

Art Nouveau

De belangstelling voor l'Art Nouveau is betrekkelijk jong en, gaarne toegegeven, lang niet algemeen. Men ziet er veelal een voorbijgaande bevestiging in, een uitbundige verdwazing en zelfs een decadentie die tot niets leidde. Met het gevolg dat ze door veel intellectueel gevormde tijdgenoten niet ernstig opgenomen wordt. Voorbijgestreefd door nieuwe kunststromingen, vooral het kubisme met zijn voorliefde voor rechte hoeken en lijnen, heeft l'Art Nouveau met de Eerste Wereldoorlog zijn aantrekkingskracht verloren. Dat verklaart ongetwijfeld dat zo weinig van zijn scheppingen in onze musea bewaard worden en ook, schoon het uit artistiek oogpunt te betreuren valt, de vernietiging van een aantal der mooiste bouwwerken van ons nationaal patrimonium uit dat tijdperk. Denken wij slechts aan het Volkshuis van Victor Horta te Brussel, dat niettegenstaande het protest van internationaal bekende deskundigen afgebroken werd. Geregeld verdwijnen nog andere getuigen uit die periode.

Gelukkig kwamen andere scheppingen van l'Art Nouveau in privé verzamelingen terecht en moet er nog heel wat onbekends op zolders en in de museumkelders te vinden zijn. Intussen werd terecht, vooral in beperkte kring maar ook reeds in breder verband, het belang en de innerlijke eenheid van die kunststijl erkend. Verscheidene merkwaardige tentoonstellingen uit de jongste jaren, zoals *Europa 1900* te Oostende in 1967, hebben het publiek het belang van die gelukstijd uit de kunstgeschiedenis geopenbaard. In dezelfde zin mag het opmerkelijk initiatief van de gemeente Sint-Gillis bij Brussel vermeld. Daar werd in 1959 het huis en atelier van bouwmeester Horta aangekocht en omgebouwd tot een museum, zodat het publiek er een totaalbeeld van de zogeheten Belle Epoque kan opdoen. Talrijke tentoonstellingen in Frankrijk, Engeland en Zwitserland hebben in dezelfde richting goed werk verricht.

Is l'Art Nouveau dank zij dat alles zijn verwaarlozing te boven gekomen en heeft het meer dan vroeger de gunst van het publiek verworven? De tweede helft van de 20e eeuw, die reeds zoveel opvattingen uit de voorafgaande vijftig jaar aangevochten heeft, is waarschijnlijk niet vreemd aan de hernieuwde belangstelling voor de kunst, die rond de laatste eeuwende ontstond. Bekeken met een blik die zich aan de Pop Art heeft gewend en geestelijk gewaarschuwd door de alarmkreet van de Club van Rome, heeft de omkeer die wij nu beleven, hoe tweeslachtig in zijn grondstrekkingen ook, toch het goede opgeleverd dat er weer aandacht voor vergeten of verwaarloosde waarden uit het verleden mocht groeien. Die houding kan louter voorbijgaande zijn, maar zij kan ook een vruchtbaar contact herstellen met een levenskrachtige scheppingsdrang en voorbeelden doen kennen die een prikkel kunnen worden tot een blijvende drang naar diepere doorschouwing van zich zelf. Laten wij van een breder standpunt uit trachten een vollediger kijk op die periode te verwerven, door ze in haar sociaal-culturele omgeving en tegen haar economische en politieke

achtergrond te stellen. Wel zal een onderzoek in de huidige omstandigheden slechts tot een onvolledig resultaat leiden, maar het kan toch een inzicht verschaffen dat rijk genoeg is om terzelfder tijd een vrij algemene en tegelijk ook analytisch verantwoorde kennis bij te brengen.

In België is l'Art Nouveau als een bloem ontloken; even mooi en schijnbaar vlug verwelkt; wat het lot is van iedere bloem die tot vrucht overgaat. In ons land heeft men de kunststroming doorgaans l'Art Nouveau genoemd, naar de naam van de kunsthandel die Siegfried Bing te Parijs opgericht had, of in mindere mate met de Engelse uitdrukking Modern Style, om haar binding met haar Britse voorgangers te onderstrepen. In Duitsland sprak men over de Jugendstil, verwijzend naar het tijdschrift *Jugend*, dat er het orgaan en promotor van was. In Oostenrijk heette l'Art Nouveau Sezessionsstil, wegens zijn verwantschap met een strekking in de plaatselijke schilderkunst, terwijl men het in Italië over de Stile Inglese had, of vooral nog over Stile Liberty, denkend aan het Londense verkoophuis dat het moderne werk op de markt bracht. Andere minder verspreide namen waren Style Nouille (P. Morand) of ook Palingstijl, waarna nog de namen Horta-, Van de Velde- en Guimardstijl kunnen vermeld, naar de bekendste vertegenwoordigers van l'Art Nouveau in België en Frankrijk. Opvallend is wel dat men in Engeland, waar nochtans deze stijlvorm door het Aesthetic Movement zijn oorsprong had, meer belang hechtte aan zijn ambachtelijke beoefening dan aan zijn formele kunstwaarde. Daar heeft men l'Art Nouveau Arts and Crafts Movement geheten. Ofschoon wel van blijvende duur in zijn nawerking heeft l'Art Nouveau slechts een korte bloeitijd gekend. De meest ophefmakende manifestaties, waarbij deze kunstrichting betrokken was, vallen tussen 1890 en 1905, hoewel haar invloed en verspreiding tot bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog verder gingen. Voor de echte scheppende geesten evenwel onderging de stijl reeds bij de aanvang dezer eeuw een wijziging die op een versobering neerkwam. Dát onder de beslissende invloed van de Schot Mackintosh, die zich te Wenen, inzonderheid na de tentoonstelling van 1900, met de stijl, die door Otto Wagner en Josef Olbrich ingevoerd werd, vereenzelvigd had. Laatstgenoemde zal de nieuwe stijl in Hessen doen ingang vinden, nadat hij door de groothertog geroepen werd om in 1901 de Künstlerkolonie van Darmstadt te stichten. Van nu voort verstrakten de gebogen lijnen, de stijl werd rationeler en kreeg meer geometrische vormen, waardoor hij de aanloop werd tot de Arts Déco uit 1925. Zo ontstond de tweede, duidelijk van de eerste te onderscheiden, maar niet minder belangwekkende fase van l'Art Nouveau.

Paul Cauchie (1875-1952).
Graffito voorgevel Huis Cauchie.
1905.

Frankenstraat 5, Brussel.
Een voorbeeld van vlakke architectonische gevelversiering in bijna eentonige okertinten, zoals ze in Schotland voorkomt. Die versiering bekroont de bouwkunst die voor het tweede tijdperk van l'Art Nouveau kenmerkend is en sterker door Glasgow en Wenen dan door Horta of Van de Velde beïnvloed werd. Men denkt vooral aan Mackintosh, zowel om de evenwijdig van elkaar verwijderde kolommen als om de vrouwenfiguren die op de prerafaëlieten teruggaan, maar hier tot zeer verfijnde decoratieve elementen verstrakt werden. Zij stellen de verschillende kunsten voor.

OKV 1977





Victor Horta.
 Volkshuis, Em. Vanderveleplein,
 Brussel (gesloopt).
 1895-1899.
 Verbruikzaal (ijzerconstructie) en balustrade
 (det.)
 Verzameling Hortamuseum, Brussel.

Het meesterschap van bouwmeester Horta bij het gebruik van ijzer wordt door deze twee details op een overtuigende manier bewezen. Voor de balustrade gebruikt hij plat gewalst en aaneengeklonken ijzer, dat hem toelaat spinnewebvormige arabesken te vormen. De gebogen lijnen ontluiken als een plant uit haar wortelgestel; hoewel blaren en bloemen ontbreken, spelen de arabesken op een prachtige wijze en volmaakt samen in zo'n verhouding dat de open ruimten evenwichtig en naar de gepaste maten aangebracht zijn. Bij het gebruik van de metalen stutten om het dak van de conferentiezaal op te houden, is het merkwaardig de dubbele steunen na te gaan, die elkaar schragen en kruisen. Zij geven gevolg aan een logisch berekende doelmatigheid bij de opbouw en scheppen een open ruimte die ze verbindt aan de ene en van elkander verwijderd aan de andere zijde.

België speelde bij de opkomst en verspreiding van l'Art Nouveau een uiterst belangrijke rol. Ons land was de bakermat, uitstralingscentrum en verspreider van deze kunst. Haar betekenis drong eerst door tot Parijs, dank zij de tussenkomst van Van de Velde tijdens de eerste jaren van het Maison Bing en de Belgische deelneming aan de jaarlijkse kunstsalons. Daarna tot Duitsland, waar Van de Velde van 1900 af een voorname pedagogische opdracht vervulde, als brein en voorstander van de beweging te Berlijn, en vervolgens nog met dieper invloed te Weimar. België is een onmisbare tussenschakel geweest tussen de eerste realisaties van l'Art Nouveau in Engeland en zijn doorstroming naar andere landen.

