

Kunstambacht in Vlaanderen

Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
zevenentwintigste jaargang
april/mei/juni 1989
nr. 2
driemaandelijks periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten
door reproducties, teksten en
radiouitzendingen onder auspiciën
van de
Vlaamse provincies en i.s.m. de BRT
Afgiftekantoor: Tielt

**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
89-90
IN VLAANDEREN

Informatie over Annet als stroom
en openbaar vervoersnetwerk,
voorzienend door Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen v.z.w. in samenwerking met de BRT.

In onze gemeenschap bestaat er zo iets als een bijna onbekende en dus onbeminde serie kunstdisciplines, waarover iedereen alnaargelang het hem uitkomt zijn ideeën formuleert, met of zonder kennis, ten goede of ten kwade. Vandaar dat we dachten hier toch ook enkele opmerkingen te mogen plaatsen. Volledig zijn ze niet, maar eerder intuïtief, een tikje emotioneel en gebaseerd op een grote tien jaar ervaring in deze wereld.

Iedereen heeft een “decoratief-functionele” reflex wanneer hij geconfronteerd wordt met een kunstambachtelijke productie. Dit vloeit voor een deel voort uit het duidelijk herkenbare objectmatige, al of niet functionele van de vorm. Op zijn beurt vindt die vorm in de gebondenheid aan bepaalde technieken zijn oorsprong. In een tijd van een totaal vrije, conceptuele kunst komt dit uiteraard traditioneel over en beantwoordt het ogenschijnlijk niet aan het algemeen gestelde criterium tot vernieuwing. Nochtans is die vernieuwing er wel: enerzijds gesitueerd binnen de discipline, door het proberen verleggen van de technische grenzen, en anderzijds maatschappelijk door de esthetische grenzen te overschrijden. Sommige makers vinden dit echter niet ver genoeg gaan en proberen het inhoudelijk gedachtengoed van decoratief naar beeldend en monumentaal te brengen. Ze begeven zich volledig bewust in het gevaarlijke niemandsland (Staal, 1988) tussen beeldende kunst, design en folklore, zonder echt te weten of hun onderzoek steriel is of aanleiding zal geven tot een nieuwe kunstidentiteit. Ver kunnen ze echter niet gaan zonder in de (op formele normen) herkenbare beeldende kunst of design te belanden. Ze stellen zich ten andere ook dikwijls open voor vormgevingen uit de schilder- of beeldhouwkunst en design, wat het onderzoek naar hun authenticiteit niet eenvoudiger maakt. Dat fundamenteel onderzoek zou het best gebeuren, door een goed geformuleerde specifieke kunstkritiek. Die moet echter nog geschreven worden.

Kunstambacht is ook een sociale kunst, minder elitair dan de schilder- en beeldhouwkunst, hoewel niet voor iedereen toegankelijk, maar wel gevoeliger aan trends. Dit maakt het ontdekken van zijn essentiële kwaliteit opnieuw moeilijker. Deze sociale dimensie stelt de maker in staat het objectmatige van zijn vormgeving te overstijgen en te integreren in de levensomgeving van de mens, vooral in zijn architectuur, maar ook in direct verband met zijn lichaam. Hij draagt daardoor positief en op korte termijn bij tot de verandering van de leefomgeving. Het Bauhaus is de beweging die voorlopig het best de essentie van het kunstambacht in deze context verwoordt en verbeeldt. Bauhaus startte zijn opleiding zelfs met kunstambachtelijke ateliers. Graag refereren wij naar het manifest van Walter Gropius uit 1919.

Later evolueerde de school ronduit naar een functionalistische filosofie, die uitmondde in “Industrial Design”. “Ze ontwierpen op zo’n pure manier en progressieve wijze, dat sommige projecten nog steeds geproduceerd worden” (E. Lucie-Smith, 1981).

Het “toverwoord” voor de hedendaagse kunstambachten wordt dan “architectuur”. Ze zouden er hun normale omgeving in terug vinden, geïntegreerd als puur ornamenteel of als fundamenteel constructief-vormgevend onderdeel.

Een ander interessant gegeven in het kunstambacht is de enorme toename van vrouwen die er een kans vonden voor beeldende expressie. Velen vertrokken van handvaardigheid met technieken en materialen, zonder al te veel diepgang te zoeken. Aan de andere kant bereikten sommigen van daaruit de abstractie en het concept. Kortom, de opkomst van het design, het koesteren van ambacht binnen een folkloristische context, het anarchistische in de plastische kunst en het ontstaan van de “Terug naar de natuur”-beweging waarin handwerk een nieuwe zin vond, maken het moeilijk de authentieke uitdrukkingen binnen het kunstambacht te ontdekken. Bovendien moet men zijn kwalitatieve appreciatie, bij gebrek aan een referentiekader a priori intuïtief stellen. De situatie is ongeveer zoals E. Lucie-Smith het beschrijft in “The story of Craft, p. 258: “... In wezen is wat men in Europa en Amerika tijdens de periode van 1920 tot 1940 waarneemt een voortdurend overschrijden en heroverschrijden van verondersteld vastgelegde grenzen. Er was de industriële vormgeving die poogde een alternatief voor de werkwijzen uit het kunstambacht te vinden; er was de gelijksoortige vormgeving die daartegenover zeer sterk door het kunstambacht beïnvloed was. Er was het landelijke kunstambacht, gezien als iets wat moest bewaard worden (maar ook als iets wat niet tot verdere ontwikkeling in staat was). Er was tevens het kunstambacht dat volledig buiten het industriële kader stond en met de schone kunsten probeerde te wedijveren. En tenslotte was er het kunstambacht, uitgeoefend binnen het kader van traditionele luxe: voorwerpen met de hand vervaardigd omdat kwaliteit en niet kwantiteit het doel was, en omdat enkel handwerk die resultaten kon opleveren die een rijke en verfijnde elite verlangde.”

Het is interessant om na te gaan wat er vandaag kwantitatief en kwalitatief, aan tendensen, disciplines, scholing, openbare en privé-instellingen te vinden is i.v.m. de toegepaste kunst bij ons...

Inhoudelijk behoort *design* ontegensprekelijk tot de categorie van de toegepaste kunsten. We behandelen het echter maar kort en verwijzen liever naar een vorige uitgave van Openbaar Kunstbezit (1988, nr. 3) die er volledig aan gewijd was. Design wordt in Vlaanderen ondergewaardeerd door de openbare sector, vergeleken met het buitenland. Nergens, behalve éénmaal per jaar kunnen onze jonge ontwerpers commercieel-structureel op enige steun rekenen in de beurzen “Interieur” of “Linea”. Om de industriëlen en het publiek te overtuigen is er méér nodig en liefst een gloednieuw designcenter.

In het kunstambacht gaat het er al niet veel beter aan toe.

De term alleen al klinkt oubollig, maar (voorlopig) kan er geen betere benaming voorgesteld worden. Er is wel scheppend ambacht, creatief ambacht, ambachtskunst, sierkunst, decoratieve kunst, gebonden kunst en een enkele keer creatief kunstambacht. Helaas roept het woord "ambacht" regelrecht associaties op met de middeleeuwen, de folklore en de hobbysector. Alleen wordt er door de professionele artiesten echt niet gedacht en gewerkt zoals in de middeleeuwen, enz... Het is een fundamentele fout dat wel te denken. "Oorspronkelijk voorzag de ambachtsman in alle menselijke behoeften. Dát kan hij nooit meer zijn. Vandaag is hij steeds meer zowel de rivaal als de bondgenoot van de (beeldende) kunstenaar". (E. Lucie-Smith, 1981)

Een stukje geschiedenis

Een eerste stap naar het huidige onderscheid tussen kunst en kunstambacht, gebeurde in de renaissance (E. Lucie-Smith, 1981), toen de beeldhouw- en schilderkunst zich verwijderden van de verstikkende regels van de middeleeuwen. Het streven naar een vrije kunst werd evenwel definitief gerealiseerd op het einde van de 19e eeuw, met het groot worden van het impressionisme. De andere disciplines werden in diezelfde periode betrokken in een aantal bewegingen die zich afzetten tegen de toenemende industrialisatie en daarmee gepaard gaande smaakvervlakking. Paradoxaal genoeg lag in diezelfde industrialisatie de kiem van de industriële vormgeving of het design, die in onze periode zo'n belangrijke rol speelt. Het design erfde de zin voor "functionele esthetiek" van de vroegere kunstambachten. Deze vroeg 20e-eeuwse kunstbewegingen wilden de kunst opnieuw in de maatschappij integreren zowel naar vorm als naar inhoud. In aanvang beriepen ze zich vooral op de middeleeuwse maatschappij. Zo opende de "Arts & Crafts" van Ruskin en Morris in Engeland de rij, rond de eeuwwisseling ontstaat in Duitsland de "Jugendstil" en in Frankrijk en België de "Art Nouveau". Latere stromingen zoals "De Stijl", "Art Deco" en het beroemde, voor onze tijd nog altijd zo belangrijke "Bauhaus" bevestigden ditzelfde streven naar integratie van de kunsten. Het is een tijdspanne waarin tal van Belgische kunstenaars zoals Van de Velde, Horta, Wolfers, Hoste en Eysselinck nationale en internationale bekendheid verwierven. "Waar in Duitsland de integratie van de kunstambachten in een industrieel perspectief geplaatst werd, zette Engeland deze kunst, en vooral keramiek, uit tegenover een artistieke achtergrond.

Er waren toen ook reeds de Scandinaven die er het best in slaagden een synthese te maken tussen een menselijke sfeer met een functionele form." (E. Lucie-Smith, 1981). Na de tweede wereldoorlog groeiden er geen echte nieuwe stijlbevingingen meer in de trant van de vooroorlogse, tenzij men modernisme en postmodernisme zo wil beschrijven. In het kunstambacht treedt de kunstenaar-stielman naar voren. Waar voordien de kunstenaar enkel ontwierp, is er nu een samengaan van vakkennis en artistieke visie, waardoor een werk niet alleen op de tekenplank ontstaat, maar ook tijdens de uitvoering. In België kreeg je groepen kunstenaars. De ene met een ambachtelijke, de andere met een academische opleiding. Er zaten echter heel wat gaten in de technische aspecten van zo'n opleiding waardoor velen op dat vlak autodidact werden. De eerste, ambachtelijke groep had vooral de religieuze wereld als doelgroep en creëerde liturgische gebruiksvoorwerpen. Een belangrijk opleidingscentrum in Wallonië op dat vlak was de abdijschool van Maredsous. Deze stopte echter haar activiteiten in 1964. De vormgeving was toen zeer hedendaags en lag binnen wat gemeenzaam de "Expo stijl" werd genoemd, naar analogie met de Wereldtentoonstelling van 1958 in Brussel. Het ging om spichtige vormen en grillige vlakken gedragen door een vloeiende lineaire structuur. Dit functioneel decoratieve bleef hoofdzakelijk de katholieke kerk dienen, tot het tweede Vaticaanse Concilie in 1965. Eenmaal dit Concilie achter de rug, liepen de bestellingen wegens de aangenomen versobering terug, zodat heel wat kunstenaars op de keien kwamen te staan. Uiteraard droeg de sterk veranderende individualiserende maatschappij van de 'Golden Sixties' daar toe bij. Een aantal kunstenaars, pasten zich aan de individualisering aan en creëerden een eigen zeer persoonlijke vormgeving. Ze probeerden ook ten alle prijze van hun epitheton "toegepast" af te geraken en bekend te worden als beeldende kunstenaars. Tot grote frustratie werd die visie niet altijd aanvaard in de "plastische kunstkringen", maar desondanks won de visie van de autonome kunstambachten of zouden we het durven "vrije" kunstambachten noemen, aan kracht. Eeuwenoude disciplines verkregen in ieder geval een nieuw bewustzijn, gedragen door een groep strijdvaardige kunstenaars.

Het gebouw van het Provinciaal Comité voor Kunstambacht van West-Vlaanderen
Walplaats, Brugge

De foto toont de gevelpartij van de oude brouwerij Henri Maes waar het Provinciaal Comité zijn tentoonstellingsruimte heeft. Voorheen zat deze organisatie in het Huidevettershuis, waar ze talrijke boeiende exposities bracht.

Vernieuwing

Vandaag zijn er in zowat alle disciplines kunstenaars die een persoonlijke interpretatie leggen in een hedendaagse, zowel vrije als functionele vormgeving. Alle disciplines werden aan een onderzoek onderworpen en steeds verder uitgepuurd naar oorsprong, inhoud, en mogelijkheden. Dit bracht een vernieuwing teweeg. Keramiek werd een sculpturaal medium voor kunstenaars als Carmen Dionyse (Gent, 1921), Pierre Caille (Doornik, 1912), Achiel Pauwels (Gent, 1932), José Vermeersch (Bissegem, 1922), Antoine Crül (Brugge, 1936), Jan Heylen (1931-1967), ... Na hen, explodeerde de sculpturale keramiek in een onvoorstelbare rijkdom aan expressies en inhouden. Hier moeten we ons beperken tot een verwijzing naar het boek "Keramiek in Vlaanderen" (Jaak Fontier, 1986) waarin het werk van 40 kunstenaars voorgesteld wordt. Op het einde van de jaren '70 werden enkele pottenbakkers actief zoals Hugo Rabaey en Arthur Vermeiren. Wat Joost Marechal (Brugge, 1911) en Rogier Vandeweghe (1923) in gang zetten, werd door hen verder gebracht. Zij zien in het potvolume een beeldende ruimtelijke structuur veeleer dan een functioneel gegeven. Vandaag zijn vooral Tjok Dessauvage (1948) en Frank Steyaert (1953) schitterende vertegenwoordigers van de nieuwe potterie.

Frans van Praet (1937)

Trip-trap

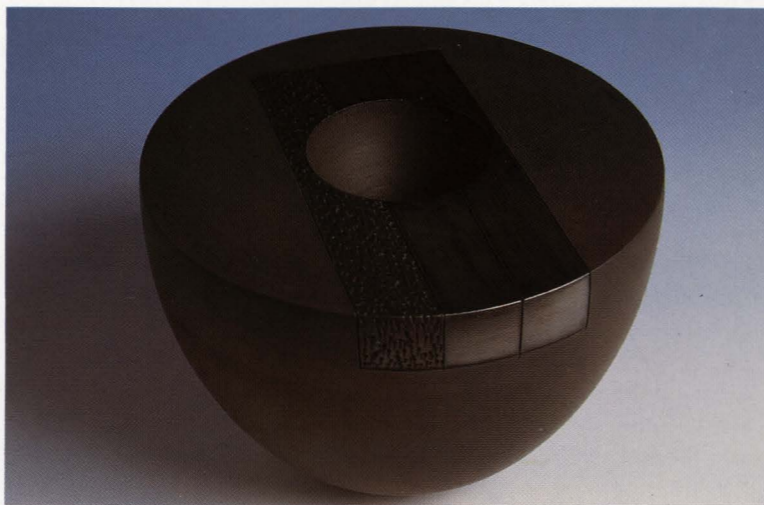
1985

Bovenblad: 160 x 72 cm, hoogte: 77 cm

MOF, es, beuk, glas
Privé-bezit

burgerlijke interieurkunst te doorbreken en zoeken volop naar nieuwe vormen met allerlei materialen. Ook de functionaliteit van het meubel wordt anders benaderd.

In de hedendaagse meubelkunst laat het experiment, ingezet door Alchimia, Memphis en bij ons door Pieter de Bruyne, overal zijn sporen na. Ontwerpers krijgen overal de moed om de normen van de



Tjok Dessauvage (1948)

Potstructuur

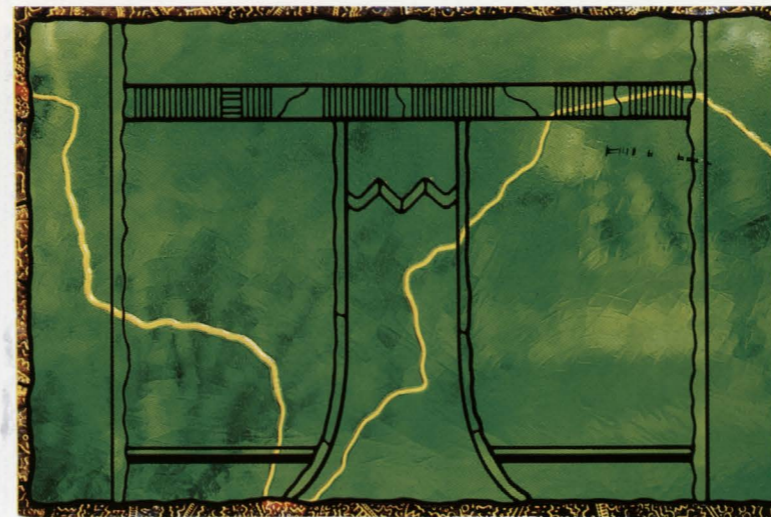
1989

Diameter: 19 cm, hoogte: 13,5 cm

Multipel (30 ex.), draaitechniek, reducerend gebakken

Privé-bezit, opdracht Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen

Tjok Dessauvage beschouwt potten als toneelstukken. "Je ziet er veel, maar je kan er maar enkele de moeite waard vinden", meent hij. Een pot wordt in zijn filosofie een ruimtelijke vorm, met een dynamische wand, waarop merktekens aan te brengen zijn. De functie heeft in zijn werk alle zin verloren.



Herman Blondeel (1956)

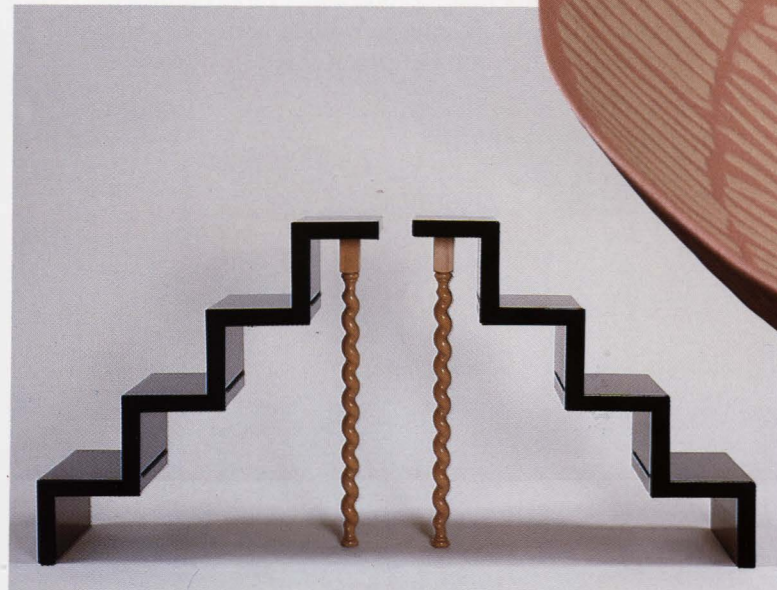
1988

58 x 88 cm

Glas, lood en neon

Privé-bezit

Grootgebracht in het atelier van zijn vader Armand, streeft hij uiteraard de integratie van de glasschilderkunst in de architectuur na. Aanvankelijk gebonden door tijdsomstandigheden van laagconjunctuur in het bouwbedrijf experimenteerden een aantal jonge glazeniers toch met het medium en ontwikkelden volledig autonome glasramen. Eén van hen was Herman Blondeel. Zijn werk staat volledig los in de ruimte en functioneert door de draad van gekleurd licht achter het in lood gevatte glas.



Mieke Everaet (1963)

Schaal

1988

Porselein, inlegwerk, gekleurd in de massa

Diameter: 26 cm, hoogte: 9 cm

Privé-bezit

Mieke Everaet bouwt met de hand flinterdunne porseleinen. Ze zijn transparant en zeer licht, waardoor de potvorm zijn functioneel gegeven overstijgt en eerder een tactiel en visueel esthetisch object wordt.

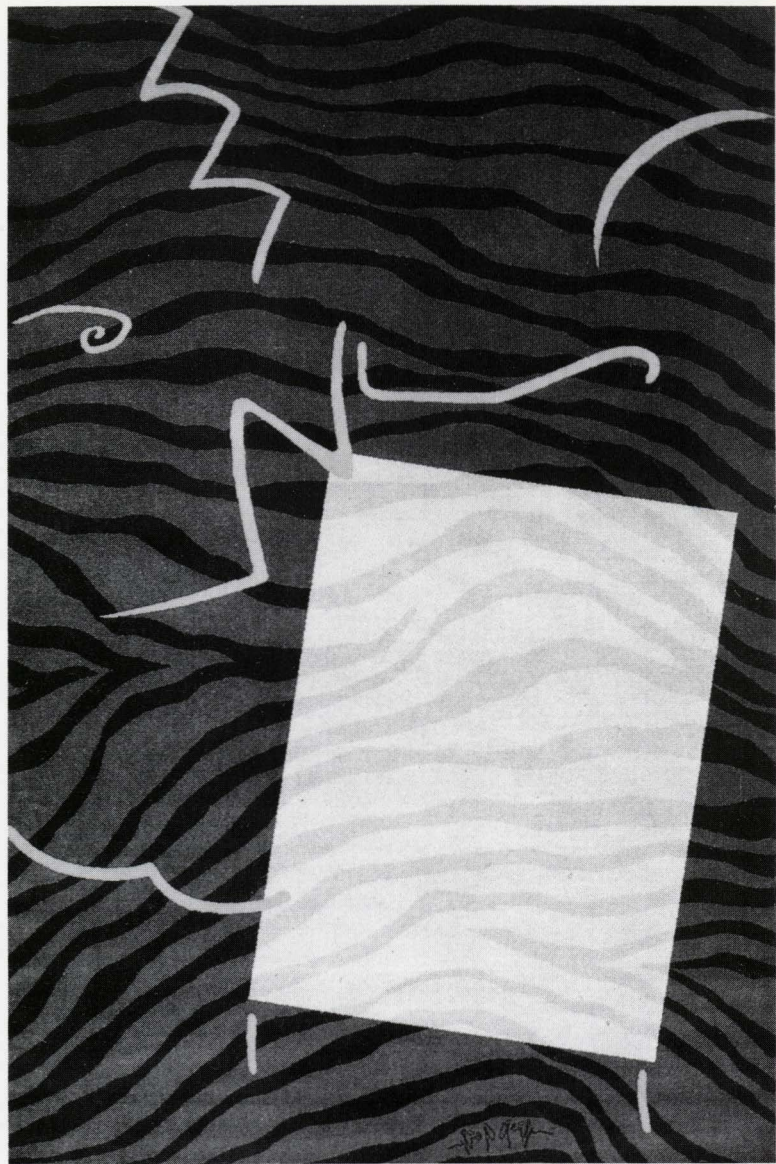
Glasramen kregen een nieuwe beeldende en technologische inhoud door toedoen van Jos Hendrickx (1906-1979), Michel Martens (1921), Armand Blondeel (1928) en Jos Knaepen (1939). Het leidde tot een reveil van het glasraam, als autonoom paneel, vorm gegeven door een nieuwe generatie glazeniers. Katrijn Callebout (1961), Marie-Paule Grusenmeyer (1958), Herman (1956) & Sander Blondeel (1958), Joost Caen (Roeselare, 1959), Sabine Snijkers (Oostende, 1961), Bavo Tiebos en Mieke Verwaetermeulen (1962) kozen bewust voor glas-in-lood, omwille van het rijke diepe kleurengamma van het (geblazen) glas en de plastische mogelijkheden van het lood.

