



Universiteit
Leiden
The Netherlands

L'Objet sublime. Franse ceramiek 1875-1945

Lambrechts, M.N.M.J.

Citation

Lambrechts, M. N. M. J. (2015, October 27). *L'Objet sublime. Franse ceramiek 1875-1945*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/35969>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/35969>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/35969> holds various files of this Leiden University dissertation

Author: Lambrechts, Marc

Title: L'objet sublime : Franse ceramiek 1875-1945

Issue Date: 2015-10-27



L'OBJET SUBLIME
FRANSE CERAMIEK 1875-1945

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof. mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op dinsdag 27 oktober 2015
klokke 16.15 uur
door
Marc Lambrechts
geboren te Merksem
in 1949

Promotor: prof. dr. Titus M. Eliëns

Promotiecommissie:

Prof. dr. C.W. Fock, Universiteit Leiden

Prof. dr. T.R.A. de Rijk, Universiteit Leiden, Technische Universiteit Delft

Prof. dr. A. Bergmans, Universiteit Gent

Dr. H.H. Pijzel-Dommisse, Gemeentemuseum Den Haag

INHOUDSTAFEL

WOORD VOORAF	9
INLEIDING	10
HET SUBLIEME OBJECT. EEN GESCHIEDENIS VAN DE VROEGE MODERNE ARTISANALE CERAMIEK IN FRANKRIJK	18
I. FRANSE CERAMIEK IN DE TIJD VAN HET VROEGE JAPONISME: DE JAREN VOOR 1889	20
EEN NIEUWE VRIJHEID	20
HET BELANG VAN DE RUE BLOMET	29
II. FRANSE CERAMIEK ROND 1889: HET KEERPUNT	34
DRIE PIONIERS: CHAPLET, CARRIÈS EN DELAHERCHE	34
WAT DE PIONIERS TEWEEGBRACHTEN: PASSIE EN ISOLEMENT EN DE GEVOLGEN DAARVAN	42
DE BLIJVENDE BEKORING VAN HET VERRE OOSTEN	45
III. FRANSE CERAMIEK IN DE TIJD VAN DE ART NOUVEAU: DE JAREN ROND 1900 OF DE TRIOMF VAN DE VITRINEKUNST	49
HET ONTSTAAN VAN EEN MYTHE	49
EEN ANDERE WERELD	51
HET ONNUTTIGE OBJECT	55
HET VERTOONDE OBJECT	59
HET PUBLIEKE OBJECT	64
EEN BREDE UITSTRALING	70
IV. FRANSE CERAMIEK IN DE TIJD VAN DE ART DECO: VAN 1910 TOT 1945	83
DE GEBOORTE VAN EEN NIEUWE STIJL ROND 1910	83
DE BRONNEN VAN HET TIJDLOZE	90
NAAR HET ULTIEME ISOLEMENT	92
TWEDE GROTE CERAMISTEN: LENOBLE EN DECŒUR	97
HET GEOPENBAARDE OBJECT	103
EEN GEDOOFDE UITSTRALING	108
V. REACTIES TEGEN HET ESTHETICISME NA 1920	115
DE EENZAAMHEID VAN DE MODERNEN EN HET MODERNE ALS POSE	115
RETOUR À L'OCCIDENT: DE JAREN DERTIG EN VEERTIG	126
VI. ECHO'S EN RECEPTIE NA 1945	135
DE NADAGEN VAN HET ESTHETICISME	135
DE HEROPSTANDING VAN 1900, GEVOLGD DOOR EEN KLEINE GESCHIEDENIS VAN DE LITERATUUR	139
RÉSUMÉ FRANÇAIS	146
BEREDENEERDE CATALOGUS VAN DE COLLECTIE L'OBJET SUBLIME	156
VOORWOORD BIJ DE BEREDENEERDE CATALOGUS	156
I. HET JAPONISME EN DE AANLOOP TOT DE ART NOUVEAU IN DE JAREN 1870 EN 1880	157
FÉLIX BRACQUEMOND	157
LAURENT BOUVIER	159

JEAN-CHARLES CAZIN.....	161
ERNEST CHAPLET TE BOURG-LA-REINE	162
HET ATELIER VOOR HAVILAND TE AUTEUIL	163
ERNEST CHAPLET EN HET ATELIER VOOR HAVILAND IN DE RUE BLOMET	165
ÉMILE GALLÉ.....	168
THÉODORE DECK EN ZIJN ATELIER, DE LATERE JAREN.....	171
II. HET LATE JAPONISME EN DE ART NOUVEAU IN DE JAREN 1890	174
PIONIEREN VAN DE MODERNE CERAMIEK	174
ERNEST CHAPLET	174
AUGUSTE DELAHERCHE.....	177
JEAN CARRIÈS	181
DE BELANGRIJKSTE ATELIEREN UIT DE ART-NOUVEAUPERIODE	185
CLÉMENT MASSIER	185
ADRIEN DALPAYRAT	188
ALEXANDRE BIGOT	191
EDMOND LACHENAL	193
DRIE BEELDHOUDERS.....	196
RUPERT CARABIN.....	196
NIELS HANSEN JACOBSEN.....	197
HENRY CROS	199
IN DE SCHADUW VAN DE GROTEN	200
LOUIS-ÉTIENNE DESMANT	200
HENRY ROBALBHEN	201
HET ATELIER TE GLATIGNY.....	202
TWEE MANUFACTUREN	203
DE FIRMA MULLER	203
DE MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES	206
III. DE TRIOMF VAN HET METIER ROND 1900.....	209
HET ECLECTICISME VAN TAXILE DOAT	209
ALBERT DAMMOUSE, HET LATERE WERK.....	212
IV. DE UITBLOEI VAN DE ART NOUVEAU NA 1900	215
DE SCHOOL VAN CARRIÈS	215
PAUL JEANNENEY.....	215
GEORGES HÉNIN.....	217
ÉMILE GRITTEL	219
HENRI DE VALLOMBREUSE.....	220
PIERRE PACTON	221
NILS DE BARCK.....	221
THÉO PERROT	222
EUGÈNE LION	223
JEAN POINTU	224
LÉON POINTU.....	224
DE SCHOOL VAN NANCY.....	225
JOSEPH MOUGIN EN PIERRE MOUGIN	225

ERNEST BUSSIÈRE.....	226
DE VERSPREIDING VAN DE ART NOUVEAU.....	228
ALFRED RENOLEAU.....	228
ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON, HET LATERE WERK	228
MICHEL CAZIN	230
BERTHE CAZIN	231
ANDRÉ METTHEY, HET VROEGE WERK.....	231
ERNEST CARRIÈRE.....	232
ÉMILE DECŒUR, HET VROEGE WERK.....	233
FERNAND RUMÈBE, HET VROEGE WERK	234
FÉLIX EN MADELEINE MASSOUL, HET VROEGE WERK	234
ÉMILE DIFFLOTH.....	235
TUSSEN ART NOUVEAU EN ART DECO.....	236
AUGUSTE DELAHERCHE, HET LATERE WERK.....	236
JACQUES PONCHELET EN ABEL LÉGER.....	237
V. EEN INTERLUDIUM	238
DE FAUVISTISCHE CERAMIEK IN HET ATELIER VAN METTHEY	238
VI. DE VROEGE ART DECO IN DE JAREN 1910.....	240
ÉMILE LENOBLE, HET VROEGE WERK.....	240
ANDRÉ METTHEY	241
FÉLIX EN MADELEINE MASSOUL.....	243
ÉMILE DECŒUR.....	245
HENRI SIMMEN, HET VROEGE WERK.....	246
FERNAND RUMÈBE.....	247
RAOUL LACHENAL	249
VII. DE ART DECO IN DE JAREN 1920 EN 1930	250
DE KWINTESSENS VAN DE ART DECO	250
ÉMILE LENOBLE	250
ÉMILE DECŒUR.....	253
DE GEDECOREERDE ART-DECOCERAMIEK.....	255
RENÉ BUTHAUD.....	255
JEAN MAYODON.....	257
ÉDOUARD CAZAUX	259
GROTE CERAMISTEN VAN DE ART DECO	260
HENRI SIMMEN	260
GEORGES SERRÉ.....	262
SÉRAPHIN SOUDBININE	265
IN DE MARGE VAN DE ART DECO: EEN VOORZICHTIG MODERNISME	267
JEAN BESNARD.....	267
MARJOLAINE EN LUC LANEL, HET VROEGE WERK	269
JEAN VAN DONGEN.....	269
TWEE MANUFACTUREN	270
CAMILLE THARAUD	270
DE MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES	271

LOUIS DELACHENAL TE SÈVRES.....	272
IN DE VOETSPOREN VAN DE GROTEN	274
MARGUERITE DE SAINT-GERMAIN	274
JOSEPH MOUGIN EN PIERRE MOUGIN, HET LATERE WERK.....	274
CHARLES CATTEAU	275
LOUIS LOURIOUX.....	276
JEAN-JACQUES LACHENAL.....	277
VIII. DE REACTIES TEGEN DE ART DECO.....	278
DE REACTIE VAN DE MODERNISTEN	278
FRANCIS JOURDAIN	278
PAUL JACQUET.....	279
RENÉ HERBST	280
ROBERT LALLEMANT.....	281
PAUL BONIFAS.....	282
RETOUR À LA TERRE.....	284
PAUL BEYER	284
ANNE DANGAR.....	285
MAURICE DE VLAMINCK, HET LATERE WERK	286
REACTIES TEGEN HET STEENGOED	287
MAURICE SAVIN	287
GUIDETTE CARBONELL.....	289
PIERRE LEBASQUE.....	290
MARJOLAINE EN LUC LANEL, HET LATERE WERK	291
JACQUES LENOBLE.....	292
HÉLÈNE LENOBLE	293
GIO COLUCCI	294
ODILE MOUGIN	295
IX. DE NABLOEI VAN DE ART DECO NA 1940.....	296
MAURICE GENSOLI	296
PAUL DORDET	297
FRÉDÉRIC KIEFER.....	298
JEAN-PAUL CHAUMEIL	299
VERANTWOORDING EN CONCLUSIE.....	301
KLEURPLATEN.....	306
EINDNOTEN	358
BIBLIOGRAFIE	438
VOORWOORD BIJ DE BIBLIOGRAFIE.....	438
I. CONTEMPORAINE ALGEMENE LITERATUUR	439
II. RETROSPECTIEVE ALGEMENE LITERATUUR	446
III. CONTEMPORAINE EN RETROSPECTIEVE LITERATUUR PER CERAMIST	455
LIJST VAN ZWART-WITILLUSTRATIES.....	490
HERKOMST VAN DE FOTO'S	496
DANKWOORD.....	497

WOORD VOORAF

Dit boek bleef vele jaren onuitgegeven. Eerst lag het weggeborgen en verwaarloosd in een lade, nog een manuscript, ontmoedigend onleesbaar. Dan werd het met veel inspanning eindelijk uitgetikt. Maar ook dan bleef het slechts bestaan voor mezelf. Er waren anderen nodig om me de volgende stap te doen zetten, om het boek te laten leven en het te delen met lezers. Zo kreeg het idee van een tentoonstelling gestalte, waarbij het boek als begeleidende publicatie zou kunnen fungeren. En zo kwam het boek onder de aandacht van dr. Titus M. Eliëns, hoofd collecties van het Gemeentemuseum Den Haag en als hoogleraar verbonden aan de Universiteit Leiden. Hij gaf het boek nog een grotere kans: het kon volgens hem als academisch proefschrift dienen. Zijn voorstel om onder zijn hoede in Leiden te promoveren, beschouw ik als een uiting van een uitzonderlijke edelmoedigheid. Alleen al daarom kon ik me geen betere promotor wensen. Mijn erkentelijkheid werd nog verdiept door zijn minutieuze opmerkingen, zijn warme aandacht en zijn opwekkend enthousiasme. Ik zal hem erkentelijk blijven.

INLEIDING

The White Rabbit put on his spectacles. "Where shall I begin, please your Majesty?" he asked. "Begin at the beginning", the King said gravely, "and go on till you come to the end; then stop."
Lewis Carroll, Alice's Adventures in Wonderland

Toen ik jong was, raakte ik gefascineerd door art nouveau en symbolisme. De liefde is er nog, maar ze is veranderd: verrijkt, maar ook verarmd, zoals dat gaat met wat ons vele jaren lang beweegt. Ceramiek had in dat nochtans rijke universum aanvankelijk geen plaats. Er stond een vaasje van Clément Massier in mijn studentenkamer omdat het mysterieuze van het metaalglazuur me betoverde, maar van wat ik toen las en van de prachtige tentoonstelling 'Europa 1900' in Oostende in 1967 kon ik me later zo goed als alles behalve de ceramiek herinneren. Dat vermogen van ceramiek om, anders dan glas bijvoorbeeld, zich aan de aandacht te onttrekken om dan daarna als het ware op te lichten en zich te openbaren aan de verrukte blik, zoals de metaalglans van mijn vaasje in het veranderende licht soms weg was en soms opleefde, die eigenschap leidde ertoe dat ik mij later over Franse objecten in ceramiek uit de periode die mij interesseerde ging ontfermen om ze uit de onzichtbaarheid te halen en ze te laten zijn.

Met dat doel voor ogen heeft men zich tot het meest waardevolle te richten, niet uit misprijzen voor het arme, maar uit respect voor het grote, en het ligt dan ook voor de hand dat een strenge hiërarchie van waarden zich aan mij opdrong. Zo werd kijken gelijk aan kiezen en elimineren, en zo werd zoeken het niet kopen van ontelbare stukken: de industriële producten van fabrieken als Denbac of de snuisterijen van ontwerpers als Robj of Sandoz, maar ook en vooral de mindere resultaten van ceramisten die tot meer in staat waren. Zo ook werd het zoeken naar kwaliteit na een tijd volkomen beheerst door het verlangen naar het volmaakte, naar de uiteindelijke bekroning van dat zoeken.

Dat was wat mij naar Drouot, de Marché aux Puces en de marchands leidde, een verlangen dat in alles geleeke op de droom die de grote Franse ceramisten zelf dreef en waarop ik in de hiernavolgende tekst verder zal ingaan. Mijn verlangen kon meermaals bevredigd worden, maar het werd niet volledig gestild. De zoektocht bleek eindeloos en steeds was er het gevoel dat het uiteindelijke doel verborgen bleef. Tenslotte begreep ik hoezeer ik een mens van interieurs en vitrines ben, en dat ik, om te bereiken wat ik zocht, geen objecten had moeten verzamelen. In de tuin en niet in het salon zou ik hebben gevonden wat ik zocht. Ik stel mij voor dat een tuinier niet zoekt naar de bloei, dat hij wacht in rust en zekerheid. En als de bloei er is, dan beschijnt het paradijs de aarde, kortstondig maar zonder voorwaarde: het volmaakte bestaat dan, ook zonder ons verlangen. De schoonheid van ceramiek, de bloeiende momenten in het oeuvre van een Ernest Chaplet of een Émile Decœur, veel van wat hier is bijeengebracht, behoort niet tot het paradijs, maar tot de onvolmaakte, troost behoevende wereld. De onbewogen voleinding van de bloem in de lente en de zomer, de totale vanzelfsprekendheid die de schoonheid van de natuur eigen is, kent ze niet. De schoonheid van ceramiek is een nagestreefde schoonheid en ze

behoudt de sporen van dat streven, de herinnering aan de gevechten en de moeilijkheden, ook als de volmaaktheid wordt aangeraakt of als, zoals bij Auguste Delaherche, rust en schoonheid worden gevonden in het streven zelf. Nu ik ouder ben geworden, zie ik in de schoonheid van ceramiek minder het veel te verre doel van ons verlangen dan de eindeloosheid van ons zoeken. Die schoonheid blijft dichtbij ons, want ze is door mensen gemaakt en ze deelt onze kwetsbaarheid, ook al wil ze die overstijgen. En dat rechtvaardigt haar, besef ik nu.

Het werd mij op die manier duidelijk dat de collectie zich evenzeer als in de diepte in de breedte kon ontwikkelen, en dat het gezochte, volmaakte, unieke object door fragmenten van volmaaktheid, door een gevarieerder, groter geheel kon vervangen worden. Dezelfde criteria en een zelfde hiërarchie bleven gelden. Nieuw was dat de collectie nu de vorm kon aannemen van een historisch overzicht, waardoor het eindeloze zoeken van de ceramisten van toen in kaart kon worden gebracht en nauwkeuriger gesitueerd. Geen van de verschillende types van verzamelingen kan ooit worden afgesloten, aldus de verzamelaar, maar het historische type laat gemakkelijker een besluit toe; bovendien biedt het gemakkelijker een reden om het bijeingebrachte met anderen te delen.

De vanuit een historisch perspectief gevormde collectie krijgt slechts betekenis als voorrang wordt verleend aan de historische realiteit of aan het beeld ervan dat door onze inzichten en waardeoordelen is ontstaan. Nochtans geven zulke collecties zo een beeld zelden weer, omdat de afhankelijkheid van de toevallige beschikbaarheid van het materiaal te groot is. Toch leek het mij noodzakelijk om in de mate van het mogelijke en met veel geduld de door die historische blik zichtbaar geworden verhoudingen en rangorden getrouw te weerspiegelen. Zo is uiteindelijk bereikt dat de belangrijkste ceramisten met de meeste werken zijn gepresenteerd en onbelangrijke namen meer summier zijn vertegenwoordigd.

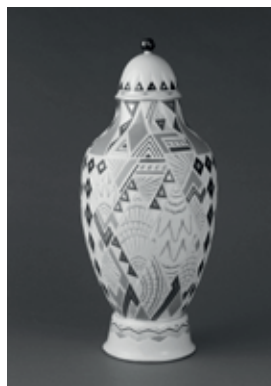
Voorwaarden voor het welslagen van een dergelijke onderneming zijn, opnieuw, de beschikbaarheid en de mogelijkheid steeds een zelfde kwaliteitsstandaard te hanteren. Al bij al heb ik geluk gehad dat ik grotendeels in dit gevaarlijk opzet ben geslaagd, want de gewenste kwaliteit was zeldzaam en de concurrentie was soms hard. Vooral de laatste tijd slaagde ik er niet meer in de dingen te kopen die ik wou. Eigenlijk zou me dat tevreden moeten stemmen, want de Franse ceramiek, die lang onzichtbaar bleef, blijkt nu gezien en begeerd.

Eens gekozen voor een historisch overzicht werd de wetenschap weer afgeremd door het esthetisch gevoelen. Aldus werden ceramisten zoals Eugène Baudin en Jean Luce, die om hun decoratieve betekenis waren binnengehaald, al vlug weer afgestoten. Het steengoed van Charles Gréber uit Beauvais, de vazen uit het steengoedfabriek van Pierrefonds, waar een verlate art nouveau gehandhaafd bleef, de faïence uit de fabriek van Longwy, het steengoed dat vanaf 1922 onder de naam Odetta door het Maison HB te Quimper werd uitgegeven, of de producten van het Atelier Primavera, waar ceramiek al te vaak tot een futiel modeartikel werd herleid, dat alles werd streng geweigerd. Te streng wellicht volgens sommigen, want ook daar ontstond, zij het uitzonderlijk, mooi of opmerkelijk werk. Mijn aarzelingen en weigeringen weerspiegelen in feite een historische situatie: uit de hiernavolgende tekst zal blijken hoezeer een individualistische kunst zich in naam van de schoonheid keerde tegen massaproductie en industrialisatie. Anderzijds werd werk waar ik niet kan van houden, zoals bijvoorbeeld de art deco van de gebroeders Mougin of het constructivisme van Robert Lallemant, toch een

terechte plaats gegund. Ook commerciële ceramiek werd, waar dat voor een juister beeld van de situatie nodig werd geacht, hier en daar gedoogd. Op die manier kan nu gewezen worden niet alleen op de kracht maar ook op de verscheidenheid van de Franse ceramiek uit een der meest boeiende perioden van haar geschiedenis. En terwijl ik de val van de encyclopedische volledigheid kon vermijden, kon voor de protagonisten niettemin een omgeving worden geschetst.

Het resultaat van die omzichtigheid biedt tot mijn trots vele hoogtepunten, stukken met een interessante herkomst of stukken die werden gepubliceerd of waarvan een variant werd gevonden in belangrijke museumcollecties. Sommige stukken zoals die van de haast mythische Laurent Bouvier, van Ernest Chaplet te Bourg-la-Reine, van Jean-Paul Aubé, Jean-Charles Cazin, Henry Cros of van de Deen Niels Hansen Jacobsen die bij zijn vertrek uit Frankrijk zijn werken meenam, zijn uiterst zeldzaam. Andere stukken zijn representatief voor nu vergeten maar ooit bekende ceramisten zoals Jacques Ponchelet en Jean van Dongen. Nog andere, zoals die van Maurice Savin of Guidette Carbonell, speelden een sleutelrol in een evolutie. Of ze behoren, zonder overdrijving, tot het beste of bekendste uit een oeuvre; ik denk hierbij aan het merendeel van de collectie en vooral, gelukkig, aan de grootste namen. Maar ondanks alle geduld en moeite kon niet worden verhinderd dat bepaalde hiaten oningevuld zijn gebleven. Een paar grote ceramisten bleken onbereikbaar: Paul Gauguin, wegens te zeldzaam en te duur, en Raoul Dufy, om dezelfde fatale redenen. De afwezigheid van de door mij hooggeschatte japonisten Camille Moreau-Nélaton en Eléonore Escallier, net als van de jonge Albert Dammouse, betreur ik nog meer; zij leken me ooit bereikbaar. Eén naam moet ik tot mijn schande aan dit lijstje toevoegen: die van Étienne Moreau-Nélaton, van wie weliswaar twee kapitale werken uit zijn rijpe jaren konden verworven worden, maar van wie de vroege faïence, zo belangrijk in mijn ogen, schittert door afwezigheid. Op de paar kansen die mij ooit geboden werden, heb ik immers niet adequaat gereageerd. Deze en de andere leemtes worden gecompenseerd door zwart-witafbeeldingen die de collectie vervolledigen.¹

Er mankeren nog meer namen, uiteraard. Vooral omdat uit de vele derderangsfiguren slechts enkele representatieve keuzes zijn gemaakt. Zo dient een ceramist als Alfred Renoleau anderen te vertegenwoordigen – zoals Claude Demay, Alexis Boissonnet, Charles-Louis Virion of

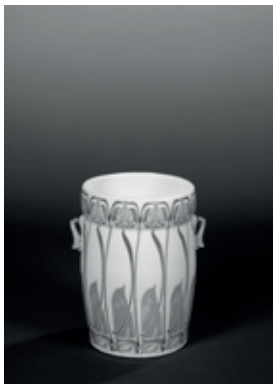


Ill. 1 en 2

Numa Gillet – of hoefde de soms boeiende William Lee niet opgenomen te worden in de toch al grote groep volgelingen van Jean Carriès. De even talrijke volgelingen van Clément Massier, gevestigd in Zuid-Frankrijk, kwamen dan weer niet in aanmerking, daar ze zonder enige uitzondering niets bleken toe te voegen aan wat hun voorganger had bereikt.² Nog ander materiaal is niet aanwezig omdat het geen passende plaats vindt in een geheel dat door de glazuurexperimenten van de grote zelfstandige ceramisten wordt beheerst: zo het minutieus beschilderde porselein van Sèvres, zowel van rond 1900 als rond 1925, het art-nouveauporselein dat voor de galerie van Bing werd ontworpen en het even ornamentale, met complexe emailtechnieken verrijkte porselein van André-Fernand Thesmar of Camille Naudot. Hieraan kan ook het decoratieve, in serie vervaardigde en voor het interieur bedoelde werk van de reeds vermelde Jean Luce worden toegevoegd. Het nam tussen de oorlogen een positie in die in menig opzicht vergelijkbaar is met die van het Bingporselein rond 1900: het vertoont zich als het negatief ervan, maar het bevat een zelfde geest. Vergeleken met het eclecticisme van het einde van de 19^e en het begin van de 20^e eeuw geven zulke werken blijk van moderne onafhankelijkheid, maar het onveranderd en uitsluitend huldigen van het principe van het streng beheerste en aan de vorm toegevoegde decor zonder inspraak van de materie, maakt een aansluiting aan de hier behandelde nieuwe ceramische beweging moeilijk. Ook niet behandeld is uiteraard de bouwceramiek. Terwijl gebruiksceramiek, die hier als dusdanig eveneens onbehandeld blijft, wel werd opgenomen in geval ze een factor vormt in een geestelijke of stilistische evolutie.

De indeling van de beredeneerde catalogus van de collectie volgt in grote lijnen het tijdsverloop van de jaren 1860 en 1870 tot de jaren 1940 en 1950, maar wordt in de details door vaststellingen aangaande stijl en kwaliteit bepaald, waarbij de in het tekstgedeelte ontvouwde gedachten hun weerslag krijgen. Aldus wijkt de indeling af van de alfabetische of strikt chronologische rangschikking die in catalogi van moderne ceramiek gebruikelijk is. Waar dat in de tekst of het catalogusgedeelte nodig is, wordt de chronologie gedetailleerd en worden de elders gebruikelijke slordige dateringen gecorrigeerd.

De inleidende tekst wil in de eerste plaats het eigene van de Franse ceramiek uit de genoemde periode vatten. Als leidraad daarbij drong zich al vlug de aandacht op voor de verhouding



Ill. 3, 4 en 5

van die ceramiek tot kunst en schoonheid, waardoor de tekst kan worden gelezen als een probleemstelling van het estheticisme. Tegelijkertijd wordt een geschiedenis zichtbaar waarin spilfiguren, groepen, invloeden en reacties zich aftekenen. In dat verband leken me vergelijkingen van de Fransen met hun tijdgenoten in het buitenland zinvol. Zowel hun eigenheid als hun historisch belang kunnen zo worden begrepen. Een dergelijk opentrekken van de geschiedenis is op dit vakterrein zo goed als ongebruikelijk. Bij uitzondering werd het toegepast door Tamara Préaud en Serge Gauthier in het illustratiemateriaal van 'La céramique, art du XX^e siècle' uit 1982, waarin de keuze en schikking van de illustraties soms boeiende perspectieven openen.³

Het is nodig hier nog meer literatuur te noemen. Die dient immers aan te vullen wat op deze bladzijden werd vermeden of veronachtzaamd. Zo werden, ook om de teksten niet nodeloos te belasten, biografische gegevens beperkt tot het noodzakelijkste, waarbij ik voor meer feiten verwijs naar wat anderen noteerden in baanbrekende studies: de twee catalogi van de collectie Hans-Jürgen Heuser, de eerste aangaande de tijd rond 1900, de tweede aangaande de jaren 1925; de catalogus over art-nouveauceramiek door Horst Makus; het standaardwerk van Anne Lajoix over de ceramiek na de art nouveau, 'La céramique en France 1925 – 1947'; en ten slotte de catalogusnotities in de tijdens dit schrijven verschenen bloemlezing uit de ceramiekcollectie van het Parijse Musée des Arts Decoratifs onder leiding van Béatrice Salmon. Bruikbaar zijn eveneens twee encyclopedieën, de ene door Karen Mc Cready over de ceramiek uit de art deco en het modernisme, de andere door Elisabeth Cameron, 'Encyclopedia of Pottery and Porcelain 1800-1960', een zeer uitgebreid en accuraat handboek dat ik de lezer graag aanbeveel. Mijn gemis aan vertrouwdheid met de technische aspecten van ceramiek, de fabricatie, de samenstelling van glazuren, de decoratieprocedés⁴, maakte het noodzakelijk dat facet van mijn thema te vermijden en ik ben dan ook verplicht de lezer naar elders te verwijzen. Er bestaan ontelbare boeken die nader ingaan op de ceramiekpraktijk. Voor de betreffende periode richt men zich best naar de teksten opgenomen in de genoemde eerste catalogus van Heuser of naar het genoemde boek van de daarin onderlegde Lajoix. Algemener en zeer bruikbaar is het monumentale technische woordenboek van de hand van Jean-Paul van Lith, zelf een belangrijk ceramist.⁵

Mijn gebrekkige kennis van techniek en materiaal, het feit dus dat ik ceramiek hoofdzakelijk zie zoals ze zich vertoont aan de zintuigen, brengt met zich mee dat ik dichters sta bij het publiek dat zich destijds voor de vitrines op de Parijse tentoonstellingen verdrong, bij de amateurs en snobs, zo men wil, dan bij de ceramisten zelf.⁶ Ik denk dat zo een gezichtspunt nuttig is wanneer men wil zien zoals ik verkies te kijken. De blik die ik nu heb, op een moment in mijn leven dat de passie voor Franse ceramiek al lang door andere passies verdrongen is, een objectief geworden maar soms opnieuw geraakte en ontroerde blik, heb ik in dit boek soms bewust doen samenvallen met de toenmalige blik, met de stemmen van de toen betrokken critici. Zo wou ik de juiste afstand vinden zoals een fotograaf zijn lens scherpstelt van floue algemeenheid naar een detail en terug, vanuit de betrachtting de meer algemene betekenis van de objecten te vatten. Ook in de kritieken uit de tijd overigens blijkt in de regel het standpunt van de leek te zijn ingenomen: de fabricatie van de objecten blijft verhuuld en hun schoonheid lijkt in een verre realiteit ontstaan. Moderne Franse ceramiek had alzo van bij de aanvang een verstoorde verhouding tot het dagelijkse, waarboven ze zich

leek te willen verheffen. Daarbij voegde zich het zoeken naar die verheffing via ontleningen aan oude en uitheemse culturen. Dergelijke ontlenen waren even frequent in de beeldende kunsten van de twintigste eeuw, maar daar dienden ze de avant-garde, terwijl in de ceramiek de aanwezigheid van het Verre Oosten, van niet-primitieve, niet-dynamische culturen, gekenmerkt door een ongeziene vervolmaking van het object, een aura van tijdloosheid met zich meebracht, een mijns inziens belangrijk aspect dat haar na verloop van tijd in een moeilijke relatie bracht tot de moderniteit. Ceramiek die modern wil zijn, zei men, “fait des concessions aux tendances modernes”⁷, alsof ze daar van nature ver boven zou staan. Vaak werd er door critici toen op gewezen dat het coloriet van de ceramiek dat van de schilderkunst overtrof en dat veel ceramisten aanvankelijk schilders waren geweest, alsof ze tot inzicht waren gekomen. Het leek wel of er een strijd om de voorrang plaats had tussen decoratieve schoonheid en kunst, terwijl op de jaarlijkse salons en de officiële en commerciële tentoonstellingen in Parijs de verschillen tussen de beeldende en de decoratieve kunst in feite waren vervaagd. Het was trouwens de ceramiek geweest die als eerste de oude grenzen tussen de kunsten had weten te doorbreken. De problematiek van de decoratieve schoonheid en de daarmee verbonden problematische verhouding tot de eigen tijd, resulterend in een anti-modernistische reflex bij het merendeel van de Franse ceramisten, zullen de belangrijkste leidmotieven vormen van dit boek.⁸

In de decennia voor 1890, toen het enthousiasme voor Japan nog duidelijk zichtbaar was in vormen en decors, was de band met de moderniteit nog evident. Het was een tijd van bevrijding die gevolgd werd door een tijd van zoeken en ontdekken, een tijd waarin de ceramiek in Frankrijk geleidelijk zichzelf vond. Daarna had de ondertussen gegroeide en rond 1900 alom tegenwoordige art nouveau stilistisch niet zoveel impact op ceramisten en bleven de groten onder hen in de marge van haar invloedssfeer. Na de art nouveau, in de fase van de affirmatie van het bereikte, werd die aparte positie aangehouden en zelfs versterkt: men leek ontheven van verplichtingen, losgekomen van banaliteit, bevrijd van de omgeving. Hoewel deel van een brede decoratieve beweging, zag men zich apart van de andere kunsten, aan hen evenwaardig en bewust individualistisch: “le triomphe de l’art pour l’art”, zoals Gabriel Mourey de ceramische glazuurkunst rond 1900 noemde⁹, was ‘le triomphe de la céramique pour la céramique’ geworden. Niet dat in de jaren twintig en dertig die tendens geen weerstand kende. Maar de grootsten van toen waren onaanraakbaar en ongevoelig voor fundamentele kritiek. Ze sloten in hun essentie aan bij de grote pioniers uit de jaren rond 1900, en niet bij de moderne ontwikkelingen. Ze vormden geen contradictie met hun voorgangers: de veranderingen, die het gevolg waren van een stilistische evolutie, vonden aan de oppervlakte plaats. Blijvend waren de afwijzing van de functie van het object, het principe van het gebruik van een decor, de verheffing van de materie tot ornament, en aandacht voor de verleiding van het uiterlijk, eerder dan voor de onderliggende structuur. Zelfs van een toepassing van moderne fabricatietechnieken werd afgezien. Het ceramische object dat geleidelijk tot kunstwerk was gegroeid, bleef door één man gemaakt, of het wou alvast die schijn wekken. De moderniteit zou pas inzetten bij het design waarin ontwerp en uitvoering zouden worden gescheiden. Niet die ene alleenstaande Robert Lallemant, de enige professionele ceramist in de progressieve Union des Artistes Modernes, maar de talrijke traditionalisten waren het die, aangevoerd door enkele groten, de geest van de Franse ceramiek uit die lange periode bepaalden: haar neiging tot classicisme die spreekt uit eenvoudige,

geconcentreerde en stabiele vormen, haar superieure vakmanschap, haar gerichtheid op de eigen uitdrukkingsmiddelen in een streven naar coherentie van vorm en materie. Inderdaad, “Chaplet, Delaherche, Lenoble et Decœur suffiraient à écrire l’histoire de la céramique de ces cinquante dernières années à nos jours.”¹⁰ Zoals de lezer zal merken, relateert zo een geschiedenis van Ernest Chaplet tot Émile Decœur, geschreven zoals hier vanuit het zonet geschetste gezichtspunt, veel van wat in de geschiedschrijving van de moderne toegepaste kunsten als stuwende gedachten wordt erkend: de eenheid van de kunsten, de deelname aan een progressief evoluerende moderniteit, de kunst en de schoonheid voor allen, de beantwoording aan de eisen van het dagelijkse bestaan.

Die eenheid tussen 1900 en 1930, tussen enerzijds Ernest Chaplet en Auguste Delaherche en anderzijds Émile Lenoble en Émile Decœur, die continuïteit, waardoor vroegere ceramisten ook door een volgende generatie konden worden bewonderd, vormde een brede beweging die zich als een vast geheel laat situeren in de tijd. Daarbij een precieze begindatum bepalen is echter niet mogelijk. De trends die vooruitwijzen op de latere beweging zijn kortstondig en liggen verspreid in de jaren waarin het japonisme bloeit. Daarom wordt veel van wat in die periode als wezenlijk werd ervaren, zoals de navolgingen van de kunst uit de islamwereld of uit de renaissance, hier niet getoond en worden de aanvangsjaren slechts gezien in het licht van latere ontwikkelingen. De keuze van een einddatum daarentegen is gemakkelijk: vanaf 1945 immers zou de ceramiek in Frankrijk voor een lange tijd door geheel andere principes worden bepaald. Weliswaar werd de beweging van voor 1945 reeds gecontesteerd tijdens haar bloei, en weliswaar werkten enkele van haar protagonisten ook na 1945 verder; toch dringt die datum zich op: de breuk met de vorige periode werd immers bij het einde van de oorlog als een feit ervaren. Bovendien bleek de tijdgeest rijp voor vernieuwing: vele nieuwe ceramisten met een andere mentaliteit, enkelen al werkend kort voor dat jaar, traden toen voor het voetlicht. Een van hen vat de jeugdige, bevrijde geest van die tijd goed samen: Pablo Picasso werkte in 1946 te Vallauris in het door Suzanne Ramié bezielde ceramiekatelier Madoura. In Vallauris ontstond zo een veranderde esthetiek, maar ook in Parijs kende men na de oorlog meer luchtigheid, uitbundigheid en fantasie. Aardewerk en faïence, die op lage temperatuur gebakken worden, beschilderd kunnen worden en daarbij de mogelijkheid bieden van een rijk kleurenpalet, bleken het meest geëigend om uitdrukking te geven aan de bevrijding van teveel ernst en van dwang tot kwaliteit. Die evolutie was, zoals we zullen zien, in Frankrijk reeds in de jaren dertig ingezet. Toen en daarna bleek zacht gebakken ceramiek er een wapen tegen de suprematie van klassieke, Chinees geïnspireerde vazen, tegen de hautaine kunst van het moeilijk te vervaardigen steengoed, de zo geroemde ‘céramique à grand feu’.

Steengoed, ‘grès’ in het Frans, was eng verbonden geweest met de moderne beweging vanaf het einde van de negentiende eeuw. Ceramiek, tenminste het artistieke aspect ervan, werd in die periode zo goed als gelijkgesteld met steengoed. In zoverre zelfs dat men de oventemperatuur voor faïence ging opvoeren of dat men faïence gewild het uitzicht gaf van steengoed, wat tot gevolg heeft dat ze er, zowel in de contemporaine kritieken als in de hedendaagse literatuur, gemakkelijk mee wordt verward. Tot aan het succes van André Metthey die het kleurige aardewerk weer op het voorplan bracht, gold het wat goedkope aanzien van faïence als minderwaardig. Roger Marx sprak in 1900 zelfs van een algemene *dédain* voor die materie.¹¹ Maar ook nog tijdens het succes van Metthey en later, tijdens de opmars van

de faience vanaf 1930, bleef men het steengoed beschouwen als nobeler dan faience en als de noodzakelijke voorwaarde voor een edele kunst: een kunst die uitzonderlijk, bijzonder en elitair was, met geen ander publiek dan kenners, die zonder zwakte was, zonder gemak, zonder oppervlakkigheid of haast. Een kunst die bovendien zozeer naar zichzelf was gekeerd dat ze geen functioneel gebruik meer toeliet: haar doel lag louter in haar schoonheid. Hoezeer verschilt die houding van de later ontstane mentaliteit die wordt geïllustreerd door de ceramist Valentine Schlegel, toen die stelde dat een vaas haar zin slechts ontleent aan haar functie als recipiënt voor bloemen.¹² Hoezeer zouden de generaties vóór haar niet van die uitspraak hebben gegruwd. Net zoals velen vandaag trouwens en net zoals ikzelf. Niet in opvattingen als die van Schlegel, maar in de reacties erop, die de uiting zijn van een steeds hernieuwde liefde voor de schoonheid van de materie, blijft de geest van de pioniers besloten liggen en vindt men de kern van wat het verleden met het heden verbindt.¹³

De eerste stukken Franse ceramiek kochten mijn echtgenote Annette en ik lang geleden. Annette heeft altijd een voorkeur gehad voor monumentale, sterke ceramiek uit de jaren dertig, die ze met een werkelijk feilloos oog wist te kiezen. Haar bedank ik voor de vele mooie momenten en voor de diepe complicité. De laatste en veruit de meeste stukken kon ik verwerven voor rekening van een zakenman die me zijn volle vertrouwen schonk en het me mogelijk maakte de collectie, zoals reeds gezegd, in de breedte te ontwikkelen en zo te maken tot een historisch gefundeerd geheel. Ik besef dat zo een situatie uitzonderlijk is en ik eer hier zijn openheid, het kenmerk van de grand seigneur. Als verzamelaar van hedendaagse en primitieve kunst ervoer hij de confrontatie met ceramiek als een avontuur dat hem aanvankelijk vreemd was, maar al vlug wist hij daarin een geheel eigen geluk te vinden. Een tentoonstelling¹⁴ van de volledige collectie in het Design Museum in Gent in de lente van 2011 betekende veel voor hem. Op 2 oktober 2011 overleed hij. Dit boek ligt voor altijd in de handen van Armand Tob.



III. 6

HET SUBLIEME OBJECT. EEN GESCHIEDENIS VAN DE VROEGE MODERNE ARTISANALE CERAMIEK IN FRANKRIJK

Gegenüber war ein kleiner Laden, da funkelten blaue und grüne Schmetterlinge und Muscheln, besonders Nautilusmuscheln, die aus Perlmutter sind und die Form eines Widderhorns haben. Ich stand vor jedem Laden und ging hin und wider von einem zum andern dieser Geschöpfe, aus denen das Leben des Lichtes auch bei Nacht nicht weicht, und ich war voll Lust, etwas dergleichen mit meinen Händen hervorzubringen, aus der gärenden Seligkeit in mir etwas zu bilden und es auszuwerfen. Wie die feurige, feuchte Luft eines Inselstrandes den funkelnden Schmetterling aus sich bildet, wie das Meer mit dem unter seiner Wucht begrabenem dämonischen Licht die Perle und den Nautilus bildet und sie auswirft, so wollte ich etwas bilden, das funkelte von der inneren Lust des Lebens, und es hinter mich werfen, wenn der unaufhaltsame und entzückende Sturz des Daseins mich dahinriß.

Hugo von Hofmannsthal, Erinnerung schöner Tage

Het is 1900, we zijn op de Exposition universelle te Parijs. André Hallays, een van de vele verslaggevers, ziet in de paviljoenen van de verschillende landen ontelbare ceramieken vazen, schotels en kannen, en hij noteert: “Mais, revenu devant les vitrines des potiers de France, on comprend que, sans eux, personne n’eût sans doute songé à ces heureuses tentatives, et on s’aperçoit qu’il y a dans leurs œuvres un goût et une mesure que leurs imitateurs n’ont point su conserver. Cette supériorité, la maintiendront-ils longtemps?”¹⁵ Het jaar 1900 vormt een der opvallendste momenten in de geschiedenis van de vroege moderne ceramiek. Zoals op de Parijse Exposition universelle van 1889 en de Parijse Exposition internationale des Arts Décoratifs van 1925 werd men toen geconfronteerd met een overvloed van zich etalerend talent, waardoor een balans zich opdroeg. Het heeft dus zin die uitspraak, die voor vele soortgelijke kan staan, als uitgangspunt te nemen van deze inleiding. Heeft Hallays gelijk? Overdrijft hij? En zo ja, waarom? Wat bedoelde hij met ‘goût’ en ‘mesure’, die twee Franse begrippen par excellence? En wat moeten we van zijn bezorgdheid denken? Om op die vragen te kunnen antwoorden, moeten we nagaan hoe de situatie is ontstaan die aanleiding gaf tot zoveel triomf. Daarbij zullen we moeten terugkijken tot ver voorbij dat reeds genoemde, belangrijke jaar 1889. Ook zullen we ons, zoals Hallays, afvragen hoe het de Franse ceramiek verder verging in de jaren rond 1925, jaren waarvan we de geest zullen zien voortleven tot 1945 en zelfs daarna. Maar laten we, om zo objectief mogelijk te blijven, het enthousiasme van Hallays al wat temperen en laten we een recentere uitspraak nemen als aanvullend uitgangspunt. Die is geheel anders van toon, want ze getuigt van een zeldzame en daardoor interessante antipathie voor de vroege moderne Franse ceramiek: “Œuvres de qualité, décoratives, sans nécessité vraie parce qu’elles se situent en marge et souvent en contradiction avec les grandes luttes de la peinture.”¹⁶ Die gedachte is van François Mathey, toen hoofd van het Parijse Musée des Arts Décoratifs en als dusdanig voorganger van Yvonne Brunhammer, die zich op datzelfde moment voor diezelfde ceramiek inzette met de sympathie van Hallays. Mathey zegt hoe dan ook iets interessants over de Franse ceramiek, net als Hallays dat deed

bij de vermelding van zijn criteria die, zoals we zullen zien, inderdaad zeer Frans blijken te zijn. Ook als we de oordelen die in beide uitspraken liggen vervat voorlopig terzijde schuiven, bieden de citaten voldoende aanleiding om binnen dit bestek op zoek te gaan naar de aard en de eigenheid van de vroege moderne Franse ceramiek. Historische feiten zullen daarbij slechts waar nodig als repoussoir dienen. Toch wil het verslag van deze zoektocht tegelijk de beschrijving van een periode, een geschiedschrijving zijn die in grote lijnen de chronologische indeling van de catalogus volgt.

I. FRANSE CERAMIEK IN DE TIJD VAN HET VROEGE JAPONISME: DE JAREN VOOR 1889

EEN NIEUWE VRIJHEID

De Exposition universelle van 1867 te Parijs was het eerste van een reeks schouwtonelen voor de Franse moderne ambachts- en nijverheidskunst. Vooral de stand van de firma Creil-Montereau wekte er verbazing: daar werd de aandacht getrokken door een eetservies in faïence, het nu nog beroemde en vaak gedocumenteerde servies 'Rousseau', zo genoemd naar de opdrachtgever, de Parijse handelaar en promotor Eugène Rousseau¹⁷, en ontworpen door de toen befaamde graficus Félix Bracquemond. In een tijd dat borden stevast werden gedecoreerd volgens een strikt neoklassiek schema, parallel aan de rand en rond het middelpunt verlopend, viel het servies op door een haast respectloze, alleszins verrassende manier van decoreren. Kleurrijke motieven, dierlijke en plantaardige door elkaar, van groot naar klein, waren als willekeurig op het vlak geworpen, ongestoord door het contrast der combinaties. De motieven bleken Japanse tekeningen die voor westerse ogen doorgedreven lineair en vereenvoudigd waren en aldus een sprekende en frisse indruk maakten. Ze waren letterlijk overgenomen uit houtsneden van Hokusai en andere Japanse grafici, om, gedrukt op de ceramiek, enigszins naïef te worden ingekleurd zonder aandacht voor het volume. De overname was onbeschaamd, want ze was gedreven door een dweperige geestdrift voor alles wat Japans is.¹⁸ De geschiedenis van dit japonisme waarin Bracquemond de status van pionier krijgt en waarin het servies 'Rousseau' als een der eerste wapenfeiten wordt beschouwd, is elders meermaals en uitvoerig beschreven.¹⁹ Samengevat was het japonisme een "rage désordonnée qui a tout envahi, tout commandé, tout désorganisé dans notre art, nos modes, nos goûts, même notre raison"²⁰, om na een tijd te worden tot niet minder dan "les origines de l'évolution moderne", tot "l'élément essentiel de ce qui constitue, à notre insu, le style d'aujourd'hui".²¹



Ill. 7 en 8

Ook in een beperkter verband is de werking van Bracquemond innoverend en ligt ze aan de basis van een lange geschiedenis. De ongedwongen houding tegenover het decor, het vertoon van een totale vrijheid, het genoegen in “le secret du charme absolu dans l’irrégulier”²², zullen ook na het feitelijke japonisme, tot een aantal jaren in de 20^e eeuw de Franse ceramiek mee blijven bepalen, ook als er van een uitgesproken decor wordt afgezien. Behalve die vrijheid plaatst nog een tweede facet het servies in een belangrijke positie: de vernieuwing ging niet uit van een ceramist, maar van een zelfbewust, autonoom kunstenaar die over ceramiek vrijer dacht dan een professioneel ontwerper van serviezen.²³ Daarenboven was Bracquemond een Parijzenaar en een intellectueel, een vriend van de eerste japonisten zoals Fantin-Latour, Whistler, Baudelaire en de gebroeders de Goncourt, een man doordrongen van een modern levensgevoel.

Het is gebruikelijk geworden om de Franse moderne ceramiek te laten aanvangen buiten Parijs, in de provincie, bij Jules-Claude Ziegler die werkte in de streek van de Oise, of bij de groep der Palissysten die zich vooral in Tours vanaf het midden van de 19^e eeuw liet inspireren door Bernard Palissy, de grote ceramist uit de Franse renaissance.²⁴ Ziegler, een schilder die, geïsoleerd in zijn tijd, steengoed bakte rond 1840, is inderdaad de eerste voorloper van een beweging die de ceramiek als kunst en de ceramist als kunstenaar ziet. De geest echter van zijn in volle historisme ontstane werken is te ver verwijderd van de latere vernieuwingsbeweging. Alleen de naturalistische momenten in zijn werk lopen werkelijk vooruit.²⁵ Ook het oeuvre van Charles-Jean Avisseau, de belangrijkste figuur van de groep der Palissysten wortelt krachtig in de geschiedenis, trouw als het is aan zijn voorbeeld.²⁶ Zoals Palissy voor hem, geeft Avisseau blijk van een eerbiedige, haast kinderlijke aandacht voor de natuur, een aandacht die eveneens voor het servies van Bracquemond bepalend is. De plastische vormen van Avisseau’s planten, amfibieën en reptielen zijn echter niet of amper gestileerd en samengevoegd tot composities die statisch en zonder spanning zijn doordat accenten en leegten vermeden werden. Het lijkt wel alsof de gelijkmatigheid ervan bepaald wordt door een wetenschappelijke ordening. Uitzonderingen hierop vormen de minder voorkomende barokke objecten, samengesteld uit florale elementen, alsook de merkwaardige opstapeling van vormen uit de natuur in vrijstaande sculpturen, waarin de neiging tot symmetrie niet meer werd gevolgd.²⁷ Maar ook daar is de inbreng van de kunstenaar miniem en lijkt de maker zich terug te trekken achter de veelheid van naturalistische details. Het verschil is duidelijk: een schotel van Avisseau spreekt van een triomferende natuur, een bordje van Bracquemond illustreert de triomf van de kunst. De ene buigt voor de wereld, stilzwijgend, de andere demonstreert met nadruk het overwicht van de stijl en van de kunstenaar op het ongestileerde en onvolmaakte van wat leeft.

Naar het schijnt zou het servies van Bracquemond slechter zijn onthaald dan de eveneens japonistische ceramiek die de Engelse firma Minton toen in 1867 toonde. Die was ontworpen door Christopher Dresser die al in 1863 japonistische motieven en ornamenten bij Minton had ingevoerd.²⁸ Wat er ook van zij, het servies van Bracquemond was anders en het eigene ervan, dat typisch Frans zal blijken, stak af tegen het karakter van de sterke Engelse concurrent. Die toonde zich minder nonchalant, minder eenvoudig en direct, strenger, extremer in de leer, perfect in de uitvoering. Meer dan tien jaar lang zullen Engelse manufacturen als Minton en Wedgwood en vanaf 1872 ook Royal Worcester een japonisme

huldigen dat opvalt door de exacte nabootsing van modellen in ivoor, lak, jade of brons en door de nauwkeurige, wat koude afwerking. Zelfs een sterk gelijkende Engelse navolging van het Franse servies, het Naturalist Service, een ensemble dat William Stephen Coleman voor Minton in 1869 ontwierp, mist het frisse en spontane van zijn voorbeeld.²⁹ Het opvallendste verschil tussen beide ligt in de blauwe boord op de vormen van Bracquemond, een citaat uit de 18^e eeuw, een tijd die vele Fransen met de gebroeders de Goncourt op kop, even dierbaar was als het minder familiale Japan. Die boord, aftekenend tegen de witte fond, herinnerde de amateurs van 18^e-eeuwse faïence aan regionale ateliers waar de decors soms een even vrolijke en onbekommerde asymmetrie vertoonden: “Dans le genre rustique”, zo beschreef een criticus het servies zelfs.³⁰ Japanse motieven en composities kregen zo een plaats in een geheel dat door een zowel nationaal als historisch bewustzijn bleef bepaald. Dergelijke verwijzingen naar het rococo zullen in Frankrijk tot in de art nouveau rond 1900 blijven voorkomen. Het meest opvallend is dit wellicht in de meubelkunst, het minst voorkomend in de ceramiek. Niettemin laat zich die tendens ook daar gemakkelijk vervolgen van Félix Bracquemond, Jean-Paul Aubé, Joseph Chéret en Albert Dammouse over Émile Gallé tot diep in de art nouveau bij Georges Hoentschel en anderen. Het verschijnsel biedt een der vele bewijzen van de complexiteit en de eclectische neigingen van de art nouveau die op vele momenten met het 19^e-eeuwse historisme verbonden bleef.³¹

Het servies ‘Rousseau’ bleef lange tijd populair in Frankrijk en kende nog succes op de wereldtentoonstelling van 1889.³² Het had een langdurige mode op gang gebracht waarin de liefde voor Japanse motieven prominent was, maar waarvan de producten ten overvloede bewijzen dat slechts weinigen Bracquemonds vrijheid aankonden. Zo werden motieven die aan het servies doen denken opnieuw in een ruimte suggererend verband geplaatst: dat was het geval voor andere door Eugène Rousseau uitgegeven serviezen of voor borden en schotels die later, maar blijkbaar nog steeds in concurrentie met het servies ‘Rousseau’, werden ontworpen voor manufacturen als Vieillard te Bordeaux of handelszaken als Le Grand Dépôt te Parijs.³³ Elders greep men zelfs terug naar een schikking met een centrum tussen boorden en regelmatig verdeelde ornamenten. Zelfs het japonisme van een geraffineerd ontwerper als Albert Dammouse zou voor die stilistische ambiguïteit nog lang exemplarisch blijven.



Ill. 9



Cat. 18

Het tekort aan originaliteit en fantasie en de afwezigheid van enig begrip van het waarlijk innoverende van Bracquemonds composities maken dergelijk werk verreweg inferieur aan het werk van enkele ceramisten die de vrijheid kenden hun eigen weg te gaan. Onder hen valt vooreerst Laurent Bouvier op, een academisch schilder die zich, los van de ceramische industrie, louter als dilettant, gedurende enkele jaren sporadisch tot de ceramiek wendde. Het was Bracquemond die in 1869 het initiatief nam tot zijn eerste expositie. Van zijn oeuvre blijft weinig over en er is amper wat over hem geweten, hoewel hij decennia later nog niet vergeten was. Zo noemde Émile Bayard hem nog in 1922 een voorloper van de moderne beweging.³⁴ De progressiviteit die zijn ceramiek kon bezitten, was die van het enthousiaste vroege japonisme dat zich aan de Parijse avant-garde hechtte en, anders dan de historicistische stromingen in de decoratieve kunsten van toen, deel had aan een nieuwe geest. Het verbaast dan ook niet dat zijn ceramiek werd gekocht door representanten van de moderniteit zoals Edgar Degas.³⁵ Zijn ceramiek, een kunst van het decor eerder dan van de vorm, van kleur en lijn eerder dan van materie, vertoont een lichtheid die zijn aan regels gebonden schilderkunst niet kent. Tevens hoort Bouvier thuis in de geschiedenis van de hier niet behandelde islammode, want ook Noord-Afrika en het Nabije Oosten vormden voor hem een inspiratiebron.

In diezelfde tijd ontstond even opvallende ceramiek die eveneens in de nabijheid van Bracquemond moet worden gesitueerd, het werk van twee bijzondere vrouwen: Eléonore Escallier, die haar Chinees geïnspireerde sierborden reeds in 1867, het jaar van Bracquemonds servies, toonde op de tentoonstellingsstand van de ceramist Théodore Deck, en, belangrijker nog, Camille Moreau, Bouviers leerlinge, die zich, door die tentoonstelling aangesproken, onmiddellijk tot het japonisme bekeerde.³⁶ Zoals Bracquemond in zijn latere serviesontwerpen lieten beide vrouwen de letterlijke overname van motieven achterwege en trokken ze zeer vlug essentiële lessen uit het voorbeeld van China en Japan. Vooral Moreau, die van een haast geniale inventiviteit blijk gaf, blonk uit door een eigen interpretatie van Japanse elementen en methodes die ze wist te vermengen met westerse, oriëntalistische of Chinese referenties. Rond het midden van de jaren zeventig werd bij haar het exotisme tenslotte opgenomen in een nog ongezien en ongewoon geheel. Wat beide vrouwen samen met Bouvier en de latere Bracquemond bereikten, staat ver van het conventionele karakter, de narratieve voorstellingen en de ruimtewerking van anderen: hun werk is gedurfd en neigt door tweedimensionaliteit naar abstractie. In die vrijheid ligt niet alleen wat hen van tijdgenoten onderscheidt, maar ook wat hen, over de stilistische verschillen heen, met de toekomst verbindt. Vrijheid, hoe kan men anders de individualistische en compromisloze attitude tegenover compositie en coloriet noemen, de nieuwe stijl die bij hen openbloeit met onbeperkte mogelijkheden en ongeziene lust? Adrien Dubouché gebruikt, misschien gevatter, de term “bonheur”: “à coup sûr, il y a du bonheur”, noteert hij over Escallier. En over Moreau, in hetzelfde rapport bij de wereltentoonstelling van 1878: “artiste [...] qui, avec le talent, la bonté, la simplicité et la bienfaisance, trouve, sans chercher bien loin, le problème du vrai bonheur!”³⁷ Mogelijk onder Franse impuls kregen enkele talentrijke vrouwen ook in Engeland een kans door de vrijdenkendheid van de ceramiekfabrikant Henry Doulton: vanaf 1870 signeerde een Hannah Barlow of een Emily Edwards eigen werk, net als de twee Françaises, zelfbewust en zo goed als onafhankelijk.³⁸ Stilistisch echter bleven de tegenstellingen groot. Niet alleen onderscheidden



III. 10 en 11

de Françaises zich van de Engelsen door een rijk, soms hevig kleurengamma in de lijn van het servies 'Rousseau' en door een levendig, zelfs grillig compositieschema, ook hun werkmethode was vernieuwend, want hun producten waren geheel en uitsluitend door henzelf gedecoreerd. Bij Doultou daarentegen, of in Frankrijk bij de manufacture van Sèvres, was decoratie toen een zaak van meer dan één persoon. Figuratieve schilderijen die op het porselein van Sèvres tot médaillons bleven beperkt, bedekten het volledige oppervlak van hun borden. Sommige van die borden waren erg groot en moeilijk te vervaardigen: zelfs op een kleiner formaat was het een tour de force om de beoogde coloristische rijkdom te verkrijgen.

Dat brengt ons bij Théodore Deck met wie Moreau en Escallier meermaals samenwerkten. Met zijn geavanceerde glazuurschilderkunst, zijn zin voor vernieuwing, zijn onvermoeibaar zoeken en zijn enorme technische kennis zou Deck triomfen oogsten in de jaren zeventig; met zijn schitterende coloriet zou hij de gehele Franse faïenceproductie tot diep in de jaren tachtig beheersen. Meer dan twintig jaar lang gold hij ongecontesteerd als "le maître des maîtres": hij was "hors de comparaison".³⁹ Zijn meesterschap werd ook buiten Frankrijk erkend; vooral in Engeland was hij geliefd.⁴⁰ Deck past eveneens in dit verhaal omdat hij, net als Rousseau, maar dan als technicus, aan onafhankelijke kunstenaars de mogelijkheid bood van een samenwerking. Daarmee staat hij aan het begin van een traditie waarin de ceramiek door de vrije kunsten wordt bevrucht zonder haar eigenheid te verliezen.⁴¹ Moreau en Escallier van hun kant blijven uitzonderingen, want vrouwen van hun niveau zullen tot het midden van de jaren 1930 afwezig blijven uit de Franse ceramiek. Gelukkig blijft veel van hun geest merkbaar in het beste dat Deck ons naliet. Een bord als cat.30 bijvoorbeeld, dat uit het begin van de jaren tachtig dateert, getuigt van hun heilzame nawerking. Soortgelijke composities bleken bovendien vruchtbaar voor anderen, meer nog dan Decks belangrijke technische vernieuwingen dat waren.⁴² De florale stijl die bij Deck in navolging van Bracquemond was ontstaan en er verder door assimilatie van invloeden uit zowel Japan als China was ontwikkeld, werd onmiddellijk overgenomen door de manufacture in Sèvres en, doorgaans uitdrukkelijker, door Léon Parvillée, Optat Milet, Vieillard en anderen. Later reikte hij zonder moeite tot ver in de art nouveau. Het duidelijkst is dat te zien bij Edmond Lachenal. Als jongeman had Lachenal lang bij Deck gewerkt, en, eens zelfstandig, bleef hij nu en dan



Cat. 30



Ill. 12

Deckachtig werk leveren. Soms is dat moeilijk van het oudere werk te onderscheiden en verradt slechts wat stilering er de latere datum van. Ook buiten Frankrijk ging van de stijl van Deck voor lange tijd een zekere werking uit. Wie wil zoeken vindt her en der de sporen van wat als een genre Deck kan worden aangeduid: in Engeland al vroeg in de jaren zeventig bij Doulton en bij Minton; later in Zwitserland bij Pfluger en in Hongarije bij Zsolnay; nog later in België bij Boch Frères waar Émile Diffloth werk van Deck vrijwel kopieerde. Behalve die en andere manufactures kan tenminste één onafhankelijk ceramist worden genoemd: in de Verenigde Staten trachtte John Bennett in het begin van de jaren tachtig, evenwel zonder hetzelfde technische vermogen, de vormen, composities en kleuren te benaderen van bepaalde werken van Deck.⁴³ Deze opsomming is niet volledig, maar ze kan hier volstaan omdat dergelijke ontleningen en imitaties geïsoleerd en onvruchtbaar bleven. Alleen in de Deense porseleinproductie vond de uitstraling van Deck een vervolg, al was zijn aandeel in het Deense *renouveau* eerder vaag en partieel. Op de wereldtentoonstelling te Wenen in 1873 had Philip Schou, verbonden aan Den Kongelige Porcelainsfabrik, de koninklijke porseleinmanufaktur in Kopenhagen, kennis genomen van het werk van Deck en van het servies van Bracquemond. Enige Franse invloed sijpelde echter pas later door, niet direct zichtbaar en moeilijk te traceren. In 1886 maakte een kleine groep Deense ceramiek liefhebbers, waaronder Arnold Krog, toen net benoemd tot artistiek directeur van de manufaktur, een studiereis naar Parijs waar ze kennismaakten met Japanse en Chinese kunst⁴⁴, voor Krog een complete revelatie. De opgedane indrukken werden nog voor het einde van dat jaar versterkt door een tentoonstelling van *oostasiatica* te Kopenhagen.⁴⁵ Het geheel eigen japonisme dat zo in Denemarken geboren werd, had geen Franse invloed nodig gehad.⁴⁶ Toch moeten er herinneringen aan de Parijse vernieuwingen levend gebleven zijn, zo in het befaamde zelfportret van Krog geschilderd op een bord *à la manière de Deck*, of in de talrijke, met een ongedwongen natuurgevoel beschildeerde schotels, waarin afstand werd genomen van de in de manufaktur gebruikelijke dieptewerking. Vooral Decks latere werken, die in de lijn lagen van diens vroegste japonisme en waarin nu een frisse natuurlijkheid de stemming bepaalde, kunnen mee stimulerend zijn geweest voor de ommezwaai in de jaren rond 1887. Anderzijds, als dit al kan opgaan voor thematiek en stijl, ligt er een essentieel verschil in het kleurgebruik. Laatnegentiende-eeuwse Deense sierborden in zwartwit afgebeeld, kunnen gemakkelijk doorgaan voor werk van Deck van het type van cat.30, terwijl ze in werkelijkheid in porselein zijn vervaardigd en in gedempte tonen van blauw, groen, grijs en wit zijn gehouden, een kleurstelling die tot op vandaag met Deens porselein blijft geassocieerd.⁴⁷

Deck gold als een redder in de ogen van de critici die naar aanleiding van de Parijse wereldtentoonstelling van 1878 de stand van de Franse ceramiek opmaakten. Hij bood een uitweg uit de impasse zoals die het sterkst voelbaar was geworden in de allesoverheersende manufaktur van Sèvres, “lourd, pesant, cru en poncif.” Voor wie met ceramiek begaan was, betekende Sèvres meer en meer “se traîner dans les sentiers battus”.⁴⁸ In de loop der jaren was de eclectische werkwijze van het historisme saai geworden, ze had geen toekomst meer, de creativiteit was vermoord. De vrijheid die uit het vroege japonisme straalde, deed verlangen naar meer frisse lucht: “ne faisons plus ces dessins empruntés à tous les styles, les imitations de papiers peints.”⁴⁹ Veel hoop was nu gevestigd op de kunst, op de bijdrage van het vrije individu. Vanuit de weerzin tegen de manier van werken van de manufactures – “substituer

les recherches chimiques de laboratoire à l'effort énergétique de l'artiste, modelleur ou peintre"⁵⁰ – ontstond nu een geheel ander vocabulaire: 'originalité' klonk voortaan positief als geen ander woord; zo ook 'rareté', een woord dat nog vaak op deze bladzijden te lezen zal zijn.

Albert Dammouse, wiens werk uit die jaren slecht is gedocumenteerd er zijn amper afbeeldingen gekend verpersoonlijkte naast Deck die hoop op vernieuwing. Vanaf zijn debuut in 1874 werd hij als een meester begroet, en net als bij Moreau of Escallier prees men bij hem de "originalité très particulière et très personnelle [...]". En s'inspirant seulement du style et des procédés décoratifs de l'Extrême Orient, en choisissant des sujets français et modernes, il a créé un genre qui lui est personnel, plein d'originalité [...]. Ce n'est point un imitateur, c'est un artiste appartenant à la même école.»⁵¹ Het is jammer dat de faam van de vroege Dammouse vandaag is vervaagd, te meer daar hij nog lang als een der belangrijkste initiators van de moderne beweging werd gezien, als een der krachten die de breuk met een saai geworden traditie voor de gehele decoratieve kunst hebben geforceerd.⁵²

Was er bij Deck een decor ontstaan dat als een eenheid is opgevat en dat het beschilderde vlak bedekt van rand tot rand, dan ging men elders nog een stap verder op die weg. In de tweede helft van de jaren zeventig, in een atelier in Auteuil, een voorstad van Parijs, verliet de beschildering de lineaire structuur die de kleuren bij Deck in meer of mindere mate steeds had omvat. Kleuren verloren in Auteuil hun grenzen om samen te vloeien tot een oneffen glanzende materie die aan olieverf doet denken en die het ceramieken voorwerp onder een dikke laag bedekt zodat de vorm als het ware door zijn bedekking lijkt vervangen. Dit bleek nieuw, want bij Deck was decoratie altijd toegevoegd gebleven zodat de vorm, vaak zelfs benadrukt door plaatsing en keuze van de versiering, behouden bleef. Daarbij vertoonden diens decors, vooral op vazen, de neiging om zich ten voordele van de vorm op bepaalde plaatsen tot een accent te verdichten. Het atelier in Auteuil van zijn kant leidde naar een hechtere samenhang van drager en bedekking en naar een groter belang van het materiële van het oppervlak. Dat brengt de productie van het atelier dichterbij de latere groten van de Franse ceramiek.

De picturale stijl van Auteuil werd ingeleid door een ander, kleiner atelier te Bourg-la-Reine. Het werd gedirigeerd door Ernest Chaplet die we verder in deze geschiedenis nog vaak zullen tegenkomen. Chaplet gebruikte een methode die hij met andere technici in de ceramiekfabriek van Laurin had ontwikkeld: hij en enkele medewerkers, onder wie in de eerste plaats Édouard Dammouse, de broer van de reeds genoemde Albert Dammouse, beschilderden terracotta met een pâte, de zogenoemde barbotine, een smeug mengsel van kleimassa en gekleurde oxides. Hun consequente gebruik van barbotine deed de stijl ontstaan die Auteuil bekend zal maken en met Auteuil verbonden blijft. Het kortstondige van de activiteit te Bourg-la-Reine brengt echter met zich mee dat het atelier in de geschiedschrijving door Auteuil overschaduw wordt.⁵³

Het atelier te Auteuil was opgericht door een verlicht porcelainier uit Limoges, Charles Haviland.⁵⁴ Vanaf de start in 1873 werd het geleid door Félix Bracquemond. In 1875 voegde zich Chaplet bij hem. Zoals bij Deck werden verschillende kunstenaars aangetrokken, onder

hen opnieuw Édouard Dammouse. “Les artistes sont payés comme ils l’étaient chez Deck et Laurin, [...ils] viennent faire un plat ou un vase quand on leur demande puis ils s’en vont.»⁵⁵ Naar het voorbeeld van Chaplet schilderden ze met barbotine die toeliet te werken op een manier die als impressionistisch wordt omschreven. De losse toets en de lichtvibraties, waarbij de scherpte vervaagt, doen inderdaad aan het impressionisme denken, maar bij nader toezien is daarin weinig te vinden dat men naast de decors van Auteuil kan plaatsen.⁵⁶ Tenzij bij Manet die met Bracquemond was bevriend en van wie ik enkele japonistische waaiers uit 1881 wil vermelden.⁵⁷ Gemakkelijker vindt men in de ceramiek van Auteuil sporen van de schilderkunst uit de school van Barbizon, van de manier van een Diaz of een Daubigny bijvoorbeeld. Die stijl mengt zich dan met het inmiddels populair geworden japonisme, wat in de thematiek en in de lust in asymmetrie aanwijsbaar is. Gezien in het licht van de evolutie van de Franse ceramiek naar een kunstvorm die ooit, al is het dan kort, evenwaardig aan de niet-toegepaste kunsten zal zijn, betekent het revolutionaire initiatief van Haviland een belangrijk moment: meer zelfs dan de ceramiek van Bracquemond of van de schilders bij Deck waren de producten van Auteuil, niet in het minste door de inbreng van Chaplet, de begrenzingen van de ceramiek voorbijgestoken om te worden tot een expressie van kunstenaars, vooral gewaardeerd door gelijken: “il n’y a que les artistes qui apprécient cela.”⁵⁸ Ook dat wijst vooruit op een verdere evolutie: op de onmacht of onwil van de komende generaties van ceramisten om uit de kunst te treden en zich in een maatschappelijke realiteit te voegen. Het atelier boekte geen financieel succes, en het weinige dat men er verkocht, wou niet verhullen dat het commerciële er was geweken voor hogere aspiraties: het ceramiekatelier was tot een kunstenaarsatelier geworden en gebruiksceramiek had er de status van kunst bereikt. Daarom schreef reeds in 1878 Émile Bergerat: “Des peintres éminents, des sculpteurs déjà réputés, tels que Noël, Delaplanche, Aubé [...] se sont groupés autour de Bracquemond, et composent des vases de toutes formes et de toutes dimensions qui sont déjà l’ornement des riches mobiliers modernes, en attendant qu’ils deviennent des pièces de musée.”⁵⁹ De grote stap naar de schilderkunst bleek echter een vergissing. De picturale stijl leidde naar een dood punt dat voor het heil van de ceramiek verlaten moest worden. Bij de vazen die Jean-Paul Aubé in het atelier te Auteuil creëerde, bestaat dat gevaar niet: Aubé was beeldhouwer en zijn creaties zijn plastisch gedacht, ze ontvouwen zich in de ruimte, complex en vol beweging, zonder een vast gezichtspunt. De vrijheid die bij Bracquemond, Bouvier en Moreau inzette maar tot het vlak beperkt bleef, is bij hem ook in de vorm een feit.

Het experiment van Haviland eindigde in 1882. Zijn voorbeeld leidde in Frankrijk tot een massa imitaties van een bedenkelijke soort, een mode die nog voor het einde van de jaren tachtig was uitgedoofd.⁶⁰ Anderzijds gaf het atelier in Auteuil – zo het niet een impuls aan Denemarken gaf⁶¹ – dan toch niet minder dan de aanzet tot een nationale ceramiektraditie in de Verenigde Staten. De feiten zijn door de Amerikaanse vakliteratuur inmiddels bekend geworden: op de Centennial Exhibition in Philadelphia in 1876 toont Haviland ceramiek met barbotine waarvan de charme indruk maakt op Mary Louise McLaughlin. Twee jaar later kan ze uitpakken met haar eigen barbotineschildering op de wereldtentoonstelling te Parijs. Ook een andere vrouw, Marie Longworth-Nichols is onder de indruk. Wanneer die iets later, in 1880, de Rookwood Pottery in Cincinnati sticht, zal dat Auteuils meest heilzame werking blijken. Ook andere, minder belangrijke Amerikaanse ateliers met een soortgelijke

productie ontstaan. Franse termen, zoals 'Bourg-la-Reine', worden ingevoerd.⁶² Rookwood zal tot ongeveer 1883 het stempel van Auteuil dragen. Van dan af worden de typisch picturale effecten er verlaten voor decoratere tonen en zachtere nuanceringen.

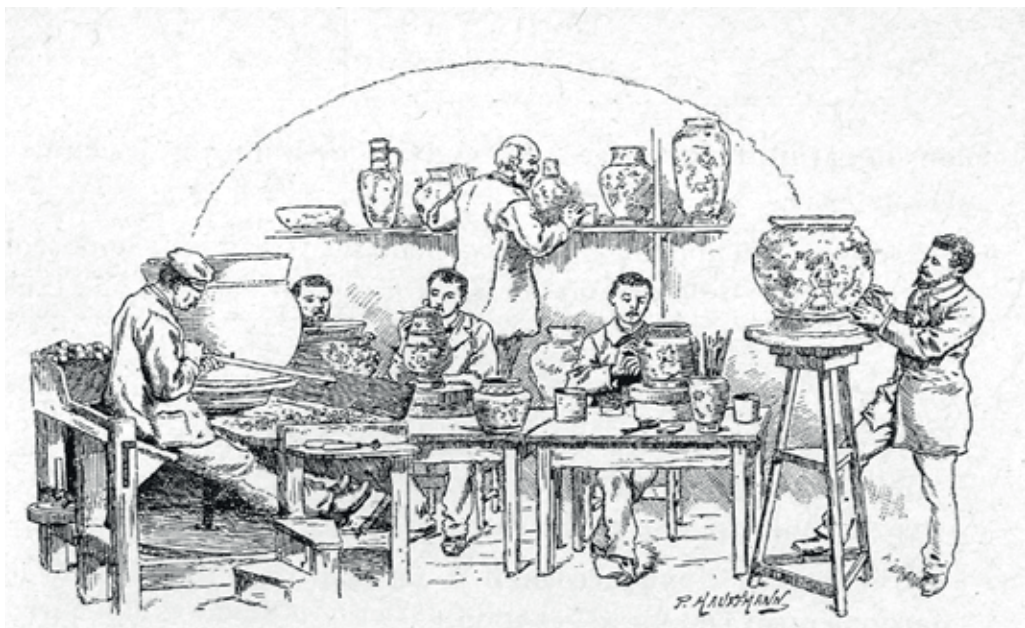
Rond die tijd was in de Rookwood Pottery ook de gemakkelijk aan te wijzen invloed van de faïence van Émile Gallé uit Nancy werkzaam. Op die invloed werd, zoals op die uit Auteuil, door kunsthistorici reeds gewezen.⁶³ Ook Gallé maakte bij momenten gebruik van barbotine, maar hem kan, anders dan andere Franse ceramiekateliers, geen banaliteit verweten worden. Integendeel, zoals de barbotineschildering bij hem één werkwijze onder vele andere is en zijn oeuvre opvalt door technische verscheidenheid, zo blijkt ook zijn fantasie schier onuitputtelijk. Zijn ceramiek is eclectisch: in de geest van het historisme ontleent hij, citeert hij, past hij aan, het historische combinerend met nieuwe vondsten, steeds zoekend naar het originele en verrassende. Naast Auteuil lijkt zijn werk gewichtigheid en waardigheid te missen, al is het dan grotendeels gebaseerd op een ernstige studie van de natuur. Het is afstandelijk, cerebraal, zelfs speels of ironisch, bovendien ontstaan op het tekenblad en uitgevoerd door anderen. Zijn eclecticisme maakt het tot een van de meest relativiserende kunstuitingen van zijn tijd. In het perspectief van de geschiedenis van de Franse ceramiek, waarin, zoals we zullen zien, ernst en liefde voor het materiaal steeds de boventoon voeren, moet Gallé's werk apart en ver van de hoofdlijnen worden gesitueerd.⁶⁴ Gallé's relativisering onthult echter de vrijheid van zijn geest, een vrijheid die sinds Bracquemond de Franse ceramiek verjongde. Roger Marx zag dat duidelijk in toen hij over Gallé's japonisme in het licht van de latere ontwikkelingen in Frankrijk een oppervlakkige japoniserie durfde te schrijven: "l'artiste se soucie moins d'obéir à la mode que de découvrir [...] le principe vivifiant d'une libre esthétique."⁶⁵ Door die vrijheid heeft Gallé meer dan het toeschijnt deel aan de geschiedenis en loopt ook hij hoe dan ook de latere ontwikkelingen voor. Toch was de visie van Marx, terugkijkend uitgesproken, een uitzondering. Ooit omwille van het poëtische gehalte naar waarde geschat, zonk zijn ceramiek weg in de vergetelheid.⁶⁶ Te fabrieksmatig, te arm van materiaal en te kleinburgerlijk allicht. Een laatste hoogtepunt werd op de wereldtentoonstelling van 1889 bereikt met vormen en decors die in een vroege art nouveau waren uitgemond. Maar ook dat succes werd verpletterd door de eigen geniale glaskunst en door het experimentele porselein en steengoed van de grote ceramisten.

HET BELANG VAN DE RUE BLOMET

Tot nu toe zagen we dat de meest progressieve geest in de Franse ceramiekproductie voornamelijk te vinden was in de beschrijving van faïence of terracotta. Dat verandert radicaal vanaf het in deze geschiedenis cruciale moment dat Ernest Chaplet verliefd wordt op steengoed, dat hij bij zijn ontdekking van landelijke producten uit Normandië en Japanse stukken uit Bizen en Satsuma leert kennen. Steengoed is op hogere temperatuur en gedurende langere tijd gebakken dan faïence. Het bakproces, waarbij het vuur rond 1300 graden moet bereiken, is moeilijker te beheersen, maar het resultaat geeft een hardere materie waarop het

glazuur zich veel vaster hecht. Chaplet's liefde is fel en ze zal overslaan op de gehele Franse ceramiek tot op vandaag. Ze vermag ook Charles Haviland ertoe te overhalen in een nieuw avontuur te investeren: een atelier in de rue Blomet 153 in de Parijse wijk Vaugirard, waar Chaplet vanaf 1882 enkele gedreven mannen rond zich verzamelt: de gebroeders Albert en Édouard Dammouse, Frédéric Hexamer, Jean-Désiré Ringel d'Illzach en anderen. De eerste stukken die men er uit de ovens haalt zijn extreem japonistisch, eerder Engels lijkend dan Frans. Geen natuurlyriek meer, geen impressionisme. In de plaats van ruimtelijke en atmosferische taferelen met bloemen, planten, vogels en vlinders komt strenge stilering, zelfs geometrie en abstractie. Vormen kunnen er zijn opgebouwd uit duidelijk te onderscheiden elementen met rechte lijnen, rigide contouren en bruuske overgangen. Zo ontstaat een mannelijke kunst die kracht en controle etaleert en die genoeg schept in het weerbarstige van de materie. Die materie blijft trots zichtbaar, want het naakte bruine oppervlak wordt spaarzaam versierd. De grondstof, gewoonlijk geheel verborgen, wordt nu een medebepalend deel van de schoonheid.

Sommige in het atelier toegepaste meetkundige ornamenten gelijken op Japanse siermotieven, vooral voorkomend op papier en textiel. Dezelfde motieven waren ook in Engeland bij ontwerpers als Christopher Dresser geliefd als vlakversiering. Dresser ontwierp ook ceramiek, maar een vergelijking daarmee gaat niet op. Vergelijkbare stukken blijken niet alleen vroeger te zijn, ze bezitten ook niet het radicale van het ontwerp en de monumentaliteit van de materie die de Franse stukken kenmerken.⁶⁷ Voor een evenrediger vergelijking moeten we bij het steengoed van de Doulton Works in Lambeth zijn, maar dat is met zijn veelheid aan details dan weer niet



Ill. 13

zo uitgepuurd, niet streng genoeg. Toch is aan te nemen dat de aanwezigheid van Doulton op de Parijse wereldtentoonstelling van 1878 aan Chaplet niet onopgemerkt is voorbijgegaan.⁶⁸

Ik wil nog een andere en in deze context belangrijker voorloper van de stijl van het atelier in de rue Blomet noemen: Jean-Charles Cazin, een Franse schilder die in Engeland ceramiekgeschiedenis schreef: hij is het die mee aan de basis ligt van de Engelse Studio Pottery en die de vervaardiging van steengoed als een middel tot individuele expressie in het land introduceert. Na de Frans Pruisische oorlog ontmoedigd vertrokken naar Londen, belandde hij in 1872 voor een paar jaar in de progressieve Fulham Pottery, waarbij hij in het voetspoor trad van andere Fransen die in de Britse ceramiekindustrie belangrijke posities innamen.⁶⁹ Hij maakte er zowel gebruiksceramiek als sierobjecten, zowel in een typisch Engelse geometrische stijl gekenmerkt door symmetrie en regelmaat, als in een verder ontwikkeld en persoonlijk japonisme. Het is bekend dat Cazin te Fulham beslissend is geweest voor de ontwikkeling van Robert Wallace Martin, de belangrijkste van de drie samenwerkende Martin Brothers, de eerste onafhankelijke ceramisten in Engeland. In hun vroegste steengoed getuigen de talrijke parallellen met Cazins werk van die vruchtbare ontmoeting. Minder bekend is het dat nog een andere ceramist uit Fulham, Edgar Kettle, zijn voorbeeld volgde.⁷⁰ Daarnaast zou Cazin van belang zijn geweest voor het eerste gres dat de zussen Hannah en Florence Barlow voor Doulton te Lambeth decoreerden.⁷¹ Bij dit alles kan men zich tevens afvragen of de wisselwerking tussen Frankrijk en Engeland niet wederzijds is geweest en of de Lambeth Art Wares van vóór de activiteit van de Barlows Cazin niet de weg hebben gewezen naar de eigen expressie.⁷²



Ondertussen evolueert de productie in de rue Blomet: ze komt dichterbij de toenmalige smaak van het publiek. Zo vindt men het blijkbaar al vlug zinvol om uitzonderlijk strakke stukken te presenteren op houten sokkels in een barokke japonaiserie met gekromde poten en een overvloed aan sculpturale details.⁷³ En zo komen er in de decors naast de Japanse abstractie ook naturalistische motieven voor. Dit lijkt het gevolg van een stilistische evolutie waarbij na de eerste experimenten de gedurfdheid verloren is geraakt. Zeker is dit echter niet. In ieder geval kunnen de profielen en de overgangen soms verzachten, zoals florale details, al of niet in reliëf en steeds uitgebalanceerd geplaatst, een aangenaam contrast kunnen vormen met de gespannenheid van een contour. Sommige stukken dragen barokke putti in hoog reliëf, in de lijn van de onconventionele vazen met figuren die eerder en in een frivoler geest het succes van de beeldhouwer Aubé hadden uitgemaakt.⁷⁴ Maar zelfs in de meer ornamentale groep werken wordt duidelijk wat het belang van het atelier van Haviland in Vaugirard is geweest: de materie zelf komt er altijd op de eerste plaats. Elke behandeling, techniek of toevoeging komt uit de materie voort en is haar derhalve eigen. Dat valt uiteraard het vlugst op bij de strenge, compromisloze stukken. De abstrahering van het decor staat er voor de bevrijding van het stuk zelf. Dat is autonoom, samenvallend met zijn eigen materie, ontlast van de taak te verwijzen naar wat zich buiten de ceramiek bevindt. Aldus komt men reeds zeer dicht bij wat we in latere ceramiek zullen aantreffen en wat daar een vanzelfsprekendheid zal blijken: de verwijzing naar zichzelf.

Een van die typische in het atelier toegepaste werkwijzen waarbij het materiaal in zijn eigenheid wordt gelaten, is de graffitotechniek waarbij een voorstelling of motief met diepe lijnen in de klei wordt getekend. De tussen de gesloten lijnen ontstane velden worden dan met gekleurde aarde gevuld. De kunsthistorica Merete Bodelsen wees er al in de jaren vijftig op dat die manier van werken, dit synthetiserend stileren mede richtinggevend is geweest voor het cloisonisme in de schilderkunst van Paul Gauguin, die bij Chaplet in de rue Blomet een aantal stukken van zijn hand had laten bakken.⁷⁵ Daarnaast beschreef ze de werking uitgegaan van de eenvoudige, regelmatige contouren in toen moderne Engelse boekillustraties.⁷⁶ Die zijn op hun beurt schatplichtig aan Japanse grafiek en alzo inderdaad in verband te brengen met de synthetiserende decors uit Chaplets atelier. Eveneens japonistisch vereenvoudigd waren de decors die de Engelse schilder James Tissot in cloisonné-email op bronzen vazen aanbracht en waarvan er enkele het elegante contemporaine leven tot thema hadden. De vazen werden aan het Parijse publiek getoond in het begin van 1883, en het is, denk ik, zeer waarschijnlijk dat ze een belangrijke aansporing betekenden voor de stijl die in de figuratieve decors van het atelier in de rue Blomet vorm kreeg.⁷⁷ Er is nog een ander vergelijkingspunt te vinden, ditmaal in de ceramiek: een identieke manier van decoreren vertoont een vaas in aardewerk van de Deen Joakim Skovgaard uit 1885.⁷⁸ Het stuk staat enigszins geïsoleerd en zijn moderniteit lijkt eerder dan uit Japan voort te komen uit de lineaire stijl op Griekse ceramiek.⁷⁹ Het geval Skovgaard wijst er alleszins op dat een zelfde geavanceerde geest aanwezig was in de twee landen die na het einde van de Engelse bloeiperiode enkele decennia lang de moderne ceramiek zouden beheersen.

De kritiek zag het belang van de vernieuwingen in de rue Blomet⁸⁰, maar voor het publiek, dat nochtans ooit enthousiast was geweest over Japanse objecten en Franse japonaiserie, ging

de vooruitstrevendheid veel te ver. Er werd, net zoals in de tijd van het atelier in Auteuil, nauwelijks wat verkocht. De droom van een ceramiek die “absolument et exclusivement artistique”⁸¹ wou zijn, hield niet stand in het systeem van vraag en aanbod. Haviland was genoodzaakt het atelier op te geven en over te laten aan Chaplet, de zakenman gaf de fakkel door aan de kunstenaar. Met de dramatische financiële situatie geconfronteerd, had men al daarvoor, in 1885, besloten dan toch maar aantrekkelijker kleuren te gebruiken en de stukken volledig te emailleren. Maar wat een stap terug had kunnen zijn, werd een nieuw hoogtepunt. De strenge vormen werden nu verlevendigd door een schitterend coloriet dat door experimenten van Chaplet was ontwikkeld, het eerste volwaardige email op Frans steengoed. Vooral Albert en Édouard Dammouse, die sinds het begin van de jaren zeventig door de vervaardiging van bewerkte en verfijnde ceramiek veel technische kennis hadden vergaard, hadden een waar meesterschap ontwikkeld.⁸² Ze zouden dat nog lang na de ervaring in de rue Blomet blijven demonstreren. De grote kunde en het gevoel voor materie en kleur van Chaplet en de gebroeders Dammouse sluiten dit eerste hoofdstuk af. Hun gekleurde steengoed vormt de synthese van al wat tot dan toe in de Franse ceramiek was bereikt.



Ill. 15



Cat. 21

II. FRANSE CERAMIEK ROND 1889: HET KEERPUNT

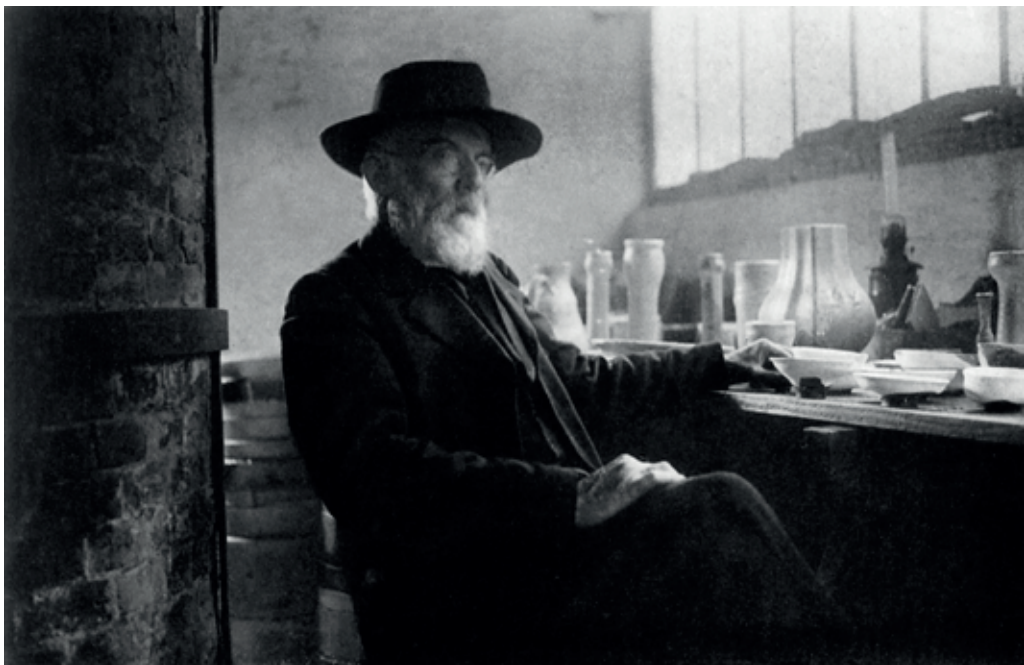
DRIE PIONIERS: CHAPLET, CARRIÈS EN DELAHERCHE

In het atelier in de rue Blomet was Ernest Chaplet meer en meer door kleuren gefascineerd geraakt. Terwijl Bracquemond vooral gericht bleef op een grafisch decorontwerp, waarbij hij als een der eersten in Europa de voor de art nouveau zo typische zweepslaglijn had toegepast⁸³, keerde Chaplet zich af van het decor op zich. Op het steengoed dat in het atelier werd geproduceerd had men reeds het ornament dichterbij de vorm gebracht, maar Chaplet wou nog verder: hij zocht het samenvallen van het volume met zijn oppervlak, de eenheid tussen beide, waarvoor het decor uiteindelijk moest wijken. Bracquemond en de connaisseur Philippe Burty hadden hem op een dag kennis laten maken met oude monochrome Chinese ceramiek, en zo ontluikte in Chaplet een droom en begon hij aan een lange en zware tocht.

Invloeden uit China waren reeds voorheen in Engeland en Frankrijk in het japonisme opgenomen. Bij Deck bijvoorbeeld, die in 1874 Chinees geïnspireerde decors in cloisonnérelief op de markt had gebracht: rijk gekleurde bloemen en dieren geplaatst op wit, violet of celadon. Zo was men in aanraking gekomen met het coloriet dat de grootheid van de Chinese ceramiek had uitgemaakt. Vooral een sterk rood op basis van koperoxide, het zogenoemde ‘sang de boeuf’ of ossenbloed, bleek de moeilijkst te bereiken kleur en werd om die reden als een ideaal gezien. Pogingen om die en soortgelijke variaties van rood te imiteren werden ondernomen door de chemici van grote manufacturen. Het eerste gevlamde koperglazuur, het ‘flambé de cuivre’, werd op steengoed verkregen bij de firma van Hippolyte Boulenger in 1878. Zo werd een verlangen realiteit, een verlangen dat – althans in Frankrijk – nog ouder was dan de geijkte chronologie doet veronderstellen. In ‘L’Éducation sentimentale’, uitgegeven in 1869 en geschreven vanaf 1864, beschrijft Flaubert de verzameling modellen van een faiencefabrikant uit 1846: “Après avoir cherché le rouge de cuivre des Chinois, il avait voulu faire des majoliques, de la faïence, de l’étrusque, de l’oriental [...]. Aussi remarquait-on, dans la série, de gros vases couverts de mandarins, des écuelles d’un mordoré chatoyant, des pots rehaussés d’écritures arabes, des buires dans le goût de la Renaissance [...]”⁸⁴ De droom van het koperrood was toen nog niet meer dan een detail in de bontheid van het historisme, een zwak, onzuiver verlangen, tot mislukken gedoemd. Later, bij Chaplet, zou het coloriet worden bevrijd uit de beperkingen van het fabrieksproduct en zou het verlangen absoluut worden.⁸⁵ Zo goed als gelijktijdig met Chaplet kwam men in Limoges en in de porseleinmanufacturen van Sèvres en Berlijn tot vergelijkbare resultaten. Op het einde van de jaren tachtig was het ‘flambé de cuivre’ een Europese verworvenheid.⁸⁶

Maar hoe anders is het verhaal van Chaplet: anders dan de ceramisten in de manufacturen die op de markt zijn gericht, werkt hij alleen voor zichzelf, onafhankelijk van anderen en slechts tijdelijk geholpen door een chemicus: zijn laboratorium is een kunstenaarsatelier. Hij is er niet op gericht een voor productie geschikte formule te vinden, maar keer op keer, vaas per

vaas, schoonheid te scheppen, het verborgene te doen ontstaan. Eind 1884, nadat Sèvres haar eerste Chinees rood toonde op de tentoonstelling van de Union Centrale des Arts Décoratifs 'La terre, la pierre et le verre', slaagt hij erin rode vlekken te verkrijgen, eerst op steengoed, daarna op porselein. Het 'sang de boeuf' is er eindelijk, maar ook het 'foie de mulet' en andere varianten, gecombineerd met groen, blauw, violet of bleek lila. De temperatuur van de oven wordt opgedreven tot ongekende hoogte en stukken worden meermaals gebakken tot zes maal toe.⁸⁷ De inspanning is zwaar en veel wordt vernietigd, maar op de Exposition Universelle van 1889 wacht hem de triomf: zijn kleuren zijn dieper en fascinerender dan al wat men tot dan toe zag. "Dès l'ouverture de l'Exposition, les flambés de M. Chaplet furent salués d'un cri d'admiration. On oublia les tentatives précédentes de M. Deck dans le même genre, celles de M. Optat Millet et de la manufacture de Sèvres."⁸⁸ Dan komen de jaren negentig waarin Chaplet als bezeten werkt met metaaloxiden en met de mogelijkheden van de oven, verder zoekend naar nieuwe kleuren en texturen. Hij vindt tinten die zuiver en éclatant zijn, of genuanceerd, gebroken en delicaat, telkens in bijzondere combinaties en betoverende effecten: een prachtig lichtblauw, een fel wit, een melkkleur, schakeringen van purper en paars, een zacht mauve en bleke grijzen, tonen die in elkaar overgaan en die alleen nog te omschrijven zijn. Hij bereikt tekeningen zoals op marmer, vindt materies lijkend op mos, rijm of gestolde lava en maakt een porig oppervlak, het genoemde 'peau d'orange'. Bijna maakt hij een bepaald geel, maar dan wordt hij blind door het lange staren in de vlammen van zijn oven.⁸⁹ Wanneer hij in 1909 sterft, is hij al jaren beroemd: men had op de wereldtentoonstelling van 1900 voor zijn werken fortuinen betaald, men zag in hem de grootste ceramist van Frankrijk en een van de grootste Franse kunstenaars van de negentiende eeuw: "La postérité saura le reconnaître



comme l'un des plus nobles représentants de l'art français au XIXe siècle."⁹⁰ En: "M.Chaplet serait à lui seul l'honneur de l'art de terre."⁹¹ Zelfs buiten de landsgrenzen kende hij zijn gelijke niet: «Qu'on examine un à un ces pots, petits et grands, ces coupelles et ces plats [...], et qu'on dise s'il existe en un autre pays un céramiste aujourd'hui capable d'une plus belle technique, d'une plus belle sûreté de réalisation, d'une plus haute inspiration dans l'accord de ses formes, de sa manière et des ses émaux!»⁹² Kortom, «on n'a pas été plus loin dans la recherche du rare et de l'exquis».⁹³

De sublieme emotie die Chaplets coloriet teweegbracht, kon, volgens Roger Marx, bij geen andere kunst worden ervaren, en hij voegt daaraan toe dat slechts 'Les nymphéas', de beroemde reeks schilderijen van Monet, daarop een uitzondering vormt.⁹⁴ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Chaplet niet veel navolging had, noch in Frankrijk noch daarbuiten. Daarvoor was zijn techniek naar het einde toe te moeilijk geworden, te extreem zoekend. Bovendien kwam zijn kunst tot haar hoogtepunt als de met haar verbonden smaak aan verandering toe was. Wel werden er in Frankrijk nog andere soortgelijke resultaten bereikt door onafhankelijke ceramisten, het eerst door Auguste Delacherche en het consequentst door Adrien Dalpayrat. Vooral voor Dalpayrat was Chaplet een voorbeeld dat hij trouw volgde, systematischer en langduriger dan Delacherche. Al na 1892 kwam zijn koperrood dicht bij de vroege 'flambés' van zijn voorganger.⁹⁵ Maar terwijl Chaplet steeds bijval oogstte, werden Dalpayrats glazuren niet unaniem bewonderd. Ze doen Richard Borrmann meer dan eens aan olieverf denken; sommige vazen leken hem beschilderd.⁹⁶ Daarbij komt dat Dalpayrat vaak een beroep doet op de gedetailleerde grilligheid van de vorm of op de dikte van het glazuur om beide dichtertot elkaar te brengen. Chaplet vermijdt dat, zodat bij hem die tegenstelling uiteindelijk opgeheven wordt door een vanzelfsprekende eenheid van het geheel: het oppervlak van zijn rijpe werken lijkt niet meer langer een bedekkende laag, maar de materie zelf waaruit het geheel bestaat. Die materie wil men voelen, in de hand nemen als een schelp of een zeldzame steen. In zijn rijpe werk zijn vorm, materie en kleur één geworden zoals bij dingen die niet door mensen zijn gemaakt.

De Amerikaan Hugh Cornwall Robertson en de Brit William Howson Taylor gingen elk vergelijkbare wegen. Robertson werd gedreven door dezelfde passie als Chaplet en zijn zoeken naar oosterse glazuren geschiedde in dezelfde jaren. Er bleef echter een essentieel verschil: hij beperkte zich tot aardewerk. Zijn vazen hebben bovendien gladde, doorgaans glanzende wanden en zijn rood vertoont een gouden weerschijn. Toch kon hij soms tot resultaten komen die, ongeacht het verschil in techniek, naast Chaplets vroegste monochrome stukken kunnen staan.⁹⁷ In 1889 moest hij zijn atelier, de Chelsea Ceramic Art Works sluiten. Het zoeken naar 'sang-de-boeuf' had teveel van zijn gezondheid en zijn geldmiddelen gevergd. Met evenveel overgave werkte Taylor in zijn Ruskin Pottery van 1903 tot 1933. Maar zijn glazuren, hoe schitterend ook van toon en samenspel, missen, zoals die van Robertson, een materialiteit die ze tot een eenheid had kunnen brengen met de vorm. Op die manier kan bij geen van beiden de kleurenpracht de meestal storende vorm doen vergeten.

Jean Carriès staat als ceramist vanaf zijn eerste werken dicht bij de natuur en het natuurlijke. Hij wordt niet zoals Chaplet aangetrokken tot het keizerlijke Chinese porselein, maar

tot het imperfecte , het grillige, het accidentele van het Japanse gres. De Japanse volkse gebruiksceramiek en, meer nog, de kleine objecten voor de theeceremonie uit de zeventiende en achttiende eeuw fascineren hem, hij is geboeid door hun onregelmatige vormen en hun volgens het toeval verlopende, vlekkelijke en druipende glazuren. Zo vervolgt hij het zoeken naar natuurlijkheid en spontaniteit dat eerder in het japonisme begonnen was en dat zozeer afweek van de voorkeur voor een complexe vormtaal en werkwijze die in gezaghebbende manufacturen toen nog de toon aangaf. En zo bereikt hij, ongeveer gelijktijdig met Chaplet, en lang voor vergelijkbare ontwikkelingen in de Europese schilderkunst, een volwaardige abstractie, waarbij een voorstellingsloze compositie een doel wordt op zichzelf.

Als beeldhouwer was Carriès, voor hij tot de ceramiek kwam, reeds geïnteresseerd in kleuren en patines: hij zocht voor zijn beelden een warmer oppervlak dan brons. Als ceramist vindt hij uiteindelijk wat hij zoekt: hij kan zich overgeven aan een verliefdheid op zijn materiaal: hij houdt van steengoed, zoals Robert de Montesquiou vertelt, tot tranen bewogen.⁹⁸ Die verliefdheid is niet terughoudend en zeker niet platonisch: ze is erotisch, lichamelijk, ze uit zich in het kneden van de klei, het strelen van het oppervlak. Nog meer dan bij Chaplet is ceramiek bij Carriès bedoeld om aangeraakt te worden, gewogen in de hand, afgetast met de toppen van de vingers. Het betasten is bij hem even belangrijk als het kijken. Ik vraag me soms af hoe zijn vazen ruiken, bij geen ander ceramist stel ik me die vraag. Zelfs niet bij Chaplet, terwijl de kleuren van diens werken toch dicht staan bij die van bloemen in bloei. Een werk van Carriès wekt geen associatie met een bloem, veeleer met minder fragiele, meer vaste materialen en dingen, met wat sterk en tastbaar is, zoals leder of steen. Wie van Carriès houdt,



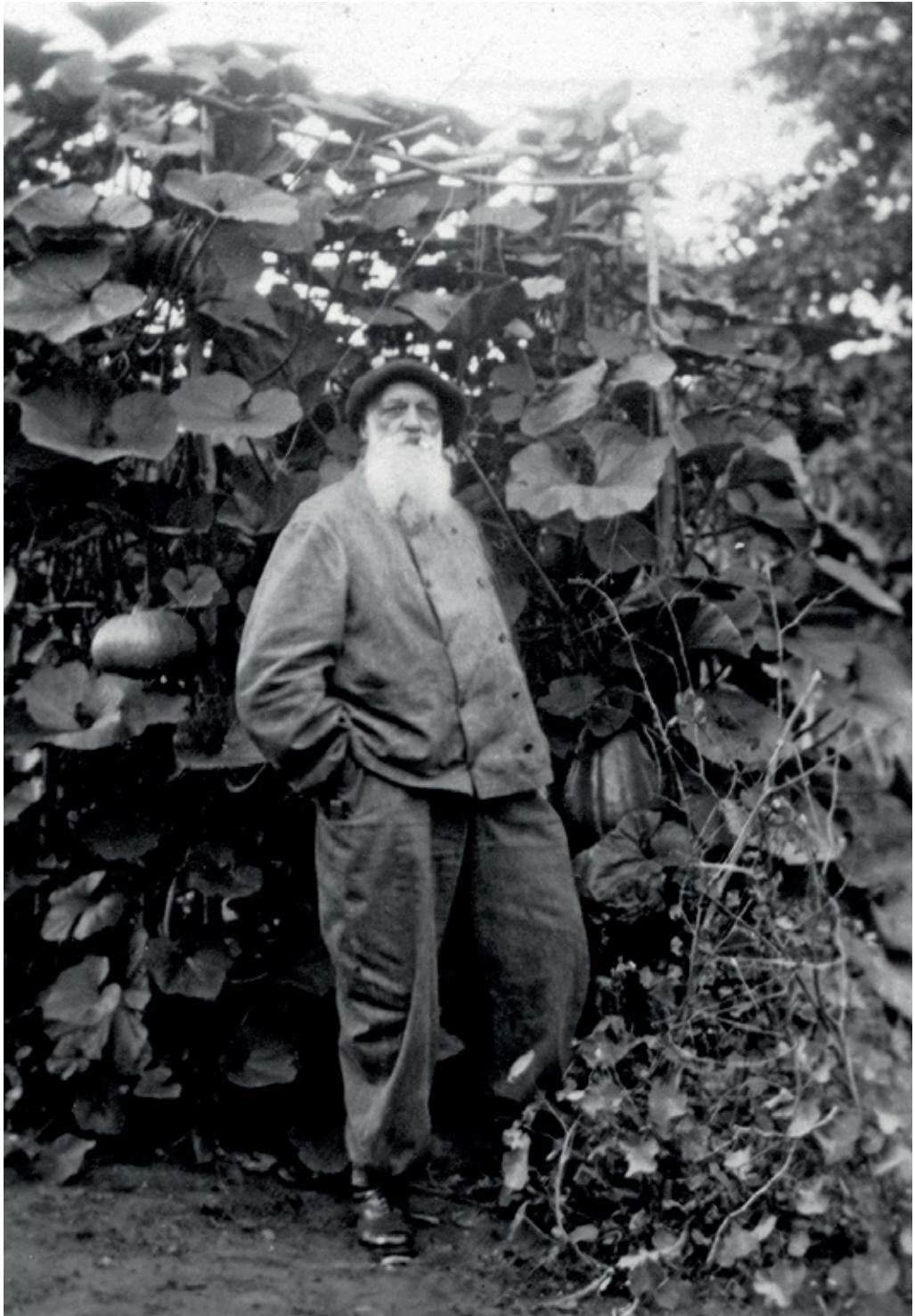
houdt van de doffe tonen van zijn ceramiek en van de huid ervan, zacht glanzend of mat als een kei of een vrucht. Het is vanuit die sterke bezieling dat Carriès zich zonder voorkennis in het grote avontuur stort. En onmiddellijk wordt hij, louter uit hartstocht, een belangrijk ceramist en wellicht een belangrijker kunstenaar dan hij als beeldhouwer was.⁹⁹ Door zijn emotionele aard is hij geen geduldig zoeker zoals Chaplet. Hij wordt door koortsachtige haast voortgedreven, werkt capricieus, schijnbaar intuïtief, met eenvoudige goedkope middelen. Toch bereikt hij wat hij wil en deelt hij met Chaplet een trotse superioriteit. Mateloos bewonderd door andere ceramisten blijft zijn creativiteit een mysterie, zelfs nadat zijn glazuurformules en procédés in 'Art et Décoration' werden gepubliceerd.¹⁰⁰ Zoals zijn genie onvatbaar blijft, zo blijft hijzelf verborgen achter de voor hem typische geglazuurde maskers. Die spelen een spel met zijn identiteit, misleiden ons in het labrynt van zijn persoonlijkheid; hij blijft ongekend, ook als de grimassen van zijn zelfportretten het duistere in hem onthullen. Een zelfde onvatbaarheid ligt in zijn bustes en figuren waarin de tederheid kan afwisselen met de nachtmerrie. Ze ligt zelfs in zijn vazen waar sensualiteit en zachtheid even voelbaar zijn als de strijd met het vuur, de kracht van de elementen, het getormenteerde van zijn ziel.

Na nog geen vijf jaar arbeid als ceramist stierf de nog jonge Carriès in 1894, in volle scheppingskracht, maar lichamelijk uitgeput. Een jaar na zijn dood verscheen een belangrijke monografie van de hand van Arsène Alexandre, en iets later ontstond een beweging die zijn ceramisch werk wou voortzetten. Vrienden en ceramisten werden door dezelfde passie geraakt en begonnen naar zijn voorbeeld te experimenteren. Er ontstonden stukken die dicht bij hem bleven¹⁰¹, maar al bij al traden de grote persoonlijkheden spoedig naar voren. De allicht grootste en meest krachtige onder hen was Paul Jeanneney, ooit een notoir collectioneur van Japans gres en een genereus koper van Carriès. Zijn oeuvre dat zijn leven voortaan beheerste, bevat zowel kopieën van Oost-Aziatische stukken als originele vormen en glazuren die zijn uitheemse modellen overstijgen. Hetzelfde meesterschap vindt men bij een Émile Grittel, bij een Théo Perrot of bij een Henri de Vallombreuse. Zij zullen aan hun geraffineerde esthetica trouw blijven tot ver in een tijd die de hunne niet meer is.¹⁰² Over deze boeiende École de Carriès is door anderen reeds uitvoerig geschreven.¹⁰³

Hoe vruchtbaar de school van Carriès ook was, ze volstaat niet om de breedte van Carriès' uitstraling in Frankrijk aan te duiden. Zo is er in verband met Gauguins ceramiek aan invloed van Carriès gedacht.¹⁰⁴ Ook zijn er herinneringen aan hem merkbaar in het jeugdwerk van ceramisten die in de jaren tien en twintig hun rijpheid zullen bereiken. Behalve Fransen werden eveneens enkele Scandinavische kunstenaars door Carriès geraakt. Het zijn de Zweedse graaf Nils Barck, die zich weinig opvallend in de beweging invoegt, naast twee mannen die elk op hun manier belangrijk zijn geweest. De Deen Niels Hansen Jacobsen, een der meest bizarre beeldhouwers uit het symbolisme, verbleef van 1892 tot 1902 in Parijs. In Frankrijk is hij nu zo goed als vergeten¹⁰⁵, maar Deense auteurs wezen erop hoe belangrijk het voorbeeld van Carriès voor hem is geweest. Wel draagt zijn werk zelden duidelijke sporen van de meester, daarvoor was zijn persoonlijkheid te sterk. Het zet integendeel verder wat Carriès was begonnen. Onregelmatig verlopende glazuren en ingedeukte of scheefgetrokken vormen waren bij Carriès tekens van vrijheid geweest. Ze getuigden van de breedte der mogelijkheden waarbinnen de creatieve daad zich voltrokken had, van het toevallige en het voorbijgaande

moment van het maken. De omgang met het materiaal, het contact tussen het lichaam van de maker en de kneedbare aarde, nog geheel onbelangrijk in de visie van Chaplet, werd op die manier voor het eerst in de moderne ceramiek bewust beleefd en gedemonstreerd. Het is in dat verband dat Hansen Jacobsen moet worden gezien: bij hem wordt dat aspect van de ceramiek extremer, het contact wordt agressiever, de vrijheid leidt er tot chaos. De controle die een ceramist als Chaplet behield over de vlekken en druppels van het glazuur of de vorm van een vaas, de hand van de kunstenaar, de tekens van zijn aanwezigheid, het verdwijnt bij hem in de vlammen. De woeste inbreng van het vuur is even bepalend als het vervormende kneden vóór de brand. Vazen van Hansen Jacobsen geven de indruk in een fase te zijn van hun voleinding. Hun ontstaan is onaf, ze zijn gestold op een moment van transformatie. De soms meegebakken elementen, zoals monturen in tin met puntig gesneden randen, demonisch vastgeklampt in de materie, beklemtonen nog Hansen Jacobsens streven: getuigenis af te leggen van overgang en verandering, van de geboorte van de materie uit vormloosheid en geweld. De in Denemarken werkende Zweed Patrick Nordström is historisch belangrijker. Het is op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1900 dat zijn liefde voor het steengoed à la Carriès wordt gewekt.¹⁰⁶ Hij tracht zich de steengoedtechnieken eigen te maken en pas in 1910 na lezing van het genoemde artikel in 'Art et Décoration' slaagt hij daarin.¹⁰⁷ Werken zoals 'zelfportret als masker' uit 1911¹⁰⁸ tonen hoezeer hij zijn idool is verknocht. Het masker behoort – naast het werk van Hjorth – tot de eerste geslaagde proeven in steengoed, het begin van een rijke traditie. Het zal duren tot 1912 eer Nordström het nieuwe materiaal kan introduceren in de koninklijke porseleinmanufactuur, waar vroegere soortgelijke proefnemingen nog niet tot een definitief resultaat hadden geleid. Veel van wat daar later, tussen de oorlogen, door hem en anderen wordt gemaakt, is in oorsprong schatplichtig aan de matte glazuren van Carriès. Nordström zelf zal opnieuw zeer dicht bij zijn Franse leermeester komen na 1922 als hij naar Zweden is teruggekeerd.¹⁰⁹

Auguste Delaherche is anders dan Chaplet en Carriès. Hij vervoegt beiden door de uitzonderlijke kwaliteit van zijn werk, eerder dan door wat er op zijn omgeving van hem uitging. Hij wordt niet blind, noch sterft hij jong, en zo ook is zijn kunst niet spectaculair, niet onrustig. Als Chaplet een technicus is, en Carriès een kunstenaar, dan is Delaherche een ambachtsman, van wie het genie achter bescheidenheid schuilgaat. Niet dat hij het eigen werk als nietswaardig zou zien, integendeel, hij is een perfectionist. Zijn discretie, zijn zwijgen is de wijsheid van de scheppende mens die de kracht van de door hem opgeroepen schoonheid kent en weet dat ze voor hem kan spreken. Want doordat hij zijn gloedvolle glazuren, zijn robuuste volumes en zijn krachtige omtrekken spiegelt aan de natuur, aan het leven zelf, aan het ademend bestaan, bottend, groeiend, vol en rijp of herfstig tanend, is hun schoonheid ook teken van zijn leven, van de essentie van wat hij is. Schoonheid is voor hem minder direct met de kleuren en vormen uit China of Japan verbonden dan dat bij Chaplet en Carriès het geval is. De lessen uit het Oosten zijn bij hem volkomen geassimileerd. Dan worden ze, zoals enigszins bij Carriès, vermengd met impulsen die hij ontving van het traditionele steengoed uit de eigen streek. Door zijn kennis van het Verre Oosten kent hij het belang van de natuur als gids bij het scheppen van schoonheid. Maar zijn evolutie die begint bij een imitatie van botanische vormen om al vlug uit te monden in niet meer letterlijke maar evocerende verwijzingen ernaar, die evolutie is zijn geheel eigen avontuur. In die hem eigen evocatie,



III. 18

in dat gebied tussen het vergeestelijkte en het concrete staat zijn kunst. Zo verbindt hij de abstractie van Chaplet met de ademende nabijheid van Carriès. Anders dan zij roept hij niet de schittering van de aarde op of het onbekende van onze geest. Zijn werk zoekt de diepten niet, het is bovenal loutere aanwezigheid, verankerd in het nu, vervuld van zichzelf. Het staat, anders dan dat van de twee anderen, dicht bij de ruimtelijkheid van ons eigen lichaam. Daarom werd meer dan eens de ceramiek van Delaherche – en niet die van de beeldhouwer Carriès – sculpturaal genoemd, zelfs in oppervlakkige beschrijvingen¹¹⁰, of werd ze door attente observators als ondubbelzinnig ervaren: “ce pot est de terre et ne cherche point à s’en cacher”.¹¹¹ Daarom ook lijkt de ceramiek van Delaherche ons steeds vertrouwd, ze is als vanzelfsprekend, alsof ze er altijd is geweest. Zijn kunst ademt sereniteit, haar evenwicht tussen volmaaktheid en rusticiteit drukt de stilte uit die het kenmerk is van het ware classicisme. Een dergelijk classicisme wil geen aanspraak meer maken op luide expressie en plaatst zich uiteindelijk buiten de strijd van de progressieve kunst: “cet atroce Delaherche qui est fourré partout et qui a tué l’art dans la céramique”. Dat schrijft Paul Gauguin in een brief, zich ergerend aan wat hij “vases gréco-japonais” noemt.¹¹² Die waren eerder in een Belgische krant even vijandig en vanuit een zelfde visie omschreven als “pots de conserves libérales”, dus als conservatief en bovenal banaal en onschadelijk.¹¹³ Nochtans staan de potten van Delaherche dicht bij de schilderkunst van Gauguin dan gedacht. Delaherches verhouding tot de natuur, een essentiële factor in zijn scheppen, lijkt op Gauguins houding tegenover de werkelijkheid. Die was overgenomen van Émile Bernard en gebaseerd op wat die had geleerd uit de filosofie van Schopenhauer: in de praktijk kwam die houding neer op kijken en weggijken, herinneren en de essentie overhouden.¹¹⁴

Over het algemeen echter werd Delaherche sinds een niet te negeren succes op de wereldtentoonstelling van 1889 door de gespecialiseerde kritiek geëerd als een der grootsten. Later werd hij naar voren gebracht als een model voor de jongeren. Toch was zijn invloed in het eigen land niet zo sterk als daarbuiten. Étienne Moreau-Nélaton kwam in een laatste ontwikkelingsfase het dichtst bij hem. In Duitsland waren het in de jaren voor 1900 Richard Mutz in het noorden en Jakob Julius Scharvogel in het zuiden die hun wending naar het moderne vooral aan hem dankten.¹¹⁵ Voor Mutz waren de door het Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg aangekochte stukken van belang. Op de rol van Justus Brinckmann, de directeur van het museum, en op de invloed van Delaherche op Duitsland werd meermaals gewezen door Duitse auteurs. Vele anderen wezen ook reeds op het belang van Delaherche voor het werk van William Grueby¹¹⁶, wellicht de aantrekkelijkste Amerikaanse art-nouveauceramiek. Het is inderdaad zo dat de gelijkenis tussen een welbepaalde vaas van Delaherche en de vormen waarmee de Grueby Pottery beroemd werd, onmiskenbaar is, en dat de ene het werk van de andere goed kende. Dat er tegelijkertijd enige uitstraling was van Delaherche naar Nederland, bleef daarentegen onopgemerkt. Daar kwam, na de stilistische vernieuwing van de ceramiekbeschildering door Colenbrander, de eerste aanzet tot een moderne productie met het zogenoemde Barbasaardewerk dat vanaf 1891 bij De Porcelayne Fles in Delft vervaardigd werd. In dat verband werd meer dan eens, maar steeds met voorzichtigheid, van een algemene Franse beïnvloeding gewag gemaakt. Nochtans is een aandeel van Delaherche in de Nederlandse vernieuwingsbeweging concreet te bewijzen: een in 1889 geëxposeerde vaas van hem werd haast letterlijk gekopieerd in Delft.¹¹⁷ Ook

in Den Haag kende men blijkbaar het vroege werk van Delaherche, want de gelijkenis qua vorm en decor tussen een stel Rozenburgvazen en een bepaald stuk van zijn hand valt niet te ontkennen.¹¹⁸ Naast dergelijke directe en aanwijsbare invloed moet er ook minder duidelijk veel van Delaherche op het buitenland zijn afgestraald: nog lange tijd moet zijn invloed zijn opgegaan in de bredere werking die van Frankrijk uitging.¹¹⁹

WAT DE PIONIERS TEWEEGBRACHTEN: PASSIE EN ISOLEMENT EN DE GEVOLGEN DAARVAN

De publicatie door Théodore Deck van ‘La Faïence’, een historisch overzicht van stijlen die Deck als een der belangrijkste protagonisten van het historisme in zijn eigen kunst had geresumeerd, had in 1887 een periode afgesloten. Het ornamentele decor waarin Deck uitblonk zou zich terugtrekken in centra als de Manufacture nationale de Sèvres, waar het verbonden zou blijven met het vooruitstrevende elan van art nouveau en art deco, maar vreemd zou blijken aan de betrachtingen van de grote ceramisten. Ondertussen zou faïence, de materie waarmee Deck zijn technische bravoure had gedemonstreerd, grotendeels een materie worden voor bibelots en gebruiksartikelen. Ook het japonisme, lang de heersende stijl, taande. Ooit de verlossing van de obsessie voor het verleden, bleek de stijl na een tijd nog slechts te bestaan uit toe te passen formules; hij bleek even oppervlakkig geworden als een neostijl die bij gratie van modelboeken had gefunctioneerd. Het einde van die situatie, het resoluut andere, openbaarde zich voor het eerst aan een groot publiek op de Exposition universelle van 1889. Naast het voor Rousseau vervaardigde glas van Ernest Lévillé en dat van Émile Gallé waren het Chaplet en Delaherche die er onmiddellijk als fundamenteel voor een nieuwe tijd werden gezien. Ze moeten werkelijk zijn opgevallen tussen de vele stands van de manufactures met hun geëlaboreerde, overladen en eclectische stukken. Zo wordt Delaherche geprezen door Bracquemond als “un potier artiste appliquant judicieusement la forme et l’ornementation propres à la matière qu’il travaille”, en hij voegt eraan toe: “La preuve de goût



Ill. 19

de ce nouveau potier m'était donnée par l'absence sur ses pièces de tout ornement oriental, de fleurs capricieusement (lisez trop négligemment) jetées .»¹²⁰ Dat uitgerekend de stamvader van het japonistische decor dit schreef, wijst erop dat men werkelijk een nieuwe periode was ingetreden. Het nieuwe van de directe en natuurlijke stijl, het zeldzame en zo wezenlijke materiaalgevoel en de tot dan nog ongeziene, uitgepuurde schoonheid hadden tot gevolg dat Chaplet en Delaherche werden gekroond tot “le maître des flambés” en “le maître des grès”.¹²¹ Succes was er in 1889 ook voor minder progressieve ceramisten als Edmond Lachenal, Clément Massier of de gebroeders Dammouse¹²², maar die werden door de twee meesters overschaduwd. Chaplet verkocht zelfs al zijn werken op de eerste dag van de tentoonstelling. En over de expositiestand van Delaherche getuigt Octave Uzanne: “Je ne puis oublier mon enthousiasme à ce premier contact avec les vases précieux de Delaherche, qui écrasaient sous le poids de leur beauté sobre les faïenceries vulgaires, criardes et prétentieuses dont l'exposition de ce maître était entourée.”¹²³

De schok van het nieuwe bleef lang voelbaar: in 1921, ter gelegenheid van de eerste veiling van moderne ceramiek, spreekt Arsène Alexandre, terugblikkend op de tijd van de pioniers, over “réellement une nouvelle époque dans l'art”¹²⁴; en in 1925 vat Paul Léon de wereldtentoonstelling van 1889 samen in een korte opsomming waarin Chaplet en Delaherche worden genoemd na de Eiffeltoren en de Galerie des Machines.¹²⁵ Maar waren beiden dan werkelijk zo modern? Was de moderniteit van een Ernest Chaplet, Jean Carriès en Auguste Delaherche van dezelfde orde als die van de ingénieurs? Het begin van een antwoord op die vraag ligt in hun levensloop besloten. Carriès vertrekt in 1888 uit Parijs naar het verre Puisaye, een streek waar een steengoedtraditie nog levend is, en waar hij kan werken zoals hij wil, voortgejaagd door een behoefte aan verdieping: “Je ne veux pas à tout prix être un Français moderne, c'est-à-dire un superficiel.”¹²⁶ Zijn voorbeeld, zoals gezegd, vindt navolging: Jeanneney zal zijn leven lang in het kasteel van Saint-Amand-en-Puisaye blijven. Hetzelfde jaar, in 1888, vestigt Chaplet zich te Choisy-le-Roi. Hij liet zijn ovens in de rue Blomet over aan Delaherche. Hij gaf hem zelfs glazuurformules, maar de essentie van zijn kennis nam hij mee. Delaherche verhuist later, in 1894, naar Armentières, een stadje in Beauvaisis, de streek waar hij vandaan komt en waar, zoals in Puisaye, vanouds gres wordt gebakken. Deze feiten hebben een metaforisch belang, want ze verwijzen naar de weg die de ceramiek rond 1889 opgaat: die van een steeds groter wordend individualisme dat het afstandelijk en voorspelbaar, aan culturele referenties gebonden, steedse scheppen van Deck of Sèvres verlaat, om zich te richten naar een groeiende primitiviteit waarin de grondstoffen en het scheppingsproces directer en dichter bij de essentie worden beleefd. Men maakt zich los van het recente verleden dat een traditie van het ornament had in stand gehouden, men keert zich naar een afgelegen atelier, naar een kunst buiten die traditie en buiten de officiële, leeg geworden geschiedenis. Men isoleert zich om zich te concentreren, om terug te plooiën op zichzelf, gericht op een materie zonder ornament, een materie die referentieloos, stijlloos is. Totaal anders dan Deck die de continuïteit van de geschiedenis illustreerde, zoeken Chaplet, Carriès en Delaherche vorm te geven aan het moment, het nu, dat zich keer per keer, vaas per vaas openbaart als uniek en onafhankelijk. Hun ceramiek zal voortaan op haar waarde als ceramiek worden beoordeeld en niet meer op haar vermogen om zich als decoratief object in een geheel van referenties te voegen. Ze wil geen deel uitmaken van een geheel waaraan ze zich ondergeschikt

zou moeten tonen. Ze staat zelfs los van de andere decoratieve kunsten en zeker van de gedecoreerde ceramiek, waarin na 1889 veel effectiever aanwezig is wat men in het Duits ‘das Stilwollen’ noemt, het bewust en gewild creëren van een alomvattende stijl waarmee men zich in de geschiedenis voegt.¹²⁷ Zoals het de ceramiek was die zich als de eerste der toegepaste kunsten onder invloed van Japan emancipeerde, zo blijft het de ceramiek die nu het dichtst de autonomie van de vrije kunsten benadert. Zo zal het ook de ceramiek zijn die als eerste ertoe zal aanzetten de barrière tussen lage en hoge kunst te slopen. Immers, «Il y a des moments où je me demande si le grand art n'est pas inférieur à l'art industriel, quand celui-ci est arrivé au summum de la perfection, si, par exemple, un tableau de coloriste n'est pas inférieur à un flambé hors ligne.»¹²⁸ Die gedachte, genoteerd door Edmond de Goncourt in zijn ‘Journal’ van 3 september 1892, biedt ons enig inzicht in het wezen en in de perceptie van de nieuwe ceramiek. Let op de termen ‘perfection’ – we zullen het woord nog vaak tegenkomen – en ‘hors ligne’. Zijn er criteria die meer passen bij het verlangen naar het sublieme, unieke moment? Ordinaire bruikbaarheid blijkt nu wel erg ver weg. Een sublieme nutteloosheid en eigenzinnigheid komen in haar plaats. Ook als een dergelijke ceramiek in een serie is ontstaan, demonstreert ze bovenal haar uniek en individueel karakter. De passie voor de materie op zich en het nu essentieel geworden streven naar een samenvalling van materie met vorm en kleur, naar een ceramiek als een geheel, heeft tot gevolg dat vazen en kommen in zichzelf besloten zijn, als teruggetrokken, zoals de ceramist zich terugtrok uit de industrie naar een steeds meer geïsoleerd atelier. Zo heeft de nieuwe ceramiek nog slechts zichzelf. Het somptueuze van Chaplet en het bijzondere van zijn tonaliteit, het levende en sensuele van Carriès, de diepe sonoriteit en de harmonie van Delaherche, het is het enige dat hun ceramiek bestaansrecht geeft, zoals de enige waarde ervan de superioriteit is. Wie in de tijdschriften uit die tijd de vele tentoonstellingsverslagen overloopt, vindt er de drie ceramisten beurt om beurt geprezen aan de hand van criteria die telkens terug te voeren zijn op het criterium der uitzonderlijkheid. Voor critici als Roger Marx, Yvanhoé Rambosson, Octave Uzanne of Robert de La Sizeranne moet ceramiek verbazen, ze moet onverwacht en zeldzaam zijn en een nooit geziene schoonheid bezitten. Bij die notie van uitzonderlijkheid voegt zich dan onmiddellijk de notie van perfectie: het bijzondere dient te zijn gewild en gemaakt, wil men aanspraak maken op de bewondering van de connaisseur, want in diens ogen is ceramiek kunst, geheel geconcipieerd door een kunstenaar. Amateurs en critici volgen daarin de ceramisten. Sommige onder hen gaan zelfs tekeer tegen ieder spoor van toevalligheid.¹²⁹ Net als Delaherche die beweert alle toeval uit zijn oeuvre te hebben gebannen: de wil schoonheid te scheppen en de wens als scheppend kunstenaar gezien te worden, primeren op het resultaat. Tegen de criticus Gabriel Mourey zegt hij bijzonder fraai gekleurde stukken te hebben vernietigd omdat hun schoonheid door de onvoorspelbare werking van het vuur en niet door zijn wil was ontstaan.¹³⁰ Nog vele jaren blijft Delaherche dit strenge standpunt, deze “art comme une morale”¹³¹ trouw, en nog in 1922 beschuldigt hij Carriès ervan dat die gebakken ceramiek naderhand had bewerkt¹³², een werkwijze waaraan evenwel een zelfde behoefte aan beheersing ten grondslag ligt. Andere ceramisten gaan nog verder dan Carriès. Het Parijse Musée des Arts Décoratifs bewaart van de jonge Émile Decœur een stuk van voor 1905 waarop een stromend glazuur in de massa is gemodelleerd.¹³³ En evenzo zijn de glazuurdruppels op sommige stukken van Georges Hoentschel en Émile Grittel, zoals cat. 127 en 130, onmiskenbaar gesculpteerd. Ook bij cat.67, een vaas van Clément Massier, is dat het geval. Niet vanuit een plezier in trompe-

l'oeil en kunstmatigheid, maar in volle ernst en vanuit de behoefte aan beheersing. Met een vergelijkbare mentaliteit zal men later ongeglazuurd gebleven delen van een vaas patineren in een meer geschikt geachte tint.

Het verbaast niet dat een zo doorgedreven streven naar het unieke en volmaakte object voorbijging aan sociale bekommernissen. Wou men ceramiek als kunst, geboren uit de wilskracht, de emotie en de intuïtie van één man, dan wou men van industrialisering en mechanisering niet weten. Nog liever aanvaardde men geldverslindende experimenten en stapels mislukte baksels. En hoge prijzen, om de onkosten te dekken en omdat op unieke schoonheid geen prijs meer stond. Zelfs Delaherche die in het begin van zijn carrière, in de jaren dat hij werkte voor de manufactuur L'Italienne, geheel anders dacht, wars van elitisme, en die toen een kunst wou voor allen, zelfs hij werd al vlug een kunstenaar voor bemiddelde amateurs. Moeten we zo de pauwenveren op zijn decors rond 1889 begrijpen? Als een ontlening uit het Engeland van de estheten, als een destijds duidelijk symbool voor 'art-for-art's sake', als een twijfel aan de sociale ideeën van William Morris? Toen Marguerite, de wat onsympathieke echtgenote van de aimabele beeldhouwer René de Saint-Marceaux, een pot kocht bij Delaherche, noteerde ze de prijs in haar dagboek: "visite chez Delaherche où j'achète pour 100 francs un pot qui vaut cent sous."¹³⁴ Haar reactie was niet uitzonderlijk. Ook voor Maurice Denis en voor Henry van de Velde was de ceramiek van Delaherche te duur.¹³⁵ En inderdaad, een vergelijking met prijzen gevraagd voor andere toen moderne kunstvoorwerpen toont aan dat diens houding exceptioneel was.¹³⁶ Ook de andere pioniers van de Franse ceramiek waren prijzig, hun hoge niveau bleek veel waard. Toen Jens Thiis, de conservator van het museum van Trondheim, in 1897 een vaas van Carriès wou kopen in Parijs bleek de voorziene som geld, hoe groot ook, ontoereikend.¹³⁷ Thiis behoorde met Justus Brinckmann in Hamburg en met Emil Hannover en Pietro Krohn in Kopenhagen tot de meest gedreven museumdirecteuren van zijn tijd.¹³⁸ En ook die moesten soms genoeg nemen met minder prijzige aankopen. Van Chaplet, wellicht de duurste ceramist, kon Kopenhagen pas stukken verwerven uit de nalatenschap van een rijke liefhebber als William Salomonsen, die al vroeg werk van Chaplet had verzameld.¹³⁹

DE BLIJVENDE BEKORING VAN HET VERRE OOSTEN

"Vous achetez un grès flammé japonais, il y a des boursouflures, des manques de touche, des mateurs granulées par excès de cuisson. Peu importe, puisqu'on japonise et que le médiocre est la marque suprême du chic exotique!"¹⁴⁰ Die ergernis kon worden vermeden, nu Chaplet, Delaherche en Carriès, met andere Fransen in hun voetspoor, zich inspanden om het toeval te overstijgen en met een beheerste techniek een zo volmaakt mogelijk resultaat te bereiken. In de kritieken is meermaals te lezen dat de Fransen sinds Chaplet hun Chinese en Japanse voorbeelden evenaren en zowel in technisch als stilistisch opzicht zelfs weten te overstijgen. Maar hoezeer men daarvan was overtuigd – "il est certain pour nous que les poteries chinoises ou japonaises sont aujourd'hui dépassées en notre pays"¹⁴¹ – toch ligt daar, in China en Japan,

de oorsprong van de esthetica van de Franse ceramisten. Men zou zelfs, zoals sommigen, kunnen stellen dat hun kunst zonder het Verre Oosten niet had bestaan.¹⁴² Weliswaar waren er in de vroege evolutie van de drie pioniers nog momenten geweest dat ze beseften tot een lokale traditie te behoren, de traditie van het eigen Franse steengoed dat eeuwenlang was vervaardigd voor huishoudelijk gebruik. Delaherche en Carriès hadden zich, omwille van de praticiens en de geschikte aarde, zelfs gevestigd in streken waar die traditie nog levend was. Maar dat besef, dat trouwens niet ter sprake komt in de contemporaine literatuur, vervaagde naast de liefde voor Azië. De lokale traditie was vlug vergeten. In de plaats van de Franse huishoudelijke ceramiek waren het de oosterse kleinoden die hen de weg wezen naar meer inzicht en hen toegang boden tot de essentie van hun ambacht.¹⁴³ Zoals ze velen nog lange tijd de weg zouden wijzen naar de toekomst: “Nos céramistes ont devant eux, grâce à l’étude des œuvres japonaises une source d’évolution à peu près inépuisable.”¹⁴⁴ Uiteindelijk zou het Verre Oosten voor hen worden wat de antieken waren voor de renaissance.¹⁴⁵

Na de import in Frankrijk van de eerste Japanse kunstvoorwerpen in de jaren zeventig en na de wereldtentoonstellingen van 1867 en 1878, de tweede met meer invloed, was in Parijs de anekdotische japanmode geleidelijk door een duidelijker begrip van de Japanse kunst vervangen en kon een identificatie van Frankrijk met Japan en het Verre Oosten inzetten. In de tijd van die ontwikkeling, in het midden van de jaren tachtig, schrijft Philippe Burty, met Duret en de Goncourt een der eerste deskundige japonisten, dat het Japanse voorbeeld instructief kan zijn voor de Franse ceramiek.¹⁴⁶ De opmerking van Burty kadert in de algemene oproep om het herstel van de internationale suprematie van het Franse ambacht en ze wijst vooruit naar de later algemeen wordende wens een nieuwe stijl te zien ontstaan, los van het historisme. De natuur, zo aandachtig en verfijnd gezien door de Japanners, zou de oplossing bieden. De schraal geworden modellen uit een voorbije cultuur dienden vervangen door de rijke en altijd actuele natuur. Dat kon leiden tot een oppervlakkig resultaat, even methodisch als de ontleningen uit de historicistische modelboeken waren geweest: “[des] flambés à motifs tirés de l’histoire naturelle”, zoals Jacques-Émile Blanche schamper zei.¹⁴⁷ Maar op andere momenten had de verandering in de diepte plaats en drong een nieuwe visie, een nieuwe houding zich op. Eens men het uitgeputte verleden verlaten had en men zich



Ill. 20, 21 en 22

kon laven aan de vitaliteit van Japan, groeide het belang van wat men begon te zien als het wezen van de ceramiek: de materie zelf in haar betrekking tot de vorm. Zo kon het ceramische object, bevrijd van zijn muffe balast en van zijn niet noodzakelijke tooi, geleidelijk worden tot wat het werkelijk is: een vorm in de ruimte, levend, vol nuances, als een bekoorlijk lichaam.

Die verbondenheid met het grote voorbeeld, die band tussen Oost en West, een huwelijk tussen neef en nicht¹⁴⁸, wordt achteloos geïllustreerd door een foto van Eugène Atget: in 1910 fotografeerde hij de toonkast van een Parijse verzamelaar met daarin vazen van Delaherche onopvallend tussen Japanse poppetjes in kimono en andere exotische trivialiteiten¹⁴⁹; de twee fasen van het japonisme samengebracht. Wat Atget nog kon zien, zou daarna onduidelijker worden, want de verder verdiepte omgang met het Verre Oosten zou de ceramiek voor lange tijd op een niveau houden dat ver boven het triviale verheven was. Het Oosten zou dan niet langer exotisch zijn, maar geïntegreerd, het zou dan geen anekdotes meer leveren maar idealen. In een der eerste publicaties waarin de Franse pioniers een plaats kregen naast de naoorlogse modernen werd het Oost-Aziatische ideaal beschouwd als dat wat de twee generaties verbindt: zowel rond 1900 als rond 1950 zag men onder impuls van het Oosten het belang van ceramiek voornamelijk in de kwaliteit van materiaal, vorm en glazuur en in de karakteristieke eigenschappen van de ceramische techniek.¹⁵⁰ Het was niet toevallig in de landen waar de ceramiek na de Tweede Wereldoorlog bleef aanleunen bij de waarden van de grote Oost-Aziatische traditie dat de Fransen het gemakkelijkst werden gezien als de vaders van de moderne beweging.¹⁵¹ Temeer daar een als modern ervaren obsessie voor originele glazuren of vormen zelfs de grootste onder de modernen zeer dicht bracht bij het werk van de oude Fransen. Zo benaderden Duitsers als Richard Bampi, Otto Douglas Douglas-Hill of Horst Kerstan de ceramisten die de onmiddellijke voortzetting vormden van de vernieuwing van 1889.¹⁵² Hetzelfde kan men zeggen van de Deen Axel Salto en van de Amerikaanse Laura Andreson¹⁵³ die net als Bampi blijk gaven van een voorliefde voor vruchtvormen. Vooral naast Carriès en zijn school kan veel van latere datum staan: de over elkaar gelegde glazuren bij de Duitser Jan Bontjes van Beek of bij de in Hawaï geboren Toshiko Takaezu, of, in Oost-Europa, het werk van de Poolse Halina Olech of van de Tsjechische Helena Johnová die op een belangrijk moment in haar ontwikkeling zowel aan Carriès als aan Jeanneney doet denken.¹⁵⁴ Even opvallend is de voortdurende in Frankrijk zelf van de waarden die met het werk van de pioniers waren ontstaan. Of nu van concrete beïnvloeding mag worden gesproken of niet, de verwantschap tussen vroeger en nu wijst op een constante in de Franse cultuur. Hoe is anders het schitterende sang de boeuf van Vassil Ivanoff te verklaren, of sommige kleuren van Jean Girel die geënt lijken op glazuren van Chaplet? Hoe kunnen de kwaliteiten van een Claude Champy, René Ben Lisa of Daniel de Montmollin anders worden begrepen dan in het licht van een continuïteit?

Toch moet de art-nouveauceramiek aanvankelijk zijn ervaren als vreemd aan de zo geroemde constanten in de Franse cultuur. De radicale wending naar het Verre Oosten bracht mee dat de ceramiek zo goed als onberoerd bleef voor de sterke nostalgie naar het eigen verleden die de Franse art nouveau doortrok. Zij week af van een groot deel van de decoratieve kunst dat graag tegemoet kwam aan de hang van het publiek naar herkenbare tekens van een Franse traditie. Zelfs aan de eis van klaarheid en evenwicht, maatstaf van nationale eigenheid en

conditio sine qua non van de ware smaak, werd, zoals we nog zullen zien, door ceramisten meermaals getornd. De bedreiging door het internationalisme, de druk van de concurrentie met het buitenland en de nationale solidariteit hadden echter tot gevolg dat de trots op de kwaliteit die de ceramisten wisten te bereiken, opgenomen werd in het alom weerklinkende discours van een nationaal genie. Na de politieke nederlaag van 1870 en sterker nog in de jaren negentig was het voor Fransen onmiskenbaar dat hun land de natuurlijke bodem vormde waarop de schoonheid van de nieuwe ceramiek, hoe nieuw ook, kon gedijen. Daarbij werd in de contemporaine literatuur veel van wat in oorsprong Oost-Aziatisch is als Frans beschouwd: men had zich het andere toegeëigend. Voor menig toeschouwer en amateur bleven de inspiratiebronnen trouwens grotendeels ongekend, zodat een ontlening hen als een originaliteit voorkwam. Zo verliep de identificatie met het uitheemse gemakkelijk. Te meten aan de geestdrift waarmee de moderne ceramiek werd onthaald, was die identificatie in 1900 reeds een feit. Dat was nog meer zo in 1930: “Les grès de Chine [...], les grès du Japon [...], nous semblent étrangement modernes, et sont beaucoup plus proches de notre sensibilité actuelle que nos plus belles pièces du XVIIIe siècle.”¹⁵⁵

III. FRANSE CERAMIEK IN DE TIJD VAN DE ART NOUVEAU: DE JAREN ROND 1900 OF DE TRIOMF VAN DE VITRINEKUNST

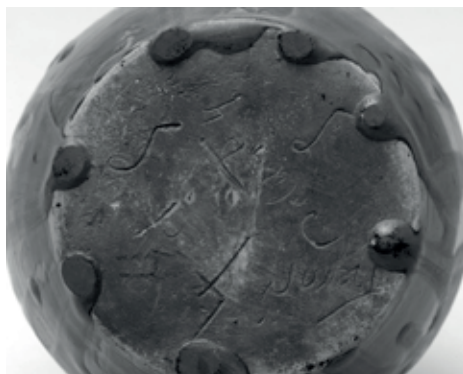
HET ONTSTAAN VAN EEN MYTHE

De Deen Salomonsen, ik vermeldde hem al, berichtte na een bezoek aan Chaplet op het einde van 1887 dat die zijn ideaal in edelstenen vond, en topazen, robijnen, amethisten en smaragden als model nam.¹⁵⁶ Chaplet was als eerste gedreven door een fascinatie die nog lang levend zou blijven. De eerste voorstellingsloze ceramiek, “merveilleux et presque surnaturel”¹⁵⁷, bood in de eerste plaats het schouwspel van de sporen van vlammen en mineralen, door ongekende processen vastgehouden en onvergankelijk geworden. Het was een nieuwe schoonheid die tegelijk eeuwenoud leek, de schoonheid van de eerste dagen van de schepping, van de elementen en de eerste kleuren. Verschillende ateliers hadden vroeger in de 19^e eeuw met veel kundigheid jaspis, parelmoer en agaat geïmiteerd, maar de nieuwe ceramiek was anders: die imiteerde niet, die was autonoom; de nieuwe vazen, borden en kommen stonden als evenwaardig naast de mooiste voortbrengselen van de natuur. Het werd dan ook als vanzelfsprekend ervaren dat in recensies namen van gesteenten opdoken als maatstaf, en dat, sterker nog, de schoonheid van ceramiek gemeten werd aan de schoonheid van de hele wereld: “ces gammes illimitées d’arc-en-ciel, ces profondeurs intenses de bleu méditerranéen, ces brumes de fiords du Nord, ce vert d’opale, d’absinthe, de rayon du couchant à l’Océan indien, ces coulées de pierreries et de bijoux indescriptibles, ces efflorescences fabuleuses de stalactites des cavernes souterraines, des grottes sous-marines!”¹⁵⁸ Passages zoals deze kan men regelmatig lezen in de talrijke tijdschriften en boeken die vanaf de jaren negentig een breed publiek informeerden. Relativering is er zeldzaam en men vindt er haast geen andere referenties dan die aan het meest verre en meest immense. Vazen, kommen en schotels worden er door het taalgebruik aan hun feitelijk bestaan ontrukkt. Ze worden er ver gehouden van de geschiedenis waarvan ze deel zijn en van de werkelijkheid van hun ontstaan. Zo zelfs letterlijk: de ceramiek van Dalpayrat wordt omschreven als “des objets ayant longtemps séjourné dans le sol parmi les ruines et l’oubli”.¹⁵⁹ De individualistische, op zichzelf gerichte uitdrukking van de moderne ceramist vindt zo een echo in de contemporaine kritiek die ceramiek al te gemakkelijk isoleert en wegdenkt uit haar eigen ruimte om ze te plaatsen in een ander, groter, meer verheven verband, onbereikbaar voor het banale. Een werk van Delaherche “échappe au temps, recèle en ses courbes tout l’infini et toute l’éternité”.¹⁶⁰ Niet alleen het ceramische object, ook de ceramische arbeid wordt verabsoluteerd: de ceramist maakt meer dan ceramiek, hij is, zoals men zei over Carriès, “poursuivant une vérité inaccessible”.¹⁶¹ In een dergelijk verband is er geen plaats meer voor de realiteit van het ambacht en van het moeizame werken. Zo schrijft Gustave Geffroy over een werk van Chaplet: “Il semble qu’il contenait en lui cette efflorescence et qu’il attendait pour s’épanouir la venue du magicien.”¹⁶² Geffroy observeert juist, hij ziet de essentie van Chaplets kunst, maar tegelijk voedt hij het fantasme dat de perceptie van ceramiek was gaan overheersen. Begrijpelijk, want men was onbekend

met de ceramische technieken, zoals men, ik zei het al, ook de inspiratiebronnen niet kende. Maar al was men vertrouwd met het Verre Oosten of wist men van de condities waarin de ceramiek ontstond, van de opofferingen, de volharding, dan temperde dat de fascinatie niet. Trouwens, wat te denken van de geheimhouding of vernietiging van technische recepten? Of van de mysterieuze zoektocht van sommigen naar de absolute en unieke kleur, 'le bleu Deck', 'le rouge Dalpayrat', en ook later nog, 'le bleu Massoul', 'le rouge Simmen', kleuren waarmee men het in intensiteit beperkte coloriet in de schilderkunst wilde overstijgen? Zo bleef het publiek nog lang gefascineerd en bleef een vertroebelende geheimzinnigheid het werk van de ceramist omhullen. Het won daardoor nog aan aantrekkelijkheid. Ook na de oorlog, toen verklarende teksten in de periodieken bleven verschijnen¹⁶³, bleef ceramiek gezien als "pénétrant les secrets ensevelis et en découvrant de nouveaux".¹⁶⁴ Het verbaast dan ook niet dat de architectuur van het paviljoen gewijd aan de geschiedenis van de ceramiek op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900 in het officiële rapport wordt omschreven als "une grotte ombreuse" die opvalt door "son caractère mystérieux".¹⁶⁵ Niets bleek de groeiende mythe te kunnen tegenhouden en de ceramisten zelf deden alles om het banale te ontwijken. Ook de eigen banaliteit: stukken die in meerdere exemplaren waren vervaardigd, hadden het voorkomen van unica; toeval zou door ware ceramisten worden uitgesloten; ceramisten die met assistenten en technische adviseurs werkten, presenteerden zich als alleen op de wereld. De ceramist, op het gebied van chemie soms zeer onderlegd, maakte zo haast vanzelfsprekend de indruk van een primitieve held in gevecht met de elementen, van een bovenmenselijke overwinnaar op de chaos. Zelfs het empirisme van Carriès, zijn zo geroemde intuïtie, blijkt gepaard te zijn gegaan met een lang verzwegen controle en kennis. Specialisten van Carriès berichtten onlangs over het verbazend nuchtere systeem waarmee hij werkte en dat weinig geleek op de bovennatuurlijkheid die andere auteurs insinueerden: "Il fallait ne rien savoir pour oser cela: jamais on ne l'osera plus. La vie d'un homme n'y suffirait pas."¹⁶⁶ Wat kon een ceramist vanuit een dergelijke visie anders zijn dan een magiër, een alchemist of een verlichte gek, die zoals Bernard Palissy¹⁶⁷ de vloeren en meubels van zijn woning zou opofferen om zijn oven brandend te houden, of die, zoals een legendarische Japanse ceramist, zichzelf in de oven zou werpen om zo zijn potten een nog nooit gezien glazuur te geven? Het zijn verhalen die telkens weer opdoken en die de ceramist opvoerden als een buitenmaats personage, werkend



Cat. 33



Ill. 23

buiten ruimte en tijd. Of, zoals een criticus Carriès zag, als “cherchant la pierre philosophale dans un vieux château du Nivernais où il vivait penché sur des fours et d’où il ne reviendrait point”.¹⁶⁸ Of, nog in 1912, in een typering van de gebroeders Mougins: “ces deux frères Mougins aux barbes sombres, figures de sorciers ou d’alchimistes d’un autre âge”.¹⁶⁹ Blijkbaar hield iedereen van zulke beelden, de ceramisten niet in het minst. Was het daarom dat Carriès onder sommige vazen, zoals onder cat. 54, als onleesbaar bedoelde kabbalistische tekens heeft gekrast? Of was het toch geen mythiserend beeld van zichzelf dat hem daartoe aanzette, zelfs geen spel, pose of effectbejag, maar het ernstige besef dat het woordloze, het mysterie onderdeel is van wat hij weet en kan?

Misschien is het dat mysterie, dat zwijgen, dat voelbaar is in de als ill.16 afgebeelde foto van het in een zacht licht gehulde atelier van Chaplet, genomen toen de gevechten met het vuur voorbij waren en de ceramist, blind geworden, deel had aan de stilte van zijn vazen. Een zelfde indruk van een gedachtenloos moment, een woordloze toestand, biedt ill.18, een wat onscherpe, mistige foto, waarop we Delaherche zien, een oude bebaarde man, lijkend op een Monet of een Rodin met wie hij een patriarchale status deelt. Maar tegelijk is hij anders dan zij, minder van zijn tijd, als van een wereld ver van de hunne.¹⁷⁰ Hij staat in zijn geliefde tuin, opgenomen in de natuur, zijn verschijning deelt haar eeuwigheid: “une tête magnifique qui rappelle les dieux antiques”¹⁷¹; zijn houding is inert, de tuin mythisch, de ceramist een primitief, een reus, een magiër tussen pompoenen die door zijn kunst tot vazen zullen worden.

EEN ANDERE WERELD

De afwending van de geschiedenis, de afwending van de dagelijkse werkelijkheid, van het industriële, het banale en vulgaire had zich bij de drie pioniers ver van iedere anekdotiek voltrokken: in glazuren en oppervlakken, en, zelfs bij de gedetailleerd veristisch werkende beeldhouwer Carriès, in vaasvormen die een verregaande eenvoud en abstractie hadden bereikt. Het abstraheren vond ook bij anderen toepassing, waarbij enkelen het vertrouwde nog verder achter zich lieten. Het meest sprekend was dat bij Hansen Jacobsen. Ik wees er al op: vormen werden door hem tot bij het vormloze gebracht, verwijzingen naar de natuur werden momenten van onvastheid en verandering. Een criticus verweet hem zijn “formes indécises” en zijn “galbes très incertains”¹⁷², een andere zijn “faux goût des formes les plus cabossées et des coups de feu les plus malencontreux”, om te vervolgen “Ce n’est qu’un dilettantisme corrompt qui pourrait nous pousser à apprécier dans une pièce de céramique ces boursofflures de matières mal nées, cette apparence de scories ou de dépôt marin.”¹⁷³ De Franse smaak, de als vanzelfsprekende behoefte aan maat en evenwicht, duldde die onbeschaafde aanval op de duidelijkheid niet.

Evengoed als Hansen Jacobsen hadden de drie groten het concrete losgelaten en het herkenbare verlaten, maar ze hadden dat verlies steeds gecompenseerd met een aantrekkelijke schoonheid die in de beste Franse traditie luxueus en somptueus kon zijn. En veel meer dan

dat: ze was betekenisvol, want door de suggestie van een werkzame kracht in het object en door de aard van het oppervlak ervan, verwees ze naar de essentie van wat leeft en was ze gelijk aan de schoonheid van natuurlijke dingen. Of, zoals gezegd door Émile Hovelacque over de vazen van Carriès in een zin die ik graag citeer: “All fill the mind dimly with soft, vague images of far-off things familiar yet unknown.”¹⁷⁴ Tegelijk was de uitdrukking van die schoonheid beheerst, en bleef de abstractie ingeperkt door harmonie. Na de drie groten was het duidelijk waar de grens lag. De onvastheid van vorm en glazuur bij Henri de Vallombreuse en bij de beginnende Félix en Madeleine Massoul was nog net aanvaardbaar omdat de brutale transformerende energie bij hen, anders dan bij Hansen Jacobsen, sterk was veresthetiseerd. De meeste anderen wilden niet zover gaan. In de loop van de jaren negentig keerde een groot deel van de Franse ceramiek zich zelfs af van een te extreme vrijheid en zelfstandigheid van haar uitdrukkingsmiddelen. Dat is duidelijk in het werk van de vier ceramisten die samen met de pioniers het decennium zullen beheersen: Clément Massier, Adrien Dalpayrat, Edmond Lachenal en Alexandre Bigot. Bij hen blijft abstractie een belangrijke plaats innemen, een abstractie die ligt in het harmonieuze spel der glazuren, “cette espèce de sauvagerie qui plaît”¹⁷⁵, maar evenzeer zijn er bij hen de figuratieve, al dan niet gestileerde vormen en decors met hun rijkdom aan referenties. Wie die vormen en decors nader beschouwt, komt, met het voorafgaande in gedachten, tot een merkwaardige vaststelling: ze blijken de letterlijke weergave van veel van wat bij de pioniers louter abstract was geformuleerd. De nabijheid tot de natuur wordt nu verbeeldt in herkenbare vormen of in geschilderde of in de massa gevormde elementen uit flora en fauna. Zo wordt de organische energie in de gespannen volumes bij Delaherche een kalebas bij Mougin of een kolokwint bij Dalpayrat, zo worden de prachtige kleuren van Chaplet bij Massier vertaald in de pracht van vlindervleugels, wordt de zin voor het zeldzame en ongewone door Bussière uitgedrukt in een decor van orchideeën, wordt bij Hoentschel de zichtbaarheid van het wordingsproces een vaas geboetseerd als een veranderende massa, en wordt de eenheid van de onderdelen door Lachenal verduidelijkt door een salamander die behalve als decor ook als handvat dient. Het verst daarin gaat diezelfde Lachenal wanneer hij wit druipend glazuur zoals dat dikwijls bij Carriès voorkomt, gebruikt voor de verbeelding van sneeuw, die, als een zinnebeeld van het bedekken, op de figuratieve versiering ligt.¹⁷⁶

Vanuit die optiek wordt er nog een parallel zichtbaar: met een ceramiek die zich verwijdt van de wereld van het dagelijkse, die zich isoleert en zich keert naar het eigen wezen, correspondeert de voorkeur die velen vanaf de jaren negentig hadden voor het leven onder water, dat afgesloten universum van schoonheid en stilte. Wier, algen, schelpen en amfibieën treft men overal in de art nouveau aan, ook buiten Frankrijk. Maar hier hebben die motieven extra betekenis omdat de Franse art-nouveauceramiek, meer dan andere disciplines en meer dan in het buitenland, los wil staan van het dagelijkse leven, wat ze exemplarisch maakt voor het meest introverte facet van de beweging. Alleen in het Franse glas kan dezelfde thematiek met een zelfde nadrukkelijkheid aanwezig zijn. Het is, gezien de specifieke eigenschappen van glas en ceramiek, dan ook niet toevallig dat ze in beide disciplines langer dan elders levend blijft. Het werk van Pierre Lebasque getuigt daarvan: tot na de Tweede Wereldoorlog bestendigt het de fascinatie voor de zee. Maar waar bij Lebasque die met veel emotie opgeroepen wereld hevig en zelfs wreed wordt, is die bij de generatie van de art nouveau

nog versluierd en geborgen. Daar spreekt doorheen de liefde voor de wereld van het water, een verlangen naar een ander, innerlijker bestaan, naar zachte bewegingen, wiegende ritmes, onvastheid en versmelting. “S’il y a un style moderne”, schrijft Robert de La Sizeranne in 1900, “c’est un style essentiellement sous-marin.”¹⁷⁷ De moderne inspiratie wordt gehaald uit het water; niet zozeer uit de feërieke schoonheid die de onderwaterwereld vertoont¹⁷⁸, dan wel uit het ongedefinieerde dat die wereld eigen is: “de cette vie obscure, peu organisée, de ses formes balbutiantes, hésitantes, incertaines”.¹⁷⁹ Enkele kunsthistorici, ik denk vooral aan Siegfried Wichmann, hebben al op die inspiratie gewezen; ik zou er dus geen nadruk op leggen, als ze niet verduidelijkend was voor het door de meeste andere kunsthistorici veronachtzaamde¹⁸⁰ verlangen, levend bij een groot deel van de art nouveau, en bij de Franse ceramiek in het bijzonder, naar een wereld, een schoonheid en een kunst buiten de eigen tijd. Een verlangen dat, ik ga er later nog op in, zal uitmonden in een verlangen naar stilstand, naar totale tijdloosheid. Wat door de La Sizeranne “cette vie obscure” wordt genoemd, is in feite een wereld die niet verlicht wordt door moderne elektrische lampen, die geen deel heeft aan de vooruitgang van techniek en industrie. Of, zoals Paul Morand terugblikkend schrijft: “à une époque de lumière et d’électricité, ce qui triomphe c’est l’aquarium, le verdâtre, le sous-marin, l’hybride, le vénéneux.” En hij vervolgt: “On ne parle que de ‘collaboration avec le feu’; dans les fours, les couleurs fondent comme des jus dans la mauvaise cuisine.”¹⁸¹ Wat zo zichtbaar wordt, blijkt een andere, om zo te zeggen omgekeerde moderniteit, weerzinwekkend voor de nuchtere geest en vanaf 1900 in naam van de ratio bekritiseerd.¹⁸² Het blijkt een “régression” volgens het woord van Philippe Thiébaud¹⁸³, een gerichtheid naar het lage, naar de zee en naar het moeras, omdat daar, tussen geluidloze vissen of tussen kruipende padden, het mysterie dat we zijn, gestalte krijgt: daar valt een grenzeloze wereld waar “les couleurs fondent” samen met ons onderbewuste, diepere bestaan, met onze “âme sous-marine” zoals Georges Rodenbach zei.¹⁸⁴

Dolf Sternberger was bij mijn weten de eerste die met historische afstand de betekenis van de vormtaal en de thematiek van de art nouveau zag in haar verbinding met de wereld van het onderbewuste. Enkele teksten zoals passages in het boek van Debora Silverman daargelaten¹⁸⁵, blijft zijn kort maar schitterend essay een uitzondering.¹⁸⁶ Nochtans is zijn visie nodig voor een beter begrip van de ceramiek uit de tijd van de art nouveau. Als de neiging naar regressie toen inderdaad zo groot was, dan moet veel in dat duistere licht worden gezien: de zelden extraverte vaasvormen, meestal zelfs afwerend en gesloten; de soms matte oppervlakken die niet fris maar als stervend overkomen; de vaak gedempte, morose kleuren, die, als ze geen afkeer oproepen¹⁸⁷, door velen zoals door de lucide en aandachtige Richard Borrmann werden ervaren als dragers van stemmingen: “die wohl abgewogenen intimen Farbstimmungen des japanischen und französischen Steinzeugs”.¹⁸⁸ Die esthetica van het spleen, van het “sentiment compliqué”¹⁸⁹, gaat samen met de rijke thematiek van de decadentie waarvan onze collectie, hoewel beperkt, reeds een idee kan geven: een naakte vrouw die tussen haar benen de bek van een inktvis opentrekt, maskers van een lijk, van een doodshoofd of een trol, of, minder concreet, de grillig vervormde vaas van Hoentschel, een stervende vorm waarvan het inwendige naar buiten lijkt gekeerd. Dat alles vormt een onirisch universum, soms in de lijn van de meest irrationele tendensen uit de romantiek, een wereld van transformatie en melancholie, waarboven als apotheose ‘Le Grenouillard’ van Jean Carriès troont¹⁹⁰, half

mens en half amfibie, een dramatisch ‘gothick’ fantasme waaraan een Japanse en Europese middeleeuwse geest vaag ten grondslag liggen. Ook hij is als het ware binnenstebuiten gekeerd want zijn wanstaltigheid veruitwendigt het donkere van zijn moerassige ziel. Het is duidelijk dat deze voorbeelden ver verwijderd zijn van een westerse traditie van rationaliteit, objectiviteit en klaarheid: “one must forget the admirable but too purely intellectual art of the Renaissance and antiquity”.¹⁹¹ Het Franse gevoel voor orde en evenwicht, onmiskenbaar aanwezig in de ceramiek van de art nouveau, kan niet beletten dat die ceramiek ook tot een andere, gotischer en romantischer traditie behoort en dat ze aanknoopt bij een niet-westerse, grilliger verbeeldingswereld. Net als ‘Le Grenouillard’ getuigen ook de in die tijd geliefde maskers van de ambiguïteit en aliënatie die de schaduwzijde vormden van een preciaire belle époque. Zelfs het lachend masker van Carriès, cat.56, bezit die geest. Het doet, mede door zijn polychromie, denken aan het gelijktijdige werk van de Martin Brothers, maar de Engelse traditie van karikaturale achttiende- en negentiende-eeuwse ‘face-jugs’ waarin het werk van de Martins zich voegt, staat in contrast met de niet te duiden expressie van het Franse stuk. Meer nog, door die variabele expressie en door de zeer werkelijkheidsgetrouwe kleur ontstaat een psychische en lichamelijke nabijheid die de begrenzing van het object overschrijdt en ons eigen bestaan opdringerig bevraagt. In stukken als dit verdicht zich de symbolistische geest waarvan een groot deel van de toenmalige Franse decoratieve kunst en de ceramiek in het bijzonder doortrokken is. Hoeveel, bijvoorbeeld, zou Baudelaire niet gehouden hebben van de vormen en kleuren van een Dalpayrat, vraagt een recensent zich af.¹⁹² En is Gallé geen zuiver symbolist wanneer hij over zijn eigen glas zegt “ce n’est plus de la matière, c’est un peu d’âme épandue”?¹⁹³ Vele Franse objecten staan inderdaad veel dichter bij de suggestiviteit van de symbolistische poëzie dan bij de nuchterheid in de theorieën van tijdgenoten als Henry van de Velde. Wat zou die hebben gedacht van het meubel in ceramiek dat Lachenal tentoonstelde in 1900: een ‘cheminée-jardinière avec siège’, bedoeld, zo lijkt het wel, voor een sprookjeskasteel, een organische, asymmetrische massa, verlevendigd met grote, vrijstaande figuren van een wolf en een oude man met lange baard.¹⁹⁴ Het toekomstgerichte streven van ontwerpers zoals van de Velde opent een andere weg. Het ligt aan de basis van het latere functionele design,



Ill. 24



Cat. 124 en 125

waarvan de vele wortels diep graven in de negentiende eeuw zonder ook maar ergens de Franse ceramiek te raken. Een ander duidelijk voorbeeld van de inwerking van het symbolisme biedt het oeuvre van Clément Massier. Zijn eerste groot succes kende ook hij op de Exposition universelle van 1889. Hij werd kort daarna geliefd en bleef tot 1900 in Frankrijk en Duitsland als gewichtig beschouwd. Borrmann bijvoorbeeld zag zijn werk als een cruciale bijdrage aan de nieuwe ceramiek.¹⁹⁵ Wel week Massier af van de geldende trend: hij werkte in faïence, onberoerd door wat andere ceramisten bezighield. Zijn belang ligt daarbij in het gebruik van iriserend metaalglazuur, het zogenoemde lustre, een in de middeleeuwse islamwereld ontstane techniek die lang typisch bleef voor het Spaans-Moorse aardewerk en die in de tweede helft van de negentiende eeuw in verschillende ateliers in Europa werd herontdekt. Maar nergens, noch vóór hem, zoals bij Deck of De Morgan, noch na hem zoals bij Zsolnay of Kähler of in vele Franse manufacturen en ateliers, werd de lustretechniek toegepast met zoveel raffinement, fantasie en zin voor mysterie. De vroege samenwerking met de schilder Lucien Lévy-Dhurmer bracht het symbolisme mee, niet dat van ‘Le Grenouillard’, maar eerder dat van de Franse poëzie in het kielzog van Verlaine: het delicate, evocatieve en nostalgische intimisme van een toen populaire dichter als Albert Samain.¹⁹⁶ Het wordt vertolkt in de nuances van de kleuren van de herfst, de avond of de nevel, in het muzikaal vervloeien, in het oplichten en weer verdwijnen, in het dan wel, dan weer niet samenvallen van naturalistische met abstracte siermotieven, in het afwisselen van matte met glanzende details, in de onvastheid die dematerialiserend werkt, in de weerschijn van de vlakken waarin weemoed zich spiegelt.

HET ONNUTTIGE OBJECT

Uit het bovenstaande mag blijken hoezeer de Franse ceramiek aan zichzelf genoeg had en hoezeer ze zich van het gewone leven had afgewend. Nochtans hadden er in de jaren negentig verschillende stemmen geklonken die de toegepaste kunsten wilden betrekken bij de realiteit van het dagelijkse, zo niet bij de verbetering van de levensomstandigheden van velen.¹⁹⁷ Auteurs die pleitten voor meer verantwoordelijkheid gebaseerd op een sociale ethiek, zoals Gustave Geffroy, Gabriel Mourey, Roger Marx, Émile Molinier of Émile Sedeyn, publiceerden eveneens over ceramiek. Kenden de ceramisten dus hoogst waarschijnlijk het sociale discours, hun reacties bleven achterwege. De enkele uitzonderingen maken voor ons de afstand zichtbaar tussen een sociaal engagement en dat wat de Franse ceramiek in de eerste plaats bezighield. Een maatschappelijke rol bleek vollediger te kunnen worden vervuld door de meubelkunst.¹⁹⁸ En, uiteraard, door de monumentale ceramiek, het geglazuurde steengoed toegepast in gevels en interieurs, een terrein waarop de bedrijven van Bigot en Muller excelleerden, “ein energisch durchgeführter Versuch, das französische Steinzeug aus dem Gebiet der reinen Kunstübung in die Praxis hinüberzuführen”.¹⁹⁹ De vrije ceramiek echter leek voorbestemd daarin te falen. Dat geldt zelfs, zoals reeds gezegd, voor de beginnende Delaherche, die al vlug zijn altruïstische idealen opgaf, en voor Dalpayrat en Bigot, die elk een brede verspreiding van hun kunst voorstonden, maar daarin tegengehouden werden door

hoge technische en esthetische eisen. De productie van Bigot is om die reden zelfs gespleten te noemen: als ondernemer wou hij de producten van zijn fabriek bereikbaar houden, terwijl hij als kunstenaar de kunstceramiek zag als representatie en middel om prestige te verwerven.²⁰⁰ Zo kwam het dat voor velen kunstceramiek onbereikbaar bleef, want “il fallait les mains pleines d’or”, zoals van de Velde in 1894 in verband met Delaherche opmerkte.²⁰¹ En ook al was niet alles even duur, de kostbaarheid bleek een onvermijdelijk kenmerk geworden van de moderne Franse ceramiek.²⁰²

Eigenlijk is er in Frankrijk maar één volkomen verzoening geweest tussen een sociale theorie en een praxis gericht op de onbeperkte schoonheid van vorm en materie: L’Atelier de Glatigny, een collectief dat uit weinig mensen bleek te bestaan.²⁰³ Ze streefden een lage verkoopprijs na voor objecten die meestal bedoeld waren voor dagelijks gebruik maar uitgevoerd waren in beperkte oplage, in steengoed of porselein.²⁰⁴ De kwaliteit moest evenwel die van de grote ceramisten evenaren: vazen als cat. 100 en 101 bleven door hun vorm en glazuur behoed voor het fabrieksmatige, maar ook de meer courante producten werden door een bijzondere oppervlaktewerking onderscheiden. Nooit gleed Glatigny af naar de vulgariteit van de productie van een fabriek als dat van Rambervillers²⁰⁵, dat helaas een reële invulling vormde van de behoefte aan een kunst voor allen. Het opmerkelijke aan Glatigny, het ontroerende ook, is de gewilde anonimiteit, de bewuste zelfverloochening van zijn bezielers: “Un nouveau céramiste a surgi. Son nom? Ne le demande pas. Il reste anonyme.”²⁰⁶ Door het afbreken van het kunstenaarsschap wou men de mythe doen oplossen die de ceramist tot het buitengewone verhief en de ceramiek als een mist omgaf: “le céramiste n’y fait qu’appliquer une technique qu’une légende tenace représente comme mystérieuse, compliquée [...]. Il n’y a là qu’un métier, rien de plus.”²⁰⁷ L’Atelier de Glatigny was er zich duidelijk van bewust dat individualisme en kunstenaarsschap resulteren in een kunst om de kunst. Zijn ceramiek wou een antwoord bieden op het asociale van de unieke kunstenaar en het unieke object. Een “haute moralité” werd aldus geplaatst tegenover een heersend “snobisme contre lequel il importe de lutter de toutes ses forces”.²⁰⁸ Een poging om uit de ivoeren toren te treden, deed



Ill. 25



Cat. 114

ook Étienne Moreau-Nélaton, de zoon van Camille Moreau, een van de vrouwen met wie dit verhaal begon. Hij was kunstverzamelaar en kunsthistoricus, rijk en gecultiveerd, maar hij koos, althans aanvankelijk, niet voor een elitaire stijl. Als lid van Les Six en van het daaruit voortkomende L'Art dans Tout, kunstenaarsgroepen met sterke sociale aspiraties²⁰⁹, droomde hij van een ceramiek die met het volkse verbonden zou zijn.²¹⁰ Daarom offerde hij het zo vereerde steengoed op: hij werkte met een eenvoudige, op lage temperatuur gebakken aarde die zich beter leent voor traditionele decoratiemethodes gebruikelijk in het boerenaardewerk, zoals het graveren of wegkrabben van sliplagen. Hij versierde met kleurrijke motieven die alle aandacht trekken en die met hun ongedwongen zeggings een charme bezitten die vroeg-japonistisch aandoet. Er leeft inderdaad in zijn coloriet, vormgeving en techniek nog veel door van zijn moeder en van Bouvier, voorlopers die hij liefhad en waarover hij schreef.²¹¹ Tot ook hij zich tot de adel van het gres bekeerde, bleef hij in Frankrijk alleenstaand; men kan hem dan gemakkelijker naast buitenlanders dan naast Fransen situeren. Elisabeth Schmidt-Pecht wier werk hij zonder twijfel heeft gekend, komt bijwijlen het dichtst bij hem. De afwijkende voorkeuren in de eerste fase van Moreau-Nélatons evolutie, de verouderde, nostalgische smaak van de liefhebbende zoon en de kunsthistoricus, betekenen echter niet dat diens vroege ceramiek zou afwijken van de heersende geest van het estheticisme: ook die ceramiek is in de eerste plaats een zaak van schoonheid en kunst, en ook de jonge Moreau-Nélaton moet gezien worden als een estheet, even ver verwijderd van de reële behoeften van het publiek als andere Franse ceramisten. De opvatting van de kunsthistorica Rossella Froissart Pezone dat zijn voorkeur voor een volkse esthetiek hem van alle sociaal geïnspireerde kritiek vrijwaart²¹², is dan ook op zijn minst dubieus. Zo ook had ze geen conclusie had mogen trekken uit haar vaststelling dat de vervaardiging van zijn faïence en gres “pouvait cependant très bien s'adapter à la vaisselle et aux pièces réservées à la toilette”.²¹³

De aanleuning bij een volkse traditie, zoals de vroege faïence van Moreau-Nélaton die had vertoond, zou in Frankrijk pas veel later aan belang winnen. Als er in de jaren negentig in de ceramiek al naar een eigen traditie werd verwezen, dan was dat naar het achttiende-eeuwse rococo dat reeds eerder tot tweemaal toe een heropleving had gekend en waarvan de bekoring bij sommigen zelfs de passie voor Japan had kunnen temperen.²¹⁴ Rococo was gracieus, capricieus en intiem en werd als vrouwelijk en erotisch ervaren, maar bovenal bezat het een niet-volks, aristocratisch karakter dat voor de critici samenviel met de kwintessens van de Franse geest. De belangstelling voor rococo kaderde in een brede belangstelling voor de achttiende eeuw die toen in verschillende Europese landen en in Rusland levend was. In Frankrijk echter werden, meer dan in andere landen, de toegepaste kunsten rond 1900 qua vorm en beginselen door het rococo bepaald. Mede daardoor kregen het decoratieve object en het interieur zelfs terug overwicht op zowel de architectuur als een aanzienlijk deel van de beeldende kunst. Een sprekend voorbeeld van die geprolongeerde achttiende-eeuwse smaak is cat.32, een grote cache-pot van Joseph Chéret, een kunstenaar doordrongen van de geest van het ancien régime: “s'il eût vécu au XVIIIe siècle, on lui eût attribué un logement au Louvre”.²¹⁵ De cache-pot toont aan dat het streven naar gelijkheid der kunsten in Frankrijk verschilde van het gelijkaardige streven elders in Europa: in landen als Groot-Brittannië en België koos de kunstenaar voor de hiërarchisch lager geplaatste kunstnijverheid om zich af te keren van de elite en zich naar het volk te richten, terwijl in Frankrijk, zoals in de achttiende

eeuw, zelfs het kleinste object een kunstwerk werd, dienstbaar aan de elite: met dat doel werd de kunst er uitgebreid en het object naar boven verschoven in de hiërarchie.²¹⁶ Op die manier konden objecten representatief zijn voor de hoogste vorm van cultuur en konden Edmond de Goncourt en anderen wanneer Chéret ter sprake kwam, tegelijk de grootheid van de Franse beschaving roemen: “Durant si longtemps nos artistes ont rompu avec la tradition nationale! Si longtemps ils ont négligé la culture du goût, qui avait assuré la suprématie de nos industries ! La carrière de M. Joseph Chéret proteste contre cette défaillance ; chacune de ses œuvres témoigne de la qualité de son tempérament.”²¹⁷ In de ogen van de rechtlijnig denkende reformisten buiten Frankrijk, de erfgenamen van William Morris, moet het succes van Chéret een dwaling zijn geweest. Zijn antwoord op de dwingende roep om kunst en leven te verenigen, het Franse antwoord, lag immers in de ontkenning van het dagelijkse, in de vlucht en de droom: in de keuze voor naakt vrouwenvlees, voor wulpse bewegingen, voor grillig en ongestadig fladderende vlinders, voor de lichtvoetige zoete chaos van een zeegroene ruimte die even onbepaald is als muziek, als het soezen van de halfslaap.

