

## Woonopvoeding

### Een gesprek met Adelbert Van de Walle

In het eerste decennium na de Tweede Wereldoorlog werden in België, net als in veel andere westerse landen, diverse 'volksopvoedkundige' initiatieven ontwikkeld om het goede wonen te promoten. Het Nationaal Instituut voor Woning en Huisvesting organiseerde al in de eerste jaren na de bevrijding enkele woontentoonstellingen. De Belgische Boerinnenbond gaf in 1945 een adviesboekje uit over 'De Boerenwoning'. In 1949 volgden de Kristelijke Arbeidersvrouwengilden en de Katholieke Werkliedenbonden met de reizende tentoonstelling *De Thuis*. De avant-gardegroepering *Nieuwe Vormen* of *Formes Nouvelles* begon omstreeks 1950 met een educatief programma voor een 'betere' wooncultuur. Hoewel elk van deze initiatieven eigen accenten legde, was er een gedeelde bekommernis om een esthetisch en ethisch verantwoord wonen dat aangepast is aan de moderne tijd.

Aan Adelbert Van de Walle komt de eer toe om de problematiek van het moderne meubel en de wooncultuur op een museaal niveau te hebben aangekaart. Adelbert Van de Walle (° 1922) is architect en doctor in de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde. Na de Tweede Wereldoorlog bouwde hij een academische carrière uit als professor aan het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde van de Universiteit Gent. Daarnaast was hij conservator van diverse Gentse musea, in het bijzonder van het Gentse Museum voor Sierkunst, dat hij leidde van 1951 tot 1974. Onder zijn bewind groeide dit museum halverwege de jaren '50 uit tot een geëngageerd promotor van 'moderne' meubelen van Belgische makelij. Tegelijk profileerde het museum zich als 'woonopvoeder'. Beide ambities zouden op voorbeeldige wijze samenkomen in de drie *Nationale Salons voor Modern Sociaal Meubel* die Van de Walle organiseerde tussen 1955 en 1957, in samenwerking met architect Dan Craet en ontwerpster Frida Burssens. In onderstaand gesprek gaan we uitgebreid in op deze woontentoonstellingen en op andere initiatieven die Van de Walle ten bate van het goede wonen ontplooiden. Daarnaast komen ook andere aspecten van zijn carrière ter sprake.

FREDIE FLORÉ & DIRK PÜLTAU

Fredie Floré/Dirk Pültau: *In 1951 volgt u de historicus Henri Nowé op als conservator van het Museum voor Sierkunst. Wat voor een instelling was dat toen?*

Adelbert Van de Walle: Een heel primitief en bouwvallig museum. Ik werd niet betaald en van de stad kreeg ik maar één personeelslid, een invalide huisbewaarder. Telefoon was er niet, er was zelfs geen schrijfmachine.

F.F./D.P.: *Het museum werd toen geleid door een vereniging.*

A.V.d.W.: Inderdaad, het was eigenlijk een privé-museum in een stadsgebouw. Zo'n vereniging heeft voordelen maar ook nadelen... Het voordeel is dat je onafhankelijk bent, maar het nadeel was dat die rijke lieden in het bestuur van de vereniging, onder wie een aantal textielbarons, steeds minder talrijk werden. Zij beschikten ook niet meer over de middelen die ze ooit hadden. Bij de oprichting van het museum waren ze welstellend, en schonken ze hun verzamelingen aan het museum, maar hun fortuinen raakten opgesplitst. Toen ik begon, had de vereniging zelfs schulden. Ik heb toen nog een tentoonstelling ingericht van de schilderende dokters in de geneeskunde, want die konden betalen...

F.F./D.P.: *U had een opleiding gevolgd als architect, en op het moment dat u in het museum komt, was u net afgestudeerd als kunsthistoricus. Meteen wordt u ook aspirant van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek. Was dat combineerbaar?*

A.V.d.W.: Dat was inderdaad ongeveer in dezelfde periode. Maar het stond daar los van. Ik werkte maar deeltijds, en zoals gezegd werd ik niet betaald.

F.F./D.P.: *Daar is toch ooit verandering in gekomen?*

A.V.d.W.: Ik denk dat het rond 1960 veranderd is, precies weet ik het niet meer. Maar méér dan halftijds werd ik nooit betaald. Je moest dus een idealist zijn... Toen ik mij ging bezighouden met het meubel en het wonen, was dat ook uit idealisme.

F.F./D.P.: *In het museum toonde u moderne kunstambachten, meubels en interieurkunst, maar uw academische publicaties uit die tijd gaan bijna allemaal over middeleeuwse archeologie. U zat dus echt wel op twee sporen.*

A.V.d.W.: Waarom niet? Ik heb een zeer brede opleiding gehad, en voelde mij evengoed thuis als leider van een archeologische opgraving als in de wereld van het design. En in mijn tijd stond op het diploma van architect nog dat we stedenbouwkundige waren, en er hoorde ook interieur en meubelontwerpen bij. Ik heb bovendien nog vrije cursussen gevolgd over toegepaste kunsten.

F.F./D.P.: *Waarom trouwens die keuze voor architectuur en niet voor vrije kunst?*

A.V.d.W.: Omdat ik vond dat je ook een broodwinning moest hebben. Ik heb wel bewust voor Sint-Lucas gekozen, omdat het op de Universiteit zelden over *kunstsmaak* ging. De ingenieursopleiding aan de universiteit was toen zuiver technisch gericht. Dat is nu anders.

F.F./D.P.: *In het begin oogt uw tentoonstellingsprogramma nog divers, zoals in de periode Nowé. Na een tijdje komt het accent op kunstambachten en op het meubel te liggen, en in 1955 is er het eerste Nationaal Salon voor Modern Sociaal Meubel, een echte interieurtentoonstelling. Is dat de eerste tentoonstelling die een integrale visie gaf op het interieur?*

A.V.d.W.: In het begin liep de programmatie van Nowé nog door, ik moest dus niet zoveel doen. Maar de eerste interieurtentoonstellingen onder mijn leiding komen toch al in 1954, denk ik, met de interieurkunst van Eric Grinwis, die in Gent en Parijs werkte, en de tentoonstelling *Moderne sociale meubelkunst* van Rubbens en De Mey. Naast het eerste Salon waren er nog interieurs van Michel Holyman uit Henegouwen en, heel belangrijk, *American Design for Home and Decorative Use*, met driehonderd voorwerpen geselecteerd door het Museum of Modern Art in New York.

