

ERFGOED BRUSSEL

be style
be heritage
be .brussels 

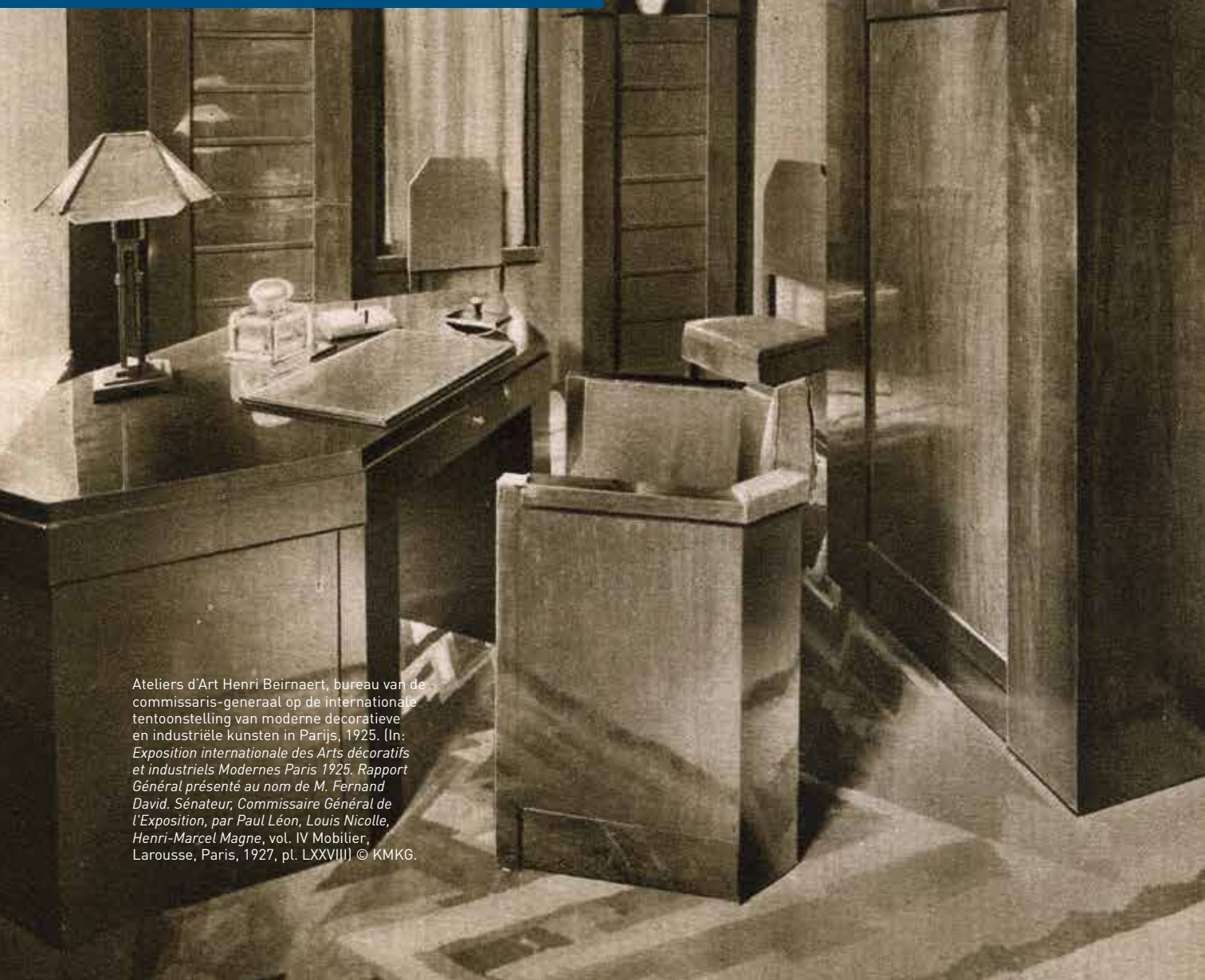
Speciaal nummer
Open Monumentendagen
Brussels Hoofdstedelijk Gewest
September 2016 | N° 19-20

Dossier **STIJLEN GERECCYCLEERD**

ART DECO

EEN DECORATIEVE STIJL MET EEN ECLECTISCH KARAKTER

PROF. DR. WERNER ADRIAENSSENS
CONSERVATOR COLLECTIES 20STE EEUW,
KONINKLIJKE MUSEA VOOR KUNST EN
GESCHIEDENIS VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL



Ateliers d'Art Henri Beirnaert, bureau van de commissaris-generaal op de internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industriële kunsten in Parijs, 1925. [In: *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes Paris 1925. Rapport Général présenté au nom de M. Fernand David. Sénateur, Commissaire Général de l'Exposition, par Paul Léon, Louis Nicolle, Henri-Marcel Magne, vol. IV Mobilier, Larousse, Paris, 1927, pl. LXXVIII*] © KMKG.

DE ART-DECOSTIJL KENDE EEN HOOGTEPUNT TIJDENS HET INTERBELLUM EN WAS BIJZONDER POPULAIR IN ALLE BEVOLKINGSLAGEN, WAT TOEN UNIEK WAS. STILISTISCH LAAT DEZE DECORATIEVE STIJL ZICH MOEILIJK DEFINIËREN.

Historische stijlen, lokale invloeden en het modernisme vormen slechts een greep uit het repertorium dat door de art deco werd gerecupereerd en gemoderniseerd. Er is wel een constante: het betreft een modieuze stijl die zich perfect inpaste in de maatschappij van het interbellum. En dat had een reden. Voor het eerst was men er zich van bewust dat een decoratieve stijl die was gericht op een brede bevolkingslaag een economisch potentieel had.

De architect Le Corbusier was de eerste die de naam art deco gebruikte. In *L'Esprit Nouveau* publiceerde hij onder de titel, *1925 Expo: Arts Déco*, een kritische beschouwing over de *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes* die in 1925 in Parijs plaatsvond. Die tentoonstelling moest een impuls geven aan de Franse decoratieve kunsten en ze internationaal op de kaart zetten. Verder werd art deco in de eigentijdse literatuur niet meer gebruikt. Men noemde hem 'moderne stijl'.

Pas in 1966, met de tentoonstelling *Les Années 25: Art déco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau in het Parijse Musée des Arts décoratifs*, geraakte de naam algemeen in gebruik. De expositie toonde de stromingen van de 'jaren 1925'. De term art deco werd gebruikt voor de Franse decoratieve kunsten. Vanaf 1968, met de publicatie van *Art Deco of the 20s and 30s* van Bevis Hillier, wordt de naam wereldwijd toegepast voor alles wat onder de noemer van de decoratieve

kunsten van het interbellum valt, ongeacht de stilistische invloedsfeeren. De stijl kende dus een wereldwijde verspreiding, maar het is een feit dat het zwaartepunt in Frankrijk lag, met Parijs als brandpunt.

