

IN DEBAT OVER DE DECORATIEVE KUNSTEN OP DE WERELDTENTOONSTELLING VAN GENT¹

Eline Stoop

De Gentse wereldtentoonstelling opent op 26 april 1913 haar deuren om tot aan haar sluiting op 3 november van datzelfde jaar meer dan negen miljoen bezoekers te verwelkomen. Op de Expo-site worden deze bezoekers overdonderd door nieuwe en exotische producten, technologische innovaties, kunst en vermaak. Zo leren de bezoekers op een wereldtentoonstelling de stand van de vooruitgang van de beschaving kennen: via diorama's, tekeningen, prenten en statistische modellen wordt er informatie aan de al dan niet opgeleide bezoeker meegegeven, arbeiders krijgen er morele en sociale lessen mee, de burgerij leert er de nieuwste producten en de laatste trends kennen en de industriëlen worden op de hoogte gebracht van de nieuwste technologische ontwikkelingen. De geïnteresseerde bezoeker kan eveneens deelnemen aan allerlei congressen die in de marge van de Expo georganiseerd worden. Deze congressen sluiten dan ook aan bij één van de hoofdmotieven voor de organisatie van wereldtentoonstellingen: het onder-richt van de bezoeker.²

Het congres dat in dit artikel behandeld wordt, is het eerste internationaal congres over de decoratieve kunsten dat door de Franse *Union provinciale des Arts Décoratifs (UPAD)* georganiseerd wordt. Dit congres, dat van 21 tot 25 juli 1913 in zaal zes van het 'Feest- en tuinbouwpaleis' op de Gentse Expo-site

¹ Dit artikel is een herwerking van een hoofdstuk uit de masterproef 'De decoratieve kunsten op de wereldtentoonstelling van Gent in 1913', voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte van de Universiteit Gent voor het behalen van de graad van Master of Arts in de Kunstwetenschappen. Dit onderwerp werd aangeleverd door de promotor van deze thesis, prof. dr. Marjan Sterckx. (Stoop, Eline. "De decoratieve kunsten op de wereldtentoonstelling van Gent in 1913." Master Thesis, Universiteit van Gent, 2016.) In deze masterproef wordt de rol en de plaats van de decoratieve kunsten op de Gentse wereldtentoonstelling onderzocht. Momenteel is een ander artikel dat specifiek dit aspect belicht in voorbereiding.

² J. Laurencic, *Gand et l'Exposition Universelle 1913: La Ville des Fleurs. The City of Flowers. Die Blumenstadt*, Gent, 1913, p. 10; G. Drèze, *Le livre d'or de l'exposition universelle et internationale de Gand en 1913*, Gent, n.d., p. 97; 'L'inauguration solennelle de l'Exposition', *Gand-Exposition* 3, nr. 12 (1913), pp. 133-143; W. Adriaenssens et al., *Europa in euforie: De tijd van de wereldtentoonstellingen, 1851-1913*, Brussel, 2001, p. 131; E. Mattie, *Wereldtentoonstellingen*, Wommelgem, 1998, p. 8; F. Pinot de Villechenon, *Les expositions universelles*, Parijs, 1992, pp. 9-10, 16-18.

plaatsvindt, is een voorbereiding op de *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes* (dat oorspronkelijk in 1915 en niet in 1925 in Parijs zou doorgaan).³ Deze Expo moet Frankrijk opnieuw op de kaart zetten als dé grootmacht op het vlak van de moderne decoratieve kunsten. Deze positie hadden de Fransen verloren aan Duitsland, dat een internationaal succes kende met haar moderne decoratieve kunst en aan Italië, dat als eerste land een tentoonstelling uitsluitend gewijd aan de moderne decoratieve kunsten (in 1902) in Turijn georganiseerd had.⁴ In 1913 hebben de Franse decoratieve kunsten echter nog steeds met twee grote problemen te kampen die op het congres behandeld worden: enerzijds zijn de decoratieve kunsten te traditioneel en te weinig vernieuwend en anderzijds zijn deze kunsten onvoldoende gekend en ondergewaardeerd. In vier voordrachten en debatten, die in dit artikel theoretisch gekaderd en beschreven worden, worden oplossingen voor deze twee problemen naar voor geschoven en bediscussieerd.⁵

I. Een blik op de organisatie en de leden van het congres

L' Union provinciale des Arts Décoratifs (UPAD)

De UPAD is in 1907 opgericht naar aanleiding van het congres van de Franse *Union Comtoise des arts décoratifs* in Besançon (dat van 16 tot 18 augustus 1907 plaatsvond). Hier hebben regionale ontwerpers, ambachtslieden en afgevaardigden van allerlei bestaande Franse organisaties gestemd voor de oprichting van de UPAD als koepelorganisatie van alle reeds bestaande regionale verenigingen voor de decoratieve kunsten. Een van de redenen voor deze oprichting is de onvrede met het bestaand professioneel onderwijs, dat door de klemtoon op een klassieke methode van ontwerptekenen te leggen het ontwerpproces abstract in plaats van

³ M. Sterckx en J. Wijnsouw, 'Een zekere vergelijking onderling. De kunsttentoonstellingen', in W. Van Acker en C. Verbruggen (eds.), *Gent 1913: op het breukvlak van de moderniteit*, Gent-Kortrijk, 2013, p. 181; *De Congressen in de Tentoonstelling te Gent 1913: album-gids*, Gent, 1913, p. 66.

⁴ Y. Brunhammer, S. Tise, en JP. Khalifa, *Les artistes décorateurs 1900-1942*, Parijs, 1990, p. 27; Y. Brunhammer et al., *Art deco in Europa: decoratieve tendensen in de toegepaste kunst rond 1925*, Brussel, 1989, p. 193; W. Adriaenssens et al., *Art Nouveau en Design: Sierkunst van 1830 tot Expo 58*, Tiel, 2005, p. 110; M. Ricour-Kenedy, H. Isambert, en M. Vellay, *Le Livre des Expositions Universelles 1851-1989*, Parijs, 1983, p. 264; 'Ne sommes-nous plus qu'un peuple de "copistes"? – Projet d'une exposition des "arts décoratifs modernes." – Le rapport Roblin. – Travaux de la Commission d'initiative. – Une section d'art à l'école,' *Impressions* (Sénat. 1876) 37, nr. 131 (29/03/1913), pp. 74-76.

⁵ Een neerslag van de gehouden voordrachten, de daaropvolgende debatten en de resoluties die door de congresleden worden aangenomen, is terug te vinden in een speciale editie van het door de UPAD uitgegeven maandblad *L'Art et les Métiers*: 'Premier Congrès International des Arts Décoratifs,' *L'art et les Métiers – bulletin de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs – (numéro spécial)* 6, nr. 5 (1913), pp. 1-143.

praktisch benadert. Op deze manier worden ontwerpers gevormd die eerder kunstenaar dan ambachtsman zijn. Dit werkt op zijn beurt een verdere teloorgang van de *métiers* (de ambachten), één van de oorzaken van de crisis waarin de Franse decoratieve kunsten sedert 1900 verkeren, in de hand. De teloorgang van de ambachten was reeds ingezet door de afschaffing van de gilden in 1791 en door de opgang van de mechanisatie en de arbeidsverdeling in de industrie, die de tijd- en geldrovende vorming van ambachtsmannen overbodig maakte. Anderzijds is de oprichting van de *UPAD* ook een poging om de macht die Parijs op de sector van de decoratieve kunsten uitoefent, te breken. Zo hadden tot 1907 enkel Parijse verenigingen voor decoratieve kunst (waaronder de *Société des Artistes Décorateurs* (*SAD*)⁶) een invloed op het onderwijssysteem en de mogelijkheid om toegang te krijgen tot belangrijke internationale tentoonstellingen in Frankrijk en in het buitenland. Met de oprichting van de *UPAD* worden nu ook de belangen van alle regionale verenigingen en decorateurs via één klankbord verdedigd en dus gemakkelijker gehoord.⁷

De hervorming van het professioneel onderwijs en het bewerkstelligen van een artistieke en industriële decentralisatie vormen de belangrijkste doelstellingen van de *UPAD*. Een belangrijke eerste stap in de hervorming van het onderwijs is een reorganisatie van de op praktijk gerichte stages. Er moet ook een decentralisatie bereikt worden door zowel de regionale industrieën en ambachten te laten heropleven als door provinciale verenigingen van kunstenaars en ambachtslieden op te richten. Daarnaast organiseert de *UPAD* ook conferenties, tentoonstellingen, wedstrijden en jaarlijkse congressen. Op deze congressen worden de resultaten van het onderzoek naar praktische oplossingen voor allerlei pedagogische, artistieke, technische, economische en sociale vragen met betrekking tot de decoratieve kunst besproken.⁸

De *UPAD* oefent vanaf 1908, het jaar waarin haar eerste officiële (nationaal) congres wordt gehouden, een grote invloed uit op de sector van de decoratieve kunsten in Frankrijk. Dit congres vond plaats in München, waar de leden van de *UPAD* waren uitgenodigd voor de tentoonstelling ter viering van de 45^{ste} verjaardag van de *Kunstgewerbeschule*. Op deze tentoonstelling werden de Fransen opnieuw geconfronteerd met de enorme vooruitgang die de Duitsers op het vlak

⁶ Een bespreking van de *SAD* volgt in deel II – Twee grote problemen worden op het congres aangekaart – Een theoretisch kader.

⁷ N. Troy, 'Toward a redefinition of tradition in French design, 1895 to 1914', *Design Issues* 1, nr.2 (1984), pp. 54-55, 61-62; Brunhammer, Tise en Khalifa, *Les artistes décorateurs*, p. 14; F. Monod, 'Le congrès des artisans Francs-comtois', *Art et Décoration* 22 (novembre 1907 – supplément chronique), pp. 1-2.

⁸ 'Les sociétés d'éducation et d'initiative artistique', *Impressions* (Sénat. 1876) 37, nr. 131 (29/03/1903), p. 71.

van de moderne decoratieve kunst gemaakt hadden.⁹ Deze vooruitgang was het gevolg van een op de praktijk gericht onderwijssysteem en een gecommercialiseerd productiesysteem (in *Vereinigte Werkstätten*), dat niet alleen in München, maar over heel Duitsland verspreid was. Een hervorming van het professioneel onderwijs en het creëren van een netwerk van scholen en productiecentra – dé sleutel tot het Duitse succesverhaal en tevens de belangrijkste doelstellingen van de UPAD – drong zich dus ook in Frankrijk op, waar de Duitse progressie steeds meer als een bedreiging voor de eigen (Franse) decoratieve kunst beschouwd werd.¹⁰

De leden van het congres

Het congres wordt voorgezeten door Jules Destrée (1869-1936), socialistisch politicus, voorzitter van de vereniging *Les Amis de l'art Wallon* en later (van 1919 tot 1921) minister van Kunsten en Wetenschappen, Emile Humblot (1862-1931), schilder, graveur en voorzitter van de UPAD en Albert Vaunois, advocaat aan het hof van beroep in Parijs en vicevoorzitter van de UPAD. De vijf ondervoorzitters van het congres zijn Jean Delvin (1853-1922), Gents schilder, directeur van de Gentse Academie en medevoorzitter van groep II (dit is de groep waartoe de Schone Kunsten op de Gentse Expo behoren), de Expo-architect Oscar Van de Voorde (1871-1938), de Franse *artiste décorateur* Henri Dubret (1872-1934?), de Franse *artiste brodeur* Jules Coudyser (1867-1931) en Georges J. Gérault-Carion, advocaat. Deze laatste drie ondervoorzitters zijn tevens de ondervoorzitters van de UPAD. Verder zijn de advocaat Maurice Boddaert, secretaris van groep II en van de *Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Gand*, Albert Dutry (1860-1918), Gents kunstcriticus en lid van het directiecomité van de Gentse Musea, Louis Dumont en Georges Grandigneaux, beiden secretaris van de UPAD, de secretarissen van dit congres. Zij worden in hun taak bijgestaan door Georges Brunin (°1875), conservator van het geld- en medaillekabinet van de UGent (vanaf 1905 tot aan zijn dood in 1928), Félix Metdepenninghen (1867-1937), professor decoratieve kunst en sculptuur aan de Gentse Academie (het huidige KASK), Marcel de Beer, advocaat en assistent-

⁹ Duitsland had reeds op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900 de nieuwe weg die de decoratieve kunsten hadden ingeslagen aan de wereld getoond. Uit: W. Adriaenssens, 'Wenen-Brussel: realiteit of mythe? De invloed van de Wiener Werkstätte op de Belgische interieurkunsten', in K. Goubert en W. Nys (eds.), *Wiener Werkstätte zilver en Belgisch zilverdesign*, Antwerpen, 2010, p. 26.