In Frankrijk had men in de tijd van Chérets cache-pot geen bezwaar tegen de rococofrivoliteiten van de moderne toegepaste kunst. Wel ging men zich later ergeren aan het feit dat moderne ontwerpers als Chéret waren uitgegaan van een vorm en een geest in plaats van een materiaal en dat aldus in het moderne object de stijl voorrang had gekregen. Die kritiek, die in feite een kritiek was op het geforceerde zoeken naar een nieuwe stijl, op het creëren van wat spontaan had moeten groeien, bleef in Frankrijk erg uitgesproken.²¹⁸ De ceramiek werd in die kritiek echter gespaard. Tenslotte was bij weinig ceramisten het gebrek aan respect voor de eigenschappen en beperkingen van het materiaal te vinden dat veel decoratieve kunst in die kritiek verweten werd. Lachenal vertoont die neiging wel: zijn ontwerpen had men soms even zo goed in een ander materiaal kunnen uitvoeren. Bovendien verbinden een vaak te gezochte originaliteit en een gecompliceerd maniërisme hem met andere door critici gewraakte sierkunstenaars. Ook Dalpayrat kan een verwijt van die aard treffen, hoewel zijn met reliëf verrijkte vazen meer coherentie vertonen dan soortgelijk werk van Lachenal, daar bij hem de vorm doorgaans meer op stromend en gevlamd glazuur is afgestemd. Bleven Lachenal en Dalpayrat evenwel buiten schot en bleef de esthetica van de ceramiek onaangetast, dan was er wel hier en daar, uitgesproken of tussen de regels, andere kritiek te lezen. Die betrof de veronachtzaming van het praktische en bruikbare, een opvallend feit en voor menig criticus een bron van ergernis.²¹⁹ Toch verschijnen er vandaag nog publicaties over Franse ceramiek waarin men ervan uitgaat dat in die periode het utilitaire primeerde.²²⁰ Niets is echter minder waar: nut was het laatste dat Franse ceramisten bezighield. Hun producten waren niet dienend maar heersend. Ze waren autonoom geworden sinds de jaren van het eerste japonisme, waren steeds meer gespecialiseerd geraakt, en waren zo aanmatigende kunst geworden voor verzamelaars in plaats van nederige voorwerpen voor gebruikers. Zelfs de kruiken en kannetjes waren niet voor de tafel bedoeld. Zo werd functie door de glans van een onbescheiden schoonheid verblind. Het gewone werd veredeld, tot een aristocratisch niveau verheven, en het object werd als in een betovering uit zijn oorspronkelijke werkelijkheid weggehaald en van de banaliteit afgehouden. Vazen en kommen werden “quasi-fétiches que l'on place dans des vitrines, au plus haut des dressoirs, loin des mains indiscretes ou maladroites des visiteurs et des servantes”.²²¹ In de Belgische krant die ik al noemde in

verband met Delaherche, ze dateert van 1892, keerde men zich tegen die gewichtige status en tegen wat men zag als misplaatste pretentie van de ceramist: in een karikatuur werden de 'objets d'art' vernederd door de lezers aan de lage komaf ervan te herinneren: op etiketten zag men hun onbelangrijke inhoud genoteerd. Met een onverminderde spotlust werd de moderne ceramiek het jaar daarop opnieuw van haar mythe ontdaan. In een hilarische opsomming van bij de Brusselse Les XX tentoongestelde kunstwerken werden in een kritiek vermeld: "pot à confiture, pot à moutarde, pot à tabac, pot à café, enfin tous les pots qui se peuvent convenablement présenter en société".²²² Het was duidelijk, "les potiers sont tous les mêmes. Ils se croient des artistes".²²³ Diezelfde kritiek was in de jaren negentig nog uitdrukkelijker te lezen in de verslagen van tentoonstellingen door Louis de Fourcaud, Émile Molinier en anderen. "Il y a trop de vases [...]. En leur place, je voudrais voir des bouteilles, des carafes, des brocs, des verres, des services de table, des pots à eau, des lampes."²²⁴ Het hevigst in zijn reactie was Gustave Geffroy: "Mais il faudra, un jour, que tous résolûment, abandonnent l'objet d'art de vitrine, la pièce rare, pour l'objet destiné à tous, manié sans cesse, et qui deviendra vraiment le familier de nos mains et de notre esprit."²²⁵ Elders stelde hij vast dat "l'objet usuel qui serait en même temps un objet d'art n'existe pas" en dat "l'œuvre issue du peuple ne va pas au peuple". En met al zijn bewondering voor een kunstenaar als Chaplet riep hij uit: "toujours des pièces de vitrine." Een vitrine "que j'aimerais mieux voir éternellement vide, que remplie de futilités à la mode d'un jour".²²⁶ Of, om het probleem van de Franse ceramiek met een Duits criticus samen te vatten: "sie kommt über den Luxus nicht heraus".²²⁷

HET VERTOONDE OBJECT

De verzuchtingen van Geffroy hadden weinig of geen resultaat, en pogingen om uit het isolement te treden en maatschappelijk relevant te worden, bleven ook op het einde van de jaren negentig zeldzaam. Nu en dan ontstond er serviesgoed met eenvoudige vormen, zo bij Dalpayrat, bij Bigot en uiteraard in het atelier van Glatigny. Zulke kopjes en schoteltjes lijdten evenwel steeds onder de moeilijke verhouding tussen functie en schoonheid van materie, en het zou niet verbazen mochten ze in een gecapitonneerd ecrin zijn verkocht en als preciosa in een vitrine zijn bewaard. Er is meer bescheidenheid in het oeuvre van Bigot dan in dat van Dalpayrat; de bescheidenheid onderscheidt hem zelfs van andere ceramisten, maar ook dat moet met relativering worden beschouwd. Aanvankelijk kon Bigot door een ruwe materie of een primitieve vorm als niet-verfijnd en eerder volks overkomen. Later zou hij zich zelfs verbinden met sociaal denkende buitenlandse ontwerpers van wie de zucht naar eenvoud afstak tegen de heersende strekking in de Franse smaak: hij leverde meermaals tegeltjes voor meubels van Benson en van de Velde. Maar wat betekent die bescheidenheid als die ingekapseld blijft in een wereld die wezenlijk anders is? Immers, zowel zijn utilitaire als zijn andere werk werd in de galerie van Siegfried Bing in Parijs te koop aangeboden. Met andere woorden, het werd opgenomen in een systeem van kwaliteit en exclusiviteit, omgeven door het aura van het estheticisme. Het was vooral daarom en niet zozeer omwille van hun kleuren dat de glazuren van Bigot ooit werden vergeleken met de weelde en de pracht van het coloriet van



III. 26

Gustave Moreau, die lang als een duidelijke verwijzing naar dat estheticisme gold.²²⁸

Het merendeel van de Franse ceramiek ging onverholo in tegen de roep om een gebruikskunst. Dat vindt men het duidelijkst geïllustreerd bij twee ceramisten die meer dan wie ook de principes van preciositeit en luxe waren toegedaan: Albert Dammouse²²⁹ en Taxile Doat. Beiden hebben een lange geschiedenis van technische experimenten en groeiende vakkundigheid achter de rug vooraleer ze, op het toppunt van hun kunst gekomen, rond 1900 en in de jaren daarna, de roem bereiken. Op dat moment behoren zij niet tot de avant-garde want bij beiden overleeft nog veel uit de negentiende eeuw: neorococo bij Dammouse, neoclassicisme bij Doat. Het eclecticisme dat hen kenmerkt past in de esthetiek die de complexiteit niet alleen technisch maar ook stilistisch huldigt. De beheersing van verschillende technieken en de vermenging van uiteenlopende decoratiemethodes, waarbij zelfs steengoed en porselein in één enkel stuk kunnen samenkomen²³⁰, maakt hun kunst tot een synthese van negentiende-eeuwse tendensen, een eindfase die in haar raffinement de decadentie bereikt. Er is in hun ceramiek een uitstalling van hun meesterschap, wat ze tot zelfbewuste virtuelen maakt. Effecten, details, een feilloze afwerking, contrasten of harmonieën, het is telkens zo opvallend aanwezig, zo berekend om aandacht te trekken, dat de grandioze kundigheid waarmee het tot stand is gekomen als ongegrond overkomt en bij sommigen verwarde gevoelens oproept. “On est séduit et furieux”, schrijft Gustave Kahn over Dammouse, “charmé de cette beauté de couleurs, radieuse, mais qui apparaît en elle-même, seule, et comme sans prétexte.”²³¹ Anderen daarentegen blijven zonder bezwaar en “toujours avec le même infini plaisir” aan hen verknocht tot in de tijd dat de belangstelling voor dergelijke ceramiek is weggeëbt.²³² De meest treffende omschrijving van Doats kunst vond ik in het overzicht van de moderne ceramiek door Edmund de Waal: hij heeft het over een “theatre of technique” en een “theatre of skill”.²³³ Hij beschrijft daarbij hoe Doat in de Verenigde Staten ooit zijn ceramiek bakte in het openbaar, voor een groot aantal toeschouwers. Het is een sprekend beeld, dat ik graag verbind met een ander beeld uit de periode van de art deco: de Amerikaan Atherton Curtis, connaisseur en collectionneur par excellence, als enige toeschouwer bij de pas geopende oven van de grote ceramist Émile Decœur, met zijn wandelstok aanduidend wat hij wil kopen. Ik herinner mij niet meer waar ik het beeld aantrof; mogelijk is het een fantasie. Hoe dan ook, beide beelden illustreren het enige streefdoel van de Franse ceramiek: het vertoon van zichzelf. En dat vertoon, de volgende hoofdstukken zullen dit nader behandelen, zal hoe langer hoe intiemer worden: de glazuren meer verfijnd, de vormen minder spectaculair, het publiek kleiner en veeleisender, de belangstelling minder openbaar. In de periode van de art nouveau lokte die wezenstrekk, dat vertoon van zichzelf nog reacties uit, het merendeel negatief. De ergernis, ik stipte het reeds aan, betrof tegelijkertijd de hoge prijs die door de bekoorde toeschouwer voor al dat vertoon moest worden betaald. Hoewel daarvoor uit de kritieken nog begrip kon spreken. Men wist dat ceramisten veel baksels moesten vernietigen en dat hun ceramiek dus wel duur moest zijn: rond 1890, zo werd gerapporteerd, behield Clément Massier van de honderd gebakken stukken met lustreglazuur slechts een vijftiental bevredigende resultaten.²³⁴ Het zoeken en experimenteren had evenwel moeten evolueren naar een grotere beheersing van de techniek en dus naar een lagere prijs, maar het tegendeel was waar. Meer nog, de kostbaarheid, de hoge prijs werd in het werk door middel van perfectie, uitzonderlijkheid en verfijning geëtaleerd. Terwijl het een en ander dat vertoon nog versterkte:



III. 27

men liet sommige stukken op een sokkel monteren; of ceramisten maakten zelf sokkels in ceramiek als onderdeel van vazen of schotels, zoals Doat soms deed. Monturen waren ooit in het rococo gebruikt om exotische en andere kostbare objecten aan te passen aan de toenmalige smaak of om hun waarde te benadrukken en te verhogen. Nu waren de metalen handvatten, mondringen en ingewikkelde monturen er terug, en kregen de sokkels zelfs een nog belangrijker rol toebedeeld: ze moesten de blik van de amateur concentreren op het te eren object. Het is in dit verband opmerkelijk dat Franse meubels van de art nouveau dikwijls als grote sokkels voor vazen lijken ontworpen. Kasten, buffetten en dergelijke vertonen dikwijls geprononceerde etagères die daarenboven het eindpunt vormen van de beweging in hun structuur, zodat het lijkt alsof in het presenteren hun eigenlijke functie ligt.²³⁵ Door de passende opstelling van dergelijk meubilair in een stilistisch corresponderende ruimte verkreeg het gepresenteerde object een onmiskenbare belangrijkheid. Aldus door sokkels en omgeving tot een middelpunt van aandacht gemaakt, werd de vaas of kom letterlijk en figuurlijk verheven, feestelijk vertoond als op een klein podium van een intiem theater.

Enkele malen werd het vertoon van de Franse ceramiek benadrukt in een groot en werkelijk theatraal verband. Zo in 1900 op de Parijse wereldtentoonstelling in het paviljoen van de Union Centrale des Arts Decoratifs.²³⁶ Het was gebouwd en ingericht door Georges Hoentschel als een nieuw Petit Trianon, gewijd aan het kunstobject. Ceramiek was er te zien in het Salon des Grès en, samen met andere disciplines, in het Salon du Bois. De stukken stonden in vitrines en op toonkasten, ontworpen als symmetrische volumes en opgesteld met een recul, zodat er in de ruimte een tot eerbied stemmende plechtigheid moet hebben geheerst als in een sanctuarium. Daar beleefde de nieuwe Franse ceramiek haar triomf en werd ze als het ware gesacraliseerd in een doelbewuste encenering die de objecten opvoerde in een indrukwekkend geheel. Tekenend voor de geest van de tentoonstelling was 'Le jeu de l'écharpe', een ensemble van dansende en musicerende vrouwenfiguren uitgevoerd door de manufactuur van Sèvres in wit biscuit en ontworpen door de beeldhouwer Agathon Léonard. Symmetrisch geschikt zoals ze waren, moeten ze de indruk van een ritus en een viering nog hebben versterkt.²³⁷ Een uitvergroting van die presentatie vond gelijktijdig elders in de stad plaats: Martin Battersby vermeldt een revue nummer van het Théâtre des Variétés waarin een pikant tableau vivant de beeldjes en de fascinatie die ervan uitging persifleerde.²³⁸ Hoentschel was behalve decorateur ook ceramist, en bovenal, hij was een kenner van de achttiende eeuw en een zeer groot collectionneur. Als ceramist was hij uitsluitend ontwerper en liet hij de uitvoering over aan Émile Grittel. Een niet onbelangrijk detail vermeldde ik reeds: de druppels van het glazuur op cat. 127, een door hem ontworpen vaas, zijn duidelijk geboetseerd. Dat maakt duidelijk dat zijn houding tegenover ceramiek niet die van de ambachtsman was, maar die van de collectionneur: hij was bovenal een estheet die vanuit een ideaal schiep omdat hij de schoonheid hoger schatte dan de werkelijkheid van het onvolmaakte toeval. In hem leek in één persoon verenigd wat Gustav Klimt iets later in een andere maar vergelijkbare context de gemeenschap van scheppenden en genietenden zou noemen.²³⁹ Klimt duidde toen op de verheffende kracht van kunst en schoonheid, maar onrechtstreeks ook op de hoge status van een estheticisme dat zich met hypersensualiteit en zucht naar raffinement en stiling van het gewone leven afwendde. Dat ook werd gevierd in het fameuze paviljoen. Want al hadden de tentoongestelde objecten, ondanks hun individualisme, nog een stilistische band met elkaar,

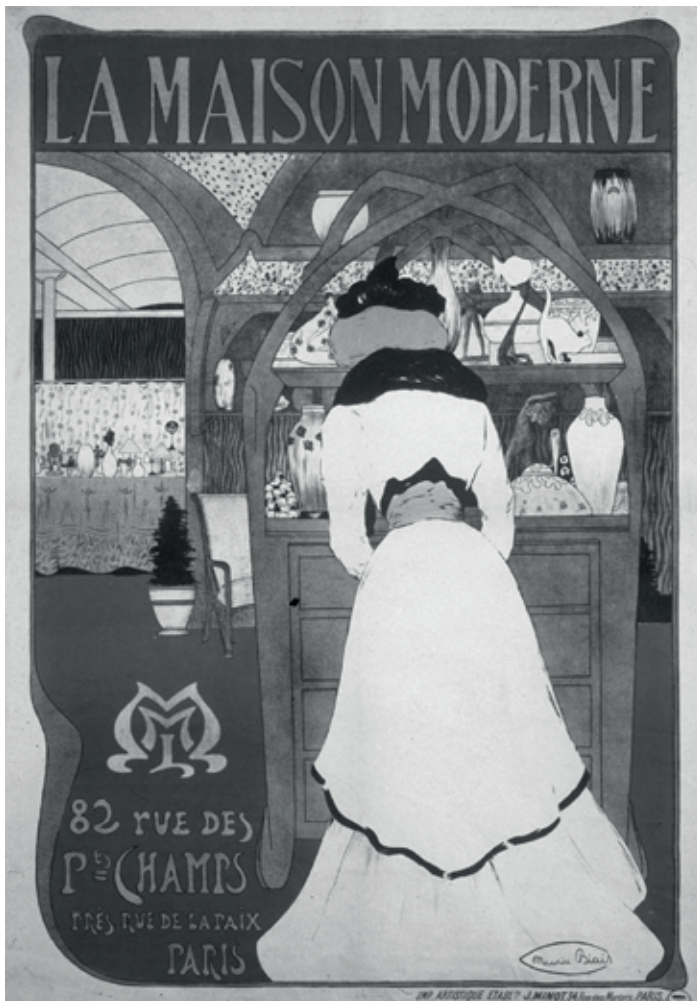
het interieur zelf had geen band met de wereld daarbuiten. Dat was het meest voelbaar in de zaal die gewijd was aan het hout. Daar leken zowel de wanden met hun verticale elementen als de meubels met hun naturalistisch uitgewerkte onderstellen, grillig als wortels, op organische wijze gegroeid, zodat de indruk werd gewekt van een archetypische ruimte, een open plek in een immens bos. Wie de gereconstrueerde zaal in het Musée des Arts Décoratifs ooit bezocht, zal het beamen: de ervaring van een bijzondere intimiteit, de omhulling door een precieuze en betoverende atmosfeer, bijna zoals in interieurs uit het rococo, moet in 1900, zoals nu nog, onloochenbaar zijn geweest.²⁴⁰ Jost Hermand sprak met betrekking tot de Duitse Jugendstil over een “kunstgewerbliches Zwischenreich”²⁴¹, een term waar ik veel van hou en die ik in dit verband zonder bezwaar kan gebruiken. Want slechts als ‘kunstgewerbliches Zwischenreich’, als gestileerde zone van de innerlijkheid, was het paviljoen de passende omgeving voor een ceramiek die als bestemming had te pronken met zichzelf, en die door haar perfectie en apartheid een troost en een spiegel was voor wie leed onder de vermeende banaliteit van de wereld. In dat tussengebied was de ritualisering van het sublieme object meer dan ooit de blik van Narcissus in de spiegelende vijver.

HET PUBLIEKE OBJECT

De belangstelling voor moderne ceramiek die in het Frankrijk van voor de wereldtentoonstelling van 1889 voorzichtig een aanvang had genomen, werd door die tentoonstelling massaler om in de loop van de jaren negentig nog te groeien. Bij de vorige Parijse wereldtentoonstelling, die van 1878, werd door critici gewag gemaakt van een groep verzamelaars, liefhebbers van de ceramiek van Aubé en Dammouse.²⁴² Een weinig later, in 1890, bleek de passie opgeblazen: Edmond de Goncourt sprak toen van een fanatiek gedwee, een religie van het ‘sang-de-bœuf’ en het ‘foie de mulet’, een estheticisme dat het verstandelijke verdrong.²⁴³ Een jaar later sprak Léonce Bénédite van populair geworden ceramisten.²⁴⁴ Het was toen dat zich een verandering voltrok in de verhouding van een deel van het publiek tot het object, een verandering die Henry van de Velde later zou beschrijven als voortkomend uit de moderne “sensualité épuisée” en uit de “affinités morbides”, de ziekelijke hang naar een ambachtelijke kunst die zich niet bezighield met de voorstelling van de realiteit.²⁴⁵ Rond het midden van het decennium noteerde Henry Nocq: “le public se porte en foule à ces expositions, et à chaque inauguration dans Paris je retrouve le même personnel de femmes élégantes et d’hommes du monde qui naguère croyaient avoir assez affirmé leur bon goût artistique en figurant une heure au vernissage du Salon officiel. Et ces personnes ne viennent pas par snobisme seulement aux expositions d’art mobilier ou de céramique : leur attention éveillée sur des questions jusqu’ici dédaignées, curieuses de ce qui est pour elles inédit, elles sollicitent des éclaircissements.”²⁴⁶ Voor hen bedacht Lachenal zelfs demonstraties, de eerste in hun soort: in 1897 in de Galerie Georges Petit installeerde hij tijdelijk een ceramiekatelier.²⁴⁷ Een zelfde enthousiasme wordt opgeroepen in een roman van Henri de Régnier waarin hij de opening van een expositie van moderne ceramiek in Parijs

rond het midden van de jaren negentig beschrijft: “la rue était pleine d’une file de voitures. Les gens du monde s’extasiaient.”²⁴⁸ Het waren die ‘gens du monde’ die de eerste grote collecties samenstelden: “Certains salons de gens à la mode ressemblent à des boutiques.”²⁴⁹ Waarbij enkelen zich verloren in een buitenmaatse verrukking, zoals voor de stukken van Delaherche: “je sais des maniaques qui en possèdent jusqu’à trois mille différents, et dont la passion ne sera jamais satisfaite.”²⁵⁰ Belangrijker nog zijn bepaalde uitlatingen rond 1900 van de gezaghebbende criticus Gabriel Mourey, een der eerste pleitbezorgers in Frankrijk voor de sociale ideeën van William Morris.²⁵¹ De groep van kenners, waaronder zich snobs hadden gemengd, onvermijdelijk aangetrokken door het nieuwe en het bijzondere²⁵², wordt door hem zonder meer getypeerd als “les raffinés”. En als betrof het een geheim genootschap heeft hij het over ceramiek “dont la beauté ne peut être ressentie ou comprise que par des initiés, une élite”.²⁵³ Het is merkwaardig en veelzeggend dat deze citaten gelicht zijn uit een klanten wervende tekst voor La Maison Moderne, niet bepaald een plaats waar men zulke uitspraken verwacht. La Maison Moderne was een Parijse handelszaak in decoratieve kunst, geleid door de ingeweken Duitser Julius Meier-Graefe, die in concurrentie met de Parijse galerie L’Art Nouveau van Siegfried Bing²⁵⁴ een minder elitaire houding voorstond: “Die Entwürfe, aldus Meier-Graefe, sollten billig aber sorgfältig hergestellt werden, womit der Bruch mit dem blöden Instinkt des Amateurs, der nur das Einzelstück gelten läßt [...] vollzogen war.”²⁵⁵ Niet alleen koos La Maison Moderne voor meer eenvoud en minder luxe, ook de allusies op aristocratische achttiende-eeuwse stijlen en de voorkeur voor een vervrouwelijkt idioom, die bij Bing rond 1900 zo overvloedig aanwezig waren, ontbraken er of waren er minder uitgesproken. Bij de ceramiek die La Maison Moderne aanbood, valt het rustieke aardewerk van de Duitse Schmidt-Pecht op; onder de Fransen was het Dalpayrat die er de voorrang had. Doorgaans waren de ontwerpen voor diens productie voor La Maison Moderne van de hand van Maurice Dufrène, een van de kunstenaars die zich aan de galerie hadden verbonden en onder invloed van van de Velde een nuchter, op constructie gebaseerd decoratiesysteem hadden ontwikkeld. De vazen en schotels van Dalpayrat en Dufrène contrasteren met hun viriel karakter met het delicate bleke porselein dat door Édouard Colonna en Georges de Feure voor de galerie van Bing werd gecreëerd en dat diens bijdrage vormt aan de geschiedenis van de ceramiek.²⁵⁶

Op ill.28, een affiche voor La Maison Moderne uit 1900 is zo een vaas van Dalpayrat en Dufrène te zien. Maar de affiche is om een andere reden nog belangrijker: ze bood aan de klanten van de galerie²⁵⁷ een beeld van het ideale publiek. We zien een jonge vrouw, modern gekleed en met opvallende juwelen getooid. Ze is in volledig profiel voorgesteld, een vergeestelijkend symbolistisch procedé. Haar blik is dromend in zichzelf gekeerd. Er is geen lichamelijkheid maar een tot ornament geworden vlakke vorm die zich, vooral in het kapsel, met de meubels en de objecten verbindt. Op een andere affiche voor La Maison Moderne, ill.29, treffen we een soortgelijk beeld. Een vrouw is ditmaal volledig ruggelings afgebeeld, kijkend naar een vitrine van van de Velde. Ze is modieus, elegant en welstellend. Haar silhouet met wespentaille roept associaties op met de golvende lijnen van de meubels en de objecten rond haar. Haar gesloten contour isoleert, en door het rugaanzicht is er zoals bij de eerste affiche, geen contact met de toeschouwer: de vrouw keert zich af van diens wereld naar een binnenwereld, de omkaderde, beschermende ruimte van de vitrine. De aandacht gaat zo



III. 28 en 29

van de straat naar de kunstgalerie en van dat interieur naar het nog intiëmer interieur van de vitrine, van een grote werkelijkheid naar een kleine, van de omgeving naar het object dat gemaakt en tentoongesteld is “pour enchanter nos jours et les désirs des femmes”.²⁵⁸ Beide beelden zijn illustratief voor wat Mourey schreef in de catalogus van La Maison Moderne en voor de wereldvreemdheid die toen blijkbaar zelfs de meer nuchtere kunst trof. Ze zijn niet geconcipieerd vanuit het gezichtspunt van het publiek, maar we mogen veronderstellen dat het publiek zich in meer of mindere mate in die beelden terugvond.²⁵⁹

Door historici, onder wie Rosalind Williams, wordt een onderscheid gemaakt tussen enerzijds de mentaliteit van het Franse literaire estheticisme – Williams spreekt van dandyisme –, kenmerkend voor de jaren tachtig, en anderzijds de idealen van de reformbeweging in de moderne toegepaste kunsten, kenmerkend voor de jaren negentig.²⁶⁰ Williams nuanceert dat onderscheid maar blijft het streven naar de nieuwe schoonheid van de jaren negentig zien als naar objecten “designed without extravagant, dishonest – luxurious – ornamentation extraneous to physical function”²⁶¹, een visie die kan worden ontkracht door een bredere blik op de complexe en dubbelzinnige situatie waarin de toegepaste kunsten vooral in Frankrijk verkeerden, en op het standpunt dat de ceramiek in werkelijkheid innam. Zo wordt het duidelijk dat de ceramiek zo goed als volledig ingebed bleef in de geest van de jaren tachtig, voor Williams verpersoonlijkt in de figuur van des Esseintes, het fameuze personage uit Joris-Karl Huysmans’ *À Rebours*. De belangstelling voor de extravagante, luxueuze en nutteloze producten van ceramisten beantwoordde ook nog rond 1900 aan een behoefte aan “protection against the vile proliferation of bourgeois and mass commerce”²⁶², zo typisch voor des Esseintes, en bij uitbreiding aan een behoefte om zich, zoals de figuren op de affiches, af te wenden van een moeilijk te verdragen sociale realiteit. Wat typisch zou zijn geweest voor de jaren tachtig, bleef feitelijk groeien in de jaren negentig en daarna: ceramiek bevredigde toen de behoefte aan hoogst individuele en zeldzame emoties, en het bezit van ceramiek bevestigde het besef anders te zijn dan vele anderen, even zeldzaam te zijn als de kleuren en texturen van het glazuur op steengoed: zijn nuances werden haast vanzelfsprekend de nuances van de eigen ziel. Heel Parijs zou in des Esseintes graaf Robert de Montesquiou hebben herkend²⁶³, de onverdraaglijke karikatuur van een estheet, het schoolvoorbeeld van de narcist zoals die floreerde in de glorie tijd van de jaren negentig. Voor hem was omgang met kunst per definitie hoogst individualistisch en smaak hoogst elitair. Vulgarisatie was een “vilaine et indésirable chose”.²⁶⁴ Zo lag het voor de hand dat de graaf met zijn hang naar het aparte de ceramiek van Carriès bewonderde²⁶⁵, en aldus staat hij, hoe extreem zijn geval ook is, voor een groot deel van het publiek dat zich toen met het nieuwe steengoed omringde.

Toen Bing en Meier-Graefe begonnen contemporaine kunstambachten te exposeren, was men er in Parijs al mee vertrouwd dat “un céramiste, un laqueur, un ciseleur est artiste comme un peintre de portraits ou de tableaux religieux”.²⁶⁶ Voor velen was het evident geworden dat de decoratieve kunsten als de gelijke van schilderkunst en beeldhouwkunst werden behandeld. Dat was het geval in kunsthandsels zoals die van Georges Petit, waar men regelmatig eenmans tentoonstellingen van Lachenal of Dalpayrat kon zien, en dat was zo in de jaarlijkse salons waar kunsthandwerk werd getoond sinds de oprichting van een Section Objets d’Art op het salon van de Société Nationale des Beaux-Arts in 1891. Daarna volgde, eerder

schoorvoetend, het salon van de Société des Artistes Français, en vervolgens pas na 1900 het salon van de Société des Artistes Décorateurs en het Salon d'Automne dat vanaf 1903 een volledige gelijkheid tussen alle kunsten voorstond.²⁶⁷ In ieder geval profiteerden de toegepaste kunsten van de opheffing der oude hiërarchie: “Qu’il est déjà loin, ce temps où l’esprit du public [...] était persuadé que le plus insignifiant tableau présentait, au point de vue de l’art, mille fois plus d’intérêt que le plus merveilleux bijou ou la plus admirable céramique! Aujourd’hui, retour imprévu des choses d’ici-bas, c’est le contraire qui prévaut [...] Certains cerveaux surchauffés trouvent aux arts appliqués des éloquences qu’ils refusent aux œuvres les plus accomplies des maîtres.”²⁶⁸ Door de inrichters van de salons werd aan ceramiek een ruime plaats toebedeeld. Te ruim zelfs volgens sommigen: “Et puis dans ces intérieurs, que de grès, mon Dieu! On en a mis partout; il n’y a pas une étagère qui ne soit complétée d’une rangée de petits pots: bien heureux quand la cheminée n’est pas en grès, elle aussi”²⁶⁹, roept een criticus uit bij het zien van de ensembles op de salons van 1897. Maar iets verder geeft diezelfde criticus toe dat de ceramisten van dat ogenblik zullen opgenomen worden in een glorieus geschiedenis: “on peut dire que ce sont là des trouvailles de notre époque, qui surnageront et qui résisteront très victorieusement à la sélection obligée que le temps opère parmi les produits artistiques.”²⁷⁰ Uit zulke besprekingen van salons en van andere tentoonstellingen, al of niet monografisch, valt telkens weer op hoeveel prestige ceramiek had en hoeveel aandacht ze kreeg. In 1897 klonk men nog voorzichtig: “Jamais, je crois, la production artistique de la France n’a été aussi abondante, aussi brillante qu’au temps où nous sommes, et pour la céramique ceci est particulièrement évident.”²⁷¹ Zoals een jaar later: “Jamais branche de notre art décoratif n’a eu de semblables honneurs.”²⁷² Maar in 1910 formuleerde men het sterker: “La céramique française, c’est-à-dire le plus beau mouvement d’art décoratif du XIXe siècle en France et le seul qui ait entièrement réussi.”²⁷³ En nog jaren later stelde men onomwonden dat “depuis trente ans, c’est sur ce terrain [d.i. des arts de la terre] que l’art moderne a livré et gagné ses plus belles batailles.”²⁷⁴ Meermaals wezen critici erop dat de eerste vernieuwingen zich in de ceramiek hadden voorgedaan en dat daar sindsdien het merkbaarst vooruitgang was geboekt. Voor hen bleven de ceramisten de voortrekkers van de moderniteit: “La renaissance du goût moderne à la fin du siècle dernier a été préparée par les céramistes.”²⁷⁵ Dat historisch besef was al vroeg aanwezig en zal tot in de jaren dertig levend blijven. Naar de wereltentoonstelling van Chicago in 1893 stuurde men, naast vele recente stukken, ook steengoed uit het vroegere atelier Haviland in de rue Blomet. En op de wereltentoonstelling van 1900 kon men zelfs een volledig overzicht zien van de Franse ceramiek sedert het historisme, het oriëntalisme en de vroegste japonistische vernieuwingen.²⁷⁶ Tussen 1900 en de eerste historische overzichten rond 1930 bleven tijdschriften ouder werk publiceren.²⁷⁷ Ook collectioneers waardeerden oudere ceramiek: nog in 1914 kocht de collectionneur Charles Lebeau een bord van Delaherche uit 1893 in de Parijse galerie van Rouard, die toen het moderne kunstambacht verdedigde.²⁷⁸ Bij de critici verscherpte de kennis van de recente geschiedenis van de eigen ceramiek de nationalistische gevoelens. Die kleurden weldra menig kunstkritiek: “En céramique [...] nous triomphons et aucun pays ne saurait offrir un effort aussi plein de succès que celui-là”²⁷⁹, een mening die door velen, ook door niet-Fransen werd gedeeld²⁸⁰ en die nog lang gekoesterd bleef.²⁸¹ Men was trots op het gepresteerde, zette zich af tegen het buitenland, vergeleek met de grote periodes uit het ancien régime. Velen lardeerden daarbij hun betoog met begrippen als nationale identiteit en nationaal genie. Zelfs Bing die,

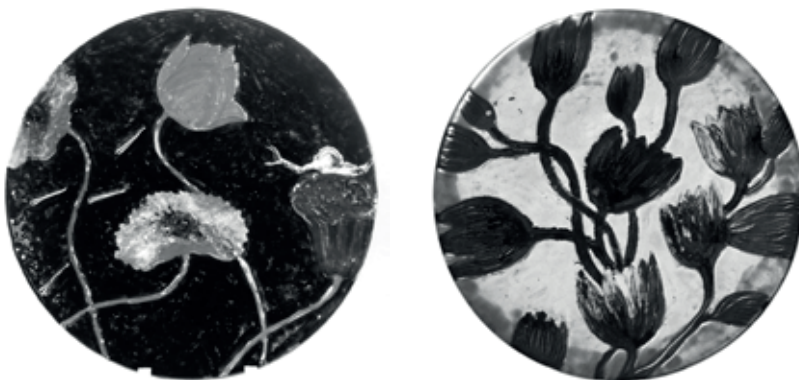
net als Meier-Graefe, als vreemdeling een grote openheid bezat voor het buitenland, roemde de Franse ceramisten om hun schoonheidsgevoel dat volgens hem erfelijk bepaald zou zijn.²⁸²

Het enthousiasme van de recensenten en van het publiek betrof onmiskenbaar het steengoed. Behalve bij Massier en Lachenal die vanuit hun ervaringen van voor 1889 vasthielden aan het gebruik van faïence en hun voordeel deden met de eigenheid ervan, leek het steengoed in Frankrijk alomtegenwoordig. Het was rond het gevlamde porselein van Chaplet en daarna rond het gres van Carriès en Delaherche dat de mythe van de ceramiek was gegroeid, en die mythe had zich met die materialen verbonden. Het aureool van ernst, pracht en adel die het gres sinds 1889 omgaf, was zozeer bepalend dat minder hoog gebakken ceramiek geleidelijk aan als minder waardevol werd gezien. Een lage baktemperatuur leidt tot een kleurig en luchtig resultaat, een licht wegende materie die, in tegenstelling tot het stugge zware gres, als gemakkelijk, goedkoop en zelfs vulgair werd ervaren. De discriminatie van faïence bracht mee dat felle voorstanders van het materiaal als Gallé en Lachenal hun oeuvre een nieuwe wending gaven. Gallé's productie nam af na de wereldtentoonstelling van 1889. Zijn ceramiek was een exposé geweest van alle mogelijkheden die de faïence hem had geboden, een onderzoek naar de grenzen ervan; maar tegelijk werd ze door die grenzen sterk beperkt: de schoonheid van gres kon ze nooit bereiken. In 1890 schrijft hij in een brief aan Roger Marx dat "toute réflexion faite, je veux quelque chose de baïsé plus amoureusement par la flamme." En hij besluit met de wens "que mes trop infructueux essais de potier soient un jour représentés [...] par quelque morceau non banal et quelque potiche au décor mâle."²⁸³ Gallé heeft, zijn wens ten spijt, nooit de stap naar steengoed gezet. Lachenal zou dat wel doen, verongelijkt en gefrustreerd. Na Lachenal volgden anderen. Paul Milet bijvoorbeeld verliet in 1900 zijn succesvolle productie van faïence met cloisonnédecor, sterke kleuren en overvloedig goud om gedurende enkele jaren steengoed te bakken in een totaal andere stijl.²⁸⁴ Milet's vroegste werk lijkt in een groot atelier ontstaan, zijn steengoed lijkt het werk van een individuele kunstenaar. Op dezelfde manier komen de meeste stukken in faïence van Lachenal als fabrieksmatig over, ofschoon hij, althans volgens de contemporaine literatuur, in werkelijkheid zo goed als alleen werkte. De kritiek op Lachenals kunst dat "son goût de décoration verse souvent dans une banalité souriante et commerciale"²⁸⁵, vat samen wat men in de jaren negentig van faïence dacht: de liefde was volledig uitgedoofd. In de tijd dat die scherpe beoordeling hem trof, in 1894, bakte hij zijn eerste stukken in gres²⁸⁶, en enkele jaren later, als zijn zin voor het decoratieve nog onverminderd was, "gehören sie ausnahmslos zu dem Allerbesten was die Moderne auf dem Gebiete des Steinzeuges bislang geschaffen haben".²⁸⁷ Nog duidelijker dan de meningen over Lachenal, die door diens ongelijke niveau wel vaker uiteenliepen, illustreren de meningen over Massier de zo belangrijke smaakverandering. Aanvankelijk de lieveling van de beau-monde en het middelpunt van een mode, viel hij bij de esthetisch onderlegden al vlug in ongenade. Zo werd hij het bewijs van een breed verspreide opvatting dat de niet zo serieuze indruk die faïence wekt op een modieuze en dus commerciële kunst wijst. Louis de Fourcaud noteert over Massier in een tekst waarin hij eveneens Lachenal aanvalt: "Il y a quelques bonnes pièces mais il y en a une multitude de vulgaires et qui font ressembler son exposition à un étalage dans une ville d'eau. Aussi bien tout s'efface-t-il devant les grès de M. Auguste Delaherche et de M. Jean Carriès."²⁸⁸ Émile Molinier gaat nog verder. In een bespreking van een grote ceramiektentoonstelling in 1897 in het Palais des Beaux-Arts op het Champ-de-Mars, lijkt

het alsof Massier en Lachenal nooit hebben bestaan, ze zijn uitgewist door het prestige van het gres: “la faïence, traitée d’une façon absolument nouvelle et moderne, est encore à naître chez nous.”²⁸⁹

EEN BREDE UITSTRALING

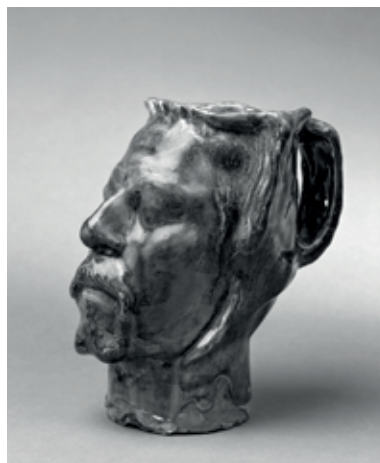
Vanaf de jaren negentig was het Franse kunstambacht internationaal vermaard. Door velen in het buitenland werd het onovertroffen geacht.²⁹⁰ Dat gold niet in het minst de Franse ceramiek. Door de uitstraling van Deck, Chaplet, Carriès, Delaherche en anderen had die een vooraanstaande positie in Europa ingenomen²⁹¹; in de jaren van de art nouveau, zo tot 1910, bleef Frankrijk naast Denemarken aan de spits van de moderne beweging staan. Invloeden gingen van Parijs uit, zij het moeilijk aanwijsbaar. Tegelijkertijd was er amper inwerking van buiten, ondanks het feit dat Franse tijdschriften en tentoonstellingen zich niet tot de Franse productie beperkten. Die positie tegenover het buitenland was gelieerd aan de zonet beschreven voorkeur voor steengoed, een voorkeur die door de meeste andere landen niet werd gedeeld. Men verweet de Fransen zelfs een te extreme gerichtheid op de schoonheid van het materiaal zoals alleen het gres die zou kunnen bieden: “man erhebt Techniker zu Künstlern und vergisst, dass es hier wie überall noch andere künstlerische Werte gibt.”²⁹² Het vaak afwijkende materiaalgebruik in de andere landen was er de oorzaak van dat de impuls uitgaande van Frankrijk zich grotendeels tot de vorm beperkte. De grootste impuls bleef zoals voordien uitgaan naar de Verenigde Staten. Verder was de weerslag van de Franse ontwikkelingen her en der bepalend in Noord- en Midden-Europa, terwijl Zuid-Europa, vanuit de eigen aard en traditie, een afwijkende richting uitging. Aan de andere kant bleef menig buitenlands ceramist door de Fransen onberoerd en stond veel buitenlandse ceramiek



Ill. 30 en 31

ver van de 'goût' en 'mesure' uit het citaat waarmee ons verhaal begon. Daar komt bij dat in Europa sinds het midden van de jaren negentig de meeste invloeden eerder onrechtstreeks en vermengd werkzaam waren, zodat er vaker parallellen dan directe verbanden aan te duiden zijn.

De mooiste bewijzen van zo een evenwijdig verloop, van een diepe geestverwantschap, biedt de Deense ceramiek. Vergelijk bijvoorbeeld ill. 30 met ill. 31, een bord van Gallé van rond 1889 en een in 1891 ontstaan bord van Thorvald Bindesbøll. Diens geniale creativiteit had het voorbeeld van Gallé niet nodig en we mogen veronderstellen dat hij het Franse bord niet eens heeft gezien. Toch is de gelijkenis niet geheel toevallig. Ook door de volgende voorbeelden wordt duidelijk hoe sterk de band is die de twee landen samenhoudt. Zo is er een opvallende overeenkomst tussen de vorm van cat.69, een vaas van Dalpayrat, en een fles voor de koninklijke porseleinmanufactuur ontworpen door Arnold Krog enkele jaren later.²⁹³ De overeenkomst is wellicht het gevolg van een gedeelde inspiratie geput uit de ceramiek van Japan²⁹⁴, maar het is evenzeer mogelijk dat Krog de vorm van zijn fles rechtstreeks heeft overgenomen van Dalpayrat, want diens vaas die door verschillende musea werd aangekocht kan hem gemakkelijk zijn opgevallen. Dergelijke vergelijkingen kan men nog met andere Denen maken. Zo met de voor Herman Kähler werkende Karl Hansen Reistrup van wie de vazen met dierenkoppen aan sommige vormen van diezelfde Dalpayrat doen denken, terwijl ze evengoed terug te brengen zijn tot Japanse bronzen vazen;²⁹⁵ met Kähler zelf die in zijn courante productie de Fransen vaak benadert;²⁹⁶ of met Lauritz en Hans Adolph Hjorth die beiden door Frankrijk werden geïnspireerd.²⁹⁷ Minder concrete overeenkomsten zijn er in de sculpturale behandeling van de vorm bij Effie Hegermann-Lindencrone in de manufactuur Bing og Grøndahl en bij Michel Cazin. En zo zijn er nog vergelijkingspunten te vinden bij Karl Schrøder of in het ceramische werk van Georg Jensen die in 1900 en 1901 te Parijs verbleef. Een even sterke maar indirecte verwantschap met de Franse pionierstijd van voor 1900 bleef in Denemarken bestaan tot in de jaren twintig en dertig.²⁹⁸ De belangrijkste parallel met Frankrijk vormt, naast Nordström en Hansen Jacobsen, beiden hier reeds



Ill. 32 en 33

vermeld, het oeuvre van de tijdelijk in Parijs werkende symbolistische schilder en beeldhouwer Jens Ferdinand Willumsen. Er is vooreerst zijn terecht beroemde Familievaas die te Parijs in 1891 in de manufactuur van Deck werd gebakken. Daarover weet men reeds dat ze haar vorm niet kan gekregen hebben zonder het voorbeeld van de ceramiek van Paul Gauguin.²⁹⁹ Gauguin stond ver van de ontwikkelingen in de ceramiek van zijn landgenoten³⁰⁰, slechts begrepen door buitenlanders als Willumsen. Behalve Gauguin is er, denk ik, nog een bron voor Willumsens vaas te noemen: er bestaan grote vazen van Carriès waarop enkele maskers zijn aangebracht die op vergelijkbare wijze het verloop van de vorm bepalen. Een dergelijk stuk is te bemerken op een foto uit 1889, afgebeeld op ill.17. Willumsen kan er zo een hebben gekend, want op de geruchtmakende tentoonstelling van Carriès in diens Parijse atelier in de Cité Fleurie in 1889 was iets dergelijks waarschijnlijk te zien. Alvast werden daar twee samengevoegde maskers getoond die als aanzet tot de Familievaas kunnen worden beschouwd.³⁰¹ Na de Familievaas, en nog na zijn terugkeer naar Denemarken, ontstonden, los van zijn werkzaamheid voor Bing og Grøndahl, vazen die dikwijls zeer Frans aandoen. Het is vanuit die geestelijke verwantschap dat Willumsen op zijn beurt de Fransen voor kon zijn. Zijn in Parijs ontstaan reliëfje met twee kikkers kruipend uit een plas doorschijnend glazuur gaat cat.80 van Bigot met enkele jaren vooraf. Ook in de koninklijke porseleinmanufactuur ontstond in diezelfde tijd, dus vóór Bigot, een schoteltje waarop een plas glazuur in een naturalistisch tafereel is opgenomen.³⁰² Dit alles moet worden gesitueerd tegen de achtergrond van het respectvolle klimaat waarin de twee landen elkaar gedurende vele jaren hebben ontmoet. Het Deense porselein was in een belangrijk Parijs depot beschikbaar en het beleefde zijn grootste successen op de wereldtentoonstellingen van 1889 en 1900. Omgekeerd was Franse ceramiek in Kopenhagen te zien, zowel in het Kunstindustrimuseet als in het interieur van gepassioneerde collectioneers zoals Bernhard Hirschsprung. Vooral Gauguin, die met een Deense was getrouwd, genoot er belangstelling. Hij kon er zijn ceramische werk in betere omstandigheden tonen dan in het eigen land.³⁰³

Over de invloed van Frankrijk op de Verenigde Staten werd door Amerikanen meermaals gepubliceerd.³⁰⁴ Een en ander zal hier dan ook slechts kort worden herhaald. De uitstraling van het atelier van Auteuil en Delaherches invloed op Grueby vermeldde ik reeds. Ook Rookwood kwam reeds ter sprake³⁰⁵. Het volstaat daaraan toe te voegen dat de latere ontwerpen van Rookwood ontstonden in een internationale geest waarin Frankrijk mee de toon aangaf. Twee Fransen, Massier en Doat dienen hier nog te worden besproken, hun werking was minstens zo groot als die van Auteuil en Delaherche. Net als de barbotinetechniek van Auteuil kende het iriserende lustreglazuur van Clément Massier een brede verspreiding in de Verenigde Staten, zo breed dat men beide namen opnam in een niet lang geleden verschenen encyclopedisch overzicht van de Amerikaanse ceramiek.³⁰⁶ De toen beroemdste maker van ceramiek met metaaleffect was Jacques Sicard³⁰⁷, een oud medewerker van Massier die vanaf 1902 voor Samuel Weller in Ohio de zogenoemde Sicardo Ware startte, een productie die geheel in de lijn lag van wat hij aan de Côte d'Azur had geleerd. Er doen sterke verhalen de ronde over de moeite die het Sicard kostte om de uit Frankrijk meegebrachte glazuurformules te beschermen, de metaalglans leek wel goud. Na de opvallende deelname van Massier aan de Columbian Exposition te Chicago in 1893 was lustreglazuur inderdaad zeer aantrekkelijk geworden in Amerika; lustre werd er evenveel geproduceerd

als in de vele fabriekjes in Frankrijk.³⁰⁸ De geschiedenis van Taxile Doat is die van een meer gesofisticeerde ceramist. Als bekend en uitzonderlijk ervaren technicus werd hij in 1909 naar Saint Louis in Missouri geroepen om er de University City Pottery van de American Woman's League te leiden. Hij werkte er tot 1915, bijgestaan door Franse assistenten onder wie Émile Diffloth. Directe invloed had hij er niet, behalve op de minutieuze, complexe en beheerste stijl van Adelaide Alsop Robineau, een der belangrijkste persoonlijkheden uit de Amerikaanse pionierstijd. Reeds in 1903 had ze samen met haar echtgenoot een tekst van Doat vertaald voor het door hen uitgegeven tijdschrift 'Keramic Studio' en later had ze Doat in Saint Louis vervoegd. Doats tekst, te vergelijken met de technische verslagen die de chemici van de manufactuur van Sèvres eerder hadden gepubliceerd, was accuraat en stond vol met technische raadgevingen. De tekst bleef lang een belangrijke handleiding; in 1905 werd hij in boekvorm uitgegeven.³⁰⁹ In de vakliteratuur is er zoals over Robineau een consensus over de Franse inspiratie van Artus Van Brigghe, die van 1893 tot 1896 in Parijs verbleef. Er is naar mijn weten echter nog niet geschreven over de verwantschap met Frankrijk die zichtbaar kan zijn in het werk rond 1900 van Charles Volkmar, die overigens in zijn jonge jaren voor Deck en Haviland werkte, in het werk van zijn zoon Leon, bij Thomas J. Wheatley, en vooral bij de reeds genoemde Hugh Robertson van wie de kleuren en texturen behalve aan Chaplet soms aan Delaherche doen denken. Herinneringen aan Delaherche duiken ook op bij Mary Chase Perry Stratton en bij Joseph Fortune Meyer, een geboren Fransman. Ook Frederick Hurten Rhead kan bij momenten zeer Frans aandoen.³¹⁰ De impact van Frankrijk op het aardewerk van Louis Comfort Tiffany komt hier en daar wel ter sprake, al is het dan vaag.³¹¹ Tiffany had in zijn New Yorkse galerie reeds Franse ceramiek verkocht toen hij er in 1901 een tentoonstelling inrichtte met werk van Delaherche, Doat, Dalpayrat, Bigot, Jeanneney en anderen.³¹² In 1904 bracht hij zijn eerste eigen stukken op de markt, blijkbaar het resultaat van wat hij van de Fransen had geleerd. De productie, die weliswaar onder het niveau van zijn geniale glas blijft, is vermeldenswaard omdat ze Fransen als Baudin, Mougin, Bussière en anderen benadert. Het dichtst komt ze bij de gesculpteerde vormen van Bigot, aan wie ook het groene, gevlekte en droge glazuur doet denken. Zo ook vertoont Tiffany's ongeglazuurde witte biscuit met reliëfversiering, dat tot 1910 werd verkocht, overeenkomst met het werk van Michel Cazin.³¹³

In andere landen treft men dezelfde vermenging van aanwijsbare invloed met de meer algemene gevolgen van een Franse en Deense uitstraling, die beide opgingen in de nationaal en regionaal onderscheiden vormen van art nouveau. Laten we de belangrijkste raakpunten land per land overlopen, om zo een beeld te krijgen van de verspreiding van de Franse verworvenheden in Europa. In Duitsland werd de Franse ceramiek, in weerwil van de politieke en economische rivaliteit met Frankrijk, als leidinggevend erkend door critici als Borrmann en museumdirecteurs als Brinckmann in Hamburg of Graul in Leipzig.³¹⁴ Franse ceramiek werd er in publicaties besproken en afgebeeld en er voor openbare collecties aangekocht. Toch was de interesse voor het buurland er niet erg vruchtbaar. Er was de reeds aangestipte bewondering van Mutz en Scharvogel voor Delaherche, maar over het algemeen hield Duitsland meer van beschilderd aardewerk en porselein dan van gres. De ceramiek werd er rond 1900 grotendeels beheerst door Max Laeuger die, hoewel hij had gestudeerd in Parijs, de ingehouden en afgewogen tonen van de Fransen met zijn vrolijk gekleurde aardewerk overstemde. Hier en

daar is in Duitsland evenwel een Frans accent merkbaar. Zo bij Reinhold Hanke, Emmy von Egidy en Hildegard Lehnert die met Clara Lobedan samenwerkte. En zo zelfs bij Laeuger, zij het op atypische momenten. Bij Max von Heider valt een vergelijkbare situatie op: het lustre van Massier zou voor hem fundamenteel zijn geweest, maar zijn doorgaans onrustige vormtaal sluit de mogelijkheid van verdere Franse inspiratie uit. Of die zou moeten ingegeven zijn door de barokke organische vormen zoals die bij een Mougin of eerder nog bij een Dalpayrat kunnen voorkomen. In de porseleinmanufacturen van Meissen en Berlijn treft men die situatie opnieuw aan. Soms lijkt Frankrijk ver weg, soms is er een herinnering aan Sèvres aanwezig, zoals dat vroeger het geval was geweest bij de glazuurexperimenten die Hermann Seger te Berlijn had uitgevoerd. En misschien, tenslotte, zijn sommige door van de Velde voor Hanke ontworpen rode vazen wat schatplichtig aan sommige abstracte vormen van Dalpayrat. Van de Velde kon weliswaar zonder hem, maar het is niet uit te sluiten dat hij iets van de Franse geest in het Westerwald binnenbracht, nadat hij in Parijs en Brussel met de ceramiek van Dalpayrat in aanraking was gekomen. Werd dus Duitsland in zekere mate door Frankrijk beïnvloed, dan was Frankrijk op zijn beurt enigszins ontvankelijk voor Duitse invloed. Europese inbreng werd in de Franse ceramiek van die tijd door eigenzinnigheid bemoeilijkt en de Duitse werking bleef dan ook beperkt. Opnieuw moet Elisabeth Schmidt-Pecht worden genoemd, samen met Theo Schmuz-Baudiss. Werk van beiden werd vaak gepubliceerd en dat van Schmidt-Pecht was bij La Maison Moderne te zien. Hun met engobe bedekt aardewerk was kleurig gedecoreerd, rustiek, ongesofisticeerd en technisch eenvoudig. Als dusdanig bood het impulsen te over voor de vroege stijl van zowel Étienne Moreau-Nélaton als Henry Robalben, ceramisten die elk een zeldzaam moment in de Franse ceramiek vormden daar ze een internationale weg insloegen en gedurende enkele jaren van het typische rondom hen afweken.³¹⁵

In Engeland, dat bepaald werd door de idealen van de Arts and Crafts, ontwikkelde zich een klimaat dat allergisch was aan de onbescheiden overdrijvingen van de continentale art nouveau. Frankrijk gold daarbij meer dan eens als een verwerpelijke voorbeeld, maar de wat aparte positie van de meeste Franse ceramisten bracht mee dat die bij de Engelsen wel waardering vonden.³¹⁶ Enkele kenners zagen de Fransen als gelijkwaardig aan het allerbeste in Engeland.³¹⁷ Een van hen, Charles Holme, de hoofdredacteur van 'The Studio', het belangrijkste Engelse kunsttijdschrift, stelde zelfs dat de Franse ceramisten doen inzien "how beautiful and full of unique interest the art of pottery may become in the hands of those who understand the possibilities and limitations of the craft."³¹⁸ In de vorige decennia waren de Franse en Engelse ceramiek met elkaar verbonden geweest in een intense naijver. Daarbij was menig Fransman die, zoals we zagen, in Engeland een onderkomen had gevonden³¹⁹, mee bepalend geweest voor de geest van de Aesthetic Movement.³²⁰ Dat kon echter niet verhinderen dat de twee landen uit elkaar groeiden. Terwijl Frankrijk met behulp van het Verre Oosten verder zocht naar vernieuwing, bleef de nagalm van een imponerende negentiende eeuw voor de ceramiek in Engeland bepalend. Het is dan ook niet toevallig dat er vooral verwantschap te vinden is in de ceramiek die al voor 1890 een band met Frankrijk had. In het bijzonder bij Doulton en bij de Martin Brothers is dat duidelijk. Andere raakpunten tussen Engeland en Frankrijk gaan terug op een gedeelde verbinding met het oudere werk van Théodore Deck, dat bij de Engelsen nog steeds respect afdwong.³²¹ En zelfs in dergelijke

parallelten valt, eerder dan de oppervlakkige overeenkomst, de afstand op tussen de twee culturen. Neem cat.83, een vaas van Lachenal, een stuk dat lijkt op de vele met hagedissen of draken versierde Engelse stukken zoals die uit het atelier van Doulton in Lambeth. Wat de vergelijking vooral onhult is de tegenstelling tussen een Franse behaaglijke sensualiteit die niet excessief wil zijn en een cerebrale stilerende die, zoals bij de Martin Brothers, neigt naar fantastiek.³²² In het atelier van de Martin Brothers ontstond een verrukkelijke kunst, sculpturen en vazen in steengoed, door en door Brits. En toch kan de geest ervan, zonder dat op iets concreets kan worden gewezen, tegelijkertijd Frans lijken. Hun verhouding tot de natuur kan immers identiek zijn: hun latere vazen zijn vaak geheel organisch van vorm en decoratie, ontstaan uit het materiaal en opgevat als variaties van natuurvormen, zodat ze, zoals het beste Franse werk, als het ware deel uitmaken van de natuur zelf. De Martins zouden pas laat kennis hebben gemaakt met de moderne Franse ceramiek. Ze werden ermee in contact gebracht door Sydney Greenslade, een bevriend architect die de Franse ceramisten bewonderde.³²³ Tussen de vele Britse ceramisten en manufacturen die na 1890 van Frankrijk waren vervreemd geraakt, valt nog een uitzondering op: het werk van William Howson Taylor in de Ruskin Pottery. Het kwam al ter sprake in verband met Chaplet en het kan tevens in verband worden gebracht met Delaherche, Dalpayrat en anderen. Voornamelijk in het werk uit de jaren na de Eerste Wereldoorlog vertoont Taylor raakpunten met Delaherche: beiden gebruikten dan soms identieke glazuren. Met Dalpayrat en met het minder bekende werk van de jonge Rumèbe van rond 1910 komen vooral de prachtige ossenbloedglazuren overeen. Even prachtige spikkels doen dan weer denken aan Bigot die tot gelijkaardige resultaten kwam.³²⁴ Paul Atterbury heeft gelijk als hij schrijft: "Alone among British studio potters, his work can stand comparison with the wares made by French artist ceramicists."³²⁵ Andere Britse auteurs leggen dit verband met Frankrijk niet, ook al gaan ze op zoek naar vergelijkingspunten. Wel is het zo dat ze het zo weinig Britse werk van Taylor met opvallend veel reserve benaderen.³²⁶

Nederland besprak ik reeds in verband met Delaherche. Andere overeenkomsten zijn schaars, want doorgaans week Nederland af van wat in Frankrijk aan de orde was. Wat dichter bij Frankrijk staat Willem Coenraad Brouwer, maar dan wel op momenten dat de hem kenmerkende sgraffitotechniek is geruild voor minder originele loopglazuren.³²⁷ Sommige oosters aandoende stukken met gevlamd of stromend glazuur uit het wat later te situeren oeuvre van Chris Lanooy en Johannes Henricus Andrée kunnen daar voorzichtig aan worden toegevoegd. De Fransen moeten voor beiden een aansporing zijn geweest om met steeds meer liefde voor het oppervlak verder te zoeken naar abstracte kleureffecten. Hoewel ze meestal aardewerk verkozen en hun kleurenpalet daarom feller kan zijn, benaderen ze vaak Delaherche, soms Bigot of de ceramisten uit de school van Carriès in Saint-Amand-en-Puisaye.³²⁸ De reeds genoemde manufactuur Rozenburg in De Haag brengt ons terug naar 1900. Met het oog op de Parijse wereldtentoonstelling werd daar onder leiding van Jurriaan Kok het zogenoemde eierschaalporselein ontwikkeld. De beschildering met naturalistische motieven en lineaire abstraheringen op witte fond ligt in de lijn van wat door Bracquemond was gecreëerd: men denkt onwillekeurig aan het servies 'Fleurs et rubans'.³²⁹ Minder aanwezig maar mogelijk mee bepalend zijn lijnpatronen van Massier die soms herhaald lijken in de abstracte delen van de composities in Den Haag. Maar waar bij de Fransen het ornament de vorm nooit overheerst, wordt het decor bij Rozenburg zo exuberant dat de vorm er zich

zelfs naar plooit. Die overdaad van het ornamentele maakt Rozenburg Franser dan Frans³³⁰, en even extreem in zijn soort als zijn antipode, het aardewerk dat elders in Nederland een geometrische en constructivistische richting aanhing. De verhouding van het Haagse florale decor tot Frankrijk wordt duidelijk in een vergelijking met de gelijktijdige decors van de manufactuur in Sèvres, decors die altijd regelmatig en beheerst zijn en zelfs naar symmetrie en herhaling neigen. En als men in Sèvres toch voor een uitgesproken asymmetrie koos, bleef het geheel nog klaar en afgewogen. Er is, voor zover ik weet, slechts één Frans stuk gepubliceerd dat een vergelijking met Rozenburg en andere Nederlandse ateliers uit de florale richting kan doorstaan: een bord van Deck in de trant van Bracquemonds servies 'Fleurs et rubans', beschilderd door Elise Hiard, afgebeeld op ill. 34. We treffen er dezelfde vermenging van gedetailleerde driedimensionale figuratie met vlakke ornamentiek, dezelfde inwerking van elementen op elkaar, dezelfde grillige beweging in de lijnen. Het bord is niet gemakkelijk te dateren, maar we mogen aannemen dat het niet later is dan zijn Hollandse verwanten.³³¹

De Zweedse ceramiek rond 1900 was geconcentreerd in twee porseleinmanufacturen: Rörstrand en Gustavsberg. In Rörstrand was het Alf Wallander die in de tweede helft van de jaren negentig aansluiting zocht bij de internationale art nouveau. Zoals dat in Kopenhagen gebeurde met koude tinten werd hier met tedere en ijle tonen en veel wit een zeker beeld van Scandinavië geëvoeerd. Door zijn inspiratie was Rörstrand echter Europees, en in het amalgaam van invloeden valt het belang op dat het voorbeeld van de plastische vormbehandeling van de Fransen heeft gehad voor zijn ontwikkeling.³³² Onloochenbaar is de directe werking van een bijzonder geslaagde Franse vaasvorm: de spectaculaire vaas versierd met twee panthers in vrijstaand modelé door Dalpayrat wordt herhaald bij Rörstrand waar een balustervorm twee plastische tijgers draagt.³³³ In de productie van de manufactuur Gustavsberg, waar Gunnar Wennerberg de belangrijkste ontwerper was, is eveneens werk aan te wijzen dat van de Franse ceramiek is uitgegaan. Een studiereis naar Parijs op het einde van 1897 heeft blijkbaar indruk gemaakt op Wennerberg, want terug in Stockholm kopieerde hij Lachenal.³³⁴ De sterkste impulsen kreeg Gustavsberg evenwel van het Franse glas. Daum en de industriële productie van Gallé liggen er zichtbaar aan de oorsprong van een typische



Ill. 34

versieringsmethode. Wennerberg leverde zoals Wallander eveneens ontwerpen voor glas geënt op Nancy, en die stijl moet van het ene materiaal op het andere zijn overgegaan. Op zijn beurt gaf Zweden misschien wat terug aan Frankrijk: men kan zich afvragen of de delicate pastelkleuren van Rörstrand niet richtinggevend zijn geweest voor het porselein dat Bing liet uitvoeren in Limoges.³³⁵ Toen Bing zijn eigen porseleinproductie startte, was hij al enkele jaren de vertegenwoordiger van Rörstrand in Frankrijk. Aldus had hij gemerkt hoe positief zijn Franse clientèle op de Zweden reageerde. Het zou dus best kunnen dat de buitenlanders ditmaal voorliepen op de Fransen.³³⁶ Kort na 1900 volgde Rörstrand een andere koers en nam het zelfs zwart op in zijn kleurengamma, terwijl in Parijs het Bingporselein populair werd. Van een andere uitstraling van Zweeds talent zijn we wel zeker: Agnes de Frumerie was een Zweedse die van 1892 tot 1923 in Parijs werkte en zowel ontwerpen leverde voor Dalpayrat als voor Lachenal, met wie ze een hechte band had en met wie ze in de geschiedenis van de ceramiek verbonden zal blijven.³³⁷

Wordt de geschiedenis van de Zweedse ceramiek rond 1900 bepaald door grote manufacturen, dan is dat voor de Noorse ceramiek niet het geval. Die wordt overheerst door de solitaire figuur van Andreas Schneider, de eerste Noor die ceramiek tot een vrije, artistieke expressie maakte. Schneider kon opgedane indrukken gemakkelijk in zich opnemen. Toch is zijn werk, ondanks die eigenschap, steeds persoonlijk en soms zelfs verrassend. Na geleerd te hebben van de Denen, vooral van Bindesbøll, leerde hij van de Fransen, die hij zag op de internationale tentoonstelling te Stockholm in 1897.³³⁸ Onmiddellijk knoopte hij aan bij hun glazuurexperimenten; kleuren en oppervlakte-effecten kwamen voortaan op de eerste plaats. Omdat Schneider omwille van de werking van het vlak de vormen van zijn vazen zo eenvoudig mogelijk hield, is het moeilijk directe ontleningen aan te wijzen. Ik vond er een: een vaas uit 1897, nu in het Kunstindustrimuseet te Oslo, gaat terug op een vaak afgebeeld type van vaas van Delaherche. De voor dat type kenmerkende ornamenten of oren zijn er vervangen door ornamenten in reliëf zoals voorkomend op een bepaalde, eveneens gepubliceerde vaas van Massier.³³⁹ Schneiders Franse periode duurde tot 1910. Dan wendde hij zich resoluut af van het buitenland en ging hij op in een groeiende nationale begeestering voor de eigen volkskunst. Hij gebruikte dan geen steengoed meer en decoreerde met het penseel in een verwisselbare stijl die in niets aan zijn voorbije durf en kracht herinnert.³⁴⁰ De folkloristische strekking en het sporadische modernisme in de Noorse ceramiek van de volgende decennia sloten een verder contact met Frankrijk geheel uit.

De ceramiek van het Oostenrijks-Hongaarse Rijk wordt vandaag gezien als beheerst door de stileringen van Michael Powolny en Bertold Löffler, een idioom waarin zich de Weense Stilkunst voltrok. Van de jaren voor die Weense stijl tot een stuk in de twintigste eeuw leefde er echter een andere visie, waarin plaats was voor internationale gerichtheid en waarin aandacht bestond voor Franse ceramiek. Het Oostenrijkse museum voor toegepaste kunst bijvoorbeeld kocht in 1900 onder andere Doat en Lachenal, kunstenaars die men niet direct associeert met het latere Weense idioom. Lachenal zou er zelfs zijn grootste succes kennen. Weliswaar is er een sobere Japans-Franse trek bij Franz Schleiss en Bruno Emmel of bij anoniem gebleven kunstenaars uit de Wiener Kunstgewerbeschule of uit de belangrijke regionale vakschool voor ceramiek te Teplitz-Schönau (Teplice-Šenov)³⁴¹, maar

die weegt niet op tegen de bewondering die vele anderen voor de barokke Lachenal moeten hebben gehad. De Münchense kunstenaar Hans Eduard von Berlepsch-Valendàs, zelf ook een bewonderaar, meldt dat Lachenal in Wenen wordt geïmiteerd en dat de navolging ver achterblijft bij het voorbeeld.³⁴² Ik vond inderdaad sporen van een dergelijke, minderwaardige productie, maar ook genoeg bewijzen van een meer vruchtbare werking: in het Weense atelier van Alexander Förster of in de Wiener Kunstgewerbeschule vóór 1904 en later nog in de vakscholen in Teplitz of in Znaim (Znojmo) of in de grote fabrieken zoals Amphora, Friedrich Goldscheider, de Thunsche Porzellanfabrik en de Wiener Kunstkeramische Werkstätte Busch und Ludescher werkte men vaak in Lachenals stijl, waarin, zoals gezegd, nog veel van Deck voortleefde.³⁴³ In al die ateliers vindt men zowel typische met bloemen beschilderde sierborden en vazen, als stukken versierd met gemodelleerde vrouwenfiguren of met figuren die gedeeltelijk uit de geboetseerde wand oprijzen; door stromende lijnen bewogen oppervlakken; gesculpteerde en de vorm medebepalende bloemen, bladeren, takken of wortels; abstracte oppervlaktestructuren, vaak gaderd of druipend; tegen gladde partijen afstekende geabstraheerde, organische details; of vormen die in een art-nouveaubeweging de hoofdvorm omvatten. Deze opsomming bevat slechts wat na een vluchtig onderzoek gestaafd kon worden. Enkele malen was de navolging nog directer. Ik noem slechts de meest frappante voorbeelden. Het eerste betreft Lachenals gesculpteerde en geajoueerde jardinière 'Les Canards', gekenmerkt door een repetitief ritme van diermotieven: vanaf 1898 meermaals gepubliceerd, ook in het Duitse taalgebied, en op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900 te zien, vond het werk een echo in 'Gänsereigen' dat nog rond 1909 in de Wiener Kunstkeramische Werkstätte werd vervaardigd. Een tweede voorbeeld betreft een navolging in de K.K. Fachschule te Bechin (Bechyně) van een type van vaas in de vorm van rechtstaande kikkers met open muil. Een derde voorbeeld betreft opnieuw een geval van letterlijke ontlening: een werk van Paul Dachsels, eveneens uit 1909-1910, imiteert Lachenals populaire en wijd verspreide vaas met een decor van bamboetakken.³⁴⁴ Op een moment dat Lachenal zich, mede door contacten met Alexander Förster, een belangrijke plaats in Oostenrijk had verworven, toonde het Museum voor toegepaste kunst een overzicht van zijn werk: in 1901 werden driehonderd stukken samengebracht die ongetwijfeld verder bevruchtend zullen hebben gewerkt.³⁴⁵ De beïnvloeding door Lachenal kaderde in een ruimere belangstelling voor Frankrijk³⁴⁶ die ook kan bewezen worden door ontleningen, net als in Zweden, aan Frans industrieel glas.³⁴⁷ Die onbepaalde werking kon zich met Lachenals concrete invloed mengen. Bovendien was zijn stijl na een tijd tot een der belangrijkste kenmerken uitgegroeid van een brede Europese beweging. Zijn stijl was tot een genre geworden, daar men op vele plaatsen en gedurende lange tijd lessen trok uit wat hij had aangereikt. Daarbij kwam dat Lachenal in menig opzicht aansloot bij het naturalisme uit het midden van de negentiende eeuw, dat in de toegepaste kunsten in Engeland, meer dan bij de Palissysten in Frankrijk, werk had voortgebracht dat soms een bepaalde figuratieve art nouveau vooruitliep. Van zijn kant zou het internationaal geworden naturalisme zich tot diep in de internationale art nouveau blijven vertakken en aldus de invloed van de latere varianten door Lachenal en anderen versterken.³⁴⁸ Vele Midden-Europese vazen kunnen dus evenzeer afkomstig zijn van werk van Lachenal als van het stilistisch daarmee verbonden werk van andere Fransen zoals de latere Robalbhens, Milet of Mougin, of, concreter, van werk als Perrots cat.140, Bussièrès cat.150, of Renoleau's cat.152. En zo sluiten Midden-Europese ceramisten aan bij een internationaal gezelschap

waarin onder vele anderen Hazan Itaya, een Japans ceramist, Artus Van Brigghe met zijn gehele productie, of bij momenten de jonge William Moorcroft of de Königlische Porzellan-Manufaktur van Berlijn verkeren. Daar ook immers is Lachenals genre geassimileerd en in bijkomende invloeden opgegaan.³⁴⁹

De Franse geest van harmonie en rustige elegantie die elders soms gemakkelijk kon doordringen, werd in Oostenrijk tegengehouden door een algemene voorkeur voor een krachtiger, meer mannelijke vormtaal. Vazen die Frans aandoen zoals die uit de Wiener Kunstgewerbeschule zijn doorgaans strakker en hoekiger; ze zijn meer geled en staan dichter bij geometrische vormen. Naast die stukken lijken de Franse prototypes haast behaagziek. Een soortgelijk verschijnsel deed zich voor in Praag. Daar werd een van Frankrijk afhankelijke lyrische en sensuele richting aangehangen als een teken van verzet tegen de druk van de Weense cultuur, die zich manifesteerde in typische stileringen. Maar tegelijk brachten de Slavische liefde voor barok en het sterke, door Rodin bepaalde plastische gevoel mee dat de meeste ceramisten ver bleven van de Franse geest. Terwijl Anna Boudová en vooral de latere Václav Mařan de Fransen nog vrij dicht kunnen benaderen³⁵⁰, verwijderen de anderen zich van hen door een grotere aandacht voor de vorm dan voor de materie. Soms zelfs lijkt dergelijke ceramiek ontworpen als betrof het een decorelement voor architectuur. Bij Celda Klouček en zijn leerlingen in de kunstnijverheidsschool van Praag, zoals de jonge Mařan, is dat duidelijk zo. Versiering is bij hen wel aangepast aan de vorm maar ze blijft in andere materialen toepasbaar. Er ontbreekt die intieme samenhang tussen vorm en decor die de Franse ceramiek van de jaren negentig kenmerkt. Hun in reliëf uitgevoerde ornamentiek, aarzelend tussen naturalisme en eclectisch historisme, doet denken aan het met banden en strikken vermengd bladwerk van Michel Cazin of aan de even historistische touwtjes en medaillons van Taxile Doat. Ze kan ook dicht komen bij Lachenal. Die is in zijn vormgeving echter niet zo gedetailleerd en niet zo natuurgetrouw en al helemaal niet geneigd tot dat bijna pathetische contrast tussen de volheid van het decor en de leegte van het oppervlak dat kunstenaars als Mařan typeert.³⁵¹ Ook elders in de Praagse ceramiek duikt Lachenal weer op, zoals bij Miroslav Havlik en zelfs bij de beroemde beeldhouwer František Bílek.³⁵² Deze laatste roept



Ill. 35 en 36

nog vragen op en het zou interessant zijn diens gehele werk in zijn verhouding tot Frankrijk nader te onderzoeken.

De ceramiek in Krakow en Warschau doet enigszins aan die in Praag denken. Uit Krakow kwam Jan Szczepkowski wiens beeldhouwersceramiek met vrijstaande figuren in wezen niet verschilt van de plastische vazen van de Tsjech Ladislav Šaloun. Szczepkowski, die tussen 1904 en 1907 in Parijs werkte, is al eens als een Poolse Dalpayrat of een Poolse Lachenal getypeerd, maar eigenlijk staat hij door zijn onopvallende, bijna monochrome en dun stromende glazuren dicht bij een werk als Chérets cat.32. De belangrijkste Poolse ceramist is Waclaw Stanisław Jagmin die in 1903 in Warschau begon te werken. Zoals Waclaw Bębnowski, een andere ceramist, studeerde ook hij in Parijs, en zoals Bębnowski geraakte hij gefascineerd door de schoonheid van glazuren en oppervlakken. Hij was een zuivere pottenbakker die met Delaherche vergeleken wordt.³⁵³ Ik vond bij hem nog veel meer verwijzingen naar het blijkbaar bewonderde Frankrijk: in abstracte, organische vaasvormen komt hij zo dicht bij de ceramiek van Dalpayrat, Bigot en de late Lachenal dat zijn werk, op foto althans, soms voor het hunne kan doorgaan. In ander, eenvoudiger werk benadert hij dan weer de school van Carriès.

Andere grote Oost-Europese centra van de art nouveau zoals Moskou of Budapest waren niet zo ontvankelijk: daar wezen de ceramisten Parijs af om zich te richten op een volkseigen overlevering die volledig afweek van de Franse geest en zijn Japans geïnspireerde esthetica. Zoekt men haast tevergeefs naar Franse sporen in de Russische ceramiek³⁵⁴, de Hongaarse blijkt die wel te vertonen. Voordat de fabriek van Vilmos Zsolnay in Pécs, de belangrijkste producent van kunstceramiek in het oosten van de dubbelmonarchie, in de jaren tachtig een eigen stijl bereikte door ontleningen uit Hongaarse tradities, had ze aansluiting gezocht bij Engelse en Franse ontwikkelingen. Behalve bij Avisseau vond ze vooral bij Deck modellen die geschikt bleken voor navolging. Toen er dan vanaf het einde van de jaren tachtig iriserende lustreglazuren werden samengesteld, bleven, op wat uitzonderingen na, de te verwachten gelijkenissen met Massier uit.³⁵⁵ Wel sterk aanwezig in de productie uit de jaren rond 1900 en daarna, toen de fabriek werd geleid door Miklós Zsolnay, is, ook hier, de impact van het glas van Gallé en de ceramiek van Lachenal. Nog meer dan elders blijkt glas er inspirerend te hebben gewerkt, want men imiteerde er niet alleen de industrieel verkregen decors op effen achtergrond, zoals in Scandinavië, maar ook Gallé's unica waarvan de materie plastisch was behandeld.³⁵⁶ De navolging van Lachenal is moeilijker traceerbaar omdat bij Zsolnay vele internationale invloeden werden verwerkt en vermengd. Alvast is het zeker dat de ontwerpen van Lachenals medewerkster Agnes de Frumerie zich het sterkst hebben doen gelden.³⁵⁷ Tot slot dient nog op Zsolnay's gevlamde en stromende glazuren uit het begin van de jaren negentig te worden gewezen. Hier is echter voorzichtigheid geboden. Hun gladde en glanzende oppervlak houdt ze immers verwijderd van mogelijke Franse voorbeelden. Mocht er toch beïnvloeding zijn geweest, dan moet die van Sèvres zijn uitgegaan.³⁵⁸ Zeer ver van de Franse 'céramique de grand feu', maar dicht bij het dissidente aardewerk van de jonge Robalbhén en van Moreau-Nélaton, staan de vazen ontworpen door Pál Horti en uitgevoerd door István Gróh.³⁵⁹ Horti zocht een moderne visie met het traditionele Hongaarse ambacht te verbinden. Met dat doel voor ogen reisde hij in de jaren negentig door rurale gebieden om

er met lokale pottenbakkers samen te werken. Zoals in Rusland bij de ceramisten die onder leiding van prinses Tenicheva werkten, was zijn boerse en nationalistische stijl een antwoord op de steeds verfijning van het Franse gres en het Scandinavische porselein.

De voorkeur die in België bestond voor ongecompliceerd gevernist aardewerk en voor versieringen met inkrassing of engobe is met het streven van Horta vergelijkbaar, en brengt met zich mee dat de Belgische ceramiek op een grote afstand bleef van het Franse raffinement. Nochtans kregen de Franse ceramisten een podium in de grote avant-gardetentoonstellingen in Brussel en Antwerpen. Het vroegst waren de salons van Les XX in Brussel, waar al in 1888 ceramische sculptuur van Charlotte Besnard en 'pâte de verre' van Henry Cros was te zien, en waar op de laatste tentoonstelling in 1893 twee zalen met decoratieve kunst waren gevuld. Op Les XX volgde La Libre Esthétique waar voornamelijk in de eerste jaren, in 1894 en daarna, velen aan bod kwamen die een rol speelden in de moderne kunstceramiek.³⁶⁰ Ook elders in België zag men al vroeg ceramiek uit Frankrijk. Blijkbaar wist men de kwaliteiten ervan te waarderen: invloedrijke mensen als van de Velde bezaten stukken³⁶¹; en wanneer een vooraanstaand intellectueel als Verhaeren in zijn tentoonstellingsbesprekingen Franse ceramisten vermeldt, dan blijkt de term "superbe" zijn vaakst gebruikte adjectief.³⁶² Op zijn beurt was de Belgische art nouveau in Parijs niet onopgemerkt gebleven en in de ceramiek van Bigot en Dalpayrat bleef een spoor van de korte en soms aangevochten aanwezigheid van van de Velde bij Bing en bij La Maison Moderne. Typisch Belgisch bijvoorbeeld is het lineaire zweeps slagmotief op Dalpayrats cat.73, waar het is opgenomen in een typisch Frans organisch volume. De ontstaansgeschiedenis van die zogenoemde Belgische lijn, een geschiedenis die nog geschreven moet worden, zal niet kunnen voorbijgaan aan het aandeel van de Franse ceramiek. Uiteraard zullen de composities voor het servies 'Fleurs et rubans' van Bracquemond er een rol in spelen. Maar belangrijker zullen Dammouse en Delaherche blijken: dichterbij de figuur van van de Velde en dus bij de vroegste toepassing van die lijnvoering in België staat hun ceramiek, die in 1889 en in de jaren daarna soms lange, dunne en onregelmatig golvende lijnen vertoont die grotendeels op Bracquemond zijn terug te voeren. Een ander type van lineair motief is belangrijk voor de Belgische ceramiek maar komt in Franse ceramiekdecors slechts hoogst uitzonderlijk voor: een korte, meestal dikke lijn met een komma-achtige vorm of een trage, eenvoudige S-beweging. Op zoek naar haar oorsprong kwam ik telkens opnieuw terecht bij van Gogh, Seurat en Gauguin.³⁶³ Hoe dan ook, het is opmerkelijk dat het meest kenmerkende ornament in de Belgische art-nouveauceramiek niet uit de ceramiek zelf maar uit de beeldende kunst stamt.³⁶⁴ Van de Velde had dergelijke arabesken reeds in zijn grafiek toegepast toen ze eind 1895 in dikke engobe geschilderd op de borden, vazen en tegels van Alfred William Finch opdoken. De twee mannen deelden een zelfde gevoeligheid voor de roep vanuit de Engelse Arts and Crafts om meer soberheid en getrouwheid aan het materiaal. Vooral de zin voor eenvoud, die een gevolg was van het geloof in de sociale functie van de kunstenaar, bracht mee dat de Franse ceramiek die Finch rond zich zag amper van invloed was op zijn werk. Hij wou iets anders bereiken dat dichterbij de brute materie en er niet van vervreemde door gezochte glazuren en vormen. Hij wou "transformer la vie en une chose à la fois plus belle et plus simple".³⁶⁵ Eenvoud was er al in de jaren 1893-1895 toen Finch het Frans-Japanse niveau nog zocht te benaderen. Maar de eenvoud van toen was nog niet gewild: die kwam voort uit onhandigheid. Het gaat daarom niet op Finchs stramme en

zelfs lompe werk uit die jaren als evenwaardig te zien aan dat van zijn Franse tijdgenoten, laat staan hem, zoals dat ooit gebeurde, te verbinden met een figuur als Chaplet. Men ziet hem wel in het juiste verband als men het interessanter werk uit 1896 en 1897 plaatst naast het vroegste werk van Moreau-Nélaton, zoals Borrmann deed in 1902.³⁶⁶ En dan nog blijkt de Fransman veel decoratiever, veel gesofisticeerder en minder rustiek van karakter. Behalve misschien aan Moreau-Nélaton gaf Finch wat door aan Brouwer in Nederland en aan het Finse atelier Iris waaraan hij zich verbond. Na de sluiting van Iris maakte hij in Helsinki tot 1913 uiteindelijk werk dat een vergelijking met de Franse glazuurkunst kan doorstaan.³⁶⁷ In België gingen de rudimentaire, vrij bewegende voluten en komma's onmiddellijk over op het werk van Omer Coppens. Zijn soms van blutsen, uitsteeksels en dik druipglazuur voorziene vazen komen dichterbij de Fransen³⁶⁸ maar blijven toch anders geaard door de keuze voor oude volkse technieken, zoals het gebruik van loodglazuur. Van Finch en Coppens gingen dan impulsen uit naar het boeren aardewerk in de kuststreek en naar Arthur Craco die de ongecompliceerde, bijna ruwe werkwijze aanhing tot in de jaren dertig. Na de oorlog toonde hij zich op zijn sterkst door een woeste en amper beheerste energie die de herinnering aan Hansen Jacobsen oproept.³⁶⁹ Hij maakte dan steengoed, vaak in unieke exemplaren, werkend als een kunstenaar en afwijkend van het ideaal van de Belgische toegepaste kunst van voor 1900. In die idealistische jaren had de sierkunstenaar en ontwerper voor de ceramische industrie Gisbert Combaz geschreven dat "il est aussi absurde de faire des poteries à exemplaire unique ou tirées à très petit nombre, et partant d'un prix élevé, que de faire des tableaux à mille exemplaires".³⁷⁰ Is er een groter verschil met de Franse mentaliteit mogelijk? Meer dan het werk van Craco of andere parallellen met Frankrijk, zoals de doorwerking van Delaherche en andere Fransen bij de ten onrechte vergeten Émile Lombart of de imitaties van Deck en Delaherche bij Boch-Keramis³⁷¹, is het dat verschil in mentaliteit tussen de twee buurlanden dat revelerend is voor het belang van het estheticisme en het gebrek aan bescheidenheid, eenvoud en sociale verantwoordelijkheid in de Franse ceramiek. Madeleine-Octave Maus, de weduwe van de bezieler van Les XX en La Libre Esthétique, illustreert dit alles wanneer ze zich, terugblikkend op de jaren van de art nouveau, laatdunkend uitlaat over de pretentie der decoratieve kunsten en respect toont voor de ambachtsman die niet op luxe is gericht. Finch is voor haar het beste voorbeeld van de integere ambachtsman. Maar ook een Fransman wordt genoemd: "Bigot avec ses admirables carreaux si heureusement commercialisés".³⁷² Vanuit dit Belgische standpunt, dat zal samenvallen met dat van het twintigste-eeuwse modernisme, is slechts belangrijk wat een concrete toepassing vindt in het dagelijkse leven. Vanuit het Franse standpunt is belangrijk wat zich aan de beperkingen van het dagelijkse onttrekt.

IV. FRANSE CERAMIEK IN DE TIJD VAN DE ART DECO: VAN 1910 TOT 1945

DE GEBOORTE VAN EEN NIEUWE STIJL ROND 1910

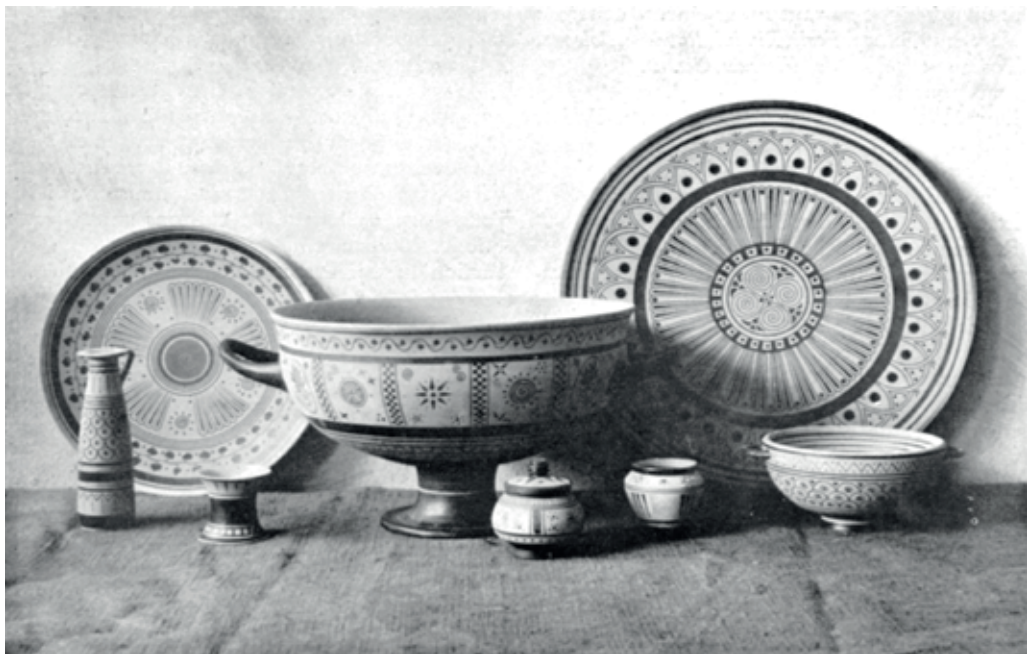
Over weinig kunsthistorische begrippen bestaat zoveel verwarring als over het begrip ‘art deco’. De term stamt van Engelse auteurs die er, door enthousiasme en nostalgie verblind, te slordig mee omsprongen. Al vlug werd de term courant bij een groot publiek dat die slordigheid gemakkelijk overnam, daarin bevestigd door een stapel onnadenkend samengestelde publicaties.³⁷³ En dan gebeurde er wat voordien met geen enkel kunsthistorisch begrip was gebeurd: kunsthistorici vonden het opportuun de bij het publiek populaire begripsinhoud, hoe incoherent ook, over te nemen. Zelf heb ik ooit een poging ondernomen om door middel van een selectie voor een tentoonstelling de aanzet te geven tot een nieuwe, gecorrigeerde definitie van het begrip. Mijn te nonchalante poging bleek helaas niet toereikend want de onlogische vermenging en verwarring van art deco met bepaalde vormen van modernisme is gebruikelijker dan ooit.³⁷⁴ Hoe dan ook, het grootste deel van de moderne Franse ceramiek uit de periode na de art nouveau beantwoordt gemakkelijk aan de omschrijving van art deco die me toen voor ogen stond en die ik ook hier blijf hanteren: art deco is de som van een aantal stilistisch onderscheiden tendensen die een zelfde houding delen: wezenlijk decoratief, eclectisch, individualistisch, gebonden aan het verleden en gericht op stijl en handwerk. Dit is misschien te algemeen geformuleerd, maar het zal in het hierna volgende nog worden genuanceerd. We troffen dezelfde termen trouwens al aan in de vorige hoofdstukken, want, inderdaad, in Frankrijk sluit de art deco aan bij een groot deel van de art nouveau, waarvan hij zich – in zekere zin als een tweede fase – slechts onderscheidt door zijn uiterlijke verschijning en door de versterking van wat reeds sluimerend aanwezig was. Bij het modernisme, zowel het radicale functionalistische en constructivistische design als de meer gematigde of onzuivere derivaten daarvan, hoort de art deco niet, integendeel, hij reageert er defensief op en wil er in alle opzichten de antipode van zijn.

In de geschiedenis van de art deco wordt de presentatie van meubels van de Deutsche Werkbund op het Parijse Salon d’Automne in 1910 als een startpunt beschouwd. Franse ontwerpers reageerden meteen tegen de Duitsers en reeds op het volgende Salon d’Automne was in de ensembles en objecten van Mare, Groult en anderen de verandering ten volle merkbaar. In januari 1912 sprak André Vera triomfantelijk van een nieuwe stijl³⁷⁵, en Gustave Kahn, die al in de vorige periode een intelligent observator was geweest, beschreef het nieuwe als een terugvinden van een Franse klassieke traditie die in de provincies levend was gebleven. “Lignes strictes, volutes brèves, carrure”, ze verdrongen voorgoed de complexiteit en de mateloosheid die een groot deel van de art nouveau hadden beheerst. Het doel van die nieuwe stijl zou, zoals we in de volgende hoofdstukken verder zullen zien, evenwel hetzelfde blijven: “orner la vie”.³⁷⁶ De nieuwe interieurs waarin Kahn het oude provinciale Frankrijk terugvond en die in de tijdschriften van die jaren veelvuldig staan afgebeeld, boden geen achtergrond meer voor de ceramiek van de late art nouveau. De geraffineerde, gezochte,

nog altijd Japans aandoende vazen zoals die toen bleven gemaakt, waren er vervangen door eenvoudige beschilderde borden, zoals die van Gustave Jaulmes.³⁷⁷ Met opvallend klare, bijna naïef gestileerde motieven van bloemen en fruit, manden en treillages namen Jaulmes en de zijnen afstand van de exquise verfijning en gecultiveerde decadentie. Met serviesgoed gingen ze de geest van het fin de siècle te lijf. Ze hadden gezien hoe ceramiek pronkerig de meubels domineerde of zich in vitrines hautain afzonderde, en, zich afwendend van wat hen als pretentius voorkwam, kozen ze voor faïence die zich nederig kon onderwerpen aan het interieur en op kon gaan in de omgeving. Het was alsof men in de vroege jaren tien genoeg had van het moeilijke steengoed en zijn uitzonderlijkheid; en het was niet toevallig dat naast faïence ook bescheiden doorzichtig glas een plaats kreeg in de nieuwe moderne interieurs. In diezelfde jaren en zelfs al vroeger, had er zich een minder opgemerkte maar soortgelijke evolutie voorgedaan bij de ceramisten. Er was een voorkeur voor schotels en borden ontstaan en voor vormen die tot overzichtelijke, gearticuleerde volumes waren teruggebracht; onregelmatige contouren of uitsteeksels werden vermeden; kleine formaten werden zeldzaam. Het merkbaarst voltrokken de veranderingen zich in het oppervlak dat zijn bewerktheid en zijn eindeloze schakeringen opgaf om aan duidelijkheid te winnen: een overzichtelijk ornament kreeg een vaste plaats; een nieuwe behoefte aan helderheid en beheersing, aan een logica zelfs, vond bevrediging in een mathematische onderbouw of in een voorzichtige geometrie; een behoefte aan regelmaat deed het ornament geregeld uitgroeien tot een patroon. Nieuw was ook de kleur, hoewel die nog verschilde van het felle coloriet dat in andere kunsten de omkering naar het nieuwe typeerde: ze bleef meestal, zeker in de vroegste stukken, discreet en ver van de durf en levendigheid van toen. Soms werden wel de contrasten scherper en werden kleuren met meer nadruk begrensd. Zelfs zwart en wit maakten even opgang, ongetwijfeld in navolging van de Wiener Werkstätte die in bepaalde Parijse milieus geestdrift wekte. In de jaren voor en na de Eerste Wereldoorlog loopt deze fase ten einde. Het begin ervan is, zoals gezegd, al vroeg te situeren. Aan de hand van illustraties en beschrijvingen in de toenmalige tijdschriften kan het ontluiken van de nieuwe richting in de ceramiek worden gevolgd. Het vroegst is ze aanwijsbaar op het Salon de la Société Nationale en op het Salon d'Automne in 1908 bij Émile Lenoble, een ceramist die het atelier van Chaplet had overgenomen; dan ziet men ze in 1909 in de sierborden van André Metthey; in 1910, mogelijk ook al in 1909, bij het echtpaar Massoul; in 1911 bij Émile Decœur en bij Henri Simmen; in 1912 bij Fernand Rumèbe en een jaar later bij Raoul Lachenal, de zoon van de man die zo representatief was voor de art nouveau.

Émile Lenoble was dus de eerste, en de verandering die hij teweegbracht was niet voorzichtig maar bruusk. Ineens was het nieuwe er, nog omgeven door art nouveau: de ongenueanceerde en ongebroken kleuren, de strakke profielen, de eenvoudige geometrie, de verregaande stileringen, de decors met spiralen, zigzagbanden, evenwijdige lijnen en eenvoudige, nog Japans aandoende rozetten gevat in horizontale stroken, in symmetrische schikkingen; daarbij kwamen, wat later nog, golflijnen, regelmatige schubben en driehoeken. Alles leek voldragen, de vernieuwing leek geen aarzeling te kennen: een stijl leek in zijn volle rijpheid geboren. Het is interessant na te gaan waarom die stijl zich op die wijze manifesteerde en waar die vandaan kwam.³⁷⁸ Werd de vermoeidheid van de art nouveau gevoeld, de zwaar wegende erfenis, het einde van een periode die bloedeloos was geworden, nu de oude Chaplet zijn activiteit had

gestaakt? Of waren hier meer concrete krachten werkzaam? Werkte hier de bekoring van het buitenland dat door de internationale tentoonstelling van Turijn in 1902 meer aandacht in Frankrijk kreeg? De impact van de strenge geometrische decors uit Nederland zoals te zien op het aardewerk dat Christiaan van der Hoef voor Amstelhoek ontwierp en dat Lenoble met verrassende gelijkenissen voorafging?³⁷⁹ Of de impact van de decoratieve stileringen van de Weense en bij uitbreiding Duitse sierkunstenaars die naar het voorbeeld van Gustav Klimt en Josef Hoffmann overvloedig spiralen, driehoeken en zigzaglijnen gebruikten? Of de ceramiek van Galileo Chini die zich het Weense ornament had eigen gemaakt en nu tot een mediterrane rust was gekomen die dicht staat bij de aard van Lenoble?³⁸⁰ Of de lineaire abstracties in de sgraffitodecoratie van Schmidt-Pecht die gaandeweg naar meer soberheid was geëvolueerd? Hoogstwaarschijnlijk kwam de eerste en meest beslissende invloed rechtstreeks van de antieke mediterrane cultuur, die trouwens ook voor Klimt en de Weense stijlvernieuwing, en naar men mag aannemen, ook voor Van der Hoef, essentieel was geweest. Lenoble had een belangrijk aspect van de antieke ceramiek goed leren kennen, want hij leverde het vaatwerk voor de Villa Kerylos, een woning in Beaulieu-sur-Mer die tot in de kleinste details een kopie wou zijn van een antiek Grieks huis. Met de bouw ervan werd in 1902 begonnen, het geheel was klaar in 1908. Alleen al een bezoek aan de afgewerkte villa had voor Lenoble kunnen volstaan om lering te trekken uit de antieke esthetica. De decoratieve schema's van het interieur met hun afgewogen spanning tussen ornamenten en lege vlakken zullen immers nog meer dan het wat saaie en te nauwgezet gedetailleerde vaatwerk zijn gevoel voor kracht en monumentaliteit hebben aangesproken.³⁸¹



III. 37

Bij André Metthey³⁸² was er een gelijkaardige evolutie. In volle art-nouveautijd kwam hij ertoe afstand te doen van de nalatenschap van Carriès en anderen om samen te werken met schilders uit de avant-garde, veelal nabis en fauvisten uit de entourage van de kunsthandelaar Vollard. Het resultaat van dat avontuur dat slechts kort duurde, was de zogenoemde fauvistische faïence die in 1907 op het Salon d'Automne werd tentoongesteld. De fauvistische ceramiek was nieuw door de levendigheid van de kleurstelling en de vrijheid waarmee de onbevungen en onervaren schilders de vormen te lijf waren gegaan; tegelijk bezat die nieuwe ceramiek iets vertrouwds dat de charmante wereld van de oude Franse faïence opriep en dat zo verwees naar een traditie die door de alomtegenwoordigheid van het steengoed te lang verwaarloosd was. De schilders hadden Metthey definitief van de Japanse geest bevrijd. Niet geïnteresseerd in moeizame glazuurexperimenten, hadden ze in hem een passie voor een helder coloriet gewekt dat de jaren na 1910 zou beheersen. Het bakken van faïence werd zelfs verlaten om door een lagere temperatuur de tonen nog te verhevigen. Succes bleef aanvankelijk uit, want zijn gedurfde coloriet vroeg een nieuwe manier van zien, nu zijn kleur zo essentieel afweek van wat men gewend was geraakt.³⁸³ Na een korte tijd keerde Metthey zich af van een te grote vrijheid en koos hij in zijn persoonlijk werk voor een ceramiek waarvan de versiering zich strikt aan de vorm onderwierp en zich door een klare overzichtelijkheid liet overzien. Lenoble lijkt bij momenten niet ver weg en men kan zich afvragen of die voor de ommeswaai van Metthey in 1909 niet belangrijker is geweest dan het intermezzo met de schilders. Enkele vazen van Metthey opgevat in zijn geest sterken mij alvast in het vermoeden dat hij een aandeel had in de vorming van diens stijl.³⁸⁴ Zoals bij Lenoble zijn ook bij Metthey reminiscenties te vinden aan moderne buitenlandse ceramiek die zich los van de suprematie van het Franse gres had ontwikkeld.³⁸⁵ Maar belangrijker nog in die jaren was Mettheys inspiratie uit de universele geschiedenis van de faïence. Daar, zo lijkt het, vond hij het gemakkelijkst bescherming tegen de gevaarlijke ongebondenheid en ongegrondheid van de schilders. Het meeste leerde Metthey van de ritmiek, de abstractie en de stileringen in de Perzische, Syrische en Ottomaanse ceramische stijlen, die al in de 19^e eeuw voor het Westen aantrekkelijk waren geweest, getuige de navolgingen door Collinot, Deck of Parvillée of de verwerkingen door Dammouse of ,



Ill. 38 en 39

buiten Frankrijk, door Zsolnay of De Morgan. Maar anders dan bij de vorige generatie die in de eerste plaats door het lineaire verloop van de florale Iznikornamentiek was bekoord, ging zijn aandacht uit naar de geometrie in de decors en naar de onuitputtelijke rijkdom van de vaak gecentraliseerde composities. Later werden ook de Italiaanse en Franse renaissance van betekenis en aldus ook de decors met menselijke figuren. Vooral dan is de afstand tot de art nouveau zeer groot. Haar lyrische en introverte stemming kan dan worden geschonden door een onrustig ritme van ledematen of door de gewelddadigheid van details. Figuren van zieltogende dieren of scènes met moordende mannen kunnen dan naast bloeiende bloemen en planten staan, de wreedheid kan bestaan te midden van de onschuld, beelden van de dood kunnen gekleurd zijn met het coloriet van het geluk, als een 'jouissance' à la Sade die zich aan het kwetsbare tegoed doet. Het verschijnsel – door kenners al te vaak genegeerd³⁸⁶ – blijft onverklaarbaar, hoewel de iconografie van de majolica en het emailwerk uit de Italiaanse en Franse renaissance veel verduidelijkt. Alleszins vindt men in de vorige decennia geen equivalent van die thematiek. Wel is Metthey met die decennia verbonden door een voorkeur voor florale motieven die – en dat wordt in de literatuur eveneens genegeerd – soms zelfs terug te voeren zijn op modelboeken uit de late art nouveau. Dat kan evenwel geen afbreuk doen aan Metthey's belang: zijn werk heeft zich van de art nouveau losgemaakt: het is mediterraan, als in fel zonlicht gezien, duidelijk, ondubbelzinnig, direct. De esthetiek van Metthey heeft iets barbaars, bijwijlen iets primitiefs, in weerwil van alle verfijning en eloquentie. Zoals bij Lenoble doet bij hem een smaak voor het archaische zijn intrede. De tijd was er rijp voor: vanaf 1909 en zeker vanaf 1910 waren de Parijzenaars in de ban van de zogenoemde oriëntaalse motieven en van de hevige, contrastrijke kleuren in de ontwerpen van Bakst voor de Ballets Russes van Diaghilev. Tegelijkertijd werd er op het gebied van de ceramiek gepubliceerd over tot dan toe onbekende stijlen uit de oudheid die de onvrede met de art nouveau vergrootten.³⁸⁷ Op het moment dat de nieuwe esthetiek stevig was ingeburgerd, hield Metthey op met werken en een jaar later, in 1920, stierf hij. Zijn dood werd in Frankrijk als een groot verlies ervaren.³⁸⁸ Hij had invloed op enkelen, vooral op Mayodon, en buiten de ceramiek, naar ik veronderstel, op Clément Mère.³⁸⁹ Maar ondanks dat was zijn positie in Frankrijk vrij eenzaam en bleven zijn zo geliefde faïence en aardewerk er nog lang verdrukt.

Émile Decœur kwam voort uit het meest barokke facet van de Franse art-nouveauceramiek: hij was ooit leerling van Edmond Lachenal. Maar rond 1907, toen hij stromende en gevlamde glazuren kon toepassen, verstrakten de vormen en trad een soberheid in die van dan af nog slechts zou groeien. Nog in 1912 verkoos hij met werk in een gedepouilleerde art-nouveaustijl naar buiten te komen, terwijl al eerder bij hem een zuivere art deco was ontstaan. Jean-Paul Bouillon beschrijft terecht een vaas van hem uit 1910 als exemplarisch voor de beginnende art deco³⁹⁰, terwijl diezelfde vaas, zowel in het ornament op zich als in de schikking ervan, nog volledig afhankelijk blijft van een Japanse manier van werken. Pas een jaar later zal naar voren treden wat als essentieel voor de stijlvernieuwing moet worden gezien: de symmetrische ordening, waarop een systeem van grafische stilering, leidend tot geometrie, tweedimensionaliteit en parallelisme is gebaseerd. Dit systeem is bij Decœur minder uitgesproken dan bij Lenoble en Metthey, maar niettemin kan het zich, bij hem meer dan bij de anderen, verdichten tot een regelmatig en gedetailleerd patroon dat de vorm omvat. De details, de perfectie, de enkele ingehouden tonen en het zachte, matte glazuur maken zijn

kunst subtiel en discreet. Naast hem lijken de twee anderen ruwer, maar ook gearticuleerder en directer. Hij is de meest cerebrale van de drie, en in die jaren bezit zijn ceramiek, bij alle donkerte van toon, een geestelijke dimensie die haar onttrekt aan het materiële en die op dat moment in Europa werkelijk uniek is.

Is bij Decœur een inspiratie uit het oude Nabije Oosten aan te wijzen, bij Henri Simmen blijken op dat moment modernere invloeden werkzaam. Reeds de catalogus van zijn tentoonstelling in 1910 toont dit aan: het omslag is door Simmen volledig in de geest van de vroege Wiener Secession ontworpen.³⁹¹ In 1911 toont hij voor het eerst steengoed met zoutglazuur waarop met zwarte oxyde en opgehoogd met wat gebroken wit en goud een decor is aangebracht dat afkomstig lijkt van de geometrische en lineaire art nouveau van buiten Frankrijk. Zoals bij Lenoble kunnen zowel elementen van het decor als hun compositie gemakkelijk in verband worden gebracht met Christiaan van der Hoef. Toch is hier enige voorzichtigheid geboden, want Lenobles werk voor Kerylos, verwant, zoals we zagen, aan Van der Hoef, wordt in datzelfde jaar 1911 gepubliceerd.³⁹² De geschematiseerde vrouwenfiguren die in de decors kunnen voorkomen, zijn dan weer verwant aan wat in de toegepaste grafiek in Wenen en Glasgow toonaangevend was. De meest frappante gelijkenissen vond ik bij Bertold Löffler en Herbert MacNair.³⁹³ Directe invloed of niet, het is opvallend dat noch in de oude noch in de recente literatuur dit brede verband wordt erkend.³⁹⁴

Fernand Rumèbe vervoegde de vernieuwingsbeweging toen die in alle toegepaste kunsten reeds een feit was. Hoe goed zijn werk in die beweging past, wordt geïllustreerd door het bloemendecor op cat.191 waarvan de stilerings bij generatiegenoten in andere disciplines is terug te vinden.³⁹⁵ Rumèbe was een rasceramist beschikkend over veel vakkennis en een virtuoze techniek. Al in de late art-nouveauperiode had hij, onafhankelijk of in een tijdelijke samenwerking met Decœur, een hoog technisch niveau bereikt. In de periode van de vroege art deco manifesteerde hij zich nog meer: hij bleek een schitterend colorist. Zijn essentieel



Ill. 40 en 41

picturale ceramiek zou deels zijn voortgekomen uit de specifieke vormtaal van oosterse tapijten en van Perzisch en Syrisch textiel. Ook Raoul Lachenal stapte laat uit de art nouveau. De breuk was evenwel abrupt: in zijn strikte, geometrisch uitgewerkte composities bleef er niets meer over van het capricieuze en onregelmatige van de kunst die hij zelf ook beleden had. In plaats van een beweeglijkheid kwam nu een rust, tegenover een emotionaliteit plaatste hij nu een beheersing en een onthechting van het al te persoonlijke.

De ceramiek van Félix en Madeleine Massoul staat in de jaren tien enigszins apart, omdat ze uitsluitend bepaald wordt door een fascinatie voor de kleur: “Magnifier la couleur est pour nous le rôle le plus important des arts du feu.”³⁹⁶ Die fascinatie verbindt hen met de generatie van Chaplet en Dalpayrat. Maar de tekens van transformatie, de vlammen, aders, druppels en stromen van de art-nouveauperiode zijn bij Massoul vervangen door een uniformiteit die nuances of te grote variëteit in de kleur vermijdt. Bovendien is de vorm steeds stabiel, op het zware en primitieve af. Hij is de drager van de kleur, terwijl de versiering hem daarin ondersteunt. Hier ook is de Aziatische tendens verlaten: “nous ne sommes pas un peuple de race jaune; nos œuvres doivent être de conception indo-européenne.”³⁹⁷ Gekozen is zo voor een strengere attitude waarbij in het archaïsche werd gezocht naar een minder relativerende kunst. Die werd gevonden in de oude Egyptische ceramiek met haar fascinerend blauw. Om dat blauw zo vol en stralend mogelijk te krijgen is, zoals in het oude Egypte, een grove zandachtige klei gebruikt die de kleur tot materie maakt.

Toch bezaten de Massouls, ondanks het aparte karakter van hun werk, een stijl die zijn tijd toebehoorde. Zo kunnen hun vazen doen denken aan de vormtaal van de geïncrusteerde metalen vazen uit de jaren tien van Jean Dunand. De toen groeiende aandacht onder ceramisten voor het tweedimensionale decor leidt ertoe dat dergelijke vergelijkingen ook met anderen zijn te trekken: ook bij Metthey en Lachenal vindt men gemakkelijk parallellen met diezelfde Dunand, zoals trouwens ook met het glas van Marcel Goupy. Even opmerkelijk is de gelijkenis tussen decors van Rumèbe en boekbanden van André Mare, of tussen decoratieschema's van Lenoble en geëmailleerd glas van Maurice Marinot.³⁹⁸ Ook met de iets latere ceramiek, met werk van rond 1920, zijn zulke verbanden te leggen: gedecoreerde stukken van Decœur bijvoorbeeld komen stilistisch overeen met glas van François Décorchemont, met dinanderie van Jean Dunand of Claudius Linossier of met ivoren vazen van Georges Bastard. Zulke stijlovereenkomsten waren nieuw, want in de jaren van de art nouveau had de ceramiek zich los van de overige toegepaste kunsten ontwikkeld. Op wat uitzonderingen na, zoals in reliëfversieringen van Joseph Chéret of Edmond Lachenal, glas uit Nancy of metalen vruchtvormen van de jonge Dunand, was er weinig samenklank geweest tussen de ceramiek en de andere kunsten. Niet toevallig stonden in die jaren de in ceramiek gebruikelijke kleuren tegenover de zachte en frisse grijsgroene, roze of violette tonen zoals gebruikelijk op bijvoorbeeld behangselpapier. In de vroege art deco verandert dat en is er een gelijke tred met de andere sierkunsten merkbaar. Na 1920 zal de situatie opnieuw wijzigen: dan zal de ceramiek haar geïsoleerde positie weer innemen.³⁹⁹

DE BRONNEN VAN HET TIJDLOZE

Toen Félix Massoul een criticus hoorde klagen over een lekkende vaas, wierp hij tegen dat de meeste vazen in het Musée du Louvre lekken.⁴⁰⁰ Zijn reactie is veelzeggend: niet de bruikbaarheid is van belang maar de vormelijke kwaliteit die daar blijkbaar los van staat. En meer nog dan dat: als fervent museumbezoeker wist Massoul dat het belang van de collecties van het Louvre niet een zaak is van schoonheid en kwaliteit alleen. Veel wordt bewaard omwille van de verwijzing naar een realiteit die door de enorme afstand in de tijd mythisch is geworden, en vooral dat interesseerde hem. Want tegenover de banaliteit van de functie, het momentane gebruik, staat de glans van de tijdloosheid. De vitrines met ceramiek uit de antieke culturen van rond de Middellandse Zee boden meer dan alleen maar een nieuwe inspiratie, ze boden toegang tot het verhevene dat voor de ceramisten van de generatie van Massoul meer en meer was gaan samenvallen met het nagestreefde niveau van hun kunst. Wat reeds bij de ceramisten vóór hen vorm begon te krijgen als een gevolg vooral van de perceptie door het publiek en de critici, was toen, rond 1910 tot een eigenheid uitgegroeid. De ceramiek van een Chaplet of een Delaherche kon voor velen overkomen als behorend tot een eeuwige werkelijkheid, maar evenzeer kon ze voor anderen representatief zijn voor het hedendaagse: haar mythische aspect werd haar van buitenaf verleend. De ceramiek van een Massoul daarentegen vertrekt zelf van het mythische, van de geschiedenis en van het museum. De waarde die haar aan het banale dient te onttrekken, is niet verkregen door te werken in het nu; ze werd zich toegeëigend door zich rechtstreeks te verbinden met een zeer ver verleden, door zich te plaatsen in een tijdloos kader, door te willen behoren tot een onbepaalde en absolute, geheel onafhankelijke wereld, eerder dan tot het hedendaagse bestaan. De verhouding tot het verleden en het nu is hier verschillend van die in het negentiende-eeuwse historisme, waarin men zich, door een romantisch verlangen gedreven, overgaf aan de macht van de geschiedenis. Ze is ook anders dan in de avant-garde van de schilderkunst en beeldhouwkunst van de vroege twintigste eeuw, want daar primeerde het hier en nu, en werd het andere, de Afrikaanse kunst bijvoorbeeld, aan de moderniteit onderworpen en in functie daarvan gebruikt. Bij de ceramisten in Frankrijk, meer dan in welk ander land ook, zal vanaf 1910 niet het verleden noch het heden primeren, maar een volstrekte tijdloosheid. Een gewilde en geëtaleerde tijdloosheid die hun werken soevereiniteit moet verlenen, zodat die zich kunnen verheffen boven de turbulenties van een agressief wordende moderniteit. Tegelijk kunnen die zich meten met het door de mensheid reeds bereikte, dat ze door hun technische en esthetische kwaliteiten zoeken te overstijgen. In die heroïsche strijd met de overlevering zullen Massoul en anderen hun enige bijdrage willen zien tot de eigen tijd.

Ceramisten, schreef men, dat zijn “gens calmes, nourris des plus anciennes traditions, semblables exactement à ceux qui vécurent devant des fours il y a des milliers d’années, ayant la même noblesse de mouvements pour activer la pédale et pétrir les vases.” Iets verder in diezelfde tekst lezen we : “Notre pays a la chance d’en posséder une trentaine dont la science, la conscience et l’art n’ont jamais été dépassés”, en, nadat China, Griekenland, Perzië en Egypte zijn genoemd : “Non, aucune civilisation ne présente des poteries que nous

ne puissions égal en variété, délicatesse et splendeur.”⁴⁰¹ Deze tekst, daterend van 1934, illustreert in welke mate de opvattingen van 1910 nog extremer werden na 1920, toen de eerder aangehaalde banden met de andere toegepaste kunsten verslapten en de referenties aan een moderne stijl, nog merkbaar rond 1910, weer verdwenen. Om die reden hoort de houding van de ceramisten thuis in de afremmende en retrospectieve tendens in de Franse cultuur van na de oorlog, een tendens die het vooruitstrevende schuwde en het verleden vanuit onmin met het heden reanimeerde.⁴⁰² De Franse jaren twintig, zeker tot het midden van het decennium, waren deels bepaald door een historisme, een behoefte aan traditie die, volgens de auteur Pierre Jean Jouve in een gesprek met Harry Kessler, in schrikwekkende mate reëel was.⁴⁰³ Die evolutie, de omslag die zich in de Franse cultuur voltrok naar een vaststaande en beproefde zeggingswijze, verliep parallel aan de opkomst van een voorzichtige, ingehouden expressie, alsof men toen vreesde te vitaal en te vrij te zijn. Zoals we verder zullen zien, zal de opnieuw gegroeide fascinatie voor geschiedenis en verleden ook bij ceramisten, en bij hen nog meer dan in de andere kunsten, leiden tot een rustige, zelfs stilstaande, zwijgende vormtaal: ze zullen komen tot haast gemineraliseerde glazuren en gesloten contouren die geen excessieve beweging meer dulden. “Alle fühlten das Bedürfnis nach einem Korsett, nicht nach freiem Atemraum”, aldus concludeerde Kessler het gesprek met Jouve.⁴⁰⁴ Het korset, die vrijwillige beperking, dat was voor de ceramist het gewicht van het verleden, een verleden dat niet meer te ontdekken viel en enthousiast te interpreteren, maar dat imponeerde en tot ernst aanzette. Het is met die gezindheid dat Henri Simmen na een tijd de sporen van moderniteit in zijn werk uitwiste om zich geheel over te kunnen geven aan oude schoonheidsidealen uit het Verre Oosten die reeds de ceramiek van het fin de siècle hadden gevormd. Was voor hem naast China vooral Japan van belang, voor anderen boden uitsluitend China en Korea de maatstaven voor hun kunst. Het waren meer bepaald de oude Chinese T’ang-, Soeng- en Juandynastieën waarmee men zich wou verbinden. Ook buiten Frankrijk trouwens waren die richtinggevend. Ze bleken voor ceramisten vruchtbaarder dan de andere bronnen van inspiratie die elkaar veelvuldig afwisselden en waarvan de werking tot een enkele kunstenaar of tot een korte periode beperkt bleef. Ontleningen aan beschavingen van duizenden jaren geleden, zoals die in Egypte, Syrië, Iran, Irak, Turkije of Kreta, decors en vormen uit het prehistorische Europa, uit de klassieke oudheid, uit de Arabische wereld, gedurende meer dan twintig jaar doken ze op en voedden ze een eclecticisme dat in menig opzicht de ontleningen en referenties in de art nouveau overtrof. Die vreemde decors en vormen moesten voor velen, voor ceramisten en hun publiek, als verwisselbaar zijn ervaren, als waren ze gelijk aan elkaar en stonden ze los van hun historische realiteit. Het verleden werd alsof opnieuw uitgevonden, “revivified and reinvented”, schrijft Edmund de Waal.⁴⁰⁵ Dat nieuwe verleden, dat als modern kon worden gelezen, doordrong het contemporaine, dat erdoor, als door een vreemde mogendheid, werd bezet en onderdrukt. En zo werden tegelijkertijd ook de zichtbare restanten van het contemporaine in het tijdloos lijkende object deel van een immens en mythisch verleden. Wellicht het best merkbaar is dit in het steengoed van Georges Serré die in de jaren dertig veel erkenning kreeg. Serré, die ceramiek had onderwezen in Saigon in de Franse kolonie in Zuid-Vietnam, nam aspecten op van de kunst van de Khmer die hij ter plaatse had gezien en die hij verbond met een Franse geest en met reminiscenties aan bronzen potten uit de Chinese Tsjowtijd. Zijn werk overstijgt in ruime mate het gemakkelijke exotisme waarin een in een koloniaal systeem ingebedde vormgeving kan vervallen. Renée Moutard-Uldry, een der belangrijkste kenners en commentatoren van

die tijd, is daar duidelijk in. Voor haar behoort Serré's ceramiek tot de exotische wereld en deelt ze er de kenmerken van. Er zou bij Serré geen louter gebruik van het andere zijn geweest, maar een volledige overgave aan het andere, waardoor het andere zich kon manifesteren. Zijn ornamentiek ziet ze als "des signes [d']ascendance." Om te vervolgen: "Le problème ne consiste point tant pour lui à faire preuve d'originalité ou à obéir docilement au goût contemporain qu'à retrouver à travers les siècles une tradition forte en tyrannique comme un dogme."⁴⁰⁶

NAAR HET ULTIEME ISOLEMENT

In 1931 toonde het Musée de Céramique in Sèvres in een breed opgevatte retrospectieve een halve eeuw Franse ceramiekkunst.⁴⁰⁷ De lijst van de toen vertegenwoordigde ceramisten komt overeen met wat wij nu nog waardevol achten. Maar nog belangrijker is het dat in de volle bloei van de art-decokunstenaars als Jean-Charles Cazin of Ernest Chaplet op één lijn werden gesteld met de groten uit de eigen tijd. In die "magnifique renaissance de la céramique française" bleken er constanten, was er een continuïteit zichtbaar geworden die de ene generatie met de andere verbond door een zelfde aandacht voor wat een criticus aanduidde als de schoonheid van de materie, het belang van het decor en de perfectie van de techniek.⁴⁰⁸ Op het eerste gezicht lijkt die typering voor de hand liggend en algemeen, maar ze legt wel degelijk bloot wat de Fransen van andere nationaliteiten onderscheidde en wat ze onderling één maakte: wat voor anderen een vanzelfsprekendheid bezat, kwam bij hen in het centrum van de aandacht te staan, zodat de facetten van het werk die niet zijn verschijning betroffen door hen verwaarloosd of genegeerd werden. Want nog steeds bleef schoonheid hun doel, een schoonheid die in de harmonieuze eenheid van vorm, versiering en kleur louter decoratief wou zijn, die voortkwam uit een zucht naar perfectie, die door de zorg voor het oppervlak uitmondde in zeldzaamheid en kostbaarheid. Ze had bestaan op het einde van de negentiende eeuw, ze was er nog steeds in de jaren twintig en dertig, wezenlijk onveranderd en bedoeld voor hetzelfde publiek: "Delikatheiten, um die herum geschmäcklerische Genießer französisch und kennerisch verzückt sich gebärden".⁴⁰⁹ Immers "tant par la forme que par la couleur [les céramiques] atteignent non moins à la rareté qu'à la pureté dans leurs expressions".⁴¹⁰ Daarbij bleef ceramiek ook in die jaren essentieel een zaak van kunstenaars; en talrijk waren inderdaad de ceramisten die, zoals in de vorige periode, als schilder begonnen waren en zoekend naar de absolute kleur bij het glazuurexperiment waren beland. Anderzijds waren er uiteraard verschuivingen geweest sinds de art nouveau zijn elan was verloren. Alles wat door de symbolistische geest van die tijd gevoed was geweest, het associatieve, het suggestieve, de aandacht voor transformatie, verdween en maakte plaats voor een onbeweeglijkheid van vorm, materie en kleur die tevens een onbeweeglijkheid van emotie wou zijn. De droom had plaatsgemaakt voor helderheid, de relativiteit voor een verheven strengheid, de zachtheid voor monumentaliteit, de beweging voor ordening, het sensuele voor onaantastbaarheid, de natuur ten slotte voor cultuur. Een neoklassieke tendens versterkte nog dit alles, gaf voorrang aan een architecturale vorm, aan een mediterrane inspiratie die voor duidelijkheid deed kiezen. Het

toeval dat eerder al weinig kans had gekregen, leek nu volledig taboe te zijn, en de versterkte behoefte aan controle leidde ertoe dat oppervlakken egaler werden, soms zelfs glanzend en monochroom. Die verschuivingen, hoe ingrijpend ook, betekenden echter geen ommekeer. Integendeel, ze maakten uiteindelijk dat nog extremer werd wat in de vorige periode reeds kenmerkend was: de zin voor het decoratieve was een regel geworden, het estheticisme was in perfectionisme overgegaan.

Als ik stelde dat de ceramiek na 1920 losser kwam van de toegepaste kunsten rondom haar, dan dient dat hier genuanceerd te worden, omdat er naar stijl en geest wel overeenkomsten zijn met de Franse meubelkunst van de art deco: ook daar heerste een door eclecticisme gevoede vormschoonheid, een verheerlijking van vakmanschap en materie, een fixatie op luxe en raffinement, een haast museale belangrijkheid; en ook daar werd het bestaansrecht afgemeten aan de afwerking en aan de exclusiviteit van de stijl. Ruhlmann in de eerste plaats, maar ook Süe et Mare, Rateau en anderen maakten keuzes die dezelfde waren als die der ceramisten: er waren geen verschillen tussen hun opvattingen aangaande problemen van esthetische of sociale aard. Beide groepen waren verantwoordelijk voor de aparte positie die Frankrijk in het Europa van tussen de oorlogen innam. Hoewel ook dit laatste een nuancering behoeft. Want behalve de door critici steeds opnieuw en terecht benadrukte familiariteit tussen de Franse en Deense ceramiek, was er een bredere geestesverwantschap met Oostenrijk ontstaan die zich zelfs vertaalde in invloeden op Franse toegepaste kunst en architectuur. In Wenen kende men rond Josef Hoffmann een estheticisme dat wezenlijk eclectisch en retrospectief was en dat in maatschappelijke geremdheid niet voor de Fransen moest onderdoen: op hun beste momenten hadden Hoffmann en de Wiener Werkstätte, vroeger dan de Franse art deco, een even extreem elitarisme gehuldigd dat zich met evenveel dédain van het dagelijkse had afgekeerd. Wat Hans Tietze in 1927 schreef over de mentaliteit van de Weense sierkunsten gold ook de Fransen en niet het minst menig groot ceramist: “das Streben nach steter Steigerung der Qualität, nach einer nie endenden Verfeinerung des Geschmacks, nach einem Kult des Erlesenen und Ungewöhnlichen; gleichzeitig der Hang zum Spielerischen, die Vorliebe für das Raffinierte, Exotische, Lebensferne, die Verhängnisvolle Verankerung des Kunstgewerblichen im Überflüssigen”.⁴¹¹ Als we ons beperken tot de ceramiek valt het zelfs op dat de Fransen in het zoeken naar het uitzonderlijke veel verder zijn gegaan dan de Weners. Die ontwikkelden aanvankelijk een faiencekunst met zeer gestileerde, gladde vormen, een typische ontwerpersceramiek, om daarna in de jaren twintig te komen tot boetseerwerk in een speelse, barokke en expressieve vormtaal. Zoals aanvankelijk bleven ze ook dan gericht op originaliteit door overdrijving van vorm en kleur. Vergeleken met hen blijken de Fransen uitsluitend begaan met wezenlijke waarden, zijn ze van ernst vervuld en zonder enige lichtvaardigheid gedreven. De meeste Fransen prefereerden een symmetrische, doorgaans rustige en steeds evenwichtige vorm. Hun streven lag in een zo ver mogelijk doorgedreven verfijning van wat reeds in de oervorm van een kom, schotel of vaas aanwezig was. Een enkele maal, zoals in de ceramiek van Séraphin Soudbinine, werd de initiale vorm extravert ontwikkeld, meestal echter vond de ontwikkeling in de diepte plaats en is een bijzondere eenvoud het gevolg van een aandacht die zich richtte op het essentiële van de verschijning van het object. Er was bij grote Franse ceramisten van de jaren twintig en dertig zoals bij Émile Decœur, Émile Lenoble en Henri Simmen een sterke neiging aanwezig

naar uitpuring en naar concentratie, die, als in een proces van verinnerlijking, een overvloed kunnen oproepen, en die zelfs kunnen uitmonden in het moment dat soberheid samenvalt met een uiterste rijkdom van kleur en materie. Die opvatting over het maken van ceramiek zou in de latere twintigste eeuw weinig aansluiting vinden. Ze is immers onverzoenbaar met de na 1950 gegroeide tendens om de beheersing los te laten en manueller, instinctiever, directer met klei en glazuren om te gaan. De hoogtepunten van de Franse art-decoceramiek zijn ver verwijderd van die tendens, van de “clay as earth” zoals Edmund de Waal zo treffend zegt⁴¹²: het zijn objecten waarin de herinnering aan hun aardse, chaotische, violente oorsprong is opgegaan in een volmaakte rust en stilte, in een materiële schoonheid die haar materialiteit doet vergeten. Zo ook wendde de Franse ceramiek zich af van het experimentele van haar eigen tijd, net zoals ze zich eerder had afgewend van het onvoorspelbare en de vrijheid van het vuur in de oven. Het is alsof de gesloten contouren en compacte vormen, die in navolging van de klassieke Chinese Soengvazen algemeen werden, een teken zijn van die afwending, alsof de stukken zelf zich willen beschermen tegen alles wat hun waarde zou kunnen bedreigen. Zulke objecten willen geen contact met de omgeving, ze staan alleen en zijn afgesloten, ze hebben zichzelf tot doel en hebben aan zichzelf genoeg. Met de art-decomeubels waarop ze horen te staan, zullen ze nooit een eenheid vormen, ook al zijn ze er stilistisch mee verwant: het is dan veeleer alsof twee entiteiten elkaar in hun eigen waarde laten bestaan.

De geïsoleerde positie, het isolement dat de beleden esthetiek meebracht, ging gepaard met een terugtrekking uit de moderniteit, een verzaking aan jeugd en toekomstgerichte ideeën, een afwending van een werkelijkheid die nood had aan bruikbare en nuttige objecten. Meer en meer omgeven door seriële productie en industrialisering, die in het buitenland opgang maakten, verschansten de Fransen zich in de tradities van het handwerk, in de geheimen van het ambacht. Het onvervangbare, unieke product, dat was hun reactie op de rond hen luid weerklinkende roep om een sociale kunst en om aandacht voor functionaliteit. In de tijd van japonisme en art nouveau, toen de ceramiek in Frankrijk beschouwd werd als de meest vernieuwende discipline in de decoratieve kunsten, waarin ze als eerste een revolutie inluidde, was het handwerk nog onmisbaar in de strijd om veredeling en autonomie. Maar de status die de ceramiek op die wijze verkreeg als gelijke aan de beeldende kunsten sneed de weg naar het dagelijkse af. Steeds met het eigen wezen gepreoccupeerd, bleef ze zichzelf verfijnen tot ze zich bevond in een omgeving waarmee ze niet mee was geëvolueerd, een internationale cultuur die het hoogstaande handwerk als reactionair was gaan zien. Het eclecticisme, de voorkeur voor andere, lang voorbijgeen tijden, vermocht het isolement alleen maar te vergroten. Zoals in de voorbije jaren werd bovendien van de voorbeelden uit het verleden alleen het uiterlijke aspect overgenomen. De oorspronkelijke functie werd veronachtzaamd en vervangen door de ceremonie van de eigen schoonheid. Terwijl het object aansluiting zocht bij de geschiedenis, sloot het zich op die manier van de geschiedenis af.

Die ‘splendid isolation’, een isolement in een luxueuze enclave in de eigen tijd, kreeg van de Franse kunstkritiek alle goedkeuring en steun. In 1931, naar aanleiding van de reeds genoemde tentoonstelling te Sèvres, voert een criticus in een fantasma de moderne Franse ceramiek zelfs op als een glansrijke maar eenmalige, afgesloten periode: “Qui sait si les historiens futurs ne parleront pas de ce phénomène étonnant: autour de la fin du XIXe et

du début du XXe siècle, l'art du grès jetant soudain un grand éclat pour retomber aussi brusquement dans la nuit. Et alors, les amateurs s'arracheront comme des objets inestimables les pièces que nous admirons dans ces vitrines, ainsi que nous faisons des œuvres de l'époque Song et Ming [...] et s'émerveilleront que des hommes aient atteint ces inconcevables résultats.”⁴¹³ Inderdaad, de Fransen staan op een eenzame hoogte, ze heten de gelijken van “les plus célèbres potiers de tous les temps”⁴¹⁴ en de Franse ceramiek is “la première du monde”.⁴¹⁵ Hun ‘grand style’ wordt aldus het tegengestelde van de moderniteit. “Le style de notre temps s'était avec eux enfin affirmé”⁴¹⁶, maar hun stijl, geënt op de geschiedenis en zich erin voegend, verheft zich boven de eigen tijd: het is “un style qui s'apparente aux grandes époques de l'art”.⁴¹⁷ Integratie in de moderniteit wordt zelfs afgeraden, wil men de hoge positie behouden : “Laissons aux États-Unis leur ardeur triste à tout standardiser, tout uniformiser, niveler, vulgariser [...]. Et on ne saurait trouver une meilleure preuve de cet instinct et de cette intelligence éternels qui conduisent les êtres à l'exaltation des formes, à l'amour de la beauté, que cet art de la poterie qui s'épanouit en France avec un art incomparable.”⁴¹⁸ De estheten vonden steun bij Paul Valéry die bij Franse intellectuelen veel prestige had : zijn tekst ‘De l'éminente dignité des arts du feu’ beschrijft ceramiek als een grote, eerbiedwaardige, oeroude kunst. Als men de tekst leest, denkt men aan het werk van de belangrijkste Franse ceramisten, niet aan moderne of nuttige artikelen. Valéry noemt geen namen, maar hij is duidelijk waar hij het ontstaan van de ceramiek oproept: toen ze al bestond en gebruikt werd, vertelt hij, werd ze ooit een tweede maal geboren “à fin de caresses”. Valéry's tekst verscheen voor het eerst in 1931 en werd in de jaren daarna heruitgegeven.⁴¹⁹ In diezelfde tijd werden de nieuw ingerichte, elegante appartementen in Parijs als vanzelfsprekend van ingebouwde vitrines voorzien. Het was ook in de jaren dertig dat de decoratieve kunsten op een bepaald Parijs salon alleen door ceramisten werden vertegenwoordigd.⁴²⁰ Eigenlijk was het succes bij het publiek en de critici sinds het einde van de negentiende eeuw onverminderd gebleven. “L'art vers lequel tout le monde se tourne, aujourd'hui, c'est la céramique, art dit 'mineur', mais en réalité, et de tout temps, le premier de tous.”⁴²¹ Of : “La céramique française moderne avait, depuis bien des années pris de l'avance sur les autres industries de luxe.”⁴²² Of : “Les céramistes sont la gloire de notre art décoratif.”⁴²³ En in 1928 merkte men op hoe “la céramique française brille aujourd'hui d'un éclat remarquable [...]”. Et les amateurs qui recherchent la production de céramistes modernes, la classent à la façon des philatélistes ou, pour mieux parler, des bibliophiles [...]. Aujourd'hui, des gens n'hésitent pas à reloguer leurs tableaux dans des placards et à les remplacer par des porcelaines, des faïences, des grès nés de la veille. Nous en connaissons qui substituent à leurs bibliothèques des ‘boutiques’ de potier.”⁴²⁴ Tentoonstellingsbesprekingen, nog meer dan vroeger gekruid met een trots nationalisme, bleven zelfs dezelfde criteria hanteren als voor de oorlog: goede ceramiek was nog altijd “rare et précieuse aux effets somptueux” of ze was “exquise et parfaite, magnifique et délicate”, men roemde nog altijd “l'inédit, l'inattendu” en “le caractère strictement individuel”. Aldus bleven de ceramisten wat ze waren geworden in 1900: “les princes de la vitrine”.⁴²⁵

Zoals in de vorige periode bestond ook tijdens de beginjaren van de art deco , maar weldra gesmoord door het oorlogsgeweld, de vraag naar een sociale kunst.⁴²⁶ Ook na de oorlog bleek de sociale bekommernis bij enkele critici nog levend. Vooral naar aanleiding van de Parijse internationale tentoonstelling van 1925, de Exposition des Arts Décoratifs et Industriels

Modernes, verschenen in Franse tijdschriften enkele artikels over ceramiek die uitsluitend gewijd waren aan gebruiksartikelen; en in hetzelfde jaar schonk het belangrijke overzicht van de Franse toegepaste kunst door Gaston Quénioux evenveel aandacht aan eetgerei dan aan het werk van de grote pottenbakkers.⁴²⁷ Ook op de tentoonstelling werd het publiek de gebruiksceramiek niet onthouden. Anders dan in de art-nouveauperiode, toen moderne functionele ceramiek niet leek te bestaan, werden er nu door de organisatoren inspanningen gedaan om goede tafelserviezen en gebruiksobjecten te promoten. Maar in weerwil van de bereikte kwaliteit, de uitgebreide mogelijkheden en de openheid van firma's als Théodore Haviland in Limoges of Jean Luce in Parijs, bleven de werelden van de ontwerpers en de ambachtelijke ceramisten door een diepe kloof gescheiden. De Fransen zouden zich uiteindelijk bij de situatie neerleggen. Hoewel niet iedereen dat steeds even vanzelfsprekend vond. Zo klonken aanvankelijk nog bezwaren, zoals die voor de oorlog vaker waren gehoord. Zo toen Henri Clouzot in een voordracht in het Musée Galliera pleitte voor een kunst die zich nederig ten dienste stelt van het leven. Hij betreurde het dat schoonheid zich van de gemeenschap had afgesloten. "Pourquoi réservons-nous nos plus laborieux efforts de beauté aux pièces de vitrine ou de collection?" En "La pièce unique, la pièce de collection est encore un préjugé de notre époque."⁴²⁸ Of opnieuw, toen Gabriel Mourey schreef: "Certes il est nécessaire que des créations de grand luxe continuent de voir le jour ; mais il arrive trop souvent qu'elles n'ont que bien peu de rapport avec les conditions et les tendances de l'art d'aujourd'hui et pas davantage avec les besoins et les exigences du public."⁴²⁹ Quénioux, die zich dezelfde vragen stelde, richtte zijn hoop op een industrie die, te zien aan de illustraties in zijn boek, provinciaal en ambachtelijk was, een middenweg tussen de elitaire kostbaarheden en de machinaal vervaardigde ondeugdelijke waar: "Aussi est-il permis d'entrevoir le temps proche où les productions, dans lesquelles une dextérité prétentieuse tient lieu de mérite, auront perdu tout crédit, où les banalités et les laideurs seront bannies, où l'industrie et le commerce les auront remplacées par des créations dues à de vrais artistes, seules œuvres dignes du goût français."⁴³⁰ Dergelijke stemmen verstomden echter na een tijd of werden door het triomfantisme van de meerderheid overroepen. Zelfs voor Clouzot was het enkele jaren later al logisch geworden dat "ces fleurs de la céramique française" slechts thuishoorden "dans leur vrai cadre, au milieu des bois rares, des soeries chatoyantes, des métaux précieux", want "objets d'art eux-mêmes, leur place n'est-elle pas avec les pièces de collection?"⁴³¹ De enige zwaarwegende kritiek kwam in die jaren uit een andere richting, uit het vijandige kamp. Maar de mening van de vijand, die wilden de amateurs en de collectioneurs niet in aanmerking nemen. Ze hielden het nieuwe gedachtegoed op afstand, zoals in 1925 het tentoonstellingspaviljoen van Le Corbusier door een hoge muur werd gescheiden van de rest van de Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes: het vrolijke feest waarop de Franse ceramiek schitterde, zoals voorheen in 1889 en 1900, mocht niet bedorven worden door de schrikwekkende moderniteit. Toen dan enkele jaren later tijdschriften zoals 'Art et Industrie' of 'Les Échos des Industries d'Art' het modernisme genegen waren, bleken die als tegenstander eigenlijk ongevaarlijk: ze kozen voor bijdragen over de ceramieken figuurtjes van de firma Robij⁴³² of ze organiseerden 'concours du bibelot', ware festijnen van bedenkelijke smaak. In die tijdschriften, maar ook in de meer op het ambacht gerichte publicaties verschenen dan geleidelijk de eerste Franse radicale modernistische interieurs, de meubels haast altijd verlevendigd met prularia. De geschiedenis van de UAM, de Union des Artistes

Modernes, de belangrijke vereniging van modernistische ontwerpers, actief vanaf 1930, vertoont dan ook zo goed als geen raakpunt met de geschiedenis van de Franse ceramiek⁴³³: in het modernisme was er voor ceramisten geen plaats, de afkeer was duidelijk wederzijds.

TWEE GROTE CERAMISTEN: LENOBLE EN DECŒUR

Twee ceramisten volstaan om het hoge niveau te illustreren dat de Franse ceramiek in de art-decoperiode kon bereiken: Émile Lenoble en Émile Decœur. Lenoble had de ceramiek in de jaren voorafgaand aan de oorlog beheerst: een tijd lang werden in de tentoonstellingsbesprekingen van het toonaangevende 'Art et Décoration' geen andere ceramisten meer afgebeeld. Decœur deelde in die autoriteit vanaf de jaren vlak na de oorlog, toen hij zijn talenten reeds had ontvouwd en de volledige basis had gelegd voor zijn latere kunst. Al bleef Lenoble, en niet Decœur, in de vroege jaren twintig gelden als de grootste.⁴³⁴ In de 'Albums d'art Druet' werd hij als enige vertegenwoordiger van de kunstambachten opgenomen tussen dertig bekende kunstenaars uit de 19^e en 20^e eeuw. Na een tijd werden de twee mannen als evenwaardig gezien en werden ze door talrijke critici samen genoemd.⁴³⁵ En steeds kwamen ze uit die kritieken te voorschijn als de keur van de Franse geest: het Franse classicisme leek in hun werk herboren. Men vond er, zoals René Chavance over Lenobles werk zei, "la grave eurythmie d'un poème classique".⁴³⁶ Hun classicisme is evident, daar hun kunst een geraffineerde eenvoud zoekt, voldragenheid uitdrukt door de maat en het beheerste ritme, evenwicht door de kalme en zuivere volumes en tonaliteiten en door de eenheid tussen vorm en decor, decor en materie, materie en kleur, een eenheid die het gehele object omvat. Hun stijl bezit een vermogen tot rust en een waardige noblesse waar de Fransen van houden en hij kan alzo een hoge graad van sereniteit bereiken. Rond 1930 waren Lenoble en Decœur tot "deux maîtres immortels" uitgegroeid, superieur aan de andere groten rond hen, aan "leurs émules, le précieux Simmen, l'aristocratique Serré".⁴³⁷ Het gezag van Decœur reikt zelfs nog verder. Hij blijft een voorbeeld voor sommige Franse ceramisten van nu, zoals een Jean Girel of een Robert Deblander. Ceramisten die, net als Decœur en Lenoble, associaties oproepen met oudere Fransen: met Deck en zijn klare en solide contouren, met het atelier van de rue Blomet en zijn volle vormen zoals cat.21, met Chaplet en zijn materie- en kleureffecten, met Delaherche en zijn juist begrepen ruimtelijkheid, of met Dalpayrat wanneer die een synthese van vorm, materie en decor bereikt zoals in cat.74.

Wellicht lag de belangrijkste oorzaak van de continuïteit tussen een Deck en een Decœur in de impuls die van de Chinese ceramiek op Frankrijk uitging. China was mee richtinggevend geweest in de hoogdagen van het japonisme. Veelal onmerkbaar had die invloed zich toen met die uit Japan vermengd. Sinds de jaren twintig echter won China in Frankrijk en daarbuiten aan bekendheid, waarbij het vooral de Soeng- en Juandynastieën bleken die de smaak van die jaren aanspraken.⁴³⁸ Zowel Lenoble als Decœur bewonderden het steengoed uit de Soengdynastie dat een hoogtepunt betekent in de geschiedenis van de ceramiek en de elfde, twaalfde en dertiende eeuw overheerst. Zelfs Decœurs zo typische smalle, donkere randen, die

de vorm van zijn stukken onderaan en bovenaan nadrukkelijk begrenzen, herinneren aan de metalen ringen rond ceramiek van het Tingtype. Maar het is vooral Lenoble die de Chinezen zeer nabij kan komen. De voor hem typische banden met geabstraheerde bloemen en bladeren die door het wegkrabben van de dekkende laag ontstonden, gaan terug op voorbeelden uit Tz'oetsjoo en op latere, daarvan afgeleide Koreaanse decors. Anders dan in voorbije jaren zal het publiek van toen zich bewust zijn geweest van de Chinese inspiratie. Het kende de Chinese kunst onder andere door publicaties in de tijdschriften waarin de moderne ceramiek werd verdedigd.⁴³⁹ Herhaaldelijk was in die artikels te lezen hoe de Fransen aan de oude Chinezen evenwaardig zijn en hoe ze die zelfs weten te overtreffen. En inderdaad, Lenoble en Decœur, en anderen naast hen, bewerkten de doorgaans zeer directe en wat ruwe zeggings van hun voorbeelden door een fijnere techniek en een meer maniëristische stijl, zodat het lijkt alsof hun werk een hogere evolutiegraad vertegenwoordigt. Alvast brengt hun interpretatie hen dichter bij de Franse smaak en bij de tendensen van de eigen tijd. Zo maken zowel de doorgedreven vereenvoudigingen als de luxe en elegantie Decœur tot wat Jacques-Émile Ruhlmann is voor het meubilair. Zo ook behoren de typische decors van Lenoble – een vermenging van golvende en spiraalvormige elementen met bladwerk en gestileerde bloemen – tot dezelfde esthetiek als de ornamenten op het smeedwerk van Edgar Brandt, op de objecten van Clément Mère of op glas van de manufacture Daum of van François Décorchemont.⁴⁴⁰ Als vertegenwoordigers van hun eigen tijd vonden Lenoble en Decœur zelfs genade in de ogen van de modernist Pierre Legrain⁴⁴¹: het eclecticisme in hun werk deerde hem blijkbaar niet.

Émile Lenoble was een uitstekende draaier die nog bij Chaplet en Delaherche aan de draaischijf had gewerkt.⁴⁴² Met Delaherche deelde hij de zo zeldzame gave een volume zin te geven door de aanwezigheid van de ruimte rond en in dat volume voelbaar te maken. Zijn meesterschap ligt dan ook in de vorm die steeds van een mooie, genereuze volheid is, een volheid die door de concentratie van het decor en door de proporties van de compositie nog wordt benadrukt. Hij hield van overvloedige en robuuste, brede volumes die de majestueuze weelderigheid van Maillol oproepen, want er was bij hem een gezonde volkse smaak die zich uitte in een kalme mannelijke kracht en in een ongecompliceerde natuurlijkheid. Niettemin



Ill. 42 en 43

benadrukten critici zijn raffinement en zijn zin voor perfectie. Een tijdschriftartikel uit 1935 beeldde zelfs een “cimetière des pots” af, een berg ceramiek vernietigd door de ceramist die “jamais satisfait” was en “impitoyable pour lui-même”.⁴⁴³ Lenobles kleuren zijn beperkt tot blauwen of tot een gamma gaande van wit over bruinen tot zwart. Slechts donkergroen en steenrood vermogen bij momenten die soberheid te verrijken. Door die beperking keert de kleur zich niet tegen het plastische, en wordt de kracht van de vorm beaamd. Uit dat gevoel voor de totale vorm die de versiering in zich opneemt, ontstaat dan de weldoende schoonheid van Lenobles werk die, zoals men terecht noteerde, de indruk biedt vanzelfsprekend te zijn, “suivant un rythme qui semble nécessaire et que l’on ne peut concevoir autrement”.⁴⁴⁴ Een enkele maal roept zoveel kunnen bij alle bewondering zelfs weerstand op. Zo in een kritische tekst van François Poncetton uit 1925 waarin Lenoble wordt gezien als het toppunt van wat als “ce goût pédant” der moderne Fransen wordt ervaren. Niet toevallig wordt daarbij in de laatste zin aan Fragonard herinnerd, aan een natuurlijker elegantie uit een voorbijge tijd: “Mais comment louer, sans le blâmer de son habilité inhumaine, un Lenoble qui a toutes les qualités du céramiste, le goût, la connaissance, la chance? A-t-il oublié l’exemple des grands Chinois, des grands Japonais, des grands Persans? Un vase pétri de ses mains, sorti de son four, est l’honneur d’un salon, l’orgueil d’une collection. Mais enfin il faut bien l’admirer comme on admire l’exercice périlleux d’un équilibriste sur son trapèze qui du haut du cirque vous donne froid dans le dos. Comme on préférerait les hasards heureux de l’escarpolette!”⁴⁴⁵

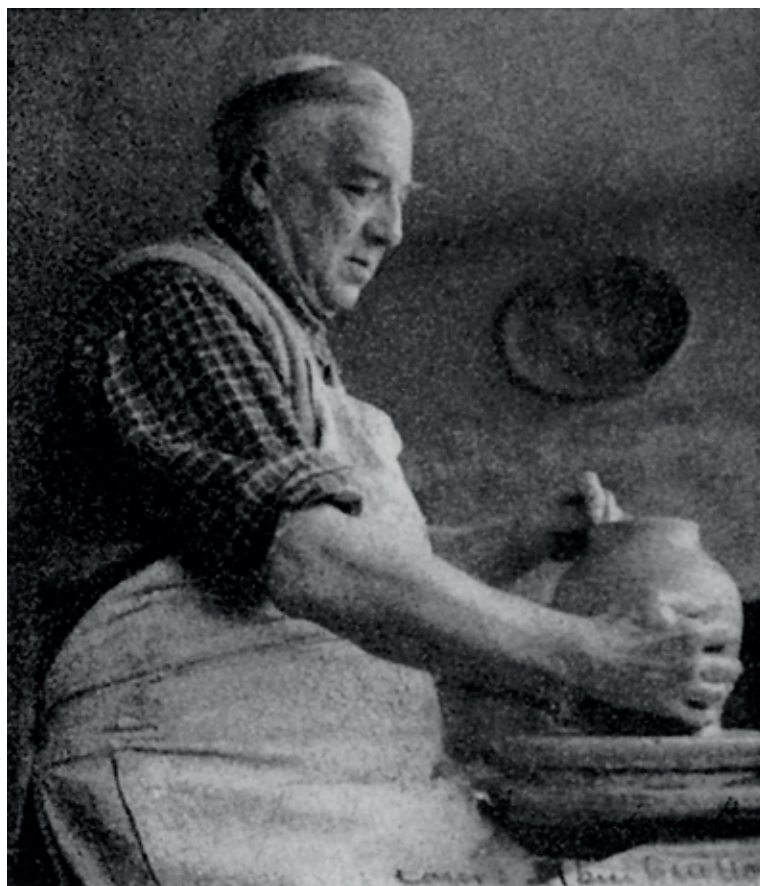
Ook de ceramiek van Émile Decœur, begreep men, bezit dat aspect van noodzakelijkheid.⁴⁴⁶ Ook hij bereikt in elk object een eenheid. Maar hij zal nog verder gaan in de toewijding aan de volmaaktheid, die bij hem, anders dan bij Lenoble, bereikt wordt door nuanceren. Hij verschilt van Lenoble doordat bij hem meer nadruk ligt op materie en coloriet: “pour lui, la matière céramique n’est pas un moyen, c’est une fin. Plutôt qu’il ne l’utilise pour créer un bel objet, on pourrait dire que, cet objet, il le crée pour le mettre en valeur.”⁴⁴⁷ Door een uitzonderlijke vakkennis, aangescherpt door een voortdurend onvoldaan zoeken, drijft hij de kwaliteit van zijn glazuren op tot ongeziene hoogte. Het glazuur wordt een materie die op de beste momenten, vooral in de latere jaren, de vazen, kommen en schotels als het ware bepaalt,



Ill. 44 en 45

alsof vorm en volume uit de materie zijn voortgekomen; een materie die lijkt geboren uit een onzichtbare kracht, want haar ontstaan blijft verborgen door de complexiteit van de techniek. Het is alsof door die opdrijving van de kwaliteit aan de grenzen van het waarneembare wordt geraakt. Het ultieme criterium voor de kunst van zijn rijpe jaren is dan ook dat van de onbeschrijfbaarheid, temeer daar hij nooit exuberant maar altijd subtiel en discreet is. Om de hem kenmerkende schoonheid aan te duiden, kan men ze slechts omschrijven, zoals voorheen de glazuren van Chaplet. Ze is als “la dureté et l’éclat des gemmes, la fluidité des nuages, la fraîcheur et la douceur des feuilles et des pétales de fleurs”.⁴⁴⁸ Is de materie rijk, de vormen daarentegen zijn sober, streng en statisch. Niet zonder spanning echter en steeds geraffineerd en met finesse afgewerkt. Aldus gaat delicate gevoeligheid samen met wat Guillaume Janneau “un art racinier” noemde⁴⁴⁹, een kunst die zich matigt en grootspraak mijdt.

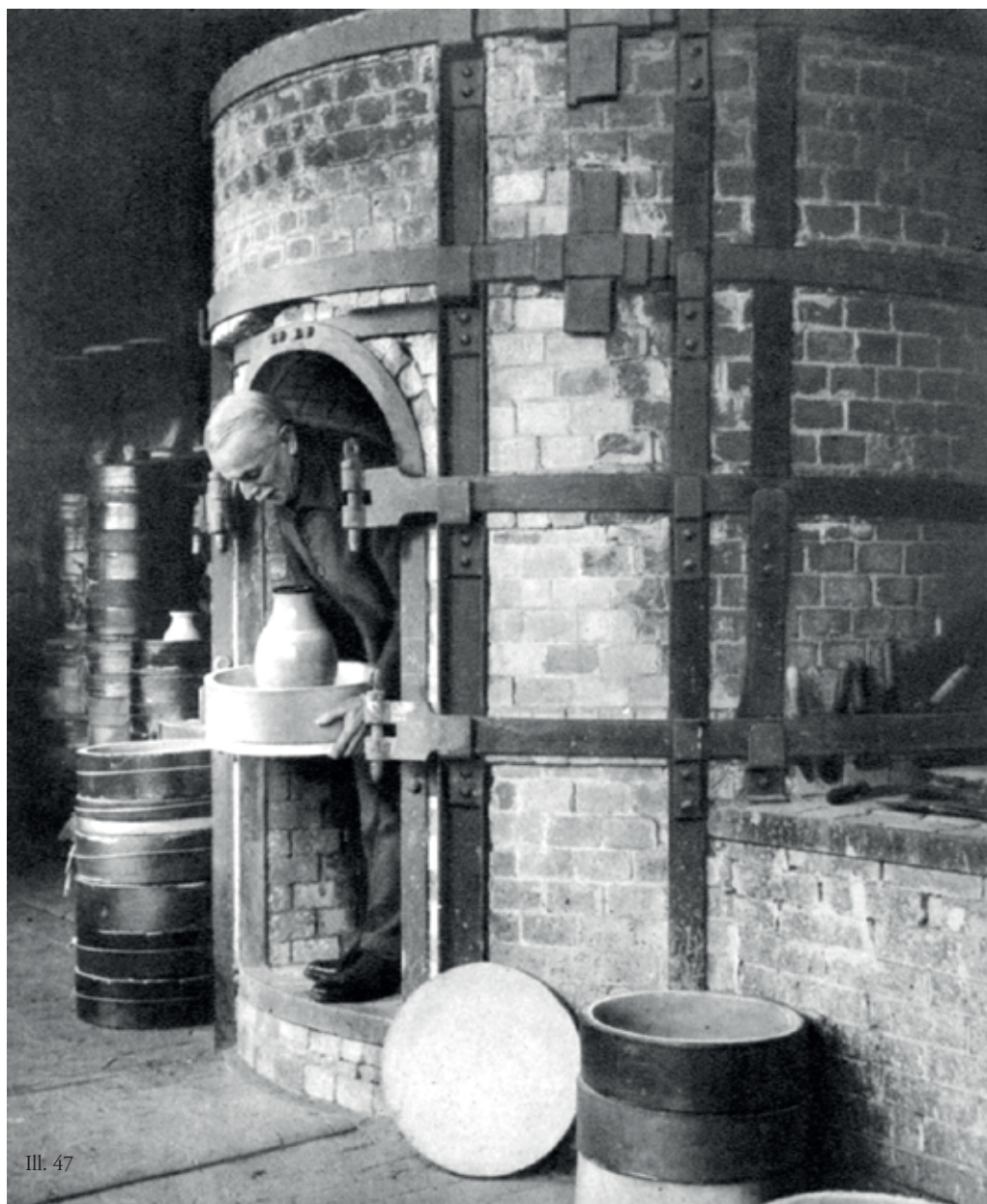
In Fontenay-aux-Roses waar Decœur werkte, “les portes closes, séparé du monde, dans la tranquillité de la demeure fermée pour tous”⁴⁵⁰, had Huysmans in zijn reeds aangehaalde roman de woning van des Esseintes gesitueerd. Toeval, maar van een gelukkige soort, want het is mijn bedoeling erop te wijzen hoe lang nog na de jaren tachtig en negentig de geest van des Esseintes door de Franse ceramiek heeft gewaard. Meer nog, er is in de Franse ceramiek



III. 46

geen groter estheet, geen groter zoeker naar het absolute dan Decœur. En die zoektocht is even radicaal als die van de romanfiguur, want ze gaat gepaard met een protestants aandoende ernst waardoor zijn kunst vervuld is van orde en ondubbelzinnigheid: ze is cerebraal, helder en beheerst: “il n’y a rien de mystérieux dans l’œuvre du feu”.⁴⁵¹ Zijn eigen persoonlijkheid, het accidentele leven, het veranderlijke, het verdwijnt achter de smetteloosheid van het object waarop geen sporen zijn te zien van het maken en van het zoeken. Het is dat stilistisch en technisch perfectionisme, dat streven naar de volmaakte decoratieve schoonheid, dat een doorn in het oog was van Bernard Leach, de Engelse ceramist die op een groot deel van de westerse twintigste eeuw zijn stempel heeft gedrukt. ‘A Potter’s Book’ uit 1940 maakte Leach tot een idool, zijn ideeën werden toonaangevend bij generaties jongeren, terwijl de esthetiek van de Fransen tot isolement had geleid: “[ils] ont poussé jusqu’à l’extrême limite la recherche des formes harmonieuses et des matières de choix, [ils semblent] ne travailler que pour les musées.”⁴⁵² Het succes van Leach, zijn opvattingen, maar ook zijn jaloerse en ambitieuze karakter, hadden tot gevolg dat het isolement nog werd versterkt en dat de Engelstalige wereld na 1940 van het Franse estheticisme werd afgesneden. Net zoals Leach zich jarenlang keerde tegen de sublieme ceramiek van Lucie Rie van wie het estheticisme en wellicht ook de vrouwelijkheid hem tegenstaken, minimaliseerde hij de verdiensten van de Franse ceramisten of interpreteerde hij ze al dan niet opzettelijk fout. “There was not a real potter to be found”, en over hun stukken: “they are all half baked or just downright poor”.⁴⁵³ Als hij de Fransen in zijn boek al vermeldde, dan beweerde hij, zoals in een passage over Chaplet, dat “in the absence of tradition, again technique triumphed over art and eccentricity and weakness over strength”.⁴⁵⁴ In Frankrijk is men zich blijkbaar lange tijd niet eens bewust geweest van de Britse aanval, en zo kon in 1951 Leach samen met de auteur Muriel Rose zelfs een beleefdheidsbezoek brengen aan de bejaarde Decœur⁴⁵⁵, zijn absolute antipode. Nog niet zolang geleden vertelde de ceramist Girel hoezeer hij bij het lezen van Leach geschokt was geweest. Ook hij heeft altijd geloofd in een ceramiek “dont la seule utilité [est] la délectation”.⁴⁵⁶ Maar zelfs van die Franse ‘délectation’, van het sensuele genot als doel, geloofde Leach niets, want de Fransen zouden er volgens hem niet in slagen het leven in hun ceramiek te vatten: hun vormen zag hij als dood. Aan zijn biograaf Josef Paul Hodin beschreef hij de werken van Decœur als “blueprints carefully drawn, precise and without vitality, rather than organic wheel-thrown forms”.⁴⁵⁷ Dit is opmerkelijk omdat de Fransen Decœur totaal anders zagen: “ce que j’aime surtout en Émile Decœur c’est cette plénitude, cet éclat de fruit coupé, cette vie juteuse qui participe à la fois au végétal et au regard.”⁴⁵⁸ Vitaliteit was essentieel voor Leach en zijn school: ook zijn belangrijkste leerling Michael Cardew beschouwde “to be static” als “to be dead”⁴⁵⁹, en Muriel Rose had tegenover Decœur gelijkaardige bezwaren.⁴⁶⁰ Wat Leach eveneens stoorde aan Decœur, was diens ogenschijnlijke onafhankelijkheid van een traditie. Dat wees voor hem op een modieuze kunst, op een ceramiek zonder echte waarde. Het is waar dat Decœur’s kunst deels het resultaat is van haar tijd, maar Leach vergist zich schromelijk als hij ze ziet als zijnde los van de geschiedenis. Want zelfs al konden de vormen van Decœur nieuw zijn, zoals het geval was bij de geometrisch gevormde vazen met minder vloeiende overgangen uit de jaren dertig, dan blijken die niet minder een gevolg van zijn liefdevolle aandacht voor wat hem is voorafgegaan. En als Decœur te modern was voor de Engelsen, was Lenoble voor hen dan wel aanvaardbaar? Lenoble refereert langer en nadrukkelijker dan Decœur aan de Soengtraditie die voor Leach de hoogste standaard

vormt voor alle goede ceramiek. Bovendien treffen we zowel bij Leach als bij Cardew vazen aan die door de gedeelde inspiratiebron erg gelijken op vazen van Lenoble.⁴⁶¹ Ze zijn er zelfs, tenminste in Franse ogen, zo goed als steeds de mindere van, mede door hun te grote getrouwheid aan het historische voorbeeld. Lenoble kan ook moeilijk een gebrek aan vitaliteit worden verweten, want hij vertoont overvloedig de levenskracht die Leach zo lief is: “Les formes quelles que soient les dimensions s’épanouissent avec l’ampleur de plantes poussées sur un sol fécond.”⁴⁶² Het probleem Émile Lenoble werd opgelost door hem te negeren. “[Celui



Ill. 47

qui] n'a de rival, aujourd'hui, en aucun pays du monde"⁴⁶³ wordt door Leach niet genoemd; Hodin, in het kielzog van Leach, vermeldt hem amper en dan nog met fout gespelde naam; en zo gaat het verder: 'The Penguin Dictionary of Decorative Arts', een belangrijk Engels naslagwerk over moderne sierkunst gepubliceerd in 1977, neemt noch hem noch Decœur op; in Edmund de Waals toch zeer lovenswaardige overzicht van de twintigste-eeuwse ceramiek ontbreekt hij volledig, zoals daar trouwens ook het commentaar op Decœur consequent tot diens nog onrijpe art-nouveauperiode beperkt blijft.⁴⁶⁴ Gelukkig kan men daartegenover stellen dat enkele auteurs zoals Ian Bennett een geheel ander standpunt innamen⁴⁶⁵, en dat minstens één groot collectioneur van Leach en andere Britse studio potters, Eric Milner-White, de dean van de kathedraal van York, met evenveel passie en smaak ook Frans werk verwierf⁴⁶⁶; hij had blijkbaar geen vooroordelen en hij zal gezien hebben dat de Fransen en de Engelsen, niettegenstaande de tegenstellingen, toch op essentiële punten met elkaar vergelijkbaar zijn.

HET GEOPENBAARDE OBJECT

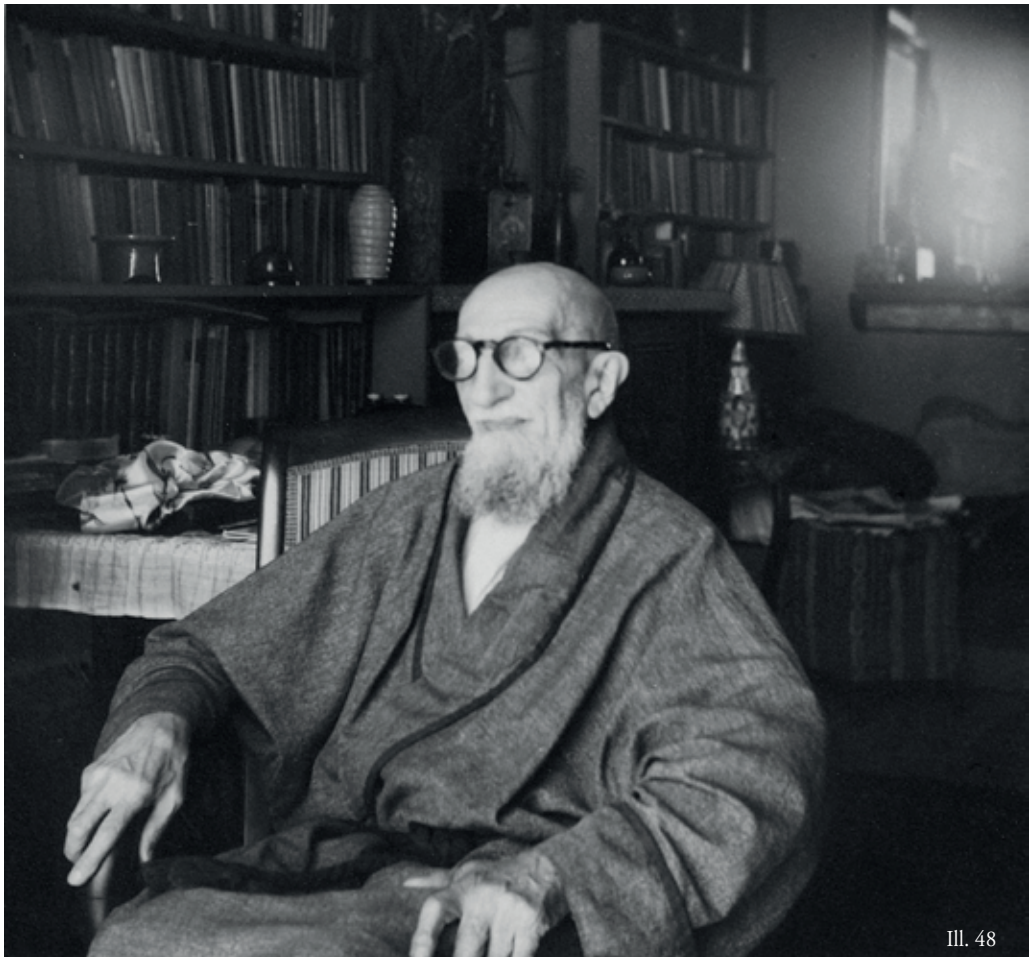
In 1935 schrijft René Chavance, doelend op Decœur: "Certes la pratique d'un métier d'art, longuement méditée, aboutit parfois à des œuvres si proches de la perfection qu'elles deviennent en quelque sorte impersonnelles." En in 1928 schrijft hij over de kunst van Lenoble dat ze "touche à l'impersonnalité, à la pérennité des choses impeccables".⁴⁶⁷ Tweemaal wordt hier de notie van vormelijke perfectie gelieerd aan die van de afwezigheid in het object van de persoonlijkheid van de kunstenaar, waarbij men onwillekeurig denkt aan de mogelijkheid van een welbewust streven naar die reductie of negatie van het zelf, aan een bijna mystieke gerichtheid. In het tweede citaat wordt het begrip onpersoonlijkheid tevens verbonden met het begrip duurzaamheid, met het 'geduldige voortduren' dat voor Jeffrey Jones, die een artikel wijdde aan de stilte in de ceramiek, tekenend is voor die stilte.⁴⁶⁸ We zullen in dit hoofdstuk echter zien hoe het Franse ideaal van het volmaakte object en het bewustzijn van de 'pérennité', het voortduren ervan, niet noodzakelijk leidt tot een afwezigheid van de kunstenaar, tot zijn eigen stilte of tot meer stilte in het object. Jones gaat niet verder in op wat een ceramisch object al dan niet tot een stil object maakt. Wel stelt hij – terecht – vast dat in het geval van de ceramiek van Hans Coper en die van Lucie Rie "silence is part of its aesthetic".⁴⁶⁹ Vragen we ons af of dit ook geldt voor de groten onder de Fransen, dan blijkt een antwoord niet gemakkelijk, omdat hun ceramiek in een complexe verhouding staat tot haar object-zijn. Ze gaat daar als het ware pervers mee om, daar ze, op zoek naar het sublieme moment, het inherente niveau van het object constant zoekt te overstijgen. Franse ceramisten wilden objecten maken waarvan de primaire eigenschappen zijn opgevoerd, objecten die, om zo te zeggen, een concentraat vormen van wat ze zijn. Al eens blijkt zo de in elk ding wonende stilte verhevigd, onthuld als in een epifanie; meestal echter blijkt de stilte door het spektakel gesmoord. Er zijn twee factoren die ceramiek dicht houden bij de wereld der dingen: haar materialiteit en haar bruikbaarheid, of, zoals bij de

Fransen, de herinnering daaraan die, soms verdrongen, toch zichtbaar blijft in de vorm. Hoe ongecompliceerder daarbij de vorm, hoe meer de nederige essentie van het object wordt opgeroepen en hoe meer er rest van zijn eenvoudige oorsprong. Maar die eenvoud, die nabijheid van het oorspronkelijke, doet nog niet noodzakelijk stilte ontstaan. Want traditionele, eenvoudige vormen, net als beklemtoonde of eerlijke materialen, bieden evenzeer als een gezochte vorm of een verloochende materie mogelijkheden om het object tot een veel te stralend object te maken, dat niet meer langer representatief is voor de wereld der dingen en dat zijn herkomst verloochent door zijn onvervangbaarheid. Men kan zich verder afvragen of stilte dan nog mogelijk is. Het antwoord blijkt positief. Maar een stilte die het gevolg is van gereserveerdheid, van een ingehouden vormtaal, van deemoed, die stilte blijkt toch een zeldzaamheid in de Franse ceramiek. Is die werkelijk aan te wijzen, dan lijkt ze me nog dieper en absoluter dan in de pure en natuurlijke, fragiele en rustige schoonheid van Rie of in het imposante dramatische donkere zwijgen van Coper. Werkelijke stilte is er in het latere werk van Decœur, waar hij zijn kunde niet meer vertoont, de spectaculaire oppervlakeffecten achterwege laat en zich concentreert op een ontmaterialisering van de materie. Soms kan bij hem de van details gezuiverde perfectie van het object samengaan met een indruk van concentratie en stabiliteit, van rust zonder beweging of verrijking, van stilstand, van stilte in de ruimte. Daarbij kan er eenvoud zijn die op weg naar het doodse toch levend blijft, zacht vibrerend, zacht lumineus, en die een halte in de tijd, een werkelijk subliem moment vormt. Dan is de juiste vorm daar om Decœurs matheid van oppervlak en zijn monochromie, haast onmerkbaar gedifferentieerd, te ontvangen en zijn stilte te helpen ontstaan. Die huist dus niet in materialiteit zoals bij Rie of Coper, maar ze openbaart zich in de transcendentie, in de ontkenning van de lichamelijkheid van het object, in zijn overgang naar een hogere realiteit. Deze werking ontstelt niet, ze ontroert, omdat we tegelijkertijd getuige zijn van de oprechte bescheidenheid die in de vorm behouden blijft, van de nederigheid van de maker die de stralende opgang van het object vergezelt. Een stuk als cat.211 roept bij mij herinneringen op aan een schilderijtje van Maurice Denis waarnaar ik lang heb gekeken in het Musée du Prieuré en waarop twee appels en een kruikje staan afgebeeld. De vergelijking gaat wat mank, maar het lijkt me hoe dan ook niet overdreven in sommige werken van Decœur een zelfde sacralisering van het profane te zien. Decœurs uitwissen van de eigen aanwezigheid, zijn spirituele en contemplatieve kwaliteiten die zich ook al in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog hadden gemanifesteerd, zijn zwijgen als mens⁴⁷⁰, ze weerleggen Jones' uitgangspunt dat zelfverloochening onverzoenbaar is met de zin voor het unieke, "anonymity replacing uniqueness".⁴⁷¹ Is Decœur dan een uitzondering? Men zou het geloven, gelet op de manier waarop zijn Franse tijdgenoten het streven naar perfectie beleefden.

Nog duidelijker dan in Lenoble en Decœur komen in drie ceramisten de deugden en ondeugden samen die de Franse ceramiek uit de art-decoperiode maken tot wat ze is. Het zijn Henri Simmen, Jean Mayodon en Séraphin Soudbinine. Samen nemen ze, met hun gedeelde zin voor luxe en exotisme, tussen de oorlogen een positie in die overeenkomt met de positie die we enkele hoofdstukken geleden beschreven als kenmerkend voor Dammouse en Doat rond 1900. Alle drie vormen ze een hoogtepunt van virtuositeit dat tegelijkertijd een hoogtepunt van eclecticisme is, van een ceramiek vol referenties en cultuur. Bij hen neemt het buitengewone nog toe en wordt het geloof bevestigd in een ceramiek die geen ander doel

heeft dan zichzelf te tonen, die ervoor kiest nutteloos maar eloquent te zijn, zonder een spoor van inspanning, gecontroleerd, perfect in de zeggings. Hun ceramiek is er een van kunstenaars, niet van ambachtslieden zoals Lenoble en Decœur steeds gebleven waren. Niet toevallig was Mayodon schilder en Soudbinine beeldhouwer. Het is in dat opzicht typisch dat Mayodon niet zelf draaide maar zijn elegante vormen precies liet uitvoeren, dat Simmen modellerend opbouwde en dat Soudbinine doorgaans uit een blok klei sneed. Ze wilden kunst maken, ze kenden de bescheidenheid en het onpersoonlijke niet: hun ceramiek is expressief, aanwezig, luidruchtig in de kleuren, getormenteerd in de contouren. En daarom is die, ondanks een zekere gevoeligheid voor spiritualiteit, in wezen zinnelijk en profaan.

De neiging bij de rijpe Henri Simmen tot rustgevende vormen en zijn occasionele verwijzingen naar oosterse meditatie en mystiek kunnen inderdaad de indruk niet wegnemen dat zijn streefdoel steeds de preciositeit was, de verblinding die uitging van het kostbare verzamelobject, “la richesse raffinée de l’époque byzantine”.⁴⁷² Ook de onzuiverheden die hij soms in zijn glazuur toeliet, zelfs de opvallende kwaliteitsverschillen tasten het beeld van



III. 48

uiterste raffinement niet aan.⁴⁷³ Die indruk wordt nog versterkt door de aanwezigheid van houten sokkels of van stopjes die door zijn echtgenote Eugénie O'Kin uit ivoor, ebbenhout, been of hoorn werden gesneden en die de intimiteit, de concentratie, de afgeslotenheid en het definitieve van de objecten beklemtonen. Soms werden de vazen en potjes gepresenteerd op een gevouwen antiek doekje of op door O'Kin geweven goud- of zilverbrokaat⁴⁷⁴, als sacrale dingen die niet in aanraking mogen komen met de gewone wereld die ze zou kunnen bezoedelen. De bescherming tegen de wereld is bij Simmen ook een bescherming tegen de tijd. Nadat hij in de jaren voor de oorlog aanleunde bij de moderne sierkunsten, treedt er bij hem een teruggang op, een inkeer die zich uit in een vaag historisme, in een Aziatische manier van werken die niet imiterend is maar zich lijkt in te voegen in de geschiedenis en het verleden, meer dan in het eigen tijdsgewricht.⁴⁷⁵

Jean Mayodon blijkt ceramiek niet anders op te vatten. Zijn werk ontleent aan Klein-Azië en de ottomaanse ornamentiek, maar het vertoont ook neoklassieke trekken die in de latere jaren zullen primeren. Aanvankelijk knoopt het aan bij de stijl van André Metthey, waardoor het de vooroorlogse Parijse mode van een oriëntalistisch aandoende drukke en kleurige ornamentiek gedurende de jaren twintig voortzet. In Duitsland ging Paul Dresler tijdelijk een zelfde weg op, maar in vergelijking met Mayodon oogt hij sober. Hoe anders is de Fransman: bij hem krijgt het somptueuze, het magnifieke vlug de bovenhand. Gretig maakt hij gebruik van goud, door Metthey geïntroduceerd als versterking van de kleur. Als een edelsmid smeedt hij de details harmonieus en sierlijk aan elkaar, overlaadt hij het oppervlak met pronk. Hij schept een haast onbeschaafd genoeg in rijkdom om de rijkdom, en voedt zo de smaak van een bepaald publiek dat door Jacques-Émile Blanche wordt bespot.⁴⁷⁶ Ook Mayodon zelf ontsnapt niet aan de kritiek. Herhaaldelijk wordt gewezen op zijn afhankelijkheid van Metthey, en critici als Gabriel Mourey en Yvanhoé Rambosson ergeren zich aan het exuberante van zijn versieringskunst⁴⁷⁷ die tussen 1925 en 1930 haar toppunt bereikt. Daarna matigt zijn stijl zich, maar dan worden de elementen van het decor geleidelijk clichématig en zinkt hij ten slotte weg in rigiditeit, lege bombast en saaiheid. In de jaren dertig wordt zijn werk nog gered door de eenheid van vorm en decor, de feilloze ornamentele feeling en de aantrekkelijke kleurharmonieën. Daarna echter heersen een zinloosheid en een anachronisme die voor een niet-Fransman onbegrijpelijk zijn. Maar ook in zijn beste jaren is een figuur als Mayodon alleen in Frankrijk mogelijk. Hij hoort dan perfect bij de contemporaine cultuur van zijn land, ondanks hem ooit het tegendeel verweten werd.⁴⁷⁸ Het was immers niet de eerste maal dat een dergelijke virtuoze en rijkelijke ceramiek in Frankrijk succes oogstte: in de jaren negentig was Clément Massier met zijn gedetailleerde en gelaagde, technisch complexe decoratie op faïence hem voorafgegaan. En zo waren er, in zijn eigen tijd, de overladen oppervlakken die men vaak in Franse art deco aantreft. Mayodons stijl herkent men in het rijkelijke extraverte ijzersmeedwerk van die jaren of in de uitbundige ontwerpen voor textiel, of zelfs in de architectuur van de Franse paviljoenen op de Parijse tentoonstelling van 1925, die met hun voorkomen van uitvergroete precieze objecten de triomf illustreren van een sierkunst die door het object werd beheerst, een sierkunst die zich kon verliezen in het detail en die stijl zag als een façade.