Gegroeid uit het "creatief bezig zijn" en onder de invloed van de pop-art, ontvoogde de materie textiel zich als expressiemiddel van vooral vrouwelijke kunstenaars. Het was alsof een poort geopend werd naar een gebied waarin hun creativiteit aanvaardbaar en begrijpelijk werd. Het fundamentele onderzoek naar de wezenlijke aard van het gegeven textiel, dat er uit volgde, gaf aanleiding tot de creatie van iets anders dan een beddesprei, een sjaal of een tafelkleed. Sommige kunstenaars zoals Tapta (1926), Marie-Jo Lafontaine (1945), Veerle Dupont (1942) ontdekten, onderzochten en analyseerden langs het weven om de intrinsieke eigenschappen van textiel, en kwamen later tot integraties, video's en installaties. Structuur, oppervlak, de vezel of de draad, technieken, de intellectuele en emotionele associaties met andere materialen, het picturale en grafische aspect, om zeker de unieke relatie met het menselijke lichaam niet te vergeten, waren de boeiende researchgebieden. Het werden uiteindelijk universele elementen. In de jaren '70 lag het initiatief bij Liberta (Turnhout, 1943), Lieva Bostoen (Roeselare, 1935), Edith Vandriessche (Mechelen, 1932), Leen Lybeer (1937), Bernadette Lambrecht, later vervoegden Marc van Hoe (1945), Veerle Rouquart (1947), Francine Vanderbiest (1953), Christine Steel, Luc Vermeulen, Ria Bosman (1956), e.a. deze analyserende textielscène. Dit fundamentele onderzoek straalde uit op de toegepaste textiel die met een vernieuwde geest benaderd werd en opbloede als nooit tevoren. Textiel als beeldend medium kent vandaag echter een stilstand, behalve in kant. De discipline is ontzettend zwaar beladen door zijn eigen verleden en extra op de tocht gezet door de therapeutische, hobbyïstische en "terug naar de handenarbeid"-strekkingen uit de vroege jaren '70. Heel belastend is bovendien de commerciële kant die altijd even armzalig van inhoud blijft. Nochtans zijn er op dit ogenblik een aantal kunstenaars bezig een nieuwe vorm te geven aan kant. Koplopers zijn Betty Cuykx (1936), Marie-Jeanne Callewaert (1949) en Rosa Vercaemst (1937). Cuykx slaagde er bijvoorbeeld in als enige Belgische een plaatsje te veroveren in de wereldvermaarde, zij het iets gepatineerde Textielbiënnale van Lausanne. En Vercaemst werd in 1987 door Jack Lenor Larsen geïnviteerd om deel te nemen aan zijn "Interlacing" expo in New-York. Kant wordt bij Callewaert een fundamentele analyse van een weefsel, waarin de kunstenaar direct ingrijpt, zonder tussenmedium, zoals een weefgetouw of ander apparaat. Dit betekent nu wel niet dat kantwerken of klossen zich overal inhoudelijk vernieuwt.

De meeste anderen houden zich aan de konijntjes en de bloemetjes.

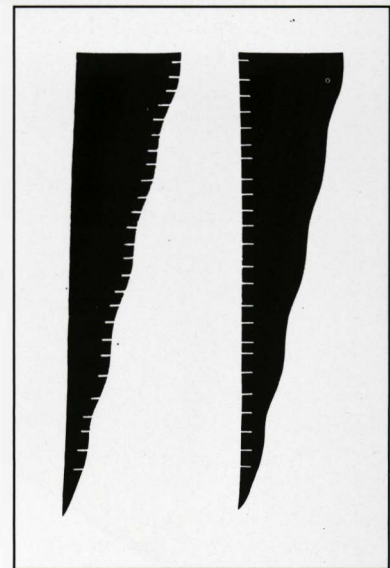
Vóór 1965 bloeide het sieraad in Vlaanderen door toedoen van enkele plastische kunstenaars, terwijl in Wallonië pionier Emile Souply (1933), met de laatste afgestudeerden van Maredsous: Claude Wesel (Brussel, 1942), Didier Cogels (Antwerpen, 1943) en Bernard François (Nanterre, F, 1944), voor een nieuwe optie zorgde. In de kunstgeschiedenis van België komt de vernieuwing rond het sieraad, in vergelijkbare vorm met wat Groot-Brittannië, Duitsland en Nederland produceerden, pas omstreeks '74 op gang. Het gegeven speelde zich vooral af rond Galerie Neon (Brussel), maar brak niet echt door. In het begin van de jaren '80 komt er echter vooral in Vlaanderen een stroomversnelling. De "Jewelry Redefined" expo, voor het eerst getoond in het Crafts Centre in Londen in 1982, zorgde in het Sterckshof (Antwerpen, 1983) voor het nodige effect. Het zijn echter vooral de artistiek gerichte, opleidingen van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten en later het Sint-Lucaspaviljoen, beide in Anwerpen, die een nieuwe generatie juweelontwerpers vormden. "Atelier 35" van de Academie van Antwerpen zorgde voor de eerste groep in het métier opgeleide kunstenaars zoals o.m. Jean Lemmens (Dilsen, 1945), Daniel Weinberger (Antwerpen, 1950), Pia Clauwaert (Gent, 1954), Pascaline Goossens (Wilrijk, 1954), Linda Liket (Antwerpen, 1955), Anne Zellien (Antwerpen, 1957), Hendrik Byl (Antwerpen, 1958), Hilde van der Heyden (Reet, 1960), Sofie Lachaert (Gent, 1958) en Rafke Awouters (Genk, 1962). De eenzame arbeid van mensen als Anita Evenepoel (Ternat, 1945) en Siegfried de Buck (Kalken, 1949) droeg evengoed sterk bij tot de bloei en groei van het sieradenmaken. De markt is er nog niet helemaal, maar hun aanwezigheid creëert in elk geval een aanbod dat een kentering kan teweegbrengen. Misschien zal in België het gouden "kunst"juweel aan invloed verliezen, hoewel dit niet zo voor de hand ligt, want de goegemeente, de beter betaalde progressieve kunstliefhebber inclusief, stelt zich merkwaardig conservatief op als het om die dingen gaat.

Ook de meubelkunst kende zijn onderzoekers en dan denken we vooral aan Pieter de Bruyne (1931-1987), Emile Veranneman (1924) en Marc van de Steen. Bovendien gaf de binnenhuisafdeling van Sint-Lucas Schaarbeek de aanzet tot het ontstaan van een levendige meubelscène. Op dit ogenblik telt Vlaanderen flink wat interessante ontwerpers zoals o.m. Gerard Kuypers (1947), Luc Ramael (1953), Ingber & Hermans, Koen Deprez, Jan Godyns (1959), Hans Weyers (1963).



Mark Geysen
1986
2x3 m
Tapijt, wol
PMMK, Oostende

Het tapijt werd ontworpen door Mark Geysen en uitgevoerd door Prado N.V. Het was één van de bekroonde inzendingen voor de "Designwedstrijd voor textiel D'86". Het ITCB (Instituut voor Textiel en Confectie van België) doet reeds enkele jaren grote inspanningen om de hedendaagse textieldesign bij fabrikanten ingang te doen vinden.



De socio-ecologische beweging

Uiteraard zijn er nog klompenkappers, kuipers en vlechters in Bokrijk. Het is allemaal nog niet zolang geleden dat de groene revolutie van de jaren '70 inderdaad nogal wat ecologische accenten gelegd heeft, waaronder het doen herleven van een aantal ambachten, met gunstig gevolg voor textiel (spinnen, weven en plantaardig verven) en keramiek. Dit had echter weinig te maken met kunst en des te meer met ambacht. Een detail dat de meeste mensen over het hoofd zien. Die beweging had positieve gevolgen door veel volk opnieuw te interesseren in deze technieken. Favorieten waren het draaien van potten, plantaardig verven, weven en spinnen. Wellicht was het allemaal een noodzakelijke overgangsfase. Het mondde tenslotte uit in de bloei van onze hobbysector, waarin tal van vzw's en groeperingen zoals Athena Brabant, Athena Antwerpen, Aksent, 't Stuc, de Sfinks, 't Ritteke, Kreatief Werkcentrum, Handweefatelier Christen, ... actief waren of nog zijn en cursussen organiseren. En al die verenigingen bedienen honderden mensen per jaar. Een professionele uitloper ervan is het "Pottenbakkerscollectief" waarvan veel leden van hun ambacht leven zonder de pretentie te hebben kunst te bedrijven.

Het kunstonderwijs

Ook het kunstonderwijs laat zich niet onbetuigd op gebied van "toegepaste" kunst. Ca. 54 van de 84 erkende kunstonderwijsinstellingen in onze gemeenschap hebben ergens wel een kunstambacht in hun pakket, gaande van publiciteitsgrafiek tot juweelontwerpen. En hoewel niet alle ca. 1938 leraars in onze Vlaamse academies, Sint-Lucas- e.a. kunstinstututen creatief bezig zijn met het aanleren van een "toegepaste" discipline, mag men rustig aannemen dat een kleine meerderheid dit wel doet. De kwaliteit van het kunstonderwijs heeft echter niet altijd te maken met een vrije, artistiek gefundeerde oriëntatie in de mogelijkheden van een discipline. Veelal hebben deze scholen te kampen met een gebrekkige infrastructuur. Over kunstambacht en onderwijs zal Egide Rabau het hebben verder in deze aflevering.

Francine van der Biest (1953)

Wings

1988

4x4 m

Vrij textielwerk, gestikt

Francine van der Biest is textieldesigner van beroep, maar zij blijft zoeken naar nieuwe en vrije vormen met het materiaal textiel. In 1988 kreeg ze een eervolle vermelding in de Provinciale Prijs van Oost- Vlaanderen en werd ze geselecteerd voor de "6th International Triennial of Tapestry" in Lodz, Polen.

Vincent Strebel (1946)

L'attribut

1988

Hoogte: 82 cm, breedte: 47 cm

Aluminium, kussen: leer

Privé-bezit

Dit krukje bevindt zich buiten het verwachtingspatroon van het functioneel zitmeubel en wordt een zelfstandig object waarop men ook kan zitten.

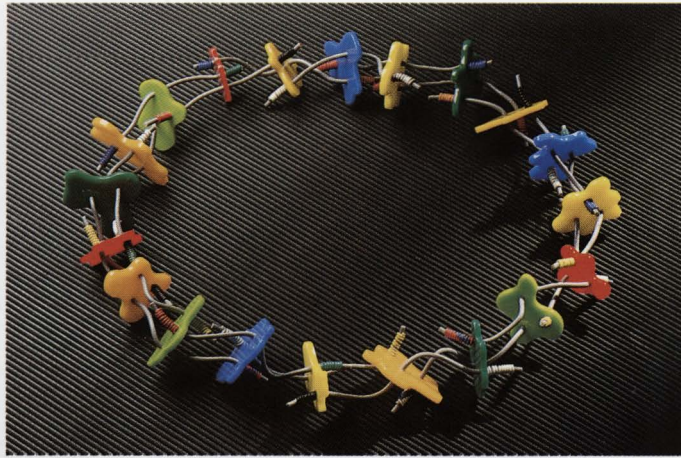




Pia Clauwaert (1954)
Broche Cross B

1987
8x8 cm
Bladgoud 22 kt op hout, zilver, goud
18 kt, leder

De plastische gedachtengang achter dit sieraad kon enkel tot stand komen door geijkte edelsmeedkundige technieken tot een uiterste te drijven.



Rafke Awouters (1962)
Varia-armband

1987
Diameter: 11 cm, hoogte: 2 cm
Doorzichtige plexi, veelkleurige blokjes en draden

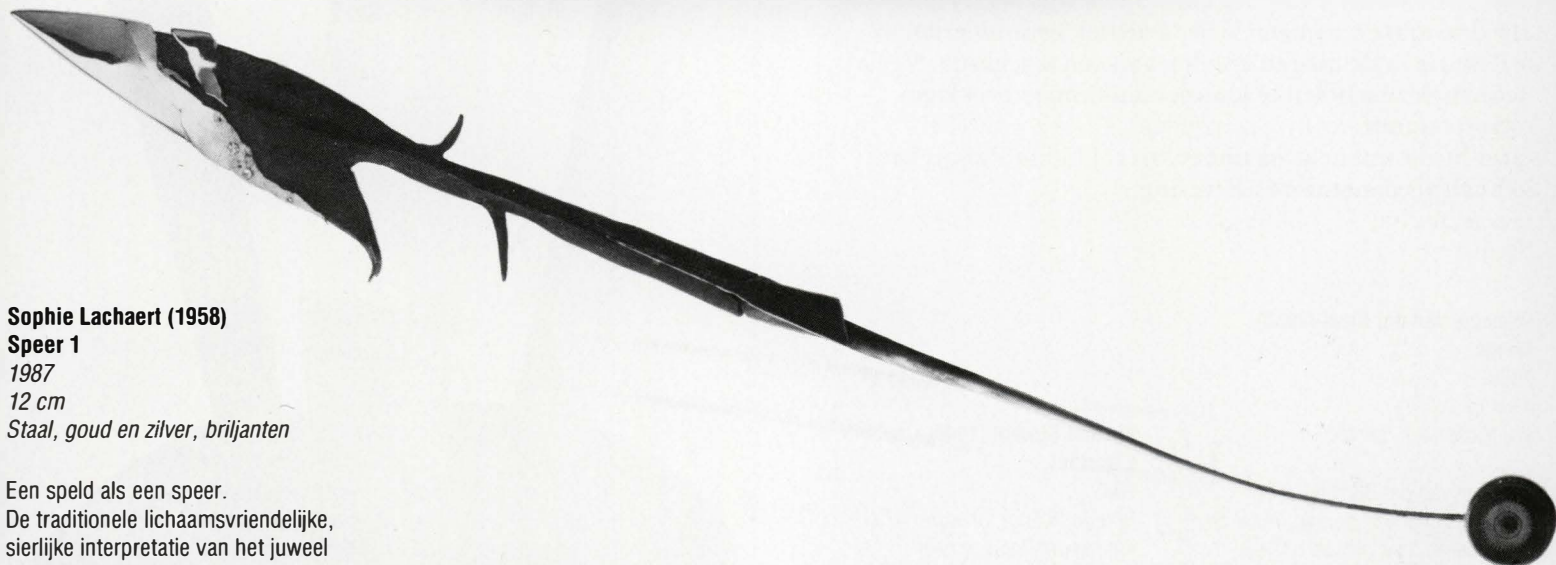
De specifieke eigenschappen van een aantal materialen zoals plexi en plasticdraden worden in dit werk op optimale wijze vorm gegeven. Het ligt in de filosofie van Awouters om prettig uitziende en gemakkelijk te dragen sieraden te maken.



Wouters & Hendrix
Serie Fashionjewellery

Collectie winter 1988

Vanuit een edelsmeedkundige opleiding ontwerpen Wouters & Hendrix basisvormen voor een semi-industriële productie. Ze werken de uiteindelijke sieraden met de hand af. Hun werk is zeer geliefd in de hedendaagse modescène.
Kleurafbeelding op p. 41.



Sophie Lachaert (1958)
Speer 1

1987
12 cm
Staal, goud en zilver, briljanten

Een speld als een speer. De traditionele lichaamsvriendelijke, sierlijke interpretatie van het juweel is verdwenen. In de plaats komt een object dat op zichzelf een eigen leven leidt en dit aan de drager doorgeeft.

De organisatie van het kunstambacht in Vlaanderen

De toegepaste kunst in ons land zit vandaag dus boordevol dynamiek en recent verworven zelfbewustzijn, gedragen door tal van kunstenaars die de verschillende disciplines op een hedendaagse manier vormgeven. Het enige wolkje aan deze stralende hemel is echter het gebrek aan logistieke steun van zowel overheid als privé i.v.m. de promotie van hun produkten. Het publiek is niet echt op de hoogte van wat er allemaal gebeurt. Zo bestaat er bijvoorbeeld geen museum in België dat vandaag een zichtbare collectie hedendaagse toegepaste kunst heeft en evenmin een serie galerijen die zich in deze kunsttakken specialiseren. Organisatorisch komt het structureren van een positieve basis voor de verdere bloei van kunstambacht en design neer op de schouders van enkele kunstenaars, enige verlichte ambtenaren en galeriehouders.

Officiële instellingen

De officiële structuren die zich in Vlaanderen met die materie bezig houden hebben zich nog niet aan de nieuwe ontwikkelingen aangepast. Men kan stellen dat er op beleidsvlak grote verwarring heerst over het kunstambacht, gecreëerd door de wet van 15 augustus 1980, waarin het geregistreerd staat als te regionaliseren *economische* materie, waar het inhoudelijk om een duidelijke *culturele* materie gaat. Tenzij de Vlaamse Executieve tijdens de op gang gekomen regionalisatie anders beslist, zullen vooral de diensten of toekomstige ministeries van Economische Zaken en Middenstand van de Vlaamse Gemeenschap het "kunstambacht" wettelijk onder hun bevoegdheid hebben.

De culturele Vlaamse Gemeenschap

De culturele dienst van deze gemeenschap kan strikt wettelijk het kunstambacht niet in zijn programma opnemen. Hij laat zich echter niet onbetuigd. Op dit ogenblik beheert hij bijvoorbeeld de toelagen aan de vijf Vlaamse Provinciale Comités voor het Kunstambacht, vanuit de economische budgetten van de Vlaamse Gemeenschap. Ten tweede kunnen kunstenaars uit het "kunstambacht", net zoals andere artiesten, beroep doen op steun in de vorm van toelagen, beurzen, ... toegekend door de Commissie voor Beeldende Kunst van Vlaamse Gemeenschap. Een derde actie is het steunen van World Crafts Council Vlaanderen. De Provinciale Comités voor het Kunstambacht zijn verschillend georganiseerd. In Brabant, West- en Oost-Vlaanderen werken ze als vzw, terwijl ze in Limburg en Antwerpen worden opgenomen in de werking van de provinciale culturele diensten. In alle gevallen hebben ze eigen onafhankelijke activiteiten die vooral bestaan uit het organiseren van tentoonstellingen. Tot nu toe dienen als exporuimtes onthouden te worden: het Sterckshof in Deurne voor Antwerpen, de kunstambachtenzaal aan de Grasmart in Brussel voor Brabant, het Provinciaal Museum in Hasselt voor Limburg, de oude brouwerij Henri Maes aan de Walplaats in Brugge

voor West-Vlaanderen en het altijd actieve Museum voor Sierkunst in Gent voor Oost-Vlaanderen. Alle vermelde organisaties bestaan bij de gratie van een aantal mensen die er zich belangenloos voor inzetten, naast hun voltijdse betrekking. Ze beschikken niet over specifiek personeel. Daarmee zijn de overheidsorganisaties, met uitzondering van de musea, genoemd die kunstambacht als culturele materie beschouwen. Ze worden zeer gewaardeerd door de betrokken kunstenaars.

De musea

In het reeds vernoemde Sterckshof, het Museum voor Sierkunst en recent het PMMK in Oostende worden boeiende tentoonstellingen georganiseerd over kunstambacht. Maar geen enkel toont op een systematische wijze een collectie hedendaagse toegepaste kunst. Elders in dit nummer schetsen de drie conservatoren de oorzaken daarvan, samen met de remedies.

Vanuit de economische visie behoort het kunstambacht nog tot de bevoegdheid van twee andere ministeries.

Het Ministerie van Economische Zaken

Dit heeft in zijn "Administratie van de Handel", een "Dienst Tentoonstellingen", die zich specialiseert in het verzorgen van de nationale Belgische deelname aan de internationale Keramiekbienale van Faenza, Italië.

Dit was altijd zeer belangrijk voor het kunstambacht. De "toegepaste kunsten" hadden lange tijd geen aansluiting met de culturele diensten en bleven aangewezen op Middenstand. Dit ministerie heeft een relatief lange traditie als officiële instantie ter promotie van het kunstambacht, reeds van in de tijd van de Expo 58 in Brussel. Belangrijk was de zaal van het Centrum voor Economische Expansie in de Sint-Jansstraat in Brussel. Dit centrum bestond tot 1964 toen het samensmolt met het toen pas opgerichte Economisch en Sociaal Instituut voor de Middenstand (ESIM). Onder zijn impuls werd in 1971 het "Crafts Center" opgericht waarin Emile Veranneman, Octave Landuyt, Michel Martens, e.a. zetelden, maar dat een kort leven beschoren was wegens de te economische invalshoek van waaruit geopereerd werd. Ondanks de culturele inslag interpreteerde dit ministerie de materie steeds vanuit een sociaal-economische, commerciële en ambachtelijke visie. In de marketing speelde het culturele aspect niet mee. Enkel de Dienst Creatief Ambacht van het Economisch en Sociaal Instituut voor de Middenstand kreeg vanaf '75 oog voor dit culturele aspect. Sinds die tijd bouwde die dienst tientallen tentoonstellingen waarin werd vertrokken van een progressief artistieke visie, liefst in aansluiting met de internationale tendensen. Vóór '75 vormden verkoopstentoonstellingen de hoofdactiviteit. De dienst gaf ook een tijdschrift uit: "Belgisch Kreatief Ambacht", dat zesmaal per jaar verscheen en zich als enige in Vlaanderen specialiseerde in de thematiek van de toegepaste kunst. De regionalisatie doet deze kleine sectie verdwijnen uit de schoot van het ESIM en geeft tot nu toe geen uitsluitsel over het voortbestaan van zijn werking. Behalve de Dienst Creatief Ambacht van het Economisch en Sociaal Instituut voor de Middenstand is er nog de Nationale Commissie voor Kunstambacht, in 1986 opnieuw leven ingeblazen en bij wet de hoogste organisatie van het kunstambacht genoemd. Ook hier is er geen duidelijkheid over het voortbestaan na de regionalisatie. De opvattingen van de Nationale Commissie over het kunstambacht zijn echter vooral gericht op het commercialiseren van een reeds gecommmercialiseerd soort ambacht. En tenslotte is er de Commissie Benelux Economische Unie waarin het Economisch en Sociaal Instituut voor de Middenstand België vertegenwoordigt. Om de twee jaar wordt een manifestatie op het getouw gezet om het kunstambacht in de Benelux te promoten.