Bestaat er geen discussie over het eindpunt in 1940, over het begin heerst onduidelijkheid. 1918 zou als aanvangsdatum moeten gelden, maar onderzoek toont aan dat de wereldtentoonstelling van Parijs in 1900 de aanzet was voor een verandering die verder reikt dan louter vormelijke kenmerken.

.....
**'MODERN' ALS
CENTRAAL BEGRIIP**

Het is geen toeval dat de naam is afgeleid van de *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* van Parijs in 1925. Het was het eerste grote evenement van het interbellum en het had de bedoeling een nieuwe stijl te lanceren.

Het tweede evenement van bijzonder belang was de *Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne* die in 1937 in Parijs werd georganiseerd. Beide gebeurtenissen stelden het adjectief 'modern' centraal in de titel. In 1925 had het betrekking op de industriële kunsten en in 1937 op de techniek en de kunst in het moderne leven. De art deco evolueerde mee met de maatschappij en omarmde de nieuwste productietechnieken. Hierin verschilt hij wezenlijk met de art nouveau, die moderne – machinale – procedés vanuit ideologisch oogpunt verwierp. In tegenstelling tot de art nouveau, wat letterlijk 'nieuwe kunst' betekent, had de art deco die aspiratie niet. Modern zijn betekende dat de stijl zich niet exclusief richtte tot de elite, maar wel tot de groeiende middenklasse, het belangrijkste segment van de moderne maatschappij. Om die te bereiken bleek de recyclage van stijlen, gehuld in een modern jasje, essentieel.

HET DUITSE FUNDAMENT VAN EEN MODERNE FRANSE STIJL

De oorsprong van de art deco situeert zich echter in Duitsland. In de jaren voor de Eerste Wereldoorlog waren de decoratieve kunsten voor de Duitse overheid een uiting van nationaal aanzien en van economische bloei. Ter promotie werden diverse initiatieven genomen zoals de organisatie van tentoonstellingen, de oprichting van vaktijdschriften en de hervorming van het kunstonderwijs.

De oprichting in München van de *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk* in 1898 is van bijzondere betekenis. De objectieven van deze vereniging getuigen van een commerciële geest met economische en esthetische grondslagen. Niet het handwerk stond centraal maar wel de kwaliteit, ongeacht de wijze waarop het object tot stand was gekomen. De *Vereinigte Werkstätten* wierpen zich op als bemiddelaar tussen kunstenaar, ambachtsman en fabrikant en stonden ook in voor het marktonderzoek en de promotie. Massaproductie was voor hen de enige mogelijkheid om de moderne decoratieve kunsten te democratiseren. De *Vereinigte Werkstätten* waren de voorloper van de in 1907 gestichte *Deutscher Werkbund*, die dezelfde idealen radicaler nastreefde. De filosofie van de *Vereinigte Werkstätten* brak, zoals Hermann Muthesius het beschreef in zijn artikel *Kunst und Maschine* met wat hij het 'bedrog' noemde van de Engelse *Arts and Crafts Movement*. In zijn visie had het ideaal van de handarbeid met als motto 'kunst van het volk voor het volk', zoals gepropageerd door de Engelse kunstenaars-socialisten, geleid tot producten die alleen de hoogste sociale klasse zich kon veroorloven.¹ In Duitsland was de band tussen de kunst en de industrie al voor 1900 een feit!



Afb. 1a

Paul Wenz, salon getoond in de Duitse sectie o.l.v. Bruno Paul en Richard Riemerschmid op het Parijse Salon d'Automne in 1910. (In: M. P. VERNEUIL, *Le Salon d'Automne*, in *Art et Décoration*, 27-28, 1910, p. 135) © KMKG.



Afb. 1b

Richard Riemerschmid, herenslaapkamer getoond in de Duitse sectie o.l.v. Bruno Paul en Richard Riemerschmid op het Parijse Salon d'Automne in 1910. (In: M. P. VERNEUIL, *Le Salon d'Automne*, in *Art et Décoration*, 27-28, 1910, p. 136) © KMKG.

Het initiatief van de *Vereinigte Werkstätten* genereerde een enorme creativiteit. Tentoonstellingen werden gezien als een belangrijk element voor publieksbereik. Dat leidde ook tot reflectie over de presentatie. De centrale idee was de mensen te overtuigen om de producten aan te schaffen. Totaalconcepten

ontworpen door één kunstenaar, een art-nouveaumodefensie, bleken een commerciële flop. Daarom werd de samenwerking tussen kunstenaars van de verschillende disciplines aangemoedigd. Het principe dat onder de artistieke leiding van één persoon objecten werden samengebracht in de opstelling van een

huiselijk interieur vond ingang. Ook het doelpubliek werd bepaald. Als reactie tegen de *Arts and Crafts* werden geen 'Armeleute-Einrichtungen für reiche Leute!' ontworpen. De aandacht richtte zich op de middenklasse.² Duitsland distantieerde zich hiermee van de ideologie van de *Arts and Crafts* die was uitgemond in de art nouveau. De focus op de burgerij had een duidelijk economisch doel. Zij vormde immers de grootste potentiële markt in de moderne maatschappij.

Een moderne productiewijze, het terugschroeven van de manuele arbeid, de focus op de middenklasse en de nieuwe expositiewijze hadden een stilistische invloed. Omstreeks 1900 had zich in Duitsland een functionele stijl ontwikkeld die het midden hield tussen de florale en de lineaire art nouveau. Duitsland triomfeerde er in 1900 mee op de wereldtentoonstelling in Parijs. Op stilistisch gebied was het maar een tussenstap...

.....