¹⁰ Troy, "Toward a redefinition of tradition in French design," pp. 62-63, 68; Brunhammer, Tise en Khalifa, *Les artistes décorateurs*, p. 23.

secretaris van de *Cercle Commercial et Industriel de Gand* en de advocaat Gaston Van Loo. Tot slot neemt Henri Ternet, de boekhouder van de *UPAD*, deze taak ook voor dit congres op.¹¹

In totaal nemen 68 personen, waaronder zes vrouwen, deel aan het congres. Zij komen uit Frankrijk, België, Italië, Luxemburg, Groot-Brittannië en Nederland. Deze landen zijn tevens vertegenwoordigd door afgevaardigden van de overheid en van uiteenlopende artistieke verenigingen.¹²

II. Een beschrijving van het congres

De openingsseance

Emile Humblot vermeldt in zijn openingstoespraak dat een grote, internationale Expo in Frankrijk (in 1915) hun onderzoek op het vlak van de moderne decoratieve kunsten aan de wereld zal tonen. Dit congres dient ter voorbereiding van dit gigantisch sociaal evenement, aangezien er toch nog enkele prangende problemen moeten aangepakt worden.¹³

In de aanvulling door Jules Destrée worden de twee grote problemen die op het congres besproken worden, aangekaart: enerzijds zijn de decoratieve kunsten te traditioneel en te weinig vernieuwend, doordat er voornamelijk imitaties van stijlen uit het verleden geproduceerd worden. Anderzijds zijn de decoratieve kunsten onvoldoende gekend en worden zij ondergewaardeerd. Destrée beklemtoont vooreerst dat de decoratieve kunst – in tegenstelling tot de ‘grote’ kunst – een kunst is voor elke dag en voor iedereen, aangezien deze kunst op alles kan en moet toegepast worden. Tegenwoordig worden er echter te veel prullaria (*came-lote*) (al dan niet slechte imitaties van stukken uit het verleden) voor het gewone volk geproduceerd, waardoor slechte smaak en een vals idee van luxe door de industrie gecultiveerd wordt.¹⁴ Bovendien brengt dit in alle landen een grote uniformiteit en banaliteit met zich mee, terwijl men vroeger nog de typische kleuren, lijnen en de ziel van een land in zijn decoratieve kunst kon terugvinden. De decoratieve kunst zou volgens Destrée moeten terugkeren naar dit ‘verloren tijdperk’ door de eigen tradities te bewaren, maar zonder terug te plooiën op imitaties uit het verleden. Zij staan immers een moderne evolutie in de weg. Ver-

¹¹ ‘Congrès des Arts Décoratifs – comission organisatrice’, pp. 6-8.

¹² ‘Congrès des Arts Décoratifs – adhérents au congrès’, pp. 8-12.

¹³ ‘Congrès des Arts Décoratifs – séance solennelle d’ouverture’, p. 14.

¹⁴ Ibid., p. 19.

der zou de decoratieve kunst opnieuw deel moeten uitmaken van het collectieve bewustzijn om op deze manier schoonheid overal te laten doorsijpelen.¹⁵

Alfred Longden, commissaris van de Britse overheid op deze wereldtentoonstelling, geeft in zijn toespraak een analyse van het Engelse discours om decoratieve kunst in publieke musea te tonen. Op deze manier wordt immers de aandacht van het volk naar de decoratieve kunst getrokken. Aangezien het volk alleen nog datgene kent wat machinaal gemaakt is, moet men ook weten hoe decoratieve objecten gecreëerd worden en uitgevoerd zijn om ze volledig te kunnen waarderen. Daarom zouden er in alle musea gratis lezingen en demonstraties moeten gegeven worden over welke objecten door kunstenaars ontworpen zijn en hoe zij deze objecten ook zelf kunnen maken. Tot slot zouden er in elk museum ook kunstvoorwerpen met een directe link naar de plaatselijke industrie getoond moeten worden.¹⁶

De openingsseance eindigt met het voorlezen van een brief van de Britse ontwerper Walter Crane (1845-1915), die verantwoordelijk is voor de Engelse *Arts & Crafts* sectie op deze wereldtentoonstelling. In deze brief beklemtoont hij dat de *Arts and Crafts Movement* een bijzondere positie inneemt in Engeland. Zo heeft deze beweging niet alleen een grote invloed uitgeoefend op de decoratieve kunsten, maar ook op de vorming van de artistieke en de industriële smaak. Door de opkomst van de machine was het volk haar gevoel van het schone in het dagelijks leven verloren. Door opnieuw de kunst in de ambachten te cultiveren, is er hiervoor een oplossing gevonden. Ook de overheid erkent op deze wereldtentoonstelling voor het eerst het belang en de invloed van de *Arts and Crafts Movement* door de *Arts & Crafts* sectie onder haar bescherming te plaatsen. Crane vindt tot slot ook de tentoonstelling over oude kunst in Vlaanderen in het (voor deze Expo uitgebreide) Museum voor Schone Kunsten (MSK) belangrijk, omdat het modellen levert voor alle huiselijke decoratie.¹⁷ Deze tentoonstelling

¹⁵ Ibid., pp. 18-19.

¹⁶ Ibid., pp. 21-22.

¹⁷ In deze tentoonstelling worden 2.600 objecten getoond die afkomstig zijn uit het Scheldegebied en gemaakt zijn in de periode vanaf de Middeleeuwen tot en met het einde van de 18^{de} eeuw. De tentoonstelling is opgedeeld in twee delen: *le Milieu et la Vie dans les Flandres* en *L'Art et les industries d'Art*. Het eerste deel geeft de bezoeker aan de hand van plannen, panorama's en stadsgezichten een idee hoe de Schelderegio er uit zag. Door de belangrijkste aspecten van het publieke, corporatieve, intellectuele, religieuze en private leven met allerlei objecten te reconstrueren, wordt ook getoond hoe men vroeger leefde. Het tweede deel van deze tentoonstelling is gewijd aan de kunsten en kunstnijverheden. Naast sculptuur, tapijtkunst, boekverluchting en borduurwerk, komen ook de 'meer bescheiden objecten' van de Vlaamse kunstnijverheid, zoals damast, numismatiek, kant- en zilverwerk aan bod. Uit: J. Casier en P. Bergmans, *Mémorial de l'exposition rétrospective organisée à Gand en 1913 – Tome premier*, Brussel en Parijs, 1914, p. 1; Sterckx en Wijnsouw, 'Een zekere vergelijking onderling', pp. 171-172; E. De Keukeleire, *De wereldtentoonstelling van Gent in 1913: 1896-1920*, Gent, 2004, p. 147.

maakt met andere woorden duidelijk dat er niets in het leven is dat niet beïnvloed wordt en/of verrijkt is door kunst.¹⁸

Twee grote problemen worden op het congres aangekaart

Een theoretisch kader

De twee grote problemen die in de openingsseance naar voor gebracht worden zijn niet nieuw, maar vormen de basis van een theoretisch debat over de verzoening van kunst en industrie dat sinds het midden van de 19^{de} eeuw gevoerd wordt.¹⁹

De wortels van dit debat zijn terug te brengen naar Engeland, waar William Morris (1834-1896) (in navolging van A.W.N. Pugin (1812-1852) en de 'Design Reformers') de middelmatigheid en het historiserend karakter van de industrieel geproduceerde objecten die op de eerste wereldtentoonstellingen in Londen (1851) en Parijs (1855) getoond werden, scherp bekritiseert.²⁰ Volgens Morris is de machine de oorzaak van de crisis (de historisering en het eclectisme) in de decoratieve kunsten. Dit kan enkel tegengegaan worden door opnieuw de klemtoon te leggen op handenarbeid en op een heropleving van de traditionele kunstambachten. In navolging van William Morris en zijn *Morris Company* ontstaan er in Engeland verschillende *Arts and Crafts* verenigingen die schilders en architecten samenbrengen om het esthetische en het sociale ("kunst voor en door het volk") na te streven.²¹ De idealen van de *Arts and Crafts Movement* hebben vooral vanaf het laatste decennium van de 19^{de} eeuw een enorme invloed uitgeoefend op het Europese continent, een invloed die veel verder reikt dan de art nouveau die er uit is voortgevloeid.²²

Zo is de *Wiener Werkstätte*, in 1903 opgericht door de architect Josef Hoffmann (1870-1956), de kunstenaar Koloman Moser (1868-1918) en de kunstmecenas Fritz Waerndorfer (1868-1939) geïnspireerd op het Engels model. Ook

¹⁸ 'Congrès des Arts Décoratifs – séance solennelle d'ouverture', pp. 22-23.

¹⁹ Y. Brunhammer, 1925, Parijs, 1976, p. 116; C. Leblanc, 'Kunst en industrie, ondanks alles een gelukkige verbintenis', in F. Huygens, M.S. Thomas en W. Adriaenssens (eds.), *Design Derby: Nederland België, 1815-2015*, Rotterdam, 2015, pp. 58-59.

²⁰ L. Hoskins (ed.), *The papered wall: History, Pattern, Technique*, Londen, 1994, pp. 141-142, 145; G. Saunders, *Wallpaper in Interior Decoration*, Londen, 2002, pp. 104-105.

²¹ Oxford Art Online, s.v. 'William Morris', laatst geraadpleegd op 23 juni 2016, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T059724?q=william+morris&search=quick&pos=2&_start=1#first-hit.

²² Y. Brunhammer, *Le Style 1925*, Parijs, n.d., pp. 5-6; Adriaenssens, "Wenen-Brussel: realiteit of mythe? De invloed van de Wiener Werkstätte op de Belgische interieurkunsten," p. 24.

hier is het belangrijkste streefdoel het laten heropleven van het esthetische aspect dat verloren is gegaan door de industrialisatie. Om dit mogelijk te maken sluit de *Werkstätte* (in tegenstelling tot William Morris) het gebruik van de machine en massaproductie niet uit, zolang de esthetische vormgeving en de kwalitatieve uitvoering gegarandeerd kunnen worden. Door de klemtoon echter volledig op de esthetiek van het object te leggen, waarbij elk object als een kunstwerk wordt beschouwd (ook al is het een serieproduct), wordt de *Werkstätte* toch eerder met een zeker elitarisme geassocieerd. De Duitse *Vereinigte Werkstätten* slagen er daarentegen wel in om het grote publiek te bereiken, waardoor zij een veel grotere internationale invloed op de moderne decoratieve kunsten dan de *Wiener Werkstätte* uitoefenen.²³

In Duitsland, dat een groeiende industrie kent en een relatief grote, kapitaalcrachtige en eerder progressieve middenklasse heeft, worden de decoratieve kunsten gezien als een uitdrukking van nationaal prestige en economische vooruitgang. Het is hier dat kunst en industrie effectief met elkaar verzoend worden. Zo worden in 1898 de *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk* in München opgericht. Hier staat niet zozeer het handwerk centraal, maar wel de kwaliteit van de objecten. Volgens de oprichters van de verenigde werkplaatsen is een productie op grotere (dus industriële) schaal immers de enige mogelijkheid om de moderne decoratieve kunsten te democratiseren. De *Vereinigte Werkstätten* werpen zich aldus op als bemiddelaars tussen ontwerpers, ambachtslieden en industriëlen. Bovendien organiseren de *Werkstätten* ook tentoonstellingen, zodat het grote publiek de moderne decoratieve kunst kan leren kennen. Deze werkplaatsen worden zo succesvol, dat dit model over heel Duitsland verspreid wordt. Zo worden in 1898 ook de *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst* opgericht, waarna in de volgende jaren allerlei andere Duitse steden (zoals Berlijn, Düsseldorf, Hagen en Hamburg) volgen. Daarnaast wordt in 1907 de *Deutscher Werkbund* in München opgericht.²⁴ Deze vereniging zet samenwerkingsverbanden op tussen ontwerpers en industriëlen, waardoor de decoratieve kunsten en de industrie definitief met elkaar verenigd worden. Hierdoor wordt de ontwikkeling van goede ontwerpen voor de Duitse industrie gestimuleerd en wordt de internationale concurrentiepositie van de fabrikanten in de sector van

²³ Adriaenssens, 'Wenen-Brussel: realiteit of mythe? De invloed van de Wiener Werkstätte op de Belgische interieurkunsten', pp. 23, 26.