Privé instellingen

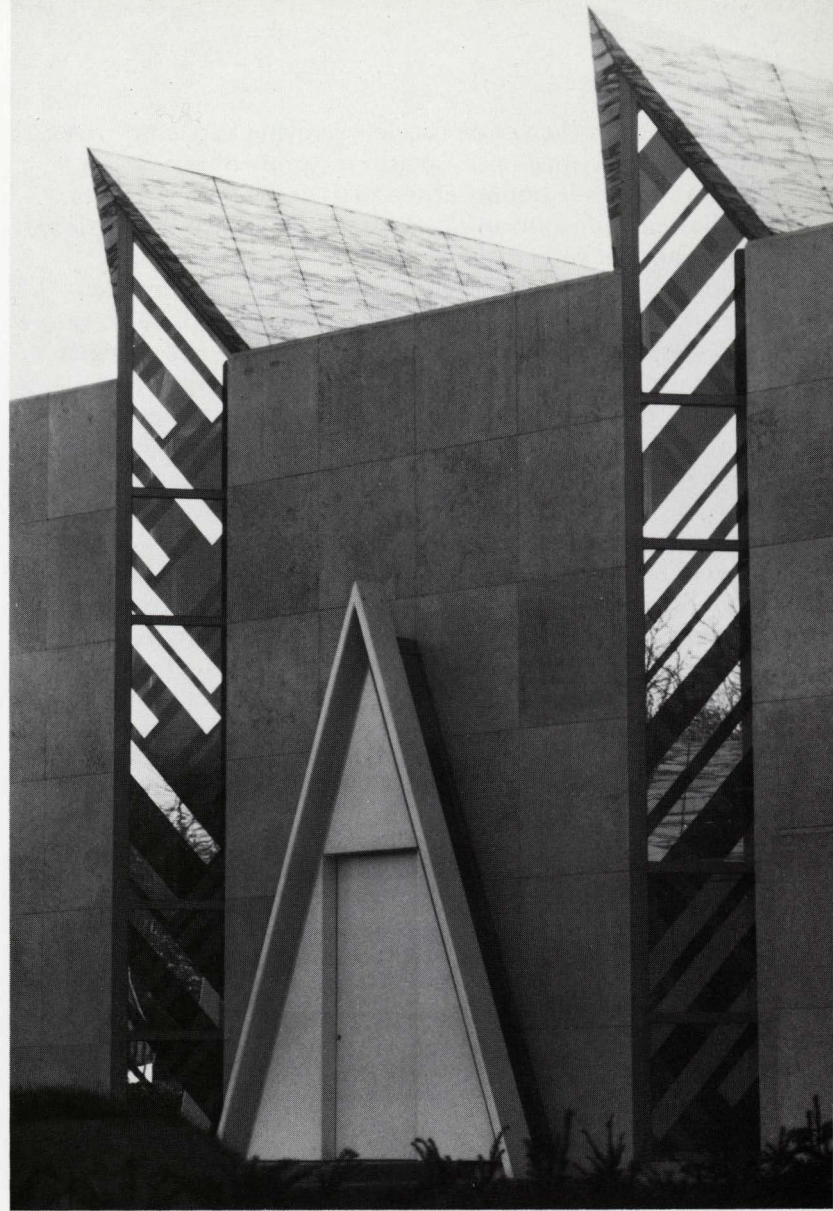
Non-profit

World Crafts Council-Vlaanderen (WCC-Vlaanderen) is een vzw die op het gebied van kunstambacht, Vlaanderen als onafhankelijke culturele entiteit vertegenwoordigt. World Crafts Council-Vlaanderen werd als vzw gesticht in 1980, door toedoen van Jan Walgrave, jarenlang de enige vertegenwoordiger voor België in de mondiale organisatie van de WCC, met UNESCO A-statuut. Voordien, en dat sinds de stichting in 1964 van de wereldorganisatie, werd het Belgisch kunstambacht vertegenwoordigd door het Economisch en Sociaal Instituut voor de Middenstand. Met de heroprichting als vzw in 1980 werd de vereniging opengesteld voor kunstenaars, ambtenaren en alle andere belangstellenden. World Crafts Council is op die manier het enige gestructureerde platform in Vlaanderen waar tal van organisaties op dat gebied elkaar kunnen ontmoeten, zowel openbare als privé. De World Crafts Council stelt zich tot doel om de buitenlandse promotie van onze Vlaamse kunstenaars te behartigen. Voor deze kunstenaars is dit iets onontbeerlijks, willen ze een professioneel bestaan opbouwen. De promotie gebeurt enerzijds door interessante buitenlandse manifestaties in Vlaanderen te brengen, waaraan als voorwaarde Vlaamse manifestaties in het buitenland gekoppeld worden. Anderzijds brengt de vereniging ook zoveel mogelijk Vlaamse kunstenaars naar het buitenland. Aanvankelijk gebeurde dit door deelname aan de internationale mondiale of Europese congressen die World Crafts Council tweejaarlijks organiseerde, de laatste tijd meer en meer door deelname van onze artiesten aan buitenlandse internationale tentoonstellingen, colloquia, workshops, ... Zo waren er expo's in Japan, Duitsland, Italië, Portugal en Nederland. WCC-Vlaanderen wordt daarin zeer goed geholpen door de Dienst Schone Kunsten van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap. De vereniging maakt ook geen onderscheid tussen leden en niet-leden in zo'n gevallen, maar laat steeds de kwaliteit primeren. Binnenlands treedt World Crafts Council op als gespecialiseerde organisatie in "kunstambachtelijke problemen" waar andere bovengenoemde organisaties statutair, financieel of qua personeel beperkingen ondervinden.

Voor de commerciële organisaties in Vlaanderen verwijzen we naar een andere plaats in dit nummer. Er zijn geen full-time galerijen, behalve enige design-, en modeboetieks zoals "Ligne", "Danaqué", "De Stijl" en "Théorème" in Brussel, "Surplus" in Gent, om de Antwerpse ontwerpers-modeboetieks niet te vergeten. Galerijen die kunstambacht brengen zijn er nog minder. Er is Desko in Kortemark, met hedendaagse keramiek en er was Novecento in Gent, die hoofdzakelijk keramiek bracht en de collectie aanvulde met glas. Deze galerij stopte zijn activiteit echter in 1988. Ook in 1988 startte Fragile, een combinatie galerij-boetiek, in Gent waarin hoofdzakelijk buitenlands glas getoond wordt. Sporadisch waren er expo's over kunstambacht in "'t Leerhuys" in Brugge en voor juwelen is er de weekend-galerij "Que Van" in Knokke. Ook sommige van de plastische kunst-galerijen brengen af en toe deze discipline, zoals de Zwarte Panter in Antwerpen en William Wauters in Oost-Eeklo. In Brussel vind je dan wel weer Transparance (glas), La Main (keramiek) en Neon (sieraden). Van een goed en representatief galerijwezen voor kunstambacht kan er moeilijk gesproken worden.

Manifest

Zonder een definitieve structuur op administratief en financieel vlak zal de toegepaste kunst altijd in een semi-professionele sfeer blijven. Een beleidsoptie geconsolideerd in de vorm van een autonoom organisme, zoals de Engelse Crafts Council is een must. Zo'n organisatie zou het statuut van een openbare dienst moeten hebben, bemand door volwaardige ambtenaren van de Vlaamse Gemeenschap. Een inbreng van privé-initiatief door een groep van geïnteresseerde industriëlen, galeristen, e.a. met oog voor de heropbloei van een levende en creatieve kunstnijverheid, is noodzakelijk, hoewel haar werkzaamheden op korte termijn niet winstgevend kunnen zijn. Zo zien we een taak weggelegd op gebied van scholing. Ze zou interessante binnen- en buitenlandse kunstenaars een gastcursus kunnen aanbieden in onze kunstscholen. Dit is de beste manier om het isolement van sommige disciplines in Vlaanderen te doorbreken. Ze kan kandidaat-kunstenaars wegwijs maken over de specialisaties van de kunstscholen waardoor een concentratie zou kunnen ontstaan van gemotiveerde talenten, gespecialiseerde leerkrachten en specifieke middelen. Dit kan enkel een gunstige uitwerking hebben op de sfeer waarin en de intensiteit waarmee gewerkt wordt en ook op het gebruik, herstel en onderhoud van de dure uitrustingen. Tenslotte kan zij de afgestudeerden administratief informeren en adviseren over de praktische start van hun artistieke loopbaan. Gebrek aan dit soort informatie veroorzaakt dikwijls problemen. Zo'n organisatie kan ook actief zijn op gebied van de financiële problematiek van de kunstenaars.



Michel Martens (1921)
Integratie van thermophaneglas
Torhout

In dit woonhuis creëerde Michel Martens een integratie met dubbel glas. In de spouw van het glas zijn reflecterende strippen aangebracht. Dit werk is een zeer vooruitstrevende interpretatie van de glasschilderkunst, gebaseerd op de overtuiging dat een hedendaags glasraam enkel nog zin heeft als het iets wezenlijks constructiefs kan bijdragen tot de architectuur waarin het geïntegreerd zit en gebruik maakt van de hedendaagse technologieën in de glasindustrie. Met deze redenering komt Martens zeer dicht bij de sfeer van het Bauhaus.

Ze kan onderzoeken of de fiscale wetgeving kan aangepast worden aan de specifieke "artistieke" problematiek. Er zijn voldoende onderwerpen zoals de BTW verlagen of afschaffen in de aanvangsfase van een beginnende artistieke loopbaan; het vergemakkelijken voor kunstenaars om leningen te krijgen voor het opzetten van een atelier; de vereenvoudiging van de procedures voor het uitbetalen van toelagen, studiebeurzen e.a. geldelijke tegemoetkomingen die de overheid aan artiesten toekent. Belangrijk is de kunsthistorische en kunstkritische impuls i.v.m. de kwaliteitsnorm die van zo'n instelling kan uitgaan. Die houdt hoofdzakelijk een laboratoriumfunctie in en niet, zoals in een museum, het aanleggen van een vaste collectie. Heel belangrijk is de uitgave van een degelijk en redactioneel onafhankelijk tijdschrift. Tenslotte is haar een duidelijke rol weggelegd om de commercialisatie te bevorderen. De media kunnen professioneler aangepakt worden om het publiek beter te informeren. Het opstarten van een specifiek "galerijcircuit" moet vergemakkelijkt worden. Op dit ogenblik zitten de meeste kunstenaars uit die sector zonder distributiemogelijkheden of beperkt de verkoop zich tot atelier en tentoonstellingen. Er moet bovendien een zeer ernstige poging gedaan worden om onze artiesten in het buitenland te brengen, omdat de markt nu eenmaal zeer klein is. De meesten bekostigen hun internationale "avonturen" trouwens meestal uit eigen middelen, wat voor jonge talenten discriminerend werkt. Tenslotte dient de industrie dringend gestimuleerd te worden en de meeste disciplines zouden bijzonder gediend zijn met een inspanning om hun creaties te integreren in de (binnenhuis)architectuur. Laat de overheid dus, in samenspraak met enige privé-investeerders een plan opstellen, ter financiering, over pakweg vijf jaar, van een organisatie voor toegepaste kunst, zijnde kunstambacht en design. Geef zo'n centrum de mogelijkheid om een dia-, video-, film- en bibliotheek uit te bouwen. Laat er een databank aanwezig zijn, waarin de kunstenaars een gemakkelijk handelbare elektronische fiche van hun artistieke loopbaan krijgen. Laat er permanent workshops organiseren, laat er een tentoonstellingsruimte zijn en een art-shop. Laat er een juridisch-economisch getraind persoon een soort ombudsfunctie vervullen, samen met iemand die de commercialisatie naar bedrijven, bouwpromotoren en anderen in binnen- en buitenland aanzwengelt, laat er een tijdschrift uitgegeven worden door dit centrum en zet er tenslotte enige dynamische mensen in, gekozen voor hun vakkennis en entoesiasme. Dan pas is er een redelijke kans voor alle toegepaste kunst om uit zijn vagevuur verlost te worden.

De structuur van het kunstonderwijs (beeldende kunst) in de Vlaamse gemeenschap is ingedeeld in drie segmenten (het hoger onderwijs, het kunstonderwijs voor sociale promotie en de kunsthumaniora) en omvat een volledig en een beperkt leerplan.

Het hoger kunstonderwijs staat gecatalogeerd als hoger-niet universitair onderwijs volgens volledig leerplan. Deze instellingen worden administratief gerekend tot hoger kunstonderwijs van de tweede graad. Slechts enkele worden gerekend tot de derde graad.

Het kunstonderwijs voor socio-culturele promotie valt onder "beperkt leerplan". Het is verder opgedeeld in vier niveaus: de voorbereidende afdeling, het lager secundair, het hoger secundair en de finaliteitscyclus. Doel van dit onderwijs is zowel de persoonlijkheidsvorming als de professionele bekwaamheid. Het wil een aanvulling zijn voor het algemeen vormend onderwijs, de lacunes binnen de artistieke vorming opvangen, en zo bijdragen tot een permanente artistieke en culturele ontplooiing. Het wenst verder werkelijke kansen te bieden voor een reële uitbouw van professionele, ambachtelijke mogelijkheden.

Kunsthumaniora heet officieel kunstsecundair onderwijs en omvat instellingen waar dagonderwijs op hoger secundair niveau gegeven wordt. De artistieke creatie is leermiddel en doel.

Deze drie onderwijstypes zullen in deze bijdrage niet kritisch onderzocht worden. Het ligt in de bedoeling om te peilen naar de aandachtssfeer voor het "kunstambacht" en hoe deze term in het kunstonderwijs algemeen wordt begrepen. Ligt de klemtoon op ambacht, op kunst of op beide? Zijn er voldoende mogelijkheden voor een geïnteresseerde student? Zijn er voor de kunstambachtelijke disciplines toekomstmogelijkheden? Bij wijze van staalkaart vroegen wij aan drie instellingen om hun mening. Vooraf echter een gesprek met André Blondeel, inspecteur voor het kunstonderwijs, over het ontstaan van de academies, het kunstonderwijs vandaag, een nieuwe mentaliteit, en 1992.

André Blondeel over het ontstaan van de academies

Om de academie in zijn huidige vorm te verklaren, zijn drie elementen bepalend: het commerciële begrip van de 17e eeuw, de industrialisering en de opkomst van het fotobeeld in de reclame. Rentabiliteit en afzetmogelijkheden van het atelier maakten het de leermeester onmogelijk de nieuwe en noodzakelijke leerstof (perspectief, anatomie, tekenen van levend model naar klassieke voorbeelden) aan de leerjongen door te geven. Die werd genoodzaakt om zich na de dagtaak de basis van de ambachtelijke functionele waarneming (de theoretische kennis van anatomie, perspectief, architectuur,...) aan te leren. De dagtaak zelf was een permanent beoefenen van het métier in het atelier.

In deze beginperiode van het kunstonderwijs werden accenten en aandachtssferen aangepast in functie van de noodwendigheden. De industrialisering veroorzaakte een breuk in dit opleidingspatroon. De opkomst van de fotografie en de film – waardoor het beeld op een vrij snelle manier wordt verwezenlijkt – geraakte mentaal niet meer verwerkt. Deze andere vorm van waarnemen stelde het manueel “kunnen” in vraag. De onwetendheid, het onbegrip voor de nieuwe technologie van de 19e eeuw en de schrik voor de overheersing van de kunst door de machine dreven de academie naar een neogotisch leefpatroon. De academie wou terug naar het ambacht. De opleiding verstarde en het hoofddaccent werd gelegd op het aanleren van vaardigheden. Inhoudsbepaling, ideevorming, mentale en kritische ingesteldheid werden onbekende begrippen. Omstreeks 1920 werd de afstand tussen de kunstervaring en de opleiding aan de academie alsmear groter. De opleiding tot zelfstandig kunstenaar heeft stilaan niets meer gemeen met het kunstatelier en de kunstenaar stelt zijn opleiding in vraag.

Kunstonderwijs vandaag

De creatieve opleiding wordt nog niet begrepen. Velen zitten nog vastgeroest in een mentale traditie, een schijnwereld van creativiteit. De kunstgeschiedenis belicht het kunstwerk, niet het diploma van de opleiding. Heel wat autodidacten hebben hun plaats verworven in de kunstwereld: kunstenaars die vanuit een andere bron het kunstbeleven benaderen. Voor deze kunstenaars en hun denkbeelden sluiten we vlug de deuren van de academie. We leggen liefst accenten op vaardigheden. Deze vastgeroeste mentale traditie bouwt aan een schijnwereld van creativiteit. We verschuilen ons achter métier, zonder in vraag te stellen wat métier kan betekenen. Liefst maken we nog een onderscheid tussen dag- en avondonderwijs. Met een andere waardering van de studies voor iemand die schildert van 9 uur tot 12 uur of van 18 uur tot 21 uur. De afbouwmentaliteit door te bezuinigen op kunst, cultuur en onderwijs is een rem op de ontplooiing van een volk. Mentaal kopieert men nog altijd prentbriefkaarten, alhoewel men dat bij hoog en laag verwerpt. Maar de prestatiegerichtheid naar de eindejaarstentoonstelling is overheersend.

Een nieuwe mentaliteit

Kunstonderwijs is het leren ontsluiten van kunst. Welke vragen worden opgeroepen als we banale en traditionele voorwerpen confronteren met kunst? Waar ligt de grens tussen ambacht, folklore en kunst? Waar ligt de grens tussen een werk van Joseph Beuys, een kaarsgieterij en elektrische nepkaarsen vóór een heiligenbeeld? Een professionele opleiding veronderstelt het bijbrengen van manuele vaardigheid, maar evenzeer een professionele mentale opleiding met aandacht voor economie, politiek, maatschappelijke context, public relations en management. In deze mentaliteitsverandering is kunst en kunst(ambacht)

evenwaardig. Het is bemoedigend vast te stellen dat er reeds ateliers zijn waar bij keramiek en textiel bijvoorbeeld, de manuele-technische vaardigheid uitsluitend als middel wordt gebruikt. Voorbereiding en onderzoek zijn twee belangrijke elementen in creativiteitsvorming, in de vorming van een ideeëngoed met artistieke aspiraties zonder onderscheid te maken tussen vrije en toegepaste kunsten.

Eenheid

In Vlaanderen bestaat er nog steeds een onderscheid tussen het dag- en avondonderwijs voor het behalen van een diploma. Het avondonderwijs wordt hier geenszins beloond. Om tot een eenheid te komen in het kunstonderwijs moeten wetenschappelijke en algemene vakken over dag- en avondonderwijs gelijkmatig worden verdeeld. Daarnaast kan voor de personen, die niet streven naar een diploma, een lichter basisregime worden ingevoerd, maar steeds onder professionele begeleiding. In functie van 1992 is het eveneens noodzakelijk om te streven naar een gelijkvormigheid van de diploma's met de onderwijsinstellingen in het buitenland. Blijken de artistieke diploma's hier “lichter” dan elders, dan zal Vlaanderen een invasie ondergaan van buitenlandse kunstenaars en zullen de mogelijkheden voor de Vlaamse afgestudeerden uit het kunstonderwijs buiten onze grenzen vrijwel onbestaande zijn.

Kunst en kunstambacht in het hoger onderwijs aan de Antwerpse Academie

In november '88 hadden wij een gesprek met Gerard Gaudaen, directeur van de Koninklijke Academie en het Hoger Instituut in Antwerpen.

Daar wordt duidelijk geopteerd voor een vorming die zowel op het creatieve als op de technische vaardigheid is afgestemd. Immers, het "inventieve" kan niet zonder het ambacht en omgekeerd. Wat begint met materiaalkennis en techniek, kan uitgebouwd worden tot een persoonlijk kunstwerk. Een keramist kan geen kunst creëren zonder zijn stiel te kennen, een beeldhouwer kan geen beeld bezielen zonder te weten hoe hij zijn instrumenten moet hanteren. Tevens wordt een groot belang gehecht aan de toekomst van studenten na de opleiding en aan de evolutie van de kunst, het kunstambacht en het kunstonderwijs in onze huidige maatschappij.

Ambacht en schepping zijn dus twee vaste waarden in het academiëprogramma. Daarbij wordt geen onderscheid gemaakt tussen dag- of avondonderwijs, tussen de drie vrije kunsten (grafiek, schilderen en beeldhouwen) of tussen de zes zogenaamde "toegepaste kunsten" (juwelen, keramiek, monumentale kunsten, fotografie, grafische vormgeving, mode- en toneelkostuumontwerpen). De term "toegepaste kunsten" is zeker niet pejoratief bedoeld, maar verwijst eerder naar een kunstvorm die een toepassing vindt, geïntegreerd in de architectuur, in gebruiksvoorwerpen, in artistieke objecten, ...

De Antwerpse Academie heeft een tweede graad hoger kunstonderwijs (een cyclus van 4 jaar) en een verdere specialisatie, voortgezet hoger kunstonderwijs van de derde graad in het Nationaal Hoger Instituut (een cyclus van drie jaar). Daarnaast wordt een avondleergang georganiseerd van 4 jaar hoger secundair en 2 jaar finaliteit.

In de eerste plaats gaat onze aandacht uit naar het dagonderwijs. Een diploma van het hoger secundair onderwijs én slagen in het ingangsexamen van de gekozen richting, geven toegang tot het hoger kunstonderwijs. Van de kandidaten worden enige tekenvaardigheid en motivatie voor een kunstopleiding verwacht. Dit betekent evenwel niet dat enkel studenten uit een kunsthumaniora bekwaam zijn voor een artistieke opleiding. Integendeel, de vorige jaren wijzen op een verhouding van ongeveer 20 % tegen 80 %, waarbij méér dan driekwart van diverse andere richtingen kwam.

In gelijk welke afdeling krijgt het vak tekenen de meeste aandacht gedurende de eerste twee jaar. Tekenend als technisch procédé, want zonder de nodige kennis van ontwerpen en schetsen is het immers onmogelijk om een eigen visie, een vorm of een volume op papier te zetten. In de daarop volgende jaren worden slechts vier uur tekenen gegeven, doch die kunnen aangevuld worden met uren tekenen als optievak. Daarbij komen acht uur verplichte theorievakken en twintig uur atelier, zodat het lessenpakket kan variëren van 32 tot 36 uur per week. Er is dus duidelijk geen sprake van tijdverdrijf! Naast het aanleren van het "métier" wordt reeds vanaf het eerste jaar ook persoonlijke inbreng verwacht van een student.

Leerkrachten leiden leerlingen op, doch eenmaal de techniek onder de knie, bepaalt de student waarin hij zich wil specialiseren en kan hij zijn creativiteit in mindere of meerdere mate de vrije loop laten. Zo leert in de afdeling grafiek iedereen tijdens het eerste jaar de drie verschillende technieken: hoog-, vlak- en diepdruk. Tijdens het tweede jaar kiest de student voor twee van de drie deelgebieden en in de laatste twee specialisatiejaren wordt nog maar één keuze gemaakt. Via optievakken bestaat echter de mogelijkheid om tot in het laatste jaar de drie methoden te beoefenen. De persoonlijke creatieve voorkeur van de student geeft grote mogelijkheden, zeker voor de praktijkvakken.

Acht uur theorie is voor iedereen verplicht én noodzakelijk. Zoals de directeur het uitdrukte: "Een ruggesteun voor de algemene ontwikkeling én voor de ontplooiing van de menselijke geest". Daarom zijn de vakken vooral gericht op humane wetenschappen: maatschappijstudie, psychologie, filosofie, wereldliteratuur, kunstgeschiedenis, ... De zuiver wetenschappelijke vakken zoals toegepaste scheikunde (afdeling keramiek) en fotochemie (afdeling fotografie) e.a. moeten de vakkennis verstevigen. Vanaf het tweede jaar kunnen daar optievakken worden gevolgd, o.a. niet-Europese kunst, esthetica, kunstfilosofie en -actualiteit. Deze vakken worden uit interesse gekozen en er kunnen naar keuze al of niet examens worden voor afgelegd. In dit kunstonderwijs is het vooral belangrijk om een ruimere kennis te hebben van de achtergrond die kan bijdragen tot ruimere scheppingsmogelijkheden in het ambachtelijk proces.

Het programma van de laatstejaars bevat wetgeving en boekhouden, zonder dat het in de bedoeling ligt om volmaakte boekhouders op te leiden. Voor zij die zich als zelfstandige willen vestigen, is dit uiteraard zeer nuttig. Tevens gaat de aandacht naar contacten met galerijen en bedrijfsleven. Er wordt met andere woorden geopteerd voor een regelmatige wisselwerking tussen industrie en kunstenaars, tussen ambacht, creativiteit en design. Eenmaal de academie achter de rug, d.w.z. het tweedegraadsdiploma is behaald, kan nog worden geopteerd voor een derdegraadsstudie aan het Hoger Instituut. Gedurende deze drie vervolmakingsjaren ligt het accent zuiver op praktisch. In feite is het Nationaal Hoger Instituut een werkgemeenschap waarin elke student, individueel, zijn streefdoel bepaalt, zoekend en tastend zijn persoonlijke stijl ontwikkelt. Materieel kan hij hierbij rekenen op een verwarmd atelier en de nodige accommodatie als drukpersen (grafiek), ovens (keramiek), ... Artistiek en pedagogisch wordt hij individueel begeleid door een professor, specialist in zijn discipline. Iedereen, uit eender welke afdeling, krijgt zo de mogelijkheid om zijn ambacht te beoefenen en uit te breiden. Dat wil concreet zeggen dat een student met een tweedegraadsdiploma in de juweelkunst, een ruimere kennis kan krijgen van edelsmeedkunst. Hij heeft reeds de basistechnieken van het juweelambacht onder de knie, doch hij kan zijn creativiteit verruimen door een bredere kennis



Het atelier voor keramiek
Koninklijke Academie voor Schone
Kunsten, Antwerpen



van materialen en technieken. Een student in de modeafdeling kan evenwel veel beter rechtstreeks in contact komt met de realiteit, bijvoorbeeld door een stage in een confectiebedrijf of bij een couturier. De inventiviteit van een ontwerper wordt vergroot door een bredere waaier van textielverwerkingsmogelijkheden. Met andere woorden, ofwel wordt de stilist geconfronteerd met produktie op grote schaal en zal hij rekening moeten houden met praktische factoren als draagbaarheid, coupe,.. of zijn voorkeur gaat naar werken op kleine schaal, met grote individuele verschillen naar een gericht publiek.