Naast de kleurige sierkunst van Simmen en Mayodon komt de ceramiek van de in Rusland geboren Séraphin Soudbinine ons voor als zwaarwichtig en bars. Ze is getemperd van

tonaliteit, op het sombere af, krachtig van volumewerking en vol spanning en contrast. Er dringt zich door haar vormen en motieven een wereld op van mysterieuze verten, van voorbijgane culturen, van heidense riten. De scènes met orgieën op de wand van sommige vazen van Mayodon zijn burgerlijk vergeleken met de potentie en dynamiek die van Soudbinine uitgaan. Toch blijft hij dicht bij de Latijnse 'luxe, calme et volupté' waarvan zijn Slavische aard een verheving biedt: de pracht van de glazuren wordt tot een ongekend niveau opgevoerd, de barbaarse sensualiteit is bandeloos, maar het bewegend geheel van vormen is tot een bewonderingswaardig evenwicht bedwongen. Maar hoe Frans hij ook werd, het mysterie bleef. Critici zochten enige opheldering in de meermaals gesignaleerde associaties met oude Chinese kunst. Bepaalde krullende vormen, soms verrijkt met ingesneden lijnen, doen inderdaad aan stileringen in jade uit de Tsjowtijd denken en de inscenering van de monumentaliteit door de afwisseling van barokke details en effen vlakken komt inderdaad dicht bij de sacrale potten in brons uit diezelfde tijd. Men zou echter evenzeer op Scythische decors, op precolumbiaanse reliëfs of zelfs op het snijwerk van de vikings kunnen wijzen. De reminiscenties blijven immers vaag, zodat het lijkt alsof Soudbinines kunst geheel origineel is.⁴⁷⁹ Niets is echter minder waar: zijn ceramiek en deels ook zijn sculptuur die aan de ceramiek voorafging en die er in haar laatste fase stilistisch mee is verbonden⁴⁸⁰, zijn vóór alles ontstaan uit zijn Russische achtergrond: ze hernemen de stilering van elementen uit de volkskunst zoals die binnen de Russische art nouveau gebruikelijk was geweest. We kunnen een zelfde stijl terugvinden bij bijvoorbeeld Maljoetin of in de ateliers van prinses Tenicheva.⁴⁸¹ Dat Soudbinine voortbouwde op wat hem vertrouwd was, werd tot op vandaag over het hoofd gezien. Wat de reden hiervan ook moge zijn, Soudbinines kunst lijkt alvast groter als men haar herkomst slechts in China en andere mythische culturen zoekt. Toch doet de art nouveau niets af aan Soudbinines fantasie, noch aan zijn gevoel voor de mogelijkheden van zijn medium. Immers, waar hij als beeldhouwer in zijn monsterlijke grotesken de vorm te expliciete effecten meegeeft, of in zijn figuren in een decoratief maniërisme vervalt dat ze de mogelijkheid tot grootsheid ontnemt⁴⁸², geeft hij zijn ceramiek al wat zijn beelden ontbreekt: de juiste maat, de juiste plaats tussen expressie en materie. Het resultaat is een balans tussen een onverstoorbare, afstandelijke architectuur en een genereuze somptuositeit. Het maakt hem tot een der grootste Franse ceramisten.⁴⁸³ In amper twaalf jaar, van 1928 tot 1940, van zijn eenenzestigste tot hij drieënzeventig werd, schreef hij een uiterst beperkt en zeldzaam, maar grandioos oeuvre.

Soudbinines imposante monumentaliteit en zijn gebruik van sokkels, plinten en voetjes, die bij hem een vast en inherent deel van de vorm waren geworden, brengen ons terug naar wat in de ceramiek rond 1900 reeds was opgevallen: de behoefte zich te onderscheiden van de omgeving, zich apart te houden, zich te verheffen. Maar er is een verschil: het soms grotere formaat, de zwaardere en strakkere vorm die hiëratisch kan zijn, en de referenties aan sacrale voorwerpen, versterken de ritualisering die, anders dan in 1900, slechts wordt nagestreefd omwille van de rituele uitdrukking. De belangstelling van de jonge Soudbinine voor esoterie⁴⁸⁴ leidt, althans in zijn ceramiek, niet tot een toevoeging van betekenissen waardoor spirituele kunst te cerebraal kan worden. Integendeel, zijn ceramiek neigt naar een stilzwijgen dat weliswaar de leegte van de ritus onthult maar de imponerende werking ervan levend laat. Zijn stukken, maar ook stukken van Maurice Gensoli en later van Frédéric Kiefer die, denk ik, door hem beïnvloed zijn⁴⁸⁵, roepen door die werking archaïsche tijden op, vage voorstellingen

van het oeroude en zo van het verborgene, van vergeten betekenissen. Het nog primitiever ogende en plechtstatiger werk van Georges Serré gaat daarin nog verder: het doet denken aan opgegraven voorwerpen waarmee het de gesloten uitdrukking, de breuk met onze wereld, de afstand tot het levende deelt. Ik vermeldde het reeds: Serré was onder de indruk van de overblijfselen van de kunst van de Khmer die hij had gezien in Indochina, een van Frankrijks belangrijkste kolonies. Een zeker kolonialisme zal niet vreemd zijn geweest aan de waardering die hij genoot⁴⁸⁶, want zijn kunst lijkt niet van hier. Maar van grotere betekenis is het dat hij zijn werken soms zo bewerkte dat die aangetast lijken door zeewater of zand, als aangetast door de tijd: ze lijken niet van nu, ze lijken “pas de notre temps”.⁴⁸⁷ Zozeer geven ze de indruk ver van onze tijd verwijderd te zijn, dat ze verwijderd lijken van het leven zelf: zoals bepaalde eeuwenoude rituele voorwerpen zijn ze bovenal met de dood verbonden. Daarin ligt het grootste verschil met de soortgelijke tendentie naar ritualisering rond 1900. Een Frans art-nouveauobject zal nooit de indruk wekken verbonden te zijn met de dood, en zelfs de meest plechtstatige dekselvaas van Doat kan men niet zien als een urne: als Doat ritualiseert, dan ritualiseert hij de schoonheid van het leven. Serré is daar te oud, te ernstig, te twintigste-eeuws voor geworden, en het lijkt alsof bij hem, zoals in objecten uit antieke graven, vooral de schoonheid van de dood en van de eeuwigheid wordt gecelebreerd.

EEN GEDOOFDE UITSTRALING

Hoezeer de Franse toegepaste kunsten in 1900 ook hadden getriomfeerd, vanaf dan openbaarden zich de eerste tekenen van een afgang. Het opvallendste dieptepunt vormde de slordige deelname aan de belangrijke tentoonstelling voor moderne kunstnijverheid in Turijn in 1902, waar “la France a reçu une des plus humiliantes leçons qui aient jamais été infligées à son amour-propre”.⁴⁸⁸ Na de ontgoocheling over Turijn werden nieuwe kansen aangegrepen om het verlies aan prestige weer goed te maken: op grote tentoonstellingen in het buitenland, de eerstvolgende te Saint Louis in 1904 en te Luik in 1905, werd een rijkelijk beeld van het kunstambacht en de kunstnijverheid geboden. De artisanale ceramiek was daarbij steeds aanwezig, maar ze werd niet steeds even representatief vertegenwoordigd. De beste vertegenwoordiging wellicht was die te Kopenhagen in 1909.⁴⁸⁹ Zo kon, we zeen er al eerder op, ook na 1900 de invloed die van Frankrijk op de buitenlandse ceramiek uitging toch erg groot blijven. Nog in 1912 kon men doelend op de ceramiek zonder bezwaar stellen dat “tout ce qui se fait à l'étranger retarde étrangement sur ce qui se passe en France”.⁴⁹⁰ Na de oorlog nam de voorbeeldfunctie van het Franse gres echter af, om vanaf 1920 geleidelijk te verdwijnen. Al het vertoon op de fameuze Parijse manifestatie van 1925 kon die evolutie niet stuiten. Amper twee jaar later, op de grote tentoonstelling van toegepaste kunst, ingericht door het Kunstgewerbemuseum te Leipzig in 1927, was de plaats van Frankrijk niet prominent en speelde haar ceramiek geen rol meer.⁴⁹¹ In datzelfde jaar 1927 schitterden de Franse ceramisten nog even in Scandinavië⁴⁹²; en in 1928 op een door de Verenigde Staten reizende tentoonstelling konden ze voor het laatst als de Europese leiders triomferen, “but

closely followed by the various Danish potteries”.⁴⁹³ Tien jaar later liet Denemarken op een tentoonstelling in San Francisco Frankrijk ver achter zich.⁴⁹⁴ De Franse nationalistisch getinte trots om een voortdurend gegroeid technisch meesterschap en om de superioriteit van de smaak, een superioriteit waarvan critici en publiek vast overtuigd waren, had de mogelijkheid om zich in een Europese context in te voegen verkleind.

Daarbij komt nog dat de gemaniëerde ornamentiek uit Wenen nu de toon aangaf in geheel Midden-Europa, waar men, om verschillende redenen, eveneens aangetrokken was tot de eigen volkse tradities: de paviljoenen van Tsjechoslovakije en Polen toonden op de Parijse tentoonstelling van 1925 nog slechts volksaardewerk. Ook Oostenrijk zelf had zich voor Franse invloeden volkomen afgesloten. Hoewel de twee landen nog steeds zekere trekken deelden, zoals behaagzucht en sensualiteit of zin voor het geraffineerde en het uitzonderlijke⁴⁹⁵, primeerden de verschillen tussen een classicistisch Frankrijk en een barok Oostenrijk, waarvan de cultuur na het failliet van 1918 naar binnen sloeg en zichzelf zocht te bevestigen in een overdrijving van het eigene. Het contact tussen beide landen verliep haast uitsluitend in één richting. Toen Vally Wieselthier, een der belangrijkste persoonlijkheden uit de groep vrouwen die de Weense ceramiek rond 1925 beheerste, in Parijs woonde⁴⁹⁶, bleef haar kunst volkomen onberoerd door wat er rond haar leefde. Die indruk wordt bevestigd door de geschiedenis van de firma Goldscheider, die in Parijs met Franse ceramisten contacten had maar haar Parijse activiteiten gescheiden hield van haar deelname aan de Weense stijlbeweging.⁴⁹⁷ Omgekeerd werden de Weense stijlen door Fransen geassimileerd, en niet toevallig werd daarmee vaak een aanzet gegeven tot wat zich van de typisch Franse behoefte aan luxe zou losmaken. In het volgende hoofdstuk zal dit nader worden bekeken. Hier volstaat het opnieuw te wijzen op de invloed van de Wiener Werkstätte die zich sporadisch bij André Metthey en Raoul Lachenal voordeed⁴⁹⁸ en die, wezenlijker en uitgebreider, ook de eerste werken van René Buthaud bepaalde. In de jaren 1918 en 1919 beschilderde Buthaud zijn ‘faïence stannifère’ met geschematiseerde bloemen en bladeren. Sommige van die versieringen zouden van Hoffmann kunnen zijn, zo dicht staan ze bij diens werk uit diezelfde jaren.⁴⁹⁹ Dit feit is niet alleen



Ill. 49

vermeldenswaardig omdat de momenten waarop de Franse ceramiek aansluiting vond bij internationale moderne stromingen zeldzaam waren, maar ook omdat niemand in de recente literatuur Buthauds toenmalige werk – noch dat van Metthey of Lachenal – met Wenen in verband brengt; een verzuim dat de mentaliteit benadert die in de jaren twintig en dertig het Franse isolement had versterkt. De jonge Buthaud kan het een en ander hebben geleerd van de kring rond de couturier Paul Poiret die het Weense idioom verregaand had geassimileerd: zo bijvoorbeeld dienden Hoffmann en de zijnen duidelijk als voorbeeld voor textielontwerpen van Raoul Dufy die onder meer voor Poiret werkte; bepaalde van zijn ontwerpen gelijken aldus de decors van Buthaud.⁵⁰⁰ Buthaud bleef ook later gevoelig voor Wenen. Over zijn figurale plastic die voor het eerst in 1936 werd gepubliceerd⁵⁰¹, herinnerde hij zich duidelijk: “J’avais été très inspiré par de curieuses statuettes autrichiennes que j’avais vues vers 1925.”⁵⁰² Het feit levert een zoveelste mogelijke weerlegging van de mening dat de invloed van Oostenrijk op Frankrijk slechts indirect is geweest.⁵⁰³

Landen als Groot-Brittannië, Zwitserland, Italië, Nederland, Duitsland of de Verenigde Staten bieden een minder duidelijk beeld van wat Frankrijk nog met andere culturen verbond. Voorzichtigheid is dan ook geboden wanneer stijlovereenkomsten opvallen of een gelijkaardig verschijnsel zowel hier als daar is aan te wijzen. Wat te denken bijvoorbeeld van een kan van William Howson Taylor die sterk op een vaas van Lenoble lijkt; van een vaas van Marcel Noverraz die bepaald werk van Buthaud nabijkomt; van vazen van Gio Ponti die dicht staan bij vazen van Lallemant; van de opvallende stilistische overeenkomst tussen een sierbord in zogenoemd carduusaardewerk, een ontwerp van Willem van Norden uitgevoerd door De Distel, en de gelijktijdige cloisonistische stijl van Raoul Lachenal; van een grote dekselpot van Simmen, een stuk dat, tenminste op een zwart-wit foto, lijkt op een typische pot van Max Laeuger uit diezelfde tijd; of van een Simmen-achtig dekselpotje van Glen Lukens?⁵⁰⁴ En is er een concreet verband tussen de ceramiek van Massoul en die van Carl Walters die in de jaren twintig na intens zoeken een Egyptisch blauw vond? De algemene internationale trend die vanaf het einde van de jaren twintig inzette en een uitdrukking vond in weinig opvallende vormen met eenvoudige, vloeiende contouren en bedekt met natuurlijke glazuren, bracht velen dicht bij het streven der Fransen. Maar hoewel ceramisten als Staite Murray, Vyse, Wells, Pleydell-Bouverie, Bampi, Bontjes van Beek, Griemert, Dresler, Douglas-Hill, Papendieck, Meier, Reuss, Elenius, Holzer-Kjellberg of Artigas aldus familietrekken met de Fransen delen, blijken ze uiteindelijk een andere taal te spreken, meer bescheiden en doorgaans minder eloquent. Veel verwantschap is bovendien terug te voeren op een gezamenlijke interesse voor het Verre Oosten, vooral voor het oude China. Daardoor deelt men een zelfde reserve tegenover de geest van de avant-garde of tegenover de idee van een ceramiek voor dagelijks gebruik. Maar hoewel een aantal overeenkomsten in het oog springen, moeten we aannemen dat die internationale trend ook zonder de aanwezigheid van de Franse ceramiek tot bloei zou zijn gekomen. Wel geven de Duitsers meermaals de indruk voort te bouwen op wat door de Fransen lang voor de oorlog was verworven: grote ceramisten als Richard Bampi en Jan Bontjes van Beek lijken daar geregeld dichterbij te staan dan bij het werk van hun Franse generatiegenoten. Even duidelijke aanwijzingen dat hun bewondering ook naar hun generatiegenoten uitging, hebben we niet.

Meer zekerheid is er over de ontvankelijkheid van Nederlanders voor het voorbeeld van Franse tijdgenoten, en, op een beperkter schaal, van de inwerking van Fransen op Engelsen. Onmiskenbaar is de overname rond 1925 van Franse decoratiemethodes in de firma's Minton en Doulton, waardoor daar soms sporen van een Raoul Lachenal, van Sèvres of van een meer commerciële productie merkbaar zijn. Interessanter in dit verband zijn de Omega Workshops. De geschiedenis van Omega is gekend: in 1913 begint Roger Fry aardewerk te beschilderen in een spontane en frisse stijl die, behalve op Delft en Noord-Afrika, teruggaat op de Franse fauvistische ceramiek die hij in 1910 had opgenomen in zijn befaamde tentoonstelling van moderne schilderkunst te Londen. In deze fase, ongeveer tot de sluiting van de ateliers, moet de energieke abstractie van Vlaminck en Derain of het talent voor synthese van Matisse indruk hebben gemaakt; later, in de jaren dertig, zal het werk van Duncan Grant dat uit Omega voortkwam, een verre overeenkomst vertonen met de met figuren beschilderde vazen van Buthaud en Dufy.⁵⁰⁵ Of bij de ceramiek rond Omega een directe invloed dan wel een vage impuls werkzaam was, moet in het midden worden gelaten, maar een zekere verwantschap met Frankrijk kan niet worden ontkend. Toch is het in de Engelse literatuur dienaangaande de regel dat over die verwantschap met geen woord wordt gerept.⁵⁰⁶

Ook Nederland bleef, zoals gezegd, sporadisch voor Franse impulsen vruchtbaar. Alhoewel ook daar, zoals in andere landen, het rechtstreekse voorbeeld van Japan en vooral van China wellicht sterker is geweest. De ceramisten die in meer of mindere mate voor een vergelijking in aanmerking komen zoals Chris Lanooy, Johannes Henricus Andréé en Bert Nienhuis onderscheidden zich daarenboven niet weinig van hun Franse geestverwanten: anders dan hen kozen ze veelal voor een oven met lage temperatuur en dus voor een materie met een licht, breekbaar voorkomen, dat vanuit een Frans oogpunt veel minder voornaam lijkt.⁵⁰⁷ Lanooy en Andréé richtten zich daarbij op het effect van hun glazuren, waarvan ze het picturale en het toevallige benadrukten. Daardoor bleven ze ver van de volledig gecontroleerde, soms uniforme glazuurbedekkingen op Franse stukken van de jaren twintig en dertig. Zoals bij een Bampi of een Bontjes van Beek lijkt ook hun werk verankerd in de 'céramique flambée' waarin de Fransen in een vorige periode hadden uitgeblonken: het vaakst moet men, zoals reeds gezegd, denken aan Delaherche, zowel waar die contrastrijk werkte als waar die in de geest van het Verre Oosten zijn glazuur op harmonieën in de natuur inspireerde.⁵⁰⁸ De Nederlanders bleken bijzonder gevoelig voor die natuurlyriek en ze putten zich uit in poëtische beschrijvingen waarmee ze hun werk wilden individualiseren. Namen als 'voorjaarsloot' of 'druilend weer' voor vazen, of 'snoek onder water' voor een genuanceerd glazuur moesten duidelijk maken dat de beperkende limieten van het ambacht werden overschreden en dat het bedoelde object niet banaal noch bescheiden zou zijn. Vanuit een huidig gezichtspunt is Nienhuis moderner dan zijn collega's, die veeleer illustratief zijn voor de voortlevende geest van het fin de siècle: het glazuurexperiment dient bij hem het zoeken naar een synthese van vorm en materie, waarbij een gelijk verspreide structuur van het oppervlak wordt beoogd. Nienhuis bezit bovendien de zin voor het monumentale en compacte die ook het werk van Decœur en Lenoble kenmerkt. Zijn glazuren, vaak gecraqueleerd, later in nabootsing van gesteenten, gelijken aanvankelijk die van Simmen, zijn vormen benaderen soms die van Decœur.⁵⁰⁹ Voor Decœur koesterde hij een grote bewondering die hij in 1921 neerschreef.⁵¹⁰ Hij kende het werk toen al een tijd, ten laatste van de expositie van Franse ceramisten in het Stedelijk Museum van Amsterdam in

1913⁵¹¹, een opvallende gebeurtenis die volgens Nederlandse kunsthistorici nog crucialer bleek voor Lanooy. In ieder geval toonde de manifestatie van 1913 nieuwe wegen voor Nederland, waar de versieringskunst van ontwerpers het wezen van de ceramiek nog grotendeels bepaalde: in plaats van een aan de vorm toegevoegd decor viel bij de Fransen een “onafscheidbaar geheel” op, een “allergelukkigst samentreffen” van materie, kleur, vorm en ornament, het gevolg van een “volkomen beheersing van het materiaal”.⁵¹²

In datzelfde jaar 1913 waren de Fransen goed vertegenwoordigd op de wereldtentoonstelling in Gent⁵¹³, maar ondanks een hechtere verbondenheid met de Franse cultuur, was in België, anders dan in Nederland, het voorbeeld geheel zonder invloed gebleven. Pas veel later zal een echo weerklinken in het werk van de Waal Pierre Paulus.⁵¹⁴ Van grotere betekenis is de activiteit van Charles Catteau voor Boch-Keramis in La Louvière. Catteau, een geboren Fransman en ooit door Fransen zoals de criticus Ernest Tisserand als een van hen beschouwd⁵¹⁵, wordt in recentere literatuur als het boegbeeld van de Belgische art deco opgevoerd. Niet geheel ten onrechte, want ofschoon hij in zijn gulzig eclecticisme veel lessen trok uit het werk van Franse ceramisten zoals Raoul Lachenal en Émile Lenoble⁵¹⁶, neemt hij een uitzonderingspositie in tegenover de Franse esthetiek: hij levert er een derivaat van dat zich bewust richt naar de gemakkelijke smaak van een groter publiek. Het ornament krijgt daarom prioriteit en raffinement wordt daarom vervangen door nadrukkelijkheid. Het zoeken wordt handigheid, unieke eigenschappen worden vervangbare eigenschappen, sensualiteit wordt oppervlakkigheid. En toch kan Catteau nog de toets van de kwaliteit doorstaan omdat hij – althans in zijn gres – zoveel mogelijk afstand wou houden van het courante niveau van het commerciële product van zijn tijd. Dat wordt bevestigd als men denkt aan zijn ontwerpen voor faience of aan wat andere Franse ontwerpers zoals Maurice Dufrène of Raymond Chevallier bij Boch lieten uitvoeren: daar blijkt immers de afstand tot de vulgariteit erg klein.

De verbondenheid van kunstenaars met de industrie was in die periode eveneens fundamenteel voor de gehele Deense ceramiek. Maar in tegenstelling tot België, waar Catteau zich aan de eisen van een grote fabriek onderwierp, stonden in Denemarken de mogelijkheden van de industrie ten dienste van het kunstenaarschap. Op die manier bleef de Deense kunstceramiek gevrijwaard van beknotting: haar mentaliteit en voorkomen waren die van het autonome ambachtelijke object dat in volle vrijheid was ontstaan. Meer nog, de autonomie van het object was die van een kunstwerk dat geen andere zin en functie had dan zichzelf. En net zoals in Frankrijk werd die autonomie in Denemarken trots en ostentatief uitgedrukt in pure vormelijkheid en perfectie, gevierd in verfijning en schoonheid. De zekerheid omtrent die autonomie en de verliefdheid op het mooie object, maar evenzeer de verhouding tot traditie en moderniteit verbonden de twee landen met elkaar zoals met geen enkel ander land. Dat bleek al zo op de tentoonstellingen in 1889 en 1900; in 1925 was dat alles nog gegroeid. Beide landen bevonden zich toen bovendien in een zelfde situatie: voorheen beschouwd als de twee pijlers van de moderne beweging in de ceramiek, zagen ze zich nu geconfronteerd met een ander, internationaal opkomend modernisme waartegen ze slechts konden reageren met een versterking van wat hen van die nieuwe moderniteit onderscheidde. Het is dan ook logisch dat de raakpunten tussen beide landen talrijker zijn dan elders. We zagen reeds hoe in Denemarken veel onveranderd voortleefde van wat in Frankrijk vóór 1900 was bereikt.

Daarnaast is er bij de koninklijke porseleinmanufaktur, bij Bing og Grøndahl, bij Hjorth of bij Kähler veel gebakken dat op contemporain Frans werk lijkt. Zo zijn er de vazen van de reeds eerder genoemde Patrick Nordström en zijn assistent Carl Halier, wiens glazuren dicht staan bij die van Delaherche, zo zijn er de vazen van Axel Salto, en zijn er de sculpturen in zogenoemde ‘roche céramique’ van Jean Gauguin die, vermoed ik, invloed hadden op Serré.⁵¹⁷ Soms is de nabijheid frappant, zoals in een Decœurachtig marmereffect bij Jens Thirlund.⁵¹⁸ Of brengt de zucht naar vormperfectie mee dat een zelfde stijfheid de vazen van Louis Delachenal en Nils Thorsson een zelfde haast onaangename onaantastbaarheid verleent.⁵¹⁹ Die verwantschap bestond nog na de oorlog.⁵²⁰ Ze breidde zich dan uit tot in Zweden waar ceramisten als Berndt Friberg of Gunnar Nylund verder werkten in de Chinees geïnspireerde Frans-Deense stijl. Een enkel voorbeeld mag volstaan: een monumentale vorm van Wilhelm Kåge uit 1956, met een textuur als de huid van een reptiel, en rustend op een geprononceerde, ongeglazuurde voet, geheel in de geest van Soudbinine.⁵²¹

Keren we terug naar de connectie met Denemarken om tot slot wat dieper in te gaan op de kunst van Maurice Gensoli die van alle Fransen het meest illustratief is voor de Franse toenadering tot de Denen. Zoals nagenoeg altijd in een dergelijk geval, maakt geen enkele auteur enig gewag van een overeenkomst. Wel vermeldt Anne Lajoix de uitwisseling in 1925 tussen de manufaktur van Sèvres en Bing og Grøndahl waarbij Jean Gauguin en Gensoli waren betrokken.⁵²² Gensoli's verblijf in Kopenhagen moet nochtans van invloed zijn geweest, als zijn interesse al niet eerder was gewekt door de talrijke publicaties, de Parijse handelsvertegenwoordigers van de Denen, de massale deelname aan de tentoonstelling van 1925 of de Deense schenking aan het Musée de Céramique te Sèvres.⁵²³ Hoe dan ook kwamen Gensoli en andere Fransen in contact met een Deens vormtype dat hen bijzonder dierbaar zou worden en dat – van Gensoli over Simmen en Soudbinine tot Delachenal, Lanel, Kiefer en anderen – gedurende een dertig jaar steeds weer zou opduiken: een urne-achtige pot, al dan niet op pootjes en voorzien van een sculpturaal uitgewerkte dekselknop die in contrast staat met de strengere en sobere massa van de hoofdvorm. Ceramisten als Patrick



Ill. 50



Cat. 244

Nordström en Karin Blom creëerden het type in de jaren rond 1915, mogelijk, vermoed ik, naar het voorbeeld van ontwikkelingen in het Deense zilver. Vervolgens treffen we het aan bij talrijke Denen: al vlug bij Kähler, rond 1925 bij Jean Gauguin, rond 1930 bij Bode Willumsen en bij Saxbo of, nog tot 1950, bij Jais Nielsen.⁵²⁴ In vergelijking met andere Franse of buitenlandse ceramisten met soortgelijke werken⁵²⁵ staat Gensoli zeer dicht bij de Denen wat vormgeving en materiaal betreft, zowel in het bijna ruwe, potente werk uit de jaren dertig als in het oververfijnde, delicate werk van na de oorlog. De ceramische sculpturen die een belangrijk aspect van zijn oeuvre vormen, versterken nog deze vaststelling, want ook daarmee zou hij door zijn thematiek⁵²⁶ en vormbehandeling gemakkelijk voor een Deen kunnen doorgaan. Opvallend daarbij zijn de typische compacte en afgeronde vormen, die sinds de sculpturen van Kai Nielsen en de spaarzaam beschilderde porseleinen figuren van Georg Thylstrup in de vroege jaren tien in de Deense kunst aanwijsbaar zijn, en die, gelijktijdig aan Gensoli, bij Knud Kyhn zijn aan te treffen. Beschouwd vanuit de hier geschetste context zijn de dekselpotjes en dekselvazen uit Frankrijk en Denemarken echter interessanter dan de sculpturen: ze krijgen een welhaast symbolische waarde, want weinig ceramische vormen zijn beter geschikt om uitdrukking te geven aan een zelfde weerstand tegen de tijdgeest die beide landen delen. In Frankrijk na 1925 en in Scandinavië na 1930 komt immers een puristisch functionalisme op dat door velen als bedreigend wordt ervaren. In een reactie trekken de traditionalisten zich terug in hun kunst, hun ceramische objecten worden compacter, letterlijk gesloten van volume. En tegelijk met die bescherming, dat stilzwijgen, die omhulling, groeit dan het gepronk, de nadruk op de materie, op het overbodige ornament, op de versierde dekselknop die nu de status van kleinsculptuur bereikt. Zo getooid worden de contour en het volume trots, plechtig en betekenisvol, daarin nog versterkt door de opgeroepen associatie met oeroude cultusvoorwerpen. Aldus wordt een vormtaal het teken van een dwingend geworden verlangen naar een belangrijkheid die het tijdelijke overstijgt.



Ill. 51 en 52

V. REACTIES TEGEN HET ESTHETICISME NA 1920

DE EENZAAMHEID VAN DE MODERNEN EN HET MODERNE ALS POSE

“Nous sommes las aussi bien de la somptuosité, de l'exubérance, du baroque, que de la virtuosité, de la préciosité, de la synthèse cérébrale.”⁵²⁷ Georges Pillement schreef dit in 1932 in 'Art et Décoration', een der vele maandbladen die 'le goût français', de gezochte, elegante vormschoonheid, de luxe en kwaliteit als een vanzelfsprekendheid zagen. In de volgende jaren zouden enkele ceramisten afstand nemen van de hoge criteria waarmee het raffinement van Decœur, Lenoble, Soudbinine en anderen gepaard ging. Vooral Decœurs kunst, volmaakt en definitief, was verpletterend: wie geen minderwaardig epigoon wou zijn, moest die weg verlaten. Mensen als Georges Serré, Jean Besnard en Jean van Dongen weken af, anderen, zoals Paul Beyer of Maurice Savin kozen tegengestelde richtingen. Hun keuzes bleven evenwel trouw aan de mentaliteit van de Franse decoratieve kunst, en de grondslagen van het kunstambacht werden bij hen niet in vraag gesteld. Toch waren er eerder, in de jaren twintig, pogingen ondernomen om los te komen van de cultus van het mooie, sublieme object dat te duur bleek en also amper toegankelijk was. Wie zich als ceramist tegen die situatie afzette, koos voor eenzaamheid, want de afstand tussen het estheticisme van de grote ceramisten en de ideeën van de sociaal denkende, toekomstgerichte avant-garde was enorm, en van enige wederzijdse sympathie was er geen sprake. Reeds in 1912 in het Maison Cubiste op het Salon d'Automne, een spraakmakend moment, van gewicht voor de innoverende toegepaste kunst, bleek de ceramiek vertegenwoordigd door een traditioneel ontworpen servies dat door kunstenaars was beschilderd.⁵²⁸ Van de andere kant weigerde het Salon d'Automne nog in 1927 de industrieel vervaardigde gebruiksceramiek van André Fau.⁵²⁹ Diens modernistische houding van 'artiste industriel' zal hebben gestoord, ondanks het feit dat hij in de kritieken van Tisserand, Varenne, Henriot en Rémon aandacht had gekregen.⁵³⁰ Zodoende bleef men de doelstelling van de salons uit de jaren negentig getrouw: “rattacher aux Beaux-Arts proprement dits la production des artistes créateurs d'objets originaux et non reproduits”.⁵³¹ Snel wist Fau zich te verantwoorden, zich beroepend op de eigen tijd: “notre temps d'esprit scientifique et conscient, de rationalisme à outrance”; tegelijkertijd beriep hij zich op een moderne voorliefde voor “clarté” en “équilibre”.⁵³² Zijn moderniteit, zijn strijd, toegespitst op de verdediging van het seriewerk, blijkt echter bij nader toezien een doel te dienen dat ook andere Franse ceramisten nastreefden: in de eerste plaats wou hij kunst, gekenmerkt door perfectie: “[la] reproduction ne peut en rien atténuer [la] valeur d'art”, en “je considère que seule une production sérieuse des industries d'art du feu peut atteindre à la perfection et servir le but social de diffusion.”⁵³³

Fau's modernste ontwerpen komen in de buurt van het beste en meest karakteristieke werk van de modernist Robert Lallemant, werk waarmee ze de hoekige profielen, de geometrische constructie van de vorm, het mechanische uitzicht gemeen hebben. Het streven naar puurheid

dat eruit spreekt, blijkt evenwel consequenter, terwijl Lallemant de vormen van zijn ceramiek bleef bedekken met een toegevoegd decor. In het gunstigste geval was dat decor eveneens geometrisch, zo niet, en in de meeste gevallen, was het figuratief en anekdotisch; vaak werd het zelfs ontleend aan oude volksprenten. Volksprenten, ‘images d’Épinal’, waren al eerder gebruikt geweest als bron van inspiratie door Franse kunstenaars, onder andere door Émile Bernard in diens grafiek rond 1895 en door Raoul Dufy in diens grafiek en bedrukte stoffen voor, tijdens en na de oorlog van 1914.⁵³⁴ Hier echter werden ze, bewust of niet, gebruikt om zichzelf te censureren, om het eigen progressieve discours te stoppen, het progressieve ideaal te verstikken, te bedekken met een verleden van voor de moderniteit. Later, vooral in het Frankrijk van Vichy, zouden de Épinalprenten nog duidelijker een symbool worden voor de corrigerende herziening van het moderne die in de Franse cultuur sinds de jaren dertig plaatsvond.⁵³⁵ De kunst van Lallemant als voorteken van dat conservatisme, is er een schrijnender voorbeeld van het vroegtijdige, haast onmiddellijke falen van het modernisme in de Franse ceramiek, van het breken van zijn nog zo jonge elan? Maar wat betekende uiteindelijk dat modernisme in de ogen van de anderen? Velen zagen in Lallemant slechts een moderne fabrikant van bibelots die het publiek een portie slap kubisme leverde. Iemand als Lallemant, die van het moderne leven en van snelle sportwagens hield⁵³⁶, die lid was van de modernistische groepering UAM, de Union des Artistes Modernes⁵³⁷, die geloofde in de vooruitgang, in de verdwijning van de kunstenaar, “de ceux qui ne croient plus au potier”⁵³⁸, zo iemand kon in de ogen van de vele conservatieven niet aan de banaliteit ontsnappen. Ook anderen bleken het kubisme te banaliseren⁵³⁹; een kubisme dat in feite, zoals Léon Deshairs stelde, geen “style cohérent mais une convention”⁵⁴⁰ was, een modeverschijnsel dat golvende lijnen en vormen eenvoudigweg door rechte verving; louter verpakking, zei Maurice de Vlaminck.⁵⁴¹ Het ene ornament werd op die momenten vervangen door een ander dat, geometrisch en abstract, een symbool was van een nieuwe, rationele geest die de behoefte aan het ornament zou zijn ontgroeid. “Où l’arbitraire d’une rose eût paru intolérable, l’arbitraire d’un triangle ou d’une sphère donna l’illusion de la rigueur et de la nécessité. Le caprice se déguisa en géométrie. Le caprice de la mode elle-même”, aldus Léon Werth, die zich bij



Ill. 53 en 54

de nieuwe vormen en decors, bij dit kubisme, ernstige vragen stelde: “sitôt qu’il a passé du tableau aux arts d’application, il semble que le cubisme ait plus clairement révélé son esprit d’arbitraire et de fantaisie.”⁵⁴² De oppervlakkigheid die het systeem van de mode eigen is, kenmerkte ook het betreffende woordgebruik: toendertijd – evenzeer als vandaag – had de term kubistisch in verband met ceramiek stevast een vage en ondoordachte betekenis: in feite groepeerde de term alle constructivistische tendensen. Rijpheid was er evenmin te vinden in de nog vluchtiger mode van de Afrikaans geïnspireerde geometrische decors op vazen en schotels. Bleef het kubisme volledig tot de commerciële ceramiekproductie beperkt, het aan haar verwante Afrikanisme dook zowel in fabrieken als bij enkele onafhankelijke ceramisten op. Maar zowel bij Odetta, Keramis of Sèvres als bij een Jean van Dongen is te merken hoe weinig doordacht met de nieuwe vormtaal werd omgegaan en hoe haar potentie verslapte door concessies of oppervlakkigheid, die vertaald werden in een afgelikte techniek, een decoratieve overdaad of een breuk met de vorm. Een object zoals cat.253, een kom van van Dongen, waarin het krachtig gehouden ornament met de drager en de materie tot een eenheid komt, vormt in dat Afrikanisme werkelijk een uitzondering. Laten we opnieuw kijken naar Lallemands meest moderne werk. Daar valt op dat de moderniteit, de wereld van de serieproductie en de functionaliteit, van het bereikbare, zelfs bruikbare object, er zo nadrukkelijk mogelijk in scène is gezet. Wat betekent dat het ontwerp van het machinaal vervaardigde object niet altijd aan de machine werd aangepast, maar wel altijd geconspiceerd werd om uitdrukking te geven aan de passie voor machines. Dit doet denken aan de Franse modernistische juweelkunst van een Templier of Sandoz die van het modernisme slechts vormen overnamen. En uiteraard aan de beeldende kunst waar de roep om een sociale en verantwoordelijke rol meer gratuit was.⁵⁴³ Ongewild kan Lallemands werk zo het gebrek vertonen waaraan de vormgeving in het grootste deel van de ceramische industrie toen leed: een haperende overeenstemming tussen ontwerp en productiemethode.⁵⁴⁴ Op die manier, en dat is in deze context belangrijker, verraadt het een vertroebelde verhouding tot de werkelijkheid, een scheiding tussen schijn en wezen, die al veel eerder, maar minder zichtbaar, in de Franse ceramiek aanwezig was: reeds in de tijd van de art nouveau drukten vazen, kommen en schotels bovenal een uniek en onvervangbaar moment uit, terwijl ze in de meeste gevallen in weliswaar weinig maar toch gelijkende exemplaren waren ontstaan.

Zoals Fau kan Paul Bonifas radicaler zijn. In zijn oeuvre vinden we een aantal vazen en kommen die niet anders zijn dan ze pretenderen: industrieel, reproduceerbaar, doelmatig, nuchter, eenvoudig. In het extreemste geval doen ze afstand van alles wat aan hun loutere functie vreemd is: ze worden anoniem en onzichtbaar, ze hebben geen andere waarde dan hun dienstbaarheid. “Que ces serviteurs que sont nos objets soient avant tout des serviteurs.”⁵⁴⁵ Bonifas was geen Fransman. Wanneer hij zich vanuit Zwitserland in Frankrijk vestigde, kwam hij als enige ceramist terecht in een groepje gelijkgestemden, waaronder Le Corbusier en Ozenfant. Hij werd medewerker van hun avant-gardistische tijdschrift ‘L’Esprit Nouveau’⁵⁴⁶ en kwam zodoende als ceramist in een marginale positie. De avant-garde was immers omringd door een andersdenkende, haast vijandige cultuur, die toegepaste kunst en industrie onverzoeikbaar achtte en die koos voor “des pièces uniques, des productions d’un art de luxe, d’un art exceptionnel, ennemi de la redoutable facilité, du pastiche et de la série; un art, pour tout dire.”⁵⁴⁷ Was het daarom, onder druk van de heersende mentaliteit, dat ook

hij zwichtte voor de verleiding van het exceptionele en dat zelfs in zijn progressiefste werk al vlug een dubbelzinnigheid optrad? Cat.278 is daarvan een goed voorbeeld: het ontwerp is niet langer rationeel en discreet, maar onlogisch en ingewikkeld, een tot ornament geworden vorm. Elk spoor van handwerk ontbreekt en toch is de wil aanwezig persoonlijk en apart te zijn. Zulke vormen kunnen verrukken – ik denk aan de subtielere vormen van Giacometti's objecten in gips voor Jean-Michel Frank maar hier krijgt men een ongemakkelijk gevoel door de combinatie van de dramatische plastic met de ernst van Bonifas' idealen die in de strakke uitvoering zichtbaar zijn. Toch bleef Bonifas in een korte periode van zijn scheppen dicht bij de radicale geest van het purisme die hij bij 'L'Esprit Nouveau' had gevonden. Zo lijken sommige van zijn objecten met hun statische, gladde volume de materialisatie van de ruimtelijke vormen die voorkomen op schilderijen van Ozenfant in de jaren tussen 1927 en 1930. De gerichtheid op geometrie, de keuze voor strenge contouren en de eliminatie van wat niet essentieel was, bracht beide vrienden tot gelijkende oplossingen. Zelfs een vorm als cat.278 komt dicht bij een vorm op een belangrijk schilderij van Ozenfant: breed en zwaar, donker gekleurd en gevat in afgewogen rechten en ovalen.⁵⁴⁸ Bonifas' neiging tot sculpturaliteit nam in de jaren dertig toe. En ook daarin was hij niet alleen: de verschuiving naar het massieve en het ruimtelijke – men mag spreken van een Monumentale Orde⁵⁴⁹ – was Europees en alom voelbaar. Ook bij Ozenfant deed zich een dergelijke evolutie voor. Bij Bonifas



III. 55

uitte die zich in vormen die zelfs Chinees aandoen en van een mooie en indrukwekkende grootsheid zijn. Ze staan soms op sokkels en zijn versierd met geaccentueerde, plastisch gevormde oren. De dogmatische eenvoud is dan door een majestueuze allure vervangen. Sprekend voor die verschuiving van de ratio naar haar antipode is een foto, afgebeeld op de stofwikkels van een in samenwerking met de ceramist uitgegeven monografie. De foto, geësceneerd door Bonifas zelf, draagt de titel 'L'Offrande'.⁵⁵⁰ Ze toont, tegen een lege achtergrond, zonder een aanduiding van plaats of tijd, twee handen die in een ritueel gebaar een kom heffen. Die kom, een variant van cat.277, behoort niet alleen tot Bonifas' meest industriële ontwerpen, maar tegelijk tot zijn meest bescheidene en onopvallende. Uitgerekend dit object wordt op de foto letterlijk verheven, zijn materiële functie wordt een geestelijke, het dagelijkse verschuift naar het sacrale, een banaliteit naar een onzegbare betekenis, de wereld van Le Corbusier naar een romantische wereld die Le Corbusier voorbij achtte, een cultuur die Richard Wagner en Stefan George had voortgebracht.

In vergelijking met Bonifas is de eveneens modern geïnspireerde ceramiek van Francis Jourdain spontaner en niet verkrampt. Jourdain antwoordt op elitarisme en hermetisme is ondubbelzinniger. Zijn ceramiek dateert trouwens van ongeveer tien jaar vóór Bonifas, van het begin van de jaren twintig, toen ook Fau en Lallemant begonnen. Jourdain week op twee essentiële punten af van de courante Franse ceramist: hij geloofde in een nuttige en bruikbare kunst, en zijn aandacht richtte zich bijna volledig naar de meest strakke vormgeving die Europa de voorbije tijd had gekend: die van het moderne Wenen van rond 1904. Jourdain was voor alles meubelontwerper, interieurontwerper eigenlijk, want in zijn ensembles streefde hij eenheid na. Objecten, ook die in ceramiek, kregen, net als in Wenen, een op de ontwerp-tekening toegewezen plaats, ze contrasteerden niet koppig met het meubel waarop ze stonden maar ze gingen volzaam op in de omgeving en verloren zo hun autonomie. Hun verlies aan status werd verder in de hand gewerkt door eisen van functionaliteit en soberheid. Dat standpunt zal Jourdain ongetwijfeld hebben gemarginaliseerd, zeker nu Frankrijk, sinds de expositie in Parijs van de vooruitstrevende Deutsche Werkbund, de eigen Franse smaak trachtte te versterken door resoluut voor het decoratieve en ambachtelijke en dus voor het genot van het luxeproduct te kiezen. "On me reproche aussi d'être sévère, janséniste, protestant, allemand, collectionneur de caisses à savons [...] et socialiste."⁵⁵¹ In die jaren voelde hij zich gesteund in zijn eenzame strijd doordat geschriften van Adolf Loos in Franse vertalingen werden gepubliceerd.⁵⁵² In tegenstelling echter tot de opvattingen van Loos zoals geformuleerd in 'Ornament und Verbrechen' is voor Jourdain's ceramiek het decor altijd wezenlijk geweest: het speelde een rol in het exposé van het moderne, van de afkeer tegen wat niet modern wou zijn. Dat decor, zoals te zien op cat.270 en 271, is geometrisch door de aanleuning bij de strakke vormtaal van de Wiener Werkstätte, meer bepaald bij de ontwerpen voor glaswerk.⁵⁵³ Spaarzaam aangebracht, hoort het bij de armoedige materie – meestal geëmailleerd aardewerk en slip – en bij het coloriet dat geen nuancerings kent. De vormen zijn basisvormen, types bijna, en de kleurstelling en decors kunnen zowel op de ene als op de andere vorm voorkomen. Ceramiek kon zo een handelswaar worden, gericht op bruikbaarheid en goedkoop in de vervaardiging en de aanschaf. Anders dan bij Lallemant en Bonifas was de ceramiek van Jourdain, hoewel geconcepieerd in series, niet mechanisch vervaardigd. Hij liet de uitvoering over aan een onopvallende pottenbakker, Paul Jacquet⁵⁵⁴ die, in de provincie

werkend, oude lokale technieken gebruikte. In de jaren twintig deed de avant-gardistische kunst wel vaker een beroep op de volkskunst, maar in de ceramiek waar door meesters als Decœur technische hoogtepunten werden bereikt, was dit een statement, een vertoon van extreme bescheidenheid. Zo ook komt in Jourdain's werk zelfs humor voor waarmee de zwaarwichtigheid van de anderen werd gerelativeerd. Toch bleek dit een gevecht tegen een overmacht: vazen van Decœur met een glazuur als marmer, soms zelfs gepresenteerd op een echt marmeren voetstuk, konden niet worden onttroond door een pot met een decor ontleend aan een Schots nationaal kostuum⁵⁵⁵ of door een vaas met een sjaal om de hals, zoals cat.274.

'La grande céramique' bleef, zoals gezegd, voor velen onverzoenbaar met wat zich aanpast aan een groot publiek, aan gebruik en consumptie. De wens om die twee uitersten zo niet als gelijkwaardige, dan toch als compenserende facetten van een zelfde realiteit samen te brengen, vond een weerslag in enkele publicaties naar aanleiding van de tentoonstelling van 1925. Daarin werden in de beschrijvingen en illustraties vazen van een Lenoble en een Decœur afgewisseld met werk van ceramisten van lagere garnituur, maar ook met serviezen en snuisterijen.⁵⁵⁶ Maar zelfs daar bleef het ware moderne gewerd. Zuivere modernisten bleken niet thuis te horen in de wereld van de ceramiek, noch bij de pottenbakkers, noch bij de 'porcelainiers' en 'faïenciers', de fabrikanten van seriewerk. Tegenover de modernisten vormden beide zo onderscheiden groepen nu één geheel: voor even werd samengebracht wat als onverzoenbaar werd geacht, want kubistische bibelots en luxueus serviesgoed, fabrieksproducten waarnaar in de jaren na de oorlog veel vraag was, voldeden uiteindelijk evenzeer als het werk van pottenbakkers aan een verlangen naar bijzondere objecten, een verlangen dat niet fundamenteel verschilde van wat ik reeds beschreef. Met de keuze voor het niet-bijzondere object echter, met de beginselen van een avant-garde à la Jourdain, werd door ceramisten zo goed als nooit ingestemd. Want wie zoals Jourdain tegen een "curiosité de l'objet pour lui-même"⁵⁵⁷ was, leek tegen de ceramiek zelf. Werkelijk modernistische ceramiek



leek dan ook amper mogelijk. En de weinigen die zich, om welke redenen ook, tot de taal van het modernisme aangetrokken voelden, verrieden de modernistische gedachte doordat ze niet weerstonden aan het plezier van het decoratieve. De vroege gedecoreerde faïence van het echtpaar Lanel is daarvan een sprekend voorbeeld: de herinnering aan Jourdain en Jacquet is er nog levend, maar tegelijkertijd wordt er afgeleden naar behaagzucht en oppervlakkigheid.⁵⁵⁸ Net zoals dat bij de ceramisten het geval was, waren er maar weinig critici die zich volledig achter het modernistische ideeëngoed schaarden. Waldemar George was een van die uitzonderingen. In 1925 had hij de moed de Franse decoratieve kunst haar conservatisme en haar antisociale en antidemocratische houding te verwijten.⁵⁵⁹ Later zou George niettemin de verdediger worden van een beweging die een wending naar het verleden inhield en die de periode rond de Tweede Wereldoorlog zou vormgeven met een prestigieus en elitair classicisme. George en anderen met hem lieten toen een nationalistische en conservatieve stem horen die zich bijwijlen violent keerde tegen het buitenland en tegen de moderniteit: het functionalisme zou volgens George getuigen van een barbarie, die ongezien is in de geschiedenis van de kunst.⁵⁶⁰ In het begin van de jaren dertig, toen George met die gedachte de beroemde stelling van Loos over de barbarie van het ornament leek te hebben omgedraaid, was het modernisme in de ceramiek reeds een gepasseerde trend, een ontoereikend gebleken, wat naïef geloof in verandering, een zwak roepende stem die zonder antwoord bleef.⁵⁶¹

Het is daarom dat de meeste liefhebbers van ceramiek in Frankrijk een meer modieuze moderniteit verkozen en het “moderne au suprême degré” verpersoonlijkt zagen in Jean Besnard: het is zijn ceramiek die volgens hen zou thuishoren in de interieurs van een Chateau of een Herfst.⁵⁶² Besnard bezat de morele fundamenteën van Jourdain of Bonifas echter niet: slechts het uiterlijke interesseerde hem. Hij was constant op zoek naar het nieuwe, puttend uit onder meer Afrika, Hellas, islamitische culturen of, aldus de literatuur, de volkse ceramiek uit Savoie. Maar zijn streven betrof het nieuwe om het nieuwe. Zijn verschillende manieren



Cat. 271, 270, 274, 250 en 246

van werken, die niet het resultaat waren van een uitputtende zoektocht in de diepte, geraakten vlug uitgeput en verandering bleek telkens noodzakelijk. De aanpassingen van zijn techniek en de spectaculaire vondsten lijken dan ook eerder de markt, de wetten van de consumptie te gehoorzamen dan de ceramiek zelf. En zoals dat bij dure consumptiegoederen hoort, is zijn werk in de eerste plaats verleidelijk, zowel door een feilloos gevoel voor elegantie als door een gedurfd en verrassend, speels karakter. Die speelsheid verleent zijn werken dikwijls een onbeschaamde tegenstrijdigheid: neem cat.245 waar een strenge structuur van geometrische en monochrome volumes, een voorbeeld van modernisme, als bij toeval bespoten is met goud. Is Besnard werkelijk modern te noemen, dan is dat door het momentane van dergelijke bewerkingen, door de snelheid van een dergelijke geste, en dus ook door het tekort aan ernst dat daarmee gepaard gaat. Tegenover de waardigheid van de grote ceramisten, tegenover de definitieve, permanente ceramiek van een Decœur en diens beheerst classicisme, stelt hij de intuïtie, het gemak, het toeval, het oppervlakkige effect, het contrast, uiteindelijk ook de ongelijkheid en onstandvastigheid van zijn oeuvre, maar ook een vrijheid zoals de moderne schilderkunst die kent. Decœurs discretie, distinctie en schroom worden vervangen door spontaniteit en ongedwongenheid, door primitivisme en brutaliteit zelfs, door een zelfbewustheid die een pose wordt: op foto's, gepubliceerd in 1937, zien wij hem, de sigaret tussen de lippen, de pochet beredeneerd slordig hangend uit de borstzak.⁵⁶³ De flirt met het primitieve en het brutale brengt hem tot prehistorische vormen en decors, en ook daarin blijkt hij modern: met zijn gevoel voor het decoratieve verwerkt hij zijn historische modellen tot een steedse stijl, waarbij hij de voorkeur bij de volgende generatie ceramisten voor ongeglazuurde en afgeschuurde, versleten uitzienende oppervlakken vooruitloopt. Hij deelt dat vaderschap met de meer sombere Georges Serré van wie menig werk met zijn droge, ruwe materie de indruk kan wekken van een archeologische vondst. Buiten Frankrijk werden gelijkaardige werkwijzen toegepast door de Deense Gertrud Vasegaard die, zoals Serré, in de jaren dertig volledig afzag van glazuurbedekking⁵⁶⁴, door de Amerikaan Glen Lukens⁵⁶⁵ die net voor 1940 zijn glazuren met onbedekte materie liet contrasteren, en door twee coryfeeën van de moderne ceramiek, Hans Coper en Lucie Rie. Rie richtte zich vanaf het eind van de jaren veertig op het neolithicum en de bronstijd⁵⁶⁶ en wist in haar wonderlijk geraffineerde kunst het archaische met het steedse te verbinden zoals Besnard het vóór haar had gedaan. In Frankrijk reikte de invloed van Serré en Besnard gemakkelijk tot in de volgende generatie, tot bij Roger Dollé en Pol Chambost.⁵⁶⁷ Maar het was vooral Besnard die vanaf de jaren twintig omzwermd werd door een schare epigonen van het laagste allooi, door een "infâme industrie"⁵⁶⁸ die nog tot diep in de jaren vijftig zijn stijlprocedés routineus zou toepassen. De gemakkelijk na te bootsen technieken die geen grote kennis, nauwkeurigheid of zeldzame grondstoffen vergden, zullen daaraan niet vreemd zijn geweest.

Zo zijn we bij die 'infâme industrie' aanbeland die het latere, meer recente beeld van de art-decoperiode sterk zal meebepalen. Zulke ceramische industrieën, manufacturen eigenlijk, waren reeds voor de oorlog actief. Voor wat betreft de jaren twintig en dertig lijkt de situatie echter veranderd: ik kan me niet van de indruk ontdoen dat toen, meer dan voorheen, het kwalitatief lage niveau niet zozeer het gevolg was van een seriële productiemethode, zelfs niet van een gebrek aan talent, dan wel van een volkomen en bewuste gerichtheid op een weinig eisend koperspubliek. De decoratieve ceramiek gemaakt voor Primavera⁵⁶⁹, de

kunstafdeling van het Parijse grootwarenhuis Au Printemps, is daar het meest sprekende voorbeeld van. Ongeacht de kwaliteit die soms werd bereikt, kan men stellen dat daar, in de verkoopsstanden van Primavera, de begoede middenklasse een zwakke nabootsing werd aangeboden van de stukken die door een kleinere groep werden gekocht in gespecialiseerde galleries zoals die van Georges Rouard en diens opvolgers.⁵⁷⁰ Zo verzekerde Primavera zich van veel zakelijk succes, maar oogstte het ook veel kritiek: voor een modernist begaan met een vormgeving voor allen was het te burgerlijke Primavera fout, voor een estheet was zijn “faux luxe” zo mogelijk nog erger⁵⁷¹: de term “bon marché”, een relatief nieuw begrip, werd door zijn tegenstanders met de term “vulgarité” verbonden, op een begrip als “industriel” volgde “banalité”, tegenover “l’effet décoratif” werden de “exigences du métier” geplaatst.⁵⁷² Als men de korte inleiding leest in de catalogus van de officiële en voor de toenmalige Franse kunstceramiek representatieve tentoonstelling van ceramiek en glas in Kopenhagen en Stockholm in 1927, krijgt men de indruk dat de manifestatie vooral was opgezet uit reactie tegen seriefabricage en ter verdediging van het unieke kunstobject.⁵⁷³ Soudbinine beweerde zelfs te zijn begonnen als ceramist in antwoord op de vervlakking door het commerciële systeem, vanuit “le désir d’une réaction contre le bon marché obtenu aux dépens de la qualité, c’est la volonté de mettre la qualité au-dessus de tout, la qualité qui est aujourd’hui si souvent remplacée par la quantité.”⁵⁷⁴ En Georges Rouard, de galerist, zag zelfs de afkeer van het seriële object als eigen aan de Franse geest: “notre organisation, notre tempérament, notre goût, nous empêchent de produire en énorme quantité à très bas prix. Portons nos efforts sur l’objet inédit”.⁵⁷⁵ Had Valéry, van wie het zuiver, perfect, streng, klassiek werk aan de latere Decœur doet denken, had die toen in ‘De l’éminente dignité des arts du feu’ niet geschreven dat “les véritables artistes ressentent le péril et l’ennui d’une facilité trop grande. [...] ils s’inquiètent de la durée de ce qui leur coûte si peu et se développe si aisément.”? En leefde er toen een meer gerespecteerd vertegenwoordiger van de grote Franse cultuur dan Valéry?⁵⁷⁶ Ongewild ondermijnden Primavera en de manufacturen die voor Primavera werkten de grondslagen van de Franse ceramiek waarvoor exquise kwaliteit een conditio sine qua non geworden was. Zo werden ze misschien nog gevaarlijker dan de radicaalste modernist ooit had kunnen zijn, ze vormden “un très grave danger, le plus grave peut-être”.⁵⁷⁷ De angst voor dat gevaar was niet nieuw. Vanaf 1900 was in Frankrijk onder de meubel- en interieurontwerpers een weerzin gegroeid tegen de moderne industrie. Mechanisatie en productiemethodes gericht op kwantiteit werden geassocieerd met het bedreigende Duitsland, en als reactie op het succes van de rivaal werd gekozen voor het edele handwerk: voor de individualistische creatie en de door tradities bepaalde nationale aard. Traditionele Franse karakteristieken dienden tegen de industrialisatie beschermd te worden, want kwaliteit, verfijning, smaak en stijl, die als Franse verworvenheden werden beschouwd, bleken onverzoenbaar met consumptie en commercie. Een goed ontwerp was in Frankrijk een duur ontwerp en al de rest was bric-à-brac voor de massa. De discrepantie tussen de hoge en de lage cultuur bespoedigde ten slotte de neergang van de Franse art nouveau die ten prooi was gevallen aan Franse fabrikanten die geen toegang hadden gekregen tot de wereld van het luxueuze handwerk.⁵⁷⁸ Na de oorlog had Primavera zich kunnen plaatsen tussen die hoge en die lage cultuur die de vooroorlogse periode zo dramatisch hadden verdeeld. Door ontwerp en uitvoering te scheiden en door een beroep te doen op manufacturen rond Parijs en in de provincie kon de verkoopprijs van de producten laag worden gehouden en werd een aantrekkelijke koopwaar bereikbaar voor de middenklasse.

Het was dat aspect dat Charles-Édouard Jeannenet, de latere Le Corbusier, de coryfee van de moderniteit, enthousiasmeerde, en dat Nancy Troy ertoe bracht in haar studie over de moderne geest in de Franse toegepaste kunst zoveel aandacht aan Primavera te schenken.⁵⁷⁹ Vanuit het standpunt van de hoge cultuur daarentegen, het standpunt van de ceramisten, kon Primavera niet positief worden beoordeeld: ceramiek was er niet autonoom en absoluut: ze was zowel aangepast aan de banale behoeften van de kopers als temporeel, getrouw aan het “image modeuse”⁵⁸⁰ van het grootwarenhuis. De oude angst voor de esthetische gevolgen van de democratisering die zich eerder had vertaald in een afkeer van de industrie, moet door Primavera zijn gevoed. En zelfs zijn aangewakkerd, want de eens zo geruststellende afstand tussen hoog en laag was nu een onduidelijke hiërarchie geworden.⁵⁸¹ Het lijkt wel alsof het die oude, nog gegroeide angst was die de ruimte van de vernieuwde Galerie Rouard zo besloten en spiegelend had gemaakt. Met haar symmetrisch geplaatste vitrines en haar doorkijkjes op nog meer vitrines vormde ze, zoals de zalen van Hoentschel in 1900, een “kunstgewerbliches Zwischenreich”⁵⁸², dat nu echter niet in een genotzuchtige droom maar in een bange beweging op zichzelf leek teruggeplooid.⁵⁸³ Ondertussen werd bij Primavera zowat alles aan het niveau van de firma aangepast: van de stijlkenmerken van Metthey en Raoul Lachenal tot die van Besnard die zich daartoe nog gemakkelijker leenden.⁵⁸⁴ De nabootsing ging nog verder: in een firmacatalogus van Au Printemps uit 1930 is als verkoopargument te lezen dat de producten van Primavera ooit gezocht zullen zijn door collectioneurs.⁵⁸⁵ Terwijl in een andere publicatie

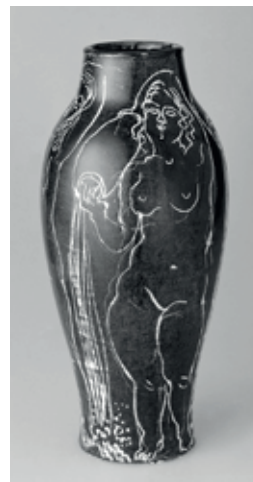


even listig en bijna pervers Primavera's aanpassing aan de markt – “par la nécessité même où elle était de se renouveler quasi quotidiennement” – beschreven wordt als een teken van vitaliteit, van superioriteit zelfs in vergelijking met het werk van de kunstenaar-ceramist.⁵⁸⁶

Even geschikt voor navolging als Besnard bleek René Buthaud.⁵⁸⁷ Beiden waren trouwens een tijd aan Primavera verbonden geweest. Buthaud benadert Besnard nog in andere opzichten: allebei bevrijden ze een deel van de Franse ceramiek van de preciositeit: ze zijn afkerig van perfectie en exclusieve glazuren. Bovendien weigeren ze allebei het juk van het Verre Oosten, wat hen met de meer extreme modernen uit de vroege jaren twintig verbindt. Buthauds vazen, schotels en kommen zijn in de regel versierd met figuratieve, meestal met het penseel aangebrachte decors, en ook daardoor wordt afgeweken van de lijn die haast allen, zelfs Besnard, volgen. Daarbij komt nog dat bij hem, anders dan bij Metthey en Mayodon, de andere voorstanders van een figuratieve beschildering, het decor de vorm niet wil reveleren: die is uitsluitend drager. Het belang dat zijn decors op die wijze krijgen, laat zich meten aan de hoge mate van vrijheid. Die vrijheid is zodanig dat menige geschilderde compositie onhandig op de ronde vaaswand is aangebracht: met de plaatsing van volledige figuren, met volumewerking en perspectief is bijna naïef omgegaan.⁵⁸⁸ Het is alsof Buthauds werk geen maturiteit bezit, alsof de ceramiek er zopas geboren is. Of wordt de ceramiek er ontkend vanuit een progressieve reactie tegen het beperkende van het ambacht? In ieder geval is het duidelijk dat haar recente geschiedenis wordt genegeerd. En dat de begrenzing van het ceramische object à la Mayodon wordt verlaten om het werk te openen voor de vrije kunst: een invloed van het kubisme is soms aanwijsbaar. Die moderne trekken verhullen echter niet een nostalgie naar het klassieke, een verknochtheid aan de mediterrane wereld, die zijn eigen wereld is: zijn werk ontstaat in Bordeaux, de Franse classicistische stad bij uitstek, dicht bij dat van moderne neoclassicisten als de schilder Jean Dupas. Ook Raoul Dufy en Édouard Cazaux getuigen van een mediterrane geest. Beiden werken picturaler dan Buthaud die naast hen stroef lijkt. Vooral Dufy is een schilder. Hij is sprankelend en aantrekkelijk, vol fantasie



Cat. 214



Ill. 57

in de nochtans door en door klassieke motieven. Zijn spontaniteit kan in zijn schilderkunst vluchtigheid worden, maar in zijn ceramiek wordt ze door de stenige materie vastgehouden in een juist midden tussen beweging en stilstand. Zijn ceramiek zou niet meer dan fraaie schilderkunst zijn zonder de inbreng van de Catalaanse ceramist Llorens Artigas, die ze met zijn technische kennis en feilloos instinct tot een rijkelijke materie maakt, schitterend van coloriet, het resultaat van een volmaakte samenwerking.⁵⁸⁹ Cazaux vertoont nog meer beweeglijkheid. Voor hem is het figuratieve decor een mogelijkheid onder vele. Soms laat hij invloeden onverwerkt of vervalt hij in het behaagzuchtige, maar op andere momenten, als hij erin slaagt zijn aangeboren gevoel voor het decoratieve te verbinden met zijn onstuimige emotie, bereikt hij grote en eenzame hoogten. Maar wat hij ook maakt, en of hij nu werkt in steengoed of faïence, er is één constante: zijn werk is altijd zuiders van geest. Meer dan eens wendt hij zich als vanzelfsprekend naar de antieken, zoals in het bucolische reliëfdecor op cat.223. Buthaud, die het expressieve gebaar van Cazaux niet kent, is van de drie de meest classicistische. Bij hem wordt de klassieke rust nooit verstoord. Meer nog dan de twee anderen vermeit hij zich in een thematiek van sculpturale lichamen en huldigt hij een esthetica van klaarheid, orde en monumentaliteit, van een 'latinité' die Frans is en die de eigen identiteit bevestigt.

RETOUR À L'OCCIDENT: DE JAREN DERTIG EN VEERTIG

Ver weg van Parijs, in een "maison d'un humble artisan de village", woonde Paul Beyer. Niet als een eenvoudige pottenbakker, onbekend met wat er elders gebeurde, maar "[pour] rompre avec notre temps".⁵⁹⁰ Uit reactie dus, tegen de stedse samenleving en tegen de moderniteit. Maar vooral vanuit de behoefte aan een terugkeer, een wending naar wat hem zoveel meer dierbaar is: de Franse provincie, het land, de eigen traditie. Alles staat bij de rijpe Beyer in het teken van het verlangen naar geborgenheid in het volkse, naar dat wat wordt geassocieerd met het authentieke, het essentiële, het zuivere, het ware. Zijn gebruik van lokale grondstoffen en technieken wordt beleefd als een terugkeer naar de aarde, naar een natuurlijke orde. Wat betekent dat de nationale eigenheid hervonden wordt op het moment dat het Verre Oosten de maatstaf levert. Lange tijd, vanaf de vroege jaren tien, had ook Beyer gewerkt in een vormtaal die deels nog aan de Japanse esthetiek schatplichtig was: stug, karaktervol werk dat het aimabele en mondaine schuwde, ook als rond 1925 voor een geometrisch ornament werd gekozen. Dan, vanaf het begin van de jaren dertig, plaatst hij zich autonoom tegenover de groten van zijn tijd, tegenover hun ernst, hun streven naar het verhevene, hun afwijzing van het onvolmaakte. Tegenover hun aristocratische kunst met haar smetteloze techniek staat zijn bruine en grijze steengoed waarin de ambachtsman aanwezig is in draairingen en duimafdrukken, in het boetsen en behandelen van de klei, in de onregelmatige en natuurlijke texturen. Nóg zichtbaarder is de maker aanwezig in de zelfportretten die in reliëf enkele vaaswanden sieren. Hij toont er zichzelf niet geïnteresseerd, bijna karikaturaal, met proletarische trekken. Van Beyer bestaan ook vrijstaande sculpturen. Die zijn, zoals Besnard

hem dat voordeed, geassembleerd met zichtbaar opgebouwde of op de schijf gedraaide elementen, niet om even modern te zijn als Besnard, maar om het oude, bescheiden ambacht niet te verraden, want voor alles wil zijn ceramiek duidelijk, eerlijk en eenvoudig zijn. De gereserveerdheid van zijn tijdgenoten wordt beantwoord met een goedaardige humor en met het vertonen van plezier. Zijn voorkeur voor kruiken en zijn nadruk op tekens van bruikbaarheid moeten in hetzelfde licht worden gezien: hij wil het isolement, de afstand tot het dagelijkse doorbreken om zo eindelijk het ademende leven te omarmen. Beyer kiest niet zoals een Decœur voor het eeuwige, voor wat het eigen kleine bestaan kan overstijgen, maar voor het moment en het geluk dat in dat bestaan besloten ligt. Toch is hij nooit, zoals Cardew in Engeland, opgegaan in een boerentraditie: zijn stijl, hoewel aanknopend bij een bestaand volks idioom, blijft interpreterend en gesofisticeerd. Kruiken blijven bij hem eerder symbolisch dan nuttig. Soms, zoals in cat.282, neigt hij zelfs naar hiëratistische vormen die hem dichter houden bij Parijs dan bij de rurale vormtraditie. In die zin bewaart zijn gres een sterke



III. 58

verwantschap met wat hem voorafging: het vertoont een zelfde esthetiseren van geërfde lokale en volkse vormen zoals dat aanvankelijk bij Delaherche kon voorkomen of bij de kunstenaars in de rue Blomet. Andersom ging er van hem veel werking uit op de latere Franse ceramiek.⁵⁹¹ Toen hij in 1945 stierf, namen Jean Lerat en diens echtgenote Jacqueline Bouvet zijn atelier in La Borne over. Haast onvermijdelijk vormt het vroege werk van de Lerats een voortzetting van het werk van hun meester. Het spreekt van een gedeelde liefde voor het primitieve van oude steengoedtechnieken, van asse- en zoutglazuur en van eenvoudige engobe. Ook andere groten die zich in de streek vestigden, hebben zijn lessen verwerkt: zo een Vassil Ivanoff, een Elisabeth Joulia. Sommigen bleven langer afhankelijk van zijn voorbeeld, zo André Rozay, Frédéric Watteel en Pierre Roulot wiens religieuze sculpturen de volks geïnspireerde heiligenbeelden van Beyer nabijkomen.⁵⁹²

Ook Anne Dangar, een Australische, kiest zoals Beyer voor afzondering en voor contact met een rurale cultuur, maar de nog moeilijkere weg die ze gaat, verwijdt haar nog meer van de urbane moderniteit. Zo bereikt ze nederigheid in haar bestaan en haar ambacht, die na jaren nog slechts door een mystieke onthechting worden bepaald. Dangar was naar Frankrijk gekomen, aangetrokken door de theorieën van Albert Gleizes, een eigengereid postkubistisch schilder die kunst verbond met geloof en zijn, en die vanuit een diep cultuurpessimisme weer aansluiting zocht bij de essentiële waarden van een christelijke, pre-industriële samenleving. Voor Dangar zal Gleizes als een almachtige vader blijven. Een deel van haar werk is zelfs aan het zijne gewijd: een van spiritualiteit doordrongen idioom waarin ze haar religieus verlangen kan vertalen en haar trouw aan haar mentor kan belijden. Belangrijker in dit verband is, hoe nietszeggend het uit ceramisch oogpunt ook lijkt, haar andere werk dat wil opgaan in de ceramiektraditie van de streek rond Moly-Sabata, waar ze zich sinds 1930 had teruggetrokken. In Moly-Sabata, een kunstenaarskolonie gesticht door Gleizes aan de oever van de Rhône, zal ze de belangrijkste resident blijven, een kloosterlinge bijna, levend in soms extreme armoede.⁵⁹³ De kommen, terrines en borden die ze er maakt in eenvoudig aardewerk zijn niet meer dan gebruiksartikelen voor de boeren van de omgeving. Soms worden ze geruild voor voedsel of kleding. De erkenning, waarnaar ze niet had gezocht, bereikt haar



Cat. 281



Ill. 59



Cat. 285

na de wereldtentoonstelling van 1937 waar men haar in het paviljoen van het Centre Régional ontdekt. Maar ze wantrouwt de bestellingen uit Parijs, ze heeft angst de bevochten zuiverheid te corrumperen. Inderdaad heeft haar toenadering tot de traditie niets modieus en niets romantisch, de strijd die ze in zich voert om het gepolijste oppervlak der dingen te doorbreken, om een diepere waarheid aan te raken, heeft niets gemeen met het Parijse gedweep met de toenmalige revival van nationale volkstradities, noch met de manipulaties van de toenmalige politiek die het rurale ambacht door haar culturele programma promoot. Tegelijk, mijns inziens althans, kan het zijn dat uit haar afkeer ook een wrok en een vretend narcisme spreken die verdoken blijven achter gelatenheid en deemoed. Hoe het ook zij, het is met gedrevenheid dat ze in een brief schrijft: “J’ai choisi de faire des poteries très rustiques, aussi près de la terre que possible. Je ne devais pas les envoyer dans les Villes, ni faire des pièces prétentieuses.”⁵⁹⁴ En, op een ander ogenblik, die weerzin tegen pretentie verduidelijkend: “souvent [mes pots] sont très imparfaits car je suis si désireuse [de] leur donner la vie que je néglige leur beauté extérieure.”⁵⁹⁵ Rusticiteit tegenover steedse cultuur, de diepe realiteit van de aarde, de warmte van het leven tegenover de volmaaktheid die zich van het leven verwijdt en de dood nabijkomt. Elders noteert ze dat ze haar arbeid in de handen legt van God⁵⁹⁶, terwijl zo goed als alle Franse ceramisten, en zeker de grootsten, de drang tot controle steeds hadden ervaren als een conditie. Aldus, tenminste op het eerste gezicht, lijkt er in de geschiedenis van de moderne Franse ceramiek geen moment dat vreemder is aan de geest waarvan die geschiedenis doordrongen is, geen standpunt dat extremer verschilt van dat van een Decœur, de belangrijkste vertegenwoordiger van die geest en tijdgenoot van Dangar. Het estheticisme van Decœur, zijn verfijnde, afgewerkte en adellijke kunst, lijkt mij het beste repoussoir om de kunst van Dangar in haar volledige waarde te zien. Met een burgerlijke Mayodon zou een vergelijking minder verhelderend zijn geweest. Immers, Decœur en Dangar worden elk gedreven door een edel, zelfverloochenend ideaal, een droom van het absolute; beiden mijden het vluchtige en onbestendige, beiden verafschuwen het gemakkelijke en het oppervlakkige. Een vergelijking met Jourdain’s ceramiek, waarmee Dangar’s ceramiek veel deelt – de bescheidenheid, de grove techniek, de toegankelijkheid en bruikbaarheid, de westerse inspiratie –, doet haar essentiële verwantschap met Decœur zelfs nog scherper uitkomen. Die verwantschap maakt, met de extreme verschillen, de kunst van Dangar en Decœur uiteindelijk tot de twee uiterste mogelijkheden die de Franse ceramiek bezat om haar belangrijkste doel te bereiken: het sublieme object, dat zich, zij het door geest dan wel door materie verheven, weet te onttrekken aan de moderne, banale wereld waarin het ontstaat. Slechts door het modernisme van een Jourdain blijkt de eis tot bijzonderheid verworpen. Zelfs Dangar, met al haar zin voor een onvolmaakte ceramiek, bleef die eis getrouw.

Anne Dangar ligt samen met Paul Beyer aan de basis van een nu nog bestaande beweging die vanaf de jaren na de oorlog ook buiten Frankrijk belangrijk is geweest, een beweging die iedere onnatuurlijke innovatie wil weerstaan en die in landelijke centra de industriële en technologische samenleving ontvlucht. Vanuit een minder breed perspectief gezien, zijn Dangar en Beyer medebepalend voor een minder gemakkelijk te omschrijven verschijnsel: een sterk gevoelde nostalgie die een stroming werd in Frankrijk waar ze een groot deel van het geestesleven en de populaire cultuur doordrong. Al heel vroeg in de geschiedenis van de moderne Franse ceramiek waren sommigen, onder wie de pioniers, Parijs ontvlucht. Maar wat

ze in hun afgelegen ateliers maakten, was, ondanks enige inwerking van lokale gebruiken, toch in de eerste plaats een kunst geweest die zich bewust en gewild aan het lokale onttrok. Hoe Frans een Chaplet, Delaherche, Carriès, Lenoble of Decœur ook mogen zijn, hun kunst is, zoals we zagen, verankerd in een gebied buiten de eigen geschiedenis en grond. Soms riep die situatie een reactie op – ik wees in vorige hoofdstukken op Étienne Moreau-Nélaton en op het belang van de Franse provinciale traditie na de schok van de Duitse presentatie op het salon in 1910 – maar nooit voordien was een reactie zo belangrijk als die van Beyer en Dangar, niet alleen door de grote kracht van Beyers werk of de ernst van Dangars zoektocht, maar ook en vooral omdat het verlangen naar eigenheid dat hen dreef het verlangen van hun tijd geworden was.⁵⁹⁷ Een verlangen naar een zuiver, oorspronkelijk bestaan had zich verspreid en een heimwee naar een ruraal, zelfs feodaal leven was geboren uit de ontgoocheling in de machine en de technologie na de verschrikkelijke ervaringen in de wereldoorlog. Een ontgoocheling die onmiskenbaar aanwezig was in de gehele cultuur, van het Rappel à l'Ordre dat in het begin van de jaren twintig het oorlogstrauma trachtte te verdrukken, over de veelgelezen geschriften van Henri Bergson uit het begin van de jaren dertig, tot het “désobéir au progrès, à la civilisation”⁵⁹⁸, uitgeroepen door reactionair geworden kunstenaars als Vlamincq en Gleizes. Hoe langer hoe meer zou die ontgoocheling weerklinken in de stem van een conservatief, rechts Frankrijk, dat, wars van het internationalisme der moderne beweging, uiteindelijk nog uitsluitend de eigen geboortegrond, de folklore, de landbouw en het pre-industriële handwerk zou verheerlijken: de boer en de ambachtsman werden “the moral repositories for the nation”, zoals Romy Golan het formuleert.⁵⁹⁹ Golans studie van de conservatieve krachten in de Franse cultuur tussen de oorlogen maakt duidelijk hoezeer deze Retour à la Terre zowel een zaak was van links als van rechts⁶⁰⁰, en hoezeer deze reactie, dit verlangen naar stilstand – naar een “history at a standstill”⁶⁰¹ – verbonden was met de toenmalige Franse samenleving. Maar ook na Vichy bleef ze nog lang aanwezig in een romantische liefde voor wat als het eigene van een onbezoedeld Frankrijk werd gezien, een liefde die vorm kreeg in de populaire beeldcultuur en in de toegepaste kunst.⁶⁰² Zo ook in de ceramiek, waar een belangrijke impuls uitging van de eerste geverniste poterie van Suzanne Ramié in Vallauris: werk dat wou behoren tot de volkse overlevering, tot de aarde waarop het ontstond, en dat alzo in de lijn lag van wat Dangar, aanknappend bij het plaatselijke boerenaardewerk, in haar afgelegen atelier realiseerde.

Laten we terugkeren naar Dangar en Beyer. Beiden, elk op een andere manier, zijn ontroerend. Ze zijn het meer dan eender welke ceramist. Vooral Beyer raakt me om dezelfde redenen als ‘Les vraies richesses’ van Jean Giono of ‘Das einfache Leben’ van Ernst Wiechert me raken. En beiden, vooral dan de minder eenduidige Beyer, zijn even bijzonder en eigenstandig als de twee genoemde geestverwante romans. Kunnen Dangars uit de volkskunst afkomstige motieven nog naast soortgelijke contemporaine motieven uit Engeland worden gelegd⁶⁰³, voor wat betreft Beyer zijn dergelijke vergelijkingen niet meer te maken. Zou zijn werk kunnen staan naast bijvoorbeeld het voor Franse ogen weinig aantrekkelijke Duitse steengoed uit Höhr-Grenzhausen⁶⁰⁴, een reactionair verschijnsel dat gretig geannexeerd werd door de politiek? Of naast de Belg Pierre Caille die in samenwerking met Roger Guérin op volkskunst geënt steengoed toonde op de Parijse wereldtentoonstelling van 1937?⁶⁰⁵ In diezelfde jaren gaf de decorateur en architect André Arbus de toon aan in ateliers waarin een nobele en sobere ceramiek ontstond, geïnspireerd door zijn studiereizen in de Franse provincies.⁶⁰⁶ De productie

is enigszins te vergelijken met het gebruiks aardewerk dat in het vorige decennium door Süe et Mare was ontworpen en dat sterke reminiscenties aan een Frans burgerlijk verleden vertoont.⁶⁰⁷ Ook later nog werd door de architect en ontwerper Jean-Charles Moreux, die met zijn neoklassieke en neobarokke smaak affiniteiten met Arbus bezat, vergelijkbare, retrograde gebruiks ceramiek ontworpen.⁶⁰⁸ Arbus echter was veel meer dan Moreux gedreven door de wil om in de overlevering het wezenlijke van de dingen te hervinden. Zijn ceramiek productie was veel meer het gevolg van een behoefte aan “une vertu d’indestructibles constantes”.⁶⁰⁹ Ze wou zo dicht mogelijk komen bij de realiteit van het dagelijkse gebruik en tegelijkertijd wou ze een mythische dimensie bereiken zoals die zich openbaart in de kruiken en kommen op de classicistische stillevens van schilders als André Derain. Maar toch, wie men ook naast Beyer plaatst, Caille, Arbus of Moreux, steeds opnieuw komt hij, eerder dan Dangar, naar voren als de meest persoonlijke en meest overtuigende ceramist binnen de Europese strekking die zich op het regionale wou enten. Zijn individualisme blijkt steeds sterker dan het aandeel der overlevering en het is daarom, door die meerduidigheid, dat hij meer verbonden blijkt met de groten onder zijn Franse tijdgenoten dan hij zelf wou.

Dichter bij de typische vormtaal van de grote Franse ceramisten kwam Jacques Lenoble. Nochtans week ook hij van hen af door een terugkeer naar de eenvoudige essentie van zijn ambacht. Wellicht was zijn reactie pijnlijk, want van zijn beroemde vader kreeg hij weinig steun. Hij trok weg en leerde het vak bij volkse pottenbakkers in Vallauris. Zo koos hij voor simpel aardewerk en voor de warme tonen van het zuiden. Zijn werk is even gesofisticeerd als de beste hoog gebrande vazen, maar in plaats van raffinement te demonstreren, etaleert het een zekere stroefheid die gepaard gaat met vertederende onvolmaaktheden en afwijkingen van de ideale vorm. Jacques Lenoble was niet de enige die zich afwendde van het gres en het porselein die sedert Chaplet de suprematie bezaten. In de jaren dertig, toen sommigen een exclusieve materie zochten, braken anderen met het hermetisme en de doorgedreven specialisatie. Hun voorkeur ging uit naar een op lagere temperatuur gebakken materie, die toeliet oppervlakken kleurig te beschilderen en die meer geëigend bleek voor een figuratieve vorm dan voor een klassieke vaas. Beschilderen en boetseren vervingen zo de moeilijke wetenschap van de glazuren. Ceramiek werd weer luchthartig, ontspannen en opgewekt. Verbeeldingskracht, humor zelfs en een onverholen genoegen in het maken, vormden, zoals bij Beyer en soms ook bij Besnard, een antwoord op de ernst en het veeleisende van het oosterse model.

Lang voor ceramisten als Maurice Savin, Guidette Carbonell of Pierre Lebasque die belangrijke stap zouden zetten, had Metthey in het zogenoemde ‘fauvistische’ experiment van 1907 reeds de hiërarchie der materialen genegeerd en zich zodoende verwijderd van het Verre Oosten. De vorm werd door hem vereenvoudigd ten voordele van de beschildering die door het instinct van schilders werd bepaald en niet door de ervaring van de ceramist. Het was een extreme houding in de jaren dat de vormen van de art nouveau nog niet waren uitgebloeid en ceramiek eindelijk haar authenticiteit, los van de schilderkunst, had teruggevonden. De directheid van de vlugge penseelstreken van de jongeren van toen was weer aanwezig in de tweede helft van de jaren dertig. En zo was de gerichtheid op het moment er terug, op de eigen tijd en ruimte, en werd de weg die leidde naar een eeuwige, tijdloze en absolute ceramiek opnieuw verlaten. Als er al herinneringen waren aan het verleden, dan was dat, zoals daarvoor

bij Metthey, aan een Europese traditie waarvan de kleurige getuigen vlakbij in het eigen land waren te vinden. Na enkele jaren werden bij Maurice Savin de Franse historische referenties uitgebreid tot de Italiaanse renaissance, die reeds bij Metthey en daarna in de jaren twintig in de polychrome bustes van Richard Guino aan de orde was geweest en die in de periode na de oorlog nog een weerklank zou vinden bij Odette Lepeltier. Lepeltier voegde zich op die momenten verlaat bij de esthetiek van het Italiaanse Novecento, daar ze toen dicht kwam bij het historistische werk van Gio Ponti uit de jaren twintig.⁶¹⁰ Aanvankelijk, rond 1945, was haar bekendheid te danken aan een andere nostalgie: haar beste werk bezat dan een laat-achttiende eeuwse charme die ontsnapte aan de zware sfeer van de oorlogsjaren: het was eerder Europees dan Frans van aard en dankte zijn présence aan een bescheiden ongedwongenheid.⁶¹¹ Het affectieve en intimistische karakter dat eruit sprak, zou haar oeuvre verder blijven bepalen. Lepeltier was opgeleid door de decoratrice en ontwerpster Colette Gueden⁶¹² die toen leidinggevend was bij Primavera. Ook haar oeuvre, rijk aan sentiment, gewild naïef maar gesofisticeerd en urbaan, neigde naar een internationalisme dat kennis van buitenlandse ontwikkelingen doet veronderstellen. Bij Guidette Carbonell flakkerde soms de oude liefde voor China weer op. Die richtte zich echter niet meer naar de zwaarwichtige cultuur waarvan de geest de vitrines in de Galerie Rouard domineerde, maar naar een vriendelijk speelgoedland dat werd opgeroepen met een geheel Europese verbeeldingskracht en zin voor relativering. Haar pseudo-Chinese tempeldieren lijken dan ook op de koddige leeuwen in ceramiek uit de Europese achttiende eeuw of uit de Europese volkskunst. Soms, wanneer zij een schotel met vissen in reliëf bedekt of details in bruin en donkergroen opeenstapelt, toont zij zich duidelijk een erfgename van Bernard Palissy. Die geraakte in die jaren weer geliefd als een icoon van het Franse genie. In een tekst van Louis Vauxcelles over Pierre Lebasque, die ook soms leek terug te keren naar Palissy, werd hij aangehaald als referentie: “ce qui sollicite ici [d.i. dans l’œuvre de Palissy] le moderne, ce n’est pas tant l’invention technique [...] que le caractère humain, l’âme.”⁶¹³ En ‘le caractère humain’ of ‘l’âme’ dat was toen, meer dan ooit, Frankrijk zelf.

Zoals in vorige hoofdstukken beschreven, was er in de Franse ceramiek op het einde van de negentiende eeuw veel melancholie geslopen en was de kwetsbaarheid – zoals in menige menselijke geest – daarna overgegaan in een starre terughoudendheid tegenover het leven. Nu leek aan die evolutie als bij wonder een eind gekomen: een levensvreugde, een onbevangen openheid voor het nu manifesteerde zich. Carbonell gaf zich over aan een krachtige vrouwelijke energie, Savin aan een machtige viriele sensualiteit, Lebasque omarmde zelfs de wreedheid van het bestaan die zijn thematiek van de zee met felle passie kleurde. De vitaliteit uitte zich in een dan vrolijk, dan hevig coloriet, in altijd opvallende decors, in expressieve, overvloedige, barokke vormen, in een neiging tot grote formaten. De blijmoedigheid die van de eerste borden van Bracquemond en de werken van Deck en Gallé afstraalde, was er weer. Faience en aardewerk hadden het van het zwaarwichtige steengoed en porselein gewonnen. Het leek er bovendien op dat met de persoonlijkheid van Carbonell – veel meer dan met Dangar – de vrouwen hun potentie hadden weergevonden. In de ateliers van Primavera onder de leiding van de fantasierijke Colette Gueden waren ze reeds overheersend, maar hun meestal te zwakke ceramiek woog nog niet op tegen de mannelijke overmacht. Carbonell vermocht dat met meer glans en zonder moeite. Zij opende zo de ceramiek voor vrouwen die vanaf de oorlog weer gingen meetellen als zelfstandige ceramisten, waar ze tevoren,

zoals Madeleine Massoul en Marjolaine Lanel, in de schaduw van hun echtgenoot waren gebleven. Tegelijkertijd werden de door ceramisten afgebeelde vrouwenfiguren definitief van het etherische en gracieuze bevrijd en in hun levenskracht voorgesteld. Het was, althans in de ceramiek, duidelijk dat het Franse korset waarvan Harry Kessler had gesproken in het begin van de jaren twintig⁶¹⁴, ten slotte, na zoveel tijd was afgelegd. Niet toevallig voorzagen Savin en Carbonell hun vrouwenfiguren toen van minoïsche decolletés die de pracht en de generositeit van het leven niet meer verhulden. Even sprekend is cat.289, een der eerste ceramische objecten van Savin: het is een verbeelding van de wellust, een bewijs dat de mannelijke Racine, met wie men de gedisciplineerde Decœur ooit vergeleek, bij hem van het begin af door Rabelais was vervangen. Adellijke deugden maakten plaats voor populistische, abstracties voor de aantrekkelijkheid van vlezige vrouwen, voor opgewekte circusscènes, voor een boeket veldbloemen. Vitrinestukken werden vervangen door huiselijker tegels of door een 'tuile faïtière', een nokpan, de opsiering van het dak van een boerderij. Zulke objecten zijn van alle verhevenheid, van alle onnatuurlijkheid bevrijd, zij delen onze realiteit, "elles sentent le plein air et le soleil".⁶¹⁵

Die levenslust was overvloedig in de ceramiek aanwezig. Ze drong zelfs door tot het nostalgische werk van Beyer. Dit is merkwaardig, want in de beeldende kunst van de jaren dertig was ze zelden of niet te vinden. Als ze zich daar toonde, was het in enkele genereuze vrouwelijke vormen, of in de gerichtheid op de eigen grond, de landschappen en de boeren van Frankrijk. Savin was behalve ceramist zo een 'peintre du terroir' in wie een toen uitzonderlijk Dionysisch temperament huisde. Een zelfde liefde voor het land zien we bij Cazaux: vanaf 1940 ontstonden zijn feestelijke scènes met Zuid-Franse boeren in een leesbare stijl geschilderd op vazen of geboetseerd op tegels. Voordien waren zijn figuratieve decors algemener geweest: ze behoorden toen, net als de figuren in de ceramiek van Buthaud, Metthey en Mayodon, tot een mythische wereld van veelal naakte lichamen zonder referenties aan het hier en nu. Maar waar die en dergelijke scènes zich ook afspelen, in Frankrijk of daarbuiten, in de realiteit of in de mythe, steeds waren de decors westers, behoorden ze tot de cultuur van de het oude, hoofdzakelijk Latijnse Europa. De nabijheid van Italië en van Palissy waar ik zonet op wees, de renaissance en de barok die nu de antieke oudheid vervoegden, het middeleeuwse kleed van Savins geknielde figuur, zijn bustes als van een moderne della Robbia, de kruiken en heiligenbeelden van Beyer, de zeemeerminnen van Buthaud, diens latere sculptuurtjes, een mengeling van Weense trekken, mythologie, achttiende-eeuws exotisme en volkskunst, de grote fles van Bonifas, een hommage als het ware aan de regionale ceramiek, Dangars inspiratie uit technieken en stijlen uit haar omgeving of uit de vroege middeleeuwen, Carbonells thema's waaronder bloemtuilen en stillevens, zelfs haar pseudo-naïviteit passend in het discours van de westerse moderne kunst, de terrines en de apothekerspotten die geliefd werden, al die verschijnselen – en de lijst kan veel langer zijn – wijzen erop dat er vanaf 1930, aangekondigd door de figuratieve decors van de jaren daarvoor, een verschuiving plaatsthad in de geest van de Franse klassieke ceramiek: een verschuiving van oost naar west. Die verandering in inspiratie was van meer gewicht dan de speelse en modieuze moderniteit van Besnard, zelfs dan de modernistische revolutie van Bonifas die, ofschoon fundamenteeler, uiteindelijk marginaal was gebleven. De band die niet-Europese culturen en Franse moderne ceramiek steeds en exclusief bij elkaar had gehouden, brak vanaf 1930. Weliswaar ontstonden

er dan nog vele meesterwerken in een oosterse geest, werk van een Chinese Lenoble, een Chinese Decœur, een Japanse Simmen, een Indochinese Serré of een Soudbinine uit Rusland, de grootsten dus, maar terzelfder tijd keken anderen van het Oosten weg om voor het eerst sinds zeer lang de eigen aard te hervinden. In feite was de overzichtstentoonstelling in het Musée national de Céramique te Sèvres in 1931 het laatste grote resumé van een ongebroken geschiedenis, de manifestatie van de verbondenheid van de late negentiende eeuw met de jaren twintig en van de gezamenlijke gerichtheid op vreemde culturen. De Parijse wereldtentoonstelling van 1937 daarentegen, de Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, bood niet langer een homogeen beeld van de Franse ceramiek: naast een Decœur, de nationale trots, hadden er nu ook jongeren een prominente plaats gekregen: ze waren opgenomen in het regionalistische discours van die jaren. Hun herkenbaarheid en ongecompliceerdheid die als nieuw overkwamen, werden door velen ontvangen als zijnde van het volk zelf. Op hen, zoals op het eenvoudige maar authentieke, als zuiver beschouwde Franse volk, was in die moeilijke jaren alle hoop gevestigd: “Serions-nous près de voir l’art décoratif s’affranchir des écoliers diplômés pour revenir aux maîtres d’autrefois si savants dans leur ignorance?”⁶¹⁶ De breuk met de wereld van Decœur, die te abstract en te weinig direct, te afstandelijk en zelfs hermetisch werd bevonden, was zozeer een feit en zozeer symptomatisch voor de periode dat we, refererend aan de restauratiebewegingen van de jaren dertig – het Retour à l’Homme, à l’Humain, au Métier, au Sujet, à la Terre – zouden kunnen spreken van een Retour à l’Occident, een term die, gezien de feiten, uitsluitend bruikbaar is in een geschiedenis van de Franse ceramiek.

VI. ECHO'S EN RECEPTIE NA 1945

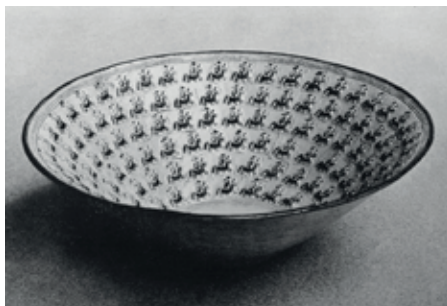
DE NADAGEN VAN HET ESTHETICISME

Wie het oeuvre van ceramisten als Paul Beyer, Maurice Savin en Guidette Carbonell wil situeren in een groter nationaal en internationaal verband zal niet veel aanknopingspunten vinden in de periode voor 1945. Alleszins niet wat Beyer aangaat: in weerwil van de culturele context van die jaren verschijnt hij als alleenstaand, en, zoals gezegd, zijn werk wierp pas vruchten af na zijn dood. Savin had niet veel meer invloed in Frankrijk: wellicht op Odette Lepeltier; misschien op de nu vergeten Yvonne Jean-Haffen; misschien ook op Édouard Cazaux.⁶¹⁷ Een sterkere vergelijking is mogelijk tussen Savin en de merkwaardige en onbekend gebleven Erma Dem. Voorafgaand aan Savin werkte ze in gegoten porselein: ze maakte toen figurines in de trant van de reeds vermelde Weense vrouwelijke ceramisten die eveneens in de ateliers van Primavera sporen nalieten.⁶¹⁸ Behalve met Dem zijn er gelijkenissen met de beschilderde ceramische sculptuurtjes van de Italiaan Francesco Nonni⁶¹⁹ en met die van Tyra Lundgren, een in Finland werkende Zweedse die succes had in Parijs en van wie in 1933 een Savin-achtig figuurtje in 'Mobilier et Décoration' werd afgebeeld.⁶²⁰ Te oordelen naar zijn eerste werken had Savin geen behoefte aan een voorbeeld, maar het is niet uitgesloten dat Dem hem bevestiging bood en dat Lundgren hem tot meer lichtheid en humor aanzette. Carbonell zou men eventueel in verband kunnen brengen met de Hongaarse Margit Kovács in wier ceramiek veel volkskunst van haar land naklank vond, terwijl ook zij werd bekoord door Chinese tempeldieren. Op een zelfde manier bewoog toen eveneens Wilhelm Kåge zich in zijn ontwerpen voor Gustavsberg tussen het charmante van de naïeve boerenkunst uit Zweden en het barokke van het volkse China.⁶²¹ Concreter tot slot is er zoals bij Primavera ook bij Carbonell een verband te leggen met de wat vroegere speelse kunst van enkele jonge vrouwelijke ceramisten die met de Wiener Werkstätte waren verbonden.⁶²²

Na 1945 kon de situatie van de nieuwe Franse faiencekunst veranderen: de connecties met wat haar in het buitenland was voorafgegaan, verbleekten dan, terwijl in het eigen land de werking vergrootte. In de jaren dertig was ze overschaduwd geweest door de als representatief beschouwde groten van het gres en het porselein; nu leek ze plots opgenomen in een brede beweging die haar volkomen paste. Wat voor 1945 enigszins alleen stond, leek nu geïntegreerd. De werken van Savin, Carbonell en Lebasque, maar evenzeer de nog voor 1940 ontstane barokke vormen van Luc en Marjolaine Lanel, ze lijken geheel op hun plaats in het uitgebreide overzicht dat Michel Faré in het begin van de jaren vijftig aan de toenmalige trends wijdde. Die annexatie door de volgende periode heeft zelfs het huidige zicht op de chronologie van het oeuvre van Carbonell en Lebasque verstoord, temeer daar beiden niet werden behandeld in Anne Lajoix's gezaghebbende studie uit 1983 over de geschiedenis van de Franse ceramiek van 1925 tot 1947. Op die manier worden ze gewoonlijk slechts met de jaren vijftig geassocieerd.⁶²³ Wat gemakkelijk kan: er is niet veel verschil tussen een

geboetseerd leeuwtje van Paul Pouchol en een ouder soortgelijk stuk van Carbonell, of tussen de als innoverend ervaren omgang met klei door Pablo Picasso in Vallauris en de vrijheid en verve waarmee Carbonell jaren eerder de malse materie van haar wandtegels behandelde: cat.292 en cat.294 bieden het bewijs.⁶²⁴ Impulsen uit de vooroorlogse ceramiek werden het duidelijkst en het vaakst verwerkt door Georges Jouve, de meest in het oog springende Parijse ceramist van die tijd. Niet alleen bleven in zijn werk herinneringen levend aan de effen zwarte objecten van Bonifas, zoals cat.278, ook Carbonell en Savin werden door hem thematisch en stilistisch nagevolgd.⁶²⁵ Hun invloed deed zich gelden in antropomorfe vormen, of in de beate gezichten, diep gedecolleteerde en middeleeuws aandoende kleren en volle ronde lichamen van zijn als vaas of kruik gesculpteerde vrouwenfiguren. Zo is cat.290, Savins 'La lavandière', zelf afkomstig van Maillol, de voorafbeelding van een groot aantal van zijn werken. Ook de gespeelde naïviteit, het rustieke karakter en de passieloze rust van Jouvés stijl wijzen erop dat zijn werk aan faïence en aardewerk van de jaren dertig en niet, zoals elders is geschreven, aan Picasso's ceramiek is gelieerd.⁶²⁶ Tegelijkertijd kunnen dergelijke vormen van Jouve teruggaan op de gezichtskruiken van Beyer⁶²⁷ die ondanks het verschil in materie veel met ze delen: het robuuste van het volume, het relativerende van de uitdrukking, het goedmoedige van de fantasie. Jouve begon zijn loopbaan als ceramist trouwens met het vervaardigen van heiligenbeelden, daartoe wellicht aangezet door Beyer.

In tegenstelling tot de goede ontvangst van Savin, Carbonell en Lebasque door de jongeren in Frankrijk rond 1950, was de uitwerking op het buitenland toen uiterst gering. Enige familiariteit bleef voelbaar met Denemarken, waar de autoriteit van Jean Gauguin nog doorwerkte in Chinees en kinderlijk aandoende diersculpturen.⁶²⁸ Maar concrete invloed is slechts te bekennen wanneer men de Belgische ceramiek van rond 1945 beschouwt. Belangrijk in België was Pierre Caille, die in een vorig hoofdstuk reeds werd genoemd in verband met de belangstelling voor folklore.⁶²⁹ Vlak na de oorlog trok Caille de aandacht met vaak zeer aantrekkelijke, fris gekleurde ceramiek waarin Franse modellen waren geïntegreerd. De veelvuldige herhaling van een motief in reliëf op de volledige binnenzijde van een kom is daarvan het meest opvallende bewijs: het idee dat een schitterende reactie op het voorbijgaande functionalisme vormde, was sterk maar kwam niet van Caille zelf: hij had het prototype



Ill. 60 en 61

afgebeeld gezien in een artikel over Carbonell. De reliëfversiering van Carbonell was niet de enige bron van Cailles stilistische rijkdom. Ook haar typische dierenfiguren moeten worden vermeld, naast de plastisch versierde potten van Colucci en soortgelijk werk van het echtpaar Lanel.⁶³⁰ Daarenboven lijkt het erop dat er bij Caille ook minder waarneembare sporen zijn nagelaten, eerst door de beeldjes van Primavera, dan door de dieren van Soudbinine die in zijn handen een architecturaler vormgeving kregen.⁶³¹ Maar waarneembaar of niet, de ontleningen komen nergens ter sprake. Meer nog: zoals dat nu eenmaal gebeurt, sommen sympathiserende critici alle mogelijke onbelangrijke invloeden op om alzo een belangrijke invloed als die van Carbonell te kunnen negeren.⁶³² De erg mooie dierensculpturen van Jack Jefferys, een andere Belg die in de geest werkte van de Fransen, doen eveneens beïnvloeding door Carbonell veronderstellen. Mogelijk betekende ook Lebasque hier een stimulans.⁶³³

De heropleving van het decor, de herwonnen vrijheid, de liefde voor landelijke tradities, de voorkeur voor kleurrijke faïence of aardewerk, voor spontaan geboetseerde vormen, voor tegels en bruikbare kruiken en schotels, alles wees erop dat men afstand had genomen van de geraffineerde contouren en uitgelezen glazuren, van de moeilijke technieken vol geheimen, van het individualistische, haast autistische streven, van het zich onderscheidende, op zichzelf besloten objet d'art dat de Franse ceramiek voor de oorlog ondanks het verzet was blijven beheersen. Door de volgens Michel Faré "heureuse disparition des vitrines dans nos intérieurs"⁶³⁴ zocht de ceramiek opnieuw een plaats in het bestaan van elke dag, toegankelijk, levendig, vriendelijk en zonder hoogmoed. Die stap naar het leven, weg van de eenzame hoogte die door de groten was gecultiveerd, werd door sommigen betreurd, omdat "cette féconde jeune génération a complètement perdu le contact avec ses aînés." Daar immers, bij de ouderen, leefde nog de ware Franse geest: "Il s'agit là d'un art tout autre, d'une technique infiniment plus difficile mais qui mieux que la terre émaillée satisfait les traditions françaises de perfection et de beau métier."⁶³⁵ Die geest was nog niet volledig verdwenen. Simmen werkte dan niet meer en Soudbinine en Lenoble waren overleden, maar Decœur en Serré waren nog steeds actief. Hun porselein en steengoed werd nog altijd verdedigd door Galerie Rouard, de beschermer van een "luxueux goût français".⁶³⁶ Te midden van de jongeren, de veranderde esthetiek, het nieuwe dat zich nu meer en meer in de provincie voltrok, moet hun isolement drukkend zijn geweest. En waar dat isolement voor de oorlog nog heroïsch was, werd het nu glansloos en zonder zin. Nieuwe publicaties boden hen soms nog een belangrijke plaats⁶³⁷, maar onherroepelijk schoven ze af naar de geschiedenis en verkleurde de wereld rond hen. In tijdschriften voor binnenhuisdecoratie zag men nu oude of oosterse ceramiek op de meubels, in de jaarlijkse Parijse salons slonk het aantal ceramisten, in overzichten van actuele decoratieve kunst ontbrak ceramiek soms volledig, artikels werden nu vaker gewijd aan gebruiksceramiek. Een artikel behandelde "un vase pour chaque fleur"⁶³⁸: vazen werden weer gebruikt, het geloof in het unieke en sublieme was verzwakt. Daarenboven was de negatieve kritiek van voor de oorlog nog steeds te horen: de ceramiek richt zich te weinig op het gebruik, ze is te veel een kunst voor musea⁶³⁹, de ceramiek is te zeer afgesneden van de industrie.⁶⁴⁰ Dergelijke kritiek betrof niet uitsluitend de oude estheten, maar ze ging toch vooral op voor hen die volhardden in een kunst om de kunst. Twee vroegere voorvechters van het figuratieve decor, Buthaud en Cazaux, hadden de schijn nog weten te redden door zich stilistisch aan te passen aan de nieuwe tijd, maar Mayodon, die naar een verstand historisme

was geëvolueerd, en vooral zij die bleven werken in een Aziatische geest, gingen nog dieper door op dat wat na 1945 voor velen zijn betekenis had verloren. Maurice Gensoli is daarvan een mooi voorbeeld. Het lijkt zelfs alsof zijn werkzaamheid voor de oorlog slechts de aanloop was tot de bloei van zijn kunst erna: dan komt hij pas tot een volmaaktheid en een exquis raffinement waarin de geest van de art deco een welhaast decadente apotheose vindt: “d’une ligne pure, d’un galbe parfait, d’une régularité et d’une précision de forme remarquables, qui s’allient à une matière riche et à des émaux impeccables et subtilement nuancés”.⁶⁴¹ Het verbaast dan ook niet dat zijn latere werk haast altijd veel te vroeg wordt gedateerd.⁶⁴² Ook met betrekking tot Jacques Lenoble vormt de chronologie een probleem, maar dat komt doordat hij lang is blijven doorgaan met dat wat hij reeds in de jaren dertig had verworven, terwijl Gensoli, gevoeliger voor trends, al vóór 1950 de eerste typische gestroomlijnde vormen van het komende decennium toeliet. Maar hoe modern zijn stijl ook kon zijn, in wezen bleef Gensoli een geestverwant van Chaplet en Decœur, een zoeker naar materies, kleuren en harmonieën, veeleisend, traag werkend. Over hem werd gesproken, lang na de tijd van de pioniers, als over een alchemist, zoals in de tijd dat ceramiek voor haar liefhebbers een mysterie leek: “partant de données expérimentales voisines de l’alchimie il s’efforce de rester maître des transmutations qu’il a conçues.”⁶⁴³ De stap in de richting van het modieuze, zoals Gensoli dat vermocht te doen, werd zelfs niet gezet door andere ceramisten die verkozen verder te werken in de geest die door Decœur, Lenoble, Simmen en Soudbinine was ontwikkeld. Afkerig van de evolutie in Frankrijk en daarbuiten en in die afwijzing even extreem als sommige Denen, kozen een Pierre Fouquet, een Paul Dordet, een Frédéric Kiefer voor de oude ‘luxe, calme et volupté’: voor gezochte preciositeit en elegantie, harmonieuze en serene, rustgevende vormen en rijke glazuren. Ze trachtten daarin zelfs nog verder te gaan dan hun voorgangers, hun bestaansrecht ontleend aan een uiterste verfijning van hun ambacht. Zo is er het met geduld en zorg vervaardigde inlegwerk van Fouquet die in 1942 na een lange voorbereiding tot zijn eerste eigen ceramiek kwam. Sommige van zijn gesatineerde glazuren doen in hun volkomenheid denken aan Decœur, sommige van zijn vormen, zoals potten met een bewerkte dekselknop, lijken in de jaren dertig ontstaan.⁶⁴⁴ Zo zijn er ook de anachronistische objecten van Dordet die zich onbekommerd overgaf aan een bijna barbaarse, bijna protserige versieringslust. Met een kolonialistische instelling putte hij zoals Serré vóór hem uit de schatkamers van een andere cultuur: zijn werk evoceert een opulent, feestelijk Noord-Afrika in vormen die nog net hun parures kunnen dragen. Zijn preciositeit en eclecticisme roepen zelfs Taxile Doat in herinnering, want ook hij assembleert vormen, motieven en structuren tot een delicaat geheel. Over Dordet is geen literatuur voorhanden en ik vond slechts enkele vermeldingen in publicaties van tijdens en kort na de oorlog.⁶⁴⁵ Ik stel me voor dat hij in stilte en afzondering heeft gewerkt, als aan tijd en plaats ontheven. Hetzelfde gevoel wordt opgeroepen door het porseleinachtige steengoed van Kiefer. Omwille van zijn deelname aan de grote tentoonstelling in Sèvres in 1931 wordt hij bij de generatie van de art deco gerangschikt⁶⁴⁶, maar uit de weinige gegevens waarover we beschikken is toch met zekerheid af te leiden dat zijn meest typische en persoonlijke werk zoals cat.318 en 319 pas in de jaren vijftig en daarna is tot stand gekomen.⁶⁴⁷ Hij is hét voorbeeld van de afgezonderde, eerst experimenterend ’s avonds na zijn dagtaak in de manufactuur van Sèvres⁶⁴⁸ waar hij als praticien beroemdere mannen bijstond, dan, na die lange carrière, bijna onopgemerkt, alleen en los van de eigen tijd, schavend aan een oeuvre dat te laat kwam, maar dat de volmaaktheid

kon bezitten waarvan hij dertig jaar eerder zal hebben gedroomd. Het ontstond voor hemzelf, als een ceramiek om de ceramiek, want hij weigerde te verkopen, zegt Jean-Pierre Camard bij de veiling van het atelier in 1978.⁶⁴⁹ Het is een eindpunt, een laatste opflakking van een afgesloten periode. Wat in de jaren veertig nog zwak levend was, sterft uiteindelijk in Kiefer. Met bewerkte sokkels en pootjes, opvallende deksels en imponerende, onbewogen vormen, een glad, koud oppervlak en definitieve contouren waaruit ieder spoor van het maken, ieder teken van leven, van het passeren van de tijd, verbannen is, lijken zijn werken onaantastbaar voor verval, horend tot de wereld van het ideaal en van de dood. Noch de aantrekkelijke vlekjes op cat.319, noch het mooie marmereffect in de lijn van Decœur en de oudere Gensoli op de gemaniëerde vorm van cat.318, kunnen verhinderen dat het altijd verder raffineren van de schoonheid resulteert in een steriliteit, een stilstand en een volkomen geslotenheid, waaruit de innerlijke kracht van de Franse ceramiek van voor de oorlog, de lichamelijke nabijheid van Lenoble, de geestelijke adel van Decœur, hun warmte en humanisme, uiteindelijk verdwenen zijn. Hier eindigt het verlangen der ceramisten naar het sublieme object, een verlangen dat een Chaplet met een Decœur verbond. Het dooft uit, gevangen in pracht en als versteend onder de druk van het ideaal der volmaaktheid.

DE HEROPSTANDING VAN 1900, GEVOLGD DOOR EEN KLEINE GESCHIEDENIS VAN DE LITERATUUR

Intussen geraakten jonge ceramisten in Europa en Noord-Amerika weer vervuld van geestdrift voor de mogelijkheden van steengoed en porselein. Net als de Franse pioniers rond 1890, een tijd die toen ver was en deels ongekend, hielden ze van hun ruwe grondstof die ze niet verdoezelden, zoals ze ook het ontstaan van het object vrijuit toonden. Leken bij Decœur en zijn geestverwanten strijd en beperking onbestaand, bij hen bleef het ambachtelijke aanwijsbaar in wat men toen graag de trouw aan het materiaal noemde. Franse ceramiek was geëvolueerd van een obsessie voor verschuiving en transformatie, voor het leven in beweging, naar een obsessie voor stilte en volmaakte stilstand, en nu leek de tijd teruggekomen dat men zich met een zelfde passie als rond 1900 opnieuw met het leven kon meten. Voor perfectionisme was in dat enthousiasme geen plaats meer. Het verloor in de jaren vijftig en zestig zijn aantrekkingskracht om pas veel later opnieuw aan belang te winnen en uiteindelijk de vormtaal te bepalen van een aantal hedendaagse ceramisten waaronder Alev Siesbye die met haar kommen de gedachte aan Decœur mee levend houdt. Rond 1950 was de situatie nog anders: toen was de moderne ceramiek weer tot volumes en glazuren gekomen die aansloten bij de vondsten van Carriès en zijn volgelingen, van Chaplet, Delaherche, Dalpayrat en Bigot. Asymmetrische en natuurlijke vormen, vaak zoals in de art nouveau duidelijk geïnspireerd op vruchten, loopglazuren, gevlamde glazuren, kristallen, spatten, vlekken, spikkels, alles was er terug. Volledig organische objecten bepaalden nu mee het beeld van de ceramiek in de Verenigde Staten waar een Laura Andreson werkte, in Scandinavië waar Denen als Axel Salto en Eva Stæhr-Nielsen reeds in de vroege jaren dertig vormen hadden ontleend aan de natuur,

en vooral in Duitsland, waar na een esthetiek van strakke puurheid nu een Japans aandoende soepelheid opdook bij de grootsten: bij Richard Bampi, Otto Douglas Douglas-Hill of Jan Bontjes van Beek.⁶⁵⁰ In Frankrijk valt in dat verband Vassil Ivanoff op: het is veelzeggend dat die tot de ceramiek kwam door de lectuur van 'L'art de la poterie', het boek van William Lee, een trouwe leerling van Carriès.⁶⁵¹ Daarbij komt dat Ivanoffs latere bijzonder mooie druipglazuren in sang-de-boeuf een vervolg vormen op het werk van Chaplet en Dalpayrat. Ook aan andere Fransen die ik reeds eerder noemde, zoals Jean Girel, René Ben Lisa of Daniel de Montmollin dient hier herinnerd te worden. Voor hen en voor de Duitse ceramisten waren de Franse pioniers verbazingwekkende en eerbiedwaardige voorvaders geworden.

In Frankrijk was de hoge status van de Franse ceramisten die in de jaren rond 1900 hadden gewerkt onaangetast gebleven: ze waren er geregeld in retrospectieve overzichten aan bod blijven komen.⁶⁵² Na de Tweede Wereldoorlog kregen ze buiten Frankrijk het eerst belangstelling in het Duitse taalgebied: de herontdekking van de art nouveau in de jaren vijftig werd daar het sterkst beleefd. Voornamelijk zocht men toen aanknopingspunten met de vooruitgangsgedachte van de eigen tijd, zodat de esthetiek van eenvoud, eliminatie en abstractie, die men in het oeuvre van Chaplet, Carriès en Delaherche of Dalpayrat vond, een groot historisch belang werd toegemeten. Auteurs als Willy Rotzler en Friedrich Ahlers- Hestermann⁶⁵³ volgden daarin de invloedrijke Sir Nikolaus Pevsner, die het ontstaan van de 'zuiverheid' der moderniteit had beschreven als een reactie tegen de uitzinnigheid in de esthetiek zoals die zich bijvoorbeeld in de naturalistische ceramiek van Avisseau had vertoond.⁶⁵⁴ Eerder in de jaren veertig was in New York Warren Cox' ceramiekgeschiedenis verschenen waarin de Fransen van Chaplet tot Lenoble en Decœur de rol van pioniers kregen toegemeten. Zijn opvattingen, hoewel persoonlijk getint⁶⁵⁵, baseerden zich op de in de Verenigde Staten bestaande consensus over het belang van de grote Franse ceramisten, zonder een hernieuwing van de belangstelling in te luiden.⁶⁵⁶ Het is pas door de art-nouveautentoonstelling in Zürich in 1952⁶⁵⁷ dat de Franse art-nouveauceramisten voor het eerst sinds de oorlog volwaardig in het buitenland werden voorgesteld, en dat de aanzet werd



Ill. 62 en 63

gegeven tot een zekere verandering in de smaak. Na Zürich volgden in de jaren vijftig en zestig soortgelijke manifestaties en publicaties die of sporadisch of meer uitgebreid aan de Fransen een plaats in de geschiedenis toekenden. Richtinggevend daarin waren de auteurs Kurt Dingelstedt, Maurice Rheims, Pierre Kjellberg, Karel Hetteš, Hugh Wakefield en Martin Battersby.⁶⁵⁸ Belangrijk voor de verspreiding van de kennis terzake waren de tentoonstellingen: in de eerste plaats de jugendstiltentoonstelling in Frankfurt in 1955 en vervolgens de spraakmakende en monumentale manifestaties 'Les sources du XXe siècle' in 1960 te Parijs, 'Secession' in 1964 te München, en 'Europa 1900' in 1967 te Oostende.⁶⁵⁹

Zo geraakte een publiek van geïnteresseerden vertrouwd met de materie. Toch bleef veel nog ongeweten, want was er voor 1950 in de binnen- en buitenlandse overzichten van de recente geschiedenis van de ceramiek of de toegepaste kunsten zo goed als steeds een zeker historisch inzicht aanwezig, dan verdween dat daarna langzaam om plaats te maken voor toeval en gebrek aan samenhang.⁶⁶⁰ Ook de kritische blik waarmee men tot de oorlog de generaties van het japonisme en de art nouveau tegemoet had getreden, loste na de oorlog op in enthousiasme om het nieuw ontdekte. Andere beperkingen zijn dan weer terug te voeren op de ernst waarmee in studies vanaf de jaren vijftig naar definities en begrenzingen van de art-nouveaustijl werd gezocht. Daarom komt een Dalpayrat zo vaak in die publicaties voor, terwijl anderen er steeds weer in ontbreken: zijn ceramiek kan immers vloeiende contouren vertonen die gemakkelijk met de stijl worden geassocieerd. Elders deed zich een nog merkwaardiger verschijnsel voor: menig auteur had in die jaren geen oog voor de verdiensten van ceramisten; of men verleende meer aandacht aan glas dat nu populairder werd dan ceramiek, een situatie die afweek van wat een halve eeuw lang anders was geweest. De blindheid voor ceramiek is des te opvallender wanneer die contrasteert met een correcte houding van diezelfde auteurs tegenover de andere kunsten. Het lijkt wel alsof het kijken van de nieuwe generatie anders was geworden en een sensationele vorm nu belangrijker was dan een sensuele materie. Of was het de toen blijkbaar moeilijk te doorziene schijnbare bescheidenheid van ceramiek die in haar nadeel werkte? Het is alvast een feit dat opvallend veel auteurs een vaas van Gauguin verkozen om de inbreng van de Franse ceramiek in de kunstgeschiedenis te illustreren, waarbij de naam van Chaplet, met wie Gauguin had samengewerkt, slechts zelden werd genoemd.

Van de andere kant kende de belangstelling voor de moderne Franse ceramiek uit de periode van het japonisme en de art nouveau ware hoogtepunten in de vroege jaren zeventig. Zo vermochten, voor het eerst vanuit het perspectief van de nieuwe tijd, drie tentoonstellingen een representatief beeld te bieden, gebaseerd op weloverwogen waardeoordelen. Het zijn 'L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy' te Sèvres in 1971, waarbij de namen van bekende kunstenaars in de titel nog als publiekstrekkingen moesten fungeren, 'L'art de la poterie de 1880 à 1920' te Limoges het jaar daarna, helaas zonder catalogus, en in 1974 'Europäische Keramik des Jugendstils', een Duitse expositie waarvan Bernd Hakenjos de Franse afdeling samenstelde. De in de tentoonstellingen van 1971 en 1974 opgenomen stukken blijven een maatstaf bieden en stonden me bij de samenstelling van de hier gepresenteerde collectie steeds voor ogen. Tegelijkertijd kenmerkten een esthetisch verantwoorde keuze en wetenschappelijke benadering de selectie in de gezaghebbende 'Collector's Encyclopedia. Victoriana to Art Deco'; een zelfde precisie vertoonden toen enkele tentoonstellingen: een tentoonstelling over

niet- Europese invloeden in 1972 te München onder leiding van Siegfried Wichmann, een over het Franse japonisme in 1975 te Cleveland en andere Amerikaanse steden, de afdeling kunstnijverheid verzorgd door Martin Eidelberg en William Johnston, en een over de Frans Belgische art nouveau een jaar later te Houston en Chicago door Yvonne Brunhammer en anderen. Amateuristisch en niet zo puristisch was het boek van Edgar Pélichet en Michèle Duperrex uit 1976 over de internationale art-nouveauceramiek. Het moet vaak zijn geconsulteerd daar het, naast een overzicht van signaturen, voor het eerst gegevens over minder belangrijke ceramisten en manufacturen opnam. In die tijd werden er kleinere tentoonstellingen gewijd aan de impressionistische ceramiek uit Auteuil, aan Delaherche en aan Chaplet over wie Jean d'Albis een studie uitgaf, de eerste serieuze moderne monografie over een Franse ceramist na de standaardwerken over Gauguins ceramiek.⁶⁶¹ Naast d'Albis traden nu andere specialisten van de late negentiende-eeuwse ceramiek op het voorplan, zoals de Duitser Bernd Hakenjos, de Amerikanen Gabriel Weisberg en Martin Eidelberg, die zelf ook verzamelt, en Jean-Pierre Camard, die in 1970 een proefschrift aan het onderwerp wijdde⁶⁶² en als expert naast Félix Marcilhac een rol zou spelen in de Parijse kunstmarkt. Zij waren elk verbonden geweest met een der genoemde tentoonstellingen en stonden in contact met de kleine maar groeiende groep Parijse verzamelaars die eveneens wezenlijke bijdragen tot die tentoonstellingen had geleverd. Onder hen waren Jean Soustiel en Marcel Tessier van wie de collecties al vroeg werden geveild.⁶⁶³ Hun gerichte belangstelling – meer dan één verzamelaar koesterde bovendien een passie voor Carriès⁶⁶⁴ – onderscheidde hen van de Franse verzamelaars van art nouveau uit het einde van de jaren vijftig, zoals die werden getypeerd in een geestige tekening van Philippe Jullian.⁶⁶⁵ Met de Fransen concurreerden enkele Duitsers. Vooral de kunsthistoricus Hans-Jörgen Heuser en zijn echtgenote Maria von Catharin brachten een hoogstaande verzameling samen die nog voor het midden van het decennium wetenschappelijk werd gecatalogeerd.⁶⁶⁶

Bij al die verliefde amateurs mengde zich de waardering voor de art nouveau en het japonisme met een waardering voor de jaren twintig en dertig. Die periode was in 1966 door Brunhammer in een boek voor de Italiaanse uitgeverij Fabbri en in de Parijse expo 'Les Années 25' voor het eerst sinds vele jaren weer onder de aandacht gebracht. Het door haar gekozen materiaal kwam uit de verzamelingen van het Musée des Arts Décoratifs. Uit dezelfde verzamelingen putte Brunhammer ook later ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van de tentoonstelling van 1925.⁶⁶⁷ Ondertussen geraakte een aantal ceramisten uit de art-decojaren verder bekend. Ik geef een kort overzicht: in het veelgelezen boek 'World Ceramics' en in de genoemde ceramiektentoonstellingen van 1971 en 1972 werden ze naast de groten uit de jaren van de art nouveau en het japonisme gepresenteerd; ze waren niet vergeten in het naslagwerk van Louise Ade Boger uit 1971; Decœur, Lenoble en enkele tijdgenoten overheersten de in 1974 door Gabriele Sterner verzorgde Münchense tentoonstelling 'Objekte der Zwanziger Jahre'; in datzelfde jaar stelde Wolfgang Uecker een pocketboek samen waarin ceramiek was opgenomen; ook nog dat jaar verscheen Alain Lesieutres boek over art deco geïllustreerd met stukken uit zijn fabelachtige collectie waarin Franse ceramiek een plaats had; Decœur, Lenoble en Serré vertegenwoordigden de ceramiek in de door Brunhammer en anderen verzorgde tentoonstelling over Franse art deco in Brussel in 1975; in 1977 ten slotte verscheen de catalogus van Heusers verzameling Franse ceramiek gewijd aan de jaren tussen de oorlogen,

een geheel dat – meer nog dan het materiaal in Heusers vorige publicatie – door de uitgelezen selectie een toetssteen zal blijven voor de meest veeleisende amateur.⁶⁶⁸

Na deze baanbrekende publicaties, zo vanaf het midden van de jaren zeventig tot op vandaag, verscheen er een vloed van literatuur over art nouveau en art deco of over de ceramiek van die periode, te veel om binnen dit bestek verder in detail te vermelden. Aan de tekortkomingen en problemen in verband met de plaats en behandeling van de Franse ceramiek in de recente literatuur over de art nouveau wil ik hier eveneens voorbijgaan. Die bieden stof voor een aparte studie. Ik wijs er slechts op dat ondanks het voorbereidende werk van historici de ceramiek nog al te vaak in algemene overzichten van de periode ontbreekt.⁶⁶⁹ Een en ander duidt op de veranderde opvattingen sinds de oorlog, maar ook op een desinteresse, een slordigheid die zich nog veel meer in publicaties over de art-decoperiode openbaart. Daar is vanuit kunsthistorisch gezichtspunt de toestand vaak zo betreurenswaardig dat ik, hoewel ik dat zou willen, er niet aan voorbij kan gaan. Er zijn de voorbije jaren zeer veel publicaties aan art deco gewijd. Nergens echter is de verwarring omtrent de behandelde materie zo groot en nergens wordt het kwalitatief hoogstaande zo regelmatig en zo flagrant verward met het verfoeilijke. Wanneer auteurs slechts Sèvres, Lallemant of Catteau, of, zoals dikwijls, slechts Buthaud als representatief voorbeeld van de stijl kiezen, zou men hun beperkte keuze nog kunnen begrijpen, hoewel de voorkeur voor decors en voor Buthaud veelzeggend is, want maken decors ceramiek niet aannemelijk voor wie niet van ceramiek houdt, en is Buthaud niet van de grote ceramisten het minst ceramist? Maar wat te denken wanneer Catteau door het anonieme Keramis vervangen wordt, en boven Buthaud de voorkeur gegeven wordt aan Primavera? Of wanneer men kiest voor Robj of Longwy, voor objecten ontworpen door Sandoz of voor beeldjes in gecraqueleerde, monochrome faïence? Het blijkt altijd nog erger te kunnen, en het is verbazend hoeveel banaliteit de plaats kan innemen van de wezenlijke ceramiek van die rijke periode. In overzichten van Engelse moderne decoratieve kunst is de voorrang van de in mijn ogen horribele Clarice Cliff als ceramist van de art deco nog te verdedigen vanuit een begrip van de Engelse situatie, maar wat betreft Frankrijk, waar de belangrijke ceramisten gemakkelijk als illustratief voor de art deco kunnen gelden, is de exclusieve voorkeur voor kitsch onvergeeflijk. Alle mogelijke argumenten ter verdediging van de banaliteit vervallen daar: zowel het argument van het bestaan van een volkse stijlvariant of een massaproductie, zowel dat van de relativering, zowel dat van de waarde van zogeheten tijdsdocumenten. Ze houden niet stand naast het feit dat de andere hoofdstukken in dezelfde publicaties wel worden gevuld met hoogstaand werk: als vanzelfsprekend behandelen die een Jacques-Émile Ruhlmann, Maurice Marinot, Jean Dunand of Jean Puiforcat. Ik denk niet dat de oorzaak van het euvel te zoeken is in de hardnekkige mist rond het begrip art deco. Want auteurs die art deco definiëren als hoekig, geometrisch, strak en modern of populistisch, en die dus in Frankrijk weinig aanvaardbare ceramiek zullen vinden, die blijken probleemloos de antiquiserende bronzen meubels van Armand-Albert Rateau te kunnen afbeelden als voorbeeld van art-decomeubilaire. Is die toestand dan te wijten aan onwetendheid? Voor Bevis Hillier gaat dat zeker op. In 1968 schreef hij het eerste boek over art deco, nostalgisch, liefdevol, persoonlijk, met die typisch Britse elegantie die ook Battersby zo aangenaam om lezen maakt.⁶⁷⁰ De ceramiek die hij afbeeldde en besprak, was echter weerzinwekkend. In 1971 organiseerde hij in de Verenigde Staten de eerste tentoonstelling buiten Frankrijk die

een breed overzicht wou bieden van art deco, met daarin, tussen hetzelfde weerzinwekkende, een waardige vertegenwoordiging van de Franse ceramiek: stukken uitgeleend door Alain Lesieutre en door de Cranbrook Academy of Art die reeds in de jaren van de art deco interessante stukken had verworven.⁶⁷¹ In zijn inleiding komt hij terug op de jaren zestig en geeft hij toe dat hij toen van het bestaan van een Decœur geen weet had.⁶⁷² Hoe dan ook, de toon blijkt sindsdien gezet. Neem een autoriteit als Victor Arwas die in zijn lijvige 'Art Deco' de erbarmelijkste kitsch in het groot en in kleur afbeeldt naast kleinere zwart-wit foto's van schitterende ceramiek uit de catalogus van de collectie Heuser.⁶⁷³ Of neem de veelgelezen encyclopedie van Noël Riley en Patricia Bayer, waarin Buthaud wordt beschreven als "sans conteste le premier céramiste d'art" van de periode.⁶⁷⁴ Of neem de grote art-decotentoonstelling in het Victoria and Albert Museum van enkele jaren geleden: geen Franse ceramist wordt in de catalogus vermeld, en slechts één stuk wordt er afgebeeld: een atypische vaas van Buthaud met een modernistisch, abstract decor.⁶⁷⁵ Het zijn slechts enkele voorbeelden uit zeer vele.⁶⁷⁶ Het blijft een open vraag waarom zo velen hierin volharden; en waarom de lijvigste boeken die ooit over ceramiek verschenen de recente beredeneerde catalogi zijn van het werk van Cliff en van Catteau. Vandaag, nu ik dit schrijf, lijkt die troebele situatie te verhelderen. Een en ander doet immers vermoeden dat een nieuwe periode van rechtvaardigheid aanbreekt. Zopas werd uit de collectie twintigste-eeuwse ceramiek van het Musée des Arts Décoratifs een mooie selectie gepubliceerd in een belangrijke catalogus, waarin de grote ceramisten eindelijk terug een plaats kregen. Ook recent verschenen een uitgebreide studie over Beyer; een catalogus bij een met veel zorg gemaakte tentoonstelling van Carriès in het Petit Palais, nu al een standaardwerk door het hoogstaand wetenschappelijk niveau, en een opvallende en rijk geïllustreerde monografie over Decœur.⁶⁷⁷ Zo groeit gestaag het aantal monografieën, ook over onbelangrijke fabrieken en ateliers.⁶⁷⁸ Toch stemt de huidige situatie nog niet gelukkig. Want op enkelen na, zijn de pioniers en de grootsten nog te vaak vergeten: uitgebreide publicaties over hun werk jonger dan dertig jaar zijn vaak onbestaand, terwijl de oudere even ontoereikend zijn. Nu aan Decœur, zoals gezegd, na meer dan tachtig jaar een nieuw boek is gewijd, valt het op hoe dringend Lenoble, die andere grote uit de twintigste eeuw, aan een rehabilitering toe is. Zonder een monografie zal het na een tijd niemand meer verbazen dat hij, zoals Decœur, in vele grote overzichten en naslagwerken ontbreekt.⁶⁷⁹ Zolang hij – en dan noem ik slechts hem – niet de plaats krijgt die hem toekomt, zal de Franse vroege moderne ceramiek het slachtoffer blijven van een andere tijdgeest dan de hare, de geest van een nog steeds durende periode die vanaf het midden van de jaren zeventig inzette, en waarin de hiërarchie van waarden, die daarvoor nog sterk was, geleidelijk wankelt en verschuift, een periode waarin het waardevolle onzichtbaar wordt door het toenemend kijken zonder aandacht en door de opdringerige oppervlakkigheid die schel en verblindend mensen en dingen aan het oog onttrekt.

Antwerpen, begin 2007, daarna waar nodig aangepast aan de recente literatuur.

RÉSUMÉ FRANÇAIS

RÉSUMÉ FRANÇAIS

“J’aimerais comprendre ce que ça veut dire”, dit la Tortue.

Lewis Carroll, Alice au pays des merveilles, traduction de André Bay

Avant-propos

Une grande partie de la collection constituée par moi-même et décrite dans le catalogue raisonné était un bien partagé. Cette partie a été vendue à une personne qui l’a vendue à son tour lors d’une vente publique chez Tajan à Paris le 22 mai 2014. Le catalogue de vente, travail excellent par la qualité des photos et des descriptions scrupuleuses, munies de mes datations, a malheureusement repris les données concernant les provenances transmises par le vendeur. Je me distancie de celles-ci.

L’OBJET SUBLIME. UNE HISTOIRE DE LA CÉRAMIQUE MODERNE ARTISANALE EN FRANCE, 1875-1945.

I. LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE DU PREMIER JAPONISME: LES ANNÉES AVANT 1889.

Une nouvelle liberté.

Ce n’est point l’historicisme d’un Avisseau, mais „le service Rousseau” de Bracquemond qui marque le début de la céramique française moderne: un plat d’Avisseau dit le triomphe de la nature, une assiette de Bracquemond illustre celui de l’art. Le premier, dont le faiseur s’est retiré discrètement, s’incline devant le monde, le second met explicitement en évidence la suprématie du style et de l’artiste sur l’état brut de tout ce qui vit. Bouvier et Camille Moreau-Nélaton, en premier lieu, manifestent pleinement la liberté née avec le fameux service, une liberté qui parfois tend à l’abstraction. La place qu’occupe l’originalité ainsi que la part créatrice de l’artiste positionnent Deck à l’antipode de la manufacture de Sèvres. La France et l’Angleterre entrent en concurrence. Le genre Deck envahit l’Europe. Dans l’atelier Haviland dans la rue d’Auteuil à Paris, libérées de contours strictes, les couleurs fusionnent en une matière. Ainsi, plus que chez Deck, le support et la couverte semblent se rejoindre dans une cohésion. L’atelier d’Auteuil, par ailleurs, met davantage en évidence que l’atelier du céramiste s’est mué en atelier d’artiste. Cette évolution annonce l’impuissance ou le refus des générations de céramistes à venir de s’inscrire dans une réalité sociale. De plus, la technique pratiquée à l’atelier signifie un point mort.

L'importance de la rue Blomet.

Les céramistes découvrent les vertus du grès: la matière première se fait élément constitutif de la beauté. Dans l'atelier de la rue Blomet à Paris, c'est la matière même qui prime. Chaque traitement, chaque technique, chaque ajout est dicté par même la matière et, dès lors, lui est propre. Ce sont évidemment les premières pièces, rigoureuses et se refusant à toute concession, qui en témoignent le plus clairement. L'abstraction du décor y exprime la libération de la pièce elle-même. Devenue autonome, dans une parfaite coïncidence avec sa propre matière, elle s'affranchit dans sa technique de toute référence à ce qui se situe en dehors de la céramique. Ainsi, on est très proche déjà de ce qui, plus tard, s'avérera une évidence dans la céramique française: la référence qu'elle fait à soi-même. Les influences qu'exerce et que subit le style de la rue Blomet sont diverses; celle de Tissot en est une. Les grès colorés que l'atelier produira dans les dernières années de son activité constitueront la synthèse de tout ce que la céramique française moderne aura réalisé jusqu'alors.

II. LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE VERS 1889: LE TOURNANT.

Trois pionniers: Chaplet, Carriès et Delaherche.

À la rue Blomet, l'itinéraire de Chaplet, plein de passion, commence. Inlassablement, il cherche l'unité parfaite du volume et de la surface, en congédiant par là le décor au profit de la matière. Les couleurs qu'il cherche véhiculent la beauté. Toutes les comparaisons qu'on fait avec d'autres confirment l'ampleur de son génie. Carriès se joint à la quête du naturel et du spontané que le japonisme avait entamée. Par cette voie, et à peu près en même temps que Chaplet, il atteint la pleine abstraction, la composition dénuée de toute représentation étant devenue une fin en soi. Dans la large sphère d'influence de Carriès, c'est surtout le Danois Hansen Jacobsen qui importe: il renforce les signes de la transformation et l'interaction physique avec la matière que Carriès avait montrés. Tout comme celle de Chaplet, l'œuvre de Delaherche assimile les leçons de l'Extrême-Orient. Son art évocateur relie la majesté de Chaplet et la proximité respirante de Carriès. À la différence de Chaplet et de Carriès, Delaherche n'évoque pas les splendeurs de la terre ou les secrets de notre esprit. Son œuvre est avant tout présence, ancrée dans le présent et se suffisant à elle-même. À la différence de celle des deux autres, sa céramique rappelle l'espace qu'occupe notre propre corps. Son art est comme évident, comme s'il existe depuis toujours. Il respire la sérénité. L'équilibre entre la perfection et la rusticité exprime ce silence qui est la marque du vrai classicisme. On sous-estime toujours l'influence de Delaherche.

Ce que les pionniers ont fait naître: la passion et l'isolement et leurs conséquences.

Les pionniers quittent Paris. C'est un fait d'une importance métaphorique, en ce qu'il est emblématique de la voie dans laquelle s'engage la céramique française vers 1889, à savoir celle d'un individualisme croissant qui s'écarte des sentiers de la création citadine de Deck ou de Sèvres, distante et prévisible, liée à des modèles culturels. Avec les pionniers, la céramique

se tourne vers un primitivisme qui préfère les matières et les procédés plus directs et plus proches de l'essentiel. On se retire de ce passé récent qui avait maintenu vivante la tradition de l'ornement, pour se réfugier dans un atelier à l'écart, dans un art au-delà des traditions, au-delà d'une histoire devenue officielle et dénuée de sens. On s'isole dans la concentration, dans un repli sur soi, en s'orientant vers une matière sans ornement, une matière vide de références et dépourvue de style. D'une toute autre manière que Deck, qui illustre la continuité historique, Chaplet, Carriès et Delaherche cherchent à donner forme au moment présent qui, chaque fois à nouveau, de vase en vase, révèle son unicité et son indépendance. Désormais, leur céramique sera évaluée en tant que céramique, non plus en tant qu'objet décoratif apte à s'inscrire dans un contexte référentiel. C'est là que naît le désir du moment sublime et unique. Il n'est plus question de la servitude ordinaire. Elle cède la place à l'indépendance et à l'inutilité sublime. Le céramiste vise à la perfection, la céramique acquiert une apparence coûteuse, qui d'ailleurs se traduit effectivement dans sa cherté.

L'attrait de l'Extrême-Orient perdure.

L'ascendant qu'exerce l'Extrême-Orient incite à un travail soutenu d'approfondissement. La céramique d'inspiration asiatique que créent les Français fait naître une tradition toujours vivante dans la céramique occidentale. On s'approprie l'esthétique extrême-orientale à tel point que la céramique qui ne montre pas son appartenance à une tradition française n'en est pas moins intégrée au discours du génie national.

III. LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE À L'ÉPOQUE ART NOUVEAU: LES ANNÉES 1900 OU LE TRIOMPHE DE LA VITRINE.

La naissance d'un mythe.

L'idiome dont se sert la critique d'art française contemporaine aux céramistes arrache la céramique à son existence réelle. Il se fait ainsi l'écho de l'expression individualiste et égotiste du céramiste en isolant trop facilement la céramique en l'enlevant de son propre domaine pour la placer dans un contexte autre, plus large, plus élevé et à l'abri de la banalité. De même, le travail du céramiste acquiert le statut d'absolu. Les céramistes eux-mêmes nourrissent l'image d'un géant, l'hypertrophie du moi créateur travaillant en dehors du temps et de l'espace.

Un autre monde.

Lorsque les pionniers se détournent de la réalité quotidienne, de la production industrielle et de la banalité, ils le font sans recours à un langage explicite: c'est dans les émaux et les surfaces mêmes que s'accomplit leur évasion. D'autres, par contre, poussent moins loin: au cours des années 1890, bon nombre de céramistes français se détournent de la liberté et de l'autonomie par trop excessives des moyens d'expression. Chez eux, les formes figuratives et les décors se

révèlent comme la traduction littérale de ce que les pionniers avaient formulé de manière abstraite. Témoin les motifs empruntés au monde aquatique: ceux-ci expriment le désir tant d'un art qui se situe hors du monde moderne que d'une modernité à l'envers. Il s'agit là d'une modernité que la thématique symboliste et l'esthétique d'introversion, d'ambiguïté, de fusion, d'évocation et de mélancolie relie à l'univers inconscient.

L'objet inutile.

Très coûteuse, la céramique française se trouve à distance du discours social qui vise à impliquer les arts décoratifs dans la vie quotidienne. L'histoire de la céramique française n'a connu qu'une seule réconciliation entre la théorie sociale et la praxis ayant pour objectif la beauté, à savoir l'atelier de Glatigny. Là, l'anonymat et le renoncement volontaires donnent la réplique tant à la mythification du céramiste qui projetait celui-ci hors du commun, qu'au statut asocial de l'unicité, tant de l'artiste que de l'objet, s'opposant ainsi à l'art pour l'art. La céramique de Glatigny se veut pas chère et à portée d'un public plus grand. À sa première période, Étienne Moreau-Nélaton lui aussi rêve d'une céramique qui ne soit pas élitiste, ce qui explique son style inspiré de techniques populaires traditionnelles et sa prédilection pour la faïence. Moreau-Nélaton reste néanmoins essentiellement tributaire de l'esthétisme. La tradition rococo, par contre, aristocratique de nature, opte délibérément pour un art élitaire, tout en étant considérée par là comme la quintessence de l'esprit français. Le désintérêt qui frappe l'objet utilitaire, cependant, agace certains critiques. L'utilité est le moindre souci des céramistes français. Leurs produits ne servent pas, ils dominent. Affranchis depuis les premières années du japonisme, de plus en plus investis de spécificité, ils finissent par devenir des objets d'art arrogants destinés au collectionneur, au lieu d'objets modestes au service de l'utilisateur. Jusqu'aux cruches et pichets ratent leur destin. Voilà comment l'éclat d'une beauté orgueilleuse finit par congédier la fonction. L'ordinaire est ennobli, élevé à un niveau aristocratique et, comme par enchantement, l'objet est arraché à sa réalité originelle, voire écarté de la vie même.

L'objet étalé.

La céramique française est intégrée dans un système de qualité et d'exclusivité, allant ainsi à l'encontre de l'appel à l'art utilitaire. Ce fait s'illustre à merveille dans l'œuvre de deux céramistes qui plus que tout autre se vouent aux principes du luxe et de la préciosité: Dammouse et Doat. Leur céramique, riche et complexe, fait l'étalage du métier et du talent, elle affiche sa particularité. De même, les œuvres d'autres céramistes, posées sur des socles et sur des meubles, mises en valeur par l'arrangement d'un intérieur, se trouvent installées au centre de l'attention; elles sont élevées, aux sens littéral et figuré, comme présentées sur le podium d'un petit théâtre intime. C'est au pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à l'exposition universelle de 1900 que la céramique française vit son triomphe; elle y est comme sacralisée dans une mise en scène visant à montrer les objets dans un intérieur délibérément coupé du monde extérieur. Telle une zone d'intériorité et stylisée, le pavillon constitue le décor parfait pour une céramique qui n'a d'autre destinée que d'arborer sa beauté, et qui par sa perfection et sa particularité offre à la fois la consolation et le reflet à qui souffre de la soi-disant banalité du monde. Dans cette zone recluse, la ritualisation de l'objet sublime équivaut plus que jamais au regard de Narcisse.

L'objet public.

Les années 1890 voient croître le nombre d'amateurs de céramique. Dans un texte promotionnel la galerie parisienne La Maison Moderne, qui pourtant n'a pas la vocation élitiste, qualifie d'élite d'initiés ses clients potentiels. Les affiches pour La Maison Moderne le confirment. On y voit une femme isolée qui se fond dans un environnement esthétique et stylisé. Elle se détourne du monde du spectateur en contemplant un monde intérieur que renferme l'espace encadré et protecteur de la vitrine. En effet, la céramique contribue à apaiser le désir de s'écarter de la réalité sociale dure à supporter. L'ambition de la liberté qui caractérisait ses débuts avait mené la céramique moderne à l'autonomie. Cette évolution, ainsi que le haut niveau de maîtrise atteint jusque là, sont constitutifs de l'égalité nouvelle des arts décoratifs et des beaux-arts en France. La critique reconnaît ce rôle et fait montre d'une vision historique. On se considère même supérieur à l'échelle internationale, avec un enthousiasme, cependant, qui condamne la faïence au dédain.

Un ample rayonnement.

Jusqu'environ 1910, la France et le Danemark sont le fer de lance du mouvement moderne. Les influences émanent de Paris, quoi qu'il ne soit pas toujours facile à le prouver. D'autre part, l'étranger n'exerce guère d'influences. L'impact de l'épanouissement français se manifeste aux États-Unis et en Europe du Nord et Centrale. L'influence française se limite surtout à la forme. Si elle est plutôt indirecte et amalgamée dans d'autres influences, ici et là son impact concret est démontrable. À l'étranger, souvent les céramistes français sont considérés comme chefs de file. L'effet Lachenal est même essentiel en Europe Centrale; le genre Lachenal s'y mêle à d'autres impulsions. L'esthétisme sans concessions des Français, néanmoins, ne manque pas de susciter des réactions en Europe.

IV. LA CÉRAMIQUE FRANÇAISE À L'ÉPOQUE ART DÉCO: DE 1910 À 1945

La naissance d'un nouveau style autour de 1910.

Le raffinement de l'Art nouveau tardif finit par être considéré comme trop recherché et trop complexe. Il cède la place à une plus grande clarté, voire à une régularité et à une ordonnance rigides. C'est dans la céramique que ce changement se produit en premier: les nuances japonisantes sont bousculées par des emprunts à l'histoire universelle de la faïence. Le premier des céramistes à réagir est Lenoble en 1908. D'autres, parmi lesquels Metthey, prennent un tournant similaire. Le changement de la céramique est dirigée par de nombreuses influences à la fois, émanant principalement de l'Art nouveau qui s'était développé à l'étranger, indépendamment de la France. Dans les premières années de l'Art déco français, la céramique évolue parallèlement aux autres arts décoratifs. À partir de 1920, elle regagnera sa position isolée.

Les sources de l'intemporalité.

Si, jusqu'en 1910, le Français érige en mythe sa céramique, après 1910 la céramique française elle-même va s'automythifier, en prenant pour exemple l'esprit du musée. La valeur intrinsèque qui doit sauver la céramique de la banalité s'établit sur l'idée d'un lien à un passé très lointain; ainsi positionnée dans un contexte intemporel, désireuse d'appartenir à l'indéfini et à l'absolu, la céramique existe dans un monde foncièrement autonome, visant à dénier son existence contemporaine. C'est à l'intemporalité cherchée et étalée que la céramique emprunte la souveraineté qui lui permet l'ascension au-delà des turbulences d'une modernité de plus en plus agressive. Cette vision se répand; la critique la corrobore. Les références aux styles modernes s'éclipsent pour laisser le champ libre à un éclectisme vague, tandis que l'expression se fait calme et contenue.

Vers l'isolement ultime.

Tout ce que l'esprit symboliste avait nourri, le procédé par association et par suggestion, l'attention portée à la transformation, cède la place à la fixité des formes, matières et couleurs, à une fixité qui est également l'expression de la constance émotionnelle. La netteté gomme le rêve, l'austérité évince la relativité, la monumentalité efface la douceur, l'ordonnance arrête tout mouvement, l'intangibilité écarte toute sensualité, en fin de compte, la culture supplante la nature. Si jusqu'alors le hasard avait bénéficié d'un droit de cité limité, dorénavant, il aura le statut d'interdit. La volonté intensifiée du contrôle se traduit en des surfaces plus unies, voire monochromes parfois. Aussi radicaux que semblent ces changements, ils n'en signifient pas pour autant un renversement fondamental. Bien au contraire, en fait ils poussent à l'extrême ce qui avait caractérisé la période antérieure, c'est à dire que le sens de la beauté devient un diktat; l'esthétisme est devenu perfectionisme. La céramique française partage des aspects essentiels du style et de l'esprit avec le mobilier français de l'Art déco, qui se caractérise également par un idéal de la forme d'inspiration éclectique, il glorifie également le métier et la matière, il vise tout autant au luxe et au raffinement et il revendique la dignité et l'importance d'une pièce de musée. Dans toute l'Europe, il n'y a que Vienne à cultiver cet esthétisme extrême. Les grands céramistes français, cependant, poussent l'idée plus loin encore que les Viennois, plus frivoles; leur céramique se caractérise par la concentration et par l'ennoblissement de la forme originelle. Les contours fermés et les formes compactes sont autant de signes d'un repliement sur soi et d'une protection devenue nécessaire. On se retire de la modernité, on renonce à la pensée orientée vers l'avenir, on se détourne de la vie ordinaire qui a besoin d'objets utiles et utilitaires. Ceints de plus en plus par la production en série et par l'industrialisation naissantes à l'étranger, les Français se retranchent derrière la tradition artisanale, derrière les secrets du métier. Le produit unique, irremplaçable, voilà leur réplique à l'appel à l'art social qui retentit tout autour. C'est aussi ce que confirme la critique française. En même temps, quelques-uns s'emploient à promouvoir la céramique utilitaire; un seul regrette que la beauté se soit isolée de la société. La grande céramique ne présente aucun point commun avec le modernisme agrandissant.

Deux grands céramistes: Lenoble et Decœur.

En France, les contemporains considèrent Lenoble et Decœur comme le gratin de la culture française. Leur classicisme est évident et leur œuvre assure une continuité. Ils puisent tous deux aux sources chinoises, tandis que leur technique plus poussée et leur style plus maniéré paraissent élever leur art à un degré d'évolution supérieur. L'un comme l'autre semblent toucher à la perfection, à la plénitude et à la nécessité. Decœur pousse la qualité à un paroxysme tel qu'il paraît atteindre les limites du perceptible. Aussi son art de la période mature s'impose-t-il le crédo de *l'indescriptibilité*, à plus forte raison que sa céramique n'est jamais exubérante, mais au contraire toujours subtile et discrète. La céramique française n'a vu d'esthète plus accompli, ni de chercheur d'absolu plus dévoué que Decœur. Tel accomplissement est une épine au pied du céramiste anglais Bernard Leach, autorité dans son domaine. L'ascendant de Leach est tel que le monde anglophone reste isolé de l'esthétisme français; jusqu'aujourd'hui, Lenoble, Decœur et bien d'autres encore font défaut dans la grande majorité des aperçus de langue anglaise.

L'objet révélé.

Dans la céramique française, il arrive que le silence qui habite chaque chose est intensifié, comme révélé dans une épiphanie; le plus souvent, pourtant, le spectacle semble le suffoquer. Dans ce cas, l'objet céramique cesse d'être représentatif du monde des choses, il renie son origine en se faisant irremplaçable. Néanmoins, il se peut que le silence subsiste. Comme chez Decœur, où il se révèle dans la transcendance, dans le passage à une réalité supérieure. À cet égard, la céramique de Decœur se situe aux antipodes de celle de Simmen, de Mayodon et du grand Soudbinine qui, comme Dammouse et Doat vers 1900, font étalage de la virtuosité et de références culturelles et qui sont essentiellement sensuels et profanes. Mayodon va jusqu'à glorifier la richesse pour la richesse. Des socles, des formes hiératiques et des réminiscences d'objets sacraux intensifient la révélation de l'objet dans une ritualisation qui, à la différence de 1900, n'est recherchée que pour le besoin de l'expression rituelle. Serré va le plus loin: son œuvre célèbre avec gravité l'écart par rapport à la vie.

Le rayonnement s'éteint.

Si la France reste convaincue de l'importance du goût français, à l'étranger l'exemple du grès français décroît pour s'éteindre peu à peu à partir de 1920. Inversement, la France assimile des idiomes viennois. La parenté internationale découle souvent d'un intérêt commun pour l'Extrême-Orient, à cette différence près que, généralement, à l'étranger on se sert d'une esthétique plus modeste et moins éloquente. Les affinités se manifestent surtout avec le Danemark, où, là aussi, l'autonomie de l'objet trouve sa fière expression dans la perfection et où des positions identiques sont prises envers la tradition et la modernité. Outre l'œuvre entière de Gensoli, des pots à couvercle à prise sculptée sont représentatifs de cette parenté. En Belgique, au contraire des Danois, Catteau ne crée que des produits dérivés de l'esthétique française s'orientant délibérément vers un public moins exigeant.

V. LES RÉACTIONS CONTRE L'ESTHÉTISME APRÈS 1920.

La solitude des modernistes et le modernisme comme pose.

Quelques céramistes entreprennent des tentatives pour se libérer du culte de l'objet sublime, étranger à la vie et à peine accessible. Ainsi, Lallemant met en scène la modernité, tout comme d'autres appliquent superficiellement des décors géométriques. Mais la plupart de ses décors peints, inspirés même de l'imagerie populaire, sont autant d'expressions d'autocensure: c'est d'arrêter le discours progressif propre, d'étouffer l'idéal progressif en le recouvrant d'un passé d'avant la modernité. Le fait est emblématique de la défaite précoce que subit le modernisme dans la céramique française. Bonifas conçoit un petit nombre d'objets anonymes et effacés, qui n'ont d'autre valeur que leur serviabilité. Toutefois, il ne tardera pas à remplacer la modestie des formes par une monumentalité d'inspiration chinoise. En comparaison, l'idéalisme de Jourdain est univoque. Subordonnée à l'environnement, d'une matière pauvre, portant des décors interchangeables et des couleurs unies, sa céramique reste isolée. Le public préfère la modernité plus à la mode de Besnard, qui ne partage aucunement les principes moraux de Jourdain. Besnard cherche la nouveauté pour la nouveauté; ce qui l'intéresse, c'est l'apparence. Son œuvre obéit aux lois de la consommation. Ce qui le rend vraiment moderne, c'est l'aspect momentané de sa technique, la rapidité du geste, le manque de sérieux. Les techniques faciles de Besnard feront école. La facilité de la facture et l'adaptation au marché caractérisent dans une mesure plus extrême encore les productions en série et commerciales. La céramique de Primavera en est l'exemple par excellence. Destinée au grand public, cette céramique dite décorative suscite auprès des esthètes aversion et hostilité.

Retour à l'Occident: les années 1930 et 1940.

Mû par un besoin de retour à la tradition populaire nationale, Beyer réagit contre la modernité. En même temps, en réponse aux critères élevés qu'imposait le raffinement de la grande céramique française, il prône les vertus de l'artisanat simple et manifeste qui lui permet d'embrasser la vitalité du réel. Il n'empêche que l'aspect utilitaire de son art reste plus symbolique que véritable. Dangar s'engage dans une voie plus difficile encore. Tant dans sa vie que dans son métier, elle met en pratique l'humilité, qui de plus en plus se montre tributaire d'un détachement mystique. Dangar et Decœur, deux extrêmes qui pourtant se touchent dans leur rêve d'absolu et dans leur art en ce qu'il représente les deux voies opposées que puisse suivre la céramique française pour atteindre sa finalité capitale, à savoir la création de l'objet sublime. Cet objet sublime que tous deux réussissent à écarter du monde moderne et trivial, soit de par sa matière, soit par son esprit. Il faut le modernisme de Jourdain, déjà cité, pour abolir le critère de la particularité. Même Dangar, en dépit de son goût prononcé pour la céramique imparfaite, reste fidèle au postulat de l'exceptionnel. Dans les années 1930, d'autres jeunes céramistes, tel que Carbonell, retournent à la faïence. Chez eux, la peinture et le modelage remplacent la science compliquée des glaçures. Pendant une brève période, la céramique regagne l'humeur badine de ses origines; elle montre une joie de vivre et une

ouverture sans réserve au moment présent, réagissant ainsi contre l'esthétique intemporelle, la gravité et les exigences écrasantes du modèle asiatique qu'incarnait Decœur.

VI. ÉCHOS ET RÉCEPTION APRÈS 1945.

Les derniers jours de l'esthétisme.

Après 1945, les faïences des jeunes semblent s'insérer dans un large mouvement qui leur sied à merveille. L'assimilation de leur esthétique se manifeste surtout dans l'œuvre de Jouve. Les influences à l'étranger restent minimales. Certains céramistes, cependant, continuent de se refuser à cette évolution vers une céramique facile et spontanée. Entourés d'une culture dans laquelle l'unique et le sublime ont perdu leur sens, ils s'isolent dans leur fidélité aux anciens idéaux. Parmi eux, Gensoli, de qui on dirait que les activités d'avant-guerre ne constituaient que l'élan vers l'essor de son art d'après-guerre. Ce n'est qu'alors que Gensoli atteint la perfection et le raffinement exquis dans lesquels l'esprit Art déco trouve son apothéose presque décadente. Kiefer va plus loin encore. Chez lui, la sophistication soutenue de la beauté aboutit dans une stérilité, dans une immobilité et dans une fermeture de la forme et de la surface, d'où ont fini par disparaître la puissance intérieure de la céramique française d'avant-guerre, la proximité corporelle de Lenoble, la noblesse d'esprit de Decœur, leur chaleur et leur humanisme. C'est ici que tarit le désir de l'objet sublime, ce désir qui avait uni Chaplet et Decœur et qui maintenant s'éteint, prisonnier de la splendeur, et comme pétrifié sous le poids de l'idéal de la perfection.

La résurrection de 1900, suivie d'une histoire sommaire de la littérature.

Dans les années 1950 et suivantes, les céramistes occidentaux reviennent aux formes et aux glaçures qu'a vues naître la céramique française d'autour de 1900. Leur céramique organique et artisanale énonce la transformation et la matérialité. Et c'est ainsi que les pionniers français sont devenus les précurseurs du mouvement moderne. Cela se manifeste pour la première fois dans le monde germanophone, particulièrement à partir de l'exposition Art nouveau à Zurich en 1952. L'idée de progrès, alors en vogue, dicte le choix d'une esthétique de la simplicité, du dépouillement et de l'abstraction. L'intelligence historique et le jugement critique d'avant 1950, toutefois, vont diminuant; l'évolution du regard rend invisible à beaucoup la céramique des générations précédentes. Le début des années 1970 constitue l'apogée de l'intérêt pour cette céramique qui s'était élargi à celle de la période Art déco pendant la deuxième moitié des années 1960. L'ère des premières publications importantes se termine vers 1975. À partir de ces années-là, l'imprécision et le désordre règnent, surtout dans les publications sur l'Art déco qui préfèrent la vulgarité et la banalité à la grande céramique française.

BEREDENEERDE CATALOGUS

VOORWOORD BIJ DE BEREDENEERDE CATALOGUS

“Must a name mean something?” Alice asked doubtfully.

“Of course it must”, Humpty Dumpty said with a short laugh: “my name means the shape I am – and a good handsome shape it is, too. [...]”

Lewis Carroll, Through the Looking-Glass and what Alice found There

Zoals de inleidende tekst is de catalogus ingedeeld in grote hoofdstukken. Daarin zijn de catalogusnummers in de eerste plaats historisch en stilistisch en vervolgens chronologisch gerangschikt.

In de notities wordt afgezien van het gebruik van noten verwijzend naar de inleidende tekst en het notenapparaat. Zoals in de inleiding worden er ook geen noten geplaatst bij de vermelding van feiten die men gemakkelijk in de betreffende literatuur kan terugvinden.

Titels van stukken worden slechts vermeld indien er een consensus over bestaat of indien ze in de contemporaine literatuur voorkomen.

De datering van de stukken, precieser dan de gangbare, gebeurde zo nauwgezet mogelijk, waarbij het voorzetsel ‘circa’ duidt op een tijdsruimte van één jaar voor en na de gegeven datum. Dateringen op louter stilistische grond worden niet verantwoord. Een verantwoording wordt wel gegeven indien op de eerste publicatie van een vergelijkbaar stuk kan worden gewezen.

Bij de opgave van het door de ceramist gebruikte materiaal werd de voorkeur gegeven aan algemene termen zonder nadere precisering. De materie en baktechnieken zijn immers niet altijd exact vast te stellen; bovendien vertonen veel stukken een onorthodoxe omgang met materie en techniek.

Een beschrijving van de stukken werd achterwege gelaten. Wel worden niet op de foto's zichtbare, niet-vanzelfsprekende kenmerken bondig vermeld.

De herkomst van de stukken wordt vermeld indien belangrijk. De ceramisten zelf of hun galeriehouders worden alleen vermeld wanneer het betreffende stuk lang in hun bezit bleef.

Behalve cat. 9, 96, 145, 307, 308 en 309 werden alle stukken tentoongesteld in L'Objet Sublime. Franse keramiek 1875-1945 in het Design Museum te Gent in de lente van 2011. Naar die tentoonstelling en naar de afbeeldingen in de toen uitgegeven gids voor de bezoeker wordt niet verwezen. Vergelijkingen met andere stukken werden slechts genoteerd als de verschillen met het vergeleken stuk miniem bleken. Het was niet steeds mogelijk de doubletten en varianten van een stuk onderling te vergelijken, zodat referenties al eens een

zelfde exemplaar kunnen betreffen. Tentoonstellingscatalogi waarin verwante maar niet-afgebeelde stukken voorkomen, werden op belangrijkheid geselecteerd.

Signaturen en andere gegevens onderaan de stukken worden alleen afgebeeld wanneer die moeilijk leesbaar of bijzonder zijn.

Nadat de catalogus werd afgesloten, werd een deel van de collectie verkocht. Onlangs, op 22 mei 2014, liet de koper zijn aankoop veilen door Tajan in Parijs. De nieuwe eigenaars kunnen hier niet worden vermeld. Mijn catalogus staat los van de Parijse veilingcatalogus. Ik distantieer mij dan ook van de aldaar opgegeven referenties.

I. HET JAPONISME EN DE AANLOOP TOT DE ART NOUVEAU IN DE JAREN 1870 EN 1880

FÉLIX BRACQUEMOND (1833-1914)

Félix Bracquemond was etser en behoorde tot de kleine groep geestdriftige intellectuelen die in Parijs de Japanse kunst ontdekten. Het tafelservies dat hij in opdracht van de Parijse handelaar Eugène Rousseau ontwierp en dat op de werlde tentoonstelling van 1867 voor het eerst werd getoond, getuigt van het begin van de Japanse invloed in de westerse kunst. Het succes van het servies leidde ertoe dat een eerste uitvoering door Lebeuf, Milliet & Cie gevolgd werd door een tweede editie rond 1880 door Barluet te Creil, waarna nog andere heruitgaven volgden. De motieven zijn merendeels overgenomen uit negentiende-eeuwse Japanse prentenboeken.⁶⁸⁰ Ze werden door middel van vellen papier met etsafdrukken overgebracht op de drager en vervolgens ingekleurd. Nieuw waren het opvallende lineairisme, de platte kleurvlakken en het frisse coloriet, evenals de vrijheid en autonomie waarmee de motieven als toevallig op het lege witte vlak en over de boord heen waren verdeeld, flora en fauna gemengd, verschillende formaten naast elkaar, detail naast leegte. De met blauw geaccentueerde rand is conventioneel: hij sluit aan bij de traditie van de Franse achttiende-eeuwse faïence die een zelfde asymmetrie kan vertonen. Er ging rechtstreeks invloed van het servies uit, zowel in Frankrijk als in Engeland. Ook onrechtstreeks bleef het lang doorwerken, zo in de liefde voor bloemen, insecten, waterdieren en vogels⁶⁸¹ die vooral in de Franse, Engelse en Deense ceramische decors tot na 1900 levend bleef.

Alle delen van het ensemble verschillen van elkaar. Talrijke stukken zijn her en der gepubliceerd en worden bewaard in Franse en buitenlandse musea. Een volledig stel bevindt zich in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs. In 1988 wijdde het Musée d'Orsay een tentoonstelling aan het servies 'Rousseau'.

Een eerste uitgave van het servies werd in faïence vervaardigd bij Barluet. De boorden van de borden waren gegolfd, de kleuren hevig op witte grond.⁶⁸⁵ De versie in porselein is de derde uitgave. Niet zo homogeen en met veranderde proporties, is ze minder krachtig dan de eerste.



Cat.1 Bord, het ontwerp 1866, de uitvoering door Lebeuf, Milliet et Cie, Creil en Montereau, tussen 1866 en 1875

Faïence; Ø 24, 2cm

Op de onderzijde in het zwart gestempeld onder glazuur: CREIL LM & CIE MONTEREAU MODÈLE E. ROUSSEAU A PARIS onder elkaar; in de materie ingestempeld: 1 en 0



Cat.2 Bord, het ontwerp 1866, de uitvoering door Lebeuf, Milliet et Cie, Creil en Montereau, tussen 1866 en 1875

Faïence; Ø 24, 2cm

Op de onderzijde in het groen gestempeld onder glazuur: CREIL LM & CIE MONTEREAU; daar schuin onder: MODÈLE E. ROUSSEAU A PARIS



Cat.3 Bord, het ontwerp 1866, de uitvoering door Barluet et Cie, Creil en Montereau, tussen 1876 en 1884

Faïence; Ø 24,3cm

Op de onderzijde in het zwart gestempeld onder glazuur: CREIL B & CIE MONTEREAU MODÈLE E. ROUSSEAU A PARIS onder elkaar ; in de materie ingestempeld: 1 en 0



Cat.4 Bord, het ontwerp 1866, de uitvoering door Lebeuf, Milliet et Cie, Creil en Montereau, tussen 1866 en 1875

Faïence; Ø 24, 2cm

Op de onderzijde in het zwart gestempeld onder glazuur: CREIL LM & CIE MONTEREAU MODÈLE E. ROUSSEAU A PARIS onder elkaar; in het zwart gestempeld onder glazuur: P

De decors op het 'service à fleurs et rubans' werden in 1879 door Félix Bracquemond ontworpen in opdracht van Charles Haviland, een progressieve fabrikant uit Limoges. Het servies werd niet zo populair als dat voor Rousseau en het is ook nu nog minder bekend en gepubliceerd. Nochtans toont het duidelijker Bracquemonds opmerkelijke inventiviteit aan en bewijst het zelfs zijn vaderschap van de art nouveau. Vooral de bewegende linten zijn merkwaardig: hun compositie beklemtoont het vlak dat door de richtingloze beweging wordt bevrijd van een dwingend gezichtspunt. Bovendien steunt de dynamiek volledig op die abstracte lijnvoering. Die wijst vooruit naar de latere organische zweepslaglijn, zoals die vooral in de Belgische en Franse art nouveau voorkomt, terwijl ze nog dicht staat bij de Japanse kunst waar men soortgelijke golvende lijnen vindt in de weergave van kledij of water op prenten, textiel en lakwerk. Jean-Paul Bouillon, een autoriteit, relateert zowel de verbondenheid met Japan als die met de art nouveau.⁶⁸² Net als alle andere onderzoekers, spreekt hij niet over de mogelijkheid Bracquemonds lijn in verband met de toenmalige interesse voor islamitische kunst te zien. Nochtans is het mogelijk dat die lijn resulteert uit de interpretatie van de bewegende arabesken in kalligrafie – zo typisch voor Deck en voor het glaswerk van Brocard – of van de vaak door ceramisten overgenomen golvende bloemstengels op Iznikaardewerk, waaraan trouwens ook het spitse blad op cat. 2 herinnert.⁶⁸³ Het nieuwe zou dan het gevolg zijn geweest van een japonistische contourlijn, schikking en afwezigheid van diepte, gekoppeld aan de resultaten van het zelfstandige denken waar Bouillon op wees en waarin verschillende impulsen en lessen – vooral dus uit de islam – werden verwerkt. Hoe dan ook, wat toen ontstond, zien we nu als toekomstverwijzend: Bracquemond gaat andere directe voorlopers van de art nouveau zoals Mackmurdo vooraf. De verbreide opvatting dat in 'Fleurs et rubans' voor het eerst deze typische golflijn werd toegepast, dient evenwel genuanceerd, want de

aanzet ertoe werd reeds eerder – en duidelijk vertrekend vanuit de islamitische kunst – door Albert Dammouse gegeven.⁶⁸⁴



Cat. 5 Bord, het reliëfdecor door Albert Dammouse, het ontwerp van het grafisch decor 1879, de uitvoering door Haviland et Cie, Limoges, tussen 1883 of 1884 en 1889

Porselein; Ø 24cm

Op de onderzijde in het zwart: ronde stempel HAVILAND & CO LIMOGES; in het groen gestempeld: H & C° L; in het decor: B

Een ander exemplaar is in de collectie van de Manufacture Haviland te Limoges.



Cat.6 Bord, het reliëfdecor door Albert Dammouse, het ontwerp van het grafisch decor 1879, de uitvoering door Haviland et Cie, Limoges, tussen 1883 of 1884 en 1889

Porselein; Ø 24 cm

Op de onderzijde in het zwart: ronde stempel HAVILAND & CO LIMOGES; in het groen gestempeld: H & C° L; in het decor: B

Een ander exemplaar is afgebeeld in J.-P. BOUILLON, Félix Bracquemond et les arts décoratifs.

Du japonisme à l'Art nouveau, cat. Limoges (Musée National Adrien Dubouché) ; Selb (Deutsches Porzellanmuseum); Beauvais (Musée Départemental de l'Oise), 2005-2006, p.136, nr.51/1.



Cat.7 Bord, het reliëfdecor door Albert Dammouse, het ontwerp van het grafisch decor 1879, de uitvoering door Haviland et Cie, Limoges, tussen 1883 of 1884 en 1889

Porselein; Ø 24cm

Op de onderzijde in het zwart: ronde stempel HAVILAND & CO LIMOGES; in het groen gestempeld: H & C° L; in het decor: B

Een ander exemplaar van dit bord, anders ingekleurd, is in het Musée d'Orsay, Parijs, en is afgebeeld in G.LACAMBRE en Ph. THIÉBAUT (red.), Catalogue sommaire illustré des nouvelles acquisitions du Musée d'Orsay 1980-1983, Parijs, 1983, p. 91 ; en in M. BASCOU, M.-M. MASSÉ en Ph. THIÉBAUT, Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs, Parijs, 1988, p.42. Een ander exemplaar is in de collectie van de Société Haviland te Limoges en is afgebeeld in Ch.MESLIN-PERRIER (o.l.v.), Chefs-d'œuvre de la porcelaine de Limoges, cat. Parijs (Musée du Luxembourg), 1996, p.221.



Cat. 8 Bord, het reliëfdecor door Albert Dammouse, het ontwerp van het grafisch decor 1879, de uitvoering door Haviland et Cie, Limoges, tussen 1883 of 1884 en 1889

Porselein; Ø 24cm

Op de onderzijde in het zwart: ronde stempel HAVILAND & CO LIMOGES; in het groen gestempeld: H & C° L; in het decor: B

LAURENT BOUVIER (1840-1901)

Cat. 9 behoort tot de vroegste ceramiek van Laurent of Joseph-Laurent-Daniel Bouvier. De impact van de islamkunst is er dominant, maar in tegenstelling tot wat in de islammode in Frankrijk gebruikelijk was, wordt hier niet geciteerd maar geïnterpreteerd: Bouvier bouwt met fantasie verder op het reeds bestaande. In een eerste impressie lijkt zijn inspiratie Noord-Afrikaans, eerder dan oosters, maar bij nader toezien blijken bepaalde elementen in het decor van eigen makelij en blijken andere afkomstig uit het oude Egypte.⁶⁸⁶

De decors van de twee grote balustervazen, samenhoorend en toch verschillend, waren bij hun ontstaan innoverend: doorlopend over de buik en de hals, zonder centraal punt, de componenten grillig maar verfijnd geschikt, het geheel tot eenheid gebracht door een over het ganse oppervlak toegepaste sgraffitotechniek, tot in het hemelsblauw van de achtergrond toe: die is bedekt met een aan vlechtwerk herinnerend patroon zoals op Chinese stoffen en voorwerpen; vooral de blauwe fond van Chinese cloisonnédecors op metaal blijkt hier inspirerend te hebben gewerkt.⁶⁸⁷ Dergelijke decors bleven nog lang gebruikelijk in de Franse ceramiek, het langst te Longwy, maar een snelle vergelijking volstaat om het superieure raffinement van Bouvier te erkennen. Zijn persoonlijkheid uit zich in het kleurgebruik dat in zijn onbeperktheid zelfs zwart niet schuwt, maar tegelijk ver blijft van de vulgariteit die het latere cloisonné-email op ceramiek al te vaak omlaaghaalt. Of ze uit zich in de techniek die de sporen van het vervaardigen zichtbaar laat in vegen en in de onregelmatigheid van details, terwijl de kleur van de klei, slechts bedekt met een doorschijnend glazuur, in de compositie wordt geïntegreerd. Ook in de verwerking van de Aziatische esthetiek staat Bouvier apart: opvallend en in contrast met de afwezigheid van dieptewerking, is de naturalistische weergave van de veren van de vogels of van het volume van het fruit. Kort voordien had de japonist Philippe Burty hem gewaarschuwd niet te streng in de leer te zijn en voldoende afstand te nemen van Japan.⁶⁸⁸ Het snuife naturalisme, net als het ambachtelijke aspect en het Chinese *horror vacui*, vormen het antwoord op die waarschuwing.

De datering op cat. 10 laat toe beide vazen te situeren tussen de twee belangrijkste tentoonstellingen waarop ceramiek van Bouvier was te zien: die van de Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie van 1869, het jaar van zijn debuut als ceramist, en die van 1872, toen hij het hoogtepunt van zijn succes moet hebben beleefd. In 1869 vertoonde hij in zijn werk een vermenging van verwerkte ontleningen uit verschillende verre en oude culturen. Tegelijk hoorde hij bij de eerste japonisten en bij de eerste kunstenaars die zich tot het ambacht wendden met de autonomie en het zelfbewustzijn van hun vak. Na 1872 lijkt het stil te zijn geworden rond hem. Had hij aanvankelijk weinig kunnen werken als ceramist door de mobilisatie in 1870 en zijn activiteit als schilder, in de loop van de jaren zeventig begon het werken hem moeilijk te vallen door een verlamdende ziekte waarvan hij niet meer zou genezen. Er zijn blijkbaar enige opflakkingen van creativiteit geweest, maar van de herhaalde bewering dat hij zich vanaf 1876 of 1877 volledig aan zijn ceramiek heeft kunnen wijden vond ik in de contemporaine bronnen geen spoor.⁶⁸⁹ Feit is dat ceramiek van Bouvier zeldzaam is en dat de kennis van zijn oeuvre beperkt blijft tot nog geen veertig gepubliceerde stukken.⁶⁹⁰

De vazen en de kom stammen uit de nalatenschap van de familie Durand-Ruel. Paul Durand-Ruel die de schilderijen van Bouvier verhandelde, werd beroemd als de marchand van de grote impressionisten. Vanaf 1872 kocht hij Bouviers ceramische productie op.⁶⁹¹ Toen hij in 1922 stierf, kwamen zijn collecties in het bezit van zijn twee zonen.