RECUPERATIE VAN DUITSE PRINCIPES VOOR DE ONTWIKKELING VAN EEN NIEUWE FRANSE STIJL

Op de wereldtentoonstelling in 1900 werd duidelijk dat de Franse art nouveau een elitair luxefenomeen was zonder enige voeling met de economische realiteit. Naast enkele totaalconcepten stonden de meeste objecten opgesteld in secties ingedeeld op basis van materiële of soortelijke kenmerken. Het nadeel van deze algemeen gangbare tentoonstellingswijze was dat het publiek de voorwerpen geïsoleerd zag en niet in een interieur zoals in de Duitse sectie. De Franse art-nouveau-objecten waren bovendien ontworpen als kunstwerken. Daardoor ging het utilitaire karakter volledig verloren. Het gebruiksvoorwerp was in

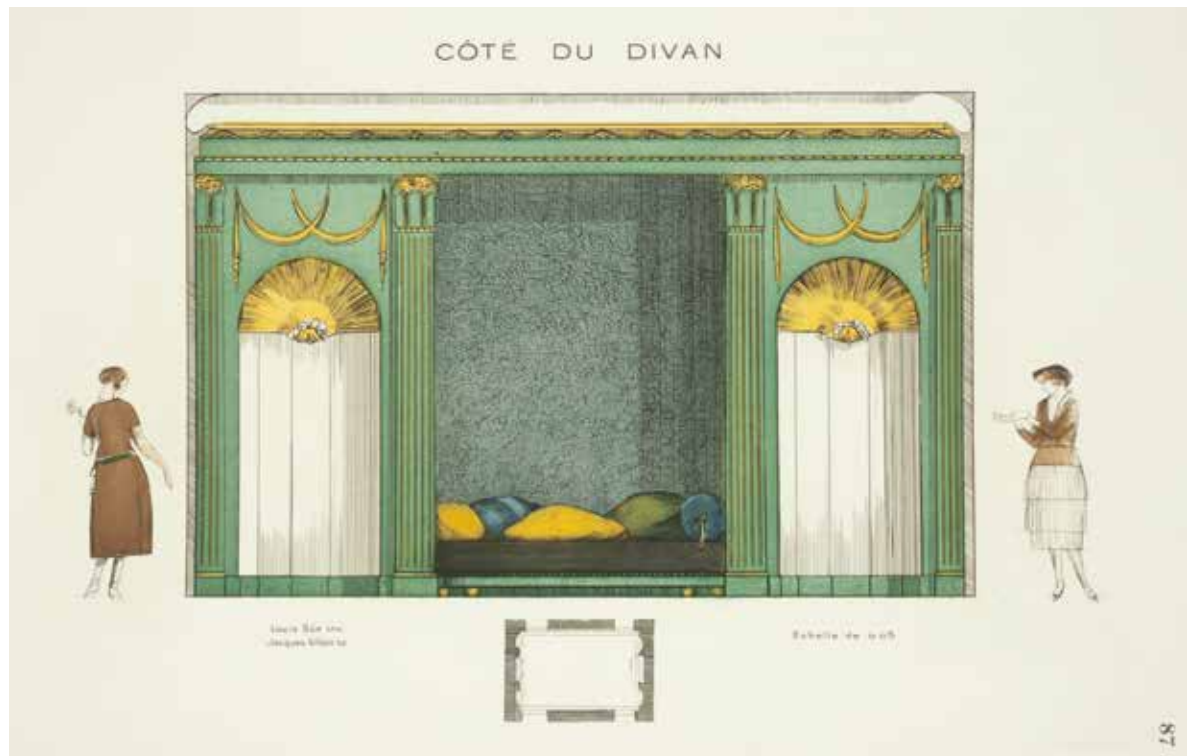
Frankrijk gemuteerd naar het 'objet d'art'. Alleen de typologie verraadde de oorspronkelijke functie. De Duitse kritiek daarop was snoeihard: 'Die Vitrinekunst und die Sierkunst blühen, die Gebrauchskunst schweigt'.³ Ook in Frankrijk was er afkeuring. De Duitse tendens kende bijval bij het grote publiek, dat de Franse art nouveau niet smaakte. Het Duitse succes was voor Frankrijk de impuls tot reflectie over een moderne stijl. Parijs moest opnieuw het centrum van luxe en goede smaak worden!

Spilfiguur voor de heroriëntatie van de Franse decoratieve kunsten was de advocaat René Guilleré. In 1901 stichtte hij de *Société des Artistes Décorateurs* (SAD). De doelstellingen waren geïnspireerd op die van de *Vereinigde Werkstätten*: het bewerkstelligen van de samenwerking tussen kunstenaars, ambachtlieden en fabrikanten. De SAD ontwikkelde zich als de motor van de Franse decoratieve kunsten en maatregelen werden genomen zoals de wettelijke regeling van het auteursrecht op modellen om misbruik te vermijden. Ook werd beslist om jaarlijkse tentoonstellingen te organiseren waarop voornamelijk, naar analogie met Duitsland, interieurs werden getoond. Stilistisch werd de verandering snel duidelijk. De typische zwierige lijnvoering en de overdadige decoratie die werden beschouwd als een exces, verdwenen ten voordele van een rationelere vormgeving en ingetogener lijnvoering. Zoals in Duitsland werd gezocht naar een vormgeving ingebed in de nationale traditie. Inspiratie uit de landelijke decoratieve kunsten kon echter op weinig bijval rekenen en de samenwerking tussen de verschillende spelers voor de realisaties verliep in de beginjaren niet gesmeerd. Opnieuw zou het voorbeeld uit Duitsland komen.

De Parijse *Salon d'Automne* in 1910 betekende het keerpunt. Op die

tentoonstelling werden kunstenaars uit München uitgenodigd. Onder leiding van Bruno Paul en Richard Riemerschmid werden 18 volledige interieurs getoond rond het thema van een woning van een begoede familie (afb. 1a en 1b). Dat de verschillende kunstenaars onder één centrale leiding waren geplaatst, bleek zeer bevorderlijk voor het evenwicht en de harmonie. Stilistisch waren de interieurs ook niet het resultaat van een dogmatische vernieuwing. Vanuit commercieel oogpunt was de belangrijkste inspiratiebron de biedermeierstijl, weliswaar aangepast aan de noden van de moderne maatschappij. In Duitsland trachtte men het grote publiek te bereiken door historische stijlen te moderniseren. Dat publiek houdt immers niet van nieuwe bevreemdende creaties, het geeft de voorkeur aan wat reeds bekend is.

Het Duitse stilistische principe kende in Frankrijk snel navolging. Al vanaf 1911 werd de stilistische ommekeer zichtbaar. Het leidde tot een decoratieve strekking die aanknoopte bij de Franse traditie. Voor André Vera, een pionier van de art deco, was het aanknopen met het verleden de enige optie. Hij oordeelde dat de intentie van de art nouveau om te breken met het verleden de oorzaak was van de faling. Daarom deed hij een oproep tot bezinning en heroriëntatie zoals in Duitsland en bepleitte hij de terugkeer naar de laatste Franse traditionele stijl: "[...] continuerons-nous la tradition française, faisant en sorte que ce style nouveau soit la suite du dernier style traditionnel que nous ayons, c'est-à-dire du style Louis-Philippe".⁴ Het voortzetten van de Franse traditie moest zich niet alleen beperken tot stijl, ook op materieel gebied werd de idee consequent doorgevoerd. Fijn meubelwerk, rijkelijk gedecoreerde stoffen en gobelins, porselein en kristal, het zijn materialen voor de Franse historische stijlen die in



Afb. 2a

La Compagnie des Arts Français, *salon de M. Ch. Stern*, ca. 1920. (In: L. SÛE & A. MARE, *Architectures*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1921, pl. 87) © KMKG.

de art deco opnieuw in ere werden hersteld en die indien mogelijk volgens de nieuwste technieken werden geproduceerd.