Dit academie-onderwijs omvat trouwens meer dan een technische en creatieve opleiding in de beperkte omgeving van de academie. Elke student krijgt de kans om met de buitenwereld in contact te komen, het maakt niet uit of hij overdag of 's avonds les volgt en of hij daarna opteert voor het Hoger Instituut.

Volgens de directeur lopen de contacten met de bedrijfs wereld heel gestructureerd en doelgericht. Kunst is meer dan louter ambacht en inventie, kunst is ook weten hoe beide naar voren te halen op het geschikte moment en op de juiste plaats. Als student aan de academie liggen de mogelijkheden naar een bredere, algemene, hedendaags gerichte vorming voor de voeten. De vraag is of ze voldoende benut worden. Directeur Gaudaen is er gerust in: na de academie vindt iedereen zijn weg wel en voor bepaalde afdelingen als modeontwerpen, grafische vormgeving of juweelontwerpen zijn geen oud-leerlingen ingeschreven bij de R.V.A.

Als afronding van het Hoger Instituut moeten de laatstejaarsstudenten individueel een tentoonstelling opbouwen in de de ambtswoning, de huidige academiegalerij en gezamenlijk werken naar een groepsexpositie in het Jordaenshuis. Hierbij moeten ze een folder ontwerpen met een curriculum vitae, een representatieve illustratie en een esthetische benadering van hun werk. Gaudaen: "Een blauwdruk van hun specialisatie waarmee ze naar galerijen en bedrijfs wereld kunnen toestappen". In deze tentoonstellingen zit dus het resultaat van hun opleiding: geestelijke creatieve arbeid die een stoffelijke gestalte heeft gekregen in een kunstwerk.

Naast de vaste professoren aan het Hoger Instituut die de studenten praktisch begeleiden, zijn er jaarlijks een tiental seminaries van gastprofessoren die deuren en vensters openen op bepaalde facetten van de kunst en het eigentijdse kunstgebeuren. Zo vindt er onder andere een seminarie plaats met galerijhouders en kunstcritici, waarop alle studenten worden uitgenodigd en dieper worden ingewijd in de maatschappij ná de opleiding. De factor "welbespraaktheid", het zich verbaal kunnen waar maken in de wereld van de galerijen, komt aan bod en het excuus van de "bescheidenheid" van de Vlamingen geldt hier niet.

En 1992?

Het is een feit dat het kunstonderwijs in Europa niet overal op dezelfde leest is geschoeid. Bij een vergelijking van de structuren van het kunstonderwijs hebben we vastgesteld dat in landen met een kunstopleiding die afhangt van een universiteit (bijvoorbeeld in Spanje) een verhouding van 50 % theorie en 50 % praktijk wordt gegeven. Dit terwijl in landen als het onze, waar het kunstonderwijs gegroeid is uit de traditie van het gildewezen, het accent ligt op 75 % praktijk, geruggesteund door een theoriepakket van 25 %.

Zal dit veranderen in de toekomst?

Terwijl besprekingen om de algemene structuur naar 1992 toe te veranderen volop aan de gang zijn, werden wel reeds contracten ondertekend met het buitenland en zijn uitwisselingen van studenten en professoren tot stand gekomen tussen de academies van Rome, Toulouse en Antwerpen, en de universiteit van Tenerife. Via het Erasmusproject studeerden enkele Spanjaarden vorig jaar aan de Academie van Antwerpen; in januari '89 vertrokken zes studenten van het Hoger Instituut naar de Bellas-Artes-afdeling van de universiteit in La Laguna, Tenerife. De Spanjaarden kwamen naar het Hoger Instituut omdat daar het accent ligt op de praktijk, wat eventuele confrontaties met theoretische examens uitsluit. Contacten met het buitenland dragen uiteraard ook bij tot de algemene vorming. Het ambacht blijft hetzelfde, maar de creativiteit wordt ruim bevorderd door andere culturen. Uitwisselingen met een vreemd land en volk geven nieuwe scheppingsmogelijkheden en ideeën, waardoor enkel een rijkere kunst kan ontstaan.

Daarom wordt ook voor 1992 naar meer gelijkwaardigheid tussen de verschillende structuren van het kunstonderwijs gestreefd. Volgens Gaudaen moeten op de eerste plaats elementen als studievoorwaarden, aantal studiejaren en lessenpakket naar voren worden gehaald om één type van kunstonderwijs in binnen- en buitenland te creëren, maar zó dat elke school haar eigenheid kan behouden. Een colloquium en tentoonstelling over het kunstonderwijs in Europa (mei 1989) in de Antwerpse Academie, zullen volledig in het kader staan van deze problematiek. Bestaat er dan ook een noodzaak om nieuwe afdelingen op te richten of uit te breiden? De middelen zijn beschikbaar, maar er moet een keuze gemaakt worden in functie van hoe de zaken evolueren. Indien er structurele veranderingen plaatsvinden, dan moeten die in relatie staan met een verruiming van kunst en kunstambacht naar nieuwe technologieën en wetenschap toe, zoals bv. fotografie, video, film, informatica.

De relatie tussen kunst en kunstambacht

Beide begrippen lopen in een academie-opleiding parallel.

Waar ligt de grens? In feite heeft de kunst nooit los van het ambacht gestaan; enkel onze eeuw moest zonnodig benamingen geven om het allemaal in schuifjes te steken. Indianen dachten niet aan een verschil tussen kunst en kunstambacht toen ze een kleed of voorwerp maakten. Elk object is een onderdeel van een algemene cultuur. Een keramist kan een even groot kunstenaar zijn als een beeldhouwer. Belangrijk is wat iemand zelf in zijn opleiding en creaties steekt om zijn waarde als kunstenaar in spe te vergroten en wat hij ermee wil doen naar de buitenwereld toe.

**Kunst en kunstambachten in het Rijksinstituut voor
Kunstambachten "RIKA" in Mechelen
Kunstonderwijs voor socio-culturele promotie**

Het RIKA biedt hoger secundair avondonderwijs, gespreid over drie jaar. Daaraan kunnen nog twee jaar finaliteit toegevoegd worden. Aan een erg verscheiden leerlingenpubliek wordt gedurende de eerste drie jaar, twaalf uur en in de finaliteiten, veertien uur per week volgende lessen gegeven: boekbinden, etalagekunst, film- en videokunst, fotografie, glaskunst, handweven, juweelontwerp en edelsmeedkunst, kant, keramiek, mode-ontwerpen, stofbedrukken, kunstnaaldwerk en grafische kunsten zoals publiciteit, kunstschrift en boekillustratie.

Na een gesprek met de directeur, de heer G. Beckers en een rondleiding door de elf afdelingen, bleek een totaal andere aanpak dan bijvoorbeeld in de Academie van Antwerpen. De nadruk ligt bij het RIKA duidelijk op de praktijk. In dit socio-cultureel kunstonderwijs is het zeker niet de bedoeling om een ruime theoretische vorming mee te geven. Techniek en persoonlijke inbreng moeten elkaar hierbij aanvullen. De heer Beckers wil géén onderscheid maken tussen vrije kunst en kunstambacht. Hij beoogt hiermee een gelijktijdige ontplooiing van ambacht en scheppingskracht. Theorielessen komen occasioneel aan bod, als toelichting bij het ambachtelijk proces. Een algemene vorming is evenmin de hoofddoelstelling van dit avondonderwijs. Daarvoor komen de belangstellenden met sterk uiteenlopende achtergronden immers niet. Zij bekijken hun opleiding eerder nuttig, willen vooral de techniek onder de knie krijgen en hun avonden creatief doorbrengen.



Het atelier voor glaskunst
Rijksinstituut voor
Kunstambachten,
Mechelen

De directeur drukte het als volgt uit: "Het lessenpakket vertrekt met een gevarieerde interesse voor het kunstambacht in het algemeen. Velen haken echter in dit stadium af omdat ze de school enkel willen gebruiken voor het technische, de rest komt zagezegd later wel."

De titularissen trachten wél het artistieke in de leerlingen te ontwikkelen. Een kunstwerk moet het resultaat zijn van een gelijktijdige ontplooiing van het ambachtelijke en van het esthetische. Directeur Beckers: "Maar om dat duidelijk te maken, moet je al heel goed zijn als titularis. Een leraar kan immers iemand stimuleren maar mag niets opdringen." Ondanks de beperkte lestijd straalt er toch 200 % motivatie van de leerkrachten uit. Enthousiaste leerkrachten begeleiden enthousiaste leerlingen, gemotiveerde leerlingen inspireren leerkrachten.

Eerder dan in een academie, draait dit soort kunstonderwijs rond de leerkrachten. Er bestaat géén algemeen geldend programma met eenzelfde aantal basisvakken. Elke titularis van een atelier maakt zelf zijn of haar planning op.

Het programma "van bovenaf" omvat enkel een duidelijke omschrijving van de opdrachten en doelstellingen die specifiek verwacht worden per jaar en per afdeling. Alles bij elkaar komt het erop neer dat een programma flexibel moet zijn zodat het van jaar tot jaar en van persoon tot persoon kan aangepast worden. Dus, hoe meer persoonlijkheid er van een leerkracht uitgaat, hoe interessanter de weinige theorie m.b.t. het ambachtelijk proces wordt en des te vlotter de vakkennis wordt aangeleerd.

Daardoor verhogen de kansen ook aanzienlijk dat het ontwerp creatief wordt uitgewerkt.

Bij wijze van voorbeeld bekijken we even het opleidingsprogramma voor het tweede jaar hoger secundair van het glaskunstatelier. Eerst komen een zestal vormingslessen zoals theorie van de glaskunst, toegepast tekenen, ontwerpen en kunstgeschiedenis onder de vorm van een bezoek aan kunsthistorische instellingen.

De grootste aandacht gaat naar het leren omgaan met glas en zijn verwerkingsmethodes, praktijklessen dus.

De lerares "glaskunst" is veruit de enige die theorie onder de naam "vorming" inlast. Bij juweelontwerpen, keramiek of fotokunst, worden enkel de opdrachten vermeld, met enige uitweiding over de nodige technieken en materialen.

Hierbij moet nogmaals benadrukt worden dat het RIKA kunstonderwijs voor socio-culturele promotie is. Het wil op de eerste plaats een artistieke, creatieve aanvulling zijn voor het algemeen vormend onderwijs en géén producten afleveren voor de designwereld. Contact met de bedrijfswereld is er weinig. De nadruk ligt integendeel op het kunstambachtelijke proces, handwerk op kleine schaal zonder al te gesofisticeerde middelen. Luxueuze apparatuur blijft onbetaalbaar en bovendien overweegt de wil om te werken op kleine schaal. Beckers: "Té moderne machinerie helpt wel om iets moois te creëren, maar is niet echt noodzakelijk. Een kleiner aanbod geeft mogelijkheid tot vindingrijkheid en creativiteit".

Het hoger kunstonderwijs aan het Sint-Lucasinstituut in Gent

Kunst en kunstambacht laten evolueren op een kleinschalige, maar haalbare wijze

Met de heren C. de Rammelaere, directeur van het Hoger Instituut voor Beeldende Kunsten, en R. Gerard, directeur van de socio-culturele promotie, werd gesproken over de relatie tussen kunst en kunstambacht in het hoger kunstonderwijs, het Kunstsecundair Instituut kwam dus niet aan bod.

Tijdens de eerste twee jaar, de basisopleiding, staan kunst en kunstambacht onder één noemer. Dit heeft zijn reden. Een groot aantal leerlingen begint na een toegangsexamen (louter om hun motivatie te testen) zonder kunstopleiding aan de zogenoemde "geheime keuken". Doch draait hun eerste contact met kunst vaak op een ontgoocheling uit. Zoals beide directeurs het uitdrukken: "We vertrekken in feite van niets. Aan een conservatorium speel je reeds piano voor je begint, aan de universiteit bezit je eveneens een notie van studie." Daarom bevat het pakket van het eerste jaar vooral technische vakken. Stap voor stap raken ze vertrouwd met tekenen en techniek. Tevens geeft het avondonderwijs in de socio-culturele promotie de mogelijkheid om extra tekenen te volgen.

Vanaf het derde jaar kan "elke vogel zingen zoals ie gebekt is". Elke leerling krijgt de kans om zichzelf te uiten, zonder restricties qua materiaal en onderwerp. Er worden wel enkele richtlijnen gegeven om de creativiteit te verruimen en te ontplooiën. Zo moet iedereen in een beeldhouwersklas éénmaal naar levend model een volledige figuur sculpteren. De heer Gerard: "Dan leren ze een figuur begrijpen. Het is idem als taal, als leren lezen en schrijven. Je kan immers ook met hanepoten poëzie creëren."

Praktijk heeft voorrang op theorie zowel in de vrije als in de toegepaste afdeling. Een creatief persoon theoretisch stimuleren of een evenwicht bereiken tussen een doe-mens en een intellectueel iemand, vereist een degelijke aanpak. Studenten staan nauwelijks open voor theorie omdat het aanstonds wordt geassocieerd met orde en structuur.

Een algemene vorming is echter wel noodzakelijk om de andere zijde van het ambachtelijke-creatieve te laten zien en om na de studies een weg te banen op de arbeidsmarkt. Als leerkracht sta je dus voor een moeilijke taak.

Het onderwijs vergt een voortdurend bijspijkeren van de actualiteit om leerlingen blijvend op de hoogte te houden. "Ze moeten voortdurend gewezen worden op het belang van theorie bij de ontwikkeling van hun creatieve geest."

Voor de socio-culturele promotie betekent dit concreet een serieuze aanpak en géén creatie van hobbyclubs of louter vrijetijdsbesteding. Het duurde een tijdje vooraleer de restauratieafdeling op gang kwam. Hoofdzakelijk lag dit aan de leerkrachten. Deze richting vraagt namelijk een tweetaligheid om een creatief produkt af te leveren. Beheersing van de techniek én een degelijke theoretische achtergrond. Restauratie kan immers enkel tot stand komen als men een beeld heeft van de tijd en traditie waaruit het kunstwerk stamt. De lessen kunstgeschiedenis worden, als noodzakelijke theoretische begeleiding, gegeven in functie van het te restaureren voorwerp.

Kunstambacht is een traditie, maar in hedendaagse normen betekent dit uitbreiding naar design toe én een groeiende relatie met de buitenwereld. Het programma bevat vakken als bureau- en verkooptechnieken, bedrijfsbeheer en auteursrecht, om leerlingen warm te maken voor de industrie. Volgens directeur R. Gerard is daarom de functionele grafiek, gericht op de reclame, de enige kunstrichting die goed kan doorbreken. Ze is namelijk zowel theoretisch als creatief degelijk gestructureerd en doorloopt vele geleidingen van de maatschappij. "Publiciteit is nodig voor een tentoonstelling van een beeldhouwer, voor een school om leerlingen aan te werven,..." Directeur Gerard: "Ten opzichte van het buitenland heb je de indruk dat België een soort paradijs is voor amateurs, maar nergens kwalitatief superieur. Sint-Lucas zal een geleidelijke structuurverandering moeten ondergaan naar meer gespecialiseerde richtingen." Directeur De Rammelaere: "Je moet een bepaalde schaal hebben en je kunnen specialiseren om hoogstaande creativiteit af te leveren." In het algemeen pleit het Sint-Lucasinstituut voor een kleinschalige, maar haalbare aanpak. Groeiende relaties met de bedrijfsweld, bieden nieuwe mentale en artistieke mogelijkheden. De afdeling toegepaste grafiek doet het anders niet slecht. Afgestudeerden worden regelmatig aangeworven en de richting staat hoog aangeschreven in het buitenland. Via het Erasmusproject komen studenten uit Amsterdam en Rijsel naar Gent om hun laatste jaar over te doen. Directeur De Rammelaere: "Er valt zeker wat te bieden zowel op creatief als op theoretisch vlak, maar het aanbod moet meer naar buiten uit worden getoond."

Nuttige adressen

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Dienst Kunstonderwijs
Wetstraat 26 bus 3
1040 Brussel

Nationaal Hoger Instituut en Koninklijke Academie
voor Schone Kunsten
Mutsaertstraat 31
2000 Antwerpen

Rijksinstituut voor Kunstambachten
Goswin de Stassartstraat 98
2800 Mechelen

Hoger Instituut voor Beeldende Kunsten Sint-Lucas
Sint-Lucasinstituut voor socio-culturele promotie
Zwartzustersstraat 34
9000 Gent



Het atelier voor glas in lood
Hoger Instituut voor Beeldende
Kunsten Sint-Lucas, Gent



Het atelier voor keramiek
Hoger Instituut voor Beeldende
Kunsten Sint-Lucas, Gent

Het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende: een gloednieuwe collectie

Het spiksplinternieuw Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende specialiseert zich in Belgische beeldende kunst met verwijzingen naar de hedendaagse internationale kunstscène. Het is daarnaast het enige oord voor hedendaagse kunst in België waar de conservator-directeur, Willy van den Bussche, zijn belangstelling voor toegepaste kunst wenst te concretiseren in de vaste collectie. De nieuwe afdeling voor toegepaste kunst opende in februari 1989. We zochten directeur Van den Bussche echter reeds op in het PMMK op 3 juni 1988 en stelden hem een aantal vragen over de manier van verzamelen. U kunt zijn antwoorden als een statement lezen, gegroepeerd rond een begrip.

Belangstelling

De collectie zal in geen geval "goed (Vlaams) kunstambacht" brengen. Het is evenmin de bedoeling om het Museum voor Sierkunst (Gent) over te doen. Kunstambacht sluit aan bij de folklore en past niet in een museum voor hedendaagse kunst. Ik gebruik liever de term "gebonden kunst", omdat het om kunst gaat die ergens functioneel gebonden blijft, maar door zijn vormgeving uit de band springt en revolutionair aandoet. In die zin bestaat er geen onderscheid tussen gebonden en beeldende kunst. Voor mij zijn eerlijkheid en authenticiteit in de creatie heel erg belangrijk. Op die manier horen keramiek, juwelen, meubels, ... thuis in een museum, naast schilder- en beeldhouwkunst. Een goede zetel kan even interessant zijn als een goede sculptuur. Zo wordt de grens tussen design en gebonden kunst onbepaald, in sommige gevallen zelfs onbestaande. Kijk bijvoorbeeld naar het werk van Ron Arad. Alles wat in die kunstgebieden beweegt is belangrijk en die idee is zeker geen verworvenheid van ons decennium. Henry van de Velde (1863-1957) streefde reeds naar een totaal kunstwerk. In die zin staan we nog even ver. We hebben helemaal niets uitgevonden. Er ontstond wel het vernieuwd bewustzijn dat op die manier over kunst denken de enige juiste is. Vandaar de belangstelling voor een collectie gebonden kunst.

Persoonlijke visie

Een persoonlijke visie kan slechts een rol spelen wanneer je iets koopt voor jezelf. Pas dan ben je echt subjectief. Bij het vormen van een collectie in een museum kun je echter die subjectieve normen niet hanteren. Je moet erboven staan, wat kan door voldoende ervaring, kennis en feeling te hebben. En dat komt pas na een aantal jaren.

Subjectiviteit

Door intens bezig te zijn in de gebieden waar je subjectief toe aangetrokken wordt, zal je na verloop van tijd een objectiviteit in de beoordeling krijgen, omdat je er nu eenmaal ontzettend veel over zult weten. Je kunt vergelijken en dat laatste is heel belangrijk. Vergelijking is de basis van een verzameling. Je moet daarbij wel mikken op een internationaal niveau, rekening houdend met de actualiteit en het verleden. Hedendaagse produkties onderling vergelijken is niet voldoende. Je moet het verleden ook in je gegevens opnemen, zelfs het verre verleden. Memphis is daar een mooi voorbeeld van. Zonder kennis, ervaring en feeling wordt het echter zeer moeilijk een juist oordeel te vormen. De dominantie van die drie begrippen zal mijn persoonlijke keuze, want ik kan mezelf nu eenmaal niet in vakjes opdelen, relativieren. Ik maak bovendien onderscheid tussen de begrippen "persoonlijk" en "subjectief". Subjectief is gevoelsgebonden en persoonlijk niet. Een persoonlijke keuze is geen emotionele must voor mijn ego. Ik kan zelfs werk in mijn collectie opnemen waar ik helemaal geen emotionele binding mee heb, maar waarvan ik het belang en de kwaliteiten inzie. Je moet de kwaliteiten van iets kunnen herkennen zonder ervan te houden.

De relatie met de bestaande collectie beeldende kunst.

Uiteraard is er een relatie. Door plastische kunst te verzamelen krijg je een andere visie op de toegepaste kunst. Je kweekt andere kijkattitudes. Het is pas door met die bril te kijken dat je nieuwe creaties kunt ontdekken, omdat de beeldende kunst door zijn voortdurende beweging een creatieve motor is voor de toegepaste kunst. Door dat verband te leggen krijg je grensverleggende vergelijkingsmogelijkheden en kan de verzameling een heel specifieke oriëntatie krijgen. Een potvorm van Tjok Dessauvage die functioneert binnen het referentiekader van de beeldende kunst, zal me er toe aanzetten die te kopen voor de verzameling.

De opstelling en de ruimte

Er zal geen inhoudelijk onderscheid gemaakt worden tussen plastische en toegepaste kunst in de opstelling van de collectie, maar bepaalde disciplines zullen om museumtechnische redenen (veiligheid, toegankelijkheid,..) in specifieke ruimtes op een passende manier ondergebracht worden. Een stuk keramiek vraagt nu eenmaal om een andere bescherming dan een schilderij. Een vitrine is daarvoor de meest aangewezen presentatievorm, ook voor juwelen. Nu hebben we in het PMMK een gigantische ex-wijnkelder met honderden betonnen legvakken van 1 m³, die, mits het aanbrengen van één veiligheidsglas met slot en verlichting, onmiddellijk dienstig zijn. Ik wil maar zeggen dat de collectie gebonden kunst niet naar de kelder verdoemd wordt. Er zijn nog tal van andere ruimtes waar meubels en grotere keramiek terecht kunnen en ik denk aan de beeldengroep van José Vermeersch, de stoel van Lucien Bossier

(Izegem, 1954). Zo loop ik reeds lang met de idee rond om het atelier van Jozef Peeters (Antwerpen, 1895–1960), die in zijn oeuvre architectuur, schilderkunst, design en gebonden kunst verenigde, te reconstrueren in het PMMK. Op die manier kan ik de mensen tonen hoe een kunstwerk uit die tijd, ca 1920, functioneerde in zijn milieu. Hoe een meubel en een schilderij samengaan qua inhoud. De museumruimte is polyvalent genoeg om niet bepalend te werken in het stellen van criteria.