F.F./D.P.: *Dan komt het eerste Nationaal Salon. Alle meubelen waren daar te koop. Dat was ongewoon, zeker voor een museum.*

A.V.d.W.: Ja, maar ik wilde dat iedereen daar iets aan had. De ontwerper moest ervan leven, de fabrikant moest kunnen verkopen om zijn meubels in productie te houden, en het publiek had een raadgever nodig. Want er kwam toen een enorme kwaal op: de industriële kitsch. Al dat klatergoud aan de lopende band, vreselijk... Ik hield toen voordrachten over de kitsch, en na afloop kwamen de mensen naar mij en vroegen ze, maar professor, moeten wij nu alles wegwerpen?

F.F./D.P.: *Waarom werd die kitsch plots zo'n thema? Was er een sensationele toename van de productie en consumptie van kitsch? Daarvoor was er toch ook kitsch geweest?*

A.V.d.W.: Jazeker, maar je moet een onderscheid maken tussen kunstgeschiedenis en de kunstbeleving van mensen. Neem nu de woning, want die zegt toch iets over het sociaal beleven van de kunst. Na de Tweede Wereldoorlog leidde de zogenaamde wet De Taeye tot de

bouw van werkmanswoningen, wat men nu sociale woningen zou noemen. Ik heb toen zelf nog aan sociale woningbouw gedaan, en als ik die woningen bezocht... In de badkamer – die was verplicht in sociale woningen – hadden de mensen aardappelen of steenkolen in het bad gelegd. En de wansmaak die zij zich lieten aanpraten... Na de oorlog hebben grote groepen mensen een zekere welvaart opgebouwd, en die welvaart is gegroeid tot op de dag van vandaag. Maar de uitbuiting van de wansmaak is evenredig toegenomen. Ik vond dat het museum hier een belangrijke taak had. Het was onze plicht daaraan te verhelpen, net zoals een arts de plicht heeft om te helpen als iemand in nood verkeert. En het heeft ook gewerkt, alleen was de tegenstroom uiteindelijk veel groter.

F.F./D.P.: *Jullie wilden de welvaart esthetisch kanaliseren?*

A.V.d.W.: Dat was het. De welvaart en de groei van de technologie en de industrie. Daar zit de knoop van de zaak.

F.F./D.P.: *Had u weet van gelijkaardige instellingen of musea die op zo'n manier werkten, die het mogelijk maakten dat tentoongestelde objecten werden verkocht?*

A.V.d.W.: Nee, eigenlijk niet, en ik denk ook niet dat dat normaal was. Maar ik probeerde te doen wat ik dacht te moeten doen.

F.F./D.P.: *U had ook goede contacten met Het Gentse Meubel, een coöperatieve die eveneens moderne meubels promootte en verkocht.*

A.V.d.W.: Ja. Dat was een verkoopszaal in de Ravensteinstraat waar meubelfabrikanten uit Gent en omstreken hun producten voorstelden, na goedkeuring door het museum. Het was een initiatief van Edmond Dutry, secretaris van het Museum voor Sierkunst, en van het museum zelf. Die ruimte kwam van pas, want zoals gezegd was het museum bouwvallig. Maar Dutry is overleden en toen is *Het Gentse Meubel* gestopt.

F.F./D.P.: *In een verslag van een statutaire vergadering uit 1974, veel later dus, maakt iemand een kritische opmerking over het feit dat er dingen te koop waren in het museum. Er zijn dus ook later nog tentoonstellingen geweest waar je dingen kon kopen.*

A.V.d.W.: Ja, bij mij was altijd alles te koop – ik bedoel, bij de producent of de kunstenaar die in het museum tentoonstelde.

F.F./D.P.: *Altijd?! Dus van bij de eerste tentoonstelling, Kartons voor wandtapijten, in 1951...*

A.V.d.W.: 't Is te zeggen, die regeling is gegroeid naarmate ik mij bewust werd van de noden van ontwerpers. Je moet je realiseren in wat voor schrijnende omstandigheden zij soms werkten.

F.F./D.P.: *Maar op een gegeven moment, althans in 1974, ervaarde men dat kennelijk als een probleem.*

A.V.d.W.: Tja, als er in het museum verkocht wordt en er is elders in de stad nog een commercieel verkooppunt voor hetzelfde product, dan ben je natuurlijk ergens een concurrent. En als dat museum een publieke status heeft en met publieke middelen kan werken, is dat natuurlijk niet zo evident. Dus het is mogelijk dat er uitzonderlijk tegen opgekomen werd, ik herinner me dat niet meer.

F.F./D.P.: *Allicht kon u dat principe ook niet voor alle tentoonstellingen volhouden. Veel tentoonstellingen waren overgenomen uit het buitenland, met bruiklenen en alles erop en eraan.*

A.V.d.W.: Nee, natuurlijk niet. Alhoewel, ik herinner mij een tentoonstelling met een groep keramisten die hadden gewerkt in dat centrum waar Picasso zijn keramiek liet maken, in Valouris nabij Aix-en-Provence. Zij hebben bijna alles verkocht. Maar uiteindelijk ging het er vooral om iets te doen aan de noden van de ontwerpers van hier. Tenslotte waren de Salons in hoofdzaak voor de Belgische ontwerpers bedoeld.

F.F./D.P.: *Die Salons waren echte woontentoonstellingen, opgebouwd uit modelkamers. Maar je kwam wel eerst door het oude, 18de-eeuwse interieur om die modelappartementen te bezoeken...*

A.V.d.W.: Ja, dat was bedoeld als een schok. Dat was nieuw in die tijd. De meubelbeurzen van toen leken op een ordeloze veilingzaal, en de nieuwe gedachte was om meubels in de vorm van interieurs te presenteren, zodat de bezoeker zich onmiddellijk kon voorstellen hoe dat bij hem thuis kon werken. De verdeler kon dan weer inschatten of dat iets voor zijn klanten was. Er was toen een enorme evolutie van het wonen. Na de Tweede Wereldoorlog, in de jaren vijftig, begint de vlucht uit de stad. Het ideaal voor veel mensen is dan een appartement.