Cat.9 Grote kom, Saint Marcellin, waarschijnlijk 1869

Aardewerk; H 9,3cm x Ø 31,6cm

Niet gesigineerd; onderaan met de hand, door de kunstenaar?: 1112

Herkomst: Paul Durand-Ruel, Parijs; erven Durand-Ruel; Jean-Pierre Camard, Parijs; bij Camard

& Associés verworven samen met een Hispanomoores geïnspireerde, gemonogrammeerde kruik van primitiever factuur.

De datering is gebaseerd op een qua techniek, coloriet en decor vergelijkbare, ongesigeneerde schotel in het Victoria and Albert Museum te Londen, door het museum gekocht van Bouvier in 1869.



Cat.10 Grote vaas, Saint Marcellin, 1871

Aardewerk; H 37,5cm

In het decor van de boord met de hand gegraveerd: LB71; op de bodem gedrukt: 1127; met de hand, door de kunstenaar?: P

Niet zichtbaar op de foto is o.a. een neerdalende vogel, de vleugels met kleurloos glazuur.

Herkomst: Paul Durand-Ruel, Parijs; erven Durand-Ruel; door de vorige eigenaar gekocht bij Drouot te Parijs op de door Jean-Pierre Camard geëxpertiseerde anonieme veiling van de nalatenschap van een der zonen Durand-Ruel.

Dit stuk of cat.11 was tentoongesteld in 1988, cf. G.LACAMBRE (o.l.v.), *Le Japonisme*, cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 1988; Tokyo (nationaal museum voor westerse kunst), 1988, onder nr.447. Het is afgebeeld in F.DE PERTHUIS, [Amateur d'art. Adjugé], Laurent Bouvier, *paire de vases [...]*, in *Connaissance des Arts*, 684, 2010, p.154.

Het Musée d'Orsay bewaart twee vazen van Bouvier waaronder een balustervaas, eveneens gedateerd 1871, geschonken door Durand-Ruel aan het Musée des Arts Décoratifs in 1925.



Cat.11 Grote vaas, Saint Marcellin, 1871

Aardewerk; H 37,3cm

In het decor van de boord met de hand gegraveerd: LBT; op de bodem gedrukt: 112 S

Niet zichtbaar op de foto is o.a. een neerdalende zwarte vogel.

Herkomst: Paul Durand-Ruel, Parijs; erven Durand-Ruel; door de vorige eigenaar gekocht bij Drouot te Parijs op de door Jean-Pierre Camard geëxpertiseerde anonieme veiling van de nalatenschap van een der zonen Durand-Ruel.

Dit stuk of cat.10 was tentoongesteld in 1988, cf. G.LACAMBRE (o.l.v.), op.cit., onder nr. 447. Het is afgebeeld in F.DE PERTHUIS, op.cit., p.154.

JEAN-CHARLES CAZIN (1841-1901)

De schilder en museumconservator Jean-Charles Cazin experimenteerde met aardewerk alvorens hij, door de politieke situatie na de oorlog gedwongen, in 1871 naar Londen verhuisde.⁶⁹² Daar gaf hij les in Kensington en Lambeth waar hij twee van de vier gebroeders Martin onderwees. Hij werd er de belangrijkste ontwerper van de vooruitstrevende Fulham Pottery, waar hij in 1872 en 1873 nauw samenwerkte met Robert Wallace Martin en waar steengoed met zoutglazuur ontstond, versierd met heraldische of gestileerde tot abstracte japonistische motieven.⁶⁹³ Terug in Frankrijk sinds 1875 bleef hij naast zijn schilderkunst sporadisch de ceramiekkunst beoefenen, uitsluitend bakkend bij hoge temperatuur.

Aanvankelijk blijft in zijn ceramiek een Engelse neiging tot gedetailleerde meetskulptuur ornamentiek kenmerkend. Zo in deze drie kleine stukken versierd met Engels aandoende rozetten in de Japanse smaak.⁶⁹⁴ Tegelijkertijd vertoont het reliëf op het kannetje, zoals op veel werk van Ziegler, die andere herontdekker van het gres, reminiscenties aan de Duitse zestiende eeuw, de laatste bloeiperiode van het gres in Europa. De zin voor reliëfs, monumentaliteit in de vorm, sobere tonaliteit en benadrukte materie geeft hij door aan zijn zoon Michel, die

ook meerdere vorm- en decorelementen van zijn vader overneemt. Cazins stijkenmerken verschillen wezenlijk van de charmante, picturale stijl van de impressionistische ceramiek uit de jaren zeventig en staan ver af van zijn eigen naturalistische schilderijen. Het steengoed van Jean-Charles Cazin is in de geschiedenis van de ceramiek steeds gezien als van een belangrijk pionier.⁶⁹⁵ Het is zeer zeldzaam en komt zo goed als nooit op de markt. Ook in openbare verzamelingen is het zelden vertegenwoordigd. Een aantal werken bevindt zich in het Musée d'Orsay als gevolg van een schenking door Cazin aan de Franse staat.



Cat. 12 Kannetje, Londen, 1872
Steengoed; H 5,1cm x Ø 7,1cm
In de materie van de bodem met de hand: CAZIN 1872



Cat. 13 Kommetje, Londen of Équihen, tussen 1872 en 1875 of tussen 1875 en 1877
Steengoed; H 3,4cm x Ø 8cm
In de materie van de bodem met de hand: een C blauw ingekleurd
Herkomst: Berthe Cazin tot 1971; Jean-Pierre Camard, Parijs.
Een ander blauw exemplaar is in het Musée National de Céramique te Sèvres, waar eveneens een blauw kannetje wordt bewaard, identiek aan het kommetje maar met handvat en opstaande hals.



Cat. 14 Kommetje, Londen of Équihen, tussen 1872 en 1875 of tussen 1875 en 1877
Steengoed; H 3,4cm x Ø 8cm
In de materie van de bodem met de hand: een C
Herkomst: Berthe Cazin tot 1971; Jean-Pierre Camard, Parijs.
Een tweede, identiek exemplaar, verworven samen met cat. 13 en 14, is in het Design Museum Gent.

ERNEST CHAPLET TE BOURG-LA-REINE (1835-1909)

Als kind, in 1843, ging Ernest Chaplet in de leer in de manufactuur te Sèvres. Als jongeman werkte hij kort te Choisy-le-Roi en daarna te Bourg-la-Reine, bij de firma Laurin, waar beschilderd aardewerk werd vervaardigd. Hij werkte er van 1857 tot 1874 en had er vanaf 1871 met anderen een aandeel in de verdere ontwikkeling van de in Sèvres ontstane barbotinetechniek. Daarbij wordt een kleilaag, de engobe of slip, gekleurd en met een penseel dik op de droge scherf aangebracht zoals olie op doek. Barbotine kan rijke nuances in de kleuren vertonen en laat toe te werken met gescheiden, losse toetsen en vlugge vegen in de trant van de impressionistische schilders. Op die manier kreeg de stijl gestalte die iets later, meer geraffineerd, in een atelier in Auteuil tot bloei zou komen.

Nadat Chaplet Laurin verlaten had en voordat hij door Bracquemond naar Auteuil werd geroepen, was hij eind 1874 en begin 1875 gedurende enkele maanden actief voor eigen rekening in een atelier in Bourg-la-Reine. Dit grote wandbord is een voorbeeld van dat onafhankelijke werk. Het behoort tot de eerste door Chaplet gesigneerde stukken en is van rand tot rand beschilderd met een Japans aandoende vogel en een al even Japans aandoende ondergaande zon. Dergelijke grote borden van Chaplet waren te zien op de retrospectieve ceramiektentoonstelling op de Exposition universelle van 1900. Doorgaans wordt deze

productie echter zelden getoond, want getuigenissen van Chaplets activiteit in die korte periode zijn schaars, temeer daar het bakken van barbotine toen nog grote problemen gaf.



Cat. 15 Monumentaal sierbord, Bourg-la-Reine, einde 1874 of begin 1875

Aardewerk; H 3,1cm x Ø 40,1cm

Op de achterzijde met de hand onder glazuur: een rozenkrans waarin E

De achterzijde bedekt met doorschijnend glazuur

Dit stuk bevindt zich in het Design Museum te Gent. Het is afgebeeld in L. DAENENS, Museum voor Sierkunst Gent, 1992, p. 102.

HET ATELIER VOOR HAVILAND TE AUTEUIL

In 1873 richtte de porcelainier Charles Haviland een vrij en experimenteel werkend atelier op te Parijs, in Auteuil, waarvan hij het bestuur aan Bracquemond toevertrouwde. Hij hoopte zo nieuwe wegen te openen voor de commerciële productie van zijn fabriek in Limoges. Bracquemond trok een aantal japonistisch werkende kunstenaars aan, waaronder zijn vriend Ernest Chaplet, die in 1875 de ploeg verhoogde. Chaplet vermocht in Auteuil het eerder ontwikkelde barbotineprocédé te verfijnen, waardoor voortaan gemakkelijker subtiel en vibrerende lichteffecten konden worden opgeroepen.

De eenvoudige rechthoekige vaasvorm, een zogenoemde ‘billette’, is meer dan eens gebruikt in het atelier omdat de platte vlakken ervan geschikt zijn voor composities die dicht blijven bij de schilderkunst. Het vlak aan de voorzijde vertoont een vogel op een tak, een motief waarin bij Doulton een Florence Barlow zich in die jaren specialiseerde. De achterzijde en zijkanten vertonen een voorstellingsloze schildering in tonen van blauw, een onweerslucht oproepend. Het conische vaasje lijkt wel opgebouwd uit pasteuze engobe en is volledig bedekt met zijn coloristisch decor dat zich rondom de vorm ontwikkelt. Symmetrie wordt daarbij vermeden. Zo wordt, hoe klein het object ook is, een impressie opgeroepen van een vluchtig en toevallig moment, van het Japanse ‘vliegender leven’, een natuurlijke wereld, vol beweging, licht en lucht.

Ondanks het succes op de wereldtentoonstelling van 1878 kende het atelier geen financiële bijval, zodat de erg dure productie voortaan beperkt werd gehouden. Barbotine zou in Amerika vlug populair worden en tot interessante resultaten leiden. In Frankrijk zou de ooit revolutionaire werkwijze echter geestloos worden voortgezet: “Cette fabrication était trop facile, tout le monde voulut l’exploiter.”⁶⁹⁶



Cat. 16 Vaasje, het decor waarschijnlijk door Maurice Bocquet, Auteuil, tussen 1876 en 1881

Aardewerk; H 6,8cm x B 11,7cm

In de materie van de bodem ingestempeld: H & C° L en 65; in het decor een amper zichtbaar monogram

De niet op de foto zichtbare zijde zonder bloemen.

Een exemplaar met gelijkend decor is afgebeeld als nr.65 in de verkoopcatalogus Haviland & C°, fabrique de porcelaines à Limoges, fabrique de faïences d’art et échantillons de Limoges au 116 rue Michel-Ange (Paris-Auteuil), Parijs, s.d. [1879], p.75. Andere exemplaren met verwant decor zijn

afgebeeld in L.D'ALBIS, *Céramique impressionniste*, cat. Chatou (Musée Fournaise), 2001, p.32; en in L.D'ALBIS, *The Art of Haviland Pottery. An Exhibit of Haviland Pottery Produced 1874-1883*, cat. Dearborn (University of Michigan, Mardigian Library), 2006, omslag en p.32.



Cat. 17 Vaas, het decor door Maurice Bocquet, Auteuil, tussen 1876 en 1881

Aardewerk, zinken bakje; H 21,7cm zonder bakje x B 12,2cm x D 5cm

In de materie van de bodem ingestempeld: H & C° L en onleesbare cijfers; op de bodem met de hand onder glazuur onleesbare cijfers; in het decor: monogram MB

De achterzijde zoals de zijanten wolkig donkerblauw met hier en daar blekere toetsen.

Vazen met dezelfde vorm, telkens met een decor van Charles Midoux, zijn in het Musée national de Céramique, Sèvres, het Musée national Adrien Dubouché, Limoges en het Musée d'Orsay, Parijs.

Ook de beeldhouwer Jean-Paul of Paul Aubé⁶⁹⁷, een goede vriend van Gauguin⁶⁹⁸, wordt uitgenodigd in Auteuil te komen werken. Zijn vazen en jardinières, steeds versierd met plastische figuren van vrouwen en putti waarvan de vleespartijen effectvol onopgehoogd zijn gelaten, illustreren het opvallendst de sculpturale productie van het atelier. De relativerende humor, een resultaat van de interactie tussen de figuratieve en utilitaire delen, de natuurlijke levendigheid en de verleidelijke sensualiteit verlenen zijn objecten een grote mate van 'modernité'. De kritiek wijst op die 'modernité' die ze verbindt met de erotisch geladen idee van de 'femme actuelle'. Tegelijk roept ze Clodion en Boucher op, want in volle japonisme is Aubé zuiver Frans: «Nous rentrons ici dans la grande tradition de la grâce et nous laissons l'orient pour revenir chez nous.»⁶⁹⁹

Aubé ligt mee aan de basis van de latere wijde verspreiding van objecten in ceramiek en andere materialen, versierd met zelfstandige, gemodelleerde figuren in contrast met de verder onversierde vorm. Of, in de woorden van een ironische Osbert Lancaster, "such happy symbols of the alliance of art and industry as lamp-supporting bronze nudes and voluptuous nereids twined round ink-pots".⁷⁰⁰ Wezenlijker voor het belang van Aubé in de evolutie van de ceramiek is zijn bijdrage aan de bevrijding van het decor en zo aan de emancipatie van het object. Werd rond hem het ceramische object doorgaans nog gezien als een samengesteld geheel met duidelijk onderscheiden delen, dan behoren zijn vazen tot de eerste uitingen van een wil tot synthese: in het samenspel van ornament en drager en in de aldus ontstane beweging verkrijgt het object als geheel zijn eenheid.⁷⁰¹

Ceramisch werk van Aubé is erg zeldzaam: er zouden tot op vandaag nauwelijks meer dan twintig stukken zijn gekend.



Cat. 18 Monumentale vaas, ontworpen en uitgevoerd door Jean-Paul Aubé, Auteuil, tussen 1876 en 1881, waarschijnlijk 1878

Aardewerk; H 65,8cm

In de materie van de boden ingestempeld: HAVILAND & C° LIMOGES en 20; met de hand in email onder glazuur: P. AUBÉ en 382; in het decor in de materie met de hand onder glazuur: PA

Een variant, H 59 cm, nu in het Musée National Adrien Dubouché te Limoges, was op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1878 en is gegraveerd weergegeven in A.DUBOUCHÉ, *La céramique contemporaine à l'Exposition Universelle de 1878*, in L'Art, oktober, 1878, p.87; en afgebeeld in Ch.MESLIN-PERRIER, *Cinq objets de la manufacture Haviland, Paris*, in La Revue

des Musées de France. *Revue du Louvre*, 2, 2008, p.17 ; en in A.GAY-MAZUEL, L.D'ALBIS e.a., *Émaux atmosphériques. La céramique "impressionniste"*, cat. Rouen (Musée de la Céramique), 2010, p.152. Een vergelijkbare putto siert een donkerblauwe vaas met een andere vorm uit de voormalige collectie Jean d'Albis, Limoges, afgebeeld in H.-J. HEUSER, *Miscellanea 6*, cat. Marxen am Berge (Dr.Heuser & Co), 1975, p.13.

ERNEST CHAPLET (1835-1909)

EN HET ATELIER VOOR HAVILAND IN DE RUE BLOMET

Toen het atelier in Auteuil in 1882 sloot, bleken de technische en esthetische mogelijkheden van het schilderen met barbotine uitgeput. Chaplet koos toen voor een andere richting, verwant aan de stoere stijl van Cazin: in 1881 was bij hem een passie gegroeid voor het oude Normandische gres en in december van het volgende jaar startte hij onder auspiciën van Charles Haviland de vervaardiging van bruin steengoed. In nieuwe ateliers in de rue Blomet te Parijs werd hij bijgestaan door anderen, onder wie Albert Dammouse, die eerder en met een bijzonder gevoel voor compositie porselein met oosters geïnspireerde ornamenten had gemaakt. Dammouse is belangrijk geweest voor de meest radicale productie van het atelier: stukken met strenge, geometrische volumes, strakke contouren en sobere, geabstraheerde motieven in gedempte kleuren, spaarzaam geschikt op de onbedekt gelaten materie. Doet die materie denken aan steengoed uit de Japanse Meijitijd, de ornamenten hebben hun oorsprong her en der in de Japanse kunst, voornamelijk in textielpatronen, soms in zwaardelementen zoals bij cat.19. Maar waar hun oorsprong ook ligt, steeds leidt een vrije interpretatie ze weg van hun voorbeeld. Dit kan worden bevestigd door een vergelijking met het Engelse japonisme waar soortgelijke motieven scrupuleuzer worden toegepast. Los daarvan zijn de motieven bij de Engelsen en Fransen vaak gelijkend, niet in het minste omdat beide putten uit dezelfde ten gerieve van kunstenaars en wetenschappers samengestelde plaatwerken.⁷⁰²



Cat. 19 Kruik, het decor door Albert Dammouse, Parijs, 1883-1884

Steengoed; H 24,2cm

In de materie van de bodem ingestempeld: een rozenkrans waarin H & C°; ingestempeld: 28; in de materie met de hand: RB 51; in het decor in de materie onder het oor met de hand: monogram A.D.

Op de niet op de foto zichtbare zijde dezelfde motieven in een andere compositie; aan de bovenste aanhechting van het oor een ingekraste slingerlijn; op het oor een gouden lijn.

De datering wordt mede bevestigd door de wijze van signeren, gebruikt van 1883 tot 1885 volgens J.D'ALBIS, Haviland, Parijs, 1988, p. 123.

Een exemplaar met nagenoeg identiek decor is in 1884 gefotografeerd en op de foto als nr.28 aangeduid ten behoeve van de verdelers voor Haviland, cf. afdruk 74 in de Bibliothèque des Arts Décoratifs, Parijs. Een exemplaar met vergelijkbaar decor werd in 1923 geschonken door George Haviland aan het Metropolitan Museum te New York, en is afgebeeld in W.E.COX, *The Book of Pottery and Porcelain*, vol. II, New York, 1944, p.1012. Een ander exemplaar is in de collectie Arthur en Karen Levin, Verenigde Staten.

Een vergelijkbare, kleinere kruik met smallere schouders werd in december 1884 van Haviland gekocht door het Musée des Arts Décoratifs, Parijs en is afgebeeld in Ch.GRAY, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, 1963, p. 11; in M. BODELSEN, *Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of His Art*, Londen-Kopenhagen, 1964, p. 208; en in R.STRONG e.a., *The Collector's Encyclopedia. Victoriana to Art Deco*, Londen-Glasgow, 1974, p. 136.



Cat. 20 Cache-pot, Parijs, 1884 1885

Steengoed; H 19,2cm x Ø 29,8cm

In de materie van de bodem ingestempeld: een rozenkrans waarin H & C°; in de materie met de hand: JB 2/2

Herkomst: (...); collectie Stéphane Deschamps, Parijs.

De datering wordt bevestigd door de wijze van signeren, gebruikt van 1883 tot 1885 volgens J.D'ALBIS, op.cit., p. 123.

Een exemplaar, waarschijnlijk eveneens geajoureed, voorzien van een grote, in verheven reliëf geboetseerde bloeiende tak, is in 1884 gefotografeerd en op de foto als nr.80 aangeduid ten behoeve van de verdelers voor Haviland, cf. afdruk 71 in de Bibliothèque des Arts Décoratifs, Parijs. Verder werden geen stukken met geajoueerde dubbele wand gefotografeerd. Ook in de latere literatuur is dergelijk werk niet gedocumenteerd.

Een cache-pot met dezelfde vorm, eveneens met rozetten versierd, komt voor op het schilderij 'Le moulage sur nature' door Édouard Dantan, 1887. Voor een kleurafbeelding, zie É.PAPET (o.l.v.), *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2001-2002 [Leeds (Henry Moore Institute), 2002 ; Hamburg (Kunsthalle), 2002; Lignoretto (Museo Vela), 2002], p.131. Op de afbeelding is niet te zien of de wand van het stuk geajoureed is.

De eerste vazen, kruiken en cache-pots die in het atelier in de rue Blomet werden gebakken, getuigen van de vroegste westerse verwerking van Japanse kunst. Voor die verwerking voorgoed inzette, leidde het exotisme er tot een ingrijpende vernieuwing, een breuk met regels en conventies: pas in 1888 immers riep Siegfried Bing in het tijdschrift 'Le Japon Artistique' op om origineel te zijn en de historisch verankerde methodiek te verlaten.⁷⁰³ De gedurfde stijl van de beginjaren van het atelier, die tegenover het koperspubliek compromisloos was, werd echter vrij spoedig afgezwakt. Stroken en velden met Japans geïnspireerde patronen en elementen ruimen dan plaats voor scènes of personages ten voeten uit, getekend in sgraffito of geboetseerd in bas-reliëf. Soms verschijnen er zelfs vrijstaande putti in een rococogeest. De ingekraste voorstellingen zijn doorgaans van de hand van Jean-Désiré Ringel d'Illzach of Frédéric Hexamer aan wie deze grote vaas zowel stilistisch als thematisch met zekerheid kan worden toegeschreven.

Merete Bodelsen duidde erop dat dergelijke sgraffitodecors, waarin de lessen van de Japanse houtsnede zijn geassimileerd, onder impuls van moderne Engelse kinderboekillustraties kunnen zijn ontstaan, maar het is mijns inziens best mogelijk dat decors in cloisonné op metaal nog meer bepalend zijn geweest: vergelijkbaar zijn vooral de in die techniek uitgevoerde scènes uit het moderne leven op vazen van James Tissot, in Parijs getoond in 1883.⁷⁰⁴ De lineaire vereenvoudiging, de gesloten omtreklijnen en de tweedimensionale kleurvlakken op de ceramiek gaven, opnieuw volgens Bodelsen, een belangrijke impuls aan het cloisonisme in de schilderkunst van Paul Gauguin te Pont Aven. Die had in de rue Blomet met Chaplet samengewerkt en er de synthetische zeggingswijze van het grafisme ontdekt waarmee kunstenaars als Hexamer de klei decoreerden. Het cloisonisme van Pont Aven zou wezenlijk blijken voor de stijl van de latere nabis en van een deel van de art nouveau, zodat kenmerken van de stijl van het atelier, zoals de schematische silhouetten op de achterzijde van deze vaas, echo's zouden vinden in de kunst en het kunstambacht rond 1900.



Cat.21 Monumentale vaas, het figuratief decor toegeschreven aan Frédéric Hexamer, het ontwerp van het abstract decor toegeschreven aan Albert Dammouse, Parijs, 1884-1885

Steengoed; H 44,4cm

In de materie van de bodem ingestempeld: een rozenkrans waarin H & C°; ingestempeld: 45; in de materie met de hand: RB/32; met de hand in inkt: jo; etiket waarop met de hand: 480 en 140

De datering wordt bevestigd door de wijze van signeren, gebruikt tussen 1883 en 1885 volgens

J.D'ALBIS, op.cit., p.123.

Een ander exemplaar, deels afwijkend en anders gekleurd, op de zijkant gemonogrammeerd door Albert Dammouse, is afgebeeld in *Art Nouveau-Art Déco-Design*, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 28 november 2007, p. 35. Een pendant hiervan, identiek maar met dezelfde jager naar links stappend in een andere omgeving, is afgebeeld in idem, p.35. Dezelfde afwijkingen en een ander landschap op de achterzijde, vertoont een verder identieke en eveneens ongesignde pendant in de collectie Arthur en Karen Levin, Verenigde Staten.

Een vaas met een zelfde vorm en andere abstracte partijen gesignd door Édouard Dammouse en met een cartouche waarin een man voor een boom en blauwe lucht, is afgebeeld in J.D'ALBIS, *Chaplet, Master Potter*, in *The Connoisseur*, 772, 1976, p.133; in *Ensembles de céramiques Art Nouveau [...]*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 18 maart 1991, omslag en p. 43; en in I. MALMENAIDE, *Le renouveau de la céramique à la fin du XIXe siècle*, in *France Antiquités*, 64, 1993, p. 7.

Die variant werd door Haviland & C° te Limoges hernomen in porselein ; een exemplaar bevindt zich, samen met het model in gres in het Musée national Adrien Dubouché te Limoges, zie de afbeelding van de porseleinen vaas in A. FAÏ-HALLÉ en B. MUNDT, *La porcelaine européenne au XIXe siècle*, Fribourg, 1983, p. 176 (vertaald als *Europäisches Porzellan vom Klassizismus bis zum Jugendstil*, Stuttgart, 1983, p. 180).

Dezelfde figuur naast een boom zonder kruin komt voor op een cilindervormige vaas in het Musée départemental du Prieuré te Saint-Germain-en-Laye, afgebeeld in M.-A. ANQUETIL (o.l.v.), *Cinq années d'acquisitions 1980-1985*, cat. Saint-Germain-en-Laye (Musée départemental du Prieuré), 1985, p.80; en in M.-A. ANQUETIL (o.l.v.), *Le chemin de Gauguin, genèse et rayonnement*, cat. Saint-Germain-en-Laye (Musée départemental du Prieuré), 1985-1986, p. 37. Die vaas of een identiek exemplaar was in de collectie van Théodore Haviland, cf. J. en L. D'ALBIS en C. ROMANET, *Ernest Chaplet, 1835-1909*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1976, nr. 54.

Door de geldverslindende experimenten en het tekort aan inkomsten werd Haviland in 1885 gedwongen zich terug te trekken en de ovens in de rue Blomet begin 1886 over te laten aan Chaplet. Al voor de overname had men ervan afgezien delen van het oppervlak van de vazen onbedekt te laten.⁷⁰⁵ Tot 1887 sierden kleurige emails het steengoed en werd er faïence gebakken beschilderd met engobe. Figuren en scènes bleven achterwege, maar de decoratieve opvatting met aandacht voor ritme, stilering, vlakwerking en aanpassing aan de vorm werd voortgezet, zij het minder extreem. Kleur en textuur vergrootten de wisselwerking tussen de onderscheiden motieven zodat het decor meer eenheid verkreeg, maar ze herleidden de basismaterie weer tot louter drager, zoals bij het aardewerk uit Auteuil. Ook deze nieuwe manier van werken bleef zonder zakelijk succes. Nog steeds bleek de esthetiek te geavanceerd. Vooral de cilindervormige vaas, mogelijk van Édouard Dammouse, moet als schokkend zijn ervaren. Het effect van de uitgelopen kleuren is gewild, want het geheel werd naderhand nog met goud gehoogd. Zo een opvatting staat ver van het impressionisme uit Auteuil: zoals in het latere werk van Odilon Redon verschijnen de bloemen als in een visioen, nog stralender en wezenlijker dan in hun stoffelijkheid.



Cat. 22 Vaas, het decor mogelijk door Édouard Dammouse, Parijs, 1886-1887

Steengoed; H 23,5cm

In de materie van de bodem ingestempeld: een rozenkrans; het merk van Haviland bedekt

Een zeer vergelijkbare vaas is in de collectie Jason Jacques, New York.



Cat. 23 Vaas, Parijs, 1886-1887

Steengoed (?); H 27,7cm

Op de bodem:merken onleesbaar onder glazuur; met de hand op glazuur: 88 en onleesbare cijfers

Twee anders beschilderde exemplaren, een paar vormend, werden in 1923 geschonken door

George Haviland aan het Metropolitan Museum te New York.



Cat. 24 Kruik, Parijs, 1886-1887

Steengoed; H 21,8cm

Op de bodem met de hand in goud: HBIE; in de materie van de bodem ingestempeld: 49; andere merken mogelijk weggewerkt

Het monogram HBIE staat voor Hippolyte Boulenger die de producten van het atelier van Chaplet verkocht vanaf 1886.

Een exemplaar met donker- en lichtgrijze stroken werd in december 1887 van Boulenger gekocht door het Musée des Arts Décoratifs, Parijs. Het is afgebeeld in R. MARX, Souvenirs sur Ernest Chaplet, in Art et Décoration, maart, 1910, p. 92, de foto hernomen in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.82; in M. BODELSEN, The Missing Link in Gauguin's Cloisonnism, in Gazette des Beaux-Arts, mei-juni, 1959, p.333; in Ch. GRAY, op cit, p.10; in M. BODELSEN, Gauguin's Ceramics, op.cit. p. 208, daar vermeld als gedecoreerd door Albert Dammouse; en in J.en L. D'ALBIS en C.ROMANET, op.cit., p.14; het was tentoongesteld in Europa 1900 te Oostende, Kursaal, 1967 onder nr.313. Een exemplaar met groene en grijze stroken werd in 1887 aangekocht door het Conservatoire national des Arts et Métiers, Parijs en is afgebeeld in an., Conservatoire national des Arts et Métiers.Catalogue du musée. Section S. Céramique, Parijs, 1943, p.126. Een exemplaar met roze stroken is in de collectie Bambus & Fächer, Werl, en is afgebeeld in W. en H.PREKER, Keramik und Porzellan, China-Japan-Europa. Begegnung in Form und Dekor. Nachtragskatalog [...], cat.Mettlach (Keramik-Museum), 1995, pl.7 en in W.J. TERLOUW, Japonisme-Art Nouveau. Hoogtepunten uit de collectie "Bambus & Fächer" [...], cat. Leeuwarden (Museum Het Prinsessehof), 1998, p. 31. Er zijn drie kortere varianten gepubliceerd, een eerste uit de collectie Hirschsprung, afgebeeld in Ch.A.BEEN, Nogle genstande fra sommerudstillinger i det danske Kunstindustrimuseum, in Tidsskrift for Kunstindustri, vol.X, 1894, p.152; een tweede uit de collectie Grousset tentoongesteld op de wereldtentoonstelling in 1900, afgebeeld in H.SARRIAU, Musée centennal de la classe 72. Céramique à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du comité d'installation, s.l., s.d., p.187; een derde, tentoongesteld op de retrospectieve van Chaplet in 1910 en toen in de collectie van Émile Lenoble, is afgebeeld in A.DUNCAN, op.cit., p.83.

ÉMILE GALLÉ (1846-1904)

Als zoon van Charles Gallé, handelaar en producent van glas en aardewerk in Nancy, kwam Émile in 1877 aan het hoofd van het familiebedrijf. Hij had dan al vele jaren van studie en praktijk achter de rug en was begiftigd met nieuwsgierigheid en enthousiasme. Deels zet hij met zijn 'faïence stannifère' het werk van zijn vader verder en bepalen Louis XV, Louis XVI en heraldiek de productie, deels is hij zichzelf door zijn liefde voor de natuur en zijn eclectische fantasie waarin Japan een grote rol speelt. Het japonisme van Émile Gallé verschilt evenwel van dat van Chaplet en diens vrienden: vergeleken met de ernst van hun steengoed is zijn manier van werken nog niet zo geassimileerd, blijft ze nog speels en anekdotisch, dichter

bij het oppervlakkige exotisme van de japonaiserie.

Cat. 25, ontstaan één jaar na Gallé's debuut, is een vaas gevormd door een ronde schijf, een in het Franse en Engelse japonisme reeds gebruikelijke vorm. Ze is geplaatst op takken zoals bij sommige Chinese of Japanse siervoorwerpen⁷⁰⁶, en op de voor- en achterzijde versierd met zuiver Japanse of vaag oosters en middeleeuws aandoende vlakdecoratie waarin een Franse spreuk is verwerkt. Het decor is op beide zijden op zijn Japans in overlappende fragmenten geschikt zoals op het toen populaire imariporselein; in het midden van die abstracte vormen zijn velden uitgespaard waarin vereenvoudigd weergegeven bloemen; die vallen in dat verband op door hun vrolijke coloriet, natuurlijke frisheid en inheemse oorsprong. De in de bloemen reeds aanwezige, op botanische studie gestoelde natuurgetrouwheid zal vooral vanaf 1884 in het oeuvre ingang vinden. Het is door dat naturalisme en door de vrijheid waarmee al die elementen, naturalistisch en abstract, worden samengevoegd, dat Gallé zich onderscheidt van de minder spontane Engelse japonisten, van wie de strakker uitgevoerde stukken reeds op de grote Parijse tentoonstellingen waren te zien geweest.

Teksten verschijnen al vroeg op de faïence van Gallé. Ze vormen een constante in de westerse ceramiek, en komen als onderdeel van japonistische decors voor bij Christopher Dresser en Camille Moreau-Nélaton; later zullen ze essentieel zijn voor Gallé's glaskunst.



Cat. 25 Vaas, Raon l'Étape, 1879

Faïence, H 22,5cm

Niet gesigneerd ; op de onderzijde van de schijf met de hand: Raon-L'étape. (Vosges) 25 Juillet 1879

In de bovenzijde van de schijf bevindt zich de vaasopening.

In 1879 was de faïencefabriek van Adelphe Muller te Raon l'Étape een belangrijke uitvoerder voor de firma Gallé. In dat jaar liet Gallé voor het eerst een merk registreren.

Dit is het vroegste van de bekende exemplaren van dit model die tussen 1882 en 1889 worden gedateerd. Een door Gallé gesigneerd exemplaar met een nagenoeg identiek decor is afgebeeld in F.LE TACON, Charles et Émile Gallé céramistes, Lunéville, 2004, p.50; in R.BOUVIER en V.THOMAS (o.l.v.), Couleurs et formes. L'héritage du XVIIIe siècle dans l'École de Nancy, cat. Nancy (Musée de l'École de Nancy), 2005, p.69; en in F.LE TACON (o.l.v.), Émile Gallé. Nature & Symbolisme. Influences du Japon, cat. Vic-sur-Seille (Musée Départemental Georges de la Tour), 2009, pp.30 en 83. Een exemplaar met een afwijkend decor is in het Metropolitan Museum te New York. Een ander is in het Museum für Kunst und Gewerbe te Hamburg en is afgebeeld in o.a. J.A. en H.SCHMOLL genannt EISENWERTH (o.l.v.), Nancy 1900. Jugendstil in Lothringen zwischen Historismus und Art Déco, cat. München (Stadtmuseum), 1980, p.51; in B.HOFFMEISTER en R.JOPPIEN, Europäischer Jugendstil, cat. Krakau (Muzeum Narodowe), 1991, p.116; en in R.MALHOTRA, A.PILIPCZUK e.a., Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Die Jugendstil-Sammlung, vol. 2, Hamburg, 1996, p.10. Andere exemplaren met afwijkend decor zijn afgebeeld in B. HAKENJOS, Keramik von Émile Gallé, cat. Düsseldorf (Hetjens-Museum), 1981-1982; Mettlach (Keramik-Museum), 1982, p.59; in F.LE TACON, op.cit., 2004, p.55 en in H. SIEBENMORGEN (o.l.v.), Jugendstilmeister aus Nancy, Émile Gallé, cat. Karlsruhe (Badisches Landesmuseum, Museum beim Markt), 2005, p.110.

In vergelijking met het atelier in de rue Blomet, waar men zich bezon over het wezenlijke van een object en zijn materie, lijkt Émile Gallé's idioom gratuit. Bernd Hakenjos wees er

echter op hoe superieur Gallé met zijn stijlpluralisme omging.⁷⁰⁷ Het kannetje illustreert dit sprekend: de stilistische nevenschikking in het vorige stuk wordt hier een contrast tussen de materiewerking van het bladgoud en de perspectivistische voorstelling van een landschap in grisaille, tussen een vernieuwende ceramische techniek en wat een citaat uit de traditie van de Europese schilderkunst lijkt. Daarenboven worden beide elementen nog gerelativeerd door de bloemen in reliëf. Dergelijke nivellering, die niet van humor is gespeend, en het daarmee verbonden zoeken naar vormelijke en technische originaliteit, neemt bij het naderen van de wereldtentoonstelling van 1889 af. De jaren van talrijke vondsten en neergelegde patenten leiden dan naar een prille art nouveau, gebaseerd op een passie voor planten en bloemen.⁷⁰⁸ Die stijl loopt vooruit op de stijl die Gallé's glas kenmerkt, maar blijft achter bij andere ontwikkelingen in de Franse ceramiek door het povere materiaal en het wat brutale decor.

De drie stukken zijn japonistisch van geest, de vorm van het kannetje kan men zelfs naast Engelse ontwerpen plaatsen.⁷⁰⁹ De gekrulde zeeroos bevat, zoals Gallé's schelpvormen, eveneens een duidelijke verwijzing naar het rococo. Het vormtype zal in andere materialen nog tot rond 1900 geliefd blijven.⁷¹⁰ Landschappen zoals op het kannetje zullen nog lange tijd voorkomen op glaswerk van Daum.



Cat. 26 Ovaal kannetje, Nancy, 1884

Faïence; H 16,5cm

In de materie van de bodem ingedrukt in blauw onder glazuur: een tekening van een gelijkende kruik waarin EG met het Lotharingse kruis boven een haan, rond de kruik: Modèle déposé Emile Gallé Nancy

De achterzijde is minder uitgewerkt. Het landschap loopt op de achterzijde door.

Herkomst: (...); collectie Wittamer-De Camps, Brussel.

De datering is deels gebaseerd op de wijze van signeren zoals aangegeven in B.HAKENJOS, Émile Gallé. Les céramiques au pavois, in ABC Décor, 207, 1982, nr.24.

Dit stuk is afgebeeld in H. HOFFMANN-SCHMOLL, Gallé avant Gallé. Zum keramischen Frühwerk des Gründers der École de Nancy, in J.A.SCHMOLL e.a. (red.), Festschrift Luitpold Dussler, München, 1972, ill.28.

Een exemplaar zonder bladgoud maar met een vergelijkbaar landschap op het middendeel is in het Conservatoire national des Arts et Métiers te Parijs, geschonken door Gallé n.a.v. de tentoonstelling van de Union Centrale des Arts Décoratifs in 1884, en afgebeeld in B.HAKENJOS, op.cit., 1981-1982, p.66. Andere exemplaren met een verschillend decor zijn afgebeeld in B. HAKENJOS, op.cit., 1981-1982, p.67 en in J.A. en H. SCHMOLL genant EISENWERTH, op.cit., p.35.



Cat.27 Siervoorwerp in de vorm van een zeeroos, Nancy, 1884-1889

Faïence; H 10,3cm x B 19,5cm

Op de onderzijde een etiket onder transparante bedekking: Faïences & Verreries d'Art/Emile Gallé. Nancy. Paris/N°, en in inkt: 29

De achterzijde en onderzijde in bruine tinten gewolkt.

Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.

De datering is deels gebaseerd op de wijze van signeren zoals aangegeven in B.HAKENJOS, op.cit., 1982, nr.41.

Een exemplaar beschilderd met een landschap en bloemen is afgebeeld in B.HAKENJOS, op.cit., 1981-1982, p.57. Een exemplaar beschilderd met een zeeroos is in het Stadtmuseum te München en is afgebeeld in J.A. en H.SCHMOLL genant EISENWERTH, op.cit., p.213.



Cat.28 Vaas, Nancy, ca. 1889

Faïence; H 24,3cm

Op de bodem in reliëf: G DÉPOSÉ; gestempeld onder glazuur: E † G déposé; gestempeld onder glazuur: E. Gallé Nancy

Op de achterzijde een ovaalvormig blad op dezelfde achtergrond.

De datering is deels gebaseerd op de wijze van signeren zoals aangegeven in B.HAKENJOS, op.cit., 1982, nr. 37.

Dit stuk is afgebeeld in J.BLOCH-DERMANT, *Les céramiques de Gallé*, in *L'Estampille*, 209, 1987, p.35 Een ander exemplaar is afgebeeld in B.HAKENJOS, op.cit., 1981-1982, p.78. Andere vormen met hetzelfde decor zijn in het Museum für Kunst und Gewerbe te Hamburg, afgebeeld in o.a. B.HOFFMEISTER en R.JOPPIEN, op.cit., p.58; en in het Musée de l'École de Nancy te Nancy, afgebeeld in F.-TH.CHARPENTIER e.a., *Musée de l'École de Nancy. La céramique de Gallé*, Nancy, 1984, p.61.

THÉODORE DECK (1823-1891) EN ZIJN ATELIER, DE LATERE JAREN

Toen Antony-Ludovic Régnier⁷¹, een der schilders die in los verband bij Théodore Deck werkten, dit monumentale wandbord signeerde en betitelde, had de belangrijke manufactuur al menige vernieuwing en stijlfase achter de rug. Tussen ontlening en schepping was Decks oeuvre geëvolueerd over Arabische en Ottomaanse invloeden, Japan en China en verwijzingen naar de renaissance. Rond 1880 kwam het fanatieke historisme van Deck tot rust en werden het uitzonderlijke technische vermogen, de bereikte pracht en helderheid der kleuren en de herinnering aan zijn japonisme van de jaren zeventig samengevoegd tot een esthetiek die volkomen persoonlijk, Frans en eigentijds was. De gedecentraliseerde, deels lege compositie van Régnier was op dat ogenblik in Frankrijk en daarbuiten niet meer uitzonderlijk. Wel nieuw was de gerichte aandacht waarmee de bloemen met hun natuurlijk voorkomen uitvergroot tegen de neutrale achtergrond zijn gezien. Een en ander doet denken aan de schilderkunst van Fantin-Latour⁷², maar anders dan bij hem is alles hier klaar en helder, bijna schril, als een beeld van een verhevigde realiteit.

Het bord van Ernest Carrière is veel later. Toch is het door zijn thema, schikking en fragmentering nog japonistisch en vertoont het nog de uit China afkomstige celadon fond in reliëf, typisch voor Deck sinds het midden van de jaren zeventig. Tegelijk echter toont het, vooral in het patroon op de contrasterende boord, een vertrouwdheid met de opvattingen over vlakversiering van de modernere, nog jonge art nouveau. De vaas is typisch voor Decks productie rond 1880: voor het eerst toonde hij dergelijk werk op de wereldtentoonstelling van 1878⁷³, waar de rijkdom van de decors, verlevendigd met goud onder geel glazuur, opzien baarde: het goud, dat hij het jaar voordien na een bezoek aan de San Marcokerk in Venetië had ontwikkeld, bleek “une véritable découverte, et l’on peut dire une des plus merveilleuses de notre siècle”.⁷⁴ Goud werd in de jaren tachtig ook door Gallé toegepast.



Cat. 29 Vaas, Parijs, 1878-1885 of later

Faïence; H 23,2cm

In de materie van de bodem ingestempeld: TH.DECK in rechthoek; ingestempeld een cirkel waarin een punt, daarboven één punt, daaronder twee punten

Niet op de foto zichtbaar zijn o.a. twee vlinders en een wesp met details van bladgoud. De in vergelijking met andere soortgelijke stukken smetteloze uitvoering kan op een late datum wijzen.



Cat. 30 Monumentaal wandbord ('Lis blancs'), het decor ontworpen en uitgevoerd door Antony-Ludovic Régnier, Parijs, ca. 1883

Faïence; Ø 49,5cm

Op de achterzijde in de materie ingestempeld in bruin: TH. DECK in rechthoek; met de hand onder glazuur: LIS BLANCS en 332; in het decor: A L REGNIER

De achterzijde ivoorkleurig

Régnier werkte voor Deck vanaf 1876.

Een bord met een vergelijkbare compositie door Régnier in gelijkende kleuren op blauwe fond, even groot en eveneens betiteld, is in het Musée Cantini te Marseille en is afgebeeld in o.a. B.HEDEL-SAMSON e.a., Théodore Deck, cat. Marseille (Musée Cantini), 1980, p.55; en in D.MATERNATI-BALDOUY (o.l.v), Théodore Deck ou l'éclat des émaux, 1823-1891, cat. Marseille (Musée Grobet- Labadié), 1994, p.96. Een bord, 40cm diameter met vergelijkbaar decor van Régnier, eveneens betiteld, is in de Staatliche Kunstsammlungen te Kassel en is afgebeeld in E.HERZOG en E.SCHMIDBERGER (red.), Historismus. Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert. Staatliche Kunstsammlungen Kassel, vol.2: Kunsthandwerk und Kunstgewerbe, Kassel, 1989, p.186. Een bord, 30cm diameter met vergelijkbaar decor door Régnier, is afgebeeld in R. MAURY, Théodore Deck, un magicien du feu, in ABC Décor, 61, 1969, p.46. Een bord, even groot en met vergelijkbaar decor door Régnier, gedateerd 1883, is afgebeeld in H.MAKUS, Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich [...], cat. Kassel (Landesmuseum), 1981, pp. 27 en 72. Een bord, 60cm diameter met vergelijkbaar decor door Régnier, gedateerd 1884, is afgebeeld in an., Michel-Guy Chadelaud, cat. Parijs (Biennale des Antiquaires), 2008, p.45.



Cat.31 Groot wandbord, het decor ontworpen en uitgevoerd door Ernest Carrière, Parijs, waarschijnlijk 1890-1891

Faïence, Ø 32,8cm

Op de achterzijde in de materie ingestempeld in blauw: TH. DECK in rechthoek; tevens een grotendeels door glazuur bedekt rond reliëf waarin een profielportret van Théodore Deck en DECK CERAMISTE; in het decor: Et. Carrière

De achterzijde ivoorkleurig.

Carrière werkte in 1890 en 1891 voor Théodore, daarna sporadisch voor diens broer Xavier en tot enkele jaren na 1900 bij hun beider neef Richard Deck. De stijl doet een vroege ontstaansdatum vermoeden.

Met eer overladen stierf Théodore Deck in 1891. Tot in zijn laatste levensjaren als directeur van de manufactuur in Sèvres had hij de stoot gegeven tot technische vernieuwingen. Het jaar daarop, onder de leiding van zijn broer Xavier, ontstond deze monumentale ceramiek naar een model van Joseph Chéret, die ook voor Sèvres ontwierp. Vernieuwing staat hier ten dienste van een retrograde geest: in de lijn van Aubé en van de activiteit van Rodin voor Sèvres, en vooruitlopend op het ceramische werk van zijn schoonbroer Louis-Robert Carrier-Belleuse, past dit object in het neorococo, of althans in een in de Europese cultuur verankerde tendens, die binnen een historische continuïteit bewust nationalistisch en aristocratisch wil zijn. Het is daarom dat Edmond de Goncourt, in weerwil van zijn vele reserves tegenover de moderne toegepaste kunst, over dit en soortgelijk werk van Chéret positief was: "c'est là le véritable original art".⁷¹⁵ Hij moet bekoord zijn geweest door de gratie en sensualiteit die Chéret, hoe modern ook, net als Aubé vóór hem, tot "l'héritier direct de Clodion" maakte.⁷¹⁶ Zulke verwijzingen naar Clodion⁷¹⁷ legitimeerden de uitdrukking van een verlangen naar erotiek. Ze boden zelfs een mogelijkheid de gehele Franse traditie te erotiseren. Octave Uzanne is duidelijk: «ce frisson de chair palpitante que donnait Clodion à toutes les nymphes que touchait sont doigt amoureux.» En verder, enthousiast over het visioen van golvende borsten,

heupen en billen, schrijft hij dat Chérets vrouwenfiguren «mettent en vigoureuses saillies dans la lumière frissante des courbes leurs hanches rebondies, leurs seins turgescents, toutes les beautés grasses et diaboliques de leurs formes délicieusement contournées par l'art du véhément statuaire».⁷¹⁸ Vormen, kortom, die “renouent enfin la tradition française”.⁷¹⁹

De cache-pot heeft ook een symbolistisch aspect: de door de vlinders achtervolgde vrouwen worden met de vlinders vereenzelvigd. Hun bewegingen zijn even vrij en onvoorspelbaar. Naakte vrouwenlichamen worden geassocieerd met bevrijding van maatschappij, plaats en tijd; de ruimte waarin ze zich bewegen is onbestemd en eindeloos, de stemming die van een onbedreigd geluk, een dierlijk nu. Een zelfde reductie van het vrouwenlichaam tot het beschavingsloze, taallose, loutere leven, een zijn in een onbepaaldheid, in de stroom van het onderbewustzijn, is bepalend voor enkele werken van Klimt waarin vrouwelijke naakten met vissen worden vereenzelvigd.⁷²⁰



Cat. 32 Monumentale cache-pot ('Poursuivies par des papillons'), de vorm ontworpen door Joseph Chéret, 1892 ; de uitvoering, Parijs, 1892

Faïence; H 34,5cm x B maximaal 60cm x Ø opening 43cm

In de materie van de bodem ingestempeld: TH DECK; ingestempeld een cirkel waarin een punt, daarboven één punt, daaronder twee punten; het signatuur van Chéret in het decor onleesbaar door het glazuur

De binnenzijde effen turkoois.

Een exemplaar was op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1892, afdeling Objets d'Art, nr.24, en is afgebeeld in L.DE FOURCAUD, Les arts décoratifs au Salon de 1892. Champs-Élysées et Champ-de-Mars. Troisième et dernier article, in Revue des Arts Décoratifs, vol. XIII, 1892-1893, p.8. Een exemplaar was op de veiling van het atelier, cf. A.ALEXANDRE, Catalogue des œuvres originales [...]. Composant l'œuvre de Joseph Chéret, sculpteur décorateur, veilingcat., Parijs (Hôtel Drouot), 26-29 december 1894, nr.83. Een exemplaar was op de tentoonstelling Grès, faïences, terres cuites et leurs applications in het Musée Galliera te Parijs in 1911, zonder nummer vermeld in de catalogus op p.31.

Een exemplaar in beige en donkerbruin, de binnenzijde blauw waarop bruin druipglazuur, is in het Musée Cantini te Marseille en is afgebeeld in B.HEDEL-SAMSON e.a., op.cit., p.52 en in D.MATERNATI-BALDOUY (o.l.v.), op.cit., p.118.

Een exemplaar was in de collectie van de criticus Roger Marx, cf. G.ROUARD, Catalogue des objets d'art moderne. Porcelaines, grès, verres [...] faisant partie de la collection Roger Marx, veilingcat. Parijs (Galerie Manzi et Joyant), 13 mei 1914, nr.24. Een exemplaar in violet en tinten van bruin, de binnenzijde celadon en violet, nu in het Museum für Angewandte Kunst te Keulen, was in de voormalige collectie Heuser, Hamburg, en is afgebeeld in H.-J.HEUSER, Französische Keramik zwischen 1850 und 1910, Sammlung Maria und Hans-Jörgen Heuser, Hamburg, cat. Keulen (Kunstgewerbemuseum), 1974; Hannover (Kestner-Museum), 1974; Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1974-1975, pp.84 en 85.

Het model in terracotta is afgebeeld in O.UZANNE, Un statuaire-décorateur, M.Joseph Chéret, in L'Art et l'Idée, mei, 1892, tussen pp.306 en 307 en tussen pp.310 en 311; het was op de veiling van het atelier, cf. A.ALEXANDRE, op.cit., nr.158. Een uitvoering in brons was op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1893, cf. S.LAMI, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle, vol.I, Parijs, 1914, p.373; op de veiling van het atelier, cf. A.ALEXANDRE, op.cit., nr.127, en op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1900, afgebeeld in A.DUNCAN, The Paris Salons, 1895-1914, vol.V: Objets d'Art and Metalware, Woodbridge, 1999, p.178. Bronzen exemplaren zijn afgebeeld in o.a. V.CHAMPIER, Les industries d'art à l'exposition universelle de 1900, Parijs, 1902, p.165; en in Ph. DAHHAN, Étains 1900. 200 sculpteurs de la Belle Époque, Parijs, 2000, p.93.

II. HET LATE JAPONISME EN DE ART NOUVEAU IN DE JAREN 1890

PIONIERS VAN DE MODERNE CERAMIEK

ERNEST CHAPLET (1835-1909)

Nog voor Ernest Chaplet het atelier in de rue Blomet overnam van Haviland, was hij begonnen te experimenteren, zoekend naar het geheim van het sang de boeuf, het mythische Chinese rood dat Europeanen obsedeerde. In 1885 slaagt hij erin het te vinden. Zijn rood, verkregen op hard porselein, is dieper en zuiverder dan het rood dat Deck in 1880 had gevonden. Het is ook bewonderenswaardiger dan de oudere resultaten, bereikt in de grote manufacturen van Sèvres, Wenen, Berlijn en Meissen, of dan het gelijktijdige resultaat in de fabriek van Optat Milet. De grote bedrijven hadden immers geavanceerde technische middelen ter beschikking. Bovendien werkten ze met het oog op een productie. Chaplet daarentegen was gericht op het unieke, werkend naar het voorbeeld van een ver ideaal, strevend naar een uitzonderlijke kunst. Daarom stelt hij zich niet tevreden met die ene kleur en zal hij zijn ceramiek steeds verder van het Chinese voorbeeld ontwikkelen. Hij is bezeten van het zoeken naar andere zeldzame tinten, effecten, combinaties, texturen. Door het gevecht met de vlammen en de controle van de zeer hoge temperaturen, het ‘grand feu’, ontstaan zijn werken; ze zijn het resultaat van meerdere bedekkingen op basis van vooral koperoxide, van meerdere bakbeurten en van een reductie of toevoer van zuurstof in de oven; ze zijn letterlijk en figuurlijk door het vuur aangeraakt. Het ongewone gebruik van een door hem verbeterde porseleinmassa vergroot nog de intense helderheid van zijn kleuren die in de geschiedenis van de ceramiek uniek zijn.

Eind 1887, op de tentoonstelling van de Union Centrale des Arts Décoratifs verbaast Ernest Chaplet de kenners. Op de wereldtentoonstellingen van 1889 en 1900 triomfeert hij als “le prince des flambés”.⁷²¹ Velen zien hem dan als Europa's grootste ceramist van wie de werken met hun coloriet en oppervlak het Chinese genie kunnen overtreffen. In 1904 wordt hij blind door de hitte van de vlammen. Enkele jaren later pleegt hij zelfmoord na zijn gecompliceerde recepten en formules te hebben verbrand.

De catalogusnummers 33 tot 43 – waaronder stukken uit het bezit van Lenoble, Metthey en Grousset, een van Chaplets eerste en belangrijkste collectioneurs⁷²² – bieden een overzicht van de evolutie van het rijpe werk: van het violente, dramatische effect uit 1886 tot de beheersing van na 1900. Cat.40 bijvoorbeeld is opvallend in zijn genre: een cilindervormige vaas met dikke wand, bedekt met een matte materie die één is met de vorm en een onbeschrijfelijke kleur vertoont: een lichtend bleek turkoois, getextureerd met poriën zoals mousse, “bouillonnant comme une mousse écumante”, schreef Roger Marx.⁷²³ Cat.37 vormt een curiosum: een gefantaseerde, gevarieerd en precieus gekleurde inktvis. De vorm van dit stuk staat bij mijn weten alleen in het oeuvre. Wel komen er andere sculpturen in voor; daaronder menselijke figuren door Auguste Rodin, Jules Dalou en René de Saint-Marceaux. Zijn grootste verdienste ligt echter elders: met Carriès na hem is hij de eerste om in die mate en zo systematisch de volledig abstracte compositie als mogelijkheid van expressie te zien.⁷²⁴



Cat. 33 Grote vaas, Parijs, 1886, hernomen in 1891
 Porselein; H 30,9cm
 Op de bodem met de hand: 1886 en een rozenkrans waarin E; daaroverheen met de hand: 1891 en E
 De niet op de foto zichtbare zijde vertoont gelijkaardige effecten.
 Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.
 Een vaas met dezelfde vorm en hetzelfde formaat, donkerrood, ongedateerd, is in het Musée national de Céramique te Sèvres.



Cat. 34 Kruik, Parijs, ca. 1886
 Porselein; H 17,3cm
 In de materie van de bodem: ingedrukte stempel met rozenkrans
 Aan de op de foto niet zichtbare zijde loopt het oor beneden uit op een krul.



Cat. 35 Vaas, Choisy-le-Roi, 1888-1894
 Porselein; H 22,4cm
 Op de bodem met de hand, gedeeltelijk zichtbaar: een rozenkrans
 Herkomst: collectie van de kunstenaar; collectie van de ceramist Émile Lenoble; diens zoon de ceramist Jacques Lenoble, verkocht door diens kinderen, cf. De Chaplet à Mayodon, veilingcat. Parijs (Drouot), 5 juni 1992, nr.40, afbeelding op p.13.
 Twee exemplaren met een ander glazuur waren eveneens in de collectie Lenoble en zijn afgebeeld in De Chaplet à Mayodon, op.cit., p.13. Een ander exemplaar is in de collectie Strobel, Londen en is afgebeeld in H.MAKUS, Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich [...], cat. Kassel (Landesmuseum), 1981, p.58; en in M.STROBEL, Ceramistes français autour de 1900. Collection Strobel, Londres, cat. Beauvais (Musée départemental de l'Oise), 2002-2003, p.9.



Cat.36 Vaas, Choisy-le-Roi, rond 1890?, hernomen in 1903
 Porselein; H 23,5cm
 Op de bodem met de hand: cirkelvormig geplaatste stippen waarin een kruis
 Herkomst: collectie Octave Grousset, Parijs; (...)
 Dit stuk is afgebeeld in toen zeer zeldzame kleurenreproductie in R.MARX, Souvenirs sur Ernest Chaplet in Art et Décoration, maart, 1910, p.96; de foto hernomen in R.WADDELL, The Art Nouveau Style in Jewelry, Metalwork, Glass, Ceramics, Textiles, Architecture and Furniture, New York, 1977, p.105, en in A. DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.84. Dit stuk was op de retrospectieve tentoonstelling in 1910, cf. G. MIGÉON, Exposition de l'œuvre céramique du potier Ernest Chaplet, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1910, nr.73. Waarschijnlijk was het ook op de Exposition de la porcelaine. Son decor. Sa monture in het Musée Galliera te Parijs in 1907, cf. de catalogus, p.19.



Cat.37 Sculptuur, Choisy-le-Roi, begin jaren negentig?
 Porselein; H 25,4cm x B 16,5cm x D 5cm
 Niet gesigneerd
 Herkomst: collectie van de kunstenaar; collectie van de ceramist Émile Lenoble; diens zoon de ceramist Jacques Lenoble, verkocht door diens kinderen, cf. De Chaplet à Mayodon, op.cit., nr.78, afbeelding op p.21.
 De vorm van dit stuk wordt toegeschreven aan Jean-Désiré Ringel d'Illzach in R.CLÉMENT, Ernest Chaplet: dispersion d'un exceptionnel ensemble de porcelaines, in La Revue de la Céramique et du Verre, 67, 1992, p.56.



Cat. 38 Vaasje, Choisy-le-Roi, waarschijnlijk 1890-1895

Porselein; H 7,7cm

Niet gesigneerd; op de binnenzijde: etiket waarop Octave Grousset

Herkomst: collectie Octave Grousset, Parijs; (...)

Dit stuk is afgebeeld in toen zeer zeldzame kleurenreproductie in R.MARX, op.cit., p.95; de foto hernomen in R.WADDELL, op.cit., p.101 en in A.DUNCAN, op.cit., p.82. Waarschijnlijk was het stuk op de Exposition de la porcelaine. Son decor. Sa monture in het Musée Galliera te Parijs in 1907, cf. de catalogus, p.19. Mogelijk was het ook op de retrospectieve tentoonstelling van Chaplet in 1910.

Een ander exemplaar met voornamelijk donkergroen glazuur op witte fond, aangekocht in 1900, is in het Victoria and Albert Museum te Londen.



Cat. 39 Vaas, Choisy-le-Roi, rond 1890- 1895

Porselein; H 13,2cm

In de materie van de bodem met de hand: een rozenkrans waarin E

Op de niet op de foto afgebeelde zijde is het onderliggend roze glazuur zichtbaar. De binnenkant is dieprood en glanzend.

Herkomst: collectie van de kunstenaar; collectie van de ceramist Émile Lenoble; diens zoon de ceramist Jacques Lenoble, verkocht door diens kinderen, cf. De Chaplet à Mayodon, op.cit., nr.69, afbeelding op p.19.

Dit type signatuur is zeldzaam. Jean d'Albis in J. en L. D'ALBIS en C.ROMANET, Ernest Chaplet, 1835-1909, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1976, p.91 vond het slechts eenmaal gebruikt: op een vaas uit 1886 in het Kunstindustrimuseet te Kopenhagen. Het komt ook voor op andere stukken in Kopenhagen.



Cat. 40 Vaas, Choisy-le-Roi, rond 1895-1900

Porselein; H 25,1cm

In de bodem ingedrukte stempel met rozenkrans, deels zichtbaar

Herkomst: collectie van de kunstenaar; collectie van de ceramist Émile Lenoble; diens zoon de ceramist Jacques Lenoble, verkocht door diens kinderen, cf. De Chaplet à Mayodon, op.cit., nr.48, afbeelding op p.15.

Dit stuk is afgebeeld in R.CHAVANCE, Les hommes et leurs œuvres, in G.JANNEAU, R.CHAVANCE en L.CHERONNET, Les beaux métiers. Artistes-artisans, Parijs, 1943, p.11 ; in R.CLÉMENT, op.cit., p.56 ; en in I.MALMENAIDE, Le renouveau de la céramique à la fin du XIXe siècle, in France Antiquités, 64, 1993, p.6.

Dezelfde vorm met een rood korrelig glazuur werd door Brinckmann voor het Museum für Kunst und Gewerbe gekocht op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1900 en is afgebeeld in o.a. H.SPIELMANN e.a., Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Die Jugendstil-Sammlung, vol.1, Hamburg, 1979, p.160.



Cat. 41 Vaas, Choisy-le-Roi, mogelijk ca.1896

Porselein; H 18cm

In de materie van de bodem ingedrukte stempel met rozenkrans

Herkomst: waarschijnlijk Édouard Taïgny en diens weduwe, Parijs; (...); Jacques De Vos, Parijs.

Waarschijnlijk was het stuk op de retrospectieve tentoonstelling van Chaplet in 1910, in bruikleen gegeven door Mme Édouard Taïgny, cf. G.MIGÉON, op.cit., nr.163.

Een exemplaar met turkoois glazuur, in goud gevat door Lucien Falize, werd tentoongesteld in het Salon de la Société des Artistes Français in 1896 onder nr. 4025, en is afgebeeld in L. DE FOURCAUD, Les œuvres de M. Falize au Salon des Champs-Élysées, in La Grande Dame, 1896, p. 219, daar foutief als van Deck, de foto met de foute referentie hernomen in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.V: Objets d'Art and Metalware, Woodbridge, 1999, p.246.



Cat. 42 Vaas, Choisy-le-Roi, 1903

Porselein; H 22,5cm

Op de bodem met de hand: 1903 en cirkelvormig geplatste stippen waarin een kruis

Herkomst: collectie van de ceramist André Metthey, erfgenamen Metthey, cf. *L'Âge d'or de la céramique 1890-1950*, veilingcat., Pontoise, (Hôtel des ventes), 22 juni 1996, nr.23, afbeelding z.p.

Dit stuk is volgens Mettheys kleinzoon André gekocht op de Exposition de porcelaines flambées par E.Chaplet et de poteries sableuses de grand feu à couvertes feldspathiques par É. Lenoble in Galerie Georges Petit te Parijs in 1905. De catalogus bevat geen gegevens over de tentoongestelde stukken.



Cat. 43 Vaas, Choisy-le-Roi, 1900-1904

Porselein; H 10,5cm

In de materie van de bodem met de hand of ingestempeld: een rozenkrans

Op de binnenkant druipglazuur.

AUGUSTE DELAHERCHE (1857-1940)

Chaplet laat in 1887 het atelier in de rue Blomet over aan Auguste Delaherche. Hij zal voortaan teruggetrokken werken in Choisy-le-Roi, terwijl Delaherche zijn formules voor steengoed mag gebruiken. Het recept voor sang de boeuf neemt hij mee. Op dat moment staat Delaherche nog ver van de alchemistische obsessie van Chaplet: hij wil soberheid en kent een sociale bekommernis. Minerale glazuren en hoge temperaturen dienen echter wel een zelfde opvatting van het object, dat als een geheel moet worden ervaren en dat onafhankelijk van omgeving en functie zijn waarde moet vinden in zichzelf. Bij Delaherche zijn er aanvankelijk nog decors aanwezig, maar vanuit die zucht naar eenheid bevestigen ze reeds de vorm die ze vaak zelfs structureren. De bloemen en golvende lijnen op cat.44 verbinden Delaherche nog met een vorige periode die Chaplet al verlaten had: ze roepen Albert Dammouses stijl van tien jaar eerder op en leunen aan bij een Turks en Perzisch geïnspireerde tendens.⁷²⁵ Toch is het stuk bepaald door een behoefte aan vernieuwing. Gallé coreert trouwens op dat ogenblik zijn glas op een vergelijkbare manier. En wat meer is: het valt op door zijn kalmte, het is bijna rustiek, het vermijdt de luxe en complexiteit die Chaplets glazuren vertonen.

Een ander facet van Delaherches moderniteit blijft in de literatuur volledig onvermeld: er is in zijn vroege werk meermaals een gerichtheid op Engeland voelbaar, die mogelijk met zijn sociale gedachten verbonden was en die blijkbaar enige beïnvloeding meebracht. Kennis van de Engelse toegepaste kunst was toen niet uitzonderlijk, noch in Parijs, noch in Brussel, waar Delaherche door contact met de groep Les XX met de anglofiele avant-garde verbonden was. Zijn gebruik van het pauwenveermotief kan op die kennis wijzen, zoals ook de stiling en vlakvulling op zijn tegels laat-Victoriaans aandoen en aan decors op tegels van William De Morgan doen denken.⁷²⁶

Dit grote wandbord in de vorm van een bloem benadert door zijn absolute regelmaat en frontaliteit het Engelse prototype van de zonnebloem, het symbool van de Aesthetic Movement. Het motief kan Delaherche hebben gezien op de Parijse wereldtentoonstelling van 1878 waar het als opvallend ornament in gietijzer voorkwam op het door Thomas Jeckyll ontworpen zogenoemde Chinese paviljoen.⁷²⁷ Als student van de Parijse École des Arts

Décoratifs en opgegroeid in een gecultiveerd milieu zal Delaherche de tentoonstelling vast hebben bezocht. Tegelijk kan op het ontwerp van dit bord een impuls zijn uitgegaan van een Japanse 'mon', een abstraherend symbool, voorkomend op bijvoorbeeld kimono's, en eveneens toegepast bij het bruine steengoed uit het atelier van Haviland in de rue Blomet. Maar evengoed kan de strenge stileringsafkomstig zijn van toen in de architectuur gebruikelijke sierrozetten of van de oudere, zogenoemde patera-ornamenten, eigen aan het neoclassicisme.⁷²⁸ Daarenboven komt een gelijkaardige stileringswijze ook elders in de art nouveau voor.⁷²⁹ In ieder geval verraadt het stuk een Franse aard als het niet aan de wand hangt maar horizontaal is geplaatst, en als de vlek lichtblauw glazuur doet denken aan achtergebleven water in de kelk van de bloem. Op dat moment openbaart het een geestelijke verwantschap met de natuurlijker en grilliger bloemvormen in faïence van Émile Gallé.⁷³⁰



Cat.44 Vaas, Parijs, 1888

Steengoed; H 24cm

In de bodem ingedrukte ronde stempel: AUGUSTE DELAHERCHE; ingestempeld: 1190

Een exemplaar was op de Exposition Universelle te Parijs in 1889 en is afgebeeld op een gravure in BALMONT, *La céramique à l'exposition*, in *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, vol. II, 1889, p.259; de afbeelding hernomen in G.CEFARIELLO GROSSO, *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. Ceramiche del "Modern Style"*, Faenza, 1992, p.27; in B.GIGUET, *Auguste Delaherche, 1857-1940*, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 21, 1999, p.178; en in B.GIGUET e.a., *Auguste Delaherche, rêves d'argile, secrets d'émail*, cat. Gingins (Fondation Neumann), 2001, p.21. Een exemplaar is te zien op een foto van het atelier in de rue Blomet, afgebeeld in B.GIGUET, op.cit., p.47.

Een foto uit 1888 van een aantal vazen waaronder een exemplaar is afgebeeld in R.MARX, *Auguste Delaherche*, in *Art et Décoration*, februari, 1906, p.57; een tekening naar de foto is opgenomen in an., *Répertoire d'art décoratif moderne. Les vases*, in *Art et Industrie*, mei, 1911, p.200; de foto is hernomen in B.GIGUET, op.cit., p.52.

Andere exemplaren zijn afgebeeld in O.UZANNE, *Un maître potier, Auguste Delaherche*, in *L'Art et l'Idée*, februari, 1892, p.84; en in A.SANDIER, *La céramique à l'exposition. Deuxième article*, in *Art et Décoration*, februari, 1901, p.57. Een exemplaar was in de voormalige collectie Jacques Mostini, Parijs, te zien in diens interieur in E.MANNONI en Ch.BIZOT, *Mobilier 1900-1925*, Parijs, s.d., p. 77.

Een exemplaar met afwijkend coloriet, het glazuur roze en groen gevlekt, de boord donkerblauw, is in de collectie Bambus & Fächer te Werl en afgebeeld in W. en H.PREKER, *Keramik und Porzellan. China-Japan-Europa. Begegnung in Form und Dekor*, cat.Arnstadt (Schlossmuseum), 1999, pl.XVI. Een exemplaar, eveneens met donkerblauwe boord, gekocht in 1890, is in het Victoria and Albert Museum te Londen.

Dit grote wandbord in de vorm van een bloem benadert door zijn absolute regelmaat en frontaliteit het Engelse prototype van de zonnebloem, het symbool van de Aesthetic Movement. Het motief kan Delaherche hebben gezien op de Parijse wereldtentoonstelling van 1878 waar het als opvallend ornament in gietijzer voorkwam op het door Thomas Jeckyll ontworpen zogenoemde Chinese paviljoen.⁷²⁷ Als student van de Parijse École des Arts Décoratifs en opgegroeid in een gecultiveerd milieu zal Delaherche de tentoonstelling vast hebben bezocht. Tegelijk kan op het ontwerp van dit bord een impuls zijn uitgegaan van een Japanse 'mon', een abstraherend symbool, voorkomend op bijvoorbeeld kimono's, en eveneens toegepast bij het bruine steengoed uit het atelier van Haviland in de rue Blomet. Maar

evengoed kan de strenge stiling afkomstig zijn van toen in de architectuur gebruikelijke sierrozetten of van de oudere, zogenoemde patera-ornamenten, eigen aan het neoclassicisme.⁷²⁸ Daarenboven komt een gelijkaardige stiling ook elders in de art nouveau voor.⁷²⁹ In ieder geval verraadt het stuk een Franse aard als het niet aan de wand hangt maar horizontaal is geplaatst, en als de vlek lichtblauw glazuur doet denken aan achtergebleven water in de kelk van de bloem. Op dat moment openbaart het een geestelijke verwantschap met de natuurlijker en grilliger bloemvormen in faïence van Émile Gallé.⁷³⁰



Cat. 45 Groot wandbord of schotel in de vorm van een lotus, Parijs, 1892-1893

Steengoed; H 13,8cm x Ø 39,7cm

Op de achterzijde in de materie ingedrukte ronde stempel: AUGUSTE DELAHERCHE

De onderkant donkergroen en grijs op deels zichtbare donkerbruine grond. De ringvormige voet ongeglaazuurd en uitgaand met op regelmatige afstand ronde gaten.

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs.

Dit stuk is afgebeeld in L.BUFFET-CHALLIÉ, *Le Modern Style*, Parijs, 1975, p.111. Andere exemplaren waren tentoongesteld op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1893 en zijn afgebeeld in situ in R.MARX, *Les arts décoratifs 1893-1894*, in *Revue Encyclopédique*, februari, 1894, p.81. Een exemplaar, zonder het lichtblauwe glazuur, de binnenste bladeren beige, was in de collectie Peter Fischer, Frankfurt en is afgebeeld in J.-R. DELAYE, *Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort*, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, p.87. Er bestaan oudere varianten, kleiner van formaat, zoals het exemplaar waarop met het onze vergelijkbare emails, afgebeeld in H.-P. FOUREST (o.l.v.), *L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy*, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1971, p.29.

Ook Delaherche verhuist uit de rue Blomet. Vanaf 1894 bakt hij in Armentières in het noorden, zijn geboortestreek. Het is daar dat hij tot een synthese komt van volkse lokale tradities met het legaat van Japan. Alle invloeden zijn dan verwerkt tot een eigen stijl die zowel krachtig als genuanceerd is. De volumes, steeds zeer aanwezig in de ruimte, zwellen en worden vol, ze vertonen een spanning die ze levend maakt, als bevatten ze de essentie van rijpe courgettes en meloenen. De stromende glazuren zijn diep en stralend, maar nooit ongebroken en steeds verrijkt met bijkomende tinten. Zo ontstaat met ieder werk een harmonie, een eenvoudige maar volmaakte schoonheid die evenzeer naar de natuur als naar een cultuur verwijst. Die schoonheid is gewild: ieder toeval wordt uitgesloten; Delaherches kunst berust op controle en technische beheersing van de oven en het glazuur. Aanvankelijk lieten nog ornamenten zoals ribben en banden in reliëf het glazuur zoals gewenst verlopen, later verdwijnen die geleidelijk als het volledige meesterschap is bereikt.

Vanaf het begin van 1904 verlaten de assistenten het atelier en draait Delaherche steeds zelf. De wanden van zijn stukken worden dan dunner, het porselein wint aan belang en het vitalisme van de jaren negentig maakt plaats voor een gegroeide sereniteit en voor classicisme. Wel blijft het genoeg in rijkelijke effecten bestaan, zoals de glazuren doortrokken van zilveren of gouden nevels zoals in aventurien of in Japanse lak (cat.47 en cat.53). Die rijkdom zal echter in de loop der jaren ondergeschikt worden aan de uitdrukking van het geheel: een weldoende toon van sublieme eenvoud.



Cat. 46 Wandbord, Parijs, 1893
Steengoed; H 5,8cm x Ø 29,5cm

Op de achterzijde in de materie ingedrukte ronde stempel: AUGUSTE DELAHERCHE; ingestempeld: 6619

Een vergelijkbaar exemplaar met een gevlamd glazuur is afgebeeld in G.MOUREY, *The Potter's Art, with Especial Reference to the Work of Auguste Delaherche*, in *The Studio*, vol.XII, 1898, p.115; de foto hernomen in R.BORRMANN, *Moderne Keramik*, in *Kunstgewerbeblatt*, 9, 1898, p.188; en in R.BORRMANN, *Moderne Keramik*, Leipzig, s.d. [1902], p.23. Een ander exemplaar was op de Exposition Delaherche in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs in 1907, niet terug te vinden in de catalogus, nu in de collectie van het Musée des Arts Décoratifs en afgebeeld in R.CHAVANCE, *Les hommes et leurs œuvres*, in G.JANNEAU, R.CHAVANCE en L.CHERONNET, *Les beaux métiers. Artistes-artisans*, Parijs, 1943, p.9. Een exemplaar, eerder in de collecties Heuser, Hamburg en Funke-Kaiser, Keulen, is in het Museum für Angewandte Kunst te Keulen en is afgebeeld in H.-J.HEUSER, *Französische Keramik vom Ende des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Hans-Jörgen Heuser*, cat. München (Die Neue Sammlung), 1972, z.p., nr.38; in H.-J. HEUSER, *Französische Keramik zwischen 1850 und 1910. Sammlung Maria und Hans-Jörgen Heuser*, Hamburg, cat.Keulen (Kunstgewerbemuseum), 1974; Hannover (Kestner-Museum), 1974; Darmstadt (Historisches Landesmuseum), 1974-1975, p.183; en in B.KLESSE, *Glas und Keramik vom Historismus bis zur Gegenwart. Schenkung Gertrud und Dr. Karl Funke-Kaiser, Keulen*, 1991, p.134 en pl. XVIII. Een exemplaar is in het museum van Boulogne-sur-Mer, afgebeeld in G.BECQUART, D.SZYMUSIAK en P. LE NOUËNE, *Du Second Empire à l'Art Nouveau. La création céramique dans les musées du Nord-Pas-de-Calais*, cat Saint-Amand-les-Eaux (Musée Municipal), 1986-1987; Le Cateau Cambrésis (Musée Matisse), 1987; Roubaix (Musée), 1987; Gravelines (Musée), 1987, pp.17 en 95; in G.BECQUART, *La création céramique du Second Empire à l'Art Nouveau*, in *L'Estampille*, 202, 1987, p.29; en in an., *Treasures from French Collections*, in *Ceramics Monthly*, juni-juli-augustus, 1987, p.48.



Cat. 47 Vaas, Parijs, begin 1894, het montuur door Frédéric Boucheron, Parijs
Steengoed; het montuur in brons; H met montuur 13,5cm

In de materie van de bodem ingedrukte ronde stempel: AUGUSTE DELAHERCHE getint; ingestempeld: 7330, getint; op de bodem met de hand: 3 en 600 en asl en dc; het montuur gegraveerd: F. BOUCHERON

De datering is gebaseerd op het volgnummer: in juni 1894 wordt 7870 als laatste nummer gebruikt in het atelier in de rue Blomet te Parijs.



Cat. 48 Wandbord, Armentières, waarschijnlijk 1898
Steengoed; H 5,3cm x Ø 29,7cm

Op de achterzijde in de materie ingestempeld: rechthoeken waarin AUGUSTE DELAHERCHE; ingestempeld: 1319

De boord aan de achterzijde vooral rood en geel in dikke droppen naast ongeëmailleerde partijen.

De datering is gebaseerd op het volgnummer.

Dit stuk is, mogelijk op een oude foto, afgebeeld in an., *La Maison Géo Rouard*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, juli, 1918, p.178.



Cat. 49 Grote vaas, Armentières, waarschijnlijk 1898
Steengoed; H 32,7cm

In de materie van de bodem ingestempeld: rechthoeken waarin AUGUSTE DELAHERCHE; ingestempeld: 1788

De datering is gebaseerd op het volgnummer.



Cat. 50 Vaasje, Armentières, waarschijnlijk begin 1900

Steengoed; H 6,6cm x 12,6cm

In de materie van de bodem ingestempeld: rechthoeken waarin AUGUSTE DELAHERCHE; ingestempeld: 3227

De datering is gebaseerd op het volgnummer.

Een exemplaar met afwijkend glazuur uit de voormalige collectie Funke-Kaiser, Keulen, is in het Museum für Angewandte Kunst te Keulen en is afgebeeld in G.REINEKING VON BOCK en C.-W.SCHÜMANN, Sammlung Gertrud und Dr. Karl Funke-Kaiser. Keramik. Vom Historismus bis zur Gegenwart, Keulen, 1975, p.180; en in B.KLESSE, op.cit., p.135.



Cat. 51 Vaas, Armentières, eind 1901

Steengoed; H 25,8cm

In de materie van de bodem ingestempeld: rechthoeken waarin AUGUSTE DELAHERCHE; ingestempeld: 6425; etiket van de collectie Heuser

Herkomst: (...); collectie Maria en Hans-Jörgen Heuser, Hamburg; collectie Gertrud en Karl Funke-Kaiser, Keulen, cf. Kunstgewerbe, veilingcat. Keulen (Lempertz), 21 november 1996, nr.236A, afbeelding op pl.16.

De datering is gebaseerd op het volgnummer.

Dit stuk is afgebeeld in H.-J.HEUSER, op.cit., 1974-1975, pp.46 en 188.

Een zelfde vorm met ander glazuur was eveneens in de collectie Heuser, zie H.-J.HEUSER, op.cit., 1974-1975, p.188.



Cat. 52 Vaas, Armentières, 1903-1907

Porselein; H 19,5cm

Op de bodem met de hand onder glazuur: AD met klavertje en 1

Een genuanceerd of gekristalliseerd oker op wit komt vanaf 1903 voor op porseleinen stukken met verschillende vormen waarvan voorbeelden bewaard in verschillende Franse en buitenlandse musea. Zie bijvoorbeeld drie stukken in het Musée Adrien Dubouché te Limoges, afgebeeld in R.MARX, op.cit., 1906, pl.hors texte.

Een exemplaar met een zelfde vorm en glazuur was in de collectie van de criticus Roger Marx en is afgebeeld in G.ROUARD, Catalogue des objets d'art moderne. Porcelaines, grès, verres [...] faisant partie de la collection Roger Marx, veilingcat., Parijs (Galerie Manzi et Joyant), 13 mei 1914, pl. tussen pp.10 en 11; de foto hernomen in A. DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol. IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p. 173. Een exemplaar met een zelfde vorm en glazuur was in de collectie van Paul Dawson en Harold Galloway en is afgebeeld in M.HASLAM, The Pursuit of Imperfection. The Appreciation of Japanese Tea-Ceremony Ceramics and the Beginning of the Studio-Pottery Movement in Britain, in The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal, 28, 2004, p.158.



Cat. 53 Vaas, Armentières, waarschijnlijk 1911

Steengoed, H 12,3cm

In de materie van de bodem met de hand: Aug. Delaherche en cijfercode

In het zwarte glazuur niet op de foto zichtbare gouden nevel.

Herkomst: collectie Christian Christensen, Parijs; familie Christensen, cf. Moderne kunst og kunstindustri, veilingcat. Kopenhagen (Bruun Rasmussen), 8-15 april 1997, nr.828, afbeelding op p.167; Bjørn Wandall, Karby (Mors).

De datering is gebaseerd op stilistische grond en op de cijfercode.

De Deen Christensen werkte vanaf 1908 bij Rouard te Parijs, was vervolgens twaalf jaar directeur bij Lalique en werd in 1931 directeur bij Den Kongelige Porcelainsfabrik te Kopenhagen.

JEAN CARRIÈS (1855-1894)

Jean Carriès is de eerste westerse kunstenaar die beïnvloed werd door het Japanse gres. Met hem eindigt de periode van het door motief en decoratie bepaalde japonisme. De Japanse voorbeelden die hij koos, vertonen abstracte materiewerking, onregelmatig vloeiende en gespatte glazuren, kleuren van de aarde, een getemde primaire energie. Aanvankelijk was Carriès een virtuoos en productief beeldhouwer, verliefd op oppervlak en materie. Aldus zocht hij een andere huid voor zijn beelden dan het gebruikelijke patina hem bood. Dat zoeken ging van zinnelijkheid, veelal van tastzin uit en het werd door koorts gedreven. Dan ontdekt hij zijn weg. Radicaal en romantisch trekt hij zich terug, eerst in Saint-Amand-en-Puisaye, later in het kasteel van Montriveau, in een streek waar nog een traditie van ambachtelijke steengoedfabricatie levend is. Die mengt zich in zijn werk met Japan en met zijn eigen expressieve inbreng. Zo ontstaat uit proeven en mislukkingen, uit vrijheid en durf, zijn ceramiek: vazen bedekt met zijn geliefde matte en gesatineerde glazuren, in gebroken, melancholische tonen die het resultaat zijn van de meest natuurlijke, bijna primitieve procédés, vazen met vormen die lijken te leven van binnenuit. Steeds is het ontstaan aantoonbaar, soms is het benadrukt door een vervormend gebaar, een spoor van het ik en het nu.

Als ceramist werkte Carriès slechts van 1888 tot 1894. Hij stierf jong, volledig uitgeput, maar de invloed van zijn steengoed was enorm, eerst in Frankrijk, waar hij door velen werd vereerd, dan in Denemarken, waar zijn werking even lang merkbaar bleef.



Cat. 54 Vaas, Montriveau, 1888-1889

Steengoed; H 17,2 cm

In de materie van de bodem met de hand: onleesbare tekens en Trempe (?) en Dalou (?); op de bodem in potlood: H (d.i. Hoentschel)

Herkomst: collectie Georges Hoentschel, Parijs, tot 1915; collectie Émile Grittelle, Clichy, tot 1953; erfgenamen Grittelle, cf. veiling nalatenschap, Parijs, Drouot, 1967; collectie Jean Soustiel, Parijs, cf. *L'art en marge des grands mouvements. Salons et visionnaires de 1880 à 1930*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 28 maart 1974, nr.63, afbeelding op p.61; collectie Alain Cical, Houilles.

Dit stuk is afgebeeld in M.ERNOULD-GANDOUET, *La Belle Époque des grès*, in *L'Estampille*, september, 1974, op achterzijde omslag.

Gelijkende ongeglazuurde vazen zijn te zien op een plank in het atelier op een foto uit 1889 (ill.17). De notitie op die foto laat toe nauwkeurig te dateren. Sterk gelijkende exemplaren zijn in het Petit Palais te Parijs, zie de afbeeldingen in A.SIMIER (o.l.v.), *Jean Carriès (1855-1894)*.

La matière de l'étrange, cat. Parijs (Petit Palais), 2007-2008, pp. 195 en 197. Een exemplaar met een onderaan bredere vorm is in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs en is afgebeeld in Y.BRUNHAMMER, *Le Japonisme et l'Art Nouveau*, in Y.CHISABURO (red.), *Japonisme in Art*. An International Symposium, Tokyo, 1980, p.307.



Cat. 55 Vaas, Montriveau, ca. 1890

Steengoed; H 11,9cm

In de materie van de bodem met de hand: Jean Carriès en onleesbaar teken

Niet zichtbaar op de foto een bluts waarin Carriès' duimafdruk.

Een zeer gelijkend stuk was in de voormalige collectie Heuser, Hamburg, en is afgebeeld in H.-J. HEUSER, *Französische Keramik vom Ende des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Hans-Jörgen Heuser*, cat. München (Die Neue Sammlung), 1972, z.p., nr.17; en H.-J. HEUSER, *Französische Keramik zwischen 1850 und 1910*. Sammlung Maria und Hans-Jörgen Heuser, Hamburg,

cat. Keulen (Kunstgewerbemuseum), 1974; Hannover (Kestner-Museum), 1974; Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1974-1975, pp.48 en 125.

Een vergelijkbaar stuk is in het Musée du Grès, Saint-Amand-en-Puisaye en is afgebeeld in de heruitgave van A.ALEXANDRE, Jean Carriès, imagier et potier. Étude d'une œuvre et d'une vie, Parijs, 1895; heruitg., Nevers, 2001, p.90.

Andere exemplaren of gelijkende vormen, al of niet met afwijkend glazuur, zijn meermaals afgebeeld, zo o.a. op de oude groepsfoto in A.ALEXANDRE, op.cit., 2001, p.115.

Behalve bustes en figuren modelleerde Carriès een aantal maskers, die in tegenstelling tot zijn andere sculpturen uitsluitend in gres zijn uitgevoerd. Zoals bij zijn vazen bestaan van ieder model meerdere exemplaren, telkens anders geglaazuurd. Sommige maskers lijken bovendien op elkaar. Zo behoort dit stuk tot een kleine groep lachende mannengezichten die men kan situeren tussen het realisme van de zelfportretten en de beklemmende fantastiek van de Japans geïnspireerde 'masques d'horreur': hun uitdrukking is onvatbaar en niet eenduidig, ze wijkt af van de directe en duidelijke zeggings van de twee andere groepen.

Dit exemplaar bezit de rijkst genuanceerde polychromie die ik ooit op Carriès' maskers zag.⁷³¹ Betreft het hier het als uitzonderlijk beschouwde exemplaar uit de collectie Jeanneney?⁷³² Hoe dan ook, door die polychromie wint de dubbelzinnige expressie aan intensiteit en neemt de bevreemding toe. Het masker is zo, meer nog dan andere maskers, een onmogelijk fragment, van het leven geïsoleerd en toch levend en nabij. Het is meer dan een bedekkend tweede gezicht, meer ook dan een afbeelding van een fysionomie of een expressie zoals de gezichten op de kruiken van Robert Wallace Martin. Subtieler dan de grimassen op Carriès' zelfportretten die indringend bevragen en onderzoeken, onthult het wat aan de cultuur van het fin de siècle ten grondslag lag: de onzekerheid van de perceptie van het leven en het besef van de aanwezigheid van zijn geheim. Als verwijzing naar een levensgevoel ligt dit masker in de lijn van de gemoedsexpressies van de Oostenrijkse beeldhouwer Messerschmidt, eerder dan van vergelijkbare Franse gelaatsstudies zoals die van Boilly. In diezelfde zin doet het tevens denken aan een masker van de Nederlander Mendes da Costa die in dat geval mogelijk door Carriès werd beïnvloed.⁷³³



Cat. 56 Masker ('Masque de rire'), Montriveau, 1891

Steengoed ; H 24,1cm x B 18,2cm x D 10,1cm

Op de achterzijde in de materie met de hand: 1891 Chateau de Montriveau J.Carriès

Herkomst: (...); collectie René Clément, Montmorency.

Een exemplaar, ivorenkleurig genuanceerd met lichtgroen, is in het Musée du Petit Palais te Parijs, geschonken door Hoentschel en afgebeeld in M.SELLIER, Carriès, des mains pour créer, Parijs, 2003, z.p.; en in A.SIMIER (o.l.v.), op.cit., pp. 81 en 178, daar getiteld 'Masque chinois'. Andere exemplaren zijn in het Musée d'Orsay te Parijs en in het Musée du Grès Ancien te Prémery.

Een exemplaar uit de collectie Hoentschel was op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1900 en is afgebeeld in H.SARRIAU, Musée centennal de la classe 72. Céramique à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du comité d'installation, s.l., s.d., p.10. Verder zijn exemplaren afgebeeld in A.ALEXANDRE, op.cit., 1895, pp.119 en 129; in A.DAYOT, Notes sur Carriès, in Art et Décoration, maart 1900, tegenover p.72; in S.DIAGHILEV, Salony, in Mir Iskusstva, 2^e serie, 1901, p.82 ; in P.BELLANGER e.a., Jean-Joseph Carriès 1855-1894, cat. Parijs (Galerie Patrice Bellanger), 1997, p.83, een egaal grijs-wit exemplaar; op een oude groepsfoto in

A.ALEXANDRE, op.cit., 2001, p.87; en in C.CASS, Masterpieces of French Art Pottery, 1885-1910, cat. New York (Jason Jacques Inc.), 2005, z.p., nr.12 ; hetzelfde bruine gevlekte exemplaar, nu in de collectie Mark Tyson, ook in H.S.GEORGE (o.l.v.), Paris 1900, cat. Oklahoma (City Museum of Art), 2007, p.143; en in J.JACQUES (red.), Exotica, Lenox, 2010, p.56. Een exemplaar was in de Galerie Elstir te Parijs en is afgebeeld in É.PAPET (o.l.v.), Masques de Carpeaux à Picasso, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2008-2009 [Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 2009; Kopenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek), 2009], p.122.

Het reliëf van het masker komt voor samen met een eveneens apart als masker bestaand zelfportret en twee kleinere gelaatsstudies op een bruin gevlekte cache-pot afgebeeld in É.PAPET (o.l.v.), op.cit., p.123 en in J.JACQUES (red.), op.cit., pp.98-99. Een fragment, donkergrijs, is in het Musée Municipal te Nevers en afgebeeld in É.PAPET (o.l.v.), op.cit., p.118. Er bestaan of bestonden, bewaard in o.a. het Musée du Petit Palais te Parijs, in het Musée national de Céramique te Sèvres, in de collectie Hoentschel, de collectie Lorant en de collectie Rothschild, varianten, zo bijvoorbeeld met bredere of langere baard of met muts. Zie hiervoor de afbeeldingen in A.ALEXANDRE, op.cit., 1895, p.119; in P.VITRY, Masques, in Art et Décoration, 1903 (2^e sem.), p.348 ; in E.TISSERAND, La céramique française en 1928. Une rétrospective (1860-1928). Expositions nouvelles, in L'Art Vivant, 1 december 1928, p.917 ; in P.MALLET, Évolution de l'art du grès dans la Puisaye, in Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu, 14, 1959, p.77; in S.HADIDA (o.l.v.), Jean Carriès (1855-1894) ou la terre viscérale, cat. Auxerre (Musées d'Art et d'Histoire), 2007, pl. IV en V; en in A.SIMIER (o.l.v.), op.cit., pp.81 en 178.

Carriès heeft nog andere zuigelingen dan deze 'Bébé pensif' gesculpteerd. Drie modellen, waaronder dit, werden in was tentoongesteld in 1888. Ze werden door het Parijse publiek als morbide ervaren⁷³⁴; 'Bébé pensif' bezit inderdaad niet wat men van een baby verwacht. De uitdrukking van het beeld zal zelfs afwijken van die van de vele babyhoofdjes die na Carriès in de Franse ceramiek voorkomen, zij het van De Rudder uitgevoerd in gres door Muller, van Prouvé door Mougin of van Blondat door de jonge Decœur. Een zelfde thematiek was geliefd bij Dampit en kwam voor bij de jonge Drivier die daarin, ook stilistisch, door Carriès werd beïnvloed. Eveneens afwijkend van het gebruikelijke is het bekende kinderkopje van Dalou, of, uit een vroegere periode, 'Le petit boudeur' van Carpeaux, maar de somberheid in 'Bébé pensif' blijkt uitsluitend voor Carriès kenmerkend.



Cat. 57 Sculptuur ('Bébé pensif'), het model, Parijs, 1888; de uitvoering in steengoed, Montriveau, ca.1892

Steengoed, de schedel met was gerestaureerd; H 23,3cm

Op de sokkel rechts onderaan in de materie met de hand, gedeeltelijk zichtbaar: [...]rriès

Dit stuk is afgebeeld in P.BELLANGER e.a. op.cit., p.55.

Een exemplaar in steengoed is in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs en is afgebeeld in H.NICOLLE, La céramique moderne, in Les Arts Français, 24, 1918, p.227; het was op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1900 en is te zien in een vitrine in het Salon du Bois, in o.a. É.GALLÉ, Le Pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à l'Exposition Universelle, in Revue des Arts Décoratifs, vol.XX, 1900, p.217; en in V.CHAMPIER, Les industries d'art à l'exposition universelle de 1900, Parijs, 1902, p.107. Andere exemplaren in steengoed zijn in het Musée national de Céramique te Sèvres, voorheen in het Musée du Luxembourg te Parijs; en in het Musée Adrien Dubouché te Limoges, het laatste met verschillen in de sokkel en aan de onderkant van de schouders.

Een exemplaar in steengoed was tentoongesteld op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1892; het is te zien in een vitrine in R.MARX, Mouvement des arts décoratifs, in Revue Encyclopédique, 15 oktober 1892, kol.1494-1495; de foto hernoemen in o.a. A.SIMIER (o.l.v.), op.cit., p.114. Exemplaren in steengoed zijn afgebeeld in F.JAVEL,

Jean Carriès, in *L'Art Français*, 30 juli 1892, z.p.; de foto hernoemen in A.SIMIER (o.l.v.), op.cit., p.118; en, bleek geglazuurd, in A.ALEXANDRE, op.cit., 1895, p.113; en, met lichtste, ongenueanceerd glazuur, in É.HOVELAQUE, *The Life of Jean Carriès, a Little-Known French Sculptor, Potter, and Designer*, in *The Architectural Review*, maart, 1898, p.177. Een variant met open mond is afgebeeld in idem, december, 1897, p.10.

Een exemplaar maakte mogelijk deel uit van een aantal kinderkopjes van Carriès op de achtste tentoonstelling van de Wiener Secession in 1900, cf. an., *Katalog der VIII. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, cat. Wenen (Secession), 1900, p. 31, nr. 453.



Cat.58 Vaas, Montriveau, 1891-1894

Steengoed; H 13,6cm

In de materie van de bodem met de hand: Jean Carriès en 6

Herkomst: (...); collectie René Clément, Montmorency.

Een gelijkend stuk, gehooft met goud, uit de collectie Neumann, Gingins, is in de collectie Strobel, Londen, en is afgebeeld, o.a. in G.DE BARTHA, *L'art 1900. La collection Neumann*, Lausanne-Parijs, s.d., p.123 ; in H.MAKUS, *Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich [...]*, cat. Kassel (Landesmuseum), 1981, pp. 22 en 53 ; en in M.STROBEL, *Céramistes français autour de 1900. Collection Strobel, Londres*, cat. Beauvais (Musée départemental de l'Oise), 2002-2003, p.8. Een ander gelijkend stuk uit de voormalige collectie Giorgio Silzer is in het Museum für Angewandte Kunst, Grassimuseum te Leipzig en is afgebeeld in C.B.HELLER, *Europäische Keramik 1880-1930. Sammlung Silzer*, cat. Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1986, pp. 57 en 72.

Andere exemplaren of gelijkende vormen, al dan niet met afwijkend glazuur, zijn meermaals afgebeeld, zo bijvoorbeeld op de oude groepsfoto's in A.ALEXANDRE, op.cit., 2001, pp.87 en 115.



Cat. 59 Vaas, Montriveau, 1891-1894

Steengoed; H 15,2 cm

In de materie van de bodem met de hand: Jean Carriès en melé en 228-699

Andere exemplaren of gelijkende vormen, al dan niet met afwijkend glazuur, zijn meermaals afgebeeld, zo o.a. op de oude groepsfoto in A.ALEXANDRE, op.cit., 2001, p.87.

Dergelijke stukken bevinden zich in o.a. het Musée d'Orsay en het Petit Palais te Parijs. Het meest gelijkende stuk, uit de voormalige collectie Giorgio Silzer, bevindt zich in het Museum für Kunsthandwerk, Grassimuseum te Leipzig en is afgebeeld in C.B.HELLER, op.cit., pp.55 en 72.



Cat.60 Vaas, Montriveau, 1891-1894

Steengoed; H 26cm

In de materie van de bodem met de hand: Jean Carriès en 9

Andere exemplaren of gelijkende vormen, al dan niet met afwijkend glazuur, zijn meermaals afgebeeld, zo o.a. op de oude groepsfoto in A.ALEXANDRE, op.cit., 2001, p.87.

Vergelijkbare stukken bevinden zich in o.a. het Musée du Grès Ancien te Prémery.



Cat.61 Vaas, Montriveau, 1891-1894

Steengoed; H 11,3cm

In de materie van de bodem met de hand, getint: Jean Carriès en 60

De binnenzijde volledig bedekt met wit gecrispeerd glazuur.

Andere exemplaren of gelijkende vormen, al dan niet met afwijkend glazuur, zijn meermaals afgebeeld, zo o.a. op de oude groepsfoto in A.ALEXANDRE, op.cit., 2001, p.87.

DE BELANGRIJKSTE ATELIERS UIT DE ART-NOUVEAUPERIODE

CLÉMENT MASSIER (1845-1917)

Slechts een deel van de productie van Clément Massier is de kunstgeschiedenis binnengetrokken : zijn met ‘reflets métalliques’, met zogenoemde lustre bedekte faïence. Op het ogenblik dat hij dat werk in 1889 na lang zoeken aan het publiek kon tonen, waren anderen in Europa hem al voorgegaan en had Deck in ‘La Faïence’ uit 1887 reeds formules voor lustre gepubliceerd. De eerste resultaten, nog dicht bij de Spaans-Moorse voorbeelden uit de zestiende en zeventiende eeuw, zijn brutaal van effect. Maar dan treedt verfijning op en doet de invloed zich gelden van zijn medewerker Lucien Lévy die van 1887 tot 1895 met hem verbonden bleef.⁷³⁵ Het is de geest van Lévy – of Lévy-Dhurmer zoals hij zich later zal noemen – die Massier van anderen onderscheidt en die hem, vergeleken met de belangrijke Europese vertegenwoordigers van de ceramiek met metaalglazuur, zoals de ateliers van Zsolnay of Kähler, tot de meest geraffineerde maakt. Het schemerende en glinsterende oppervlak, de dan doffe, dan weer scherpe, steeds onvatbare tonen zijn essentieel voor Lévy's stijl die op evocatie berust en waarvan de nostalgische, dromerige stemming ook diens latere schilderkunst doorademt.⁷³⁶ Het wandbord beschilderd met vlinders, cat.62, mogelijk toe te schrijven aan Lévy – die trouwens vlinders collectioneerde⁷³⁷ – is daarvan een mooi voorbeeld; het toont hoe suggestie in de plaats treedt van imitatie: het betoverende bewegen van vlindervleugels wordt opgeroepen door het ongeregelde van de vlakverdeling, terwijl de feeërieke tinten en de delicate, geëtste textuur van de ceramiek dezelfde zijn als die van de vleugels zelf. Geen van de vele epigonen van Massier kon een dergelijke zegging bereiken, hoewel sommigen, zoals zijn neef Jérôme Massier of zijn vroegere medewerker Dominique Zumbo, tot goede resultaten kwamen.⁷³⁸ Lang na de negatieve kritiek op Massier en diens neergang⁷³⁹ overleefde het genre zichzelf: Jean Barol maakte nog lustreglazuur na 1930.

De interessantste vormen bij Clément Massier zijn beïnvloed door de Moorse kunst of de art nouveau, de interessantste decors zijn Japans geïnspireerd. Er is menige vormgelijkenis met Dalpayrat en er zijn analogieën met Gallé te vinden. Zo is diens relativisering aanwezig in cat.63 waar glazuur over een figuratief decor vloeit, of in cat.67 waar druipend glazuur, duidelijk geboetseerd, een ander type van ceramiek parafraseert. Organische structuren en compositieschema's, motieven zoals vlinders, vissen en herfstbladeren of geometrische vlakke patronen brengen hem in de buurt van talrijke Franse en buitenlandse ontwerpers van decoratieve kunst. Na 1896 wordt zijn stijl minder interessant: de tekening wordt dan realistischer en gedetailleerder, het lustre meer geïriseerd, picturaler en wolkig. Mogelijk is dat laatste aspect te wijten aan de impact van het in Frankrijk succesvolle gevlamde steengoed.⁷⁴⁰ Op zijn beste momenten echter evenaart hij het genie der grootsten: zo kan zelfs Bindesbøll genoemd worden in verband met het verbazende patroon van Lévy-Dhurmer op cat.64; of met het bord waarop een met de beroemde prent van Hokusai te associëren motief van hoge schuimende golven⁷⁴¹, uitgevoerd in een voor Massier zeldzame techniek waarbij delen van de compositie ongeglazuurd worden gelaten.⁷⁴² Maar waar bij Bindesbøll het ongeglazuurde,

ruwe reliëf van passie spreekt, is Massier gesofisticeerder. Tegenover het wilde geweld van Bindesbøll staat bij hem de elegantie van aan de vorm aangepaste en ritmisch geplaatste arabesken; in plaats van het directe contact met de ceramische materie kiest hij de omweg van de droom.



Cat. 62 Groot wandbord, Golfe-Juan, 1888-1891 of 1896-1899

Faïence; Ø 36,4cm

Op de achterzijde met de hand: Clément Massier Golfe-Juan A.M.; in de materie met de hand: Clément Massier Golfe-Juan A.M.

De achterzijde met lustreglazuur beschilderd met onregelmatige, sterk omlijnde abstracte vormen. Gezien de esthetische kwaliteit en de graad van abstrahering is het mogelijk dat dit een werk is door Lévy-Dhurmer van voor 1892, d.i. van voor hij signeerde. Een enigszins vergelijkbaar bord in laag reliëf, gesigneerd door Lévy-Dhurmer en verworven in 1894, is in het Conservatoire des Arts et Métiers, Parijs, en is afgebeeld in N.BLONDEL, *Céramique. Vocabulaire technique*, Parijs, 2001, p.270.



Cat.63 Vaas in samenwerking met Lucien Lévy-Dhurmer, Golfe-Juan, 1892-1895

Faïence; H 15,4cm

In de materie van de bodem ingestempeld: CLEMENT MASSIER GOLFE JUAN (AM) L. LEVY; op de bodem met de hand: Clement Massier Golfe Juan A.M.

Aan de op de foto niet zichtbare zijde over het doorlopende decor een lange en dikke stroom groen glazuur met rode strepen en goudglans.

Een ander exemplaar met druipglazuur en abstract decor, gekocht in 1897, is in het Nasjonalmuseet te Oslo.



Cat. 64 Kom in samenwerking met Lucien Lévy-Dhurmer, Golfe-Juan, 1892-1895

Faïence; H 5,8cm x Ø12,8 cm

In de materie van de bodem ingestempeld: monogram LL; op de bodem met de hand: C.M. Golfe Juan AM L.LEVY

Op de binnenzijde dennetakken en –naalden, geometrische vlakken en een stromende vorm waarin streepjes.



Cat. 65 Vaas in samenwerking met Lucien Lévy-Dhurmer, Golfe-Juan, 1892-1895

Faïence; H 15,5cm

In de materie van de bodem ingestempeld: CLEMENT MASSIER GOLFE JUAN (AM) L.LEVY; op de bodem met de hand: C.M. Golfe Juan L.Levy

Aan de andere zijde lijnen als bliksemschichten en fijn gearceerde bladeren.

Een exemplaar met een ander decor met lustre is in het Musée des Beaux-Arts te Reims en is afgebeeld in A.FAÏ e.a., *Autour de Lévy-Dhurmer. Visionnaires et intimistes* en 1900, cat. Parijs (Grand Palais), 1973, p.38; in D.LIOT e.a., *Le Musée des Beaux-Arts, Reims*, Parijs, 2002, p.118 ; en in Ph. THIÉBAUT e.a., *L'œil d'un collectionneur. Catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier*, cat. Karuizawa (Museum Mercian), 2003, p.183. Exemplaren met lustreglazuur in privaat bezit zijn afgebeeld in H.MAKUS, *Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich [...]*, cat. Kassel (Landesmuseum), 1981, p.119; R.ULMER (o.l.v.), *Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*, cat. Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 1999-2000; Berlijn (Bröhan-Museum), 2000, p.199. Een exemplaar met een decor zonder lustre is afgebeeld in M.BOTTERO, *Barbotines de la Côte d'Azur. Barbotine, reflets métalliques, garnissage*, Parijs, 2002, p.107. Er bestaat een grotere variant van deze vorm, afgebeeld in D. FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), *Massier. L'introduction de la céramique artistique sur la Côte d'Azur*, cat. Vallauris (Musée Magnelli), 2000, p. 21.



Cat.66 Sierbord, Golfe-Juan, ca.1898?

Faïence ; Ø 20,7cm

Op de achterzijde met de hand: Clément Massier Golfe Juan

De boord aan de achterzijde met gestroomd en vlekkelig lustreglazuur in verschillende kleuren; de bodem donkergrijs.



Cat. 67 Vaas, Golfe-Juan, ca. 1899

Faïence; H 22,3cm

In de materie van de bodem ingestempeld: CLEMENT MASSIER GOLFE JUAN(A.M); op de bodem met de hand: C.M. [onleesbaar] Juan AM

Herkomst : (...) ; collectie Daniel Michelin, Parijs, cf. Céramiques de 1880 à 1990. Collection de M. Daniel M. [vol. II] et à divers, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 23 maart 2007, nr.196, afbeelding op p.20.

Een ander exemplaar met genuanceerdere fond en kleine afwijkingen in het druipglazuur werd door Brinckmann voor het Museum für Kunst und Gewerbe te Hamburg aangekocht op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1900; het is afgebeeld in H.SPIELMANN, Räume und Meisterwerke der Jugendstil-Sammlung, Hamburg, 1977, p.77; in H.SPIELMANN, Jugendstil. Justus Brinckmann und die Jugendstil-Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Dortmund, 1983, p.83; in D.ALCOUFFE, M.BASCOU, A.DION-TENENBAUM en Ph.THIÉBAUT, Les arts décoratifs de 1851 à 1900 à travers les expositions universelles, Fribourg, 1988, p.328 (vertaald als 1851-1900. Le arti decorative alle grandi esposizioni universali, Milaan, 1988, p.328); in B.HOFFMEISTER en R.JOPPIEN, Europäischer Jugendstil, cat. Krakau (Muzeum Narodowy), 1991, p.59; en in U.BACH, M.FAASS en S.KÄHLER, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Die Jugendstil-Sammlung, vol. 3, Hamburg, 2004, p.138.



Cat. 68 Grote vaas, Golfe-Juan, 1900, mogelijk 1901

Faïence, H 31cm

In de materie van de bodem ingestempeld: CLEMENT MASSIER GOLFE-JUAN AM; op de bodem met de hand: MCM Golfe-Juan AM i (?)

Niet zichtbaar op de foto vissen in een andere compositie.

Herkomst: (...); collectie Silzer, Hannover, cf. Sammlung Giorgio Silzer, veilingcat. Leipzig (Nagel), 8 oktober 2004, nr. 9184, afbeelding op p.85.

Het monogram MCM is ter herinnering aan de dood van Mary Dewyck, echtgenote en medewerkster van Massier. Het laat toe precies te dateren.

ADRIEN DALPAYRAT (1844-1910)

Toen Adrien of Pierre-Adrien Dalpayrat in 1892 zijn werk exposeerde, zag het publiek voor het eerst het befaamde 'rouge Dalpayrat', de diepste toon uit een scala op basis van rood, groen en blauw, verkregen door koper en door aanvoer of onttrekking van lucht tijdens de ovenbrand. Men was geïmponeerd door het hevige of somptueuze effect van de vlammen, door de mogelijkheid om de rijkdom van stenen zoals jaspis te evenaren, door de miraculeuze aanwezigheid van "les plus splendides couleurs de la nature".⁷⁴³

Dalpayrat was al actief in de ceramische industrie toen hij zich in 1889 intensief op de techniek van het 'grès de grand feu' toelagde. Datzelfde jaar verhuisde hij naar Bourg-la-Reine bij Parijs. Van dan af ligt zijn oeuvre in de lijn van dat van Chaplet. Het blijft echter voornamelijk toegespitst op steengoed en het is technisch beperkter.⁷⁴⁴ De vormen anderzijds zijn zeer gevarieerd, gaande van een gedetailleerd naturalisme tot een strakke, ornamentloze

stijl. Steeds echter lijken ze los van het ceramiekatelier geconcipieerd en zelfs wanneer ze duidelijk zijn geboetseerd, verwijzen ze nooit naar de creatieve daad zoals bij Carriès: ze zijn uitsluitend bedoeld om de coloristische glazuren te doen uitkomen. Soms versterkt een reliëf het effect van onregelmatigheid en beweging in het glazuur; soms wordt, zoals bij cat.69 en cat.74, een indruk gewekt van een glazuur in stilstand, van verstening, van een oeroude materie, nog bekrachtigd door het massieve van een sobere vorm. Zulke stukken gaan vaak terug op Oost-Aziatische prototypes en moeten indertijd als zeer vooruitstrevend zijn ervaren, “d’un bel éclat barbare”.⁷⁴⁵ Cat.69 bleef lang geliefd: Maurice Dufrène bleef tot 1913 een exemplaar opnemen in de interieuresembles die hij op de salons presenteerde.⁷⁴⁶



Cat. 69 Vaas, de vorm ontworpen in 1893; de uitvoering, Bourg-la-Reine, ten laatste ca.1905 Steengoed; H 24,8 cm

Gestempeld signatuur onleesbaar onder glazuur; met de hand op het glazuur: 41

Een exemplaar werd voor het eerst tentoongesteld in de Galerie Georges Petit te Parijs in 1893.

Een exemplaar met een ander glazuur is in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs, aangekocht in 1893. Het is afgebeeld in M.VALOTAIRE, *La céramique française moderne*, Parijs-Brussel, 1930, pl.VIII; in H.CURJEL en W.ROTZLER, *Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil. Kunst und Kunstgewerbe aus Europa und Amerika zur Zeit der Stilwende*, cat. Zürich (Kunstgewerbe Museum), 1952, pl.17; in R.SCHMUTZLER, *Art Nouveau-Jugendstil*, Stuttgart, 1962 (vertaald als *Art Nouveau*, New York, s.d., p.294); in R.STRONG e.a., *The Collector's Encyclopedia. Victoriana to Art Deco*, Londen-Glasgow, 1974, p.84; en in Y.BRUNHAMMER e.a., *Image des années insouciantes, 1900-1925*, cat.Tokyo (Isetan de Shinjuku), 1975, p.45. Het was tentoongesteld op de werelddtentoonstelling te Saint Louis, Verenigde Staten, 1904, cf. an., *Exposition Universelle Internationale de 1904*, Saint Louis. *Catalogue général officiel*, Parijs, 1904, nr.15 ; en is te zien in vitrine C op een foto in het dossier *Photographies et description des quatre vitrines de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à l'Exposition de St. Louis 1904* in de *Bibliothèque des Arts Décoratifs*, Parijs. Tevens tentoongesteld in de Tentoonstelling van Moderne Fransche Ceramiek te Amsterdam, Stedelijk Museum, 1913, onder nr.32; in *Les Sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914* te Parijs, Musée national d'Art Moderne, 1960-1961 onder nr. 859 ; en in Europa 1900 te Oostende, Kursaal, 1967 onder nr.323.

Een exemplaar in geel en bruin is in het Musée d'Orsay te Parijs, aangekocht in 1893 voor het vroegere Musée du Luxembourg, en afgebeeld in M.BASCOU, M.-M. MASSÉ en Ph.THIÉBAUT, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs*, Parijs, 1988, p.63; en in M.POULET, *La grande aventure des grès flammés 1900-1950 en Puisaye et ailleurs*, Merry-la-Vallée, 2008, p.9; het was op de tentoonstelling *Les rénovateurs de l'art appliqué de 1890 à 1910* in het Musée Galliera te Parijs in 1925, onder nr.369. Een exemplaar met lichtbruin glazuur is in het Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum te Trondheim, aangekocht door Thiis op de werelddtentoonstelling van 1900, en afgebeeld in J.L.OPSTAD (o.l.v.), *Mesterverk skapt i ild. Masterpieces created in the Flame*, cat.Trondheim (Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum), 1993, p.32. Een ander exemplaar werd op de werelddtentoonstelling van 1900 aangekocht door de Moravské Galerie te Brno, en is afgebeeld in K.HOLEŠOVSKÝ e.a., *Secese. Meziválečné užité umění*, Brno, 1986, p.91.

Drie kleinere varianten zijn afgebeeld in H.MAKUS (red.), *Adrien Dalpayrat, 1844-1910*.

Französische Jugendstil-Keramik. Kunst aus dem Feuer; Céramique française de l'Art Nouveau. Art du feu, Stuttgart, 1998, pp.120 en 121. Een variant wordt bewaard in de stedelijke collectie Dalpayrat te Bourg-la-Reine. Varianten zouden dateren van na 1900.



Cat. 70 Vaasje, de vorm toegeschreven aan Alphonse Voisin-Delacroix, mogelijk ontworpen in 1892-1893; de uitvoering, Bourg-la-Reine, na 1893

Porseleinachtig steengoed; H 8,1cm

In de materie van de bodem met de hand: Dalpayrat en 142

Een exemplaar, lichtbruin, bevindt zich in het Musée national de Céramique te Sèvres en is afgebeeld in A. en R. GUILLAUME, F. THOMAS-MAURIN en M. PINETTE, Alphonse Voisin-Delacroix ou quand un sculpteur rencontre un céramiste, 1892-1893, cat. Besançon (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie), 1993; Roanne (Musée Déchelette), 1993, Boulogne-sur-Mer (Château), 1994, p.77, daar beschreven als 'encrier-coquillage'. Een ander exemplaar, eveneens verschillend van glazuur, is afgebeeld in M. POULET, op.cit., p.8.



Cat. 71 Kannerdje, Bourg-la-Reine, tweede helft jaren negentig, het montuur toegeschreven aan het Maison Féau, Parijs

Steengoed; het montuur in zilver; H zonder montuur 7,2 cm

Op de bodem met de hand: Dalpayrat; het montuur gemerkt met een Minervakop als het Frans gehalteteken en met een moeilijk leesbaar ruitvormig meesterteken, mogelijk de stempel van de Société Parisienne d'Orfèvrerie.

Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.

Het montuur is stilistisch vergelijkbaar met het montuur rond een theepot uit 1898 in het Musée des Arts Décoratifs, toegeschreven aan het Maison Féau te Parijs, afgebeeld in o.a. A. DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.102. Een zeer gelijkend montuur, eveneens ongesigneerd, is rond een vaas van Clément Massier, afgebeeld in M. EIDELBERG en C. CASS, Clément Massier: Master of Iridescence, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2006-2007, pp.91-92. Zie ook het gelijkende montuur rond cat. 104.



Cat. 72 Vaas in de vorm van een kalebas, Bourg-la-Reine, rond 1900

Steengoed; H 21,8cm

In de materie van de bodem met de hand: Dalpayrat; ingestempeld: 20

Een exemplaar is in de collectie Strobel, Londen, en is afgebeeld in H. MAKUS, Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich [...], cat. Kassel (Landesmuseum), 1981, p.113; in H. MAKUS (red.), op.cit., 1998, p.113; en in M. STROBEL, Céramistes français autour de 1900. Collection Strobel, Londres, cat. Beauvais (Musée départemental de l'Oise), 2002-2003, p.10.

Een ander exemplaar was in de voormalige collectie Jean-Pierre Hassler, Gimel, en is afgebeeld in H. MAKUS (red.), op.cit., 1998, p.113; in H. BIERI, Adrien Dalpayrat (1844-1910) et le japonisme, in La Revue de la Céramique et du Verre, 100, 1998, p.13; en in A. DALPAYRAT, Pierre-Adrien Dalpayrat, 1844-1910. Céramiste de l'art nouveau. Étude biographique, Sceaux, 1999, pl.13 en p. 136. Een exemplaar, mogelijk het laatstgenoemde, is afgebeeld in F. MARCILHAC, Collection Marcel Tessier. Les arts du feu. Céramique Verrerie 1880-1930, veilingcat. Parijs (Drouot), 16 juni 1978, p.34. Twee exemplaren zijn afgebeeld in J. JACQUES (red.), Exotica, Lenox, 2010, p.201; een derde, eveneens in bezit van Jason Jacques Inc., is afgebeeld in J. JACQUES e.a., Tefaf Selection 2013. The Jim and Rose Ryan Collection, New York, 2013, p.55. Al deze exemplaren zijn anders geglazuurd dan cat.72. Een vormvariant bevindt zich in Die Neue Sammlung te München.



Cat. 73 Potje met deksel, Bourg-la-Reine, rond 1900

Steengoed; H 12,1 cm

In de materie van de bodem met de hand: Dalpayrat

Binnenin celadon geglazuurd.

Cat. 74 Kom, Bourg-la-Reine, rond 1900

Steengoed; H 10, 2cm x B 15,5cm

Op de bodem met de hand: Dalpayrat; ingedrukte stempel met vlammenkogel



De op de foto niet zichtbare zijde en de binnenkant effen groen.
Een exemplaar met een ander glazuur is in het museum te Douai en is afgebeeld in G.BECQUART, D.SZYMUSIAK en P. LE NOUËNE, *Du Second Empire à l'Art Nouveau. La création céramique dans les musées du Nord Pas-de-Calais*, cat. Saint-Amand-les-Eaux (Musée Municipal), 1986-1987; *Le Cateau Cambrésis* (Musée Matisse), 1987; Roubaix (Musée), 1987; Gravelines (Musée), 1987, p.68.



Cat. 75 Masker, Bourg-la-Reine, waarschijnlijk na 1900
Porselein, H 21cm x B 14,2 cm x D 9,3cm
Niet gesigneerd
De achterzijde wit geglaazuurd.
Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.
Er bestaat een kleinere versie met volledige schedel, met donker glazuur, in een privéverzameling, afgebeeld in H.MAKUS (red.), op.cit., 1998, p.163.

ALEXANDRE BIGOT (1862-1927)

Op het einde van de negentiende eeuw groeide het verbond tussen wetenschap en ceramiek. Empirisch zoekend naar schoonheid werden ceramisten chemici. Alexandre Bigot ging de omgekeerde weg. Hij doceerde als doctor in de chemie toen hij onder de indruk van Japan begon te experimenteren met mineralen op steengoed. Pas na jaren voorbereiding toont hij zijn werk in 1894: gevlamde glazuren, vaak gekristalliseerd, een ernstig, ingehouden coloriet, eenvoudige vormen. De geest ervan is rustiek, bijna ontwapenend bescheiden. Vlug worden de vormen organischer en wordt de samenwerking met beeldhouwers als Pierre Roche belangrijk.⁷⁴⁷ Zo mengt zich eenvoud met een decadente thematiek van kruipende en nachtelijke dieren, die bij hem meer dan bij anderen overheerst. Nog voor 1900 wendt hij zich met succes tot de bouwceramiek. Progressieve architecten als Guimard, de Baudot, Sauvage en Perret werken met hem samen. Ook van de Velde verbindt zich met Bigot, van wie de houding overeenstemt met zijn opvattingen over de bereikbare schoonheid, gebaseerd op de redelijkheid van het ambacht.

Het bord met de kikker, een ontwerp van Roche, illustreert de symbolistische Bigot. Hoewel er enige kritiek op het ontwerp klonk⁷⁴⁸, genoot het bijval en vond het navolging, niet het minst omdat de eigenschappen van het materiaal er optimaal in werden benut.⁷⁴⁹ Maar hoe spectaculair ook, het zo bereikte glazuureffect, een exacte nabootsing van de realiteit in een verder gestileerde compositie, was in 1897 al niet meer nieuw.⁷⁵⁰ Roche ontwierp voor Bigot nog meer borden waarin hij hetzelfde realistische effect verbond met telkens andere motieven.⁷⁵¹



Cat. 76 Suikerpot, Mer (Loir-et-Cher), 1894-1895
Steengoed ; H 9,7cm x B 14,4cm
In de materie van de bodem ingestempeld: A Bigot; in de materie met de hand, gedeeltelijk onder etiket: (...) bis; etiket van de galerie van Bing waarop L'Art Nouveau Paris, onvolledig.
Binnenin glanzend donkerblauw.
Dit stuk was tentoongesteld in L'Art Nouveau: La Maison Bing te Amsterdam, Van Gogh Museum, 2004-2005 en in München, Stuck-Villa, 2005, cf. G.P.WEISBERG, E.BECKER en É.POSSÉME (o.l.v.), *De oorsprong van L'Art Nouveau. Het Bing imperium*, cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), 2004-2005, p.269.



Cat. 77 Kom, Mer (Loir-et-Cher), 1894-1895

Steengoed ; H 6cm x 11,2cm

In de materie van de bodem ingestempeld: ABigot; in de materie met de hand: D.261(?)

De binnenzijde glanzend geglaazuurd.

De datering is gebaseerd op een kom met vergelijkbaar glazuur, gedateerd oktober 1894, in het Musée d'Orsay, Parijs, afgebeeld in M.BASCOU, M.-M.MASSÉ en Ph.THIÉBAUT, Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs, Parijs, 1988, p.37.



Cat. 78 Vaas, de vorm mogelijk door Pierre-Félix Fix-Masseau, Mer (Loir-et-Cher), 1895-1898

Steengoed, H 25,5cm

In de materie van de bodem ingestempeld : A Bigot ; in de materie met de hand onleesbare cijfers of letters

De toeschrijving aan Fix-Masseau is gebaseerd op een vaas van Bigot met vergelijkbare vorm en gesigneerd door Fix-Masseau in de voormalige verzameling Ducret-Monjaret, Le Teil, afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, L'École de Carriès. L'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940, Parijs, 1997, p.28.

De datering is deels gebaseerd op een 1895 gedateerde kom met identiek glazuur in het Victoria and Albert Museum, Londen, cf. G.P.WEISBERG, E.BECKER en É. POSSÉME (o.l.v.), op.cit., p.251 en op het feit dat dergelijke organische vormen reeds vroeg voorkomen, cf. een 1895 gedateerde vaas in het Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, afgebeeld in G.P.WEISBERG, Art Nouveau Bing. Paris Style 1900, New York, 1986, p.234.



Cat. 79 Kom, Mer (Loir-et-Cher), 1896

Steengoed ; H 8,4cm x B13cm

In de materie van de bodem met de hand : A Bigot sept.1896



Cat. 80 Wandbord ('Plat à la grenouille'), het ontwerp door Pierre Roche, Mer (Loir-et-Cher), 1897

Steengoed, Ø 24,8cm

Op de achterzijde in de materie ingestempeld: A Bigot; in de materie met de hand: 308 en 303

De boord aan de achterzijde gedeeltelijk glanzend bruin geglaazuurd.

Herkomst: (...); collectie Philippe Michelier, Parijs.

Een exemplaar met ander glazuur is in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs, en is afgebeeld in P.KJELLBERG, Le palmarès 1850-1900 de la céramique française, in Connaissance des Arts, 135, 1963, p.119; en in J.LETHÈVE, De 1870 à 1914, des Impressionnistes aux Cubistes, Parijs, 1967, p.88, daar foutief toegeschreven aan Carriès.

Een eveneens anders geglaazuurd exemplaar is in het Musée des Beaux-Arts te Reims, afgebeeld in Ph.THIÉBAUT e.a., L'œil d'un collectionneur. Catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier, cat. Karuizawa (Museum Mercian), 2003, p.169. Een weer anders geglaazuurd exemplaar is in het Kunstindustrimuseet te Kopenhagen, gekocht te Berlijn in 1898, en afgebeeld in M.ERTBERG e.a., Fransk Art Nouveau Keramik i Danmark. Fra Kunstindustrimuseets og John Hunovs Samlinger [...], cat. Vejen (Kunstmuseum), 1999, p.49.

Exemplaren met afwijkend glazuureffect zijn afgebeeld in Les grès de Bigot. A.Bigot et Cie, Catalogue illustré, Parijs, s.d. [1897], nr. 61; en in an., La Décoration Ancienne et Moderne, 5e année : 1897-1898, Parijs, 1898, pl.céramique 14. Andere afwijkend geglaazuurde exemplaren, telkens in privaat bezit, zijn afgebeeld in B.HAKENJOS en E.KLINGE, Europäische Keramik des Jugendstils, Art Nouveau, Modern Style, cat. Düsseldorf (Hetjens Museum), 1974, pl.1 en p.12; in Y.BRUNHAMMER e.a., Art Nouveau Belgium-France, cat. Houston (Rice Museum), 1976 ; Chicago (Art Institute), 1976, p.157, daar foutief toegeschreven aan Charpentier; in H.MAKUS, Keramik aus Historismus und Jugendstil [...], cat. Kassel (Landesmuseum), 1981, p.43; in R.ULMER (o.l.v.), Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich, cat. Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 1999-2000; Berlijn (Bröhan-Museum), 2000, p.195; en in M.Th. BRANDLHUBER en M.BUHRS (o.l.v.), Die Jugend der Moderne. Art Nouveau und Jugendstil.

Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz, cat. München (Museum Villa Stuck), 2010, p.31.
Een exemplaar werd samen met een bord waarop een in het water springende kikker van Roche voor het eerst tentoongesteld in het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1897, afdeling Objets d'Art, nr. 338; beide stukken zijn afgebeeld op een oude foto in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p. 53. Een niet nader gepreciseerd bord met kikker was op de Exposition des grès, faïences, terres cuites et leurs applications in het Musée Galliera te Parijs in 1911, vermeld in de catalogus op p.22; en op de tentoonstelling Les rénovateurs de l'art appliqué de 1890 à 1910 in het Musée Galliera in 1925 onder nr.945.

Een bord waarop een salamander, bewaard in het Bayerisches Nationalmuseum te München, vertoont hetzelfde glazuureffect als het hier beschreven stuk.



Cat. 81 Vaasje, Mer of Parijs, mogelijk voor 1900
Porseleinachtig steengoed; H 8,7cm
In de materie van de bodem met de hand: Bigot



Cat. 82 Groot wandbord, Mer of Parijs, waarschijnlijk na 1900
Steengoed; Ø 35cm
Op de achterzijde in de materie ingestempeld: A.Bigot; in de materie met de hand: T1011 (onleesbaar) 147
De achterzijde grotendeels ongeglazuurd.

EDMOND LACHENAL (1855-1948)

Lopen Dalpayrat en Bigot soms vooruit op twintigste-eeuwse ontwikkelingen, dan blijft Edmond Lachenal altijd gebonden aan de smaak van zijn tijd. Hij evolueert naar een organische en zuiver abstracte art nouveau die tussen 1901 en 1904 een feit is, vertrekkend van de stijl van Deck, met wie hij tot 1880 samenwerkte. Deck blijft lang herkenbaar in geschilderde decors; zijn invloed is uiteindelijk verwerkt in tot meer synthese gekomen ontwerpen zoals cat.83: daarin is de herinnering behouden aan de Oost-Aziatische drakenvazen, die bij Deck zoals in verschillende Engelse ateliers⁷⁵² in de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig populair waren; tegelijkertijd wordt daarin het type verjongd door een vereenvoudigende stilering en een hechtere eenheid tussen kleur, vorm en ornament.⁷⁵³ Door zijn jaren bij Deck bleef Lachenal verknocht aan faïence, maar het enorme prestige van steengoed in de jaren negentig deed ook hem er soms toe besluiten op hogere temperaturen te bakken.⁷⁵⁴ Het feit is kenmerkend voor zijn oeuvre dat zich door wendbaarheid en zin voor vernieuwing onderscheidt en dat, met alle kwaliteit, toch niet geheel vrij is van een gerichtheid op het modieuze. Die trek maakt het werk van Lachenal vaak tot een ontwerpersceramiek, ontstaan vanuit een louter vormelijke benadering. Dat en het feit dat de vormen neigen naar een uitzinnige barok waren er de oorzaak van dat Émile Decœur, die in zijn jeugd voor Lachenal werkte, die periode later zou afzweren.⁷⁵⁵



Cat. 83 Vaas, Châtillon-sous-Bagneux, het ontwerp 1894; deze uitvoering, met veranderde hals door Jean-Jacques Lachenal, na 1918
Hard gebakken faïence of steengoed; H 29,3cm
Op de bodem met de hand onder glazuur: LACHENAL en monogram AL (d.i. Atelier Lachenal?); met de hand op het glazuur: 509/72 (waarschijnlijk later toegevoegd).
Op de op de foto niet zichtbare zijde bruine takken met bladeren deels in laag reliëf.

Herkomst: (...); collectie Paul Tauchner, München; collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr.231, afbeelding op p.127, daar als Raoul Lachenal.

Dit stuk is afgebeeld in S.WICHMANN (o.l.v.), Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika, cat. München (Haus der Kunst), 1972, p.337, en in S.WICHMANN, Japonismus. Ostasien und Europa, Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching, 1980 (vertaald als Japonisme, Parijs, 1982 en Japonism. The Japanese Influence on Western Art since 1858, Londen-New York, 1981, p.337). Het was tentoongesteld in Jugendstil aus Münchener Privatbesitz te München, Stuck-Villa, 1972-1973, onder nr.97. Dit stuk is het enige gepubliceerde exemplaar van de variant met veranderde hals. De originele vaas in gres uit 1894 had een toelopende, kegelvormige hals.

Een exemplaar met toelopende hals, in kobalt, gesatineerd, is in het Musée national de Céramique te Sèvres, afgebeeld in H.-P.FOUREST (o.l.v.), L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1971, als frontispice; en in T.PRÉAUD en S.GAUTHIER, La céramique, art du XXe siècle, Fribourg, 1982, p.23 (vertaald als Die Kunst der Keramik im 20. Jahrhundert, Würzburg, 1982, p.23 en als Ceramics of the Twentieth Century, Oxford, 1982, p.23).

Die eerste versie is afgebeeld op een tekening in A.LE CHATELIER, Céramique d'art. Deuxième article, in Art et Décoration, 1899 (2e sem.), p.188; de afbeelding hernoemen in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.270; en in M.EIDELBERG en C.CASS, Edmond Lachenal & His Legacy, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2007, p.32.

Een exemplaar van die versie, donkerbruin met grijze salamander, is afgebeeld in G.FAHR-BECKER-STERNER en P.SCHNIEWIND, Art Nouveau. Jugendstil, cat. Tokyo (Yomiuri Shimbun), 1990, p.118; in R.ULMER (o.l.v.), Art Nouveau.Symbolismus und Jugendstil in Frankreich, cat. Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 1999-2000; Berlijn (Bröhan-Museum), 2000, p.187; en in M.Th.BRANDLHUBER en M.BUHRS (o.l.v.), Die Jugend der Moderne. Art Nouveau und Jugendstil. Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz, cat. München (Museum Villa Stuck), 2010, p.111. Meer exemplaren in M.EIDELBERG en C.CASS, op.cit., p.67; in H.S. GEORGE (o.l.v.), Paris 1900, cat. Oklahoma (City Museum of Art), 2007, pp.131 en 144; en in J.JACQUES (red.), Exotica, Lenox, 2010, p.192. Een exemplaar, gesatineerd, was in het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1894, afdeling Objets d'Art, nr.430.

Een foto waarop Lachenal poseert aan zijn oven met een exemplaar in zijn handen, is afgebeeld in A. BRISSON, Edmond Lachenal, potier, in Revue Illustrée, 15 november 1898, z.p. [2^e p.]



Cat.84 Doos met deksel, Châtillon-sous-Bagneux, ca.1896 ?

Faïence ; H 7,5cm x B 18cm

Op de bodem met de hand: LACHENAL en monogrammen L B A en JG onder het glazuur
Binnenin glanzend lichtgroen.

Herkomst: (...); Félix Marcilhac, Parijs.



Cat. 85 Vaas in de vorm van een kalebasachtige vrucht, Châtillon-sous-Bagneux, ca.1899
Steengoed; H 24,7cm

Op de bodem met de hand: LACHENAL; in de materie met de hand: MI

De andere zijde met blauw geventureerd donkerbruin glazuur zonder decor.

Er bestaan minstens twee andere versies. Een exemplaar van de ene versie, even groot, het reliëf eenvoudiger, was in de collectie Marcel Tessier, Parijs en in de collectie Félix Marcilhac, Neuilly, en is afgebeeld in F.MARCILHAC, Collection Marcel Tessier. Les arts du feu. Céramique Verrerie 1880-1930, veilingcat. Parijs (Drouot), 16 juni 1978, p.32, en in A.LAJOIX, La céramique en France 1925-1947, Parijs, 1983, p.12. De andere versie, een meer naturalistische variant, waarschijnlijk zoals de andere versies met ongeglazuurd reliëf, was tentoongesteld in het Salon de

la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1899 onder nr.279, en is afgebeeld in J.LEVIN, Vom Pariser Salon 1899, in *Dekorative Kunst*, 1899 (2e sem.), p.152; en in G.M. JACQUES, *L'art appliqué et l'architecture aux Salons*, in *L'Art Décoratif*, juni en juli, 1899, p.164, de foto hernomen in A.DUNCAN, op.cit., p.268.



Cat. 86 Vaas in samenwerking met Émile Decœur, Châtillon-sous-Bagneux, ca.1902
Steengoed; H 26,5cm
Op de bodem met de hand: ED. LACHENAL en monogram ED en original en 120.125.léger.R 20%
De niet op de foto zichtbare zijde met vergelijkbaar decor.
Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.



Cat. 87 Vaasje, toegeschreven aan Raoul Lachenal⁷⁶⁴, Châtillon-sous-Bagneux, 1904 of later
Steengoed; H 7,4cm x B 9,8cm
Op de bodem met de hand: LACHENAL en onleesbaar woord of formule
De datering en de toeschrijving zijn gebaseerd op een kruik en een daaraan verwante vaas uit 1904, afgebeeld in J.HOFFMANN (red.), *Der Moderne Stil*, jg.1904, herdrukt als J.HOFFMANN Jr. (red.), *Der Moderne Stil. The Modern Style. Jugendstil. Art Nouveau 1899-1905*, Stuttgart, 2006, p.349; de foto hernomen in A.DUNCAN, op.cit., p.278; en in M.EIDELBERG en C.CASS, op.cit., p.38, daar als van Edmond, en p.36, daar als Raoul Lachenal.

Het atelier van Edmond Lachenal werkte op beperkte schaal. Toch viel de productie op door verrassende technische nieuwigheden die met virtuositeit werden toegepast. Sensationeel in 1893 was het 'émail velouté', een door middel van acide verzacht oppervlak. Het jaar daarop stelde Lachenal voor het eerst sculptuur tentoon; elk stuk was met het zuur bewerkt.⁷⁵⁶ Het procédé ondervond terecht weerstand bij puristen die het te wezensvreemd aan het materiaal vonden.⁷⁵⁷ Wat niet wegneemt dat het soms, zoals in cat.88, juist kan zijn gebruikt: de faam van de beeldhouwer blijft ver achter bij anderen met wie Lachenal samenwerkte⁷⁵⁸, maar nooit is het thema van de passante – "agile et noble, avec sa jambe de statue"⁷⁵⁹ – zo goed gediend geweest door een techniek en een materie. Het is alsof de mysterieuze werking, de geest van droom en bekoring die kan uitgaan van een versluierd vrouwengelaat, hier door het sfumato van de gehele figuur wordt opgeroepen. Bovendien versterkt het tactiele van het zachte oppervlak de erotische stemming.⁷⁶⁰ En even overtuigend scheppen de losse boetseertechniek en de tanende pasteltinten de illusie van een vluchtig moment die door het ontbreken van een sokkel nog aan effectiviteit wint. Ook Maurice Rheims wist dit stuk te waarderen: "Une expression de vie intense se dégage de cet objet qui évoque certaines aquarelles de Bottini ou des ébauches de Degas."⁷⁶¹

'Une passante' biedt een precies beeld van de mode zoals die in de contemporaine modebladen verschijnt.⁷⁶² Op die manier leunt het stuk aan bij de belangstelling in de salonkunst rond 1900 voor het thema van de geklede, moderne vrouw uit de burgerij. Ook de ceramiek deelde in die belangstelling: er ontstonden statuettes met het signatuur van Dejean, de Feure, Guiraud-Rivière, Caro-Delville of de Frumerie en met titels als 'La Parisienne'. Ze vormden een nieuw genre, dat getuigde van een verfijnde maatschappij gefascineerd door het vrouwelijke, "les tanagra d'aujourd'hui", zoals een criticus de beeldjes omschreef.⁷⁶³



Cat. 88 Sculptuur ('Une passante'), het model door Jean Bérangier, Châtillon-sous-Bagneux, 1908
Faïence, H 39,8cm

Op de onderzijde met de hand : LACHENAL; op de zijkant onderaan in de materie met de hand: Berangier

Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.

Dit stuk is afgebeeld in M.RHEIMS, *L'objet* 1900, Parijs, 1964, p.66.

Dit of een tweede exemplaar in ceramiek was onder de naam Bérangier tentoongesteld op het Salon de la Société des Artistes Indépendants te Parijs in 1908 onder nr. 460.

DRIE BEELDHOUWERS

RUPERT CARABIN (1862-1932)

De vier modellen die de beeldhouwer Rupert Carabin ontwierp voor seriële vervaardiging in ceramiek nemen in zijn werk een beperkte plaats in: hij is belangrijker als meubelmaker, zich met een "horreur de la banalité et des conventions"⁷⁶⁵ uitlevend in sculpturale elementen die nadrukkelijk zijn meubels domineren. In de eerste plaats kiest hij daarvoor vrouwelijke naakten, bij voorkeur van een volks, gezond type, vrouwen die hij een dierlijke uitstraling verleent en die hij met wellust gestalte geeft: ze zijn aantrekkelijk, "grâce à des ploiements et des ramassements de muscles inusités et réussis", schreef Émile Verhaeren.⁷⁶⁶ Het ondubbelzinnige fetisjisme van sommige meubels – voorlopers van de fornifiele sculpturen van Allan Jones – vond niet steeds bijval. De kleine ceramische objecten daarentegen waren meer geliefd, hoewel ook zij exclusief en onverbloemd de erotische belangstelling aanspraken. Als ceramiek betekenen ze weinig en over hun uitvoering is zo goed als niets geweten⁷⁶⁷: "C'est le style pieuvre, la céramique verte et mal cuite."⁷⁶⁸ Maar welk een schat aan betekenissen is hier aanwezig: heel de troebele, obsessionele verhouding die het fin de siècle had met de vrouw ligt vervat in cat.89, een sierobject dat als inktpot kon worden gebruikt. De vrouw is er de meesteres van het dierlijke, het diepe en duistere, van de weerzinwekkende tegenpool van de beschaving. Tegelijkertijd valt ze ermee samen, want de geopende muil van het dier beneemt de plaats van haar geslacht. Het gebruik van de inktpot – met de pen als freudiaans symbool – vermocht de vermoedelijk mannelijke schrijver te wijzen op het onderbewuste als voedingsbodem van zijn cultuur. De perverse verbinding van een vrouwenlichaam met een inktvis had een plaats in de Japanse kunst en zou later de surrealisten bekoren.⁷⁶⁹ Het is dan ook verbazend dat op een foto in de verkoopcatalogus van de nuchtere Henry van de Velde een exemplaar te zien is op een damesbureau in een boudoir.

De rugzijde van cat.90 getuigt optimaal van Carabins kwaliteiten als beeldhouwer. Alzo onderscheidt het stuk zich van de meeste soortgelijke objecten uit die periode; men zou zelfs, alle verhoudingen in acht genomen, kunnen verwijzen naar Rodins schitterende 'Femme accroupie' uit het begin van de jaren tachtig.



Cat. 89 Inktpot ('Femme-pieuvre' of 'La pieuvre'), de uitvoerder en de plaats van uitvoering onbekend, mogelijk 1896, waarschijnlijk 1897

Aardewerk; H 16,5cm x B 15,2 cm

In de materie van de binnenzijde gestempeld in reliëf: monogram RCF; aan de binnenzijde ingestempeld: 42

Uit de muil van de octopus druipend zwart glimmend glazuur.

Dit stuk was tentoongesteld in Brussel, kruispunt van culturen, te Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 2000, zonder catalogusnummer.

Een exemplaar is in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel. Een ander is in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs; en werd tentoongesteld te Kopenhagen in 1909, cf. an., Exposition française d'art décoratif, cat. Kopenhagen (Charlottenborg), 1909, nr. 99 en 287; en is te zien in een vitrine in R.G.SANDOZ en J.GUIFFREY, Exposition française d'art décoratif de Copenhague 1909. Rapport général, Parijs, s.d., p.25; het is verder afgebeeld in W.BEEH e.a., Ein Dokument Deutscher Kunst, vol.2: Kunst und Dekoration 1851-1914, cat. Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1976-1977, p.132; en in B.GAUDICHON e.a., Des amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts, 1890-1905, cat. Roubaix (La Piscine, Musée d'Art et d'Industrie André Diligent), 2003, p.259; het was verder tentoongesteld in L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993 te Parijs, Galeries nationales du Grand Palais, 1993-1994, onder nr. 450.

Andere exemplaren zijn afgebeeld in G.MOUREY, The Decorative Art Movement in Paris, in The Studio, vol.X, 1897, p.123; in H.VAN DE VELDE, Société anonyme. Industries d'art et d'ornementation, [...] Catalogue, vol.1 : Meubles, s.l. [Brussel], s.d., pl.4; in H.VAN DE VELDE, [...] Werkstätten für angewandte Kunst [...], Geschäftskatalog, A^{bth}1: Möbel, s.l. [Berlijn], s.d., pl.4; in Y.BRUNHAMMER et C.MERKLEN, L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932, cat. Parijs (Galerie du Luxembourg), 1974, p.229; in L.BUFFET-CHALLIÉ, Le Modern Style, Parijs, 1975, p.74; in A.DUNCAN, Art Nouveau Sculpture, Londen, 1978, p.20 (vertaald als La sculpture Art Nouveau, Parijs, 1978, p.20); in A.DUNCAN, Fin de Siècle Masterpieces from the Silverman Collection, New York, 1989, p.182; in N.LEHNI, E.MARTIN e.a., F.R.Carabin, 1862-1932, cat. Straatsburg (Musée d'Art Moderne), 1993; Parijs (Musée d'Orsay), 1993, p.44; in M.Th. BRANDLHUBER en M.BUHRIS (o.l.v.), Die Jugend der Moderne. Art Nouveau und Jugendstil. Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz, cat. München (Museum Villa Stuck), 2010, p.40; en in B.MACKLOWE en K.MOORE (red.), Dynamic Beauty. Sculpture of Art Nouveau in Paris, New York, 2011, pp.48 en 82.

In 1897 was een exemplaar op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs, afdeling Objets d'Art, nr.190, afgebeeld op een oude foto in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.76; en, datzelfde jaar, bij La Libre Esthétique te Brussel onder nr. 81. Exemplaren waren tentoongesteld in de Exposition Rupert Carabin, Parijs, Musée Galliera, 1934-1935 onder de nrs. 100 en 101.

Behalve de uitvoering in mat groen koperglazuur bestaat er een uitvoering in bruin.



Cat. 90 Inktpot of pseudo-vaas ('Femme à la coloquinte'), de uitvoerder en de plaats van uitvoering onbekend, 1897 of 1898

Faïence; H 14cm x B 15,1 cm

In de materie van de standring gestempeld in reliëf: monogram RCF

Aan de voorzijde vertoont de kolokwint rode vlekken.

In 1898 was een exemplaar met een tinnen stopje in de vorm van een stervormig blad op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs, afdeling Objets d'Art, nr. 250; het is afgebeeld in K.E.SCH. [SCHAEFER?], Paris. Die angewandte Kunst im Pariser Salon, in Kunstgewerbeblatt, 9, 1898, p.203. Een exemplaar was op de vierde tentoonstelling van de Wiener Secession in 1899, cf. an., Katalog der IV. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, cat. Wenen (Secession), 1899, p. 30, nr. 213.

Een exemplaar zonder stop is in het Zimmerli Art Museum te New Brunswick, New Jersey, en is

afgebeeld in Ph. D.CATE (o.l.v.), *Breaking the Mold. Sculpture in Paris from Daumier to Rodin*, cat. New Brunswick (Jane Voorhees Zimmerli Art Museum), 2005-2006, p.107. Andere exemplaren zonder stop zijn afgebeeld in Y.BRUNHAMMER en C.MERKLEN, op.cit., p.230; in A.DUNCAN, op.cit., 1998, p.77; en in M.Th.BRANDLHUBER en M.BUHRS (o.l.v.), op.cit., p.40. Een exemplaar met stop is afgebeeld in B.MACKLOWE en K.MOORE (red.), op.cit., pp. 48 en 82.

NIELS HANSEN JACOBSEN (1861-1941)

Niels Hansen Jacobsen behoort met Hans Stoltenberg-Lerche, Francisco Durrio en zijn landgenoot Jens Ferdinand Willumsen tot een groep buitenlandse kunstenaars die in Parijs werkten, aangetrokken tot het symbolisme, de sculptuur en de ceramiek. Hun kunst bleef daar alle eigenheid behouden en ook Hansen Jacobsen bleef Deens van geest en idioom. Bij het 'Trolde maske' is dat niet anders: zijn hoekige vorm, die meermaals als te gezocht wordt ervaren, is minder verbazend voor wie vertrouwd is met de Deense kunst.⁷⁷⁰ Mogelijk vertrokken van de stilering in bepaalde Japanse maskers, bereiken zulke vormen bij hem een hoogtepunt in bizarre, onirische sculpturen, zoals de bronzen trol uit 1896 die zich nu vóór het Hansen Jacobsen Museum in Vejle bevindt. Toch is Franse invloed hier niet geheel uit te sluiten: ik denk aan het even excentrieke en nu vergeten werk van Henri Guérard dat in 1895 werd gepubliceerd.⁷⁷¹ Gaf dat een stimulans? In andere, meer naturalistische maskers waarmee hij liever in de openbaarheid kwam, is met meer zekerheid enige Franse invloed aan te wijzen: men denkt aan Carriès.⁷⁷² Ook zijn vazen hebben vaak een weerbarstigheid en brutaliteit die ze ongeschikt maakten voor de gunst van het Parijse publiek, maar ook zij blijken hun gemodelleerde en onregelmatige vorm te delen met Frans werk. Zoals in sommige vazen van Carriès is er een verstoring van het oorspronkelijk rustige volume, dat, meer vervormd dan bij de Fransman, nog nauwelijks herkenbaar is. Daardoor, en door het toelaten van toeval, door de behoefte aan directheid, ontstaat een niet-esthetiserend resultaat: de uitdrukking van primaire kracht, de vertaling van het vuur en van het ontstaan van het object. De transformatie die zich in de oven voltrok, blijft zichtbaar en de herinnering eraan is pijnlijk: cat.92 lijkt een object uit de hel. Die intensiteit werd nog opgedreven door de ongewone vermenging met andere materialen, eerst metaal, later steen en glas.⁷⁷³

Beide stukken waren oorspronkelijk in het bezit van Jean Limet, Hansen Jacobsens buur in de Cité Fleurie aan de boulevard Arago, waar eveneens Carriès, Jeanneney en Bigot een atelier hadden. Limet spoorde Hansen Jacobsen in 1894 aan ceramiek te maken, zoals hij ook Carriès in diens keuze voor ceramiek had gestimuleerd.⁷⁷⁴



Cat. 91 Masker ('Trolde maske'), Parijs, 1894 of 1895

Steengoed; H 20,3cm x B 16,3cm x D 7,1cm

Op de achterzijde in de materie met de hand: monogram NHJ

Herkomst: collectie Jean Limet, Parijs; diens familie, cf. *Importants tableaux des maîtres du XIXe siècle modernes. Exceptionnel ensemble d'œuvres par Auguste Rodin. Sculptures, aquarelle et correspondance provenant de la famille Jean Limet, ami et collaborateur de Rodin [...]*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 21 november 2003, nr.31, daar verkocht als anoniem.

Een exemplaar met identiek glazuur, de ogen verguld, is in het Kunstindustrimuseet, Kopenhagen, aangekocht in 1895; het was tentoongesteld in het Deens paviljoen op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1900, cf. an., *Exposition collective organisée par le Musée des Arts Décoratifs de*

Copenhagen, Copenhagen, 1900, nr.50; het is afgebeeld in M.ERTBERG e.a., Brændpunkter i dansk keramik 1890-1990, cat.Kopenhagen (Kunstindustrimuseet), 1990, p.24; in M.FABRICIUS HANSEN, Niels Hansen Jacobsens keramiske arbejder, in *Cras.Tidsskrift for Kunst og Kultur*, vol.LVII, 1990, p.24; en in Ch.CHRISTENSEN, Paris-København. Det danske Kunstindustrimuseums erhvervelser på Verdensudstillingen i Paris 1900. København-Paris. Det danske Kunstindustrimuseums samling af dansk kunsthåndværk udstillet på Verdensudstillingen i Paris 1900. Bestandskatalog, Copenhagen, 2008, p.245 (vertaald als 1900, the Year of Art Nouveau. The Danish Museum of Art & Design and the Paris World Exhibition. Catalogue of the Collection, Copenhagen, 2008, p.245).

Een exemplaar in donkergrijs en roestkleur is in het Kunstmuseum te Vejen, en is afgebeeld in É.PAPET (o.l.v.), *Masques de Carpeaux à Picasso*, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2008-2009 [Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 2009; Copenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek), 2009], p.244. Een exemplaar is afgebeeld in an., [J.MEIER-GRAEFE], N. Hansen Jacobsen, in *Dekorative Kunst*, 6, 1899, p.259; en in M.G. [J.MEIER-GRAEFE], N. Hansen Jacobsen, in *L'Art Décoratif*, maart, 1899, p.279.



Cat. 92 Vaas met montuur, Parijs, ca. 1901

Steengoed, samen gebakken met het montuur; het montuur in tin; H 7,9cm x Ø 13,7cm

Op het handvat in de materie met de hand: monogram NHJ

Herkomst: collectie Jean Limet, Parijs; diens familie, cf. *Importants tableaux*, op.cit., nr. 31bis, daar verkocht als anoniem.

De datering is gebaseerd op Hansen Jacobsens eerste tentoonstelling van met tin vermengde ceramiek in 1901 en van zijn definitieve vertrek naar Denemarken in de loop van 1902.

Twee vergelijkbare stukken, bewaard in het museum in Vejen, zijn afgebeeld in M.GELFER-JØRGENSEN, *Dansk kunsthåndværk fra 1850 til vor tid*, Copenhagen, 1982, p.170.

HENRY CROS (1840-1907)

In het oeuvre van Henry Cros vormen de stukken in ceramiek een uitzondering: ze zijn extreem zeldzaam. Aanvankelijk hield Cros zich meer dan tien jaar lang bezig met gekleurde was, tot hij in het begin van de jaren tachtig begon te experimenteren met een gegoten en gekleurde glasmassa. Zijn middeleeuws georiënteerde thematiek uit de jaren zeventig werd dan door een mediterrane en elegische wereld vervangen. Die nieuwe, dromerige evocatie van de antieken, van een archaïsche kunst, steunde op eruditie en ontplooiëde zich met de vrijheid van een modern eclecticisme, parallel aan zekere classicistische tendensen in de Franse schilderkunst.⁷⁷⁵

De discrete, als verbleekte tinten van het doffe, ondoorschijnende glas, die een verre wereld in een zachte nevel openbaren, ontbreken in cat.93, al wijst het ongekleurde van de lichaamspartij op een zelfde keuze voor een tonaliteit die eigen is aan het gebruikte materiaal. Thematisch staat het stuk wel dicht bij Cros' glas: het blijkt een wat aangepast fragment uit zijn 'L'Histoire de l'Eau', een in opdracht van de Franse staat van 1892 tot 1894 ontstaan groot bas-relief in pâte de verre dat zich nu in het Musée d'Orsay bevindt.⁷⁷⁶ Wanneer het ceramische reliëf precies ontstond, is door het ontbreken van gegevens omtrent Cros' ceramische activiteit niet te zeggen, maar zeker is dat het als autonoom moet worden gezien.⁷⁷⁷ Zelfs het fragmentarische voorkomen past volkomen in Cros' verlangen om een vergeten schoonheid weer te vinden: het is "semblable à quelque trésor archéologique perdu".⁷⁷⁸

Dit reliëf bevestigt de band tussen ceramiek en pâte de verre rond 1900: omstreeks 1897 werkte Dammouse met Ringel d'Illzach een formule voor glasproductie uit, en in 1903 richtte Décorchemont zich naar glas, ontgoocheld door de moeilijkheden die hij ondervond bij het bakken van gres.⁷⁷⁹



Cat. 93 Sculptuur in bas-reliëf, Sèvres, ca.1893-1906, waarschijnlijk ca.1905

Steengoed; H 28,8 cm x B 23,9cm x D 5,6 cm

Op de achterzijde met de hand: H.CROS; etiket waarop AA HÉBRARD 8 RUE ROYALE PARIS, daarop met inkt: 4

Herkomst: (...); collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr.94, afbeelding op p.64.

Voor een late datering pleit de gelijkenis met een laat bas-reliëf in polychrome terracotta in het Musée d'Orsay, Parijs, afgebeeld in E.H. [E.HÉRAN], Nouvelles acquisitions. Henry Cros [...], in 48/14 La Revue du Musée d'Orsay, 16, 2003, p.40.

Dit stuk is mogelijk tentoongesteld als 'fragment grès (figure)' in de Exposition rétrospective d'œuvres de Henry Cros, opgenomen in an., Société du Salon d'Automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif, Parijs, 1922, onder nr. 2854, 2855 of 2856. Een even hoog pendant waarop de tors van een naakte jongeling, en eveneens voorzien van een etiket van Galerie Hébrard, werd samen met dit stuk geveild in Ensemble de céramiques Art Nouveau [...], veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 18 maart 1991 als nr.115; dit stuk als nr.116; afbeelding van beide stukken op p.32. De twee reliëfs zijn waarschijnlijk getoond op de Exposition des grès, faïences, terres cuites et leurs applications in het Musée Galliera te Parijs in 1911, cf. de vermelding in de catalogus op p.16: 'Cros, deux grès, pièces originales exposées par M.A.-A. Hébrard, 8 rue royale Paris'. Alleszins wordt een 'bas-relief en grès' genoemd in L.VAILLAT, Grès, faïences, terres cuites au Musée Galliera et au Pavillon de Marsan, in L'Art et les Artistes, vol.XIII, 1911, p.222.

IN DE SCHADUW VAN DE GROTEN

LOUIS-ÉTIENNE DESMANT (1844-1902)

In het kielzog van Clément Massier, wiens metaalglazuren veel werden nagevolgd, konden sommige ceramisten zich losmaken van zijn invloed. Alfred Renoleau, Pierre Delbet en Louis-Étienne Desmant⁷⁸⁰ hadden die kracht. Toch blijken hun creativiteit en visie beperkt en bevinden ze zich in de geschiedenis van de moderne Franse ceramiek slechts op de achtergrond. Glanzende, geïriseerde vazen met Moors aandoende oren in platte arabeske vormen tonen bij Desmant nog de impact van Massier, maar elders tonen een zekere grofheid in de vorm en een gedurfde onbevangenheid in het decor zijn persoonlijkheid die dichtter staat bij de geest van Parijs dan bij die van de côte d'Azur. Desmant treedt naar voren vanaf 1892; eerst werkt hij in zowel faïence als gres, daarna vanaf 1896 uitsluitend in gres, waardoor hij de zuiderse invloedssfeer definitief kan verlaten. In 1898 wordt de druk op zijn kunstenaarschap uiteindelijk te groot. Hij start dan samen met zijn zoon Lucien een meer commerciële productie van vazen waarvan de ornamentiek ontleend is aan de beroemde wandtapijten

van Bayeux. Het verbaast dan ook niet dat dat werk, zeker voor de latere kritiek, een schoolvoorbeeld is van een fout gebruik van versiering en een foute omgang met materiaal.⁷⁸¹



Cat. 94 Vaas, Boulogne-sur-Seine of Subles, 1894-1897

Steengoed, H 21,6cm

In de materie van de bodem met de hand : Desmunt

Op de op de foto niet zichtbare zijde distels in een andere compositie.

Een vergelijkbare vaas is in een privéverzameling te München, cf. S. WICHMANN (o.l.v.),

Internationale Jugendstilobjekte. Glas. Keramik. Porzellan. Metall, cat. München (Museum Stuck-Villa), 1969, p.15.

Een vaasje met een vergelijkbaar decor is in het Kestner-Museum in Hannover, en is afgebeeld in C. MOSEL, Kunsthandwerk im Umbruch. Jugendstil und zwanziger Jahre, Hannover, 1971, p.78.



Cat. 95 Vaas, Boulogne-sur-Seine of Subles, 1894-1897

Steengoed ; H 19,2cm

In de materie van de bodem met de hand : Desmunt

HENRY ROBALBHEN (1862-1906)

De schilder, illustrator en decorateur Henri Laurent-Desrousseaux koos de schuilnaam Robalbhén⁷⁸² toen hij in 1896 voor het eerst ceramiek toonde op het salon. Mogelijk door de bekendheid en het succes verleid, signeerde hij na een tijd zijn ceramiek met beide namen. Wie er de literatuur op naslaat, beseft vlug waartoe die onduidelijkheid heeft geleid: tot voor kort werd geloofd in twee kunstenaars. Hebben we vandaag ten minste zekerheid over het auteurschap, met betrekking tot het werk blijft veel nog problematisch. Zo is er vooral het onverklaarbare contrast tussen de vroegste en de laatste stukken: van een primitieve, haast onbehouwen en boertige stijl die op dat ogenblik evenwel persoonlijk en opvallend is, verschuift het werk blijkbaar bruusk naar een technisch en esthetisch uiterst geperfectioneerde manier van werken die echter geen enkele originaliteit meer vertoont: na 1900 wordt de vormtaal afhankelijk van het gestileerde en plastische naturalisme van Lachenal, een esthetiek die verbreid was en waar ook een Milet en Mougin uit putten. Die dualiteit openbaart zich tevens in de receptie. De ene criticus is bekoord, de andere betreurt een te ruw oppervlak en een te schril coloriet.⁷⁸³

Hier wordt uitsluitend werk uit Robalbhens eerste periode getoond: ceramiek die in de keuze voor een decoratief ontwerp enigszins verwant is aan de beginnende Étienne Moreau-Nélaton en die zich ver houdt van de glazuurkunst in de lijn van Chaplet en Carriès. Die keuze bracht hem in die jaren zelfs tot de symmetrie, die sinds de hoge vlucht van het japonisme als conservatief was te duiden. Zodoende knoopte Robalbhén aan bij de florale en lineaire decors op het porselein van Sèvres en kondigde hij het porselein aan dat de Feure en Colonna voor de galerie van Bing zouden creëren. Hij beleed zo een moderniteit die zich voorzichtig aan regels hield en excessen vermeed. Maar hoe kon hij die keuze verenigen met het voor hem toch lange tijd typische grove en onvolmaakte oppervlak, dat door het publiek niet gemakkelijk werd aanvaard?



Cat. 96 Cache-pot, Parijs, 1897(?)

Faïence; H13cm x Ø 32cm

Op de wand beneden met de hand: Robalphen Paris; op de bodem: etiket van de verzameling Silzer

Herkomst: (...); collectie Silzer, Hannover, cf. Sammlung Giorgio Silzer, veilingcat. Leipzig (Nagel), 8 oktober 2004; nr.9231, afgebeeld op p.106.



Cat. 97 Vaas, Parijs, 1897-1898

Faïence; H 19,3 cm

Op de bodem met de hand: Robalphen H Laurent-Desrousseaux; restant van etiket waarop A LA PAIX PORCELAINES. CRIST[...] 34 AVENUE DE L'OPÉRA [...]

Herkomst : (...) ; collectie Jacques Bocquet, Parijs, cf. Succession Jacques Bocquet. Art Nouveau français et étranger, veilingcat. Parijs (Nouveau Drouot), 20 en 21 mei 1897, cat.126, afbeelding op p.41; collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr.392, afbeelding op p.199.

Vanaf 1898 is Laurent-Desrousseaux gelieerd aan Jules Mabut, eigenaar van À la Paix, een der meest luxueuze winkels van Parijs.

Een gelijkende vaas werd gepubliceerd in É.MOLINIER, Les arts du feu, in Art et Décoration, 1897 (1^e sem.), p.111; de foto hernomen in J.HOFFMANN (red.), Der Moderne Stil, jg.1899, herdrukt als J.HOFFMANN Jr. (red.), Der Moderne Stil. The Modern Style. Jugendstil. Art Nouveau 1899-1905, Stuttgart, 2006, p.280; de foto eveneens hernomen in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol. IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.363. Een andere gelijkende vaas is afgebeeld in Ch.SAUNIER, Céramique, verrerie, émail, in L'Art Décoratif, juli 1901, p.151.



Cat. 98 Vaas, Parijs, ca.1898(?)

Faïence ; H 13cm

Op de bodem met de hand: Paris Robalphen H Laurent-Desrousseaux



Cat. 99 Grote vaas, Parijs, ca.1900(?)

Steengoed; H 34,2cm

Op de bodem met de hand: Robalphen Paris en 639 over ander nummer

HET ATELIER TE GLATIGNY

In een reactie tegen het elitarisme dat de moderne ceramiek in Frankrijk was gaan omgeven, startten enkele mensen in 1897 een atelier in Glatigny nabij Versailles. Het was hun bedoeling te streven naar het niveau van de grote ceramisten, maar niettemin de gebruikelijke exuberante verkoopprijzen te drukken: schoonheid moest voor allen bereikbaar zijn. Hun verhelderende publicaties gingen in tegen de verhullende mythevorming die het elitarisme diende. Zoals het ontbreken van persoonlijke signatures en het beschermen van de anonimiteit ingingen tegen de autonomie en het individualisme van de ceramisten en tegen de emancipatie van de ambachten, gevolgen van de nieuwe gelijkwaardigheid van de kunsten. Helaas heeft dat tot gevolg dat onze kennis over het atelier miniem is.⁷⁸⁴ Zo blijft ook de vraag open of het atelier in zijn opvattingen door sociale ideeën van buiten Frankrijk werd beïnvloed. Zijn kunst alvast is door en door Frans, en geregeld vertonen

er zich verwantschappen met Bigot, Delaherche en anderen. Wetenschappelijk onderzoek naar lopende, gevlamde en gekristalliseerde glazuren op porselein en steengoed, en import van zeldzame niet-Europese mineralen vormen de basis van een ernstige, vaak sobere kunst. Toch ontsnapt ook hier het beste werk niet aan een neiging tot precisiteit. Zo stelde het atelier ceramiek tentoon gevat in zilver; soms zelfs werd porselein gebruikt om de indruk te wekken van een uitzonderlijk rijk steengoed.⁷⁸⁵ Hield het mooie ideaal dan niet stand? En hoe evolueerde het atelier toen de oorlog uitbrak en het nog steeds actief was? En hoelang bleef het actief?



Cat. 100 Vaas, Glatigny, ca.1899

Porselein; H 22,2cm

In de materie van de bodem met de hand: Glatigny

Een exemplaar, verworven op de Parijse wereldtentoonstelling in 1900, is in het Kunstgewerbemuseum te Berlijn, en is afgebeeld in W.SCHEFFLER, *Werke um 1900*, Berlijn, 1966, p.57 en in E.CAMERON, *Encyclopedia of Pottery & Porcelain 1800-1960*, New York-Oxford, 1986, p.141.

Een exemplaar is afgebeeld in H.PUDOR, *Dokumente des modernen Kunstgewerbes. Serie A: Keramik und Glasindustrie*, vol.I, 4, Berlijn, s.d., p.86, heruitg. H.MAKUS (red.), H.PUDOR, *Dokumente zum Jugendstil. Art Nouveau Documents. Modernes Kunstgewerbe. Modern Applied Arts*, 1902-1908, Stuttgart, 2011, p.168.



Cat. 101 Grote vaas, Glatigny, 1899

Porselein, H 32,4cm

In de materie van de bodem met de hand: Glatigny

De op de foto niet zichtbare zijde vertoont een gelijkaardig decor.

Een exemplaar met een ander glazuur is in het Musée de l'Impression sur Étoffes, Mulhouse, afgebeeld in A.LANG et B.JACQUÉ, *Céramique Art Nouveau. Collection du Musée de l'Impression sur Étoffes*, Mulhouse, cat. Mulhouse (Maison de la Céramique), s.d. [1990], p.37.

Een exemplaar met bruin glazuur was in de collectie Henry Vasnier, nu in het Musée des Beaux-Arts te Reims, en afgebeeld in Ph.THIÉBAUT e.a., *L'œil d'un collectionneur. Catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier*, cat. Karuizawa (Museum Mercian), 2003, p. 187.

Een exemplaar met ander glazuur is afgebeeld in A.LE CHATELIER, *Céramique d'art*, in *Art et Décoration*, 1899 (2^e sem.), p.135, de foto hernomen in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1944*, vol.IV: *Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998, p.242.

TWEE MANUFACTUREN

DE FIRMA MULLER

De firma Émile Muller, gevestigd te Ivry, bestond sinds het midden van de negentiende eeuw en was gespecialiseerd in ceramiek voor bouw en industrie. Na de dood van Émile Muller in 1889 komt het enorme bedrijf in handen van diens zoon Louis d'Émile Muller. Het werk van de vader wordt voortgezet en de productie behoudt haar plaats naast het architecturale steengoed van Loebnitz, Gréber of Bigot, die hier elders ter sprake komt en die de modernste onder hen zal blijven. Zoals zij richt Louis Muller zich eveneens op meer artistiek werk, dat in

een klein atelier binnen het bedrijf ontstaat. Daar houdt men zich voornamelijk bezig met de interpretatie in steengoed van sculpturen, zowel vrijstaande beelden als reliëfs. Vazen zijn dan ook zeldzamer. Ze zijn sculpturaal opgevat en nooit volledig abstract, waardoor ze gemakkelijk kunnen worden gelezen als dragers van betekenissen. Zo ook deze vaas: haar vorm is imponerend, haar oppervlak koud en glad; met een decadente zin voor verval werden vlekken 'en creux' gemodelleerd, als waren het afbrokkelingen van de glazuurlaag. Een afhanginge tak in zilver is in samenklank met de vage associatie aan een bouwvallige muur of een overrijpe vrucht.

Cat.103 is een bescheiden voorbeeld van de artistieke productie bij Muller. Ongekleurd onder een mat, doorschijnend zoutglazuur heeft dit reliëfje het in die jaren geliefde voorkomen van gebakken brood. Het bezit de aantrekkelijkheid die bozzetti kunnen bezitten, zoals dat evenzeer het geval is met de beeldjes in gres van Dalou voor Sèvres en waarin de wereld van de arbeid eveneens gereduceerd is tot de charme van een bibelot. Het stuk behoort tot de editie van enkele studies door Anatole Guillot⁷⁸⁶ voor de monumentale fries in geel getinte gres die Muller vervaardigde voor de vleugels van de ingangspoort op de wereldtentoonstelling van 1900. Op de fries zag men arbeiders en ambachtslui in processie gericht naar de poort waarop een beeld van 'La parisienne' prijkte. Verkleinde fragmenten van het definitieve reliëf werden eveneens op de markt gebracht.⁷⁸⁷ Hetzelfde gebeurde met delen van een andere fries voor dezelfde poort, ontworpen door Paul Jouve en uitgevoerd door Bigot.

Ver van het realisme van Guillot staat de wandversiering van de Belgische beeldhouwer en ontwerper Isidore De Rudder⁷⁸⁸, een geïdealiseerde voorstelling van een Zeeuws meisje. Het thema is kenmerkend voor de toenmalige belangstelling voor traditionele klederdracht.⁷⁸⁹ Het was voor Fransen even exotisch als de afbeeldingen van de vrouwen van Ouled-Nail bij de oriëntalist en of in de latere salons voor koloniale kunst.⁷⁹⁰ Zeeland met zijn behouden tradities beantwoordde aan een behoefte aan escapisme. Het ging op in de toen populaire mythe van het vroegere Vlaanderen, zoals opgeroepen door auteurs als Charles De Coster en Georges Rodenbach. Het masker komt dicht bij andere, vaak symbolistisch getinte maskers van Hollandse meisjes die De Rudder in België liet uitvoeren.⁷⁹¹ Maar het is duidelijk intimistischer dan zijn 'Le Vin', dat doet denken aan de academische architecturale mascarons die in Frankrijk tot rond 1900 geliefd waren. De Rudders Franse contacten bleven niet tot Muller beperkt: ook Diffloth bakte minstens een van zijn maskers.⁷⁹²



Cat. 102 Masker ('Zélandaise'), het model door Isidore De Rudder, 1897-1898 ; de uitvoering, Ivry, 1897-1898

Steengoed; H 20,9cm x B 20,4cm x D 6,3cm

Op de onderkant in de materie met de hand: monogram IDR en EMuller; op de zijkant ingestempeld: B22; op de achterkant in de materie met de hand: 152; ingestempeld: REPRODUCTION INTERDITE; ingestempeld IVRY en PARIS waartussen cirkel waarin EMILE MULLER; ronde stempel in reliëf waarin een portret in profiel van Muller en GRES EMILE MULLER

Dit stuk is afgebeeld in É.MOLINIER, Les arts du feu (Salons de 1898), in Art et Décoration, 1898 (1^e sem.), p. 200; de foto hernomen in G.RACINE (red.), Art & Décoration 1897-1939. Les années 'mémoire', Parijs, 1996, p.53.

Een ander exemplaar, nu in een privéverzameling te Freiburg, was in de collectie van de schilder en ceramist Omer Coppens te Elsene, en is afgebeeld in S.CLERBOIS (o.l.v.), Omer Coppens (1864-1926) ou le rêve de l'Art Nouveau, cat.Oudergem (Centre d'Art de Rouge-Cloître), 2001, pp.60 et 106, daar met fout genoteerde afmeting. Dit of andere exemplaren uit een privéverzameling zijn afgebeeld in B.SCHOONBROODT, Artistes belges de l'Art Nouveau 1890-1914, Brussel, 2008 (vertaald als Art Nouveau kunstenaars in België 1890-1914, Tiel, 2008, p.119); en in D.MOREL, Le chef-d'œuvre en grès cérame d'Isidore De Rudder, in L'Objet d'Art-L'Estampille, 480, 2012, p.55.

Een monochroom, waarschijnlijk ivoorkleurig exemplaar, mogelijk in porselein, uitgevoerd door Boch, maakte deel uit van de door Léon Sneyers ontworpen inrichting van een kunstenaarsatelier op de Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna te Turijn in 1902, en is te zien in situ in E.THOVEZ, The Turin Exhibition. The Belgian Section, in The Studio, vol. XXVII, 1903, p.282.

Een andere of dezelfde monochrome uitvoering door een Belgische manufactuur, waarschijnlijk Boch, is afgebeeld in an., La Décoration Ancienne et Moderne, 6ème année: 1898-1899, Parijs, 1899, pl. motifs d'architecture et de sculpture 89; de foto hernomen in R.[M.RENARD], Les grès d'art en Belgique, in Savoir et Beauté, december, 1921, p.262, en meermaals in de volgende jaargangen van hetzelfde tijdschrift; tevens hernomen in ENGELIN en MARX, Beeldhouwkunst in België vanaf 1830, vol.I, Leuven, 2002, p.511; en in de herziene uitgave La sculpture en Belgique à partir de 1830, vol.II, Leuven, 2006, p.1105.

Een exemplaar maakte hoogst waarschijnlijk deel uit van de groep maskers van De Rudder in porselein en steengoed, getoond op de vijfde tentoonstelling van de Wiener Secession in 1899, cf. an., Katalog der V. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, cat. Wenen (Secession), 1899, p. 29, nr. 181-184; p. 44, nr. 455; p. 49, nr. 596.



Cat. 103 Sculptuur in hoogrelief, het model door Anatole Guillot, 1898; de uitvoering, Ivry, 1900 Steengoed; H 17,8cm x B 10,8cm x D 4,4cm

Op de achterzijde: ingedrukte stempel met Emile Muller in een cirkel tussen Ivry en Paris; ingestempeld: 152; op de voorzijde in de materie met de hand: Etude de la frise entrée monumentale exposition 1900; tevens met de hand: A.Guillot en E.Muller

Een afwijkend model, nog niet uitgevoerd in steengoed, is afgebeeld in P.VITRY, L'entrée monumentale de l'Exposition 1900, in Art et Décoration, oktober, 1898, p.103 als 'étude préparatoire'. Een ander reliëf uit dezelfde reeks, ivoorkleurig, is in het Gemeentemuseum te Den Haag.