HET DUITSE PRINCIPE VAN DE ENSEMBLIER

Ook de *ensemblier*, het fenomeen van de Franse art deco, recupereerde een Duits principe. Een *ensemblier*, een zaak en/of een kunstenaar, associeerde creaties van diverse artiesten werkzaam binnen diverse disciplines om moderne harmonieuze interieurs samen te stellen. Hij werkte samen met diverse fabrikanten en stond garant voor de esthetische en technische kwaliteit en ontwikkelde op die manier een huisstijl. Het commerciële hoogtepunt van dat principe was de creatie van deze ateliers binnen de structuur van de Parijse grootwoningen. De aanzet werd gegeven

door René Guilleré. In 1912 werd hij directeur van het atelier Primavera. Na de Eerste Wereldoorlog volgden nog *La Maîtrise (Galeries Lafayette)*, *Pomone (Au Bon Marché)* en *Studium-Louvre (Grands Magasins du Louvre)*: "Quelle victoire pour les décorateurs contemporains, cette adhésion si résolue du commerce et de l'industriel"⁵.

Naast de *ensemblers* opgericht in de schoot van de Grands Magasins waren er nog heel wat toonaangevenden zoals Jacques-Emile Ruhlmann en *La Compagnie des Arts français* (afb. 2a en 2b).

Nog voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog ontwikkelde zich in Frankrijk de art deco. De nieuwe moderne stijl moest vanuit Frankrijk op internationale basis worden uitgedragen. Nog voor de oorlog werd de aanzet voor een tentoonstelling gegeven, die uiteindelijk pas zou doorgaan in 1925. Duitsland werd slechts

formeel uitgenodigd en nam niet deel. Frankrijk was heel goed voorbereid. Het triomfeerde met een moderne stijl die traditie en luxe ademde en zich richtte tot een brede bevolkingslaag. Het opzet was geslaagd, de art deco verleide de Franse bevolking en de rest van de wereld.

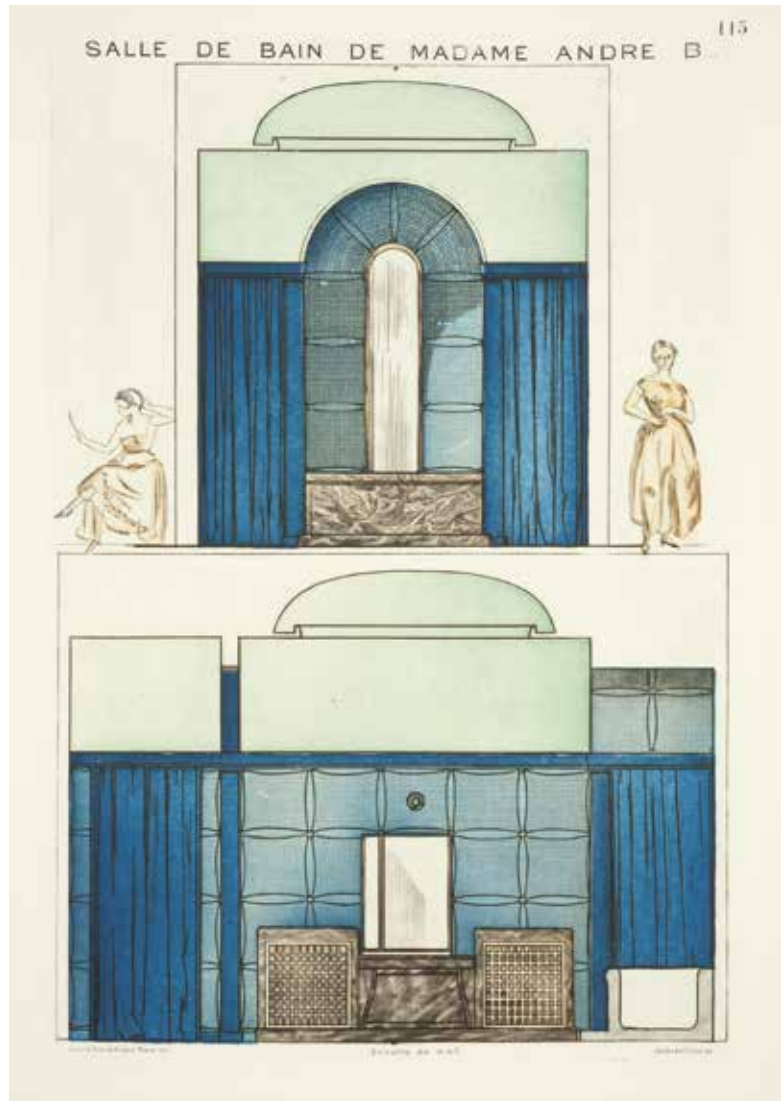
BELGIË OP DE PARIJSE TENTOONSTELLING IN 1925

De Belgische deelname aan de tentoonstelling van Parijs in 1925 is belangwekkend. Ze geeft een *status quaestionis* van de nationale decoratieve kunsten na de Eerste Wereldoorlog en illustreert welk belang de Belgische overheid aan de nationale kunstnijverheid hechtte. Verder is het interessant te zien wat er de gevolgen van waren. Geconfronteerd met de nieuwste Franse tendensen, zorgde de

deelname voor een ommekeer. De Franse principes zouden worden gerecupereerd.

De Belgische staat ontving de officiële uitnodiging voor deelname aan de Parijse tentoonstelling in 1925 pas in december 1922. Desalniettemin was er kort voordien al veel heisa rond een eventuele participatie. Het gerucht dat Henry van de Velde het best de leiding in handen zou nemen indien België zou deelnemen aan de expositie, had de ophef veroorzaakt. Van de Velde was in 1894 met zijn manifest *Déblaiement d'Art* de eerste die het voordeel van machinale productie had bepleit. Dat gegeven was kort nadien in Duitsland van groot belang voor de ontplooiing van de decoratieve kunsten. Daarna had Frankrijk er een voorbeeld aan genomen. Van de Velde had ook een belangrijke rol gespeeld in Duitsland. Door zijn pioniersrol in het kunstonderwijs en als lid van de *Deutscher Werkbund* had hij er onmiskenbaar zijn stempel gedrukt op de ontwikkeling van de decoratieve kunsten. Het feit dat hij gedurende de oorlog in Duitsland woonde, zorgde echter voor polemiek. Daardoor werd hij uiteindelijk niet betrokken bij de organisatie van de Belgische sectie. Het dispuut had het voordeel dat het Parijse evenement onder een ruime aandacht werd gebracht. De Belgische overheid werd daardoor verplicht een deelname in overweging te nemen.