²⁴ Ibid., pp. 25-26; P. Ingelaere, W. Adriaenssens, R. De Meyer, et al., *Modernisme, Art Deco*, Luik, 2004, p. 156; Brunhammer, Tise en Khalifa, *Les artistes décorateurs*, p. 12; Adriaenssens et al., *Art Nouveau en Design*, pp. 104-105; Troy, 'Toward a redefinition of tradition in French design', pp. 61, 63.

de decoratieve kunsten verbeterd.²⁵ De *Deutscher Werkbund* heeft een zo grote impact dat er in Oostenrijk (in 1910), Zwitserland (in 1913), Zweden en Engeland (beiden in 1915) gelijkaardige organisaties worden opgericht. De *Werkbund* heeft ook in Frankrijk, naar aanleiding van hun tentoonstelling op het *Salon d'Automne* in 1910, een diepe indruk nagelaten. De voorsprong die de moderne Duitse decoratieve kunsten op de Franse heeft, wordt hier immers nogmaals bevestigd.²⁶

Frankrijk kent door de oprichting van de *Société des Artistes Décorateurs* (*SAD*) door René Guilleré (1877-1932) in 1901, ook een vereniging die een nieuwe moderne Franse decoratieve kunst wilt promoten. De oprichting van de *SAD* was een reactie op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900 waarop duidelijk werd dat de Franse art nouveau geen commercieel succes was, terwijl Duitsland met verrassend moderne decoratieve ensembles er wel succesvol was. De doelstellingen van de *SAD* zijn dan ook geïnspireerd op de betrachtingen van de Duitse *Vereinigte Werkstätten*, die aan de basis lagen van het Duitse succes op deze wereldtentoonstelling, namelijk: “Réunir les membres de toutes les corporations de décorateurs pour défendre leurs intérêts matériels, et encourager des expositions spéciales d'ensembles décoratifs.”²⁷ De *SAD* treedt dus op als belangenbehartiger van de Franse decorateurs bij de overheid. De Franse wet ter bescherming van het auteursrecht van decoratieve ontwerpen (1902) is hier een voorbeeld van. Om de problemen waarmee de Franse decorateurs te kampen hebben te leren kennen, neemt een delegatie van de *SAD* steevast deel aan allerlei nationale en internationale congressen en conferenties over de decoratieve kunsten. De *SAD* is dan ook vertegenwoordigd op het eerste internationaal congres over de decoratieve kunsten dat georganiseerd is door de *UPAD* (en het onderwerp is van dit artikel). Verder poogt de *SAD* de uitwisseling en de samenwerking tussen decorateurs en ambachtslieden te bevorderen, en onderzoekt het samenwerkingsverbanden tussen decorateurs en de industrie. Op deze manier kunnen de objecten die de leden van de *SAD* creëren op grote schaal verspreid worden, zodat het publiek de nieuwe Franse decoratieve kunsten kan leren kennen. Dit laatste wordt ook bevorderd door de organisatie van jaarlijkse tentoonstellingen van moderne Franse decoratieve kunsten (vanaf 1904). De *SAD* is dan ook de eerste organisatie waar het idee bloeit om in Frankrijk een inter-

²⁵ Brunhammer, et al., *Art deco in Europa*, p. 202; ‘Die Geschichte des Deutschen Werkbundes’, laatst geraadpleegd op 23 juni 2016, <http://www.deutscher-werkbund.de/geschichte.html>.

²⁶ Brunhammer, *Le Style 1925*, p. 8.

²⁷ Brunhammer, Tise en Khalifa, *Les artistes décorateurs*, p. 12.

nationale krachtmeting op het vlak van de moderne decoratieve kunsten te organiseren.²⁸

Het eerste probleem: de decoratieve kunsten zijn te traditioneel

Zoals reeds gezegd, maakt het historicisme binnen de decoratieve kunsten al heel lang het voorwerp uit van debat. Bovendien hinkt de vernieuwing van de Franse decoratieve kunsten nog steeds achter op de moderne decoratieve kunsten die in andere landen (zoals Duitsland) wel floreren. Daarom worden er op het congres twee voordrachten aan dit onderwerp gewijd. De eerste voordracht geeft aan hoe de evolutie van de decoratieve kunsten bewerkstelligd kan worden, terwijl de tweede voordracht ingaat op de hervorming van het professioneel onderwijs, dat deze evolutie nieuwe impulsen moet geven.

De eerste voordracht, die doorgaat op 21 juli, gaat over *L'évolution moderne de l'architecture et des arts décoratifs*.²⁹ De lezing wordt voorgezeten door Oscar Van de Voorde en Emile Humblot, bijgestaan door Georges Grandigneaux en Georges Brunin. De voordracht wordt gehouden door twee rapporteurs die hun analyse van de situatie op het vlak van de moderne architectuur en de decoratieve kunst aan de leden van het congres voorstellen.

René Le Bœuffe, architect en lid van de *Société centrale des Architectes français*, neemt als eerste het woord. Volgens hem is de uniformisering van de architectuur hét grote probleem. Hoewel dit in verschillende landen gaande is, focust hij op de situatie in Frankrijk. Volgens Le Bœuffe telt de hedendaagse Franse architectuur twee grote stromingen. De ene, die voornamelijk voor woningen wordt aangewend, herneemt de artistieke traditie van Louis XIV, terwijl het enkel de compositie aan de moderne behoeften aanpast. De andere stroming, die vaak voor de grotere ensembles wordt toegepast, keert terug naar nog meer voorvlogen tijden: de middeleeuwen. Beide stromingen contrasteren sterk met de kenmerken van een moderne evolutie in de architectuur, waarbij een logisch gebruik van nieuwe materialen, zoals gewapend beton en ijzer, voorop staat. Voorts moet de moderne architectuur voldoen aan de behoeften van de tijd, die eerst gekend en dus geanalyseerd moeten worden. Tot slot zal het de ontwikkelingen in de

²⁸ 'Les sociétés d'éducation et d'initiative artistique', p. 73; 'Congrès des Arts Décoratifs – adhérents au congres', p. 11; Brunhammer, 1925, pp. 11-12; Brunhammer, *Le Style 1925*, p. 14; Adriaenssens, 'Wenen-Brussel: realiteit of mythe? De invloed van de Wiener Werkstätte op de Belgische interieurkunsten', p. 26; Ingelaere, Adriaenssens, De Meyer, et al., *Modernisme, Art Deco*, p. 156; Brunhammer, Tise en Khalifa, *Les artistes décorateurs*, pp. 12, 15; Adriaenssens et al., *Art Nouveau en Design*, p. 107.

²⁹ 'Congrès des Arts Décoratifs – *L'évolution moderne de l'architecture et des arts décoratifs*', pp. 37-53.

zogenaamde lage kunsten volgen, omdat de architect altijd de ornamenten moet gebruiken die hem aangeleverd zijn. Le Bœuffle stelt dus dat de architectuur pas kan veranderen als de decoratieve kunsten veranderen. Om te komen tot *l'idéal moderne* moet de evolutie in de decoratieve kunsten aangemoedigd worden: weg van de historiserende kopieën naar iets origineels dat een eerlijk en logisch gebruik van materialen respecteert.³⁰

Ook Amédée Milvoy (1860-1929), architect en afgevaardigde van de *Société des Amis des Arts de la Somme*, trekt van leer tegen de pastiches in de architectuur en de decoratieve kunst. De moderne architectuur zou gebruik moeten maken van nieuwe materialen op een manier die beantwoordt aan de moderne behoeften. Om de architectuur te kunnen veranderen, zou volgens hem het architectuuronderwijs hervormd moeten worden. Milvoy plaatst dus de architect centraal. Hij is immers de persoon die zowel de woning als een totaalvisie op de inrichting van de woning creëert. Deze visie brengt hij dan over op andere kunstenaars/ambachtslieden, die samenwerken om de details van het exterieur en het interieur volledig op elkaar af te stemmen. Volgens Milvoy kunnen de decoratieve kunsten pas nieuwe impulsen krijgen als de architecten een nieuw en modern denken implementeren.³¹

Beide rapporteurs geven tegengestelde analyses van hoe een moderne evolutie in de architectuur en de decoratieve kunsten bewerkstelligd kan worden. Hun voordracht lokt dan ook verschillende reacties uit, waarvan de belangrijkste uitgelicht worden. Zo staat het als een paal boven water dat de architectuur moet beantwoorden aan de moderne behoeften. Hiervoor zou de architect volgens sommigen wel nog kunnen terugplooien op oude, bijvoorbeeld middeleeuwse, constructieprincipes (zoals de Nederlandse architect P.J.H. Cuypers (1827-1921) dit doet). Anderzijds wordt er op gewezen dat er zich in elk land spontaan een moderne beweging in de architectuur en de toegepaste kunsten voordoet. Deze beweging zet zich radicaal af tegen de oude stijlen en trekt de kaart van een zuiver en eenvoudig rationalisme. Het probleem is echter dat deze moderne beweging bemoeilijkt wordt door het conservatisme van de massa en de personen die hierop blijven inspelen vanuit commercieel belang. Tot slot beklemtoont Antoine Hirsch, afgevaardigde van Luxemburg (waar de Franse en Duitse culturen samensmelten), dat de Duitse architectuur en toegepaste kunst wel al een moderne uitstraling heeft. In Duitsland is immers de *Raumkunst* (de binnenhuisarchitectuur) ontstaan. In de woningbouw wordt er met andere woorden een

³⁰ Ibid., pp. 37-41.

³¹ Ibid., p. 43.

totaalensemble gecreëerd: een harmonie van lijn, vorm en kleur tussen vloer, muur en plafond, waar het meubilair een integrerend deel van uitmaakt en het ornament geometrisch wordt.³² Wat verder ook opvalt is dat sommigen tijdens het debat wijzen op de noodzaak van een correcte definitie van *l'art décoratif*, *l'art appliqué* en *l'art industriel* omdat iedereen er iets anders onder verstaat, terwijl voor anderen dit onderscheid helemaal niet van belang is, aangezien al deze termen staan voor kunst, zij het met een andere toepassing.