Cat. 104 Vaas, Ivry, waarschijnlijk na 1900; het montuur toegeschreven aan het Maison Féau, Parijs

Steengoed; het montuur in zilver; H met montuur 23,5cm

In de bodem ingedrukte ronde stempel met Muller Ivry; ingestempeld: 152; het montuur gemerkt met een Minervakop als het Frans gehalteteken

De andere zijde met een ander, vergelijkbaar decor op vaas en montuur.

Het montuur is stilistisch te vergelijken met het montuur rond het kannetje van Dalpayrat, cat. 71. Zie aldaar voor de toeschrijving.



Cat. 105 Masker ('Le Vin'), het model door Isidore De Rudder, ca.1899; de uitvoering, Ivry, ca. 1902

Steengoed; H 34,1cm x B 21,8cm x D 8,2cm

Op de onderkant in de materie met de hand: monogram IDR en EMuller; op de achterkant in de materie met de hand: IDR

Een exemplaar in steengoed zonder vermelding van uitvoering is afgebeeld in an., La Décoration Ancienne et Moderne, 7e année: 1899-1900, Parijs, 1900, pl.motifs d'architecture et de sculpture 99.

Een exemplaar, de uitvoering onbekend, was op het Salon de la Société Lyonnaise des Beaux-Arts te Lyon in 1902 onder nr. 1079. Twee exemplaren zijn te zien op een in 1902 gemaakte foto van het atelier van De Rudder, afgebeeld in S.CLERBOIS (o.l.v.), *Céramistes de l'Art Nouveau*[belge], cat.Brussel (Musée Horta), 1999-2000, p.4. Een exemplaar werd getoond door Muller in de 1ère Exposition Internationale de l'Habitation, des Industries du Bâtiment et des Travaux Publics in het Grand Palais te Parijs in 1903.⁷⁹³ Een exemplaar in ceramiek is afgebeeld in E.HESLING en F.SYMONS, *La sculpture contemporaine en Belgique*, s.l., 1903, pl.47, heruitg. *La sculpture belge contemporaine. Les œuvres les plus remarquables des statuaires belges*, Berlijn-New York, 1904, pl.47; de foto hernomen in É.PAPET (o.l.v.), *Masques de Carpeaux à Picasso*, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2008-2009 [Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 2009; Kopenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek), 2009], p.36. Een exemplaar door Muller is te zien aan de wand in een zaal van de permanente tentoonstelling van L'Art Décoratif te Parijs, en op een aparte afbeelding in L.R. [L.RIOTOR], *Le Salon de "L'Art Décoratif"*, in *L'Art Décoratif*, juni, 1905, supplement, z.p. [resp. pp. 1 en 2].

Een exemplaar in bruin was in de collectie Silzer en is afgebeeld in an., *Sammlung Giorgio Silzer*, veilingcat. Leipzig (Nagel), 8 oktober 2004, p.121, daar als anoniem.

DE MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES

Te midden van het succes van onafhankelijke ceramisten leek de Manufacture nationale de Sèvres achterhaald. Meer dan eens kan men in de contemporaine tijdschriftartikels negatieve kritiek lezen. "Le grief était passé à l'état de lieu commun."⁷⁹⁴ Die kritiek betreft zowel de logge structuur waarin Sèvres geklemd zat, als de typische florale decors met hun detaillering en stijve regelmaat, die kunnen gezien worden als de uiting van die onvrijheid.⁷⁹⁵ De omslachtige opsplitsing van het creatieve proces en de gerichtheid op keurig afgewerkte, gedetailleerde schildering onder glazuur verschilden wezenlijk van de experimentele zoektocht naar de essentie van het ambacht die de individueel werkende ceramisten voorstonden. Aanpassing drong zich op en het zoeken naar nieuwe kleimassa's en glazuren werd opgedreven. In 1893 werden zelfs studiateliers voor faïence en steengoed opgericht. Vooral onder leiding van Alexandre Sandier, de artistieke directeur sinds 1897, streefde men naar een esthetica die aanknoopte bij de vernieuwingen van de kleine ateliers. Ontwerpers van buitenaf werden aangetrokken; onder hen Léon Kann en Joseph Chéret.⁷⁹⁶ Fraaie flammés, soms oppervlakeffecten van een uitzonderlijke schoonheid zoals op cat.108, ontstonden apart van de geschilderde plantenornamentiek. De vakkennis van de chemische laboratoria was inderdaad zeer groot. Ook kristalvorming werd er volkomen beheerst. Het procédé was in Sèvres ontdekt en gepubliceerd om vervolgens door de koninklijke porseleinmanufaktur van Kopenhagen voor het eerst als een volwaardig uitdrukkingsmiddel te worden aangewend.⁷⁹⁷ Op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900 kenden de kristalglazuren van beide manufacturen een enorme bijval. Maar zelfs op dat gebied bleef de werking van Sèvres log: niet de manufaktur maar Bigot was het die reeds in 1894 de eerste kristallen op steengoed verkreeg. De bekoring van kristallen zou voor vele ceramisten tot vandaag krachtig blijven.

Cat. 106 Vaas ('Vase d'Agen'), de vorm door Joseph Chéret, 1893; deze uitvoering, Sèvres, 1893 Porselein; H 24,5cm

Op de bodem gestempeld in groen: S93 in ovaal; in de materie met de hand: CR-5-93

Verschillende exemplaren zijn in het Musée national de Céramique, Sèvres; een ervan, met een



glazuur identiek aan ons exemplaar, is afgebeeld in C.DAUGET en D.GUILLEME-BRULON, *La porcelaine française*, Parijs, s.d., p.76; in J.-P.MIDANT, *Sèvres, la manufacture au XXe siècle*, Parijs, 1992, p.23; en in B.DUCROT, *Manufacture nationale de Sèvres. Second Empire & IIIe République. De l'audace à la jubilation*, Parijs, 2008, p.74. Een exemplaar uit 1894 met vergelijkbaar glazuur is op de wereldtentoonstelling van 1900 gekocht door het Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, en is afgebeeld in W.SIEMEN (red.), *All nations are welcome. Porzellan der Weltausstellungen 1851 bis 1910*, Hohenberg a.d. Eger, 2002, p.79; op een foto van een vitrine in G.P.WEISBERG, E.BECKER en É. POSSÉME (o.l.v.), *De oorsprong van L'Art Nouveau. Het Bingimperium*, cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), 2004-2005, p.207; en in B.REUTER, *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Die Jugendstil-Sammlung*, vol.4, Petersberg, 2010, p.82. Een exemplaar, eveneens uit 1893, gevamd blauw waarop rood, is door het Musée national de Céramique, Sèvres, gedeponeerd in het Musée des Beaux-Arts te Tours. Een ander exemplaar uit 1893, blauw gewolkt, is door het museum van Sèvres gedeponeerd in het Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie te Besançon. Er zijn verschillende latere exemplaren gekend, uitgevoerd van 1894 tot 1900. Zo in donkerblauw in het Bröhan-Museum te Berlijn, afgebeeld in K.H.BRÖHAN en D.HÖGERMANN, *Kunsthandwerk*, 2: *Jugendstil, Werkbund, Art Déco. Metall, Porzellan*, Berlijn, 1977, p.465; en in K.H. BRÖHAN en D.HÖGERMANN, *Porzellan. Kunst und Design 1889 bis 1939. Vom Jugendstil zum Funktionalismus*, Berlijn, 1996, p.338; in donkergrijs met druipglazuur in het Musée des Beaux-Arts te Saintes, afgebeeld in H.BLANCHARD en M.THAURÉ, *La collection de Sèvres du Musée des Beaux-Arts de Saintes, 1890-1910*, Saint-Jean-d'Angély, 1986, p.14; in blauw in het Musée des Beaux-Arts te Rijsel, afgebeeld in A.CASTIER, *Catalogue des Céramiques du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Rijsel, 2008, p.442; naderhand te Kopenhagen gemonteerd in zilver, in het Hessisches Landesmuseum te Darmstadt, afgebeeld in G.BOTT (red.), *Kunsthandwerk um 1900. Jugendstil, Art Nouveau, Modern Style, Nieuwe Kunst*, Darmstadt, 1965, p. 285; en in C.B.HELLER, *Jugendstil. Kunst um 1900*, Darmstadt, 1982, p.367; met groene kristallen, in het Château-Musée te Dieppe, afgebeeld in an., *Les collections céramiques. XVIe-XXe siècles. Faïences, porcelaines et quelques autres produits de l'industrie céramique française, européenne et asiatique*, cat. Dieppe (Château-Musée), 2000, p.82; in bleke tonen met druipglazuur, in het Musée d'Orsay, Parijs, afgebeeld in M.BASCOU, M.-M.MASSÉ en Ph.THIÉBAUT, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs*, Parijs, 1988, p.199, daar foutief als 'Gourde de Champrosay' door Alphonse Sandoz; met beige kristallen in het museum van Beaufort, te zien in een vitrine in B.FOUCART, *Le Musée de Beaufort-en-Vallée ou le dernier des cabinets de curiosités*, in *Connaissance des Arts*, 484, 1992, p.101; in rood, groen en grijs in het Musée des Beaux-Arts te Troyes; en in rood en blauw in het Conservatoire National des Arts et Métiers te Parijs. Andere exemplaren zijn afgebeeld in o.a. W.GENSEL, *Die Porzellan-Manufaktur zu Sèvres*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, februari 1901, p.191. Een exemplaar met beschilderd decor uit 1900 is afgebeeld in E.DE WAAL, *20th Century Ceramics*, Londen, 2003, p.11. Drie exemplaren met koperoxideglazuur waren op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1900, cf. an., *Exposition universelle de 1900. Catalogue des œuvres exposées par les Manufactures Nationales de l'État (Gobelins-Sèvres-Beauvais)*, Parijs, 1900, nr.220.



Cat. 107 Vaas ('Vase Girolle'), de vorm toegeschreven aan Alexandre Sandier, 1897; deze uitvoering, Sèvres, 1897

Porselein; H 15cm

Op de bodem gestempeld in zwart: S97 in ovaal; in de materie met de hand: AB-5 en 97PN
 Herkomst: (...) ; collectie Martine de Cervens, Londen, cf. *Collection Martine de Cervens*. 137
Œuvres de la manufacture nationale de Sèvres. Un siècle de créations 1880-1980, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 28 oktober 1999, nr.65, afbeelding op p.15, daar 'Girandole' betiteld.
 Een exemplaar, turkoois op grijsachtig wit, werd te Parijs in 1900 gekocht door het Nationalmuseum te Stockholm, en is afgebeeld in B.NYSTRÖM, *Svensk Jugendkeramik*, Lund, 2003, p.12. Het Musée national de Céramique te Sèvres bewaart meerdere exemplaren: een

exemplaar in crème en grijs met kristallen is afgebeeld in B.SALMON en J.-P.MIDANT, Sèvres 1900, cat. Nancy (Musée des Beaux-Arts), 1996-1997, p.26; een exemplaar met blauwe kristallen, tentoongesteld in 1975, cf. A.FAÏ-HALLÉ en T.PRÉAUD, Porcelaines de Sèvres au XIXe siècle, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1975, nr.443, is afgebeeld in M.BRUNET en T.PRÉAUD, Sèvres. Des origines à nos jours, Fribourg, 1978, p.329. Een exemplaar met groene kristallen is in de Collection des Musées de Mâcon, en is afgebeeld in C.MAGNIEN en B.MAHUET, Lafayette, Tcho-San, Feuilles de carotte... la Manufacture de Sèvres de 1872 à 1905, cat. Mâcon (Musée des Ursulines), 2011, pp.38 en 67. Een exemplaar met blauwe kristallen is door het Musée national de Céramique gedeponneerd in het Musée des Beaux-Arts te Tours. Een blauw exemplaar is in het Musée de la Céramique te Rouen. Twee exemplaren met kristalglazuur waren op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1900, cf. an., Exposition universelle de 1900, op.cit., nr.193.



Cat. 108 Kruik ('Vase gourde de Bruyères'), de vorm door Léon Kann, 1899; deze uitvoering, Sèvres, 1900

Porselein; H 20,8cm

Op de bodem gestempeld in zwart: S1900 in driehoek; in de materie met de hand: onleesbare notitie

Een exemplaar in groen en wit met kristalvorming is in het Musée national de Céramique, Sèvres. Een exemplaar met stroomglazuur is in het Musée national Adrien Dubouché, Limoges, en afgebeeld in A.FAÏ-HALLÉ en B.MUNDT, La porcelaine européenne au XIXe siècle, Fribourg, 1983, p.232 (vertaald als Europäisches Porzellan vom Klassizismus bis zum Jugendstil, Stuttgart, 1983, p.236). Een exemplaar in groen en geel is in de collectie van het Mobilier National, Parijs, en afgebeeld in J.-P.MIDANT, op.cit., p.38; en in Y.BRUNHAMMER en T.PRÉAUD, Sèvres, élégance du XXe siècle, cat.Tokyo (Metropolitan Teien Art Museum), 1993, p.64. Een exemplaar, lichtblauw, glanzend, is in het Bröhan-Museum te Berlijn en afgebeeld in K.H.BRÖHAN en D.HÖGERMANN, op.cit., 1996, p.352. Een exemplaar, groen, geel en bruin gevlekt is in de collectie Robert Zehil, Monte-Carlo en afgebeeld in V.ARWAS, Art Nouveau, the French Aesthetic, Londen, 2002, p.528. Een exemplaar met gelijkend glazuur is in het Château-Musée, Dieppe, en afgebeeld in an., Les collections céramiques, op.cit., p.79. Een exemplaar, glanzend rood en blauw op bruin en ivoor, is in de collectie François-Josef Graf, Parijs. Een exemplaar, donker paarsbruin waarop lichtblauw, is in het Musée des Beaux-Arts te Troyes; een ander is in het Musée départemental de l'Oise te Beauvais.

Andere exemplaren zijn afgebeeld in o.a. in E.ZIMMERMANN, Moderne Keramik auf der Pariser Weltausstellung, in Kunst und Handwerk, 3, 1900-1901, p.76; in G.LEHNERT, Das Porzellan, Bielefeld-Leipzig, 1902, p.132; en op een oude foto in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.433.

Twee exemplaren met mat glazuur waren op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1900, cf. an., Exposition universelle de 1900, op.cit., nr. 294.

Er bestaat een andere 'Vase de Bruyères', ontworpen voor Sèvres in 1899 door Alphonse Sandoz, kleiner maar erg gelijkend op het ontwerp van Kann. Exemplaren bevinden zich in o.a. het Musée d'Orsay te Parijs, het Musée des Beaux-Arts te Troyes, het Musée des Beaux-Arts te Agen, en de Collection des Musées de Mâcon, de laatste afgebeeld in C.MAGNIEN en B.MAHUET, op.cit., pp.48 en 69.



Cat. 109 Vaas, mogelijk door de Manufacture nationale de Sèvres, 1909

Porselein; H 20cm

Op de bodem gestempeld in zwart: S1909 in driehoek

Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.

Een ander exemplaar met vergelijkbaar decor, eveneens 1909 gedateerd, voorzien van de inscriptie PN, is in de verzameling Maisor in Kopenhagen. Een soortgelijke vaas, meer gedrongen van vorm, met dezelfde herkomst als cat.109, werd samen met cat.109 aangeboden in L'art de la céramique en France de 1880 à 1930, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 8 november 1991, afbeelding

p.51. Ze draagt het jaartal 1900 en de inscriptie A vog to PN. Onderzoek door Tamara Préaud, hoofdarchivaris van de manufactuur, wees uit dat ieder spoor van cat.109 en van soortgelijke vazen ontbreekt in de archieven. De stukken zijn gegoten en wegen uitzonderlijk licht. Betreft het vervalsingen?

III. DE TRIOMF VAN HET METIER ROND 1900

HET ECLECTICISME VAN TAXILE DOAT (1851-1938)

In het oeuvre van Taxile Doat uit de jaren rond 1900 valt vooreerst het zelfbewuste technische meesterschap op waarmee de meest uiteenlopende en ingewikkelde technieken worden beheerst. Het in de Franse traditie aanwezige streven naar een perfectie die in niets herinnert aan het handwerk vindt bij hem een hoogtepunt. Zijn oeuvre is dan ook bedoeld voor musea en collectioneurs, erop gericht om aan de hoogste eisen te voldoen. Traditie is ook concreet in zijn werk aanwezig, want het fungeert als een historistische synthese.⁷⁹⁸ Tegelijkertijd vormt het een moment waarop veel samenkomt van wat de nieuwe Franse ceramiek tot dan had bereikt: het illustreert zowel de in Japan gewortelde liefde voor natuurvormen en voor de abstracte schoonheid van polychroom glazuur, als de daarvan afwijkende traditie van het negentiende-eeuwse Franse porselein. Doat was in 1877 binnengetreten in de porseleinmanufactuur te Sèvres waar hij kennismaaakte met een complexe, eclectische esthetiek.⁷⁹⁹ Hij leerde er onder meer werken in 'pâte sur pâte', een moeilijk procédé waarvan het resultaat een delicate, antieke cameo gelijk.⁸⁰⁰ Toen Doat zich later als onafhankelijk ceramist in Sèvres vestigde, nam hij de uitzonderlijke kundigheid en kennis van de manufactuur mee, om die in zijn eigen werk te verbinden met de nieuwste ontwikkelingen.⁸⁰¹

Het merkwaardigste facet van Doats eclectische stijl is het feit dat de samenstellende elementen van een werk hun zichtbare eigenheid behouden, zodat het geheel vaak het aspect van een assemblage vertoont. Mogelijke spanningen tussen de onderdelen zijn door een geraffineerd en superieur gevoel voor verhoudingen, verdeling en ritme tot evenwicht gebracht, zodat de eigenheid van elk onderdeel werkzaam blijft. Zo kan een werk van Doat een ontmoeting zijn van verschillende materies, texturen en technieken binnen één zelfde ceramische vorm. Dat is uitzonderlijk, hoewel ook het zilverwerk van Henri Husson een vergelijkbare rijkdom kan bezitten. Maar belangrijker nog is dat de smaak van de jaren zeventig in het moderne is geïncorporeerd, dat de linten en strikken, de putti en médaillons, tekens van nostalgie naar een achttiende-eeuws classicisme of naar nog vroegere stijlen, aanwezig zijn naast evenwaardige tekens van moderniteit, en dat het samengaan van het verleden en het nu ook een samengaan is van cultuur en natuur, van afbeelding en abstractie, van aimabele details en doorlopende vlakken. Rede vermengt zich zo met emotie, zoals controle zich met overgave vermengt. En referenties aan de geschiedenis van het Westen en het Oosten dienen zo de schok van het nieuwe.

De generositeit die uit het oeuvre spreekt, sierde ook Doat zelf: anders dan andere ceramisten maakte hij zijn recepten en werkmethodes in publicaties openbaar. In 1909 trok hij naar de Verenigde Staten waar hij zijn kennis verder deelde met anderen.⁸⁰²



Cat. 110 Vaas in de vorm van een sierkalebas, Sèvres, 1899

Porselein; H 21,8cm

Op de onderzijde in de materie met de hand: T DOAT Sèvres; in het vruchtkroontje: 1899

Een exemplaar, gedateerd 1900, voornamelijk groen, met rechtstaande stengel was in de collectie Alain Lesieutre, Parijs; het is afgebeeld in J.-P. CAMARD, *Céramiques Art Nouveau et Art Déco*.

I. Atelier Taxile Doat [...], veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 11 mei 1973, op het omslag vooraan; in A.-M. BELFORT, *Les ventes. Taxile Doat*, in *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 54, 1974, p.69; in B. HAKENJOS en E. KLINGE, *Europäische Keramik des Jugendstils*, Art Nouveau, Modern Style, cat. Düsseldorf (Hetjens Museum), 1974, p.62; in L. BUFFET-CHALLIÉ, *Le Modern Style*, Parijs, 1975, p.172; en in G. CLARK (red.), *Ceramic Art. Comment and Review, 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art*, New York, 1978, p.54. Een exemplaar in donkergroen, met scheve stengel, is in het Philadelphia Museum of Art en was op de veiling van een deel van het atelier van Doat in 2004, cf. F. MARCILHAC, *Art Nouveau-Art Déco*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 30 april 2004, afgebeeld op het omslag vooraan.



Cat. 111 Presse-papier ('Industrie'), Sèvres, 1900

Porselein; H 3,6cm x Ø 9,3cm

Op de onderzijde met de hand: T DOAT 1900 Sèvres

De zijkant met lichtblauw en grijs druipglazuur op lichtbruine grond.

Andere presse-papiers van hetzelfde formaat, telkens met een vrouwenhoofd in profiel en betiteld, werden op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900 door verschillende musea aangekocht: exemplaren bevinden zich o.a. in het Musée d'Orsay te Parijs, het Kunstgewerbemuseum te Berlijn, het Museum für Kunst und Gewerbe te Hamburg, het Museum für Kunsthandwerk te Leipzig, het Museum für Kunsthandwerk te Frankfurt en het Victoria and Albert Museum te Londen.

Een exemplaar van 'Industrie' met vergelijkbare kleurstelling, de zijkant blauw, werd door Krohn aangekocht op de wereldtentoonstelling van 1900 voor het Kunstindustrimuseet te Kopenhagen; het is afgebeeld in M. ERTBERG e.a., *Fransk Art Nouveau Keramik i Danmark*. Fra Kunstindustrimuseets og John Hunovs Samlinger [...], cat. Vejen (Kunstmuseum), 1999, p.63; en in Ch. CHRISTENSEN, *Paris-København. Det danske Kunstindustrimuseums erhvervelser på Verdensudstillingerne i Paris 1900. København-Paris. Det danske Kunstindustrimuseums samling af dansk kunsthåndværk udstillet på Verdensudstillingerne i Paris 1900*. Bestandskatalog, Kopenhagen, 2008, p.82 (vertaald als 1900, the Year of Art Nouveau. The Danish Museum of Art & Design and the Paris World Exhibition. Catalogue of the Collection, Kopenhagen, 2008, p.82). Een ander exemplaar van 'Industrie' uit 1901 is in het museum van de Hermitage in Sint-Petersburg, cf. N.J. BIRJUKOVA, *Prikladnoë iskusstvo, kontsa 19 natschala 20 veka*, cat. Leningrad (Hermitage-Museum), 1974, nr.120.

Een exemplaar van 'Industrie' is afgebeeld in M.P. VERNEUIL, *Taxile Doat céramiste*, in *Art et Décoration*, september, 1904, p.83. Een ander, tentoongesteld in 1909 op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs onder nr.2478, is te zien op een oude foto in A. DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, vol. IV: *Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998, p.192. Een ander, eveneens 1900 gedateerd, was op de veiling van het atelier van Doat in 1973, afgebeeld in J.-P. CAMARD, op.cit., p.19, en in A.-M. BELFORT, op.cit., p.67. Een met afwijkende kleuren was op de veiling van 2004, cf. F. MARCILHAC, op.cit., afgebeeld op het omslag achteraan.



Cat. 112 Vaas, Sèvres, waarschijnlijk ca.1901

Porselein of steengoed; H 16cm

In de materie van de bodem met de hand, ingekleurd: T DOAT Sèvres



Cat. 113 Wandbord, Sèvres, 1901

Steengoed waarop porselein; Ø 24cm

Op de achterzijde in de materie met de hand, ingekleurd: T DOAT 1901 Sèvres

De achterzijde in biscuit.

Een wat groter exemplaar, gedateerd 1900, is in het Musée d'Orsay te Parijs, gekocht op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900, en afgebeeld in M.BASCOU, M.-M.MASSÉ en Ph.THIÉBAUT, Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs, Parijs, 1988, p.77. Beide exemplaren zijn te vergelijken met een bord getoond op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1901, cf. een oude foto in A.DUNCAN, op.cit., p.178.



Cat. 114 Grote vaas met stop ('La musique et la danse'), Sèvres, 1903
Porcelain; H 33,7cm

Op de onderzijde in de materie met de hand, ingekleurd : T DOAT Sèvres 1903 in een schild ; 8 in een cirkel

De andere zijde met medaillon waarop drie dansende putti met slinger in dezelfde kleurstelling. De onderzijde uitgewerkt als een vrucht.

Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.

Een exemplaar is in het Musée national de Céramique te Sèvres, en is afgebeeld in D.FOREST en X.GIRARD (o.l.v.), La céramique fauve. André Metthey et les peintres, cat.Nice (Musée Matisse), 1996, p.30, daar met foute vermelding van de medewerking van Sandier en Léger (vertaald als Keramiek en Fauvisme. André Metthey en de schilders, cat.Brugge, Stichting Sint-Jan, 1996, p.30); en in ESLITINE (o.l.v.), Sèvres. Boulogne-Billancourt. La céramique indépendante, cat. Boulogne-Billancourt (Musée des Années 30), 2007-2008, p.20. Een exemplaar zonder stop is in het museum van Boulogne-sur-Mer, en is afgebeeld in G.BECQUART, D.SZYMUSIAK en P.LE NOUËNE, Du Second Empire à l'Art Nouveau. La création céramique dans les musées du Nord-Pas-de-Calais, cat. Saint-Amand-les-Eaux (Musée Municipal), 1986-1987; Le Cateau Cambresis (Musée Matisse), 1987; Roubaix (Musée), 1987; Gravelines (Musée), 1987, p.106. Een exemplaar was tentoongesteld in het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs, 1903, afdeling Objets d'Art, nr.73, afgebeeld in E.G.DE LA GRENNILLE, L'art décoratif au Salon de 1903, Parijs, 1903, p.23, en op een andere oude foto in A.DUNCAN, op.cit., p.182.

Een exemplaar was in de collectie van Roger Marx, cf. G.ROUARD, Catalogue des objets d'art moderne. Porcelaines, grès, verres [...] faisant partie de la collection Roger Marx, veilingcat. Parijs (Galerie Manzi et Joyant), 13 mei 1914, nr. 62, te zien in een vitrine in diens interieur in C.MÉNEUX (o.l.v.), Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin, ..., cat. Nancy (Musée des Beaux-Arts en Musée de l'École de Nancy), 2006, p.45; in de collectie Nourhan Manoukian, Parijs, afgebeeld in diens interieur in E.MANNONI, Meubles et ensembles style 1900, Parijs, 1968, p.57; in de collectie Félix Marcilhac, Neuilly, afgebeeld in L.BUFFET-CHALLIÉ, op.cit., p.115, en in Ph.GARNER (red.), Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940, Oxford, 1978, 1982², p.88 (vertaald als Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940, Parijs-Brussel, 1981, p.88); en in de collectie Peter Fischer, Frankfurt, afgebeeld in J.-R.DELAYE, Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, p.93.

Een exemplaar is afgebeeld in K.GÜNTHER, 1900. Objekte der Jahrhundertwende, Frankfurt am Main, 1971, pl.12. Een bruin exemplaar is afgebeeld in P.ATTEBURY (red.), The History of Porcelain, Londen, 1982, p.194 (vertaald als Histoire de la porcelaine, Parijs, 1984, p.194); een groen in R.AZIMI, Les hauts et les bas de la céramique, in L'Œil, 557, 2004, p.104; en een bruin in P.HEBEY (inleid.), Objet, cat. Parijs (Galerie Vallois, Biennale des Antiquaires), 2002, z.p. Twee exemplaren, het ene groen, het andere met donkerbruine vlekken op lichtgroen, zijn afgebeeld in J.JACQUES (red.), Exotica, Lenox, 2010, pp.12 en 41; en in E.DE WAAL, The Pot Book, Londen-New York, 2011, p.83.

Twee exemplaren waarin ovale gaten en zonder stop, een uit 1905, waren in de collectie Manoukian en zijn afgebeeld in F.MARCILHAC, Succession Nourhan Manoukian, veilingcat. Parijs (Drouot Montaigne), 17 december 1993, p.44. Drie exemplaren, bij het bakken beschadigd, zijn afgebeeld in T.DOAT, Grand Feu Ceramics. A Practical Treatise on the Making of Fine Porcelain and Grès, Syracuse, N.Y., 1905, p.120; en in T. DOAT, Les céramiques de grand feu. La porcelaine dure et le grès-cérame, in Art et Décoration, november, 1906, p.156.



Cat. 115 Wandbord, Sèvres, waarschijnlijk 1904

Porselein; Ø 18,9cm

Op de achterzijde met de hand onder glazuur : T DOAT Sèvres

De bord aan de achterzijde met glanzend roze en groen druipglazuur op matte gekristalliseerde celadon; de bodem wit met geometrisch reliëf in biscuit.

De datering is tevens gebaseerd op het feit dat glazuren met metaalglans voor het eerst voorkomen in 1904, zie H.HAVARD, *Les Salons de 1904. Les arts décoratifs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, juli, 1904, pp.30-31.

Een exemplaar was tentoongesteld op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1904, en is afgebeeld in A.GUÉRINET (red.), *L'art décoratif aux expositions des beaux-arts 1904. Salons Société des Artistes Français, Société Nationale des Beaux-Arts, Société des Artistes Décorateurs, expositions particulières. Première série: Bronzes, bijouterie, objets d'art, sculpture. Premier volume*, Parijs, s.d., pl.79-80; de foto hernomen in A.DUNCAN, op.cit., p.184. Een variant met stippen rond het medaillon is in het Hermitage-Museum te Sint-Petersburg en afgebeeld in N.J.BIRJUKOVA, op.cit., nr.118, pl.z.p. Een exemplaar, iets groter, voornamelijk grijs, werd verworven van Doat door het Art Museum te Saint Louis, Missouri.



Cat. 116 Kommetje, Sèvres, 1904

Porselein; H 6,7cm x Ø 10,5cm

In de materie van de bodem met de hand, getint onder glazuur: T DOAT Sèvres 1904

ALBERT DAMMOUSE (1848-1926), HET LATERE WERK

Rond de eeuwwende had Albert-Louis Dammouse reeds een lange carrière achter de rug. Met zijn broer Édouard⁸⁰³ had hij samengewerkt met Chaplet voor Haviland en daarnaast had hij als onafhankelijk ceramist voor verschillende manufacturen ontworpen. Na zijn eerste successen in de jaren zeventig geraakte zijn kunst van het japonisme doordrongen, maar ook het Nabije Oosten en het neorococo waren voor hem zeer bepalend geweest. Vaak kwam een synthese van dat alles tot stand in een wat hybride en zelfs anachronistische vorm. Zodoende lijkt zijn parcours onduidelijk, zijn evolutie niet-rechtlijnig en zijn werk niet altijd vooruitstrevend. Vooral de jaren negentig lijken van minder belang.⁸⁰⁴ Daar staat echter tegenover dat Dammouse bekoort, nu en toen. Herhaaldelijk schreven critici verrukt over zijn verbazend gevoel voor ornament en kleur, over zijn vermogen dan delicaat en verleidelijk, dan krachtig en rijk te zijn. Herhaaldelijk wordt erop gewezen dat, welke vorm ook gekozen is en hoezeer de versiering ook primeert, het resultaat zuiver ceramisch kan zijn, rechtdoend aan het materiaal. Dammouse was inderdaad een excellent technicus. Zoals Doat leerde hij van Solon en ook daarna maakte hij zich vele nieuwe methodes meester. Hij vervaardigde zowel porselein als faïence en beschikte vanaf 1892 over een eigen oven voor gres. Later zou hij zich bezighouden met pâte d'émail en pâte de verre waarin hij kleine, delieuze objecten bakte.

Alles wijst erop dat Albert Dammouse pas na 1900 tot volle wasdom komt. De mooiste werken ontstaan pas dan: rijp, persoonlijk, getuigend van een volkomen beheersing van het vak. Rond 1900 valt een evolutie in de decors vast te stellen, verlopend van een natuurgetrouwheid in de figuratieve details en een schematisme in de compositie naar een grote vrijheid en picturaliteit met minder duidelijke aflijning, contrastrijker coloriet en gedecentraliseerde schikking. De ontwikkeling betekent ook een groei van de materiële uitdrukking, want kon het werk uit

de jaren voor 1900 nog mat zijn, vanaf die tijd wordt het meer en meer wat in het Frans 'savoureux' heet: het wordt smakelijk. De tonaliteit wint dan aan stralingskracht, de materie aan somptuositeit: de reeds diepe maar nog gedempte tonen krijgen een eigen licht, en die verkregen rijkdom lijkt zich te materialiseren in sensuele, vette texturen, in dikke pâtes die soms aangewend zijn zoals bij emailwerk. Het samengaan van kleur en materie breidt zich ook uit naar het decor en de vorm. Alles is dan in harmonie, het werk is dan een gesloten, decoratieve eenheid geworden. Dit effect van een globale en onmiddellijke uitdrukking gaat gepaard met een jeugdige stoutmoedigheid en een breed gebaar die vroeger in het werk ontbraken. Aldus vormt de ceramiek van de oudere Dammouse, zoals die van Doat, een grandioos hoogtepunt in de sierkunst van de art nouveau. Maar op het moment dat ze dat bereikt, richten jongere ceramisten zich reeds naar een andere zeggingswijze.

Van de ontwerpster van cat.120, de beeldhouwster Charlotte Dubray, zijn niet veel stukken in ceramiek gekend. Ander werk van haar werd door Muller uitgevoerd.⁸⁰⁵ Dubray was de echtgenote van de in zijn tijd geëerde schilder Albert Besnard.



Cat. 117 Pot met deksel, Sèvres, 1898 of later

Steengoed; H 13,7cm

In de bodem: ingedrukte ronde stempel met A.DAMMOUSE en S.

Binnenin gespikkeld celadon geglaazuurd.

Herkomst: (...); collectie Jacques Bocquet, Parijs, cf. Succession Jacques Bocquet. Art Nouveau français et étranger, veilingcat. Parijs (Nouveau Drouot), 20 en 21 mei 1987, nr.109, afbeelding op p.42; collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr.122, afbeelding op p.74.

De datering is gebaseerd op een vergelijkbare pot met lusvormige dekselknop en zonder handvaten, afgebeeld in É.MOLINIER, Les arts du feu (Salons de 1898), in Art et Décoration, 1898 (1^e sem.), p.190.



Cat. 118 Monumentale schotel, Sèvres, 1903

Steengoed; Ø 42cm

Op de onderzijde: ingedrukte ronde stempel met A.DAMMOUSE en S.

De onderzijde met grijsbruine engobe.

Dit stuk was op de eerste tentoonstelling van de groep La Poignée te Parijs, en is te zien aan de wand in een eetkamer ontworpen door Verneuil, afgebeeld in T.LECLÈRE, "La Poignée", in L'Art Décoratif, 1903 (1^e sem.), p.71.

Dit stuk is afgebeeld in J.HOFFMANN (red.), Der Moderne Stil, jg. 1903, herdrukt als J.HOFFMANN Jr. (red.), Der Moderne Stil. The Modern Style. Jugendstil. Art Nouveau 1899-1905, Stuttgart, 2006, p.329. Een afbeelding van een getrouwe tekening door Édouard Dammouse naar dit exemplaar is bewaard in de documentatiemap Album Maciet 38/24 in de Bibliothèque des Arts Décoratifs, Parijs, de afbeelding hernoemen in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.116.



Cat. 119 Vaas, Sèvres, waarschijnlijk tussen ca. 1905 en ca. 1909, het montuur door Ernest Cardeilhac, Parijs

Steengoed; de ring rond de opening in zilver; het montuur in vermeil; H met montuur 14,5cm, zonder montuur 12,9cm x B15,5cm

In de bodem: ingedrukte ronde stempel met A.DAMMOUSE en S.; de ring gemerkt met een Minervakop als het Frans gehalteteken; het montuur gemerkt met een Minervakop en

ingestempeld: CARDEILHAC PARIS en EC in een ruit als meesterteken; gegraveerd: 623 j
De binnenzijde met doorschijnend, kleurloos glazuur.
Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs.
Dit stuk werd tentoongesteld in 1971, cf. H.-P.FOUREST (o.l.v.), *L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy*, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1971, onder nr.89; het is afgebeeld in het interieur van Lesieutre in L.BUFFET-CHALLIÉ, *Le Modern Style*, Parijs, 1975, p.33.
Een vergelijkbare vaas zonder montuur is in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, en is afgebeeld in M.VALOTAIRE, *La céramique française moderne*, Parijs-Brussel, 1930, pl.III.
Werk van Dammouse met een montuur van Cardeilhac werd door Cardeilhac getoond op de internationale tentoonstelling te Turijn in 1911, zonder nummer vermeld in de catalogus op p.14.



Cat. 120 Sculptuur ('La salamandre'), het model door Charlotte-Gabrielle Besnard-Dubray, Sèvres, 1903-1904; de uitvoering, Sèvres, ca. 1907
Porselein; H 18cm x B 21,2cm en 14,8cm
Op de binnenzijde onderaan met de hand onder glazuur: monogram A.D.S.; en gestempeld in handschrift Charlotte Besnard
Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.
Een exemplaar is in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs en werd tentoongesteld te Kopenhagen in 1909, cf. an., *Exposition française d'art décoratif*, cat. Kopenhagen (Charlottenborg), 1909, nr.277; het is te zien in een vitrine in R.G.SANDOZ en J.GUIFFREY, *Exposition française d'art décoratif de Copenhague 1909. Rapport général*, Parijs, s.d., p.25.
Een exemplaar aangekocht door het vroegere Musée du Luxembourg, Parijs, werd door het Musée national d'Art Moderne in depot gegeven aan het Musée national de Céramique te Sèvres; het was tentoongesteld in 1971, cf. H.-P.FOUREST (o.l.v.), op.cit., onder nr.87, daar foutief genoteerd als geschenken door Curtis; en is afgebeeld in F.SLITINE e.a., *Sèvres. Boulogne-Billancourt. La céramique indépendante*, cat. Boulogne-Billancourt (Musée des Années 30), 2007-2008, p.11. Het Musée national de Céramique bezit een tweede exemplaar, in depot gegeven aan het Musée de la Faïence te Marseille. Een exemplaar is in het Musée du Petit Palais, Parijs, en afgebeeld in Th.BUROLLET en A.DAGUERRE DE HUREAUX, *Le Symbolisme dans les collections du Petit Palais*, cat. Parijs (Musée du Petit Palais), 1988-1989, p.161.
Een exemplaar was in de collectie van Roger Marx, cf. G.ROUARD, *Catalogue des objets d'art moderne. Porcelaines, grès, verres [...] faisant partie de la collection Roger Marx*, veilingcat. Parijs (Galerie Manzi et Joyant), 13 mei 1914, nr. 1. Exemplaren zijn afgebeeld in H.-J.HEUSER, *Miscellanea 2*, cat. Hamburg (Dr. Heuser & Co), 1970, z.p., nr. 5; in F.MARCILHAC, *Collection Marcel Tessier. Les arts du feu. Céramique Verrerie 1880-1930*, veilingcat. Parijs (Drouot), 16 juni 1978, p.24; en in M.Th.BRANDLHUBER en M.BUHRIS (o.l.v.), *Die Jugend der Moderne. Art Nouveau und Jugendstil. Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz*, cat. München (Museum Villa Stuck), 2010, p.59; een exemplaar is in de collectie Arthur en Karen Levin, Verenigde Staten; een ander exemplaar is in de collectie Robert Zehil, Monte Carlo.
Een exemplaar, mogelijk dat van het Petit Palais, was op de Exposition de la porcelaine. Son décor. Sa monture in het Musée Galliera te Parijs in 1907, zonder nummer vermeld in de catalogus op p.28; en op de Rétrospective A. Dammouse in het Musée Galliera in 1926-1927, zonder nummer vermeld in de catalogus op p.7.
Modellen voorafgaand aan de uitvoering in ceramiek werden tentoongesteld op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1903, afdeling Objets d'Art, nr.18 en 19, in de catalogus als 'projet de chenets' omschreven; cf. A.BESNARD, *Madame Besnard. La femme artiste, ce qu'en pensent le monde et les hommes*, in *L'Art Décoratif*, 1903 (1^e sem.), p.50; en P.VITRY, *La sculpture aux Salons. La Société Nationale*, in *Art et Décoration*, juni, 1903, p.200; ze werden mogelijk tentoongesteld in Kopenhagen in 1909, cf. an., *Exposition française*, op.cit., onder nr. 95.



Cat. 121 Vaas, Sèvres, ca.1910

Steengoed; H 19,7cm

In de bodem: ingedrukte ronde stempel met A.DAMMOUSE en S; daarover met de hand in email: ADS

Herkomst: (...); collectie Barlach Heuer, Parijs; collectie Alain Lesieutre, Parijs.

Dit stuk is te zien in de interieurs van Heuer en Lesieutre in L.BUFFET-CHALLIÉ, op.cit., resp. pp.48 en 35; en in het interieur van Lesieutre in B. CHAMPIGNEULLE, Encyclopédie de l'Art Nouveau, Parijs, 1981, p. 14. Het is afgebeeld in A.LAJOX, La céramique en France 1925-1947, Parijs, 1983, p.80, daar in spiegelbeeld en foutief toegeschreven aan Delaherche.

IV. DE UITBLOEI VAN DE ART NOUVEAU NA 1900

DE SCHOOL VAN CARRIÈS

PAUL JEANNENEY (1861-1920)

Wellicht de belangrijkste onder de vrienden en navolgers van Carriès is Paul Cyprien Lœwenguth, bekend onder zijn pseudoniem Paul Jeanneney. Hij is ook de eerste om in de voetsporen van de meester te treden: zijn ceramiek wordt reeds in het begin van 1897 in 'Art et Décoration' gepubliceerd. Jeanneney is een 'homme de goût', welstellend en gecultiveerd. Zijn collectie Aziatische ceramiek is een voorbeeld voor Carriès. In 1898 koopt hij het kasteel van Saint-Amand-en-Puisaye, het dorp waar Carriès had gewerkt. Ver van het mondaine Parijs en van de verdere ontwikkelingen in de decoratieve kunst, zal hij, naast andere ceramisten, voortbouwen op een laatnegentiende-eeuwse visie, maar meer dan de anderen zal hij door zijn persoonlijkheid de na een tijd verouderde esthetiek weten te overstijgen. Wel blijft het voorbeeld van de Japanse kunst zeer bepalend, zowel van stukken in steengoed als van natuurvormen imiterende objecten in brons, hout of ivoor. De kennis van dergelijke objecten werkt door in cat.123, een schaal geboetseerd in de vorm van een hoopje paddestoelen. De combinatie van onregelmatigheid met een perfecte cirkelvorm resulteert er in een spanning die het object tot leven wekt. Het glazuur herinnert aan Carriès. Dit stuk vond nog laat navolging, zij het dat zijn raffinement niet werd geëvenaard: er zijn gelijkende stukken bekend van Léon Pointu en van Eugène Lion.⁸⁰⁶ Cat.126 relateert dan weer het gewicht van Japan: het coloriet en de radicale doorsnijding van het gehele object doen vermoeden dat Jeanneney ook gekeken heeft naar ceramiek uit andere culturen.⁸⁰⁷



Cat. 122 Vaas in de vorm van een kalebas, Saint-Amand-en-Puisaye of Parijs, ca. 1900 of vroeger
Steengoed; H 14,7cm

In de materie van de bodem met de hand: Jeanneney en P.P.

De datering is gebaseerd op een vergelijkbare vaas in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs, aangekocht op de Parijse wereldtentoonstelling in 1900. Bij beide stukken mist men het zachte aanvoelen van de latere glazuren.⁸¹⁵



Cat. 123 Schaal in de vorm van een liggende paddestoel, Saint-Amand-en-Puisaye, ca.1904 of later
Steengoed; H 10,6cm x Ø 18, 7cm

Op de onderzijde in de materie met de hand: Jeanneney en 3

Herkomst: (...); collectie Philippe Michelier, Parijs.

Een exemplaar met druipglazuur in blauw en groen op bruin is in het Château des Rohan te Straatsburg, en is afgebeeld in B.HAKENJOS en E.KLINGE, *Europäische Keramik des Jugendstils, Art Nouveau, Modern Style*, cat. Düsseldorf (Hetjens Museum), 1974, p.68.

Een kleinere variant uit de collectie Thierry Leproust is in het Musée du Grès Ancien te Prémercy, en is afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, *L'École de Carriès. L'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940*, Parijs, 1997, p.124.

De sculpturen van een hand en van het ontbindende gelaat van een lijk zijn beide zowel Japans als westers van geest. Het eerste, door Jeanneney zelf, herinnert aan de talrijke bronzen en gipsen handen zonder sokkel door Rodin, werken die Jeanneney door zijn contacten met de beeldhouwer moet hebben gekend. Tegelijk mag men denken aan gipsen moulages in een kunstenaarsatelier, want het stuk is geperforeerd en dient aan een wand naar beneden te hangen.⁸⁰⁸ Het masker, gemodelleerd door Rodins praticien Jules Desbois⁸⁰⁹, is eerder uniek. Vooral een minder gruwelijk dodenmasker van Carabin doorstaat de vergelijking.⁸¹⁰ De oorsprong van het type gaat terug tot de renaissance, de bloeitijd van het memento mori, die het realisme van een Ligier Richier had voortgebracht.⁸¹¹ Het aandeel van de ceramist echter maakt dit stuk tot meer dan een moralistische verwijzing naar de dood: het wordt een esthetisch en sensueel object, waarvan de zinnelijkheid wordt gewekt door materie en kleur. Toch verzacht in dit en andere exemplaren het gekleurde glazuur niet de gruwel, zoals Gustave Geffroy meende⁸¹², maar het versterkt die nog door concreet aanwezig te maken wat in een ander materiaal cerebraler zou blijven. In die zin beantwoordt de uitvoering aan het opzet: het uitlokken van een aan schoonheidservaring grenzende sensatie, eerder horend bij de sfeer van de gothic novel van rond 1800 dan bij het symbolisme van honderd jaar later.⁸¹³

De uitvoering van beide stukken is te dateren rond 1904, het jaar van de uitvoering door Jeanneney van meerdere sculpturen in gres waaronder drie werken van Rodin.⁸¹⁴



Cat. 124 Sculptuur, Saint-Amand-en-Puisaye, waarschijnlijk rond 1904

Steengoed; H 25,5cm

Op de pols in de materie met de hand: Jeanneney

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs.

Jeanneney was vooral in 1904 actief als uitvoerder van beeldhouwwerk.

Een exemplaar, olijfgroen en blauw op donkerbruin en ivoor, aan de rand gesigineerd, is in het Château des Rohan te Straatsburg, en is afgebeeld in B.HAKENJOS en E.KLINGE, op.cit., p.67; en in G.REINEKING VON BOCK, *Europäische Keramik des Jugendstils in heutiger Sicht*. Zur Ausstellung im Hetjens-Museum, Düsseldorf, in *Keramos*, 66, 1974, p.58.



Cat. 125 Masker ('Masque de la mort'), het model door Jules Desbois, 1893-1896 of later ; de uitvoering Saint-Amand-en-Puisaye, ca. 1904

Steengoed ; H 26cm x B 19,8cm x D 11,4cm

Op de achterzijde in de materie met de hand: Jeanneney

De datum van de uitvoering is gebaseerd op een 1904 gedateerd exemplaar, voorheen in de kunsthandel Sinai & Sons te Londen, nu in de kunsthandel Daniel Katz te Londen, en op een 1903 gedateerd exemplaar aangeboden op een veiling te Moulins op 22 november 1998. De datering van het model is te baseren op de gelijkenis met het gelaat van het beeld 'La Misère'

uit 1894-1896, afgebeeld in R. HUARD en P. MAILLOT, Jules Desbois sculpteur, 1851-1935. Une célébration tragique de la vie, Parijs, 2000, vooral pp. 2 en 3 in hors-texte II; en, onder voorbehoud, op een tinnen 'Masque de mort', mogelijk op hetzelfde werk gebaseerd⁸¹⁶ en tentoongesteld in het salon van de Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1893, cf. de vermelding in G. GEFFROY, La vie artistique. Troisième série, Parijs, 1894, p.383.⁸¹⁷ Een exemplaar, de bovenste helft grijs-bruin, de onderste helft oker, is in het Zimmerli Art Museum te New Brunswick, New Jersey, en is afgebeeld in Ph. D. CATE (o.l.v.), Breaking the Mold. Sculpture in Paris from Daumier to Rodin, cat. New Brunswick (Jane Voorhees Zimmerli Art Museum), 2005-2006, p.94. Een exemplaar, crèmekleurig, met hoge glans, gekocht op de veiling van de nalatenschap van Jeanneney in 1921, is in het Musée de la Faïence Frédéric Blandin te Nevers. Een exemplaar in oker is in het Museum of Fine Arts te Montreal, en is afgebeeld in N. BONDIL, Mask of Death, Merging Art and Craft, in M, the Magazine of the Montreal Museum of Fine Arts, 12, s.d. [2012], p.24. Een ander exemplaar in oker was in de collectie Alain Lesieutre, Parijs, en is te zien in diens interieur in Y. BRUNHAMMER, Le style 1925, Parijs, s.d., p.132. Een derde exemplaar in oker is in het Musée Jules Desbois te Parçay, en is afgebeeld in R. HUARD en P. MAILLOT, op.cit., p.7 in hors-texte II en op p.109; en in É. PAPET (o.l.v.), Masques de Carpeaux à Picasso, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2008-2009 [Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 2009; Kopenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek), 2009], p.37. Een effen donkerbruin exemplaar is afgebeeld in J. JACQUES (red.), Exotica, Lenox, 2010, p.56. Een exemplaar, mogelijk in gres, hing aan de wand in Desbois' atelier, zie een oude foto, afgebeeld in R. HUARD en P. MAILLOT, op.cit., p.7.



Cat. 126 Vaasje, Saint-Amand-en-Puisaye, jaren tien?

Steengoed; H 4,3cm x Ø 9,3cm

In de materie van de bodem met de hand: Jeanneney en P(?)

Het stuk is volledig verdeeld in twee kleuren, inclusief de binnenkant.

Herkomst: (...); collectie Marcel Tessier, Parijs, cf. Collection Marcel Tessier. Les arts du feu. Céramique Verrerie 1880-1930, veilingcat. Parijs (Drouot), 16 juni 1978, nr.93, afbeelding op p. 28; Stéphane Deschamps, Parijs.

Een stuk met hetzelfde decor op een andere vorm, voorheen in de collecties Heuser, Hamburg en Funke-Kaiser, Keulen, is in het Museum für Angewandte Kunst te Keulen, en is afgebeeld in H.-J. HEUSER, Französische Keramik vom Ende des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Hans-Jörgen Heuser, cat. München (Die Neue Sammlung), 1972, z.p., nr. 20; in H.-J. HEUSER, Französische Keramik zwischen 1850 und 1910. Sammlung Maria und Hans-Jörgen Heuser, Hamburg, cat. Keulen (Kunstgewerbemuseum), 1974; Hannover (Kestner-Museum), 1974; Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1974-1975, p.134; en in B. KLESSE, Glas und Keramik vom Historismus bis zur Gegenwart. Schenkung Gertrud und Dr. Karl Funke-Kaiser, Keulen, 1991, p.144. Een stuk met dezelfde vorm maar met een ander glazuur is afgebeeld in M. DUCRET en P. MONJARET, op.cit., p.120. Een ander stuk met dezelfde vorm maar met een ander glazuur is in het Musée de Saint-Amand-en-Puisaye.

GEORGES HOENTSCHEL (1855-1915)

Georges Hoentschel speelt een belangrijke rol in de verspreiding van de esthetiek van Carriès, en tussen de volgelingen van de meester is zijn plaats opvallend. Toch zal het belang van het eigen aandeel in zijn ceramiek steeds vaag blijven. Als antiquair en decorateur, werkend voor een rijk cliënteel waaronder de Japanse keizer, bleef zijn inbreng waarschijnlijk beperkt tot het ontwerpen of aangeven van wat door anderen werd gerealiseerd. Kort na de dood van zijn vereerde vriend Carriès nam Hoentschel diens atelier in Montriveau over: de praticiens

werkten er voortaan voor hem. Zijn rechterhand werd Émile Grittel, een ornamentist in zijn dienst die het vak van ceramist in Montriveau had geleerd.

Hoentschels immense verzamelingen oostasiatica en zeventiende- en achttiende-eeuwse Franse toegepaste kunst werden nog tijdens zijn leven gepubliceerd. Een deel ervan werd door Pierpont Morgan verworven en aan het Metropolitan Museum geschonken. In 1904 schonk Hoentschel een groot aantal stukken uit zijn collectie Carriès aan de stad Parijs. De overige stukken belandden in 1967 op de kunstmarkt als deel van de nalatenschap van Grittel.

Het ceramische oeuvre van Hoentschel bevindt zich op het raakvlak van japonisme en art nouveau: soms werden typische theebusjes voor een denkbeeldige Japanse theeceremonie gemaakt, compleet met ivoren dekseltje, soms, vooral in 1900 en de jaren daarna, ontstonden originelere vormen: organische volumes waarin Japanse invloed zich onontwarbaar met art nouveau vermengt. Telkens, ook als hij dicht blijft bij Carriès, blijkt zijn scheppen bepaald door een extreem estheticisme. Het is geen kunst van experiment en exploratie, maar een controlerend, bevestigend werken: wat reeds bestaat en waar hij van houdt, wordt door hem verder genuanceerd en tot een aangenaam aandoende perfectie gebracht. Zo is een druppel glazuur bij hem geen gevolg van een gebrek aan aandacht⁸¹⁸, geen toevallig effect: ze werd geboetseerd daar waar de estheet het wou. Hoentschel moet als ceramist gedreven zijn geweest door dezelfde geest als die hem als decorateur en collectioneur bezield. Een zeker conservatisme en een passie voor de stijlen van het ancien régime waren hem daarbij niet vreemd. Daarom bevatten amorfe vormen zoals die van cat. 128 een verre herinnering aan bepaalde tuinornamentiek uit de barok of het rococo. Met evenveel recht echter horen ze thuis in de art nouveau, naast bijvoorbeeld de trap van Shekhtel voor Ryabushinsky of de ornamentiek op de Sagrada Familia van Gaudí.



Cat. 127 Vaas, waarschijnlijk in samenwerking met Émile Grittel, Montriveau of Parijs, tussen ca. 1896 en 1915, waarschijnlijk voor 1908
Steengoed; H 23,9cm
In de materie van de bodem ingestempeld: monogram GH; in de materie met de hand: d en 12 en 2
De op de foto niet zichtbare zijde zonder druipglazuur.



Cat. 128 Vaas, waarschijnlijk in samenwerking met Émile Grittel, Montriveau of Parijs, ca. 1901 of later
Steengoed; H 15,2cm
In de materie van de bodem ingestempeld: monogram GH; in de materie met de hand: d



Cat. 129 Kom, waarschijnlijk in samenwerking met Émile Grittel, Montriveau of Parijs, ca. 1901 of later
Steengoed; H 8,2cm x Ø 17,5cm
In de materie van de bodem ingestempeld: monogram GH

ÉMILE GRITTEL (1870-1953)

Nog in 1931 ergerde de criticus Yvanhoé Rambosson zich aan recent werk van Émile Grittel⁸¹⁹, werk in de vorm van peren “qui semblent moulées sur la nature”.⁸²⁰ Grittel zou zelfs nog langer blijven werken in die geest, steeds met een verfijnd gevoel voor kleur en materie, geraffineerd en sensueel, maar steeds ook als een overlevende uit een voorbije tijd. Deze twee peren zijn ouder: ze dateren uit de periode dat Grittel verscholen ging achter Hoentschels signatuur. Bij het overlijden van Hoentschel in 1915 werd diens monogram op de nagelaten stukken gewist en door de eigen initialen vervangen. De vorm in trompe l’œil van de peren is in navolging van Japans ivoor. Tegelijk horen vruchten tot het repertorium van de art nouveau: er zijn bijvoorbeeld peren bekend in glas door Daum. En terwijl ze vooruitlopen op werk van moderne en hedendaagse ceramisten, soms even letterlijke verwijzingen naar de aarde waaruit de ceramiek ontstaat, blijven ze verbonden met de getrouwe ontleningen aan de natuur voorkomend in achttiende-eeuwse ceramiek. Dit laatste is niet onbelangrijk, gezien Hoentschels courante bestellingen bij Grittel van allerlei werk in achttiende-eeuwse stijl: vanaf 1903 werkte Grittel voor Hoentschel in grote werkplaatsen te Clichy, vanwaaruit hij behalve ceramiek ook brons en meubilair aan hem leverde. De ophoging met goud is rechtstreeks door Carriès beïnvloed. In Japan werd goud voor restauratie gebruikt, maar bij de Fransen dient het uitsluitend de schoonheid: op cat.130 is het zelfs aangebracht als was het een stromend glazuur.



Cat. 130 Vaas, onder impuls van of het ontwerp door Georges Hoentschel, Montriveau of Clichy, tussen ca. 1896 en 1915, waarschijnlijk voor 1908

Steengoed; H 24,2cm

Op de bodem op weggeschraapte grond met de hand, ongeglazuurd: monogram GE



Cat. 131 Sculptuur, onder impuls van of het ontwerp door Georges Hoentschel, Montriveau of Clichy, tussen ca.1902 en 1915, waarschijnlijk voor 1908

Steengoed; H 9cm

Op de onderzijde op weggeschraapte grond met de hand, ongeglazuurd: monogram EG

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs.

Kweeperen komen haast niet voor in het oeuvre. Een andere kweeper, donkerder, zonder goud, de steel horizontaler, was in de collectie Jean Soustiel, Parijs, cf. L.THORNTON en A.A.GLÜCK, *L'art en marge des grands mouvements. Salons et visionnaires de 1880 à 1930*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 28 maart 1974, nr.79, afgebeeld op p.57; en is afgebeeld in M.ERNOULD-GANDOUE, *La Belle Époque des grès*, in *L'Estampille*, september, 1974, p.34; in Ph.GARNER (red.), *Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940*, Oxford, 1978, 1982², p.86 (vertaald als *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940*, Parijs-Brussel, 1981, p.86); en in R.KINGSLEY e.a., *Art Nouveau Glass and Ceramics*, Londen, 1998, p.59 (vertaald als *Art Nouveau, verrerie et céramique*, Parijs, 1999, p.59).



Cat. 132 Sculptuur, onder impuls van of het ontwerp door Georges Hoentschel, Montriveau of Clichy, tussen ca.1902 en 1915, waarschijnlijk voor 1908

Steengoed; H 16,9cm

Op de onderzijde op weggeschraapte grond met de hand, ongeglazuurd: monogram EG

HENRI DE VALLOMBREUSE (1856-1919)

Henri de Vallombreuse was een van de gecultiveerde dilettanten, de 'artiste-gentilhommes' in het kielzog van Carriès. Hij begon als verzamelaar van Japanse ceramiek en leerde het vak van ceramist tenslotte zelf. Met dat doel trok hij van Parijs naar Saint-Amand-en-Puisaye, waar hij voortaan lange periodes zou verblijven.

Zijn kunst evolueert van een rustige regelmatigheid in 1900 naar een grotere emotionaliteit in 1908. Strakke contouren krijgen een grillig verloop, evenwichtige volumes worden expressief: ze bewegen en verschuiven, zodat de metamorfose door het vuur zichtbaar wordt. Tegelijkertijd wordt de aanvankelijk reeds aanwezige maar nog beheerste liefde voor het elementaire opgedreven: de wanden worden deels ruw, de glazuren worden dik en het vloeien ervan wordt chaotisch: net als in bepaalde Japanse stukken kunnen de klei en de bedekking, zelfs de act van het maken, in hun essentie worden getoond. Nooit gebeurt dat aanmatigend, steeds blijft een gevoel voor stijl. Een intens vitalisme zoals bij Hansen Jacobsen is hem dan ook vreemd en in de plaats daarvan is er een zekere melancholie die hij deelt met Carriès. Een enkele maal kan men spreken van humor: vanuit zijn neiging tot het verstoren van evenwicht ontstond een toegevoegen vaas die het excentrieke werk van de Amerikaanse ceramist George Ohr oproept.⁸²¹



Cat. 133 Vaas, Saint-Amand-en-Puisaye, 1905-1908

Steengoed; 19,1cm

In de materie van de bodem met de hand: Vallombreuse; op de bodem met de hand, waarschijnlijk een latere toevoeging: DE VALLOMBREUSE



Cat. 134 Vaas, Saint-Amand-en-Puisaye, 1908

Steengoed; H 11,7cm x Ø 16,7cm

In de materie van de bodem met de hand: Vallombreuse

Herkomst: (...); collectie Auguste Mazure, Parijs, cf. Ancienne collection Mazure (3^e vente).

Collection d'art nouveau [...], veilingcat. Versailles (Hôtel des Cheval-Légers), 30 oktober 1966, cat.63 ; (...)

Een exemplaar was tentoongesteld op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1908, en is afgebeeld in H.FRANTZ, Enamels and Pottery at the Paris Salons, in *The Studio*, vol. XLIV, 1908, p.214; de afbeelding hernoemen in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, vol. IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.176.

Een exemplaar is afgebeeld in an., 'The Studio' Year Book of Decorative Art 1909. The Leading European Designers & Craftsmen, Londen-Parijs-New York, s.d., p.121.

Een exemplaar met voornamelijk beige fond uit de collectie Thierry Leproust is in het Musée du Grès Ancien te Prémy, en is afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, *L'École de Carriès. L'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940*, Parijs, 1997, p.179; en in M.DUCRET et P.MONJARET, *Passion du grès. L'École de Carriès. Collection Leproust*, cat. Gingins (Fondation Neumann), 2000 ; Auxerre (Musée Saint-Germain), 2000-2001 ; Nevers (Palais Ducal), 2001, p.63.

PIERRE PACTON (1856-1938)

De priester Pierre Pacton⁸²² was de pastoor van Arquian, een dorp in de buurt van Saint-Amand. Gedreven door zijn bewondering voor Carriès liet hij zich in 1898 door pottenbakkers van de streek onderrichten. Vazen vormde hij zelf, maar voor sculpturale stukken werkte hij samen met André Minil, een verder onbekende, lokale beeldhouwer. Auteurs benadrukken dat de abbé weinig produceert, niet verkoopt en nooit werk tentoonstelt. Wel had hij een klein museum ingericht in zijn pastorie waar ook vazen van Carriès waren te zien. Zo is zijn werk een bescheiden maar extreem voorbeeld van een scheppen dat aan zichzelf genoeg heeft en dat, bijna geïsoleerd in de wereld, beschermd en gekoesterd wordt.

Sprekend is ook zijn belangstelling voor archeologische objecten die in zijn museum naast ceramiek werden gepresenteerd. Een voorbeeld, zo men wil, van het nieuwe bewustzijn van de moderne Franse ceramisten: de nieuwe schoonheid, wisten ze, zal slechts verantwoording afleggen aan de geschiedenis waarvan ze deel uitmaakt en waarin haar gebonden-zijn aan de tijd oplost.

Vissen, vaak zonder sokkel en in allerlei materialen, komen onder impuls van de Japanse kunst veelvuldig voor in de toenmalige westerse decoratieve sculptuur. Bizarre soorten met grimmig uitzicht vindt men daar echter minder. Met dit al dan niet gefantaseerd exemplaar komt Pacton in de buurt van andere ceramisten uit de streek van Puisaye zoals Perrot of Lee.⁸²³



Cat. 135 Sculptuur, de vorm door André Minil, Arquian, ca.1911

Steengoed; H 6,6cm x B 14,8cm en 15,7cm

Op de onderzijde in de materie met de hand: monogram van Pacton en André Minil

De datering is ingegeven door de mogelijkheid dat Pacton en Minil aangezet werden door het toenmalige werk van de eveneens in Arquian actieve Perrot. Alvast is het stuk ontstaan tussen ca.1899 en 1922.

Een gelijkende vis met afwijkende details en glazuur bevindt zich in een privéverzameling en is afgebeeld in A.DUCRET en P.MONJARET, L'École de Carriès. L'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940, Parijs, 1997, p.147.

NILS DE BARCK (1863-1930)

De Zweedse graaf Nils Ivan Joakim Barck kwam jong naar Parijs waar hij zijn naam verfranste en zijn artistieke talenten ontwikkelde. Hij geraakte begeistert door het steengoed van Carriès en trok naar Saint-Amand-en-Puisaye om er zoals anderen te werken als ceramist. Toch is zijn werk – zoals dat van zijn vriend William Lee – niet steeds getrouw aan het voorbeeld dat Carriès had geboden⁸²⁴: op foto's van zijn inzending op de wereldtentoonstelling van 1900 staan vazen met gladde wand naast stukken die een opvallend naturalistisch reliëf dragen.⁸²⁵ Men zou dus kunnen veronderstellen dat ook andere ceramisten hem – zoals Lee – hebben gevormd. In cat.136 evenwel blijft hij dicht bij de typische geest van Saint-Amand. Noch grillig naturalistisch, noch streng van stijl, is het stuk bescheiden, wat somber en zelfs rustiek van karakter.

De laatste jaren van zijn leven bewoonde Barck het kasteel van Saint-Amand dat daarvoor aan Jeanneney had toebehoord. Zijn ceramiek hoorde toen al een tijd tot een vervagende geschiedenis.



Cat. 136 Sierkruik, Saint-Amand-en-Puisaye, tussen 1900 en 1914

Steengoed; H 16,3cm x B 18,5cm

Op de onderzijde in de materie met de hand: N de Barck en 1,14 en een driehoek en 17

Herkomst: (...); collectie Silzer, Hannover, cf. Sammlung Giorgio Silzer, veilingcat. Leipzig (Nagel), 8 oktober 2004, nr.9104, afbeelding op p.52; (...)

Een gelijkend stuk, het oor minder organisch, eveneens uit de collectie Silzer, nu in het Museum für Kunsthandwerk, Grassimuseum te Leipzig, is afgebeeld in C.B.HELLER, Europäische Keramik 1880-1930. Sammlung Silzer, cat. Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1986, p.64.

THÉO PERROT (1856-1942)

Tussen 1907 en 1912 realiseerde Théo Perrot in Arquian zijn ceramische oeuvre. Vóór die tijd blijkt hij in de leer te zijn geweest bij Carriès en vervolgens kort bij Hoentschel. Na 1912 blijkt hij ceramiek volledig te hebben opgegeven. De vroegste stukken liggen duidelijk in de invloedssfeer van Carriès en het late japonisme. Cat.137 bijvoorbeeld, een adaptatie van een Japanse theebusvorm, hier met een bijzonder mooi glazuur, sluit naadloos aan bij soortgelijke stukken van Hoentschel of Grittel. In later werk neemt hij afstand van het genre van Carriès en zoekt hij toenadering tot de naturalistische, plastische stijl van een Lachenal. Met gedetailleerd weergegeven slangen, reptielen en exotische vissen of met exuberante florale ornamentiek benadert hij dan een internationale art nouveau, zoals die in Midden-Europa bij bijvoorbeeld Amphora floreert. Extreme voorbeelden van die stijlfase, zoals cat.140, herhalen zelfs het naturalisme van rond 1850 waarvan de Victorianen de markantste vertegenwoordigers leverden.⁸²⁶ De barokke vormtaal betekent ook een verschuiving van een Japanse naar een Chinese inspiratie: cat.140 zou gemakkelijk naast bepaalde Chinese theepotten of gesneden voorwerpen uit de achttiende eeuw kunnen staan.



Cat. 137 Vaas, Arquian, ca.1908

Steengoed; H 13,2cm

In de materie van de bodem met de hand: Theo Perrot en 223 VIII

Een vergelijkbare vaas uit de voormalige collectie Giorgio Silzer is in het Museum für Kunsthandwerk, Grassimuseum te Leipzig en is afgebeeld in D.GIELKE, Erlesenes aus Jugendstil und Art Déco. Die Sammlung Giorgio Silzer, cat. Leipzig (Museum für Kunsthandwerk, Grassimuseum), 1997, p.10.



Cat. 138 Vaasje, Arquian, ca.1908

Steengoed; H 8,7cm

In de materie van de bodem met de hand: Theo Perrot en 242

Herkomst: (...); collectie Thierry Leproust, Parijs.

Dit stuk is afgebeeld in M.DUCRET et P.MONJARET, L'École de Carriès. L'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940, Parijs, 1997, p.156. Een exemplaar met een ander glazuur uit de voormalige collectie Giorgio Silzer is in het Museum für Kunsthandwerk, Grassimuseum te Leipzig, en is afgebeeld in C.B.HELLER, Europäische Keramik 1880-1930. Sammlung Silzer, cat. Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1986, p. 151.



Cat. 139 Vaas, Arquian, ca.1909

Steengoed; H 20,1cm

In de materie van de bodem met de hand: Théo Perrot en 142

Een vergelijkbare vaas met identieke opening is in de verzameling van de stad Pouilly-sur-Loire, en is afgebeeld in M.POULET, *Un bon élève à l'École de Carriès*, Théo Perrot, peintre-céramiste, 1856-1942, Merry-la-Vallée, 1999, p.36.



Cat. 140 Kruik, Arquian, ca.1911

Steengoed; H 14,5cm x L 23,3cm

In de materie van de bodem met de hand: Theo Perrot en 39 XI

De binnenzijde bruin en in reliëf als gehamerd.

Dit stuk is afgebeeld in M.POULET, op.cit., p.43.

EUGÈNE LION (1867-1945)

In de geschiedenis van de school van Carriès neemt Eugène Lion een aparte plaats in: als telg van een dynastie van pottenbakkers uit de buurt van Saint-Amand vangt hij de Parijzenaars op die naar de streek afzakken om er ceramiek te maken. Hij biedt de noodzakelijke technische hulp en leert hen het vak. Al in 1888 staat hij als jongeman Carriès bij, daarna volgen Grittell, Jeanneney, Pacton, Lee en de Barck. Met enkelen blijft hij ook later samenwerken, en allen, vooral Carriès, drukken blijvend een stempel op het eigen werk. Zo ontstaat, naast een utilitaire productie, haast zonder evolutie tot aan het begin van de Tweede Wereldoorlog, een typische ceramiek van Saint-Amand. De invloed van de japonisten vermengt er zich met de lokale traditie die meer dan bij anderen aanwijsbaar blijft. Soms imiteert hij wat hij rond zich ziet, soms is hij zichzelf, zoals wanneer hij in de jaren twintig onverwachts werkt met koperrood. Maar helaas ontbreekt het hem al te vaak aan zin voor stijl en maat, waardoor zijn vormen banaal en zijn glazuren te onbeheerst blijven. Dan bezit zijn ceramiek noch expressie, noch raffinement. Toch weet hij die beperkingen bij momenten te overstijgen en bestaat er werk, zoals het hier getoonde, dat wel genoeg maturiteit bezit om expressief of geraffineerd te zijn.



Cat. 141 Vaas, Saint-Amand-en-Puisaye, tussen 1900 en 1914?

Steengoed; H 8,7cm

In de materie van de bodem met de hand: E^{ne} Lion St.Amand; etiket van de verzameling Tessier

Herkomst: (...); collectie Marcel Tessier, Parijs, cf. *Collection Marcel Tessier. Les arts du feu.*

Céramique Verrerie 1880-1930, veilingcat. Parijs (Drouot), 16 juni 1978, nr.99, afbeelding op p.28; Stéphane Deschamps, Parijs.

Dit stuk was tentoongesteld in de retrospectieve afdeling in *Les grès contemporains en France* te Sèvres, Musée national de Céramique, 1963, zonder precisering in de catalogus, en is afgebeeld in R.MOUTARD-ULDRY, *Grès en France, fin du XIXe siècle, début du XXe siècle*, in *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 29, 1963, p.36, daar foutief vermeld als in het bezit van het Musée national de Céramique, Sèvres.



Cat. 142 Pseudo-vaas, Saint-Amand-en-Puisaye, jaren twintig ?

Steengoed ; H 5,9cm x Ø 12,4cm

In de materie van de bodem met de hand: E Lion

De vaasopening is ondiep.



Cat. 143 Vaas, Saint-Amand-en-Puisaye, jaren dertig?

Steengoed; H 12cm

In de materie van de bodem met de hand: Lion; op de bodem met email: 90 en onleesbare notitie

JEAN POINTU (1843-1925)

Wanneer Jean Pointu zich in 1906 te Saint-Amand-en-Puisaye vestigt, heeft hij al een lange carrière aan het hoofd van verschillende ceramische bedrijven achter de rug. Hij verwierft er een technisch meesterschap dat hij paart aan een streng perfectionisme: de vormen zijn feilloos gedraaid, de druipglazuren exact geplaatst met het penseel, het oppervlak van een volmaakt velouté. De kleuren zijn bovendien zeer genuanceerd en rijk aan effecten, zoals in het voor hem typische 'fourrure de lièvre'. Voor sommige ogen kunnen zijn kleuren zelfs te gezocht zijn, te bont of schrill van samenstelling of te eindeloos in variatie. Zijn positie in de ceramiek is alvast niet uitzonderlijk: behalve met het Chinese steengoed uit Honan tijdens de T'angdynastie zijn er soms treffende overeenkomsten met het werk van de Duitser Richard Mutz.



Cat. 144 Vaas, Saint-Amand-en-Puisaye, ca.1918?

Steengoed; H 15,1cm

Op de bodem met de hand ongeglazuurd : afgekort signatuur •u

Een zeer gelijkende vaas uit de voormalige collectie Giorgio Silzer is in het Museum für Kunsthandwerk, Grassimuseum te Leipzig, en is afgebeeld in C.B.HELLER, Europäische Keramik 1880-1930. Sammlung Silzer, cat. Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1986, p.151.

LÉON POINTU (1879-1942)

De zoon zet het werk van de vader verder, zij het minder exuberant. Ook de potten van Léon Pointu zijn sober van lijn met gladde vlakken en stromende glazuren. Zoals Eugène Lion verlengt hij de stijl van Saint-Amand tot ver in de twintigste eeuw. De nieuwe tijd toont zich gereserveerd in stijve, als getekende contouren, of is brutaal aanwezig in contrasterende kleurencombinaties die, gemeten met de maatstaven van het fin de siècle, haast vulgair overkomen. Meningen over zijn werk en dat van Lion kunnen om die reden nogal uiteenlopen. Zelf ben ik geen bewonderaar en ik verwijs dan ook graag naar de positieve tekst in het boek van Ducret en Monjaret die voor Lion en de beide Pointus meer begrip tonen.⁸²⁷



Cat. 145 Vaas, Saint-Amand-en-Puisaye, 1918-1919

Steengoed; H 20,7cm

In de materie van de bodem met de hand : Pointu

Herkomst: collectie Henri de Vallombreuse, cf. Céramiques, 1880 à nos jours, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 29 oktober 2010, nr.27, afgebeeld op p.6 ; diens erfgenamen; François La Cloche de Vallombreuse, Biarritz.

De datering is gebaseerd op twee feiten: Pointu signeert de eigen stukken pas na de oorlog, en de

Vallombreuse overlijdt in oktober 1919.

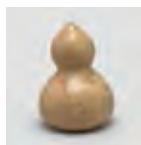
Een vaas met dezelfde vorm en met andere, dunne glazuren is afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, *L'École de Carriès. L'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940*, Parijs, 1997, p.172.

DE SCHOOL VAN NANCY

JOSEPH MOUGIN EN PIERRE MOUGIN (1876-1961 en 1979-1955)

Het werk van de gebroeders Mougin vormt de belangrijkste bijdrage tot de ceramiek in Nancy in de periode na de bloei van Gallé's faïence. Pierre en vooral Joseph Mougin schiepen een oeuvre waarin zowel Parijse invloeden als impulsen vanuit de florale stijl rond Gallé werden opgenomen. De hier getoonde stukken zijn kenmerkend voor beide tendensen. De mooie, natuurgetrouwe kolokwint bezit reminiscenties aan de geest van Carriès die in 1895 aan de oorsprong lag van Josephs ommezwaai van beeldhouwkunst naar ceramiek. In de vaas met de geajoueerde voet zijn invloeden van anderen verwerkt tot een wat geforceerd samengesteld geheel, waarbij de signatuur op de wand de nabijheid van het glas van Gallé verradt. De vaas, ontworpen door Gustave-Paul Guétant⁸²⁸ en versierd met distels, het symbool van Lotharingen, is een ceramische adaptatie van de op de natuur gerichte stijl van Nancy. Ze is architecturaal gestructureerd en, ondanks de imitatie van een bronzen montuur, gehoorzaamend aan het eigen materiaal.

Blijkbaar verging het de Mougins aanvankelijk niet zonder moeilijkheden. Er verliep een drietal jaren van experiment eer ze in de leer gingen in Sèvres, en het is pas daarna, na 1900, dat het werk voorgoed startte. Bovendien is er weinig overgebleven uit de jaren voor 1906, toen de broers verhuisden van Parijs naar Nancy, hun geboortestad. Om hun dure proeven te bekostigen, gaven de Mougins sculpturen uit, veelal in mat wit steengoed: Victor Prouvé en Ernest Wittmann, beide eveneens uit Lotharingen, zijn hun bekendste medewerkers. Van Wittmann is nagenoeg het gehele oeuvre door hen gerealiseerd⁸²⁹: het is de meest systematische samenwerking uit de moderne geschiedenis tussen een beeldhouwer en een ceramist. Wittmanns statuettes zijn typisch voor hun tijd: in een factuur die aan de Parijse jaren van Hoetger en Milles doet denken, wordt een sociaal realisme voor het burgerlijk interieur beleden.



Cat. 146 Vaas in de vorm van een kalebas, Parijs, mogelijk 1904

Steengoed; H 23,5cm

In de materie van de bodem ingestempeld: MOUGIN FRÈRES, slechts gedeeltelijk zichtbaar; ingekrast 688 (sic?)

Dit stuk is te zien op een oude, ongepubliceerde foto opgenomen in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, vol.IV: *Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998, p.349. De vermelding aldaar dat het stuk zou te zien zijn geweest op de tentoonstelling van de École de Nancy in Parijs in 1903 berust op een vergissing: het wordt niet vermeld in de officiële catalogus, noch in de contemporaine literatuur dienaangaande. Misschien toont de foto de vitrine met werk van

Mougin in het Parijse Salon d'Automne van 1904, vermeld in de catalogus van het salon onder nr.2019, en waarin zich een kalebas bevond. Nog meer waarschijnlijk betreft het hier Mougins inzending op de Société Lorraine des Amis des Arts, XLIIe exposition, te Nancy in 1904; daarbij waren twee kalebassen, de catalogusnummers 249 en 283.



Cat. 147 Vaas, Parijs?, ca. 1905?

Steengoed; H 16,2cm

Op de wand in de materie met de hand: Mougin; in de materie van de bodem met de hand: Mougin en 3630



Cat. 148 Sculptuur ('Le lieur de fagots'), het model door Ernest Wittmann, 1904 of 1905, deze uitvoering, Nancy, 1906 of later Steengoed; H 22,6cm x B 28,8cm en 30cm

Op de sokkel in de materie met de hand: E.Wittmann; op de onderzijde in de materie met de hand: E.Wittmann sculpteur en Jh.Mougin ceramiste Nancy

Een exemplaar was tentoongesteld te Nancy in 1905 op een schoorsteen van Vallin, afgebeeld in R.C.D'EINVAUX, L'exposition d'art décoratif Lorrain à Nancy, in L'Art Décoratif, februari, 1905, p.98. Een exemplaar was op de Exposition des grès, faïences, terres cuites et leurs applications in het Musée Galliera te Parijs in 1911, zonder nummer vermeld in de catalogus op p. 19. Een exemplaar is afgebeeld in T.LECLÈRE, Une future exposition d'art social, in Art et Industrie, december, 1911, p.239. Andere exemplaren zijn afgebeeld in F.BERTRAND, Les œuvres sculptées d'Ernest Wittmann (1846-1921), cat. Lunéville (Château de Lunéville), 2000, pp.1, 25 en 37; in J.G.PEIFFER, Les frères Mougin, sorciers du grand feu, grès et porcelaine 1898-1950, Paris et Lorraine, Dijon, 2001, p.162; en in J.G.PEIFFER, Joseph et Bernard Mougin. Ode à la femme, Dijon, 2011, p. 63. Een exemplaar, bruin genuanceerd, op houten voetstuk, is in de collectie Robert Zehil, Monte Carlo.



Cat. 149 Vaas ('Chardon'), de vorm door Gustave-Paul Guétant, Nancy, 1906-1907

Porselein; H 22cm

In de materie van de bodem met de hand: G.Guetant S. Mougin Nancy en 4189

Een exemplaar is opgenomen in de onuitgegeven catalogus door Mougin uit 1914, de foto hernomen in J.G.PEIFFER, Mougin frères. Joseph & Pierre. Céramiques de grand feu des ateliers de Paris et de Nancy, 1904-1914, cat. Longwy (s.l.), s.d. [2000 ?], p.30; en in J.G.PEIFFER, Joseph et Bernard Mougin, op.cit., p.73.

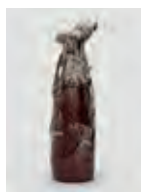
Een exemplaar, aangekocht door het Musée Galliera in 1907, bevindt zich in het Musée du Petit Palais te Parijs, en was tentoongesteld in de Exposition de la porcelaine. Son décor. Sa monture in het Musée Galliera te Parijs in 1907, zonder nummer vermeld in de catalogus op p. 26; en in de tentoonstelling Les rénovateurs de l'art appliqué de 1890 à 1910 in het Musée Galliera in 1925, onder nr. 814. Een exemplaar in donkerbruin en ros is in de collectie Martin Eidelberg, New York, en is afgebeeld in A.DUNCAN, op.cit., p.23.

ERNEST BUSSIÈRE (1863-1913)

Ernest Bussière was een beeldhouwer en ontwerper die vooral modellen maakte voor Keller et Guérin in Lunéville, een faiencefabriek die rond 1900 bijna vijftienhonderd arbeiders telde en waarvan de ontstaansgeschiedenis teruggaat tot de vroege achttiende eeuw. Interesse voor de moderne stijlrichting was voor grote bedrijven eerder uitzonderlijk. Bovendien waren die traag beslissend en weinig wendbaar, en het is dus niet verwonderlijk dat de interesse voor art nouveau er vrij laat vruchten afwierp.⁸³⁰ Maar nog opmerkelijker is het feit dat de in dat geval gehanteerde stijl zo goed als nooit aangepast is aan seriële vervaardiging. Bussièr's naturalisme,

met zijn uitgesproken ornamentale vormen en details in navolging van Lachenal of Doat, wil zelfs een indruk wekken van arbeidsintensief handwerk, horend bij een esthetiek van luxe en overdaad. Het is vooral dit soort werk dat Marcel Valotaire viseerde toen hij de smaak van 1900 bekritiseerde omwille van de “côté faux, factice, illogique”.⁸³¹ Tekenend daarbij is dat modellen van Bussière ook werden uitgegeven door de glasfabriek van Daum in Nancy en dat dezelfde vormen zowel in glas als in ceramiek konden voorkomen, zonder dat er rekening was gehouden met de eigenheid van het materiaal.⁸³² Daarenboven werd in Lunéville soms gekozen voor individualistische, experimentele glazuren die men niet van een fabrieksmatig product verwacht. Zo kunnen kristallen worden aangetroffen; en zo wijkt het rood op cat.150 af van het meer gebruikelijke geïriseerde lustre dat veelal wolkig is zoals op het latere werk van Massier.

In de jaren twintig werkten de Mougins in Lunéville, in een atelier op het terrein van de faïencefabriek, de vroegere manufactureur van Keller et Guérin. Het is dan dat de oorspronkelijk voor de fabriek ontworpen vaas ‘Fleur d’oignon’ door hen werd heruitgegeven in gres: 1900 verdwaald in 1925.



Cat. 150 Grote vaas ('Orchidées'), het ontwerp 1903 of vroeger; deze uitvoering door Keller et Guérin, Lunéville, waarschijnlijk ca.1908

Faïence; H 34cm

Op de bodem met de hand: K.G. Lunéville Bussière

Een exemplaar, waarschijnlijk met lustreglazuur, was op de tentoonstelling van de École de Nancy te Parijs in 1903, en is afgebeeld in an. [A.GUÉRINET], Exposition Lorraine. L'École de Nancy au Musée de l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Pavillon de Marsan à Paris. Deuxième série : Objets d'art, verrerie, céramique, cuirs d'art, bronze, peinture décorative, etc. etc., Parijs, s.d. [1903], pl.26; de foto hernomen in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV : Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.260; in F.PARMANTIER en V.THOMAS (o.l.v.), Céramiques végétales. Ernest Bussière et l'Art nouveau, cat. Nancy (Musée de l'École de Nancy), 2000, p.14; in F.PARMANTIER, Ernest Bussière, la redécouverte d'un céramiste Art nouveau, in L'Estampille-L'Objet d'Art, 349, 2000, p.29; en in an., L'Art Nouveau à Lunéville. Un atelier d'art à la faïencerie au XIXe siècle, cat. Lunéville (Château de Lunéville), 2011, p.47. Een exemplaar was op de Exposition de l'Est de la France te Nancy in 1909, te zien op de stand van Keller et Guérin in L.LAFFITTE (red.), L'essor économique de la Lorraine. Rapport général sur l'Exposition Internationale de l'Est de la France, Nancy, 1909, Parijs-Nancy, 1912, p.467. Twee exemplaren met lustre bevinden zich in het Musée de l'École de Nancy. Een exemplaar met lustre uit de verzameling van de Norwest Corporation, Minneapolis, nu in het Minneapolis Institute of Arts, is afgebeeld in A.DUNCAN, Modernism. Modernist Design 1880-1940. The Norwest Collection, Woodbridge, 1998, p.86. Een exemplaar, eveneens met lustre, is in de collectie Martin Eidelberg, New York, en is afgebeeld in A.DUNCAN, The Paris Salons, op.cit., p.11; in F.PARMANTIER en V.THOMAS (o.l.v.), op.cit., p.49; en in F.PARMANTIER, op.cit., p.28. Een vierde exemplaar met lustre is afgebeeld in F.PARMANTIER, op.cit., p.26; en in F.PARMANTIER, Ernest Bussière (1863-1913). Céramiques végétales, in La Revue de la Céramique et du Verre, 113, 2000, p.14.

Gelusteerde exemplaren zijn verder afgebeeld in C.CASS, Masterpieces of French Art Pottery, 1885-1910, cat. New York (Jason Jacques Inc.), 2005, z.p., nr.35; in M.Th.BRANDLHUBER en M.BUHRIS (o.l.v.), Die Jugend der Moderne. Art Nouveau und Jugendstil. Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz, cat. München (Museum Villa Stuck), 2010, p.105; en in an., op.cit., pp.21 en 88. Er is geen ander stuk van Bussière met dit glazuur gekend. In de productie van Keller et Guérin is zowel de aard als de kwaliteit van dit glazuur zeer zeldzaam.



Cat. 151 Vaas ('Fleur d'oignon'), het ontwerp uit 1903 of vroeger; deze uitvoering door Pierre en Joseph Mougin in de Faïencerie de Lunéville, 1923-1925

Porseleinachtig steengoed; H 27cm

In de materie van de bodem met de hand: E.Bussière s.Grès Mougin

Een exemplaar met lustre door Keller et Guérin was opgenomen in de tentoonstelling van de École de Nancy te Parijs in 1903 en is afgebeeld in an. [A.GUÉRINET], op.cit., pl.26; de foto hernomen in A.DUNCAN, *The Paris Salons*, op.cit., p.260; in F.PARMANTIER en V.THOMAS (o.l.v.), op.cit., p.14; in F.PARMANTIER, Ernest Bussière, *la redécouverte*, op.cit., p.29; en in an., op.cit., p.47. Twee gelustreerde exemplaren door Keller et Guérin bevinden zich in het Musée de l'École de Nancy, een ervan is afgebeeld in F.PARMANTIER en V.THOMAS (o.l.v.), op.cit., p.50, samen met een door de gebroeders Mougin uitgegeven exemplaar in groen geïriseerd gres in privaat bezit. Een gelustreerd exemplaar door Keller et Guérin is afgebeeld in an., op.cit., p.89.

DE VERSPREIDING VAN DE ART NOUVEAU

ALFRED RENOLEAU (1854-1930)

Een bescheiden plaats in de geschiedenis van de ceramiek wordt ingenomen door Alfred Renoleau. Hij werkte in Angoulême, vanouds een centrum voor faïence, maar zijn art nouveau lijkt de vegetale stijl van de École de Nancy: bij het zien van deze grote vaas denkt men aan de door Bussière ontworpen producten van de faïencefabriek Keller et Guérin, waar vergelijkbare plastische vormen met naar buiten gegroeide ornamenten en een vergelijkbaar, wat dof lustreglazuur in gebruik waren. Zoals Keller et Guérin kwam ook Renoleau laat tot de art nouveau. Daarvoor werkte hij als de laatste vertegenwoordiger van de stijl van de Palissyten, die in navolging van Palissy gedurende lange tijd een gedetailleerd en amper gestileerd naturalisme aankleefden.⁸³³ Andere historische pastiches werden nog daarna door hem gesigneerd; ze ontstonden naast modern gedacht steengoed waarop hij zeer glanzende metaalreflecties en in latere jaren zelfs kristallen wist te verkrijgen.



Cat. 152 Grote vaas, Angoulême, 1901-1902

Steengoed of faïence; H 42,4cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram AR en A

Herkomst : (...); collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. *Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort*, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr.385, afbeelding op p.196.

In de literatuur over Renoleau is dit type werk niet gedocumenteerd. Voor een ander werk van dit type, vergelijkbaar qua glazuur en enigszins qua vorm, zie W. en H.PREKER, *Keramik und Porzellan, China-Japan-Europa. Begegnung in Form und Dekor*. Nachtragskatalog [...], cat. Mettlach (Keramik-Museum), 1995, pl.12, daar met foute datering.

ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON (1859-1927), HET LATERE WERK

Deze twee vazen bieden een bewijs van het raffinement van Étienne Moreau-Nélaton. Vergeleken met eveneens van geboetseerde vegetale reliëfs voorziene ceramiek van bijvoorbeeld

Mougin, valt op hoe juist zijn gevoel is voor volume en silhouet, voor ordening van sierelementen, voor kleur, die bij hem van een voorname discretie is. Zijn kleuren zijn in het mature werk monochroom, of ze zijn in aantal beperkt en op elkaar afgestemd in een mooie samenklank. Sommige tonen, zoals het grijsachtig wit op. cat.154, zijn hem zelfs eigen.⁸³⁴ Een aanzet tot zwaarte, tot rusticiteit gaat in de vorm over in elegantie. Zijn beste werk, zoals deze vazen, vertoont die overgang die in een subtiele levendigheid resulteert.⁸³⁵ Nochtans is dat werk, net als dat van Mougin, niet innoverend: het herhaalt of bouwt voort op het reeds bestaande. Na 1907 zal Moreau-Nélaton trouwens nog meer conformerend werken; dan verlaat hij het plastische decor om met verfijnde eenvoud het voorbeeld van zijn vriend Delaherche te volgen.

Moreau-Nélaton bereikte meer als ceramist dan als de schilder die hij eveneens was. Hij was ook grafisch ontwerper en een voortreffelijk kunsthistoricus met gezaghebbende monografieën over Corot en Fantin-Latour op zijn naam. Het bekendst evenwel is hij door zijn schenking aan de Franse staat van zijn belangrijke collectie moderne Franse schilderkunst. Zijn ceramiek kwam tot stand tijdens vakanties op zijn landgoed bij Tournelle in de Aisne, waar hij hulp kreeg van plaatselijke pottenbakkers. Het vak leerde hij van zijn moeder Camille Moreau van wie hij de catalogue raisonné verzorgde en die hem sterk beïnvloedde in de eerste fase van zijn werk als ceramist: de kleurige gedecoreerde faïence die hij in de periode van 1898 tot 1900 exposeerde.



Cat. 153 Vaas, Tournelle, 1904
Steengoed; H 18cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram emn en 1904 en 249 en 3
Herkomst: (...); collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. *Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr.347, afbeelding op p.180.*
Dit stuk of een ander exemplaar is afgebeeld in E.BELVILLE, *Les objets d'art au Salon (Société Nationale)*, in *L'Art Décoratif*, juni, 1905, p.244; de foto hernomen in an., *La Décoration Ancienne et Moderne, 12^e année : 1904-1905*, Parijs, 1905, pl. céramique 49; en in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998, p.345.
Een ivorkleurig exemplaar, eveneens gedateerd 1904, bevindt zich in het museum van Boulogne-sur-Mer, en is afgebeeld in G.BECQUART, D.SZYMUSIAK en P. LE NOUËNE, *Du Second Empire à l'Art Nouveau. La création céramique dans les musées du Nord-Pas-de-Calais*, cat. Saint-Amand-les-Eaux (Musée Municipal), 1986-1987; *Le Cateau Cambrésis* (Musée Matisse), 1987; *Roubaix* (Musée), 1987; *Gravelines* (Musée), 1987, p.124. Een ander exemplaar is afgebeeld in an., *L'Art Appliqué, vol.1 : 1903-1904*, Parijs, s.d., p.69.



Cat. 154 Grote vaas, Tournelle, 1905
Steengoed; H 29,2cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram emn en 1905
Dit stuk was tentoongesteld op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1905, en is afgebeeld in E.BELVILLE, op.cit., p.244; de foto hernomen in an., *La Décoration Ancienne et Moderne*, op.cit., pl.céramique 49; en in A.DUNCAN, op.cit., p.345. Een exemplaar, eveneens gedateerd 1905, zonder de blauwe boord, de oren blauw, was in de collectie Peter Fischer, en is afgebeeld in J.-R. DELAYE, *Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, p.180.*

MICHEL CAZIN (1869-1917)

Het is pas na de wereldtentoonstelling van 1900⁸³⁶ dat Michel Cazin zich wezenlijk van andere Franse ceramisten onderscheidt: hij kiest dan resoluut voor een ceramiek zonder bedekking, geconcentreerd op vorm en materie. Sculpturale reliëfs, grijs of blauw verglaasd, hadden al een paar jaar eerder de vormen van zijn vazen bepaald. Na 1900 blijven die monochroom, gekleurd in de kleimassa, veelal wit, eerst in mat steengoed, later in glanzend porselein of faïence. De stijl van zijn vegetale decorelementen is gevormd door natuurobservatie; de geboetseerde linten en touwen duiden op een nog historicistische trek. Een criticus wees in dat verband op de Feniciërs⁸³⁷; men zou eveneens op Grieks of Pompeïaans zilver of op neoklassieke ornamentiek uit de achttiende en negentiende eeuw kunnen wijzen. Meer algemeen kan Cazin worden gezien in het verlengde van negentiende-eeuwse tendensen waartoe zowel Ziegler als de internationale natuurstijl van rond 1850 horen. Tegelijkertijd kunnen zijn decors gerekend worden tot de japonistische richting door de overeenkomst met Japanse bronzen imitaties van blad- of vlechtwerk. Maar evenzeer passen ze in een internationale contemporaine beweging en lopen ze zelfs op latere ontwikkelingen vooruit.⁸³⁸ Blijkt de kunst van Cazin aldus niet uitzonderlijk, ze onderscheidt zich eens te meer door de uitdrukking van het modelé en door het gebruik van de eigenschappen van het materiaal. Zo spelen in cat.155 de contrasten tussen het krachtige reliëf en de quasi immaterialiteit van het biscuit dat het omgevende licht vermag vast te houden, of tussen het concrete van het zware bronzen deksel en het tere wit van de gewichtloos lijkende vaas. Dan is Cazin op zijn best. Zijn geglaazuurd porselein daarentegen mist dat spirituele karakter: het strandt in de materie.⁸³⁹

Cazin leerde van zijn ouders: hij was de zoon van Jean-Charles Cazin; zijn moeder Marie Cazin boetseerde en werkte eveneens in gres. Stukken van zijn hand zijn schaars. Hij beoefende naast de ceramiek ook andere kunsten en bakte slechts sporadisch tijdens de zomers.



Cat. 155 Vaas met deksel, Équihen, 1906

Steengoed of porselein; het deksel in brons, gegoten met cire perdue; H zonder deksel 9,6cm, met deksel 13,9cm; Ø 20,7cm

In de materie van de bodem met de hand: MICHEL CAZIN en 1906 en MC en EQUIHEN; op de binnenzijde van het deksel in reliëf: monogram MC in cirkel

Een vaas met dezelfde vorm in geglaazuurd steengoed, iets groter en zonder deksel, eveneens uit 1906, is in het Musée national de Céramique te Sèvres als legaat van Curtis, en is afgebeeld in H.-P.FOUREST (o.l.v.), *L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy*, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1971, p.20; en in T.PRÉAUD en S.GAUTHIER, *La céramique, art du XXe siècle*, Fribourg, 1982, p.32 (vertaald als *Die Kunst der Keramik im 20. Jahrhundert*, Würzburg, 1982, p.32 en als *Ceramics of the Twentieth Century*, Oxford, 1982, p.32).

Een geglaazuurde vaas met dezelfde vorm maar met een ander bronzen deksel, tentoongesteld op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1904, is afgebeeld in A.GUÉRINET (red.), *L'art décoratif aux expositions des beaux-arts 1904. Salons Société des Artistes Français, Société Nationale des Beaux-Arts, Société des Artistes Décorateurs, expositions particulières. Première série : Bronzes, bijouterie, objets d'art, sculpture. Deuxième volume*, Parijs, s.d., pl.266-267; de foto hernomen in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, vol.V : *Objets d'Art and Metalware*, Woodbridge, 1999, p.167; ze was ook op de vierde tentoonstelling van Les Arts Réunis te Parijs in 1904; en is afgebeeld in É.SEDEYN, *Les Arts Réunis*, in *L'Art Décoratif*, 1904 (1^e

sem.), p.112. Een vergelijkbaar stuk met bronzen deksel is afgebeeld in Ch. PLUMET, Les Arts Réunis, in L'Art et les Artistes, maart, 1908, p.586; de foto hernomen in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV : Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.79.



Cat. 156 Vaas, Équihen, 1906

Biscuitporselein; H 13cm

In de materie van de bodem met de hand : MICHEL CAZIN en EQUIHEN en 1906

Een vaas met dezelfde vorm in geglazuurd steengoed en gedateerd 1899 was in de collectie Ducret-Monjaret, en is afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, L'École de Carriès. L'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940, Parijs, 1997, p.21.

BERTHE CAZIN (1872-1971)

Berthe Yvart, de echtgenote van Michel Cazin, werkte in uiteenlopende materialen waaronder zilver en ceramiek. Ze begon als leerlinge van Jean-Charles Cazin. Na de vroege dood van Michel bleef ze actief en bleef ze de herinnering aan zijn werk in het hare getrouw. De contouren van haar ceramiek zijn meer gesloten dan bij hem en ze maakt vaker gebruik van glazuur. Dikwijls zijn de wanden doorbroken. De stijl is niet zoals bij haar echtgenoot viriel en energiek, maar teder en aarzelend, op het ongesofisticeerde en naïeve af. Soms komt zij, zoals haar man vóór haar, dicht bij gelijktijdig Deens porselein.⁸⁴⁰ Vooral de witte geajoueerde vazen van Jo Hahn Locher zijn zeer gelijkend. De signatuur van Berthe kan voorkomen naast die van Michel of op vazen die teruggaan op door hem geboetseerde modellen; op dezelfde manier waren ook vaasmodellen van Jean-Charles door Michel heruitgegeven en gesigneerd. Die praktijk roept de sterke verwantschap op tussen de Cazins die, naar het schijnt, een hechte familie vormden.⁸⁴¹ Berthes werk werd tegelijk met dat van haar schoonvader en echtgenoot tijdens de Tweede Wereldoorlog grotendeels vernietigd.



Cat. 157 Vaas, Sèvres ?, mogelijk ca.1925

Faïence; H 20cm

Niet gesigneerd

Herkomst: (...); collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr. 81, afbeelding op p.57.

Dit stuk is afgebeeld in F.PITON, C'est du Boulogne! Terres cuites, grès, porcelaines, carreaux, faïences, craquelés à travers le temps, Rouen, 2007, p.164.

ANDRÉ METTHEY (1871-1921), HET VROEGE WERK

Weinig ceramisten hebben zo een moeilijke leertijd gekend als André Metthey. Terwijl hij in zijn levensonderhoud moest voorzien, trachtte hij als autodidact het bakken van gres onder de knie te krijgen, maar vele jaren lang bleven goede resultaten uit. Eindelijk kan hij in 1901 zijn eerste gelukte stukken tonen. Het volgende jaar wordt hij door La Libre Esthétique in Brussel uitgenodigd; zijn meesterschap is dan bereikt. In 1903 bouwt hij een oven in Asnières, waar hij na enkele jaren het gres zal verlaten, aangetrokken tot de kleurigheid van faïence. Zijn oeuvre zal door die nieuwe liefde in de volgende jaren een algehele omkering kennen. In

de vroege stukken is het aandeel van het Verre Oosten nog bepalend en is het belang van de vorm nog groot: meer dan eens sculpteert Metthey of werkt hij samen met beeldhouwers als Louis Dejean en Denys Puech. De hier getoonde stukken zijn hiervoor typerend. Daarnaast illustreren ze de algemeen verspreide voorliefde voor waterwezens, die de gehele westerse ceramiek rond 1900 bevolken. Zo doet cat.158 denken aan de krab die Jules Dalou voor Sèvres boetseerde. Krabben komen ook voor in de Japanse kunst, het vaakst uitgevoerd in brons. De krabben van Dalou en Metthey wijken daarvan af: hun vorm is gestileerder en compacter. Details zoals gebruikelijk in Japan zijn verlaten ten voordele van de zichtbaarheid van de materie en het vertoon van haar schoonheid, zodat de gesloten vorm, behalve aan het schild van de krab, tevens aan een steen doet denken. Een dergelijke verstening vertoont het bord niet: door een andere materiaalbehandeling, beter geschikt voor het thema, vertoont het een verwijzing naar de verschuiving en het onvaste die in het ceramisch proces de toestand van stabiliteit voorafgaan.



Cat. 158 Sculptuur, Parijs of Asnières, 1901-ca.1904
 Steengoed; H 6,1cm x 16cm x 18,6cm
 Op de onderzijde in de materie met de hand: A Metthey en 2929
 Het glazuur is, niet zichtbaar op de foto, hier en daar doorspikkeld met zeegroen.
 Metthey stelde een sculptuur van een krab tentoon op de Exposition de la Société des Amis des Arts te Dijon in 1904 onder catalogusnummer 622.
 Signaturen op het vroege werk worden altijd aldus gespeld. De spelling komt ook voor in de vroege literatuur.



Cat. 159 Wandbord, Parijs of Asnières, 1901-ca.1904
 Steengoed; Ø 29,2cm
 In het decor in reliëf: monogram AM in onregelmatig vierkant

ERNEST CARRIÈRE (1858-1908)

Net als zijn oudere broer, de symbolistische schilder Eugène Carrière⁸⁴² sterft Ernest Carrière in de fleur van zijn leven.⁸⁴³ Hij is dan net benoemd tot artistiek directeur van de manufactuur in Sèvres, een functie passend bij zijn solide technische kennis. Die kennis had hij opgedaan in het atelier van Deck waar hij sinds het begin van de jaren negentig belangrijke stukken in uiteenlopende technieken had gesigneerd. Een vroeg voorbeeld hiervan is het beschilderde wandbord cat. 31. Na zijn jaren bij Deck werkt hij een korte tijd volledig onafhankelijk: vanaf 1904 ontstaat de eigen op hoge temperatuur gebrande ceramiek die aansluiting zoekt bij de ontwikkelingen van de laatste tien jaar: oppervlakeffecten worden geëtaleerd op vormen die zijn verrijkt met sculpturale details ontleend aan de natuur. Allerlei dieren, vooral vogels en waterwezens, een japonistische menagerie, hadden hem bij Deck tot inspiratie gediend. Nu voegen zich daar vegetale motieven bij. Maar de tijd van de anecdotische decors behoort dan tot het verleden: in cat.160 worden werkelijkheidsgetrouwe takjes en bloesems door een opaak glazuur overstroomd. Eerder had ook Gallé dit stijlprocedé toegepast. Bij Carrière echter ontbreekt Gallé's humor die het gevolg was van de relativering van het realistische motief: bij Carrière en zijn generatie zijn alle elementen van het decor evenwaardig en absoluut.



Cat. 160 Vaas, Parijs, ca.1905

Porselein?; H 18cm

Op de bodem met de hand: E^T CARRIÈRE

Een vergelijkbare vaas met iets meer bolle wand is afgebeeld in an., *La Décoration Moderne*, XIIIe année: 1905-1906, Parijs, 1906, pl.céramique 97.



Cat. 161 Vaas ('Graine'), Parijs, 1906

Steengoed; H 21,4cm

Op de bodem met de hand, nauwelijks zichtbaar: E^T CARRIÈRE en 8

Een exemplaar, aangekocht in 1906 door het Musée Galliera, bevindt zich in het Musée du Petit Palais te Parijs, en is afgebeeld in T.PRÉAUD en S.GAUTHIER, *La céramique, art du XXe siècle*, Fribourg, 1982, p.25 (vertaald als *Die Kunst der Keramik im 20. Jahrhundert*, Würzburg, 1982, p.25 en als *Ceramics of the Twentieth Century*, Oxford, 1982, p.25).

ÉMILE DECŒUR (1876-1953), HET VROEGE WERK

Toen Fernand David, een uitmuntend maar behoudend portrettist⁸⁴⁴, deze beeltenis van Émile Decœur boetseerde, was de ceramist sinds kort zelfstandig. Hij had ervaring opgedaan bij Lachenal en was nu verhuisd naar een atelier dat hij samen met Rumèbe betrok. Zoals zijn leermeester werkte hij daar met meerdere beeldhouwers samen. En zo ook bleef hij trouw aan het idioom dat hij bij hem had ontwikkeld: de vormen met een organisch, meestal abstract decor in reliëf, de bedekking experimenteel, vol kleurnuances. Dat blijft zo tot ongeveer 1908. Daarnaast doet zich in diezelfde periode een verandering voor, want andere vazen uit die jaren zijn effen van contour en eenvoudig van vorm. Ook hun oppervlakken wisselen af; er ontstaan glazuren die dan Chaplet, dan Dalpayrat oproepen. Zo wijkt de organische art nouveau voor een grotere strakheid die vanaf 1906 toeneemt en die de uitpuring in het werk van de komende decennia aankondigt. Het lijkt wel alsof David op die nieuwe richting in Decœurs werk resoneert: zijn beeld is strak, zonder enige beweging, het volume van de borst en de schouders – voor vorige generaties van beeldhouwers een mogelijkheid tot verlevendiging en verankering in de tastbare realiteit – is herleid tot een smalle sokkel die het hoofd, de essentie, draagt. De aldus ontstane verlenging van de schouders tot een sterk horizontaal element zou een echo kunnen zijn van de extensie van de schouderpartij door middel van kleding zoals Carriès die graag in zijn bustes toepaste. Van de getormenteerde expressie in Carriès' zelfportretten is hier echter geen spoor meer: de komende periode zal er een zijn van rust en evenwicht. Zelfs de kleuring door Decœur zelf drukt dat uit: ze is discreet en dun aangebracht als een patina, niet meer onderhevig aan de kritiek die Meier-Graefe op dat moment uitte op de ceramische sculptuur waarvan het glazuur de contour zou vervormen.⁸⁴⁵

Een dergelijke, merkwaardige samenwerking tussen kunstenaar en model was niet uitzonderlijk: in 1905 had Fix-Masseau een portret van Delaherche geboetseerd dat door de ceramist werd gebakken.⁸⁴⁶ Decœur hield zijn buste zijn leven lang bij: ze sierde de schoorsteenmantel in zijn salon in Fontenay-aux-Roses.



Cat. 162 Sculptuur (portret van Émile Decœur), het model door Fernand David; de uitvoering, Auteuil, 1905

Faïence; H 33,1cm x B 41,3cm

Op de rug onderaan in de materie met de hand: F.DAVID sc en in email onder glazuur met de hand: E.Decœur Céramiste 1905

Herkomst: Émile Decœur; de weduwe van de ceramist, Fontenay-aux-Roses; Jean-Pierre Camard, Parijs.

Dit of een tweede exemplaar werd onder de naam van de beeldhouwer tentoongesteld in het Salon de la Société des Artistes Français te Parijs in 1906 onder nr. 3017.

Dit stuk is afgebeeld in F.FRAVALO e.a., Émile Decœur, 1876-1953, Parijs, 2008, p.37.

FERNAND RUMÈBE (1875-1952), HET VROEGE WERK

Vanaf 1904 deelde Fernand Rumèbe een atelier met Decœur in de wijk Auteuil te Parijs. Decœur was iets jonger dan hij, maar meer ervaren door jaren arbeid in het atelier van Lachenal. Het is dus aan te nemen dat de eerste werken van Rumèbe nog onder de supervisie van Decœur zijn ontstaan, maar het is slechts gissen naar de precieze aard van hun verdere samenwerking. Even weinig weet men over het niveau van Rumèbes werk uit die eerste jaren. In ieder geval vertoont hij in het weinige overgeblevene van toen een variatie en een technisch kunnen die niet voor Decœur moeten onderdoen en die de nieuwsgierigheid en het perfectionisme van de eigen rijpere jaren aankondigen.

Afgaand op het beter gedocumenteerde oeuvre van Decœur moet Rumèbes vaas dateren van 1907. Dat is het jaar dat de scheiding van de twee vrienden inzette, en, hier meer relevant, de tijd waarin kon worden teruggeblikt op twee decennia ceramiekkunst: in de lijn van Chaplet en dicht bij Dalpayrat vat de vaas de eindfase van de art nouveau samen: een nog natuurgebonden maar van alle anekdotiek bevrijde vorm, een glazuur dat aarzelt tussen natuurimitatie en abstractie, een geheel waarin het Verre Oosten vervat blijft, maar dat toch westers en persoonlijk wil zijn. In diezelfde jaren kwam William Howson Taylor in Birmingham tot een zelfde esthetiek. Diens Ruskin Pottery bracht, op meer klassieke vormen, verwante en even spectaculaire kleureffecten voort. Maar waar Rumèbe dergelijke in reductieatmosfeer gebakken glazuren slechts voor korte tijd toepaste, bleef Taylor ze volledig trouw tot in de jaren dertig.



Cat. 163 Vaas, Auteuil, waarschijnlijk 1907

Porselein; H 24,7cm

Op de bodem met de hand: monogram FR in bruin en 20 206 in zwart email

FÉLIX EN MADELEINE MASSOUL (1869-1942 en 1873-1944), HET VROEGE WERK

Deze vaas behoort tot de meest extreme richting binnen de Franse ceramiek: de richting die het sterkst belichaamd wordt door de oudere Chaplet, en die het ceramische object herleidt tot een drager van autonome glazuren. Verdere ornamentiek is afwezig en de wand van de vorm is

doorlopend. Maar er is meer: in plaats van de rust uit te drukken die een dergelijke ceramiek kan bezitten, wordt de energie ervan benadrukt: het ceramisch proces wordt weergegeven als actief en ingrijpend, als deelhebbend aan het ontstaan van de materie zelf: het glazuur stroomt als lava en de kleuren en tekeningen die zo worden gevormd, zijn als van marmerachtig gesteente. De harmonische en zachte schoonheid van vruchten en planten, zo frequent rond 1900, is hier vervangen door beweging en contrast, door een wilde en ontembare kracht.

Een kleine groep soortgelijke vazen werd door het echtpaar Félix Massoul en Eugénie Madeleine Courras getoond op de salons van de Artistes Décorateurs en van de Artistes Français in 1904. Alle bezitten ze een opvallende matheid die ze een zeldzaam uitzicht verleent. Het jaar voordien had het echtpaar glazuren met metaalglans laten zien, in de volgende jaren zou hun interesse verschuiven naar kleur en decor. Evocaties van de macht der natuur werden zo vervangen door evocaties van de grootheid van cultuur: art nouveau werd dan door art deco verdrongen.



Cat. 164 Vaas, Alfortville, 1904

Steengoed; H 28cm

In de materie van de bodem met de hand: CMASSOUL

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs, cf. L.BUFFET-CHALLIÉ, *Le Modern Style*, Parijs, 1975, p.33, afgebeeld in diens interieur; (...)

Voor werk met hetzelfde glazuur, getoond op het Salon de la Société des Artistes Français te Parijs in 1904, zie de afbeeldingen in A.GUÉRINET (red.), *L'art décoratif aux expositions des beaux-arts 1904*. Salons Société des Artistes Français, Société Nationale des Beaux-Arts, Société des Artistes Décorateurs, expositions particulières. Première série : Bronzes, bijouterie, objets d'art, sculpture. Premier volume, Parijs, s.d., pl.46-47 en pl.59-60; de foto's hernoemen in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, vol.IV: *Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998, p.318.

ÉMILE DIFFLOTH (1856-1933)

Ceramiek van Émile Diffloth is weinig voorkomend en weinig gekend.⁸⁴⁷ Deels is dat te wijten aan zijn lange afwezigheid uit Frankrijk, maar ook zijn ondergeschiktheid aan anderen is daar niet vreemd aan. Hij behoort niet tot de groep der rijke amateurs, maar tot die der ambachtslui. Al vroeg leert hij van zijn vader het modelleren van porselein. Reeds op de wereldtentoonstelling van 1878 is hij aanwezig met proeven van 'pâte sur pâte' en craquelé; op de tentoonstelling van 1889 toont hij voor rekening van Optat Millet wandborden met cloisonistisch decor à la Deck. Zoals zijn vader vóór hem gaat hij in 1892 in dienst bij de firma Boch te La Louvière in België. Daar levert hij werk dat technisch en stilistisch geheel in de trant van de jaren zeventig blijft. Later ontwikkelt hij er kristalglazuur op porselein en steengoed; soms komt hij er tot persoonlijke creaties, zoals cat.165, een toonbeeld van gemaniëerde vorm en techniek. Pas in 1908, als hij al een tijd niet meer voor Boch werkt, keert hij terug naar Frankrijk, maar reeds het jaar daarop vertrekt hij voor korte tijd naar University City in Missouri waar hij werkt naast Doat. Ook daar signeert hij eigen werk en blinkt hij uit in virtuositeit en afwerking. De twee porseleinen vazen dateren van na zijn terugkeer naar Frankrijk. Waarschijnlijk ontstaan in het begin van de jaren twintig, huldigen ze een gematigd moderne stijl die, zoals de stijl van het glas van Lalique op dat

moment, nog wortelt in decoratieschema's van de art nouveau. Opvallend is de uitstalling van een onbeperkte handigheid, waarbij, in de geest van Doat, verschillende materie-effecten tegelijkertijd worden toegepast.



Cat. 165 Grote vaas, Manufacture de faïences de Keramis, Boch frères, La Louvière, ca.1900-1906
Steengoed; H 30,5cm
In de materie van de bodem met de hand : Boch Frères en 700 en 1008 en EDiffI in elkaar
Een exemplaar bevindt zich in de Koning Boudewijn Stichting te Brussel.



Cat. 166 Vaas, Créteil, vanaf 1911, waarschijnlijk 1920-1925
Porselein; H 15,2cm
Op de bodem met de hand in email: cirkelvormig monogram ED, daarin 87.F en Diffloth en andere tekens; in de materie met de hand: P95



Cat. 167 Vaas, Créteil, vanaf 1911, waarschijnlijk 1920-1925
Porselein; H 15,9cm
Op de bodem met de hand in email: cirkelvormig monogram ED, daarin 38.c en Diffloth en andere tekens; in de materie met de hand: P84

TUSSEN ART NOUVEAU EN ART DECO

AUGUSTE DELAHERCHE (1857-1940), HET LATERE WERK

Voor de Eerste Wereldoorlog werd Auguste Delaherche in Frankrijk gezien als een der grootste ceramisten, en in de jaren twintig en dertig werd zijn naam verbonden met die van Lenoble en Decœur, de tenoren van die periode.⁸⁴⁸ De kritiek behandelde hem als eerbiedwaardig en onaantastbaar. In een film die hem in 1933 aan de arbeid toont als vijfenzeventigjarige, straalt hij die status af: in een sublimerend licht verschijnt hij kalm en zeker, zwijgzaam, reusachtig, met witte, patriarchale baard, als een figuur uit een legende.

Als vanzelfsprekend is de stijl van die tijd nog dezelfde als toen hij in 1904 zelf begon met draaien. Hij past zich niet aan, integendeel, het is alsof de toen heersende zin voor eenvoud, monumentaliteit, evenwicht en beheersing gespiegeld is aan wat hij eerder schiep. Het hem eigene dat hij in zijn vormen en glazuren nog verder uitpuurt, past volkomen in het nieuwe stijlgevoel. Zijn vazen lijken zo de veranderende smaak te overstijgen en een halve eeuw ceramiek te vertegenwoordigen als de essentie van de Franse kunst, “représentative par excellence du génie français”.⁸⁴⁹ Ze werden zelfs beschouwd als “prêts à traverser les siècles”.⁸⁵⁰



Cat. 168 Vaas, Armentières, waarschijnlijk 1918
Steengoed; H 16,2cm
In de materie van de bodem met de hand, getint: Aug.Delaherche en cijfercode
De op de foto niet zichtbare zijde met gelijkaardige effecten.
Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs.

Twee vazen met een zelfde glazuureffect bevinden zich in het Musée départemental de l'Oise te Beauvais.



Cat. 169 Kom, Armentières, 1919-1922

Steengoed; H 8,6cm

In de materie van de bodem met de hand: Aug. Delaherche en cijfercode

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs.

Verschillende vazen en kommen met een gelijkend genuanceerd bruin of blauwachtig groen glazuur bevinden zich in het Musée départemental de l'Oise te Beauvais.

JACQUES PONCHELET EN ABEL LÉGER (1884- rond 1917 en 1877- na 1948)

De vaas van Jacques Ponchelet en Abel Léger⁸⁵¹ illustreert het einde van de art nouveau en het begin van de art deco in Frankrijk: ze vormt een tegenpool van de esthetiek van stromende en druipe glazuren, van effecten die het toevallige aspect van natuurlijke materies benaderen. Hier bieden beheersing en controle een reactie tegen wat als te vrij wordt ervaren. Het oppervlak is glad, het decor gestructureerd in een duidelijke en regelmatige schikking. Toch hoort dit stuk uiteindelijk nog thuis in de periode van de art nouveau, niet alleen door de golvende omtrek of de aanwezigheid van de natuur in de tekening en het coloriet, maar vooral daar het – bewust of onbewust – naadloos aansluit bij ontwikkelingen die de art-nouveauceramik buiten Frankrijk mee hadden bepaald. Verschillende voorbeelden kunnen dit verduidelijken. Beperken we ons tot Nederland; de meest treffende overeenkomsten zijn immers die met typische Nederlandse verworvenheden. Zo werd vooral in Delft bij De Porceleynse Fles en in Amsterdam bij De Distel versierd door inkrassen en opvullen. De aldus ontstane decors bevatten doorgedreven gestileerde natuurmotieven in een helder ritme geordend en soms, zoals hier, met goud opgehoogd. Zelfs de evocatie van een vogelkop aan de hals kan teruggaan op menig Hollands model.⁸⁵² Florale decors en echo's van buitenlandse art nouveau komen ook in de rijpere vroege art deco voor, zo bij Metthey, zo bij Lenoble of Simmen, maar de afhankelijkheid van het voorgaande decennium is daar niet zo groot als hier. Cat.170 is dan ook geschikter om de aandacht te vestigen op de inbreng van de niet-Franse art nouveau in de Franse art-decoceramik, een feit waarop in de literatuur nog niet werd gewezen.

De samenwerking van Ponchelet en Léger, twee opgeleide ceramisten, duurde slechts kort: hun eerste stukken werden tentoongesteld in 1909, hun laatste in 1912.⁸⁵³ Vazen bewaard in het museum te Sèvres tonen hoe moeilijk de eerste jaren moeten zijn geweest.⁸⁵⁴ Nochtans was Léger ook actief in andere, grotere ateliers. Hij liet er evenwel geen opvallende sporen na. Mogen we daaruit besluiten dat op het einde van de samenwerking het creatieve aandeel van Ponchelet het grootst was?



Cat. 170 Vaas, Sèvres, 1912

Steengoed; de ring rond de voet in brons; H 20,5cm

In de materie van de bodem met de hand: J.Ponchelet A.Léger Sèvres 1912 en j.p. en J.P

V. EEN INTERLUDIUM

DE FAUVISTISCHE CERAMIEK IN HET ATELIER VAN METTHEY

Rond 1907 week de Franse ceramiek onaangekondigd af van de richting die ze sinds de tentoonstelling van 1889 was gegaan. Het steengoed en in mindere mate het porselein, beide voornamelijk bepaald door het Verre Oosten, waren nog algeheel overheersend, toen André Metthey bekoord raakte door het oude Franse 'faïence stannifère'. Hij leerde de techniek beheersen en ging in op het voorstel van de kunsthandelaar Ambroise Vollard om samen te werken met een aantal kunstenaars die op faïence wensten te schilderen.⁸⁵⁵ Enkel van hen frequenteerden reeds zijn atelier en enkelen zouden ook na dat drukke jaar 1907 met hem blijven samenwerken. Ze waren allen vooruitstrevend: het waren voornamelijk fauvisten naast nabis. Het idee was niet volledig nieuw: zo had Édouard Vuillard reeds voor 1900 faïence beschilderd⁸⁵⁶ en hadden schilders in los verband en in artistieke vrijheid gewerkt in het atelier van Deck. Maar waar bij Deck het schilderen deel had aan technische innovaties, werd het decoreren nu tot de essentie herleid: ongecompliceerd werkte men met het penseel op een witte grond, met een directheid van handeling en een spontaniteit van uiting die toen nieuw waren. Het publiek, gewend aan de exquise mengtonen, de ingehouden stemming en de bijzondere, geraffineerde oppervlakken van de heersende ceramiek, had geen sympathie voor de bonte, ongesofisticeerde stukken die Metthey in een vitrine op het herfstsalon van 1907 presenteerde. Er werd amper gekocht, hoewel een schandaal zoals bij de fauvistische schilderijen van een paar jaar eerder uitbleef. Na de tentoonstelling nam de activiteit van de schilders af. Die bleef een geïsoleerd moment, zonder invloed, tenzij misschien op het bevrijde kleurgebruik bij de latere Metthey. Een zelfde picturale benadering van het decor is verder slechts bij enkele ceramisten te vinden. Zo bij Paul Vera of bij de nu vergeten Étienne Avenard.⁸⁵⁷ Wel zou het fauvistische experiment worden overgedaan in de samenwerking van de Catalaanse ceramist Llorens Artigas met Dufy en Marquet.

Sommige beschilderingen uit het atelier van Metthey lijken naïef als gevolg van een gebrek aan ervaring met ceramiek. Andere geven blijk van een feilloze zin voor decoratie. Henri Lebasque⁸⁵⁸, een goede vriend van Metthey⁸⁵⁹, geeft met cat.173 het slechte voorbeeld: hoe fris en verrassend zijn decor ook is, de schikking van zijn staande figuren en zijn weergave van licht, volume en ruimte zijn niet aangepast aan de vorm; de schilder kan zich niet onderwerpen.⁸⁶⁰ De vaas staat dan ook dicht bij bepaalde eigen schilderijen dan bij de ceramiek rond hem. Zo is er zijn 'Nu à la fontaine' uit 1911 dat de zittende figuur op de vaas herneemt.⁸⁶¹ Othon Friesz zoekt op cat.172 met meer aandacht naar oplossingen, hoewel ook hij angstvallig dicht bij zijn schilderkunst blijft: de drie koppen zijn qua stilering en houding identiek aan de koppen van de drie vrouwelijke figuren op zijn 'Le Printemps', een doek uit 1908.⁸⁶² Maurice de Vlaminck en André Derain daarentegen gaan zonder aarzeling uit van de limieten van de vorm. Zo kunnen ze de vorm versterken, waardoor hun werk aan

potentie wint. Instinctief wordt hun handeling tot het wezenlijke gereduceerd: losstaande penseeltoetsen, punten, streepjes en simpele vormen in heldere, contrasterende kleuren zijn in een klaar en levendig ritme geschikt. Zo mondt hun ornament bij momenten uit in volledige abstractie, in een minimalisme dat in hun schilderkunst niet wordt bereikt. Lijnrecht tegenover de plasticiteit en het clair-obscur van de ceramiek van Georges Rouault bij Metthey, staan cat.171 en cat.174 als voorbeelden van die abstrahering; het eerste stuk, van de hand van Vlaminck, als een dynamisch en zelfzeker spel met vlak en volume, het tweede, mogelijk van Metthey zelf, in de kleurkeuze en schematische tweedimensionale schikking voorafgaand aan diens vroegste art-decoceramiek. Vlaminck, die met Derain een van de eersten was om Metthey te benaderen, zou nog lang aan ceramiek verknocht blijven.⁸⁶³ Het enthousiasme waarop de samenwerking met Metthey dreef, werd dan echter niet meer bereikt: het latere werk is er een in mineur. Vlamincks kracht heeft zich dan verward in een onverzettelijkheid die het lichte gebaar niet meer kent.



Cat. 171 Vaas, de vorm door André Metthey, de beschildering door Maurice de Vlaminck, Asnières, ca.1907, mogelijk tot 1910

Faïence; H 23cm

Op de bodem met de hand in email onder glazuur: Vlaminck en M in cirkel

Twee vazen met dezelfde vorm maar met een andere beschildering zijn respectievelijk in de collectie Marc Larock, Parijs en in het Musée national d'Art Moderne, Parijs, afgebeeld in M.VALLÈS-BLED (red.), Vlaminck. Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve, Parijs, 2008, p.501, nr. C106 en p.507, nr.C123.



Cat. 172 Kruikje, de vorm door André Metthey, de beschildering door Othon Friesz, Asnières, waarschijnlijk 1908

Faïence; H 8,8cm

Op de bodem met de hand in email onder glazuur: Othon Friesz

Herkomt: Othon Friesz; diens familie; Galerie Landrot, Parijs

Dit stuk is afgebeeld in N.FOUCHET, La céramique Art déco, in Antiquités Brocante, 12, 1998, p.28. Een ander stuk met dezelfde vorm, door Friesz beschilderd met vrouwelijke naakten, is afgebeeld in N.FOUCHET, op.cit., p.28.



Cat. 173 Grote vaas, de vorm door André Metthey, de beschildering door Henri Lebasque, Asnières, waarschijnlijk 1908

Faïence; H 35,5cm

Op de bodem met de hand in email onder glazuur: Lebasque en M in cirkel

Niet zichtbaar op de foto's een staand vrouwelijk naakt, frontaal; daarnaast een tafel waarop een vaas.

Op het Parijse Salon d'Automne van 1908 stelde Lebasque een vaas in ceramiek tentoon onder nr. 1166; op de Exposition française d'art décoratif te Kopenhagen in 1909 was een vaas tentoongesteld onder nr. 314; de betreffende catalogi geven geen precisering.



Cat. 174 Vaas, de vorm door André Metthey, de beschildering mogelijk toe te schrijven aan André Metthey, Asnières, waarschijnlijk 1907-1908

Faïence; H 17,5cm

Op de bodem met de hand in email onder glazuur: M in cirkel, verbonden met moeilijk te lezen monogram

Cat.174 werd door het Cabinet d'expertises Camard te Parijs toegeschreven aan Vlaminck, vooral omdat geen enkele schilder bij Metthey in verband kan worden gebracht met het hier gebruikte

monogram, behalve Vlamincx en Valtat. Bij beiden komt bovendien soms de hier gebruikte vaasvorm voor. Hun signatuur en stilistische kenmerken verschillen echter van die van cat. 174. Een stuk met hetzelfde monogram en dezelfde stijlkenmerken werd eveneens aan Vlamincx toegeschreven in J.-M.CAMARD en A.JAFFRÉ, *Céramiques de 1880 à 1990. Collection de M.Daniel M. [vol.II] et à divers, veilingcat.* Parijs (Drouot Richelieu), 23 maart 2007, p.25. Het decor van dat stuk vertoont gelijkenissen met het decor op een – zonder bewijs – als van Metthey beschreven jardinière in privé-bezit, afgebeeld in D.FOREST en X.GIRARD (o.l.v.), *La céramique fauve. André Metthey et les peintres*, cat. Nice (Musée Matisse), 1996, p.60 (vertaald als *Keramik en Fauvisme. André Metthey en de schilders*, cat. Brugge, Stichting Sint-Jan, 1996, p.60). Zou de beschrijving van die vaas en van dergelijke stukken aan Metthey zelf kunnen worden toegeschreven? Zowel dit monogram als deze manier van schilderen werden tot nu toe nog niet met het persoonlijke oeuvre van Metthey in verband gebracht. Mocht Metthey in die stijl hebben gewerkt, moet dat tijdens of kort na de tentoonstelling van 1907 zijn geweest, er wellicht toe aangezet door het voorbeeld van zijn vrienden. Verder onderzoek is noodzakelijk, wil men bevestiging van deze hypothese. Zie hierover meer in onze noot 864.

VI. DE VROEGE ART DECO IN DE JAREN 1910

ÉMILE LENOBLE (1876-1940), HET VROEGE WERK

De allereerste reacties tegen de art nouveau met zijn genuanceerde tonen, zijn grillig naturalisme en zijn toegevoegde, geboetseerde ornamentiek zijn aanwijsbaar in het werk van Émile Lenoble. In 1908 toont hij op het Parijse salon ceramiek waarvan de vormen geen enkele associatie wekken met de natuur en waarvan de ornamenten de grens van de vorm respecteren. Was er in de art nouveau een neiging die grens vanuit een groeiende, expansieve beweging te doorbreken, dan stopt die beweging bij Lenoble ten voordele van harmonie en coherentie. De vorm is dan tot stilstand gebracht en zijn kracht rust dan als het ware in zijn inwendige. Het ornament dat, gecontroleerd, tot eenvoud wordt gedwongen, mag die krachtige aanwezigheid slechts bevestigen. Het extreemst is de reactie in de effen groene vaas waarvan de geometrische, lineaire decoratie door regelmaat en tectoniek is gekenmerkt. Minder uitgesproken maar even effectief is ze in de asymmetrisch beschilderde roze vaas, die ook door haar kleur getuigt van een nieuwe esthetiek. Op beide stukken is die kleur ongemengd en sterk aanwezig, verheugd door het regelmatige oppervlak van een strak geworden vorm.

Dateren is bij Lenoble soms moeilijk, getuige de vaas van Perzische inspiratie, cat.200, die zowel voor als na de oorlog kan zijn ontstaan. Blijkbaar grijpt Lenoble nu en dan terug op voorbijge manieren van werken. Bovendien laat hij geregeld ouder werk in publicaties verschijnen. Zo worden in de jaren twintig nog japonistische werken in gres gepubliceerd die tussen 1904 en 1908 zijn te dateren.

In die vroege jaren werkte Lenoble in het atelier van Chaplet wiens kleindochter hij had gehuwd. Maakte het uitzonderlijke niveau van Chaplets late werk hem duidelijk dat er van daaruit geen verdere stap meer mogelijk was en dat de Franse ceramiek een kentering behoeft? In latere jaren zou de geest van Chaplet echter opnieuw opduiken en Lenoble tot eloquente materie-effecten aanzetten.



Cat.175 Vaas, Choisy-le-Roi, 1912-1913

Steengoed; H 16cm

In de materie van de bodem ingestempeld : Le ; ingekrast B

De op de foto niet zichtbare zijde met identiek decor.

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs.

Dit stuk is afgebeeld in A.LESIEUTRE en L.THORNTON, *The Spirit and Splendour of Art Deco*, Londen-New York, 1974, Secaucus, 1978², p.203.



Cat. 176 Vaas, Choisy-le-Roi, 1914

Steengoed; H 24,2cm

In de materie van de bodem ingestempeld: monogram Le

Een vaas met hetzelfde coloriet, met vergelijkbare vorm en decor, door de Franse staat verworven op het salon van de Société des Artistes Français in 1914, is in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs; ze was tentoongesteld in *Le décor de la vie de 1900 à 1925* te Parijs, Pavillon de Marsan, 1937 onder nr.967 en in *Les années '25'*. Collections du Musée des Arts Décoratifs te Parijs, Musée des Arts Décoratifs, 1966 onder nr.760; ze is afgebeeld in H.NICOLLE, *La céramique moderne*, in *Les Arts Français*, 24, 1918, tegenover p.238; in R.[M.RENARD], *Les grès d'art en Belgique*, in *Savoir et Beauté*, december, 1921, p.261, en meermaals in de volgende jaargangen van hetzelfde tijdschrift ; in G.QUÉNIoux, *Les arts décoratifs modernes (France)*, Parijs, 1925, p.216; in J.BEDEL (red.), *Dictionnaire illustré des antiquités et de la brocante*, Parijs, 1983, p.313; in K.McKIRDY, *Émile Lenoble et la céramique française du début du XXe siècle*, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 37, 1987, p.19; en in B.SALMON (red.), *Céramiques XXe siècle*. Collection du Musée des Arts Décoratifs, Parijs, 2006, p.45.

ANDRÉ METTHEY (1871-1921)

Het avontuur met de schilders had André Metthey niet veel bijgebracht.⁸⁶⁴ Spoedig ruilde hij de faïence met tinglazuur voor zachter gebakken aardewerk, het 'terre vernissée'. Al te heilige kleuren, toch een kenmerk van de schilders, blijven in zijn persoonlijk oeuvre aanvankelijk uit, terwijl de vrijheid van compositie waarvan hij getuige was geweest, bij hem meteen aan banden wordt gelegd. Het decor wordt vanaf nu overzichtelijk, hoe gedetailleerd het ook kan zijn. Het gaat uit van herhaling en ontwikkelt zich rond een centrum, geheel anders dan in het voorbije japonisme. Schilders als Vlaminck waren hem daarin voorafgegaan. Maar er waren nog andere sterke impulsen die hem de weg wezen. De belangrijkste kwam uit de islamitische wereld: Noord-Afrikaanse en vooral Perzische ceramiek kreeg sinds de tentoonstelling van islamitische kunst te Parijs in 1903 weer aandacht. Deck en anderen hadden reeds lang daarvoor hun inspiratie uit het Nabije Oosten geput. Maar het waren niet de door hen geliefde kalligrafie en Iznikarabesken die Metthey boeiden: hij leerde van de Arabische geometrie en de Perzische somptueuze decors met dieren en planten. Die lessen vermengde hij in de eerste jaren vanaf 1909 met wat hij ontleende aan het Weense modernisme. Een sobere en strenge abstractie en een neiging tot zwart en wit brachten zijn ceramiek zo in de nabijheid van de couturier Poiret en de architect Süe, rond wie zich, eveneens vanaf 1909, de invloed van de Wiener Werkstätte concentreerde.

Met de vorige periode zijn er in de rijpe ceramiek van Metthey weinig of geen banden meer. Kunnen zijn kommen en borden qua motief en compositie nog herinneren aan het werk van André-Fernand Thesmar, dan vallen anderzijds de verschillen in techniek en materiaal op;

en blijft er nog een verre herinnering aan het ornamentale aardewerk van Étienne Moreau-Nélaton, dan bewijst de symmetrie dat een nieuwe richting is ingeslagen. Ook het toen nieuwe gebruik van gouden omlijnningen wijst daarop. Niet alleen versterken die het rijkelijke en feestelijke die de introverte stemming van het fin de siècle verjagen, maar ook dienen ze de duidelijkheid en ordening, zoals ze de dubbelzinnigheid en fusie verhinderen die de symbolistische generatie dierbaar was. Aldus vervangt een visie gesteund op redelijkheid en zichtbaarheid een associatieve kunst die kon verglijden in de chaos en de vaagheid van het onbewuste.

Naarmate de jaren verlopen, wordt de compositie bij Metthey complexer, waarbij vlakken met details worden gevuld. Ook zijn coloriet wordt rijker. Van spaarzaamheid evolueert hij naar een passionele omgang met kleuren: hij voert ze op, maakt ze zo eclatant mogelijk en verhoogt hun onderlinge contrast. Uiteindelijk zal hun differentiatie weer eindigen in die ondefinieerbare nuances die de Franse ceramisten voor en na hem zo graag tentoonspreden. Maar ook dan verminderen de durf en de geestdrift niet en blijft het werk beheerst door een zeldzame pracht.



Cat. 177 Wandbord, Asnières, 1909

Aardewerk; Ø 22,2cm

Op de achterzijde ingedrukte stempel: AM in cirkel boven klavervier

De achterzijde met kleurloos glazuur.

Een zeer vergelijkbaar bord is afgebeeld in H.LAPAUZE, *Un grand Potier d'aujourd'hui, André Méthey*, in *L'Art Décoratif*, november, 1909, p.137; de foto hernomen in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, vol.IV: *Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998, p.323.



Cat. 178 Wandbord, Asnières, 1909

Aardewerk; Ø 22,2cm

Op de achterzijde ingedrukte stempel: AM in cirkel boven klavervier

De achterzijde met kleurloos glazuur.

Een vergelijkbaar bord was op het Salon d'Automne te Parijs in 1909, en is afgebeeld in H.LAPAUZE, op.cit., p.131; de foto hernomen in A.DUNCAN, op.cit., p.320.



Cat. 179 Kom, Asnières, 1910-1920

Aardewerk; H 8,6cm x Ø 15,3cm

In de bodem ingedrukte stempel: AM in cirkel boven klavervier



Cat. 180 Kom, Asnières, 1912-1914

Aardewerk; H 5,6cm x B 17,5cm

In de bodem ingedrukte stempel: AM in cirkel boven klavervier

Herkomst: (...); Rodolphe baron de Planta de Wildenberg, Versailles.

Een exemplaar met een ander decor is in het Metropolitan Museum te New York, geschenken door Edward C. Moore Jr. in 1922.

In een laatste periode wordt Mettheys door en door decoratieve universum met een belangrijk element verrijkt: de menselijke figuur verschijnt. Ze voegt zich in zijn versierende en blijmoedige fantasie, maar, alsof het geluk de grens bereikt heeft, keert ze zich soms tegen de harmonie. Geweld en wreedheid worden dan afgebeeld in antieke jacht- en gevechtsscènes die

orgiastisch kunnen zijn. In dergelijk werk kunnen de stralende kleuren soms door grisailles verdrongen worden, en bij momenten kunnen lichamen en expressies zelfs vervormd worden tot lelijkheid. Het feit blijft moeilijk te verklaren. Is die verstoring te lezen als een reactie op de gruwelen van de oorlog? In ieder geval komt ze voor naast de sereniteit van cat.182, waarin een ander aspect van het leven wordt gevierd. In beide gevallen getuigt Metthey, nog meer dan in het louter ornamentale werk, van een Latijnse, mediterrane cultuur: de modellen voor zijn figuratie zijn te vinden in het zestiende-eeuwse Italië en in de renaissance-emails uit Limoges. Kort na Mettheys dood zal men een zelfde blijde geest terugvinden bij Ponti⁸⁶⁵, en een tijd later zal het dyonisische aspect weer opduiken in de voorstellingen van Minotaurus bij Picasso.



Cat. 181 Rechthoekige schaal, Asnières, ca.1918-1920

Aardewerk; H 2,4cm x L 24cm x B 11,3cm

Op de onderzijde ingedrukte stempel: AM in cirkel boven klavervier; etiket waarop Collection Fallais n°10

De randen aan de buitenzijde met hetzelfde florale decor.

Herkomst: J. Fallais, Parijs; (...)

Dit stuk is afgebeeld in H.CLOUZOT, *Les beaux pots de terre d'André Metthey, 1871-1920*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, maart, 1922, p.126.

Over Fallais, wiens naam vanaf 1909 opduikt als verzamelaar van Metthey, kon ik geen gegevens vinden. Hij komt niet voor in het door de kleinzoon van Metthey bewaarde archief.



Cat. 182 Wandbord, Asnières, ca.1918-1920

Aardewerk; H 3,8cm x Ø 21,7cm

Op de achterzijde ingedrukte stempel: AM in cirkel boven klavervier

De achterzijde met herhaalde florale motieven, vergelijkbaar met de voorzijde, op groengele fond; de voet roze; de boorden gehoogd met goud.

FÉLIX EN MADELEINE MASSOUL (1869-1942 en 1873-1944)

Blauwe tonen werden meermaals door ceramiek liefhebbers geroemd. In de negentiende eeuw was het uniforme blauw van Deck geliefd, later zou men intense blauwen zien bij Raoul Lachenal. Toch bracht het blauw van het echtpaar Félix en Madeleine Massoul hen in de ogen van de critici in de buurt van de grootste ceramisten van hun tijd. Die roem zou tot het begin van de jaren dertig duren en maakte hun positie onbetwistbaar, hoe gespecialiseerd en weinig gevarieerd hun oeuvre ook wou zijn. In feite is het precies dat specialisme dat hun werk ook nu nog zo aantrekkelijk maakt. Met de fanatieke gerichtheid van de ware ceramist waren ze een zoektocht begonnen naar het oude Egyptische blauw, dat hen door bezoeken aan het Louvre was gaan fascineren. Madeleine was archeologe en ook Félix was meer intellectueel dan ambachtsman.⁸⁶⁶ Hun kunst bezit geen enkele band meer met de natuur, maar eens te meer met de cultuur en de geschiedenis. Ze is gegroeid in de musea, vóór de vitrines met ceramiek uit Egypte, Assyrië en Perzië, oeroude schoonheid waarbij ze zich wil aansluiten, los van de tijd, over de eeuwen heen.

Na de blauwe tonen waarmee Félix en Madeleine Massoul voor het eerst succes oogstten in 1908, volgde in 1909 violet; dan volgde groen dat de kritiek als antiek omschreef. In 1920 werden volledig groene vazen als nieuw signaleerd, in datzelfde jaar was er wit, later nog

grijs, geel en andere tinten. Steeds, ook nu, wordt hun coloriet als stralend omschreven, de Massouls zijn “princes de la lumière et de la couleur”.⁸⁶⁷ Het geheim van die werking ligt in het feit dat ze, eveneens naar het voorbeeld van de oude Egyptenaren, samengestelde, grofkorrelige klei gebruiken, waardoor het oppervlak lijkt te vibreren. Omwille van het zanderige van de materie is de vorm voorzichtig en traag opgebouwd en houdt het profiel rekening met de stabiliteit. De aldus ontstane volumes vertonen een touchante levendigheid en een gezonde degelijkheid, ideaal om een indruk te wekken van een autonoom en geconcentreerd object, zo typisch voor de nieuwe trend in de decoratieve kunst. Geschilderde decors, het werk van Madeleine, zijn abstract, symmetrisch en repetitief. Lineair verlopend en met duidelijke structuur, houden ze de vorm als het ware vast zodat ze hem in zijn eenheid bevestigen. Op die manier kan het geheel, ook als het is versierd, in de eerste plaats verschijnen als bijzondere materie, als zuivere kleur, absoluut en onveranderlijk.⁸⁶⁸

Na 1925 zouden de Massouls in hun kunst niet meer evolueren en eens het jaar 1930 gepasseerd, leken ze niet meer bij de actuelen te horen. Wel waren ze nog present op de Parijse wereldtentoonstelling van 1937.



Cat. 183 Kommetje, Alfortville, 1907 of 1908

Zacht gebakken aardewerk; H 5,2cm x B 10,7cm

In de materie van de bodem met de hand: C MASSOUL

Behalve de organische vorm duidt ook het kleurgebruik op een vroege datering. In 1908 was in een kritiek voor het eerst sprake van blauw geglazuurde ceramiek, en op de Exposition des grès, faïences, terres cuites et leurs applications in het Musée Galliera te Parijs in 1911 was een blauwe vaas uit het bezit van Paul Poirer, uitgevoerd in 1907, cf. de catalogus p.26.



Cat. 184 Vaas, Alfortville, 1909

Zacht gebakken aardewerk; H 13,5cm

In de materie van de bodem met de hand: C MASSOUL

De op de foto niet zichtbare zijde met gelijkaardige glazuureffecten.



Cat. 185 Vaas, Alfortville, 1910

Zacht gebakken aardewerk; H 21,1cm

In de materie van de bodem met de hand, opgevuld met email: C MASSOUL

Een vaas met dezelfde vorm en een vaas met een vergelijkbaar decor, tentoongesteld op het Parijse Salon d'Automne in een vitrine met stukken in Egyptisch blauw, zijn afgebeeld in L.VAUXCELLES, Le Salon d'Automne de 1910, in L'Art Décoratif, oktober, 1910, p.170.



Cat. 186 Vaas, Alfortville, waarschijnlijk 1910, mogelijk later

Zacht gebakken aardewerk; H 17,5cm

In de materie van de bodem met de hand: C MASSOUL

De datering is gebaseerd op een in 1910 door het Musée des Arts Décoratifs te Parijs aangekochte vaas met vergelijkbaar decor, de vorm identiek, afgebeeld in B.SALMON (red.), Céramiques XXe siècle. Collection du Musée des Arts Décoratifs, Parijs, 2006, p.41.



Cat. 187 Vaas, Alfortville, vanaf 1910, mogelijk ca.1926

Zacht gebakken aardewerk; H 18,8cm

In de materie van de bodem met de hand: C MASSOUL

ÉMILE DECŒUR (1876-1953)

Tot 1910 is Émile Decœur zoekend. In die jaren mengt hij de vroegere invloed van Lachenal met die van de minder decoratieve materiekunst van Dalpayrat en anderen. Rond 1906 versobert de vorm en komt de nadruk te liggen op het oppervlak. Dan komen de decors terug, duidelijk Aziatisch geïnspireerd. In 1911 en 1912 zet hij een belangrijke stap wanneer zich een nieuwe, eigen vormtaal bij het late japonisme van andere stukken voegt: meetkundige, geheel symmetrische decors, regelmatig als een kaleidoscoop, tekenen zich uiterst verzorgd maar bescheiden af. Ondertussen, sinds 1910, is zijn ceramiek monumentaler van karakter geworden en heeft een klassiek vormenrepertoire het organische van de art nouveau verdrongen. Pas in 1912 bevrijdt hij zich van Japan. Hij kijkt dan naar het Nabije Oosten, vooral naar Perzië, zoals Metthey dan al volop doet. Maar in tegenstelling tot diens aardewerk waar de volle kleur op dat moment triomfeert, is zijn kunst ingehouden, op het droge af. Ze put zich uit in discrete toonschakeringen, want het coloriet is beperkt en de algemene toon is introvert en vraagt om stilte. In overeenstemming met de nuances in de tonen is het decor weelderig en samengesteld uit afgeronde, volle vormen. Het geheel echter volgt die neiging tot overvloed niet. Het toont slechts beheersing: de compositie is streng aangepast aan de vorm en berust op kalme ritmiek. Die sterke behoefte aan orde is Decœurs bijdrage tot de nieuwe stijl. Hij volgt daarin Lenoble die hem minstens drie jaar lang vooruitliep en een meer doorgedreven stileren en abstraheren aandurfde. Daar waar echter Lenobles kunst ophoudt, daar ligt de ware essentie van Decœur: voorbij de grenzen van volume, lijn en kleur is een wil tot verdieping werkzaam die zich zal uiten in een steeds uitzonderlijker materie.



Cat. 188 Grote schotel, Fontenay-aux-Roses, 1912-1913

Porselein; H 10cm x Ø 31cm

Op de onderzijde in de materie met de hand: EDecœur

De onderkant van de voet wolkig grijs.

Herkomst: gekocht samen met cat. 191 in Gent, 1913; familie van de koper.

Dit stuk is getoond op het Salon des Artistes Décorateurs te Parijs begin 1913, en is afgebeeld in M.MAIGNAN, À propos du VIII^e Salon de la Société des Artistes Décorateurs, in L'Art Décoratif, mei, 1913, p.223; en in M.-P.VERNEUIL, Le Salon de la Société des Artistes Décorateurs en 1913, in Art et Décoration, maart, 1913, p.100; de foto hernomen in A.DUNCAN, The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass, Woodbridge, 1998, p.146. Dit stuk is daarna getoond in het Franse paviljoen op de wereldtentoonstelling te Gent, 1913, cf. een foto waarop het stuk *in situ* in G.DRÈZE, Le livre d'or de l'Exposition Universelle et Internationale de Gand en 1913, Gent, s.d., p.131, en in an., Exposition Universelle et Internationale de Gand, 1913. Catalogue officiel de la section française, s.l., s.d., tegenover p.364. Het is afgebeeld in M.LAMBRECHTS (o.l.v.), Art Deco in Europa. Decoratieve tendensen in de toegepaste kunst rond 1925, cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 1989, p.9 (vertaald als L'Art déco en Europe. Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925, Brussel, 1989, p.9).

Een eerste, eenvoudige versie, blauw op bruin, was op het Parijse Salon d'Automne van 1912, en is gekocht door het Musée des Arts Décoratifs te Parijs, en afgebeeld in o.a. J.GIACOMOTTI, La céramique, vol.III: La faïence fine, la porcelaine tendre et la porcelaine dure, Parijs, 1935, p.61, in Y.BRUNHAMMER, Le Style 1925, Parijs, s.d., p.148 (vertaald als The Art Deco Style, Londen, 1983, p.138, daar foutief als van Lenoble), en in F.FRAVALO e.a., Émile Decœur, 1876-1953, Parijs, 2008, p.88. Een variant is afgebeeld in an., La Maison Géo Rouard, in La

Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe, juli, 1918, p.177. Hetzelfde decor, blauw op bruin, komt voor op een kleinere schotel op voet uit 1913 en, donkerder, op een diepe kom van eind 1912, beide stukken geschonken door Curtis aan het Musée national de Céramique, Sèvres.

HENRI SIMMEN (1879-1963), HET VROEGE WERK

Henri Simmen studeert architectuur en ornamenttekenen. In 1907 bezit hij een ceramiekoven en in 1910 koopt de staat werk van hem: hard van vorm en gereserveerd van karakter. In 1911 wendt hij zich af van het geijkte: het door hem reeds gebruikte zoutglazuur wordt opgehoogd met een lineair, veelal geometrisch decor. Het resultaat is te zien op het Salon d'Automne: nog steeds strakke vormen met gladde wanden, maar nu in grijze en bruine tonen, doorgaans donker en slechts verlevendigd met een weinig wit of goud, het geheel opvallend door zijn decor. Dat kan soms de Franse smaak van die tijd volgen⁸⁶⁹, maar meestal lijkt het een staalkaart van wat elders in Europa was ontstaan in de geometrische stijlfase van de art nouveau: in Glasgow, Wenen en vooral Nederland vindt men overeenkomsten. De aanloop tot die decors moet in de jaren van zijn opleiding en vroege activiteit als ontwerper worden gesitueerd: met tekeningen voor behangselpapier bijvoorbeeld gaat hij zijn ceramiek vooraf.⁸⁷⁰ Waarschijnlijk is een handboek voor ontwerpers uit 1905 door Eugène Grasset toen mede bepalend geweest.⁸⁷¹

In een tekst van diezelfde Grasset wordt Simmen verweten koud te zijn⁸⁷², een kritiek die de nieuwe ceramiek wel meer te beurt valt. Anderen interpreteren zijn esthetiek geheel anders: vooral zijn sombere kleuren waarin soms een gloed oplicht, worden in verband gebracht met zijn noordelijke afkomst, "possédant un fond de ce mysticisme de la race flamande." Maeterlinck en Rodenbach worden dan genoemd, een term als "mystérieux" valt.⁸⁷³ Soms, inderdaad, wordt door Simmen zelf naar literatuur verwezen, of bevatten zijn decors vrouwelijke figuren die duidelijk thuishoren in een symbolistische geest.⁸⁷⁴ Die sluit alvast de nuchterheid niet uit waarmee hij, strenger nog dan Massoul, de vorm door middel van het lijnendecor structureert. Gaandeweg verfijnt die structuur en wordt die gedetailleerder. De laatste werken in dit genre worden getoond in 1914 naast werk dat reeds een andere weg aanduidt.



Cat. 189 Wandvaas, Meudon, 1911 of 1912

Steengoed; H 25,1cm

Op de achterzijde met de hand in zwarte email: HSIMMEN

Herkomst: Simmens weduwe Yokohama O'Kin, genoemd Eugénie O'Kin of Eugénie Jubin, Nice, cf. verkoop van het atelier van Simmen, Nouveau Drouot, Parijs, 7 mei 1987, zonder catalogus; collectie Alain Lesieutre, Parijs, cf. Collection Alain Lesieutre, veilingcat. Parijs (Hôtel George V), 13 december 1989, nr.103, afbeelding op p.50.

Dit stuk is afgebeeld in J.-P. CAMARD, Henri Simmen (1879-1963), un céramiste novateur, in ABC Décor, 261, 1987, p.27.

FERNAND RUMÈBE (1875-1952)

Fernand Rumèbe is een der meest miskende Franse ceramisten. Hij werkt uitzonderlijk veelzijdig en bezit een zeer grote bekwaamheid in uiteenlopende, moeilijke technieken die hem soms eigen zijn. Bovendien is zijn werk doorgaans vroeger dan het lijkt. Hij sluit zijn beginperiode af met pronkerige, ornamentloze glazuren waaronder een fraai koperrood. Zijn mogelijkheden lijken dan reeds onbeperkt: de ceramiek vóór hem lijkt hij te resumeren. Die periode, waarin hij samenwerkt met Decœur, eindigt wanneer hij in 1907 voor lange tijd op reis vertrekt. Hij bezoekt Zuid-Europa en het Midden-Oosten, later ook Indochina. Wanneer hij opnieuw begint te werken, is zijn visie veranderd: voortaan erkent hij het belang van het decor, dat hij nu eens met een voor hem verbazende soberheid gebruikt, dan weer zo intens mogelijk met de schoonheid van de materie zoekt te verbinden. Herinneringen aan de eerste reis zijn besloten in indirecte inspiratie uit oriëntaalse tapijtpatronen. Tegelijkertijd voegen die zich in de nieuwste Parijse trends. Ook ander werk van voor de oorlog blijkt gevoelig voor het moderne, getuige de geschematiseerde ronde vorm van de rozen op cat.191⁸⁷⁵, een stuk dat opmerkelijk klaar en scherp is van contour en waarin een nieuwe geometrie en monumentaliteit doorzetten. Op het einde van de jaren tien bereikt zijn kunst haar hoogtepunt. Dit kan hier optimaal worden geïllustreerd met twee stukken: een vaas, vagelijk geïnspireerd op Chinees cameoglas, en een vaas met ingelegd decor in een rijkelijke, dikke materie, waarbij alle elementen die het geheel vormen volmaakt met elkaar zijn verenigd. De in die jaren bereikte kwaliteit is dusdanig, dat het museum van Sèvres in 1921 een retrospectieve aan hem wijdt, een eer die weinigen te beurt is gevallen. Enkele jaren later stopt plots zijn regelmatige deelname aan de salons. Zijn naam duikt daarna nog slechts sporadisch op, daar hij nog slechts in musea en op grote tentoonstellingen exposeert. Hij zou tot vlak voor de oorlog hebben gewerkt.



Cat. 190 Groot wandbord, Auteuil, 1912

Steengoed; H 5,3cm x Ø 39,3cm

Op de achterzijde met de hand in email: F. RUMÈBE; in de materie met de hand: 115

Een smalle bord op de achterzijde en de voet in gespikkelde sang de boeuf.

Herkomst: (...); collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr. 398, afbeelding op p.203.

In januari 1913 stelde Rumèbe soortgelijk werk in zijn atelier tentoon.



Cat. 191 Vaas, Auteuil, 1913

Steengoed; H 25,9cm

Op de bodem met de hand: F.RUMÈBE; in de materie van de bodem ingestempeld: AUTEUIL boven arabesken

De binnenzijde van de hals identiek aan de buitenzijde.

Herkomst: gekocht samen met cat. 188 in Gent, 1913; familie van de koper.

Dit exemplaar is getoond in het Franse paviljoen op de wereldtentoonstelling te Gent, 1913.

Een identiek exemplaar is afgebeeld in M.PÉZARD, Fernand Rumèbe, céramiste, in L'Art Décoratif, augustus-september, 1913, p.112.

Dezelfde vorm bedekt met kristalglazuur is afgebeeld in M.PÉZARD, op.cit., p.112; vergelijkbare rozen op bruine fond sieren een bord, waarvan een exemplaar in het Musée national de Céramique, Sèvres, afgebeeld in M.MAIGNAN, À propos du VIIIe Salon de la Société des

Artistes Décorateurs, in *L'Art Décoratif*, mei 1913, p.232; de foto hernomen in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, vol.IV: *Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998, p.372. Hetzelfde decor komt ook voor op een rechthoekige schotel uit de voormalige collectie Tessier te Parijs, afgebeeld in F.MARCILHAC, *Collection Marcel Tessier. Les arts du feu. Céramique Verrerie 1880-1930*, veilingcat. Parijs (Drouot), 16 juni 1978, p.45.



Cat. 192 Vaas, Auteuil, waarschijnlijk ca.1915-ca.1919

Steengoed; H 26,3cm

Op de bodem met de hand in email: F.RUMÈBE; ingekrast: 115

Het decor is niet repeterend.

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs.

Dit stuk is afgebeeld in H.-PFOUREST (o.l.v.), *L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy*, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1971, p.54; in S.WICHMANN (o.l.v.), *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, cat. München (Haus der Kunst), 1972, p.346; in L.BUFFET-CHALLIÉ, *Le Modern Style*, Parijs, 1975, p.35 in het interieur van Lesieutre; in A.LESIEUTRE en L.THORNTON, *The Spirit and Splendour of Art Deco*, Londen-New York, 1974, Secaucus, 1978², p.195; in S.WICHMANN, *Japonismus. Ostasien und Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching, 1980 (vertaald als *Japonisme*, Parijs, 1982 en *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858*, Londen-New York, 1981, p.310); in B. CHAMPIGNEULLE, *Encyclopédie de l'Art Nouveau*, Parijs, 1981, p. 14 in het interieur van Lesieutre; en in A.LAJOIX, *La céramique en France 1925-1947*, Parijs, 1983, p.111. Een vaas met een soortgelijk decor was in de verzameling Heuser, Marxen am Berge, nu in het Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, en is meermaals afgebeeld, o.a. in H.-J. HEUSER, *Französische Keramikünstler um 1925. Sammlung M. und H.-J. Heuser*, cat. Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe), 1977; Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1977; Hannover (Kestner-Museum), 1977-1978, p.77.



Cat. 193 Vaas, Auteuil, ca.1920

Steengoed; H 17,2cm

Op de bodem met de hand: monogram FR en 12; in de materie met de hand: 110

De achterzijde is zonder motief.

Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs.

De datering is mede gebaseerd op de beschrijving van de techniek in G.MOUREY, *Le Salon d'Automne. L'art décoratif, in L'Amour de l'Art*, oktober, 1920, p.217.

Werk met decors van dit type was te zien op de retrospectieve van Rumèbes werk in het Musée national de Céramique in 1921 te Sèvres; daaronder waarschijnlijk de vergelijkbare vaas nu in het Musée national de Céramique te Sèvres, afgebeeld in A.LAJOIX, op.cit., p.110, en op een oude foto in A.DUNCAN, op.cit., p.372, daar foutief ca.1913 gedateerd; en de vergelijkbare vaas afgebeeld in R.PAPINI, *Le Arti d'Oggi: Architettura e Arti Decorative in Europa*, Milaan-Rome, 1930, Londen, 2005², pl. CCLXIII (vertaald als *Arts in the '20s. Architecture and Decorative Arts in Europe*, Londen, 2005, pl. CCLXIII).



Cat. 194 Vaas, Auteuil, ca.1920

Steengoed; H 17cm

Op de bodem met de hand in email: FR. en S. en onleesbare tekens; in de materie met de hand: 110

De achterzijde is zonder motief.



Cat. 195 Vaas, Auteuil, ca.1920 ca.1926

Steengoed; H 15,5cm

Op de bodem met de hand in email: FR; in de materie met de hand: 110

Op de niet op de foto zichtbare zijde o.a. roze pruimen op een ruimere fond.

Een vergelijkbare vaas met zeer gelijkend decor en materie is afgebeeld in G.RÉMON (red.),

A.DELAHERCHE e.a., *Céramique et verrerie d'art*, in *Les Échos des Industries d'Art*, mei, 1927, p.14.



Cat. 196 Vaas, Auteuil, begin jaren twintig?

Steengoed; H 17,5cm x Ø 18,5cm

Op de bodem met de hand in email: FR.; in de materie met de hand: 110

RAOUL LACHENAL (1885-1956)

Onder de hoede van zijn vader Edmond Lachenal boetseerde de jonge Raoul⁸⁷⁶ vanaf 1903 vazen in een organische, abstracte art nouveau. De ommekeer in de smaak die zich voor de oorlog voltrok, deed hem vervolgens radicaal afwijken van de stijl van het vaderlijke atelier dat hij al eerder had verlaten. Zijn zin voor abstractie blijft in het nieuwe werk evenwel aanwezig en zijn keuze voor een volledig ontworpen ceramiek blijft ook dan gevolgd. Ook het reliëf blijft bepalend: als bij emailwerk ligt het glazuur gevat in de tekening van het decor, zodat de kleurvelden zich een weinig verheffen. Het ontwerp is door het cloisonné strikt uitgevoerd en het glazuur is letterlijk binnen de perken gehouden. Die afwezigheid van sensualiteit, evenals de doorgedreven meerkundige vlakverdeling, de strakke volumewerking en het droge kleurgebruik kunnen in een vergelijking met het werk van andere ceramisten een koude indruk geven.⁸⁷⁷ Het conceptuele van die esthetiek betekent alvast dat decors zoals de zijne evengoed op boekbanden of dinanderie zouden kunnen voorkomen. Ze passen beter dan het werk van de anderen in een brede stilistische trend, en voor de decoratieve kunst van rond 1915 zijn ze zelfs mee richtinggevend geweest. Zelf zijn ze deels afkomstig van de Midden-Europese avant-garde. Dat is duidelijk in cat.197 dat aan Wenen en Praag doet denken.⁸⁷⁸

Na 1925 verloor Lachenal zijn persoonlijkheid: het werk lijkt dan op het werk van anderen. Op het technische vlak wist hij evenwel nog tot boeiende resultaten te komen, zo in gedepouilleerde stukken die tot na de Tweede Wereldoorlog werden gepubliceerd.



Cat. 197 Vaasje met stop, Boulogne-sur-Seine, waarschijnlijk 1913

Porselein ; H 12,3cm

Op de bodem met de hand in email onder glazuur : RL

Herkomst: (...); collectie Philippe Michelier, Parijs.

Een soortgelijk vaasje met stop, het decor in zwart, wit en groen, gekocht op de wereldtentoonstelling te Gent in 1913, is in het Design Museum te Gent, en afgebeeld in L.DAENENS, *De Art Nouveau verzameling uit het Museum voor Sierkunst te Gent*, Gent, 1981, p.53.



Cat. 198 Kom, Boulogne-sur-Seine, 1913 of 1914

Steengoed; H 8,3cm x Ø 26,5cm

Op de onderzijde met de hand: RAOUL LACHENAL

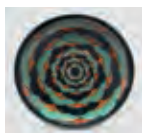
De buitenwand egaal zwart.

Dit stuk is afgebeeld in M.LAMBRECHTS (o.l.v.), *Art Deco in Europa. Decoratieve tendensen in de toegepaste kunst rond 1925*, cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 1989, p.53 (vertaald als *L'Art déco en Europe. Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925*, Brussel, 1989, p.53).

Een identiek exemplaar was in de collectie Jean Soustiel, Parijs, cf. L.THORNTON en A.A.GLÜCK, *L'art en marge des grands mouvements. Salons et visionnaires de 1880 à 1930*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 28 maart 1974, nr.139, afgebeeld op p.77; daarna in de collectie Hans-Jörgen en Maria Heuser, Marxen am Berge; en nu in het Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart; het is afgebeeld in M.ERNOULD-GANDOUE, *La Belle Époque des grès*, in *L'Estampille*, september, 1974, p.41; in H.-J.HEUSER, *Französische Keramikünstler um 1925. Sammlung M. und H.-J. Heuser*, cat Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe), 1977; Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1977; Hannover (Kestner-Museum), 1977-1978, p.54; in Ph.GARNER (red.), *Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940*, Oxford, 1978, 1982², p.90 (vertaald als *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940*, Parijs-Brussel, 1981, p.90); en in V.ARWAS, *Art Deco*, Londen, 1980, p.274.

Een exemplaar, zwart op bleek oranje, gekocht op het Parijse Salon des Artistes Décorateurs begin 1914, is in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, en is afgebeeld in É.BAYARD, *L'art appliqué français d'aujourd'hui*, Parijs, s.d., p.104; in M.VALOTAIRE, *La céramique française moderne*, Parijs-Brussel, 1930, pl.XXIV; in Y.BRUNHAMMER, *Le Style 1925*, Parijs, s.d., p.150 (vertaald als *The Art Deco Style*, Londen, 1983, p.140); in Y.BRUNHAMMER, *1925. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes 1925. Sources et conséquences*, Parijs, 1976, p.162; in J.FLEMING en H.HONOUR, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, Londen, 1977, p.445, herziene uitgave, 1989, p.459 (vertaald als o.a. *Lexikon Antiquitäten und Kunsthandwerk*, München, 1984, p.342), daar foutief als Edmond Lachenal; in P.FAVETON, *Les années 20*, Parijs, 1982, p.229; en in M.EIDELBERG en C.CASS, *Edmond Lachenal & His Legacy*, cat. New York (Jason Jacques Inc.), 2007, p.39.

Een kom met variant decor is afgebeeld in É.BAYARD, op.cit., p.99.



Cat. 199 Grote schotel, Boulogne-sur-Seine, ca.1920

Steengoed; Ø 37,2cm

Op de onderzijde met de hand in email onder glazuur : RAOUL LACHENAL

De boord aan de onderzijde bleek genuanceerd roze, wijdmazig gecraqueleerd.

Vergelijkbare schotels werden gepresenteerd op het Salon d'Automne te Parijs in 1920, zie de afbeeldingen in G.JANNEAU, *Le mouvement moderne. Jonchée d'objets d'art*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, december, 1920, p.517.

VII. DE ART DECO IN DE JAREN 1920 EN 1930

DE KWINTESSENS VAN DE ART DECO

ÉMILE LENOBLE (1876-1940)

Tijdens zijn leven werd Émile Lenoble beschouwd als een der grootste Franse ceramisten. Niet dat zijn invloed groot zou zijn geweest, integendeel: zijn oeuvre staat alleen, net zoals elk van zijn stukken autonomie bezit in de ruimte rondom. Zijn tijdgenoten waren geïmponeerd door de mannelijkheid en kracht van een kunst die van de macht van het volume uitging en die een feilloos instinct voor plastische kwaliteiten en verhoudingen vertoonde. Nagenoeg altijd

wordt door Lenoble de indruk gewekt van voltooidheid, van volkomenheid zelfs, terwijl er niettemin op vanzelfsprekende, haast nonchalante wijze lijkt gewerkt. Zoals bij Delaherche is bij hem ceramiek een uitdrukking van leven, ze getuigt van de energie van haar ontstaan door de zichtbaarheid van de primaire eigenschappen van het materiaal en door de werking van volle en gewelfde vormen. Zijn modellen vond Lenoble al vroeg in de Chinese T'ang- en Soengperiode en in Korea, waarbij zijn aandacht uitging naar gedecoreerde stukken. Het nieuwe tweedimensionale decor had zich voor de oorlog het eerst bij hem gemanifesteerd en bij geen ander zou het zo doorgedreven verder worden ontwikkeld. Het weerspiegelde trends en modes als kubisme en afrikanisme, of het kon de toon aangeven: het is bij hem dat de spiralen, golflijnen en meanders van de art deco ontstonden vanuit een liefde voor Griekse, Weense en Chinese siervormen. Op die manier is Lenoble zichtbaarder dan andere grote ceramisten ingebed in de beweging der Franse sierkunsten. Anderzijds is er binnen die beweging niemand bij wie de tijdgebonden visie zo soepel opgaat in een eeuwenoude, tijdloos geworden traditie.

Na de oorlog ging Émile Lenoble verder in de richting die hij voor 1914 had gekozen. De witte vaas met de horizontaal verlopende versiering, gekrast in de engobelaag, is typisch voor die periode: reeds ontwikkeld in 1912 vanuit bepaalde Chinese florale decors, blijven dergelijke vazen met sgraffito lang bepalend voor zijn stijl. Vanaf de tentoonstelling van 1925 wordt hun versiering abstracter en hun materie gevarieerder. Het steeds ritmische decor bereikt dan soms een grotere vrijheid of kan onder impuls van Afrikaanse en Zuid-Amerikaanse geometrie bij momenten verstrakken. Soms richt Lenoble zich in de eerste plaats op de bedekking van het oppervlak, waardoor stukken met monochrome, egale wanden ontstaan. Ook het experimentele aspect van cat.202 en cat.203 moet in die context worden geplaatst. Zeer ongewoon is het uitgelopen decor dat indertijd in een zeldzame kleurendruk werd gedocumenteerd. In de loop van de jaren dertig wint die aandacht voor oppervlakeffecten aan belang en keert Lenoble terug naar de lyriek van de vorige generatie: hij zoekt dan associaties met de structuren en kleuren in de natuur. De vormen evenwel blijven onveranderd, massiever en monumentaler nog, met stevige wanden, sprekend voor het robuuste steengoed dat hij altijd heeft geprefereerd. Lenoble was ooit begonnen als decoratief ontwerper en zijn evolutie toont hoezeer hij het ornament, meer dan de kleur, bleef verknocht. Maar zijn grootste kracht, zijn genie, ligt in de verwerking van dat ornament in het grotere geheel: decor, kleur, volume en materie zijn bij hem ondeelbaar. Zo spreekt uit het gehele oeuvre, van de ongedecoreerde tot de meest bewerkte stukken, zijn wil tot synthese en zijn gevoel voor harmonie.



Cat. 200 Vaas, Choisy-le-Roi, mogelijk ca.1911, waarschijnlijk rond 1920
Steengoed; H 22,1cm

In de materie van de bodem ingestempeld: monogram Le

Een vergelijkbare vaas is afgebeeld in an., *L'objet d'art dans la maison : le grès*, in *La Maison Française*, september, 1947, p.32.



Cat. 201 Vaas, Choisy-le-Roi, mogelijk 1912-1914, waarschijnlijk 1918-1924
Steengoed; H 13,5cm

In de materie van de bodem ingestempeld : monogram Le ; met email onder glazuur : 217 ; in de materie onleesbare cijfers

Het decor is niet repeterend.

Soortgelijke witte vazen worden meermaals gepubliceerd van 1912 tot het midden van de jaren twintig. Het dichtst bij staan de afbeeldingen in H.CLOUZOT, *En marge de l'art appliqué moderne*, in *L'Amour de l'Art*, april, 1924, p.120, en in L.DESHAIRS, Émile Lenoble, Parijs, s.d., pl.II. Een voorbeeld van dit type bevindt zich in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs.



Cat. 202 Vaas, Choisy-le-Roi, waarschijnlijk 1920-1923

Steengoed; H 14,2cm

In de materie van de bodem ingestempeld: monogram Le



Cat. 203 Vaas, Choisy-le-Roi, waarschijnlijk 1924

Steengoed; H 28cm

In de materie van de bodem ingestempeld : monogram Le ; in de materie met de hand : J en x
Een vaas met een vergelijkbaar decor en hetzelfde druipglazuur is afgebeeld op de losse kleurenbijlage bij L.DESHAIRS, Émile Lenoble, in *Art et Décoration*, oktober, 1924; de foto in kleur hernomen in L.DESHAIRS, *L'art décoratif français, 1918-1925*, Parijs, s.d. [1925], p.153, in M.BATTERSBY, *The Decorative Twenties*, London, 1969, p.178, en in V.AYROLES, François Décorchemont, maître de la pâte de verre, Parijs, 2005, p.112.



Cat. 204 Kom, Choisy-le-Roi, ca.1927

Steengoed; H 11,2 cm x Ø 17,3cm

In de materie van de bodem ingestempeld : monogram Le

De binnenzijde met hetzelfde rode glazuur als op de buitenzijde.

Herkomst: collectie van zijn zoon, de ceramist Jacques Lenoble en diens vrouw Hélène; hun kinderen, cf. *De Chaplet à Mayodon*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 5 juni 1992, nr.131, afbeelding op p.31.

Dit stuk is afgebeeld in K.McKIRDY, Émile Lenoble et la céramique française du début du XXe siècle, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 37, 1987, p.22, daar 1935-1940 gedateerd.

Een vaas met soortgelijk maar gedetailleerder decor en dezelfde kleuren en oppervlakeffect is in het Cranbrook Art Museum te Bloomfield Hills, Michigan, en is afgebeeld in Ch.R.RICHARDS (inleid.), *International Exhibition of Ceramic Art*, cat. New York (Metropolitan Museum of Art), e.a., 1928-1929, nr.199, z.p., en in S.STERNAU, *Art Deco. Flights of Artistic Fancy*, Londen, 1997, p.38.



Cat. 205 Vaas, Choisy-le-Roi, 1930

Steengoed; H 21,8cm

In de materie van de bodem ingestempeld : monogram Le ; in de materie : H28 ; etiket met ROUARD 34 AV° DE L'OPÉRA

Dit stuk is afgebeeld in toen weinig voorkomende kleurenreproductie in E.TISSERAND, *Les arts du feu* en 1930, in *L'Illustration*, november, 1930, p.380. Dit stuk was, uitgeleend door het Maison Rouard te Parijs, tentoongesteld in *Zeitgenössisches Französisches Kunsthandwerk* te Keulen, Kunstgewerbemuseum, 1930, waarvan ik geen catalogus vond, en is te zien op de tentoonstelling in een vitrine, afgebeeld in R.JOPPIEN, 'Die geistige Haltung den Eigenen Zeit'. Konrad Adenauer, Karl With und die Neuaufstellung des Kölner Kunstgewerbemuseums (1932), in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLII, 1981, p.240.