Die vooraanstaande plaats wordt verklaarbaar door een blik op onze sociale en culturele toestanden, een halve eeuw na de oprichting van de Belgische staat. De ondernemingslust die toen, aangewakkerd en gesteund door Leopold II, hoogtij vierde is kenschetsend voor de laatste jaren van de 19e eeuw. Om het even waar op industrieel, financieel, commercieel, letterkundig of artistiek terrein, iets van betekenis ondernomen werd, weerspiegelt dat initiatief de mentaliteit van een rijk geworden burgerklasse, geleid door een liberale, progressieve en beslist moderne wereldbeschouwing. Afgekeerd van een verleden dat haar na de voltooiing van de eerste industriële periode afgesloten toescheen, was zij geestdriftig gewonnen voor 'een nieuwe tijd', een min of meer dubbelzinnig begrip, aangezien het een heftig eclecticisch en toch licht decadent anti-conformisme en tegelijk de oprechte wil tot een hernieuwing insloot. Een hernieuwing die in de literatuur met *La jeune Belgique* en in de kunsten met *Le Groupe des XX*, even later *Libre Esthétique* geworden, haar beslag kreeg. Hernieuwing in het sociale denken, wel aarzelend nog en weinig geneigd tot een grondige ontleding van toestanden en verhoudingen, maar ondanks zijn licht paternalistische strekking toch echt edelmoedig. De deelnemers aan dat ideaal waren veelal jonge progressieve liberalen, waaronder enkelen de partij verlieten om de kaders van de jonge Belgische Werkliedenpartij op te richten. Die wereld van vooruitstrevende liberalen - wij denken aan de Solvay's en enige anti-conformistische katholieken, zoals minister Braun en de latere minister Carton de Wiart - ontdekte zich zelf in de uitingen van de toenmalige hedendaagse kunst en voegde zijn levenswijze naar de smaak van de nieuwe tijd. In 1900 was Brussel feitelijk een brandpunt van l'Art Nouveau. Dat in weerwil van de persoonlijke opvattingen van de Koning, die wel het nieuwe ondersteunde, maar als het op de uitvoering van zijn opdrachten aankwam, getuige het Halfeeuwfeestpaleis of het Museum van Tervuren, aan een academische kunst de voorkeur gaf.

De Belgische Werkliedenpartij stichtte in 1891 een afdeling voor kunst, waarvan Jules Destrée de voornaamste bezieler werd. De tegenstelling tussen het sociaal programma van die partij en het feit dat het burgers waren die het heft in handen hielden, verklaart enigszins de doorbraak van l'Art Nouveau in België. Dat het Volkshuis te Brussel door Victor Horta gebouwd werd, bewijst dat de invloed van de romantische socialistische burgers, grote geldschieters van de partij, sterker doorwoog dan de spontaan opwellende verzuchtingen van de arbeidersklasse, die trouwens onder mensonwaardige arbeidsvoorwaarden gebukt, noch de mogelijkheid noch de aandrang bezat om op artistiek vlak enige wens uit te drukken.

De bedoelingen van de leidende burgerklasse, als zij voor het sociaal probleem ontvankelijk en gewonnen wordt, vertonen steeds een licht neerbuigend karakter: zij verlangt het volk te laten deelhebben aan de kunstschaten die door en dikwijls ook voor anderen geschapen worden. Bij de aanvang der 20e eeuw werden enkele schuchtere pogingen ondernomen, in verband met de bouw van volkswoningen, om bij de arbeiders

Fernand Dubois (1861-1939).

Zilveren kandelaar.

1899.

H. 52,5 cm.

Hortamuseum, Brussel (St.-Gillis).

Deze verzilverde bronzen kandelaar is kenschetsend voor de lijn die l'Art Nouveau aan de bloemen ontleend heeft. Hier blijkt aan de basis het vertrekpunt van de lijn lichtjes verbreed ten overstaan van de zij-scheuten aan de stengel, zodat er een asymmetrisch evenwicht uit gegroeid is.

Die fijn gevormde zijscheuten lopen uit op vijf ongelijk hoge bloemen of dopjes voor het plaatsen van de kaarsen. De kandelaar werd vervaardigd door de zeer bekwame penningsnijder Fernand Dubois (1861-1939), een vriend van Horta, die voor hem twee woningen, een in Brussel en een in Sosoye in de provincie Namen gebouwd heeft.

OKV 1977

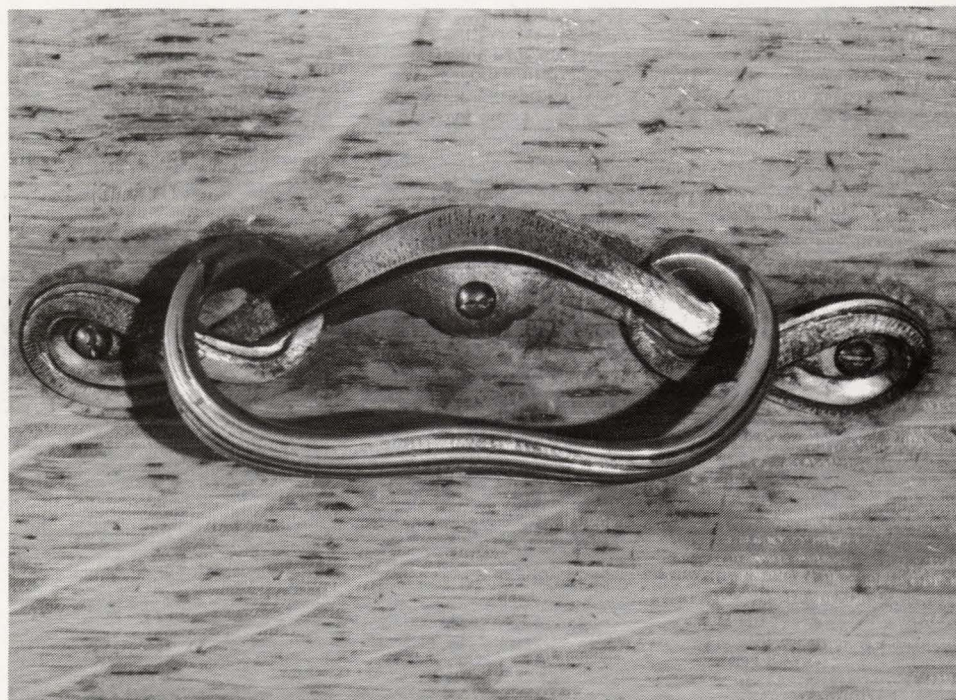
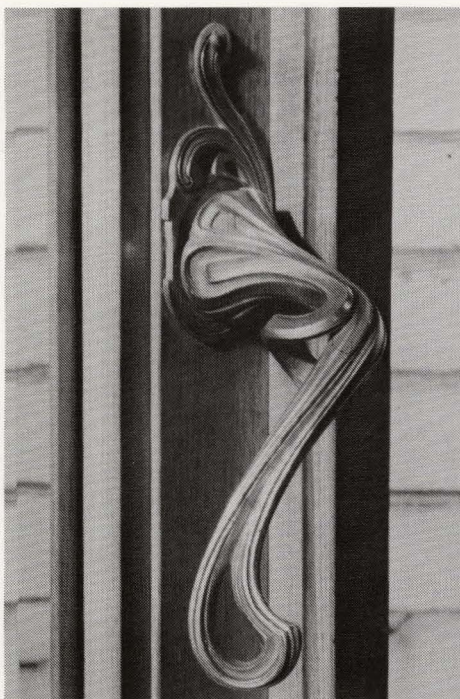


Victor Horta.
Deurkruk tussen eetkamer en trapzaal.
Hortamuseum, Brussel.

Victor Horta.
Deurkruk tussen eetkamer en diensttrap.
Hortamuseum, Brussel.

Victor Horta.
Handgreep van een lade van een meubel
in de vestiaire.
Hortamuseum, Brussel.
Verguld brons.

Merkwaardig in deze drie detailvoorbeelden is opnieuw de bijzondere en aangepaste zorg die Horta bij de tekening van ieder voorwerp geleid heeft. Het plantaardig en beeldhouwkundig uitzicht is op het gebruik afgestemd en de schetsende hand leent zich gaarne tot iedere gewenste vorm. Dat scheidt tussen de hand en de bijzonderheden die zij vastlegt een organische verbondenheid, die niets te maken heeft met een schets die door middel van instrumenten zou ontstaan, maar de schepping is van een innerlijke bewogenheid die tot ontluiking komt in de holte van een handpalm.



enige kunstzin te ontwikkelen. Toch bleef men nog ver verwijderd van het ideaal door de Engelse socialistische artiest William Morris gesteld, die ofschoon hij zelf het niet kon verwezenlijken, voor 'een kunst uit en voor het volk' ijverde. Waaruit volgt dat de voortbrengselen van l'Art Nouveau bestemd waren en ook in het bezit kwamen der leiders van een sociaal progressisme, die bezielde en doordrongen waren van een romantische geest en esthetisch levensaanvoelen. Het gaat dus om een kunst voor de burgerij en hogere klasse.

Vanwaar kwam dat Art Nouveau, dat de vroegere stijlvormen die nog op school onderwezen werden verwierp, en welke waren zijn kenmerken? Het ontsprong aan een geschikte bodem, vruchtbaar gemaakt door het romantisch streven om steeds nieuwe gebieden bij zijn verbeeldingsrijk aan te hechten. Na hun wederontdekking van de middeleeuwse kunst en haar mysterieuze aantrekkingskracht, bestudeerden de romantici de technische wetten waarop zij steunde. De Engelse Gothic Revival, die aan de Belgische neo-gotiek ten grondslag ligt, schonk aandacht aan de doelmatigheid van de stijl en maakte op logische wijze van de materialen gebruik. Zo kwamen de Engelsen ertoe de vakkennis van de middeleeuwse ambachtslieden voorrang te verlenen op de eisen van een abstracte plan-tekening. De Engelse gotiek bleef dikwijls bij slaafse nabootsing, terwijl in Frankrijk Eugène Viollet-le-Duc zijn studie van de vroegere bouwkunst zo ver doordreef dat hij onder invloed van de gotiek, maar zonder te kopiëren, tot een nieuwe stijl kwam, die niet minder aan de verbeelding en aan de eisen van een rationeel vakwerk beantwoordde, niettegenstaande hij met nieuwe materialen, als gegoten en gesmeed ijzer tot stand moest komen.