F.F./D.P.: *Had je in het museum constant de illusie dat je in de moderne tijd rondliep? Of werd je toch nog aan het 18de-eeuwse interieur herinnerd?*

A.V.d.W.: In de achterbouw, waar het grootste deel werd tentoongesteld, was alles volledig modern ingericht. Toen het een succes bleek, hebben we in de oude salons vooraan ook enkele wanden geplaatst met velums erop, en liep het circuit van de zolder tot de kelder. Zo konden de mensen zien dat je het hele huis modern kan inrichten. Oud en nieuw kwamen daar ook wel in aanraking. Ik was daar niet tegen, ik heb zelfs nog andere tentoonstellingen ingericht over "antiek in het hedendaags interieur" of "hedendaags in het antiek interieur", om de mensen over de totale kunst van het interieur te doen nadenken.

F.F./D.P.: *U hebt, dachten we, ook nog een antiekbeurs georganiseerd in het museum...*

A.V.d.W.: Ja, want als je spreekt over het binnenhuis, dan denk je onvermijdelijk toch ook aan oude spullen, en zo heb je meteen weer een enorme attractie. Ik was wel tegen het valselijk kopiëren van oude stijlmeubelen. Als je in de moderne tijd iets maakt, moet je die stijlmotieven niet gebruiken, dan moet het iets van de moderne tijd zelf zijn. Ik wilde dus zeker geen ontwerpers aanmoedigen om oude stijlen te kopiëren voor hedendaags gebruik.

F.F./D.P.: *Stel dat je op de Nationale Salons voor Modern Sociaal Meubel een meubel wilde kopen, hoe ging dat dan? Kon je meteen bestellen? Waren de standen van de bedrijven continu bemand?*

A.V.d.W.: Zeker, er stonden vertegenwoordigers van de bedrijven, gelukkig, want verder was er geen geld voor bewaking. Dat had succes, hoor. De mensen stonden aan te schuiven in files tot op de hoek van de straat. De politie moest hen leiden. Het stond ook wel goed om aan de renovatie van het interieur mee te doen.

F.F./D.P.: *De mensen werden als consument aangesproken... Mochten ze dan ook meubels uitproberen?*

A.V.d.W.: Ik herinner mij een koppeltje dat stiekem een bed heeft uitgeprobeerd, ja [*lacht*]. Dat was in principe niet de bedoeling, maar voor zetels en stoelen was het geen probleem.

F.F./D.P.: *Op de Salons waren woonkamers, eetkamers en slaapkamers te zien. Waren er ook badkamers?*

A.V.d.W.: Nee, want de badkamer had zich nog niet zo ontwikkeld. De badkamer was nog altijd een machine, zij was nog geen *interieurkunst*. Op esthetisch vlak had zij niets te bieden. Maar de keuken wel.

F.F./D.P.: *Stonden daar dan huishoudtoestellen? Of misschien moeten we de vraag algemener stellen: gingen de Salons ook over de idee van comfort en technologie? Of ging het voornamelijk over de esthetiek van het wonen?*

A.V.d.W.: Wel, toen de keuken erbij kwam, stond daar natuurlijk geen *oud moorke*. Maar technologie en industrial design kwamen vooral in andere tentoonstellingen aan bod. Je moet ook niet alles tegelijk doen; die Nationale Salons waren hoogtepunten die deel uitmaakten van een veelzijdig programma rond het interieur.

F.F./D.P.: *Hadden mensen echt de indruk dat die modelkamers bewoond waren? Lieten jullie af en toe iets rondslingeren om de geloofwaardigheid te verhogen? Wat tijdschriften, of een bril?*

A.V.d.W.: Dat koppeltje moet toch gevonden hebben dat die slaapkamer meer was dan een ledikant dat te koop stond. Er stonden ook kunstobjecten, er hingen schilderijen en foto's aan de muur. Je kunt je toch geen interieur indenken zonder dat er iets aan de muur of aan het plafond hangt? Alles was er, opdat het publiek zou begrijpen hoe het zijn eigen interieur smaak kon geven. Want als je gewoon losse objecten zou tonen, en het aan de mensen overliet... Dat was niet evident. Het totale artistieke concept van het interieur zou dan niet genoeg overkomen.

F.F./D.P.: *U spreekt over kunstwerken. Wie bepaalde de keuze van die kunstwerken? De meubelfabrikanten zelf?*

A.V.d.W.: Dat interesseerde de meubelfabrikanten niet, hoor. Zij wilden vooral meubelen verkopen. Wij kozen dat zelf – maar het was inkleding. Het maakte voor hen geen deel uit van de boodschap.

F.F./D.P.: *Hoe werden die fabrikanten eigenlijk geselecteerd? Want jullie selecteerden in eerste instantie bedrijven voor de Salons?*

A.V.d.W.: Er werd een oproep gedaan en de bedrijven stuurden dossiers in. Die moesten een plattegrond bevatten, een schets van de opbouw van de stand, van de kleurstelling, en foto's of tekeningen die een precies idee gaven van wat er zou kunnen inkomen.

F.F./D.P.: *Deed u de selectie?*

A.V.d.W.: Wel, ik had de feitelijke macht, maar vanaf een bepaald moment, midden jaren vijftig, werkte ook Dan Craet mee, de architect die later nationaal voorzitter werd van de Orde van Architecten. En zijn vrouw, Frida Burssens, die ook nog veel affiches voor het museum heeft ontworpen. Maar Frida speelde eigenlijk vooral een rol bij de tentoonstellingen van kunstambachten. Ook Eric Grinwis heeft aan sommige tentoonstellingen meegewerkt, en Pierre Vlerick – die later directeur van de Gentse Academie is geworden – en Jos De Mey. Maar ik behield wel persoonlijk de eindverantwoordelijkheid. Ik herinner mij dat ik nog eens een veto heb gesteld tegen meubelen met een Louis Quinzelijns...

F.F./D.P.: *Werd een firma met Louis Quinzemeubelen dan niet automatisch afgewezen?*

A.V.d.W.: Ja, want in het reglement stond "geen reminiscenties aan oude stijlen". Maar op een bepaald moment was er toch een firma die een piano met kromme oude stijlpoten wilde tonen. Ik vond dat zoiets niet kon, en die firma heeft er rechte poten van gemaakt. Per slot van rekening, die piano hoort toch ook bij het interieur, en een zwartgelakte piano met kromme poten kun je moeilijk integreren, temeer omdat het moderne interieur steeds kleiner werd. Zoiets is minder een probleem zolang er ruimte blijft tussen de dingen, maar als alles soberder en compacter wordt...