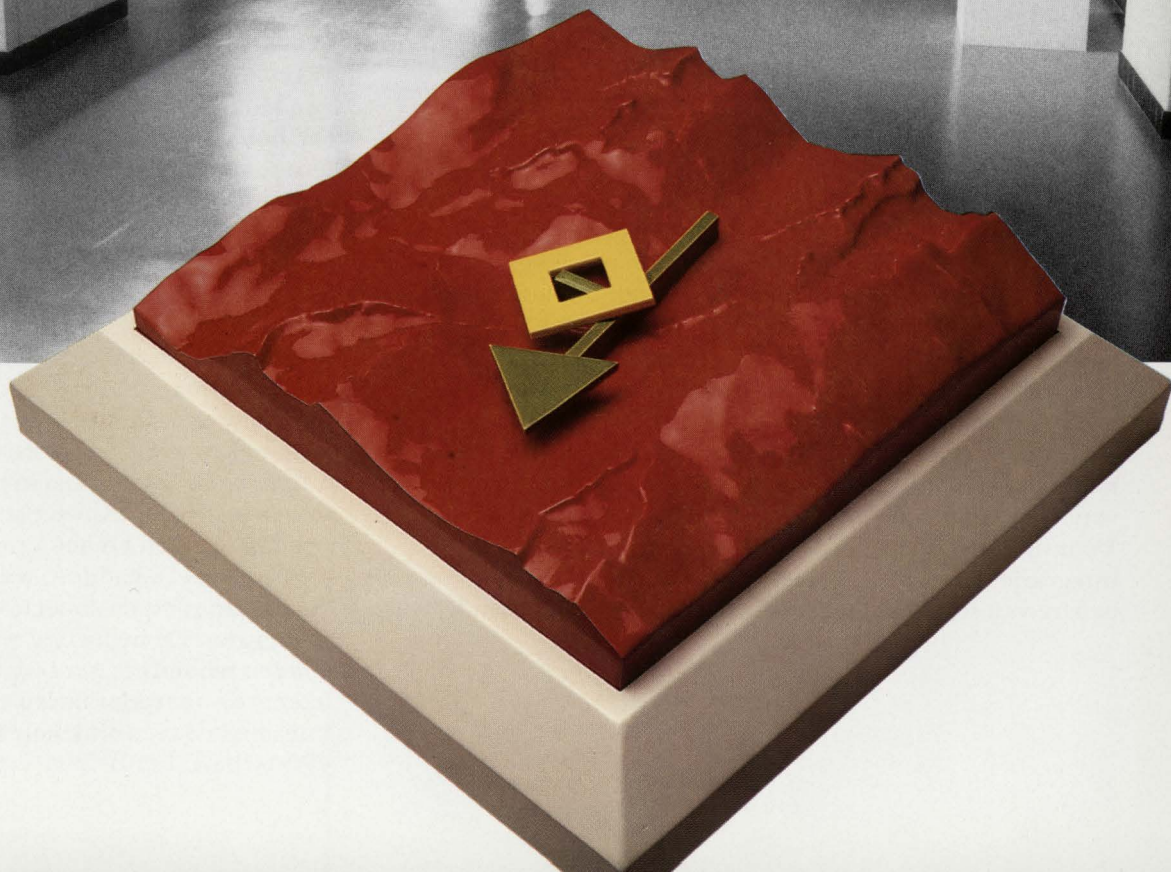
De kelders voor gebonden kunst
*Provinciaal Museum voor
Moderne Kunst, Oostende*

In het PMMK werd op 24 februari 1989 de "tweede fase" afgewerkt. Hierbij werden o.a. de oude wijnkelders van het voormalige warenhuis tot handige vaste vitrines voor "gebonden kunst" omgewerkt.



Patrick van Hoeydonck (1959-1984)
Playtime
1983
31 × 31 × 13 cm
Gips, gelakt
PMMK, Oostende

Een groot aantal werken van deze te vroeg overleden kunstenaar behoort tot de collectie van het PMMK en wordt permanent tentoongesteld.



Informatie

Informatie binnenkrijgen vergt tijd. Maar naast de zalen voor de vaste collectie zijn er ook ruimtes voor tentoonstellingen. Zo'n expo zal een bepaalde informatie beter uitwerken en een deel van de collectie in een ruimere context tonen. Op die manier zal informatie verzameld worden, naast de andere klassieke mogelijkheden.

Volledigheid

De collectie is geen inventaris. Dus niet iedereen zal met een werk vertegenwoordigd zijn, hoe wetenschappelijk dat ook is. Het aspect van volledigheid zal enkel in de tentoonstellingen aan bod komen. Je kunt daarin een aantal verbanden en alle namen van een bepaalde periode brengen, maar dat hoeft niet noodzakelijk in de collectie. De stukken die het PMMK koopt zullen belangrijk genoeg zijn om er te staan. Enkel het beste is goed genoeg. Het publiek zal hoe dan ook een historisch overzicht krijgen, maar op topniveau en niet alleen Belgisch. Ik wil de registers opentrekken naar het buitenland. Een situering van het nationale op internationaal vlak. En dat kan omdat de gebonden kunst niet zo enorm duur is. We zullen dus van meet af aan starten met een internationale verzameling.

Budget

Ik heb nog geen bepaald budget, maar in mijn begroting zal ik een paar miljoen fr. voorzien. Wanneer de afdeling dan opent in februari 1989 zullen we dan toch met enkele interessante stukken kunnen uitpakken. In de eerste fase beperkt zich dat tot keramiek, ook al omdat ik de discipline al jaren persoonlijk volg. Het zal echter niet uitdraaien op een specifieke keramiekcollectie. Zelfs in die eerste fase zijn er nog kilometers kelder vrij voor andere zaken. Die komen op de begroting voor de volgende jaren. Het geld zal echter voor een deel van sponsors moeten komen.

Buitenlandse collecties

Ik wil me niet spiegelen aan buitenlandse verzamelingen omdat ik in het buitenland nog geen enkele collectie gevonden heb die me echt boeit. De meeste collega's verzamelen meestal vanuit het ambachtelijke van de discipline en niet vanuit de sfeer en de vorm. De technische kwaliteiten spelen uiteraard ook een rol in de toegepaste kunst, maar ik zal ze niet laten domineren. Sommige kunstenaars verzwakken zelfs hun werk door de techniek beter te leren kennen en gebruiken. Hun oorspronkelijke naïeviteit verdwijnt. Daarom volg ik de artistieke evolutie van kunstenaars die mijn interesse wegdragen, van dichtbij. Voor de collectie beeldende kunst in het PMMK, is de integratie in de verzameling van een overzicht van het oeuvre van sommige kunstenaars daarom kenmerkend.

Sterckshof, Antwerpen

In Deurne, grenzend aan het Rivierenhof staat het romantisch neohistorisch kasteel "Het Sterckshof", dat de Provincie Antwerpen als museum gebruikt om er zijn collecties historisch zilver- en tinwerk in onder te brengen, samen met tal van objecten van cultuurhistorische waarde. Dit museum draagt in zijn vaandel de beschrijving "... voor kunstambachten" en zijn conservator, Jan Walgrave, staat wereldwijd bekend om zijn belangstelling voor deze materie. Helaas is daar weinig tastbaars van terug te vinden in de verzameling, ondanks een palmares, van een goede vijftig jaar, vol grote en boeiende, tijdelijke tentoonstellingen over hedendaags kunstambacht. Jan Walgrave, hoofdconservator van de Provinciale Musea van Antwerpen vertelt waarom.

Belangstelling

Het Sterckshof is een provinciaal museum voor het kunstambacht en kreeg in 1954 de opdracht een historische verzameling aan te leggen, met daarnaast een documentatiecentrum over de hedendaagse kunstambachten. Dit hield in dat er regelmatig tijdelijke tentoonstellingen voorgesteld werden, gerealiseerd door het Sterckshof, maar dikwijls in samenwerking met de verschillende Provinciale Comités voor het Kunstambacht. Voor de verzameling kocht men vooral historische voorwerpen, maar ook enkele hedendaagse om doelbewust, maar louter illustratief, de evolutie te tonen in de edelsmeedkunst, keramiek, enz... Een echte collectie van hedendaags werk aanleggen was nooit de bedoeling. Zo is het relatief lang geleden dat we hedendaagse stukken voor het Sterckshof aankochten, hoewel de mogelijkheid steeds blijft bestaan. Misschien is het in deze context goed de hedendaagse werken te signaleren die de Provincie Antwerpen af en toe koopt, ter verfraaiing van haar gebouwen. Meestal van kunstenaars die geboren of woonachtig zijn in de Provincie, zoals onlangs nog keramiek van Hugo Rabaey (Wilrijk, 1948), Arthur Vermeiren (Willebroek, 1942), Patrick Picarelle en Mieke Everaet (Asse, 1963). Dat is natuurlijk geen echte collectie, hoewel er wel pogingen gedaan zijn om iets dergelijks mogelijk te maken. Ik heb op het einde van de jaren '70 ooit nog het initiatief genomen om met mijn stedelijke en provinciale collega's uit Vlaanderen te confereren over het aanleggen van deelcollecties, verspreid over de verschillende Vlaamse musea. Het verzamelde kunstambacht stelde echt niet zo veel voor qua kwantiteit, noch kwaliteit, behalve in het Museum voor Sierkunst in Gent. In de periode van die gesprekken werd een grote tentoonstelling "Textiel uit Vlaanderen" naar Noorwegen gestuurd, grotendeels samengesteld uit Antwerpse kunstenaars. Om die reden en ook omdat we toen het Vrieselhof als provinciaal textielmuseum hadden, wilde Antwerpen in dat museum een internationale collectie hedendaagse textielkunst aanleggen. De bedoeling was dat andere musea "meubel" zouden nemen of "keramiek". Iedereen was daarmee akkoord, waardoor ik een eerste jaar, naast de Antwerpse kunstenaars, een stuk kon kopen van Abakanowicz (Warschau, 1930). Voorlopig is dit nog steeds het enige

werk van haar hand in een Belgisch museum. Het tweede jaar kwam er een werk van Elsi Giauque (Zürich, 1900), met de bedoeling ieder jaar iets te kopen. Toen ik echter een derde werk, en met name één van Tapta (Kasciau, Polen, 1926) voorstelde, besliste de Bestendige Deputatie daar anders over. Sedertdien kwam er van die verzameling niets meer in huis en bevinden zich nu, totaal geïsoleerd, twee internationale textielwerken in de Provincie. Er was dus geen beleid.

Subjectiviteit

Er is evenveel objectiviteit als subjectiviteit aanwezig in mijn selectie als in die van een ander historisch of hedendaags museum. Ik streef echter wel een grote objectiviteit na. Stel dat een kunstenaar één van onze Provinciale Prijzen wint en ik niet van zijn werk hou, dan zou ik het toch consequent vinden een voorbeeld ervan in ons museum te hebben. Tegelijkertijd relativiseert dat mijn visie op die dingen en relativeren moet altijd kunnen. In het Sterckshof is de dimensie niet internationaal maar streekgebonden, aangezien we ons beperken tot de "zuidelijke Nederlanden", zowel historisch als hedendaags. Als er echter in een schenking of legaat buitenlandse stukken voorkomen, dan weigeren we die niet. Wij proberen te tonen hoe het leven in het verleden verliep en ik vermoed dat de mensen toen ook al eens iets van buiten de landsgrenzen bezaten. Het kan de "interieurbiotoop" slechts beter illustreren. Wat verzamelen betreft, handel ik echter meer als historicus dan als kunstcriticus. En voor de rest hangt het af van de financiën.

Informatie

Je kunt altijd leren, zelfs als je reeds regelmatig binnen- en buitenlandse expo's bezoekt, catalogi bestudeert, ... Je moet ook zoveel mogelijk volgen wat er op de markt komt en contact zoeken met de mensen om een oordeel te kunnen vormen over wat belangrijk is. Pas dan kun je een collectie aanleggen.

Relatie tot de bestaande collectie

Er is vooral het illustratieve aspect, waar we het reeds over hadden. Binnenkort komt er echter een modernisering van het Sterckshof en het Vrieselhof. We zullen daardoor de verschillende delen van de collecties educatief beter kunnen begeleiden, wat betreft de stijlevolutie, de technische aspecten en de reeds genoemde evolutie naar de hedendaagse kunstambachten toe. De echte erfgenaam van de vroege kunstambachten is uiteraard het design, maar het kunstambacht als dusdanig bestaat nog steeds. De functie is veranderd, maar juist dat moet je belichten. In iedere collectie willen we dus de lijn historisch-hedendaags illustreren. Daarvoor moet je zaken aankopen. Zo staat onze zilverscollectie nu op punt, samen met de tinverzameling, maar spijtig genoeg zal je daarin weinig hedendaags werk vinden, om de simpele reden dat hedendaags zilversmeedwerk en tinbewerken bij ons nagenoeg

onbestaande zijn. Mocht de collectie keramiek echter herwerkt worden, dan moeten daar beslist enkele stukken hedendaags werk bij. Alle strekkingen van vandaag, zelfs al dragen ze mijn persoonlijke voorkeur niet weg, zullen geregistreerd en geïllustreerd worden. Je zult het hele gamma terugvinden, gaande van de artistieke interpretatie van de materie tot het louter functioneel ambachtelijk werk (uniek of in serie) over design, als erfgenaam van het historische kunstambacht. Het werk moet wel van goede technische en esthetische kwaliteit zijn.

Buitenlandse collecties

Er zijn niet veel buitenlandse collega's die een hedendaagse collectie als verlengstuk van de historische verzameling zien. De meeste maken autonome hedendaagse collecties. Ik verwijs naar Düsseldorf waar het Kunstmuseum een ongelofelijke verzameling hedendaags en historisch glas heeft, waarvan de hedendaagse afdeling veel dieper is uitgewerkt dan enkel als illustratie van de evolutie. In Darmstadt doen ze hetzelfde met brandglasramen, in Leeuwarden in het Prinsessehof met keramiek, ... Bij ons zal de bezoeker een goed gedocumenteerd, historisch gericht overzicht krijgen van wat de Provincie Antwerpen op kunstambachtelijk vlak te bieden heeft.

Opstelling en ruimtes

Een opstelling moet door zijn logica vatbaar zijn voor de mensen. Ten tweede moet je hun esthetische gevoelens aanscherpen en maken dat ze uitkijken naar objecten die ze eerder in het Museum zagen. Je beïnvloedt de mensen altijd, dus dan maar beter op een goede manier.

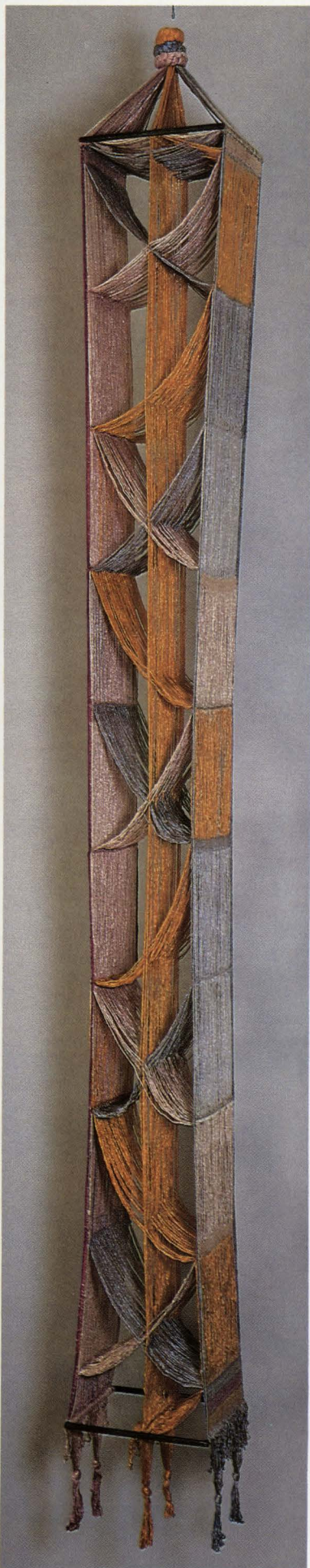
Budget

Het budget is minimaal. We moeten delen met de andere vijf musea en dat bedraagt niet meer dan één miljoen zeventenvijftig. Voor 1989 is dat zelfs verminderd tot één miljoen zes.

De voorgevel van het oud-diamantmuseum

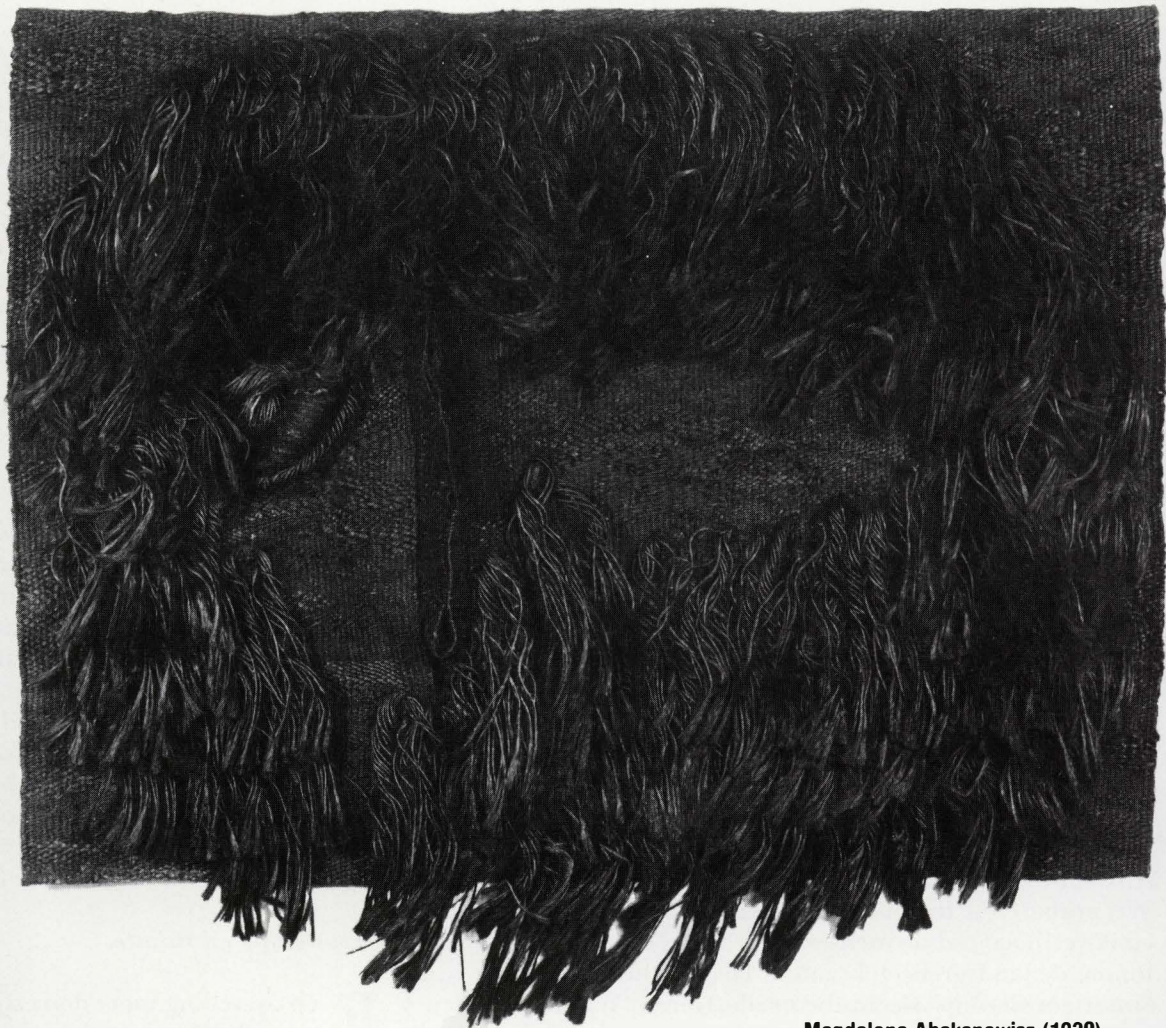
Jezusstraat 10, Antwerpen

In deze ruimte worden eerlang de collecties van het Sterckshofmuseum ondergebracht, samen met een documentatiecentrum voor hedendaagse kunstambachten.



Elsie Giaouque (1900)
Colonne japonaise
1963
300×30×30 cm
Zijde en metaal
Inventarisnummer: T80/125
Provinciaal Textielmuseum
Vrieselhof, Oelegem-Ranst

Elsie Giaouque was internationaal gezien één van de pioniers die het "wandtapijt" uit zijn vormelijke en functionele dogma's bevrijdde.



Magdalena Abakanowicz (1930)
The sister of Abakan
ca. 1975
150×180 cm
Sisalvezel
Inventarisnummer: T81/73
Provinciaal Textielmuseum
Vrieselhof, Oelegem-Ranst

De Poolse Magdalena Abakanowicz is een beroemde naam in de internationale textielwereld. Ze was net als Elsie Giaouque één van de pioniers die door haar experimenten het werken met de materie tot nieuwe inzichten bracht. Zo nam ze tien maal deel aan de "Biennale internationale de la tapisserie" van Lausanne (13 edities). Haar groter werk ontwikkelt de menselijke figuur in drie dimensies.

Gevel
Museum voor Sierkunst, Gent

Dit beeld sierde het museum gedurende een zeer lange tijd, maar behoort nu gelukkig tot het verleden door de recent begonnen nieuwbouw.

Het Museum voor Sierkunst, in Gent, verzamelt sinds half de jaren '70 een collectie hedendaagse toegepaste kunst. Helaas is het meeste ervan niet te zien, wegens plaatsgebrek. In de volgende jaren komt daar echter verandering in, omdat de Stad Gent besliste de werken voor een nieuw gedeelte aan te vatten. In deze nieuwbouw zal de "onzichtbare verzameling" zich in volle glorie kunnen manifesteren. Zover is het echter nog niet. Voorlopig staan er enkele stukken, waaronder keramiek, opgesteld in de hall van het administratieve gedeelte, kant Drabstraat. Hedendaagse meubels en ook een beperkte verzameling keramiek vindt de bezoeker in het oude museum. Conservator Lieven Daenens geeft uitleg.

Belangstelling

De collectievorming met kunstambacht behoort sinds zijn oprichting (1902) tot de basisdoelstellingen van dit museum. Na verloop van tijd werd echter een accent gelegd op het hedendaagse aspect. Het verzamelen had pieken en dalen. Zo werd er tussen de jaren '20 en '26 op een bijzonder intelligente manier hedendaags verzameld, wat plots ophield in de jaren '30. Die situatie bleef duren tot de jaren '70 en veroorzaakte grote hiaten. De verzameling zelf bestaat uit meubilair, glas, keramiek, textiel en alles wat je zou kunnen omschrijven als interieurkunst. Het geheel is internationaal geïntereerd. Het beste uit eigen land wordt geconfronteerd met het beste op internationaal vlak. In de interpretatie van de term kunstambacht wordt er zowel naar het artistieke en ambachtelijke aspect gekeken. Op dit ogenblik ligt het accent echter op het kunstaspect en specifiek op het innoverende. We volgen zowel design als ambachtelijke producties.

Persoonlijke visie

Er is een internationale consensus die een onderscheid maakt tussen de "toegepaste" en de "ambachtelijke" kunst. Beide hebben een ander productie- en denkproces, omdat de ene industriële reproductie tot doel heeft, terwijl de andere unica en hele kleine series scheidt. Daar bestaan voldoende publikaties over. Alleen zijn er smalle raakvlakken waar je oeverloos kunt over doorbomen. Het beeldend karakter van een meubel kan niet onderkend worden, maar het blijft meubelkunst als er nadruk gelegd wordt op het functionele. Blijven slechts referenties over naar de bruikbaarheid, dan behoort het werk tot het domein van de beeldhouwkunst. De functie speelt dus een belangrijke rol bij wat wij verzamelen. Memphis is daar een boeiend voorbeeld van. De filosofie van die beweging brengt haar vormgeving wel op de rand van het onbruikbare, maar de objecten blijven nog net bruikbaar genoeg. Ze worden bij ons intens verzameld, omdat ze zo belangrijk zijn en zo'n grote invloed uitoefenen op de hedendaagse toegepaste kunst.