De Belgische regering was terughoudend. De aarzeling werd ingegeven door de financiële crisis die België tekende in de jaren vlak na de Eerste Wereldoorlog. Daardoor kwam een officiële toezegging aan de Franse staat er pas in januari 1924. Het doorslaggevende argument was uiteindelijk het inzicht dat de decoratieve kunsten een economisch belang hadden. Dat argument had voordien nooit een rol gespeeld. Twee decennia na Duitsland en Frankrijk



Afb. 2b

La Compagnie des Arts Français, *salle de bain de Madame André B.*, ca. 1920. (In: L. SÛE & A. MARE, *Architectures*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1921, pl. 87) © KMKG.

erkende België dat aspect pas na veel aarzeling. De tentoonstelling van 1925 kende twee belangrijke gevolgen in België: de recuperatie van het principe van de *ensembliers* en de hervorming van het kunstonderwijs.

In het kader van de tentoonstelling werd het Ministerie van Nijverheid en Arbeid overstelpt met verzoeken vanwege de industrie. Ook graaf Adrien van der Burch, die uiteindelijk

commissaris-generaal werd van de Belgische sectie, gebruikte het economische argument naar de regering toe en speelde het ook uit in de pers. Zoals blijkt uit een uitgebreid kranteninterview met de graaf in *Le Soir*, dienden de decoratieve kunsten een economisch belang. Hij waarschuwde dan ook voor de averij die België zou oplopen wanneer het zou beslissen niet deel te nemen. Van der Burch betrok er ook de Fransman Fernand David bij, de algemeen



Afb. 3

Oscar Van de Voorde, Octogonaal bureau op de internationale tentoonstelling in Milaan, 1906. (In: V. PICA, *L'Arte decorativa all'Esposizione di Milano. Il Padiglione Belga*, in *Emporium*, vol. XXIV, nr. 139, 1906, p. 17).



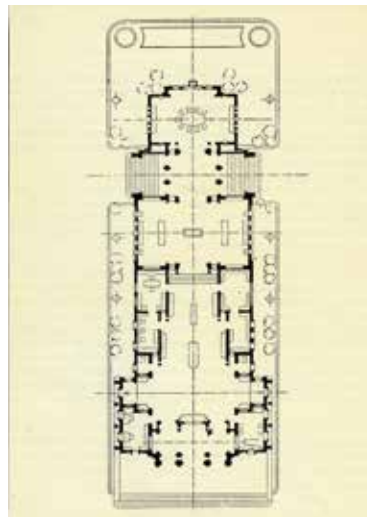
Afb. 4

Victor Horta, winkelinterieur van de edelsmid Wolfers Frères, 1912 (In: *Hommage de la Maison Wolfers Frères à l'occasion du 75^{ème} anniversaire de sa fondation 1850-1925*, C. L. Slips-Catoir, Bruxelles, s.d. [1925]). © KMKG.



Afb. 5

Victor Horta, Het Belgische paviljoen op de internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industriële kunsten in Parijs, 1925. (In: *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes de Paris 1925. Catalogue officiel de la section belge*, J. E. Goossens, Bruxelles, s.d. [1925].) © KMKG.



Afb. 6

Victor Horta, grondplan van het Belgische paviljoen op de internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industriële kunsten in Parijs, 1925. © KMKG (In: *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes de Paris 1925. Catalogue officiel de la section belge*, J. E. Goossens, Bruxelles, s.d. [1925].) © KMKG.

commissaris-generaal van de tentoonstelling en oud-minister van Handel en Industrie. David organiseerde in de toonaangevende *Cercle artistique et littéraire de Bruxelles* een conferentie waarin de economische betekenis van de moderne decoratieve kunsten een belangrijke topic was.⁶

BELGISCHE ANTECEDENTEN VAN PARIJS 1925

Hoewel Adrien van der Burch het economische aspect van de decoratieve kunsten in de verf had gezet, handelde hij daar niet consequent naar. De graaf putte veeleer uit zijn ervaring als commissaris-generaal van voorgaande internationale tentoonstellingen. Zo koos hij Victor Horta, Oscar Van de Voorde en Léon Sneyers als officiële architecten van de Belgische sectie. Horta ontwierp het Belgische paviljoen en Van de Voorde en Sneyers namen elk de aankleding van een officiële afdeling voor hun rekening, respectievelijk

Ensembles en *Opschik*. De graaf recupereerde ‘vaste waarden’ en trok zo de kaart van de zekerheid. De voornoemde architecten hadden in 1906, na hun succes op de Belgische sectie op de internationale tentoonstelling van decoratieve kunsten in Turijn in 1902, de eer hoog gehouden op de internationale expositie in Milaan, waar Van der Burch voor de eerste maal de rol van commissaris-generaal bekleedde (afb. 3).

De tentoonstelling van Turijn in 1902 betekende de zwanenzang van de typische Belgische art-nouveaulijn, waarvan Horta de belangrijkste vertegenwoordiger was. Zijn interieurstijl stond toen al in schril contrast met de rechthoekigheid en de geometrie die de interieurs van Van de Voorde en Sneyers kenmerken. Die tendens werd doorgetrokken in Milaan in 1906. Daarmee onderging België, zoals ook Frankrijk in dezelfde periode, een sterke Duitse invloed. Het besluit van de architect Jean Baes naar aanleiding van de presentatie van de Belgische

decoratieve kunsten in Milaan in 1906 laat daarover geen twijfel bestaan: “[...] après des hésitations et des tâtonnements, on a pénétré dans la voie nouvelle et, en se garant de la fragilité anglaise, de la sévérité autrichienne et allemande, nous sommes arrivés à déterminer un genre à nous, à donner à notre art nouveau une note personnelle et caractéristique”.⁷ De Franse invloed, gemengd met de Duitse, werd, zoals Henry van de Velde het zich herinnerde, in België duidelijk op de wereldtentoonstelling in Gent in 1913.⁸

De winkel van de edelsmid Wolfers Frères, die werd ontworpen door Victor Horta en die einde 1912 opende, is daarvan een mooie illustratie. De typische Hortastijl is discreet aanwezig, maar ritmiek en volumes nemen de overhand in het winkelinterieur en klassieke elementen als zuilen met kapitelen duiken opnieuw op. De kristallen luchters, een klassiek gegeven in de Franse interieurkunsten, zorgen voor een feeëriek belichting. Ook



Afb. 7a

Marcel-Louis Baugniet, ontwerp-tekening voor een theetafel, 1924. KMKG, inv. M. 117.A © KMKG.