Cat. 206 Grote vaas, Choisy-le-Roi, waarschijnlijk 1933-1934

Steengoed; H 31,7cm

In de materie van de bodem ingestempeld: monogram Le; ingekrast: 11/615 en 8-9

Herkomst: collectie van zijn zoon, de ceramist Jacques Lenoble en diens vrouw Hélène; hun kinderen, cf. *De Chaplet à Mayodon*, op.cit., nr.122, afbeelding op p.29.

Dit stuk is afgebeeld in G.JANNEAU, *Maîtres de la matière*, in G.JANNEAU, R.CHAVANCE en L.CHERONNET, *Les beaux métiers. Artistes-artisans*, Parijs, 1943, p.5; en in K.McKIRDY, op.cit., p.22.

ÉMILE DECŒUR (1876-1953)

Met Lenoble vormt Émile Decœur de aristocratie van de Franse ceramiek van de twintigste eeuw. Het niveau en de kenmerken van het rijpe werk rechtvaardigen in beide gevallen die typering: de uitdrukking is kalm en maat en harmonie beheersen ieder stuk; de combinatie van bescheidenheid en perfectie, eigen aan edele karakters, leidt ertoe dat hun werk dat van anderen overtreft. Dat gaat nog meer op voor Decœur dan voor Lenoble, want tegenover diens genereuze, solide vormen breidt hij de terughoudendheid uit naar de profielen en de tonaliteit van zijn stukken. Een dergelijke beperking vereist beheersing en exactheid, wil ze geen armoede worden. En het is daarin dat Decœur meesterlijk is, niet alleen omdat schoonheid zich bij hem boven toeval en relativiteit verheft, maar ook omdat hij in zijn op orde en rede gebaseerde zegging nooit mechanisch wordt en altijd een warme intimiteit en grote gevoeligheid behoudt. Zodoende is bij geen andere ceramist rond hem het belang van een kwartmillimeter zo groot, de beschrijving van een kleur zo moeilijk en de variëteit van het ogenschijnlijk eenvoudige zo onuitputtelijk. De verfijning is dusdanig dat volume, omtrek, kleur en materie zich lijken terug te trekken uit hun concrete omgeving, een indruk die alleen hij biedt en waardoor hij zich onderscheidt van Lenoble, wiens ceramiek zich in de realiteit bevestigt. Zo lijkt de ceramiek van Decœur een stralender werkelijkheid te vervoegen, waar de maker anoniem wordt en het object aan onzichtbare betekenis wint.

Decœur gebruikte steengoed en porselein door elkaar en kwam door toevoeging van kaolien in de klei tot een ceramiek die de eigenschappen van beide verenigt. Zijn materiaal was veeleisend, maar het liet toe dat hij alles controleerde en voortdurend zocht het reeds beheerste te nuanceren, zich niet herhalend uit te drukken. Zoals bij anderen was de basis van zijn kunst al voor de oorlog gelegd. Wat daarna kwam was vervolmaking. Hoewel zijn werk moeilijk te dateren is, kan in grote lijnen een ontwikkeling worden gevolgd: na de oorlog wisselen geometrisch versierde stukken af met proeven van ornamentloze ceramiek. De geometrie is rationeler, strenger en precieser dan voor de oorlog, en tegelijk is ze discreter en delicates, zodat de vorm zich duidelijker manifesteert. Het aanvankelijk geschilderde decor verdwijnt in de volgende jaren. Een laag reliëf, nu en dan over het gehele oppervlak, meestal echter beperkt tot een smalle band, blijft langer behouden. Maar in welke vorm ook, het decor is bij Decœur nooit gratuit, altijd is het één met het volume. De ornamentloze stukken vertonen dikwijls een marmerachtig aspect, zacht, mat en dik, gewolkt of geaderd, het resultaat van meerdere lagen bedekking en van meermaals bakken. Decœur toonde zich daarin de briljantste telg van Chaplet, maar hij mijdt diens exuberantie. Zijn zucht naar een niet-spectaculaire kunst groeit nog en mede onder invloed van China treedt na 1925 een grotere zuiverheid naar voren. Hij vereenvoudigt dan de vormen en oppervlakken, raffineert nog meer de proporties en de nuances in kleur en textuur. Zijn kunst wordt dan sereen en introvert, ze werkt nog slechts doordat ze ingehouden en sober is. Het streven naar een juiste, klare en spaarzame taal brengt

hem schijnbaar in de buurt van het modernisme, maar de preciositeit van zijn uitdrukking die alleen maar uniek kan zijn, houdt hem in feite weg van het modernistische ideaal. Zijn perfectie wekte weinig echo's. Op de volgende generatie werkte ze zelfs afremmend.



Cat. 207 Vaas, Fontenay-aux-Roses, ca.1914 of 1918-1920

Steengoed; H 17,3cm

In de materie van de bodem met de hand : EDecœur

De datering is deels gebaseerd op de beschrijving van decors in R.KECHLIN (inleid.), Tentoonstelling van Moderne Fransche Ceramiek, cat. Amsterdam (Stedelijk Museum), 1913, p.13; en op het decor van een vaas uit 1914, afgebeeld in G.JANNEAU, Émile Decœur céramiste, Parijs, 1923, pl. III, nr. F.



Cat. 208 Vaas, Fontenay-aux-Roses, waarschijnlijk midden van de jaren twintig

Steengoed; H 24,4cm

In de materie van de bodem met de hand: EDecœur



Cat. 209 Kom, Fontenay-aux-Roses, waarschijnlijk midden van de jaren dertig

Porseleinachtig steengoed; H 8,9cm x Ø 16,2cm

In de materie van de bodem met de hand: ED

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs, cf. Collection Alain Lesieutre, veilingcat. Parijs (Hôtel George V), 13 december 1989, nr.53, afbeelding op p.32; collectie Jacques Mostini, Parijs, cf. La céramique en France de 1880 à 1940. Collection Jacques Mostini et à divers amateurs, veilingcat. Versailles (Hôtel des Cheval-Légers), 4 april 1993, nr.74, afbeelding op p.15. Dit stuk is afgebeeld in K.McKIRDY, Émile Decœur (1876-1953), in La Revue de la Céramique et du Verre, 9, 1983, p.12.



Cat. 210 Schotel, Fontenay-aux-Roses, ca. 1936

Porseleinachtig steengoed; H 8,7cm x Ø 27,7cm

Op de onderzijde in de materie met de hand: EDecœur

Het voetje zwart glanzend.

De datering is gebaseerd op het groen in een vaas en een kommetje uit respectievelijk maart 1936 en mei 1937, gelegateerd door Curtis aan het Musée national de Céramique, Sèvres. Dit stuk is afgebeeld in M.LAMBRECHTS (o.l.v.), Art Deco in Europa. Decoratieve tendensen in de toegepaste kunst rond 1925, cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 1989, p.158 (vertaald als L'Art déco en Europe. Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925, Brussel, 1989, p.158).



Cat. 211 Kom, Fontenay-aux-Roses, 1937-1938

Porseleinachtig steengoed; H 8cm x Ø 13,8cm

In de materie van de bodem met de hand: EDecœur

De voet bruin.

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs, cf. Collection Alain Lesieutre, op.cit., nr.52, afbeelding op p.32 ; collectie Jacques Mostini, Parijs, cf. La céramique en France de 1880 à 1940, op.cit., nr.98, afbeelding op p.20.

De datering is gebaseerd op twee soortgelijke kommen uit het Musée national d'Art Moderne, nu in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, waarvan een met vergelijkbare kleur gebakken in maart 1938, en afgebeeld in B.SALMON (red.), Chefs-d'œuvre du Musée des Arts Décoratifs, Parijs, 2006, p.167, daar foutief ca.1930 gedateerd.



Cat. 212 Vaas, Fontenay-aux-Roses, ca. 1938

Porseleinachtig steengoed; H 10,8cm

In de materie van de bodem met de hand: ED

De datering is gebaseerd op twee gelijkvormige vazen uit het Musée national d'Art Moderne, nu in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, de ene groenig grijs uit maart 1938, de andere bruin uit februari 1939.



Cat. 213 Vaas, Fontenay-aux-Roses, waarschijnlijk 1938

Porseleinachtig steengoed; H 25,3cm

In de materie van de bodem met de hand: EDecœur

De voet donkerbruin.

De datering is gebaseerd op een vergelijkbare, bredere vaas met hetzelfde glazuur uit juni 1938 uit het Musée national d'Art Moderne, nu in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, en vaak afgebeeld, o.a. in B.SALMON (red.), *Céramiques XXe siècle*. Collection du Musée des Arts Décoratifs, Parijs, 2006, p.76.

Een vaas met dezelfde vorm maar een ander glazuur is afgebeeld in F.FRAVALO e.a., *Émile Decœur, 1876-1953*, Parijs, 2008, p.159, daar gedateerd rond 1928.

DE GEDECOREERDE ART-DECOCERAMIEK

RENÉ BUTHAUD (1886-1986)

Totaal afwijkend van de heersende, prestigieuze en ernstige richting in de Franse ceramiek zoals die door Lenoble en Decœur wordt vertegenwoordigd, is het werk van René Buthaud uit Bordeaux: "Il fait de l'art amusant."⁸⁷⁹ Bij hem wordt de aandacht verlegd van het steengoed met zijn nadrukkelijke kracht naar faïence met haar kleurige decors. Ongetwijfeld speelde Buthauds opleiding als schilder en graficus een rol in die keuze. Even bepalend was zijn belangstelling voor volkskunst, voor de regionale Franse en Europese tradities, voor Perzische decors en voor moderne buitenlandse, vooral Weense sierkunst. De rol van Wenen blijft in de literatuur volledig onvermeld, terwijl de eerste stukken, die van rond 1918, nochtans duidelijk ontlenen aan de Wiener Werkstätte, vooral aan Hoffmann, vertonen. Ook in het werk van de volgende jaren zullen parallellen met Wenen aanwijsbaar blijven, en dat tot in de statuettes die hij in 1936 begon te boetseren en die in de literatuur veelal in verband met de populaire Victoriaanse figuurtjes uit Staffordshire worden gezien. Andere buitenlandse impulsen kunnen hier eveneens een rol hebben gespeeld: behalve Oostenrijkse zijn ook Deense parallellen aan te duiden.⁸⁸⁰

Nog sterker dan de internationale trekken weegt de eigen aard van Buthaud door in zijn kunst. Die eigenheid is Frans, zelfs mediterraan. Fascinatie voor het Verre Oosten kende hij niet. Hij richtte zich naar het classicisme dat in Bordeaux ook vandaag nog zeer aanwezig is, naar de antieke mythologie of naar de moderne Parijse schilderkunst waarvan hij bepaalde stileringen en kubistische principes in zijn decors overnam. Niet onbelangrijk moet in dat verband de latere abstracte schilder Roger Bissière zijn geweest: Buthauds figuratieve stijl is door hem mee gevormd.⁸⁸¹ De invloed van de schilderkunst mag dan groot zijn, in de eerste

plaats is de kunst van Buthaud decoratief. Vooral zijn lineaire stilingen uit de jaren twintig maken dat duidelijk: ze zijn deel van een stijldioom dat in de toegepaste grafiek en in de andere toegepaste kunsten gebruikelijk was geworden en dat los van de avant-gardistische schilderkunst een eigen burgerlijk leven was gaan leiden.⁸⁸² Tegelijk was Buthaud ook op een andere manier verbonden met de populaire trends van zijn tijd: van 1923 tot 1926 leidde hij te Sainte-Radegonde het atelier voor ceramiek van Primavera, de kunstafdeling van het Parijse grootwarenhuis Le Printemps. Hij maakte er ceramiek in de trant van Lenoble en vond er zelf veel navolging in een productie die evenwel nergens zijn niveau bereikte.

Volgens France de Forceville-Cruège, experte van Buthaud, zouden cat.215 en cat.216 van 1973 dateren. Ingeval dat zo is, dient de chronologie van het oeuvre te worden herzien, want nergens in de literatuur is er sprake van een herneming van de stijl uit de jaren twintig in een periode waarin het oeuvre door een geheel andere vormtaal wordt gekenmerkt. Wel wijst Jacqueline du Pasquier op het voor een vroeg werk ongewone coloriet van cat.215. De kunstenaar zelf was echter formeel: volgens hem betreft het een werk van voor 1928.⁸⁸³



Cat. 214 Vaas, Bordeaux , 1922

Faïence; H 26,2cm

Op de bodem met de hand in zwart: monogram RB

De op de foto's niet zichtbare zijde toont een meermin frontaal met haarlokken in de gegeven handen.

Een ander exemplaar in effen turkoois is in het Musée des Arts Décoratifs, Bordeaux, en is afgebeeld in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, René Buthaud, 1886-1986, Parijs, 1996, p.85; in an., La céramique du XX^{ème} siècle sort des réserves, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1996, p.5; in J.DU PASQUIER en R.COUSTET , Bordeaux arts déco, Parijs-Bordeaux, 1997, p.31; en in B.DE BOYSSON en C.LE TAILLANDIER DE GABORY (o.l.v.), Bordeaux, années 20-30. De Paris à l'Aquitaine, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 2008-2009, p.41. Een ander lichtgekleurd exemplaar is afgebeeld op een oude foto in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit., p.84. De figuur in vooranzicht komt in laag reliëf, zwart op beige, met kleine verschillen, voor op een schaal in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs. Ze is zeer vergelijkbaar met de geschilderde figuur op de binnenzijde van een kom en op een schotel, afgebeeld in G.JANNEAU, Les poteries de René Buthaud, in Art et Décoration, februari, 1927, resp. pp. 57 en 58; en op een oude foto in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit., p.64.



Cat. 215 Vaas, Bordeaux, ca.1924 of 1973

Faïence; H 26,4cm

Op de bodem met de hand in zwart : monogram RB

Herkomst: (...); collectie Jean-Pierre Engrand, Parijs.

Voor de datering zie de notitie.

Dit stuk is afgebeeld in J.DU PASQUIER, Céramiques de René Buthaud, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1976, p.35.



Cat. 216 Vaas, Bordeaux, ca.1924-ca.1928 of 1973

Faïence; H 26,8cm

Op de bodem met de hand in zwart : monogram RB

De binnenzijde ivoorkeurig.

Herkomst: collectie van de kunstenaar, cf. Atelier René Buthaud, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 7 december 1990, nr.52, afbeelding op p.18; Alain Lesieutre, Parijs, cf. Collection Alain Lesieutre, veilingcat. Parijs (Drouot Montaigne), 1 en 2 juli 1991, nr.205, afbeelding op p.81.

Voor de datering zie de notitie.

Dit stuk is te zien op een buffet in het salon van Buthaud in A.DUNCAN, Deco Doyen. On His Hundreth Birthday, René Buthaud has lived Long Enough to see Interest in His Designs reborn, in *House & Garden*. American Edition, vol.159, 1, 1987, p.36 B. Het is afgebeeld in E.DU CLOSEL, *Le marché de la céramique moderne*, in *Connaissance des Arts*, 465, 1990, p.162.



Cat. 217 Bord, Bordeaux, het ontwerp tussen 1922 en 1927, de uitvoering 1927

Faïence; Ø 16,8cm

Op de bodem met de hand : monogram RB

De onderzijde deels bruin op ongeglazuurde grond.

Herkomst: familie Buthaud; collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. *Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort*, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr.49, afbeelding p.37.

Het type van signatuur werd slechts gebruikt in 1927, cf. P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit., p.193.

De datering is verder gebaseerd op de gelijkenis met het reliëfdecor van cat. 214.

De figuur op dit stuk staat dicht bij de ruggelingse figuur op cat. 214, en bij een van de twee figuren op een vaas met reliëfdecor, aangekocht door Van Gelder voor het Gemeentemuseum te Den Haag op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1925, en afgebeeld in H.E.VAN GELDER, *Nieuwe ceramiek*, in *Wendingen*, 8, 12, 1927, p.15. De matrijs gebruikt bij het vormen is afgebeeld in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit., p.95. Er is geen andere toepassing van dit glazuur gepubliceerd.



Cat. 218 Monumentale schotel, Bordeaux, waarschijnlijk ca.1928

Hard gebakken faïence; Ø 46cm

Op de onderzijde met de hand in zwart: monogram RB

De onderzijde ivoorkeurig, lichtgroen genueanceerd.

Dit stuk is afgebeeld in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit., p.132.

Dezelfde compositie met gelijkende details in de tekening komt reeds voor op een in blauw en sepia uitgevoerd bord dat in 1918 in samenwerking met Bissière ontstond, zie de afbeelding in o.a. P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit., p.61; ze is terug te vinden op een vaas in het Musée national de Céramique te Sèvres, afgebeeld in o.a. P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit., p.103. Voor een voorbereidende aquarel uit 1918, zie de afbeelding in J.-R.DELAYE, *Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort*, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, p.33.

JEAN MAYODON (1893-1967)

Met het gedurfde en synthetiserende grafisme van Buthaud heeft Jean Mayodon niets gemeen. Ook bij hem is het decor primordiaal, maar zijn werkwijze is scrupuleus en hij verlustigt zich in details en nuances. Is Buthaud krachtig en jeugdig, dan lijkt Mayodon een exponent van een decadentere visie: hij heeft geen andere aspiratie dan te behagen, zijn kunst is luxe en symbool van cultuur. In Indië en vooral in het Nabije Oosten vindt hij de somptuositeit die hij zoekt. Verschillend van de Duitse ceramist Paul Dresler die in dezelfde periode uit dezelfde bron put, wil Mayodon geen soberheid: zijn decors zijn complex en behoeven meerdere passages in de oven; engobe, oxides en glazuren worden daarbij gehooft met goud dat niet als kleur, noch als contrast fungeert, maar als extra rijkdom. Vanuit die drang naar overvloed komt hij ertoe decors te doen uitdijen in reliëfs zodat die de vorm mee bepalen.⁸⁸⁴

Meermaals duidt de kritiek terecht op de verbondenheid van Mayodon met Metthey, wiens werk hij na diens betreurde dood voortzet. In sommige decors of motieven zoals Perzisch

geïnspireerde lopende dieren staan beiden dicht bij elkaar; evenzeer echter is hun karakter anders: ze verschillen zoals poëzie en proza. Op zijn beurt geeft Mayodon de gedetailleerde en kleurige decors door aan Auguste Heiligenstein.⁸⁸⁵ Dat gebeurt het duidelijkst in werk als cat.222, waarvan het onderwatermotief een thema uit het fin de siècle herneemt zonder de kenmerkende zweem van mysterie en droom. Op het einde van de jaren dertig, als zijn gerichtheid verschuift van Perzië naar de klassieke oudheid en haar mythologie, verdwijnt de impact van Metthey. Mayodon sluit dan, ook in zijn vaasvormen, extremer aan bij een neoclassicisme dat in de Europese cultuur, maar ook in zijn eigen thematiek, al veel langer aanwezig is. Zijn werkwijze wordt dan eenvoudiger en zijn stijl minder gevarieerd.



Cat. 219 Vaas, Sèvres, 1922-1923

Hard gebakken faïence; H 27,8cm

In de materie van de bodem ingestempeld: monogram JM in onregelmatige ruit; etiket van de collectie Silzer

Herkomst: (...); collectie Silzer, Hannover; cf. Sammlung Giorgio Silzer, veilingcat. Leipzig (Nagel), 8 oktober 2004, nr.9201, afbeelding op p.93.

Hetzelfde decor komt voor op een vaas met een andere vorm, waarvan twee exemplaren door de Franse staat verworven in 1922 en 1923, bewaard in het Musée national de Céramique te Sèvres, en afgebeeld in H.-P.FOUREST (o.l.v.), *L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy*, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1971, p.46, en in F.SLITINE (o.l.v.), *Sèvres. Boulogne-Billancourt. La céramique indépendante*, cat.Boulogne-Billancourt (Musée des Années 30), 2007-2008, p.45.



Cat. 220 Kom, Sèvres, tweede helft van de jaren twintig

Hard gebakken faïence; H 9,4cm

In de materie van de bodem ingestempeld: monogram JM in cirkel

De binnenzijde ongeglazuurd en grijs getint.



Cat. 221 Sierbord, Sèvres, einde van de jaren twintig

Hard gebakken faïence; Ø 28,5cm

Op de achterzijde in de materie ingestempeld: monogram JM in cirkel

De boord aan de achterzijde met blauwe, geïriseerde aders geschilderd op beige gecraqueleerde fond.



Cat. 222 Vaas, Sèvres, waarschijnlijk ca. 1934

Hard gebakken faïence; H 22,8cm

Op de bodem met de hand in goud: monogram JM

De op de foto niet zichtbare zijde met andere vissen.

Herkomst: (...); collectie Gertrud en Karl Funke-Kaiser, Keulen, cf. Kunstgewerbe, veilingcat. Keulen (Lempertz), 21 november 1996, nr.255.

De datering is gebaseerd op twee borden en een vaas met soortgelijk decor, afgebeeld in kleur in J.BASCHET, *Les céramiques de Jean Mayodon*, in *L'illustration*, 1 december 1934, z.p. Het type van signatuur zou evenwel pas gebruikelijk worden tussen 1943 en 1952 volgens G.LANDROT, *Mayodon, s.l.*, 2004, pp.187-188.

Dit stuk was in langdurig bruikleen in het Museum für Angewandte Kunst te Keulen. Het is afgebeeld in G.REINEKING VON BOCK en C.-W.SCHÜMANN, *Sammlung Gertrud und Dr. Karl Funke-Kaiser. Keramik. Vom Historismus bis zur Gegenwart*, Keulen, 1975, p.191.

ÉDOUARD CAZAUX (1889-1974)

Er is een dualiteit in de ceramiek van Édouard Cazaux: een deel, vooral uit de jaren twintig, is abstract van decor, een groter deel is figuratief. In de eerste groep die door geometrie wordt gekenmerkt, zijn, wat bewonderaars ook mogen beweren, talrijke invloeden van andere Franse ceramisten gemakkelijk aantoonbaar: vooral Lenoble liet sporen na. Maar vreemd genoeg stoort die afhankelijkheid niet, want Cazaux blijft steeds herkenbaar door een zekere stugheid, een naar vrijheid neigende directheid, die nooit grof of primitief wordt en een verbondenheid met de hartslag van het moderne leven onthult. Zijn vitalisme komt tot een hoogtepunt in latere figuratieve decors met een expressionistische factuur zoals in cat.225: met een intensiteit die in de ceramiek van vóór de Cobrabeweging zeldzaam is en die ook de Brit Sam Haile bezit, worden daar de keurige decors à la mode en de museale fantasieën van anderen verstoord om in de gestuele omgang met het materiaal aansluiting te vinden met de energie van het bestaan. Veel van het figuratief geïnspireerde werk haalt dat niveau niet en voegt zich gemakkelijker in de courante stijl van de periode. Exemplarisch daarvoor is cat.223 waarin Cazaux zich toont als de beeldhouwer die hij naast ceramist eveneens is. Het Vergiliaanse decor van het stuk verraadt Cazaux's Zuid-Europese herkomst; het materiaal, een faïence die hij in de jaren dertig verkoos boven gres, knoopt aan met de majolica uit de Italiaanse renaissance, een historisch model dat sinds Metthey voorzichtig aan belang won. Het aandeel van de materie is hier echter gering, terwijl dat van de sculptuur overheerst. Zo is het begrijpelijk dat van dezelfde vorm ook een uitvoering in glas blijkt te bestaan. Cat.226 herneemt de beweging uit vroegere decors, maar het coloriet en het goud doen er de balans weer overhellen naar de preciositeit die zo typisch Frans is. Yvonne Brunhammer merkte daarbij op dat het goud bij Cazaux niet louter decoratief is en aan zijn ceramiek een sacraal karakter verleent.⁸⁸⁶



Cat. 223 Kom, La Varenne-Saint Hilaire, waarschijnlijk eerste helft van de jaren dertig
Faïence; H 10,7cm x B 24,5cm

In de materie van de bodem met de hand: CAZAUX

Niet zichtbaar op de foto zijn een putto en twee vrouwelijke naakten tussen twee geiten. De binnenzijde met blauw-groene vegen op wit.

Een exemplaar was in de collectie Daniel Michelin, Parijs, en is afgebeeld in J.-M.CAMARD en A.JAFFRÉ, *Collection de Monsieur Daniel M.*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 23 maart 2007, p.115. Een voorafgaande uitvoering in gemouleerd glas door de Cristalleries de Compiègne, Verrerie d'Art Degué is in het Musée du Verre, Art et Technique te Charleroi.



Cat. 224 Vaas, La Varenne-Saint Hilaire, ca.1935

Faïence; H 29cm

Op de bodem met de hand in email onder glazuur : CAZAUX

Een identiek exemplaar is afgebeeld in J.MILLER, *Decorative Arts, Style and Design from Classical to Contemporary*, Londen-New York e.a., 2006, p.279.

Een grotere variant is afgebeeld in an., *Hommage à Édouard Cazaux, céramiste et sculpteur landais, 1889-1974*, cat. Mont-de-Marsan (Donjon Lacataye), 1980, p.19; in M.MAIRE-MORALES, *Un maître du feu est retrouvé. Édouard Cazaux vivant*, in L'Œil, 338, 1983, p.49; in F.CAMARD, *Édouard Cazaux, 1889-1974, céramiste en sculpteur*, in ABC Antiquités Beaux-Arts Curiosités, 229, 1984, p.39; in C.CERUTTI, *Arti del novecento, Art deco*, Novara, 1985, p.15 (vertaald als Les Arts Décoratifs. Art Déco, Parijs, 1986, p.15); in Y.BRUNHAMMER en

F.CAMARD, Édouard Cazaux, céramiste et sculpteur, cat. Parijs (Galerie L'Arc en Seine), s.d., [1990], z.p ; in M.CAZAUX-CHARON e.a., Édouard Cazaux, céramiste-sculpteur Art déco, Saint-Rémy-en-l'Eau, 1994, p.113; in C.POMEAU-PEYRE, Céramiques Art déco. Une sobriété audacieuse, in Antiquités Brocante, november, 2006, p.30 ; en in J.-M.CAMARD en A.JAFFRÉ, op.cit., p.101.

Een bolvormige vaas waarop hetzelfde decor was op de veiling van het atelier, cf. M.CAZAUX-CHARON en B.BOUSTANY (inleidingen), Édouard Cazaux (1889-1974), céramiste, sculpteur. Importante vente en provenance du fonds d'atelier. Œuvres des années 1920 à 1960, grès, faïences, sculptures, verrerie, aquarelles, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 7 juni 2000, nr.82, afgebeeld op p.23. Hetzelfde decor in reliëf is op een vaas in het Musée des Arts Décoratifs te Bordeaux, afgebeeld in o.a. an., La céramique du XX^{ème} siècle sort des réserves, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1996, p.34.



Cat. 225 Vaas, La Varenne-Saint Hilaire, ca.1942

Steengoed; H 26,7cm

In de materie van de bodem met de hand : CAZAUX

Niet zichtbaar op de foto's, een vrouwelijk naakt, knielend.

Herkomst: erfgenamen Cazaux, cf. Édouard Cazaux (1889-1974), céramiste, sculpteur.

Importante vente en provenance du fonds d'atelier. Œuvres des années 1920 à 1960, grès, faïences, sculptures, verrerie, aquarelles, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 7 juni 2000, nr.27, afgebeeld op p.9.

Dit stuk is afgebeeld in Y.BRUNHAMMER en F.CAMARD, op.cit., z.p.



Cat. 226 Kom ('Adam et Ève'), La Varenne-Saint Hilaire, ca.1950

Faïence; H 5,4cm x Ø 17,2cm

In de materie van de bodem met de hand: CAZAUX

De onderzijde genuanceerd blauwig wit, onregelmatig gebied in aubergine.

Exemplaren zijn afgebeeld in Y.BRUNHAMMER en F.CAMARD, op.cit., z.p.; en in M.CAZAUX-CHARON e.a., op.cit., p.138. Een exemplaar was in de collectie Daniel Michelin, Parijs, en is afgebeeld in J.-M.CAMARD en A.JAFFRÉ, op.cit., p.116.

GROTE CERAMISTEN VAN DE ART DECO

HENRI SIMMEN(1879-1963)

In 1919 vertrok Henri Simmen naar Oost-Azië. Toen hij in 1921 terugkeerde, was hij doordrongen van een Aziatische geest die hem niet meer zou verlaten. Zijn oeuvre dat al voor de oorlog een zekere spirituele dimensie bezat, zou in cerebraliteit toenemen: zijn vormharmonie steunt op oude mathematische canons en in het werk van na 1931 duiken boeddhistische teksten en motieven op. De gerichtheid op Azië impliceert een verbondenheid met de ceramiek rond 1900. Zo blijft hij bijvoorbeeld verwant aan Delaherche door glazuren zoals aventurijn of 'poil de lièvre', of aan de school van Carriès door zijn vruchtvormen en ivoren dekseltjes. Soms keerde hij zich niet volledig af van de moderne tijd. Zo maakte hij rond 1925 gebruik van een reliëfdecor dat zowel doet denken aan China als aan welbepaalde Nederlandse drukke vlakversieringen met horizontalen en verticalen, die hij meermaals, onder meer op de tentoonstelling van 1925, kan hebben gezien. Het is in dat verband interessant

dat ook de vorm van de stop van cat.229 bekeken kan worden in het licht van bepaalde ontwikkelingen in het moderne kunstambacht: Puiforcat en juweelontwerpers zoals Despres en Jean Fouquet kwamen toen tot een zelfde esthetiek. De toenmalige en huidige literatuur maakt van dit alles geen melding en baseert zich louter op Simmens eigen verklaringen, waarin nadruk wordt gelegd op zijn eigenheid die eerder oosters dan westers zou zijn, het gevolg van een sterk atavisme.⁸⁸⁷

In weerwil van enkele modieuze trekjes bezit Simmens kunst de geestelijke dimensie die door diens uitspraken wordt opgeroepen. Ze overstijgt de louter stoffelijkheid door een uitgebalanceerd evenwicht, door de indruk van een subtiel leven, ontstaan doordat de vorm met de hand gevoelig werd opgebouwd, door het raffinement dat hij bewust nastreefde, door intense kleuren, verkregen uit natuurlijke, niet-chemische grondstoffen, zoals zijn rood, het 'rouge de plaquimine', waar hij vele jaren naar zocht. Preciositeit en uitgelezenheid verheffen zijn objecten, die zich alleen al door hun oosterse karakter van de eigen tijd wisten te onderscheiden. Hun status werd nog meer beklemtoond wanneer ze werden gepresenteerd op sokkeltjes of doekjes, het werk van zijn echtgenote Eugénie O'Kin.⁸⁸⁸ In een aantal door haar gesneden en bewerkte stopjes, zoals dat van cat.230, herhaalt O'Kin de bevallige esthetiek van de ontwerpen van Clément Mère van voor de oorlog, maar ze verlaat er diens gratuite attitude voor een dienstbaarheid aan de rituele verering van het object. Kostbaarheid en beklemtoonde onbruikbaarheid blijken zo de meest in het oog springende kenmerken van Simmens ceramiek, een der opvallendste momenten in het verweer tegen het toen opkomende functionalisme. Simmen werd in 1932 ziek. In 1935 stopte hij met de veeleisende vervaardiging van ceramiek op hoge temperatuur.



Cat. 227 Vaas, Meudon of Marseille-Montredon, ca.1914 of na 1923

Steengoed; H 16,8cm

In de materie van de bodem met de hand: HSIM.

Dergelijke vazen zijn in de literatuur niet gedocumenteerd. Het gele glazuur doorspekt met roestrood en de vorm doen een vroege datering veronderstellen, de signatuur en de geboetseerde opbouw spreken dit echter tegen.



Cat. 228 Vaas, Marseille-Montredon, ca.1925

Steengoed; H 24,9cm

In de materie van de bodem met de hand : HSIM

De binnenzijde deels geglazuurd zoals de buitenzijde.

Herkomst: (...); collectie Alain Lesieutre, Parijs, cf. Collection Alain Lesieutre, veilingcat. Parijs (Drouot Montaigne), 1 en 2 juli 1991, nr. 223, afbeelding op p.85.

De datering is gebaseerd op de publicatie van vergelijkbare maar niet geajoueerde vazen, voor het eerst te zien in L.DESHAIRS, Le XVe Salon des Artistes Décorateurs, in Art et Décoration, juni, 1924, p.163; en op een bruine vaas met vergelijkbaar geajoueerde voet, afgebeeld in H.VERNE en R.CHAVANCE, Pour comprendre l'art décoratif moderne en France, Parijs, 1925, p.184.



Cat. 229 Vaasje met stop, de stop door Eugénie O'Kin, Marseille-Montredon, 1927-1931

Steengoed; de stop in hoorn; H met stop 8,8cm

In de materie van de bodem met de hand: HSIM

Herkomst: Simmens weduwe Eugénie Jubin, genoemd Yokohama O'Kin of Eugénie O'Kin, Nice, cf. verkoop van het atelier van Simmen, Nouveau Drouot, Parijs, 7 mei 1978, zonder catalogus;

collectie Gérard en Dominique Landrot, Enghien.

Dit stuk is afgebeeld in J.-P.CAMARD, Henri Simmen (1879-1963), un céramiste novateur, in ABC Décor, 261, 1987, p.26.



Cat. 230 Vaasje met stop, de stop door Eugénie O'Kin, Marseille-Montredon, ca.1930

Steengoed; de stop in ivoor, daarin een gouden spijkertje; H met stop 11,7cm

In de materie van de bodem met de hand: HSIM.

De datering is gebaseerd op een vaasje afgebeeld in kleur in E.TISSERAND, Les arts du feu en 1930, in L'Illustration, november, 1930, p.380.

Dit stuk is afgebeeld in F.DURET-ROBERT en C.LEFRANC, Biennale des Antiquaires, in Connaissance des Arts, numéro spécial, november, 1994, p.96; en in J.ALVAREZ, Histoires de l'Art Déco, Parijs, 2010, p.269.

Een zeer gelijkend stuk bevond zich in de collectie Jacques Mostini, Parijs, en vervolgens in de collectie Karl Lagerfeld, Parijs, en is afgebeeld in E.PÉLICHET, La céramique Art Déco, 1920-1930, Lausanne, 1988, p.12; en in J.-R.DELAYE e.a., Collection Karl Lagerfeld.

Arts décoratifs du XXe siècle, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 15 mei 2003, nr.184, afbeelding op pp.193 en 201.



Cat.231 Vaasje met stop, de stop door Eugénie O'Kin, Marseille-Montredon, ca. 1931

Steengoed; de stop in ebbenhout; H met stop 5,5cm

In de materie van de bodem met de hand: HSIM en drie streepjes

Dit stuk is afgebeeld in F.DURET-ROBERT en C.LEFRANC, op.cit., p.96; en in J.ALVAREZ, op.cit., p.269.

Een vergelijkbaar vaasje is afgebeeld in G.ROUARD (red.), Variétés, in Ce Temps-Ci. Cahiers d'Art Contemporain, winter, 1931, p.345.

GEORGES SERRÉ (1889-1956)

In de jaargangen 1926 en 1927 van 'Mobilier et Décoration' verscheen een advertentie van de galerie van Géo Rouard, geïllustreerd met cat.232, een beeld uitgevoerd door Georges Serré naar een model van Louis Dejean⁸⁸⁹, een beeldhouwer die al rond 1900 zowel met Lachenal als met Metthey had samengewerkt. Dejean blijkt de eerste die door Rouard en Serré werd uitgegeven, want de advertentie noemt slechts zijn naam. Kort daarna tot het einde van de jaren dertig volgden Marcel Gimond, Robert Wlérick, Gaston Contesse en anderen⁸⁹⁰; een eerste groep sculpturen werd bij Rouard in 1927 getoond. Het aantal exemplaren was telkens beperkt, de beeldhouwer had, zoals rond 1900, geen aandeel in de uitvoering, en het materiaal was, ongeacht de variatie in toon en korrel, telkens een bruine, grove, ongeglazuurde materie, een steengoedmassa waarin ijzeroxide en fijne cement werden gemengd. Serré had zijn klei samengesteld na een jarenlang verblijf in Saigon in Cochinchina waar hij gefascineerd was geraakt door de materie van de sculpturen uit Angkor. Als directe getuigen van die inspiratie bevinden zich trouwens enkele kopieën van oude boeddhakoppen tussen zijn eerste uitvoeringen. Toch moet rekening worden gehouden met een tweede inspiratiebron die in de oude en recente literatuur quasi onvermeld blijft: de zeer gelijkende 'roche céramique', de onbedekte chamotteklei waarmee Jean René Gauguin, de Deense zoon van de schilder, bij Bing og Grøndahl werkte en waarmee hij in Parijs succes had als "une des révélations de l'exposition de 1925".⁸⁹¹ Wellicht aangezet door Serré en Gauguin startten ook de kunsthandel Grand Dépôt⁸⁹² en de Manufacture nationale de Sèvres⁸⁹³ met edities in donker steengoed

van werk van verschillende beeldhouwers, onder wie opnieuw Dejean. Aldus nam rond 1930 het bruine gres de plaats in die rond 1900 en 1925 door het witte biscuit van Sèvres was ingenomen.



Cat.232 Sculptuur, het model door Louis Dejean, Sèvres, 1926

Steengoed; H 36,4cm

Op de onderzijde in de materie ingedrukte vierkante stempel waarin ROUARD PARIS; op de rand van het voetstuk in de materie met de hand: Louis Dejean

Exemplaren zijn afgebeeld in G.RÉMON (red.), A.DELAHERCHE e.a., *Céramique et verrerie d'art*, in *Les Échos des Industries d'Art*, mei, 1927, p.12; in E.TISSERAND, *Chronique de l'art décoratif. Le cadeau*, in *L'Art Vivant*, december 1927, p.972; in toen weinig voorkomende kleurenreproductie in E.TISSERAND, *Les arts du feu en 1930*, in *L'illustration*, november, 1930, p.380; en, mogelijk in steengoed, in een interieur in A.DE FOUGUIÈRES, *L'art de recevoir*, in *Ce Temps-Ci. Cahiers d'Art Contemporain*, april, 1929, p.100.

Twee sculpturen van Dejean en Serré, uitgeleend door Rouard, waren in 1927 op de tentoonstelling *Moderne Fransk Keramik og Glas* te Kopenhagen, Det Danske Kunstindustrimuseum, en te Stockholm, Nationalmuseum, zonder nummer vermeld in de catalogus op p.15. Uit 1927 zijn mij drie modellen van Dejean, uitgevoerd door Serré, bekend. Van dit beeld bestaan ook latere uitvoeringen in brons. Voor bibliografische verwijzingen zie noot 889.

In de loop van 1928 ontstonden Serré's eerste vazen en kommen in dezelfde materie als de sculpturen.⁸⁹⁴ Ze werden onmiddellijk begrepen en bewonderd. Wat niet hoeft te verbazen: in die vazen en kommen concentreren zich immers de Franse liefde voor gres en de nieuwe smaak van die jaren voor het monumentale en primitieve. De massieve stukken met hun stenig voorkomen drukken weerbarstigheid en ernst uit, hun strenge eenvoud en hun stabiele vorm, donker of teruggetrokken van kleur, genereren een machtige rust en sereniteit die nog worden bekrachtigd door de manier waarop het licht in de korrelige textuur wordt vastgehouden. Oeroud lijkend, bevatten ze herinneringen aan Chinese sacrale bronzen of motieven uit de Soeng- en Juandynastieën. In cat.237 gaat Serré een stap verder door het archaïsme dat aan een indrukwekkende cultuur refereert, te vervangen door een nog krachtiger primitivisme dat verwijst naar een ongesofisticeerd Afrika. De vaas is gedeeltelijk geëmailleerd, waardoor een contrast met het ruwe oppervlak ontstaat. Een zelfde contrastwerking zou in de internationale ceramiek van na 1950 lang geliefd blijven. Naast het bruine steengoed maakte Serré gedurende geheel zijn carrière aan Decœur en Lenoble schatplichtige ceramiek. Het glazuur van cat.235 bijvoorbeeld is als zodanig te zien, maar, anders dan bij Decœur of Lenoble, imponeren het bij de vaas horende voetstuk en de symmetrie van het decor: die verlenen ook dit object een bijzondere, hogere betekenis die afstand schept.

Na de oorlog worden de profielen en ornamenten soepel en gemakkelijk en verliest het werk al te vaak aan gestrengheid. Het komt dan niet alleen over als ouderwets, het is daarbij soms krachtloos, het is zijn grandeur, zijn waardigheid kwijt.

Cat. 233 Vaas, Sèvres, 1927 of 1928

Steengoed; H 19,7cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram GS



Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs.

De datering is mede gebaseerd op vazen met gewolkt glazuur en met vergelijkbare tekening in sgraffito, afgebeeld in G.HENRIOT, *La dixième exposition des Artisans Français Contemporains*, in *Mobilier et Décoration*, januari, 1927, p.32; en in G.HENRIOT, *L'effort d'un groupe d'artistes français à l'étranger. L'exposition d'Artisans Français Contemporains à Bucarest*, in *Mobilier et Décoration*, augustus, 1928, p.108; de foto hernomen in E.TISSERAND, *Le travail du grès*, in *Beaux-Arts*, februari, 1931, p.15.

Een kom met een vergelijkbaar maar meer afgeleid decor is in het Art Institute te Chicago.



Cat. 234 Kom, Sèvres, ca. 1933

Steengoed; H 14,1cm x Ø 20,1cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram GS

De datering is gebaseerd op een kom afgebeeld in L.CHERONNET, *Le 24me Salon des Artistes Décorateurs*, in *Art et Décoration*, mei, 1934, p.169. De bewerking van de materie aan de buitenzijde is typisch voor ouder werk, maar komt ook dan nog voor, zie bijvoorbeeld G.DERYS, *Le vingt-troisième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, 1933, p.244. Geëmailleerde binnenzijden zijn gedocumenteerd vanaf 1932.



Cat. 235 Vaas op voetstuk, Sèvres, ca. 1934

Porseleinachtig steengoed; het voetstuk in messing; H met voetstuk 23,4cm, H zonder voetstuk 20,4cm

Niet gesigneerd

Het stuk is geconcipieerd zonder bodem. Op de andere zijde hetzelfde decor. De binnenzijde in wit biscuit.

De datering is mede gebaseerd op een decor op een schotel, afgebeeld in B. CHAMPIGNEULLE, *Le vingt-quatrième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, 1934 (1^e sem.), p.255.



Cat. 236 Kom, Sèvres, tweede helft jaren dertig, waarschijnlijk ca. 1938

Steengoed; H 10,2cm x Ø 17,5cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram GS

Herkomst: erfgenamen Serré; collectie Gérard en Dominique Landrot, Enghien.



Cat. 237 Vaas, Sèvres, ca.1938

Steengoed; H 19,3cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram GS

De binnenzijde glanzend en gewolkt in variaties van bruin.

Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs.

Dit stuk is afgebeeld in E.PÉLICHET, *La céramique Art Déco, 1920-1930*, Lausanne, 1988, p.47, en in M.LAMBRECHTS (o.l.v.), *Art Deco in Europa. Decoratieve tendensen in de toegepaste kunst rond 1925*, cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 1989, p.147 (vertaald als *L'Art déco en Europe. Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925*, Brussel, 1989, p.147).

Een licht afwijkende variant is in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs, en is afgebeeld in M.FARÉ, *La céramique contemporaine, Parijs-Straatsburg, 1953-1954*, p.75; in Y.BRUNHAMMER, *Les années '25'. Collections du Musée des Arts Décoratifs*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1966, p.127; in E.BILLETER (o.l.v.), *Die Zwanziger Jahre. Kontraste eines Jahrzehnts*, cat. Zürich (Kunstgewerbemuseum), 1973, p.113; in Y.BRUNHAMMER, Ch.BIZOT e.a., *Art Deco 1925*, cat. Brussel (Generale Bankmaatschappij), 1975, z.p., ill.62; in Y.BRUNHAMMER, *Le Style 1925*, Parijs, s.d., p.151 (vertaald als *The Art Deco Style*, Londen, 1983, p.141); en in P.FAVETON, *Les années 20*, Parijs, 1982, p.216. De variant was tentoongesteld in Cinquantenaire de l'exposition de 1925 te Parijs, Musée des Arts Décoratifs,

1976-1977, onder nr.794.

Het Musée des Arts Décoratifs dateert het stuk foutief 1927-1929. Een derde, naoorlogse variant met gewelfde wand en grijze fond is afgebeeld in N.C. [N.CRESTOU], *La céramique des précurseurs: Georges Serré*, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 75, 1994, p.47.

SÉRAPHIN SOUDBININE (1867-1944)

Séraphin Soudbinine, die eigenlijk Golovastikoff heette, werd in Novgorod geboren en verhuisde kort na 1900 naar Parijs. Zijn ceramiek is uiterst zeldzaam. Bezeten door perfectionisme heeft hij zeer veel vernietigd, en na zijn dood zou een groot deel van zijn oeuvre samen met zijn atelier zijn verwoest. Bovendien werkte hij, zoals Carriès, slechts een korte tijd: hij debuteerde als eenenzestigjarige in 1928 en kon, arm en tenslotte ziek, tijdens de oorlog niet of nauwelijks bakken. Zijn debuut volgde op een rusteloos leren en zoeken, zijn drijfveer was een passie die hij in 1923 opvatte voor Oost-Aziatische, vooral Chinese ceramiek. De lange geschiedenis van China vanaf het vroege begin blijft alomtegenwoordig in zijn werk dat, behalve van ceramiek, ook vormen en ornamenten overneemt van objecten in brons of gesneden kristal, jade of nefriet. De nieuwe kleuren en glazuren, de eigen vormstileren en composities maken echter dat Soudbinine zich tegelijkertijd van China onderscheidt en dat zijn stijl Midden-Amerikaanse culturen kan oproepen of – concreter en tot nu over het hoofd gezien – reminiscenties kan bezitten aan Russische kunst. Dat eclecticisme typeert hem, en zijn genialiteit ligt niet alleen in de virtuositeit van de techniek of de schoonheid van de materie, maar eveneens in de omgang met referenties, in de manier waarop hij een abstract en mythisch verleden vertaalde naar de Parijse cultuur van de jaren dertig.

Soudbinine was zich terdege van zijn eigen tijd bewust. Zijn vroege ontwerpen voor lakwerk van Dunand bewijzen dat, net als zijn sculpturen waarmee hij succes kende en die hij, toen hij zich tot de ceramiek geroepen voelde, van de hand deed en radicaal opgaf.⁸⁹⁵ Zelfs zijn ceramische oeuvre, hoe geïsoleerd het ook lijkt, bezit aanknopingspunten met het eigentijdse: het vroegste werk kan aan Shoji Hamada doen denken⁸⁹⁶ en zijn materiaalgebruik benadert dat van Serré. Met Serré deelt hij niet alleen een voorkeur voor onbedekte oppervlakken die contrasteren met de sensualiteit van rijk gedifferentieerde glazuren, hun werk toont ook een zelfde samengaan van verfijning en monumentaliteit en een zelfde uitdrukking van primitieve kracht. Soudbinine is daarin nog extremer dan Serré, omdat hij haast teatraal ensceeneert en bewust kiest voor een overweldigende indruk. Daarin verschilt hij wezenlijk van Decœur, zijn tegenpool. Maar staat het reducerend principe in Decœurs stille classicisme ver van Soudbinines zware, plastische, barokke vormen, tronend op geprononceerde sokkels en bedekt met onbescheiden glazuren, toch is bij beiden een zelfde streven werkzaam om het object tot een subliem niveau te verheffen. Ook Soudbinine bereikt, zoals Decœur, een ware sereniteit, het duidelijkst in de kommen, maar ook in de meer sculpturale ceramiek, waarin de spanningen in de proporties en tussen de vlakken en reliëfs altijd tot een volmaakt evenwicht leiden. Als beeldhouwer bleef hij daar ver vandaan en werkte hij te weinig ingehouden of te decoratief, maar als ceramist, wanneer zijn mateloze verbeelding door de techniek bedwongen wordt, is hij een der grootsten.



Cat. 238 Ovale kom, Parijs, 1929
 Steengoed; H 6,9cm x B 11,9 en 13,2cm
 In de materie van de bodem met de hand: Soudbinine
 Het decor is niet repetitief. De binnenzijde is donkerbruin glanzend.
 De datering is gebaseerd op een schotel met vergelijkbare decor en techniek, afgebeeld in L. DESHAIRS, *Le mobilier et les arts décoratifs au Salon d'Automne*, in *Art et Décoration*, december, 1929, p.192.



Cat. 239 Kom, Parijs, ca.1931-1935
 Steengoed; H 9cm x Ø 14,2cm
 Op de bodem met de hand in zwart: SÉRA en PHIN waartussen een kop met zes vleugels
 Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs, cf. *La céramique en France de 1880 à 1940*.
 Collection Jacques Mostini et à divers amateurs, veilingcat. Versailles (Hôtel des Cheval-Légers), 4 april 1993, nr.179, afbeelding op p.36.
 Dit stuk is afgebeeld in J.-M.LHÔTE, Séraphin Soudbinine, un céramiste puissant et inspiré, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 77, 1994, p.28.



Cat. 240 Vaas, Parijs, ca.1934
 Steengoed; H 14,8cm x B 14,1cm
 Op de binnenzijde van de voet met de hand in zwart: SÉRA en PHIN waartussen een kop met zes vleugels.
 Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs, cf. *La céramique en France de 1880 à 1940*, op.cit., nr.192, afbeelding op p.47.
 Dit stuk is afgebeeld in J.-M.LHÔTE, op.cit., p.26. Soortgelijke vazen zijn afgebeeld in B.CHAMPIGNEULLE, *Le vingt-quatrième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, 1934 (1^e sem.), p.240.



Cat. 241 Kannetje, Parijs, 1934 of begin 1935
 Steengoed; H 9,2cm x B 11,7cm
 Op de onderzijde met de hand in zwart: SÉRA en PHIN waartussen een kop met zes vleugels
 De binnenzijde geëmailleerd zoals de buitenzijde.
 Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs, cf. *La céramique en France de 1880 à 1940*, op.cit., nr.178, afbeelding op p.35.
 Dit stuk is te zien in de *Galerie Arts d'Aujourd'hui*, Parijs in an., *Arts d'Aujourd'hui*, in *Mobilier et Décoration*, februari, 1935, z.p., na p.80. Het is afgebeeld in J.-M.LHÔTE, op.cit., p.28.



Cat. 242 Pot in de vorm van een schildpad, Parijs, 1935-1940
 Steengoed; H 8,5cm x B ca. 14cm
 In de materie van de bodem met de hand: EN SOUVENIR DE MA FEMME en SÉRA en PHIN waartussen een kop met zes vleugels
 De door het schild bedekte delen gesatineerd zwart.
 Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs, cf. *La céramique en France de 1880 à 1940*, op.cit., nr. 182, afbeelding op p.38.
 De opdracht wijst op een ontstaanstijd vanaf 1935.



Cat. 243 Kom op losse standing, Parijs, 1936-1940
 Porseleinachtig steengoed; H 22cm met sokkel x Ø 24,5cm
 In de materie van de bodem met de hand: En Souvenir de ma femme en SÉRA en PHIN waartussen een kop met zes vleugels
 Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs, cf. *La céramique en France de 1880 à 1940*, op.cit., nr.180, afbeelding op p.37.
 Een kom met vergelijkbare sokkel en met vergelijkbare vorm voorzien van twee oren met een

ring werd door Soudbinine in 1936 geschonken aan het Musée des Arts Décoratifs te Parijs, en is afgebeeld in B.SALMON (red.), *Céramiques XXe siècle. Collection du Musée des Arts Décoratifs*, Parijs, 2006, p.70.



Cat. 244 Vaas met stop, Parijs, 1937-1938

Porseleinachtig steengoed; H 12,6cm

In de materie van de bodem met de hand: B2 en grotendeels onleesbaar onder email een opdracht en EN SOUVENIR DE MA FEMME en SÉRA en PHIN waartussen een kop met zes vleugels
Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs, cf. *La céramique en France de 1880 à 1940*, op.cit., nr.177, afbeelding op p.34.

De datering is gebaseerd op een vergelijkbare vaas met stop maar zonder pootjes en een flesje op pootjes, beide tentoongesteld begin 1938, en afgebeeld in G.MOUREY, *Le XXVIIIe Salon de la Société des Artistes-Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, 1938, p.232.

Dit stuk is afgebeeld in J.-M.LHÔTE, op.cit., p.30.

IN DE MARGE VAN DE ART DECO: EEN VOORZICHTIG MODERNISME

JEAN BESNARD (1889-1958)

Als zoon van de schilder Albert Besnard en diens beeldhouwende vrouw Charlotte Dubray zet Jean Besnard zich in zijn werk af tegen de verfijnde cultuur waarvan zijn ouders een exponent waren geweest. Doordat hij beslist om snel en gemakkelijk te werken, verwijderd hij zich eveneens van tijdgenoten als Decœur, Simmen of Soudbinine, die door hun veeleisende techniek veel meer met de vorige generatie verbonden bleven. In de plaats van het gezochte raffinement van hun glazuren wil hij het contrast, de verrassing, het spectaculaire effect. Vindingrijk weet hij de ceramiek aldus te verrijken met nieuwe technieken. Vooral in de periode rond 1930 volgen de procédés elkaar op: ophoging met goud, platina of zilver, gecrispeerde email, ingedrukte bladeren of kantwerk, opgelegde pastilles. Hij assembleert abstracte volumes zodat geestige sculpturen ontstaan, de ongeharde materie attaqueert hij met stokjes of tandradjes, vaak gebruikt hij sjablonen, soms een spuitbus. Nonchalant wordt geschuurd en gekrast, kale delen worden achteraf verdonkerd. De bewerkingen geven het toeval een kans en laten steeds zichtbare sporen na. Het resultaat is een indruk van vrijheid en onafhankelijkheid, spontaniteit en jeugdigheid: de stukken lijken in een vroeg stadium van hun ontstaan gebleven. Zo lijken ze echter niet gerijpt. Ze zijn door hun kwaliteiten beperkt. Anders dan de ceramiek van een Decœur, zijn ze blijkbaar niet voor de eeuwigheid gemaakt.

Als enige onder de Franse ceramisten putte Besnard vaak uit de ceramiek van de prehistorie. Zowel de levendigheid en onverwachte verhoudingen van zijn vormprofielen als zijn ingekraste versieringen gaan erop terug. Die verre herkomst verleent zijn werk een uitdrukking van primitivisme, van een tijdgebonden eenvoud en directheid. Dit betekent niet dat Besnard het Franse streven naar het elegante en het unieke niet zou delen, integendeel: onder de oppervlakkigheid die zijn uitdrukking eigen is, ligt een gecultiveerde smaak. Zijn kunst is daarom evenzeer in de luxueuze art deco als in het progressieve modernisme thuis.⁸⁹⁷ Een teveel

aan oppervlakkigheid echter werd haar uiteindelijk fataal. Geleidelijk verloor ze haar kracht en bij momenten zakte ze af tot een bedenkelijk peil. Daar komt nog bij dat Besnard zonder veel moeite kon worden nagevolgd en ontkracht: Lallemand bootste hem na⁸⁹⁸; Primavera en anderen, tot en met onbekende commerciële ateliers in de jaren vijftig, werkten naar zijn voorbeeld.⁸⁹⁹ In een Engels overzicht van de moderne ceramiek uit 1937 wordt hij zelfs door hen overstemd.⁹⁰⁰ Tegenover veel vulgariteit staat evenwel het vele goede uit zijn werk. Daarmee effent hij de weg voor een waardevolle ceramiek zoals sommige producten van het Zweedse Gustavsberg, en toont hij zich zelfs een bescheiden voorloper van grote ceramisten als Hans Coper en Lucie Rie.⁹⁰¹



Cat.245 Vaas, Parijs, 1927-1928

Faïence; H 23cm

In de materie van de bodem met de hand: Jean Besnard FRANCE

Herkomst: (...); privé-collectie, München; collectie Alain Lesieutre, Parijs.

Dergelijke decors worden beschreven en afgebeeld in 1927 en 1928, zie bijvoorbeeld de illustratie in E.TISSERAND, *Chronique de l'art décoratif. Lumière et luminaire*, in *L'Art Vivant*, januari, 1928, p.62. De bewering in B.SALMON (red.), *Céramiques XXe siècle. Collection du Musée des Arts Décoratifs*, Parijs, 2006, p.60 dat dergelijke vazen waren tentoongesteld in de internationale tentoonstelling te Parijs in 1925, kan niet worden bevestigd.

Dit stuk is afgebeeld in G.STERNER, *Objekte der zwanziger Jahre*, cat.München (Villa Stuck), 1973-1974, pl.II; en in A.LAJOIX, *La céramique en France 1925-1947*, Parijs, 1983, p.52.



Cat. 246 Potje, Parijs, ca.1929

Faïence; H 7,2cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram JB

Dergelijke decors worden gepubliceerd rond 1929.



Cat. 247 Vaas, Parijs, 1933-1934

Faïence; H 20,5cm

In de materie van de bodem met de hand: Jean Besnard

Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs.

De datering is gebaseerd op een met een fijn tandradje uitgevoerd decor op een vaas tentoongesteld begin 1934 en afgebeeld in L.CHERONNET, *Le 24me Salon des Artistes Décorateurs*, in *Art et Décoration*, mei, 1934, p.167.



Cat. 248 Vaas, Parijs, waarschijnlijk 1937

Faïence; H 16,4cm

In de materie van de bodem met de hand: Jean Besnard

Dergelijke decors worden gepubliceerd tussen 1933 en 1939. Een fles met hetzelfde email en decor uit 1937 is in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs.



Cat. 249 Kom, Parijs, einde van de jaren dertig

Faïence; H 11,3cm x Ø 22cm

In de materie van de bodem met de hand en verdonkerd: Jean Besnard FRANCE



Cat. 250 Vaas, Parijs, mogelijk einde van de jaren dertig

Faïence; H 11,4cm

In de materie van de bodem met de hand: Jean Besnard FRANCE

Technieken uit het einde van de jaren twintig, zoals gebruikt voor cat. 246 worden op het einde van de jaren dertig hernomen. Het blauw wijst op een latere datum.

MARJOLAINE EN LUC LANEL (1897-1976 en 1893-1965), HET VROEGE WERK

Met haar stereometrische constructie, haar tegenstelling tussen matheid en glans en haar wat robuuste maar gemanieerde vorm lijkt de vaas van het echtpaar Marjolaine en Luc Lanel op werken van Besnard. De brede band om de buik herinnert aan de vroegste werken van Delaherche, maar de strakheid verraadt onmiddellijk de jaren dertig. Strakheid en afwezigheid van persoonlijke toets onderscheiden het werk zelfs van Besnard: naast de Lanels valt diens ambachtelijkheid op en naast hem lijken zij mechanisch en kil. Die keuze voor strakheid is een keuze voor de moderniteit, waarvan het werk een onmiskenbaar teken wil zijn. Op een even ostentatieve wijze werd door hen rond 1930 gekozen voor abstracte decors, samengesteld uit rechte lijnen en doorgaans geplaatst op zwarte fond, zoals op de gelakte metalen vazen van Dunand van rond 1925. Soortgelijke decors werden door Luc Lanel eveneens voor het commerciële metaalwerk van de firma Christofle ontworpen, en men kan zich niet van de indruk ontdoen dat ook de ceramiek van het echtpaar, zelfs op haar beste momenten, door de vraag van de markt werd bepaald. Alleszins was hun werk niet voor vitrines bedoeld, maar voor het interieur en aldus zocht het ogenblikkelijk te behagen. Wellicht konden daarom de geometrie en het Afrikaans getinte exotisme of de obligaate ernstige en essentieel ogende machine-esthetiek van cat.251 gemakkelijk worden afgewisseld met andere moderne, vaak banale decors.



Cat. 251 Vaas, Neuilly, 1934

Faïence; H 20,8cm

In de materie van de bodem met de hand: M Luc Lanel

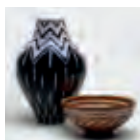
Herkomst: collectie Marcel Kapferer, Parijs; Francine Legrand-Kapferer, Parijs.

Een anders gekleurd exemplaar is afgebeeld in B.CHAMPIGNEULLE, *Le vingt-quatrième Salon des Artistes Décorateurs, in Mobilier et Décoration, 1934 (1^e sem.), p.206.*

JEAN VAN DONGEN (1883-1970)

Een schotel, modern voor haar tijd maar tegelijk oud en primitief lijkend, roerend door haar ongekunsteldheid maar toch juist en volgroeid van verhouding. Daarnaast een vaas waarvan de soepele en klassieke vorm het disparate decor met zijn botsende elementen slecht verdraagt, maar waarvan toch de vitale expressie treft. Het zijn twee voorbeelden van het weinig gekende werk van een moeilijk te situeren ceramist. Afgewend van het ideaal van het Verre Oosten en dus zonder aansluiting bij het werk van de tenoren van de Franse ceramiek, vertoont hij toch een Frans eclecticisme wanneer vage reminiscenties aan andere culturen zich in zijn werk opdringen. Bij deze stukken denkt men onmiddellijk aan de ornamentiek uit zwart Afrika, een bron van inspiratie voor enkele Fransen. Vooral rond 1931, het jaar van de koloniale tentoonstelling in Parijs, maakten soortgelijke decors opgang. Toch staat van Dongen ook dan zo goed als alleen. Er is slechts enige verwantschap met het nu vergeten werk van Cécile Baillot-Jourdan.⁹⁰² Met anderen is hij moeilijker te vergelijken. Hun Afrikanisme leidt vlugger tot een koud, rationeel resultaat: te precies bij de meer commerciële Jean Luce of zich verliezend in een te doorgedreven uitwerking bij de decorateurs van Sèvres. Het is duidelijk: zijn aard is anders, hij is niet Frans. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij dichterbij staat bij bepaalde decors van het Amsterdamse Amstelhoek uit het begin van de eeuw dan bij de Parijse moderne elegantie.⁹⁰³

Jean of Johannes van Dongen arriveerde als Nederlander in Frankrijk in 1904. Hij leefde buiten Parijs en exposeerde weinig, zich blijkbaar bewust van zijn aparte plaats.⁹⁰⁴ Contacten waren er vooral met enkele beeldhouwers, en zelfs met zijn beroemde broer Kees blijkt hij niet erg verbonden te zijn geweest.⁹⁰⁵ Na zijn dood bleef hij zowel in Frankrijk als in zijn geboorteland onbekend: er is nauwelijks over hem geschreven en hij is in weinig verzamelingen vertegenwoordigd.



Cat. 252 Monumentale vaas, nabij Marly-le-Roi, waarschijnlijk einde van de jaren twintig
Hard gebakken aardewerk; H 48cm
In de materie van de bodem met de hand: Jean van Dongen



Cat. 253 Grote kom, nabij Marly-le-Roi, waarschijnlijk einde van de jaren twintig
Hard gebakken aardewerk; H13,6cm x Ø 30cm
In de materie van de bodem met de hand: Jean van Dongen

TWEE MANUFACTUREN

CAMILLE THARAUD (1878-1956)

Onder de porcelainiers die in de jaren twintig en dertig in Limoges werkzaam waren, vallen slechts Haviland en Tharaud op door een betere productie. Camille Tharauds niveau was te danken aan zijn hartstochtelijke liefde voor porselein en zijn zucht tot het experiment. Hij zag zichzelf meer als chemicus dan als kunstenaar en zijn koppig zoeken mondde uit in een nieuwe methode om met gekleurde emails te werken.⁹⁰⁶ Tegelijk zocht hij aansluiting bij de nieuwste artistieke ontwikkelingen: hij trok medewerkers aan die voor hem decors en vormen ontwierpen. Onder hen Henri Rapin, Marcel Goupy, Maurice Dufrène en Georges Bastard. Die konden echter niet beletten dat het merendeel van het werk een louter mercantiel karakter bezat, noch dat het verhoopte succes, behalve op de grote tentoonstellingen, veelal uitbleef.



Cat. 254 Potje met deksel, Limoges, tussen 1930 en 1945
Porselein; H 7,2cm
Op de bodem gestempeld in blauw onder glazuur: CTHARAUD; in groen onder glazuur: France CT Limoges
Herkomst: Tharauds erfgenamen, cf. Camille Tharaud (1878-1956), veilingcat. Parijs (Drouot), 21 februari 1996, nr.143, afbeelding op p.17.
De datering, evenals die van de volgende catalogusnummers, is gebaseerd op de wijze van signeren zoals aangegeven in de literatuur.
Een ander exemplaar met geschilderd abstract decor is in de collectie Arthur en Karen Levin, Verenigde Staten.



Cat. 255 Vaas, Limoges, tussen 1930 en 1945

Porselein; H 13,8cm

Op de bodem gedeeltelijk zichtbaar gestempeld in groen onder glazuur: France CT Limoges
Andere exemplaren zijn te zien in een kast bij de erfgenamen Tharaud in K. en Th.

WATERBROOK-CLYDE, Art Deco Limoges. Camille Tharaud and Other Ceramists, Arden, 2005, p.158.



Cat. 256 Schotel, het decor ontworpen en uitgevoerd door Germaine Dufour, Limoges, 1943-1945

Porselein; H 5,3cm x Ø 24,3cm

Op de onderzijde gestempeld in blauw onder glazuur: CTHARAUD, in groen onder glazuur: France CT Limoges; in de materie met de hand: G.D.

De onderzijde wit, de boorden groen en bruin gebiesd.

Dufour werkte bij Tharaud vanaf 1 mei 1943; de stempels werden gebruikt tot 1945.

DE MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES

De glazuurexperimenten die de Manufacture nationale de Sèvres tot een internationaal niveau hadden gebracht, werden na de oorlog weer verlaten. Men ging daarentegen verder met het ontwerpen van meestal florale en drukke decors, maar nu meer doorgedreven gestileerd en in een stijver ritme geordend. Er was geen ingrijpende invloed meer van de onafhankelijke ceramisten, hoewel in de decors af en toe een spoor van hen kon opduiken.⁹⁰⁷ Liever richtten men zich tot interieurontwerpers of architecten die het accent in de versiering verlegden van bloemen naar geometrie en die tekenden in functie van binnenhuisdecoratie. De oude scheiding tussen de ontwerper voor vormen en die voor decors bleef ook dan gehandhaafd, en zo komt het dat de vaas van René Prou⁹⁰⁸ met verschillende decors werd uitgebracht. Met Ruhlmann is Prou de bekendste externe medewerker van het moderne Sèvres. Was Ruhlmann in de jaren twintig nog gemaniëreed, dan bezit Prou alle kenmerken van het monumentale neoclassicisme van de jaren dertig. Het classicisme van 1800 was uit Sèvres nooit echt verdwenen⁹⁰⁹ en zou na de Tweede Wereldoorlog zelfs herbloeien.⁹¹⁰ Hier wordt het verbonden met een toen fervent regionalisme en populisme en met een modern levensgevoel: de beschildering met architecturale emblemen van Franse provinciesteden toont de etapes van de ronde van Frankrijk. De laurierkransen en de vergulde opschriften hebben een officieel karakter, maar een gespeelde naïviteit die aan de humor van Gio Ponti's ontwerpen voor Ginori raakt, relateert de stijve gestrengheid van het geheel. Een zelfde vorm werd eerder gebruikt door Mayodon.⁹¹¹

Cat. 258, geglazuurd door Charles Fritz⁹¹², is een proefstuk. Anders dan Delachenals glazuurproef, cat. 262, is het stuk voleindigd. Dergelijke proeven waren werkinstrumenten, uitsluitend bedoeld voor intern gebruik. Het hier bereikte marmereffect, hoe fraai ook, werd bij mijn weten niet verder toegepast. Het is typisch voor de decadente nadagen van de art deco: het roept de late Decœur in gedachten, zoals het meest geraffineerde werk van Gensoli of Kiefer dat vermag.



Cat. 257 Monumentale vaas, de vorm ontworpen door René Prou, 1933; het decor ontworpen door Jean Beaumont; de uitvoering door Charles Fritz, einde 1937-begin 1938
Porselein; H 45,7cm

Op de onderzijde gestempeld in zwart onder glazuur: S SÈVRES MANUFACTURE
NATIONALE FRANCE L; onder de voet met de hand in zwart: monogram CF en d'ap.
BEAUMONT.37.38

De binnenzijde egaal wit.

Herkomst: (...); collectie Alain Cical, Houilles.

Exemplaren met andere decors bevinden zich in o.a. de collectie van het Mobilier national, Parijs, het Musée national de Céramique, Sèvres, de voormalige collectie Félix Marcilhac, Parijs en de voormalige collectie Martine de Cervens, Londen, en zijn afgebeeld o.a. in R.CHAVANCE, Les arts appliqués au Salon d'Automne, in Mobilier et Décoration, 1933, p.454 op een meubel van Prou in diens stand op het salon; in A.PIERHAL, Les créations récentes de la manufacture de Sèvres, in L'Art Vivant, juni, 1934, p.246 ; in R.CHAVANCE, Les expositions, in Art et Décoration, juni, 1934, p.240; in R.CHAVANCE, Les œuvres récentes de la manufacture nationale de Sèvres, in Mobilier et Décoration, juli, 1934, pp.276 en 281; in an., Ensembles Mobiliers, vol.3, 1938, pl.44 in een interieur van Pascaud; in A.LAJOIX, La céramique en France 1925-1947, Parijs, 1983, p.130; in A.FAÏ-HALLÉ en V.GUILLAUME, Porcelaines de Sèvres au XXe siècle, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1987, p.65; in E.PÉLICHET, La céramique Art Déco, 1920-1930, Lausanne, 1988, p.52 ; in J.-P. MIDANT, Sèvres, la manufacture au XXe siècle, Parijs, 1992, pp.144, 145, 146, 147 en 149; in Y.BRUNHAMMER en T.PRÉAUD, Sèvres, élégance du XXe siècle, cat. Tokyo (Metropolitan Teien Art Museum), 1993, p.102; in F.MARCILHAC, Collection Martine de Cervens. 137 Œuvres de la manufacture nationale de Sèvres. Un siècle de créations 1880-1980, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 28 oktober 1999, op het omslag; in I.LAURIN, Sèvres, années 30. Une exposition sur la séduction des matières, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 17, 2008, p.151; en in T.PRÉAUD e.a., La conquista della modernità. La conquête de la modernité. Sèvres 1920-2008, Parijs, 2008, pp.96 en 197.

Op de Parijse wereldtentoonstelling van 1937 werd het bakken van enkele exemplaren gedemonstreerd, zie de foto afgebeeld in T.PRÉAUD, La porcelaine aux expositions universelles. Le rôle de Sèvres dans l'industrie céramique, in Monuments Historiques, 190, 1993, p.79.



Cat. 258 Vaas met glazuurproef, het glazuur door Charles Fritz, waarschijnlijk Manufacture nationale, Sèvres, waarschijnlijk 1946

Porselein; H 12,9 cm

Op de bodem met de hand in groen onder elkaar: nuagé; 14 sup 27; Insufl.génér; J.8; monogram CF; 46; in de materie van de bodem met de hand: JA-6-46

De binnenzijde egaal donkergrijs.

De datering is gebaseerd op de notering onder het stuk en op stilistische grond. Florence Slitine, chargée de recherches bij de manufacture te Sèvres kon deze datering niet bevestigen.

LOUIS DELACHENAL (1897-1966) TE SÈVRES

In de geschiedenis van de moderne beeldhouwkunst is Richard Guino⁹¹³ vooral de uitvoerder van de sculpturen van Renoir. Maar hij is ook een vergeten ceramist, zelfstandig werkend in biscuit en in kleurig geëmailleerde terracotta of uitgegeven door André Fau en door de manufacture te Sèvres. Het bord behoort tot de ontwerpen die van 1923 tot 1932 voor Sèvres ontstonden in een stijl die trouw bleef aan het eigen werk.⁹¹⁴ De uitvoerder ervan is Louis Delachenal die zich sinds 1924 in de manufacture had doen opmerken door een groot

vakmanschap. Zijn reputatie leverde hem in 1932 een persoonlijk atelier op, dat in de jaren dertig belangrijk was als ontmoetingsplaats voor stagiairs en collega's onder wie Soudbinine. Het belang van Delachenal ligt in die uitzonderingspositie te Sèvres: hij richtte er zich naar glazuren in plaats van naar geschilderde decors. Geroemd werden vooral zijn bruinen, celadons en zwarten waarvan hij allerlei nuances ontwikkelde. Daaronder het moeilijk te fotograferen aantrekkelijk glazuur van cat.260: vettig, met fijne poriën en levendig van toon. De vormen zijn vaak Chinees, steeds perfect van lijn en zeer streng, op het ongevoelige af. Het verleent ze een niet-Frans aanzien en heeft tot gevolg dat ze lijken op gelijktijdige ceramiekvormen uit Denemarken of Zweden. Daarnaast boetseerde hij dieren waarin een invloed van Besnard zichtbaar is en creëerde hij, net als Besnard, juwelen in ceramiek.⁹¹⁵



Cat. 259 Grote schotel, het ontwerp door Richard Guino; de uitvoering, Manufacture nationale, Sèvres, 1927

Faïence; H 3,2cm x Ø 38,6cm

Op de onderzijde onder glazuur in blauw met de hand: GUINO-INV.; met de hand: monogram LD; gestempeld: MADE IN FRANCE; gestempeld: MANUF^{re} NATION^{le} de SÈVRES en Faïence en 1927

De onderzijde egaal bleek roze.

Herkomst: (...); collectie Martine de Cervens, Londen, cf. Collection Martine de Cervens. 137 Œuvres de la manufacture nationale de Sèvres. Un siècle de créations 1880-1980, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 28 oktober 1999, nr.34, afbeelding op p.21, daar 'Adam et Ève' betiteld.

Een exemplaar, niet door Delachenal uitgevoerd, het reliëf donker, de boord eveneens gecraqueleerd, is afgebeeld in C.G.HOLME en S.B.WAINWRIGHT, Decorative Art 1927, "The Studio" Year-Book, Londen, s.d., p.140, en in M.P.[M.POURCHET], Les porcelaines de la manufacture nationale de Sèvres à bord de "l'Île-de-France", in La Renaissance de l'Art, maart, 1928, p.139. Een zelfde medaillon als in het centrum van de schotel, in faïence met blauw glazuur, gesigneerd door Guino en gedateerd 1929, werd in zijn originele presentatiekoffer aangeboden in Art Nouveau. Art Déco. Années 50, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 27 november 2009, p.115.



Cat. 260 Kommetje, Manufacture nationale, Sèvres, 1932-1940, waarschijnlijk 1932

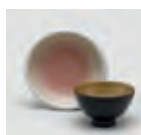
Steengoed; H 6,2cm x Ø 10,4cm

Op de materie van de bodem gestempeld in groen: S waaronder SEVRES MANUFACTURE NATIONALE FRANCE F; in de materie ingestempeld: GT in rechthoek; in de materie met de hand: monogram LD

Herkomst: collectie van de kunstenaar, Nice; diens zoon Michel; Galerie Landrot, Parijs.

Dit of een ander exemplaar is afgebeeld in M.POURCHET, Les nouveaux grès de la manufacture nationale de Sèvres, in La Renaissance, november-december, 1932, p.169. Soortgelijke kommetjes worden meermaals gepubliceerd zonder aanduiding van de kleur, het vroegst in A.PIERHAL, Créations récentes de la manufacture de Sèvres, in L'Art Vivant, februari, 1933, p.72.

De afkorting GT onder dit en de volgende stukken staat voor 'grès tendre'.



Cat. 261 Bord, Manufacture nationale, Sèvres, 1932-1940

Steengoed; H 3,9cm x Ø 15cm

Op de onderzijde in de materie ingestempeld: DELACHENAL in halve cirkel; GT in rechthoek; Sèvres in liggend ovaal; 45; in de materie met de hand: 168

De boord aan de onderzijde bleek bruin, wit gevlamd.



Cat. 262 Vaas met glazuurproeven, Manufacture nationale, Sèvres, 1932-1940

Steengoed; H 12,1cm

In de materie van de bodem ingestempeld: DELACHENAL in halve cirkel; in de materie van de bodem met de hand in verschillende leesrichtingen en gescheiden door lijnen: Rm (sic?) Fond 6 en 1400 en F° N en D-6 en D-6 FeN en GT1

IN DE VOETSPOREN VAN DE GROTEN

MARGUERITE DE SAINT-GERMAIN (1864-1960)

Van de volgelingen van Metthey blijft Marguerite de Saint-Germain het dichtst bij hem. Haar ceramische oeuvre vangt aan rond de tijd dat hij sterft; het zet zijn coloristische en decoratieve stijl verder tot 1935. Zijn typische geometrische vlakverdelingen, cloisonistische kleurvelden, gouden contouren en gestileerde silhouetten zijn erin overgenomen. Zijn vuur wordt er echter getemperd: het exuberante en het levendige van zijn karakter moeten wijken voor een burgerlijke geest. Men kan de Saint-Germain inderdaad droogte en fantasieloosheid verwijten. Maar uit haar beste werk, zoals de kommen bewaard in het Musée des Arts Décoratifs van Bordeaux, spreekt niettemin een aangename degelijkheid die mannelijker lijkt dan het werk van haar voorganger.



Cat. 263 Kom, Bordeaux, waarschijnlijk eerste helft van de jaren twintig

Zacht gebakken aardewerk; H 11,9cm x Ø 20,7cm

Op de bodem met de hand in zwart onder glazuur: SGermain

De bodem versiert met concentrische cirkels, kruisvormig onderbroken door stippen, in hetzelfde wit en grijsgroen.

JOSEPH MOUGIN EN PIERRE MOUGIN (1876-1961 en 1879-1955), HET LATERE WERK

Na de bloei van de art nouveau leek het creatieve elan in Nancy gedoofd. Zelfs een Majorelle haalde met zijn moderne meubels nooit meer het niveau van voordien. Ook de broers Joseph en Pierre Mougin leden onder die culturele deemstering. In die jaren stelden ze hun talent en passie volledig ten dienste van Lotharingse kunstenaars⁹¹⁶ van wie ze de ontwerpen in beperkte edities uitvoerden. Het initiatief daartoe kwam van de manufactuur in Lunéville die hen vanaf 1922 een atelier voor steengoed ter beschikking stelde. Het hoogtepunt van die activiteit is te situeren in 1925 toen de broers een grand prix op de Parijse tentoonstelling mochten ontvangen. Daarna nam het enthousiasme van de manufactuur sterk af, en in 1931 uiteindelijk vernietigde Joseph ontgoocheld de gietvormen. Cat.264 vertoont de geometrie van 1925. Het robuuste van het materiaal komt tot zijn recht maar het uit zich in plompheid.

Zware vormen en een gebrek aan maat bezoedelen er de aanwezig gebleven herinneringen aan Lenoble en aan de reliëfdecors van Sèvres.



Cat. 264 Vaas, het ontwerp door Géo Condé; de uitvoering, Faïencerie de Lunéville, Lunéville, rond het midden van de jaren twintig
Steengoed; H 13,4cm
In de materie van de bodem met de hand: GRÈS MOUGIN NANCY [sic] en G.CONDÉ.Sc. en 177.J; ingestempeld: L; met de hand in zwart: 45 G 8

CHARLES CATTEAU (1880-1966)

In het voetspoor van Diffloth werken nog andere Fransen samen met de Belgische firma Boch-Keramis : Goupy, de gebroeders Adnet, Dufrène, Chevallier, en vooral Charles Catteau wiens naam met die van Boch verbonden zal blijven. Catteau is verantwoordelijk voor een enorme productie in gres en faïence die de Belgische ceramiek in de jaren twintig en dertig beheerst. Belgisch aan zijn werk is wellicht een neiging tot geometrie en architecturale opbouw die zich na 1922 doorzet. Maar de Belgische decoratieve kunst is na de oorlog niet meer langer bloeiend en richtinggevend, en het is dan ook begrijpelijk dat Catteau lange tijd ontwerpen levert waarin een late art nouveau voortleeft. Hij is dan internationaal georiënteerd en ontleent aan de ceramiek van het Nederlandse De Distel, aan Duitse jugendstil en neobiedermeier, aan Amphora.⁹¹⁷ Illustratief voor de bronnen van de art deco is het decor van cat.265, een herneming van het decor op de monumentale vazen die Olbrich ontwierp voor de ingang van het tentoonstellingsgebouw van de Wiener Secession. Dergelijke invloeden worden pas verlaten wanneer talrijke impulsen vanuit het contemporaine Frankrijk worden verwerkt. Vooral het voorbeeld van Lenoble is doorslaggevend in de vorming van de rijpere stijl van Catteau's steengoed. De ontwerpen voor faïence imiteren soms Raoul Lachenal⁹¹⁸ of wenden zich af van het voorbeeld van de kunstceramiek en leunen aan bij wat in Frankrijk voor een ruime markt wordt geproduceerd. Die conformiteit met het geboorteland is zo frappant dat Franse critici de producten van Boch beschouwen als Frans werk vervaardigd buiten de landsgrenzen. Zelfs de Belg Marius Renard, nochtans een verdediger van de eigen kunst, ziet Catteau's werk als typisch Frans.⁹¹⁹

De ceramiek van Catteau is essentieel fabrieksmatig. Dezelfde decors komen dikwijls op verschillende vormen voor en de decors zelf dragen in hun ontwerp en realisatie de trekken van een seriële fabricatie: met hun omlinjnde en monochrome vlakken zijn ze bedoeld om vermenigvuldigd te worden, ook al wil het steengoed door de gekozen technieken listig blijven refereren aan het bijzondere van het ambachtelijke scheppen, aan wat Ernest Tisserand, sprekend over Catteau, "humain" noemt.⁹²⁰ Die handige aanpassing aan de behoeften van de industrie loopt gelijk met een kwalijker aanpassing aan het publiek waarvoor het werk is bedoeld: Catteau zwakt zowel de verfijning als de kracht van zijn voorbeelden af en maakt hun vormtotaal zo aannemelijker. Anderzijds weet hij het niveau van de productie te redden door de fantasie van zijn ontwerpen, en slaagt hij erin om, vooral in zijn hoekig gestileerde decors, toch nog vernieuwend en persoonlijk te zijn.



Cat. 265 Vaas, uitgevoerd door de Manufacture de faïences de Keramis, Boch frères, La Louvière, 1923

Steengoed; H 19,8cm

Op de bodem met de hand in zwart: Grès Keramis D.775. Ch.Catteau.M; in de materie met de hand: C; ingestempeld: 894

Varianten met hetzelfde decor in deze of een andere kleurstelling op andere vormen zijn afgebeeld o.a. in M.RENARD, Arts de la terre et du feu, in Savoir et Beauté, juni, 1923, p.204; in G.VARENNE, L'art urbain et le mobilier au Salon d'Automne, in Art et Décoration, 1923, (2^e sem.), p.170; in M.HASLAM, Art Deco, Londen-Sydney, 1987, p.46; in J.LEFÈBVRE en T.THOMAS, 150 ans de création et de tradition faïencières. Boch-Keramis, La Louvière 1841-1991, La Louvière, 1991, p.135 ; in D.CORRIERAS, L'homme de Keramis, Charles Catteau, Parijs, 1991, p.58; in A.TESAIN e.a., Céramistes wallons de l'Art Déco, cat. Le Rœulx (s.l.), 2000, z.p., nr.92 en 117; in M.DRAGUET (o.l.v.), Catteau. Donation Claire De Pauw-Marcel Stal, cat. Brussel (Écuries Royales), 2001, p.44 (vertaald als Catteau. Schenking Claire De Pauw-Marcel Stal, cat. Brussel, Koninklijke Stallingen, 2001, p.44); in V.FORMERY (o.l.v.), Charles Catteau, techniques de décoration et harmonie des formes, cat. La Louvière (Musée Ianchelevici en Musée de la Faïence de la Manufacture Royal Boch), 2005, p.86 ; en in M.PAIRON, Art Deco Ceramics made in Belgium. Charles Catteau, Aartselaar, 2006, p.433.



Cat. 266 Vaas, uitgevoerd door de Manufacture de faïences de Keramis, Boch frères, La Louvière, 1924

Steengoed; H 23,9cm

Op de bodem gestempeld in zwart : een wolvin waaronder KERAMIS MADE IN BELGIUM ; gestempeld in zwart : Ch.Catteau ; in de materie met de hand : Grès Keramis ; met de hand in zwart : D.930 ; ingestempeld : 915

Dit exemplaar is afgebeeld in P.LOZE e.a., Art Déco Belgique 1920-1940, cat.Brussel (Musée d'Ixelles), 1988; Villeneuve d'Ascq (Musée d'Art Moderne), 1989, pp.151 en 258.

Een ander exemplaar is afgebeeld in M.PAIRON, op.cit., p.475. Een ander bevindt zich in de Koning Boudewijn Stichting, Brussel.



Cat. 267 Vaas, uitgevoerd door de Manufacture de faïences de Keramis, Boch frères, La Louvière, 1926

Steengoed; H 23,2cm

Op de bodem gestempeld in zwart: een wolvin waaronder KERAMIS MADE IN BELGIUM; gestempeld in zwart: Ch. Catteau; in de materie met de hand: Grès Keramis; met de hand in zwart: D.1053 A; ingestempeld: 996 en C

Een exemplaar is afgebeeld in G.RÉMON (red.), A.DELAHERCHE e.a., Céramique et verrerie d'art, in Les Échos des Industries d'Art, mei, 1927, p.15; en in G.H. [G.HENRIOT], Le dix-septième Salon des Artistes Décorateurs (troisième article), in Mobilier et Décoration, juli, 1927, p.29. Een exemplaar is in de Koning Boudewijn Stichting, Brussel, en afgebeeld in P.LOZE, L'art en Belgique 1920-1940, Gent, 1988, p.87 ; in P.LOZE e.a., op.cit., pp.148 en 257; en in M.DRAGUET (o.l.v.), op.cit., pp.18 en 45. Een ander is in de Stichting Charles Catteau, en afgebeeld in M.PAIRON, op.cit., p.442. Exemplaren zijn verder afgebeeld in A.TESAIN e.a., Rétrospective Boch Frères Keramis, cat. Le Rœulx (Hospital Saint-Jacques), 1998, z.p., nr.93, en in A.TESAIN e.a., op.cit., 2000, p.116.

Vazen met hetzelfde decor op een andere vorm zijn meermaals gepubliceerd.

LOUIS LOURIOUX (1874-1930)

Tot nu toe was er slechts uitzonderlijk aandacht voor Louis Louriouxs productie.⁹²¹ Die omvat zowel steengoed als porselein. De kwaliteit ervan is ongelijk en naast mooie sierstukken

zoals deze vaas komen banale gebruiksartikelen voor. Rond 1900 tekenden ontwerpers als Maurice Dufrené en Abel Landry voor het atelier dat toen al de allure had van een kleine fabriek. Op de expo van 1925 was het atelier als een bloeiend bedrijf in meerdere afdelingen vertegenwoordigd, onder meer in samenwerking met dezelfde Dufrené. Gezien die grote productie is het logisch dat dezelfde glazuren geregeld voorkomen en dat er modellen in serie zijn uitgebracht. Anders dan de grote ceramisten, die zich zoals schilders door galerijen lieten vertegenwoordigen, bezat Lourioux een eigen winkel in Parijs, 'Le Faune' genoemd, een beeld waarnaar zijn merkteken in de jaren twintig verwijst. Ondanks het beperkende commerciële karakter neemt Marcel Valotaire hem in 1930 op in zijn pleiade van de moderne Franse ceramiek.⁹²² De daar afgebeelde stukken zijn zowel van ornamenten als van zuiver glazuur voorzien. Deze vaas kan van rond die tijd stammen, want haar effect van geaderde steen – geheel in de lijn van Decœur en hem waardig – benadert de illustratie van 1930. De zachte matheid van haar oppervlak blijkt door Lourioux al vroeg te zijn nagestreefd. Haar vloeiende vorm daarentegen kan wijzen op een mogelijke fase na de werken met een gestructureerde opbouw zoals te zien in Valotaire. In dat geval zou ze ontstaan zijn na Lourioux's dood, in de jaren dat zijn weduwe Céline de fabriek leidde. Wijst het veranderde merkteken daarop?



Cat. 268 Vaas, Foëcy, einde van de jaren twintig of eerste helft van de jaren dertig
Steengoed; H 27,6cm

Op de bodem gestempeld in zwart: een lopende hond waarin monogram LL; etiket van de collectie Bizot

Herkomst: (...); collectie François Bizot, Boulogne-Billancourt, cf. *Céramiques XIXe et XXe siècles*. Importante collection de Monsieur B., veilingcat. Parijs (Drouot), 5 maart 2004, nr.13, afbeelding op p.3. Bizot was directeur van de Manufacture nationale de Sèvres.

JEAN-JACQUES LACHENAL (1881-1945)

Over Jean-Jacques Lachenal is weinig geweten⁹²³ en zijn werk blijft in de schaduw van dat van zijn vader en zijn broer : terwijl Edmond en Raoul Lachenal sleutelfiguren zijn in de geschiedenis van de art nouveau en de art deco, is zijn oeuvre onopgemerkt gebleven. Zo werd er nog geen werk gepubliceerd dat vergelijkbaar is met het hier getoonde. Bovendien gaat meer dan eens werk van hem door voor dat van zijn vader. Dat is begrijpelijk, want in het vaderlijk atelier dat hij overnam en dat hij, teruggekeerd van het front in 1918, voorgoed betrok, vond hij de oude vooroorlogse gietmallen waarvan hij een aantal opnieuw gebruikte.⁹²⁴ Het feit is tekenend voor zijn aard die zich weinig affirmeert in een ongelijk en soms onpersoonlijk oeuvre. Daarin komen pastiches van Iznikborden voor, geheel in negentiende-eeuwse trant, naast verlate art nouveau, of, eerder zeldzaam in de Franse ceramiek van die tijd, modern opgevatte vazen met rechtlijnige profielen. De subtiliteit en charme van cat.269 verbaast dan ook en doet nog meer mooie ceramiek vermoeden. De duidelijk geboetseerde vorm laat gemakkelijk verschillende verwantschappen raden. Bovenal is hij te lezen als een herinnering aan de evenwichtige en monumentale volumes die Edmond Lachenal soms als grondvorm dienden en die ook door diens leermeester Deck geliefd waren. Ook de rustige volheid van Decœur's art-decovazen komt voor de geest. Maar de aarzelende contour, het

ongedisciplineerde oppervlak, de dunne bedekking en de vluchtige kleur getuigen hier van een geheel andere zienswijze.



Cat. 269 Vaas, toegeschreven aan Jean-Jacques Lachenal, Châtillon-sous-Bagneux, jaren dertig? Faïence; H 23,9cm

Op de bodem met de hand : LACHENAL ; in de materie met de hand : een L met dwarse streep
Het teken of monogram, tot nu toe nog niet gepubliceerd, is te lezen als deel van het gebruikelijke monogram A L (d.i. Atelier Lachenal?), zoals onder cat. 83.

VIII. DE REACTIES TEGEN DE ART DECO

DE REACTIE VAN DE MODERNISTEN

FRANCIS JOURDAIN (1876-1958)

Tussen Catteau en Francis Jourdain is er een belangrijke overeenkomst: hun ontwerpen zijn bedoeld voor een brede verspreiding. Het verschil tussen beiden is echter even wezenlijk, want terwijl Catteau geen afstand kan nemen van het prestige van het kunstambacht, waardoor hij met zijn te schreeuwend en te weinig gevoelig werk steeds de mindere zal blijven van zijn voorbeelden, breekt Jourdain volledig met de elitaire principes die tot dan toe de Franse ceramiek hadden beheerst. Jourdain vertoont in die reactie geen dubbelzinnigheid, hij is eerlijk en duidelijk. Zijn oppositie tegen het bekoorlijke van het exquise, tegen een esthetiek die uitmondt in luxe en delicateid, is heroïsch. Er moet durf en geloof nodig zijn geweest om pover gevernist aardewerk en engobe in een beperkt gamma te verkiezen boven mineraal glazuur, directe eenvoud boven raffinement, herhaling boven het unieke. Die durf en dat geloof waren de kracht van het nog jonge, opkomende modernisme dat sociaal bewogen en progressief was: Jourdain wou een voortrekkersrol in het streven naar een betere wereld. Daarom is zijn ceramiek niet te scheiden van zijn overige activiteiten als ontwerper. Sober en bruikbaar had ze aanspraak op een plaats in het dagelijkse en was ze deel van de volledige interieurs die hij concipieerde. De uitgezuiverde, klare ornamentiek, afkomstig van de geometrische stijl van de vroege Wiener Werkstätte, en het ongecompliceerde, soms zelfs vrolijke coloriet waren de tekens van dat modernisme; de lage prijs, de bereikbaarheid van de moderniteit, was er de praktijk van. Als om die bereikbaarheid te demonstreren, stelde Jourdain zijn ceramiek tentoon in als winkelpui ontworpen standen.⁹²⁵ Jourdain's avontuur met de ceramiek duurde echter slechts een vijftal jaren. Zijn kunst voor allen beantwoordde niet aan de wens van het publiek, dat blijkbaar objecten als die van Catteau verkoos boven een serieproduct dat geen derivaat wou zijn van luxe.



Cat. 270 Vaas, uitgevoerd door Paul Jacquet, Annecy, ca.1920

Aardewerk; H 25cm

Op de bodem met de hand in engobe: monogram FJ; in de materie van de bodem: N

Een exemplaar bevindt zich in de collectie Pierre Hebey, Parijs. Een variatie met kleine afwijkingen, uit de vroegere collectie van René Herbst, bevindt zich in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, en is afgebeeld in Y.BRUNHAMMER, *Les années '25'*. Collections du Musée des Arts Décoratifs, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1966, p.107; in E.BILLETER (o.l.v.), *Die Zwanziger Jahre. Kontraste eines Jahrzehnts*, cat.Zürich (Kunstgewerbemuseum), 1973, p.116; in Y.BRUNHAMMER, *Le Style 1925*, Parijs, s.d., p.151 (vertaald als *The Art Deco Style*, Londen, 1983, p.141); in Y.BRUNHAMMER, *Arts décoratifs des années 20*, Parijs, 1991, p.249; en in K.Mc CREADY en G.CLARK, *Art Deco and Modernist Ceramics*, Londen, 1995, p.157. Het stuk was tentoongesteld in Cinquantenaire de l'exposition de 1925 te Parijs, Musée des Arts Décoratifs, 1976-1977, onder nr.553.

Andere varianten zijn afgebeeld in A.BARRÉ-DESPOND, *Jourdain*, Parijs, 1988, pp.285 en 304 (vertaald als *Jourdain*, New York, 1991, pp. 285 en 304).



Cat. 271 Vaas, uitgevoerd door Paul Jacquet, Annecy, ca.1924

Aardewerk; H 13,8cm

Op de bodem met de hand in engobe: monogram FJ

Herkomst: collectie Marcel Kapferer, Parijs; Francine Legrand-Kapferer, Parijs.

Dit stuk is afgebeeld in A.BARRÉ-DESPOND, op.cit., p.304 (vertaald, op.cit., p.304).

Een exemplaar in andere kleuren bevindt zich in het Musée d'Art et d'Industrie te Roubaix, en is afgebeeld in B. GAUDICHON (red.), *Roubaix. La Piscine. Les collections*, Parijs, 2011, p. 147.

Een ander exemplaar is afgebeeld in C.G.HOLME en S.B.WAINWRIGHT, "The Studio" Year-Book of Decorative Arts 1925, Londen, s.d., p.132, de foto hernoemen in Ch. en P.FIELL (red.), *Decorative Art 1920s. A Source Book*, Keulen, 2000, p.488.

PAUL JACQUET (1883-1968)

Jourdains kruistocht tegen het Oost-Aziatische ideaal en het materiefetisjisme, die de Franse ceramiek verwijderd hielden van het dagelijkse en het gewone, was niet geheel eenzaam: Herbst volgde hem en beiden hadden een medestander in Paul Jacquet, een ceramist uit Annecy, die hun ontwerpen uitvoerde. Jacquet was ongetwijfeld door Jourdain beïnvloed, maar ook Jourdain moet hebben geleerd van de ongesofisticeerde en oude werkwijzen die Jacquet toepaste: als "modeste artisan dans son petit coin de France"⁹²⁶ was hij immers ingebed in een traditie die Europees en volks was. En ook hij was daarin niet alleen. Vooral in Elzas en Lotharingen, te Soufflenheim bijvoorbeeld, bloeide tijdens de Eerste Wereldoorlog een bont gedecoreerd aardewerk met loodglazuur. De vormgeving ervan was in het verleden geworteld en bezat tevens aanknopingspunten met de smaak van het moderne Parijs. De recuperatie van die stijl vanuit een progressieve visie vormt een interessant en vergeten aspect van de geschiedenis van de regionalistische ceramiek. Jacquet staat ook dicht bij Dangar, die weliswaar later begon te werken, maar die een zelfde versmelting van het volkse met het modernistische zou beogen. Ondertussen groeiden soortgelijke tendensen ook buiten Frankrijk en ontdekte het Europese modernisme in lokale pottenbakkerijen de eigen, intact en zuiver gebleven geschiedenis.

Cat.273 is voor Jacquet uitzonderlijk sober. Betreft het een ontwerp van Herbst?



Cat. 272 Vaas, Annecy, eerste helft van de jaren twintig
Aardewerk; H 19,6cm
In de materie van de bodem ingestempeld: monogram PJ
Op de andere zijde is het decor identiek.



Cat. 273 Vaas, het ontwerp mogelijk door René Herbst, Annecy, rond 1930
Aardewerk; H 23,9cm
In de materie van de bodem ingestempeld: monogram PJ
Herkomst: collectie René Herbst; Maria de Beyrie, Parijs, belast met de nalatenschap van Herbst; privéverzameling, Parijs.
Een variant met druipglazuur en gedecoreerde band is afgebeeld in F.SOLLAR, *La céramique et la verrerie d'art*, in *Les Échos d'Art*, juli, 1929, p.12. Varianten met de band gedecoreerd maakten deel uit van door Herbst geconcepioneerde ensembles: op een metalen meubel, rond 1930, te zien op een oude foto afgebeeld in S.GOGUEL en A.BONY, *René Herbst*, Parijs, 1990, p.274; en in G.DELAPORTE, *René Herbst, pionnier du mouvement moderne*, Parijs, 2004, p.97 (vertaald als René Herbst. *Pionier of Modernism*, Parijs, 2004, p.97); en met een ander decor in de eetkamer van de Aga Khan in diens tussen 1930 en 1933 door Herbst ingerichte woning te Parijs, afgebeeld op een oude foto in G.DELAPORTE, op.cit., p.110; en in J.ALVAREZ, *Histoires de l'Art Déco*, Parijs, 2010, p.114; dezelfde variant is ook te zien in het bureau van Herbst op een oude foto van rond 1938 in S.GOGUEL en A.BONY, op.cit., p.134.

RENÉ HERBST (1891-1982)

Naast Jourdain en Mallet-Stevens was René Herbst in 1930 een der stichters van de UAM, de Union des Artistes Modernes, een beweging die zich onderscheidde van de art deco daar ze geen deel wou hebben aan het traditionalisme en aan de gerichtheid op kunst en stijl. Enkele jaren daarvoor had Herbst zijn eerste gestandaardiseerde en machinaal geproduceerde staalbuismeubelen ontworpen. Van nog eerder dateert deze vaas, nog ornamenteel en ambachtelijk, maar toch reeds een reactie van een modernist: met relativiserende speelsheid reageert die tegen gewichtigheid, met directheid en eenvoud tegen complexiteit en nuance, met de keuze voor een goedkoop en gemakkelijk materiaal tegen de obsessie voor materie, met het primaat van het ontwerp tegen de exclusiviteit van de creatie. Humor, hier de opvallendste reactie, bleef evenwel zeldzaam in de wereld van de toegepaste kunsten waar ernst troef was. Zelfs de overige ceramiek van Herbst is anders van geest: strenger, want geometrisch van decor, zoals bij van Dongen. Slechts Jourdain – Herbst was hem verplicht – liet zich ook een enkele maal tot humor verleiden. Het alternatief dat Herbst hier biedt voor de ondeugden van de Franse art-decoceramiek blijkt helaas zwak en weinig efficiënt. In plaats van een evenwaardig weerwoord te vormen, komt zijn vaas in de buurt van de serie amusant versierde flessen van Robj⁹²⁷, bibelots zonder enig verband met de waarden en idealen van de Franse ceramiek.⁹²⁸ Wel heeft ze nog een familieband met oudere japonistische vazen versierd met linten en strikken⁹²⁹, zoals ze ook vooruitwijst op de antropomorfe ceramiek, geliefd na de oorlogsjaren, en, nog meer treffend, op de vazen die Colette Gueden in volle jaren vijftig liet uitvoeren door Pol Chambost: flesvormen met om de hals een kraagje en voorzien van das of strik.⁹³⁰



Cat. 274, Vaas, het ontwerp 1923; de uitvoering door Paul Jacquet, Annecy, tot ca.1925
Aardewerk; H 22,2cm

Op de bodem met de hand in engobe: monogram RH, gedeeltelijk zichtbaar

Op de achterzijde vormt de sjaal een horizontale band.

Een exemplaar met afwijkingen in coloriet en decor was op het Salon d'Automne te Parijs in 1923 en is te zien op een meubel van Herbst op een oude foto in S.GOGUEL en A.BONY, René Herbst, Parijs, 1990, p.59. Een ander exemplaar met afwijkingen in coloriet en decor was op de Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes te Parijs in 1925, afgebeeld in G.DENOINVILLE, René Herbst à l'Exposition Internationale de 1925, Paris, in Mobilier et Décoration d'Intérieur, juni, 1925, p.60 op een meubel van Herbst; en eveneens op een meubel van Herbst, in G.MOUREY, L'esprit de l'exposition, in L'Amour de l'Art, augustus, 1925, p.308. De ontwerptekening is naast andere tekeningen te zien in het reclamedrukwerk 'Fabriquées chez Jacquet. Les poteries de René-Herbst [...]', afgebeeld in A.BUTTIN en M.PACHOUD-CHEVRIER, Potiers et céramistes des pays de Savoie, 1900-1960, Annecy, 2002, p.150.

ROBERT LALLEMANT (1902-1954)

Deze vaas van Robert Lallemant vertoont geen spoor van een ceramische traditie; evenmin is er een verwantschap met andere ceramisten. Haar klaar gestructureerde, elementair-geometrische volumes staan dicht bij een kubistische sculptuur of een modernistisch juweel, haar decoratie van stippen bij een modernistisch tapijt; vorm en decor stammen uiteindelijk van de constructivistische en kubistische schilderkunst. Dit is de minst ambachtelijke, meest rationele ceramiek van haar tijd. Als dusdanig verwoordt het stuk de duidelijkste reactie tegen het uitzonderlijke ceramische object. Toch vormt het er niet de antipode van, want, slechts oppervlakkig in zijn protest, blijft het in feite even gezocht en zeldzaam, even onbescheiden en opvallend als het gewraakte. Aan het decoratieve principe zelf is niets veranderd, al zijn dan sensuele welvingen en oppervlakken vervangen door de rigide vorm van een machineonderdeel. "Ainsi peut évoluer la forme traditionnelle ou conventionnelle [...], par des variations qui semblent constructives et qui ne sont que décoratives."⁹³¹ Een dergelijke reactie is schaars in de ceramiek, en ook in het oeuvre van Lallemant zelf is dit radicalisme eerder zeldzaam. Zijn oeuvre bevat zelfs banale bibelots van het soort dat ook door firma's als Etling op de markt werd gebracht. Verder is er egaal gekleurd en gecraqueleerd werk, wat minder constructivistisch van vorm, of werk waarin Besnard wordt herhaald in decors van goud op donkere fond.⁹³² Het merendeel van het oeuvre echter bestaat uit rechtlijnige vormen waarvan de grote vlakken een geschilderd decor dragen. Af en toe is dat van constructivistische aard in overeenstemming met het vormprofiel, meestal echter is het geïnspireerd op naïeve volksprenten of op een toen populaire achttiende of negentiende eeuw. De sterk grafische stijl van die scènes is die van illustrators zoals Bonfils, Martin of Benito, die sinds de jaren voor de oorlog een reputatie hadden van frivoliteit en elegantie.



Cat. 275 Vaas, Parijs, 1927

Faience; H 18,8cm

Op de bodem met de hand onder glazuur: LALLEMANT FRANCE

Op de vaaswand een etiket waarop TR LALLEMANT en FABRIQUÉ À PARIS FRANCE; en FORME waarnaast met de hand: 2050; en DECOR waarnaast met de hand: platine; en EMAIL waarnaast met de hand: I

Herkomst: familie van de kunstenaar, cf. Atelier Robert Lallemant (1902-1954), veilingcat. Parijs (Nouveau Drouot), 15 april 1983, nr.162; (...)

Dit stuk bevindt zich in het Design Museum te Gent.

Een ander exemplaar is afgebeeld in G.VARENNE, *Urbanisme et ensembles mobiliers au Salon d'Automne*, in *L'Amour de l'Art*, december, 1927, p.459. Soortgelijke vazen met hetzelfde decor zijn afgebeeld in A.BARRÉ-DESPOND, *UAM, Union des Artistes Modernes*, Parijs, 1986, p.435; en in J.DU PASQUIER e.a., *Céramiques de Robert Lallemant*, cat.Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1992; Roanne (Musée Déchelette), 1992; Orléans (Musée des Beaux-Arts), 1993, p.21.

PAUL BONIFAS (1893-1967)

De afkeer van de machine en van de moderne tijd, reeds fervent verwoord door William Morris, was een onuitgesproken drijfveer voor de meeste Franse ceramisten die zichzelf zagen als de bewaarders van eeuwenoude technieken. Vooruitgaan betekende voor hen hervinden, terugkeren naar een ver verleden. Ook de in Zwitserland geboren Paul Bonifas was ervan overtuigd dat het verleden een niet te verwerpen basis bood, maar hij wou werken in het hier en nu, hij wou de reële ontwikkelingen en behoeften van zijn eigen tijd niet negeren. Daarom gebruikte hij consequent mechanische procédés om objecten te fabriceren met regelmatige vormen en hoopte hij dat zijn ceramiek haar functie als dagelijks gebruiksvoorwerp kon vervullen. Aldus spreekt uit zijn ontwerpen een verzet tegen nuances en rijkdom. Loutere schoonheid bestond voor hem immers niet, hij werkte niet voor collectioneurs, hij droomde van grote series. Schoolvoorbeelden daarvan zijn een aantal klaar gestructureerde en efficiënte vormen met een haast anoniem voorkomen, bedekt met een eenvoudig glazuur of met de egaal zwarte lustre die hij vanaf 1926 ontwikkelde. Zulke stukken zijn meermaals in verband gebracht met de theorieën van het purisme zoals geformuleerd door Le Corbusier en Ozenfant.

Al vlug dooft het ascetisme van Bonifas' eerste functionalistische ceramiek. In cat.279 wendt hij zich tot de volkskunst en versiert hij onbeschaamd: het deels kubo-expressionistische ornament is expansief en agressief.⁹³³ Maar ander werk gaat nog verder op die weg: een tweede groep zwarte stukken, evenals een groep witte, gecraqueleerde stukken, daarna in een kleine oplage uitgebracht, is monumentaler en plechtiger van werking, haast dramatisch, en, zoals cat.278, gezocht van vorm. Gemaniëerde oren en sokkels trekken er de aandacht en verplaatsen het functionele object naar de wereld van de sculptuur, van de kunst. Niet toevallig is een sterk op cat.278 gelijkende vorm door Bonifas in brons gegoten.⁹³⁴ Zo wil de ironie dat de man die ooit, in 1921 en 1922, naast Le Corbusier en Ozenfant stond en die verbonden was aan het modernistische tijdschrift 'L'Esprit Nouveau', helemaal omkeerde en werk voortbracht dat men uiteindelijk toch naast het Chinees geïnspireerde werk van zijn tijdgenoten kan plaatsen. Het werd zelfs door Ozenfant, die blijkbaar mee was veranderd, beschreven als "quelque héritage d'un grand passé" en als een "langage éternel".⁹³⁵



Cat. 276 Negenhoekige kom, Ferney-Voltaire, 1928
Faïence; H 11,3cm x Ø 22,7cm
Op de bodem in reliëf: BONIFAS FRANCE

Twee exemplaren zijn in het Musée de la Faïence, Marseille, en afgebeeld in D.GIRAUDY (o.l.v.), *Trésors de terre. Acquisitions et donations, 1997-2000. Regards sur les réserves*, cat. Marseille (Musée de la Faïence), 2001, p.25.

Exemplaren, waaronder een aangekocht door de Franse staat in 1928 in de galerie van de Compagnie des Arts Français te Parijs, de huidige verblijfplaats onbekend, zijn afgebeeld in E.TISSERAND, *La céramique française en 1928*. Jean Van Dongen. Charles Catteau. Ewald-Cochet. Paul Bonifas. P.Jacquet. Madame Luc Lanel, in *L'Art Vivant*, 1 oktober 1928, p.758; in E.TISSERAND, Paul Bonifas, maître-potier, in *L'Amour de l'Art*, april 1930, p.174; en in A.LAJOIX e.a., Paul Bonifas. *L'inquietudine e il sublime. Il percorso creativo di un artista del XX secolo*, cat. Faenza (Museo Internazionale delle Ceramiche), 1994, pl.12.

Er bestaan gelijkende vormen met minder of meer hoeken, of zwart of gecraqueleerd en gekleurd. Zie bijvoorbeeld een grote achthoekige schaal, 1927, en een grote achthoekige zwarte schotel, 1931, afgebeeld in o.a. E.TISSERAND, op.cit., 1930, p.174, en in E.BEAUJON, [A.] OZENFANT en P.BONIFAS, *L'art du potier*. Paul A.Bonifas, Neuchâtel, 1961, pp.20 en 21.



Cat. 277 Kom, Ferney-Voltaire, 1929-1932

Faïence; H 9,3cm x Ø 18,4cm

Op de bodem met de hand in zwart: BOAS FRANCE (over FRANCE in wit: CHANAS); in de materie met de hand: 289-7

Een variant, eveneens in groen, is in het Musée national de Céramique, Sèvres. Een variant in geel is in het Musée Ariana, Genève, en afgebeeld in A.-B.LECOULTRE-BREJNIK, A.LAJOIX e.a., Paul Bonifas, *céramiste du purisme*, cat. Genève (Musée Ariana), 1997, p.102.

Boas is de naam van de firma door Bonifas opgericht voor seriële productie.



Cat. 278 Vaas, Ferney-Voltaire, ca.1930

Faïence; H 15,8cm

In de materie van de bodem met de hand onder glazuur: Bonifas FRANCE

Een vergelijkbare zwarte vaas met een hoger voetstuk is in de collectie Huber-Gerosa, Milaan, en afgebeeld in A.BUTTIN en M.PACHOUD-CHEVRIER, *Potiers et céramistes des pays de Savoie, 1900-1960*, Annecy, 2002, p.87.

Er bestaat een grote variëteit in brons uit 1930, getiteld 'L'Abondance' of 'Fécondité', waarvan exemplaren gekocht door de Franse staat in 1937 en door het Musée d'Art et d'Histoire, Genève. Voor bibliografische verwijzingen zie noot 934.



Cat. 279 Monumentale vaas, Ferney-Voltaire, jaren dertig

Faïence; H 42,4cm

Op de bodem met de hand in zwart onder glazuur: Bonifas en 824 en 583B

Op de andere zijde is het decor identiek.

Herkomst: (...); collectie Alain Cical, Houilles.

Dit stuk is afgebeeld in A.LAJOIX, *La céramique en France 1925-1947*, Parijs, 1983, p.62.

RETOUR À LA TERRE

PAUL BEYER (1873-1945)

Wellicht de sterkste en alvast de meest erkende reactie tegen het verpletterende gezag van Decœur en diens Chinese ideaal kwam van de oudere Paul Beyer. “Jouer le rôle du potier du mandarin”, zoals Ozenfant het ooit omschreef⁹³⁶, had de Franse ceramiek van zichzelf verwijderd en een wereldvreemde, levensvijandige preciositeit tot norm verheven. In de jaren dertig voelde men de noodzaak de band met de eigen cultuur weer aan te halen. De tijd was rijp voor een gerichtheid op het oude, landelijke, katholieke Frankrijk, op de aarde, de eenvoud en de realiteit van het leven. Decœur en de zijnen deden alles om de primaire materie waarmee ze werkten te overstijgen en te doen vergeten, Beyer, die de gerichtheid van zijn tijd doorvoelde, bevestigde haar in haar wezen. Hij zocht ze uitsluitend te verrijken met ongekunstelde en vanouds beproefde technieken: zijn zware, gechamotteerde steengoed is geglazuurd met zout en as, draairingen blijven zichtbaar, het aandeel van de vlam is groot, en de steeds plastische decoratie behoudt de duidelijke sporen van de manuele en simpele bewerkingen zoals indrukken en opleggen.⁹³⁷ Het misprijzen voor het manuele door een Lallemant en een Bonifas moet voor Beyer onbegrijpelijk zijn geweest: zijn kunst was emotioneel en tegengesteld aan hun cerebraliteit. Dat belette hem niet tot zijn eigen tijd te behoren en daarin origineel en persoonlijk te zijn, al had hij dan geen binding met de avant-garde en bleef hij naar het verleden gericht. Modern was bijvoorbeeld zijn gewoonte om sculpturen samen te stellen met afzonderlijk gedraaide elementen, zoals Besnard rond 1930 hem dat had voorgedaan.

Door de gehechtheid aan steengoed en het gebruik van as komt Beyer in de buurt van Carriès die hij bewonderde toen hij in 1907 met ceramiek begon. De Japanse geest van Carriès bleef bij hem bepalend gedurende de jaren twintig. De afwending van Japan naar de eigen Franse origine was het gevolg van een nog krachtiger aansporing: een romantisch verlangen naar geborgenheid in een wereldbeeld dat gevormd is door traditie, piëteit en essentiële, eenvoudige, aardse waarden. Een belangrijke rol werd in dat verband gespeeld door de spiritueel en folkloristisch geïnspireerde kunstenaarsgroep Témoinage te Lyon en door het Musée des Arts et Traditions populaires te Parijs.⁹³⁸ Op voorstel van de directeur van het museum vestigde Beyer zich in 1942 in La Borne om er de lokale steengoedtraditie een nieuw leven in te blazen. Zijn kunst was dan al tien jaar gerijpt, maar ze vond pas dan haar natuurlijke milieu. Haar rustieke, nederige geest en stoere, solide vormen, haar thematiek van heiligen en dieren, de nieuwe nadruk op dagelijks gebruik en niet het minst de aantrekkelijkheid van de mooie grijzen en bruinen, kenden een uitstraling ver buiten La Borne. Beyers kunst en levenshouding trok jongeren aan en zijn geïsoleerd werken bij de bronnen van het bestaan werd een voorbeeld voor latere ceramisten die afstand wilden nemen van consumptie en industrie. Ook buiten zijn directe invloedssfeer, die zeer vruchtbaar bleek en waaruit figuren als Jean en Jacqueline Lerat zijn opgestaan, had hij een zekere werking.⁹³⁹ Zo gaf hij zijn liefde voor antropomorfe en zoömorfe vormen door aan de generatie van Suzanne Ramié en Georges Jouve. Dergelijke vormen komen in de gehele mondiale geschiedenis van de sculpturale ceramiek voor, zo ook in de traditionele productie van

La Borne en bij Carriès en volgelingen. Bij Beyer nemen ze opnieuw een belangrijke plaats in. Hij voegt er zelfs een element aan toe: zijn gezichtskruiken blijken soms zelfportretten. Aldus herinneren die kruiken aan de beroemde kruik met een zelfportret van Gauguin, maar diens expressie van dramatiek is bij Beyer afwezig. In de plaats daarvan treft de relativering, eens te meer een wapen tegen het drukkende gewicht van de esthетен.



Cat. 280 Kruik, Sèvres, 1933
Steengoed; H 13cm
In de materie van de bodem met de hand verticaal: BEYER en 33
Het handvat klein, rond, zonder versiering.



Cat. 281 Kruik, Sèvres of La Borne, ca.1935 of later
Steengoed; H 19cm
In de materie van de bodem ingestempeld: monogram BYR boven EE in rechthoek
Het handvat over de lengte en onderaan versierd.
Vergelijkbaar versierde kruiken kunnen ca.1943 worden gedateerd; de afbeelding die het dichtst dit stuk benadert, wijst echter op een vroegere datum, zie R.COIGNAT, *L'art décoratif au Salon d'Automne*, in *Art et Décoration*, december, 1935, p.448.



Cat. 282 Grote vaas met stop, Sèvres, 1939
Steengoed; H 31,4cm
In de materie van de bodem met de hand verticaal: BEYER en 39



Cat. 283 Vaas, Sèvres, ca.1940
Steengoed; H 14,6cm
In de materie van de bodem ingestempeld: monogram BYR boven EE in rechthoek
Een ander exemplaar bevindt zich in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, en is afgebeeld in A.LAJOX, *La céramique en France 1925-1947*, Parijs, 1983, p.8; in G.KLEIN, Paul Beyer, potier, cat. Straatsburg (Musée Alsacien), 1984-1985, p.32; in E.MOINET, Paul Beyer potier (1873-1945), cat. Roanne (Musée Déchelette), 1991, p.40; in N.CRESTOU, Paul Beyer, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 59, 1991, p.59 ; en in B.SALMON (red.), *Céramiques XXe siècle*. Collection du Musée des Arts Décoratifs, Parijs, 2006, p.89.



Cat. 284 Kruik, La Borne, ca.1943
Steengoed vermengd met porselein; H 20,4cm
Naast de onderkant van het handvat ingestempeld: monogram BYR boven EE in rechthoek
Op de buitenkant van het handvat regelmatig geplaatste noppen.
Een kruik met een smalle vorm maar met zeer vergelijkbare versiering is afgebeeld in J.MOUGIN en Ch.BAUGEY, *La céramique française contemporaine*. Moderne Französische Keramik, cat. Baden-Baden (Trinkhalle), 1947; Berlijn (Kurfürstendamm 211), 1947; München (Museum für Angewandte Kunst), 1947, z.p. [pl.1].

ANNE DANGAR (1887-1951)

In 1930 vervoegt Anne Dangar het groepje leerlingen van de schilder Albert Gleizes in Moly-Sabata, een afgelegen oud gebouw in de Isère. Gleizes had Dangar weten te begeistern met zijn roep om een spirituele kunst en zijn afkeer van wat de beschaving had verziekt. Daarop

was ze gestopt met schilderen en had ze haar familie en haar comfortabel bestaan in Australië verlaten. Voortaan zou ze leven van de ceramiek. Ze leert het vak bij plaatselijke pottenbakkers en decoreert haar terracotta met een gebrekkige techniek in een stijl die de oude decoratiemethoden van de streek weer opneemt. Haar werk past in het *renouveau* van de volkskunst die vanaf het midden van de jaren dertig opgang maakt. Ze stelt tentoon in de galerie Folklore te Lyon en op de wereldtentoonstelling van 1937 waar ze met goud wordt onderscheiden. Maar haar *démarche* is anders: “Je travaille pour les paysans de Sablons et de Serrières et pas pour les gens de Paris.”⁹⁴⁰ Haar weg leidt niet naar de openbaarheid maar naar binnen : haar eenvoud, zelfs haar falen betekenen voor haar deemoed en onthechting, wegen die haar naar God brengen. In haar spirituele evolutie is de ceramiek slechts een middel en een teken. Soms verlaat ze de primitieve gebruiksartikelen en decoreert ze borden met moderne florale of Keltische motieven. Even maakt ze met zout geglazuurde gres samen met de Lerats in La Borne en gedurende een korte tijd is ze in Marokko waar ze zich het plaatselijke idioom eigen maakt. Het opvallendste aspect van haar oeuvre wordt evenwel gevormd door werk waarin ze de complexe picturale principes van Gleizes, zijn ritmes, verschuivende vlakken en geometrie toepast op ceramiek. Vergeleken met Gleizes’ schilderkunst zijn haar composities minder streng en exact, als waren het haastige, losse notities.⁹⁴¹ Enkele malen worden ontwerpen van hem letterlijk overgenomen. Maar ook dan, als Dangar de autonomie van de ceramische kunst verloochent, is haar ceramiek waardig en intens, omdat elk deel van haar oeuvre met elke lijn, elk vlak en elke stip een geestelijk streven dient.



Cat. 285 Kan met deksel, Moly-Sabata, eerste helft van de jaren dertig, mogelijk ca.1931

Aardewerk; H 19cm

Onder het oor met de hand onder elkaar: MSD

De andere zijde met een gelijkend decor.

Dit stuk is, voorbereidend of ter herinnering, geschetst door Dangar in een ongedateerd schetsboek, bewaard in een privéverzameling, de pagina afgebeeld in B.ADAMS, *Rustic Cubism*. Anne Dangar and the Art Colony at Moly-Sabata, Chicago-Londen, 2004, p.160.



Cat. 286 Sierbord, Moly-Sabata, ca.1932

Aardewerk; Ø 20,2cm

Op de achterzijde met de hand: MSD

De achterzijde blauw zoals de voorzijde.

De datering is gebaseerd op stukken met zeer vergelijkbare decors, tentoongesteld in december 1932 op de Exposition régionale artisanale te Tournon, zie de oude foto afgebeeld in B.ADAMS, op.cit., p.57.



Cat. 287 Medaillon, Moly-Sabata, waarschijnlijk 1937-1940

Aardewerk; H1,5cm x Ø 32,8cm

Op de voorzijde beneden met de hand: MSD

De achterzijde ongeglazuurd.

MAURICE DE VLAMINCK (1876-1959), HET LATERE WERK

“Je vis dans une solitude totale, loin de la ville. Loin d’une vie truquée, peuplée de combines, rongée par la passion de l’argent et ses hypocrites laideurs.» En «Paris est devenu pour moi

une gare, une sorte de Constantinople occidentale, de bifurcation, de grand bazaar. Les échantillons les moins choisis de toutes les races s’y rencontrent.» Tegenover de bezoedelende cultuur van de stad staat deze vaas als een product van het ongeperverteerde leven, een getuigenis van het andere, het instinctieve, als een correctie. Immers “mécannique, follement artificielle, la vie, telle que notre temps l’a faite, contrarie l’ordre naturel.»⁹⁴²

Er is zo goed als niets in de literatuur te vinden over Vlamincx latere ceramische oeuvre, dat, gezien het weinig beschikbare, waarschijnlijk niet uitgebreid zal zijn.⁹⁴³ In ieder geval dateert het van na zijn fauvistische avontuur bij Metthey, van de tijd dat hij in zijn schilderkunst voor een meer reactionaire weg koos: traditioneel opgezette dorpsgezichten, donkere hoeves en smerige wegen onder dramatische luchten, zwaar van ernst en elementaire gevoelens. De diepe afkeer van het steedse, tot en met de bijklank uit het citaat, een afkeer van internationalisme en moderniteit en een hervinden van het onveranderde leven, van ‘la France profonde’, het kenmerkt die lange en laatste periode in zijn carrière. Van de zwaarmoedige geest van die tijd biedt de vaas een illustratie: nog altijd picturaal opgevat en emotioneel werkend zoals de fauvistische stukken, is ze duidelijk minder melodieus, minder stijlvol en beweeglijk. Het jonge enthousiasme dat zich ooit fel en gedachteloos uitdrukte, is verdwenen, de tonaliteit is versomberd, er is een stroeve zwaarte in de vorm en een neiging tot regelmaat in de compositie. In soortgelijk werk liggen parallellen met de nu vergeten gedecoreerde ceramiek die in Frankrijk rond 1930 even opgang maakte.⁹⁴⁴



Cat. 288 Vaas, waarschijnlijk Rueil-la-Gadelière, vanaf 1912, waarschijnlijk rond 1930
Faïence; H 18,8cm
Op de bodem met de hand, ongeglazuurd: Vlamincx

GEEN VAZEN MEER, GEEN STEENGOED MEER

MAURICE SAVIN (1894-1973)

Naast Beyer is Maurice Savin, ondanks een beperkte productie, de belangrijkste vertegenwoordiger van het ‘renouveau populaire’ in de Franse ceramiek van de jaren dertig. Beiden ontlene veel uit het eigen verleden en bevestigden de eigen nationale identiteit. Die lijkt per definitie volks: ze uit zich in een “goût de terroir sain et puissant”.⁹⁴⁵ Bij Savin, die in de eerste plaats schilder is, ligt het volkse in zijn thematiek en in zijn absolute keuze voor beschilderde faïence, een techniek die sinds de eerste Franse glazuurexperimenten in de negentiende eeuw – spijs de poging tot eerherstel door de fauvisten – in diskrediet was geraakt. Niets van het aristocratische omgaan met hard gebakken ceramiek is bij hem aanwezig: hij werkt als een kunstenaar, extravert, onbezwaard, in sprekende voorstellingen. Cat.289, een van zijn allereerste werken, zet met de symboliek van het thema reeds de toon:

Savin wil los van een ceramiek van de beheersing; zonder veel technische kennis wil hij scheppen vanuit zijn instinct. In feite is zijn houding zeer dwars: uiteindelijk kiest hij niet voor het ideale object maar voor het leven. Het resultaat is dan ook geen estheticisme meer: “les œuvres vivantes et expressives ont une vigueur rustique: elles sentent”.⁹⁴⁶



Cat. 289 Kruik, Aubagne, 1933 of 1934

Aardewerk; H 30,9cm

Niet gesigneerd

Aan de achterzijde een haarstreng van de vrouwelijke figuur als handvat.

Herkomst: de beeldhouwer Pablo Gargallo; diens dochter Pierrette Anguera, Parijs; Galerie Landrot, Parijs.

De datering is gebaseerd op het feit dat Gargallo in december 1934 overlijdt.

Een tweede exemplaar bevindt zich in de collectie Xavier Dieuzaide, familie van de kunstenaar.

Savins wellicht bekendste ceramisch werk is deze nokpan. In de jaren van haar ontstaan betekende ze bovenal een herneming van een landelijke traditie, wat als een manifest en innoverend feit werd begrepen. Zo werd ze het voorbeeld voor soortgelijke objecten door anderen zoals de Lanels. Haar volume staat nog dicht bij de zwaarte van cat.289, want een voorkeur à la Maillol voor volle vormen en voor een stevige bouw ligt erin vervat. Tegelijkertijd krijgen de kleuren er reeds de frisheid en opgewektheid van zijn volgende stukken. Al vlug zal het plezier in de vorm, dat in de nokpan lijkt gevonden, zo uitgelaten worden dat plastische karikaturen zullen ontstaan waaruit een in de ceramiek zeldzame humor spreekt. Van Savin zijn er ook beschilderde apothekerspotten, vazen en borden, soms in de trant van het oude Moustiers, maar het is zijn sculpturale werk de kleine groep polychrome figuren en portretbusten, telkens in een zeer beperkte of in één enkele uitvoering dat zijn grote bijdrage vormt tot de ceramiek. De nieuwe mogelijkheden die zijn sculpturen aanduiden, betekenden veel voor wie, vooral na de oorlog, streefde naar een bevrijde omgang met vorm en kleur.



Cat. 290 Nokpan ('La lavandière'), Parijs, 1934

Aardewerk; H 33,2cm x L 33cm

Niet gesigneerd

Het kleed met ingekraste golflijntjes.

Herkomst: collectie van de kunstenaar; erfgenamen Savin; Galerie Landrot, Parijs.

Dit stuk is afgebeeld in F.CARPENTIER, *L'Œuvre du feu dans l'architecture*, in *Art Présent*, mei, 1949, p.11; in M.SAUVAGE, *Maurice Savin et la renaissance contemporaine*, Genève, 1958, ill.92; in A.LANOUX, *Maurice Savin ou l'Âge d'Or*, Genève, 1968, nr.165, z.p.; in J.LASSAIGNE, *Maurice Savin 1894-1973*, cat. Parijs (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 1979, nr.58, z.p.; in G.LANDROT, *Maurice Savin 1894-1973*, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 84, 1995, p.60; en in L.BARTOLETTI e.a., *Création en France. Arts décoratifs 1945-1965. Répertoire alphabétique*, Montreuil, 2009, p.317. Dit of een eventueel ander, identiek stuk is afgebeeld in M.PAUL-BOUSQUET, *Épis de Faïtage*, in *Arts*, 10 februari 1945, p.16.

Dit of een eventueel ander exemplaar is meermaals tentoongesteld, zo o.a. in het Salon de l'Imagerie te Parijs, Musée Galliera, 1941, onder nr.125; in *Tableaux, tapisseries, céramiques de Maurice Savin* te Parijs, Galerie Parvillée, 1944, onder nr.4; en in *Céramiques des maîtres de la peinture contemporaine* te Lausanne, Musée des Arts Décoratifs, 1953, zonder nr., de catalogus z.p.



Cat. 291 Sculptuur ('Nini la grenouille, marchande de poissons marseillaise'), Parijs, 1934-1935
Faïence; H 46,5cm

Onderaan in het decor met de hand in email : savin

Herkomst: collectie van de kunstenaar; diens nicht Mme Mauric, Toulon; Galerie Landrot, Parijs.

Dit stuk is afgebeeld in N. FOUCHET, *La céramique Art déco*, in *Antiquités Brocantes*,

september, 1998, p.30; en in D.MATERNATI-BALDOUY (o.l.v.), *De la couleur et du feu*.

Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours, cat.Marseille (Musée de la Faïence), 2000, pp.63 en

154. Het was tentoongesteld in o.a. Maurice Savin 1894-1973 te Parijs, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979, onder nr.60, daar als 'La Nana, dite la Grenouille'.

GUIDETTE CARBONELL (1910-2008)

Guidette Carbonell heeft met Savin veel gemeen : zij ook kiest voor faïence in plaats van gres, voor echte kleuren in plaats van tonen, voor een toenadering tot de schilderkunst en beeldhouwkunst in plaats van een beperking tot Aziatische vazen en kommen. Niet dat ze zich volledig van het Oosten afkeert. Zo boetseert ze, zoals later de Lanels, Chinese tempelhonden, maar die zien er zo aimabel en komisch uit dat men, eerder dan aan China, aan bepaalde Europese achttiende-eeuwse beelden of aan naïef negentiende-eeuws volksaardewerk moet denken. Ook dat komische verbindt haar met Savin, en ook bij haar is het levensgevoel van geluk doordrongen. Het is niet erotisch en aards zoals bij hem, maar grootsteeds, verfijnd, licht en jeugdig. Haar kunst verliest zich gemakkelijker in fantasieën en dromerij en kan uitbundiger vrolijk zijn. Een thema als het circus dat haar vanaf 1936 interesseert, illustreert dat alles volkomen. Zo vormt de zeer mooie vaas, ook door het sensuele dikke glazuur dat oneerbiedig over het decor stroomt, een antidotum tegen serieusheid en vormperfectionisme: de terughoudendheid en concentratie van een Decœur zijn hier ver weg. Veel dichterbij staat de kleurige en barokke ceramiek rond 1930 in Wenen, Budapest en Praag die niet toevallig door vrouwen tot bloei kwam. Misschien was er van daaruit invloed of gaf dat voorbeeld moed om zich zo sterk tegen de grote tijdgenoten af te zetten. Zeker is alvast de werking die van Savin en Carbonell moet zijn uitgegaan. Reeds in de jaren dertig effenden ze de weg voor wat in de jaren veertig en vijftig een beweging zou worden. De naoorlogse ceramisten zagen hen als even jong als zichzelf, terwijl hun eigen kunst door hen met tien jaar werd voorafgegaan.

Carbonell werkte tot lang in de twintigste eeuw. De basis van haar kunst was echter al vroeg gelegd. Van 1932 tot 1934 exposeerde ze nog onrijp werk, maar in 1935 vond ze zichzelf voorgoed. Later terugkerende motieven zoals stieren en bloemen hadden dan reeds haar voorkeur en een schotel met bloemmotief preludeerde op de versierde tegels van het volgende jaar.⁹⁴⁷ De tegels werden enthousiast onthaald als tekenen van een lichtheid die men in de ceramiek te lang had moeten ontberen: "Le grand mérite de Guidette Carbonell, c'est d'avoir renoué avec l'ancienne tradition des carreaux émaillés pour les revêtements muraux. La fraîcheur de son inspiration, sa verve juvénile, la clarté de ses émaux gras et luisants [...] donnent à ces carreaux une grâce végétale, une sorte de santé vigoureuse bien propre à décorer et à égayer la maison."⁹⁴⁸ En : «On a plaisir à penser que le rajeunissement d'un art si pauvre depuis le début de ce siècle, sera dû, en grande partie, aux travaux d'une jeune fille à l'œil clair et à ses rêves d'une candeur somptueuse.»⁹⁴⁹ En nog : "Nous n'imaginions plus

à quelle fantaisie décorative pouvait se prêter la céramique avant que Guidette Carbonell ait fait surgir sur des carreaux émaillés ses animaux fantastiques.»⁹⁵⁰ Wat die tegels vandaag nog zo bijzonder maakt, is de spontaniteit in de uitvoering die op dat moment in de moderne ceramiekgeschiedenis nieuw was. Pas na 1945 zou Picasso met een zelfde directheid en ongedwongenheid de ceramiek liefhebbers verbazen. Zowel bij Carbonell als bij hem bleven de eerste impulsieve momenten van het scheppen bewaard en in beide gevallen resulteerde dat in een gevoel van vrijheid.



Cat. 292 Siertegel, Vitry of Parijs, 1936

Zacht gebakken faïence; H 24,5cm x B 24cm

Rechts onder in het decor met email: g.

Dit stuk was tentoongesteld in het 19^e Salon des Artistes de ce Temps te Parijs in 1936, en is afgebeeld in J.-M.CAMPAGNE, Guidette Carbonell, in *Art et Décoration*, mei-juni, 1936, p.186. Een vergelijkbare tegel werd in 1943 tentoongesteld in de Galerie Christoffe, Parijs, en afgebeeld in L.C.[L.CHERONNET], *Une exposition de céramiques*, in *À la Française*, juni, 1943, p.5; en in L.C.[L.CHERONNET], *Une exposition de céramiques*, in *Images de France. La Revue des Métiers d'Art*, juli, 1943, p.5; de foto hernomen in F.BODET en K.LACQUEMANT, *Guidette Carbonell. Céramiques et tapisseries*, cat.Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 2007; Roubaix (Musée d'Art et d'Industrie), 2007-2008; Rouen (Musée de la Céramique), 2008, p.42.



Cat. 293 Siertegel, Vitry of Parijs, waarschijnlijk 1936

Zacht gebakken faïence; H 24,5cm x B 23,5cm

Links onder in het decor met email: g of gc

Een zelfde decor, eveneens in reliëf, komt voor op de binnenwand van een kom, afgebeeld in J.-M. CAMPAGNE, op.cit., p.189.



Cat. 294 Siertegel, Vitry of Parijs, 1936 of later

Zacht gebakken faïence; H 24,5cm x B 24,5 cm

Rechts onder in het decor in de materie: gc



Cat. 295 Grote vaas, Parijs, ca.1939-1942

Faïence; H 32,5cm

Op de bodem met de hand in zwart : g.c.

De achterzijde genuanceerd wit zonder motief.

Dergelijke druipende glazuren blijken ten vroegste in 1938 voor te komen; ook het formaat en het decor wijzen op een latere datum.

Dit stuk is afgebeeld op een oude foto uit het archief van Carbonell, in F.BODET en K.LACQUEMANT, op.cit., p.18, daar foutief 1935 gedateerd.

PIERRE LEBASQUE (1912-1994)

De derde belangrijke ceramist die kiest voor een lage baktemperatuur is Pierre Lebasque, zoon van de schilder Henri Lebasque die zelf nog faïence had beschilderd. Klei is in de handen van Pierre Lebasque de materie van een beeldhouwer, en kleurig glazuur wendt hij aan zoals op een schilderij. De statische vazen en kommen van zijn collega's lijken hem niet te

interesseren, de subtiliteiten waartoe anderen zich beperken, zijn hem vreemd. De bevrijding waarvoor hij kiest, komt tot uiting in het modelé dat met een soepel ritme beweegt en in de stromende, amper gecontroleerde glazuren die intens gekleurd en gedurfd contrasterend zijn. Ook zijn onderwerpen weerspiegelen die zucht naar vrijheid. Het duidelijkst is dat in zijn geboetseerde zeedieren. Hun vormen en kleuren die hij in het Musée Océanographique in Monaco en elders bestudeerde, openbaren een andere schoonheid dan de Franse ceramiek tot dan gewend was: zonder sereniteit, wild en vitaal. Enkele werken van Mathurin Méheut daargelaten⁹⁵¹, is er nergens in de grote groep vissen in steengoed, porselein, glas of brons van de art nouveau tot in Lebasques eigen tijd zoveel strijd te zien; haast door niemand is de wrede drift van agressieve murenen en inktvissen zo graag afgebeeld. Zijn waterfauna werd door de kritiek bewonderd vanaf 1932: men sprak van een revelatie.⁹⁵² Later betreurde men zelfs de tijdelijke keuze voor andere dieren.⁹⁵³ Toch past evengoed een bonte kaketoet in zijn felle wereld. Papegaaien zijn niet ongewoon in de geschiedenis van de ceramiek ze komen vaak in achttiende-eeuws porselein voor maar zelden zijn ze zo ontstuimig. Onmiddellijk na de oorlog verschuift Lebasques stijl naar meer stilering. Zijn meest expressieve jaren zijn dan voorbij en hij valt dan minder op in de breed geworden beweging van de faiencekunst die hijzelf met zijn non-conformisme had voorbereid. Zo geraakt hij vergeten, ofschoon hij in de jaren dertig in Galerie Rouard en op de wereldtentoonstelling van 1937 naast de grootsten had gestaan.



Cat. 296 Sculptuur, Le Cannet of Parijs, 1937-1938

Aardewerk of faience; H 17,7cm x B 24cm

Op de onderzijde met de hand in email: lebasque

Herkomst: (...); collectie Peter Fischer, Frankfurt, cf. Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, nr.247, afbeelding op p.134, daar als Henri Lebasque.

De datering is mede gebaseerd op de vermelding van vechtende murenen en vechtende octopussen in R.MOUTARD-ULDRY, L'art décoratif, in Beaux-Arts, 13 mei 1938, p.7, en R.M.U.[R. MOUTARD-ULDRY], Pierre Lebasque, in Beaux-Arts, 23 december 1938, p.3; en op een vergelijkbaar stuk, afgebeeld in G.DERYS, L'exposition des animaliers à la Galerie Malesherbes, in Mobilier et Décoration, 1, 1938, p.30. Apart komen murenen en octopussen voor vanaf 1935.



Cat. 297 Sculptuur, Le Cannet of Parijs, mogelijk 1939

Aardewerk of faience; H 36,4cm

Op de onderzijde met de hand in email: pierre lebasque

De datering is mede gebaseerd op de vermelding van een aantal papegaaien tentoongesteld op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts te Parijs in 1939, in R.MOUTARD-ULDRY, L'art décoratif, in Beaux-Arts, 12 mei 1939, p.3.

Een papegaai met zeer gelijkende vorm en andere kleuren is in een privéverzameling en is afgebeeld in L.BARTOLETTI e.a., Création en France. Arts décoratifs 1945-1965. Répertoire alphabétique, Montreuil, 2009, p.202, daar ca. 1960 gedateerd.

MARJOLAINE EN LUC LANEL (1897-1976 en 1893-1965), HET LATERE WERK

Het echtpaar Lanel had zijn ceramiek tot na het midden van de jaren dertig moeiteloos ingevoegd in de opeenvolgende modernistische trends. Toen op het einde van het decennium golven van historisme de toegepaste kunsten opnieuw overspoelden, verlieten ze hun rechte

lijnen, strakke stileringen en zuivere vlakken even moeiteloos voor het tegendeel. Geometrie werd vervangen door gemaniëerde en barokke vormen die evenzoveel citaten uit de geschiedenis waren. Zo maakte het als modern ervaren Afrikanisme plaats voor een minder vooruitstrevend idioom, een vagelijk Chinees geïnspireerde sierkunst waarin de nieuwe luchtiger geest gemakkelijker kon gedijen. Het talent van de Lanels bloeit dan open om een joie de vivre te vertonen die haar beter past dan de stijfheid van voordien. Op het eerste gezicht kan dat soort werk nog lijken op dat van andere ceramisten rond hen, en hier en daar klinkt er zelfs de invloed van Besnard in door. Een echte breuk met de grote Franse ceramiek wordt gevormd door ander werk, herzieningen en pastiches van modellen uit barok en rococo, een geheel westers repertorium waarmee de generatie van Decœur de rug werd toegekeerd. Nu in Franse interieurs decoratie-elementen zoals Venetiaanse spiegels, wandsokkels of kandelaars dragende Moren in trek kwamen⁹⁵⁴, konden de Lanels zich uitleven in historistisch werk: een naïef gekleurde faïence die bewust speels, nutteloos, onbescheiden en theatraal wou zijn.



Cat. 298 Pot met deksel, Neuilly, ca.1938-ca.1947

Faïence; H 24cm

Op de bodem met de hand in groene email: m Luc Lanel

Vergelijkbare dekselpotten zijn afgebeeld in R.C.[R.CHAVANCE], Marjolaine-Luc Lanel, in *Mobilier et Décoration*, april, 1947, p.28, en in D.FOREST, Luc et Marjolaine Lanel, Parijs, 2005, p.80; zie ook p.83 voor een cilindervormige dekselpot waarop een zeer gelijkend leeuwje, aldaar gedateerd ca.1943.

JACQUES LENOBLE (1902-1967)

De neiging bestaat om het mature werk van Jacques Lenoble in de jaren dertig te situeren. Dat is begrijpelijk, want stilistisch hoort het minder thuis in de naoorlogse periode; daarenboven waren, afgaand op de publicaties tijdens zijn leven, zijn persoonlijke stijlkenmerken reeds in het midden van de jaren dertig aanwezig. Voor die tijd, vanaf het einde van de jaren twintig, zocht hij een eigen weg die hem moest verwijderen van Émile Lenoble, zijn te machtige vader. Aanvankelijk blijft zijn werk nog dicht bij dat van hem⁹⁵⁵, dan wordt gekozen voor een lichte en opgeruimde, ongedwongen taal: de mannelijke grandeur, de stevigheid, de donkere, ernstige teneur en de vormperfectie van de vader worden omgebogen tot hun tegendeelhet tegengestelde. Gres wordt vervangen door een eenvoudiger materie, de kleur wordt vol en zonnig, de contour onvolmaakt, zelfs aarzelend. Zijn kenmerken lijken in het werk van de jaren dertig nog tekorten, maar naarmate zijn geschilderde decor verdwijnt, winnen ze geleidelijk aan zekerheid, vrijheid en charme. Uiteindelijk horen ze perfect bij de plaatselijke tradities van de côte d'Azur waar hij zich al vroeg vestigde. Toch blijven duidelijk herkenbare Oost-Aziatische invloeden tot in de jaren vijftig bepalend, en blijft zijn oeuvre zo in wezen trouw aan de generatie van zijn vader. Eigen kleuren, zoals zeer mooie variaties van rood en roze, en nieuwe technieken, zoals te zien in cat.302 waarin met verschillend gekleurde lagen engobe is gewerkt⁹⁵⁶, zullen daar niets aan veranderen. Slechts door zijn aparte productie van monochrome tegeltjes, die hij geheel ten dienste stelde van architecten als Patout of Perret en decorateurs als Arbus, Adnet of Poillerat, kon hij afstand nemen van de typische aversie van de Franse art-decoceramiek tegen het functionele, onbevreesd voor de bedreiging van zijn autonomie.



Cat. 299 Vaas, Le Cannet, ca.1935-1939

Aardewerk; H 14,5cm

In de materie van de bodem met de hand: L.

De datering is gebaseerd op vazen afgebeeld in J.GALLOTTI, Jacques Lenoble, in *Art et Décoration*, januari, 1935, p.7.



Cat. 300 Vaas, Le Cannet, waarschijnlijk 1936-1939

Aardewerk; H 17,4cm

In de materie van de bodem met de hand: L.

Herkomst: Hélène, de weduwe van Jacques Lenoble, Le Cannet; hun kinderen, cf. *De Chaplet à Mayodon*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 5 juni 1992, nr.161, afbeelding op p.37.

Dit stuk is afgebeeld in A.LAJOIX, *La céramique en France 1925-1947*, Parijs, 1983, p.101, daar foutief vermeld als in het bezit van het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



Cat. 301 Kom, Le Cannet, 1945-1955

Hard gebakken aardewerk; H 12,9cm x Ø 23,8cm

In de materie van de bodem met de hand: L.

Herkomst: collectie van de kunstenaar, Le Cannet; (...)

Dit stuk is afgebeeld in Y.BRUNHAMMER, *Un grand céramiste, Jacques Lenoble vient de disparaître*, in *La Maison Française*, 211, 1967, p.190.



Cat. 302 Grote vaas, Le Cannet, 1945-1960

Hard gebakken aardewerk; H 25,7cm

In de materie van de bodem met de hand: L.

Herkomst: Hélène, de weduwe van Jacques Lenoble, Le Cannet; hun kinderen, cf. *De Chaplet à Mayodon*, op.cit., nr.176.



Cat. 303 Kommetje, Le Cannet, ca.1956-1960

Hard gebakken aardewerk; H 7,2cm

In de materie van de bodem met de hand: L.

Chinees geïnspireerde golvende randen werden niet vroeger gedocumenteerd dan in R.CHAVANCE, *Promenade à travers le Salon*, in *Mobilier et Décoration*, juli-augustus, 1956, p.30.

HÉLÈNE LENOBLE (1901-1990)

Voor de keuze en samenstelling van het coloriet van zijn tegeltjes werd Jacques Lenoble bijgestaan door zijn echtgenote Hélène⁹⁵⁷, dochter van de schilder Henri Lebasque en zus van Pierre, de ceramist die als animalier bekend werd.⁹⁵⁸ Zelf vond Hélène Lenoble plezier in het bakken van beeldjes van dieren en menselijke figuren in zacht aardewerk, gedeeltelijk bedekt met soms onverwachte kleuren. Doorgaans zijn haar dieren veel vriendelijker van uitdrukking dan de menagerie van haar broer. Een uitzondering op die regel vormt deze pad, een laatste afstammeling van de Japanse bronzen beeldjes uit de negentiende eeuw en nog verre familie van de padden die sinds Carriès bij verschillende ceramisten rond 1900 geliefd waren, het meest uitgesproken bij Bigot, voor wie vooral Alfred-Jean Halou er verschillende modelleerde. Ook Beyer en Soudbinine schiepen lang na de mode van het fin de siècle indrukwekkende exemplaren.⁹⁵⁹ Typisch voor Hélène Lenoble is het decor dat dik en als een netwerk over de oppervlakkig getinte materie ligt.

Voorafgaand aan de groep figuurtjes maakte Lenoble diverse sierstukken en gebruiksvoorwerpen in ceramiek, zoals spiegelramen voor Line Vautrin of knopen voor Jeanne Lanvin, telkens getuigend van een luchtige verbeelding en een teder gevoel, eigen aan het poëtische romantisme van de naoorlogse jaren.



Cat. 304 Sculptuur, Le Cannet of Parijs, na 1949, mogelijk na 1967

Zacht gebakken aardewerk; H 9,5cm x L 19,3cm

Op de onderzijde met de hand in zwart: monogram NL

Herkomst: de kinderen van Hélène Lenoble, cf. De Chaplet à Mayodon, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 5 juni 1992, nr.213, afbeelding op p.47.

Een preciese datering blijkt hier moeilijk. Er zijn slechts vermeldingen van gebruiksartikelen in saloncatalogi tot 1949 te vinden.

Voor een gelijkende grotere pad, eveneens in onze collectie, en voor vergelijkbare padden met turkoois decor, nu in de collectie Jean-Marcel Camard te Parijs, zie de afbeelding in J.-M.

CAMARD en A.DECONINCK, De Chaplet à Mayodon, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 5 juni 1992, p.47. Drie soortgelijke padden zijn afgebeeld in an., *Hommage à Jacques Lenoble 1902 1967. Figurines en terre cuite par Hélène Lenoble*, cat. Parijs (Galerie du Luxembourg), 1974, z.p. Het monogram duidt op de roepnaam Nono.

GIO COLUCCI (1892-1974)

Tot nu toe werd aangenomen dat de in Frankrijk levende Italiaanse kunstenaar Gio Colucci tijdens de oorlogsjaren in ateliers in de Provence tot de ceramiek kwam. Een artikel over de ceramische activiteit in Moly-Sabata bewijst evenwel dat hij daar al in 1938 werkzaam was.⁹⁶⁰ De wat Chinese, barokke fantasie à la Carbonell die de illustratie in het artikel onthult, wijkt af van wat naast hem door de nederige en vrome Dangar werd nagestreefd. Tijdens de oorlog en erna verdwijnt het figuratieve element, maar blijft de zware barok en de exuberante, soms onlogische plastiek.⁹⁶¹ Het voor hem typische rustieke en monumentale aardewerk dat dan ontstaat, hoort volkomen thuis in de nieuwe Franse smaak van rond 1950; het past derhalve niet meer in dit overzicht. De hoge kom, cat.306, sluit nog aan bij de voormalige Franse esthetiek daar haar glazuurspel schatplichtig is aan Japan. Maar haar gewilde nonchalance, de primitieve materie en de brute contrastwerking van haar decor behoren al tot een andere tijd. Ook uit de kan spreekt de nieuwe geest: die is ongesofisticeerd door de stoere vorm en de simpele, nauwelijks bedekte materie, fantasierijk door het onlogische ornament, charmant door de accolades van de contouren, duidelijke reminiscenties aan een achttiende eeuw met een regionaal parfum. De kan staat voor wat Frankrijk toen prefereerde, “ayant gardé un peu de la sensibilité du terroir et comme une saveur rustique”.⁹⁶²



Cat. 305 Kan, Varages of Aubagne, waarschijnlijk rond 1940

Zacht gebakken aardewerk; H 15,8 cm x B 18,2 cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram GC



Cat. 306 Kom, Aubagne of Parijs, ca.1940-ca.1946

Aardewerk; H 10,2cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram GC

De op de foto niet zichtbare zijde en de binnenkant vergelijkbaar geglaazuurd.

Herkomst: (...); collectie Maria de Beyrie, Parijs.

De datering is gebaseerd op stukken met een zelfde glazuur afgebeeld in R.MOUTARD-ULDRY, *Retour à la terre*, in *L'Amour de l'Art*, 10, 1946, p.68, en in an., *Le carnet de la maison*, in *La Maison Française*, januari, 1948, p.55, en op een ca. 1945 gedateerde dekselpot met vergelijkbare vorm en identiek decor in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, afgebeeld in B.SALMON (red.), *Céramiques XXe siècle. Collection du Musée des Arts Décoratifs*, Parijs, 2006, p.93. Het museum bezit tevens een bord en een schotel met hetzelfde glazuur, die beide ca. 1940 worden gedateerd. Andere stukken met dit glazuur bevinden zich in o.a. het Musée national de Céramique te Sèvres, en in het Musée d'Art Moderne te Saint-Étienne.



Cat. 307 Kom, Aubagne of Parijs, waarschijnlijk rond 1945

Zacht gebakken aardewerk; H 7,9 cm x Ø 14,4 cm

In de materie van de bodem met de hand: monogram GC

ODILE MOUGIN (1915-2002)

Het lijkt wel of Odile Mougin⁹⁶³ tot een persoonlijke taal kwam zonder contact met wat er rond haar gebeurde: er is in het weinige werk dat we van haar kennen geen referentie aanwezig naar de grote ceramisten van haar tijd, noch naar zij die tegen hen reageerden. Slechts een zwakke herinnering aan de massieve volumes en de in de vorm geïntegreerde en zwaar verlopende reliëfdecors van het art-decowerk van haar vader Joseph Mougin ligt besloten in de moeizaam bewegende contouren van haar ceramiek. Die contouren zijn gevormd door de materie zelf die zich als een aangroei aan de vorm vasthecht, als een amorfe massa, een gestold, ooit bewegend oppervlak. Zo ontstaat de indruk van oeroude restanten, van verstening, van een mat geworden intensiteit die in de kleuren nog nazindert. De onvolkomenheden van het oppervlak worden door haar uitgebuit, de kleur wordt tot schrillheid opgevoerd. Met recht kan men cat.309 zelfs lelijk noemen, maar de wil zelfstandig te zijn, los van raffinement en traditie blijft bewonderenswaardig. Gemakkelijker dan met de ceramiek van haar Franse tijdgenoten kan dan ook een verband worden gelegd met meer recente ontwikkelingen, waarin, zoals rond 1900, ceramiek wordt beschouwd als een moment van metamorfose, een visie die de art deco, gericht op statische perfectie, verlaten had.

Vanaf 1936 werkte Odile Mougin vaak samen met haar vader. Het is best mogelijk dat zij diens toenemende belangstelling voor nieuwe texturen stimuleerde. Of zijn de spectaculairste glazuren op zijn latere werken misschien van haar hand?



Cat. 308 Vaas, toe te schrijven aan Odile of Joseph Mougin of Odile Mougin in samenwerking met Joseph Mougin, Nancy, tweede helft jaren dertig of tweede helft jaren veertig

Steengoed; H 10,2cm

Op de bodem met de hand in zwart: mougin en onleesbare tekens

De binnenzijde mat en egaal met voornamelijk roze stroomglazuren op bruin en groen.



Cat. 309 Vaas, Nancy, 1939

Hard gebakken aardewerk?; H 17,5cm

Op de bodem met de hand in zwart: pièce unique en 1.7.39 Nancy en Odile Mougin; in groen: Souvenir à Madame et à Monsieur Jacques Choisez; ingestempeld: 124 en P

Herkomst : collectie Choisez ; de erfgenamen Choisez.

Over het echtpaar Choisez ontbreken nadere gegevens. De naam komt niet voor in de door Jacques Peiffer beheerde archieven van de familie Mougin.

IX. DE NABLOEI VAN DE ART DECO NA 1940

MAURICE GENSOLI (1892-1972)

Vele jaren lang, van 1921 tot 1957, was Maurice Gensoli verbonden aan de Manufacture nationale de Sèvres, eerst als schilder en uiteindelijk als hoofd van de afdeling decoratie. In zijn vrije uren, vaak 's nachts, werkte hij zonder medewerkers in een eigen atelier. Daar zijn twee groepen werken ontstaan die door de oorlog van elkaar zijn gescheiden. Vanaf het midden van de jaren dertig staat de eerste groep in hoge mate onder invloed van de Deense ceramiek, een gevolg van een vertrouwdschap, gegroeid door uitwisselingen tussen de manufacturen van Sèvres en Kopenhagen. Zo zijn er Deens aandoende kommen waarvan de rand neigt naar een vierkant; of even Deens geïnspireerde potten, massief van vorm en met opvallende dekselknop; daarnaast even massieve sculpturen, gesloten en afgerond van omtreklijn, log van detail, de brute scherf hier en daar nog zichtbaar, alsof in de eerste plaats de zwaarte van de materie moet spreken.⁹⁶⁴ Stilistisch en thematisch volgen de sculpturen het toen meermaals geïllustreerde en ook te Parijs getoonde werk van Kai Nielsen, Jais Nielsen, Jean René Gauguin of Georg Thylstrup. Die nauwe verbondenheid lost door de oorlog, en de compactheid en monumentaliteit van de jaren dertig wordt na 1945 getemperd door een supreme elegantie. Van dan af vindt het werk als bij toverslag een eigen taal, gekenmerkt door een wat zware gratie en een discrete, maar krachtige présence.

Het persoonlijke werk van Gensoli van na de oorlog vormt als het ware een samenvatting van wat de Franse ceramiek in de jaren twintig en dertig had bereikt aan technische kunde en esthetisch raffinement. Echo's van wat een Decœur of een Soudbinine vermochten, zijn merkbaar in precieuze, zeldzame tonen, in statische en exacte vormen, in een opulente materie. De sokkels, de gesculpteerde details en de volmaakte symmetrie die het gevolg is van het nauwgezet bewerken van de gedroogde klei, voeren naar een hoogtepunt in het streven naar het indrukwekkende sublieme object. De koude schoonheid die Gensoli's werk daarbij kan vertonen, wijst op een eindfase in dat streven, een positie die hij met Denen als Carl Halier deelt. Gelukkig redt Gensoli zichzelf van de uiteindelijke stilstand doordat hij al vlug iets van de nieuwe tijdgeest absorbeert of die zelfs vermag te prefigureren.⁹⁶⁵ Hij kiest dan uiteraard niet voor de ongedwongenheid van de jongere generatie, maar toch treedt er in de ruimtelijker en vloeiender vormen iets totaal nieuws op. Tegelijk weet hij dit te verbinden met de erfenis van

vorige generaties: een inspiratie gehaald uit schelpen, bloemen, stenen en dieren, en een lering die, zoals door andere groten voor hem, uit China is getrokken. Cat.311 bijvoorbeeld toont dat duidelijk aan: het oppervlak refereert aan verschijnselen in de natuur, terwijl de vorm doet denken aan de serene en rijpe vormen van Delaherche, Lenoble of Decœur; toch kan het stuk onmiddellijk als later worden gedateerd en is het onmiskenbaar van zijn hand.



Cat. 310 Pot met deksel, Boulogne-Billancourt of Sèvres, 1945-1946

Steengoed; H 14,9cm

In de materie van de bodem ingestempeld: een vis boven golven boven het monogram MG in een vierkant

De binnenzijde glanzend genuanceerd bruin.

Dit stuk of een tweede exemplaar is te zien op een kast van Printz, tentoongesteld begin 1946, in R.JEAN, *Au Salon des Artistes Décorateurs, in Mobilier et Décoration*, juli, 1946, p.25; en, op een tafel van Printz, in M.DUFET, *La Société des Décorateurs expose des tissus*, in *Le Décor d'Aujourd'hui*, 36, 1946, p.43.



Cat. 311 Vaas, Sèvres, 1947

Porselein; H 19,3cm

In de materie van de bodem ingestempeld: een vis boven golven boven het monogram MG in een vierkant

De datering is deels gebaseerd op een vaas afgebeeld in R.CHAVANCE, *Le Salon des Tuileries, in Mobilier et Décoration*, augustus, 1947, p.82, en op een bruine vaas in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs.



Cat. 312 Potje met deksel, Sèvres, begin jaren vijftig

Porselein; H 10,8cm

In de materie van de bodem ingestempeld: een vis boven golven boven het monogram MG in een vierkant

De binnenzijde zoals de buitenzijde maar zonder de daar aanwezige gouden nevel.

Herkomst: (...); collectie Jacques Mostini, Parijs.

De datering is deels gebaseerd op een pot met deksel waarop een gelijkende greep, ontstaan in 1952, en afgebeeld in É.TILMANS, *Porcelaines de France*, Parijs, 1953, p.200.



Cat. 313 Kom, Sèvres, waarschijnlijk jaren vijftig

Porselein; H 12,3cm x L 26cm

In de materie van de bodem met de hand: mauricegensoli

De binnenzijde glanzend groen naar roze zwemend met brede roze aders.

PAUL DORDET (1895-1986)

Over Paul Dordet⁹⁶⁶ weten we haast niets. Toch is zijn werk, dat sinds kort op de Parijse kunstmarkt verschijnt, meer dan merkwaardig.⁹⁶⁷ Het valt meteen op door een feestelijke ornamentiek, een ware lust in het versieren. Het ornament is zodanig aanwezig dat het op alles primeert en dat de vorm er het resultaat van lijkt. Steeds gaat het om gemakkelijk gebakken aardewerk en om een eerder beperkt kleurengamma. Anderzijds straalt er van zijn stukken superioriteit uit door een feilloze uitvoering, een trots op details en een ostentatief gebruik van verschillende technieken die op één enkel stuk naast elkaar kunnen voorkomen, zoals ook het

oppervlak in matte en glanzende of gladde en bewerkte partijen kan zijn verdeeld. Het lijkt wel alsof deze ceramiek in navolging van Doat is ontstaan. Hoe dan ook, zij hoort niet thuis in de progressieve richtingen van de jaren na 1945, maar lijkt de vorige periodes in een decadente laatste fase van gekunsteldheid en overbodigheid af te sluiten. De nadrukkelijke citaten uit Noord-Afrikaanse decoratieve kunst, vooral afkomstig van juwelen en zilverwerk, versterken nog het escapistische karakter, de retrograde en autistische geest die zich afwendt van de nieuwe tijd. Nagenoeg de enige overeenkomst met de ceramiek van de jongeren ligt in de aanwending van ongeglazuurde en oppervlakkig gepatineerde materie als deel van het decor, voor de traditionalisten van toen een euvel van de tijd.⁹⁶⁸



Cat. 314 Kelk, Parijs of Le Raincy, ca.1945-ca.1953, mogelijk later
Aardewerk; H 15,5cm

Op de binnenzijde van het voetstuk in de materie met de hand: Dordet

De datering van dit en de volgende stukken is gebaseerd op de vermelding in de catalogus van het Parijse Salon d'Automne van 1945 van ceramiek van Dordet met gegraveerde ornamenten, en op de afbeelding van een kommetje in M.FARÉ, *La céramique contemporaine*, Parijs-Straatsburg, 1953-1954, p.95. De stukken tentoongesteld in het Salon de l'Imagerie Française te Parijs in 1944 hadden blijkbaar nog geen gegraveerd decor. Ik ken geen publicatie van Dordets werk na 1954.



Cat.315 Grote kruik, Parijs of Le Raincy, ca.1945-ca.1953, mogelijk later
Aardewerk; H 34,3cm

In de materie van de bodem met de hand: Dordet



Cat. 316 Pot met deksel, Parijs of Le Raincy, ca.1945-ca.1953, mogelijk later
Aardewerk; H 17,7cm

In de materie van de bodem met de hand: Dordet; het deksel en de pot telkens ingekrast: VV
De binnenzijde glanzend zwart.



Cat. 317 Vaas, Parijs of Le Raincy, ca.1945-ca.1953, mogelijk later
Aardewerk; H 19,6cm

In de materie van de bodem met de hand: Dordet

FRÉDÉRIC KIEFER (1894-1977)

Anders dan Decœur en Serré, van wie het naoorlogse werk een voortzetting is van het reeds vroeger gerijpte, komt Frédéric Kiefer, net als Gensoli, pas in de jaren na 1945 tot ware rijpheid. Ook te vergelijken met Gensoli is een langdurige activiteit in de porseleinmanufactuur te Sèvres die gepaard ging met een vrije activiteit in een eigen atelier. In de manufactuur was hij niet opvallend, maar teruggetrokken en alleen ontwikkelde hij zijn persoonlijkheid, voor zichzelf werkend aan een beperkt gehouden en veeleisend oeuvre.⁹⁶⁹ Reeds op het einde van de jaren twintig sloeg hij een moeilijke weg in: zijn vroegste stukken, waarvan hij er twintig kon tonen op de Exposition d'œuvres de céramistes modernes in Sèvres in 1931, vallen op door hun glanzend koperrood. Pas in het werk van na 1950 wordt de beproefde techniek, waarin een Chaplet en Dalpayrat hem waren voorgegaan, met eigen vondsten aangevuld.⁹⁷⁰ Zo ontstaan

zijn marmer- en jaspistexturen in de lijn van Decœur en Serré, zijn vlekkelijke patronen die soms aan vissen en soms aan bepaalde Perzische decors doen denken, of zijn sierende elementen die het volume, reeds streng ingesloten in een vloeiende lijn, onder- en bovenaan extra begrenzen. Door zijn vazen en kommen aldus van gearticuleerde randen en sokkels te voorzien, lijkt hij ze af te snijden van de werkelijkheid van hun omgeving en ze te beschermen tegen een tijd die de hunne niet meer is. De herinnering aan Soudbinine, die hij persoonlijk had gekend, werkt daarin nog door, maar de sensualiteit die diens ceramiek zin gaf, is bij hem volledig verkild, als bedekt met ijs. Het streven van de Franse art-decoceramiek naar een ideaal van volmaaktheid en evenwicht bereikt daarom bij Kiefer zijn grens, en het inherente gevaar voor verstarring en verlies van leven is daarom bij hem zo acuut. Het isolement waarin hij zich met zijn esthetiek van het uitzonderlijke en het gezochte bevond, zal hem hebben doen verstrakken en dat gebrek aan aansluiting zal zijn statig en narcistisch werk hebben gevoed.



Cat. 318 Vaas met stop, Boulogne-sur-Seine, jaren vijftig of zestig

Porseleinachtig steengoed; H 23,8cm

In de materie van de bodem ingestempeld: fkiefer en 699

De bovenzijde van de stop rood gevlekt.

Herkomst: erfgenamen Kiefer, cf. Atelier Frédéric Kiefer 1894-1977, veilingcat. Parijs (Drouot), 2 juni 1978, nr.127, afbeelding z.p. en op omslag; collectie Jacques Mostini, Parijs.

Dit stuk is afgebeeld in F.MARCILHAC, *Art 1900-Art 1925*, in F.DURET-ROBERT (red.), *Connaissance des Arts. Le prix de l'art*, Parijs, 1978, p.141; in E.PÉLICHET, *La céramique Art Déco, 1920-1930*, Lausanne, 1988, p.23; en in M.LAMBRECHTS (o.l.v.), *Art Deco in Europa. Decoratieve tendensen in de toegepaste kunst rond 1925*, cat.Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 1989, p.87 (vertaald als *L'Art déco en Europe. Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925*, Brussel, 1989, p.87).



Cat. 319 Vaas, Boulogne-sur-Seine, jaren vijftig of zestig

Porseleinachtig steengoed; H 21,5cm

In de materie van de bodem ingestempeld: fkiefer en 725

De binnenzijde celadon met rode vlekken.

JEAN-PAUL CHAUMEIL (1902-1984)

De Chaumeils vormen een geslacht van ceramisten.⁹⁷¹ Alcide, zelf de zoon van een ceramist, werkte in een art-nouveaustijl à la Lachenal en bakte voor Rouault en Marjolaine Girardet, de latere madame Lanel. Zijn zoon Henri viel op met druk bewerkte, soms geajoueerde stukken met craqueléglazuur, al eens gelijkend op producten van de Belgische firma Boch. In de jaren dertig vermeldde tentoonstellingskritieken met bewondering Chaumeils gespikkelde glazuren; het is evenwel niet duidelijk of toen Henri dan wel diens zoon Jean-Paul werd bedoeld. Er bestaan door de vader gesigneerde vazen en kommen met eenvoudige vormen, bedekt met dergelijke glazuren; ze lopen duidelijk op het latere werk van de zoon vooruit en zouden door een samenwerking van beiden kunnen zijn ontstaan.⁹⁷² Na de dood van de vader in 1944 viel Jean-Paul een zelfde bewondering van de critici voor zijn volmaakte techniek te beurt. Hij was dan, zoals zijn vader voor hem, verbonden aan de Galerie Rouard en alzo

met de vooroorlogse generatie die door de oude Decœur werd vertegenwoordigd. Het is naar hem dat hij zich in deze vazen richt, niet naar wat in die tijd bij de jongeren leefde. De twee vazen volgen Decœurs materiaalkeuze niet, maar hun voorname soberheid en hun gezocht oppervlakeffect blijven zijn voorbeeld wel getrouw. Hun vertoon van vakmanschap en controle moet zowel te midden van de vrijblijvendheid en vrijheid van de naoorlogse periode als tijdens de latere experimentele jaren als puriteins en voorbijgestreefd hebben gegolden.



Cat. 320 Vaas, Parijs, na 1945
 Faïence; H 13,4cm
 Op de bodem met de hand in bruin onder glazuur: monogram JPC
 Herkomst: erfgenamen van Jean-Paul Chaumeil, Parijs.



Cat. 321 Vaas, Parijs, na 1945, waarschijnlijk jaren zestig
 Faïence; H 22,5cm
 Op de bodem in de materie met de hand: monogram JPC
 De binnenzijde onder de boord egaal beige.
 Herkomst: erfgenamen van Jean-Paul Chaumeil, Parijs.
 Een vaas met vergelijkbaar glazuur is afgebeeld in P.CHAUMEIL, La céramique, Parijs, 1971, p.4;
 een vaas met vergelijkbare vorm en eveneens met marmereffect is afgebeeld op het omslag. Een
 gelijkende vaas, met dezelfde glazuren en versierd met een fries van rechthoeken, is in het Musée
 national de Céramique te Sèvres.

VERANTWOORDING EN CONCLUSIE

*“Consider your verdict,” the King said to the jury.
“Not yet, not yet!” the Rabbit hastily interrupted. “There’s a great deal to
come before that!”
Lewis Carroll, Alice’s Adventures in Wonderland*

Het is een feit: over Franse vazen, borden en kommen van rond 1900 of 1925 valt minder te zeggen dan over Franse schilderijen van die tijd. Toch is een geschiedenis van Franse vroege moderne objecten niet noodzakelijk korter of armer dan een geschiedenis van de schilderkunst: ook de kunsthistoricus die een geschiedenis van die objecten wil schrijven, is het de waarheid verplicht zoveel mogelijk details in ogenschouw te nemen. Er is genoeg te zien: een vaas kan even aandachtig worden bekeken als een schilderij, en daarbij is een vaas, zoals ieder object of kunstwerk, slechts waarlijk te begrijpen door te kijken naar wat haar omgeeft in tijd en ruimte.

In de eerste plaats drong een ordening zich op. Feiten en figuren bleken in de vakliteratuur immers apart behandeld. Die ordening, zoals het kijken een der grootste genoegens van de kunsthistoricus, vroeg om een strenge hiërarchie en een verbeterde chronologie en leverde al vlug inzichten op die nieuw mogen worden genoemd: verwantschappen, tendensen, ontwikkelingen en vooral verhoudingen en verbanden werden zo zichtbaar. Binnen die structuur kon de tekst zich dan langsheen details ontwikkelen. Wel heb ik detaillering zoveel mogelijk geweerd op de momenten dat het geheel moest worden overzien. Bijkomstigheden werden dan naar de eindnoten of de notities verbannen. Bovendien hou ik er niet van te herhalen wat anderen voor mij reeds schreven. Biografische gegevens en andere historische feiten, waarvoor ik naar andere literatuur verwijs, komen daarom slechts aan bod indien noodzakelijk voor een beter begrip van wat diende belicht: de omgeving van de ceramiek, de te nemen omweg om tot haar betekenis door te dringen.

Ik heb dus mijn blik verbreed van het object naar zijn context, maar heb er zorg voor gedragen dicht bij het object zelf te blijven. Die scrupules lijken me noodzakelijk wil men een historische realiteit vatten. In een te breed gezichtsveld vervagen immers de dingen en komt de interpretatie los van wat werkelijk was. Te veel van wat in recente tijd over hetzelfde thema is geschreven, verliest de eigen waarheid van het object uit het oog omdat het oog te weinig werd scherpgesteld. Dat wou ik vermijden door de afstand die ons van het onderwerp scheidt te overbruggen door een aandachtiger en trager beschouwen.

Wat was er dan rond de alzo bekeken objecten te zien? Dat bleken vooreerst vitrines te zijn en geen gedekte tafels. Een vaststelling die belangrijker is dan ze lijkt en die het centrum werd van mijn betoog. De beschermde en beschermende ruimte van de vitrine en de daarmee

verbonden geest van verhevenheid, van kostbaarheid en van bijzonderheid, steeds gezien als een waarde op zich, zou inderdaad bepalend blijken voor de Franse ceramiek van de betreffende periode. Die geest zou haar kracht en haar zwakheid betekenen, en uiteindelijk, door de nadrukkelijkheid waarmee die zich manifesteerde en de gloed waarmee die door de Fransen werd verdedigd, zou hij de essentie uitmaken van wat de Franse ceramiek van die van andere landen onderscheidde. De vitrine werd zo een geschikte metafoor voor de situatie van de ceramiek in Frankrijk. Al wat iets verder dan de vitrine te zien was, wist dat nog te bevestigen: het kabinet van de collectionneur, het salon van de welgestelde, en, meer openbaar, de tentoonstellingsruimte, waar ceramiek officieel tot kunst werd en waar ze werd ingezet als instrument in de manifestatie van de nationale eigenheid of als uitdrukking van de suprematie op het buitenland van een in een lange traditie gewortelde Franse cultuur. Het vertoon van de Franse ceramiek bleek de reden van haar bestaan en het is dan ook logisch dat de objecten zelf zich zochten te onderscheiden door het vertoon van hun schoonheid. Afgesloten als ze waren van enige andere betekenis, vervulden de zich vertonende objecten aldus gedurende lange tijd de rol van ambassadeur van de Franse smaak. Verfijnde smaak werd door de Franse staat beschouwd als antwoord op waarden die in het buitenland opgang maakten, een opvatting die gedeeld werd door vrijwel de gehele bovenlaag der Franse maatschappij. De afwezigheid van enige andere maatschappelijke waarde, het elitaire karakter, de onbereikbaarheid voor het grootste deel der natie, telkens, zo men wil, de werkelijke betekenis van een vitrinekunst, het bleek het beeld van de ceramiek in een nog bredere context niet te schaden: een systematische analyse van de literatuur die in haar omgeving ontstond, bevestigde dit. Franse critici schreven over moderne ceramiek met nationale trots, haar eigenheid lovend en zich afzettend tegen al wat het ideaal van het museale object kon bedreigen.

De afwending van het leven van elke dag, de afstand tot het bestaan van de meeste Fransen, het inherente gebrek aan betrokkenheid met de sociale problemen van toen, nog versterkt door de nabijheid van het symbolisme, de afgeslotenheid van de vitrine kortom, is, bij uitbreiding, kenmerkend voor het grootste deel van de Franse art nouveau, die, meer dan in veel andere landen, koos voor een ontkenning van wat in sociale theorieën bij herhaling naar voren trad. De discrepantie tussen theorie en praxis, zo typisch voor art nouveau, bleek in Parijs opgelost door een resolute keuze voor kunst als tegengesteld aan de idee van dienstbaarheid. Het kunstvoorwerp hoefde zich niet te integreren in het bestaan, het diende niet bruikbaar te zijn, sterker nog: de kunst, de schoonheid, werd gezien als verheven boven het menselijk leven, in het beste geval bestemd om het leven uit zijn banaliteit te verheffen. Ik heb in dat verband voorzichtig verwezen naar het fenomeen van de 'Stilkunst' buiten Frankrijk, het duidelijkst aanwezig in Wenen en Darmstadt, waar kunst tot ornament van het leven werd en het leven door kunst tot ornament werd gestileerd.