Nog andere even opwindende ontdekkingen zijn in dit tijdperk het gevolg van de Europese koloniale expansie. De Aziatische en vooral Japanse kunst werden in Europa omstreeks het midden van de 19e eeuw bekend en ontkrachten de traditioneel klassieke opvattingen door onder het publiek allerlei voorwerpen, keramiek en gravures te verspreiden, die in ons werelddeel tot een nieuwe uitingsvorm van de creativiteit zouden aansporen. In die sfeer ontstond te Londen het Liberty-verkoophuis, een stapelplaats van Aziatische voorwerpen, te Luik de zaak van Serrurier-Bovy en te Parijs van S. Bing. Laatstgenoemde publiceerde in 1888 *Le Japon artistique*, met de veelzeggende ondertitel *Documents d'Art et d'Industrie*. Daarin schreef hij: 'Waar het domein waarop onze verbeelding zich oorspronkelijk kon uiten strikt beperkt werd door de dwangwetten die wij onze stijlvormen heten en onder die dwang onze kunstnijverheid een verstarring huldigde, waardoor de persoonlijke scheppingsdrang aan banden gelegd werd, toont Japan ons door zijn voorbeeld wereldwijde horizonten met wat de vrijheid betekent... Onder hun invloed (van de Japanse kunstenaars) zal de verstarring waaraan onze ontwerpers van nijverheidskunst zich niet konden onttrekken, langzamerhand verdwijnen en onze voortbrengselen zullen meer bezield worden door de levensfelheid, die de bewerker is van de bekoorlijkheid die van de Japanse kunst uitgaat.' (Deel 1, blz. 7) Op grond van die vaststellingen werden weldra *Handleidingen ter beoefening van de Tekenkunst* gemaakt, heel verschillend van wat de klassieke leerboeken inhielden. Denken wij slechts aan de werken van Owen Jones en Walter Crane in Engeland of van Eugène Grasset in Frankrijk.

Gewonnen voor die nieuwe richtingen in de kunst, stonden onze artiesten weldra voor nog een andere opgave: de vermenigvuldiging van kunstvoorwerpen door de nijverheid riep moeilijkheden op in verband met de modellen en de uitvoering, het seriewerk en meteen de herhaalde productie van dezelfde reeksen. Al die gegevens en mogelijkheden, middeleeuwen, Azië en kunstvoortbrengst langs industriële weg, heeft de toentertijdse maatschappij, met haar vaste politieke en economische grondslagen, in de optimistische sfeer van het 19e eeuwse aangegepen en benuttigd.

Willy Finch (1854-1930).

Schaal.

1895-1897.

Zandsteen, Ø 25 cm.

Museum voor Sierkunst, Gent.

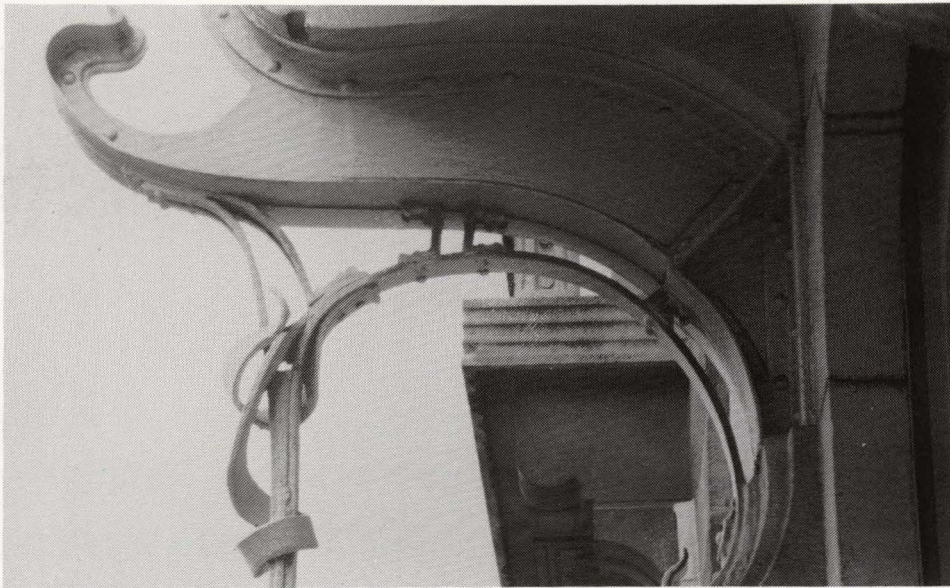
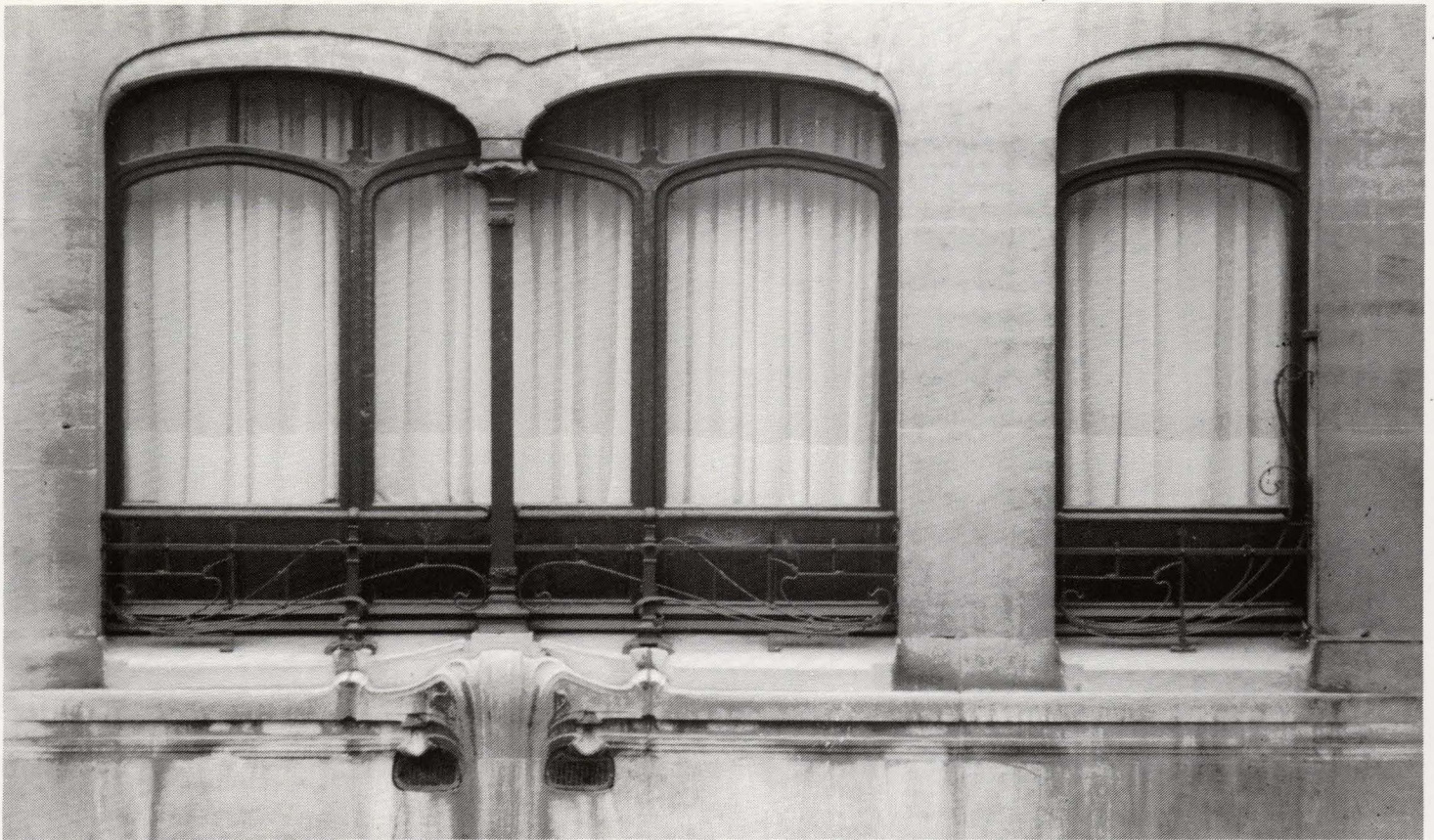
Deze zandstenen schaal, versierd met spiralen die de golvende lijnen van l'Art Nouveau te binnen roepen, heeft benevens haar waarde op zich zelf, nog een andere betekenis. Zij herinnert aan de overgang van schilderkunst naar toegepaste kunst, hier de keramiek, die Willy Finch (1854-1930), lid van de Brusselse Groupe des XX, heeft doorgemaakt. Zodoende kende hij dezelfde ontwikkeling van Henry van de Velde, hoewel hij nooit als deze laatste de schilderkunst volledig verzaakt heeft.

Hij begon zijn loopbaan als keramiekontwerper te La Louvière, waar de dochter van de eigenaar, Anna Boch, schilderes en lid van de XX, waarvoor Horta aan de Louizalaan te Brussel een huis bouwde, hem in het familiebedrijf Keramis binnengeloodst had. Nadat hij zich enige tijd met de sierkunst had ingelaten, begon Finch zich meer op de studie van de gebruikte materialen, het verglaassel en zandsteen, toe te leggen, zoals blijkt uit de hier afgebeelde schaal. Later werkte Finch in Finland, waar hij in 1902 overleden is.