Hetzelfde met Pieter de Bruyne (Aalst, 1931-1987), die tot op het laatst bleef uitgaan van het principe een bruikbaar meubel te maken, maar tegelijkertijd het functionele ver naar de achtergrond verschoof. Zo werd het opbergvolume van bepaalde kasten miniem in verhouding tot het totale volume van de kast. Vanuit die visie doe ik voorstellen aan het Stadsbestuur dat uiteindelijk de beslissing neemt. Ook dingen, waar ik persoonlijk niet van hou, maar die belangrijk zijn, zal ik voorstellen om aan te kopen. Je kunt nu eenmaal niet naast een aantal elementen kijken. Je moet er ook gevoel voor hebben, anders begin je er beter niet aan. En als je eenmaal een bepaalde optie genomen hebt, blijf je die best volgen. In die zin willen wij een betaalbare hedendaagse verzameling met internationaal relevante kunstvoorwerpen van topkwaliteit aanleggen. In het totaal zijn er in het Museum een 15 à 20.000 nummers, waarvan een 150 à 200 hedendaagse, verzameld in de laatste vijftien jaar. Een kwart is Belgisch, zonder dat daar echter vastgelegde normen voor bestaan. Soms koop je 30 stukken op een jaar, soms slechts één, vanwege het budget. Zo is er het servies van Hans Hollein dat recent een volledig jaarbudget opsnoepte, maar dat veel belangrijker is dan de tientallen goedkopere zaken die we misschien hadden kunnen kopen in dat jaar.

Informatie

Er zijn de klassieke bronnen, zoals literatuur en tentoonstellingen om aan informatie te komen. Soms is er een persoonlijk contact met buitenlandse kunstenaars en musea. Je kunt ook veel van buitenlandse collega's leren omdat die al heel wat prospectie gedaan hebben. En er is contact met, tot mijn spijt, vooral buitenlandse galerijen. Bij ons komt kunstambacht/toegepaste kunst matig tot niet aan bod in het commerciële circuit.

Subjectiviteit

Ik toon niet de "toegepaste kunst in Vlaanderen". Nee, ik verzamel liever vijf prestigieuze stukken dan vijftig tweederangswerken. Je moet ook rekenen dat de waardecurve van topstukken veel sneller stijgt dan die van subtoppers. Het onderscheid tussen top en subtop bereik je echter enkel door ervaring, veel informatie en uiteraard ook feeling en smaak. Je slaat evenwel ook eens de bal mis. Dat risico moet je erbij nemen. Degelijke informatie en prospectie sluiten echter veel vergissingen uit. Je moet dus een aantal parameters en normen hanteren, zoals hierboven beschreven, waardoor die subjectiviteit gerelativeerd wordt. Er is ook nog altijd de Commissie van Toezicht, nu uitgebreid met vier leden die, puur op basis van hun deskundigheid, door de conservator voorgedragen worden om advies te geven aan het Stadsbestuur. In de toekomst zal er steeds een voorafgaande vergadering zijn tussen de conservator en zijn vier vertrouwensmensen, om een nog beter, nog gefundeerder voorstel te doen. Ik vind dit een goede zaak, aangezien niemand het alleenrecht kan opeisen alles te weten. Er zal echter altijd subjectiviteit in een verzameling zijn, vooral door de gekozen optie.

Voorlopig mag je spreken van een onzichtbare collectie omdat onze infrastructuur niet toestaat veel te tonen. (zie ook verder)

Relatie met de bestaande verzameling

We proberen enigszins de hiaten op te vullen met enkele goede stukken. Verder richten we ons traditioneel tot de hoofdisciplines, met toevoeging van zilverwerk. De relatie ligt voor de hand omdat het nu eenmaal onze opdracht is dit soort kunstvoorwerpen te verzamelen. Opmerkelijk is een diepgaande relatie met de architectuur in de hedendaagse objecten. Die bestond niet in de 19e eeuw, maar komt enkel voor vanaf de 20e eeuw. In die context is er weinig relatie tussen de hedendaagse en de historische verzameling, maar het geheel beantwoordt aan die realiteit.

Opstelling en ruimte

Tot nu toe is dat een ramp, maar de toekomst ziet er beter uit, dank zij de nieuwbouw die op gang gekomen is. De oude ruimte is een 18e-eeuws woonhuis, vrij intact bewaard met originele interieurs. Hier en daar is er iets aan vernieuwd, maar met veel respect voor het 18e-eeuwse uitzicht. Het huis is echter niet gebouwd als museum, maar als woonhuis en de huidige opstelling blijft die functie respecteren. Een museale vorm nastreven, lukt dan ook niet altijd zo best. De optie is, enerzijds, nadruk te leggen op de 18e-eeuwse interieurs, met enkele hedendaagse dingen erbij, waarvan we de veiligheid kunnen garanderen. Anderzijds proberen we ook zoveel mogelijk ruimte van dat 18e-eeuwse gebouw te gebruiken voor tijdelijke exposities van hedendaags kunstambacht en vormgeving. De eigen collectie kan daar niet permanent geëxposeerd worden. Dat moet in de nieuwbouw, laten we hopen, binnen een drietal jaar. Het eerste deel, dat ook het grootste is, zal dan functioneren. De opbouw werd in samenspraak met mij gepland. Zo zullen de ruimtes niet bepalend werken, waardoor je a.h.w. de ene dag het gebouw kunt leeghalen en er 's anderdaags iets nieuws in plaatsen. Ik wil niemand vastpinnen op een bepalende constructie, want na mij komen er nog conservatoren. Ik weet genoeg wat voor gevolgen een dominerende architectuur op gebied van expo's en het opstellen van een collectie met zich mee brengt. Je zult er dus grote neutrale ruimtes vinden, waarin je met een minimum van tijd en energie, de nodige onderverdelingen kunt maken. Er is geen vaste structuur, behalve de constructieve. De vloeren zullen bewegend zijn en kunnen zelfs weggenomen worden. Dit alles maakt een fluctuerende presentatie mogelijk. De vaste collectie komt selectief in de nieuwe achterbouw. Een speciale zaal voor zilver, voor meubel, ... zal je er niet vinden, maar de zaken worden wel chronologisch opgesteld om er eenheid in te brengen. De relaties tussen de verschillende objecten zullen daardoor ook visueel duidelijker worden. Je kunt het meubilair van bijvoorbeeld Memphis niet scheiden van de keramiek van die beweging, noch van het glas. En juist die

samenhang zullen we proberen te tonen. Evenwel zonder schilder- of beeldhouwwerk, tenzij als ondersteuning van een bepaalde idee.

Volledigheid

We willen documentair zo volledig mogelijk zijn door het ter beschikking stellen van een bibliotheek, een documentatiecentrum, foto- en diatheek. Je kunt op dat vlak ruimer werken, wat ook noodzakelijk is wegens de grote vraag naar informatie. Het wetenschappelijk en educatief personeel moet zich daarvan kwijten. Op dit ogenblik kunnen we die taak echter niet op ons nemen omdat onze bibliotheek, die toch een vijftienduizend titels telt en waaraan we jaarlijks veel geld besteden, nog niet toegankelijk is. We kunnen de boeken niet overzichtelijk opstellen en er is geen uitgerust leeslokaal. Voorlopig zitten de publikaties verspreid over tien plaatsen. Uiteraard is een modern uitgeruste bibliotheek voorzien in de nieuwbouw.

Buitenlandse collecties

Ik heb veel bewondering voor het Haags Gemeentemuseum. Boymans van Beuningen in Rotterdam is ook interessant na decennia van mindere activiteit. Er is het Musée des Arts Décoratifs in Parijs, met een gigantische collectie, mogelijk gemaakt door een indrukwekkend budget. Ik vraag me zelfs af of ze het met zo'n budget niet beter zouden kunnen doen. Daarnaast is er echter niets in Frankrijk. Je hebt natuurlijk ook een aantal kleinere musea, zoals het Kunstmuseum in Düsseldorf, waar je de prachtigste glascollectie vindt, die je kunt dromen. De rest is er dan wel minder. In München is Die Neue Sammlung een interessant fenomeen, met een heel goed verzamelbeleid uitsluitend gericht op de 20e-eeuwse toegepaste kunst en industriële vormgeving. De Engelse musea zitten dan weer niet goed, behalve in het Victoria & Albert (Londen). Je krijgt er echter relatief weinig van te zien, omdat het wat verdrongen zit in hun grote historische verzameling. Het Museum van Sierkunst zelf profileert zich internationaal door zijn vroeg 20e-eeuwse art nouveau stukken. Wij hebben een compleet interieur van Van de Velde waar ze in New-York slechts één stoel van hebben en er zeer fier op zijn. Zo'n dingen verhogen de spektakelwaarde van ons museum. Er is het oeuvre van Pieter de Bruyne dat gerust naast de produkties van Memphis en Alchimia mag staan. Iets wat het buitenland zal ontdekken. In onze verzameling prijkt er hedendaags zilver dat je in een straal van een paar honderd kilometer rond Gent niet vindt. Ik zie ook geen museum, op middelgrote afstand van Gent, dat zich met meubilair bezig houdt. Je moet al naar Parijs of Den Haag. Er zijn natuurlijk een aantal stukken gemeenschappelijk, maar niet dezelfde. Er zijn nml. een aantal afspraken die we proberen na te komen. Buitenlandse gasten zullen zich op internationaal niveau een beeld kunnen vormen van de Belgisch-Vlaamse produkties, maar niet echt representatief en zeker niet volledig, omdat we geen doorsnee produkten

verzamelen (zie ook hoger). Het beste kan maar goed genoeg zijn. En over dat beste in ons land bestaat een consensus.

Budget

Het budget is wisselend, afhankelijk van wat de Stad Gent beslist. Nu is dat 1 procent van de totale investeringen van de Stad, te delen met alle stedelijke musea. Het gaat over ongeveer 6 miljoen, waarvan we 20 procent, zijnde 1,2 miljoen, krijgen. Er zijn ook schenkingen en een kunstenaar kan nu ook zijn belastingen betalen met kunstwerken, alleen heb je er geen idee van waar die naar toe gaan.

Carmen Dionyse (1921)

Lazarus

1977

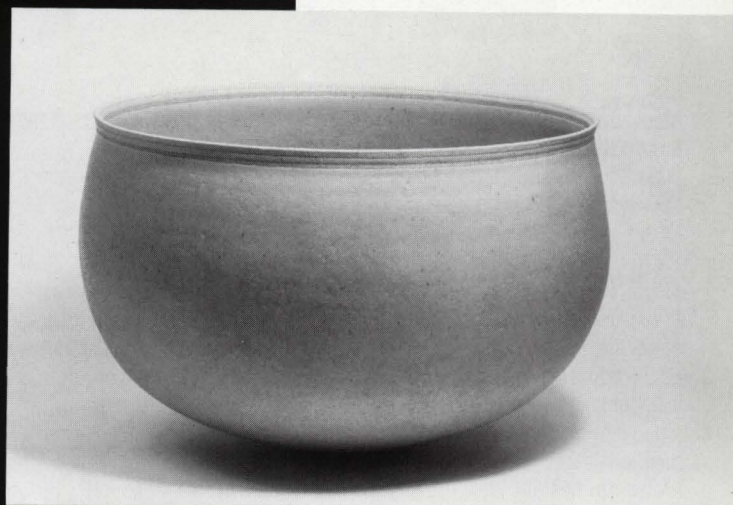
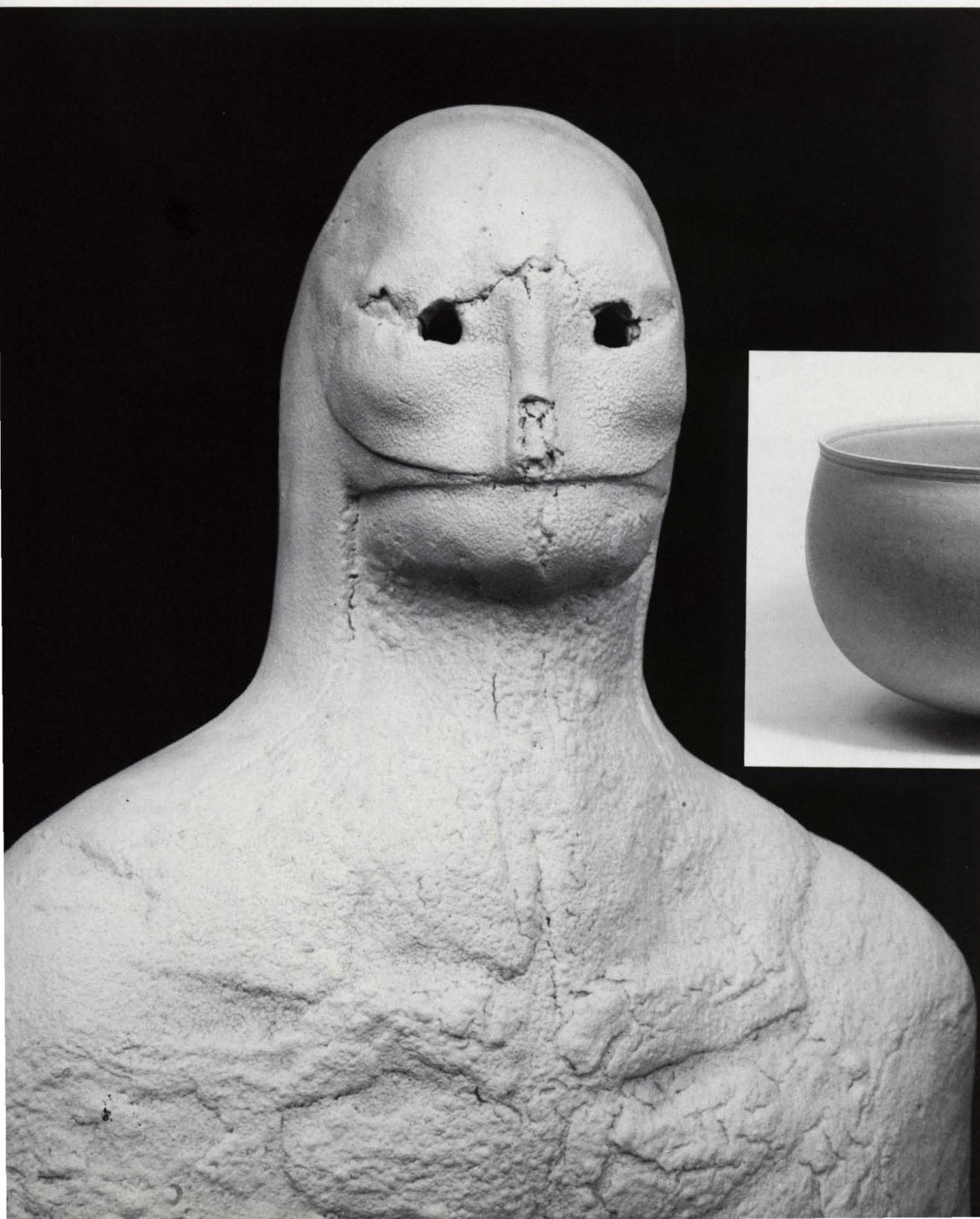
Keramik

68×60×25 cm

Inventarisnummer: 78/104

Museum voor Sierkunst, Gent

Werk van Dionyse behoort in dit museum tot de vaste collectie, evenals in het PMMK, Oostende.



Alev Siesby (1938)

Kom

1981

Keramik

Hoogte: 30 cm, diameter: 35 cm

Inventarisnummer: 81/34

Museum voor Sierkunst, Gent

Alev Siesby is één van de internationale topkunstenaars op keramisch gebied die met schitterend draaiwerk vertegenwoordigd is in het Museum voor Sierkunsten.



Alessandro Mendini (1931)
Kandissi-zetel

200×90×130 cm

Lakwerk op hout, leder en textiel
Museum voor Sierkunst, Gent

Memphis, met als vaandeldrager Ettore Sottsass jr., zette sinds zijn oprichting in 1981 de designwereld op z'n kop. Het waren eigenlijk irrationele ontwerpen, los van de "elegante anonimiteit van het functionele interieur" (Peter van Kester).

Pieter de Bruyne (1931–1987)
Chantillykast

1975

105×160×55 cm

Inventarisnummer: 80/297
Museum voor Sierkunst, Gent

De inbreng en de stimulans van deze betreurde binnenhuisarchitect en meubelontwerper voor de hedendaagse kunstambachten is groot. Voordat de Italiaanse bewegingen Alchimia en Memphis hun bijna a-functionele meubeldesign publiek maakten, was De Bruyne reeds aan het experimenteren en aan het werken met gelijkaardige ideeën over meubelkunst. Het Museum voor Sierkunst heeft steeds een belangrijke rol gespeeld in de waardering ervan.



De rijkscollectie

Iedere kunstenaar, groot of klein, kent "Het Ministerie van Cultuur", of leert het vroeg of laat kennen. Ze doen beroep op zijn diensten voor beurzen allerhande, administratieve inlichtingen en ook aankopen. Deze laatste vormen voor het publiek wel het meest tastbare in de werking van dit Ministerie, omdat de oogst aan verworven werken om de twee jaar in één of ander groot cultureel centrum in ons Vlaamse land tentoongesteld wordt. Regelmatig vind je er keramiek, textiel, meubels en juwelen. Na de reuze-expo blijven de werken deel uitmaken van de Rijkscollectie, maar ze worden verspreid over de verschillende musea die er belangstelling voor hebben. Waarnemend directeur-generaal Willy Juwet, met zijn lange staat van dienst in deze materie, wist er echter veel meer over te vertellen.

Belangstelling

De "Administratie voor de Kunst", met haar "Bestuur Schone Kunsten", dat musea en beeldende kunst beheert, en haar Adviescommissie heeft reeds lang belangstelling voor het kunstambacht, zeker wanneer het om een verlenging van bepaalde kunstuitingen gaat, zoals bij sculpturale keramiek, gemaakt door een Lieve de Pelsmaecker (Aalst, 1936-1984), een Achiël Pauwels, Dionyse e.a.... Bij het draaiwerk blijft men misschien minder lang stilstaan, maar hoe dan ook, kunstambacht wordt volwaardig behandeld. Er is ten eerste de jarenlange samenwerking met World Crafts Council, zowel financieel als logistiek, om dat te bevestigen. Een tweede bewijs is de internationalisering van het departement waardoor een flink aantal kunstenaars uit die gebieden de kans kregen hun werk in het buitenland te tonen.

Infrastructuur

Binnen de Vlaamse Gemeenschap is er geen dienst of museum die systematisch een collectie vormen. We doen wel een aanbod aan alle musea om uit de aankopen, die we om de twee jaar tonen in de expo van de staatsaanwinsten, werken op te nemen in hun collectie, als bruikleen op lange termijn. Zo hebben we het Sterckshof in Antwerpen en het Museum voor Sierkunst in Gent reeds rijkelijk bediend, omdat nagenoeg alles wat we op dat gebied hebben verworven naar hen verwezen werd. Dat je de werken niet kunt zien, heeft te maken met de overbeladenheid van het ene en de bouwplannen van het ander museum. Ik vermoed dat met het afwerken van het nieuwe Museum voor Sierkunst in Gent, waar we financieel ook rijkelijk aan meehelpen, die stukken zichtbaar zullen worden. De staat koopt uiteraard niet om een verzameling aan te leggen, maar om kunstenaars te steunen. In dat licht moet je ook de tentoonstellingen zien die we maken. Ze zijn een hulp voor de artiest om naar buiten te komen. We zijn geen conservator, maar staan dicht bij de creatie dan bij de collectievorming. We zijn er ook niet voor de ambtenaren, maar om de professionele kunstwereld te helpen bovendien en verder evolueren. Maar, dit wil niet

zeggen dat er geen specifieke organisatie kan bestaan die zich bezighoudt met het kunstambacht. Voorlopig bestaat zo iets onder de economische vlag in de Vlaamse Gemeenschap, omdat men in 1980 kunstambacht veeleer bekeek vanuit zijn dagelijkse economische situatie. Wij leggen het accent op de kunst. Zelfs in haar jaarlijkse Staatsprijzen bekroont de Vlaamse Gemeenschap uitdrukkelijk keramiek, juweel-, mode-, en meubelontwerpen. Het maakt het bestaan consequent van een administratieve kern die dit tamelijk goed omschreven aspect van de kunsten ter harte neemt. Logisch zou zijn dat de Dienst Creatief Ambacht van het ESIM geregionaliseerd wordt. Zonder zo'n dienst missen we een promotieluik, een begeleidingscel voor al de produkten uit die sector, waarin wij als Vlamingen toch een stevige historische basis hebben. Die kunsttakken komen zomaar niet uit de lucht vallen. Wanneer ik dan zie wat er in Vlaanderen allemaal geproduceerd wordt en tegelijkertijd constateer dat een "Designcenter" ontbreekt, waarin het hele gamma produkten zou moeten getoond worden, wel dan kan ik niets anders zeggen dan dat we iets missen. In de logica van de dingen zouden we moeten evolueren naar een gespecialiseerde dienst binnen de Vlaamse Gemeenschap, gekoppeld aan een centrum, een lokatie met een gezicht, waar die produkten "life" kunnen getoond worden. De economische repercussies kunnen we er bij hopen, zoals bij de "Schone kunsten". Nu maakt het departement niet altijd kwaliteitskeuzes, wat ook niet altijd zijn taak is. We hopen allemaal dat het kunstambacht rijpt, zijn internationale contacten blijft onderhouden en op een bepaald moment zelfstandigheid krijgt naar het beleid toe, zich integreert met een aantal instanties en bediend wordt door mensen die er zich uitsluitend kunnen mee bezighouden, zoals dat met iedere volwassen tak van ons cultureel leven gebeurt. Het moet echter niet te snel gaan, als het maar zeer goed wordt gedaan. Op zeker ogenblik waren we goed op weg, met het Cultureel Centrum van Knokke-Heist "Het Scharpoord". Daar was een adviescommissie waarin Karel Geirlandt, Willy van den Bussche, Phil Mertens en ikzelf zetelden en opteeden voor een specifieke actie voor het kunstambacht. De zone vlak naast de schilder- en beeldhouwkunst: keramiek, affiche, juweel. Bovendien op internationaal niveau. De start was uitstekend en men hield het zeven jaar uit, maar spijtig genoeg niet langer. Het Gemeentebestuur van Knokke heeft vanuit zijn autonoom beslissingsrecht het geweer van schouder verlegd en ging een andere richting uit. Mocht er in de schoot van de Vlaamse Gemeenschap zo'n centrum gecreëerd worden, dan zou dat vastliggen als beleidslijn. En het zou me verheugen mocht het de kant kunnen opgaan van het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst in Oostende, waar alle interessante disciplines als volwaardige entiteiten elkaar ontmoeten. In historische expo's worden ze wel als volwaardige getuigen van het artistieke opgevoerd. Het is één leven, met allerlei toppunten, nu eens op gebied van schilderkunst of beeldhouwkunst, dan weer op het gebied van keramiek of zilversmeedwerk. Ik blijf pleiten voor eenheid in het beleid, hoewel de praktische uitvoering mag opgedeeld worden.

Twee commissies zou ik willen vermijden, omdat men dan weer twee kinderen kweekt. Liever één commissie, waarin mensen zetelen die weten wat het kunstambacht is. Zo waren Ludo Raskin, Hector Waterschoot en Jaak Fontier jarenlang in de Commissie en tegelijkertijd goed op de hoogte van het kunstambacht. Maar hoe dan ook, de "Vlaamse Commissie voor Beeldende Kunst" geeft enkel adviezen. Deze adviezen gaan met bevestigende of corrigerende commentaar naar de minister, die alleen beslist. Vandaar het belang van een administratie die het kunstambacht zeer goed kent en bij machte is commentaar te geven. Over de samenstelling van de Commissie zegt de wet dat het deskundigen moeten zijn. Nu dit criterium, samen met de criteria die vastgelegd zijn in het Cultuurpact, is een hele opgave voor de minister. Regelmatig komt er nog het probleem van de regionale vertegenwoordiging bij. Zo'n Commissie samenstellen met deskundigen uit verschillende disciplines, die tegelijkertijd alle regio's en filosofische strekkingen vertegenwoordigen, is dus geen sinecure. Meestal lukt dit echter wel, maar de perfectie is natuurlijk nooit bereikt.