Op basis van de voordrachten en het daaropvolgende debat neemt het congres drie standpunten in. Vooreerst wordt het functioneel gebruik van materialen en het aanwenden van een originele decoratie verdedigd. Deze decoratie zou bovendien ondergeschikt moeten zijn aan het constructief principe. Dit impliceert dat de meeste congresleden van mening zijn dat een evolutie in de decoratieve kunst vertrekt vanuit een evolutie in de architectuur. Vervolgens wordt onderstreept dat moderne en homogene werken slechts kunnen ontstaan uit een eensgezindheid tussen architect en decorateur. Tot slot kan enkel de realisatie van bovenstaande principes het onderricht van het publiek bevorderen, waardoor een stijl die meer aangepast is aan de moderne tijd populairder zal worden.³³

De wortels van het eerste standpunt dat het congres aanneemt, zijn reeds terug te vinden in Morris' ideeën over de vernieuwing van de domestieke architectuur die onder meer door de architect Charles Voysey (1857-1941) in de praktijk zijn gebracht.³⁴ Bovendien weerklinken ook in het tweede standpunt de idealen van de *Arts and Crafts* beweging. Zoals Antoine Hirsch in zijn aanvulling op de gegeven voordrachten beklemtoont, zijn deze idealen in Duitsland reeds een realiteit geworden. Door de methode die in de *Vereinigte Werkstätten* gehanteerd wordt, wordt de hiërarchie tussen de verschillende kunstdisciplines in het interieur hersteld. Elke ontwerper blijft werken binnen de discipline die hij beheerst, waarna een gespecialiseerde ambachtsman of industrieel dit werk uitvoert. Dit alles wordt dan samengebracht in het architecturaal kader, zodat er een eenheid in de binnenhuisinrichting (die ondergeschikt is aan de architectuur) gecreëerd wordt.³⁵ Daarnaast is dit principe ook in het model van de *Wiener Werkstätte* terug te vinden, waar het Stockletpaleis (afgewerkt in 1911) in Brussel een toonbeeld van is.³⁶ Ook in Frankrijk zal dit principe zich uiteindelijk vertalen in hét

³² Ibid., pp. 44-51.

³³ 'Congrès des Arts Décoratifs – vœux et résolutions du congrès', p. 145.

³⁴ Brunhammer, 1925, p. 116.

³⁵ Ingelaere, Adriaenssens, De Meyer, et al., *Modernisme, Art Deco*, p. 156.

³⁶ Adriaenssens, 'Wenen-Brussel: realiteit of mythe? De invloed van de Wiener Werkstätte op de Belgische interieurkunsten', p. 21.

fenomeen dat de art deco in de jaren 1920 typeert: de *ensemblé*. De *ensemblé* biedt zijn klant alles aan op het vlak van binnenhuisinrichting, zodat er een harmonie van kleuren, materialen en vakmanschap in het interieur ontstaat.³⁷ De drie standpunten die door het congres worden aangenomen, kunnen dus gezien worden als een voorafspiegeling van dit fenomeen.

De tweede voordracht die draait rond de te traditionele decoratieve kunsten, wordt op de slotdag van het congres onder de titel *Enseignement professionnel* gehouden. Eduard A. von Saher (1849-1918) zit deze lezing voor, bijgestaan door Emile Humblot en Marie-Louise Richard als secretarissen.³⁸ Eerst schetst von Saher, directeur van de kunstnijverheidsschool te Haarlem, een ideaalbeeld van een school voor toegepaste en decoratieve kunsten, alvorens een rapport van de huidige reorganisatie van het professioneel onderwijs in Frankrijk te bespreken.³⁹ De vernieuwing binnen de toegepaste kunsten is immers nauw verbonden met de vernieuwing van de ambachten, waarvoor eerst het ambachtsonderwijs zelf moet veranderen. Uit het rapport blijkt dat de reorganisatie van het professioneel onderwijs een actueel vraagstuk is dat iedereen bezig houdt. Vooreerst zijn de lessen, een combinatie van theorie op school en praktijk in het atelier, sterk verbeterd om zo nieuwe en creatieve ambachtslieden/kunstenaars op te leiden. Verder zouden er idealiter echte vakmannen aan het hoofd van deze scholen moeten staan. Bovendien is het duidelijk geworden dat leerkrachten die gekozen worden voor hun kunde en passie voor hun ambacht veel meer gedreven zijn dan leerkrachten die gekozen zijn op basis van wedstrijden (waar het enkel belangrijk is om een goed geheugen te hebben en goed te kunnen praten). Daarom zou volgens dit rapport ook de leeftijdslimiet voor leerkrachten geschrapt moeten worden. Het rapport eindigt met een schets van de grote lijnen van een nieuw wetsvoorstel dat aan de basis moet liggen van de Franse onderwijshervorming.⁴⁰

In een aanvulling op dit rapport worden twee verschillende groepen onderscheiden die elk een andere visie hebben op de reorganisatie van het vakonderwijs. De eerste groep (waartoe de meeste parlementariërs behoren) bestaat uit universitair onderwijs, die het beroepsonderwijs op dezelfde manier en met dezelfde methodes willen reorganiseren als het universitair onderwijs. Zo willen zij, bijvoorbeeld, leerkrachten opleiden die verschillende ambachten kunnen doceren.

³⁷ Ingelaere, Adriaenssens, De Meyer, et al., *Modernisme, Art Deco*, p. 157; J. Goss, *French art deco*, Londen, 2014, p. 7.

³⁸ 'Congrès des Arts Décoratifs – Enseignement professionnel', pp. 101-122.

³⁹ Ibid., pp. 103-106.

⁴⁰ Ibid., pp. 107-113.

De andere groep bestaat uit vakmannen die hun kennis en techniek als basis voor de reorganisatie zien. Het probleem is dat de universitaireren te weinig besef hebben van de technische kant van het vakonderwijs. Bovendien lijkt het nu alsof het professioneel onderwijs inferieur is aan het 'klassiek' kunstonderwijs, terwijl vakmannen net nodig zijn. Deze opvatting moet dus veranderen. Wat hiervoor zou kunnen helpen is dat elk museum een afzonderlijke vleugel aan de decoratieve kunsten zou wijden of beter nog, dat er een museum voor decoratieve kunst zou opgericht worden. Hier zouden dan ook moderne objecten getoond moeten worden die als modellen voor de ambachtsslieden kunnen fungeren.⁴¹

De hervorming van het professioneel onderwijs is een zo belangrijke kwestie dat er in een volgend congres opnieuw op ingegaan moet worden. Iedereen is dan ook in bovenstaand debat betrokken, waardoor er nog geen specifiek voorstel om het ambachtsonderwijs te reorganiseren vanuit het congres geformuleerd kan worden.⁴²

Deze voordracht sluit volledig aan bij één van de belangrijkste doelstellingen van de UPAD: de hervorming van het professioneel onderwijs. Zoals aangehaald in deze lezing, begint een evolutie in de decoratieve kunsten bij de vorming van hun ontwerpers. Het huidige professioneel onderwijs in Frankrijk, dat de klemtoon legt op theorie en ontwerptekenen op papier in plaats van op praktijkervaring en contact met materialen, schiet tekort.⁴³ Ontwerpers moeten opnieuw het *métier* zelf leren, zodat zij weten wat er mogelijk is met de gebruikte materialen en wat niet. Enkel op deze manier kunnen ontwerpers objecten ontwerpen die zowel door ambachtsslieden als door de industrie geproduceerd kunnen worden. Deze nieuwe onderwijsvorm is reeds in 1908 door Henry van de Velde (1863-1957) in de door hem opgerichte *Kunstgewerbeschule* in Weimar (Duitsland) geïntroduceerd. In deze school is het onderwijs niet gebaseerd op het analyseren van historische stijlen, maar wel op het bestuderen van materialen, vormen, kleuren en lijnen. Dit eerder op praktijk gerichte theoretisch onderwijs wordt aangevuld met eigenlijk atelierwerk. In de ateliers werken de studenten samen met vakspecialisten aan commissies die door van de Velde zijn binnengehaald. Van de Velde wou echter nog een stap verder gaan in zijn onderwijshervorming. Zo lanceerde hij een voorstel om de *Kunstgewerbeschule* te laten fuseren met de

⁴¹ Ibid., pp. 114-117.

⁴² Ibid., p. 121.

⁴³ Troy, 'Toward a redefinition of tradition in French design', p. 63.

academie voor schone kunsten om een eengemaakt artistiek onderwijs mogelijk te maken, waarbij het academisch onderscheid tussen hoge en lage kunsten volledig wordt opgeheven. Van de Veldes' voorstel is niet weerhouden, maar zijn opvolger als directeur van de *Kunstgewerbeschule*, Walter Gropius (1883-1969) is er in 1919 wel in geslaagd om beide scholen samen te brengen en om te vormen tot het Bauhaus.⁴⁴

Het tweede probleem: de decoratieve kunsten – onbekend en onbemind

Zoals in de openingsseance van het congres wordt aangehaald, komt het 'gewone volk' bijna uitsluitend in aanraking met de betaalbare, maar historiserende producten van de industrie. Dit zorgt er voor dat de massa de nieuwe tendensen in de decoratieve kunsten nauwelijks kent. De verenigingen die kunst en industrie aan elkaar koppelen (zoals de *SAD* en de *UPAD* in Frankrijk) proberen dit enerzijds te verhelpen door artistieke decoratieve objecten industrieel te produceren, zodat deze op een grotere schaal aan een betaalbare prijs verspreid kunnen worden. Anderzijds organiseren zij ook tentoonstellingen, zodat het volk de moderne decoratieve kunsten kan leren kennen. Daarnaast bieden ook wereldtentoonstellingen een uitstekende gelegenheid om deze kunsten onder de aandacht van een groot publiek te brengen. In de eerste voordracht van de tweede congresdag (22 juli) wordt daarom nagegaan of de Conferentie van Berlijn, dat de organisatie van wereldtentoonstellingen reguleert, een regelmatige deelname van decorateurs aan deze *World Fairs* toelaat. Daarnaast is het voor de decorateurs ook van belang dat hun tentoongestelde objecten auteursrechtelijk beschermd worden. Dit onderwerp komt in de tweede voordracht van deze congresdag aan bod. Beide voordrachten zijn eerder technisch van aard en voornamelijk gericht op de Franse situatie, waardoor een terugkoppeling naar een ruimer theoretisch discours hier achterwege wordt gelaten.

De eerste lezing, *Participation des artistes et artisans, créateurs de modèles des arts appliqués aux expositions*, waarin de Conferentie van Berlijn door Georges Grandigneaux onder de loep wordt genomen, wordt voorgezeten door Emile Humblot.⁴⁵ De Conferentie van Berlijn (1912) is de eerste geslaagde poging om wereldtentoonstellingen meer en beter te reguleren. De centrale vraag in deze

⁴⁴ O.W. Fischer, 'Passion, Function and Beauty: Henry van de Velde and his contribution to European Modernism – exhibition review', *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture* 20, nr. 2 (2013), p. 145.