OKV 1977





Victor Horta.
Steun van het balkon.
Hortamuseum, Brussel.

Van de metalen, van boven afgeronde onderliggers die de loggia van de tweede verdieping dragen, vertrekken trekbalken die het balkon van de eerste verdieping ophouden. Opmerkenswaardig is de vak-kennis waarmede Horta de elementen steen en metaal verenigd heeft. De afsnijding van het metaal is bovendien verschillend, naargelang de gebogen vorm versterkt wordt door een afsnijding naar buiten om de stijgende of dalende beweging van de trekbalk te benadrukken, waar deze laatste zich aan de onderlegger vasthecht en er zich mede verenigt door een bloemvormig eindstuk. Op die manier worden de twee elementen gelijkvormig en zijn ze toch van elkaar te onderscheiden.

Victor Horta.
Venster (det.) van het Atelier,
Amerikaansestraat 23, Brussel.
1898-1901.

De architectonisch zeer mooie oplossing die Horta toepast om de open ruimten van het gelijkvloers met de eerste verdieping in verband te leggen, bewijst zijn meesterschap over de vormgeving. De penant-spiegel op het gelijkvloers loopt uit op een gebeeldhouwd element, dat in de hoogte de draagbalk bereikt die de vensters van de verdieping schraagt en waarmee het zich verenigt. Een tweede verticaal element is de gietijzeren kolom die de eerste dubbelboog ondersteunt, boog die contrasteert met het drieledige venster dat er zich achter bevindt. Die schikking, ter zelfder tijd gewaagd en toch logisch, schenkt diepte en een contrapuntisch ritme aan de open ruimte van het gelijkvloers.



Victor Horta.
Eetkamer.
1900.
Hortamuseum, Brussel.

Het meubilair van deze eetkamer openbaart het buitengewone meesterschap van Horta over de gebruikte materialen. Men is wel enigszins in de war gebracht door de geplazuurde bakstenen, die aanvankelijk voor de voorgevel bestemd waren, maar die de architect dan toch aangewend heeft om ze met marmer, hout en verguld ijzer tot een harmonische samenhang te verenigen. De ruimte is in drieën gescheiden door twee boogvormige dwarsliggers die in het midden en aan hun uiteinden van versierselen in verguld ijzer voorzien zijn. Het begin van de boog wordt benadrukt door een metalen bloemmotief dat op de verticale muurvlakken volledig tot zijn recht komt. De parketvloer is begrensd tot de plaats waar de tafel staat, terwijl een vloermozaïek de warme kleur van het parket verzoent met het kille marmer van de lambrizing. De talrijke bloemmotieven verstoren de vrij klassieke sfeer van de kamer voor de maaltijden niet, daar dicht bij en op een ander vlak de salons de gelegenheid bieden tot samenspraak en gedachtenwisseling.

Victor Horta (1861-1947).
Kast uit de eetkamer van het Hortamuseum.
Hout, koper, marmer, H. 258 cm, B. 172 cm.
ca. 1900.

Hortamuseum, Brussel (St.-Gillis).
Een muurvast en tot verschillende doeleinden bestemd meubelstuk. Het bezit een gasoven onder een verwarmingsplaat, die op gelijke hoogte ligt met het doorgeefkastje naar de keuken, en een aantal kasten waarvan de bovenste drie uitstalramen zijn. Opmerkenswaardig zijn, naast de vernuftige samenstelling van het geheel, de aanwending van het bloemenmotief in de omlijstingen en ook de kleurschakeringen: wit en roze marmer, koperen gasoven en hout van verscheidene soorten. Het meubel dat tussen twee licht vooruitspringende muurtjes uit wit geglazuurde baksteen staat en waarvan de hoeken door latten in verguld metaal beschut zijn, is bovenaan versierd door half verheven beeldhouwwerk van Pierre Braecke.

OKV 1977



In België zullen de nieuwe kunstwerken in de eerste plaats in de schoot van een Brusselse vereniging tot stand komen. In 1883 stichtten Octave Maus en Edmond Picard, twee ruimdenkende en progressieve advocaten de Groupe des XX. De leden waren schilders en beeldhouwers, alleen verbonden door hun streven naar het 'moderne' in de kunst. Ieder jaar werd een tentoonstelling georganiseerd, waarrond ook voordrachten en concerten van moderne muziek gehouden werden: de grote gebeurtenis van het seizoen. In 1885 werd het weekblad *L'Art moderne* opgericht. Onder de redactie van dezelfde initiatiefnemers verschafte het een ruime voorlichting en hield ook de kunstliefhebbers op de hoogte. De Groupe des XX koos in 1888 Henry van de Velde, een jonge schilder van Antwerpse afkomst tot lid. Na een gewetenscrisis liet hij weldra de schilderkunst varen, om zich aan de decoratieve kunst te wijden. Hij was immers tot de overtuiging gekomen dat het alledaagse gebruiksvoorwerp een sociale en artistieke waarde bezit die de betekenis van de schilder- en beeldhouwkunst overtreft. Hij stelde voor en verkreeg dat de Groupe des XX op haar achtste tentoonstelling in 1894 ook de decoratieve kunst toeliet. Een betekenisrijk samentreffen maakte dat de zeer officiële Salon des Artistes au Champ de Mars te Parijs dezelfde beslissing trof, die weldra ook door de Salon des Champs Elysées genomen werd. In 1895 volgde het Driejaarlijkse Salon van Gent die voorbeelden na en hetzelfde jaar bracht een zeer uitgebreide tentoonstelling, die te Luik door L'Œuvre Artistique ingericht werd, meer dan 600 werken bijeen, waaronder een aantal ontwerpen van Guimard en zeer gewaardeerde scheppingen van de School van Glasgow.

Volgens Van de Velde waren die voortbrengselen van toegepaste kunst - voortaan wilde hij voorgoed de uitdrukking 'mindere kunst' uit het taalgebruik bannen - het werk van deserteurs die zich van de 'Kunst' afgekeerd hadden. Door toedoen van Willy Finch, schilder en later keramiekontwerper, ontdekte Van de Velde de Engelse kunstbeweging en het werk van Ruskin. Ruskin zou hij nog van dichterbij leren kennen, dank zij de contacten die hij van 1893 af met Gustave Serrurier-Bovy onderhield. Reeds in 1884 had die Luikse decorateur zich naar Londen begeven om er de Schools of Handicraft te leren kennen en te volgen. Hetzelfde jaar opende hij te Luik en niet lang daarna te Brussel een galerij voor de verspreiding van Japans werk en de voortbrengselen van de Londense Liberty, alvorens tot het maken van eigen meubelen te besluiten.

Van 1891 af kon het Belgisch publiek dus in Engeland vervaardigde voorwerpen, naast boeken geïllustreerd door Walter Crane onder ogen krijgen; uit Frankrijk aanplakbrieven van Chéret en aardewerk van Delaherche. Keramiek van Gauguin en Finch stond er naast elkaar en men kon er eveneens metalen vazen, kruiken en borden van beeldhouwer Paul Dubois bewonderen. De Groupe des XX werd in 1893 Libre Esthétique. Van 1894 af werd er in de tentoonstelling een afzonderlijke stand ingeruimd voor een indrukwekkende inzending van meubelkunst, 'het werkkabinet' van Gustave Serrurier-Bovy. Het volgende jaar hernam Serrurier-Bovy het experiment, met een 'kamer voor een ambachtsman', een ontwerp waaruit zijn sociale gezindheid moest blijken.

In een voordracht die Henry van de Velde in 1894 binnen het raam van de tentoonstelling hield, wees hij erop dat alle kunst op straffe van af te sterven in de decoratieve kunst moest opgaan. Twee jaar later stelde hij een ameublement tentoon, salue de five o'clock genaamd, die behoorde bij de meubilering van zijn villa Bloemenwerf. Victor Horta toonde in 1897 een eetkamer in Kongolees roodvlammend hout, bestemd voor de woning van Van Eetvelde. Elk voorwerp in het dagelijks leven gebruikt, dat toeliet het leven te verfraaien, was voor de kunstenaars die met de nieuwe geest bezielde waren een uitdaging. Het is beslist boeiend om hun ijver tot het scheppen van zulke voorwerpen gade te slaan: niets liet hen on-



Victor Horta (1861-1947).

Glazen koepel van het Hortamuseum.
1898-1901.

Amerikaansestraat 25, Brussel (St.-Gillis).
Horta ontwierp voor koppelwoningen - in dit geval voor zijn eigen huis - met een gevelbreedte van 6,50 m aan de straat, lichtbronnen uit gekleurd glas, die het centraal en vanuit de hoogte verlichten. De gebogen lijn van dat glasraam lijkt een voortzetting van de beweging die in de steunmuur van de trap tot uiting komt. Dezelfde lijnen in de vormgeving van het glasraam en de goudgele tonaliteit van zijn kleuren, sluiten bij de tekening en kleur van de muur aan en verrijken het uitzicht van de trapkoker, die van rood op het gelijkvloers, naar okerkleur en tot geel, overgaat op de hoogste verdieping. Zijwaarts opgestelde spiegels weerkaatsen onbegrensd het perspectief van het bovenste trapportaal.

Victor Horta.

Zetel uit het Huis Winssinger,
Munthofstraat 66, Brussel (St.-Gillis).
1896-1897.