De verschuiving van art nouveau naar art deco, die zich voor het eerst voltrok in de Franse ceramiek, veranderde de positie van de ceramisten en het estheticisme van hun streven niet. Integendeel, de in art nouveau aanwezige voorwaarden daartoe werden door verschillende factoren nog versterkt. Een evolutie in de smaak had tot gevolg dat China de plaats innam die Japan als voorbeeld voor moderne ceramisten eerder had ingenomen. De vrijheid van uitdrukking die was geboren in het vroegste japonisme en die de toenmalige ceramiek in

Frankrijk en Engeland had bevrijd van een star en voorspelbaar geworden historicisme, maakte plaats voor gebondenheid; grilligheid werd door monumentaliteit en concentratie vervangen; inspiratie uit de natuur verschoof naar inspiratie uit cultuur. Die stilistische evolutie was al voor 1900 ingezet door twee van de grootsten, de ware pioniers Chaplet en Delaherche, maar door de invloed uitgegaan van Carriès, een derde pionier, en door de impact van de florale art nouveau, was hun werking, in weerwil van hun roem, feitelijk beperkt gebleven. Vanaf ongeveer 1909, zo bleek, vond wat daarvoor reeds aanwezig was nog een zichtbaarder expressie in de vormen, kleuren en materie van de ceramiek zelf. Het narcistische en individualistische, autonome en maatschappelijk irrelevante karakter van haar standpunt werd nu explicieter vertaald in het uitzonderlijke van haar voorkomen. Wat voordien nog experiment was, werd nu verworvenheid, het publiek van verwende amateurs werd nu niet meer bekoord door het nieuwe, maar door de verdere verfijning van wat reeds was ontstaan. Decœur was de grootste ceramist in die periode. De kwaliteit van de gezochte glazuren en materie-effecten, die sinds Chaplet de kracht van de Fransen uitmaakte, werd bij hem tot een in de ceramiekkunst zeldzame hoogte opgevoerd. Op die wijze werd de kunst van Decœur en de zijnen onaantastbaar, haar positie kon nog slechts met die van de oude oosterse ceramiek vergeleken worden. De neiging tot teruggetrokkenheid in het atelier, aanwijsbaar in het leven en het werk van de pioniers, verwerd zo tot een reël isolement. In die mate zelfs dat de buitenlandse erkenning die de Franse ceramiek rond 1900 te beurt was gevallen, verbleekte, en dat de werking van de Fransen op andere landen haast uitdoofde. Buiten Frankrijk had men het belang van de Franse vroege moderne ceramiek als aanzet tot een brede vernieuwingsbeweging al vroeg ingezien, men had haar invloed ondergaan en had getracht het hoge niveau van haar techniek te evenaren. De opkomst van het internationale modernisme echter bracht met zich mee dat men de voorbeeldfunctie van Frankrijk als beëindigd ging beschouwen. Terwijl in Duitsland, sinds het einde van de negentiende eeuw Frankrijks grootste zakelijke concurrent, de principes van het modernisme de toegepaste kunsten wisten te doordringen, bleef Frankrijk afkerig van wat als een extern gevaar werd gezien. Het modernisme vond er bij de ceramisten zelfs zijn meest fanatieke tegenstanders. Functionalisme, rationalisme, machinale fabricatie, seriële productie, het waren voor hen spookbeelden die ze al van bij de aanvang van hun geschiedenis hadden gevreesd. Maar de breuk tussen Frankrijk en zijn voormalige invloedssfeer had nog een diepere oorzaak. Sinds Chaplet had zich in Frankrijk, naspeurbaar in de contemporaine kunstkritiek, een mythe gevormd die gevoed werd door de geheimzinnigheid rond glazuurformules en vuur. De mythe had ceramiek verder van het dagelijkse verwijderd en die afstand werd nu vergroot door herhaalde en onverholen referenties aan een mythisch verleden. Oude, hoogstaande culturen waarrond het inzicht was vervaagd, vormden het referentiekader van de besloten realiteit waarin de groten van de Franse ceramiek zich vanaf 1920 opgenomen zagen. Ceramisten als Decœur, Lenoble, Simmen, Serré of Soudbinine hadden zo goed als geen banden meer met de eigen tijd. In de plaats daarvan trad in hun geest een ver en ideëel verleden, een tijdloos moment waarvan ze met hun perfectie en stilte deel uitmaakten.

De moeilijke verhouding tot de moderniteit leidde in Frankrijk tot het failliet van de weinige en kortstondige pogingen om de ceramiek in te schakelen in een proces van modernisering: de werkelijk modernistische ceramiek, van het sociaal geïnspireerde en goedkope, nog

ambachtelijke aardewerk tot het modern ontworpen machinale product, bleef een marginaal verschijnsel, zonder succes en verguisd door gezaghebbende critici. Ook andere reacties tegen de kunst van de groten en tegen haar stilstand in de tijd bevestigden, nader beschouwd, de grote lijnen die ik zonet heb geschetst. Zo leidde een oppervlakkige moderniteit in het oeuvre van bijvoorbeeld Besnard tot een perversie van het streven der groten: met snelle en gemakkelijke werkmethodes en een snel veranderende vormgeving bereikte ook hij hun status van estheet en leverde ook hij exclusieve kunstobjecten voor luxueuze enclaves buiten de sociale werkelijkheid. Zo ook bleef de weerstand tegen het oosterse model, die op het einde van de jaren dertig vorm krijgt, ingebed in het escapisme dat de Franse ceramiek vanaf het japonisme had bepaald: wat ik een 'retour à l'occident' heb genoemd, bleek onverminderd gekenmerkt door isolement en hoge idealen. De ceramiek van de jongeren in de jaren dertig ten slotte kon alleen als reactie tegen de groten en de door hen geleide heersende tendens ontstaan. Hun opstand tegen de verhevenheid der esthetiek en de moeilijkheid der techniek tastte de opvatting van ceramiek als kunst echter niet aan. Hun definitieve breuk met de ouderen lag in hun keuze voor faïence of aardewerk en voor de specifieke eigenschappen ervan. Tot dan waren steengoed of als steengoed behandeld porselein voorwaardelijk geweest voor het Franse estheticisme. Het zonnige, goedkope en gemakkelijke aanzien van zacht gebakken ceramiek bleek de sleutel om de poort naar een nieuwe tijd te kunnen openen. Wat de jongeren van toen bereikten, hoort tegelijkertijd tot een andere geschiedenis. Zij waren van belang voor de volgende decennia in Frankrijk, terwijl de stijl van Decœur en geestverwanten een anachronistisch geworden, decadente fase inging: haast onzichtbaar geworden, kende hij nog tot na de oorlog zijn meest bedwelmende bloei.

In de Franse ceramiek blijft de geest van de jaren 1890 tot 1930 tot vandaag levend. Voor de hedendaagse ceramiek buiten Frankrijk echter is de werking ervan stilgevallen. Ooit was dat anders: vooral in de jaren vijftig zagen talrijke oosters geïnspireerde ceramisten in het Westen de Franse pioniers als de voorgangers van hun eigen werk. Het glazuurspel van de Fransen werd gezien als een etappe in de voortgang van de avant-garde, verbonden als het leek met de triomferende abstracte schilderkunst. Die visie heeft sindsdien in menige tekst over de bedoelde periode postgevat. Erger nog, ze wordt nergens in vraag gesteld of tegengesproken. Het boek dat voor u ligt wil die visie eindelijk corrigeren. Het wil de Franse vroege moderne ceramiek herdefiniëren als deel van een beweging die zich afzette tegen de idee van een progressief evoluerende moderniteit: de vooruitstrevendheid van die ceramiek gold slechts het raffinement van haar taal, haar zoeken gold in laatste instantie het absolute object, de immobiliteit die geen toekomst kent. De geschiedenis die hier beschreven werd, dient dan ook, eerder dan als een herzien en aangevuld historisch overzicht, gelezen te worden als een bijdrage tot de ongeschreven geschiedenis van het estheticisme.

KLEURPLATEN



cat. 10 en 11: Bouvier



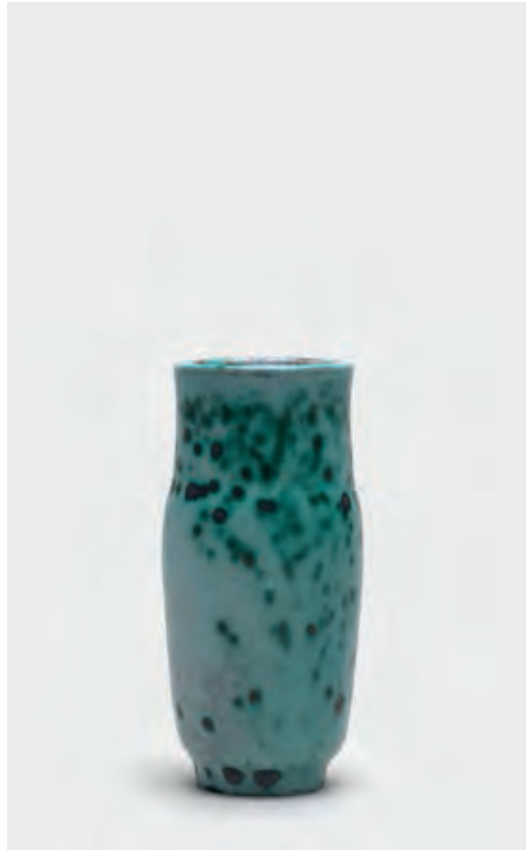
cat. 22, 23 en 24: Atelier rue Blomet



cat. 32: Deck



cat. 36: Chaplet



cat. 38: Chaplet



cat. 40: Chaplet



cat. 41: Chaplet



cat. 50 en 49: Delaherche



cat. 47 en 48: Delaherche



cat. 54: Carriès



cat. 56: Carriès



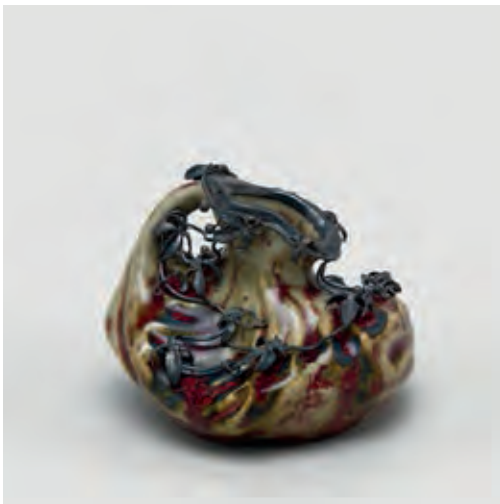
cat. 62: Massier



cat. 85: Lachenal



cat. 69 en 74: Dalpayrat



cat. 71: Dalpayrat



cat. 75: Dalpayrat



cat. 108: Sèvres



cat. 121: Dammouse



cat. 110: Doat



cat. 115 en 116: Doat



cat. 123: Jeannency



cat. 131 en 132: Gittel



cat. 134 en 133: de Vallombreuse



cat. 149: Mougin



cat. 155: Cazin



cat. 160 en 161: Carrière



cat. 171: Vlaminck



cat. 178 en 182: Metthey



cat. 186: Massoul



cat. 191: Rumèbe



cat. 192: Rumèbe



cat. 193: Rumèbe



cat. 188: Decœur



cat. 198: Lachenal



cat. 205: Lenoble



cat. 206: Lenoble



cat. 209 en 208: Decœur



cat. 212, 213 en 211: Decœur



cat. 218: Buthaud



cat. 225: Cazaux



cat. 228: Simmen



cat. 229: Simmen



cat. 230: Simmen



cat. 235: Serré



cat. 236 en 237: Serré



cat. 241: Soudbinine



cat. 243: Soudbinine



cat. 240: Soudbinine



cat. 249 en 248: Besnard



cat. 280: Beyer



cat. 283: Beyer



cat. 282: Beyer



cat. 291: Savin



cat. 295: Carbonell



cat. 313: Gensoli



cat. 318: Kiefer

Voor foto's van alle in de catalogus beschreven stukken, inclusief signaturen, zie

Voir, pour des photos de tous les objets décrits dans le catalogue, y inclus des signatures

[www.....](#)

EINDNOTEN

1 Om volledig te zijn voeg ik hier nog enkele ontbrekende namen aan toe. Het betreft ceramisten die voor het overzicht dat de collectie biedt niet noodzakelijk zijn. Toch lieten die interessant werk na, dat echter zo goed als onvindbaar bleek. Ik noem de Parijse firma van Jacob Frères, waarvan ik een enkele maal ongewoon werk zag dat in deze context zou hebben gepast; de vroeg te situeren Édouard Peyrusson uit Limoges; Léon Parvillée, een generatiegenoot van Deck, die naast zijn typische oeuvre in Turkse en Perzische stijl ook interessant en amper gekend werk van Japanse inspiratie vervaardigde; de japonist Auguste Jean die naast zijn befaamde glas ook ceramiek naliet; andere voor het historisme rond 1870 belangrijke manufactures zoals die van Charles Pillivuyt te Foëcy, Hippolyte Boulenger te Choisy-le-Roi, of Émile Pouyat te Limoges, waar wellicht, los van de courante productie, ook japonistisch werk ontstond; het atelier Hache, Jullien et Cie uit Vierzon die in 1889 porselein met flamméglazuren toonde, nu zo goed als totaal vergeten; beter gedocumenteerd en uit een latere periode zijn te noemen de in Parijs werkende Catalaan Francisco Durrio die in Gauguins trant werkte tot in de jaren twintig; Paul Milet die het bedrijf van zijn vader Optat Milet overnam en gedurende een korte tijdsspanne stukken in art nouveau liet ontwerpen; François-Émile Décorchemont die voorafgaand aan zijn activiteit als glaskunstenaar een korte tijd fraaie ceramiek vervaardigde; Mathurin Méheut die vooral ontwierp voor de faïence-industrie te Quimper en zo strikt genomen buiten het bestek van de collectie valt, hij weze toch vermeld omwille van het persoonlijke van zijn stijl; net als de decorateur André Groult die ceramiek uitgaf onder zijn naam; en ten slotte de modernist Étienne Noël, niet lang geleden herontdekt: zijn gebruiksceramiek had naast Jourdain gepast maar bleek onvindbaar. Ook van de verderop besproken André Fau en Colette Gueden, waarvan vaker werk wordt aangeboden, kon niets gevonden worden dat voldeed aan de gestelde kwaliteitseisen.

2 Een opsomming van derderangse ceramisten laat ik achterwege. Wel noem ik hier enkelen waarvan de werken onopgemerkt blijven of zelden of nooit op de markt verschijnen en waarover literatuur schaars is. Mogelijk ontbreken ze ten onrechte in de geschiedenis, want het weinige dat ik van hen kon zien was persoonlijk of zelfs mooi. Zo werkten rond de Eerste Wereldoorlog en daarna Étienne Avenard – wiens charmante en traditionalistische faïence rond 1920 vaak werd gepubliceerd en door zijn tijdgenoten zeer werd gewaardeerd –, zie ill.6, Marguerite Briensau, Jeanne Lecœur, Édouard Getting, Émile Simonod, Michel Lacoste, Jean Renoir en Georges-Clément de Swiecinski. Hieraan kan Maurice D'Homme worden toegevoegd. Van hem kent men naast vele monumentale ceramiekreliefs ook beschilderde faïence, ontstaan in samenwerking met zijn vrouw. Hij werd recent opgenomen in de publicatie over de collectie moderne ceramiek van het Musée des Arts Décoratifs te Parijs: B. SALMON (red.), *Céramiques XXe siècle. Collection du Musée des Arts Décoratifs*, Parijs, 2006, pp.46-47. De criticus Tisserand nam een aantal naderhand vergeten ceramisten op in zijn artikelenreeks die een stand van zaken geeft voor de jaren rond 1925. Onder hen vooral Joseph Massé, Cécile Baillot-Jourdan, Julia Ariès Thibaut en de reeds voor de oorlog gedebuteerde Joseph Roux-Champion, allen schilders op ceramiek. Zie hiervoor de bibliografie. In de jaren dertig is er interessant werk gemaakt door een zekere René Lecuir. In de periode rond 1937 vallen vooral de statuettes in aardewerk op van de maniëristische Ferdinand Fargeot of van de meer bekende Maryvonne Méheut, de dochter van de reeds vermelde Mathurin Méheut. Vanaf ongeveer 1945, dus buiten de hier behandelde periode, valt meer dan één vrouw op onder de Franse ceramisten. Zo Lepeltier die in de inleiding even zal opduiken. Hier vermeld ik slechts Marianne Clouzot en Denise Picart. Volledig aan hen voorbijgaan wil ik niet, te meer omdat ze schatplichtig zijn aan vrouwen als Gueden en Carbonell die hen voorgingen en waarvan het werk hier wel wordt behandeld. De ceramiek in Parijs is nooit, zoals in Wenen tussen de oorlogen, door vrouwen beheerst, maar hun aandeel, dat onderschat is gebleven, is toch niet gering. Van vele genoemden is werk in de reserves van het Musée des Arts Décoratifs. Ik vermeld hier uitsluitend ceramisten van na de Eerste Wereldoorlog. In de periode daarvoor zal men mijns inziens nog slechts uitzonderlijk vergeten kwaliteit kunnen ontdekken. Deze mening zou kunnen worden tegengesproken door een aangekondigde publicatie door Arthur die na vele jaren onderzoek talloze onbekende Franse ceramisten van rond 1900 een plaats wil geven in de geschiedenis.

3 Voor deze en de andere in deze paragraaf genoemde publicaties, zie de bibliografie.

4 Rekening houdend met mijn beperkte kennis van de soms complexe ceramische technieken, technieken waarmee in de hier besproken periode trouwens werd geëxperimenteerd, gebruik ik de termen 'glazuur' en 'email' in de niet-specifieke betekenis, dus als verzamelnamen, te vergelijken met het Engelse 'glaze', het Duitse 'Glasure', of het Franse 'glaçure', 'email' of 'couverte'. Zo ook leek het me best, gezien de specifieke Franse situatie en naar analogie van de Franse terminologie, het woord 'faïence' te gebruiken als verzamelwoord voor de groep die zich door een lagere baktemperatuur en dus door een poreuze scherf onderscheidt van steengoed en porselein. Het woord 'aardewerk', dat in Nederland algemener wordt gebruikt, duidt dan op een nog zachter gebakken materie, in het Frans 'terre cuite' genoemd.

5 Zie J.-P. VAN LITH, *La Céramique. Dictionnaire encyclopédique*, s.l. [Parijs], 2000. Ook bruikbaar is onder andere N. BLONDEL, *Céramique. Vocabulaire technique* (reeks *Principes d'analyse scientifique*), Parijs, 2001. Hierbij kunnen

de vele handboeken voor ceramisten worden gevoegd. Ik wijs hier slechts op de technische geschriften van de hedendaagse ceramist Daniel de Montmollin. Samen met zijn beschouwende teksten behoren die wellicht tot het mooiste dat over ceramiek in het algemeen geschreven werd. Ook tijdens de hier behandelde periode verschenen technische handleidingen, zie daarvoor onze noot 163.

6 De populariteit van ceramiek in de periode van de art nouveau en de art deco bracht een zekere oppervlakkigheid met zich mee. Zo schrijft Clouzot: “Depuis trente ans tous ceux qui se piquent de goût ont disposé sur un coin d'étagère ou dans une vitrine des grès flammés, des porcelaines à grand feu, des pâtes de verre, des poteries émaillées, non sans les confondre avec une touchante incompréhension des techniques”, in H. CLOUZOT, *En marge de l'art appliqué moderne*, in *L'Amour de l'Art*, april, 1924, p.115.

7 Valotaire over Raoul Lachenal in M. VALOTAIRE, *La céramique française moderne* (reeks *Architecture et arts décoratifs*), Parijs-Brussel, 1930, p.33.

8 Historische overzichten van de Franse ceramiek geven zo goed als steeds blijk van een tegengestelde visie. Voor een treffend voorbeeld van zo een visie, waarin de geschiedenis samenvalt met een progressieve ontwikkeling van de moderniteit, zie de passages in het overigens voortreffelijke artikel K.McKIRDY, Émile Lenoble et la céramique française du début du XXe siècle, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 37, 1987, pp.17-18 en 21.

9 G. MOUREY, *La céramique*, in an. [J.MEIER-GRAEFE] (red.), *Documents sur l'art industriel au vingtième siècle. Reproductions photographiques des principales œuvres des collaborateurs de La Maison Moderne*, Parijs, s.d. [1901], p. II.

10 R. MOUTARD-ULDRY, *La céramique contemporaine*, in *Beaux-Arts*, 1 januari 1937, p.6. Moutard-Uldry was in die jaren gezaghebbend. De geschiedenis van de Franse moderne ceramiek werd al in 1919 tot dezelfde vier namen gereduceerd in een tot een Noors publiek gericht uitgebreid artikel van Mourey. Zie daarvoor de bibliografie.

11 “[...] l'iniquité de nos dédains”, in R. MARX, *La décoration et les industries d'art*, in L.BÉNÉDITE e.a., *Exposition Universelle de 1900. Les Beaux-Arts et les Arts Décoratifs*, Parijs, s.d. [1900], p. 510. Zie ook R.MARX, *La décoration et les industries d'art à l'Exposition Universelle de 1900*, Parijs, 1901, p.100.

12 “Un pot est destiné à recevoir des fleurs. Sans fleurs, il n'est plus rien.” Tenzij, volgens Schlegel, een vaas door haar plastische werking tot de beeldende kunst kan toetreden: “Pour avoir une vie propre, il doit être aussi une sculpture”, geciteerd in Y. BRUNHAMMER en M.-L. PERRIN, *Céramique française contemporaine, sources et courants*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1981-1982, p.38.

13 Veel van wat de pioniers hebben bereikt, lijkt voortgezet in een groot deel van de huidige Franse ceramiek. Zie hiervoor bijvoorbeeld de collectie Buéno waarin de nog steeds werkzame invloed van Japan en China een aanzienlijke rol speelt: J. JACQUINOT, *Collection Buéno. Dialogues céramiques*, cat. Duinkerke (Musée d'Art Contemporain), 1995.

14 Bij die gelegenheid werd een gratis gids voor de bezoeker in drie talen uitgegeven. De teksten daarin komen overeen met de tekstpanelen van de twaalf afdelingen en volgen aldus het parcours van de tentoonstelling. Voor de referentie, zie de bibliografie. Ik dank hier Lieven Daenens, de directeur, en Bernadette De Loose, de adjunct. Zij waren zo gul me voor de architectuur en de schikking alle vrijheid te geven.

15 A. HALLAYS, *En flânant à travers l'Exposition de 1900*, vol. I, Parijs, 1901, p.41.

16 F. MATHEY, *La céramique des peintres*, in *Métiers d'Art*, 16-17, 1981, p.110.

17 Voor Rousseau's activiteit met betrekking tot ceramiek, zie in de bibliografie bij de retrospectieve algemene literatuur onder Weisberg en bij de bibliografie over Bracquemond vooral het deel uit de reeks ‘Les dossiers du Musée d'Orsay’, het artikel van Champien en dat van Schneck.

18 Zo een houding was typisch voor het vroege japonisme. Op de wereldtentoonstelling van 1867 toonde de Parijse edelsmid Alexis Falize, een even fervent aanhanger van de Japanse smaak, een halssnoer en oorkingen waarvan de ronde, vlakke elementen een decor vertoonden in cloisonné-email in een zuiver en vrolijk coloriet. Het decor ging, zoals bij Bracquemond, terug op Japanse grafiek. Voor goede afbeeldingen in kleur, zie K.PURCELL, *Japonisme: From Falize to Fabergé. The Goldsmith and Japan*, cat. Londen (Wartski), 2011, pp.16 en 17. Zie ook p.14 in verband met Japanse houtsneden als bron voor Falize. De letterlijk overgenomen voorstelling van een pikkende hen op een der ronde elementen is eveneens terug te vinden op een der etsplaten gebruikt voor het servies voor Rousseau, afgebeeld in J.-P.BOUILLON, Ch.SHIMIZU en Ph.THIÉBAUT, *Art, industrie et japonisme. Le service “Rousseau”* (reeks *Les dossiers du Musée d'Orsay*), Parijs, 1988, p.23.

19 De nu nog herhaalde bewering als zou Bracquemond in 1856 als eerste kunstenaar Japanse prenten hebben ontdekt,

berust op een vergissing, zie Ch. VAN RAPPARD-BOON, Japonism, the First Years, 1856-1876, in Liber Amicorum Karel G. Boon, Amsterdam, 1974, pp.110-117. Een overzicht van de literatuur over het japonisme, die meestal in de eerste plaats de beeldende kunst behandelt, laat ik hier achterwege. Wel wijs ik op twee in verband met het verdere verloop van mijn tekst interessante studies aangaande de receptie van Japanse ceramiek in de periode van het japonisme: Y.IMAI, Changes in FrenchTaste for Japanese Ceramics, op internet in Japan Review, 16, 2004, pp. 101-127; en Ch. SHIMIZU, Les grès japonais en France à l'époque de Carriès, in S.HADIDA (o.l.v.), Jean Carriès (1855-1894) ou la terre viscérale, cat. Auxerre (Musées d'Art et d'Histoire), 2007, pp.57-60.

20 A. DUBOUCHÉ, La céramique contemporaine à l'exposition universelle de 1878, in L'Art, 20 oktober 1878, p. 57. Ook Chesneau drukt zich op dat zelfde moment vergelijkbaar uit: "c'est de la folie", in E. CHESNEAU, Exposition Universelle. Le Japon à Paris, in Gazette des Beaux-Arts, 1 september 1878, p.388. Enkele jaren eerder reeds noemde Burty het japonisme een "caprice de dilettante blasé", in Ph. BURTY, Japonisme, in La Renaissance Littéraire et Artistique, 27 juli 1872, p.84.

21 R. MARX, Sur le rôle et l'influence des arts de l'extrême-orient et du Japon, in Le Japon Artistique, 36, april, 1891, p. 148. Niet iedereen was het japonisme even genegen. Zo biedt Renoir een voorbeeld van de groeiende afkeer, zie R.L. HERBERT, Nature's Workshop. Renoir's Writing on the Decorative Arts, New Haven-Londen, 2000, p.127.

22 Burty over de Japanse esthetica in Ph. BURTY, Les émaux cloisonnés anciens et modernes, Parijs, 1868, p. 69.

23 De stilistische revolutie ingeleid door het 'Service Rousseau' werd deels voorbereid door Bracquemonds grafisch werk dat deel had aan de Franse avant-garde. In dat verband wijs ik op de stelling van Bouillon, uiteengezet in J.-P. BOUILLON, Remarques sur le Japonisme de Bracquemond, in Y.CHISABURŌ (red.), Japonisme in Art. An International Symposium, Tokyo, 1980, pp.83-108.

24 Anders dan hier het geval is, starten enkele collecties vroege moderne Franse ceramiek bij de invloed van de islamkunst. Zoals andere kunstnijverheden in Frankrijk werd een deel van de ceramiek in de tweede helft van de 19e eeuw inderdaad gedreven door een fascinatie voor islamitische vormgeving. Zie hiervoor D.MÖLLERS, Der islamische Einfluß auf Glas und Keramik im französischen Historismus (reeks Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte), Frankfurt-am-Main, 1992; en A.HAGEDORN, Auf der Suche nach dem neuen Stil. Der Einfluß der osmanischen Kunst auf die europäische Keramik im 19. Jahrhundert, cat. Bonn (Wissenschaftszentrum), 1998-1999, pp.48-55. Door Hagedorn wordt nadruk gelegd op het voornamelijk kopiërende karakter van de Franse oriëntalistische ceramiek, die geen wezenlijk deel had aan de ontwikkeling van een nieuwe Europese stijl. De meer vrije receptie van de islamitische kunst door Bouvier, Damouse en wellicht ook Bracquemond, die niet worden vernoemd, kan deze visie evenwel nuanceren. Zie hiervoor cat.5-9 en ill.12. Ook in de gedetailleerde studie van Möllers, waarin het kopiërend oriëntalisme wordt uitgebreid tot de associatieve omgang met de Oriënt, wordt niet gewezen op Bouvier, Damouse en Bracquemond. De beweging wordt wel doorgetrokken van de tijdgenoten van Ziegler en Deck tot enkele uitzonderlijke momenten in het oeuvre van art-nouveaustenaars als Gallé, Massier en Dalpayrat. Bouvier, Damouse en Bracquemond komen evenmin ter sprake in R. LABRUSSE e.a., Pours décors? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle. Collections des Arts Décoratifs, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 2007-2008 en R. LABRUSSE en S. HELLAL, Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam, cat. Lyon (Musée des Beaux-Arts), 2011. De eerste publicatie vermeldt Deck en diens tijdgenoten naast Massier en Metthey; de tweede gaat in op Deck en Metthey. Beide publicaties wijzen op de deels interpreterende vormgeving van de islamitisch geïnspireerde Franse ceramiek.

25 Over Zieglers historisme, zie in de eerste plaats de uitvoerige studies van Werren, een collectionneur en connaisseur van zijn werk: J.WERREN, Jules Ziegler, Erneuerer des künstlerischen Steinzeugs in Frankreich unter dem Einfluß der rheinischen Renaissance, in Keramos, 185, 2004, pp. 69-100; en J.WERREN, Jules Ziegler, peintre – céramiste – photographe, Le Mans, 2010.

26 Zie ill.8. Voor meer afbeeldingen van schotels van Avisseau en zijn volgelingen, zie o.a. D. OGER e.a., Un bestiaire fantastique. Avisseau et la faïence de Tours (1840-1910), cat. Tours (Musée des Beaux-Arts), 2002-2003; Limoges (Musée National Adrien Dubouché), 2003, passim. Voor voorbeelden van asymmetrische trompe-l'oeils en naturalistische vazen, zie de afbeeldingen op resp. pp. 126 e.v., 181 en 183. Voor een voorbeeld van een vrijstaande sculptuur van Avisseau, zie o.a. p.187. Zie verder over de Palissyten M.P.KATZ en R.LEHR, Palissy Ware. Nineteenth-Century French Ceramists from Avisseau to Renoulet, Londen, 1996; L.N. AMICO, À la recherche du paradis terrestre. Bernard Palissy et ses continuateurs, Parijs, 1996, pp.186-217; en Ch.VIENNET, Bernard Palissy et ses suivants du XVI^e siècle à nos jours. Hymne à la nature, Parijs, 2010, pp.154-219.

27 Als Avisseau en zijn school dan toch als vaders van de moderne ceramiek moeten gelden, dan zouden niet de

door een accentloze nevenschikking gekenmerkte schotels en borden maar eerder de uitzonderlijke barokke vazen dit kunnen legitimeren door een zekere verwantschap met de art nouveau van vooral Lachenal. Zie bijvoorbeeld vaasvormen samengesteld uit bladeren, afgebeeld in D. OGER e.a., op.cit. (noot 26), p.181 en de vaas in de vorm van een kikker, zoals eveneens voorkomend bij Lachenal, op p.183. Maar zelfs in dat geval blijft de natuurgetrouwheid, en aldus het gebrek aan stileren en synthese, een fundamenteel bezwaar tegen die stelling. Avisseau en de Palissystemen worden toch probleemloos bij de vroege modernen geklasseerd door Heuser in H.-J. HEUSER, *Französische Keramik zwischen 1850 und 1910. Sammlung Maria und Hans-Jürgen Heuser, Hamburg, cat. Keulen (Kunstgewerbemuseum), 1974; Hannover (Kestner-Museum), 1974; Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1974-1975*, pp. 58-67. Zie ook voor een zelfde standpunt als Heuser M. WASCHEK, *Avisseau, le mythe de Palissy et la naissance de la céramique artistique moderne*, in D. OGER e.a., op.cit. (noot 26), vooral pp.23-24.

28 W. HALÉN, Christopher Dresser, Oxford, 1990, pp.119-120.

29 Zie ill.9. Voor meer delen van Colemans 'Naturalist Service', waaronder een bord waarop een compositie met een kreeft, te vergelijken met cat.2, zie Ch. SPENCER en M. BATTERSBY, *The Aesthetic Movement, 1869-1890*, cat. Londen (Camden Arts Centre), 1973, nr. 64. Bracquemonds invloed op het 'Naturalist Service' wordt terloops aangestipt in P. ATTERBURY en M. BATKIN, *The Dictionary of Minton, Woodbridge, 1990*, herziene uitg. 1998, p. 261, maar niet vermeld in een paragraaf gewijd aan Franse invloed op Minton op pp. 89-90. Een afbeelding van een bord uit het 'Naturalist Service' staat op p.140. Verder wordt die invloed – zij het alweer terloops – vermeld in M. DONNELLY en B.D. COLEMAN, *The Colemans and Minton's Art Pottery Studio, in The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal*, 30, 2006, p.47. Voor een afbeelding van het Engelse servies, zie p.46. In de literatuur over Bracquemond daarentegen blijft de invloed op Coleman onvermeld. Ook Wedgwood bracht in het begin van de jaren zeventig een op Bracquemonds composities geïnspireerd servies uit, ontworpen door de ingeweken Fransman Pierre Mallet en Goutard Léonce. Zie daarover A. SCOTT ANDERSON, *Pierre Mallet (1836-1898), Pioneer of French Aesthetic Ceramics in England, in The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal*, 23, 1999, p.89. De motieven zijn daar echter weergegeven met diepte en schaduw en hun combinaties missen de gedurfde onlogica van Bracquemond. In diezelfde tijd nam Wedgwood ook de techniek van Bracquemond over: van 1873 dateert een servies waarop gedrukte en met de hand ingekleurde motieven, ontleend aan de Mangwa van Hokusai. Voor een afbeelding van een plaat uit de Mangwa en een schotel uit het servies, zie E. ASLIN, *Japanese Influence on Nineteenth-Century Decorative Arts*, in S.M. WRIGHT (red.), *The Decorative Arts in the Victorian Period*, Londen, 1989, pl. XXXI.

30 E. CHESNEAU, op.cit. (noot 20), p.388.

31 Zo valt het op dat in de catalogus van een belangrijke contemporaine manifestatie van de Franse avant-gardistische ceramiek onverbloemd melding bleef gemaakt van Perzische en Japanse decors en van vormen in Pompeïaanse en Louis XV-stijl: zie de lijst werken van Dammouse in L. DE FOURCAUD e.a., *First Exhibition of French Artists in Decorative Art*, cat. Londen (The Grafton Galleries), 1893, p.23.

32 Zie de afbeelding van het servies in V. CHAMPIER, *Les industries d'art à l'exposition universelle de 1889*, vol.I, Parijs, 1889, pl. z.nr., mei, fasc.1.

33 Voor een voorbeeld van een dergelijk ontwerp voor Rousseau, zie het in de jaren zeventig door Henri Lambert ontworpen bord, afgebeeld in G.P. WEISBERG, *Japonisme in French Ceramic Decoration. Part I: the Pieces for E. Rousseau*, Paris, in *The Connoisseur*, 737, 1973, p.211. Voor werk voor Vieillard, zie de aan Eugène Millet toegeschreven schotels afgebeeld in J. DU PASQUIER, J. Vieillard & Cie. *Eclecticisme et Japonisme. Catalogue des céramiques et des dessins*, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1986, pp. 8 en 60 ; en het bord uit de reeks 'Oiseaux Aquatiques' afgebeeld in het aan japonistische borden gewijd artikel L.D'ALBIS, *Les débuts du japonisme céramique en France de Bracquemond à Chaplet*, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 7, 1998, p.17. Voor duidelijke voorbeelden van het late doorwerken van het 'Service Rousseau' en van het voortduren van de citerende en anecdotische, toen voorbijgestreefde fase van het japonisme in Frankrijk, zie de serviezen uitgegeven door Le Grand Dépôt E. Bourgeois, afgebeeld in an., *La Céramique Moderne par Le Grand Dépôt*, Parijs, 1891, zie vooral pl. 14 voor 'Rocaille', een naturalistische versie van het 'Service Rousseau', en pl.23 voor 'Papillons & Fleurs', een versie met rode rand. Na 1900 werd door dezelfde firma slechts sporadisch serviesgoed met japonaiserie-versiering aangeboden, zie an., *Le Grand Dépôt E. Bourgeois [...] Porcelaines – Faïences – Cristaux – Céramique*, Parijs, s.d. [1906?], pl.14. Nog later bleven serviezen in de trant van het 'Service Rousseau' op de markt gebracht door het Maison Rouard, zo het 'Service des Grands Oiseaux', zie. V. AYROLES, *De l'art nouveau à l'art déco. La maison Rouard*, in *L'Objet d'Art-L'Estampille*, 308, 1996, p.56.

34 Zie É. BAYARD, *Le style moderne (reeks L'art de reconnaître les styles)*, Parijs, 1922, p.310.

35 Als schilder werkte Bouvier conservatief, en het is dan ook logisch dat Fantin-Latour hem niet opnam in het befaamde groepsportret uit 1870, 'Un atelier aux Batignolles', waarop hun progressieve vrienden, geschaard rond Manet, staan afgebeeld. Als progressief ceramist blijkt hij wel aanwezig, zij het onrechtstreeks: op een tafel naast de geportretteerden staat een vaas van zijn hand. Zie G.P.WEISBERG, *Fantin-Latour and Still Life Symbolism in Un Atelier aux Batignolles*, in *Gazette des Beaux-Arts*, december, 1977, pp.205-215. Weisberg wijst erop dat Astruc, een der geportretteerden, Bouviers schilderkunst wel zeer lovend becommentarieerde, maar hij stipt het feit van diens afwezigheid in de groep niet aan. De vaas die Fantin-Latour afbeeldde, werd hetzelfde jaar ook afgebeeld door Bazille, een der geportretteerden op het groepsportret: zie 'Négresse aux pivoinés', 1870, olie op doek, Musée Fabre, Montpellier, cat.60 in M.SCHULMAN, *Frédéric Bazille, 1841-1870. Catalogue raisonné. Peintures – Dessins, pastels, aquarelles. Sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Parijs, 1995, afgebeeld op p.212.

36 Beiden ontbreken zo goed als steeds in overzichten van vrouwelijke kunstenaars, zelfs in de meer gespecialiseerde studie van I. ANSCOMBE, *A Woman's Touch. Women in Design from 1860 to the Present Day*, Londen 1984, waarin nochtans françaises zijn opgenomen. Over Escallier is er geen monografische literatuur voorhanden. Zie voor haar de bijdrage door Bumpus in D.GAZE (red.), *Dictionary of Women Artists*, vol.I, Londen-Chicago, 1997, pp.501- 503, een uitzondering op de regel. Zie ook É.HARDOUIN-FUGIER en É.GRAFE, *Les peintres de fleurs en France de Redouté à Redon*, Parijs, 1992, vooral pp. 183-184. Voor Moreau-Nélaton, zie É.MOREAU-NÉLATON, *Camille Moreau, peintre et céramiste*, Parijs, 1899; G.P.WEISBERG, *Les albums Ukiyo-e de Camille Moreau. Sources nouvelles pour le "Japonisme"*, in *Nouvelles de l'Estampe*, 23, 1975, pp. 18-21; en X.DE MASSARY, *Camille Moreau, une femme peintre et céramiste au XIXe siècle*, in *Mémoires de la Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie de l'Aisne*, XVIII, 1998, pp.147-165; zie verder voor een studie van Weisberg in onze bibliografie onder Dammouse.

37 A.DUBOUCHE, *Poteries décoratives*, in V.DE LUYNES (red.), *Exposition Universelle Internationale de 1878 à Paris. Groupe III. Classe 20. Rapport sur la céramique*, Parijs, 1882, resp. pp.121 en 116.

38 De positie van de vrouwen bij Doulton was uitzonderlijk. In de regel werkten de schilders op faïence in Engeland anoniem en werden ze tegenover hun mannelijke collega's vernederend behandeld. Meer hierover in A. CALLEN, *Angel in the Studio*, Londen, 1979, 2de uitgave: *Women in the Arts & Crafts Movement 1870-1914*, Londen, 1980, pp 52-54; en in Ch. BUCKLERS, *Potters and Paintresses. Women Designers in the Pottery Industry, 1870-1955*, Londen, 1990, pp. 21-25 en 50-69. In de jaren zeventig keerde in Engeland het tij voor de vrouwen. Op de vanaf 1876 door de galerie Howell and James te Londen ingerichte jaarlijkse tentoonstellingen voor ceramiekschilders waren vooral vrouwen, professionelen en amateurs, vertegenwoordigd. Onder hen veel schilders van bij Doulton. Ook Camille Moreau toonde er werk. Zie hiervoor M.HASLAM, *English Art Pottery 1865-1915*, s.l., 1975, pp.13, 61-64.

39 Respectievelijk A.DUBOUCHE, *Exposition de l'Union Centrale. Industrie Moderne. Céramique*, in *Gazette des Beaux-Arts*, oktober, 1874, p.310; en A.R. DE LIESVILLE, *Exposition universelle de 1878. Les industries d'art. La céramique et la verrerie au Champ-de-Mars*, Parijs, 1879, p.17. Deck zelf trok die status niet in twiifel. Een Amerikaanse verslaggever citeerde hem als volgt: "I am the greatest inventor of color in the world. Not the Japanese, not the Indians of the Orient, not Bernard Palissy himself, or any of the ceramic colorers of the Italian Renaissance, or of modern times, have succeeded so well in color as I have.", in M.B. WRIGHT, *Deck Faïence*, in *The Art Amateur*, oktober, 1881, p. 100.

40 Na zijn successen op de internationale tentoonstellingen te Londen in 1862 en Parijs in 1867 had Deck veel Engelse cliënten, waaronder de eigenaar van Minton, zie B.BUMPUS, *Théodore Deck Céramiste*, cat. Londen (H.Blairman & Sons), 2000, pp.13-14. Zie ook M.P.LEVY, *Furniture and Works of Art*, cat. Londen (H.Blairman & Sons, Pavilion of Art and Design), 2012 e.a., nr.9, voor een sierbord van Minton uit 1872 dat in verband wordt gezien met Deck. Ook door andere Engelse manufacturen werd door hem beïnvloed werk op de markt gebracht. Het South Kensington Museum, het huidige Victoria and Albert Museum, verwierf niet minder dan dertig werken van zijn hand, telkens kort na hun ontstaan. En een bord van hem had een ereplaats in het huis van lord Leighton aan Holland Park in Kensington, zie Ch. GERE, *Artistic Circles. Design & Decoration in the Aesthetic Movement*, Londen, 2010, p.145.

41 Tekenend in dit opzicht is een gebeurtenis tijdens de voorbereiding van de wereldtentoonstelling van 1878: na een discussie over de plaats van door bekende salonschilders gedecoreerde borden van Deck kozen de curatoren voor de afdeling ceramiek en niet voor de afdeling schone kunsten, zie B.BUMPUS, op.cit. (noot 40), p.22.

42 Zie hiervoor [É.] GERSPACH, *Théodore Deck et son influence sur la céramique moderne*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XI, 1890-1891, pp.353-358, waarin Decks belang voor de technische vernieuwingen binnen de porseleinmanufactuur van Sèvres wordt beschreven.

43 Zie een afbeelding in A. COONEY FRELINGHUYSEN, *Aesthetic Forms in Ceramics and Glass*, in D. BOLGER

BURKE e.a., *In Pursuit of Beauty. Americans and the Aesthetic Movement*, cat. New York (The Metropolitan Museum of Art), 1986-1987, p. 219. De overeenkomst met Deck bleef bij mijn weten ook na deze publicatie onopgemerkt.

44 A. LEISTIKOW-DUCHARDT, *Die Entwicklung eines neuen Stiles im Porzellan. Eine Betrachtung über die neuzeitliche Porzellankunst in Europa seit 1860*, Heidelberg, 1957, pp. 86-87. Leistikow-Duchardt situeert de reis naar Parijs in 1885. Behalve Deck en Bracquemond ziet ze Dammouse als belangrijk voor de decoratiemethode die later te Kopenhagen werd toegepast. Ook Mundt denkt aan Dammouse als een impuls voor het ontstaan van de Kopenhaagse stijl, zie F.H.HOFMANN (red.), *Das Porzellan der europäischen Manufakturen* (reeks Propyläen Kunstgeschichte), Frankfurt-Berlijn-Wenen, 1980, pp.247 en 328, en A.FAY-HALLÉ en B.MUNDT, *La porcelaine européenne au XIXe siècle*, Fribourg, 1983, pp.249-250. Franse beïnvloeding naar aanleiding van bezoeken aan Parijs werd reeds geopperd in X. ROSTOCK, *Den Kongelige Porcelainsfabrik og Fajancefabriken Aluminia før og nu*, Kopenhagen, 1938, pp. 53-54. Verder vond ik in de literatuur over Denemarken weinig melding van concrete beïnvloeding.

45 Zie meer hierover in D.HELSTED, Arnold Krog and the Porcelain, in B.L.GRANDJEAN e.a., *The Royal Copenhagen Porcelain Manufactory, 1775-1975*, Kopenhagen, 1975, pp. 47-49. Voor een beschrijving van het Kopenhaagse japonistische milieu dat volledig op het Parijse was geënt, zie M.BODELSEN, *Sèvres-Copenhagen. Crystal Glazes and Stoneware at the Turn of the Century*, in idem, pp.62-64. Zie ook aldaar betreffende de gelijktijdige invloed van Sèvres op het monochrome Kopenhaagse porselein, p.64.

46 Als bewijs hiervoor volstaat de mooie vaas uit 1887 gedecoreerd door Krog met vissen in een net voor een landschap, afgebeeld in D.HELSTED, op.cit. (noot 45), p.39.

47 Zie bijvoorbeeld de afbeelding in E. GARNIER, *Exposition Universelle de 1889: La céramique. La porcelaine*, in *Gazette des Beaux-Arts*, september, 1889, p. 341.

48 De twee citaten komen uit A.MARC, *La céramique française*, in *L'Exposition de Paris*, 28, 1878, p.219.

49 E.S. [FSOULIER], *La Porcelaine. La manufacture de Sèvres et les fabriques particulières*, in *L'Exposition de Paris*, 17, 1878, p.134.

50 A.MARC, op.cit. (noot 48), p.219.

51 A.MARC, *La céramique française*, in *L'Exposition de Paris*, 29, 1878, p.227.

52 "Ici [d.i. in de toegepaste kunsten] la rupture de la tradition a été empêchée par les Gallé, les Dammouse, les Chaplet", in R.MARX, *Les Salons de 1903*, in *Revue Universelle*, 1 juni 1903, p.283.

53 Zo wordt Chaplets eigen atelier niet genoemd in de tentoonstellingscatalogus die overigens als een pionierswerk mag gelden : J. en L.D'ALBIS, J.-P.BOUILLON en C.ROMANET, *Céramique impressionniste. L'atelier Haviland de Paris-Auteuil, 1873-1882*, cat. Parijs (Ancien Hôtel des Archevêques de Sens), 1974-1975; noch in L.D'ALBIS, *Céramique impressionniste*, cat. Chatou (Musée Fournaise), 2001.

54 Voor Haviland zie in de bibliografie bij de retrospectieve algemene literatuur onder L. d'Albis, naast alle titels aangaande Chaplet en Auteuil, en aangaande Bracquemond onder Ayroles en Bouillon. Zie verder vooral J.D'ALBIS, *Histoire de la fabrique Haviland de 1842 à 1925*, in *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, vol.XCVI, 1969, pp.193-225; J. D'ALBIS en C.ROMANET, *La porcelaine de Limoges*, Parijs, 1980, pp. 134-143; N.VALIÈRE, *Un Américain à Limoges, Charles Edward Haviland (1839-1921)*, porcelainier, Tulle, 1992; Ch.MESLIN-PERRIER (o.l.v.), *Chefs-d'œuvre de la porcelaine de Limoges*, cat. Parijs (Musée du Luxembourg), 1996, pp.205-223; Ch.MESLIN-PERRIER en M.SEGONDS-PERRIER, *Limoges, deux siècles de porcelaine*, Parijs, 2002, pp.203-217; en N.MARITCH-HAVILAND en C.DE LÉOBARDY, *Lalique – Haviland – Burty. Portraits de famille*, Limoges, 2009.

55 Uit een brief door Charles Haviland van september 1876, geciteerd in L.D'ALBIS, op.cit. (noot 53), p.24.

56 Meerdere auteurs wezen op de inaccurate terminologie. Voor een uitgebreider onderzoek van de term in ceramiek en schilderkunst, zie A.GAY-MAZUEL, *L'impressionnisme en céramique*, in A.GAY-MAZUEL, L.D'ALBIS e.a., *Émaux atmosphériques. La céramique "impressionniste"*, cat. Rouen (Musée de la Céramique), 2010, pp.17-35.

57 D. ROUART en D. WILDENSTEIN, *Édouard Manet. Catalogue raisonné*, vol. I : *Peintures*, Lausanne-Parijs, 1975, nr. 384, 385 en 386. De typische penseelvoering kwam al voor in 1876, zie nr. 251.

58 Uit een brief door een vertegenwoordiger aan Charles Haviland van oktober 1879, geciteerd in L.D'ALBIS, op.cit. (noot 53), p.36.

59 É.BERGERAT, *Bracquemond*, in *Galerie Contemporaine, Littéraire, Artistique*, 1e serie, 1878 (1^e sem.), z.p. Dubouché is dezelfde mening toegedaan : doelend op Landeneher, Delaplanche en Aubé, stelt hij naar aanleiding van de

wereldtentoonstelling van 1878 dat “il y a telles de ces terres cuites qui prendront place un jour dans les collections des plus fins amateurs et aussi dans nos grands musées”, in A.DUBOUCHÉ, op.cit. (noot 37), p.134.

60 Op de Parijse wereldtentoonstelling van 1889 was barbotine niet meer aan de orde, zie E. GARNIER, Exposition Universelle de 1889. Les industries d'art. La céramique architecturale et décorative. La faïence, le grès, le verre, la mosaïque, in Gazette des Beaux-Arts, 1889 (2e sem.), p. 568 : “C'est avec plaisir que nous avons constaté la disparition presque complète de ces décorations fausses et prétentieuses obtenues à l'aide des barbotines colorées qui avaient pris une si grande extension il y a quelques années, mais dont le bon goût du public a su faire justice”. Garnier erkent wel de kwaliteiten van de techniek die naar voren kunnen komen indien de uitvoering in handen is van een kunstenaar. Ook de ceramist Loebnitz wijst als rapporteur van de jury bij de tentoonstelling van 1889 op de toenmalige afkeer van barbotine, dat te commercieel was gebruikt. En ook hij betoogt dat “si la barbotine avait toujours été traitée par des artistes tels que Chaplet, elle serait encore aujourd'hui un des procédés les plus intéressants de la faïence décorative”, in J.LOEBNITZ, Classe 20. Céramique, in A.PICARD (red.), Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international, vol. IV, Parijs, 1891, p.215. Maar zelfs tijdens de bloeitijd van barbotine was niet iedereen voor de nieuwe esthetiek gewonnen. Zo was er de spottende kritiek van de Duitser Schmidt naar aanleiding van de wereldtentoonstelling van 1878. Ook het werk voor Haviland, inclusief dat van Aubé, wordt door hem slordigheid en vormloosheid verweten. Wel looft hij de poging tot innovatie. Zie A. SCHMIDT, Die Keramik auf der Pariser Weltausstellung 1878, Berlijn, s.d. [1879], pp. 65-68.

61 In de historisch belangrijke reeks cilindervormige vazen die Krog ontwierp voor de koninklijke porseleinmanufaktur van Kopenhagen vanaf 1885 lijkt soms een echo te weerklinken van Auteuil. Niet de aldaar toegepaste techniek maar de aldaar gebruikte typische vorm, de zgn. 'billette', en de doorgedreven japonistische composities en motieven kunnen een aanzet hebben gegeven. Men denke aan het bijzonder mooie decor met eenden in een vijver door Bracquemond. Zie voor een goede afbeelding A.GAY-MAZUEL, L.D'ALBIS e.a., op.cit. (noot 56), p.120. Ik noteer deze veronderstelling voorzichtig want ik kan ze niet met feiten ondersteunen.

62 Zie M. EIDELBERG, Art Pottery, in R.J. CLARK (o.l.v.), The Arts and Crafts Movement in America 1876-1916, cat. Princeton (The Art Museum), 1972, e.a., pp. 119-128, waarin naast Rookwood de ceramiek met barbotine van Thomas J. Wheatley, Charles Volkmar en Hugh Robertson wordt besproken.

63 Zo in M. EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.123.

64 Relativering en humor isoleren Gallé in de Franse ceramiek. In de gelijktijdige Engelse ceramiek is voor die kwaliteiten veel meer plaats. Ze worden zelfs als typerend beschreven in S.SOLICARI, Ceramics, in S. CALLOWAY en L. FEDERLE ORR (o.l.v.), The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860-1900, cat. Londen (Victoria and Albert Museum), 2011; Parijs (Musée d'Orsay), 2011-2012; San Francisco (de Young Museum), 2011, pp.148-151.

65 R. MARX, L'art social, Parijs, 1913, p.122. Zie voor de positieve visie van Marx ook p.123.

66 Zie A.DUBOUCHÉ, op.cit. (noot 37), p.109; P.ÀRÈNE, Union Centrale des Arts Décoratifs. 8^e Exposition. La céramique (3^e groupe). Rapport, in Revue des Arts Décoratifs, januari, 1885, pp. 176-177 ; en J. LOEBNITZ, op.cit. (noot 60), p.234 voor positieve benaderingen, geuit in 1878, 1885 en 1889. De desinteresse die daarna inzette, zou nog lange tijd voortduren. Zo was Gallé slechts met een enkel stuk vertegenwoordigd in de belangrijke collectie Heuser die representatief blijft voor onze huidige visie. Voor Heuser, zie onze noot 27.

67 Voor dergelijke siermotieven uit 'Modern Ornamentation', door Dresser gepubliceerd in 1886, zie W. HALÉN, op.cit. (noot 28), pp.108 en 121, waarop illustraties van ontwerpen voor respectievelijk Watcombe Terracotta en Minton. Hetzelfde kan gezegd van de producten van de stilistisch verwante latere Commondale Pottery.

68 Zie Ch. GRAY, Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin, Baltimore, 1963, p. 10. Gray spreekt van een impuls voor Haviland. Nog duidelijker daarover is B.MUNDT, Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München, 1981, p.201. Mundt is trouwens van oordeel dat de productie van Doulton en die van Haviland dicht bij elkaar staan. Feit is alvast dat in de eerste jaren van de activiteit van het atelier van Haviland in de rue Blomet een belangstelling in Frankrijk voor het steengoed van Doulton bestond. Zie bijvoorbeeld de plaat hors texte, waarop gres van Doulton uit het Musée des Arts Décoratifs in Parijs, in Revue des Arts Décoratifs, vol. IV, 1883-1884, tussen pp. 12 en 13; of het commentaar in het juryrapport bij de tentoonstelling van de Union Centrale des Arts Décoratifs in 1884, in P.ÀRÈNE, op.cit. (noot 66), p.175, waar het initiatief van Haviland wordt gezien als het enige Franse antwoord op het Engelse voorbeeld. Het steengoed van Doulton had al lang indruk op de Fransen gemaakt, zie H.HAVARD, Kunst en Kunstnijverheid op de Parijsche tentoonstelling van 1878. Historisch-critisch overzicht, 's Gravenhage, 1880, p.40; en A.DUBOUCHÉ, op.cit. (noot 37), p.96. En het gold nog als na te volgen voorbeeld tot bij de aanvang van de

activiteit van het atelier in de rue Blomet, zie bijvoorbeeld G.THIERRY, *Exposition Universelle Internationale de 1883 à Amsterdam. Rapport du jury international. Groupe III, classe XXIX. La céramique*, Parijs, 1884, p.92.

69 Léon Arnoux is artistiek leider bij Minton vanaf 1849. Albert-Ernest Carrier-Belleuse werkt vooral voor Minton vanaf 1850. Émile Lessore werkt vooral voor Wedgwood vanaf 1860. Louis- Marc- Emmanuel Solon werkt voor Minton vanaf 1870. Voor Pierre Mallet zie onze noot 29. In die periode werd in Frankrijk de Franse aanwezigheid in Engelse bedrijven gezien als de oorzaak van de artistieke bloei van de Engelse ceramiek, zie hiervoor an., *Lettres d'Angleterre. La poterie de Lambeth*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. V, 1884-1885, p. 18, waarin die mening wordt aangevochten. Later is de samenwerking van Fransen met Engelse bedrijven eerder occasioneel. Contacten zijn er dan met Léon Victor Solon, Thérèse Lessore, Marcel Goupy en Paul Follot.

70 Voor een afbeelding van een op Cazin geënte vaas door Kettle uit 1875, zie M.HASLAM, op.cit. (noot 38), p.120, fig.18. Zie ook p.121 voor een kom vergelijkbaar met onze Cazin, cat.13. Haslam wijst op die invloed op p.8.

71 Zie D.EYLES, *The Doulton Lambeth Wares*, Londen, 1975, p.92.

72 Mijn vermoeden wordt versterkt door de opmerkelijke stilistische verwantschap in vorm en decor tussen cat.12 uit 1872 en een met zoutglazuur bedekte kan uit de ateliers te Lambeth van rond 1866. De kleurstelling ervan is bovendien identiek aan die van de twee kommetjes in onze collectie. Zie voor de kan D.EYLES, op.cit. (noot 71), ill.10.

73 Zie de afbeeldingen van ceramiek met bijhorende sokkels in H.HAVARD, *L'art dans la maison* (reeks *Grammaire de l'ameublement*), Parijs, 1884, p.209 en pl.XV. De stijl van de sokkels is die zoals gebruikelijk in de jaren zeventig bij firma's als Viardot, *L'Escalier de Cristal* of Christofle. Misschien werden de sokkels geleverd door het Maison Myrtil-Dennery te Parijs, zie de afbeelding van meubeltjes van Myrtil-Dennery in R.PAVONI, *La casa dell'ottocento. Moda e sentimento dell'abitare*, Turijn, 1992, p.53.

74 Volgens een brief van Chaplet aan Marx uit 1901 heeft Aubé ook gewerkt in het atelier in de rue Blomet, zie de gepubliceerde brief in J. en L.D'ALBIS en C.ROMANET, Ernest Chaplet, 1835-1909, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1976, p.82. Mij is geen werk van Aubé uit het atelier bekend. De vazen die ik zag, versierd met putti in Aubé's stijl, droegen niet zijn signatuur.

75 Gauguin bekleedt door zijn samenwerking met Chaplet een belangrijke plaats in de geschiedenis van de Franse ceramiek: zijn oeuvre is groots door een gelukkig samengaan van zijn instinctieve boetseerwerk en ongeremde fantasie met de al even 'wilde' en somptueuze glazuren van Chaplet. Die samenwerking vormt door de zeldzame expressiviteit echter geen schakel in de evolutie. Alleen Hansen Jacobsen, die verder in dit overzicht nog aan bod zal komen, benadert zijn vrijheid van uitdrukking. Voor de ceramiek van Gauguin, zie o.a. Ch.GRAY, op.cit. (noot 68); M.BODELSEN, *Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of his Art*, Londen, 1964; H.HIROTA, *La sculpture en céramique de Gauguin: sources et significations*, in *Histoire de l'Art*, 15, 1991, pp.43-60; A.-B.FONSMARK, *Gauguin Ceramics*. Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, 1996; L.MADELINE, *Ultra sauvage*, Gauguin sculpteur, Parijs, 2002; C.ANDRÉANI, *Les céramiques de Gauguin*, Parijs, 2003; A.G.LEDUC, *Résolument moderne*, Gauguin céramiste, Campagnan, 2004; en L.MADELINE, *Gauguin, somptueux céramiste*, in O.LE BIHAN (o.l.v.), *Céramique d'artiste*. Derain, Dufy, Matisse, Miró, Picasso..., cat. Troyes (Musée d'Art Moderne), 2012, pp.35-41. Zie verder voor de band met Carriès en Aubé, onze noten 104 en 698.

76 M. BODELSEN, *The Missing Link in Gauguin's Cloisonism*, in *Gazette des Beaux-Arts*, mei-juni, 1959, pp. 329-341. Zie ook M. BODELSEN, op.cit. (noot 75), p. 50 ev. Zie ook p.191 ev. voor de minder aanwijsbare invloed van de ceramiek op Gauguin's kleurbehandeling. De theorie van Bodelsen wordt tot op vandaag overgenomen. Als illustrators noemt Bodelsen Caldecott en Greenaway, waarbij ook Crane kan worden gevoegd. Huysmans schreef reeds in 1883 over het belang van de Japanse prentkunst op de drie Engelse illustrators, in J.K.HUYSMANS, *Œuvres complètes*, vol. VI, Parijs, 1929, pp. 219, 222 en 231. Naast hen kan met evenveel recht Grasset worden geplaatst. Het boekenslag en bepaalde illustraties van zijn in 1883 te Parijs uitgegeven '*Histoire des quatre fils Aymon*' staan even dicht bij de cloisonnistische decors uit het atelier van de rue Blomet. Toch wordt Grasset in dit verband steeds over het hoofd gezien.

77 In de literatuur wordt aan deze mogelijkheid voorbijgegaan. De stijlovereenkomst is nochtans frappant: zo staat dicht bij het werk van Tissot een vaas gedecoreerd door Jean-Désiré Ringel d'Illzach en gedateerd 1883, afgebeeld in J. en L. D'ALBIS en C.ROMANET, op.cit. (noot 74), p.35, ill.35. Ze is te vergelijken met de bronzen vaas in het Musée des Arts Décoratifs, afgebeeld in J.RUTHERFORD, *Tissot's Cloisonné Enamels*, in K.MATYJASZKIEWICZ (red.), *James Tissot*, Oxford, 1984, p.83. Zie verder onze noot 704.

78 Voor een illustratie, zie L. SEISBØLL, *Keramisk Kunst. Dansk Kunstnerkeramik gennem 100 år*, cat. Odense (Brandts Klædefabrik), 1991, p. 24. Vergelijk bijvoorbeeld met een vaas met een decor van Ringel d'Illzach uit 1883,

afgebeeld in J. en L. D'ALBIS en C.ROMANET, op.cit. (noot 74), p. 35, ill. 35.

79 Het eerste ceramische werk van Joakim Skovgaard uit 1884 was een kopie van een Grieks werk. Voor een afbeelding, zie L. DYBDAHL, *Dansk Keramik 1850-1997*, cat. Lyngby (Sophienholm), 1997, p.20. Imitaties van antieke Griekse ceramiek waren populair in de Deense 19e eeuw. De Italiaanse sgraffito-techniek werd in de Deense ceramiek ingevoerd door Vilhelm Klein en Andreas Clemmensen.

80 Cf. Arène over het steengoedatelier van Haviland in P. ARÈNE, op.cit. (noot 66), p.175: “Ses grands vases, ses jardinières, d’un ton harmonieux et sévère [...] sont des pièces de premier ordre, aussi parfaites comme fabrication qu’intéressantes et nouvelles au point de vue esthétique.”

81 Ch. HAVILAND, *Les manufactures nationales et les arts du mobilier*, Parijs, 1884, geciteerd in E. GARNIER, 8^e Exposition de l’Union Centrale des Arts Décoratifs. La céramique et la verrerie modernes, in *Gazette des Beaux-Arts*, januari, 1885, p. 28. Garnier is ervan overtuigd dat de ceramiekindustrie dat ideaal niet zal kunnen realiseren.

82 “Il [d.i. Albert Dammouse] est notre espoir, il est l’avenir”, in A. DUBOUCHÉ, *La céramique contemporaine à l’exposition de l’Union Centrale des Beaux-Arts*, in *L’Art*, oktober, 1876, p. 54.

83 Zie het servies ‘*Flours et rubans*’, ontworpen in 1879 (cat. 5 tot 8). Tschudi Madsen was de eerste om op de vroege art nouveau in het servies te wijzen. Hij dateert het echter fout 1867, zie S.TSCHUDI MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, Oslo, 1956, heruitg., New York, 1976, p. 174. De zweepslaglijn bij Bracquemond is vroeger dan die bij Mackmurdo (idem, pp. 158 en 276), maar later dan die bij Crane in bijvoorbeeld het behangselpapier ‘*The House that Jack built*’ uit 1875 (idem, p. 149). Bij Crane evenwel wordt de lijn systematisch toegepast en is ze minder beweeglijk. Zie meer hierover in de notitie bij cat.5 tot 8 en de bijhorende noten. Vroeger dan Bracquemond, maar minder verregaand, kwam ook Dammouse tot een dergelijke lijnvoering, zie onze ill.12. Waarschijnlijk zijn beide momenten grotendeels terug te voeren op kennis van islamitische kunst.

84 A.THIBAUDET en R.DUMESNIL (red.), G. FLAUBERT, *Œuvres*, vol. II, Parijs, 1952, resp. pp. 226 en 178. Het betreffende fabriek wordt gesitueerd vlakbij dat van Lebeuf et Milliet te Creil, waar vanaf 1866 Bracquemonds ‘*Service Rousseau*’ werd vervaardigd, cf. p.223.

85 In navolging van de Europeanen weten in diezelfde periode ook enkele Japanse ceramisten zoals Takemoto Hayati in Tokio gelijkaardige glazuren te bereiken.

86 Men veronderstelt invloed van Chaplet op de in 1888 tentoongestelde ‘*porcelaines flammées*’ van de koninklijke porseleinmanufactuur van Kopenhagen. Zo bijvoorbeeld in P.ATTERBURY (red.), *The History of Porcelain*, Londen, s.d., vertaling Parijs, 1984, p. 197. De invloed uitgegaan van de publicatie van een technisch rapport door Sèvres in 1888 moet echter reëler zijn geweest.

87 Meer hierover in J. en L. D'ALBIS en C.ROMANET, op.cit. (noot 74), pp. 55-62.

88 [J.] BALMONT, *La céramique à l'exposition. Flambés et pâtes colorées*, in *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, vol. II, 1889, p. 362. Een zelfde oordeel is te lezen in E. GARNIER, op.cit. (noot 47), p. 341.

89 Ik neem aan dat het om geel ging, wat indruist tegen de opmerking in L.ROGER-MILÈS (inleid.), *Exposition d'œuvres du potier E.Chaplet. Porcelaines d'art de grand feu*, cat. Parijs (Galerie Georges Petit), 1903, p.5: “Ses recherches sur les émaux blancs sont la cause de son infirmité.” Wit komt immers reeds voor in werk van 1890.

90 J.COPEAU, *Une visite à Chaplet*, in *L'Art et les Artistes*, augustus, 1906, supplement, p. III.

91 G.GEFFROY, *Les industries artistiques françaises et étrangères à l'Exposition Universelle de 1900*, Parijs, s.d., p.28.

92 L.ROGER-MILÈS (inleid.), *Exposition de porcelaines flambées par E.Chaplet et de poteries sableuses de grand feu à couvertes feldspathiques par E.Lenoble*, cat. Parijs (Galerie Georges Petit), 1905, p.5.

93 R. MARX, *Souvenirs sur Ernest Chaplet*, in *Art et Décoration*, maart, 1910, pp. 96-97.

94 “Dans ses plus récents tableaux, il est arrivé à M. Claude Monet de rappeler la pâte grenue et la robe de nuée, de vapeur ou de brume dont s’enveloppent et se diaprent certains vases de Chaplet”, in R.MARX, op.cit. (noot 93), p.97.

95 Het voorbeeld van Chaplet voor Dalpayrat werd al vroeg onderkend, zo naar aanleiding van Dalpayrats tentoonstelling vanaf december 1892 in de Galerie Georges Petit, in JUDEX, *Chronique et nouvelles du mois*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XIII, 1892-1893, p.220.

96 R. BORRMANN, *Moderne Keramik*, in *Kunstgewerbeblatt*, 9, 1898, p.167, en opnieuw in R. BORRMANN, *Moderne Keramik* (reeks Monographien des Kunstgewerbes), Leipzig, s.d. [1902], p.24.

97 Vergelijk cat.35 van Chaplet met een vaas afgebeeld in A.COONEY FRELINGHUYSEN, op.cit. (noot 43), p. 215, fig 7.16. De datering bij de illustratie is echter te vroeg, cf. o.a. idem, p. 408.

98 Zie R.DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, Artistes contemporains: Jean Carriès, in *Gazette des Beaux-Arts*, september, 1894, p.206 : “[...] cette tournure de sa réplique à la commande d’un buste. Il ne répondait pas : ‘Je vous donnerai telle attitude’. Non ; il disait : ‘Je le ferai en grès’. Et les larmes lui en perlaient aux yeux, comme l’eau monte à la bouche du gourmet au penser d’un fruit mûr.”

99 Dit is alvast de opvatting van Meier-Graefe, die als bezieler van de galerie La Maison Moderne betrokken was bij de verdere evolutie van de Franse ceramiek, zie J.MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, vol.II, Stuttgart, 1904, p.306. Voor een tegengestelde mening over Carriès, zie onze noot 132.

100 Zie het artikel van Louis Auclair die als chemicus van 1891 tot 1893 verbonden was aan Carriès’ atelier : L.AUCLAIR, *Céramique de grand feu. Notes sur la fabrication des grès aux émaux mats créés par J. Carriès en 1889, dans son atelier de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre)*, in *Art et Décoration*, 1910 (2^e sem.), pp. 97-108. Al eerder had Doat ook door Carriès toegepaste glazuren beschreven in T.DOAT, *Les céramiques de grand feu. La porcelaine dure et le grès cérame*, in *Art et Décoration*, september, 1906, pp. 87-104 ; november, 1906, pp. 153-163 ; februari, 1907, pp. 69-80.

101 Zo een vaas van Jeanneney, bewaard in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs: de gelijkenis met onze vaas cat.58 van Carriès is daar frappant.

102 Nog in 1913 geeft William Lee, zelf een ceramist uit de school van Carriès, een nieuwe impuls aan de navolging van de meester door de publicatie van W. LEE, *L’art de la poterie, Japon-France, par un potier*, Parijs, 1913. Daarin gaat veruit de meeste aandacht naar Japan; daarnaast wordt Carriès besproken. De werking van Carriès blijft aanwijsbaar tot aan de Tweede Wereldoorlog. Ze is dan echter al lang anachronistisch geworden en wordt dan in Parijs niet meer als belangrijk ervaren. Zo is het typisch dat Kœchlin Carriès in 1925 niet bij de voorlopers rekent, zie R.KœCHLIN, *L’Exposition des Arts Décoratifs Modernes: les premiers efforts de rénovation (1885-1914)*, in *Gazette des Beaux-Arts*, mei, 1925, p.260, terwijl Chaplet en Delaherche wel worden genoemd.

103 Zie meer in M.DUCRET en P.MONJARET, *L’École de Carriès. L’art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940*, Parijs, 1997. Het belang van de École de Carriès, nu algemeen erkend mede door die publicatie, werd lange tijd onderkend, zie bijvoorbeeld de mening van Alexandre in de veilingcatalogus van de collectie van de toen pas overleden Jeanneney in A.ALEXANDRE, Jeanneney et Jean Carriès, in an., *Catalogue d’une importante collection d’objets d’art et grès flammés provenant de la collection du maître potier Paul Jeanneney de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre) [...]*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 28-29 juni 1921, p.8: “son [d.i. Carriès] plus modeste pot [...] possède des vertus réellement fascinantes, que n’ont point les plus méritoires des nombreuses imitations que son art a suscitées.” Al veel vroeger had de Duitser von Falke zich minachtend over de groep uitgelaten omwille van de te getrouwe navolging van Japanse voorbeelden, in O.VON FALKE, *Die Kunsttöpferei auf der Pariser Weltausstellung*, in *Kunstgewerbeblatt*, 5, 1901, p.84. Ook Doat sprak zich toen negatief uit over Carriès’ volgelingen, hoewel hij, ondanks de verschillen met zijn eigen werk, het werk van Carriès bewonderde en een uitzondering maakte voor Jeanneney, zie T.DOAT, *Grand Feu Ceramics. A Practical Treatise on the Making of Fine Porcelain and Grès*, Syracuse, N.Y., 1905, pp.18 en 64.

104 Voor de mogelijke invloed op Gauguin’s ‘Pot in de vorm van een grotesk hoofd’, 1895, zie Ch. GRAY, op.cit. (noot 68), p. 248. Zie in dit verband ook H.HIROTA, *De la poterie à la sculpture. Aubé, Carriès et Gauguin*, in *Histoire de l’Art*, 50, 2002, pp.109-121. Daarin wordt alleen geloofd in een werking van Gauguin op Carriès.

105 Zo wordt Hansen Jacobsen niet vermeld in A.SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES en F.CLAUSTRAT (o.l.v.), *Échappées nordiques. Les maîtres scandinaves & finlandais en France 1870-1914*, cat. Rijssel (Palais des Beaux-Arts), 2008, waarin nochtans ook beeldhouwers zijn opgenomen.

106 Misschien heeft ook het artikel over Carriès door Hannover in het in Denemarken veelgelezen ‘Tidsskrift for Industri’ hierbij een rol gespeeld. Ik heb dit artikel niet kunnen vinden.

107 Voor het betreffende artikel, zie noot 100.

108 Zie de afbeelding in M. GELFER- JØRGENSEN, *Dansk kunsthåndværk fra 1850 til vor tid*, Kopenhagen, 1982, p. 173. Zie voor de invloed van Carriès vooral M. BODELSEN, *Patrick Nordström 1870-1929. En studie i hans keramik*, Kopenhagen, 1956; M.BODELSEN, op.cit. (noot 45), pp.73-85; en B. LÖFQUIST, *Patrick Nordström och den skandinaviska stengodstraditionen*, in J.BRUNIUS e.a., *1900-tal ur Röhsska Konstslöjdmuseets samlingar*, Göteborg, 1978, pp. 28-32.

- 109 Voor een afbeelding van dergelijk later werk van Nordström, zie G. REINEKING VON BOCK, *Kopenhagener Porzellan und Steinzeug. Unikate des Jugendstils und Art Deco*, cat. Keulen (Museum für Angewandte Kunst), 1991, p. 47. Voor een afbeelding van steengoed van de Deense koninklijke porseleinmanufaktuur met een glazuur als van Carriès, vergelijkbaar met onze cat.54, zie het masker van Salto uit 1933, afgebeeld in L.DYBDAHL (o.l.v.), *Det brændende nu*. Axel Salto, cat. Kopenhagen (Kunstindustrimuseet), 1989, p. 39.
- 110 Zo bijvoorbeeld in É.BAYARD, op.cit. (noot 34), p.309.
- 111 L.HOURTICQ, *Aux Arts Décoratifs: A.Delaherche*, in *La Revue de Paris*, 15 juni 1907, p.816.
- 112 V.SEGALEN (red.), *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, Parijs, 1920, p. 306. De brief dateert van januari 1901.
- 113 Detail van een spotprent naar aanleiding van de tentoonstelling van Les XX in Brussel in 1892, afgebeeld in Ph.ROBERTS-JONES e.a., *Belgian Art 1880-1914*, cat. New York (Brooklyn Museum), 1980, p. 31.
- 114 Ik baseer mij hier op H.H. HOFSTÄTTER, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf*, Keulen, 1975⁵, pp. 50-51.
- 115 Vooral Mutz kon tot zeer gelijkende resultaten komen. Vergelijk cat.46 van Delaherche met een schotel, afgebeeld in W. SCHEFFLER, *Werke um 1900*, Berlijn, 1966, nr. 160. Joppien noemt in verband met Mutz behalve Delaherche ook Bigot, Carriès en Dalpayrat in R.JOPPIEN en U.BACH, *Hermann und Richard Mutz. Keramik des Jugendstils*, cat. Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe), 2002, pp. 55-56. Hieraan kan worden toegevoegd dat Mutz de uitgesproken vorm van een bepaald type vaas van Delaherche letterlijk overnam: zie de vazen afgebeeld op p.80, gebaseerd op vazen zoals te zien op onze ill.19 en in o.a. B.GIGUET e.a., *Auguste Delaherche, rêves d'argile, secrets d'email*, cat. Gingins (Fondation Neumann), 2001, p. 42. Zie ook onze noot 116 voor meer invloed uitgegaan van dergelijke vaasvormen van Delaherche. Zie verder over Franse invloed in Duitsland, Ulmer in H.D. ZURMEGEDE en R.ULMER, *Jakob Julius Scharvogel. Keramiker des Jugendstils*, cat. Darmstadt (Museum Künstlerkolonie), 1995-1996; München (Stadtmuseum), 1996, p.40.
- 116 Zo bijvoorbeeld in S.J. MONTGOMERY, *The Ceramics of William H. Grueby. The Spirit of the New Idea in Artistic Handicraft*, Lambertville, N.J., 1993, vanaf p.31. Het Victoria and Albert Museum, Londen, bewaart zowel een vaas van Delaherche van het type dat Grueby beïnvloedde als een aldus beïnvloede vaas van Grueby, zie de afbeeldingen in S.JERVIS e.a., *Art & Design in Europe and America 1800-1900*, Londen, 1987, resp. pp.155 en 200; zie ook op p.201 Opie over het belang van Delaherche voor Grueby. Grueby zag werken van Delaherche, waaronder waarschijnlijk de hogervermelde vaas, op de Chicago Exposition van 1893. Voegen we hieraan toe dat dezelfde vaasvorm enkele jaren later werd afgebeeld in de tijd dat de invloed van Delaherche concreet werkzaam werd, in G.MOUREY, *The Potter's Art; with Especial Reference to the Work of Auguste Delaherche*, in *The Studio*, vol.XII, 1898, p.115.
- 117 Vergelijk een vaas uit het Haags Gemeentemuseum, afgebeeld in K. GAILLARD, *De wedergeboorte van De Porcelayne Fles*, in M.-R.BOGAERS e.a., *De Porcelayne Fles. De wedergeboorte van een Delfse aardewerkfabriek*, Utrecht-Antwerpen, 1986, p.140, met een vaas van Delaherche, hetzelfde als vermeld in onze noot 115 in verband met Mutz. Vazen met die vorm waren opgenomen in Delaherches stand op de wereldtentoonstelling van 1889. Een ervan stond centraal opgesteld. Zie een oude foto van de stand afgebeeld in B. GIGUET, *Auguste Delaherche 1857-1940*, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 21, 1999, p. 57. Auguste Le Comte, de ontwerper van het Berbasardewerk, had de tentoonstelling van 1889 gezien, cf. K. GAILLARD, op.cit., p.70, noot 56.
- 118 Vergelijk een afbeelding van een stel uit 1892 uit het Haags Gemeentemuseum in T.MARTIN e.a., *Rozenburg 1883-1917. Geschiedenis van een Haagse fabriek*, cat. Den Haag (Gemeentemuseum), 1983, p. 126 met een vaas van Delaherche, getoond op de wereldtentoonstelling van 1889 en gepubliceerd in [J.] BALMONT, *La céramique à l'exposition*, in *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, vol. II, 1889, p. 259.
- 119 Ik beperk me tot enkele voorbeelden: qua vorm en glazuurwerking zeer dicht bij Delaherche staan de vazen van de Pilkington's Tile and Pottery Company, afgebeeld in an., *The Studio Yearbook of Decorative Art 1906*, Londen, s.d., p.236; en de vazen van Boch Frères Keramiek, afgebeeld in M.DRAGUET (o.l.v.), *Catteau. Donation Claire De Pauw-Marcel Stal*, cat. Brussel (Écuries Royales), 2001, p.104, nr. DP 239, en in S. BERKOWITSCH, *Exceptionnelle vente de céramiques par Charles Catteau (1880-1966). Collection de Monsieur H., veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot)*, 21-22 februari 2008, p. 11. Voor zowel het Engelse als het Belgische fabriek betreft het hier een atypische productie. Grotendeels gevormd door het voorbeeld van Delaherche is de Belg Émile Lombart, zie de afbeeldingen van vazen in steengoed, vervaardigd in de Ateliers d'Art de Saint-Ghislain, in R. [M.RENARD], *Les grès d'art en Belgique*, in *Savoir et Beauté*, december, 1921, p. 263 en op de losse kleurenbijlage; de zwart-witillustratie werd in latere jaargangen van hetzelfde

tijdschrift meermaals gepubliceerd.

120 EBRACQUEMOND, Le grès à l'Exposition Universelle, in *Le Journal des Arts*, 21 januari 1890, p.3.

121 [J.] BALMONT, op.cit. (noot 88), p.362.

122 Lachenal toonde in 1889 zijn servies voor Sarah Bernhardt, bont gekleurd en van een Chinees aandoende barok. Dammouse was veel precieuser: men sprak van "charme", "sensibilité" en "tendresse", zie [J.] BALMONT, op.cit. (noot 88), p.363. Hij bleef rond 1889 aan de 18^{de} eeuw en het Nabije Oosten verknocht.

123 O.UZANNE, Un maître potier, Auguste Delaherche, in *L'Art et l'Idée*, februari, 1892, p.82. De auteur noemt verder als belangrijk de ceramiek van Chaplet en Massier en het glas van Gallé.

124 A. ALEXANDRE, Carriès et Jeanneney dans le Nivernais, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, juni, 1921, p.341. De tekst verscheen naar aanleiding van de veiling van de collectie Jeanneney. In de veilingcatalogus spreekt hij over het werk van Carriès en andere vroege ceramisten als "la base même de tout l'immense mouvement de l'art décoratif moderne", in A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 103), p.10.

125 P. LÉON, Origines de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, in F. DAVID en P. LÉON (red.), *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris 1925. Rapport Général. Section Artistique et Technique*, vol. I, Parijs, 1927, p. 16. Een gelijke mening, eveneens uit 1925 en terugblikkend op 1889, is te vinden in R.CHAPOULLIÉ (inleid.), *Les rénovateurs de l'art appliqué 1890-1910*, cat. Parijs (Musée Galliera), 1925, p.V: "À part Gallé, les rares novateurs ne se révélèrent qu'en céramique avec Chaplet, Dammouse, Bracquemond, Delaherche." Ook Kœchlin komt in die jaren tot een zelfde besluit: "L'exposition de 1889 marque la première étape de l'art moderne." En ook hij noemt, behalve de Galerie des Machines, enkele namen waaronder die van Chaplet, Delaherche en Dammouse, zie R.KECHLIN, op.cit. (noot 102), p.254.

126 Uit een brief van Carriès, geciteerd in A.ALEXANDRE, Jean Carriès, imagier et potier. *Étude d'une œuvre et d'une vie*, Parijs, 1895, heruitg. (reeks *Musées de la Nièvre. Études et Documents*), Nevers, 2001, p.88.

127 Daarop werd voor het eerst uitvoerig ingegaan in F.SCHMALENBACH, *Jugendstil und Neue Sachlichkeit*, in *Das Werk*, 24, 1937, pp.129-134. Schmalenbach had het idee overgenomen van Sternberger.

128 E. en J. DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, vol. III, s.l. [Parijs], 2004, pp. 753-754.

129 Zo Weyl over "les fameux 'coulés' qui nous séduisent", in F.WEYL, *Réflexions*, in *L'Art Décoratif*, oktober, 1899, p.3: "Nul artiste ne sait les diriger, les arrêter où il le faut."

130 G.MOUREY, op.cit. (noot 116), p.117. Dit wordt herhaald in G.MOUREY, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*, vol. III: *L'art décoratif*, Parijs, 1922, p. 298. Delaherches beheersing van de materie is reeds aan de orde in de vroegste literatuur. Zo wordt gesproken over "des taches et des coulées d'émail qui soient bien des accidents, mais des accidents voulus et pouvant toujours être reproduits", in PLEFORT, *L'Union Centrale des Arts Décoratifs. Neuvième exposition*, in *Gazette des Beaux-Arts*, november, 1887, p.360. Die beheersing zal ook in latere besprekingen benadrukt blijven: "Probably there is no céramiste now living who has [...] a greater power of divining beforehand the transformations which the process of firing will effect", in A.S. [A.SAGLIO], *Studio-Talk*. Paris, in *The Studio*, juni, 1913, p.77. Behalve Delaherche sprak ook Bigot zich uit tegen het toelaten van toevallige effecten, zie G. DIETRICH, *Alexandre Bigot. Steinzeug in der Architekturdécoration*, in *Keramos*, 97, 1982, p. 24, waarin wordt geciteerd uit een conferentie die Bigot gaf te Nancy in 1899.

131 G.J. [G.JANNEAU], A Beauvais, de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, juli, 1921, p.384.

132 "On parlait jadis des heureux hasards du feu; il faut les écarter; il faut utiliser le feu comme un outil, et se garder de ruser avec la matière et de corriger au petit feu des pièces imparfaites, comme se le permettait Carriès, plus grand sculpteur assurément que grand céramiste", geciteerd in G.J. [G.JANNEAU], *L'art décoratif et l'outillage moderne*. Chez M. Auguste Delaherche, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, september, 1922, p.400.

133 De techniek wordt beschreven in G.JANNEAU, *Émile Decœur céramiste* (reeks *L'art décoratif moderne*), Parijs, 1923, p.24.

134 M.CHIMÈNES (red.), M. DE SAINT-MARCEAUX, *Journal 1894-1927*, s.l., 2007, p.450. De notitie dateert van 1906.

135 Zo schijft Denis in een brief aan Gide van juni 1893: "Surtout, je vous prie, renoncez au coûteux Delaherche pour le présent de nocces, que si gracieusement vous avez songé à me faire", in M.DENIS, *Journal*, vol.I, Parijs, 1957, p. 107.

Voor een vergelijkbare reactie van van de Velde uit 1894, zie onze noot 201.

136 In haar overzicht van de aankopen door het Deense Kunstindustrimuseet op de wereldtentoonstelling van 1900 vermeldt Christensen de toen betaalde prijzen, wat een vergelijking toelaat tussen Delaherche en enkele iconen uit de internationale art nouveau: voor een trechtervormige vaas van Delaherche, 37,5 cm groot, maar met eenvoudige en courante glazuren, betaalde men 600 francs. Voor een bewerkt stuk in zilver en ivoor door Cardeilhac 500 francs, voor een bureau in marqueterie van Gallé 400 francs, voor een drie meter hoog wandtapijt van Frida Hansen 325 francs, voor een hoge mahoniehouten kast naar ontwerp van Hoffmann 520 francs, voor een fraaie geëmailleerde haarspeld van Lalique 400 francs, voor een zetel met snijwerk naar ontwerp van Pankok 325 francs, voor een zesdelig stel in eierschaalporselein van Rozenburg 330 francs, voor een 33 cm hoge vaas van Tiffany 150 francs, voor een bronzen luster naar ontwerp van van de Velde 190 francs. Veel goedkoper nog waren bijvoorbeeld een vaas uit Sèvres met geschilderd decor, 45 francs, of een vaas met kristalglazuur uit Meissen, 75 francs. Even duur als Delaherche was een uitzonderlijke vaas van Gallé. Cf. Ch. CHRISTENSEN, *Paris-København. Det danske Kunstindustrimuseums erhvervelser på Verdensudstillingerne i Paris 1900. København – Paris. Det danske Kunstindustrimuseums samling af dansk kunsthåndværk udstillet på Verdensudstillingerne i Paris 1900. Bestandskatalog*, København, 2008, resp. pp. 76, 50, 109, 124, 128, 136, 164, 170, 181, 183, 145, 159 en 111.

137 Thiis richtte zich daartoe tot Hoentschel in opdracht van zijn collega Krohn van het museum te Kopenhagen. Cf. M.ERTBERG, *Samlere skaber samling Fransk keramik omkring 1900 i Kunstindustrimuseet*, in M.ERTBERG e.a., *Fransk Art Nouveau Keramik i Danmark. Fra Kunstindustrimuseets og John Hunovs Samlinger. French Art Nouveau Ceramics in Denmark. From the Museum of Decorative Art's and John Hunov's Collections*, cat. Vejen (Kunstmuseum), 1999, p.22. Voor het eigen museum te Trondheim had Thiis van Hoentschel in 1896 vier vazen van Carriès kunnen kopen. Thiis ondervond daarbij tegenkanting van het bestuur van het museum, maar hij wist handig zijn wil door te drijven. Zie daarover T.SKEDSMO (o.l.v.), *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*, cat.Oslo (Nasjonalgalleriet), 1994-1995, pp.73-74.

138 Progressieve museumdirecteurs waren er op het einde van de 19e eeuw vooral in Duitsland. Ik noem verder Graul in Leipzig, Lessing in Berlijn, von Trenkwald in Frankfurt en Deneken in Krefeld.

139 In diezelfde periode werd ook een stuk van Chaplet uit de collectie Hirschsprung verworven. Zie M.ERTBERG, op.cit. (noot 137), pp. 18-20 i.v.m. Hirschsprung; en pp. 20-21 i.v.m. Salomonsen.

140 De criticus Sandoz in 'Le Monde Artiste' van december 1894, overgenomen in de brochure uitgegeven naar aanleiding van een tentoonstelling in Galerie Georges Petit van werk van Dalpayrat en diens toenmalige zakenpartner Adèle Lesbros: an., *Opinion de la presse sur l'exposition de grès flammés de MM. Dalpayrat et Lesbros*, Parijs, 1894, p.23.

141 De criticus Chapoy in 'Le Peuple Français' van december 1894, in an., op.cit. (noot 140), p.11. Zie ook p.15 voor een overeenstemmende mening, en pp. 15 en 19 in verband met exactitude in plaats van toeval.

142 Zo J.SCHOPFER, *L'Art Nouveau. An Argument and Defence*, in *The Craftsman*, juli, 1903, p.238: "The art of producing stoneware (grès à grand feu) which is so flourishing to-day in France, under Delaherche, Bigot, Chaplet and others, would not exist if the Far East had been ignored."

143 "How beautiful and full of unique interest the art of pottery may become in the hands of those who understand the possibilities and limitations of the craft [d.i. door de lessen van het Verre Oosten]", in Ch. HOLME, *The Potter's Art. Object Lessons from the Far East*, in *The Studio*, oktober, 1901, p. 50. Als enige voorbeelden noemt Holme enkele Fransen: Delaherche, Bigot, Chaplet en Massier, zie pp. 48 en 50.

144 L.GONSE, *L'art japonais et son influence sur le goût européen*, in *Revue des Arts Décoratifs*, april, 1898, p.115.

145 Zie R. MARX, op.cit. (noot 21), p. 148.

146 Ph. BURTY, *La poterie et la porcelaine du Japon*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.V, 1884-1885, p. 397.

147 J.-É.BLANCHE, *Les objets d'art*, 1: au Salon du Champ-de-Mars, in *La Revue Blanche*, 1895, p.464.

148 De typering is van Mario Praz, zie zijn 'La filosofia dell'arredamento' uit 1964 ; ik verwijs hier naar de Duitse vertaling M.PRAZ, *Die Inneneinrichtung von der Antike bis zum Jugendstil*, München, 1965, p.373.

149 M. NESBIT en F. REYNAUD, *Eugène Atget. Intérieurs parisiens. Un album du musée Carnavalet*, Parijs, 1992, ill. 48.

150 Cf. W.ROTZLER, *Europäische Keramik seit 1900. Aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich*, Zürich, 1955, p.7.

- 151 Eén voorbeeld mag volstaan : de inleiding van Wichmann in S.WICHMANN (o.l.v.), Internationale Jugendstilobjekte. Glas, Keramik, Porzellan, Metall, cat. München (Museum Stuck-Villa), 1969, z.p. Voor een helder overzicht van de invloed van Oost-Azië op de moderne ceramiek, zie E.KESSLER-SLOTTA, Europäische Keramik des 20. Jahrhunderts im Spiegel des Japanischen Vorbildes. Aspekte einer Genese, in *Keramos*, 172, 2001, pp.83-98.
- 152 Vele voorbeelden zijn mogelijk. Ik noem slechts uit G. REINEKING VON BOCK, Meister der Deutschen Keramik 1900 bis 1950, cat. Keulen (Kunstgewerbemuseum), 1978, nr. 54 (Bampi, 1950); nr. 152 (Douglas-Hill, 1948-1955, te vergelijken met Dalpayrat); en uit G. REINEKING VON BOCK en C.-W. SCHÜMMANN, Sammlung Gertrud und Dr. Karl Funke-Kaiser. Keramik. Vom Historismus bis zur Gegenwart (reeks Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln), Keulen, 1975, nr. 406 (Kerstan, 1968, te vergelijken met Bigot, afgebeeld in M. VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), pl. V). Zo ook onze ill.63 voor een stuk van Bampi, te vergelijken met Bigot, onze cat.81.
- 153 Voor Salto, zie onze ill.62 of de kalebas afgebeeld in L. DYBDAHL (o.l.v.), op.cit. (noot 109), p. 37. Voor Andreson, zie B. KESTER en M. LONGENECKER, Laura Andreson. A Retrospective in Clay, cat. San Diego, Ca. (Mingei International Museum), 1982.
- 154 Voor een voorbeeld van werk van Bontjes van Beek, ca.1960, zie G. REINEKING VON BOCK en C.-W. SCHÜMMANN, op.cit. (noot 152), nr. 267. Voor Takaazu, zie bijvoorbeeld de publicatie bij haar retrospectieve in het nationaal museum voor moderne kunst te Kyoto in 1995; de meest recente monografie is S.YAKE, Toshiko Takaazu, the Earth in Bloom, Honolulu, 2006. Voor Olech, zie K. HETTES en P. RADA, Modern Ceramics. Pottery and Porcelain of the World, Londen, 1965, ill. 148. Voor Johnová, ca. 1938, zie A. ADLEROVÁ, České Užité Umění 1918-1938, Praag, 1983, p. 194.
- 155 M. VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p. 10.
- 156 Bericht in het Deense tijdschrift 'Kunstbladet' in 1888, geciteerd in M.BODELSEN, op.cit. (noot 45), p.62.
- 157 Gonse over het steengoed en over de tot navolging strekkende Japanse ceramiek, in L. GONSE, op.cit. (noot 144), p.113.
- 158 J. AJALBERT, Auguste Delaherche, in *Les Arts*, 187, 1920, p. 18.
- 159 Ch. PIERRE-GÉRINGER, Les grès de Dalpayrat, in *La Revue des Beaux-Arts & des Lettres*, 1 juni 1898, p.330.
- 160 J. AJALBERT, op.cit. (noot 158), p. 19.
- 161 M. VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p. 21.
- 162 Over het Salon du Champ-de-Mars van 1892, in G. GEFFROY, La vie artistique. Deuxième série, Parijs, 1893, pp. 345-346.
- 163 Zo bijvoorbeeld een verklarende woordenlijst, opgesteld door de ceramist Massoul, in F.MASSOUL, Vocabulaire des termes principaux employés dans les diverses techniques de la céramique, in *Les Arts Français*, 24, 1918, pp.243-246 ; of, toegespitst op Decœur, G.JANNEAU, Le mouvement moderne. L'art céramique, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, novembre, 1922, pp.609-612. Voor de oorlog werden technische recepten van Carriès gepubliceerd en gaf Doat recepten prijs, zie onze noot 100; een vermeldenswaardig technisch handboek uit die tijd is het uitgebreide E.S. AUSCHER, Les céramiques cuisant à haute température, Parijs, 1899, geïllustreerd met afbeeldingen van o.a. steengoed uit het atelier van Haviland in de rue Blomet.
- 164 R. CHAVANCE, À propos de quelques céramiques nouvelles de Robert Lallemant, in *Mobilier et Décoration*, december, 1929, p. 132.
- 165 A.PICARD (red.), Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris, vol. IV: Rapport général administratif et technique, Parijs, 1903, p.292 ; zie ook de afbeelding van het paviljoen tegenover p.292.
- 166 Lapauze in het hoofdstuk 'Un grand potier français à la fin du XIXe siècle. L'œuvre de Jean Carriès', in H. LAPAUZE, Mélanges sur l'art français, Parijs, 1905, p. 265. Voor Carriès' systematiek, zie M. DUCRET en P. MONJARET, op.cit. (noot 103), pp. 84-85 en É.PAPET, Une autre polychromie: plâtres patinés, bronzes et sculptures céramiques de Jean-Joseph Carriès, in 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, 18, 2004, pp. 80-81. Carriès zelf legde de nadruk op intuïtie en toeval. Zo beschrijft Edmond de Goncourt een gesprek met Carriès in november 1889 waarin "il a parlé d'une manière très intéressante de la cuisson en plein air ou dans des fours non complètement fermés, où le lèchement des flammes apporte des réussites imprévues, inespérées", in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol. III, p. 349.
- 167 "renouvelant la légende de Palissy", schreef Marx in een passage over Carriès, in R.MARX, Mouvement des arts

- décoratifs, in *Revue Encyclopédique*, 15 oktober 1892, kol.1497. Verwijzingen naar de historische figuur van Palissy zijn ook elders in de contemporaine kunstkritiek te lezen.
- 168 L. DE FOURCAUD, Les arts décoratifs au Salon de 1892. Champs-Élysées et Champ-de-Mars. Troisième et dernier article, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XIII, 1892-1893, p.12.
- 169 R.D'AVRIL en É.NICOLAS, Les Beaux-Arts, in L.LAFFITTE (red.), *L'essor économique de la Lorraine. Rapport général sur l'Exposition Internationale de l'Est de la France*, Nancy, 1909, Parijs-Nancy, 1912, p.47.
- 170 Ajalbert, die Delaherche lang heeft gekend, drukt zich in dezelfde geest uit : "Son apparition est comme d'un ermite grandiose dont on se reproche de troubler la retraite, si loin de l'intrigue humaine", in J.AJALBERT, *Beauvais basse-lisse*, 1917-1933, Parijs, 1933, p.211.
- 171 RAUBAUD, Auguste Delaherche, prince des arts du feu, in *Le Monde Nouveau*, juli, 1921, p.948.
- 172 É. MOLINIER, Les arts du feu (Salons de 1898), in *Art et Décoration*, 1898 (1^e sem.), p. 199.
- 173 G. SOULIER, Les objets d'art des Salons, in *Art et Décoration*, vol VI, 1899, p. 11.
- 174 É.HOVELAQUE, Jean Carriès, Sculptor and Potter, in *The Century Magazine*, maart, 1895, p.761.
- 175 G.STIEGLER, Exposition de la porcelaine, son décor – sa monture au Musée Galliera (1907). Rapport général, Parijs, 1909, p.16.
- 176 Voor afbeeldingen zie R. ULMER (o.l.v.), *Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*, cat. Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 1999-2000; Berlijn (Bröhan-Museum), 2000, pp. 186 en 187.
- 177 R. DE LA SIZERANNE, L'art à l'exposition de 1900, IV: Avons-nous un style moderne?, in *Revue des Deux Mondes*, 161, 4^e levering, 1900, p. 873.
- 178 Nog in 1902 raadt Marx de studie van de onderwaterwereld aan, "l'étude d'une flore, d'une faune si féeriques, que seule l'imagination d'un Odilon Redon ou d'un Gustave Flaubert avait pu en pressentir la miraculeuse, la fantastique beauté", in R.MARX, *La renaissance des arts décoratifs*, in *Les Arts*, januari, 1902, p.38.
- 179 R. DE LA SIZERANNE, op.cit. (noot 177), p. 873.
- 180 Voor een recent voorbeeld van een tegengestelde opvatting, zie J.H.OPIE, *The New Ceramics : Engaging with the Spirit*, in P.GREENHALGH (o.l.v.), *Art Nouveau 1890-1914*, cat. Londen (Victoria and Albert Museum), 2000, pp.190-207. Daarin wordt vooral Franse ceramiek beschreven als volop deelhebbend aan de opgang naar een nieuwe, moderne tijd.
- 181 P.MORAND, 1900, Parijs, 1931, pp. 102-103.
- 182 Zo bij de door de nieuwe strakheid uit Wenen gefascineerde Khnopff, zie F.KHNOPFF, Josef Hoffmann, Architect and Decorator, in *The Studio*, mei, 1901, p.264.
- 183 Ph. THIÉBAUT, La régression vers le végétal et l'aquatique, in Ph. THIÉBAUT (o.l.v.), 1900, cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 2000, pp. 272-277, waarin de onderwaterwereld vooral wordt gezien als een wereld vol harmonie.
- 184 'L'âme sous-marine', gedicht van Rodenbach, opgenomen in de bundel 'Les vies encloses' uit 1896.
- 185 Zie vooral over Gallé in D.L. SILVERMAN, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style* (reeks Studies on the History of Society and Culture), Berkeley-Maarssen-Den Haag, 1989, pp. 230-242.
- 186 Zie D. STERNBERGER, *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg, 1956, pp. 11-28. De tekst verscheen voor het eerst in 1934.
- 187 "Je voudrais que dans tout atelier de céramiste on accrochât quelques-unes de ces belles briques sur lesquelles les potiers orientaux ont su, en coloristes de génie, marier les tons les plus éclatants. La céramique peut être un art gai", in É.MOLINIER, *Les Salons de 1897 : les arts décoratifs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, mei, 1897, p.175. Molinier lijkt hier, in volle art-nouveaupériode, en omgeven door het sombere coloriet van toen, de latere art deco van Metthey en diens oriëntaalse inspiratie aan te kondigen.
- 188 Borrmann in 1902, in R. BORRMANN, op.cit. (noot 96), p.71.
- 189 "On veut toujours faire exprimer à la forme quelque sentiment compliqué", in É.MOLINIER, *Les arts du feu*, in *Art et Décoration*, 1897 (1^e sem.), p.110.
- 190 Voor twee interessante, diepgaande studies, zie Ph. THIÉBAUT, *À propos d'un groupe céramique de Jean Carriès*:

Le Grenouillard, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 2, 1982, pp. 121-128 ; en C.LEGUAY, À propos des grenouillards de Carriès, in S. HADIDA (o.l.v.), op.cit. (noot 19), pp. 51-55.

191 É.HOVELAQUE, op.cit. (noot 174), p.758.

192 De criticus Rambaud in 'Le Matin' van december 1894, overgenomen in de verzameling perscommentaren over Dalpayrat: an., op.cit. (noot 140), p.19.

193 É. GALLÉ, *Écrits pour l'art. Floriculture, art décoratif. Notices d'exposition (1884-1889)*, Parijs, 1908, p. 167. Gallé liet zich echter ironisch uit over de moderne ceramiek waarmee hij zich niet meer verbonden voelde: "coquillages sans les 'voix de la mer', fruits d'artifice des laboratoires pour les conservatoires", in É. GALLÉ, *Les Salons de 1897. Objets d'art*, in *Gazette des Beaux-Arts*, september, 1897, p. 234.

194 Voor een afbeelding, zie Th.LAMBERT (red.), *L'art décoratif moderne. Exposition Universelle de 1900. Sections françaises et étrangères*, Parijs, s.d., pl.40.

195 Zie R. BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p. 2.

196 Bij Samain is zelfs een op Massiers esthetica toepasselijk vers te vinden: "J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles./Tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie", uit 'Dilection', opgenomen in het veelgelezen 'Au jardin de l'infante' uit 1893.

197 Voor een overzicht van contemporaine teksten met een sociale inslag over toegepaste kunst, zie H.A.NEEDHAM, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle*, Parijs. 1926, pp.189-195. Voor de sociale beweging en de toegepaste kunsten in Frankrijk in die periode, zie het hoofdstuk 'L'Art Social', in R.-H. GUERRAND, *L'Art Nouveau en Europe*, Parijs, 1965, pp.173-184; en C.MÉNEUX, *L'art social au tournant du siècle*, op internet in *artetsocietes.org*, 12, september, 2006. Zie ook, toegespitst op de vereniging L'Art dans Tout, de uitgebreide thesis R.FROISSART PEZONE, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Parijs, 2004. De geschiedenis van de sociale toegepaste kunst in Frankrijk, die steeds in de eerste plaats een geschiedenis van het mobiliair zal zijn, kan slechts als verre achtergrond bij de geschiedenis van de ceramiek fungeren. Ik ga dan ook niet verder op deze problematiek in.

198 Toch zal, net als de ceramiek, het merendeel van het Franse moderne meubilair nog lang ingebed blijven in het estheticisme. De Franse meubelkunst beschouwend en geërgerd door haar individualisme en haar defensieve houding tegenover de sociale realiteit, merkt een Duits waarnemer op: "Kunstgewerbe ist die 'beauté' im Apparate des täglichen Lebens", in W.MICHEL, *Die Krise im französischen Kunstgewerbe*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, augustus, 1912, p.299. De uitspraak illustreert de rivaliteit en de verschillen tussen Duitsland en Frankrijk in de periode 1900-1914, zie hierover onze noot 216.

199 [O.] VON FALKE, *Moderne Keramik*, in *Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins Stuttgart*, 4-5, 1902-1903, p.224.

200 Ook Bigots utilitaire en monumentale productie was niet voor iedereen bereikbaar. Tussen de enkele bewaard gebleven namen van cliënten vallen die van zeer bemiddelde families als de Noailles en de Rothschild op, zie G.DIETRICH, op.cit. (noot 130), noten 184, 197 en 271. Opvallend is ook de reactie van de Amerikaanse Anna Leonard die in 1900 een baluster van Bigot wou kopen: "I wanted one for a souvenir, but it was so expensive that I did not get it", in A.B. LEONARD, *Pottery and Porcelain at the Paris Exposition*, in *Keramic Studio*, augustus, 1900, p. 74.

201 H. VAN DE VELDE, *Déblaiement d'art*, Brussel, 1894, p. 22.

202 Het is geen toeval dat Lehnert in zijn overzicht van het moderne Europese porselein uitsluitend Sèvres verwijt te duur te zijn, zie G.LEHNERT, *Das Porzellan* (reeks *Illustrierter Monographien*), Bielefeld-Leipzig, 1902, p.133.

203 "L'atelier de Glatigny est un capitaliste doublé d'un savant et d'un artiste", in an. [M.JOSSOT], *L'atelier de Glatigny*, in *L'Art Décoratif*, november, 1898, p.51.

204 Voor prijzen betaald op de wereldtentoonstelling van 1900, zie Ch.CHRISTENSEN, op.cit. (noot 136), pp.113-117. De prijzen zijn opmerkelijk lager dan die betaald voor andere Franse ceramiek, zie de door het museum voor toegepaste kunst te Kopenhagen genoteerde aankooprijzen in idem, *passim*.

205 Voor een positieve visie op Rambervillers, zie C. COLEY, *La diffusion de l'École de Nancy: le rêve social et les réalités commerciales*, in FLOYER (o.l.v.), *L'École de Nancy 1889-1909. Art Nouveau et industries d'art*, cat. Nancy (Galleries Poirel), 1999, p. 218.

206 an. [M.JOSSOT], op.cit. (noot 203), p.51. De gewilde anonimiteit kon gedurende de activiteit van het atelier

bewaard blijven. Onlangs pas werd die anonimiteit doorbroken, zie daarvoor onze noot 784.

207 an. [M.JOSSOT], op.cit. (noot 203), p.51. Zo ook : “Le feu n’est plus un gnome mythique, mais une réaction pondérable”, in an., *Atelier de Glatigny. Études et notes*, Versailles, 1898, p. 38. In deze publicatie worden de door het atelier gebruikte technieken prijsgegeven.

208 G.SOULIER, *L’atelier de Glatigny*, in *Art et Décoration*, augustus, 1898, resp. pp.50 en 45.

209 Meer daarover in R.FROISSART PEZONE, op.cit. (noot 197), passim.

210 Noch in de contemporaine noch in de recente literatuur wordt ingegaan op Moreau-Nélatons streven naar een volkse ceramiek, een nochtans uitzonderlijk gegeven. Voor zijn bredere belangstelling voor het volkse, zie V.POMARÈDE, Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927) et l’art populaire, in J.CUISENIER (red.), *Destins d’objets* (reeks *École du Louvre. École du patrimoine. Études et travaux*), Parijs, 1988, pp.115-124.

211 In 1899 geeft Moreau-Nélaton de catalogue raisonné uit van het oeuvre van zijn moeder, Camille Moreau. Daarin zijn de afbeeldingen van aan zijn eigen faïence verwant werk talrijk. Over Bouvier schreef hij eveneens: É.MOREAU-NÉLATON, Un précurseur: Laurent Bouvier, in *Art et Décoration*, mei, 1901; zie pp. 168 en 169 voor afbeeldingen van met het zijne vergelijkbaar werk.

212 Zie R.FROISSART PEZONE, op.cit. (noot 197), p. 116.

213 R.FROISSART PEZONE, op.cit. (noot 197), p. 116. En ze vervolgt : “Dans ses poteries [...] Moreau-Nélaton fut cohérent avec le courant de pensée qui voyait l’Art nouveau comme une forme d’art ‘social’, bien que l’artiste ne mît pas encore en relation ses objets avec les nouveaux modes de production et avec l’émergence d’une clientèle petite-bourgeoise ou populaire”, zonder evenwel te verduidelijken waarom ze een coherentie met het sociale denken vooropstelt.

214 Zo schrijft Edmond de Goncourt op 24 januari 1889, denkend aan de 18e eeuw, “je me demande si ma passion du Japon n’a pas été une erreur”. Zijn collectie achttiende-eeuwse kunst “guérit un peu de la japonaiserie”, in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol. III, p. 219. Zie ook een dergelijke opmerking op 7 januari 1890, p. 367. Enkele jaren later, in een notitie van 4 juli 1894, zijn de vazen van Carriès voor hem “trop japonais”, p.986.

215 V.CHAMPIER, *Les arts fraternels au Salon du Champ-de-Mars*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XII, 1891-1892, p.14.

216 Zie N.J.TROY, *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven-Londen, 1991, pp.31-32 en 42 over van de Velde als tegengesteld aan de Fransen. Zie ook D.L. SILVERMAN, op.cit. (noot 185), pp.210-211 over Morris en van de Velde als tegengesteld aan de Fransen. Silverman vergist zich echter waar ze schrijft dat Joseph Chéret in van de Veldes ‘Déblaiement d’art’ wordt genoemd als een voorbeeld van Franse elitecultuur. De literatuur over van de Velde en Frankrijk is uitgebreider dan de verwijzingen waartoe ik mij hier beperk. Even ver van de Franse mentaliteit stond de moderne Duitse meubelkunst. Duitsland was Frankrijks gevaarlijkste concurrent en de Duitse praktische benadering, de productiemethodes, de gerichtheid op redelijkheid, bruikbaarheid, kwantiteit en beschikbaarheid werden als bedreigend ervaren voor het langdurige Franse overwicht in de kunsten van het interieur. De rivaliteit tussen de twee landen werd gevoed door de onmogelijkheid van Frankrijk om een toenadering te bewerkstelligen tussen kunst en industrie. Zie hiervoor N.J.TROY, op.cit., pp.47-56. Zie verder over die onmogelijkheid, over de daarmee samenhangende problemen aangaande de hiërarchie der kunsten en hun onderling verband, en over begrippen als ‘industrie d’art’ en ‘artiste industriel’, in R.FROISSART PEZONE, op.cit. (noot 197), passim.

217 R. MARX, *Les arts décoratifs (1893-1894)*, in *Revue Encyclopédique*, 77, 1894, p. 77.

218 Volgens de La Sizeranne was het zoeken naar kleur het enige positieve aspect van het zoeken naar stijl, zie R. DE LA SIZERANNE, op.cit. (noot 177), p. 878.

219 Meier-Graefe spreekt zelfs van de bruikbaarheid als voorwendsel: “Die kleinen Sächelchen, die unter dem vagen Vorwand, als Tintenfass, Briefbeschwerer u.s.w. zu dienen, in der kostbarsten Arbeit ausgeführt sind”, in A.J. MEIER-GRAEFE (red.), *Die Weltausstellung in Paris 1900*, Parijs-Leipzig, 1900, p. 108. Zie over de veronachtzaming van de bruikbaarheid bijvoorbeeld G. MOUREY, *La faillite de l’art décoratif moderne*, in *Les Arts de la Vie*, 3, 1904, p. 186; zie over onlogisch materiaalgebruik het vervolg van dit artikel in *Les Arts de la Vie*, 4, 1904, pp. 245 en 247; en over teveel aan fantasie, p. 248.

220 Zo bijvoorbeeld in H.HIROTA, op.cit. (noot 104), pp.109, 111 en 113. De auteur beschouwt Gauguin als de enige reactie tegen het zogezegde primaat van het utilitaire in de ceramiek van zijn tijd. Carriès bijvoorbeeld “n’a jamais sacrifié la fonction utilitaire de la poterie”. Ik kan het daarmee niet eens zijn.

- 221 Ch.SAUNIER, Céramique, verrerie, émail, in *L'Art Décoratif*, juli, 1901, p.148.
- 222 Voor de prent uit 1892, zie noot 113. Voor de tekst uit 1893, zie een illustratie in G. OLLINGER-ZINQUE (o.l.v.), *Les XX. La Libre Esthétique. Honderd jaar later. Cent ans après*, cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), 1993, p.66.
- 223 Opmerking van de Saint-Marceaux in haar dagboek uit 1906 naar aanleiding van een ontmoeting met Delaherche. Ze bleef die mening nog lang toegedaan, want zulke opmerkingen werden, nog steeds over Delaherche, eveneens genoteerd in 1917: "Les potiers sont incroyables s'ils s'imaginent qu'ils sont des artistes", en in 1920: "Tous ces céramistes oublient leur rôle très modeste et se croient des créateurs. Nous l'inondons de compliments avec la plus parfaite hypocrisie", in M.CHIMÈNES (red.), M. DE SAINT-MARCEAUX, op.cit. (noot 134), resp. pp. 450, 955 en 1084.
- 224 J. DES GACHONS, *L'art décoratif aux deux Salons de 1895*, in *L'Ermitage*, juni, 1895, p.333. Een zelfde kritiek is nog na 1900 te horen. Zo in Ch.SAUNIER, *Les arts décoratifs aux Salons de 1902*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XXII, 1902, p.201 : "On abuse vraiment un peu du petit pot de grès [...]. Certes les grès de Delaherche, de Bigot, sont parfaits. Mais ce qui est intéressant, ce sont leurs tentatives de céramique architecturale [...]. Le reste est frivolité."
- 225 G. GEFFROY, *La vie artistique. Troisième série*, Parijs, 1894, p. 386.
- 226 G. GEFFROY, *La vie artistique. Quatrième série*, Parijs, 1895, resp. pp. 161, 162, 163 en 307.
- 227 E. ZIMMERMANN, *Moderne Keramik auf der Pariser Weltausstellung*, in *Kunst und Handwerk*, 3, 1900-1901, p. 66. Menig Duitstalig auteur ergert zich op dat moment aan de beperkende voorliefde der Fransen voor luxe en pracht, zo kunnen ook genoemd worden J. LEISCHING, *Die Zukunft des neuen Stiles*, in *Mittheilungen des Maehrischen Gewerbe-Museums*, overdruk, s.d. [ca. 1901], pp. 35 en 40; of F. DROBNY, *Ueber die Entwicklung des modernen Kunstgewerbes und denen Leistungen auf der Pariser Weltausstellung 1900*, Salzburg, s.d. [1900], p.9, die alzo ook de volkse stijl van Étienne Moreau-Nélaton en zelfs het werk van Franse sociaal bewuste kunstenaars bekritiseert.
- 228 Zie FJOURDAIN, *L'architecture aux Salons de 1902*, in *Art et Décoration*, juni, 1902, p.192. Jourdain bespreekt er Bigots bouwceramiek.
- 229 Vanaf 1886 werkte Albert Dammouse samen met zijn broer Édouard en andere familieleden. Daar alleen Albert signeerde, geraakte zijn broer in de vergetelheid. Nochtans moet diens aandeel bij het decoreren aanzienlijk zijn geweest. Zoals dat gebruikelijk is sinds de vroege literatuur wordt hier in verband met het rijpe werk alleen Albert Dammouse genoemd. Over Édouard Dammouse apart verscheen slechts O.OMNÈS, *Edouard, Alexandre Dammouse*, in F.SLITINE (o.l.v.), Sèvres. Boulogne-Billancourt. *La céramique indépendante*, cat. Boulogne-Billancourt (Musée des Années 30), 2007-2008, pp.16-17.
- 230 Doat speelt het contrast uit tussen verschillende, specifiek behandelde materies, zie bijvoorbeeld cat.114. Dammouse zou porseleinen ornamenten in reliëf op steengoed hebben aangebracht, zie hiervoor C.H. [Ch.HOLME], *The Renaissance of the Potter's Art in France*, in *The Studio*, vol.III, 1894, p.181.
- 231 G. KAHN, *Société Nationale des Beaux-Arts. Les arts décoratifs*, in *L'Art et les Artistes*, mei, 1905, p. 84.
- 232 Het citaat slaat op Doat en komt uit H. HAVARD, *Les Salons de 1908. Les arts décoratifs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 135, 1908, pp. 439-440. Doat blijft zijn esthetiek nog tot in de jaren dertig trouw.
- 233 E. DE WAAL, *20th Century Ceramics*, Londen, 2003, p.24. De Waal gaat er foutief van uit dat de ceramiek van Doat het product is van verschillende ambachtslui en technici, in de overtuiging dat Doat voortdurend met de manufactuur van Sèvres verbonden was, zie pp.21-22. Doat werkte inderdaad voor de manufactuur maar vestigde zich daarna als onafhankelijke ceramist in een atelier te Sèvres, waar de betreffende ceramiek ontstond. Zie ook onze noot 799.
- 234 Zie H. FRAUBERGER, *Die Exposition des Arts de la Femme in Paris*, in *Kunstgewerbeblatt*, NF, dl. IV, 1893, p. 45.
- 235 Het overwicht van stijl op functie in het Franse art-nouveaumobiliair hekelend, schrijft Clouzot : "On oublia [...] qu'un buffet de salle à manger n'est pas seulement destiné à servir de support à des grès flammés", in H.CLOUZOT, *Pour un art industriel moderne*, in *Mercure de France*, 16 september 1916, p.253. Al eerder had Mailliet, schrijvend over ceramiek, opgemerkt : "Tous les meubles de style nouveau semblent exécutés exclusivement à son intention. On n'y trouve que renforcements, coins et étagères à destinations de pots grands et petits", in A.MAILLET, *L'Atelier de Glatigny*, in *L'Art Décoratif Moderne*, april, 1898, p.102.
- 236 De Union Centrale des Arts Décoratifs, nu Les Arts Décoratifs, werd gesticht in 1882 om kunst en nijverheid dicht bij elkaar te brengen. De vereniging beheert onder meer het Musée des Arts Décoratifs. Zie over de geschiedenis en

werking ervan Y.BRUNHAMMER, *Le beau dans l'utile: un musée pour les arts décoratifs*, Parijs, 1992. Zie ook voor de voorgeschiedenis en de periode tot de jaren 1890 D.L.SILVERMAN, op.cit. (noot 185), pp.109-141.

237 Voor een foto van de originele opstelling, zie I. BÖSTGE, *Agathon Léonard. Le geste Art Nouveau*, cat. Roubaix (Musée d'Art et d'Industrie), 2003, e.a., p. 44.

238 Het nummer heette 'L'Art Nouveau à Sèvres'. Een foto is afgebeeld in 'Le Théâtre' van oktober 1900, zie M. BATTERSBY, *Art Nouveau*, Feltham, 1969, p.12.

239 "die ideale Gemeinschaft aller Schaffenden und Geniessenden", uit de openingsrede voor de Kunstschau, 1908. Zie C.M. NEBEHAY, *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Wenen, 1969; München, 1976², p. 245.

240 Silverman wijst erop dat de idee van een verzamelaarskabinet aanwezig was bij het concept van het paviljoen; zie D.L. SILVERMAN, op.cit. (noot 185), p. 294. Ook zij legt een verband met het rococo, zie pp. 294-295. De meeste foto's van het paviljoen staan in an. [A.GUÉRINET], *Décoration et ameublement du Pavillon de l'Union Centrale des Arts Décoratifs à l'Exposition Universelle de 1900*, Parijs, 1900. De idee van een verzamelaarskabinet lag ook aan de basis van het door Plumet gebouwde paviljoen voor toegepaste kunst op de tentoonstelling te Turijn in 1911, de laatste manifestatie van de Franse art nouveau. Het geheel was opgezet als een "demeure d'un amateur raffiné" en het doel was "réunir des objets choisis comme par un connaisseur qui eût pris plaisir à s'entourer des belles choses que les mains les plus expertes exécutaient autour de lui", zie R.KECHLIN (inleid.), *Exposition internationale de Turin 1911. Section française, Groupe XIII. Catalogue des objets d'art exposés au pavillon français d'art décoratif moderne [...]*, Parijs, s.d., p.6. De term 'Cabinet d'amateur', met hoofdletter, wordt gebruikt op p.10.

241 J. HERMAND, *Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918-1964*, Stuttgart, 1965², p. 41.

242 Zie É.BERGERAT, *L'art mobilier. Les vases d'Aubé*, in *La Vie Moderne*, 6 december 1879, pp.556-557; en in verband met Dammouse A.MARC, op.cit. (noot 51), p.227.

243 "Puis c'est la religion encore plus bêtement fanatique d'une coloration, sang de bœuf ou foie de mulet, dans une poterie – et l'on arrive à aimer cela mieux qu'une forte pensée, qu'une belle phrase", in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol. III, p. 417.

244 "plusieurs artistes devenus très populaires, tels que MM. Chaplet, Delaherche, etc.", in L.BÉNÉDITE, *Les objets d'art au Musée du Luxembourg*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XIII, 1892-1893, p.130.

245 Zie L.PLOEGAERTS (red.), H. VAN DE VELDE, *Les mémoires inachevés d'un artiste européen*, volume 2 : notes et variantes, Brussel, 1999, p.759. Van de Velde noemt o.a. Delaherche, Dammouse en Dalpayrat als cruciaal in de wending naar nieuwe "sensations et voluptés".

246 H. NOCQ, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Parijs, 1896, pp. 136-137.

247 Zie F.POLAK, *Exposition des céramiques de Lachenal* (Galerie Georges Petit), in *L'Art et la Mode*, 13 november 1897, p.915.

248 H.DE RÉGNIER, *Le mariage de minuit*, Parijs, 1903, p.133. Mijn aandacht werd op deze roman getrokken door F.T.CHARPENTIER, *Régionalisme, littérature et Art nouveau. Quelques remarques à propos de deux amitiés littéraires de Gallé*, in *Gazette des Beaux-Arts*, april, 1974, pp.235-256, waarin de Goncourt en de Régnier worden behandeld. Zie verder over de Régnier, pp. 242-246.

249 Mailliet over ceramiekverzamelaars in A.MAILLET, op.cit. (noot 235), p.102.

250 M.GUILLEMOT, *L'art dans tout*, in *L'Œuvre et l'Image*, oktober, 1901, p.70. Dit is mogelijk overdreven. Over verzamelingen van dergelijke omvang is tot vandaag niets geweten.

251 Zowel Lahor als Mourey publiceerden als eersten in het Frans over Morris, zie voor de referenties van hun publicaties H.A.NEEDHAM, op.cit. (noot 197), pp.189-190.

252 Het publiek wordt snobisme verweten in 1899 in F.WEYL, op.cit. (noot 129), p.3. De term wordt nog gebruikt in 1910 in R.PEYRE, *Céramique française des origines au XXe siècle*, Parijs, 1910, p.235.

253 G. MOUREY, op.cit. (noot 9), pp. I en II.

254 Voor L'Art Nouveau van Bing, zie noot 256. Zie verder D.L.SILVERMAN, op.cit. (noot 185), vooral pp.270-288; en R.JOPPIEN, *Siegfried Bings Kunsthaus 'L'Art Nouveau'*, in R.ULMER (o.l.v.), op.cit. (noot 176), pp.116-127. Voor La Maison Moderne zie B.JOHN-WILLEKE, *Die Galerie 'La Maison Moderne' in Paris*, in idem, pp.148-157. Voor beide zie N.J.TROY, op.cit. (noot 216), pp.7-51.

255 Uit een latere autobiografische schets door Meier-Graefe, opgenomen in C.KRAHMER (red.), J.MEIER-GRAEFE, Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente, Göttingen, 2001, pp.15-16. Meier-Graefes hoogstemde opvattingen rond 1900 waren ingegeven door de ideeën van van de Velde en Morris. Maar al vlug keek hij met een zekere scepsis op zijn avontuur neer: “Die Maison Moderne werde ich gerade drei Jahre gehabt haben. Drei Jahre zuviel, aber ich bereue es nicht”, in C.KRAHMER (red.), J.MEIER-GRAEFE, Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente, Göttingen, 2009, p.21.

256 Voor afbeeldingen van het porselein voor Bing, zie vooral J.D’ALBIS, Limoges. Bing et l’Art Nouveau, in *Connaissance des Arts*, 320, 1978, pp.125-132; G.P.WEISBERG, Gérard, Dufraissex and Abbot, the Manufactory of Art Nouveau Bing Porcelains in Limoges, France, in *The Connoisseur*, 792, 1978, pp.125-129; M. EIDELBERG, The Life and Work of E. Colonna. Part II, Paris and L’Art Nouveau, in *The Decorative Arts Society Newsletter*, 2, 1981, pp. 1-9; G.P. WEISBERG, Art Nouveau Bing. Paris Style 1900, New York, 1986, pp. 197-266: passim; en G.P. WEISBERG, E. BECKER en É. POSSÉME (o.l.v.), De oorsprong van L’Art Nouveau. Het Bing imperium, cat. Amsterdam (Van Gogh Museum) 2004-2005, pp. 183-215; passim. Zie ook onze ill.3. Voor illustraties van de ceramiek van Dalpayrat voor La Maison Moderne, zie bijvoorbeeld onze noot 9 of R.ULMER (o.l.v.), op.cit. (noot 176), p.160.

257 Men mag ervan uitgaan dat La Maison Moderne uiteindelijk slechts een welstellend publiek bereikte. Een zelfde mening leest men in N.J.TROY, op.cit. (noot 216), p.47: Troy noemt La Maison Moderne te duur voor de middenklasse. Deze mening wordt overgenomen in B.JOHN-WILLEKE, op.cit. (noot 254), p.157.

258 Uit een gedicht gewijd aan de ceramiek van de gebroeders Mougin door d’Avril, opgenomen in R.D’AVRIL en É.NICOLAS, op.cit. (noot 169), p.47.

259 Het publiek van galleries als La Maison Moderne zou deels vrouwelijk zijn geweest, in de lijn van een traditie die in het 19e-eeuwse Parijs was gegroeid. Zie hiervoor R.G.SAISSELIN, *The Bourgeois and the Bibelot*, New Brunswick, 1985, vertaald als *Le bourgeois et le bibelot*, Parijs, 1990, zo op. p.75: “elle consomme le luxe avec voracité et accumule des bibelots”. De vraag kan echter gesteld in hoeverre La Maison Moderne, dat, in tegenstelling tot Bing, grotendeels afstand nam van het frivole, deze traditie wist te doorbreken. Saisselin stelt trouwens dat in de jaren negentig het verschil tussen het zogenoemde oppervlakkig consumptiegedrag van de vrouwen en de zogenoemde “collections plus sérieuses et créatives” van de mannen vervaagde, zie hiervoor in de vertaling pp. 90-91. Toch mag het belang van de vrouwen voor de art nouveau, een stijl die in de woorden van Silverman uitgesproken “feminine, interiorized and organic” was, niet worden onderschat. Zie D.L. SILVERMAN, op.cit. (noot 185), p.206; zie ook in dat verband pp.193-206. Ook Auslander stelt dat het collectioneren, een volgens haar typisch mannelijke vorm van consumeren, op het einde van de eeuw toegankelijk werd voor – “unwomanly” – vrouwen. Tegelijkertijd richtte toen de – mannelijke – dandy zich als verzamelaar naar het tot dan voornamelijk vrouwelijke domein van de binnenhuisinrichting en het moderne kunstobject. Zie L. AUSLANDER, *The Gendering of Consumer Practices in Nineteenth-Century France*, in V. DE GRAZIA en E. FURLOUGH (red.), *The Sex of Things. Gender and Consumption in Historical Perspective*, Berkeley-Los Angeles-Londen, 1996, pp. 79-112; en L. AUSLANDER, *Taste and Power. Furnishing Modern France* (reeks *Studies on the History of Society and Culture*), Berkeley-Los Angeles-Londen, 1996, pp. 296-302. Ceramiek komt daarin niet ter sprake. Zie verder over het toenmalige maatschappelijke belang van de smaak en van vrouwen als consumenten van luxegoederen L. TIERSTEN, *Marianne in the Market: Envisioning Consumer Society in Fin-de-Siècle France*, Berkeley, 2001, dat ik niet heb kunnen raadplegen. Ik voeg hier nog aan toe dat aandacht voor ceramiek in de toenmalige Franse tijdschriften gericht op een vrouwelijk publiek bestaat maar zeldzaam is. De voorkeur gaat er uit naar Lachenal en Muller. Ik vond in de toenmalige literatuur slechts een enkele directe verwijzing naar vrouwen als verzamelaars: “Aussi les femmes se les [d.i. stukken van Lachenal] arrachent-elles, elles qui savent aujourd’hui être plus collectionneuses que les chercheurs d’autrefois et qui s’affolent des productions de Lachenal pour leur nouveauté, leur coloris, leur feu, leur élégance, leur imprévu”, in S. DE PIERRELÉE, Lachenal, in *Revue Illustrée*, 15 november 1897, p. 342. Bij mijn bespreking van de hiernavolgende periode zal verdere vermelding van literatuur over deze problematiek moeten ontbreken, daar ik niets vond in de contemporaine kritiek en recente studies hieromtrent zich tot voor 1914 beperken. Verder onderzoek is dan ook aangewezen. Voorlopig is aan te nemen dat na de oorlog de verschillen tussen mannelijke en vrouwelijke consumenten van kunstobjecten, i.c. van ceramiek, weer toenemen: de markt van modieuze, consumeerbare objecten, voortaan beschikbaar in grootwarenhuizen, is dan gegroeid, wat een reactie ontlokt die ‘mannelijke’ waarden huldigt. Zie ook onze noot 571.

260 Zie R.H.WILLIAMS, *Dream Worlds. Mass Consumption in late Nineteenth-Century France*, Berkeley- Los Angeles-Londen, 1982. Zie de hoofdstukken ‘The Dandies and Elitist Consumption’, pp.107-153; en ‘Decorative Arts Reform and Democratic Consumption’, pp.154-209.

261 R.H. WILLIAMS, op.cit. (noot 260), p.262.

- 262 R.H.WILLIAMS, op.cit. (noot 260), p.204.
- 263 Zie G.DE DIESBACH, Proust, Parijs, 1991, p.143. Voor een briljante en uiterst scherpe karakterisering van de Montesquiou, zie hierin vooral pp.141-148. Voor een vergelijking tussen des Esseintes en een met wat meer sympathie benaderde de Montesquiou, zie o.a. Ph. JULIAN, Robert de Montesquiou, un prince 1900, Parijs, 1965, pp.73-79. De recente literatuur over de Montesquiou is omvangrijk en doorgaans pejoratief van toon. Een uitzondering hierop vormt E. EMERY, Misunderstood Symbolism: Rereading the Subjective Objects of Montesquiou's First Maison d'un artiste, in C.I.R. O'MAHONY (red.), Symbolist Objects: Materiality and Subjectivity at the Fin de Siècle, High Wycombe, 2009, pp. 18-43. Daarin worden de jaren na 1890 niet behandeld. Wel wordt op p. 36 vermeld dat de Montesquiou toen voor de decoratie van woonruimtes een beroep deed op Hœntschel.
- 264 "il vint me lire un rapport [...] dans lequel je relevai avec épouvante cette vilaine et indésirable chose dont il paraissait préconiser, non seulement l'horrible expression, mais l'affreux usage, et qu'il appelait 'vulgarisation d'art'", de Montesquiou over Gallé, in P.-L. COUCHOUD (red.), R. DE MONTESQUIOU, Les pas effacés. Mémoires, vol.II, Parijs, 1923, p.297.
- 265 Zie R. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, op.cit. (noot 98), pp.202-212.
- 266 E.POTTIER, Grèce et Japon, in Gazette des Beaux-Arts, augustus, 1890, p.123. Pottier zag de gelijkheid der kunsten als een teken van hoge beschaving.
- 267 Voor meer hierover en over de kunsthandel in het algemeen, zie H. MAKUS, Ausstellungen und Salons. Galerien und Handelshäuser, in H. MAKUS (red.), Adrien Dalpayrat, 1844-1910, Französische Jugendstil-Keramik. Kunst aus dem Feuer; Céramique française de l'Art Nouveau. Art du feu, Stuttgart, 1998, pp. 63-79.
- 268 H.HAVARD, Les Salons de 1903. Les arts décoratifs, in La Revue de l'Art Ancien et Moderne, juni, 1903, p.463.
- 269 É.MOLINIER, op.cit. (noot 187), p.173. Amper een jaar later, in 1898, roept het 'Revue des Arts Décoratifs' op tot een 'concours d'exécution de la Revue des Arts Décoratifs. Céramique : une cheminée'. Van meerdere grote ceramisten zijn schoorsteenmantels bekend. Onder hen Bigot, Dalpayrat, Delaherche en het Atelier de Glatigny. Voor artistieke schoorsteenmantels vervaardigd in steengoedfabrieken, zie A.MAILLARD, La céramique architecturale à travers les catalogues de fabricants 1840-1940. Un inventaire raisonné de la collection du Musée de la Céramique Architecturale à Auneuil, Parijs, 1999, pp.62-71.
- 270 É.MOLINIER, op.cit. (noot 187), p.175.
- 271 G.LARROUMET, Les arts du feu. La céramique artistique (3^e et dernier article), in Revue des Arts Décoratifs, november, 1897, p. 370.
- 272 A.MAILLET, op.cit. (noot 235), p.102.
- 273 R.DE LA SIZERANNE, Chaplet et la renaissance de la céramique. Au Pavillon de Marsan, in Revue des Deux Mondes, vol. LVII, 1910, p. 158.
- 274 H.CLOUZOT, La céramique à l'exposition, in La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe, december, 1925, p. 564.
- 275 H.CLOUZOT (inleid.), Rétrospective A.Dammouse, cat. Parijs (Musée Galliera), 1926-1927, p.6.
- 276 Zie an., World's Columbian Exposition 1893. Official Catalogue, Chicago, 1893, part X, Department K: Fine Arts, p. 110. Voor de tentoonstelling van 1900, zie o.a. H.SARRIAU, Musée centennal de la classe 72. Céramique à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du comité d'installation, s.l., s.d., pp.183-200.
- 277 Zo is er een afbeelding van een vaas in bruin steengoed uit het atelier in de rue Blomet in E.GRASSET, Formes et décoration des vases, in Art et Décoration, 1909 (2^e sem.), p.139. En zo werden cat.57, ca.1892, en cat.48, 1898 te dateren, nog in 1918 afgebeeld; zie hierover het catalogusgedeelte. Deze voorbeelden kunnen gemakkelijk met andere worden aangevuld.
- 278 Zie C.LOREL en H.MÉNÉTRIÉ, Catalogue-guide illustré de la collection Charles Lebeau, Boulogne-sur-Mer, 1926, nr.685. Het stuk, een doublet van onze cat.46, bevindt zich in het museum van Boulogne-sur-Mer.
- 279 H.FRANTZ, La céramique française à l'exposition, in L'Art Décoratif, september, 1900, p. 241.
- 280 Zie bijvoorbeeld Borrmann in 1898: R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), p.166: "dass die französische Keramik der Jetztzeit an der Spitze derjenigen aller anderen Länder Europas [...] schreitet."
- 281 Zo bijvoorbeeld Y.RAMBOSSON, Le mouvement des arts appliqués, in Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne,

januari, 1929, p.25 : "Aucun pays ne saurait réunir dans sa production des soixante dernières années un ensemble aussi impressionnant."

282 Zie S. BING, *La culture artistique en Amérique*, Evreux, 1895, vert. als R. KOCH (red.) S. BING, *Artistic America. Tiffany Glass and Art Nouveau*, Cambridge, Mass., 1970, p. 177.

283 F.-Th. CHARPENTIER e.a. (red.), É. GALLÉ en R. MARX, *Lettres pour l'Art. Correspondance, 1882-1904*, Straatsburg, 2006, p.90.

284 Voor illustraties van de twee manieren van werken, zie bijvoorbeeld H. MAKUS, *Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich mit Beispielen aus anderen europäischen Ländern. Ausgewählte Objekte aus zwei Privatsammlungen*, cat. Kassel (Landesmuseum), 1981, pp. 132-138.

285 L. DE FOURCAUD, op.cit. (noot 168), p. 12. Kritiek op Lachenal in diezelfde zin is te vinden in G.BABIN, *La Céramique. Expositions Dalpayrat-Lesbros, Lachenal, Delaherche*, in *L'Art Décoratif Moderne*, vol.IV, 1895-1896, p.66.

286 Lachenals eerste stukken in steengoed worden getoond in 1891 en 1894. Zie hierover onze noot 754 en H.NOCK, *Chronique du mois*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XV, 1894-1895, p.190, waarin Lachenal tegelijk afstand neemt van het prestige van steengoed. Faïence, beweert hij tegenover Nock, is moeilijker te vervaardigen.

287 F. MINKUS, Edmond Lachenal, in *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. IV, 1901, p. 397.

288 L. DE FOURCAUD, op.cit. (noot 168), p.12.

289 É.MOLINIER, *Quelques mots sur l'exposition de céramique*, in *Art et Décoration*, 1897 (2^e sem.), p.8.

290 Bij wijze van voorbeeld citeer ik Rippl-Rónai, een der belangrijkste Hongaarse kunstenaars, uit een brief van 1905: "Il n'existe pas d'objet d'art (art appliqué) autre que celui créé à Paris au [Salon du] Champ de Mars, ce qui se fait chez nous ailleurs n'est que tromperie", in Z.FARKAS (red.), *Les mémoires de József Rippl-Rónai. Les mémoires de Fülöp Ö. Beck*, Boedapest, 1957, pp.144-145.

291 "However, although in ceramic, as in glass-industry, France takes the first place, nearly all the other nations show original attempts in the making of china, fayence and gré [sic], so that the exposition of the different branches of ceramic art may well be said to be the main attraction of the arts and crafts section", leest men over de wereldtentoonstelling van 1900 in an. [W.FRED], *Glass and Ceramic Industry at the Paris Exhibition. II. Ceramic*, in *The Artist*, november, 1900, p.122. Dit wordt herhaald in W.FRED, *Glas und Keramik auf der Pariser Weltausstellung*, in *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. III, 1900, p.379.

292 an., *Dekorierde Keramik*, in *Dekorative Kunst*, vol.IV, 1899 (2^e sem.), p.45.

293 Krog ontwierp de vaas in 1896, zie een afbeelding in J.OPIE, *Scandinavia. Ceramics and Glass in the Twentieth Century. The Collections of the Victoria and Albert Museum*, Londen, 1989, p. 35. Zie ook de tussen 1919 en 1925 ontstane vaas van de koninklijke porseleinmanufactuur met glazuur van Paul Proschowsky, afgebeeld in R. PAPINI, *Le Arti d'Oggi. Architettura e Arti Decorative in Europa*, Milaan-Rome, 1930, pl.CCLXXXIX. Het latere stuk staat door de aanwezigheid van pootjes nog dicht bij de vorm van Dalpayrat.

294 Zie de 18e-eeuwse fles in steengoed uit Bizen, afgebeeld in *Le Japon Artistique. Documents d'Art en d'Industrie*, 15, s.d. [juli 1889], hors texte, pl. AFI, waarschijnlijk het directe voorbeeld voor Dalpayrat.

295 Vergelijk een vaas met olifantskoppen ontworpen door Reistrup, afgebeeld in P.RASMUSSEN, *Kählers Værk*. Om familien Kähler en deres keramiske værksted i Næstved 1893-1974, Kopenhagen, 2002, p. 61 met een door Jean Coulon voor Dalpayrat ontworpen jardinière, afgebeeld in H. MAKUS (red.), op.cit. (noot 267), p.136. De vaas van Reistrup zou men ca. 1890 kunnen dateren volgens L. DYBDAHL, op.cit. (noot 79), p.112, maar wordt door Rasmussen ca. 1900 gedateerd. Andere vazen met gesculpteerde dierenkoppen door Reistrup zouden, volgens schriftelijk meegedeelde recente bevindingen van Rasmussen, pas vanaf ca. 1895 in productie zijn genomen; de eerste ontwerpen in die zin dateert hij ca. 1893 (i.p.v. 1889, zie P. RASMUSSEN, op.cit., p.56). Over Reistrup die op het einde van de jaren tachtig in Parijs werkte, zie verder P.RASMUSSEN, *Reistrup, udsmykninger og keramik*, Kopenhagen, 2006. Werk van Reistrup met dierenkoppen in reliëf was te zien bij Bing in 1896, zie an., *Salon de l'Art Nouveau. Deuxième catalogue*, cat. Parijs (*L'Art Nouveau*), 1896, nr.796-800. Naast dierenkoppen komen op Deense vazen ook zo goed als volledige dieren in symmetrische reliëfs voor. Zie bijvoorbeeld een stuk van Elise Konstantin-Hansen uit 1889 of een later stuk van Hans Adolph Hjorth, afgebeeld in T.NIELSEN, *Keramik i lange baner. 120 års dansk keramik*, cat. Vejen (Kunstmuseum), 2009, pp.12 en 26. De jardinière van Dalpayrat werd voor het eerst tentoongesteld bij Petit in de *Exposition d'art décoratif moderne* in 1894 en afgebeeld als hors texte in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XV, 1894-1895, pl. achter p.200. In de volgende jaren werd ze nog vaak afgebeeld. Japanse vazen die aan de oorsprong van dergelijke stukken kunnen liggen

waren verspreid en gekend. Zulke modellen werden reeds gepubliceerd in 1877 en 1880 en werden ook door Deck tot voorbeeld genomen. Cf. G. LACAMBRE (o.l.v.), *Le japonisme*, cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 1988, e.a., resp. p.91, ill.171 en p.93, ill.190. Voor een in de vorm vergelijkbaar Frans werk in brons, zie een zeer vroege vaas voorzien van olifantskoppen in reliëf door de beeldhouwer Mène, afgebeeld in C.-A. MARZET e.a., 1880-1920. *Art Déco. Design, veilingcat.* Parijs (Drouot Richelieu), 24 oktober 2011, p.64.

296 Eén voorbeeld mag volstaan: de in *L'Art Décoratif*, november, 1898, p.64 gepubliceerde vaas door Herman August Kähler, waarvan een exemplaar in het Hongaars museum voor toegepaste kunst, zie de afbeelding in Z.LOVAG (red.), *Style 1900. A Great Experiment of Modernism in the Applied Arts* (reeks *Periods in European decorative arts*), vol. II, Boedapest, 1996, p.104, waarvan de vorm van Delaherche had kunnen zijn. Een gelijkende vorm komt ook voor bij Chaplet, zie de afbeelding in Y.RAMBOSSON, *Le mouvement des arts appliqués*, in *Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne*, februari, 1929, p.69.

297 Volgens Ertberg in M. ERTBERG e.a., L. Hjorth. *En keramisk virksomhed i Rønne*, cat. Rønne (Bornholms Museum); Kopenhagen (Kunstindustrimuseet), 1977, p. 36; voor voorbeelden zie pp. 39 en 40.

298 Zie bijvoorbeeld werk van Hans Adolph Hjorth of Carl Halier, afgebeeld in T.NIELSEN, op.cit. (noot 295), pp.32-33 en 157. Zie ook bepaalde glazuren van Arne Bang of Bode Willumsen die respectievelijk aan Bigot en Carriès doen denken, afgebeeld op pp.160 e.v. en 178 e.v.

299 Bodelsen was de eerste die daarop wees in M. BODELSEN, *Willumsen i halvfemsernes Paris*, Kopenhagen, 1957, passim. Voor een afbeelding van de 'Familievaas', zie onze ill.32. In dit verband wordt altijd Gauguins zelfportretkruik genoemd (Ch. GRAY, op.cit. (noot 68), cat. 65) maar andere stukken (Ch. GRAY, cat. 63, 67 en 68) die Willumsen kan hebben gezien bij Pissarro of bij Schuffenecker, staan nog dichter bij de 'Familievaas'. Ook andere werken van Willumsen tonen invloed van Gauguin, zo bijvoorbeeld een vaas uit 1894, afgebeeld in L. KROGH e.a., J.F. Willumsens keramiske værker 1891-1900, cat. Frederikssund (J.F. Willumsens Museum), 1986, p. 6. Krogh noemt opnieuw Gauguins kruik als de waarschijnlijke inspiratie voor Willumsen in L. KROGH en A.B. FONSMARK, *Du Symbolisme à l'Expressionnisme*. Willumsen, 1863-1958, un artiste danois, cat. Kopenhagen (Museum Ordstrupgaard); Parijs (Musée d'Orsay), 2006, p. 85.

300 Typisch voor het onbegrip in Frankrijk voor de niet-klassieke, als zeer exotisch geziene ceramiek van Gauguin, is de mening van Bracquemond erover, weergegeven door Pissarro in een brief van januari 1887: "il a eu l'air de me dire que c'était de l'art de matelot, pris un peu partout". Zelf vond hij Gauguins ceramiek "anti-artistique", in J.REWALD (red.), C.PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, Parijs, 1950, pp.131-132.

301 Zie P. BELLANGER e.a., Jean-Joseph Carriès sculpteur, cat. Parijs (Galerie Patrice Bellanger), 1997, p. 24. De tentoonstelling liep in februari 1889. Volgens een opdracht door Carriès op een afdruk van de foto dateert de vaas van voor januari 1889; zie A. ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), p. 74. Willumsen was in 1889 bij tussenpozen in Parijs; zie L. KROGH, *Katalogbog J.F. Willumsens Museum*, Kopenhagen, 1986, 1991², p. 59. Carriès wordt nergens genoemd met betrekking tot Willumsen, ook niet waar Willumsens Parijse jaren worden behandeld of in U.HJORTH, J.F.Willumsen i Europa, Frederikssund, 2006, een studie over de onderlinge invloeden en overeenkomsten met het buitenland.

302 Voor een afbeelding van 'Twee kikkers' door Willumsen uit 1894, zie L. KROGH e.a., op.cit. (noot 299), p. 63. Voor een afbeelding van een schoteltje in de vorm van het blad van een zeeroos waarop in reliëf een kikker liggend in ijs simulerend kristalglazuur, zie A.HAYDEN, *Royal Copenhagen Porcelain. Its History and Development from the Eighteenth Century to the Present Day*, Londen, 1911, p.412. Zie over het schoteltje ook onze noot 750. Er bestaat een schotel waarop kikkers rond een plas groen glazuur door de Portugese Palissyst Manuel Mafra. Het stuk dateert van voor 1887 en kan dus beschouwd worden als een merkwaardige voorloper van Bigot en Roche, die de Portugees hoogstwaarschijnlijk niet kenden. Zie de afbeelding in Ch.VIENNET, op.cit. (noot 26), p.229.

303 Cf. M. BODELSEN, *Gauguin Ceramics in Danish Collections*, Kopenhagen, 1960. Over de band tussen beide landen werd er verder weinig gepubliceerd. M.BODELSEN, op.cit. (noot 45) en M.ERTBERG, op.cit. (noot 137), werden reeds aangehaald. P. RASMUSSEN, *Céramique danoise. La connexion française*, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 134, 2004, p. 23-31, biedt een uitstekend overzicht vanaf 1850, maar, ondanks de titel wordt er niet naar Frankrijk verwezen. Wel worden Gauguin en Carriès genoemd en wordt er ingegaan op de belangrijke rol in beide landen van kunstenaars zonder een specifiek ceramische opleiding. Frankrijk blijft verder onvermeld als de periode na de art nouveau wordt behandeld.

304 Zie bijvoorbeeld M. EIDELBERG, op.cit. (noot 62), passim; of N.E.OWEN, *Rookwood and the Industry of Art. Women, Culture and Commerce, 1880-1913*, Athens, Ohio, 2001, pp.40, 86 en 151.

305 Het is frappant dat een Amerikaanse criticus ter gelegenheid van de wereldtentoonstelling van 1900 de voor hem

blijkbaar pijnlijke waarheid wist te negeren door ze om te draaien: “When the Lachenals and Taxile Doats see the Grueby and Rookwood pottery they will wish that the idea of something equally good has occurred to them. The inspiration both on Grueby and Rookwood seems to be chiefly Oriental so far as form and color are concerned, and not at all French or modern”, in R.S., Paris Pottery Exhibits, in *The New York Times*, 9 juli 1900, p.7. Zo ook: “We know of very little done so far in this country on the lines followed by French potters”, in an., *French Pottery*, in *Keramic Studio*, juni, 1902, p.30.

306 Cf. R. en T. KOVEL, *The Kovels' Collector's Guide to American Art Pottery*, New York, 1974, pp.60-63 en 90-91 respectievelijk onder Haviland en Massier.

307 Over Sicard is geen monografische literatuur beschikbaar. Wel zijn gegevens te vinden in literatuur over Amerikaanse ceramiek, in de eerste plaats in N.F.SCHNEIDER, *Weller Art Pottery in Color*, Des Moines, Iowa, 1971. Sicard verbleef in de Verenigde Staten van 1901 tot 1907. Over zijn activiteiten daarna in Zuid-Frankrijk, zie D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), Massier. *L'introduction de la céramique artistique sur la Côte d'Azur*, cat. Vallauris (Musée Magnelli), 2000, pp.22-23, 33.

308 Voor andere Amerikaanse ateliers in de lijn van Massier, zie bijvoorbeeld R. en T. KOVEL, op.cit. (noot 306), pp.1, 86, 116-117, 173.

309 Voor Doats tekst zie de bibliografie onder de contemporaine algemene literatuur. Doat was niet de enige Fransman die technische raadgevingen voor Amerikanen schreef. In 1909 publiceerde de ceramist Louis Franchet: L.FRANCHET, *The Decoration of Grand Feu Grès*, in *Keramic Studio*, april, 1909, pp.258-262. Over Franchet zie P.ARTHUR, Louis Franchet. *Un maître oublié de la technologie de la céramique*, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 19, 2010, pp.143-147.

310 Voor afbeeldingen, zie bijvoorbeeld R. en T. KOVEL, op.cit. (noot 306), p.115 (Meyer), 170 en 172 (Perry Stratton), 325 (Wheatley); en M. EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.131 (Robertson), p.181 (Volkmar). Voor Rhead, zie de afbeelding in P.BARNET en M.WILKINSON, *Decorative Arts 1900. Highlights from Private Collections in Detroit*, cat. Detroit (The Detroit Institute of Arts), 1993-1994, p.31, te vergelijken met door Émile Belet en door Lucien d'Eaubonne voor Paul Milet ontworpen vazen en met het decor op een vaas van Sèvres, telkens vóór Rhead gepubliceerd en afgebeeld in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914, vol.IV: Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998, pp.22, 138, 139, 338-340, 385.

311 Men noemt Tiffany's ceramiek zelfs “least derivative from European models”, in W. KAPLAN (o.l.v.), *The Art that is Life. The Arts and Crafts Movement in America, 1875-1920*, cat. Boston (Museum of Fine Arts), 1987, e.a., p. 153. Met European wordt hier Frans en Belgisch bedoeld. Dezelfde mening is Eidelberg toegegaan, zie M.P.EIDELBERG, *Tiffany Favre Pottery. A New Study of a Few Known Facts*, in *The Connoisseur*, 679, 1968, p.60. In zijn argumentatie wijst hij erop dat bepaalde vormen en kleuren rond 1900 gemeengoed waren en voordien of tegelijkertijd Tiffany's emailwerk bepaalden. Ook recent stelt Eidelberg dat Tiffany “totally transformed French models” en ziet hij geen concrete overeenkomsten met Frankrijk, in M.EIDELBERG, S.Bing and L.C. Tiffany, *entrepreneurs of style*, op internet in 19thc-artworldwide.org, zomer, 2005, z.p. Toch blijft het een feit dat wat na 1900 gemeengoed was geworden zijn oorsprong vond in de Franse ceramiek die Tiffany goed kende. Waarom dan niet gesproken van indirecte invloed? Een nog extremer standpunt neemt Sigur in: in haar gedetailleerde studie betreffende het Aesthetic Movement en de Arts and Crafts in Amerika gaat ze geheel voorbij aan de mogelijkheid van een Franse invloed door de bronnen van Tiffany's ceramiek slechts als Japans te duiden. Ook het werk van Robineau, met inbegrip van de decors met kristalglazuur, zou volgens haar uitsluitend een Japanse oorsprong hebben. Zie H.SIGUR, *The Influence of Japanese Art on Design*, Layton, Utah, 2008, resp. pp.193 en 201-203. Eidelbergs laatste publicatie, M.P.EIDELBERG, *Tiffany Favre Pottery and the Quest of Beauty*, cat. New York (Lillian Nassau Gallery), 2010, heb ik niet kunnen raadplegen.

312 Al vroeg verkocht Tiffany werk van onder meer Chaplet en Delaherche, zie A.BOUILHET, *L'Exposition de Chicago. Notes de voyage d'un orfèvre*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XIV, 1893-1894, p.75. Over de tentoonstelling van 1901, zie an. [A.B.LEONARD], *Exhibition of French Pottery at the Tiffany Studios*, in *Keramic Studio*, augustus, 1901, pp. 82-83.

313 Over Tiffany's ‘bisqueware’, zie, behalve de in noot 311 genoemde publicaties, R. KOCH, *Louis C. Tiffany's Glass-Bronzes-Lamps*, New-York, 1971, p. 152. Voor een afbeelding te vergelijken met Cazin, onze cat.156, zie p. 151. Voor een afbeelding te vergelijken met Bussière, onze cat.150, zie W. KAPLAN (o.l.v.), op.cit. (noot 311), p. 153.

314 Zie, meer bepaald over hun aankopen op de Parijse wereldtentoonstelling van 1900, J.BRINCKMANN, *Die Ankauf auf der Weltausstellung Paris 1900*, Hamburg, 1901; en U.CAMPHAUSEN en G.BEKKER, *Die Erwerbungen auf der Weltausstellung Paris 1900*, in *Mitteilungen des Städtischen Museums für Kunsthandwerk zu Leipzig*/

Grassimuseum und seines Freundes- und Förderkreises e.V., 11, 2000, pp.1074-1201. Graul kocht vooral ceramiek, het leeuwenandeel daarvan werd gevormd door Frans steengoed. De Duitse ceramist Scharvogel uitte kritiek op de belangstelling van Duitse musea voor Franse ceramiek: “es gibt deutsche Museen, die haben auf der Pariser Weltausstellung 1900 für 80.000 Mark französische Keramik gekauft, deutsche aber nicht”, in J.J. SCHARVOGEL, *Echter und falscher Stil in der Keramik*, in *Die Werkkunst*, 12, 1906, p. 185.

315 Vergelijk bijvoorbeeld afbeeldingen van Moreau-Nélaton in A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p. 341; van Robalben in idem, pp. 364 en 365; van Schmidt-Pecht in an. [J.MEIER-GRAEFE] (red.), op.cit. (noot 9), *la céramique*, p.14; en van Schmuz-Baudiss in R. BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p.65.

316 Een belangrijk moment in de geschiedenis van de Engelse waardering voor Franse ceramiek was de presentatie van Franse decoratieve kunst in de Grafton Galleries in Londen in 1893, zie M.HASLAM, *The Pursuit of Imperfection. The Appreciation of Japanese Tea-Ceremony Ceramics and the Beginning of the Studio-Pottery Movement in Britain*, in *The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal*, 28, 2004, pp.159-160. De publicatie bij de betreffende tentoonstelling geeft geen beschrijving of afbeelding van de geëxposeerde stukken, zie L.DE FOURCAUD e.a., op.cit. (noot 31). Wel valt op dat Deck er het opvallendst vertegenwoordigd was met een uitgebreide retrospectieve presentatie, een veelbetekend feit, gezien het lange voortleven in de Engelse ceramiek van de esthetiek van de jaren zeventig en tachtig.

317 Zie bijvoorbeeld W.P.RIX, *Modern Decorative Wares*, in *Art Journal*, 1905, p.113; of an., *Some Recent Developments in the Pottery Ware of the Martin Brothers*, in *The Studio*, vol.XLII, 1908, p.109.

318 Ch. HOLME, op.cit. (noot 143), pp. 48 en 50. De Fransen zijn de enige moderneren die Holme positief beoordeelt. De westerse en vooral de oosterse gebruiksceramiek beschouwt hij echter als een geschikter voorbeeld tot navolging.

319 Zie noot 69.

320 Zie A.SCOTT ANDERSON, op.cit. (noot 29), p.88. De auteur acht de Engelse aandacht voor Frankrijk mee verantwoordelijk voor de enorme interesse die contemporaine ceramiek in Engeland van 1870 tot 1900 te beurt viel, zie pp. 87-88. Eerder wees vooral Haslam op het belang van Fransen als Deck en Cazin voor de bloei van de Engelse ceramiek sinds de Aesthetic Movement. Hij gewaagt ook van invloed door Avisseau en door Ziegler, zie M.HASLAM, op.cit. (noot 38), pp.8 en 11. De verbondenheid van de Franse ceramiek met de Britse in de Aesthetic Movement verankerde stijl werd recent geïllustreerd door de schitterende collectie van Dawson en Galloway, zie hiervoor C.CLIFTON-MOGG, *A Passion for Collecting*, Boston-New York-Londen, 2002, pp.70-73. Ook de exemplarische collectioneurs van Victoriaanse kunst en handwerk, het echtpaar Handley-Read, bleken niet ongevoelig voor Franse ceramiek, getuige bijvoorbeeld hun schenking aan het museum te Bath.

321 Voor de positieve houding tegenover Deck in de jaren negentig, zie een tekst van de ceramist William De Morgan uit 1892 in W. GAUNT en M.D.E. CLAYTON-STAMM, *William De Morgan*, Londen, 1971, p. 160. Zie in verband met de toenmalige kennis van het werk van Deck in Engeland ook onze noot 316. De waardering voor Deck was toen in Engeland niet nieuw, zie daarvoor onze noot 40.

322 Voor een afbeelding van een met cat.83 vergelijkbare vaas, zie G. CLARK, *The Potter's Art. A Complete History of Pottery in Britain*, Londen, 1995, p. 115.

323 In verband met de Martin Brothers en Frankrijk, en meer bepaald over Greenslade, zie M. HASLAM, *The Martin Brothers Potters*, Londen, 1978, pp.113 en 117-120. Greenslade achtte de Franse ceramisten superieur aan de Engelsen en toonde hun werk aan Edwin Martin op een tentoonstelling Franse ceramiek in de Guildhall in 1898. Later nam hij drie broers mee naar de wereldtentoonstelling te Parijs waar hen vooral Carriès opviel. Dat is begrijpelijk: er is immers overeenkomst in hun figuratief werk. Anderzijds echter is het verschil groot; en bovendien zijn de vroegste vergelijkbare werken van de Martins ouder dan die van Carriès. Verder verbaasden de Martins zich te Parijs over het ontbreken van decor bij de Fransen en over hun vijf à zes maal hogere prijzen. In 1910 schrijft Edwin Martin in een brief: “That famous French potter M. Delahursh [sic] had the same inspiration for potting as ourselves – in fact many of his shapes and ribbins so much resemble ours that one almost feels that he has been copying. But perhaps it isn't so”, geciteerd in idem, p. 121. De vormelijke overeenkomsten tussen de twee zijn echter gering. Zie verder idem, p.161, waar Haslam ongedateerde nota's door Greenslade aanhaalt waarin wordt gesteld dat de Martins zelf werden beïnvloed door de Fransen, vooral dan door Carriès en Delaherche.

324 Voor een afbeelding van een met Delaherche vergelijkbare vaas, zie bijvoorbeeld P.PATTERBURY (inleid.), *The Adam Fernyhough Collection of Ruskin Pottery*, veilingcat. Londen (Sotheby's), 20 april 1993, p. 10, nr. 3. Met Bigot vergelijkbaar is bijvoorbeeld idem, p. 14, nr. 28. Met Dalpayrat bijvoorbeeld idem, p. 14, nr. 32. Een mooi voorbeeld van

gelijkenis met Dalpayrat is in PROSE, B.DEISROTH e.a., The Harriman Judd Collection. British Art Pottery, veilingcat. New York (Sotheby's), 22 januari 2001, p. 143, nr. 387.

325 P. ATTERBURY (inleid.), op.cit. (noot 324), p. 8.

326 Voor een andere houding tegenover de Ruskin Pottery, zie bijvoorbeeld A.W. COYSH, British Art Pottery 1870-1940, Rutland, 1976, p. 79, of I. ANSCOMBE en CH. GERE, Arts and Crafts in Britain and America, Londen, 1978, p. 211.

327 Voor werk met loopglazuur uit 1906, zie E.EBBINGE, W.C. Brouwer (1877-1933), aarden vaatwerk, tuinaardewerk, bouwaardewerk, cat. Leeuwarden (Het Prinsessehof), 1980, p. 43; voor werk van na 1915, zie p. 51.

328 Voor Frans aandoend werk van Lanooy, zie W. HEIJBROEK en K. GAILLARD, Tussen twee vuren. Chris Lanooy 1881-1948, Zwolle, 2002, p. 33, ill. 44 en p. 37, ill. 49. Voor specifieke overeenkomsten, zie een vaas van Jean Pointu, afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), p.168 en een gelijktijdige vaas van Lanooy, afgebeeld in J.VAN DEN BOSCH en T.LANDRÉ, Exposition Universelle et Internationale. Section néerlandaise. Arts industriels et du métier, Brussel, 1910, p.41; of een bord van Delaherche, afgebeeld in M. RHEIMS, L'objet 1900, Parijs, 1964, p. 118 en een veel latere schaal van Lanooy, afgebeeld in M.G. SPRUIT-LEDEBOER, Nederlandse keramiek 1900-1975, Assen-Amsterdam, 1977, p. 225. Voor Frans aandoend werk van Andrée, zie M.G. SPRUIT-LEDEBOER, Leven en werk van de pottenbakker Johannes Henricus Andrée, in Mededelingenblad Vrienden van de Nederlandse Ceramiek, 61, 1970, vanaf p.20. Werk van Lanooy en Andrée dat na de bloeiperiode van de art nouveau is te situeren, wordt door mij later besproken.

329 Op een ander moment van overeenstemming tussen Nederland en Bracquemond wordt gewezen in Ch. VAN RAPPARD-BOON (o.l.v.), Imitatie en Inspiratie. Japanse invloed op Nederlandse kunst van 1650 tot heden, cat. Tokyo (Suntory Museum of Art), 1991; Amsterdam (Rijksmuseum), 1992, p. 48: een kan in aardewerk van De Porcelaine Fles te Delft naar ontwerp van de graficus van Hoytema uit 1898 is vergelijkbaar met Bracquemonds servies voor Rousseau.

330 Gans noemt het eierschaalporselein "eerder Frans dan Hollands" in L.GANS, Nieuwe Kunst. De Nederlandse bijdrage tot de Art Nouveau. Decoratieve kunst, kunstnijverheid en architectuur omstreeks 1900, Utrecht, 1966, p.40. Voor de karakterisering 'Franser dan Frans' pleit meer bepaald de directe invloed die volgens Brentjens op het eierschaalporselein van Rozenburg is uitgegaan van bepaalde ontwerpen uit 'Fantaisies Décoratives' van Jules Habert-Dys uit 1886. Zie de afbeelding van een ontwerp voor een vaas door Habert-Dys in Y.BRENTJENS, Rozenburg. Plaatel uit Haagse kringen (1883-1917), cat. Den Haag (Gemeentemuseum), 2007-2008, p.116. Dergelijke ontwerpen hebben in Frankrijk zelf geen directe navolging gekend. De samenwerking van Habert-Dys met de ceramische industrie kreeg tot vandaag weinig aandacht. Over deze kunstenaar, die ook voor het atelier van Haviland in Auteuil werkte, is een monografie door G.P. Weisberg in voorbereiding. Zie voorlopig zie vooral H.CLASSENS, Habert-Dys, maître-décorateur, Parijs, 1924. Over 'Fantaisies Décoratives' en het latere modelboek 'Caprices Décoratifs', zie hierin pp.16, 34 en 47-54.

331 Hiard werkte reeds in 1883 in het atelier van Deck. Ze nam nog deel aan de wereldtentoonstelling van 1900, cf. S. KUTHY, Albert Anker, Fayencen in Zusammenarbeit mit Théodore Deck, Zürich, 1985, p. 23; en H.-J. HEUSER, op.cit. (noot 27), p.70.

332 Franse invloed op Rörstrand werd reeds vroeg door Pelka erkend in de met de vaasvorm versmeltende figuratieve reliëfs, in O. PELKA, Keramik der Neuzeit (reeks Monographien des Kunstgewerbes), Leipzig, 1924, p. 93. In de recentere literatuur wordt Frankrijk als de enige moderne buitenlandse inspiratiebron voor Rörstrand gezien, zonder dat er concreet wordt op ingegaan, zie B.NYSTRÖM, Rörstrand Porcelain. Art Nouveau Masterpieces. The Robert Schreiber Collection, New York, 1996, p.107. Zie ook p.86 in verband met de reis naar Parijs in 1900 van Wallander samen met Wennerberg van de manufactuur Gustavsberg. Voor Franse invloed, zichtbaar in een atypisch stuk van Rörstrand, een ontwerp van Per Algot Eriksson, zie de afbeelding in I.BECKER en S.MELCHIOR, Schönheit für alle. Jugendstil in Schweden, cat. Berlijn (Bröhan Museum), 2005-2006, p.160.

333 Voor de vaas met panthers door Dalpayrat uit 1894-1895, zie A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.101. Voor de vaas met tijgers, gemodelleerd door Waldemar Lindström en gedecoreerd door Karl Lindström, uitgevoerd in 1903 of vroeger, zie de afbeelding in B.NYSTRÖM, op.cit. (noot 332), pp.150-151. De Zweden kunnen het Franse model alvast hebben gezien op een afbeelding gepubliceerd in 1902 in R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), p.26. Voor een ander stuk van Waldemar Lindström, mogelijk eveneens naar een ouder Frans voorbeeld, een bekende vaas van Massier, zie. B.NYSTRÖM, op.cit., p.17, en de afbeelding in M.EIDELBERG en C.CASS, Clément Massier: Master of Iridesence, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2006-2007, pp.33-34. Het ornament stoelt er op een zelfde idee.

334 De vaas van Wennerberg uit 1898 bevindt zich in het Nationalmuseum te Stockholm en is afgebeeld in

B.NYSTRÖM, *Svensk Jugendkeramik*, Lund, 2003, p.87. Ik zag een flagrant gelijkende vaas van Lachenal in de Parijse kunsthandel. Voor werk van Lachenal van hetzelfde type, vanaf 1894 gepubliceerd, zie A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.264, 269 en 271. In het boek van Nyström wordt Lachenal niet genoemd, maar de auteur ging wel in op diens invloed in zijn doctoraatsthesis 'Konsten till Industrin! Två formgivare från sekelskiftet. Alf Wallander och Gunnar G:son Wennerberg. En studie i svensk Art Nouveau, 1895-1909' uit 1971, waarvan een exemplaar zich in de bibliotheek van het Musée des Arts Décoratifs te Parijs bevindt; zie daarin pp.90 en 115-116. Naast invloed van Lachenal, zichtbaar in een serie werken met floraal reliëf, zou Wennerberg tot 1900 ook invloed van Dammouse hebben ondergaan, zie hiervoor p.121. Behalve de reis naar Parijs, waar Wennerberg een tentoonstelling van Lachenal zag en Dammouse een bezoek bracht, boden ook exposities in Stockholm hem de mogelijkheid Frans werk te zien. Wennerberg bezocht ook Sèvres. Voor een voorbeeld van een in navolging van Sèvres te Gustavsberg ontworpen vaas uit 1903, zie de afbeelding in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.251. Voor de mogelijke invloed in Zweden van het bij Lachenal ontstane type van decor waarbij identieke dierfiguren in reliëf worden herhaald, zie onze noot 344.

335 Voor het Bingporselein, dat vanaf 1900 of 1901 gedurende enkele jaren in Limoges werd vervaardigd, zie noot 256.

336 Ik vond bevestiging voor deze stelling bij Eidelberg die deze mogelijkheid eveneens oppert in M.Th. BRANDLHUBER en M.BUHRIS (o.l.v.), *Die Jugend der Moderne. Art Nouveau und Jugendstil. Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz*, cat. München (Museum Villa Stuck), 2010, p.382. Verder is er in de literatuur, zelfs niet bij Weisberg, de historiograaf van Bing, geen verwijzing hieromtrent te vinden. Zie voor Weisberg onze noot 256. Wel wordt gewezen op de overeenkomst tussen het Deense en Zweedse koloriet en het Bingporselein in R.JOPPIEN, Siegfried Bings Kunsthaut "L'Art Nouveau", in R.ULMER (o.l.v.), op.cit. (noot 176), p.125. Voor een tweede verwantschap tussen het Franse en het Scandinavische porselein, zie de kom door William Guérin te Limoges, 1900-1905, afgebeeld in A.DUNCAN e.a., *High Style. Masterworks from the Bernard and Sylvia Ostry Collection in the Royal Ontario Museum*, cat. Toronto (Royal Ontario Museum), 2005, p.24, waarvan koloriet en motief mogelijk rechtstreeks door Japan, maar meer waarschijnlijk door Kopenhagen zijn geïnspireerd.

337 Voor de Frumerie, zie de bibliografie onder Edmond Lachenal.

338 Te Stockholm in 1897 kocht het Noorse nationaal museum werk van Delaherche, Massier en Dammouse, waarvan de glazuureffecten Schneider verder moeten hebben geïnspireerd. In 1900 werd het verworvene aangevuld met werk met glazuureffecten van Dalpayrat en Doat.

339 De vaas is afgebeeld in J.-L.OPSTAD, *Norsk Art Nouveau*, Oslo, 1979, p.58. De gelijkenis met het Franse werk is de auteur ontgaan. Het bedoelde type van vaas van Delaherche kwam rond 1897 meermaals voor, zie de afbeelding uit 1898 in G.MOUREY, op.cit. (noot 116), p.116; het was dus mogelijk vertegenwoordigd in de inzending van Delaherche op de door Schneider bezochte tentoonstelling van 1897. Een exemplaar van de vaas van Massier is afgebeeld in L.DAENENS, *De Art Nouveau verzameling uit het Museum voor Sierkunst te Gent*, Gent, 1981, p.56. Het model werd opgenomen onder nr.55 in de verkoopcatalogus van Massiers commerciële productie an. [C.MASSIER], *La Poterie du Golfe-Juan. Faïences d'Art Clément Massier [...]*, s.l. [Golfe-Juan], s.d. [ca.1890], p.12; heruitgegeven in D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), op.cit. (noot 307), p.116. Franse invloed op Schneider wordt kort vermeld in J.-L.OPSTAD, op.cit., p.57 en in T.SKEDSMO (o.l.v.), op.cit. (noot 137), p.251. Zie daarin ook de afbeeldingen van ander Frans geïnspireerd werk van Schneider op p.266. Zie ook aldaar p.84 voor de enkele jaren oudere interesse van Gerhard Munthe voor Franse moderne ceramiek. Na 1900 was in Noorwegen, behalve bij Schneider, de invloed van de Deense ceramiek overheersend. Franse invloed deed zich dan slechts voor in een glasproductie in de trant van Gallé's industriële werk.

340 Voor afbeeldingen van werk van Schneider van 1911 tot zijn dood in 1931, zie bijvoorbeeld A.OLSEN en R.S.ANDERSEN, *Moderne antikviteter. Norsk keramikk, signaturer og merker 1900-1960*, Oslo, 2000, pp.130-135; of T.SKEDSMO (o.l.v.), op.cit. (noot 137), p.268.

341 Voor een afbeelding van werk van Emmel, zie bijvoorbeeld W. NEUWIRTH, *Wiener Keramik. Historismus. Jugendstil. Art Déco*, Braunschweig, 1974, p. 133. Voor de Wiener Kunstgewerbeschule, zie W. NEUWIRTH, *Österreichische Keramik des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst*, Wien, München, 1974, resp. pp.165-169, 171 en 175. Voor de school van Teplitz, zie idem, pp. 367 en 369. De Franse invloed op het glazuurspel in dergelijk werk wordt erkend door een criticus in 1907, geciteerd in idem, p.50. Andere, zowel contemporaine als latere auteurs maken geen gewag van Franse invloed.

342 Zie H.E. VON BERLEPSCH-VALENDÄS, *Edmond Lachenals keramische Arbeiten*, in *Kunst und Handwerk*, 11, 1903, p.310.

343 Voor voorbeelden van het genre Lachenal, zie voor Förster an. [W.FRED], op.cit. (noot 291), p. 134; voor de school

van Teplitz W.NEUWIRTH, Österreichische Keramik des Jugendstils, op.cit. (noot 341), pp.350-351; voor Znaim, zie K. HOLEŠOVSKÝ e.a., Secese. Meziválečné užité umění, Brno, 1986, p.78; voor Goldscheider, zie W. NEUWIRTH, Wiener Keramik, op.cit. (noot 341), p.35. Voor vergelijkingen met telkens vroeger te dateren stukken van Lachenal, zie bijvoorbeeld werk uit Teplitz, in N.POWELL, The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898-1918, Londen, 1974, p.73; en A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.265 en 273. Werk uit Znaim, in J.KOTALÍK e.a. (o.l.v.), Tschische Kunst 1878-1914. Auf dem Weg in die Moderne, cat. Darmstadt (Mathildenhöhe), 1984-1985, p. 414; en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp. 272 en 274. Werk van Amphora, in J.KOTALÍK e.a. (o.l.v.), op.cit., p. 418; en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.265. Of werk uit Thun, in J.KOTALÍK e.a. (o.l.v.), op.cit., p. 421; en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp. 265-268.