⁴⁵ 'Congrès des Arts Décoratifs – Participation des artistes et artisans, créateurs de modèles des arts appliqués, aux expositions', pp. 61-73.

voordracht is of de Conferentie (die in 1913 nog niet geratificeerd was en dus nog ruimte voor verandering bood) de legitieme en regelmatige deelname van decorateurs aan wereldexpo's toelaat. Alvorens een antwoord op deze vraag te formuleren, geeft Grandigneaux eerst een overzicht van alle werelddtentoonstellingen die in de 20^e eeuw gehouden zijn. Uit dit overzicht blijkt dat de plaats die de decoratieve kunsten op de voorgaande Expo's gekregen hebben, volledig afhankelijk is van hoe de organisatoren tegenover deze kunsten staan. Meestal krijgt een klein aantal decorateurs een plaats in het 'paviljoen voor schone kunsten' of krijgen zij een afzonderlijke plaats in de secties waar de nationale producenten tentoon stellen. Soms krijgen de decorateurs zelfs helemaal geen plaats, tenzij zij dezelfde hoge kosten voor een standplaats kunnen betalen dan de industriële producenten.⁴⁶

In het verleden zijn de decorateurs bij de organisatie van internationale tentoonstellingen veelal een vergeten groep gebleken en ook de Conferentie van Berlijn zal hier volgens Grandigneaux niets aan veranderen. Het zesde artikel van de conferentie voorziet immers enkel een bijzonder statuut voor tentoonstellingen van schone kunsten, die een louter artistiek of wetenschappelijk karakter hebben.⁴⁷ De decoratieve kunsten (die geen louter artistiek karakter hebben, want ook functioneel zijn) komen niet aan bod, hoewel de schone kunsten en de decoratieve kunsten één zijn. Elke artistieke creatie, wat haar bestemming ook is, toont immers niets anders dan schoonheid en techniek. Een revisie van de Conferentie dringt zich dus op.⁴⁸

Daarnaast zouden er ook meer decorateurs en ambachtslieden in de organiserende comités van werelddtentoonstellingen vertegenwoordigd moeten zijn, zodat de decoratieve kunsten hierop een vaste plaats kunnen krijgen. De vraag rijst dan in welk organisatiecomité de decorateurs zouden moeten zetelen: in dat van de schone kunsten of in dat van de industriële klassen. Dit impliceert tevens dat er een onderscheid zou kunnen gemaakt worden tussen een origineel ontwerp (dat in de groep van de schone kunsten getoond zou worden) en een in serie geproduceerde industriële reproductie van dit ontwerp (dat in de industriële klassen zou getoond worden). Over deze vraag zijn de congresleden het echter nog niet eens geraakt. Iedereen is het daarentegen wel eens met Grandigneaux' voorstel dat elk land een door de overheid erkend permanent comité voor de organisatie van tentoonstellingen voor toegepaste kunsten zou moeten inrichten. Dit comité zou dan

⁴⁶ Ibid., p. 62.

⁴⁷ *Conférence diplomatique internationale concernant les expositions internationales, Berlin [octobre] 1912*, Parijs, 1928, p. 2.

⁴⁸ 'Congrès des Arts Décoratifs – Participation des artistes et artisans aux expositions', pp. 62-63.

ook verantwoordelijk zijn om deze tentoonstellingen op wereldexpo's te organiseren. Verder heeft het congres de oprichting van een internationaal permanent comité, dat de nationale comités moet coördineren en de beslissingen van de internationale congressen over decoratieve kunst moet implementeren, goedgekeurd.⁴⁹ Het Bureau van het congres, voorgezeten door Emile Humblot, is de dag van de goedkeuring van dit voorstel samengekomen om de oprichting van dit internationaal permanent comité onmiddellijk te concretiseren.⁵⁰

Na afloop van het congres (op 25 juli) zijn de afgevaardigden van vijf Franse kunstverenigingen die zich bezig houden met de ontwikkeling van de decoratieve en toegepaste kunsten (*la Société des Artistes Français, la Société Nationale des Beaux-Arts, la Société du Salon d'Automne, de SAD en de UPAD*) samengekomen om de leden van het Frans permanent comité vast te leggen. Daarnaast wordt er van deze gelegenheid ook gebruik gemaakt om de huidige staat van de projecten voor de internationale tentoonstelling voor moderne decoratieve kunst in Parijs te onderzoeken.⁵¹

De tweede verhandeling van de dag, *Etude des améliorations à apporter à la législation et aux conventions internationales pour la protection de l'oeuvre d'art appliqué*, heeft het auteursrecht voor toegepaste ontwerpen als onderwerp. Tijdens deze lezing, die wordt voorgezeten door Antoine Hirsch, worden twee internationale conventies besproken die de bescherming van toegepaste kunst regelen (namelijk de Conventie van Bern en de Conventie van Parijs).⁵²

Albert Vaunois neemt als eerste het woord. Hij licht de problematiek toe rond het tweede artikel van de Conventie van Bern (1886, herzien in 1908), dat alle literaire en artistieke eigendomsrechten garandeert. In dit artikel worden literaire en artistieke werken gedefinieerd als *toute production du domaine littéraire, scientifique ou artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme de reproduction (...)*.⁵³ Waarna er een opsomming van deze werken wordt gegeven. De revisie van 1908 heeft een nieuwe reeks werken, waaronder fotografie, choreografie en architec-

⁴⁹ Ibid., pp. 64-66, 69; 'Congrès des Arts Décoratifs – vœux et résolutions du congrès', pp. 145-146.

⁵⁰ 'Congrès des Arts Décoratifs – Réunion du bureau du congrès', pp. 76-79.

⁵¹ E. Gailland, *Vœux des artistes décorateurs délégués par la Société des Artistes Français, la Société Nationale des Beaux-Arts, la Société du Salon d'Automne, la Société des Artistes Décorateurs, l'Union Provinciale des Arts Décoratifs, réunis le 25 juillet 1913, à propos des projets d'Exposition internationale de 1916*, Parijs, 1913, pp. 3, 5.

⁵² 'Congrès des Arts Décoratifs – Etude des améliorations à apporter à la législation et aux conventions internationales pour la protection de l'oeuvre d'art appliqué', pp. 81-94.

⁵³ A. Taillefer, *Révision de la convention de Berne, examen du texte voté par la conférence de Berlin/ rapport présenté au syndicat par M. A. Taillefer à la séance du 14 janvier 1909; Syndicat pour la protection de la propriété intellectuelle*, Parijs, 1910, p. 4.

tuur aan deze opsomming toegevoegd, maar de toegepaste kunsten worden er nog steeds niet uitdrukkelijk in vermeld. Bijgevolg vult elk land het begrip 'toegepaste kunst' op haar eigen manier in, zodat de toegepaste kunsten telkens onder een andere wetgeving vallen (en soms zelfs niet meer tot de Conventie van Bern behoren). Zo is het bijvoorbeeld niet in elke wetgeving duidelijk of de gebruiksvoorwerpen die ontworpen zijn door een kunstenaar en die hij zelf één na één uitwerkt of laat uitvoeren door ambachtslieden, als iets artistiek beschouwd en beschermd worden of gezien worden als industrieel (in serie) geproduceerde toegepaste kunst (*l'art appliqué à l'industrie*) (hoewel elk voorwerp wel uniek is). Als een voorwerp tot deze laatste categorie gerekend wordt, geldt volgens de laatste alinea van het tweede artikel een bescherming door de eigen wetgeving van elk land, wat de bescherming van geïndustrialiseerde toegepaste kunsten dus louter facultatief maakt.⁵⁴

Een bijkomend probleem is dat de conventie geen definitie geeft van *l'art appliqué à l'industrie*. Volgens Vaunois hebben andere rapporten deze lacune proberen invullen, maar is er toch nog steeds geen eenduidige begripsbepaling voorhanden. Zo worden de geïndustrialiseerde toegepaste kunsten in de meeste landen gedefinieerd als gebruiksvoorwerpen die door een kunstenaar ontworpen zijn, maar die industrieel (dus in serie) geproduceerd worden. De bescherming van deze voorwerpen valt dan onder een industriële wet waarbij er geen rekening wordt gehouden met de kunstenaar. Daartegenover staat dat ontwerpen van tekenaars en beeldhouwers wel altijd door deze conventie beschermd worden, ongeacht de bestemming van hun ontwerpen.⁵⁵

Om deze problemen te verhelpen, stelt Vaunois voor dat elk land dat tot de Unie van Bern behoort de toegepaste kunsten uitdrukkelijk opneemt in de opsomming van literaire en artistieke werken, opdat ook deze ontwerpen internationaal beschermd zouden zijn. In afwachting van een aanpassing van de wetgeving hieromtrent en om toegepaste ontwerpen ook auteursrechtelijk te beschermen in die landen die niet tot de Unie behoren, zou elk land dat een wereldtentoonstelling organiseert, deze ontwerpen voor minstens tien jaar moeten beschermen. Beide voorstellen worden met unanimité door het congres aangenomen.⁵⁶

Vervolgens is het de beurt aan Georges Chabaud. Hij brengt verslag uit van zijn onderzoek naar de aan te brengen verbeteringen in de Conventie van Parijs

⁵⁴ Ibid., p. 4; 'Congrès des Arts Décoratifs – la protection de l'oeuvre d'art appliqué', pp. 82, 84.

⁵⁵ 'Congrès des Arts Décoratifs – la protection de l'oeuvre d'art appliqué', pp. 83-84.

⁵⁶ Ibid., pp. 89-90; Taillefer, *Révision de la convention de Berne*, p. 3; 'Congrès des Arts Décoratifs – vœux et résolutions du congrès', p. 146.

(1883). Deze Conventie regelt de industriële eigendomsrechten, waar ook de industriële tekeningen en modellen tot behoren.⁵⁷ Aangezien de toegepaste kunsten in de meeste landen nog onder deze wetgeving vallen (cf. het betoog van Albert Vaunois), moet ook deze conventie onder de loep genomen worden. Chabaud stipt de volgende zes problemen voor ontwerpen van toegepaste kunsten aan: de definitie van een te beschermen tekening of model is te beperkt, de duurtijd van de bescherming is te kort, de verplichting om de tekening uit te werken, het verbod om in het buitenland geproduceerde objecten te introduceren, de veel te ingewikkelde formaliteiten die vervuld moeten worden en de hoge kosten die hieraan verbonden zijn. De eerste vier voorwaarden zijn maatregelen die tegemoet moeten komen aan het openbaar nut. Dit is nodig voor 'echte' industriële uitvindingen, maar ze zouden niet moeten gelden voor kunstenaars. Toch zullen deze voorwaarden niet snel aangepast worden, aangezien veel landen hier argwanend tegenover staan. Waar volgens Chabaud echter wel spoedig verbetering in kan en moet komen, is een vereenvoudiging van de administratie. Zijn voorstel voor een uniformisering van de administratie door een internationale registratie mogelijk te maken, wordt dan ook met unanimité aangenomen. Ook zijn voorstel om een wet te introduceren die een minimum aan rechten toekent, wordt goedgekeurd. Hoewel ook Chabaud beseft dat dit veel moeilijker te bereiken zal zijn dan een administratieve vereenvoudiging.⁵⁸

De bovenstaande lezingen geven twee redenen aan waarom de decoratieve kunsten onvoldoende gekend zijn en ondergewaardeerd worden. Enerzijds krijgen de moderne decoratieve kunsten nog steeds geen vaste plaats op werelddtentoonstellingen, en anderzijds wordt de (internationale) verspreiding van nieuwe decoratieve ontwerpen bemoeilijkt door hun beperkte auteursrechtelijke bescherming. Op de slotdag van het congres voegt Grandigneaux, die voor de aanvang van zijn lezing over de hervorming van het professioneel onderwijs eerst een voorstel van Albert Dutry aan het congres voorlegt, hier een derde reden aan toe. De hedendaagse decoratieve kunsten richten zich voornamelijk tot de gegoede klasse, waardoor deze onbereikbaar blijven voor de modale man. Zelfs als de gewone man op een werelddtentoonstelling de moderne decoratieve kunst zou leren kennen, dan nog heeft hij niet de middelen om deze voorwerpen daadwerkelijk aan te schaffen. Terwijl ook de arbeiderswoningen en de woningen op het

⁵⁷ *Conférence internationale pour la protection de la propriété industrielle (1883; Parijs), Procès-verbaux des séances: texte de la convention et du protocole de clôture, Paris, le 20 mars 1883, Parijs, 1883, pp. 51-57.*

⁵⁸ 'Congrès des Arts Décoratifs – la protection de l'oeuvre d'art appliqué', pp. 90-93; 'Congrès des Arts Décoratifs – vœux et résolutions du congrès', p. 147.

platteland met eenvoudig en praktisch, maar toch artistiek meubilair uitgerust kunnen worden. “Kunst voor het volk en door het volk,” het devies van William Morris blijkt dus nog altijd een mythe te zijn.⁵⁹ Daarom vraagt Dutry aan de organisatoren van (wedstrijd)tentoonstellingen om meer aandacht te schenken aan *les arts domestiques* voor de gewone man, en aan de kunstenaars om een deel van hun talent te besteden aan het verfraaien van dagdagelijkse objecten en ‘populair’ meubilair. Dutry’s opmerkingen zullen het onderwerp vormen van een studie, waarvan de resultaten gepresenteerd zullen worden op het volgende internationaal congres voor decoratieve kunsten (dat van 18 tot 20 juli 1927 in Lille, Roubaix en Tourcoing plaatsvindt).⁶⁰