F.F./D.P.: *De Salons waren Nationaal, er werden dus alleen Belgische meubels getoond. Het ging er dus echt om het Belgische meubel te promoten en sociaal en economisch te ondersteunen.*

A.V.d.W.: Ja, want er was toen een crisis in het meubelbedrijf in België. De hele nijverheid was in de oorlog stilgevallen, en het moderne meubilair dat je bij ons kon kopen, werd vooral geïmporteerd uit Denemarken. Dat waren uitstekende meubels hoor, maar het probleem was dat wij die net zo goed konden ontwerpen en produceren. Het potentieel was er. Wat later is dat ook nationaal doorgedrongen, en heeft men het Belgisch-Luxemburgs Instituut voor Industriële Vormgeving opgericht, waar ik voorzitter van ben geworden. Industrial design betekent dat je met een team ontwerpers werkt, elk met zijn specialiteit. Het meubel was voor mij nooit de enige bekommernis. Ik had oog voor het geheel. Ik vind het even waardevol als een stofzuiger er goed uitziet, of als men een pot ontwerpt waarmee een boer koeien op afstand kan melken. Rond dezelfde tijd werd ook het Gouden Kenteken opgericht, een initiatief van mevrouw Josine des Cressonnières, die aanvankelijk esthetisch raadgever was van de warenhuisketen *A l'Innovation*. Dat was een kwaliteitslabel dat elk jaar aan een aantal ontwerpen werd toegekend.

F.F./D.P.: *Er zijn van 1955 tot 1957 drie Nationale Salons voor Modern Sociaal Meubel geweest en de schaal van het initiatief is ook telkens gegroeid. Af en toe kwam er toch ook kritiek. De ontwerper en criticus Jos De Mey beklagt zich in 1956 over de moderne kitsch die op het tweede Salon te zien was. En een jaar later, als het derde Salon plaatsvindt, heeft Karel Elno de indruk dat de kwaliteit van de meubels achteruit is gegaan, al is hij lovend over het initiatief.*

A.V.d.W.: Tja, de kunstcriticus en meubelontwerper die in dit geval meubelcriticus is... Jos De Mey had toen een scherp karakter, maar de precieze context ken ik niet meer. En Karel was wellicht al een beetje te veel verwend, want volgens mij is de kwaliteit verhoogd. Je moet toch eens bedenken vanwaar wij kwamen. Wij vertrekken op een ogenblik dat bijna alle Belgische fabrikanten zozegde stijlmeubelen maken. Nu noemt men dat *klassieke meubelen*, maar dat waren wangedochten – de oude stijlen kenden zij trouwens evenmin goed. En wij moesten hen duidelijk maken dat we in een nieuwe tijd leefden en dat die meubels nu eens wat eenvoudiger moesten, zodat het initiatief overal kon doordringen, zodat de meubels industrieel geproduceerd konden worden en beschikbaar waren voor iedereen...

F.F./D.P.: *Een tijd na het laatste Salon in 1957 gaat het museum dicht voor verbouwwerken. Maar u organiseert wel tentoonstellingen in het Museum Arnold Vander Haeghen in de Veldstraat. In de zomer van 1958 is er bijvoorbeeld een hele reeks tentoonstellingen onder de noemer Levende Gentse kunstenaars. Dat waren geen ontwerpers maar beeldende kunstenaars. Bracht u een ander soort tentoonstellingen op die plek?*

A.V.d.W.: Ja, het Vander Haeghen... dat was ook een museum met één personeelslid, een gehandicapte huisbewaarster... Maar daar zijn ook tentoonstellingen van kunstambachten geweest, hoor, bijvoorbeeld van keramiek. En daarnaast toonde ik dan schilderijen, niet alleen uit België maar ook uit Zuid-Afrika. Die kunstenaars moeten zich toch ook kunnen laten zien, trouwens, schilderkunst, althans tableauschilderkunst, behoort voor mij ook voor een deel tot het interieur.

F.F./D.P.: *Het is niet zo dat u de aard van die tentoonstellingen op de plek afstemde?*

A.V.d.W.: Nee, maar de plekken vulden elkaar aan. Iemand die in het Museum voor Sierkunst meubels zag, vond misschien dat hij ook verlichtingsarmaturen nodig had, en die konden dan in het Vander Haeghen worden getoond. Je moet de aandacht van het publiek vasthouden, hé. Het Museum Vander Haeghen was daarvoor wel geschikt, want dat was de beste tentoonstellingszaal van de stad, een mooi 18de-eeuws gebouw, ideaal gelegen in de grootste winkelstraat, midden in het centrum. Arnold Vander Haeghen behoorde tot een rijke drukkersfamilie. Hij had het gebouw aan de stad geschonken om er een museum van de 18de eeuw in onder te brengen – maar de stad heeft daar weinig rekening mee gehouden. Als conservator historische monumenten viel dat gebouw onder mijn bevoegdheid, en die kans heb ik niet laten liggen. Je moet ook weten dat de Veldstraat toen een ander soort publiek trok. Gent had een artistieke elite, en de winkels van de Veldstraat waren ook elitair. Die plek had dus een enorme aantrekkingskracht. In de zomer tijdens de Gentse Feesten kon ik daar tentoonstellingen organiseren die bijna dag en nacht open waren en gedurig volk trokken. Het volstond dat ik op het trottoir stapte en weer naar binnen ging; de mensen kwamen gewoon mee. Later heeft de schepen van onderwijs de achtervleugel voor 99 jaar verhuurd aan de Grand Bazar, die vlak daarnaast lag.