H. 89 cm, B. 56 cm, D. 49,5 cm.
Museum voor Sierkunst, Gent.

Deze zetel, uit de aanvangsperiode van Horta's loopbaan als pionier van l'Art Nouveau, valt op door zijn eenvoudige en logische uitvoering. Zijn driehoekig gestileerde voorpoten sluiten op een vanzelfsprekende manier aan bij de gebogen lijnen van de rugleuning, die de inzet van de armsteunen vorm geven en versterken. Die hele opbouw is met een uitnemende bevalligheid verwerklijkt, vooral waarneembaar is het profiel van de stelhouten onder de armsteunen en in de gebogen lijnen van de rugleuning. Het meubel zou vrij goed op de zetels van Van de Velde of Hankar gelijken, als de armsteunen in gevlochten riet er niet waren, die de verdere ontwikkeling naar de bloemenstijl van l'Art Nouveau doen vermoeden.

verschillig, voortbrengselen van de goudsmeedkunst of verlichtingstoestellen noch zelfs het gewoonste detail van een binnenhuisinrichting, zoals deurklinken, sleutelgaten of belknoppen.

Die vlijt werd meegeleefd door een belangstellend publiek, dat *L'Art moderne* las en de kunstmanifestaties door Octave Maus georganiseerd bijwoonde. Tassel, professor in de natuurkunde aan de Brusselse universiteit en vriend van Solvay, liet zich een woning bouwen door Horta. Dat huis gelegen aan de Turijnsestraat (nu Paul-Emile Jansonstraat) zou op een revolutionaire wijze de architectonische ruimteindeling en haar decorum veranderen, door de muren te vervangen door metalen steunen, de lichtinval te laten geschieden door gekleurde glasramen en de traditionele lengteas van het gebouw te verdelen over een verscheidenheid van richtingen.

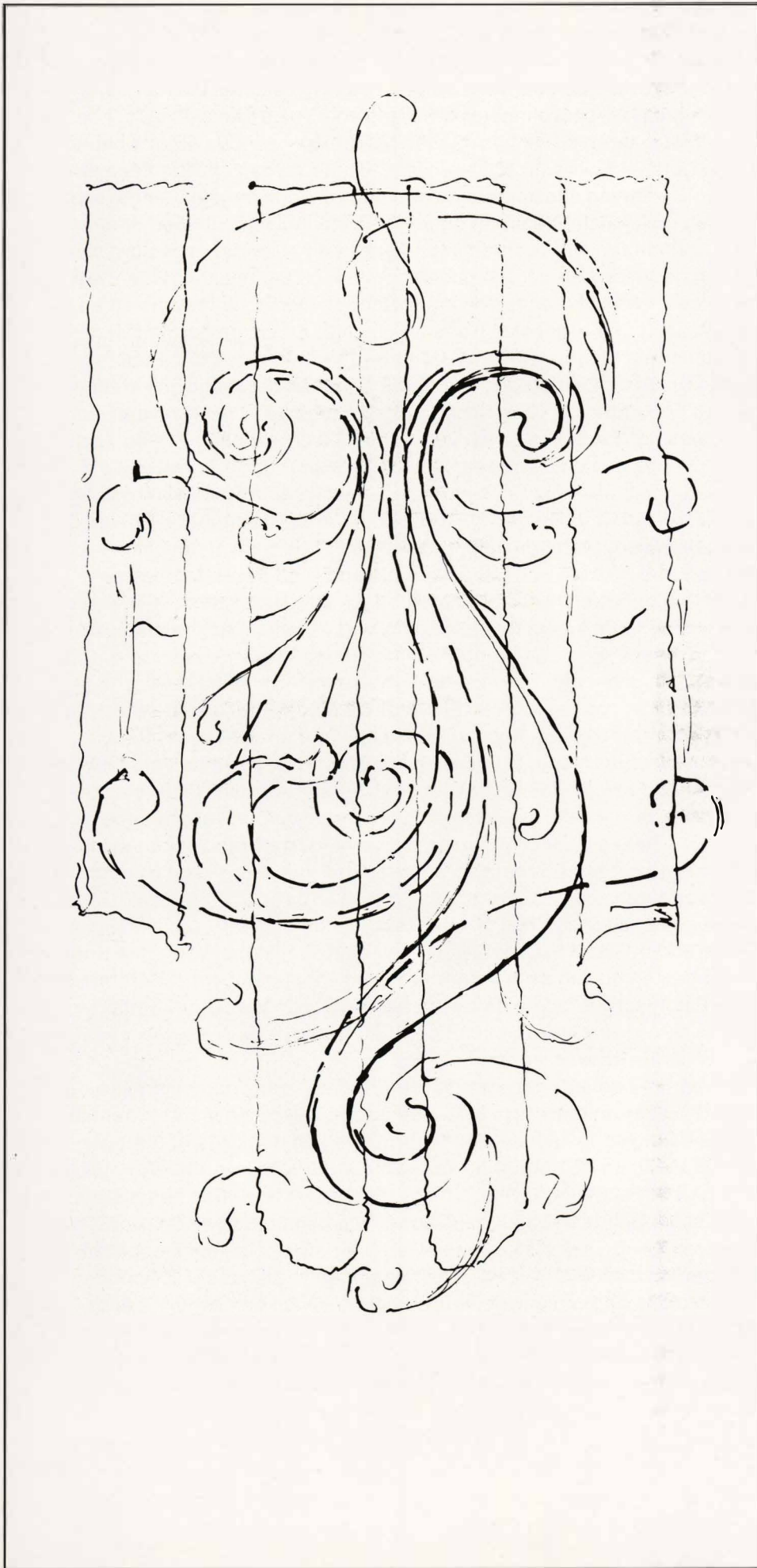


OKV 1977

Horta zou eveneens met hetzelfde meesterschap aan de Louizalaan de herenwoningen van Solvay en aan de Palmerstonlaan van Edmond van Eetvelde, de secretaris-generaal van Kongo bouwen. Zijn eigen huis en atelier, opgericht aan de Amerikaansestraat, op een terrein met een gevel-lengte van zes tot zeven meter werd een voorbeeld van vakmanschap, om de manier waarop hij de beschikbare ruimte aanwendde en de lichtverdeling geregeld werd. In 1895 bouwde Van de Velde zijn villa *Boemenwerf* te Ukkel, waarvan alle kamers op een centrale ontvangsthal uitgaven en met een geveluitzicht dat aan de Engelse landhuizenstijl deed denken. Daar ontmoetten alle vooraanstaande geesten elkander en weldra werd op Van de Velde een beroep gedaan om de leiding te aanvaarden van een nieuw instituut, een fusie van de School voor Schone Kunsten en de School voor Toegepaste Kunst in Weimar, die op de hernieuwing van de industriële toegepaste kunst een grote invloed zou uitoefenen. Buiten Brussel rezen tijdens deze periode in talrijke Belgische steden nieuwe gebouwen op. Dikwijls bleek de invloed van l'Art Nouveau merkbaar, was het slechts in de versiering of vlakkenverdeling van de voor-gevel. Antwerpen en Gent, zoals Peruwelz, Bergen, Charleroi en Luik bezitten nog steeds gebouwen uit die tijd welke hun bekoorlijkheid en jeugd bewaard hebben. In 1897 vertoonde de Koloniale Afdeling van de Brusselse Wereldtentoonstelling opnieuw het paradoxale dualisme dat kenmerkend was voor de gebouwen die onder de bescherming van Leopold II opgericht werden. De tentoonstellingshal, op het verweerde puin van een oud kasteel opgetrokken, was helemaal academisch, terwijl de binnenversiering aan moderne kunstenaars toevertrouwd werd. Om naar de wens van de Koning de Kongolese materialen naar waarde te doen schatten, verlangde Van Eetvelde de nieuwheid van de produkten door de nieuwheid van de decoratieve stijl te doen uitkomen. Paul Hankar, Georges Hobé, Gustave Serrurier en Henry van de Velde kregen opdracht de verscheidene afdelingen te versieren, maar in de erezaal waren ook door brons ingeramde ivoren voorwerpen van Philippe Wolfers, Charles van der Stappen, Craco of Pierre Braecke, naast andere werken van Fernand Dubois en wandtapijten van Isabella de Rudder te bewonderen.

De fabrieken openden hun poorten voor de kunstenaars van l'Art Nouveau. Onder andere werd te La Louvière, na een tussenkomst van Anna Boch, schilderes en lid van de XX, door het familiale plateelbedrijf Kéramis-Boch Willy Finch aangeworven en de kristalfabriek van Val Saint-Lambert werkte de ontwerpen van Léon Ledru uit, die sterk door de geest van Van de Velde bezield waren.

Waar veel meubileringsbedrijven de Engelse voortbrengselen van de Liberty, Essex en Morris and Co.-verkoophuizen op de markt brachten, deed de Belgische invloed zich te Parijs gelden dank zij het optreden van Van de Velde en de oprichting van een bijhuis van Serrurier-Bovy uit Luik aan de Rue Tocqueville. Op alle vlakken en terreinen heerste een grote scheppende bedrijvigheid, zowel wat behangpapier als brons, mode als keramiek, bestek als eetgerei, meubilair als bekledingsstof betrof, verschenen nieuwe voorwerpen en scheppingen in de handel. Zij vonden hun plaats in de hernieuwde bouwkunst. Er kwam een logische doorstroming, een zelfde geest in de architectuur met haar toebehoren, het meubilair en de gebruiksvoorwerpen. Gestreefd werd naar een nieuwe kunstsynthese toe, de verschijningsvorm van een nieuwe geest en een uiting van hoop op een groeiende nieuwe maatschappij.



Pierre Braecke (1856-1947).

Vers l'infini.