Dat de decoratieve kunsten een te elitair karakter hebben, wordt door Dutry ook aangehaald in zijn recensie van de Gentse wereldtentoonstelling ‘*Coup d’œil sur l’Exposition de Gand*’. In deze recensie focust Dutry, na een kort overzicht van de volledige Expo-site, op de decoratieve kunsten. De auteur stelt dan ook vast dat het belang van de toegepaste kunsten één van de kenmerken van deze wereldtentoonstelling is. Hij doelt hier echter voornamelijk op de omvangrijke standen van de firma’s en producenten uit de textielindustrie en de diorama’s die zij gebruiken om alle aspecten van het productieproces aan de toeschouwer op een aantrekkelijke wijze duidelijk te maken. Verder onderstreept Dutry de aandacht die de interieur- en meubelzaken van de bezoekers krijgen in de Belgische, Franse en Britse afdelingen. Zo stelt hij vast dat de Franse decoratieve kunsten de aandacht trekken door hun finesse en hun elegantie, terwijl de Britse decoratieve kunsten zich net onderscheiden door hun strenger en origineel uitzicht, iets wat bij de Duitse kunsten evenwel nog meer opvalt. De Belgische decoratieve kunsten zijn volgens de auteur op te splitsen in twee stromingen die gerepresenteerd worden door twee scholen. Enerzijds is er de nationale en traditionele stroming, die naar voor wordt gebracht door de Sint-Lucasscholen, en anderzijds is er het ‘klassiek modernisme’ van de officiële academies en nijverheidsscholen. Dutry neemt voorts nog frappante stellingen in over de stand van de decoratieve kunsten en van de ‘zuivere’ schone kunsten. Voor deze laatste kunsten is de auteur heel streng, aangezien zij de verwachtingen van de bezoeker niet kunnen inlossen. Hierbij bevestigt hij de commentaar van andere kunstcritici, die schrijven over een crisis binnen deze kunsten. Nog opmerkelijker is dat Dutry ook in deze

⁵⁹ Oxford Art Online, ‘William Morris.’

⁶⁰ ‘Congrès des Arts Décoratifs’, pp. 101-102; G. Chabaud, ‘Congrès et assemblées – II^e congrès international des arts décoratifs et industriels (Lille-Roubaix-Tourcoing, 18-20 juillet 1927)’, *Le Droit d’Auteur* 4, nr. 10 (15/10/1927), pp. 120-121.

recensie herhaalt dat hij het spijtig vindt dat er nergens ontwerpen voor ‘de gewone man’ getoond worden en dat hij ook hier pleit voor een democratisering van de decoratieve kunsten. Ontwerpers zouden rekening moeten houden met ‘de kleine man’/de arbeider, zodat ook hij zijn woning kan verfraaien en op deze manier een gezond en gelukkig familieleven kan leiden.⁶¹

De sociale doelstellingen die de verenigingen voor moderne decoratieve kunsten, geïnspireerd door het ideeëngoed van de *Arts and Crafts* beweging, nastreven, verdwijnen inderdaad al te vaak naar de achtergrond. Zo heeft ook William Morris zijn ideaal van ‘kunst voor het volk’ nooit kunnen bereiken. Door de klemtoon op handenarbeid te leggen en het gebruik van de machine volledig af te wijzen, krijgen zijn ontwerpen een zo hoge kostprijs, dat ze onbetaalbaar zijn voor de gewone man.⁶² Het is in Duitsland, waar kunst en industrie voor het eerst volledig met elkaar verbonden worden, dat moderne decoratieve objecten ook toegankelijk worden voor een groter (middenklasse) publiek. De *Werkstätten* bieden dan ook een gamma van losse artistieke objecten in plaats van volledige interieurenssembles aan.⁶³

Ook in Frankrijk was de *SAD*, dat gestoeld is op het Duitse model, aanvankelijk sociaal geïnspireerd. Deze sociale doelstellingen zijn echter in de loop der jaren achterwege gelaten. De prestigieuze bijdrage van de *SAD* aan de Parijse Expo in 1925 – een ontwerp voor een Franse ambassade – is hier een treffend voorbeeld van. De fricties tussen traditie en moderniteit enerzijds en elitekunst en sociale kunst anderzijds, blijven ook in de jaren 1920 bestaan en worden zelfs één van de kenmerken van de art deco.⁶⁴

*Beide problemen getoetst aan de geëxposeerde decoratieve kunsten*⁶⁵

Door de geëxposeerde decoratieve kunsten op de Gentse wereltentoonstelling onder te loep te nemen, kan worden nagegaan of en in welke mate deze kunsten daadwerkelijk historiserend zijn en ondergewaardeerd worden. Om deze decoratieve objecten in kaart te brengen, wordt de ‘algemeene klasse-indeling’, waarin alle tentoongestelde producten gegroepeerd worden, als leidraad gebruikt. De

⁶¹ A. Dutry, ‘Coup d’œil sur l’Exposition de Gand’, *Revue Générale* (september 1913), pp. 4-10.

⁶² C. en P. Fiell, *William Morris*, Keulen, 1999, p. 8.

⁶³ Adriaenssens, ‘Wenen-Brussel: realiteit of mythe? De invloed van de Wiener Werkstätte op de Belgische interieurkunsten’, p. 26.

⁶⁴ Brunhammer, Tise en Khalifa, *Les artistes décorateurs*, p. 22; Brunhammer, et al., *Art deco in Europa*, pp. 195, 198.

⁶⁵ In een ander artikel dat momenteel nog in voorbereiding is, wordt uitgebreider ingegaan op de rol en de plaats van de getoonde decoratieve objecten op deze wereltentoonstelling.

Gentse Expo telt in totaal 22 groepen die onderverdeeld zijn in 128 klassen.⁶⁶ Wat in de groepsindeling opvalt, is dat er een onderscheid gemaakt wordt tussen de schone en de decoratieve kunsten. Zo behoren de schone kunsten tot groep II – *kunstwerken*,⁶⁷ terwijl de decoratieve kunsten in verschillende andere (al dan niet industriële) groepen terug te vinden zijn: “Deze groep [groep II] omvat enkel de schoone kunsten. Aan de versieringskunsten wordt in andere groepen eene bijzondere plaats ingeruimd.”⁶⁸ Hoewel elke artistieke creatie, wat haar bestemming ook is, niets anders toont dan schoonheid en techniek (cf. Grandigneaux),⁶⁹ worden de decoratieve kunsten door deze groepsindeling nog steeds als ‘lagere kunsten’ beschouwd. Dit werkt hun ondergewaardeerde positie alleen maar in de hand.

Daarnaast hebben de decoratieve kunsten ook op deze wereldtentoonstelling nog geen vaste plaats gekregen. Toch was het aanvankelijk de bedoeling om een afzonderlijk (internationaal) paviljoen voor de decoratieve kunsten, naast het paviljoen voor de schone kunsten, op de Expo-site in te richten.⁷⁰ De Franse en de Britse commissarissen hebben zich echter tegen de indeling en de organisatie van dit paviljoen verzet, zodat er in plaats van een paleis voor alle decoratieve kunsten, enkel een internationaal *Palais de l'Architecture* is opgetrokken. Hierdoor zijn de moderne decoratieve kunsten niet in een eigen paviljoen, maar wel in afzonderlijke secties van de landenviljoenen terug te vinden. Waarom de Franse en Britse commissarissen zich tegen deze internationale hal voor de decoratieve kunsten verzet hebben, is niet in de contemporaine bronnen terug te vinden. Mijn hypothese is dat zowel de Fransen als de Britten het belangrijk vonden om (zij het om verschillende redenen) zelf een tentoonstelling te organiseren waarop de stand van hun moderne decoratieve kunsten te zien was.

Uit een verslag over de stand van de Franse decoratieve kunsten dat naar aanleiding van de benoeming van de leden van het Frans permanent comité (na afloop van het congres) voorgesteld wordt, blijkt immers dat de Franse decoratieve kunsten (waarmee unieke objecten worden bedoeld) in 1913 floreren, maar dat de Franse toegepaste kunsten (de industrieel – in serie – geproduceerde

⁶⁶ Een volledig overzicht van alle groepen en klassen op deze Wereldtentoonstelling is terug te vinden in; J.B. Storms en J. de Hemptinne, *Algemeene Klasse-Indeeling* (s.l.n.d.), pp. 25-62.

⁶⁷ Waartoe de volgende klassen behoren: klasse 7 – *Schilderijen – Patronen – Teekeningen*, klasse 8 – *Graveerkunst en steendruk*, klasse 9 – *Beeldhouwen en graveeren van penningen en van edelgesteenten* en klasse 10 – *Bouwkunde*. (Ibid., pp. 26-27).

⁶⁸ Ibid., p. 26.

⁶⁹ ‘Congrès des Arts Décoratifs – Participation des artistes et artisans aux expositions’, pp. 62-63.

⁷⁰ Dit onderzoek is terug te vinden in hoofdstuk IV.1.1. Een eigen paleis voor de decoratieve kunsten? (pp. 66-73) van de masterproef ‘De decoratieve kunsten op de wereldtentoonstelling van Gent in 1913’.

gebruiksvoorwerpen) zich nog steeds in een precare situatie bevinden, zodat andere landen Frankrijk op dit vlak nog steeds voorbij steken.⁷¹ Dit laatste zou, samen met het feit dat de Fransen zich volop aan het voorbereiden zijn op hun eigen Expo van moderne decoratieve kunst in 1915, een aanwijzing kunnen zijn dat de eigentijdse Franse decoratieve kunsten anno 1913 nog niet volledig klaar waren om een rechtstreekse vergelijking met de decoratieve kunsten van andere landen aan te gaan, zonder voor deze landen te moeten onderdoen.

Groot-Brittannië zou daarentegen een tentoonstelling in een internationale hal voor moderne decoratieve kunst geweigerd kunnen hebben, omdat het zelf haar decoratieve kunst als dé blikvanger van haar eigen paviljoen wou maken. Op de Gentse wereldtentoonstelling wordt immers de grootste en meest representatieve collectie van de *Arts and Crafts Movement* die ooit buiten Engeland is getoond, aan een internationaal publiek voorgesteld. Op deze tentoonstelling wordt dan ook de enorme invloed van William Morris op de revival van het Engels design en vakmanschap in de verf gezet. Morris' ontwerpen kunnen in 1913 echter bezwaarlijk 'van de eigen tijd' genoemd worden, waardoor de Britten – die deze ontwerpen niet uit een tentoonstelling van Britse decoratieve kunst zouden willen weren – misschien daardoor geopteerd hebben om in hun eigen paviljoen een tentoonstelling van hun decoratieve kunst te organiseren. Bovendien krijgt de *Arts and Crafts Movement* op deze Expo voor het eerst de officiële steun van de overheid, die het belang en de invloed van deze vereniging op de Engelse en buitenlandse decoratieve kunsten (eindelijk) erkent.⁷² Dit laatste kan dan ook het meest duidelijk gemaakt worden door de decoratieve kunsten in een eigen paviljoen tentoon te stellen in plaats van deze kunsten in een internationaal paleis te tonen.

Tot slot zou ook een onenigheid tussen Frankrijk en Groot-Brittannië over de presentatie van de tentoon te stellen moderne decoratieve objecten in het internationaal paviljoen, aan de basis kunnen liggen van het verdwijnen van dit paviljoen. Beide landen opteren in de effectieve presentatie van hun decoratieve objecten op deze Expo immers voor een totaal verschillende manier van presenteren. Zo kiezen de Fransen ervoor om de kunstenaar/ontwerper in een andere klasse onder te brengen dan de uitvoerder/fabrikant, waardoor de decoratieve kunsten afzonderlijk van de toegepaste (industrieel geproduceerde) kunsten tentoon gesteld worden. Dat de Fransen de vernieuwing in hun toegepaste kunsten

⁷¹ Gailland, *Voeux des artistes décorateurs*, Parijs, 1913, pp. 11-12.