F.F./D.P.: *Als het Museum voor Sierkunst sluit voor verbouwwerken, in 1957, hebt u blijkbaar een zekere faam, want in 1958 organiseert u in Brussel de Klasse van de Toegepaste Kunsten en Kunstambachten op de wereldtentoonstelling.*

A.V.d.W.: Het is te zeggen, eigenlijk was Marcel Wolfers voorzitter van die klasse op de Expo 58, de klasse van de Belgische toegepaste kunsten, en ik was ondervoorzitter. Maar in feite had ik de vrije hand. Je moet mij dus inderdaad ook zien als iemand die in verschillende functies optreedt. Met de tijd krijg ik meerdere mandaten. Eerst word ik secretaris-generaal van de Provinciale Dienst voor Kunstambachten – dat werd zo genoemd, maar die dienst hing niet af van de provincie, die ressorteerde onder het Ministerie van Economische Zaken. Daarna word ik ook voorzitter van het Belgisch-Luxemburgs Instituut voor Industriële Vormgeving, en dat heeft mogelijkheden gecreëerd. Die Provinciale Dienst stelde bijvoorbeeld niet veel voor, maar ik had daardoor wel veel contacten en kon beperkte middelen aanspreken. En dan kun je meer doen, hé.

F.F./D.P.: *De presentatie op de wereldtentoonstelling omvatte ook een sectie interieur, met een woontentoonstelling in de lijn van de Salons, op een galerij in Paleis 7.*

A.V.d.W.: Ja, dat was op een bel-etage. Het was aanvankelijk niet de bedoeling dat daar iets werd georganiseerd, dat stond vrij, en toen heb ik de kans gegrepen om daar het interieur te doen.

F.F./D.P.: *In sommige kritieken lees je dat die plek nogal donker was...*

A.V.d.W.: Donker? Dat was helemaal niet donker, die critici hadden wellicht te veel gedronken. Trouwens, in interieurs kun je toch altijd elektrische verlichting gebruiken? Op de wereldtentoonstelling was alles mogelijk, ik had de steun van het Ministerie van Economische Zaken en middelen waren er genoeg. Ik mocht interieur- en andere ontwerpen bestellen bij eender wie, en toen ik eiste dat alle ontwerpers daar serieus voor betaald werden, hebben ze ook dat toegezegd. Sommige ontwerpers hebben zich ook wel mispakt, en zijn niet verder gekomen dan het voorontwerp. Als een kunstenaar plots veel middelen krijgt, dan stijgt het succes hem soms naar het hoofd, dat loopt niet altijd goed af. Ik heb toen ook de middelen gekregen om een *modeldocumentatiecentrum* uit te bouwen.

F.F./D.P.: *Een modeldocumentatiecentrum? Van vormgeving?*

A.V.d.W.: Van hedendaagse visuele kunst in het algemeen, in de ruimste zin, zowel kunstambachten, binnenhuiskunst, industrial design als schilder- en beeldhouwkunst. Over gans België heb ik documentatie samengebracht, geordend per kunstenaar, per atelier of per fabriek, met alle catalogi van de tentoonstellingen, het curriculum vitae, adressen en telefoonnummers, alles. Dat gebeurde heel systematisch, door na te gaan wie er bijvoorbeeld in de kunstscholen was afgestudeerd. Op elke map was een artistieke quotering aangebracht, zodat je wist waarvoor iemand bekwaam was. Die quotering ging van één tot vijf. Als iemand voor een bepaalde discipline *één* had, dan was de kans groot dat het altijd goed was. Je mocht er gelijk wat bij bestellen. Daar is enorm aan gewerkt, door studenten, tewerkgestelde werklozen en nog anderen, tot het hele archief zo'n 24 metalen klasseermeubelen besloeg. Tot 1974 was ik daarmee bezig.

F.F./D.P.: *Waar bevindt zich dat nu?*

A.V.d.W.: Erg genoeg, dat is allemaal verdwenen. Het stond in een stadsgebouw, en waarschijnlijk vond men dat die informatie toen te recent was. Je kent dat, de administraties hebben altijd te weinig plaats en opslagruimte... Zo'n schat aan informatie is vandaag natuurlijk niet meer te vervangen. Ik heb er sporadisch nog eens naar verwezen, in een catalogus van een tentoonstelling in het Zilvermuseum Sterckshof, maar er is geen reactie op gekomen.

F.F./D.P.: *Tot midden jaren '70 bleef het Museum voor Sierkunst gesloten, maar vanaf 1961 organiseert u tentoonstellingen in de Sint-Pietersabdij, waar u aan het hoofd komt te staan van een nieuw opgericht Centrum voor Kunstambachten. Hoe is dat centrum er gekomen?*

A.V.d.W.: Dat is een Belgische geschiedenis. Op een zeker moment, tweede helft jaren vijftig, waren Walen en Vlamingen het erover eens geraakt dat het monopolie van het industrial design naar Wallonië ging, met het Instituut voor Industriële Vormgeving te Luik, en dat alles wat handwerk was, of in minder grote series werd geproduceerd, een plek kreeg in Gent. Vandaar dus de benaming Centrum voor Kunstambachten.

F.F./D.P.: *Had u dan de hele Sint-Pietersabdij ter beschikking?*

A.V.d.W.: Nee, jammer genoeg niet. Die Sint-Pietersabdij is ook een verhaal apart. Op een gegeven moment, vlak na de tentoonstelling *Scaldis* in 1956, had de schepen van onderwijs, professor Armand Hacquaert, een geoloog, beslist om dat gebouw tussen diverse verenigingen van de stad te verdelen. Ze gingen allemaal een mooie ruimte krijgen, er kwam zelfs een jeugdherberg in. Vanuit een electoraal standpunt was dat natuurlijk prachtig. In 1959 werd Emiel Claeys burgemeester, Claeys die als drukker in de drukkerij van Vander Haeghen had gewerkt. Hij stelde mij voor de keuze: ofwel komt hier het commissariaat-generaal van de politie, ofwel het schoolmuseum. Die keuze wilde ik niet maken, ik zei dat het gebouwencomplex als geheel moest blijven bestaan, dat het een internationale geschiedenis en roeping had. Dus heeft hij daar het schoolmuseum ondergebracht. Spijtig, want de Sint-Pietersabdij was het ideale gebouw om een wereldcentrum voor kunst en cultuur in onder te brengen, met het Sint-Pietersplein en met de nabijheid van de autowegen. Ik was in die tijd bevriend met Maurits Naessens, directeur-generaal van de Bank van Parijs en de Nederlanden. Hij trad als mecenas op, en hij had het geld verzameld om daar een ondergrondse parking te maken van zeven verdiepingen. Dat is precies wat men vandaag aan het doen is.