Afb. 7b

Marcel-Louis Baugniet, theetafel gerealiseerd door de firma *Blondel* en gepresenteerd op de internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industriële kunsten in Parijs, 1925. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. M. 117.B © KMKG.

de afwerking is erg Frans geïnspireerd: gepolitoerd mahoniehouten fijn meubelwerk met donkergroen fluwelen binnenbekleding en wandbespanning in licht paarse zijde met gouddraad, het geheel refereert ontegensprekelijk aan kleurencombinaties die kort daarvoor werden gelanceerd door de Franse couturier Paul Poiret (afb. 4).

Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog maakte een abrupt einde aan de evolutie van de Belgische decoratieve kunsten. Het evenement van 1925 zorgde voor een hernieuwde aandacht. Toen hernamen ze waar ze waren gestopt. Het is bijgevolg logisch dat Oscar Van de Voorde en Léon Sneyers uit hetzelfde vaatje taptten als vóór de oorlog. Victor Horta daarentegen zocht naar een nieuwe vormtaal. Een reeks

schetsen die in het Hortamuseum worden bewaard, tonen aan dat de bouwmeester bewust inspiratie zocht in het architectonische verleden van onder meer de gotiek en de renaissance. Het resultaat was een modern ogend paviljoen dat bestond uit aaneengeschakelde volumes en bekroond werd met een toren. Het grondplan met zijn opeenvolging van drie hoofdruimten van verschillend volume verraadt Egyptische inspiratie van poorten, binnenkoeren en zuilenzalen. De stijl van het Belgische paviljoen van Horta sloot niet aan bij de evolutie die de architect had door-gemaakt. Het lijkt erop dat Horta speciaal voor de tentoonstelling inspeelde op de kortstondige mode van de Egyptomanie na de ontdekking van het graf van Toutanchamon eind 1922 (afb. 5 en 6). Het was echter een eenmalige inspiratie. Het

ontwerp van het Paleis voor Schone Kunsten dateert uit dezelfde periode en verraadt eerder een terugkeer naar de klassieke architectuur die veel meer aansluit bij de winkel van Wolfers Frères.

De keuze die Horta had gemaakt, was waarschijnlijk ingegeven door het feit dat hij niet goed wist wat het begrip 'modern' juist inhield. Hij was niet de enige. Het reglement van de tentoonstelling luidde immers dat alles modern moest zijn en dat imitaties, kopieën en nabootsing van een stijl uit het verleden zouden worden geweerd. In die context is het verhaal van Henri Beirnaert exemplarisch. De zaakvoerder van het Kortrijkse *Atelier d'Art Henri Beirnaert* realiseerde het bureau van de commissaris-generaal. Hij diende in eerste instantie een



Afb. 8

Kunstwerkstede Gebroeders De Coene, *Vlaamsche Moderne Woonkamer* op de internationale tentoonstelling van moderne decoratieve en industriële kunsten in Parijs, 1925. (In: *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes Paris 1925. Rapport Général présenté au nom de M. Fernand David. Sénateur, Commissaire Général de l'Exposition, par Paul Léon, Louis Nicolle, Henri-Marcel Magne*, vol. IV Mobilier, Larousse, Paris, 1927, pl. LXXIX) © KMKG.

aantal projecten van interieurs in Lodewijk XVI-stijl in. Omdat die werden afgekeurd door de Belgische jury legde hij op een latere zitting andere projecten voor. Vermits die niet origineler waren, werden ze opnieuw afgekeurd. Adrien van der Burch raadde hem daarop aan iets kubistisch te ontwerpen omdat dat in de mode was... Het verhaal legt tevens de vinger op de wonde van een ander probleem: de samenwerking tussen kunstenaar en industrieel. In tegenstelling tot Duitsland en Frankrijk, was dat toen nauwelijks gangbaar in België. Zo zond Marcel-Louis Baugniet een tekening in van een modernistische theetafel. De ontwerper had geen uitvoerder gevonden. Na bemiddeling van het commissariaat-generaal nam de firma Blondel de realisatie voor haar rekening, op voorwaarde dat

ze de vrije hand kreeg in de materiaalkeuze. Het resultaat was een modernistisch concept uitgevoerd in nobele houtsoorten. Dat sloot immers meer aan bij het burgerlijke cliënteel van Blondel⁹ (afb. 7a en 7b).

De enige inzending in de Belgische sectie die helemaal voldeed aan de vereisten, was de *Vlaamsche Moderne Woonkamer* van de Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene. Hier was niet alleen sprake van samenwerking tussen kunstenaars en industrie, De Coene beseften goed hoe ze het begrip modern op geheel eigen wijze konden invullen. Zoals men in Duitsland en Frankrijk teruggreep naar een eigen traditie, knoopte de Kortrijkse firma aan bij het eigen verleden: de regionale traditie die werd gemoderniseerd.¹⁰

'Art deco met Vlaams karakter' zou van De Coene de meest succesvolle Belgische *ensemblier* van het interbellum maken. En dat beperkte zich niet alleen tot de stijl, ook door haar modelnamen zoals *Rubens of Jordaens*, zou de firma dat aspect blijven uitspelen en het publiek verleiden (afb. 8).

In Parijs had België zijn imago gered, maar het besef heerste dat er lessen moesten worden getrokken. Het was duidelijk dat de begrippen 'modern' en 'nieuw' zeer rekbaar waren en dat het zowel de inspiratie als de modernisering van oude stijlen kon inhouden. Ook was gebleken dat het inspelen op modetrends belangrijk was en dat ideologische strekkingen zoals het modernisme tot een interessante decoratieve vormgeving konden leiden.



Afb. 9

Au Bon Marché, gezicht op de Galerie d'Art Sélectio, 1931 (In: *Ameublement décoration 1931*, Au Bon Marché, Bruxelles, 1931) © KMKG.



Afb. 10a en 10b

Au Bon Marché, publiciteitsfolder van de Galerie d'Art Sélectio, 1935 (In: *Ameublement, Au Bon Marché, Bruxelles, 1935*. © KMKG.

BELGISCHE RECUPERATIE VAN ENSEMBLIERS NAAR FRANS VOORBEELD NA PARIJS 1925

Verschillende gevestigde Belgische interieurzaken hadden de grootste moeite gehad om te kunnen deelnemen aan het Parijse evenement. Omdat hun klassieke aanbod niet voldeed aan de selectiecriteria, waren zij verplicht voor de gelegenheid beroep te doen op externe moderne ontwerpers. Zo had het huis Rosel samengewerkt met de architect Albert Van Huffel en de firma Blondel had de hulp ingeroepen van de beeldhouwer Marcel Wolfers en de kunstschilder Rodolphe Strebelle. Opmerkelijk is dat deze firma's zich vanaf dat ogenblik als moderne *ensembliers* profileerden.