Subjectiviteit

Wij ambtenaren wensen nooit een persoonlijke smaak te volgen, maar willen de variëteit aan kunstwerken tonen. Uiteraard beginnen we niet bij het traditionele werk, maar bij het creatieve. Het eerste kenmerk moet echter de kwaliteit zijn. We zoeken evenmin de industriële realisatie, maar we zullen wel de meubelontwerper de kans geven iets nieuws te realiseren. Op dat ogenblik wordt de grens tussen kunst en kunstambacht onduidelijk. De evolutie van een aantal kunstenaars van het kunstambacht naar een ongebonden beeldend oeuvre, zoals een Veerle Dupont, Marie-Jo Lafontaine, Lut Lenoir (Roeselare, 1946) dat meemaakten, is tekenend daarvoor. Sommige kunstenaars kiezen door omstandigheden voor het kunstambacht en bouwen later op basis van visie, persoonlijkheid en een aantal technische ervaringen een ongebonden oeuvre. Bovendien zullen die mensen zeker hun stiel kennen, terwijl werken van hedendaagse schilders nogal eens durven uit elkaar vallen, na enkele jaren. En daar gaat het niet om de vluchtigheid van de impressie. Af en toe zou je dan wel eens wensen dat ze zouden terugkijken naar het ambachtelijke in de kunst. In ieder geval blijft het creatieve primeren.

Ruimte en opstelling

In feite speelt dit geen rol daar we niet echt een collectie met vaste standplaats maken. Wij fotograferen de werken in onze bewaarplaats en vandaar uit verhuizen ze snel naar elders. Het zou natuurlijk wel een rol spelen, mochten we denken aan een lokaliteit waarmee we een imago zouden willen creëren.

Buitenland

Er is een eigen identiteit, waarvoor we niet moeten blozen t.o.v. het buitenland. De Vlaamse Gemeenschap steunt dan ook ten volle de internationale promotie door haar medewerking, moreel en effectief, toe te zeggen aan World Crafts Council-Vlaanderen. We zitten echter in een opbouw naar een nog intensere ruggesteun van officiële zijde, om nog duidelijker met dat gelaat naar buiten te komen. Er is nu eenmaal een serieuze capaciteit aan jongeren die afstuderen aan onze academies en die hun weg moeten kunnen gaan. Uiteraard is het bezit van een diploma niet voor allen een wapen om door te stoten. Sommigen moeten nog meer rijpen.

Koen Vanderstukken (1964)

Vaas

1988

Geblazen glas met glasgranulaat

Hoogte: ca. 30 cm

Privé-bezit

De vaas kwam tot stand tijdens de Sommerakademie Frauenau ingericht door Studio Erwin Erich, waar de cursus geleid werd door David Hopper (USA). Koen Vanderstukken is chemicus van opleiding en ging zich stilaan op glas toeleggen. Hij volgde nog ateliers bij Minoslava Svobodova (CSSR), Edward Leibowitz en Peter Layton (GB). Koen Vanderstukken is één van onze weinige jonge glaskunstenaars en verdient onze belangstelling.

Budget

De Minister wil de creativiteit blijven steunen. Dat blijkt ook uit de begroting die uit drie delen bestaat: creatie, promotie en eerste-, tweede- en derdelijns-kunstenaarsschap. Alleen zou het financieel iets beter kunnen ingevuld worden. Op gebied van de creativiteit zou nog meer steun moeten komen. Het overwicht van de promotie is op dit ogenblik te overdonderend. Men heeft echter begrepen het luik "creativiteit" de prioriteit te moeten geven, waardoor, opnieuw, de grens tussen kunst en kunstambacht te vergeten is. Er zijn evenwel geen percentages afgesproken voor kunstambacht, schilderkunst, beeldhouwkunst, ... Zowel voor aankopen als subsidiëring is er geen enkele afspraak. Geval per geval wordt besproken, rekening houdend met de actualiteit van de aanvraag. Op de begroting van de Vlaamse Gemeenschap staat echter wel één krediet voorbehouden aan de Provinciale Commissies voor het Kunstambacht. Voorlopig hoort dit nog altijd bij Economie thuis, hoewel het beheerd wordt door de "kunstsector".



Van galeries en toegepaste kunst

In het voormalig expositiecentrum voor kunstambachten, het Huidevettershuis in Brugge, woonde ik ooit de opening bij van een tentoonstelling van de Finse ontwerpster Nanny Still. Ik was nog een scholier in volle puberteit en liep er als enige van die leeftijd wat verloren tussen de volwassenen die zich om mekaar (en de drankjes) verdrongen. Maar ik genoot met volle teugen. Het was voor mij een feeëriek tentoonstelling met heel veel glas en in een presentatie waar vele andere exposities in het Huidevettershuis U tegen mochten zeggen. Hier heeft mijn liefdesverklaring aan het glas haar oorsprong gevonden, ik ben er Nanny Still nog steeds dankbaar voor. Om mijn "glashonger" te stillen was er in dit land niets behalve figuren als Michel Martens (Wervik, 1921) en Armand Blondeel (Gent, 1928) die op een geïnspireerde wijze met het glasraam omsprongen. Daarnaast was er Val Saint-Lambert dat pompeuze glitterprodukten aanmaakte die helemaal niet dat mysterieuze en dat etherische van glas hadden.

Doorzichtigheid

Zowat vijf jaar geleden werd er waarachtig in Brussel een glasgalerie opgericht. De naam laat niets te wensen over inzake duidelijkheid: "Transparence". Voor dit artikel zocht ik contact met Jeannette Rouche, medewerkster van Christine Wacquez-Ermel die het initiatief nam voor deze tot voor kort unieke galerie in België. "Transparence" heeft vanaf het begin duidelijk gesteld dat ze zich tot glas zou beperken. Een "beperking" die evenwel toch nog ruim is: zowel de produkten van de "warme technieken" (het blazen, het vormgeven, het mouleren) als de "koude technieken" (het slijpen, het polijsten, het graveren) komen in aanmerking. Het glasraam komt in de galerie eerder sporadisch aan bod. Er mag dan een gat in de markt zijn, een dergelijke galerie opstarten vraagt veel moed én veel geld. Er zijn niet alleen de werkingskosten, maar er is vooral een startkapitaal van doen. Een beginnende galerie moet in dit geval niet rekenen op werk in consignatie, zeker niet wanneer het merendeel ervan uit het buitenland moet komen. Behoorlijke stukken kosten gauw 5.000 fr., unieke stukken zijn reeds te verkrijgen tussen de 10.000 en de 30.000 fr. De topstukken gaan tot 300.000 fr. "Transparence" organiseert 4 tot 5 keer per jaar een tentoonstelling, met af en toe eens een meer prestigieus initiatief zoals de expositie "Glaskunstenaars uit Tsjechoslovakije" in de Tinne Pot in Brussel (1988). Dergelijke tentoonstellingen zijn nodig om de aandacht op de glaskunst te vestigen, een bredere weerklank te vinden en een juiste sfeer te creëren om mensen tot verzamelen aan te zetten.

De groeiende belangstelling voor glas is in het buitenland tot stand gekomen door een aantal enkelingen die de juiste initiatieven namen. De "New Glass"-beweging ontstond in de jaren '60 in de Verenigde Staten onder impuls van H. Littleton, maar vindt zeker zijn oorsprong in de grote Europese glastradities. Denken we maar aan Gallé (1846-1904), Daum (ateliers gestart in 1887) en vooral aan Sala (1895-1976) en Marinot (1882-1960).

Maurice Marinot wordt zowat beschouwd als de uitvinder van het hedendaagse glas. Hij is in de jaren '20 de eerste om zich als glaskunstenaar te vestigen in een eigen atelier waar hij op zijn eentje het glas blaast, zoals nu de meeste New-Glass-kunstenaars doen.

New Glass is natuurlijk ook toegeld verschuldigd aan die pioniers van de jaren '50: de Tsjechen, de ateliers van Murano (Venetië), de Scandinavische en de Nederlandse artiesten die werken creëerden die geen enkele utilitaire functie hadden. In België moeten we tot de jaren '70 wachten vooraleer Louis Leloup (1929), die in 1971 Val Saint-Lambert verlaat, zich als zelfstandig glaskunstenaar vestigt. In 1982 groeit de tentoonstelling "New Glass" in Parijs uit tot een gebeurtenis die een mobiliserend effect heeft zowel naar de glaskunstenaars toe, als naar de belangstelling van verzamelaars en een breder publiek. Een tentoonstelling in de Generale Bank in Brussel "100 jaar glaskunst in Europa" (1983) geeft aan een groot publiek de gelegenheid om ook in België kennis te maken met glaskunst, zij het dat hier het overgrote accent ligt op werk uit de Art Nouveau en Art Déco. De duidelijke onderwaardering van de huidige glaskunst ligt aan de afwezigheid van galeries en tentoonstellingen, concluderen de initiatiefnemers van "Transparence" en enkele maanden later wordt de galerie geopend. Zij willen er iets aan doen.

De cirkel doorbreken

Het is een moeizame weg. Er zijn nog niet zo heel veel verzamelaars in dit land. Diegenen die er zijn, hebben wel interessante verzamelingen. Glas is bij het breed publiek nog niet erg gekend. De voorkeur gaat nog steeds naar een schilderij of een (liefst bronzen) beeld. In Nederland is de situatie al ietsje anders omwille van de aandacht van enkele galeries (o.m. Galerie Rob van den Doel in Den Haag) en zowaar ook in een aantal musea. Het is natuurlijk een beetje een vicieuze cirkel. Er zijn weinig glaskunstenaars bij ons, dus weinig galeries, dus weinig aandacht vanwege publiek en overheid, dus weinig kunstenaars... Enkelen doorbreken de cirkel: Véronique Lutgen (1962) en haar Franse echtgenoot Jean-Pierre Umbdenstock (Parijs, 1950), de Roemeen Edward Leibowitz (Iassi, 1946) en de nog jonge Koen Vanderstukken (Wilrijk, 1964). In een glasgalerie ga je dus vooral buitenlandse kunstenaars aantreffen.

Volgens Jeannette Rouche is er vooreerst nood aan een uitgesproken aandacht vanwege de overheid en de pers. Een museum kan erg stimulerend zijn en ze verwijst hierbij naar het Musée des Arts Décoratifs in Parijs dat een vooraanstaande rol speelt bij het creëren van belangstelling voor deze kunstvorm. Zij heeft gehoord dat er in Luik

pogingen gedaan worden om in het "Musée du verre" een volwaardige afdeling van hedendaags glas op te zetten. We hopen met haar dat het geld hiervoor niet van de stad moet komen, anders wordt het nog (heel) lang wachten... Ook in Charleroi bestaat er een museum van het glas, maar daar ligt de nadruk eerder op de geschiedenis van de techniek en op historisch glas.

Schone kunst

Mevrouw Vyncke is de bezielster van Galerie Belarte in Leuven. Niet helemaal onbekend met het galeriewezen, gezien haar familiebanden met Galerie Vyncke-Van Eyck in Gent, is ze ermee begonnen omdat er totaal niets bestond op gebied van de toegepaste kunsten in de Leuvense regio. Ze brengt vier tot vijf tentoonstellingen per jaar en in de geschenkenperiodes wordt haar galerie eerder een boetiek - zij het node - om de balans in evenwicht te houden.

Belarte brengt zowel glas en keramiek als textiel en grafiek, of nog andere handvervaardigde siervoorwerpen (poppen, bronzen panelen, ...). Ook hier blijkt dat de aanlooptijd ruim gemeten moet worden (5 jaar) en dat men over voldoende kapitaal moet beschikken om het uit te houden en te kunnen investeren.

Mevrouw Vyncke is van mening dat er al genoeg verkoopsinitiatieven zijn inzake toegepaste kunst en ze vindt vooral al die gelegenheidstentoonstellingen in restaurants en abdijen schadelijk, ook voor de kunstambachtsmarkten voelt ze niet veel hoewel ze begrijpt dat artiesten eraan deelnemen (om den brode).

Belgen buitenlands

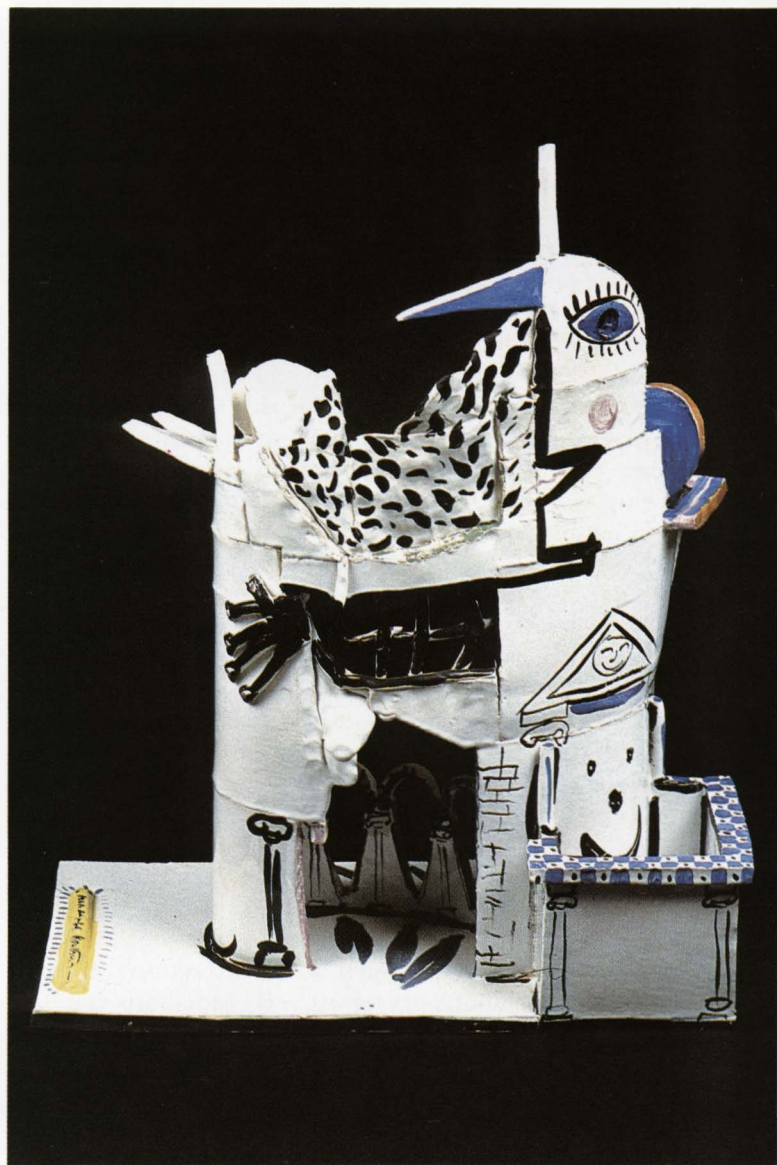
De Belgische kunstenaars moeten zeker niet onderdoen voor de buitenlandse. Ze hebben de nodige vakkennis en hebben zich nogal eens bijgeschoold in diverse centra in het buitenland. Onze keramisten worden gewaardeerd, soms meer in buiten- dan in binnenland. Wanneer Belgen in het buitenland exposeren wordt hen door de organisatoren ter plekke vaak gevraagd hun prijzen te verhogen.

Op die manier worden ze daar meer geloofwaardig én verkoopbaar. Zo worden in galerie Belarte bepaalde stukken slechts tegen een fractie van hun buitenlandse vraagprijs verkocht. Ondanks haar inspanningen inzake publiciteit (affiches, uitnodigingen, advertenties) vindt de galeriehoudster de respons nog klein. Van de zijde van de (zelfs lokale) pers is er amper iets te verwachten. Het is vechten! Af en toe bij meer prestigieuze initiatieven zoals de tentoonstelling van de Poolse Krystyna Schwarzer Litwornia (Cdynia, 1952) krijgt ze verzamelaars over de vloer en zo vormt zich stilaan een geïnteresseerde bezoekerskern. De impact van de diverse musea voor hedendaagse kunst schat ze positief in. Er is een evolutie merkbaar waarbij een breder publiek meer vertrouwd geraakt met hedendaagse kunst en actuele vormgeving.

Mevrouw Vyncke brengt niet enkel internationale namen maar wil echt ook werken voor jongere talenten die het nog moeten maken. Koen Vanderstukken is zo iemand, een jongeman die volop experimenteert met glas. Ze kiest de dingen waar zij kan achter staan en neemt die ook op in haar permanente collectie.

Breekbaar

Na het verdwijnen van galerie Novecento, waar echte verzamelobjecten in glas en keramiek werden aangeboden, was en is er in Gent geen enkele galerie meer waar de toegepaste kunst expliciet aan bod komt. Dat hiaat werd ook door Dominique Hoet geconstateerd en ze startte in 1988 met "Fragile", een zaak die ze uitdrukkelijk geen galerie wil noemen. Ze houdt er immers geen tentoonstellingen, maar de toegang is wel vrij en ze is steeds bereid om op een enthousiaste manier commentaar te geven bij de aanwezige stukken. Haar inspirerende kennismaking met de Crafts Council in Londen gaf bij haar de doorslag. Ze vond het een ideale combinatie van galerie, shop en informatie, zeer publieksgericht en met een kleine drempel. In die richting zou ook de Dienst Creatief Ambacht moeten evolveren. Dominique Hoet vindt dat er nog veel te weinig initiatieven zijn, er moet nog volop gesensibiliseerd worden, er zijn meer galeries nodig! In het proefjaar dat ze zichzelf heeft opgelegd – ze was helemaal niet bekend met het galeriewezen of zelfs maar met handel drijven – wil ze nagaan hoe haar publiek is samengesteld, hoe het reageert en uiteraard hoe de verkoop gaat. Haar publiek, weet ze nu al, is samengesteld uit voornamelijk 25-40 jarigen en de reacties zijn – hoe kan het anders? – overwegend positief. De verkoop lijkt bevredigend.



Edward Lebowitz (1946)

Snoepdoos
Geblazen en daarna met het flexibel graveertoestel gesculpteerd
Doorsnede: ca. 15 cm,
hoogte (zonder deksel): ca. 9 cm
Privé-bezit

Edward Lebowitz werd in Roemenië geboren en kreeg zijn (grafische) opleiding in Israël. Hij vestigde zich later in Antwerpen waar hij de brandglasschilderkunst leerde en ging experimenteren in glassnijwerk met door hem ontworpen

instrumenten. Hij is nu de bezieler van een glasatelier in Antwerpen met de wel spitsvondige benaming "L'anverre". Het is één van de centra van de artistieke glasproductie in België.

Philippe Bouttens (1951)

Zonder titel
1988
Witgebakken klei en majolicaglaazuur
60x45x25 cm
Privé-bezit

Philippe Bouttens is vooral schilder en tekenaar, maar heeft ondertussen een uitgebreide keramische ervaring opgedaan. Zijn werk is van een naieve frisheid zonder hoogdravende pretenties. Het getuigt van een grote spontaniteit en daarenboven is bij die kunstenaar de humor nooit ver weg. Het heeft door dit alles een impalmende charme én veel plastische kwaliteiten.



In haar winkel is er glas, keramiek, textiel en juwelen. Glas kreeg het hoofddaccent en pas later is er keramiek bijgekomen. Zij wil haar zaak vooral een eigentijds imago geven en is daarom op zoek naar dingen die aan dat imago beantwoorden, die ook een beetje uit de band springen. De traditionele pottenbakkersvormgeving die beantwoordt aan een wat rustieke smaak, zal men dus bij haar niet vinden, wel eigenzinnige en verfijnde vormen van Goedele Vanhille (Eeklo, 1961) en Mieke Everaet (Asse, 1963). Voor de keramiek spitst ze zich toe op eerder jong Belgisch talent. Op die manier, vindt ze, kan ze zowel een haalbare prijs bedingen en is er ruimte voor wisselwerking en contact met de kunstenaars. Het glas gaat ze vooral in het buitenland kopen op atelier. Het tonen van juwelen en sieraden is een doelbewuste keuze. Ze heeft vastgesteld dat juist daarop mensen afkomen en ze vindt het een gelukkige zaak dat ze in de winkel ook met andere disciplines kunnen geconfronteerd worden. Voor veel mensen is dat een stimulerende kennismaking zonder dat er aan "kopen" moet gedacht worden. "Fragile" krijgt nogal wat kunstambachtsmensen over de vloer die zelf hun waren komen aanbieden.

Zowat de helft van het gebodene kan de uitbaatster als "interessant" omschrijven. Eén van de dingen die ze heeft moeten leren is wel degelijk "neen" te zeggen. Ze kan maar die dingen verkopen waar ze echt kan achter staan. Ook hier wordt gewerkt met een gemengde formule van consignatie en aankoop. Aankopen is in feite ook een bewijs dat men in de zaak gelooft; het vormt een goede basis van vertrouwen tussen kunstenaar en galeriehouder. In "Fragile" wordt geen sculpturaal glas of keramiek getoond of verkocht, "daar zijn de galerieën voor" zegt Dominique Hoet. "Ik ben met kunstambacht bezig" zegt ze, meer pretenties heeft ze niet.

Van klei gemaakt

Ergens te velde in een dorp in West-Vlaanderen is er nu al sedert 1981 een heuse keramiekgalerie, Galerij Desko in Kortemark. Bij de Firma Desimpel worden de zaken gevoerd door de familie en ze produceren zowat alles wat met klei te maken heeft en vanaf de oprichting van de galerie is er ook kunstkeramiek. Sedert enige tijd wordt de galerie, geleid door Vic Buys.

De eerste bedoeling van de galerie is het bekend maken en de promotie van de keramiek, ze de plaats geven die haar toekomt. Via de organisatie van groepstentoonstellingen, en nu stilaan ook van éénmanstentoonstellingen, willen de initiatiefnemers aanzetten tot collectioneren. De verkoop is er nodig, maar komt op de tweede plaats. De galerie is gesitueerd in de kantoorgebouwen van de firma, dat kan zowel een pluspunt als een hinder zijn. Maar Vic Buys verzekert ons dat meer en meer mensen de drempel overwinnen en eens komen kennismaken. Eens de eerste stap gezet, komt men geregeld en gemakkelijk terug. Voor de zaakvoerder is het erg belangrijk dat hier over "kunst" gesproken wordt, het woord "kunstambacht" klinkt hem niet erg vriendelijk in de oren. Keramiek is al te veel de underdog geweest in de kunstwereld.

Bij Galerij Desko is er zowel sculpturale als meer utilitaire keramiek te bekijken. Volgens mij ligt er toch wel een duidelijk accent op het sculpturale, maar misschien is dat een eerder tijdelijke situatie. Er worden immers regelmatig tentoonstellingen georganiseerd en de presentatie wisselt nogal. De galerie werkt met een jaarlijkse samenkomst van een selectiecomité dat de artiesten uitkiest op basis van het dossier dat aan de galerie werd bezorgd.

De tentoonstellingen die Vic Buys inricht, zijn niet enkel een kennismaking voor het publiek, maar willen ook instructief en informatief werken naar de vakmensen toe. Zo is hij ervan overtuigd dat de expositie van de "China-collectie" (in de loop van 1989) interessant zal zijn voor de keramisten omwille van de glazuurtechnieken waarin de Chinezen meesters zijn. Hij ziet het ook als belangrijk om buitenlandse produkten te brengen zodat men bij ons op de hoogte blijft van wat er gebeurt. De informatie is primordiaal. Het is pas op die manier dat er iets kan groeien. Van de overheid verwacht hij dat die meehelpt om de keramiek uit haar assepoesterrolletje te halen. Hij suggereert meteen een staatsprijs voor keramiek...