F.F./D.P.: *Er zijn in dat Centrum voor Kunstambachten wel massa's tentoonstellingen geweest...*

A.V.d.W.: Honderden tentoonstellingen zijn daar geweest. Er gingen er soms tien tegelijk open, van het oud-Griekse tot het hedendaagse meubel, en keramiek, en graveerkunst en design...

F.F./D.P.: *Eigenlijk worden alle denkbare vormen van toegepaste kunst getoond, in de ruimste zin. Want er is wel vrije kunst, maar dat is bijna steeds grafiek, graveerkunst zoals het toen op de uitnodigingen heette.*

A.V.d.W.: Er waren ook schilderijen, hoor. Als je bijvoorbeeld Octave Landuyt toont, dan heb je evengoed schilderijen, meubelen, vazen en textiel, en al de rest. Maar die grafiek was mijns inziens wel belangrijk omdat we duidelijk wilden maken dat mensen op die manier ook iets van een groot kunstenaar konden bezitten in hun interieur. Als men geen schilderij kon betalen, dan kon men toch grafisch werk kopen.

F.F./D.P.: *Hoe hield u dat draaiende? Om tien tentoonstellingen tegelijk te organiseren, heb je toch een enorme staf nodig?*

A.V.d.W.: Helemaal niet, dat was een heroïsche tijd. Als het oorlog is, moet iedereen kunnen bijspringen. Wij werkten met vrijwilligers en tewerkgestelde werklozen. Ook kunstenaars werkten vrijwillig mee, Vic Gentils hielp bijvoorbeeld met de inrichting. Ik herinner mij dat ik hem nog eens iets terugbetaald heb met een kwitantie op een stuk inpakpapier. Ik betaalde hem soms officieel als bewaker, want dat was het enige wat de stad aanvaardde. Ik heb ook veel samengewerkt met Karel Geirlandt, met wie ik goed bevriend was. Hij heeft bij mij, en samen met mij, de internationale Forumtentoonstellingen georganiseerd.

F.F./D.P.: *Had u daarvoor in het Museum voor Sierkunst ook al met Geirlandt samengewerkt? Volgens Frida Burssens, die einde 1954 in het Museum voor Sierkunst tentoonstelde, heeft Geirlandt haar aan u voorgesteld.*

A.V.d.W.: Dat zou goed kunnen. Karel en ik zagen elkaar veel, wij waren gedurig aan het uitvinden en aan het overleggen wat we konden doen, hoe we aan de middelen konden geraken... Karel was indertijd de grote man in de hedendaagse kunst in Gent. Hij heeft mij gevraagd om ook mee te werken aan zijn initiatief voor een museum.

F.F./D.P.: *U bedoelt de Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst? Heeft hij u bij de oprichting in 1957 gevraagd daaraan te participeren?*

A.V.d.W.: Ja, maar ik heb toen als voorwaarde gesteld dat zij ook het interieur en het industrial design daarbij betrokken. Karel heeft dat niet gedaan, en Jan Hoet later ook niet, al hoor ik nu dat Hoet toch met design bezig is.

F.F./D.P.: *Het vreemde is wel dat Geirlandt ooit met de gedachte van een geïntegreerd museum heeft gespeeld, een museum van vormgeving en vrije kunst. In sommige van zijn artikels uit de jaren zestig vind je dat terug.*

A.V.d.W.: Ja, het kan zijn dat die gedachte leefde en nooit verwezenlijkt is.

F.F./D.P.: *Nadien ging het Centrum voor Kunstambachten gewoon Centrum voor Kunst en Cultuur heten.*

A.V.d.W.: Ik heb de naam uitgebreid omdat het feitelijke aanbod veel ruimer was, en het Instituut voor Industriële Vormgeving, waar het Centrum een pendant van vormde, was inmiddels opgedoekt. Trouwens, niet alleen dat Instituut was opgedoekt. Heel de situatie was veranderd, en daarom heb ik het Centrum voor Kunst en Cultuur genoemd. Maar de kunstambachten, het industrial design en ook de woning bleven er wel in zitten. De brede context van zo'n centrum had ook voordelen. Als het alleen maar over industrial design gaat, hoeveel mensen komen daar speciaal voor naar Gent? Maar als de mensen naar een tentoonstelling van schilderkunst komen, en ze zien daarbij ook nog industrial design, dan is dat pure winst. Dan is het niet alleen meer voor de specialisten. Je moet weten, bij iedere openstelling waren er tussen de vijfhonderd en de achthonderd mensen. Alleen al bij de opening van de tentoonstellingen, vaak tien tegelijk. Het heeft de interesse toch doen groeien. Ik heb trouwens nog wetenschappelijk onderzoek gedaan, samen met André Vlerick, ook een professor aan de universiteit, die later minister is geworden en de managementschool heeft opgericht. Een uitgebreid statistisch onderzoek over de houding van de arbeiders en de bedienden te Gent ten aanzien van kunst en cultuur. Dat is toen een serieus dik boek geworden.

F.F./D.P.: *Was dat uw eigen initiatief of deed u dat in opdracht?*

A.V.d.W.: Dat was volledig mijn initiatief, met de steun van het ministerie weliswaar. Het was helemaal statistisch uitgewerkt, en het ging over alle kunstvormen, zowel moderne muziek als kunst en interieur. Maar wel alleen binnen Gent.

F.F./D.P.: *Vanwaar die enorme bekommernis om publiek te winnen voor de goede zaak? Het is opvallend dat dat precies in Gent zo sterk leeft. Ook Geirlandt was gebeten door die missie om de massa's voor de kunst te winnen, en na hem ook Jan Hoet...*

A.V.d.W.: Wel, volgens mij komt dat omdat Gent het Manchester is geweest van het continent. Zo werd het indertijd genoemd, en terecht. De industrie heeft hier in de 19de eeuw plots een enorme ontwikkeling gekend, waardoor Gent met eender wie kon concurreren, want Gent maakte alles, niet alleen weefsels maar ook machines en zoveel andere producten. Maar de sociale geschiedenis van Gent was verschrikkelijk. En na de Tweede Wereldoorlog krijgen die werkende mensen materiële mogelijkheden, maar zij hebben geen *kunstsmaak* meegekregen, en dat wordt uitgebuit.

F.F./D.P.: *Dat verhaal speelt ook in andere Belgische steden...*

A.V.d.W.: Ja, maar niet zo sterk als in Gent. In Gent is het sterker.