⁷² Laurencic, *La Ville des Fleurs*, p. 17; Drèze, *Le livre d'or*, 132; A. Cockx en J. Lemmens, *Les Expositions Universelles et Internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Brussel, 1958, p. 96.

in 1913 onvoldoende vonden, zou hiervan aan de basis kunnen liggen. In de Britse sectie worden daarentegen enkel objecten getoond die in opdracht van de kunstenaar/ontwerper in manufacturen vervaardigd zijn, waarbij zowel de naam van de ontwerper als van de uitvoerder afzonderlijk vermeld worden. Ook op deze tentoonstelling blijven dus de regels van de in 1888 in Londen opgerichte *Arts and Crafts Exhibition Society* gelden: elke persoon die bij het ontwerpen en het vervaardigen van een decoratief object betrokken is, wordt ook bij de tentoonstelling van dat object vermeld.⁷³

Ondanks het feit dat de decoratieve kunsten niet in een afzonderlijk paviljoen te bezichtigen zijn, krijgen deze kunsten toch een belangrijke plaats in de verschillende landenpaviljoenen. Of de geëxposeerde decoratieve kunsten historiserend dan wel vernieuwend zijn, wordt voor de vier landen die met de grootste delegatie aan deze wereldtentoonstelling deelnemen – België Frankrijk, Groot-Brittannië en Duitsland – kort geschetst.

Vooreerst is het opvallend dat van de vier besproken landen enkel België geen afzonderlijk salon van haar moderne decoratieve kunsten georganiseerd heeft. Mogelijks werd dit overbodig geacht, aangezien deze kunsten verspreid over de hele Expo-site te zien zijn. Zo komen zij aan bod in het ‘paviljoen van de luxe-industrieën’, dat vlakbij de ingang van de Expo-site gesitueerd is, het *Palais de l’Industrie*, waar decoratieve objecten van de kleine metaalnijverheid getoond worden, het ‘Lichtpaleis’, waar de elektrische verlichting centraal staat, het *Palais colonial*, het ‘paviljoen van de Gentse academie’, de ‘hal van kunstnijverheidsscholen’ en het ‘Modern Dorp’, dat een simulatie van een ideaal landbouwersdorp is. In het algemeen blijven in de Belgische secties de historiserende stijlen overheersen, hoewel er toch ook enkele moderne stukken met een sobere en rationele vormgeving te zien zijn (afb. 1). Deze objecten sluiten met hun rustige en strakke vormtaal aan bij de Weens-Duits geïnspireerde sobere art nouveau, die in België reeds vroeg geadapteerd werd (vanaf 1902).⁷⁴

⁷³ G. Lauzanne, *Groupe XIF^A classe 66^A – décoration fixe des édifices publics et des habitations artistes décorateurs*, Parijs, 1923, p. 45; W. Crane, inleiding tot *Ghent International Exhibition 1913: Catalogue of the British Arts and Crafts Section*, Londen, 1913, pp. xi-xiv; “Congrès des Arts Décoratifs – Réception à la Section anglaise des Arts appliqués par M. Longden, commissaire,” p. 58; A. Capiteyn, *Gent in weelde herboeren. Wereldtentoonstelling 1913*, Gent, 1988, p. 137; Sterckx en Wijnsouw, ‘Een zekere vergelijking onderling’, pp. 171-172.

⁷⁴ Adriaenssens, “Wenen-Brussel: realiteit of mythe? De invloed van de Wiener Werkstätte op de Belgische interieurkunsten,” pp. 24, 26, 28, 43-44; Ingelaere, Adriaenssens, De Meyer, et al., *Modernisme, Art Deco*, p. 157; Brunhammer, *Art Nouveau, Belgium, France*, p. 23.



Afbeelding 1. Voorbeeld van een modern interieur – Het salon van het huis van de burgemeester in het 'Modern Dorp', naar ontwerp van Oscar Van de Voorde, 1913, Gent: Universiteitsbibliotheek.

Ook in de Franse sectie blijven de historiserende stijlen, vooral bij de industrieel geproduceerde decoratieve kunsten, domineren. Op deze Expo zijn er echter ook nieuwe tendensen te zien die, sterk beïnvloed door de vernieuwingen in de Duitse decoratieve kunsten, reeds de Franse art deco lijken aan te kondigen. Deze tendensen zijn niet alleen in het salon van de moderne decoratieve kunsten zichtbaar, maar zijn ook al bij enkele *Maisons* te bespeuren (afb. 2). In hun objecten worden de traditionele Franse stijlen niet langer geïmiteerd, maar wel geherinterpreteerd om zo tot een nieuwe vormtaal te komen die voldoet aan de eigentijdse behoeften. Deze tendens sluit aan bij het invloedrijke artikel *Le Nouveau Style* dat André Vera (1881-1971) in 1912 in *L'Art décoratif* gepubliceerd heeft. Hierin stelt hij dat respect voor de Franse traditie centraal moet staan in de zoektocht naar een nieuwe Franse vormtaal. Ook Dutry merkt in zijn artikel op dat de Franse decoratieve kunsten getypeerd worden door hun finesse en hun elegantie, twee elementen die kenmerkend zijn voor de traditionele Franse stijlen.⁷⁵

⁷⁵ A. Vera, "Le Nouveau Style," *L'Art décoratif* (januari 1912), pp. 21-32. Uit: Brunhammer, Tise en Khalifa, *Les artistes décorateurs*, p. 27 en Goss, *French art deco*, p. 4; Adriaenssens et al., *Art Nouveau en Design*, p. 112; W. Adriaenssens en R. Steel, *De Wolfers dynastie: van art nouveau tot art deco*, Antwerpen, 2006, p. 183; Dutry, "Coup d'oeil sur l'Exposition de Gand," p. 9.



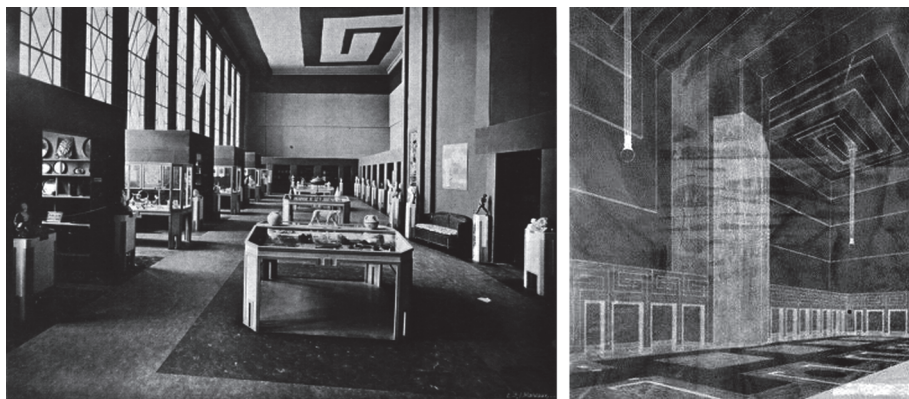
Afbeelding 2. Voorbeeld van een interieur in de nieuwe stijl – Het bureau van het warenhuis *Printemps*, foto uit de catalogus van Groupe XII^B classe 70-71, Parijs: Musée des arts décoratifs

In de inleiding tot de catalogus van de *Arts and Crafts* sectie wordt de stand van de Britse decoratieve kunsten treffend geschetst door Walter Crane. De bezoeker wordt immers met twee stijlen geconfronteerd: enerzijds blijft de invloed van William Morris en diens terugkeer naar het Brits design en vakmanschap ten tijde van de gilden heel duidelijk. Dit is onder meer te zien in de objecten van *Morris & Co.* en *The Kelmscott Press*, in de boekverluchting van Allan F. Vigers (1858-1921) en in het tentoongestelde borduurwerk. Anderzijds is er bij de jongere ontwerpers een grotere tendens naar strengheid en eenvoud op te merken. Dit laatste is vooral in het tentoongestelde meubilair zichtbaar, maar is ook reeds te zien in de decoratie in het algemeen. Of zoals Dutry het in zijn artikel samenvat: de Britse decoratieve kunsten zijn origineel en hebben veelal een streng uitzicht, hoewel de Duitse decoratieve kunsten nog strenger zijn.⁷⁶

De moderne Duitse decoratieve kunsten zijn opnieuw (net zoals op de wereldtentoonstelling van Brussel in 1910) de blikvanger van het Duitse paviljoen. Volgens de vooraanstaande auteur Robert Breuer ligt dit paviljoen (hoewel het veel kleiner is) immers in de lijn met wat er getoond is in het Duitse paviljoen op de Brusselse Expo, waar de Duitse stijl op de kaart is gezet en zo de

⁷⁶ W. Crane, inleiding tot *Ghent International Exhibition 1913: Catalogue of the British Arts and Crafts Section*, Londen, 1913, p. xvi; Dutry, "Coup d'oeil sur l'Exposition de Gand," p. 9.

nieuwe maatstaf voor de moderne decoratieve kunst geworden is. Ook op de Gentse Expo zetten de Duitse decoratieve kunsten de toon (afb. 3). Bovendien is deze tentoonstelling de enige waar kunst en industrie effectief samensmelten: de industrieel geproduceerde decoratieve stukken worden hier in dezelfde ruimtes en op dezelfde manier als de unieke decoratieve objecten getoond.⁷⁷



Afbeelding 3. V.l.n.r. Het interieur van de Kunstgewerbe hal in het Duitse paviljoen en een ontwerp-tekening hiervan. (J. Malvaux, *foto la section allemande – salon de l'art appliqué*, Gent: Universiteitsbibliotheek; *Interieurentwurf für den Saal des Deutschen Museums in Hagen auf der Weltausstellung in Gent*, Amsterdam: Stichting Architectuur Museum.)

Ondanks het feit dat de decoratieve kunsten zowel in de Belgische paviljoenen als in de paviljoenen van Frankrijk, Groot-Brittannië en Duitsland een belangrijke plaats innemen, is het toch opvallend dat er nog steeds geen consensus is over waar welke decoratieve objecten tentoongesteld moeten worden. Dat de decoratieve kunsten nog steeds niet tot de schone kunsten gerekend worden of nog steeds geen eigen paviljoenen krijgen, toont niet alleen de relevantie van de debatten op dit congres aan, maar toont ook aan dat er anno 1913 nog veel moet veranderen opdat de decoratieve kunsten (eindelijk) naar waarde geschat zullen worden. Wat de stilistische evolutie van de tentoongestelde decoratieve objecten betreft, kan gesteld worden dat er op de Gentse wereldtentoonstelling wel degelijk (hoewel soms aarzelend) een evolutie weg van de historiserende stijlen, in de richting van de moderne decoratieve kunsten merkbaar is.

⁷⁷ R. Breuer, 'Kleine Kunst-nachrichten,' *Deutsche Kunst und Dekoration* 32 (1913), p. 450; *Katalog der Deutschen Abteilung auf d. Weltausstellung Gent 1913*, Keulen, 1913.