1897.

Ivoor en brons, H. 44 cm.

Koninklijke Musea voor Kunst en
Geschiedenis, Brussel.

Een merkwaardig voorbeeld van ivoorbe-
werking uit de tijd van l'Art Nouveau. Een
vrouwenlichaam golvend als het beeld van
een plant maakt zich los uit de greep van
een bronzen inktvis, die het lichaam tot
steun en grondvlak strekt. Vrouwen als
bloemen en inktvissen behoren bij de
symboliek van l'Art Nouveau: het leven
bevrijdt zich van de banden die het in zijn
ontplooiing willen hinderen. Dit werk sierde
de erehal van de Tentoonstelling te Tervu-
ren in 1897. Het stond op een sokkel
gemaakt door Victor Horta, een vriend van
Braecke die dikwijls met hem samenge-
werkt heeft.

Victor Horta.

Tekening van smeedwerk voor een venster
van het Huis Anna Boch, Guldenpieslaan 73,
Brussel (gesloopt).

1895-1896.

Verzameling Hortamuseum, Brussel.

Een voorlopige schets voor het smeedwerk
van een venster. Ze vertoont een verfijnd
tekenwerk met aarzelingen en afwisselende
lijnbreedten, maar ter zelfder tijd ook een
samenstelling waarvan het gewild asyme-
trische uitzicht toch harmonieert in het
geheel van het ontwerp door een spel van
contrasterende krullen.





Henry van de Velde.
Zetel uit de Villa Hohe Pappeln,
Weimar, Duitsland.
ca. 1907.
H. 104,5 cm, B. 80 cm, D. 89 cm.
Museum voor Sierkunst, Gent.

Deze zetel behoort bij de tweede periode van l'Art Nouveau en kondigt reeds het tijdperk van de meer constructivistische Arts Déco aan. Hij vertoont de gebogen vormen en tegenvormen niet meer die voor de vroegere meubelstukken van de meester kenmerkend zijn, maar wel een doelmatige en strakke lijntekening, alleen gemilderd door de kromming in het voorste dwarshout onder de zitting van de zetel. Sinds enige jaren hechte Van de Velde ook minder belang aan het natuurlijke uitzicht van zijn gebruikt materiaal en deed hij zijn meubels in het wit verlakken. De zetel is een zeer mooie schepping uit de tweede periode van l'Art Nouveau.

Kan die stijl in woorden gevat en de wezenheid ervan uit de bestaande structuren afgeleid worden? Is er een innerlijke eenheid of bestaan er slechts decoratieve eigenaardigheden zonder onderlinge verbondenheid? Hoewel onderscheiden temperamenten in die stijl tot uitdrukking kwamen en hij noch dwingende voorschriften noch een vast patroon voorhield, waren er niettemin enige algemene eigenschappen, die toelieten van een geestelijke verwantschap te gewagen. Haar eigenheid werd bepaald door en bijzondere aandacht voor het verschijnsel bloem, de buigzaamheid van haar stengel en het organische karakter van haar samenstellende delen. Zelfs als Horta verklaarde: 'Ik neem een bloem, ik behoud de stengel', zou hij toch de verdere ontwikkeling van haar bloei in zijn kapitelen en steunen bewaren. Als Henry van de Velde een spatio-dynamische lijn in zijn grondplan waarnam, leverde het hem geen moeilijkheden op die lijn op bloemen en vruchten door te trekken. Men bleef dus ver van de strakke meetkunde uit het gedicht van de gelijkzijdige driehoek van Le Corbusier. Kronkelend maar zonder aarzeling verlengde die lijn haar krommingen in bloemen die uitliepen zowel in de bouwkunst, als in het meubilair, de versiering, het behangpapier en de beeldhouwkunst.

In de beeldhouwkunst verscheen immers het veel voorkomende vrouwenbeeld in rondingen, die trouwens in de grondvorm van het ivoor zelf weer te vinden zijn. Er was weinig verschil in de uitvoering van een beeldhouwwerk van Braecke of een kroonluchter van Fernand Dubois en het soepele lijnenspel van het meubilair of van de ruimteschepping binnen een gebouw door de architect. Die van bloemen afgekeken lijn bleef organisch bewaard, strakker, soms bijna recht in de meubels van Paul Hankar, losser bij Serrurier, Van de Velde of Horta. De meest complexe ontwikkeling is waarneembaar in de binnenhuisinrichting zoals ze door Horta omstreeks 1900 doorgevoerd werd; de kromming gaat in een tegenkromming en ingewikkelde organische vormen over, zoals bij de spalken van zijn trapleuningen, die aan echte sculpturale elementen doen denken. Merkwaardig is het die twee strekkingen in l'Art Nouveau te bekijken. Sommigen zoals Hankar, Serrurier of Van de Velde bleven dicht bij een tweedimensionale kunst, schilderij of halfverheven beeldhouwwerk, waar Horta veel dichterbij de beeldhouwers stond. Braecke besteedde lange tijd in zijn atelier waar hij afgietsels maakte, omringd door maquettes van kapitelen, decoratieve voorwerpen en deurklinken.

Naast die gebogen, algemeen tegenwoordige en structurele bloemenlijn van ieder werk, kreeg ook het kleurelement zijn betekenis. In de bouwkunst werd het door de verscheidenheid van de materialen, verschillend gekleurde steensoorten en door gegoten en gesmeed in de steen verankerd ijzer aangebracht. Bij het meubilair door de kleur van de weefselbekleding of van het hout en zijn vezelvorming. Bij andere voorwerpen door ivoor en brons, glas en zilver, en de talrijke kleurwaarden van glazuur, glasraam en keramiek.

L'Art Nouveau bleef werkelijk ver af van een academische, door een statische orde beheerste kunst. De dynamische geest van het tijdperk spreekt uit de namen van het voortgebrachte werk. Te onthouden zijn bij voorbeeld *Vers l'infini*, een beeldhouwwerk in ivoor en brons van Pierre Braecke, *Bloemenwerf*, de woning van Van de Velde, *L'Aube*, de villa van Serrurier-Bovy. Al die namen naast veel andere openbaren een drang naar verandering, wedergeboorte, een nieuwe tijd. Dragen het Volkshuis te Gent en het socialistisch dagblad uit dezelfde stad niet beide de naam *Vooruit*? Wedergeboorte betekende voor de voorstanders van l'Art Nouveau, terzelfder tijd een artistieke én sociale hernieuwing.

Nog dient een derde eigenschap vermeld om zo'n overvloed van voortbrengselen te verantwoorden: het ambachtelijke karakter met zijn bezorgdheid om goed werk te leveren. De handenarbeid uit die periode, van de kunstenaar én vakman, geeft blijk van een merkwaardige nauwkeurig-

Henry van de Velde (1863-1957).

Tapijt uit het Huis Hohe Pappeln, Weimar.
ca. 1907.

166 x 166 cm.

Museum voor Sierkunst, Gent.

In alles kunst, kunst ook in het nuttige, was een van de slagwoorden van Van de Velde, nadat hij zich van de schilderkunst afgekeerd en aan de toegepaste kunst, de kunst om het leven te verfraaien gewijd had. Dat verplichtte de scheppende kunstenaar ertoe voor talrijke, technisch vervaardigde producten, belangstelling op te brengen. Zoals voor het tapijt. Dit hier is merkwaardig om zijn tekening en kleur. De tekening herinnert aan het symmetrische lijnenspel dat Van de Velde zowel in zijn plans als in juwelen, modeversierselen of aanplakbrieven dierbaar was. De kleurschakeringen zijn uitnemend zacht: een heldergrijze achtergrond met paars en oker. De gebogen lijnen zijn met vaste hand getrokken en verlenen aan het geheel een indrukwekkende beheersing.