F.F./D.P.: *Maar dat verklaart nog niet waarom men zo ongelooflijk bezig is met het publiek...*

A.V.d.W.: Wel, ik kan toch niets doeltreffends doen als ik niet weet wie ik wil bereiken, of zonder te weten voor wie ik het doe. Je kunt toch niet zomaar iets los uit je mouw schudden?

F.F./D.P.: *Wat is er eigenlijk met het Centrum voor Kunst en Cultuur gebeurd als u midden jaren '70 weggaat? In 1980 vindt er een deel van Kunst in Europa na '68 plaats, een tentoonstelling van Jan Hoet...*

A.V.d.W.: Daar ben ik niet meer bij betrokken. Mijns inziens had Jan Hoet, toen ik wegging, die gehele abdij moeten krijgen. Dat zou onmiddellijk iets buitengewoons zijn geweest, iets van wereldniveau.

F.F./D.P.: *Het valt op dat u in het Centrum voor Kunstambachten alleen nog klassieke tentoonstellingen organiseert. Er worden objecten getoond, grafiek, keramiek, meubelen, boeken, kunstglasramen... maar de integrale visie op het wonen is weg. Waarom hebt u nooit geprobeerd om in het Centrum iets in de traditie van de Nationale Salons te organiseren? Waarom hebt u geen echte woontentoonstellingen meer georganiseerd?*

A.V.d.W.: Omdat die tijd voorbij was.

F.F./D.P.: *Sinds wanneer? De hele idee van de Salons, van het modern sociaal meubel en van de geïntegreerde visie op het moderne interieur, wanneer is die dan precies verloren gegaan?*

A.V.d.W.: Ik denk dat het idee zijn genadeslag heeft gekregen als de Salons in 1959 naar de jaarbeurs verhuizen, de Internationale Jaarbeurs van Gent. Als men de vierkante meters aan nagenoeg eender wie verhuurt, dan is het afgelopen. Wat daar tentoongesteld werd, had voor mij gewoon geen belang meer. Met de jaarbeurs was nochtans iets te doen, want er waren middelen en er was een stevige structuur, terwijl ik in het museum zelf voortdurend organisatorische problemen moest oplossen. Maar men heeft dat te laat beseft, en nadien heeft men spijt gehad. Spijt komt hier te laat.

F.F./D.P.: *U hebt wel nog een aantal van die jaarbeursedities gemaakt, de zogenaamde Salons voor Geselektioneerde Moderne Meubelkunst.*

A.V.d.W.: Twee of hooguit drie. Ik heb de edities van 1959 en 1960 gemaakt, en misschien nog die van 1961. Toen heb ik geweigerd om dit verder te doen. Ze hebben dan gepoogd Dan Craet aan te trekken, maar hij heeft óók geweigerd, wat ik heel *chic* van hem vond. Hij deelde dus hetzelfde ideaal.

F.F./D.P.: *Heeft u de jaarbeurstentoonstellingen nog min of meer kunnen doen zoals u wilde? Er waren, dachten we, niet alleen Belgische meubels te zien maar ook meubels van Knoll.*

A.V.d.W.: Daar heb je het al, we waren overeengekomen dat er alleen Belgische meubels getoond werden, en dan worden er plots Zwitserse of Amerikaanse meubels bijgesleurd. Dat gaat toch niet, hé.

F.F./D.P.: *Dus u wilde het Belgisch houden? U vond het niet zo leuk dat er meubelen van Knoll werden getoond?*

A.V.d.W.: Wel kijk, ik zou dat misschien voor één keer doen, uit boosheid, als hint naar een ontwerper: *kijk, kunt gij niet ook eens zoiets uitdenken*. Maar die tentoonstellingen waren bedoeld voor de Belgische ontwerpers, en voor de producenten en de mensen van hier.

F.F./D.P.: *Er zijn dus twee zaken: de jaarbeurs blijkt als een concrete context voor woonverlichting onwerkbaar, maar los daarvan hadden jullie ook het gevoel dat jullie ideaal voorbij was...*

A.V.d.W.: Ja, want ook de industrie heeft ons ideaal verraden. Met het Instituut voor Industriële Vormgeving is het bijvoorbeeld al kort na mijn verkiezing tot voorzitter fout gelopen. Plots mochten er geen intellectuelen meer in het bestuur zetelen, maar moesten het mensen uit de industrie zijn. En die industrie spreekt altijd over grote bedragen, maar ze doen nooit iets. Ze doen alleen mee met aalmoezen. ACEC, de grote metaalproducent in Wallonië, maakte dan bijvoorbeeld eens een koffiezetapparaat, in de vorm van een witte cilinder, en aan de binnenkant zat gewoon nog het oude mechanisme. Met een cilinder zit je altijd goed, hoe hoog of dik je hem ook maakt. Cristallerie Val Saint-Lambert nam dan eens een model van Raymond Loewy in productie, een asbak, maar verder bleven ze de kitsch fabriceren die succes had bij het grote publiek. Heel de gedachte van het industrial design is verwaterd, en is zelfs omgekeerd gaan werken, zodat men kitsch nu ook als design beschouwt.

F.F./D.P.: *Wat is er met de ontwerpers uit die tijd gebeurd? Er zijn er, menen we, toch een paar gestopt?*

A.V.d.W.: Er zijn er veel gestopt, want ze konden er niet van leven, en ze werden soms erg bedrogen door de producent. Die betaalde immers wel voor het ontwerp, maar als hij dat lanceerde en verkocht, hield de ontwerper daar niets aan over. De fabrikanten wilden bijvoorbeeld ook niet dat het meubel de naam van de ontwerper droeg. Het moest *hun merk* zijn. Het is ongelooflijk wat voor trucs men uithaalde. Men kopieerde, of men veranderde een kleinigheid aan het ontwerp, zodat de ontwerper niets meer te zeggen had. Pieter De Bruyne is toen uit pure colère dingen beginnen maken die gewoon niet industrieel te kopiëren waren. Scheef en krom, alles wat je wil, dat waren kunstwerken op zichzelf. Hij en Jos De Mey en zoveel andere goede ontwerpers zijn gedegouteerd geraakt. Trouwens, er zijn ook veel meubelfabrikanten gestopt of ten onder gegaan. Vermaercke in Deinze, Ballegeer... Dat zijn idealen die stuk zijn gegaan. Van Den Berghe-Pauvers bestaat nog, dat is nagenoeg de enige.