Een van de grootste Belgische *ensembliers* van het interbellum was die van het warenhuis *Au Bon Marché*. Het is evident dat het voorbeeld was gegeven door de Parijse tentoonstelling, die de triomf was van de Parijse grootwarenhuizen. De interieurzaak van *Au Bon Marché* opende vlak na de expo, einde december 1925. Naar analogie met de Parijse voorbeelden werd een bekende kunstenaar aangesteld als artistiek directeur: Léon Sneyers. Hij zou die functie bekleden tot 1931. Net zoals in Parijs kreeg de *ensemblier* een aparte naam. Voor *Au Bon Marché* werd dat *La Galerie d'Art Sélectio* en die van concurrent *À l'Innovation*, die iets later opende, luisterde naar de naam *Inova*¹¹ (afb.9, 10a en 10b).

EEN BELGISCH BAUHAUS

De tentoonstelling van 1925 had aangetoond dat een hervorming van het kunstonderwijs noodzakelijk was. Het is in die context dat in 1926 het *Hoger Instituut voor Sierkunsten (La Cambre)* werd opgericht door Henry



Afb. 11a

Rodolphe Strebelle, karton van het wandtapijt *Le Doudou de Mons*, 1936. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. Tp. 30. © KMKKG.



Afb. 11b

Rodolphe Strebelle, *Le Doudou de Mons* geweven door de Mechelse firma Bracquené, 1936. Privécollectie. © KMKKG.

van de Velde. Het was een geëvolueerde vorm van de succesvolle *Kunstgewerbeschule* die in 1905-06 onder Van de Veldes leiding in het Duitse Weimar van start was gegaan. Het fundament van het in 1919 opgerichte *Bauhaus* werd zodoende in België geïmplementeerd. Het leerprogramma van de school van *La Cambre* had als doel de bestaande kloof te dichten tussen het onderwijs in decoratieve kunsten en de beroepsopleidingen. Anders gesteld, betekende het dat de kunstenaar meer technische vorming moest krijgen en de ambachtsman meer artistieke kennis moest opdoen.

BELGISCHE AFDELING VAN DE TENTOONSTELLING PARIJS 1937

In 1937 ging in Parijs de *Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne* door. Op dat evenement werden de resultaten getoond van de evolutie die de Belgische decoratieve kunsten hadden doorgemaakt sinds 1925. Opvallend is dat de organisatie geleid werd door een vertegenwoordiger van de industrie en een kunstenaar. Baron Raymond Vaxelaire, eigenaar van het grootwarenhuis *Au Bon Marché*, was de commissaris-generaal en Henry van de Velde

bepaalde als voorzitter van het technisch comité de artistieke inhoud van de Belgische afdeling. Zij namen de beslissing een homogene presentatie uit te werken waarin het artistieke van de industriële productie een centrale plaats bekleedde. Maar daar beperkte het zich niet toe. In het kader van de vernieuwing werden de traditionele nationale kunstnijverheden zoals dinanderie, kantwerk en tapijtweefkunst gerecupereerd in de hoop ze op een hedendaagse wijze nieuw leven in te blazen. In dit verhaal kreeg de tapijtweefkunst de meeste aandacht. Speciaal voor de expositie werden door moderne schilders als Rodolphe Strebelle, Sander Wijnants



Afb. 12

Henry van de Velde, monumentale hal in het Belgische paviljoen met integratie van de wandtapijten op de internationale tentoonstelling van kunst en techniek in het moderne leven, Parijs, 1937. (In: *Arts et Techniques dans la Vie moderne en Belgique*, s.l., s.e., s.d. [1937], p. 12) © KMKG.

en Floris Jaspers cartons ontworpen voor vier monumentale wandtapijten. Zij werden geweven door Bracquenié, Chaudoir en De Wit, firma's die de traditionele technieken nog beheersten. De monumentale tapijten kregen een ereplaats in de monumentale hal van het Belgische paviljoen. Door de thema's – folkloristische evenementen zoals de *Ommegang* van Brussel of *Le Doudou de Mons* – werd de nationale traditie niet alleen gerecupereerd en gemoderniseerd, ook het nationale toerisme werd eraan gekoppeld.¹² Dat opende nieuwe perspectieven. Door de moderne decoratieve kunsten in te zetten als hefboom voor andere sectoren, genoot de art deco vlak

voor de Tweede Wereldoorlog groot aanzien (afb. 11a en 11b en 12).

BESLUIT

Het eclectische karakter van de art deco reikt veel verder dan alleen stilistische recuperatie. Het valt niet te ontkennen dat deze decoratieve stijl inspeelde op allerlei tendensen en stijlperiodes. Het betreft geen loutere recyclage, integendeel. Art deco moderniseerde wat het had gerecupereerd om een zo breed mogelijke laag van de bevolking te bereiken. Economische grondslagen speelden een fundamentele rol. In Duitsland werd dat potentieel van

de decoratieve kunsten al ondeckt voor 1900. Frankrijk recupereerde dat en ontwikkelde volgens dezelfde principes een eigen moderne stijl, die later de naam art deco kreeg. Pas na de Parijse tentoonstelling in 1925 recycleerde België die principes en maakte het zich die volledig eigen door ze tevens in te zetten om nieuw leven te blazen in de nationale kunstnijverheden.