OKV 1977



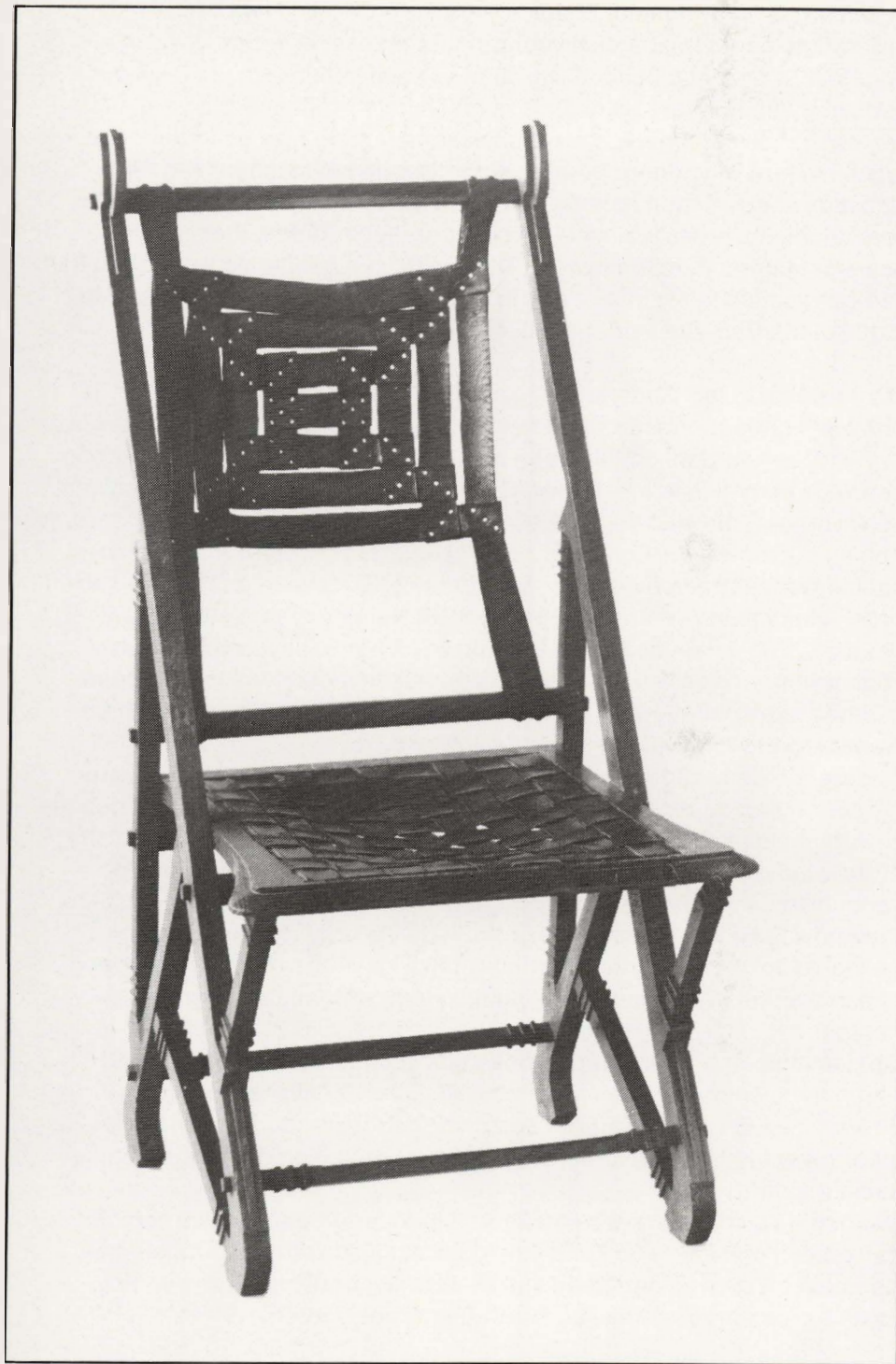
heid, zorg en vaardigheid. Zodoende profiteerde l'Art Nouveau van de inspanning door zijn Engelse voorgangers tijdens de vorige decennia opgebracht om het ambachtswezen in eer te herstellen tegen de verdedigers van de zware en naamloze machinale produktie. De verdediging van het handwerk tegen de mechanische herhaling, van de vrije schepping tegen zielloze uitvoering. De ontwerpen van de kunstenaars van l'Art Nouveau konden nooit helemaal door de industriële produktiemethodes verwerkelijkt worden, zelfs niet als er voor die produktie mechanisch bewerkt materiaal gebruikt werd. Daarin ligt een gelijkenis met het ideaal van een sociale kunst, die er niet in slaagt het concrete bestaan van de fabrieksarbeider algeheel uit te beelden.

Ongetwijfeld is het die innerlijke tegenstelling die l'Art Nouveau zijn onzeker karakter opgedrongen heeft. Hoewel men in dat tijdperk veel over hygiëne, eenvoud en doelmatigheid gesproken heeft, overheerste er nog een vage esthetische mentaliteit. Zij bemoeilijkte de totstandkoming van een synthese, die slechts in de eerste jaren van de 20e eeuw bereikt werd. Kon men evenwel die onmisbare overgang, het verwerven van een bepaald levenspatroon overslaan, zonder in een artistieke en sociale wanordelijkheid te vervallen? De colleges van Henry van de Velde bereidden de opzoekingen van de Duitse Werkbund en het Bauhaus voor. De bekommernis voor de werkman een gezonde en mooie thuis te scheppen heeft de aanstoot gegeven tot de bouw van vele arbeiderswoningen en de aanleg van tuinvijken tijdens de volgende jaren.

Gedurende de tweede periode van l'Art Nouveau, toen de ware kunstenaars aan hun talentloze navolgers het namaken van hun scheppingen die zij verknoeiden overlieten, keerden zij zelf terug naar een geometrische en zuivere vormgeving, die trouwens het best tegemoet kwam aan de economische vereisten en een machinale voortbrengst mogelijk maakte. Er werd zelfs een beroep op de gebruikers, de arbeider en arbeidster gedaan, voor de versiering van hun woning en er werden hun sjablonen of handwerkjes verschaft die zij gemakkelijk konden navolgen of verichten.

Op datzelfde ogenblik greep er ook in de sociale beweging een verandering plaats. Zij gaf iets van haar romantisch en idealistisch karakter prijs en kwam tot een concreter ontleding van de toestanden, wat ertoe leidde meer rekening te houden met de klasseverschillen en de noodzakelijke sociale strijd.

Het begin van de 20e eeuw kondigde tegelijkertijd een nieuwe sociologie aan en een omkeer in de kunst, die door een verassende dubbele gerichtheid tot de weelderigheid van de Arts Décoratifs te Parijs en het zakelijke constructivisme van het Bauhaus zou voeren.



Paul Hankar.
Zetel uit het Huis Wolfers, Terhulpen.
ca. 1900.

H. 115 cm, B. 59 cm, D. 58 cm.
Museum voor Sierkunst, Gent.

Door zijn samenstelling en uitzicht doet deze zetel van Paul Hankar aan de gotische meubelkunst denken. Nochtans is de stijl niet gotisch. Veeleer vertoont hij gelijkenis met de Keltische manier van uitvoering. De in driehoeken geplaatste dwarsliggers verschaffen de zetel een grote stevigheid. De scherpe kantlijnen worden enigszins verzacht door een versiering met lederen riempjes, die aan dit stoere meubel dan toch een zekere lenigheid schenken.

Paul Hankar (1859-1901).

Tafel.

Acajouhout, H. 72 cm, B. 91 cm, D. 58 cm.
Museum voor Sierkunst, Gent.

Met haar middenstuk als een overwegend groen schaakbord dat in vierkantjes verdeeld is, haar fijne cirkellijnen rond de bijkomende vlakken en het mooie acajouhout, vertoont deze tafel een Aziatisch uitzicht. Architect Paul Hankar (1859-1901) heeft een zeer sterke invloed van de meetkunde ondergaan, die hem tijdens een stage bij de neogotieker Beyaert bijgebracht werd. Dikwijls blijven zijn motieven nogal geometrisch; hij laat zich niet bekoren door die naar alle richtingen wervelende vormendans van Horta. Bij hem gaat een opmerkelijke verfijning samen met een rustige schepingsdrang, die niet ver van de Oosterse kunst verwijderd schijnt. Daarin staat hij ook dicht bij talrijke Engelse kunstenaars uit de voortijd van l'Art Nouveau.

OKV 1977





Henry van de Velde.

Lijst.

B. 82,5 cm, H. 62,5 cm.

Museum voor Sierkunst, Gent.

De lijst bewijst het meesterschap dat Henry van de Velde in de aanvangsperiode van l'Art Nouveau bereikt had. Het werd een zeer verfijnd werkstuk door de tegenstelling tussen de lijst in rode acajou en de overwegend blauw gekleurde Chinese prent te doen uitkomen. Er steekt veel beweging in de tekening van de dubbele omlijsting, waarvan de twee delen volledig harmoniëren, vooral bovenaan waar de gebogen lijnen tegeneen omhoog krullen en het daardoor ontstane siermotief zich speels en licht op zijn zwaarder onderligger verheft. Motieven en buigingen herinneren aan andere werken van Van de Velde op het gebied van plantekening, modevoorwerpen of tapijtweverij. (Zie de kleurafbeelding op blz. 109).



Victor Horta.
Handgreep en schakelaar in het Huis Hallet,
Louizalaan 346, Brussel.
1902-1905.