F.F./D.P.: *Omstreeks 1980 richt u, samen met professor Jacques Kint, een Centrum voor de Wetenschappelijke Studie van het Meubel op aan de Gentse universiteit. Had dit initiatief nog iets te maken met de ambities van de Nationale Salons voor Modern Sociaal Meubel?*

A.V.d.W.: Neen. Dat waren wetenschappelijke studies. Er waren nog andere professoren bij betrokken, Gaston De Leye, Marc Plancke, Daniël Ellegiers, Marie Fredericq-Lilar van de ULB. We deden aan onderzoek en hielden voordrachten. En er was ook een persdienst die informatie verschaftte over het meubel en over interieurinrichting. Het Centrum hield zich evengoed bezig met oude als met hedendaagse meubelen. Trouwens, ook mijn cursus aan de universiteit liep van de Middeleeuwen tot de moderne tijd, met aandacht voor de problematiek van het wonen vandaag en in de toekomst. Ik kon een breed overzicht aanbieden, omdat ik ervaring had in de archeologie van de Middeleeuwen, in de kunstgeschiedenis, en tegelijk jarenlang met hedendaagse kunst en industriële vormgeving was bezig geweest. En ik had het gevoel dat ik hier ten aanzien van de Universiteit Gent een bijzondere plicht had. Je mag niet vergeten, ik gaf de cursus die opgericht is door Henry Van de Velde, de cursus die *Het Meubel* heette maar die eigenlijk de hele esthetiek van het wonen omvatte. Ik heb Van de Velde opgevolgd, maar toen ik de universiteit verliet, is die cursus afgeschaft. Dat is ontzettend jammer. Als ik een laatste wens zou mogen uitspreken, dan is het dat die cursus ooit in een of andere vorm terug zou worden opgericht. Om zowel wetenschappelijke, economische als sociale redenen vind ik dat enorm belangrijk. Ik hoop ook dat de naam van Henry Van de Velde daarbij niet vergeten wordt...

F.F./D.P.: *Ondertussen leeft het moderne meubel verder, en is er nog steeds design, maar de integrale idee van het wonen, eigenlijk ook een erfenis van Van de Velde, is verloren gegaan.*

A.V.d.W.: Dat is ook voor mij persoonlijk een drama geweest, 't is echt hoor. Je werkt daar jaren aan, en je zou kunnen slagen maar je wordt in de steek gelaten, én door de producenten, én door de industrie, én door de organisatoren van tentoonstellingen. Het had kunnen lukken, maar het is niet gebeurd. En nu gebruikt men het woord design voor gelijk wat. Maar het grootste gevaar vandaag zijn China, Korea en nog andere, die ook kitsch produceren en die de Europese markt en dus ook de Belgische markt in het gedrang brengen.

F.F./D.P.: *Het viel ons op, voorzover we daar informatie over hebben, dat de collectie-aanwinsten uit uw beleidsperiode in het museum bijna altijd tot de oude sierkunst behoren. Hebt u nooit overwogen om een representatieve collectie van modern design samen te stellen? Met de Salons was u toch ideaal geplaatst?*

A.V.d.W.: Oh, er zijn ook heel wat moderne zaken binnengekomen. Dat was niet moeilijk, weet je, als ik wilde kreeg ik dat kosteloos van de fabrikant. Maar je moet ook kunnen garanderen dat er iets mee gebeurt, en het probleem was dat ik noch de middelen, noch de ruimte had. Daarom is het geen hoofdzaak geweest.

F.F./D.P.: *Maar in feite kun je zeggen dat het accent in uw tijd op het tentoonstellen lag, terwijl er in een vroegere periode meer aandacht was voor de collectie. En eigenlijk stemt uw focus op tentoonstellingen en manifestaties ook wel overeen met uw optie om het sociale en economische aspect te benadrukken, en om het publiek te sensibiliseren.*

A.V.d.W.: Ja, de grote collecties oude kunst van het museum zijn veel vroeger binnengekomen, in de jaren kort na de stichting van het museum, begin 20ste eeuw. Ik heb wel gezorgd dat het moderne, naoorlogse design in het museum sporen naliet, maar het had geen zin om alle krachten te investeren in een verzameling die in de reserves blijft. Dat zou alleen zin hebben gehad wanneer we de Sint-Pietersabdij in zijn totaliteit hadden gekregen. Dan was dat een wereldinstelling geweest.

F.F./D.P.: *We hadden nog een vraag over de presentatie van de oude collectie in het Museum voor Sierkunst. Als het museum in de jaren zeventig eindelijk terug opengaat, dan wordt de presentatie van Henri Nowé, die nog uit de jaren dertig stamt, volledig gerestaureerd. Die 'sfeervolle' presentatie, die nog in de traditie van de stijlkamer zit, is vandaag nog altijd te zien. Er is alleen wat didactiek op plexiplaten aan toegevoegd. Waarom heeft men eigenlijk nooit overwogen om een ander presentatiemodel te hanteren?*

A.V.d.W.: Ik vond dat ook een hulde aan Henri Nowé, als estheet, en het was mooi dat de complete presentatie, volgens de inventaris uit zijn tijd, na jaren sluiting terug te zien was. Trouwens, waarom veranderen? De stijl en de schoonheid van een interieur hangen af van de compositie, en daarvoor moeten de verschillende elementen tot een geheel kunnen groeien. En een interieur is niet alleen hetgeen binnen staat, het is ook het licht dat binnenvalt, het licht dat in het 18de-eeuwse *hôtel* aan de Jan Breydelstraat op een buitengewoon oordeelkundige manier is gebruikt. Het interieur is dat allemaal samen, ook met het uitzicht door de vensters en de deuren. Je moet de compositie van een interieur in zijn geheel zien, net zoals bij de diverse disciplines die deel uitmaken van stedenbouw. Als je dan over een dergelijk voorbeeldig interieur beschikt, dan vind ik het heel normaal dat je dat wil behouden. Het houdt op zichzelf een les in. Ik zie wat dat betreft geen verschil tussen een compositie met mooi, actueel industrial design en een compositie met antieke dingen.