De slotseance

Het congres wordt afgesloten met een laatste toespraak waarin verschillende congresleden aan bod komen en woorden van dank rijkelijk worden geuit. Verder wordt nogmaals beklemtoond dat de historische Franse stijlen (de Lodewijk-stijlen en de empirestijl) de decoratieve kunsten te lang overheerst hebben. Tot slot wordt er nog een samenvatting van de lezingen en de goedgekeurde voorstellen gegeven.⁷⁸

III. Epiloog: de situatie in België

Aangezien het eerste internationaal congres over de decoratieve kunsten op de wereldtentoonstelling plaatsgrijpt, wordt Gent (even) het centrum van belangrijke internationale discussies over de crisis waarin deze kunsten verkeren. In verschillende landen worden de decoratieve kunsten dan ook gekenmerkt door dezelfde problemen die centraal staan op dit congres. De focus van het congres ligt echter voornamelijk op de situatie van de Franse decoratieve kunsten, aangezien het een voorbereiding is op de Parijse *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes*. Als epiloog wordt de stand van de decoratieve kunsten in België onder de loep genomen: er wordt nagegaan hoe er in België gereageerd is op de crisis in de decoratieve kunsten en er wordt gekeken of men in België lessen heeft getrokken uit de debatten die op het congres gevoerd zijn om deze crisis te bedwingen.

Vóór 1900 zijn de Belgische decoratieve kunsten (meer bepaald de art nouveau) toonaangevend, maar daarna verdwijnt de impact van België op de internationale decoratieve kunsten. De passieve houding tegenover de problemen waarmee (ook) de Belgische decoratieve kunsten rond 1900 te kampen hebben, is hier de oorzaak van.⁷⁹ In tegenstelling tot Duitsland en Frankrijk, is er in België geen structurele omkadering voor de decoratieve kunstensector op poten gezet, waardoor de Belgische decoratieve kunsten vanaf 1900 achterop hinken. In België worden er pas na de Eerste Wereldoorlog nieuwe impulsen aan de deze sector gegeven. Zo is *la Société Nationale des Arts Décoratifs*, de eerste Belgische vereniging ter bescherming van de decoratieve en industriële kunsten, pas in 1923 door de voormalige onderwijzer en socialistisch politicus Marius Renard (1869-

⁷⁸ 'Congrès des Arts Décoratifs – séance de clôture', pp. 125-140.

⁷⁹ Dit zijn dezelfde problemen waarmee ook de Franse decoratieve kunsten rond 1900 geconfronteerd werden. Deze problemen staan centraal op het congres.

1948) opgericht. Deze vereniging is vergelijkbaar met de *SAD* in Frankrijk en de *Deutscher Werkbund* in Duitsland. Met deze oprichting poogde Renard ook het economische belang van de decoratieve kunsten, dat in het begin van de jaren 1920 een enorme dip kende, te herstellen. De import van decoratieve objecten was immers enorm, terwijl de export eerder beperkt was.⁸⁰

De pijnpunten die tijdens het congres over de decoratieve kunsten zijn aangekaart, zijn ook in België merkbaar. Het eerste probleem waarmee de Belgische decoratieve kunsten geconfronteerd worden, is haar gebrek aan vernieuwing. Parallel aan de voordrachten op het congres worden zowel de evolutie van de decoratieve kunst en de architectuur als de vernieuwing binnen het professioneel onderwijs besproken.

De goedgekeurde voorstellen van de eerste voordracht die aan dit onderwerp gewijd is, bieden reeds een voorafspiegeling van het fenomeen van de *ensemblier*. Dit fenomeen heeft in de aanloop naar de Parijse Expo van 1925 nog geen ingang gevonden in België, ondanks het feit dat het congres hier plaatsvond. Bovendien blijken de decorateurs nog geen notie van de heersende stijltendensen te hebben, aangezien zij met hun ontwerpen voor de Parijse Expo gewoon aanknopen bij de Weens-Duitse invloed die de Belgische decoratieve kunsten vóór de Eerste Wereldoorlog kenmerkten.⁸¹

Naast de oprichting van *la Société Nationale des Arts Décoratifs*, onderneemt Marius Renard ook verschillende pogingen om het kunst- en ambachtsonderwijs inhoudelijk te herstructureren. Zo zouden in het kunstonderwijs ook de technieken van de ambachten en de toegepaste kunst geïntegreerd moeten worden, zodat ook deze studenten praktische en realiseerbare artistieke creaties kunnen ontwerpen. Daarnaast richt Henry van de Velde tussen 1926 en 1928 het *Institut supérieur des Arts décoratifs de La Cambre* in Brussel op. Hier introduceert van de Velde hetzelfde – op de praktijk gerichte – onderwijssysteem dat hij ook in de *Kunstgewerbeschule* in Weimar gerealiseerd heeft.⁸²

⁸⁰ Adriaenssens et al., *Art Nouveau en Design*, pp. 110-112, 114; Ingelaere, Adriaenssens, De Meyer, et al., *Modernisme, Art Deco*, p. 157.

⁸¹ Adriaenssens et al., *Art Nouveau en Design*, p. 116; Ingelaere, Adriaenssens, De Meyer, et al., *Modernisme, Art Deco*, p. 157.

⁸² M. Renard, *Quelques observations au sujet de l'organisation de l'enseignement professionnel artistique et technique*, Brussel, 1932, pp. 12, 17; T. Föhl, S. Walter en W. Adriaenssens, Henry van de Velde: Passie, Functie, Schoonheid, Tiel, 2013, p. 25; Adriaenssens, 'Wenen-Brussel: realiteit of mythe? De invloed van de Wiener Werkstätte op de Belgische interieurkunsten', p. 43; Adriaenssens, et al., *Art Nouveau en Design*, p. 114.

Het tweede probleem, dat de decoratieve kunsten onvoldoende gekend zijn en ondergewaardeerd worden, wordt ook in België tegengegaan door tentoonstellingen te organiseren. De Belgische decoratieve kunsten blijven, ondanks de crisis waarin deze kunsten verkeren, toch vertegenwoordigd op internationale tentoonstellingen voor moderne decoratieve kunsten (zoals de internationale tentoonstelling in Turijn in 1902 en in Parijs in 1925) en werelddtentoonstellingen (zoals de Expo's van Luik (1905), Brussel (1910) en Gent (1913)). Zo zou de Belgische deelname aan de Parijse Expo oorspronkelijk georganiseerd worden door de *Société Nationale des Arts Décoratifs*. De inbreng van deze vereniging bleef uiteindelijk beperkt tot een winkelinterieur (*La Boutique d'Art*), aangezien de *Société* zowel op stilistisch als op organisatorisch vlak te weinig tijd had om de betrachtingen die bijvoorbeeld de *SAD* wel al bereikt had, te realiseren.⁸³

Daarnaast worden, onder invloed van het socialistisch impulsbeleid voor de decoratieve kunsten in het interbellum, op provinciaal vlak subsidies toegekend om tentoonstellingen van moderne decoratieve kunst te organiseren. Tevens wordt de organisatie van wedstrijden ter bevordering van moderne en goedkope interieurs voor de modale man gesubsidieerd.⁸⁴ Dutry's oproep voor een democratisering van de decoratieve kunsten krijgt hierdoor (eindelijk) gestalte.

Verder kent het enige Belgische museum dat volledig aan de decoratieve kunst gewijd is, het Museum voor Sierkunst Gent (het huidige Design museum Gent), haar oorsprong in het begin van de 20^e eeuw (wat relatief laat is tegenover andere Europese landen, zoals bijvoorbeeld Engeland en Frankrijk).⁸⁵ Het museum is opgericht door de *Union des Arts Industriels et Décoratifs*, een vereniging van Gentse industriëlen en kunstliefhebbers die in 1903 ontstaan is. Deze vereniging heeft slechts één doel: het aanleggen van een collectie van oude en moderne objecten met een artistiek karakter. Deze objecten dienen als modellen voor kunstnijverheidsscholen, maar ook voor kunstnijverraars en vakmannen zodat zij een artistiek cachet aan hun huidige productie kunnen geven. Om het onderricht verder te bevorderen is er ook een biblio-

⁸³ Adriaenssens et al., *Art Nouveau en Design*, pp. 111, 116, 118; Ingelaere, Adriaenssens, De Meyer, et al., *Modernisme, Art Deco*, p. 157.

⁸⁴ Adriaenssens et al., *Art Nouveau en Design*, p. 114.

⁸⁵ In Engeland was reeds in 1852, na het succes van de eerste werelddtentoonstelling, een museum voor decoratieve kunst opgericht: het Museum South Kensington (het huidige V&A Museum in Londen). Twaalf jaar later, in 1864, volgt Frankrijk met de oprichting van een museum en een bibliotheek door de *l'Union Centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* (het huidige Musée des Arts Décoratifs in Parijs). Uit: L. Daenens, 'Museum voor Sierkunst Gent', *OKV* 31, nr. 4 (1993), p. 123; 'A brief history of the museum', laatst geraadpleegd op 1 juli 2016, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/a-brief-history-of-the-museum/>; 'Les origines: l'Union Centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie', laatst geraadpleegd op 1 juli 2016, <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/qui-sommes-nous/les-arts-decoratifs-depuis-1864/les-origines-l-union-centrale-des-beaux-arts-appliques-a-l-industrie/>.

theek aan het museum gekoppeld. Daarnaast zijn zowel de bibliotheek als het museum gratis toegankelijk voor het publiek, zodat de tentoongestelde objecten als een gids kunnen dienen om de eigen woning in te richten. In de catalogus van de collectie uit 1909 zijn er nog nauwelijks eigentijdse objecten terug te vinden, maar dit verandert door toedoen van Leon Leirens (1852-1931), die van 1913 tot 1931 algemeen voorzitter van de *Union* en voorzitter van de aankoopcommissie is. Zo zijn er diverse hedendaagse decoratieve stukken op de Gentse werelddtentoonstelling aangekocht: onder andere keramiek, brons- en lederwerk van vrouwelijke Belgische decorateurs, keramiek uit het paviljoen van Groot-Brittannië, glaswerk van Lalique en Daum uit de Franse sectie, Deens aardewerk en verder nog objecten uit Perzië, Duitsland, Oostenrijk, India, Japan en China. Deze objecten worden in een encyclopedische en thematische permanente opstelling aan het publiek getoond. Vanaf 1925 worden er ook tijdelijke tentoonstellingen ingericht.⁸⁶

Tot slot is ook de auteursrechtelijke bescherming van de tentoongestelde decoratieve objecten van belang. Zoals in de voordracht van Albert Vaunois duidelijk werd, garandeert de Conventie van Bern (1886) geen auteursrechtelijke bescherming van de toegepaste kunsten. In België is de wet op het auteursrecht van 1886 pas in 1935 uitgebreid met de wet ter bescherming van tekeningen en modellen. Hierin worden tekeningen en modellen ruim omschreven, zodat deze wet ook geldt voor de toegepaste kunsten.⁸⁷

In het algemeen kan gesteld worden dat het eerste internationaal congres over de decoratieve kunsten, dat op de Gentse werelddtentoonstelling gehouden is, belangrijk is, omdat het de theoretische discussies in de zoektocht naar een vernieuwing van de (Franse) decoratieve kunsten op een internationaal niveau tilt. Hierdoor wordt dit debat ook aangewakkerd in andere landen (zoals België) die met dezelfde crisis in de decoratieve kunsten als Frankrijk geconfronteerd worden. Dit congres zou mogelijks nog een belangrijkere (en internationale) rol in de vernieuwing van de decoratieve kunsten gespeeld kunnen hebben, ware het niet dat, door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog en de focus op de wederopbouw daarna, het belang van vernieuwing van de decoratieve kunsten in veel landen op de achtergrond verdwenen was.

⁸⁶ Daenens, 'Museum voor Sierkunst Gent', pp. 123-125, 129-130; 'Geschiedenis', laatst geraadpleegd op 1 juli 2016, <http://www.designmuseumgent.be/collectie/geschiedenis>; Verslag van de Algemene vergadering van de Vereniging van Nijverheids en Decoratieve Kunst – stad Gent, 7 december 1913, Nr. Br. 5416, Parijs: bibliothèque des Arts Décoratifs.

⁸⁷ Adriaenssens et al., *Art Nouveau en Design*, p. 111; K.B. nr. 91 houdende regeling van de maatregelen betreffende de bescherming van de nijverheidstekeningen en -modellen – 29 januari 1935.