NOTEN

1. MUTHESIUS, H., 'Kunst und Maschine', *Dekorative Kunst*, 6, 11, 1902, p. 142.
2. "Interieurs van arme mensen voor rijke lieden!" F.[UCHS], G., 'Angewandte Kunst in der Secession zu München 1899', *Deutsche Kunst und Dekoration*, 3, 1, 1899, p. 19.
3. "De vitrinekunst en de sierkunst bloeien, de gebruikskunst zwijgt". OSBORN, M., 'S. Bing's 'Art Nouveau' auf der Welt-Ausstellung', *Deutsche Kunst und Dekoration*, 3, 12, 1900, p. 555.
4. "[...] laten we de Franse traditie verderzetten zodat deze nieuwe stijl de opvolger is van de laatste traditionele stijl die wij kennen, de Louis-Philippestijl." VERA, A., 'Le Nouveau Style', *L'Art Décoratif*, 14, 163, 1912, p. 31.
5. "Wat een overwinning voor de hedendaagse decorateurs, deze vastberaden aansluiting bij de handel en de industrie". SEDEYN, E., *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Paris 1925. Classe 7. Ensembles de Mobiliers. Rapport de la Commission d'Examen et du Comité d'Installation*, G. De Malherbe et Cie, Parijs, 1925, p. 52.
6. ADRIAENSSENS, W., *Een studie van de Belgische bijdrage aan de Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris, 1925* (licentiaatsverhandeling), Vrije Universiteit Brussel, 1996-1997, pp. 46-56.
7. "[...] na aarzelen en aftasten, zijn wij een nieuwe weg ingeslagen en, verzekerd van de Engelse tederheid en de Oostenrijkse en de Duitse soberheid, zijn wij erin geslaagd een eigen genre te bepalen, aan onze nieuwe kunst een persoonlijke en karakteristieke noot toe te voegen". Baes, J., 'Ameublement et décoration du Home. Le Style Nouveau', *Le Home*, 1, 7-8, 1908, p. 26.
8. VAN DE VELDE, H., 'L'Architecture', *Le Roi Albert et son Temps*, Aryenne, Brussel, 1932, p. 332.
9. ADRIAENSSENS, W., *Een studie van de Belgische bijdrage aan de Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris, 1925* (licentiaatsverhandeling), Vrije Universiteit Brussel, 1996-1997, pp. 132-134 en 282-284.
10. ADRIAENSSENS, W., 'De Vlaamse Moderne Woonkamer. De Kunstwerkstede op de tentoonstelling van 1925 in Parijs', in HERMAN, F. & MAYEUR, R. (red.), *Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene. 80 jaar ambacht en industrie. Meubelen – Interieurs – Architectuur*, Groeninghe, Kortrijk, 2006, pp. 100-102.
11. ADRIAENSSENS, W., 'De interieurkunsten tijdens het Interbellum', *Modernisme Art Deco*, Brussels Hoofdstedelijk Gewest/Mardaga, Brussel/Sprimont, 2004, pp.162-165.
12. DEVILLEZ, V., *Le Retour à l'Ordre. Art et Politique en Belgique*, Dexia – Éditions Labor, Bruxelles, 2002, pp. 97-98 en 102.

Art deco.

A decorative style with an eclectic character.

The art deco style reached its zenith in the interwar period, and was highly popular among all social classes, which was a unique achievement at the time. In stylistic terms this decorative approach is difficult to define. Historical styles, local influences and modernism are only a small selection from the repertoire of elements that were recovered and adapted by art deco. There was one consistent feature: it was a fashionable style totally in sync with the society of the interwar period, and that was not without reason. For the first time the industry was aware of the economic potential of a decorative style that appealed to a broad audience. To reach the growing middle class, the most important segment of modern society, recycling old styles with a modern facelift appeared to be the best formula. It is no accident that the name was derived from the *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels Modernes* held in Paris in 1925. The purpose of that event was to launch a new French style that would embrace the latest mechanical manufacturing techniques. In doing this France looked to Germany, where the decorative arts were functioning as an expression of national standing and economic success even before the First World War. Initially Belgium was reluctant to follow in these footsteps. It was only after its participation in the exhibition in 1925 that the modern principles of art deco took hold and art education underwent far-reaching reforms to breathe new life into applied art.

COLOPHON

REDACTIECOMITÉ

Jean-Marc Basy, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseque, Cecilia
Paredes en Brigitte Vander Bruggen.

EINDREDACTIE IN HET NEDERLANDS

Paula Dumont

EINDREDACTIE IN HET FRANS

Stéphane Demeter

REDACTIESECRETARIAAT

Murielle Leseque

COORDINATIE VAN DE ICONOGRAFIE

Paula Dumont en Julie Coppens

COORDINATIE VAN HET DOSSIER

Paula Dumont

AUTEURS/ REDACTIONELE MEDEWERKING

Werner Adriaenssens, Jean-Marc Basy,
Guy Bovyn, Guy Conde-Reis,
Thomas Coomans, Georges De Kinder,
Jan De Maeyer, Paula Dumont, Claudine
Houbart, Christophe Loir, Cristina Marchi,
Leen Meganck, Benoît Mihail,
Barbara Pecheur, Daniela N. Prina,
Christophe Van Gerrewey,
Brigitte Vander Bruggen,
Eugène Warmenbol, Eva Weyns.

VERTALING

Erik Tack, Citracom, Hilde Pauwels,
Data Translations Int.

NALEZING

Leo Camerlynck, May Enklaar,
Wim Kenis, Griet Meyfroots,
Koenraad Raeymaekers,
Maarten Robberechts, Coralie Smets,
Tom Verhofstadt en de leden van
het redactiecomité.

VORMGEVING

The Crew Communication

DRUK

IPM Printing sa

VERSPREIDING EN ABONNEMENTENBEHEER

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen.
bpeb@sprb.irisnet.be

BEDANKINGEN

Baumschlager Eberle, Ricardo Bofill,
Grégory Creten, Martine De Maeseneer,
Kevin De Vlieter, Jaspers-Eyers
Architects, Marius Grootveld,
Lucien Kroll, Jan Pollers, Claudia Schwind,
Anne Somers.

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Arlette Verkruyssen, directeur-generaal
van Brussel Stedelijke Ontwikkeling/
Gewestelijke overheidsdienst Brussel,
CNN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel.

De artikelen zijn gepubliceerd onder de
verantwoordelijkheid van de auteurs.
Alle rechten voor het reproduceren,
vertalen of herwerken zijn voorbehouden.

CONTACT

Directie Monumenten en Landschappen –
Cel Sensibilisatie
CNN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel
<http://www.monument.irisnet.be>
broh.monumenten@gob.irisnet.be

HERKOMST VAN DE FOTO'S

Mochten er ondanks onze inspanningen
om alle reproductierechten te betalen
toch nog gerechtigden zijn die niet
gecontacteerd werden, dan worden zij
verzocht zich kenbaar te maken bij de
Directie Monumenten en Landschappen
van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

LIJST MET AFKORTINGEN

AAM – Archives d'Architecture Moderne
ARB – Académie royale de Belgique
DCBSO – Documentatiecentrum van
Brussel Stedelijke Ontwikkeling
DML – Directie Monumenten en
Landschappen
GOB – Gewestelijke Overheidsdienst
Brussel
KBR – Koninklijke Bibliotheek van België
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het
Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique
KMKG – Koninklijke Musea voor Kunst en
Geschiedenis
KVS – Koninklijke Vlaamse Schouwburg
MSB – Museum van Stad Brussel
SAB – Stadsarchief Brussel
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-5771

WETTELIJK DEPOT

D/2016/6860/012

Cette revue paraît également en Français
sous le titre *Bruxelles Patrimoines*.