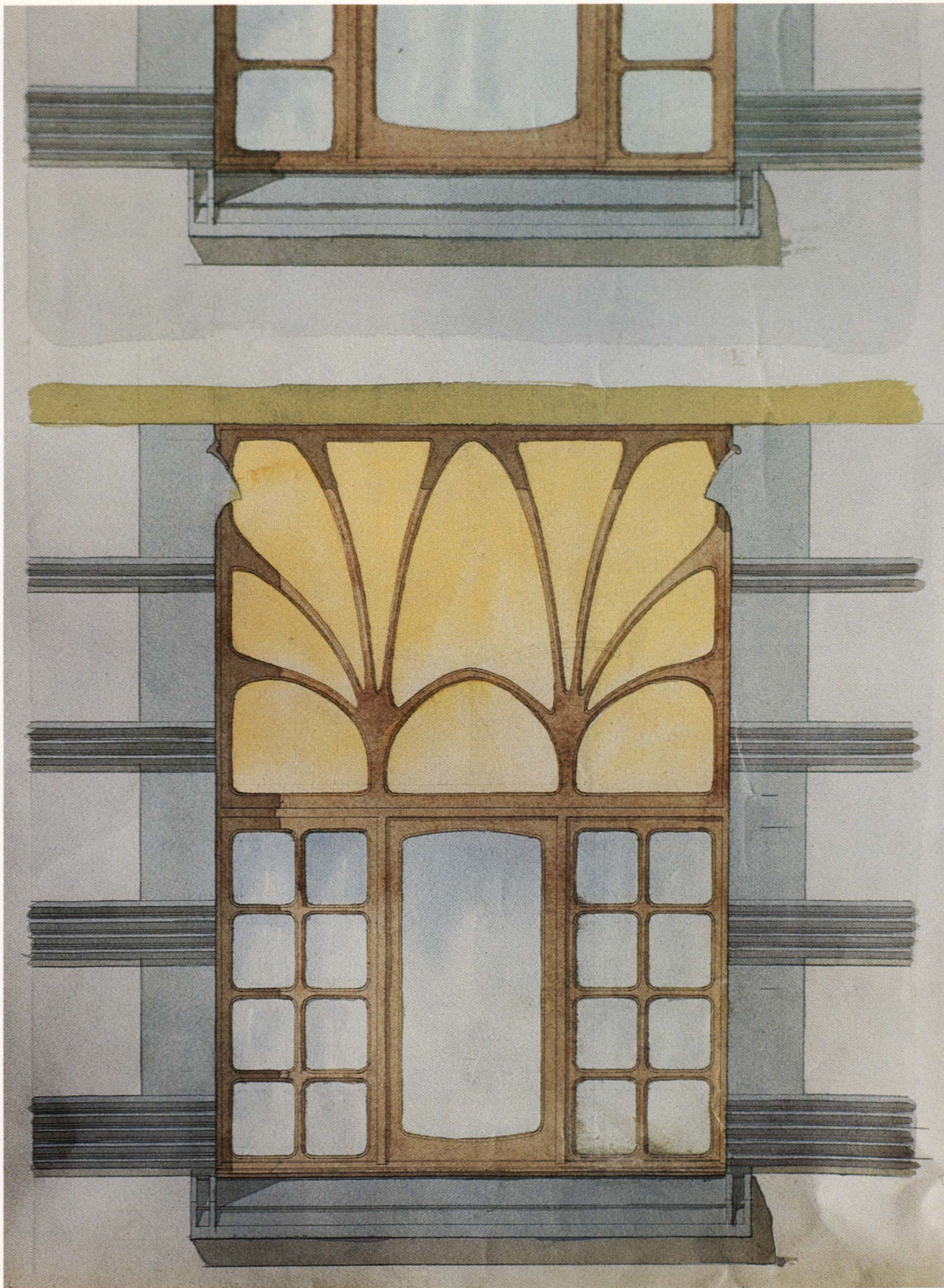
Deze twee dagelijks gebruikte voorwerpen bewijzen de aandacht die de architect van l'Art Nouveau ook aan bijkomstigheden besteed heeft. Het kwam erop aan een 'Gesamtwerk' tot stand te brengen, waarin zelfs geen kleinigheid het ritme van oppervlakten en tussenruimten zou verstoren. Opmerkenswaard is evenwel dat Horta nauwkeurig de bestemming van die elementen eerbiedigt, zonder ze nochtans te herleiden tot ondergeschiktheid aan een cerebrale en mechanische industriële schoonheidsopvatting. Integendeel. Al de elementen van zijn organische esthetica zijn erin aanwezig en benadrukken de persoonlijke toets die hij op de door hem uitgekozen plaats aangebracht heeft.

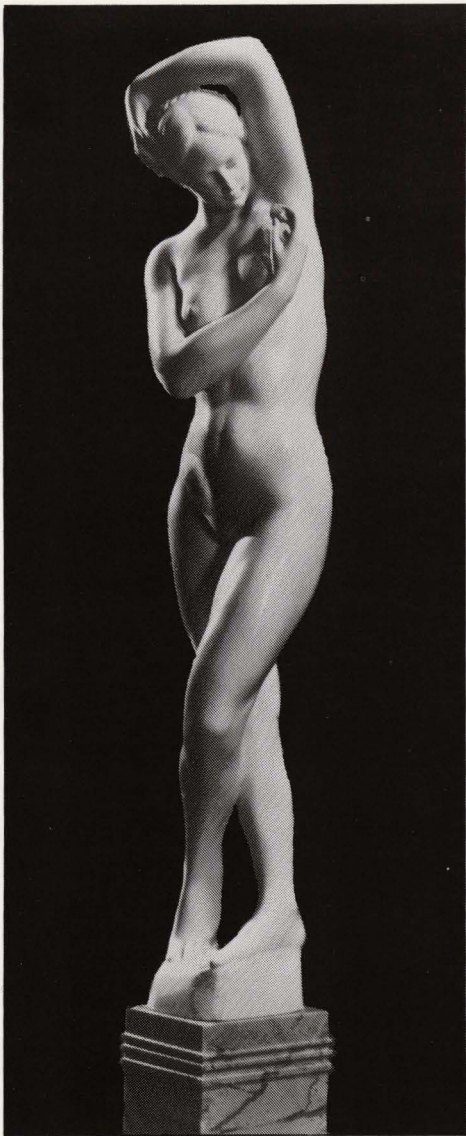
Paul Hankar (1859-1901).

Ontwerptekening voor een raam van het Hotel Renquin, Wetstraat 128, Brussel, gebouwd in 1898 (gesloopt).

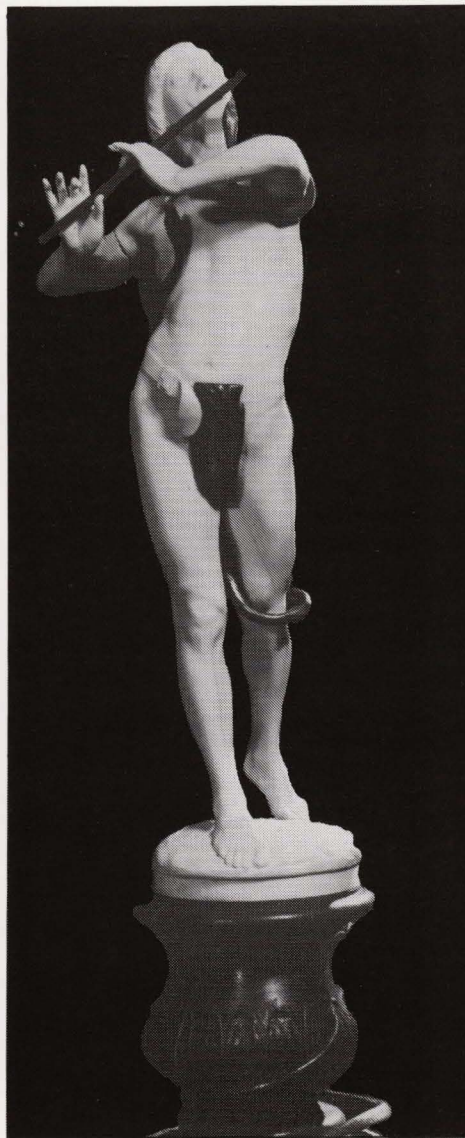
Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Dit document is leerrijk in verband met de manier waarop omstreeks 1900 ontwerpen gemaakt werden. De lichte aquarelaanzetting verscherpt de nauwkeurige tekening, waarbij de totaalindruk het haalt op de technische gegevens. Men kan in dit ontwerp middeleeuwse kenmerken en ook de tekenhand van Viollet-le-Duc terugvinden: de smalle vensterhouten contrasteren met de bloemachtige lijnen van de omlijsting. Ook de stenen omkadering gelijkt op een middeleeuws profiel. Zo ontdekt men hier opnieuw het altijd levendige kunstgevoel van de architect die meteen een artiestenziel heeft.





F. Wolfers (1858-1929).
Het eerste juweel.
Ivoor.
Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.



J. Strijmans (1866-1959).
Slangenbezweerder.
Ivoor.
Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.



J. Geleyn (1863-1934).
De furie.
Ivoor.
Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Wat een rijkdom ligt er in die vijftien jaar van 1890 tot 1905! Wat een oogst aan velerlei werk, vrucht van wedijver en een felle scheppende kracht! Die overvloed veronderstelt een waakzame geest en ontvankelijke gevoeligheid. Nu ontdekken wij weer de waarde van het dagelijks bestaan, vermoeid als wij enigszins zijn door de eentonigheid van de internationale kunst uit de naoorlogse periode. Des te meer waardering kunnen wij opbrengen voor l'Art Nouveau, een tegengift voor het onpersoonlijke van kantoren en grootwarenhuizen, voor de sombere grijsheid van het beton, het verdwijnen van zoveel groene ruimten uit onze steden en kortweg, wat al meer, dat het leven ontmenselijkt.

L'Art Nouveau doet een bepaalde aantrekkelijkheid van het leven die ons ontroert weer ontwaken. Ieder voorwerp, meubilair en bouwwerk spreekt ons opnieuw aan. In afwachting dat onze musea over de middelen en de tijd beschikken om ons een waarlijk betekenisvol totaalbeeld van die periode te tonen, kunnen wij ons steeds verwonderen over sommige stadsgezichten uit het vorige eeuweinde, die voor het houweel van slopende handen gespaard bleven. Die aandacht voor een overleefde stijl komt niet noodzakelijk voort uit vrees, uit afkeer voor onze tijd en de toekomst waarop hij voorbereidt. Wel is zij in de grond ontwaakt uit het bezwerend verlangen enige van de draden terug te vinden, die de stof moeten weven voor een leven echt naar de wens en de maat van de mens.

J.G. Watelet

Gustave Strauven (1878-1919).
Gevel van het Huis Saint Cyr.
1903.

Ambiorixsquare 11, Brussel.

Een der meest opvallende voorgevels in de vlammenstijl door l'Art Nouveau ingevoerd, werk van een leerling van Horta. Naast de golvende vormenlijnen, is vooral het doelmatig en afwisselend gebruik van het materiaal te bewonderen: geglazuurde baksteen, hout en ijzer, dat tot verscheidene doeleinden en in verschillende verhoudingen tot de andere bouwstoffen gebruikt werd. Enkele werken van die architect, en dit in het bijzonder, betekenen om hun formele scheppingskracht een hoogtepunt in de bouwkunst van l'Art Nouveau.

OKV 1977