Goedele Vanhille (1961)

Pot
1989
22 x ca. 10 cm
Privé-bezit
Engels steengoed, gedraaid en gemonteerd, reducerend gestookt in een gasoven op 1275°; krijtglazuur en mangaanoxyde

Goedele Vanhille laat zich al enkele tijd opmerken door haar eigenzinnige vormgeving, de technische verfijning en de ongewone combinaties.

Frank Steyaert (1953)

Keramisch object
1987
Keramiek, zwartbakkende klei, sinterengobe, glazuur en edelmetalen, gebakken in een elektrische oven op verschillende temperaturen (1085° en 750°)
50 x 30 x 18 cm
Privé-bezit

Frank Steyaerts keramiek straalt steeds iets uit van het mysterie. Zijn intrigerende objecten roepen velerlei associaties op en betrekken de kijker in de eigen wereld van de maker.

Van goud en edelstenen

Nog in West-Vlaanderen, in het florissante Knokke, richtten Dominique van Heddegem en Jan Vandeweghe in 1985 een heuse juwelengalerie op. Het werd naast "Neon" in Brussel de tweede van haar soort met de wat merkwaardige naam "Que Van". De bedoeling van de beide initiatiefnemers was het promoten van het eigentijds Belgisch juweel. Die doelstelling is in de loop der jaren wat geëvolueerd. Er worden sporadisch ook buitenlandse juwelen getoond voor zover de ontwerpers bereikbaar zijn. Jan Vandeweghe stelt dat de Knokse situatie alvast niet te vergelijken is met die van een grotere stad als Brussel en Antwerpen. Het publiek in België is nog niet erg rijp voor juwelen en ook de toch nog erg jonge (wel beloftevolle) kunstenaars weten zich nog niet genoeg professioneel op te stellen. Het publiek geeft nog steeds de voorkeur aan het hen vertrouwde goud en edelstenen en heeft het nog niet erg voor de alternatieve materialen. Dat publiek heeft dus nog erg veel behoefte aan voorlichting en informatie, aan initiatieven allerhande die het hedendaagse juweel onder de aandacht brengen. Anderzijds hebben de meeste Belgische artiesten het nog moeilijk om hun creaties zo te maken dat ze verkoop- en draagbaar worden. Mensen als Siegfried de Buck en Claude Wesel hebben die professionaliteit. Veel juweelontwerpers hebben geen kijk op prijzen, hebben ook geen of onvoldoende weet van alles wat daarnaast bij juwelen komt kijken zoals BTW, prijsvorming, en dergelijke meer. Dominique en Jan stellen vast dat er nog heel veel moet gebeuren om het vertrouwen te winnen van het publiek. Daarom stellen zij naast de galerie ook het atelier open zodat het publiek kan vaststellen dat juwelen professioneel gemaakt worden of dat de gekochte juwelen ook kunnen hersteld of aangepast worden. Positief in elk geval is dat nogal wat bezoekers komen met opdrachten die ze aan een exposerende kunstenaar willen toevertrouwen. Ze brengen dan zelf edelstenen aan of een oud familiestuk. De opdrachten blijven eerder in de traditionele sfeer maar kunnen een stap zijn in de goede richting.

Claude Wesel (1942)

Ring

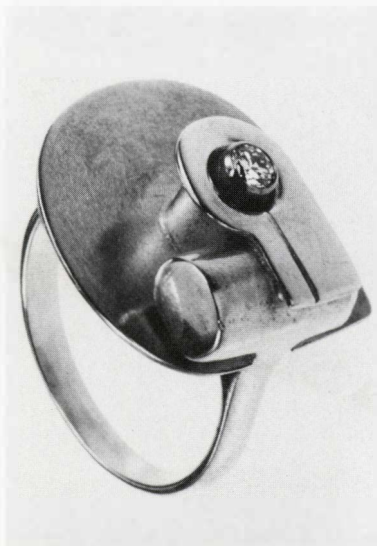
1985

Bovenstuk: 4x3 cm

Geel goud, gegoten, met briljant

Privé-bezit

Claude Wesel is één van die juweelontwerpers die opteren voor draagbare juwelen die een groter publiek kunnen bereiken.



Gemotiveerd publiek

De galerie moet het eigenlijk vooral hebben van een gemotiveerd publiek dat zich speciaal hiervoor verplaatst. Er zijn weinig verlofgangers of passanten die naar de galerie afdwalen tenzij ze het reeds weten "van horen zeggen". De zaak is dan ook enkel in het weekend open en dan kan het wel behoorlijk druk zijn. Ze is leefbaar dank zij het inkomen die de beide initiatiefnemers putten uit het onderwijs.

Het opzetten van de galerie heeft ook hier veel inzet en kapitaal gevraagd. Af en toe wordt er een tentoonstelling georganiseerd maar het is vooral de permanente collectie die belangrijk is (sommige mensen komen 5 tot 6 keer eer zij tot een aankoop beslissen). De juwelen worden door de galerijhouder zowel aangekocht als in consignatie genomen. Het is dus van belang dat jonge kunstenaars genoeg geduld kunnen opbrengen om hun juweelcreaties lange tijd uit handen te geven. Het publiek heeft een lange gewenningstijd nodig.

De aangeboden juwelen variëren in prijs van 3.000,- fr. tot 150.000,- fr. (en meer als er zeer kwaliteitsvolle edelstenen in gemonteerd moeten worden).

De contacten met andere galleries, vooral in Nederland, zijn er, maar niet erg frequent, ook niet met de Dienst voor Creatief Ambacht die nochtans zeer goede tentoonstellingen rond het juweel organiseert. Hier spreekt natuurlijk de beperktheid in tijd van de beide galeristen ook een grote rol. Ze staan allebei erg positief tegenover die initiatieven en wensen er nog veel meer. Ook hebben ze nood aan, zeg maar, concurrerende galleries: dat werkt stimulerend zowel naar henzelf, als naar het publiek, als naar de ontwerpers.

Oud zeer

De vijf geciteerde galleries of handelszaken kunnen exemplarisch genoemd worden voor de situatie in Vlaanderen en Brussel. Zowat iedereen die met artisanale kunst bezig is, getuigt van een grote dosis enthousiasme enerzijds en klaagt over een gebrek aan belangstelling anderzijds. De kunstambachten- en folkloremarkten kennen nochtans een overweldigende belangstelling bij een zeer breed publiek. Op die markten worden er vooral in de smaak liggende en vlot verkoopbare dingen gepresenteerd. Vooral de folkloristische aspecten van het ambacht komen daar in de kijker en er zijn heel wat amateuristische beoefenaars die hun hobby daar een beetje laten renderen. Daar is in principe niets tegen, maar er is quasi geen plaats voor de vernieuwende tendensen, voor de kwalitatief hoogstaande produktie van beroepsmensen. Om die produktie te zien kan de geïnteresseerde terecht in een gering aantal galleries en verkooppunten, in eerder sporadisch georganiseerde tentoonstellingen en in een nog kleiner aantal musea. Er gaan in feite dus weinig stimuli uit naar een breder publiek. Dit is niet nieuw.

Provinciale comités

Het is een van de redenen geweest om indertijd de provinciale comités voor kunstambachten op te richten. Die comités zagen het licht onder impuls van het Ministerie van Middenstand die ze ook subsidieert, samen met de respectieve provincies. Een aantal van die comités werken behoorlijk en beschikken over enige middelen. Zo heeft Brabant een eigen expositieruimte en personeel, maar mist een strikte selectienorm zowel naar kwaliteit als naar discipline. De uitzonderlijk goede ligging van de expositieruimte vlakbij de Brusselse Grote Markt zou een nog grotere uitstraling kunnen hebben. De ontzettend laattijdige uitbetaling van de rijkssubsidies is bij een aantal comités reden geweest om de werking te verminderen of bijna onbestaande te maken. Zo kampte West-Vlaanderen lange tijd met een schuldenlast die haar noopte de prachtige site van het Huidevettershuis te

verlaten. Dit heerlijke pand aan de Rozenhoedkaai in Brugge is dan maar door de horecasector ingepalmd. In Oost-Vlaanderen werkt het comité nog amper. Ik stel vast dat het enthousiasme van de oprichters niet of bijna niet meer terug te vinden is in de huidige comités. Zij zouden nochtans een niet te onderschatten rol kunnen (blijven) vervullen. Een provinciaal comité kan ook in de kleinere steden initiatieven opzetten en zo de belangstelling voor de toegepaste kunst aanwakkeren. Belangrijk hierbij is dat ze zich wachten voor provincialisme maar in hun selecties opteren voor de hoogste kwaliteit. Ze moeten de mensen het beste laten kennen! Maar al te dikwijls wordt in de tentoonstellingen van een aantal provinciale comités minderwaardige en amateuristische productie getoond. Dit werkt nefast in op de interesse.

Siegfried de Buck (1949)

Hanger

1988

20 x 30 cm

Assemblage van goud, rubber,
plexiglas, rode laklijn op de plexi
Privé-bezit

Siegfried de Buck heeft zich een eigen plaats verworven in de internationale wereld van het juweel. Zijn preciosa getuigen van uitgepuurde schoonheid, doorgedreven eenvoud en respect voor de eigendom van het materiaal. De combinatie van edele metalen en andere, minder traditionele materialen vond bij De Buck een vastberaden verdediger.



Het Crafts Center in Londen speelt blijkbaar een niet te onderschatten rol. Het werd verschillende keren geciteerd in de gesprekken die ik met diverse mensen had naar aanleiding van dit artikel. Vooral de gelukkige combinatie van zowel galerie als shop en informatiebank werd alom als voorbeeld gesteld.

Hierbij kwam en komt dan automatisch de verzuchting waarom dat bij ons niet kan? Er bestaat een behoorlijk functionerende Dienst Creatief Ambacht met bezielde mensen die onze steun verdienen om dit tot een sterk publieksgericht initiatief uit te bouwen. Dat kan maar wanneer deze dienst autonoom kan functioneren. Nu is ze een onderdeel van een parastatale instelling en afhankelijk van het Ministerie van Middenstand. De vraag kan worden gesteld of een dergelijke dienst onder dat Ministerie moet ressorteren? Wellicht komt hier verandering in met de regionalisering, maar hopelijk wordt het geheel eens herdacht en opteert men niet zomaar voor de zoveelste Belgische oplossing.

Verder gaan

Het lijkt me voor de hand liggend dat de Dienst Creatief Ambacht haar huidige werking moet voorzetten, o.m. door regelmatig de beoefenaars de gelegenheid te geven hun werk met een jury te confronteren voor selectie. Op die manier kunnen de geselecteerden in de tentoonstellingen die de Dienst organiseert opgenomen worden.

De Dienst zou uiteraard over een permanent expositiecentrum moeten beschikken met wisselende tentoonstellingen van een goed niveau. Daarnaast zou men, zoals in Londen, ook een verkoopcentrum kunnen voorzien en vooral een makkelijk toegankelijke infotheek.

De informatie moet dan zowel voor de particulier als voor de geïnteresseerde galeristen en tentoonstellingsmakers bruikbaar zijn.

Een dergelijk centrum zou wellicht een interessante functie kunnen vervullen voor het bevorderen van overleg en gezamenlijke acties met de provinciale comités én met de privé-initiatieven (winkels en galleries). Het ontbreekt de galleries duidelijk aan een professioneel gevoerde promotie.

Het feit dat de pers in bijna alle talen zwijgt over datgene wat inzake de toegepaste kunsten gebeurt, is tekenend.

Het is voor één enkele galerie allemaal niet haalbaar, maar via samenwerking kan heel wat bereikt worden.

Het gejammer of gezanik of het nu om echte kunst of om creatief ambacht of wat dan ook gaat, lijkt me hier erg achterhaald.

Het moet gaan om kwaliteit. Een keramieksculptuur kan een miskleun zijn, een vaas een kunstwerk. Hoe de maker zich ook noemt, hetgeen hij voortbrengt, moet de kwaliteit van ons leven verbeteren. Als dat geen opgave is?

Mogelijkheden aanboren

Het is duidelijk dat de galleries en de winkels pas echt ten volle kunnen functioneren wanneer er voldoende belangstelling bestaat bij een breder publiek.

Die belangstelling is eigenlijk aanwezig maar onvoldoende gericht naar het kwalitatieve, zweemt nog in de nostalgische sferen van folklore en andere rustieke toestanden.

Er kunnen initiatieven genomen worden die dit verhelpen. De aanwezigheid van de toegepaste kunsten op belangrijke handelsbeurzen als Interieur, Linea e.d.m. is een goede zaak. Het zou alleen nog met meer overleg en professionaliteit moeten aangepakt worden.

Initiatieven als "de pottenbakkersroute" zijn in hun uitgangspunt toe te juichen, ze moeten alleen veel degelijker worden uitgewerkt. Vlaanderen heeft een ongehoorde rijkdom aan mensen die vaardig met materialen omspringen, alleen moet men bij de uitwerking van zo'n idee onderscheid weten te maken tussen iemand die gewoon zijn ambacht uitoefent en iemand die dat doet met een uitgesproken creatieve instelling.

Wanneer een tentoonstelling van enige omvang of betekenis wordt gehouden in een museum of een belangrijke expositieruimte, kan daar toch op ingespeeld worden?

Men moet zich daartoe natuurlijk informeren en dat vraagt tijd en moeite en vooral een alert zijn. Informatie zowel binnen de sector als naar het publiek toe is van wezenlijk belang.

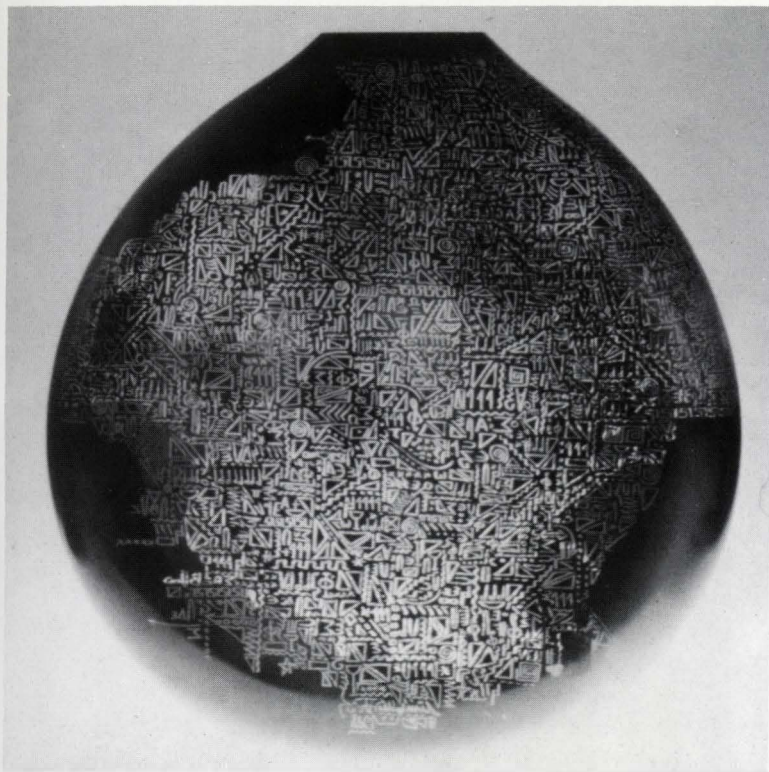
Het ondersteunen door galleries én kunstenaars van initiatieven als het jonge tijdschrift "Glas en Keramiek" lijkt me evident. Het is maar door een voldoende belangstelling vanuit Vlaanderen dat dit Nederlandse initiatief kan onder druk gezet worden om ook aan Vlaamse kunstenaars ruime aandacht te geven. Het op een beroepsmatige manier informeren van de pers over de initiatieven die men neemt is een vereiste om kans te maken op enige weerklank.

Ik stel vast dat men amper weet wat een behoorlijk perscommuniqué inhoudt, dat een persfoto niet zomaar een amateurskiekje kan zijn. Om au sérieux genomen te worden, moet men natuurlijk op een ernstige manier te werk gaan.

Dit geldt in vele gevallen ook voor de betrokken kunstenaars. Ze zijn goed in hun vak, maar van de rest hebben ze geen kaas gegeten. Ze vergeten alleen dat die rest evenzeer tot hun vak behoort.

Om te sluiten

De aandacht voor vormgeving is bij het publiek zeer sterk toegenomen. De toegepaste kunsten hebben blijkbaar nog niet de juiste weg gevonden om op die belangstelling in te spelen. Het is slechts door veelvuldige en eigentijdse initiatieven los van de "geitewollensokkensfeer" dat het publiek een echte interesse zal krijgen voor de produktie van zovele waardevolle artiesten. Het unieke karakter van het produkt (er is maar één exemplaar) is één van de pluspunten die de toegepaste kunsten hebben ten overstaan van de industriële design. Toenaderingen tot de design zijn overigens niet uit den boze en kunnen voor beide zeer boeiende en interessante resultaten opleveren. In elk geval is het slechts een aanhoudende inspanning van alle betrokken en geïnteresseerde partijen die tot een bevredigend resultaat zal leiden.



Jean-Pierre Umbdenstock (1950)
Les vases aussi ont la parole
 1988

Lensvormige vaas geblazen in
 transparant kristal en geëmailleerd
 45x40x11 cm
 Privé-bezit

Na 5 jaar met brandschilderkunst te
 hebben gewerkt, vestigt
 Umbdenstock in 1980 zijn atelier in
 Saint-Etienne-les-Orgues (Alpes-
 de-Haute-Provence). Voordien nog

kwam hij in contact met het
 glasblazen in het Atelier du Verre in
 Sars-Poteries en daarna bij Claude
 en Florence Morin. Hij wordt zowat
 het wonderkind van de Franse
 glaskunst en krijgt in 1983 een beurs
 van een jaar "voor onderzoek en
 creatie" aan het Californian College
 of Arts and Crafts (prof. Marvin
 Lipovski). Nu woont hij in België met
 zijn vrouw Véronique Lutgen.

Johan Valcke studeerde archeologie aan de R.U.G. Hij is
 sedert 1975 verbonden aan het ESIM, Dienst Kreatief
 Ambacht. Hij was hoofdredacteur van het tijdschrift
 "Belgisch Kreatief Ambacht". Hij is medestichtend lid van
 WCC-Vlaanderen, werd afgevaardigde beheerder en vanaf
 1984 nationaal afgevaardigde.

Daan Rau studeerde filosofie en vormingswerk. Hij is
 directeur van Amarant v.z.w., Centrum voor Artistieke
 Confrontatie. Daan Rau is lid van de Provinciale Comités
 voor Kunstambachten van Oost-Vlaanderen en van
 West-Vlaanderen.

Egide Rabau studeerde plastische kunsten (Sint-Lukas,
 Brussel) en gaf les in het kunstonderwijs. Hij is
 secretaris/directie-gelastigde van het Provinciaal Comité
 voor Kunstambachten en Kunstnijverheid van Brabant en
 secretaris van de WCC-VL.

Veerle Declercq studeert Kunstgeschiedenis aan de K.U.L.
 Zij is ook actief als juwelenontwerpster.

Bibliografie

Jacques Anquetil, *La main en la machine*, Haute-Provence, 1972;
 Edward Lucie-Smith, *The story of Craft. The Craftman's Role in Society*, Oxford, 1981;
De nieuwe vrijheid van de kunstambachten, Venlo, 1981;
Kunst en kunstmaken, Antwerpen, 1983;
 Jaak Fontier, *Keramiek in Vlaanderen*, Tielt, 1986.

Catalogi

Bauhaus, Stuttgart, 1974;
The Maker's Eye, Londen, 1981;
Gloed van glas, Brussel, 1986;
 Pierre-Paul Dupont, Francine Marot-Vandevivere, Johan Valcke, Ignace Vandevivere, Grégoire Watelet, *Neon, 1975-1985, atelier, galerie*, Bruxelles, 1986;
 Lieven Daenens, A.M. Claessens-Per e, Johan Valcke, *Juwelkunst in België van gotiek tot heden*, Museum voor Sierkunst, Gent, 1986;
Jonge glazeniers in Vlaanderen, Kortrijk, 1987;
Gemeubeld museum te huur, Hasselt, 1988;
Internationale textielkunst. Betonacprijs, Alden Biezen, 1988;
 Gert Staal, Martina Margetts, *London-Amsterdam. New art objects from Britain and Holland*, Amsterdam, 1988.

Tijdschriften

"Belgisch Kreatief Ambacht", Brussel, 1980-1988;
 Jan Walgrave, *Hedendaagse textielkunst*, in: "Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen", Antwerpen, 1979;
 Lieven Daenens, Veerle van Durme, *Objectmeubelkunst. Een meubel apart*, in: "Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen", Gent, 1986;
 Jan-Pieter Ballegeer, *Een inleiding tot design*, in: "Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen", Gent, 1988.

Herkomst van de illustraties

Herman Tallein: p. 41, 48;
 Jean Godecharle, Brugge: p. 42;
 Joris Luyten, Antwerpen: p. 44 (boven), 45, 44-45, 47, 51,62-63,64;
 C. van Geen, Antwerpen: p. 53,55;
 RIKA, Mechelen: p. 57;
 Griet Blomme, Gent: p. 59;
 Soenen, Oostende: p. 61 (zw-w);
 Studio Claerhout, Gent: p. 67 (rechts);
 Gé Mijnen, Vlaardingen: p. 68 (onderaan).

Inhoudsopgave

Kunstambacht in Vlaanderen blz. 42
 door Johan Valcke
 Kunstambacht en onderwijs blz. 52
 door Egide Rabau
 m.m.v. Veerle Declercq
 Kunstambacht in de musea blz. 60
 door Johan Valcke
 Van galeries en toegepaste kunst blz. 71
 door Daan Rau

Lay-out:

Rob Buytaert
 en Luk Mestdagh

Eindredactie:

Rudy Vercruyssen

Productie:

Rudy Vercruyssen
 en Geert Verstaen

Druk aflevering, Museumkaart en Mededelingenblad:
 N.V. Lannoo, Tielt

Abonnementenadministratie:
 051/42.42.99

Opbergband: Albracht N.V., Utrecht

Jaargang 1989 bevat verder:
 89/1: Het Etnografisch Museum, Antwerpen
 89/3: De kunst van de hyogu,
 89/4: Industriële archeologie.

Jaarabonnement 4 nummers:
 600,-fr./f 36,-
 4 nummers met opbergband:
 850,-fr./f 53,-
 Te betalen op rekeningnummer:
 448-0007361-87 van Openbaar Kunstbezit
 in Vlaanderen, met duidelijke vermelding van naam en adres en met de mededeling "abonnement 89"
 Met CJP-korting
 Voor Nederland: gironummer 135.20

Losse nummers: 180,-fr./f 12,-
 uitsluitend door overschrijving op rekeningnummer: 448-0007361-80 van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, Op de mededeling duidelijk vermelden welk nummer van de jaargang U wenst.
 Voor Nederland: gironummer 135.20

  OKV Tielt

Verantwoordelijke uitgever:
E. de Cuyper
Gouvernementstraat 1
9000 Gent

Véronique Lutgen (1962)
Histoire naturelle infinie serie
1988

*Conische vaas van getripleerd glas,
in de oven gekleurd en vrij geblazen
en vormgegeven*
Hoogte: 30 cm
Privé-bezit

Véronique Lutgen zorgt regelmatig
voor bijzonder geslaagde creaties in
glas en beïnvloedt op die manier de
groeierende binnenlandse
belangstelling voor de glaskunst.