344 Voor afbeeldingen van respectievelijk Lachenal en de Wiener Kunstkeramische Werkstätte Busch und Ludescher, zie A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.271, en W.NEUWIRTH, Wiener Keramik, op.cit. (noot 341), p.388. 'Les Canards' werd gepubliceerd in o.a. L.DE FOURCAUD, Les arts décoratifs aux salons de 1898 (4e article). Société nationale des Beaux-Arts, in Revue des Arts Décoratifs, vol.XVIII, 1898, tegenover p.248; in 1900 in H. FRANTZ, op.cit. (noot 279), p.245; en in 1903 in H.E.VON BERLEPSCH-VALENDAS, op.cit. (noot 342), p.308. Het ontwerp van 'Gänseisen' is van Michael Mörtl. Busch und Ludescher bracht ook een variant met flamingo's op de markt, zie de afbeelding in P.R.BROSSARD, Wiener Jugendstil, veilingcat. München (Galerie Wolfgang Ketterer), 20 november 1982, p.104. Zie ook hetzelfde principe toegepast door Anton Puchegger, eveneens ca. 1909, in W. NEUWIRTH, Wiener Keramik, op.cit. (noot 341), p.389. Voor een afbeelding van het stuk uit de vakschool van Bechin, zie H.PUDOR, Dokumente des modernen Kunstgewerbes. Serie A: Keramik und Glasindustrie, vol. I, 7, Berlijn, s.d., p.102; heruitg. H.MAKUS (red.), H.PUDOR, Dokumente zum Jugendstil. Art Nouveau Documents. Modernes Kunstgewerbe. Modern Applied Arts, 1902-1908, Stuttgart, 2011, p.172. Lachenals vaas met kikkers kan men te Wenen in 1901 hebben gezien, cf. noot 345. Voor afbeeldingen van respectievelijk Lachenal en Kunstkeramik Paul Dachselt te Turn-Teplitz, zie Y. BRUNHAMMER e.a., Art Nouveau Belgium-France, cat. Houston (Rice Museum); Chicago (Art Institute), 1976, p. 254; en R.L. SCOTT e.a., Ceramics from the House of Amphora 1890-1915, Sidney, Ohio, 2004, p. 273. De vaas van Lachenal met een decor van bamboetakken werd afgebeeld in de Franstalige en Duitstalige literatuur, zo herhaaldelijk in het 'Revue des Arts Décoratifs'. Hetzelfde ontwerp had mogelijk ook reeds inspirerend gewerkt in Zweden, zie de vaas uit de manufactuur van Gustavsberg, afgebeeld in M.-P. VERNEUIL, L'exposition d'art décoratif moderne à Turin, in Art et Décoration, september, 1902, p.104; en de vazen uit de manufactuur van Rörstrand, tentoongesteld in 1900, afgebeeld in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.369.

345 Zie F. MINKUS, op.cit. (noot 287), pp. 391-392 en 396. Lachenal wordt er de meest succesvolle Fransman en een geniale meester genoemd op pp. 390 en 398. Het is niet duidelijk of er ter gelegenheid van Lachenals tentoonstelling een catalogus is uitgegeven. In ieder geval bezit het Museum für angewandte Kunst te Wenen geen exemplaar of is dat exemplaar verloren gegaan. Voor het contact tussen Lachenal en Förster, zie W.NEUWIRTH, Wiener Keramik, op.cit. (noot 341), p.85; zie ook de afbeeldingen op pp.86-87.

346 Zie voor de herhaalde aankopen van Franse ceramiek door het Österreichisches Museum für angewandte Kunst te Wenen W.NEUWIRTH, Österreichische Keramik des Jugendstils, op.cit. (noot 341), pp.46-48. Belangrijk Frans werk was ook te zien op een grote ceramiektentoonstelling te Reichenberg (Liberec) in 1902-1903, zie idem, pp.48-49; en G.E. PAZAUREK, Die Reichenberger Keramische Ausstellung 1902-3, in Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 20, 1903, vooral pp. 6-7. Franse stukken van onder meer Dammouse, Delaherche en Lachenal werden door het Weense museum ter instructie naar vakscholen in de provincies gestuurd, zie W. NEUWIRTH, op.cit., p.48. Op zijn beurt verwierf het Weense museum de fraaiste producten uit die scholen, vazen waarin soms uitgesproken Franse invloed, zo van Massier of Dalpayrat. Ook in de Weense Secession was Franse ceramiek te zien: in de achtste tentoonstelling, eind 1900, was werk van Carriès, Chaplet, Dalpayrat, Delaherche, Doat en Jeanneney, cf. an., Katalog der VIII. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, cat. Wenen (Secession), 1900, p. 16, nr. 62 en 65; p. 17, nr. 102; p. 19, nr. 154; p. 23, nr. 275-277; p. 28, nr. 394 en 401; p. 31, nr. 453; p. 32, nr. 457 en 489; en p. 33, nr. 500 en 507. Zie voor een groep werken van Jeanneney op een meubel van Hoffmann, een foto in an. [B. ZUCKERKANDL?], Die VIII. Ausstellung der Wiener 'Secession', in Die Kunst, 1901, p.178, de foto hernomen in Ch.WITT-DÖRRING e.a., Moderne Vergangenheit, Wien 1800-1900, cat. Wenen (Künstlerhaus), 1981, p. 50. Jeanneney wordt in deze publicaties niet genoemd.

347 Zie bijvoorbeeld de gelijkenissen, al of niet bewust, met de vroege Robalben, in G.E. PAZAUREK, Keramik der Teplitzer Fach-Schule, in Deutsche Kunst und Dekoration, 8, 1901, pp. 348-351, vooral de afbeelding op p.349. In verband met ontleningen door de fabriek Amphora aan glas van Gallé, zie W.MRAZEK, Keramik des Jugendstils aus

Böhmen und Mähren, cat. Linz (Stadtmuseum), 1976, p. 14; voor een afbeelding van een door Frans glas geïnspireerde vaas uit de vakschool van Gablonz, zie p.10.

348 Voor afbeeldingen van bijvoorbeeld Avisseau en Grainger & Co., zie N. PEVSNER, *Studies in Art, Architecture and Design, Victorian and After*, Princeton, N.J., 1968, p.73. Zie verder het hoofdstuk 'Decorative jugs' in H. WAKEFIELD, *Victorian Pottery* (reeks *The Victorian collector series*), Londen, 1962, pp.37-56 en passim. Engels naturalisme was in Frankrijk te zien in de periode voorafgaand aan het ontstaan van de art nouveau, zie bijvoorbeeld de afbeelding van een vaas in faïence uit de stand van Minton op de Parijse wereldtentoonstelling van 1878, in A. BITARD, *L'exposition anglaise* (suite). *La céramique*, in *L'Exposition de Paris*, 26, 1878, p.205. Zie ook onze noot 27.

349 Voor een afbeelding van een vaas uit de school van Teplitz, zie bijvoorbeeld J. KOTALÍK e.a. (o.l.v.), op.cit. (noot 343), p.413, nr. 671; voor een afbeelding van een vaas van Itaya, zie bijvoorbeeld K. KANEKO e.a., *Art Nouveau in Japan 1900-1923. The New Age of Crafts and Design*, cat. Tokyo (National Museum of Modern Art), 2005, p.78; voor een afbeelding van een vaas van Van Briggel, zie bijvoorbeeld M. EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.158; voor een afbeelding van een vaas van Moorcroft voor Macintyre & Co., zie bijvoorbeeld R. STRONG (o.l.v.), *Liberty's 1875-1975*, cat. Londen (Victoria and Albert Museum), 1975, p. 85, nr. D 231A; voor een afbeelding van een vaas in Berlijns porselein, zie bijvoorbeeld I. VON TRESKOW, *Die Jugendstil-Porzellane der KPM, Bestandskatalog der Königlichen Porzellan-Manufaktur Berlin 1896-1914*, München, 1971, p.143.

350 Voor een afbeelding van een later werk van Mařan, zie bijvoorbeeld T. VLČEK, *Praha 1900. Studie k dějinám Kultury a umění Prahy v letech 1890-1914*, Praag, 1986, p.197, ill.188.

351 Voor afbeeldingen van bijvoorbeeld een vaas uit 1899 van de jonge Mařan en vergelijkbare oudere stukken van Lachenal, zie P. WITTLICH e.a., *Pražie en extase*, cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), 1999-2000, p. 152, ill. 165 en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp. 265, 266 en 267.

352 Voor afbeeldingen van werk van Havlik en een vergelijkbare oudere vaas van Lachenal, zie P. WITTLICH e.a., op.cit. (noot 351), p.149, ill.161 en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.265; voor een vergelijking tussen een omstreeks 1900 gesitueerde vaas van Bilek en een werk van Lachenal uit 1904, zie T. VLČEK, op.cit. (noot 350), p.199, ill.193 en A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.276.

353 Zie I. HUML, *Keramik des Młoda Polska*, in T. ZAREMBA e.a., *Der Jugendstil in Polen*, cat. Ingelheim am Rhein (Villa Schneider), 1978, pp.19-20; voor afbeeldingen, zie p.59; voor een afbeelding van řaloun, zie bijvoorbeeld P. WITTLICH e.a., op.cit. (noot 351), p.151.

354 Een uitzondering dient gemaakt voor werk van de beeldhouwer Artemi Dementievitch Ober die zoals veel andere beeldende kunstenaars in Rusland, wel op de Franse cultuur was gericht en die rond 1900 meermaals in Parijs verbleef. Zie bijvoorbeeld de afbeelding van een duidelijk op Carriès geïnspireerde ceramische sculptuur van een pad, in I. HOFFMANN, *Le symbolisme russe. La rose bleue*, cat. Brussel (Musée Communal d'Ixelles), 2005-2006; Moskou (Museum Tretjakov), 2006, p.132. Verder vindt men in de productie van de keizerlijke porseleinmanufactuur van Sint Petersburg getuigenissen van het internationaal verspreide zoeken naar sang-de-boeuf, zo de stukken uit 1892, afgebeeld in L. NIKIFOROVA, *Russian Porcelain in the Hermitage Collection*, Leningrad, 1973, nr.129, die Sèvres en Chaplet benaderen.

355 Voor invloed van Avisseau, zie een afbeelding in E. CSENKEY e.a., *Zsolnay-Keramiek. Historisme, Art Nouveau, Art Deco*, cat. Gent (Museum voor Sierkunst), 1987-1988, p.18, nr.9; voor afbeeldingen van door Deck beïnvloede stukken, zie bijvoorbeeld p.14, nr.1 en p.40, nr.53; voor een afbeelding van een op Massier gelijkend bord, zie p.76, nr.121. Men kan zich afvragen of Massier niet mee aan de oorsprong ligt van de abstracte, lineaire motieven die József Rippl-Rónai op bord en aanbracht. Dit zal een gissing blijven, hoewel Rippl-Rónai alvast tijdens zijn tienjarig verblijf in Frankrijk vanaf 1892 soortgelijke motieven van Massier moet hebben gezien. Alleszins is de werking door de kunst van de nabis voor hem groter geweest. Voor afbeeldingen van dergelijke motieven bij Rippl-Rónai, zie idem, p.63, nr.96, en G. ÉRI, Z. JOBBÁGYI e.a., *A Golden Age. Art and Society in Hungary 1896-1914*, cat. Londen (Barbican Art Gallery), 1989-1990, e.a., p.114.

356 Voor een afbeelding van een op serieel glas van Gallé geïnspireerde vaas in ceramiek, zie E. CSENKEY e.a., op.cit. (noot 355), p.83, nr.131. Voor een vergelijking van een unicum in glas met een vaas van Zsolnay, zie respectievelijk de afbeelding in Ph. GARNER, *Émile Gallé*, New York, 1976, p.122 en E. CSENKEY e.a., *La ceramica ungherese della Secessione*, cat. Faenza (Museo Internazionale delle ceramiche), 1985, p.85, nr.69. Zie in dit verband ook de afbeeldingen p.70, nr.40 en p.80, nr.60. Ook niet-Frans glas zoals dat van Koepping diende tot voorbeeld. In Hongarije werd vanaf ca. 1900 ook glas vervaardigd in de stijl van Gallé's seriële productie.

- 357 Voor de afbeelding van een op een ontwerp van de Frumerie teruggaande vaas, zie E. CSENKEY e.a., op.cit. (noot 355), p.75, nr.118. Voor een vergelijking van een kan uit 1900 met een werk van Lachenal, zie respectievelijk de afbeelding in idem, p.75, nr.119 en in H.-J. HEUSER, op.cit. (noot 27), p.95. Een gelijkende kan van Lachenal werd afgebeeld in *Dekorative Kunst*, vol. IV, 1899, p.152.
- 358 Voor een goed voorbeeld, zie Z.LOVAG (red.), op.cit. (noot 296), vol. II, p.190. Het stuk, onleesbaar gesigneerd en door Vilmos Zsolnay geschonken aan het museum voor toegepaste kunsten te Boedapest in 1896, wordt te vroeg gedateerd in vol. I, p.188. Later, maar vergelijkbaar met het bedoelde werk van Zsolnay, is het werk van Eugen von Farkasházi-Fischer te Herend. Voor afbeeldingen, zie H.PUDOR, op.cit. (noot 344), 4, pp.142-143; heruitg. H.MAKUS (red.), H.PUDOR, op.cit. (noot 344), p.148.
- 359 Voor afbeeldingen van werk van Horti, zie E. CSENKEY e.a., op.cit. (noot 356), p.32 en an., *Studio-Talk*, Budapest, in *The Studio*, 25, 1902, pp.140-141.
- 360 Volgens Thiébaud werden Franse ceramisten waarschijnlijk naar België uitgenodigd om de Belgische ceramiek nieuw leven in te blazen, zie A.PINGEOT en R.HOOZEE (o.l.v.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, cat. Parijs (Grand Palais), 1997; Gent (Museum voor Schone Kunsten), 1997, p.430.
- 361 Zie A. VAN LOO en F. VAN DE KERCKHOVE (red.), H. VAN DE VELDE, *Récit de ma vie*, dl. 1, Brussel, 1992, p. 291, waar van de Velde bij de beschrijving van zijn woning te Ukkel begin 1896 Bigot en Delaherche in één adem noemt met kunstenaars als Seurat, van Gogh en Minne. Een vaas van Delaherche is nog te zien op een foto van van de Veldes latere appartement te Weimar rond 1903, in idem, dl. 2, 1995, p.90. Zie ook E. GYSLING-BILLETER, *Objekte des Jugendstils aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich*, Bern, 1975, p.37, cat.30.
- 362 Zie P. ARON (red.), É. VERHAEREN, *Écrits sur l'art*, volume 1 : 1893-1916, Brussel, 1997, pp.592, 610, 612, 652 en 673 voor Verhaerens eulogische commentaar op Bigot, Dalpayrat en Delaherche uit 1894 en 1895.
- 363 De motiefvormen zijn het duidelijkst terug te vinden in een tekening van van Gogh uit 1888 die bij Les XX in 1891 werd getoond; voor een afbeelding, zie G. OLLINGER-ZINQUE (o.l.v.), op.cit. (noot 222), p.338. Zie ook de stilering van de vlaggen in 'Dimanche, Port-en-Bessin' van Seurat uit 1888, bij Les XX in 1889 en in bezit van van de Velde, afgebeeld in Ph.ROBERTS-JONES en A.M.HAMMACHER (o.l.v.), *De Twintig en hun tijdgenoten*, cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België); Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller), 1962, pl.XXX. Voor een duidelijk voorbeeld van de meermaals en tot in zijn monogram voorkomende golflijnen bij Gauguin, zie het schilderij 'Caraïbische vrouw met zonnebloemen' uit 1889, afgebeeld in o.a. E.M. ZAFRAN (o.l.v.), *Gauguin's Nirvana. Painters at Le Pouldu 1889-90*, cat. Hartford (Wadsworth Atheneum Museum of Art), 2001, p.75. Van Gauguin ging die ornamentiek in 1889 over op Schuffenecker en op tenminste één Frans ceramisch object: een boterpot beschilderd met gestileerde planten van Charles Filiger, 1889-1890, afgebeeld in M.-A.ANQUETIL (o.l.v.), *Le chemin de Gauguin. Genèse et rayonnement*, cat. Saint-Germain-en-Laye (Musée du Prieuré), 1985-1986, p.119. Vergelijk in dit verband ook de weke golflijnen bij Ensor in werk van 1889.
- 364 Het duidelijkste voorbeeld is het omslag door van de Velde voor 'Salutations dont d'angéliques' van Elskamp uit 1893, afgebeeld in o.a. S.H. GODDARD (o.l.v.), *Les XX and the Belgian Avant-Garde. Prints, Drawings, and Books ca.1890*, cat. Lawrence, Kansas (Spencer Museum of Art), 1993, e.a., p. 352. Zie ook de omslagen voor de catalogi van Les XX uit 1891 en vooral uit 1893 door Lemmen, afgebeeld in idem, pp.146 en 252.
- 365 In een bijdrage over de jaren rond 1895, in *Ateneum*, 9-11, 1901, p.468, geciteerd in M. SUPINEN, A.W. Finch en het bedrijf Iris 1897-1902, in D.DERREY-CAPON, C.DUMORTIER e.a., *A.W. Finch 1854-1930*, cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), 1992, p.66.
- 366 "Auch in Paris sind die belgischen und deutschen Versuche in künstlerischer Bauerntöpferei nicht ohne Nachfolger geblieben", in R. BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p.71; zie ook p.66.
- 367 Naast bepaald werk van Arabia te Helsinki uit de jaren tien vormt het werk uit de genoemde periode in het oeuvre van Finch het enige raakvlak van de Finse ceramiek van die tijd met de Fransen, ondanks een in 1910 en 1911 in vier steden gehouden tentoonstelling van ceramiek van de Vallombreuse, die met belangrijke Finse kunstenaars bevriend was geraakt, cf. L.GUTMAN-HANHIVAARA, *Mon cher ami. Count Henry de Vallombreuse, a Parisian Friend*, Espoo, 2008, pp.6 en 11. Het is mijns inziens niet uitgesloten dat vooral Finch door die tentoonstellingen tot een verandering in zijn stijl werd aangezet.
- 368 Voor de eveneens zichtbare invloed van het glas van Gallé op Coppens zoals op andere Belgen, zie S. CLERBOIS

(o.l.v.), *Céramistes de l'Art Nouveau* [belge], cat. Brussel (Musée Horta), 1999-2000, pp. 20-21.

369 Voor afbeeldingen, zie bijvoorbeeld J. DE PAEPE en M. LOGGHE, Arthur Craco, céramiste Art Nouveau keramist, cat. Torhout (Museum voor Torhouts Aardewerk), 2004, pp.42 en 43. Voor vergelijkingen met Franse florale art nouveau, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen op pp.48-51. Zie ook op p.75 een afbeelding van een vaas in dezelfde stijl door Leo Maes, een van de belangrijkste ceramisten aan de Belgische kust. Voor ceramiek uit die streek, soms dicht komend bij de vroege Robalbhens, zie verder P. PEREMANS, M. LOGGHE e.a., *Torhouts aardewerk en art nouveau*, Torhout, 1996.

370 G. COMBAZ, *Les Arts Décoratifs au Salon de La Libre Esthétique*, in *L'Art Moderne*, 28 maart 1897, p.98.

371 Voor navolging van Deck, zie de borden afgebeeld in J.-M.CAMARD en A.DECONINCK, *L'art de la céramique en France de 1880 à 1930*, veilingcat. Parijs (Drouot-Richelieu), 8 november 1991, p.53; voor navolging van Delaherche door de firma Boch en door Lombart, zie onze noot 119. Ook in Hasselt werd ouder Frans werk geplagieerd. Vergelijk bijvoorbeeld de afbeelding in S. POLUS, Gracieus. Hasseltse keramiek uit de belle époque, cat. Hasselt (Museum Stellingwerff-Waerdenhof), 2002, p.54 met het model nr.75 in de verkoopcatalogus an. [C.MASSIER], op.cit. (noot 339), p.16; heruitgegeven in D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), op.cit. (noot 307), p.117.

372 M.-O. MAUS, *Trente années de lutte pour l'art, 1884-1914*, Brussel, 1926, p. 211, zie ook pp.180 en 210.

373 Een geschiedenis van het begrip 'art deco', zelfs in het kort, zou ons hier te ver leiden. Eén sprekend voorbeeld van het verwarrende gebruik van de term moge volstaan: Brunhammers publicatie 'Le Style 1925', waarin een duidelijk onderscheid is gemaakt tussen traditionalisme en modernisme, wordt in een Engelse vertaling als 'The Art Deco Style' op de markt gebracht. Op het omslag wordt een masker van Goldscheider gezet, een typisch voorbeeld van de populaire cultuur die in Angelsaksische landen graag met art deco wordt geassocieerd.

374 Zie M. LAMBRECHTS (o.l.v.), *Art Deco in Europa*. Decoratieve tendensen in de toegepaste kunst rond 1925, cat. Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 1989. Voor een voorbeeld van een bredere definitie van het begrip 'art deco', zie Ch. en T. BENTON en G. WOOD (o.l.v.) *Art Deco 1910-1939*, cat. Londen (Victoria and Albert Museum), 2003. Zie ook voor de tegenstelling tussen beide tentoonstellingen J.-L. GAILLEMIN, *Art déco versus Deco*, in *L'Œil*, april, 2003, pp.56-59.

375 Zie A. VERA, *Le nouveau style*, in *L'Art Décoratif*, januari, 1912, pp.21-32.

376 G. KAHN, *La réalisation d'un ensemble d'architecture et de décoration*, in *L'Art Décoratif*, februari, 1913, resp. pp.92 en 91.

377 Voor afbeeldingen, zie L. VAUXCELLES, *Au Salon d'Automne*, in *L'Art Décoratif*, november, 1911, p. 266 en A. VERA, op.cit. (noot 375), pp.30-31.

378 McKirdy noemt drie inspiratiebronnen: het antieke Griekenland, het Midden-Oosten en het Keltische Bretagne, in K.McKIRDY, op.cit. (noot 8), pp.18-20. McKirdy's dissertatie over Lenoble uit 1981, waarop het artikel gebaseerd is, heb ik niet geconsulteerd.

379 Voor afbeeldingen van werk van Lenoble uit 1908 en 1909, zie A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.291-295. Voor afbeeldingen van vergelijkbaar werk van Amstelhoek, zie bijvoorbeeld in J.D. VAN DAM en A. HIDDING, *Amstelhoek 1897-1910*, cat. Leeuwarden (Het Prinsessehof), 1986-1987, vooral p.40, nr. 29, of in *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. X, 1902, pp.556-557; zie ook p.559 voor aan Lenoble verwante ceramiek uit Delft. Lenoble kan het werk van Van der Hoef gemakkelijk hebben gekend door een publicatie als G.FUCHS, F.H. NEWBERY en A. KOCH, *L'exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin 1902*, Darmstadt, s.d. [1903], zie de afbeeldingen 46, 47 en 49.

380 Voor afbeeldingen van werk van Chini, zie bijvoorbeeld G.CEFARIELLO GROSSO, *La Manifattura Chini dell'Arte della Ceramica alle Fornaci S. Lorenzo*, cat. Faenza (Museo Internazionale delle Ceramiche), 1979, vooral p.60, nr.51 en p.62, nr.55.

381 Voor de kleurstelling van het vaatwerk, zie de afbeeldingen in L.MURAT, *Villa Kerylos*, in *Beaux Arts Magazine*, h.s., maart, 1995, p.17 of in R.VIAN DES RIVES (red.), *La Villa Kérylos*, Parijs, 1997, pp.171-173. Voor meer afbeeldingen, zie bijvoorbeeld E. PONTREMOLI, *Kerylos*, s.l., 1934, pl. XII. De ceramiek voor Kerylos wordt pas gepubliceerd in 1911, zie L. VAILLAT, *Grès, faïences, terres cuites au Musée Galliera et au Pavillon de Marsan*, in *L'Art et les Artistes*, vol. XIII, 1911, p.219. De ontwerpen waren van de hand van Emmanuel Pontremoli, de architect van de villa, zie idem, p. 222. In Pontremoli's boek over de villa wordt Lenoble niet genoemd. Invloed van de antieken op Lenoble wordt wel onderkend in R.KECHELIN, *Exposition Internationale des Industries et du Travail de Turin 1911*. Groupe XIII. Classe 71-B. *L'art décoratif moderne*, Parijs, s.d., p.36.

382 Vroege werken van Methey zijn door hem met de naam Methey gesigneerd. Die schrijfwijze komt ook voor in de

vroege literatuur, al dan niet met accent.

383 In dat verband wijs ik op de opvallend didactische toon waarmee Mettheys nieuw kleurgebruik aan het publiek wordt voorgesteld in A.DULAC, *Une visite à André Méthey*, in *L'Art et les Artistes*, maart, 1911, pp.263-264.

384 Voor een afbeelding van een met Lenoble te vergelijken vaas en kom van Metthey, zie M.P.VERNEUIL, *Les objets d'art au Salon*, in *Art et Décoration*, juli, 1909, p.54. De stukken zijn verwant aan werk van Lenoble, afgebeeld in hetzelfde tijdschrift in september van dat jaar. Voor de afbeelding van een ander stuk van Metthey waarin Lenobles stijl uit de jaren 1908-1909 lijkt geïmiteerd, zie J.-P. MONERY, *La céramique fauve dans l'atelier d'André Metthey*, cat. Saint-Tropez (Musée L'Annonciade), 2002, p.25. Het auteurschap ervan werd mij schriftelijk verzekerd door de kleinzoon van Metthey, eigenaar van het stuk. Er zijn mij geen andere dergelijke stukken bekend.

385 Voor overeenkomsten met buitenlandse ceramiek uit de art nouveau, zie bijvoorbeeld een pot van Bindesbøll, afgebeeld in P. BRANDES (o.l.v.), *Thorvald Bindesbøll. Ceramic Works*, Kopenhagen, 1997, p.363, of een vaas van Wallander voor Rörstrand, afgebeeld in E. STAVENOW-HIDEMARK, *Svensk Jugend*, cat. Stockholm (Nordiska Museet), 1964, tegenover p.32.

386 Dormoy, een vriendin van Metthey, gaat volledig voorbij aan die wreedheid wanneer ze over diens figuren schrijft: "André Metthey aimait trop le mouvement et la vie pour ne pas les magnifier sous toutes leurs formes", in M.DORMOY, *Un grand artiste d'hier : André Métthey [sic]*, in *La Grande Revue*, juni, 1920, p.689. En Clouzot heeft het om die iconografie te typeren zelfs over "de nobles figures humaines ou animales", in H.CLOUZOT, *La poterie émaillée moderne*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1922 (1e sem.), p.239.

387 Zo bijvoorbeeld M. PÉZARD, *La décoration de la céramique peinte Proto-Élamite*, in 'L'Art Décoratif' van november 1909, een nummer waarin ook een artikel over Metthey verscheen. De afbeeldingen tonen voorwerpen met gestructureerde vlakverdeling en lineaire ornamentiek.

388 Uitzondering op de regel is de onredelijke afkeer van Tisserand voor Mettheys werk, zie bijvoorbeeld E.T. [E.TISSERAND], *La céramique française en 1928. Une rétrospective (1860-1928). Expositions nouvelles*, in *L'Art Vivant*, 1 december 1928, p.916.

389 Zie bijvoorbeeld een afbeelding van een ivoren doos in E. ROCHER, *Décorateurs contemporains. Clément Mère*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 218, 1920, p.117.

390 Zie J.P. BOUILLON, *Journal de l'Art Déco, 1903-1940*, Genève, 1988, pp.63-64.

391 De tentoonstelling behelsde naast ceramiek ook meubels en tapijten, zie F.JOURDAIN (inleid.), *Exposition Simmen*, cat. Parijs (Galerie d'Art Décoratif), 1910-1911. Vergelijk het omslag ervan met de bekende emblemen 'Nuda Veritas' en 'Der Neid' van Klimt, beide verschenen in *Ver Sacrum*, maart, 1898, p.12.

392 Zie hiervoor J.D. VAN DAM en A. HIDDING, op.cit. (noot 379), passim, en L.VAILLAT, op.cit. (noot 381), p.219. Met het werk van Van der Hoef voor Amstelhoek heeft het met zoutglazuur bedekte werk van Simmen ook sommige op de antieken geïnspireerde vormen gemeen.

393 In verband met Wenen vergelijkte men een vaas van Simmen afgebeeld in A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.436 met het omslag van een brochure voor het Cabaret Fledermaus, 1907, door Löffler, afgebeeld in W.J. SCHWEIGER, *Wiener Werkstaette, Kunst und Handwerk, 1903-1932*, Wenen, 1982, p. 138. Vergelijk ook een vaas van Simmen, afgebeeld in J.-P. en F.CAMARD, *Collection Alain Lesieutre*, veilingcat. Parijs (Hôtel George V), 13 december 1989, p.45 met een affiche voor een tentoonstelling te Liverpool, 1901, door MacNair, afgebeeld in G. en C. LARNER, *The Glasgow Style*, Londen, 1980, ill.137.

394 Zo bijvoorbeeld Vaillat die de vroege ceramiek van Simmen slechts ziet in de Grieks-Romeinse traditie, in L. VAILLAT, op.cit. (noot 381), p.222.

395 Zie hiervoor noot 875.

396 Félix Massoul in G.RÉMON (red.), *Céramique et verrerie d'art*, in *Les Échos des Industries d'Art*, mei, 1927, p.10.

397 Félix Massoul in zijn antwoord op de rondvraag "Quelle est ou doit être, à vos avis, l'orientation de la production des grès, faïences, terres cuites à l'heure actuelle ?", in P.ROCHE, *Exposition des Grès, Faïences et Terres cuites et leurs Applications au musée Galliera (1911). Rapport Général*, Parijs, 1912, p.11. Massoul pleit verder voor een fris en helder coloriet en voor eenvoudige vormen, zich aldus afzettend tegen een Japans geïnspireerde esthetica, cf. idem, p.10.

398 Voor afbeeldingen van dergelijke vazen van Dunand, daterend van 1911 tot begin 1914, zie F. MARCILHAC, *Jean Dunand. Vie et oeuvre*, Parijs, 1991, pp.296-302. Voor een voorbeeld van een met Raoul Lachenal vergelijkbaar glas van

Goupy, zie de afbeelding in É. BAYARD, *L'art appliqué français d'aujourd'hui*, Parijs, s.d., p.118. Voor een vergelijking tussen Rumèbe en Mare, zie de afbeeldingen in M. PÉZARD, *Fernand Rumèbe céramiste*, in *L'Art Décoratif*, 1913 (2^e sem.), p.113 en A. CHANTRE, *Les reliures d'André Mare*, in *L'Art Décoratif*, 1913 (2^e sem.), p.251. Voor vergelijkingen tussen Lenoble en Marinot, zie de afbeeldingen in A. DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.298 en 315. Deze voorbeelden kunnen gemakkelijk worden aangevuld.

399 Enkele overeenkomsten die er al waren voor 1920 blijven wel bestaan. Zo tussen Goupy en Mayodon die de stijl van Metthey voortzet; zie bijvoorbeeld afbeeldingen in an., *Mobilier et Décoration. Revue Mensuelle des Arts Décoratifs et de l'Architecture Moderne. Sélection*, Sèvres, s.d. [1928], p.162 en J. BLOCH-DERMANT, *Le verre en France d'Émile Gallé à nos jours*, s.l., 1986, p.171. Met de glaskunst zijn er nog meer banden. Zo laat Cazaux ook glas na, soms met dezelfde vorm in reliëf als voorkomend in zijn ceramiek. Zo ook zijn er vage, meer algemene overeenkomsten tussen Lenoble en Daum of Decœur en Marinot. Behalve op deze stilistische verbanden wijs ik nog op de verbondenheid tussen bepaalde ceramisten en bepaalde decorateurs in de jaren dertig en veertig. Foto's van ensembles in de publicaties uit die tijd tonen aan dat Mayodon terug te vinden is bij het grootste aantal decorateurs, het vaakst bij Subes, Printz, Arbus, Jallot en Leleu. De ceramiek van Buthaud en Besnard wordt eveneens door veel decorateurs gebruikt, die van Buthaud het vaakst door Dominique; Lenoble is vaak te zien bij Leleu en Dominique; Decœur na 1940 bij Leleu. Het zou interessant zijn te onderzoeken of het hier wel degelijk samenwerkingen betreft. Opvallend is tenslotte dat ceramiek meer in bureaus dan in salons is te vinden.

400 Zie E. TISSERAND, *La céramique française en 1928*. Félix et Madeleine Massoul. Fernand Rumèbe. Roux-Champion, in *L'Art Vivant*, 15 juli 1928, p.560.

401 F. SOLLAR, *Poteries et céramiques*, in *L'Art Vivant*, juli, 1934, p.285.

402 De Fransen zagen hun beeldende kunst vanaf 1918 in een grotere mate doordrongen van classicisme dan de meeste hedendaagse publicaties, gericht op de grote namen, doen vermoeden. Het was dan ook zinvol dat men in J.DU PASQUIER e.a., *René Buthaud*, Bordeaux, 1987 aandacht schonk aan meer academische kunstenaars uit de entourage van Buthaud zoals Dupas, Delorme of Despujols en aan hun Parijse vrienden Poughéon et Janniot. In Frankrijk was de neoklassieke tendens in de beeldhouwkunst nog sterker en langduriger dan in de schilderkunst. Ook muziek, literatuur en andere kunsten kenmerkten er zich tot 1925 door een retrograde geest. Zeer gebonden aan het verleden was de kunst van het interieur met spilfiguren als Ruhlmann, Rateau en Süe et Mare en met de tentoonstelling van 1925 als orgelpunt. Reeds vóór de tentoonstelling van 1937 knoopten zij die de kwintessens vormden van het Franse interieur opnieuw aan bij het historisme van 1925.

403 Jouve in een gesprek met Kessler, weergegeven in een notitie van 8 januari 1923, in W.PFEIFFER-BELLI (red.), H.Graf KESSLER, *Tagebücher 1918 bis 1937*, Frankfurt-am-Main, 1961, p.360: "in einem erschreckenden Maße".

404 W.PFEIFFER-BELLI (red.), H. Graf KESSLER, op.cit. (noot 403), p.360.

405 "Throughout the twentieth century traditions were supported, revived and reinvented", in E. DE WAAL, op.cit. (noot 233), p.213.

406 an.[R. MOUTARD-ULDRY], Georges Serré, in *Beaux-Arts*, 18 oktober 1935, p.3.

407 Een paar jaar voor het museum te Sèvres had de Parijse galerie Le Grand Dépôt een overzicht samengesteld van de Franse ceramiek vanaf Bracquemond. Omstreeks diezelfde tijd verschenen ook de deels retrospectieve overzichten door Chavance en Valotaire. Voor de genoemde tentoonstellingen van 1929 en 1931, zie in de algemene bibliografie van contemporaine literatuur onder anoniem, Rambosson en Sentenac.

408 Zie G. VARENNE, *L'art appliqué. Les expositions*, in *L'Amour de l'Art*, september, 1931, p.373.

409 P.BARCHAN, *Keramische Arbeiten von Jean Besnard*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, november, 1931, p.129.

410 É.BAYARD, op.cit. (noot 34), p.310.

411 H.TIETZE, *Wiener Kunstschau 1927*, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, oktober, 1927, p.69.

412 E. DE WAAL, op.cit. (noot 233), p.212.

413 A. PIERHAL, *Le grès de grand feu. Lenoble Decœur Simmen*, in *L'Art Vivant*, juni, 1931, p.298.

414 É. BAYARD, op.cit. (noot 398), p.106.

415 H. CLOUZOT, *Le Salon d'Automne. Les arts décoratifs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1921 (2^e sem.), p.339.

416 M.SAVREUX, *La céramique à l'exposition des arts décoratifs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, vol. XLVIII,

- 1925, p.304.
- 417 M.SAVREUX, op.cit. (noot 416), p.304.
- 418 F. SOLLAR, op.cit. (noot 401), p.285.
- 419 De tekst van Valéry werd heruitgegeven in 1934 en 1936. Hier is geciteerd uit P.VALÉRY, *Pièces sur l'art*, Parijs, 1936, p.13.
- 420 Zie R. MOUTARD-ULDRY, *L'art décoratif*, in *Beaux Arts*, 1 juli 1938, p.2. Het betreft het Salon des Tuilleries.
- 421 E.T. [E. TISSERAND], *L'art décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art et les Artistes*, december, 1928, p.103.
- 422 Y. RAMBOSSON, *Les Salons des Artistes Décorateurs*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1926 (2^e sem.), p.109.
- 423 G. KAHN, *L'art décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art et les Artistes*, januari, 1920, p.174.
- 424 E. TISSERAND, *Céramiques et bijoux de Madame Baillot-Jourdan*, in *L'Art et les Artistes*, maart, 1928, pp.204-205.
- 425 L. VAUXCELLES, *À propos du Salon des Décorateurs*, in *L'Amour de l'Art*, maart, 1922, p.85.
- 426 Het meest opvallend waren de publicaties A.BREQUELET, *L'art appliqué à l'industrie*, Parijs, 1912 en R.MARX, op.cit. (noot 65), uit 1913, een herneming van teksten gepubliceerd vanaf 1909.
- 427 Publicaties over gebruiksceramik worden niet in de bibliografie opgenomen. Een artikel waarvan de tekst een algemeen overzicht biedt, is uitsluitend met foto's van gebruiksceramik geïllustreerd: M.GAUTHIER, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs. La céramique*, in *L'Art Vivant*, 1 november 1925, pp.17-22. Daarin wordt de keuze voor unica een "conception des anciens âges" genoemd, zie p.22. Gebruiksceramik van o.a. Henri Rapin, Marcel Goupy, Maurice Dufrène, Jean Luce en Süe et Mare is geïllustreerd in G.QUÉNIoux, *Les arts décoratifs modernes (France)*, Parijs, 1925. In de jaren na 1925 verschijnen meerdere tijdschriftartikels gewijd aan tafelserviezen, terwijl in algemene bijdragen over ceramik meer aandacht dan voorheen wordt besteed aan objecten voor dagelijks gebruik. Zie verder onze noot 556.
- 428 H. CLOUZOT, *Les métiers d'art : orientation nouvelle*, Parijs, 1920, resp. pp.167 en 170. Rond die tijd uitten ook anderen dan Clouzot zich in die zin, vaak zonder diens oprechte verontwaardiging te delen. Zo klinkt een pleidooi voor schoonheid en smaak "dans les plus humbles logis" vreemd uit de mond van Decœur, opgetekend in an., *Pour marier l'art et l'industrie*, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 24, november, 1920, p.683.
- 429 G. MOUREY, *Les services de table*, in *La Demeure Française*, lente, 1926, p.62.
- 430 G. QUÉNIoux, op.cit. (noot 427), p.212.
- 431 H.CLOUZOT, op.cit. (noot 274), p.566.
- 432 De firma Robj, geleid door Jean Born, mag gelden als het meest populaire en meest typische handelshuis voor serieel vervaardigde functionele en decoratieve objecten in porselein in de jaren twintig. De producten zijn pretentieloos en vrolijk, soms elegant en steeds modern van ontwerp. Voor een overzicht van de productie, zie V.BREGA, *Robj, le ceramiche 1921-1931*, Rome, 1995 en A.LAJOIX, *Villeroy et Boch Robj collection*, s.l., s.d.
- 433 Zie noot 537.
- 434 Zo bijvoorbeeld in G.MOUREY, *Le Salon d'Automne, III : L'art décoratif*, in *L'Amour de l'Art*, november, 1922, p.354.
- 435 Enkele malen werden de twee namen met die van Delaherche verbonden, zie daarvoor noot 848.
- 436 R. CHAVANCE, *La céramique d'art*, in *Les Échos des Industries d'Art*, mei, 1926, p.9.
- 437 A. PIERHAL, *Céramiques d'art*, in P. LÉON (o.l.v.), *Les arts du feu*, in *L'Art Vivant*, 216, 1937, p.324.
- 438 Kenmerkend voor de toenmalige waardering van oude Chinese ceramik waren de inzichten van de Engelsman Hobson, wiens standaardwerk uit 1915 ook in het Frans werd uitgegeven. Hij zag ceramik uit de Soengtijd als "pottery in its purest manifestation", in R.L.HOBSON, *Chinese Pottery and Porcelain. An Account of the Potter's Art in China from Primitive Times to the Present Day. Vol. I. Pottery and Early Wares*, New York/Londen, 1915, p.XXII.
- 439 Zie bijvoorbeeld ill.42, een Chinese vaas die erg aan Lenoble doet denken, gepubliceerd in 'Art et Décoration' in 1921. Naast publicaties boden Parijse musea mogelijkheid tot kennis. Zo had de verzamelaar Grandidier in 1894 meer dan zesduizend Chinese voorwerpen geschonken aan het Louvre.

- 440 Ook Ayroles wijst op de overeenkomst tussen Décorchemonts vormen en decors uit het begin van de jaren twintig en ceramiek van Lenoble en Serré in V.AYROLES, François Décorchement, maître de la pâte de verre, Parijs, 2005, p.112. Het betreffende werk van Serré is echter later.
- 441 Zie P. LEGRAIN, L'art international d'aujourd'hui, XI: Objets d'art, Parijs, s.d., waarin de ceramiek wordt vertegenwoordigd door Lenoble en Decœur.
- 442 Voor een foto van Lenoble aan de draaischijf in het atelier van Chaplet, zie J. COPEAU, Une visite à Chaplet, in L'Art et les Artistes, augustus, 1906, supplement, p.III. Op de kunstmarkt dook een tijd geleden een kom op waarop de vermelding "tourné par Émile Lenoble à Armentières le 10 mai 1913, émaillé et cuit par Delaherche", zie an., Art Nouveau-Art Déco-Années 50, veilingcat. Parijs (Drouot-Richelieu), 23 maart 2005, nr.253.
- 443 R. MOUTARD-ULDRY, Émile Lenoble, in Beaux-Arts, 22 november 1935, p.3.
- 444 R. CHAVANCE, Les Artisans Français Contemporains, in Mobilier et Décoration, januari, 1935, p.17. Dit werd al eerder geformuleerd in R. CHAVANCE, La céramique et la verrerie (reeks L'art français depuis vingt ans), Parijs, 1928, p.29.
- 445 F. PONCETTON, La céramique et la verrerie, in PLÉON e.a., Les arts décoratifs modernes 1925, in Vient de Paraître. Revue des Arts et des Lettres, spec. nr., 1925, p.46.
- 446 Zo schrijft Chavance over Decœurs vormen in R.CHAVANCE, Œuvres récentes d'Émile Decœur, in Art et Décoration, november, 1933, p.341: "avec leurs proportions si justes qu'elles prennent un caractère de nécessité".
- 447 R.CHAVANCE, op.cit. (noot 446), p.339.
- 448 R. MOUTARD-ULDRY, op.cit. (noot 420), p.2.
- 449 G. JANNEAU, op.cit. (noot 133), p.21.
- 450 Woorden van Decœur, geciteerd in R.MOUTARD-ULDRY, Hommage à un grand artiste: Decœur, in Art et Décoration, november-december, 1953, p.14.
- 451 Decœur over zijn beheersing van de techniek, in een interview in G.J. [G.JANNEAU], L'art décoratif et l'outillage moderne. Le programme de M.Decœur, in Le Bulletin de la Vie Artistique, november, 1921, p.558.
- 452 H. CLOUZOT, op.cit. (noot 6), p.118. Hij noemt in dit verband Lenoble, Decœur en Delaherche.
- 453 Notities neergeschreven door Leach na een bezoek aan het Musée d'Art Moderne te Parijs in 1951, geciteerd in E.COOPER, Bernard Leach, Life and Work, New Haven-Londen, 2003, p.244.
- 454 B. LEACH, A Potter's Book, Londen, 1940, 1945², p.6. In latere geschriften van Leach ontbreken de Fransen volledig. Een uitzondering vormt het relaas van een ontmoeting met Francine del Pierre in de jaren zestig waarbij evenwel over haar werk nauwelijks iets wordt gezegd, zie B.LEACH, Beyond East and West. Memoirs, Portraits and Essays, Londen-Boston, 1978, pp.280-282.
- 455 Leach en Rose bezochten ook Gensoli. Voorzichtig typeert Leach Decœur in een brief aan Jacqueline en Jean Lerat als "frank, courteous, neat, precise but also a life-lover of his materials clay, glaze, fire", zie J. LERAT, Bernard Leach, A Potter's Book, une rencontre, in La Revue de la Céramique et du Verre, 130, 2003, p.30. Veel ontmoetingen tussen Fransen en Engelsen zijn er niet geweest. Wel exposeerden de Engelse protagonisten bij Rouard in Parijs en waren Lenoble, Decœur, Simmen en Mayodon te zien in Londen, zie de berichten in Mobilier et Décoration, 1938, pp.190 en 191. Zie ook E. MARSH, Contemporary French Pottery by Members of the Group of Artisans Français Contemporains, cat. Londen (Brygos Gallery), 1938. Ook Soudbinine en Beyer exposeerden in de Brygos Gallery.
- 456 J. GIREL, À un futur Robinson Crusoe de la céramique, in La Revue de la Céramique et du Verre, 130, 2003, p.33.
- 457 Woorden van Leach aangehaald in J.P. HODIN, Bernard Leach, a Potter's Work, Bath, 1967, 1974², p.16. Geheel in de geest van Leach schrijft Hodin zelf op p.16 dat "the French movement [...] did not produce a single outstanding potter".
- 458 G.D. [G. DERYS], Le Groupe Français des Artisans Contemporains. Dix-neuvième exposition chez Rouard, in Mobilier et Décoration, december, 1935, p.366. Deze visie is tot vandaag in Frankrijk onveranderd gebleven, zie F.FRAVALO e.a., Émile Decœur, 1876-1953, Parijs, 2008, p.12: "une joyeuse impression de plénitude". Ook Decœur zelf drukte zich over het eigen werk in vergelijkbare zin uit: "[Decœur] remarked [...] that freshness should be basic in all pottery form", in W.B.DALTON, Émile Decœur. An Appreciation, in Ceramic Age, mei, 1952, p.23.
- 459 M. CARDEW, Potters and Amateur Potters, voor het eerst gepubliceerd in 1972 en herdrukt in G. CLARK (red.),

Ceramic Art. Comment en Review 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art, New York, 1978, voor het citaat zie p.102.

460 Zie M. ROSE, *Artist Pottery in England*, Londen, 1955, herziene uitgave 1970, p.17: "It may be this preoccupation with surface qualities which has deprived Decœur's pots of essential vigour of form: many of them appear mechanical in shape and lack the unexpected element so vital to creative work." Iets verder op p.17 klinkt het minder scherp en wordt Decœur met Lenoble sterk genoemd in glazuurexperimenten "with a remarkable degree of control".

461 Voor een afbeelding van een dergelijke vaas van Leach uit 1939, zie M. ROSE, op.cit. (noot 460), ill.18. Voor een afbeelding van een dergelijke vaas van Cardew, ca. 1930, zie A.W. COYSH, op.cit. (noot 326), p.90.

462 R. MOUTARD-ULDRY, op.cit. (noot 443), p.3.

463 G. MOUREY, op.cit. (noot 434), p.354.

464 Zie J.P. HODIN, op.cit. (noot 457), p.16; J.FLEMING en H.HONOUR, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, Londen, 1977 en nieuwe editie 1989; en E. DE WAAL, op.cit. (noot 233). Lenoble ontbreekt opnieuw, zoals Decœur, in het recente E. DE WAAL, *The Pot Book*, Londen-New York, 2011. Zie verder aangaande het negeren van beide ceramisten onze noot 679.

465 Cf. I. BENNETT, *Three French Pottery*, in *Crafts*, november-december, 1975, pp.13-17. Bennett bespreekt het einde van de negentiende eeuw, Lenoble, Decœur en Soudbinine. Hij doet de Fransen recht door ze pioniers en grote ceramisten te noemen, waarbij hij het onbegrip van Leach en diens volgelingen bekritiseert. Typisch Frans is voor hem rijkdom van stijl, visuele schoonheid, technische perfectie en het verwaarlozen van functie.

466 Zie S. RIDDICK, *Pioneer Studio Pottery. The Milner-White Collection*, Londen, 1990. Milner-White bezat werk van Decœur, pp.36-37, Lenoble, p.76 en Soudbinine, pp.110-111. Ook de Engelse ceramist William Bower Dalton bezat stukken van Decœur die hij hoogschatte, zie J. BAILEY, William Bower Dalton ARCA 1868-1965, *Potter Artist Designer Teacher Author Collector*, in *The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal*, 35, 2011, pp. 118-119, zie ook p. 112.

467 R. CHAVANCE, op.cit. (noot 444), 1935, p.17 en R. CHAVANCE, op.cit. (noot 444), 1928, p.30. Reeds in de monografie over Decœur uit 1923 door Janneau was er sprake van "abnégation" en van "une sorte de hautaine impersonnalité", in G.JANNEAU, op.cit. (noot 133), p.9.

468 "I would argue that a primary characteristic of the silence of things is their inexhaustible nature ; things persist, they are ongoing, they are patient, they are unambitious, they endure", in J. JONES, *Keeping Quiet and Finding a Voice: Ceramics and the Art of Silence*, op internet in *Interpreting Ceramics. An International Refereed Electronic Journal*, 5, 2004, z.p.

469 J.JONES, op.cit. (noot 468), z.p.

470 Van Decœur zijn, zoals van de meeste Franse ceramisten, geen geschriften gekend. Bij zijn overlijden publiceerde men enkele nagelaten gedachten die algemeen blijven en bijna volledig in de derde persoon zijn geschreven, zie R. MOUTARD-ULDRY, op.cit. (noot 450), pp.14-15.

471 J.JONES, op.cit. (noot 468), z.p.

472 A.PIERHAL, op.cit. (noot 413), p.298. Lenoble en Decœur daarentegen worden met respectievelijk de Grieks-Dorische en Ionische orde vergeleken.

473 Zo stelt Tisserand dat "L'œuvre céramique de Simmen est le plus raffiné que la France et que le monde entier, sans doute, aient jamais connu", in E. TISSERAND, *Chronique de l'art décoratif*, in *l'Art Vivant*, 15 september 1930, p.749.

474 Er zijn wel enkele sokkels maar bij mijn weten geen doekjes bewaard. Simmen was de enige ceramist die systematisch doekjes als onderlegger gebruikte. Voor voorbeelden, zie de foto's in G.RÉMON, *Les grès de Simmen*, in *Mobilier et Décoration*, 1930 (1e sem.), pp.88 en 91. Voor voorbeelden van drie bij Simmen voorkomende types van losse, houten sokkels, zie de afbeeldingen op pp. 90 en 91. Een vaasje met originele, houten sokkel wordt bewaard in het Rijksmuseum te Amsterdam, zie A.L.DEN BLAAUWEN, *Art nouveau, Jugendstil, Nieuwe kunst*, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, maart, 1972, p.44.

475 Toch schrijft Tisserand: "C'est même très moderne." Maar hij vervolgt: "Henri Simmen se récriera certainement en lisant cette dernière déclaration", in E.TISSERAND, *La céramique française en 1928*. Raoul Lachenal. Henri Simmen. Mme Baillot-Jourdan. Mme Ariès Thibaut, in *l'Art Vivant*, 1 augustus 1928, p. 613.

476 Blanche schreef in verband met de tentoonstelling van 1925 : "ceux-là pour qui la fête des joyaux semblait avoir été

organisée : les nouveaux riches”, in J.-É. BLANCHE, *Les arts plastiques*, Parijs, 1931, p.457.

477 “pièces un peu trop compliquées, un peu trop byzantines, à mon gré, et qui rappellent excessivement celles du regretté André Méthey”, in G. MOUREY, op.cit. (noot 434), p.356. Betreffende de assimilatie van Metthey door Mayodon, zie de kom links op de kleurplaat bij H. CLOUZOT, *Les dernières œuvres de Méthey*, in *Art et Décoration*, vol. XLI, 1922, tegenover p.44; men zou ze zonder aarzeling voor een typisch werk van Mayodon kunnen houden.

478 “Mais pourquoi ces éternelles évocations de l’antiquité, ces joueuses de flûte, ces Zeus, ces Hercules ? Notre temps n’offre-t-il pas aux artistes des spectacles dignes de les inspirer ?”, in Y. RAMBOSSON, *Le mouvement des arts appliqués. L’art appliqué aux Salons. Chez les Artistes Décorateurs*, in *La Revue de l’Art Ancien et Moderne*, vol. LIX, 1928, p.111.

479 Typisch is de uitspraak van Lissim : “Il ne doit rien à personne, sauf, peut-être à la Chine”, in S. LISSIM, *Soudbinine*, in *Mobilier et Décoration*, 1932 (2^e sem.), p.480.

480 Zie bijvoorbeeld Soudbinines houten beeld ‘Séraphin. Alleluia’, waarvan de stiling de ornamenten op diens ceramiek duidelijk vooruitloopt, afgebeeld in G.GRIBINSCHAIKAV, *PolyerunTirava. Razskaz*, in *Jar-pitza*, 2, 1921, p.17. Ik vermoed zelfs dat dergelijke beelden door hem ook in ceramiek zijn uitgevoerd. Vergelijk hiervoor de sculpturen afgebeeld op pp. 2, 3 17 en 18 met de figuur van een engel in gres afgebeeld in B.CHAMPIGNEULLE, *Le vingtième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, 1934 (1^e sem.), p. 240. Naar alle waarschijnlijkheid is het ceramische stuk een herneming van een meer dan tien jaar ouder werk.

481 Zie bijvoorbeeld een anoniem ceramisch werk afgebeeld in N. ROERICH en S. MAKOWSKI, *Talachkino. L’art décoratif des ateliers de la princesse Ténichef*, Sint Petersburg, 1906, ill.154. Voor een afbeelding van werk van Maljoetine, zie bijvoorbeeld een detail van een sculptuur aan een huis in Moskou, 1905-1907, in H. BORISOVA en G. STERNINE, *Art Nouveau Russe*, Parijs, 1987, p.383. Maljoetine werkte te Talachkino. Zie ook het bas-relief uit 1908-1909, afgebeeld op p.390. Tenicheva exposeerde tussen 1907 en 1914 een aantal malen in het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en verbleef tijdelijk in Parijs waar ze Soudbinine kan hebben ontmoet.

482 Er is zeer weinig over de beeldhouwkunst van Soudbinine gepubliceerd. Groteske fantasieën en maniëristische figuren vormen er de twee uitersten van. Daarnaast is een deel van het werk minder extreem en beïnvloed door Rodin. Uit die groep werden werken uitgevoerd in ceramiek door Jeanneney en door de jonge Decœur. Voor een sprekend voorbeeld van de grotesken, zie É.P. [É. PAPET], *Séraphin Soudbinine [...]*, *Les monstres endormis, ou Surnaturel*, in 48/14. *La Revue du Musée d’Orsay*, 28, 2009, pp. 82-83. Voor voorbeelden van de maniëristische manier, zie de foto’s van Soudbinines deelname aan de tentoonstelling van de kunstenaarsgroep Mir Iskusstva te Parijs in 1921, in G.GRIBINSCHAIKAV, op.cit. (noot 480), pp.2 en 3. Zie ook de sculpturen afgebeeld op pp.17 en 19. Voor een beeld uitgevoerd door Jeanneney, zie M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103) p.125.

483 Dat is ook de mening van Bennett: “He was, arguably, the greatest potter who has worked in [France] in the twentieth century”, en “[he created] some of the most beautiful ceramics of our times”, in I. BENNETT, op.cit. (noot 465), pp.15 en 17.

484 Soudbinine maakte met o.a. Scriabine en Čiurlionis rond 1905 deel uit van een theosofische kring te Brussel rond Delville, zie S. CLERBOIS, *In Search of the Forme-Pensée. The Influence of Theosophy on Belgian Artists. Between Symbolism and the Avant-Garde (1890-1910)*, op internet in *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 1, 2, 2002, z.p.

485 Op Gensoli en Kiefer zal nog dieper worden ingegaan. Beiden werken na Soudbinine verder in diens geest. Vooral Gensoli blijft soms dicht bij hem, zie bijvoorbeeld de afbeelding in M. LAMBRECHTS (o.l.v.), op.cit. (noot 374), p.90. De vormgeving van Soudbinine had invloed op Georges Sébastien, vergelijk bijvoorbeeld de afbeelding in J.-M. LHÔTE, *Séraphin Soudbinine, un céramiste puissant et inspiré*, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 77, 1994, p.33 met ‘L’arbre aux chèvres’, een sculptuur in terracotta afgebeeld in Y.RAMBOSSON, *Le Pavillon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, augustus, 1937, p.304. Vergelijkbare ceramische sculpturen komen ook voor in het wat latere werk van Marjolaine en Luc Lanel, zie bijvoorbeeld hun ‘Arbre aux oiseaux’, afgebeeld in R. JEAN, *Au Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, juli, 1946, p.16.

486 De kunst van de Khmer was geliefd in Frankrijk: op de Exposition Coloniale te Parijs in 1931 trok een reconstructie van de tempel van Angkor Vat meer dan dertig miljoen bezoekers, cf. E. BRÉON e.a., *Coloniales 1920-1940*, cat. Boulogne-Billancourt (Musée Municipal), 1989-1990, p.76; voor een foto, zie p.77.

487 G. PILLEMENT, G. Serré, potier, in *Art et Décoration*, vol. LXI, 1932, p.183.

488 R.MARX, *L’exposition internationale d’art décoratif à Turin*, in *Gazette des Beaux-Arts*, december, 1902, p.510. Het is inderdaad opmerkelijk dat zowel La Maison Moderne als Bing, die beide Frankrijk vertegenwoordigden, buitenlands

werk tentoonstelden: de eerste toonde onder andere een bronzen sculptuur van Meunier, de tweede objecten van Tiffany; een vitrine bevatte door Bing verdeelde ceramiek van de Rookwood Pottery naast glas van Tiffany en Koepping, zie de foto's in G.FUCHS, F.H.NEWBERY en A.KOCH, op.cit. (noot 379), resp. pp. 259, 261 en 264. De andere objecten op de foto's zijn niet te herkennen.

489 Op Italiaanse tentoonstellingen bleef de vertegenwoordiging van Franse kunstceramiek ondermaats, zie P.SELMERSHEIM, *Exposition Internationale de Milan 1906. Section française. Groupe VIII. Classe 66. Section C. Rapport*, Parijs, 1910, p.48; en R.KECHLIN (inleid.), op.cit. (noot 240), passim. In Turijn bestond de inzending grotendeels uit ouder werk en uit werk in een niet meer actuele stijl. Ook in Brussel in 1910 waren de ceramisten zwak vertegenwoordigd, zie A.BRAULT en A.DE GEIGER, *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1910. Section française. Groupe XII. Classe 72. Céramique. Rapport*, Parijs, 1910, pp.9-14. Voor de beperkte maar excellente presentatie te Kopenhagen in 1909, zie R.G.SANDOZ en J.GUIFFREY, *Exposition française d'art décoratif de Copenhague 1909. Rapport général*, Parijs, s.d., pp.125-128. De selectie voor Kopenhagen is vergelijkbaar met die voor de wereldtentoonstelling te Gent in 1913, zie hiervoor onze noot 513.

490 P. ROCHE, *La leçon d'une exposition. Le grès, la faïence et la terre cuite au Musée Galliera*, in *Art et Industrie*, januari, 1912, p.1.

491 Zie M.R.J. BRINKGREVE e.a., *Europäisches Kunstgewerbe. Berichte über die Ausstellung Europäisches Kunstgewerbe 1927*, Leipzig, 1928. Tentoongesteld waren "von Werkbündlerischer Gesinnung getragenen Arbeiten" en verwante buitenlandse voorbeelden, dixit Gaul op p.VI. Voor een gezicht op de Franse zaal, zie pl.6. Lenoble en Decœur worden weliswaar genoemd in de tekstbijdrage van Deshairs op p.33, maar komen niet voor tussen de exposanten van de Franse afdeling in de officiële tentoonstellingsgids R.GRAUL e.a. (o.l.v.), *Ausstellung Europäisches Kunstgewerbe 1927*, cat. Leipzig (Grassimuseum), 1927, pp.31-34.

492 Vertegenwoordigd waren Sèvres, Decœur, Lenoble, Massoul, Mayodon, Serré en Simmen. Voor de tentoonstellingscatalogus, zie noot 573.

493 Ch.R.RICHARDS (inleid.), *International Exhibition of Ceramic Art*, cat. New York (Metropolitan Museum of Art), 1928, in de inleiding z.p.. De tentoonstelling was tot 1929 in zeven andere Amerikaanse steden te zien. Er werd een breed overzicht van de toenmalige Franse ceramiek geboden met inbegrip van serviesgoed. Het sterkst vertegenwoordigd waren Delaherche, Lenoble, Decœur en Simmen. De moderne Fransen werden waarderend besproken in J. DOWNS, *The International Exhibition of Ceramic Art*, in *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, oktober, 1928, p. 11. Zie verder voor de appreciatie van contemporaine Franse ceramiek in de jaren twintig in de Verenigde Staten onze noot 671.

494 Zie an., *Decorative Arts. San Francisco Golden Gate International Exposition*, cat. San Francisco (s.l.), 1939, pp.32-41. Er was slechts plaats voor Dufy, Gueden en Luce.

495 Het Oostenrijks paviljoen op de tentoonstelling van 1925 kende bij de Fransen veel bijval, zie bijvoorbeeld T. HARLOR, *La parure, ses accessoires et quelques bibelots*, in *L'Amour de l'Art*, augustus, 1925, p.338. Vergelijk daarmee de negatieve reacties op de Engelse inzending, waarvan de ceramiek als degelijk maar conservatief en saai werd ervaren, in bijvoorbeeld G. JANNEAU, *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Les arts de la terre et du métal. La céramique*, in *Beaux-Arts. Revue d'Information Artistique*, juli, 1925, p.223.

496 Wieselhier verbleef van 1925 tot 1932 meerdere maanden per jaar in Parijs. Ze had er contact met Artigas en Durrio, zie M. HÖRMANN, *Vally Wieselhier, WenenKeulen-Weimar*, 1999, pp.29-30.

497 Arthur Goldscheider gaf als 'éditeur d'art' rond 1925 werken uit van Besnard, Cazaux, Gensoli, Méheut en anderen, zie W. NEUWIRTH, *Wiener Keramik*, op.cit. (noot 341), p.44.

498 Weense trekken treffen we aan in de geometrisering en de beperking tot zwart en wit in de vroegste faïence van Metthey. Voor een latere parallel, zie de twee sculpturen 'Pomone', ca. 1918, afgebeeld in H. CLOUZOT, *André Metthey, décorateur et céramiste*, Parijs, 1922, pl.XLV, die behalve aan Maillol ook aan de ceramist Michael Powolny doen denken door de polychromie en de typische stilering, vooral in de kapsels. Van Raoul Lachenal kan onze cat.197 vergeleken worden met een ceramieken potje van Bertold Löffler, ca. 1906, afgebeeld in G. FAHR-BECKER, *Wiener Werkstaette 1903-1932*, Keulen, 1995, p.142. Zo ook verraadt de weinige door de decorateur André Groult ontworpen ceramiek uit de jaren 1911-1912 een afhankelijkheid van Weense voorbeelden. Zie de afbeeldingen in F.MARCILHAC, *André Groult (1884-1966), décorateur-ensemblier du XXe siècle*, Parijs, 1997, pp.34-38, te vergelijken met een type van glas van Hoffmann uit de jaren 1910-1912, zoals afgebeeld in G.FAHR-BECKER, op.cit., pp.122 en 125. De vaas van Groult op p.34 lijkt zelfs een kopie van een ceramieken vaas van Löffler, ca.1912, afgebeeld in T.LANE en A.SMITH, *Vienna 1913. Josef Hoffmann's Gallia Apartment*, cat. Melbourne (National Gallery of Victoria), 1984, p.76. Weense invloed op

Groult is even gemakkelijk aan te wijzen in diens ontwerpen voor andere materialen. Nochtans wordt Wenen in genoemde monografie niet vermeld. Groult was gehuwd met de couturière Nicole Groult, wier broer, de couturier Paul Poiret, eveneens open stond voor Weense invloeden.

499 Vergelijk bijvoorbeeld een vaas uit 1919, afgebeeld in J. DU PASQUIER, *Céramiques de René Buthaud*, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1976, p. 27, met een doos in messing van Hoffmann, gedateerd ca.1920, afgebeeld in W.J. SCHWEIGER, op.cit. (noot 393), p.66: de decors zijn haast identiek. Vergelijkbare ontwerpen komen bij Hoffmann voor vanaf 1911, zie bijvoorbeeld G. FAHR-BECKER, op.cit. (noot 498), p.75. De impact van dergelijke ornamentiek was wezenlijk in Hoffmanns omgeving en verspreidde zich vooral naar Hongarije en Duitsland. Buthaud zal echter rechtstreeks naar Hoffmann hebben gekeken. Voor meer door Hoffmann beïnvloed werk van Buthaud, zie de afbeeldingen in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, René Buthaud, 1886-1986, Parijs, 1996, vooral pp.53, 56, 58, 62-64 en 66-67. Het decor op de fles afgebeeld op p.64 is te vergelijken met het decor op een glazen fles afgebeeld in F.BORSI en A.PERIZZI, Josef Hoffmann. *Tempo e geometria*, Rome, 1982, p.125.

500 Zie bijvoorbeeld textiel naar ontwerp van Dufy uit 1911, afgebeeld in P. WHITE, Poiret, Londen, 1973, p.62. Voorbeelden van sterk door Wenen beïnvloede textielontwerpen van Dufy voor Poiret en later voor Biancini zijn legio en behelzen zowel abstracte composities in zwart-wit als de typische florale motieven die we ook bij Buthaud terugvinden. Het is – alweer – opvallend dat de literatuur aangaande Dufy die invloed steeds onvermeld laat, ondanks ze niet kan voorbijgaan aan de contacten tussen de Wiener Werkstätte en Poiret. Voor de banden van Poiret met Wenen, zie o.a. J.-P. BOUILLON, op.cit. (noot 390), pp.54 en 87. In de literatuur over de Wiener Werkstätte vond ik geen verwijzing naar Dufy of Buthaud. Ook de andere hier in verband met Weense invloed vermelde Fransen komen er niet ter sprake.

501 H.MENJAUD, *Nouvelles céramiques de Buthaud*, in *Art et Décoration*, 3, 1936, pp.108-110.

502 R.BUTHAUD, *Entretiens avec Jacques Sargos*, in J.DU PASQUIER e.a., op.cit. (noot 402), pp. 82-83. Men vergist zich echter wanneer men hierbij denkt aan Oostenrijkse en Duitse jugendstil, zoals in an., *La céramique du XXème siècle sort des réserves*, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1996, p.14. Buthaud doelde meer bepaald op werk van Vally Wieselthier, Gudrun Baudisch, Lotte Calm, Susi Singer, Kitty Rix en anderen, werk dat onder meer te zien was in het Oostenrijkse paviljoen op de Parijse tentoonstelling van 1925. Vindt men in de contemporaine literatuur betreffende Buthaud nog vage verwijzingen naar Wenen, in de definitieve monografie wordt daar niet meer op gewezen, zie het aan zijn statuettes gewijd hoofdstuk in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit. (noot 499), pp.153-172. Hoe dan ook, op dat moment gaf de Wiener Werkstätte Buthaud niet meer dan een beslissende aansporing. In zijn vroege werk is de stilistische overeenkomst met Wenen veel meer uitgesproken. Maar ook daarover zwijgt de monografie.

503 Ik denk hierbij aan de stelling van Troy in N.J.TROY, *Das Bild Österreichs im Spiegel Frankreichs. Pêche und das französische Kunsthandwerk im Jahr 1912*, in P. NOEVER (o.l.v.), *Die Überwindung der Utilität. Dagobert Pêche und die Wiener Werkstätte*, cat. Wenen (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), 1998, p.52.

504 Vergelijk Taylor ca.1925, afgebeeld in P.ATTEBURY (inleid.), op.cit. (noot 324), p.10, nr.13, met Lenoble ca. 1911, afgebeeld in A. LESIEUTRE en L. THORNTON, *The Spirit and Splendour of Art Deco*, Londen-New York, 1974, p.217. Vergelijk een vaas, afgebeeld in K.RIVOLLET, *Noverraz, potier à Carouge*, cat. Carouge (Musée), 1988-1989, pl.12, met de vazen met abstract decor die Buthaud met het pseudoniem Doris signeerde. Vergelijk de vaas van Ponti, afgebeeld in D.MATTEONI (o.l.v.), *Gio Ponti, il fascino della ceramica, fascination for ceramics*, cat. Milaan (Spazio Eventi Grattacielo Pirelli), 2011, pp. 124-126 met een vaas van Lallemant, afgebeeld in an. [J.-P.CAMARD], Robert Lallemant. *Un maître-potier*, in ABC. *Antiquités Beaux-Arts Curiosités*, 219,1983, p.38. Andere vazen van Ponti, meer bepaald uit de reeks 'stanco', zie V.TERRAROLI, *Italian Art Ceramics 1900-1950*, Milaan, 2007, p.170, vooral nr.143, zijn te vergelijken met rechthoekige, beschilderde vazen van Lallemant zoals afgebeeld op onze ill. 54. Vergelijk een schotel van Van Norden versierd met een gelijkvormig uitgewerkt floraal motief, afgebeeld in C. VAN DER SLUYS, *Binnenhuiskunst*, Amsterdam, 1921, dl. 2, p. 60, met onze cat.199 van Raoul Lachenal. Het Nederlandse stuk is waarschijnlijk iets ouder dan dat van Lachenal. Vergelijk een pot van Simmen, afgebeeld in E. TISSERAND, *Chronique de l'art décoratif*, in *L'Art Vivant*, 15 september 1930, p.748, met potten uit ca. 1920 en ca. 1930 van Laeuger, afgebeeld in G. REINEKING VON BOCK en C.-W. SCHÜMANN, op.cit. (noot 152), p.228. Voor Lukens zie de afbeelding in G. THOMPSON (o.l.v.), *Feeling, Thought and Spirit: the Ceramic Work of Glen Lukens*, cat. Columbia, Mo (Museum of Art and Archaeology), 2006, p.17.

505 Zie I. ANSCOMBE, *Omega and After. Bloomsbury and the Decorative Arts*, Londen, 1981 voor o.a. het zeer Frans aandoende decor op een betegelde kachel uit 1925 van Grant, ill.54. Voor een vergelijking tussen Grant en Buthaud, zie een vaas van Grant uit 1937, niet toevallig afgebeeld op dezelfde pagina als een vaas van Buthaud in T. PRÉAUD en S. GAUTHIER, *La céramique, art du XXe siècle*, Fribourg, 1982, p.52. Voor een afbeelding van werk van Fry van rond 1914

dat aan de ceramiek van Matisse doet denken, zie. J. COLLINS, *The Omega Workshops*, Londen, 1983, ill.83. Voor de vriendschap van Fry en zijn vrienden met Derain, zie de inleiding in D.J. WILCOX, *André Derain and the Bloomsbury Group*, cat. West Quantoxhead (The Court Gallery), 2012.

506 In de literatuur over Omega, in de regel Engelstalig, wordt aan de impuls uit Frankrijk doorgaans voorbijgegaan. De Fransen komen zelfs niet ter sprake als specifiek de bronnen van de ceramiek van Fry worden behandeld in F. MacCARTHY en J. COLLINS, *The Omega Workshops 1913-1919. Decorative Arts of Bloomsbury*, cat. Londen (Crafts Council Gallery), 1984, p.64. Wel wordt gewezen op het belang voor het ontstaan van de Omega Workshops van het in Parijs door Poiret bezield Atelier Martine in I. ANSCOMBE, op.cit. (noot 505), pp.13-15. Ik veronderstel dat de auteur doelt op de aldaar door jonge meisjes geleverde ontwerpen voor behangselpapier en textiel waarin een even vrije, spontane en expressieve stijl gehuldigd wordt als in de ceramiek van zowel Derain of Vlaminck als van de kunstenaars rond Omega. In de minder opvallende ontwerpen voor ceramiek door het Atelier Martine komt immers geen verwantschap tot uiting. Een uitzondering op de regel vormt de voorzichtige opmerking in A. GERSTEIN (o.l.v.), *Beyond Bloomsbury. Designs of the Omega Workshop, 1913-1919*, cat. Londen (Courtauld Gallery), 2009, p.136: "The idea would have come from Fauve pottery which Fry showed"; voor een andere soortgelijke opmerking zie p.27.

507 Toch kon Lanooy beschouwd worden als parallel aan zijn Franse tijdgenoten, zo in H. ASSELIN, *L'Art décoratif moderne en Hollande. La céramique*, in *Art et Décoration*, mei, 1924, p.149.

508 Voor vergelijkingen van werk van Lanooy en Andrée met Frans werk, zie noot 328.

509 Voor Frans aandoende werken van Nienhuis, zie D. KUYKEN, *Beschouwingen van en over Bert Nienhuis (1873-1960)* ter gelegenheid van de overzichtstentoonstelling gewijd aan zijn werk in het Museum Boymans-van Beuningen, in *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*, 2-3, 1966, pp.89-95, 102-103.

510 Zie B. NIENHUIS, *Ceramiek, technische en aesthetische beschouwing*, in H.A. VAN DEN EYNDE e.a. (red.), *Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst*, Rotterdam, 1921, p.41. Nienhuis noemt Decœur's werk "wondere schoonheden in glazuur en vorm". Verder op p.41 bewondert hij het "ware en suggestieve" der Fransen, dat volgens hem bij de Engelsen ontbreekt.

511 De Franse ceramiek was in Amsterdam zeer ruim vertegenwoordigd : naast een retrospectieve afdeling beginnend met Bracquemond waren er vierentwintig werken van Dammouse, vierenzestig van Étienne Moreau-Nélaton, tweeëntachtig van Delaherche, drieënzestig van Decœur, zestig van Lenoble en honderdzevenenvijftig van Simmen, zie R. KECHELIN (inleid.), *Tentoonstelling van Moderne Franse Ceramiek*, cat. Amsterdam (Stedelijk Museum), 1913, passim. Het initiatief voor de tentoonstelling ging van Nederland uit. Zie hiervoor en voor het enthousiasme van Nederlandse verzamelaars voor Franse ceramiek L. CROMMELIN, *Keramiek in het Stedelijk. Ceramics in the Stedelijk*, Amsterdam, 1998, pp. 14-17; Engelse vert. pp. 42-45. Zie ook pp. 87, 89 en 91 voor enkele stukken uit de verzameling Franse ceramiek van het Stedelijk Museum.

512 R.W.P. Jr. [R.W.P. DE VRIES], *Fransch aardewerk*, in Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift, 1913 (1^e sem.), p.440. De auteur begint zijn artikel met een verwijzing naar Colenbrander zonder diens werk tegenover de Franse ceramiekkunst te stellen.

513 Zie an., *Arts décoratifs modernes. Catalogue de l'Exposition Internationale de Gand 1913. Section française. Groupe XIII A. Classe 66 C*, Poitiers, 1913. Aanwezig waren Decœur, Delaherche, D'Homme, Gandais, Edmond Lachenal, Lenoble, Massoul, Metthey, Moreau-Nélaton, Rumèbe en Simmen. Opvallend is de aanwezigheid van Maurice D'Homme en Henri Gandais, nu haast vergeten. Bij die gelegenheid werd een aanzienlijk aantal stukken gekocht voor het Gentse museum voor toegepaste kunst, nu het Design Museum. Een paar jaar eerder, op de wereldtentoonstelling te Brussel in 1910, was de Franse ceramiek zwak en onvolledig vertegenwoordigd geweest. Zie hiervoor onze noot 489.

514 Vergelijk een schotel van Paulus uit 1938, afgebeeld in P. LOZE e.a., *Art Déco Belgique 1920-1940*, cat. Brussel (Musée d'Ixelles), 1989, cat. 350, p.266, met een type van decor dat Decœur in de jaren tien gebruikte, zie bijvoorbeeld Y. BRUNHAMMER, *Le Style 1925*, Parijs, s.d., p.148 (daar foutief als Lenoble). Het werk van Paulus uit de jaren dertig vertoont meerdere momenten van verwantschap met Franse decors uit de jaren tien. Andere Waalse ceramisten uit die tijd zoals Edgard Aubry of Roger Guérin lijken het werk van sommige Franse ceramisten van rond 1900 verder te zetten. Hun werk benadert vooral dat van Bigot. Zie de afbeeldingen in bijvoorbeeld S. PIGNOLET e.a. (o.l.v.), *Au gré du grès. De l'Art nouveau à l'Art Déco, la céramique d'Edgard Aubry et Roger Guérin*. Steen-goed. Van art nouveau tot art deco, de keramiek van Edgard Aubry en Roger Guérin, cat. Brussel (Clockarium), 2007-2008, passim. Voor Paulus, Aubry en Guérin, zie ook M. FAUCONNIER en J.-C. MIGEOT, *Sel et Feu. Les grès d'art de Bouffloulx et de Châtelet de 1900 à 1960*, Châtelet, 1995, passim. Zie verder voor de invloed van Delaherche in België onze noot 119.

- 515 Onder meer in E. TISSERAND, *La céramique française en 1928*. Jean Van Dongen. Charles Catteau. Ewald-Cochet. Paul Bonifas. P. Jacquet. Madame Luc Lanel, in *L'Art Vivant*, 1 oktober 1928, p.754. Zo ook in contemporaine artikelen over Franse ceramiek verschenen in het tijdschrift 'Les Échos des Industries d'Art'. Recenter nam ook Heuser Catteau op in zijn exemplarische collectie Franse ceramiek rond 1925.
- 516 Zie hiervoor noot 918.
- 517 Voor een voorbeeld van werk van Halier uit de jaren twintig, zie de afbeelding in G. REINEKING VON BOCK, op.cit. (noot 109), p.45; voor Salto ca.1930, zie de afbeelding in L. DYBDAHL (o.l.v.), op.cit. (noot 109), p.21; voor Jean Gauguin, zie bijvoorbeeld A.E. BREMER, Jean René Gauguin og hans arbejder, Kopenhagen, 1941, passim. Gauguin presenteerde zijn 'roche céramique' op de Parijse tentoonstelling van 1925. Voor een foto van zijn deelname, zie M. FABRICIUS HANSEN, *The Great Age of Statuettes, Danish Decorative Sculpture, 1900-1925*, in *Scandinavian Journal of Design History*, 3, 1993, p.65.
- 518 Voor een afbeelding van een dergelijk glazuur op aardewerk van Thirslund, gemaakt bij Kähler, zie L. DYBDAHL, *Dansk Design 1910-1945. Art déco & funktionalisme*, cat. Kopenhagen (Det Danske Kunstinstitutmuseum), 1997-1998, p.95. Vergelijk ook met het glazuur op een vaas van Lourioux, onze cat.268.
- 519 Voor afbeeldingen van dergelijke vormen van Thorsson uit de jaren dertig, zie J.OPIE, op.cit. (noot 293), pp.41-42.
- 520 Zie bijvoorbeeld werk van Christian Poulsen, in het midden van de jaren vijftig behorend tot de nieuwe generatie, afgebeeld in o.a. E.HIORT, *Modern Danish Ceramics. Céramique moderne danoise [...]*, New York e.a., 1955, pp.76-78.
- 521 Zie de afbeelding in D.WIDMAN (o.l.v.), *Gustavsberg 150 år*, cat. Stockholm (Nationalmuseum), 1975, ill. 246, p.49.
- 522 A. LAJOIX, *La Céramique en France 1925-1947*, Parijs, 1983, p.85.
- 523 Aangaande de schenking door de koninklijke porseleinmanufactuur van Kopenhagen, zie F. DALGAS, *La Manufacture Nationale de Sèvres et la Manufacture Royale de Copenhague*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, maart, 1921, pp.119-124, vooral de afbeelding op p. 121.
- 524 Voor afbeeldingen van dergelijke stukken van Nordström en Blom, zie bijvoorbeeld L. DYBDAHL, op.cit. (noot 518), p.91. Van Gauguin waren dergelijke stukken te zien in Parijs in 1925, zie onze noot 517; zie ook de illustratie in G. MOUREY, *La section danoise*, in *Art et Décoration*, oktober, 1925, p.152. Voor een pot van Bode Willumsen, zie T.NIELSEN, op.cit. (noot 295), p.182. Voor een pot van Saxbo, gemaakt door Gunnar Nylund, 1930, zie de afbeelding in V. STEN MØLLER, *Saxbo stentøj*, Kopenhagen, 1961, p.19.
- 525 Zo bijvoorbeeld, uit de jaren twintig, de ceramieken potjes van de Nederlander Hildo Krop of van de Britten Harold Stabler en Truda Adams, zie respectievelijk W.SPITZEN en A.VERSCHUUREN, *Eskaf: Eerste Steenwijker Kunst-Aardewerk Fabriek 1919-1934*, cat. Leeuwarden (Museum Prinsessehof), 2000, pp.13, 29, 73-74, en Ch. en P. FIELL (red.), *Decorative Art 1920s. A Source Book*, Keulen, 2000, afbeelding op p.466. Of, uit de jaren dertig, de houten dozen van de Brit Capey, zie een afbeelding in M. BATTERSBY, *The Decorative Thirties*, Londen, 1969, p. 43. Van Krop waren de meest typische dekselpotjes te zien op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1925, zie bijvoorbeeld M.GAUTHIER, op.cit. (noot 427), p.21.
- 526 Zie bijvoorbeeld een statuette van een zeemeermin uit 1934 door Knud Kyhn, afgebeeld in E. LASSEN, *En københavnsk porcelænsfabriks historie, Bing & Grøndahl 1853-1978*, Kopenhagen, 1978, ill. 74, te vergelijken met een statuette door Gensoli, afgebeeld in G.D. [G. DERYS], *Le XVe Groupe des Artistes de Ce Temps au Petit-Palais, in Mobilier et Décoration*, 1936, p. 191. Zie ook onze ill.51 en 52.
- 527 G. PILLEMENT, op.cit. (noot 487), p.184.
- 528 Voor afbeeldingen van door Jacques Villon beschilderde elementen van het servies, zie N.J. TROY, op.cit. (noot 216), pl.8 en D. MATERNATI-BALDOUY (o.l.v.), *De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours*, cat. Marseille (Musée de la Faïence), 2000, pp.47 en 149.
- 529 Over Fau, die tot 1925 samen met Marcel Guillard de Céramique d'Art de Boulogne leidde, en vervolgens onafhankelijk werkte, vond ik niet weinig contemporaine literatuur : P.LAHALLE, *La céramique de Fau et Guillard*, in *Mobilier et Décoration d'Intérieur*, augustus-september, 1924, pp.16-23; G. HENRIOT, *Les céramiques françaises au Grand-Palais : Fau et Guillard*, in *Mobilier et Décoration d'Intérieur*, september, 1925, pp.159-166 ; G. RÉMON, *André Fau céramiste*, in *Mobilier et Décoration*, augustus, 1926, pp.31-35; E.TISSERAND, *André Fau céramiste*, in *Mobilier et Décoration*, januari, 1928, pp.65-68; en P.S. [P. SENTENAC], *Les céramiques d'André Fau*, in *La Renaissance*, januari, 1929, pp.59. Retrospectief is er niets over hem gepubliceerd. Een uitzondering vormt A.-R.HARDY, *André Fau, 1896-*

1982 & Marcel Guillard, 1896-1983, in F.SLITINE (o.l.v.) op.cit. (noot 229), pp.104-109.

530 “André Fau écarté par une inexplicable décision du jury. Nous avons vu les objets refusés : ils sont fort intéressants et, pièces industrielles, utilitaires, bien au-dessus de beaucoup de pièces uniques exposées par ailleurs et reçues sans discussion”, in E.T. [E. TISSERAND], *L'art décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art et les Artistes*, december, 1927, p. 103. En : “l'un des plus appréciés et des plus caractéristiques de notre temps”, in G.RÉMON, op.cit. (noot 529), p.31.

531 Over het toelaten van kunstambachten op het Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts in 1890, in G.MOUREY, *Essai sur l'art décoratif français moderne*, Parijs, 1921, p.33.

532 A.FAU, *L'art industriel céramique moderne*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, december, 1927, p.545.

533 A.FAU, op.cit. (noot 532), pp.544 en 545.

534 Zie voor voorbeelden M.A.STEVENS e.a., *Emile Bernard 1868-1941. A Pioneer of Modern Art. Ein Wegbereiter der Moderne*, Zwolle, 1990, p.300 e.v., en R.COIGNAT, *Dufy décorateur* (reeks *Les maîtres de l'art décoratif contemporain*), Genève, 1957, ill.14, 20 en 80.

535 Illustratief voor de interesse in de volksprent en het stimuleren van haar invloed door het regime van Pétain waren de jaarlijkse, doorgaans in het Musée des Arts Décoratifs gehouden Salons de l'Imagerie, waarin een op traditie gestoelde stijl werd gepromoot. In de winter van 1937-1938, dus nog tijdens het Front Populaire, werd in hetzelfde museum de tentoonstelling 'Potiers et Imagiers de France' opgezet door het Musée National des Arts et Traditions Populaires. Daarin werd, mede aan de hand van prenten, een zo volledig mogelijk beeld gegeven van de Franse anonieme volkscultuur.

536 Zie een foto uit 1928 waarop Lallemant in zijn open sportwagen, gepubliceerd in J. DU PASQUIER e.a., *Céramiques de Robert Lallemant*, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1992 ; Roanne (Musée Déchelette), 1992; Orléans (Musée des Beaux-Arts), 1993, p.6 . De foto vormt een contrast met de nog rond 1930 gepubliceerde foto's waarop een patriarchale Delaherche met lange baard in een stoffig en schemerig atelier tussen primitief gereedschap. De auto wordt naast de machine aangewezen als de belangrijkste inspiratiebron voor de door Lallemant gebruikte vormen in E.TISSERAND, *Robert Lallemant céramiste*, in *Mobilier et Décoration*, november, 1928, p.252. In verband met Lallemants moderne levensstijl, zie ook de twee in onze bibliografie opgenomen artikelen over zijn interieur. Lallemant is de enige ceramist uit de hier behandelde periode waarvan het leefmilieu werd gepubliceerd.

537 Lallemant ontwierp ook modernistische meubels en werkte samen met modernisten als de gebroeders Martel, Herbst en Perriand. Behalve Lallemant was ook Jean Luce lid van de UAM. Fau en Bonifas waren geen lid. Voor Lallemant en Luce, zie A.BARRÉ-DESPOND, *UAM, Union des Artistes Modernes*, Parijs, 1986, resp. pp.434-435 en passim, en pp.456-457 en passim; en Y.BRUNHAMMER (o.l.v.), *Les années UAM, 1929-1958*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1988-1989, resp. pp.204-205 en pp.220-221 ; en G.DELAPORTE en C.ANDRÉANI, *Les années UAM, 1929-1958 : art et vie moderne*. Jean Luce, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 51, 1990, pp.40-41. Jourdain en Herbst waren lid, maar hun ceramiek komt in vermelde publicaties niet aan bod.

538 E.TISSERAND, *L'Art Décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art Vivant*, 1 december 1926, p.894. Deze zinsnede doet denken aan andere opmerkingen van dezelfde auteur : “Le jeune artiste [...] n'aime pas le mot 'artiste' lorsqu'on l'applique à lui-même”; en : “l'art de Robert Lallemant n'est pas celui d'un vieux potier à la recherche de subtilités et de raffinements confidentiels”, in E.TISSERAND, op.cit. (noot 536), resp. pp.247 en 252.

539 Zie als voorbeeld de in het oeuvre van Joseph Mougin alleenstaande, geometrische vaas uit 1921, afgebeeld in J.G.PEIFFER, *Les frères Mougin, sorciers du grand feu, grès et porcelaine 1898-1950*, Paris et Lorraine, Dijon, 2001, p.99. Zie voor nog duidelijker voorbeelden van banaliteit G.DENOINVILLE, *Les nouveaux bibelots de Robj*, in *Mobilier et Décoration*, december, 1926, pp. 175-181 ; of P.SENTENAC, *Robj*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, augustus, 1927, pp.386-389. Modernisme in de decoratieve kunst werd toendertijd in Frankrijk veelal aangeduid met de vage term 'cubisme'. Modernistisch werk dat de banaliteit overstijgt, vindt men in de schaarse avant-gardistische productie van enkele fabrieken rond 1925, zo bijvoorbeeld te Quimper bij Odetta, of te Longwy waar voor de grootwarenhuisafdeling Studium Louvre doorgedreven sobere, geometrische decors ontstonden.

540 L. DESHAIRS, *L'Exposition des Arts Décoratifs. La section française : conclusion*, in *Art et Décoration*, 1925 (2^e sem.), p.216.

541 Zie Vlamincx uitval tegen de oppervlakkigheid en het onechte karakter van het kubisme in de toegepaste kunsten, in [M.] VLAMINCK, *Poliment*, Parijs, 1931, pp.131-132. De term 'emballage' wordt gebruikt in verband met moderne kunst op p.133. Kubisme is voor Vlamincx synoniem met een verfoeilijke moderniteit: hij ziet het in samenhang met

kapitalisme en militarisme.

542 L.WERTH, Le XVIIe Salon des Artistes Décorateurs, in *Art et Décoration*, juni, 1927, resp. pp.163 en 167.

543 Vergelijk bijvoorbeeld de vaas van Lallemant, cat.275, met plastisch werk van de Belg Servranckx uit 1917 en 1924, afgebeeld in M.-O.BRIOT e.a., *Léger et l'esprit moderne, une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931)*. *Léger and the Modern Spirit. An Avant-garde Alternative to Non Objective Art (1918-1931)*, cat. Parijs (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 1982; Houston (Museum of Fine Arts), 1982; Genève (Musée Rath), 1982-1983, p.476.

544 Zie meer over dat euvel van de toenmalige ceramische industrie in Ch.-H.BESNARD, *L'art décoratif moderne et les industries d'art contemporaines*, Parijs, 1925, pp.89-93.

545 Woorden van Bonifas, aangehaald in E. TISSERAND, Paul Bonifas, maître-potier, in *L'Amour de l'Art*, april, 1930, p.175.

546 In de publicaties over Bonifas is te lezen dat die redactiesecretaris bij 'L'Esprit Nouveau' was. Ozenfant was echter de redactiesecretaris en Bonifas was diens assistent, zie M.-O.BRIOT, *L'Esprit Nouveau. Son regard sur les sciences*, in M.-O.BRIOT e.a., op.cit. (noot 543), pp.130 en 138-139. Voor meer over 'L'Esprit Nouveau', zie F.WILL-LEVAILLANT, *Norme et forme à travers l'Esprit Nouveau*, in J.-P.BOUILLON, B.CEYSSON en F.WILL-LEVAILLANT (red.), *Le Retour à l'Ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925* (reeks Université de Saint-Étienne. Travaux), Saint-Étienne, 1986, pp. 241-276.

547 G. HENRIOT, La dixième exposition des Artisans Français Contemporains, in *Mobilier et Décoration*, januari, 1927, p.17.

548 Zie de vrouwelijke figuur op het doek 'Femme à la fontaine' uit 1926-1927, afgebeeld in F.DUCROS, *Amédée Ozenfant*, Parijs, 2002, p.148. Zie ook de grafische weergave in wit op zwart van flessen, kommen, e.d. op het doek 'Graphique fond noir' uit 1927, afgebeeld op p.134.

549 Zie FBORSI, *L'ordre monumental. Europe 1929-1939*, vertaald uit het Italiaans, Parijs, 1986. Het boek behandelt vooral de architectuur. De ceramiek is erin vertegenwoordigd door Dufy en Ponti.

550 De foto siert de achterzijde van het stofomslag rond E.BEAUJON, [A.] OZENFANT en P.BONIFAS, *L'art du potier*. Paul A. Bonifas, Neuchâtel, 1961. Daarin vindt men op p.32 de volgende passage van Beaujon: "Il entend fournir à l'homme ce gobelet, cette coupe, ce plat qui seront, en même temps que des objets utiles, les porteurs de quelque offrande invisible, et qui sont façonnés pour des mains attentives au rituel secret de l'existence, espèce de religion en deçà de toutes les religions, et qui ne formule aucun dogme."

551 Jourdain schreef dit in 1913, de tekst is hernomen in F. JOURDAIN, *Sans remords ni rancune*, Parijs, 1953, p.272.

552 "Je me sentis moins seul." Loos betekende "un encouragement et un stimulant", in F.JOURDAIN, op.cit. (noot 551), p.271. De teksten van Loos verschenen als 'L'architecture et le style moderne' en 'Ornement et crime' in *Les Cahiers d'Aujourd'hui*, resp. december, 1912, pp.82-92 en juni, 1913, pp.247-256.

553 Vergelijk bijvoorbeeld Jourdain's vroegste decors van cirkels en stippen met de ontwerpen voor glas van Sika, afgebeeld in Ch.HOLME (red.), *The Art Revival in Austria. The Studio Special Summer Number*, Londen, 1906, ill.D9. Er zijn tevens overeenkomsten met door Powolny en door Hoffmann ontworpen glas. Het glas van Daum vertoonde in diezelfde tijd dezelfde overeenkomsten, zie bijvoorbeeld een afbeelding in J. BLOCH-DERMANT, op.cit. (noot 399), p.46. Ook in de productie van Wiener Keramik van rond 1906 zijn parallellen te vinden. Een bijkomende impuls kan tegelijk van Engeland zijn uitgegaan, meer bepaald van het in 1919 gepubliceerde aardewerk van Dora Lunn voor de Ravenscourt Pottery, beschilderd – eveneens onder impuls van Wenen? – met stippen, cirkels en gekruiste lijnen, zie G.HOLME (red.), *The Studio Year-Book of Decorative Art 1919. With Special Articles on Cottage Design, Decoration & Equipment*, Londen Parijs New York, s.d., pp.110 en 113.

554 Op de samenwerking tussen Jourdain en Jacquet werd voor het eerst gewezen in een lezersbrief in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 119, 2001, p.11.

555 De vaas van Decœur op een marmeren voetstuk is meermaals afgebeeld, zo in E.T. [E. TISSERAND], *L'Art décoratif au Salon d'Automne*, in *L'Art et les Artistes*, december, 1928, p.99. De pot van Jourdain is afgebeeld in G.HOLME (red.), *The Studio Year-Book of Decorative Art*, 1925, Londen, 1925, p.132.

556 Zie H.CLOUZOT, *La céramique à l'exposition*, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, december, 1925, pp.564-576, of an., *Section française*, in F.DAVID en P.LÉON (red.), op.cit. (noot 125), vol. V, pp.55-59, pl. XLVII-LXIV. Na 1925 zal een gelijkaardige nivellering de regel vormen in gespecialiseerde bijdragen in het

tijdschrift 'Les Échos des Industries d'Art'. Zie ook onze noot 427.

557 R.CHAVANCE, Notre enquête sur le mobilier moderne. Francis Jourdain, in *Art et Décoration*, vol. XLI, 1922, p.55.

558 Vergelijk bijvoorbeeld de vaas van Jourdain, cat.270, met de 1928 te dateren fles van Marjolaine en Luc Lanel, afgebeeld in G. RÉMON, *Céramiques de Mme Luc Lanel*, in *Mobilier et Décoration*, februari, 1929, p.73.

559 Zie W. GEORGE, L'exposition des arts industriels de 1925 : les tendances générales, in *L'Amour de l'Art*, augustus, 1925, pp.283-291.

560 Zie W.GEORGE, Évolution ou mort de l'ornement, in *Art et Décoration*, juni, 1933, pp.V-VI.

561 De uitstraling van de meest geziene representanten van de Franse avant-garde blijkt gering of is althans moeilijk te bewijzen. De sterke overeenkomst tussen het aardewerk van Jourdain en de ceramiek die gelijktijdig onder leiding van Denise Wren in Engeland ontstond, kan misschien op invloed wijzen, zo beiden niet los van elkaar door Wren zijn beïnvloed, zie werken ontstaan onder leiding van Wren uit 1923, afgebeeld in E. DE WAAL, op.cit. (noot 233), p.87. Van Fau en Lallemant ging mogelijk invloed uit op Belgische, vanaf 1929 bij de firma Boch ontstane, constructivistische ceramiek, zie de afbeeldingen in P.LOZE e.a., op.cit. (noot 514), pp.14, 16 en 150. Met Bonifas is er een kortstondige gelijkenis qua vormgeving en attitude te vinden in het werk van Arthur Percy voor Gefle Porslinsfabrik te Gävle, zie een afbeelding van een kom uit 1928 in N.G. WOLLIN, *Modern Swedish Decorative Art*, Londen-Stockholm, 1931, p.137, te vergelijken met onze cat.277.

562 Zie E. TISSERAND, Jean Besnard, maître potier, in *L'Art et les Artistes*, juni, 1927, pp. 312 en 315. Of P.BARCHAN, op.cit. (noot 409), p.129 : "Das, was Jean Besnard zum Vertreter seiner jungfranzösischen Zeit macht, ist die Auflehnung gegen die Tradition, gegen das als wahrhaft-französisch Abgestempelte."

563 Zie J. MATHEY, Les céramiques de Jean Besnard, in *Plaisir de France*, juli, 1937, p.13.

564 Voor een vroeg voorbeeld uit 1935, zie de afbeelding in J.L.OPSTAD (o.l.v.), *Mesterverk skapt i ild. Masterpieces created in the Flame*, cat. Trondheim (Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum), 1993, p.74.

565 Zie de afbeelding in G.THOMPSON, op.cit. (noot 504), p.32. In dit type van werk komt Lukens tevens dicht bij Jacques Lenoble.

566 Zie J. HOUSTON (red.), Lucie Rie, Londen, 1981, p. 20.

567 Zie voor werk van Dollé in navolging van Serré, de vazen afgebeeld in an. [G.LANDROT], Georges Serré, Roger Dollé céramistes, cat. Parijs (Galerie Landrot), s.d. [1992]. Zie voor werk van Chambost in navolging van Besnard de afbeeldingen in A.LAJOIX, *Le cabinet de céramiques de François Cornette de Saint-Cyr*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 17 november 2008, pp.17, 22, 42-43; en in E.BONAVENTURE (red.), *Pol Chambost, sculpteur-céramiste, 1906-1983*, Parijs, 2006, pp.17 en 34. De laatstgenoemde afbeelding, een schotel ca.1945-1949, vertoont gelijkenissen met onze cat.249. Overeenkomsten met Besnard zijn te vinden vanaf Chambosts vroegste werk uit de tweede helft van de jaren dertig tot in de jaren zestig. Zie hierover verder in de bijdrage van Lajoix, in idem, pp.30 en 33.

568 "Son invention ne se ralentit pas et il bat de vitesse ses imitateurs, ses plagiaires qui continuent d'ailleurs leur infâme industrie", in E. TISSERAND, *La céramique et le verre au XIXe Salon des Décorateurs*, in *L'Art et les Artistes*, juni, 1929, p.316. Besnard werd zelfs door bedrijfsspionage bedreigd, zie hierover J. MATHEY, op.cit. (noot 563), p.13.

569 Voor Primavera zie in de eerste plaats de onderbouwde studie A.LAJOIX, *Colette Guéden (1905-2000). Primavera et la céramique, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 18, 2009, pp.99-106. Zie ook N.J.TROY, op.cit. (noot 216), vooral pp.170-174 en de bibliografie aldaar. Anders dan in de hier volgende passage, hebben Lajoix en Troy geen kritiek op de esthetiek van Primavera.

570 Niet Primavera maar galleries als het Maison Rouard zetten het werk van Bing en La Maison Moderne verder. Voor informatie over de Galerie Rouard, zie V. AYROLES, *Un artiste-décorateur et sa galerie au XXe siècle: François Décorchémont et la maison Rouard*, in *Revue de l'Art*, 118, 1997, pp.56-68, en in onze bibliografie bij de retrospectieve algemene literatuur onder dezelfde auteur. Zie daarin ook over de in 1914 in de galerie gestichte groep *Artisans Français Contemporains* waarin ceramisten een belangrijke plaats hadden. Moderne ceramiek was ook elders in Parijs te koop, zo in het Grand Dépôt en in kunstgalleries zoals die van Druet, Pétridès of Bernheim Jeune. Zie verder de uitgebreide lijst van in de eerste helft van de eeuw voornamelijk in Parijs actieve kunsthandels in V.AYROLES, op.cit. (noot 440), pp.326-335. Rouard bleef echter de belangrijkste promotor, ook in het buitenland waar regelmatig verkooptentoonstellingen door hem werden georganiseerd. Voor een volledig beeld van die tentoonstellingen is nieuw onderzoek nodig. Voorlopig verwijs ik naar de opsomming in het hoofdstuk over Buthaud en Rouard in P.CRUÈGE en A.LAJOIX, op.cit. (noot 499), p.132. De

Galerie Rouard bleef enkele grote Franse ceramisten ook na 1945 verdedigen.

571 Afgaand op ideeën over de 19^{de} eeuwse consumptie zoals ontwikkeld in Saisselins ‘The Bourgeois and the Bibelot’, zou men Primavera kunnen zien als beantwoordend aan een vrouwelijke behoefte aan consumeren. Mocht dat het geval zijn, zou het aanbod van Primavera door de – vooral mannelijke? – cliënten van galleries als Rouard ook al daarom als inferieur kunnen zijn beschouwd. Een dergelijk hiërarchisch onderscheid werd al in 1901 door Wharton gemaakt in haar veelgelezen ‘The Decoration of Houses’. Zie hierover R.G. SAISSELIN, op.cit. (noot 259), in de vertaling p.95: “le principe aristocratique du goût, fondé sur le jugement et la connaissance de l’art, était mis en avant pour combattre les effets de l’industrie et des grands magasins”. Zie ook onze noot 259. Bij dit alles dient echter opgemerkt dat de sterke commerciële en modieuze tendens in haar productie Primavera niet belette om, zij het eerder uitzonderlijk, originele en interessante ceramiek op de markt te brengen. Vooral het werk van Claude Lévy, Madeleine Sougez en Louise Chevallier moet hier worden genoemd.

572 Zo in M.GAUTHIER, op.cit. (noot 427), p.17: “Les productions de la céramique à bon marché n’ont point encore cessé d’être d’une vulgarité de décor désespérante”; in M.SAVREUX, op.cit. (noot 416), p.306: “les industriels n’accordent pas une place suffisante au côté artistique de leur fabrication. Les formes et les décors sont souvent d’une grande banalité [...]. De petites fleurettes simplifiées ou abîmées, des roses en forme de colimaçon, des ronds et des points, tout cela semble sortir d’une même école [...], sans parvenir à créer un style”; en in G.JANNEAU, Émile Decœur, céramiste et potier, in *La Demeure Française*, 3, 1926, p.38: “De là cette formule toute extérieure qui s’est établie entre 1905 et 1925 et que perpétuent aujourd’hui certains artistes plus occupés de l’effet décoratif que produira leur œuvre que des exigences du métier: témoins les céramiques et les verreries de grands magasins.” Ook niet-Fransen moeten tot die conclusie zijn gekomen. Zo bericht een Duits waarnemer in 1925 over de enorme discrepantie in kwaliteit tussen het steengoed van de ceramisten rond Rouard en de courante Franse porselein- en faienceproductie. Slechts Goupy en Luce vinden in zijn ogen genade. Daarnaast kan Primavera hem soms nog overtuigen. De overige Franse industriële ceramiek wordt met termen als “Jahrmarktsgeschmack” en “Schreckensgang” bekritiseerd. Zie J. GRELL, *Die Pariser Kunstgewerbe Ausstellung 1925*, in *Keramische Rundschau*, 38, 1925, vooral pp. 6 en 12.

573 In de inleiding wordt er uitdrukkelijk op gewezen dat slechts unieke objecten worden tentoongesteld, uitgelezen producten van een luxekunst die zowel de pastiche als het seriewerk verafschuwt, zie P.LÉON e.a. (o.l.v.), *Moderne Fransk Keramik og Glas*, cat. Kopenhagen (Det Danske Kunstindustrimuseum), 1927; Stockholm (Nationalmuseum), 1927, p.7.

574 Woorden aangehaald in S. LISSIM, op.cit. (noot 479), p.480.

575 Uit het discours van Rouard ter gelegenheid van diens toetreding tot het Légion d’honneur in 1923, geciteerd in V.AYROLES, op.cit. (noot 570), p.62.

576 P. VALÉRY, op.cit. (noot 419), p.8.

577 “[La] création dans les grands magasins de ‘rayons d’art décoratif moderne’, qui ne se bornent pas à offrir les productions des artisans isolés, mais produisent eux-mêmes, ayant pris à leur charge [des] artistes forcés de créer des modèles correspondant au goût changeant et aux exigences capricieuses de leur clientèle. Il y a là, pour l’art décoratif français moderne, un très grave danger, le plus grave peut-être qu’il ait jamais connu, celui de se vulgariser, dans le sens le plus bas du mot”, aldus Mourey in zijn geschiedenis van de Franse toegepaste kunst uit 1922, in G. MOUREY, op.cit. (noot 130), vol. III, pp.207-208.

578 Zie hiervoor N.J.TROY, op.cit. (noot 216), pp.47-53.

579 Troy’s opvattingen over Primavera zijn gebaseerd op Jeannerets mening. Voor Jeannerets mening, die verwoord werd in 1915, zie N.J.TROY, op.cit. (noot 216), pp.149-150 en 172. De ceramiek van Primavera is de enige ceramiek die Troy in haar overzicht vermeldt.

580 De term is van Lajoix, zie A.LAJOIX, op.cit. (noot 569), p.104.

581 Troy neemt een geheel ander standpunt in. Ze gaat ervan uit dat nagenoeg iedereen in Frankrijk in de jaren twintig industriële productiemethodes en commercialisatie toejuichte, zie N.J.TROY, op.cit. (noot 216), pp.172-173.

582 J.HERMAND, op.cit. (noot 241), p.41.

583 Voor een afbeelding van een ontwerp voor de renovatie van de Galerie Rouard, gepubliceerd in januari 1927, zie V.AYROLES, op.cit. (noot 570), p.60. De indruk van beslotenheid werd door de architect nog versterkt door een op het plafond aangebrachte cirkelvorm.

584 Voor voorbeelden van de aanzienlijke invloed van Besnard, zie de afbeelding van werk van Paule Petitjean in C. RIM, *Le bibelot moderne et l’atelier Primavera*, in *Art et Décoration*, vol. LVI, 1929, pp.145-150; van Colette Gueden

in A. PIERHAL, *L'art décoratif français*, in *L'Art Vivant*, 184, 1934, p.205 ; of van Marcelle Thiénot in A. PIERHAL, *La 8^e Petite Foire des Arts Décoratifs*, in *L'Art Vivant*, 190, 1934, p.465; zie ook M.DUFET, *A la Petite Foire des Arts Décoratifs Modernes*, in *Le Décor d'Aujourd'hui*, december 1934 januari 1935, p.39. Besnard voerde zelf ook uit voor Primavera, zie een vaas zonder decor, afgebeeld in R.CHAVANCE, *Le X^{IV}e Salon des Artistes Décorateurs*, in *Art et Décoration*, 1923 (1^e sem.), p.190.

585 Zie P. MAC ORLAN, *Le Printemps*, Parijs, 1930, pp. 103-104, geciteerd in N. J. TROY, op.cit. (noot 216), p.170. De tekst is van de auteur Mac Orlan die, naar men vanuit kennis van de man en zijn werk mag aannemen, deze gedachte slechts om den brode neerschreef.

586 “[L]’artiste isolé affirme sa personnalité en se répétant sans cesse, comme par une volonté expresse, avec un minimum de différence. Primavera, au contraire, par la nécessité même où elle était de se renouveler quasi quotidiennement, montra, et continue de montrer de plus en plus, sa vitalité par un changement constant”, in Ch.OULMONT, *les lunettes de l’amateur d’art. L’art moderne*, Parijs, 1927, pp.168-169.

587 Zie bijvoorbeeld de afbeeldingen van werk van Claude Lévy in E. TISSERAND, *Chronique de l’art décoratif. Le cadeau*, in *L’Art Vivant*, 71, 1927, p.966, of in P. OLMER, *L’art décoratif français en 1929*, Parijs, 1930, p.54.

588 Buthauids door vrijheidsdrang gestuurde nonchalance wordt nog duidelijker door een vergelijking met de eveneens met figuren beschilderde vazen van de Deen Jais Nielsen van rond 1920. Daar wordt een primitieve compositie aangewend om de expressie te verhogen. Het dramatisch effect dat zo ontstaat, staat regelrecht tegenover Buthauids Latijnse ongedwongenheid. Zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in S.BRØGGER, *Jais Nielsen*, cat. Lyngby (Sophienholm); Horsens (Horsens Kunstmuseum Lunden), 1985, pp.36-37.

589 Voor de ceramiek van Dufy, zie vooral R.COIGNAT, op.cit. (noot 534), pp.38-40, ill.1-12; P.COURTHION, *Llorens Artigas*, Parijs, 1979, pp.16-31: passim; D.PEREZ-TIBI, *Raoul Dufy céramiques*, cat. Parijs (Galerie Landrot), 1990; X.GIRARD en D.PEREZ-TIBI, *Dufy, le peintre décorateur*, cat. Vence (Château de Villeneuve), 1993, pp.29-55 ; D.FOREST, *Dufy céramiste*, in A.HAUDIQUET e.a. (o.l.v.), *Raoul Dufy. Du motif à la couleur*, cat. Le Havre (Musée Malraux) ; Céret (Musée d’Art Moderne) ; Roubaix (La Piscine. Musée d’Art et d’Industrie André Diligent), 2003, pp.32-37, ill. passim; G.LANDROT, *Les céramiques de Raoul Dufy*, Parijs, 2008; en G.LANDROT, *Les céramiques de Raoul Dufy*, in O.LE BIHAN (o.l.v.), op.cit. (noot 75), pp.101-113.

590 R. MOUTARD-ULDRY, Paul Beyer, in *Beaux-Arts*, 11 oktober 1935, p.3. Moutard-Uldry heeft het eveneens over een “sincère et robuste naïvité” in R. MOUTARD-ULDRY, *Au Salon d’Automne. L’Art Décoratif*, in *Beaux-Arts*, 16 oktober, 1936, p.3. Diehl noemt Beyer zelfs “un vrai douanier Rousseau de la céramique” in G.D. [G. DIEHL], *Dernières œuvres de Beyer*, in *Art et Décoration*, 5, 1947, p.31.

591 Nog in 1965, twintig jaar na de dood van Beyer, spreekt Moutard-Uldry over diens impact op de jongeren van toen, zie de inleiding in an., *Exposition internationale de céramique contemporaine*, cat. Marseille (Musée Cantini), 1965, z.p.

592 Voor dergelijk werk van Roulot en Watteel zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in M. GAUME, *Grès contemporains en France. Exposition du Musée National de Céramique*, in *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 29, 1963, pp.44 en 57. Zie ook als voorbeelden van minder bekende navolgers van Beyer, de afbeeldingen van werk van Jean-Bertrand Tessier en Françoise Deberdt in respectievelijk an., *Les arts du feu dans le monde*, in *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 21, 1961, p.64 en idem, 22, 1961, p.131. Voor een afbeelding van door Beyer beïnvloed werk van Ivanoff, zie J.-P. LE MAGUET e.a. (o.l.v.), *Vassil Ivanoff, 1897-1973, grès*, cat. Bourges (Musée du Berry), 1990-1991, e.a., p.66. Voor dergelijk werk van het echtpaar Lerat, zie M. FARÉ, *La céramique contemporaine*, Parijs-Straatsburg, 1953-1954, p.96. Voor Jean Lerat zie ook onze ill.59. Zie verder onze noot 591.

593 Over de andere volgers van Gleizes, zie L.BERTHON, *Élèves ou disciples: autour d’Albert Gleizes*, in Ch. BRIEND (o.l.v.), *Albert Gleizes. Le cubisme en majesté*, cat. Barcelona (Museu Picasso), 2001; Lyon (Musée des Beaux-Arts), 2001, pp.204-213. Gleizes’ invloed bleef nog lang doorwerken, zie bijvoorbeeld de afbeelding op p.209 van een nog geheel in de geest van Dangar en Gleizes gedachte pot van rond 1980 door Geneviève de Cissey-Dalban. Op haar beurt had ook Dangar leerlingen, onder wie Jacqueline Lerat. Colucci verbleef ook een tijdje op Moly-Sabata, zie hiervoor onze noot 960.

594 Uit een brief van 1948 aan Dom Angelico Surchamp van de abdij van Pierre-qui-Vire, in A.DANGAR, *Lettres à la Pierre-qui-Vire* (reeks Visages et documents), s.l., 1972, p.44.

595 Notitie uit 1951, opgenomen in G.BALLARDINI e.a., *Le renouveau de la poterie. Anne G. Dangar potière*, in *Zodiaque*, april, 1952, p.22.

596 “Cette vraie humilité qui révèle l’impuissance humaine et la nécessité de placer votre travail dans les mains de Dieu le Tout-Puissant et de faire comme Il vous demande”, notitie uit 1948, opgenomen in G.BALLARDINI e.a., op.cit. (noot 595), p.26 ; zie ook p.31.

597 Na de bezetting, vanuit een veranderd oogpunt, werd Beyers vaarwel aan Parijs door Faré uitgelegd als een vergissing. Beyer zou zich in La Borne hebben teruggetrokken, misleid door het discours van de toenmalige machtshebbers: “les idées d’artisanat et de retour à la terre vont alors troubler la quiétude. On le charge d’une brusque mission qui demande une totale abnégation: on lui fait croire qu’il rendra vie au village de potiers de La Borne”, in M.FARÉ, *L’histoire de Paul Beyer ou les mains du potier*, in *Le Dessin. Revue d’Art*, 5, 1947, p.222.

598 [M.]VLAMINCK, *Désobéir*, Parijs, 1936, p.296.

599 R.GOLAN, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven- Londen, 1995, p.156.

600 Zie in dat verband in R.GOLAN, op.cit. (noot 599) over het Musée National des Arts et Traditions Populaires, pp.122 en 209, noot 25; en over de Parijse wereldtentoonstelling van 1937, pp.119-121. Zowel het museum als de tentoonstelling speelden in de geschiedenis van de Franse ceramiek een rol. De tentoonstelling liet een groot publiek kennismaken met de jonge ceramiek, vertegenwoordigd door o.a. Carbonell en Lebasque, het museum was belangrijk in de levensloop van o.a. Beyer. Zie verder ook R.GOLAN, *Années de son/années de plomb. La France du retour à la terre*, in J.-L. COHEN (red.), *Les années 30. L’architecture et les arts de l’espace entre industrie et nostalgie*, Parijs, 1997, pp. 44-51. Zie eveneens voor de daaropvolgende jaren B.PRADIÉ, *L’artisanat et les Beaux-Arts pendant les années quarante*, in J.CUISENIER (red.), op.cit. (noot 210), pp.427-436. Zie verder onze noot 535.

601 R.GOLAN, op.cit. (noot 599), p.163.

602 Die belangstelling richtte zich vooral op de middeleeuwen en de 17e eeuw. Reeds tijdens de bezetting maar vooral in de jaren na de oorlog, werd men overstelpd met afbeeldingen waarop burchten, oude kloosters, kerkjes en dorpen, en koesterde men een voorliefde voor heraldiek en troebadoers, kelders en kaarsen, eik en ijzerbeslag. Frankrijk identificeerde zich met een gerestaureerd en pittoresk, onschuldig gemaakt verleden, te vinden in talrijke films, in decoratie, in illustraties of in foto’s in tijdschriften als ‘*Plaisir de France*’, tot in de cabarets van Pigalle toe.

603 Men vindt dezelfde primitieve ornamenten op ceramiek uit het begin van de jaren dertig door kunstenaars uit de Bloomsbury-groep: Quentin Bell en diens vrouw Olivier, Angelica Bell en Duncan Grant. Ook bij William Stait Murray vindt men krullende lijnen en naïef gestileerde bloemen, verwant aan die op cat.285 en 286. Dangars houding tegenover ceramiek is trouwens meer Brits dan Frans: behalve afschuw van luxe, verfijning en smetteloosheid of behoefte aan natuurlijkheid, deelt ze met iemand als Leach een geloof in de geestelijke dimensie van het werkproces van de pottenbakker.

604 Zie bijvoorbeeld werk van Elfriede Balzar-Kopp en van Wim Mühlendyck afgebeeld in respectievelijk G. REINEKING VON BOCK, op.cit. (noot 152), pp.31-37 en pp.229-234.

605 Voor het steengoed van Caille, zie H.VAN DE VELDE e.a. (o.l.v.), *Industries et métiers d’art en Belgique. Kunstambachten en nijverheid in België 1937*, cat. Parijs (Belgisch Paviljoen), 1937, afdeling Arts et métiers populaires. Volkskunst en ambachten, z.p. Zie in dit verband ook het steengoed van de Belg Edgard Aubry, afgebeeld in P.LOZE e.a., op.cit. (noot 514), cat. 244, p.147.

606 Over de ceramiek ontstaan onder leiding van Arbus, zie M. GAUTHIER, *Les poteries*, in *L’Art Vivant*, 215, 1937, pp. 23-24, en A. ARBUS, *Une expérience artisanale*, in *Art et Décoration*, NS, vol. I, 1939, pp.65-72. Voor de context zie Y.BRUNHAMMER en M.-L. PERRIN, *André Arbus, architecte décorateur des années 40*, Parijs, 1996, waarin een korte vermelding op p.126.

607 Voor de ceramiek naar ontwerp van Süe et Mare, zie F.CAMARD, *Süe et Mare et la Compagnie des Arts Français*, Parijs, 1993, pp.258-263. Ook Paul Vera ontwierp ceramiek voor de Compagnie des Arts Français. Alle ontwerpen dateren uit het begin van de jaren twintig en zijn meestal uitgevoerd door de faïencefabriek van Marcel Méran te L’Isle-Adam.

608 Voor de door Lanel in 1943 uitgevoerde ceramiek voor Moreux, zie D.FOREST, *Luc & Marjolaine Lanel*, Parijs, 2005, pp.99-107, zie ook S.DAY, *Jean-Charles Moreux, architecte-décorateur-paysagiste*, Parijs, 1999, pp.134-135.

609 M. GAUTHIER, op.cit. (noot 606), p.24. Die nostalgie zou ook nog na 1945 het werk van Pierre Picaglio doordringen, nu even vergeten als de ceramiek van Arbus. Zie voor Picaglio de mooie foto’s van Doisneau in an., *L’objet d’art dans la maison : le grès*, in *La Maison Française*, september, 1947, p.35, en in M.FARÉ, op.cit. (noot 592), p.95.

610 Zo bijvoorbeeld de door Ponti versierde buste door Giorgio Supino voor Ginori, te zien op de biënnale te Monza in

1923 en afgebeeld in an..Catalogo della prima mostra di arti decorative, Monza, 1923, p.111, afb.45;

zie R. BARILLI en F. SOLMI (o.l.v.), *La Metafisica gli Anni Venti*. Volume secondo: Architettura, Arti applicate e decorative, Illustrazione e grafica, Letteratura e spettacolo, Musica, Cinema, Fotografia, p.241; zie ook V.TERRAROLI, op. cit. (noot 504), p.75 voor een kleurenreproductie en R. BOSSAGLIA, *il Déco Italiano*. Fisionomia dello Stile 1925 in Italia, Milaan, 1975, p.60 voor een anders versierd exemplaar.

611 Ik denk aan Lepeltiers aantrekkelijke 'Jardinier', een figuur in faience, voor het eerst tentoongesteld bij de Union des femmes peintres et sculpteurs in 1944, gekocht door het museum te Sèvres en geïllustreerd in H.-P.FOUREST, *La céramique*, St.-Mandé, 1948, z.p. Zie voor een anders beschilderde versie K.LACQUEMANT en Th.PICARD, *Vente du fonds d'atelier d'Odette Lepeltier*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 10 november 2011, p.8 en omslag.

612 Voor Gueden zie vooral G.VARENNE, *Colette Gueden ou l'aimable fantaisie*, in *Art et Décoration*, januari, 1933, pp.21-30; en A.LAJOIX, op.cit. (noot 569).

613 L.VAUXCELLES, Pierre Lebasque, in *La Renaissance*, maart, 1939, p.34. Naast Palissy bewonderde Lebasque vooral de latere Chaplet, zie p.35. Betreffende zijn liefde voor Chaplets koloriet is te merken dat Lebasque, in tegenstelling tot zijn voorganger, steeds industriële emails gebruikte.

614 Zie W.PFEIFFER-BELLI (red.), H. Graf KESSLER, op.cit. (noot 403), p.360.

615 Moutard-Uldry over Savin in R. MOUTARD-ULDRY, *L'art décoratif*, in *Beaux-Arts*, 29 mei 1936, p.3.

616 J.GALLOTTI, Jacques Lenoble, in *Art et Décoration*, januari, 1935, p.8.

617 Voor afbeeldingen van dergelijk werk van Lepeltier, zie K.LACQUEMANT en Th.PICARD, op.cit. (noot 611), passim. Voor een afbeelding van werk van Jean-Haffen, zie A. FRÉCHET, *Le XXIXe Salon des Artistes Décorateurs et de la Lumière*, in *Mobilier et Décoration*, 1939, p.237. Een met Savin vergelijkbaar werk van Cazaux is 'La marchande de poisson', afgebeeld en gedateerd ca. 1935 in M. CAZAUX-CHARON e.a., *Édouard Cazaux, céramiste-sculpteur Art déco*, Saint-Rémy-en-l'Eau, 1994, p.139.

618 Zie de afbeelding van de sculptuur 'Suzanne au bain' van Dem, in E. TISSERAND, *Sculpteurs et décorateurs de porcelaine*. Madame Dem, Simon Lissim, Madame Lanoa-Duchartre, L.-E. Bouchet et Maurice Daurat au Salon des Décorateurs, P. Montagnac chez Maurice Daurat, in *L'Art Vivant*, 15 mei 1929, p.407. In die tijd maakten ook Madeleine Sougez en Paule Petitjean soortgelijke beeldjes in faience voor Primavera. Ook Colette Gueden, een der belangrijkste medewerkers van Primavera, werkte vaak in een Weense geest.

619 In verband met Nonni, zie G.C. BOJANI, *Francesco Nonni*. Ceramiche degli Anni Venti, Florence-Faenza, 1986, passim, vooral cat.51, p.76. In de jaren twintig ontwerpt ook Jean-Baptiste Gauvenet voor Sèvres beeldjes die vrouwen voorstellen waarvan het kleed, zoals bij Nonni en Savin, herleid is tot een plat vlak en plaats biedt voor beschildering. Door de humor, de erotiek en de vrijere plastische behandeling staat Nonni dicht bij Savin dan Gauvenet.

620 Zie de afbeelding van een beeldje van Lundgren in G. DERYS, *Le vingt-troisième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, 1933, p.271. Zie ook een foto waarop haar deelname aan het Salon des Artistes Décorateurs van 1932 in M.AAV en N.STRITZLER-LEVINE, *Finnish Modern Design*. Utopian Ideals and Everyday Realities 1930-97, New Haven-Londen, 1998, p.214.

621 Voor Kovács, zie I. BOBROVSZKY, *Die Keramikerin Margit Kovács*, Boedapest, 1961. Voor betreffend werk van Kåge, zie E. WETTERGREN, *The Modern Decorative Arts of Sweden*, Malmö Londen, 1927, pp.32, 122, 123 en 139.

622 Zie bijvoorbeeld 'Adam und Eva', een vaas met figuren in reliëf uit 1925 van Dina Kuhn, afgebeeld in J.HORNEKOVÁ (o.l.v.), *Art Deco Bohemia 1918-1938*, cat. Brussel (Art Media), 1997, p.252; of dierensculptuurtjes geïnspireerd op Chinese tempelwachters van Vally Wieselthier, afgebeeld in L. ROCHOWANSKI, *Wiener Keramik*, Leipzig Wenen, 1923, p.161.

623 Zie M. FARÉ, op.cit. (noot 592) en A. LAJOIX, op.cit. (noot 522). Carbonell werd, net als Dangar overigens, opgenomen in de tentoonstelling 'Les Années 50' in het Centre Georges Pompidou te Parijs in 1988.

624 Zie de leeuwen van Pouchol afgebeeld op het omslag van M. FARÉ, op.cit. (noot 592) en in M. ULDRY, *Décoration architecturale*. Céramique et terre cuite de Pouchol, in *Mobilier et Décoration*, 4, 1951, p.35. Ook Picasso's antropomorfe vazen en kruiken sluiten aan bij de vooroorlogse werkwijze van Beyer en Savin.

625 Voor ceramiek van Jouve uit 1955 dicht staand bij Bonifas, zie Ph. JOUSSE, *Georges Jouve*, cat. Parijs (Galerie Jousse Entreprise), 2006, p.53. Voor kommen uit 1949 dicht bij Carbonell, zie M.FARÉ, R.MOUTARD-ULDRY en N.PIERLOT, *Georges Jouve*, Parijs, 1965, p.56. Voor werk uit 1946 tot 1948 dicht bij Savin, zie idem, o.a. p.53.

Opmerkelijk is de gelijkenis tussen de zwarte vaas van Bonifas, onze cat.278, en een effen witte vaas, onze ill.60, gepubliceerd als van Jouve in M.-C.MICHEL, *Jeunes collectionneurs. Design-Art contemporain*, veilingcat. Parijs (Drouot Montaigne), 16 maart 2009, p.87, maar volgens een mededeling van de expert van de veiling Marie-Cécile Michel, daarna toegeschreven aan André Baud. Van Baud, wiens persoonlijk oeuvre een aanvang nam in 1942, is een grote pot te noemen waarvan de vorm ontleend werd aan Gensoli, zie de afbeelding in an., *Nouveaux potiers à Vallauris*, in *Décor d'Aujourd'hui*, 37, 1946, p.56.

626 De Waal spreekt van invloed van Picasso in verband met de antropomorfe vormen bij Jouve, in E. DE WAAL, op.cit. (noot 233), p.145.

627 De traditie van kruiken gemodelleerd in de vorm van een gezicht werd door Beyer nieuw leven ingeblazen. Na hem komen dergelijke versieringen op kruiken, kommen en vazen voor bij meerdere Franse ceramisten. Zo bij Jouve, vooral rond 1943, bij Capron rond 1945 en bij Cazaux rond 1950. Ook Picasso en Cocteau maakten graag gebruik van die decoratiemethode, die tot voor kort nog werd toegepast door Jean Marais.

628 Zie bijvoorbeeld de hellehonden afgebeeld in S. BERNADOTTE en J. LEHM-LAURSEN, *Moderne Dansk Boligkunst*, vol. II, Odense, 1947, p.51. Mythologische dieren komen al vóór 1925 bij Jean Gauguin voor. Zie ook de afbeeldingen van het in meer algemene zin met Savins borden te vergelijken werk van Bjørn Wiinblad in idem, p.75.

629 Zie noot 605.

630 Zie ill.61. Zie verder P. FIERENS, *Le céramiste Pierre Caille*, in *Art et Industrie*, oktober, 1946, p.66 voor afbeeldingen van werken van Caille beïnvloed door Carbonell, Lanel en Colucci. Voor de vergelijking met Carbonell, zie de afbeelding van een kom in J.-M. CAMPAGNE, Guidette Carbonell, in *Art et Décoration*, mei juni, 1936, p.189. Voor de vergelijking met Colucci, zie de afbeelding in an., *un maître potier: Colucci*, in *Art et Industrie*, februari, 1946, p.65. Ook in latere jaren zijn er nog stilistische overeenkomsten aanwijsbaar tussen Caille et Carbonell. In de literatuur over Carbonell wordt aan haar invloed voorbijgegaan.

631 Voor een werk van Caille in de aard van Primavera, zie H.BALTHAZAR (o.l.v.), *De jaren '30 in België*. De massa in verleiding, cat. Brussel (A.S.L.K.), 1994, p.223. Voor werk in de aard van Soudbinine, zie P.FIERENS, op.cit. (noot 630), ill.2 en 3.

632 Voor een opsomming van invloeden, zie P.FIERENS, op.cit. (noot 630), p.66 of P.FIERENS, *Pierre Caille* (reeks Monographieën over Belgische kunst), Antwerpen, 1950, p.8. Fierens' beweringen worden herhaald door de auteurs van F.ROBERTS-JONES e.a., *Rétrospective Pierre Caille. 50 ans d'œuvre artistique*, cat. Knokke (Scharpoord); Doornik (Maison de la Culture), 1983, zo door Roberts-Jones op p.9.

633 Zie bijvoorbeeld twee leeuwen uit 1957, opvallend vergelijkbaar met Carbonell, afgebeeld in R. GEERTS, Jack Jefferys (reeks Monographieën over Belgische kunst), Brussel, 1959, ill. nr.17. Ik vermoed dat Jefferys ook niet ongevoelig gebleven is voor het voorbeeld van Jean Gauguin, die hij door de vele afbeeldingen van diens werk vast moet hebben gekend.

634 M. FARÉ, op.cit. (noot 592), p.26.

635 M. TERRIER, *Tendances nouvelles de la céramique française*, in *Art et Industrie*, november, 1945, p.42. Terrier nam als directeur van de manufactuur te Sèvres aanstoot aan de haastige en gemakkelijke werkwijze en aan het gebrek aan technische kennis, tekorten die hij de nieuwe generatie ceramisten verweet.

636 Zie bijvoorbeeld R.C. [R. CHAVANCE], *Une exposition chez Rouard. Les arts du feu*, in *Mobilier et Décoration*, januari-februari, 1953. Zie vooral het waarschijnlijk oudere werk van Simmen, in de stijl van 1925, afgebeeld op p.37. Betreft het inderdaad ouder werk? Verder wordt recent werk afgebeeld van Buthaud, Serré en Decœur.

637 Fontaine noemt, behalve ceramisten van voor 1900, een tiental namen uit de jaren van voor de oorlog; hij beeldt Lenoble, Metthey en Mayodon af naast Savin die de jongeren vertegenwoordigt; zie G.FONTAINE, *la céramique française*, Parijs, 1946, p.109 en ill. achter p.112. Ook Fourest somt in een historisch overzicht een tiental namen uit de jaren twintig en dertig op; hij beeldt Decœur, Lenoble en Serré af naast Savin en Lepeltier, de laatsten als voorbeelden van de nieuwe ceramiek; zie H.-P.FOUREST, op.cit. (noot 611), z.p. Ouder werk van Lenoble, Decœur, Delaherche en Beyer is met illustraties opgenomen in an., op.cit. (noot 609); alleen Gensoli is er met recenter werk vertegenwoordigd. Bovendien werd in 1941 een blik geboden op de klassieke Franse ceramiek door de *Exposition d'art décoratif contemporain* in het Parijse Musée des Arts Décoratifs, waar, naast Carbonell, onder andere Decœur, Lenoble, Serré, Soudbinine en Massoul aanwezig waren.

638 C. D'ARBAUMONT, *Un vase pour chaque fleur*, in *Art et Décoration*, 19, 1950, pp.29-36.

- 639 Zie E. ROGER, *Céramiques de tous les jours*, in *L'Industrie Céramique*, 411, 1950, p.207.
- 640 Zie H.-P. FOUREST, op.cit. (noot 611), z.p., aan het einde van de inleiding.
- 641 P. RENAULT, *La céramique aux Salons de 1946. Le Salon des Artistes Décorateurs*, in *L'Industrie Céramique*, 370, 1946-1947, p.130.
- 642 Dat is het geval in verscheidene publicaties, gaande van E. BILLETER, *Die Zwanziger Jahre. Kontraste eines Jahrzehnts*, cat. Zürich (Kunstgewerbemuseum), 1973, nr.167, p.115 tot het meer recente E. BRÉON en M. LEFRANÇOIS, *Le Musée des Années 30*, Parijs, 2003, p.118. Zo nog onder meer in de in onze bibliografie opgenomen publicaties door Brunhammer, z.j. (p.150, ill.1), Lesieutre (ill.193) en Heuser, 1977 (nr.32, p.52).
- 643 an. [R.MOUTARD-ULDRY?], Maurice Gensoli, in *Dictionnaire des artistes décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*, mei, 1954, p.195.
- 644 Zie bijvoorbeeld de afbeelding in M. GAUME, *Nationale des Beaux-Arts 1959*, in *Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu*, 14, 1959, p.113. Zie verder over Fouquet M.ERNOULD-GANDOUE, Pierre Fouquet. Soixante-quinze ans de céramique, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 115, 2000, pp.16-19 ; en in A.LAJOIX, op.cit. (noot 522), pp.2, 6, 35, 83, 172.
- 645 Er zijn stukken van Dordet afgebeeld in L.C. [L.CHERONNET], *Une exposition de céramiques*, in *Images de France. La Revue des Métiers d'Art*, juli, 1943, p.4, en in M.FARÉ, op.cit. (noot 592), p.95. Faré wijdt enkele regels aan hem op p.21. Zijn werk wordt vermeld in P.RENAULT, *À la recherche de nouveautés céramiques au 33^e Salon des Artistes Décorateurs-Créateurs. Considérations sur la céramique moderne*, in *L'Industrie Céramique*, 377, 1947, p.247. Hij nam deel aan de reizende expositie M.FARÉ (inleid.), *Exhibition of Modern French Pottery*, cat. Birmingham (s.l.), Stoke-on-Trent (s.l.), Derby (s.l.), Swansea (s.l.), 1947. Verder duikt zijn naam op in de catalogi van het Salon d'Automne van 1942 tot en met 1945. In 1965 komt hij niet meer voor in de nochtans uitvoerige lijst ceramisten, te vinden in de herziene uitgave van G.FONTAINE, *La céramique française*, 2^e uitg., Parijs, 1965, pp.147-150.
- 646 Zo onder meer in A. LAJOIX, op.cit. (noot 522), p.89 en door mezelf in M.LAMBRECHTS (o.l.v.), op.cit. (noot 374), p.87.
- 647 Kieffers werk wordt zowel in 1931 als daarna nauwelijks vermeld in de tentoonstellingsbesprekingen. Het wordt niet eerder afgebeeld dan in 1963, toen hij deelnam aan de expositie 'Les grès contemporains en France' te Sèvres, zie M. GAUME, op.cit. (noot 592), p.55.
- 648 Zie Y. RAMBOSSON, *Quarante ans de céramique française ou la renaissance d'un art*, in *Comœdia*, juni, 1931, p.3.
- 649 Zie J.-P.CAMARD, *Atelier Frédéric Kiefer 1894-1977*, veilingcat. Parijs (Drouot), 2 juni 1978, z.p.
- 650 Ik vermeldde hun affiniteit met de vroege Fransen reeds. Zie het hoofdstuk 'De blijvende bekoring van het Verre Oosten'.
- 651 Voor Lee's boek, zie noot 102.
- 652 Reeds vóór de Eerste Wereldoorlog werden enkele belangrijke retrospectieve exposities van moderne Franse ceramiek ingericht, de eerste op de Parijse wereldtentoonstelling in 1900. Na de oorlog was de meest uitgebreide die te Sèvres in 1931. Daarnaast werden in Frankrijk enkele overzichten gepubliceerd. Het populairst waren de studie van Chavance uit 1928 over modern Frans glas en ceramiek en de deels daarop gebaseerde studie over Franse ceramiek door Valotaire van een paar jaar later, samen met het breed historisch overzicht door Giacomotti uit 1935, waarin een hoofdstuk over de voorbije periode. Voor Chavance, Valotaire en Giacomotti, zie de bibliografie. In 1921 hadden de eerste veilingen van moderne Franse ceramiek plaats toen de collectie Jeanneney te Saint-Amand en te Parijs werd verkocht: van 15 tot 21 mei in het kasteel van Saint-Amand en op 28 en 29 juni in het Hôtel Drouot, de Parijse catalogus met een voorwoord van Alexandre, zie onze noot 103. Zie verder in de bibliografie in verband met historische overzichten gepubliceerd tussen 1900 en 1945.
- 653 Zie Rotzler in H. CURJEL en W. ROTZLER, *Um 1900. Art Nouveau und Jugendstil. Kunst und Kunstgewerbe aus Europa und Amerika zur Zeit der Stilwende*, cat. Zürich (Kunstgewerbe Museum), 1952, p.39, en F. AHLERS-HESTERMANN, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin, 1956, heruitg. Frankfurt, 1981, p.31 waarin Delaherche en Dalpayrat worden genoemd. Carriès wordt als pionier der modernen vermeld in E.KÖLLMANN, *Porzellan*, in H. SELING (red.), *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*, München, 1959, heruitg. München, 1979, p.311. Zie ook Rotzlers publicatie uit 1955 vermeld in onze noot 150.

654 Zie de passage in 'High Victorian Design' uit 1951, hernomen in N. PEVSNER, op.cit. (noot 348), p.72. Pevsners ideaal was sinds de jaren dertig "the beauty of pure shape, pure material, pure decorative pattern", in N. PEVSNER, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, Harmondsworth, 1960, heruitg. Middlesex, 1975, p.43. Pevsner zag in Delaherche een der belangrijkste voorlopers van de moderne beweging, in idem, pp.101-102, nadat hij reeds in 1936 in de eerste, later herziene versie van zijn *Pioneers* Delaherche had opgenomen in zijn tijdstabel, in N. PEVSNER, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londen, 1936, p.228. Ook in het standaardwerk door de historicus van de art nouveau, Tschudi Madsen, die Pevsners beperkende vooruitgangsgedachte niet deelde, is er aandacht voor Delaherche, zie S. TSCHUDI MADSEN, op.cit. (noot 83), vooral pp.361 en 375. Voor een relativisering van Pevsners gezag, zie T. MOWL, *Stylistic Cold Wars. Betjeman versus Pevsner*, Londen, 2000. Betjemans blik op het verleden, die ook steeds de mijne is geweest, verschilt van de rationele blik van Pevsner die minder vriendelijk zou rusten op de hier behandelde materie.

655 Zo doen sommige uitspraken aan Leach denken: "None of these 'grès potters' were really great artists but they obtained beautiful textures and very simple and pleasant forms", in W.E. COX, *The Book of Pottery and Porcelain*, vol.II, New York, 1944, p.1013.

656 In de besprekingen van een in 1928 en 1929 door de Verenigde Staten reizende tentoonstelling van internationale moderne ceramiek, zie hiervoor noot 493, worden de Fransen als de initiators van de moderne ceramische kunst erkend. Chaplet en Carriès worden in die hoedanigheid genoemd in J. BRECK, *The International Exhibition of Ceramic Art*, in *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, september, 1928, p.212; en opnieuw als zodanig, samen met Delaherche, in C.L. AVERY, *The International Exhibition of Contemporary Ceramic Art*, in *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, oktober, 1928, p.232; Delaherche wordt als zodanig gezien in J. DOWNS, op.cit. (noot 493), p. 12; een zelfde mening, zonder namen, vindt men in H.F., *The International Exhibition of Ceramic Art*, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, maart, 1929, p. 54-55.

657 Zie noot 653.

658 Dingelstedt baseerde zich op de collecties van het museum te Hamburg, in K. DINGELSTEDT, *Jugendstil in der angewandte Kunst*, ein Brevier, Braunschweig, 1959, nog hetzelfde jaar vertaald in het Frans. Van Rheims, een bekende veilingmeester, was M. RHEIMS, op.cit. (noot 328) uit 1964 belangrijk voor verzamelaars. Een jaar daarna stelde hij dat op het domein van de ceramiek "la nouveauté est la plus évidente et la plus universellement appréciée", in M. RHEIMS, *L'art 1900 ou le style Jules Verne*, Parijs, 1965, p.272. In zijn latere, rijk gedocumenteerde overzichten van 19de-eeuwse sculptuur nam hij geen ceramiek meer op. Kjellberg publiceerde een revelerend artikel in 'Connaissance des Arts' in 1963. De Tsjech Hetteš, die in het Engels vertaald werd, plaatst met inzicht de Fransen aan de basis van de moderne internationale ceramische beweging in K. HETTEŠ en PRADA, op.cit. (noot 154), pp.10-13. Wakefield leverde teksten over de moderne periode in R.J. CHARLESTON (red.), *World Ceramics*, New York-Feltham, 1968, een toen en nog lang daarna door velen gelezen publicatie. De Franse Giacometti was adviseur voor de passages over Franse ceramisten. De Engelse schilder Battersby, zelf collectioneur, schreef met veel sympathie het eerste retrospectieve boek over de Franse decoratieve kunst rond 1900, uitgegeven in 1969; daarin passages over ceramiek: M. BATTERSBY, op.cit. (noot 238), pp.19-21, 35-36.

659 Afgebeeld en goed vertegenwoordigd was Franse ceramiek in H. JEDDING e.a., *Jugendstil. Führer durch die Ausstellung*, cat. Frankfurt am Main (Museum für Kunsthandwerk), 1955. Verloren in de veelheid van catalogusnummers en niet afgebeeld, was ze opgenomen in J. CASSOU (o.l.v.), *Les sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*, cat. Parijs (Musée National d'Art Moderne), 1960-1961; in S. WICHMANN (o.l.v.), *Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende*, cat. München (Haus der Kunst), 1964; en in F. MATHEY, G. BOTT e.a., *Europa 1900*, cat. Oostende (Kursaal), 1967. Luxueus uitgegeven was het na de Parijse tentoonstelling verschenen J. CASSOU, É. LANGUI en N. PEVSNER, *Les sources du vingtième siècle*, Brussel, 1961, waarin een voorbeeld van Franse ceramiek een opvallende illustratie kreeg bij de meesterwerken.

660 Met betrekking tot de jaren vijftig en zestig dienen hier te worden vermeld: het voor 'Connaissance des Arts' in 1957 samengestelde 'Le dix-neuvième siècle français' waarin een opmerkelijk goed overzicht van het japonisme; en de gespecialiseerde tentoonstellingen 'Les grès contemporains en France' te Sèvres in 1963 en *Exposition internationale de céramique contemporaine* te Marseille in 1965, waarin telkens een uitgebreide retrospectieve afdeling. De volledige referenties zijn terug te vinden in de bibliografie onder respectievelijk Faniel, Fourest en Moutard-Uldry. Laatstgenoemde, die over ceramiek debuteerde in de jaren dertig, bleef tot in de jaren zestig publiceren. Vroege moderne Franse ceramiek werd te sporadisch of te weinig representatief opgenomen in de art-nouveautentoonstelling in het Museum of Modern Art te New York in 1959; in R. SCHMUTZLER, *Art Nouveau-Jugendstil*, Stuttgart, 1962; in A. LESUR, *Les porcelaines*

- françaises, Parijs, 1967; en in M.ERNOULD-GANDOUET, *La céramique en France au XIXe siècle*, Parijs, 1969. Meer inzicht, ondanks de beperktheid en de vergissingen, was er in É.TILMANS, *Faïences de France*, Parijs, 1954, pp. 303-305. Een breder en gedetailleerder beeld van Ziegler tot de jaren vijftig, maar doorspekt met flagrante fouten, bood M.CALVESI, *Ceramica. L'Occidente moderno. Il XIX secolo, gevolgd door Il XX secolo*, in M.PALLOTTINO (red.), *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. III, Venetië-Rome, 1958, kol.371-372, 374. Even flagrante fouten treft men aan in J.LETHÈVE, *De 1870 à 1914 des Impressionnistes aux Cubistes* (reeks Arts et artisans de France), Parijs, 1967, pp.88-91. Een ruime selectie bood de kleine maar foutloze tentoonstelling 'Internationale Jugendstilobjekte' in de Villa Stuck te München in 1969. Even vermeldenswaard zijn de catalogi van de musea van Darmstadt uit 1965 en Berlijn uit 1966, de eerste van een reeks publicaties over de collecties moderne toegepaste kunst in buitenlandse, vooral Duitse musea. Op andere momenten in de jaren zestig bleef de belangstelling voor Franse ceramisten dan weer uit. Zo ontbreken ze volledig in de toen succesrijke publicaties over art nouveau door Amaya, Barilli, Cremona of Guerrand.
- 661 Genoemde titels zijn vermeld in de bibliografie, behalve R. STRONG e.a., *The Collector's Encyclopedia. Victoriana to Art Deco*, Londen Glasgow, 1974. Ook belangrijk voor amateurs en handelaars waren het boek over art nouveau met het accent op Frankrijk door Buffet-Challié en een pocketboek door Garner, beide titels opgenomen in onze bibliografie. In dit verband moet ook worden vermeld J.-P. CAMARD en L.THORNTON, *L'art et la vie en France à la Belle Époque*, cat. Bendor (Fondation Paul Ricard), 1971, waarin ceramiek een plaats kreeg. Het door Wichmann in 1972 te München getoonde werd later hernomen in een rijk geïllustreerde publicatie over japonisme, zie onze noot 681.
- 662 J.-P. CAMARD, *De Ziegler à Georges Serré. Essai historique de l'art du grès*, 1970, onuitgegeven thesis voor de École du Louvre.
- 663 Zie L.THORNTON en A.A.GLÜCK, *L'art en marge des grands mouvements. Salons et visionnaires de 1880 à 1930*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 28 maart 1974, waarin ceramiek voorkomt naast schilderijen en sculptuur, en F. MARCILHAC, *Collection Marcel Tessier. Les arts du feu. Céramique Verrerie 1880 1930*, veilingcat. Parijs (Drouot), 16 juni en 29 november 1978. Ik noem verder nog de verzamelaars Lesieutre, Wildenberg, Blondel, Plantin, Mostini, Michelier en Cical. Buiten Parijs werd vooral lokaal materiaal verzameld. Veruit de bekendste onder die verzamelaars is Paul Mallet uit de Puisayestreek. Over Mallet, die vanaf de vroege jaren vijftig in de plaatselijke pers over ceramiek publiceerde, en over het nooit verzwakte respect voor Carriès in Puisaye, zie J.LACHENY, *Déclin, renouveau et redécouverte de Jean Carriès et de son École*, in S.HADIDA (o.l.v.), op.cit. (noot 19), pp.7-15.
- 664 De passie voor Carriès laaide op na de veiling van diens nalatenschap in 1967, zie an., *Atelier Jean Carriès comprenant: collection de vases en grès du Japon [...]. Céramique par Dalpayrat, Deck, Delaherche, [...]*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 17 mei 1967.
- 665 De tekening is opgenomen in Ph.JULLIAN, *Les Styles*, Parijs, 1961, p.177. De door Julian getypeerde verzamelaars waren niet de eersten na de oorlog. Rheims noemt het jaar 1948 als het begin van een verzamelactiviteit in Parijs; hij meldt dat er rond 1950 belangstelling bestond voor de art-decoceramiek van Metthey, zie M.RHEIMS, op.cit. (noot 328), p.155.
- 666 Voor deze en andere publicaties door Heuser over zijn verzameling, zie de algemene bibliografie. Voor na die publicaties verworven stukken, zie vooral P.BROSSARD en F.YOUNÈS, *Jugendstil. Art Déco. Kunst. Antiquitäten*, veilingcat. München (Quittenbaum), 11 april 2005, passim, vooral pp.44-56, 183-185. Voor Heuser zelf, zie H. SELING, *Nachruf auf Dr. Hans-Jörgen Heuser*, in *Weltkunst*, 13, 1983, pp.1803-1804.
- 667 Zie Y. BRUNHAMMER, *Lo stile 1925*, Milaan, 1966, vertaald als *The Nineteen Twenties Style*, Londen-New York, 1969; Y. BRUNHAMMER e.a., *Les années '25'*, 2 vols., cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1966; Y. BRUNHAMMER e.a., *Cinquantenaire de l'exposition de 1925*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1976-1977. Brunhammer publiceerde rond 1975 meermaals over dit onderwerp, waarbij ceramiek telkens aan bod kwam. Belangrijk voor de kunstmarkt was haar boek over de Franse toegepaste kunsten rond 1925, uitgegeven in dezelfde reeks als het boek van Buffet-Challié. Vóór de publicaties van Brunhammer was Franse ceramiek uit de art-decoperiode te zien geweest in Sèvres in 1963 en in Marseille in 1965, zie noot 660. In 1953 kreeg ze nog een plaats in Faré's overzicht van de toen recente ceramiek, zie noot 592, en in de expo 'Céramiques de maîtres de la peinture contemporaine' te Lausanne, waarop Decœur, Lenoble en anderen vertegenwoordigd waren, zie de bibliografie onder Peillex. Dezelfde namen komen ook voor in de lijst van ceramisten opgesteld door Fontaine, zie noot 645.
- 668 Voor 'World Ceramics' zie noot 658. Zie verder L.A.BOGER, *The Dictionary of World Pottery and Porcelain*, New York, 1971, passim, en W. UECKER, *Art Deco. Die Kunst der Zwanziger Jahre*, München, 1974, pp.132-135; ook Uecker behoorde tot de groep der vroege verzamelaars. Voor de overige vermelde titels, zie onze bibliografie. Zie daarin

ook onder Bennett en Schurr.

669 Een uitzondering op de regel biedt J. PIERRE, *L'univers symboliste. Décadence, Symbolisme et Art Nouveau*, Parijs, 1991, p.334: "La céramique est sans nul doute l'un des plus glorieux domaines où se soit affirmé l'Art Nouveau." Deze opvatting komt overeen met vooroorlogse opvattingen zoals die van Vitry die de ceramisten volledig spaarde in zijn aanval op de toen gepasseerde esthetiek van de art nouveau, zie P. VITRY, *La renaissance des arts décoratifs à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*, in A. MICHEL (red.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, vol. VIII, dl.3, Parijs, 1929, p.1215.

670 Zie B. HILLIER, *Art Deco of the 20s and 30s*, Londen, 1968. Door de vermenging van art deco met kitsch en modernisme, ook aanwezig in het illustratiemateriaal betreffende de ceramiek, werd de toon aangegeven voor de huidige Angelsaksische visie op art deco.

671 Sinds 1926 bezat Cranbrook in Bloomfield Hills, Mi, naast het Metropolitan Museum de interessantste collectie Franse ceramiek uit de art-decoperiode in de Verenigde Staten, zie M. EIDELBERG, *Ceramics*, in R.J. CLARK e.a., *Design in America. The Cranbrook Vision 1925-1950*, cat. Detroit (Institute of Arts), 1983-1984, e.a., p.213.

672 B. HILLIER, *The World of Art Deco*, cat. Minneapolis (Institute of Arts), 1971, p.22. Voor de tentoongestelde Franse ceramiek, zie pp.110-126: passim.

673 Zie V. ARWAS, *Art Deco*, Londen, 1980, pp. 271-287. Voor de catalogus van de collectie Heuser, zie onze bibliografie. Deze kritiek betreft het illustratiemateriaal en niet het tekstgedeelte. Moest de visie van de auteur wijken voor die van de uitgever? Het boek werd voorafgegaan door de bescheiden publicatie V. ARWAS, *Art Deco*, Londen New York, 1976, waarin ceramiek wordt geïllustreerd door Franse figuratieve decors en Engels modernisme, terwijl de tekst op p.16 vollediger is.

674 N. RILEY en P. BAYER (red.), *The Elements of Design. A Practical Encyclopedia of the Decorative Arts from the Renaissance to the Present*, Londen-New York, 2003, vertaald als *Grammaire des Arts Décoratifs de la Renaissance au Postmodernisme*, Parijs, 2004, p.362. Ook hierin wordt voor het illustratiemateriaal de voorkeur gegeven aan Mayodon, Sandoz, Catteau en Lallemant boven Decœur of Soudbinine. Met de periode rond 1900 is het niet anders gesteld: Lion wordt afgebeeld en Carriès blijft onvermeld. Bovendien vallen meerdere fouten op. Zo zou Hœntschel beïnvloed zijn door Chaplet. Zie in de vertaling, resp. pp. 362, 363, 287 en 314.

675 Zie Ch. en T. BENTON en G. WOOD (o.l.v.), op.cit. (noot 374). De vaas van Buthaud is afgebeeld op p.84. De veronachtzaming van de Franse ceramiek is er eens zo merkwaardig daar de selectie deels gebaseerd is op mijn selectie voor 'Art Deco in Europa', zie noot 374, waarin de Franse ceramisten wel aan bod komen.

676 Voorbeelden van andere, steeds Engelstalige publicaties over art deco, veel laakbaarder nog dan de genoemde, zijn talrijk. Ik noteerde een twintigtal, de meest opvallende door Zaczek, 2003 en Avery, 2004. Een zelfde contrast als bij Arwas vertonen publicaties gespecialiseerd in art-decoceramiek, zie hiervoor de bibliografie onder Hay en vooral onder Pélichet, in wiens boek uitersten van smaak naast elkaar staan. Die situatie vindt men eveneens in publicaties met een meer algemene thematiek, zoals E. MANNERS, *Ceramics Source Book*, Londen, 1990. In E. KNOWLES, *Miller's Victoriana to Art Deco*, Londen, 1993 moeten Buthaud, Sèvres en Primavera de Franse art-decoceramiek vertegenwoordigen, zoals Massier en Doat de vorige periode moeten representeren. Een recenter voorbeeld van het negeren van kwaliteit is A. CASEY, *20th Century Ceramics*, Woodbridge, 2007 waarin Frankrijk wordt vertegenwoordigd door Catteau, Robj, Primavera en Longwy. Zelfs E. DE WAAL, op.cit. (noot 233) laat de Franse ceramiek uit de art-decoperiode inkrimpen tot Metthey en de fauvisten. Hij herhaalt dit in zijn tweede overzicht van de twintigste-eeuwse ceramiek, zie E. DE WAAL, op.cit. (noot 464), waar hij ze aanvult met Dufy en de onvermijdelijk geworden Catteau. Het geval de Waal frustrert me het meest omdat ik zoveel genoegen heb beleefd aan zijn inzichten. Vollediger dan de hier genoemde uitgaven en derhalve in onze bibliografie opgenomen is het monumentale en meermaals vertaalde 'Art Deco Complete' van Duncan. Maar ook daaruit spreekt een voorkeur voor Robj, Lallemant, Catteau, Longwy en Buthaud, terwijl er amper of geen aandacht uitgaat naar figuren als Lenoble of Soudbinine. Mijn opzet laat me niet toe in te gaan op de kwaliteit van de tekst in publicaties, maar omdat 'Art Deco Complete' zo verspreid is, wil ik toch waarschuwen voor het onnoembaar aantal fouten en slordigheden. In deze context past het nog te wijzen op het bestaan van publicaties uitsluitend gewijd aan industriële decoratieve ceramiek: N. POULAIN, G. CAESE en Th. THOMAS, *Ausstellung Art Deco-Keramik. Sammlung Norbert und Georgette Poulain Caese Gent (Belgien)*, cat. Mettlach (Schloss Ziegelberg, Keramisches Museum), 1981; P. MALAUREILLE, *Craquelés. Les animaux en céramique 1920-1940*, Parijs, 1993; J.-L. OLIVIÉ en J. CASTEL-BRANCO PEREIRA, *Um Século de Artes do Fogo (1890-1990)*. *Colecção Pádua Ramos. Un siècle d'Art du Feu (1890-1990)*. *Collection Pádua Ramos*, cat. Lissabon (Museu Nacional do Azulejo), 1994; en A.-R. HARDY en B. GIARDI, *Les*

craquelés Art déco. Histoire et collections, Domont, 2009.

677 Voor de referenties, zie de bibliografie onder Salmon, onder Ducret betreffende Beyer, onder Simier betreffende Carriès, onder Fravallo betreffende Decœur. De monografie over Decœur kon worden gerealiseerd dankzij de inspanningen van Galerie Michel Giraud. Een niet onbelangrijk deel van de illustraties in het boek is afkomstig van de New Yorkse galeriehouder Jason Jacques, een geschikt ambassadeur van de Franse art-nouveauceramik: hij is zeer gepassioneerd en geeft zeer verzorgde catalogi uit waarvoor hij een beroep doet op een autoriteit als Eidelberg.

678 Zie voor recente monografische publicaties de bibliografie per kunstenaar. Daaraan zijn toe te voegen de uitgebreide monografische hoofdstukken in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103) en in F.SLITINE, op.cit. (noot 229). Daarnaast verscheen de laatste jaren een groot aantal monografieën over minder belangrijke ceramiek, zoals over de productie van Pierrefonds, Denbac, Montières, Odetta, Revernay, Malicorne en Robj.

679 Ik noemde in dit verband reeds de Waal en de 'Penguin Dictionary of Decorative Arts', zie noot 464. Andere publicaties die zowel Lenoble als Decœur negeren, zijn vermeld in de vorige noten; daarnaast is nog een aantal naslagwerken te vermelden: A.GRUBER (red.), *L'art décoratif en Europe du néoclassicisme à l'art déco*, Parijs, 1994, waarin de Engelse expert Klein de art deco behandelt; A.BARRÉ-DESPOND (red.), *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Parijs, 1996, waarin ze allebei ontbreken terwijl andere Franse ceramisten uit de tijd van de art nouveau en art deco er wel in voorkomen; V.TERRAROLI, *Skira Dictionary of Modern Decorative Arts*, 1851-1942. Milaan, 2001, vertaling New York Londen, 2001, een nochtans gedetailleerd overzicht dat ceramiek opneemt; en G.CAMPBELL (red.), *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, Oxford New York, 2006, dat wel Franse ceramisten uit de art nouveau behandelt, maar niet uit de art deco, hoewel Franse art deco ruim aan bod komt. Het ligt dan ook bijna voor de hand dat Lenoble ontbrak in de verzameling ceramiek van Lagerfeld die het meest prestigieuze van dat ogenblik bij elkaar bracht, zie J.-R. DELAYE e.a., *Collection Karl Lagerfeld. Arts décoratifs du XXe siècle*, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 15 mei 2003.

680 Voor een afbeelding van de voorbereidende ets waarop een vis zoals op cat.4, gelicht uit een album door Hiroshige, zie bijvoorbeeld G.P.WEISBERG, e.a., *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, cat. Cleveland (Museum of Art), 1975; New Brunswick (Rutgers University Art Gallery), 1975; Baltimore (Walters Art Gallery), 1975-1976, p.33, ill.26. Voor de ets waarop twee hoenders zoals op cat.3, overgenomen uit een boekwerk van Hokusai, zie idem, p.31, ill.21. Voor de afbeelding in het boekwerk, zie idem, p.28, ill.14c. Dezelfde tekening komt ook voor in 'Manga', vol.3, door Hokusai. De motieven op de borden komen ook in andere combinaties voor, zo bijvoorbeeld met bamboe zoals op cat.1, afgebeeld in Ph.T. [Ph. THIÉBAUT], *Acquisitions. Félix Bracquemond [...]*, in 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, 25, 2007, p.55; of met een langoest zoals op cat.2, afgebeeld in J.D'ALBIS en C.ROMANET, op.cit. (noot 54), p.203 en in H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 27), p.89.

681 Voor deze en andere in de besproken ceramiek voorkomende japonistische motieven, zie S.WICHMANN, *Japonismus*, Herrsching, 1980, vertaald als *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art since 1858*, Londen, 1981.

682 Zie hiervoor Bouillons publicaties uit 1980 en 1999, opgenomen in de bibliografie. De aldaar uiteengezette opvattingen worden in zijn latere publicaties herhaald.

683 Sporen van een islamitische esthetiek kan men eveneens terugvinden in ander werk van Bracquemond: in ontwerpen voor een alfabet uit het einde van de jaren tachtig, in een ontwerp voor een boekverluchting uit 1879, het jaar van 'Fleurs et rubans', en in het ornament op een doos in email uit 1904. Zie hiervoor de afbeeldingen in J.-P. BOUILLON, op.cit. (noot 685), 2005-2006, resp. pp.176, 177 en 205. Ook daar blijft de nabijheid van het oriëntalisme onvermeld. Wel wijst de auteur op een Franse bron: een versierde letter uit de 17^e eeuw.

684 Zie onze ill.12 voor een afbeelding van een vaas van Dammouse, aanwezig op de wereldtentoonstelling van 1878. Misschien vermengde Dammouse daar islamitische met Koreaanse invloeden, maar evenzeer is inspiratie door vegetale arabesken uit de renaissance mogelijk. Vlak na of gelijktijdig met 'Fleurs et rubans' – en dus vóór Mackmurdo's bekende stoel uit 1882-1883, een schoolvoorbeeld van protoartnouveau – moeten eveneens decors op glas van Gallé met een vergelijkbare lijnvoering worden gesitueerd, zie H.FETTWEIS, *Art Verrier 1865-1925*, cat.Brussel (Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis), 1965, p.11, nr. 45 voor een fraai voorbeeld. Ik wijs hier ook op het met 'Fleurs et rubans' vergelijkbare lijnverloop op Japans geïnspireerde borden uit 1885 van Bindsbøll en van Rookwood Pottery. Zie de afbeeldingen in respectievelijk P.BRANDES (red.), *Thorvald Bindsbøll, Ceramic Works*, Kopenhagen, 1997, pp.29-31 en M.EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.124. Bracquemonds vaderschap van de art nouveau, gedeeld met enkele anderen, werd voor het eerst geopperd door Tschudi Madsen in 1956 in S.TSCHUDI MADSEN, op.cit. (noot 83), p.174, om vervolgens te worden overgenomen door kunsthistorici zoals Schmutzler in 1962. De stelling werd door Bouillon

gecontesteerd op basis van Bracquemonds apart staande esthetica in J.-P. BOUILLON, *Le service "À fleurs et rubans"* (1879) de Félix Bracquemond: art floral ou Art nouveau?, in F. LOYER en V. THOMAS (o.l.v.), *l'École de Nancy. Fleurs et ornements, "ma racine est au fond des bois"*, cat. Nancy (Musée de l'École de Nancy), 1999, pp.26-33. De volledige geschiedenis van de protoartnouveau moet nog geschreven worden: op de in deze noot genoemde ontwerpen voor ceramiek en glas wordt door genoemde en andere auteurs niet gewezen.

685 Vergelijk cat. 5 en cat. 6 met de originele uitvoering uit 1879, afgebeeld in J.-P. BOUILLON, Félix Bracquemond et les arts décoratifs. Du japonisme à l'Art nouveau, cat. Limoges (Musée National Adrien Dubouché), 2005; Selb (Deutsches Porzellanmuseum), 2005; Beauvais (Musée Départemental de l'Oise), 2005-2006, resp. 129, nr.49/8 en p.128, nr. 49/1. Bemerkt ook het kleurverschil met de tweede afbeelding. Voor een afbeelding van de voorbereidende aquarel voor cat. 5, zie p.142, nr. 55/7. Het ensemble omvat tevens dessertborden die een minder grafisch effect vertonen door de toevoeging van een vogelmotief aan de compositie, voor afbeeldingen zie pp.138-139. Bouillon is terecht van oordeel dat Bracquemonds gevoel voor lijn en voor vlakverdeling het best wordt geïllustreerd door de bredere, gladde, witte borden van de eerste editie uit 1879. De symmetrische fond in reliëf en de hardheid van het porselein van de tweede editie gaan moeilijk samen met het decor, terwijl een perfecte samenklank tussen ornament en object voor Bracquemond toch primordiaal was. Bouillon wijst er overigens op dat Bracquemond de tweede editie niet superviseerde. Zie hiervoor idem, pp.124-125, en J.-P. BOUILLON, Félix Bracquemond, 1833-1914, graveur et céramiste, cat. Vevey (Musée Jenisch. Cabinet Cantonal des Estampes); Gingins (Fondation Neumann), 2003-2004, p.72. Genoemde borden uit 1879 zijn ook afgebeeld in idem, pp. 103-105, en in H.-J. HEUSER, *Miscellanea* 8, cat. Marxen am Berge (Dr. Heuser & Co), 1977, z.p.

686 Een vermenging van elementen uit dezelfde bronnen is terug te vinden in een van Bouviers schilderijen, ontstaan in dezelfde tijd, in 1869. Een figuur uit het antieke Egypte is er geplaatst naast een stoffering uit de niet-antieke mediterrane cultuur. Zie de afbeelding in J.-M. HUMBERT, M. PANTAZZI en Ch. ZIEGLER, *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, cat. Parijs (Musée du Louvre), 1994; Ottawa (Musée des Beaux-Arts du Canada), 1994; Wenen (Kunsthistorisches Museum), 1994-1995, p.389.

687 Het is aan te nemen dat Bouvier Chinees emailwerk te Parijs heeft gezien. Ook de studie van Burty, een van zijn vrienden, 'Les émaux cloisonnés anciens et modernes' uit 1868, zal zijn belangstelling hebben weggedragen. Zelfs werk in cloisonné van contemporaine Parijse edelsmeden als Christoffe of Falize kan stimulerend zijn geweest.

688 Cf. Ph. BURTY, *Les industries de luxe à l'exposition de l'Union Centrale*, in *Gazette des Beaux-Arts*, december, 1869, pp.544 en 546. Burty prijst Bouviers ceramiek als nieuw, origineel, individueel en niet commercieel van opzet. En hij vervolgt: "Je ne puis que recommander à M. Bouvier de ne plus feuilleter les albums japonais [...] mais de puiser dans ses cartons d'études d'après nature: nos oiseaux, nos fleurs, nos papillons, nos ruisseaux valent [...] qu'on nous les montre. Nous avons surpris le secret du charme des œuvres orientales, efforçons-nous de lutter avec les prestiges de ces subtils enchanteurs." Voor een voorbeeld van het vroegste japonistische werk, zie de in maart 1869 door het Bethnal Green Museum gekochte schotel, nu in het Victoria and Albert Museum, Londen, afgebeeld in o.a. G.P. WEISBERG e.a., op.cit. (noot 680), p.158.

689 Moreau-Nélaton vermeldt dit feit niet, zie noot 211. Wel schrijft men in een necrologie, steunend op diens artikel, dat Bouvier zich al vlug volledig aan de ceramiek zou hebben gewijd, cf. an., *Nécrologie*, in *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 28 december 1901, p.335. Het laatste van de gekende werken is 1889 gedateerd, een voor Bouvier uitzonderlijk late datum, cf. S. BLANCHET e.a., *Laurent Bouvier (1840-1901)*, cat. Chirens (Maison de la Céramique en Isère, Prieuré de Chirens), 1999, p.26.

690 Moreau-Nélaton beeldt 8 stukken af, zie noot 211, Ducret beeldt 13 andere stukken af waarvan 9 behoren tot de groep van 18 aan Bouvier toegeschreven of door hem gesigioneerde stukken getoond te Chirens in 1999, zie de bibliografie en noot 689. Op één stuk na stammen de stukken bij Ducret en te Chirens uit één zelfde nalatenschap. Afgaand op Ducrets informatie over de inventaris van de galerie van Durand-Ruel, die Bouviers ceramiek in exclusiviteit verhandelde, schat ik het ceramische oeuvre op een honderdvijftig, grotendeels verdwenen of ongekende stukken.

691 In 1901 schrijft Moreau-Nélaton: "Durand-Ruel, dont le goût ne se trompait pas, accapara sa production céramique; il en possède encore de fort beaux échantillons", in É. MOREAU-NÉLATON, op.cit. (noot 211), p.171.

692 Er bestaat verwarring rond de reden en de datum van Cazins vertrek. Men baseert zich het best op G.P. WEISBERG, Jean Charles Cazin. *Memory Painting and Observation in The Boatyard*, in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, januari, 1981, p.7.

693 Tot nu toe bezitten we zeer weinig gegevens over de ceramische activiteit van Cazin. Mag bijvoorbeeld geloofd worden gehecht aan de bewering van Bénédite dat Cazin kruiken, zoutvaatjes en schotels leverde "à des maisons comme

celle de Doulton, mais qui portent toujours sa marque ?”, zie L.BÉNÉDITE, Jean-Charles Cazin (reeks *Les artistes de tous les temps*), Parijs, s.d. [1901], p.18. In de latere literatuur over Doulton durft men zich over Cazins aanwezigheid in het bedrijf niet met zekerheid uit te spreken, zie D.EYLES, op.cit. (noot 71), p.93. Enkele stukken van Cazin uit die jaren werden nog lang na zijn terugkeer naar Frankrijk in de winkel van de Martin Brothers te koop aangeboden, cf. F.G., Cazin Potter, in *The Connoisseur*, augustus, 1928, p.239.

694 De vorm van cat.13 en 14 is bijna identiek aan de ring rond de hals van een vaas van Robert Wallace Martin, gedateerd 1875, afgebeeld in B.DEISROTH e.a., *The Harriman Judd Collection, Part Two. British Art Pottery*, veilingcat. New York (Sotheby's), 6 oktober 2001, p.12, cat.6. Zie ook onze noot 72 voor een stilistische vergelijking van dezelfde vorm met werk uit de ateliers van Doulton te Lambeth. Rozetten zoals voorkomend op genoemde stukken zijn hoogst waarschijnlijk van Japanse origine en werden nog vele jaren later door Dresser op onder meer ceramiek aangebracht. Zie ook cat.19 en noot 702.

695 In volle art-decotijd schrijft Chavance dat “on n'en saurait mésestimer la valeur”, in R.CHAVANCE, op.cit. (noot 444), 1928, p.12. Teksten over Cazins schilderkunst hebben nochtans steeds de neiging vertoond het belang van het ceramische oeuvre te onderschatten. Zo wordt het voorgesteld als een loutere activiteit om den brode in Ch.FLORISOONE, Cazin, peintre de l'histoire et de la légende, in *L'Œuvre et l'Image*, oktober-december, 1902, p.325.

696 Aldus het juryrapport bij de wereldtentoonstelling van 1889 in J.LOEBNITZ, op.cit. (noot 60), p.215.

697 Voor Aubé als beeldhouwer, zie vooral M.NOËL, *Un artiste longovicien méconnu: le sculpteur Jean-Paul Aubé (1837-1916)*, in *Bulletin de l'Association des Amis du Vieux Longwy*, 1, 1962, pp.23-44; en J.PEIFFER en C.ALLUT-JACOLIN, Paul Aubé, cat. Longwy (Musée Municipal), 1979-1980.

698 In 1886 schrijft Gauguin aan zijn vrouw dat hij zou willen “sculpter des pots comme le faisait autrefois Aubé”, in M.MALINGUE (red.), *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Parijs, 1946, p.92. Sinds de publicatie van Gray in 1963, zie Ch.GRAY, op.cit. (noot 68), pp.3 en 20, is er opnieuw en minder vaag dan door Gray op mogelijke invloed van Aubé op Gauguins ceramiek gewezen. Zo in H.HIROTA, op.cit. (noot 104), en in D.W.DRUICK, *La matinée d'un faune. Les débuts de Gauguin dans la céramique*, in H.LOYRETTE, M.OZOUF en J.F. REVEL (red.), *Mélanges en hommage à Françoise Cachin*, s.l. [Parijs], 2002, pp.152-159.

699 É.BERGERAT, op.cit. (noot 242), p.556.

700 O.LANCASTER, *Homes Sweet Homes*, Londen, 1939, p.52.

701 Het is verhelderend de vaas van Aubé te vergelijken met een grote vaas door Georges Pull, eveneens ca. 1880, een balustervorm versierd met twee grote vrijstaande figuren, het geheel door symmetrie en duidelijke indeling bepaald, zie de afbeelding in Ch.VIENNET, op.cit. (noot 26), p.191.

702 Vergelijk bijvoorbeeld cat.19 met ornamentvormen uit G.A.AUDSLEY en J.L.BOWES, *Keramic Art of Japan*, Liverpool-Londen, 1875, pl.V, hernoemen in G.LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot 295), p.95, fig.203. ‘Keramic Art of Japan’ vormde, vooral in Engeland, een der vroegste bronnen voor japonistische ceramiek. Gelijkende ornamentvormen komen vóór Haviland meermaals voor in Engeland, zo bij Dresser. Voor een vergelijking, zie behangselpapier uit de periode 1885-1890, afgebeeld in W.HALÉN, op.cit. (noot 28), p.57. Voor een Amerikaanse toepassing, zie de kast van de Herter Brothers uit ca.1875-1883 samen met voorbeelden van marqueterie afgebeeld in K.S.HOWE, A.COONEY-FRELINGHUYSEN en C.HOOVER VOORSANGER, *Herter Brothers. Furniture and Interiors for a Gilded Age*, cat.Houston (Museum of Fine Arts) e.a., 1994-1995, pp.195 en 219. Zulke motieven komen nog voor rond 1900, zo bijvoorbeeld op de bekende affiche van Orazi voor Loïe Fuller. In verband met vroege als bron dienstdoende publicaties dient nog gewezen op de studie over Japanse kunst door Gonse, verschenen in 1883, het eerste jaar van de activiteit in het atelier in de rue Blomet. Ook de uitgebreide collectie Japanse ceramiek die Haviland bezat, zal instructief zijn geweest.

703 Zie S.BING, *Programme*, in *Le Japon Artistique*, 1 juni 1888, p.5.

704 Tissots vazen werden getoond in maart 1883 in het Parijse Palais de l'Industrie en opnieuw van april tot juni 1885 in Galerie Sedelmeyer; ze waren voor het eerst tentoongesteld in Londen in de lente van 1882, zie J. RUTHERFORD, op.cit. (noot 77), pp.78, 81 en 84. Voor Bodelsen, zie onze noten 75 en 76.

705 Men kan zich afvragen of ook het voorbeeld van Deck hierin niet werkzaam was, zie bijvoorbeeld het decor op de vaas, tentoongesteld in de Union Centrale des Arts Décoratifs te Parijs in 1884, en afgebeeld in P.ARÈNE, op. cit. (noot 66), tussen pp.176 en 177. De vaas bevindt zich nu in het Parijse Musée des Arts Décoratifs.

706 Zie bijvoorbeeld de Japanse bronzen kommen, gedragen door takken, gepubliceerd in É.REIBER, *Album-Reiber. Bibliothèque portative des arts du dessin*, vol. I, Parijs, 1877, pl.93, hernoemen in G.LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot

295), p.91. Thiébaud denkt aan het rechtop plaatsen van een oorspronkelijk liggend Japans object in porselein als oorsprong van vormen zoals cat.25, zie Ph. THIÉBAUD en F.-Th. CHARPENTIER (o.l.v.), Gallé, cat. Parijs (Musée du Luxembourg), 1985-1986, p.97. Zie aldaar ook voor een zelfde cirkelvorm op een hoge en bloeiende tak, een model dat onze vaas voorafgaat. Tot slot dient gewezen op de vormgelijkenis met aardewerken siervoorwerpen zonder een Aziatische origine: de in die tijd populaire en ook door Gallé overgenomen vazen in de vorm van een schilderspalet of van een tamboerijn.

707 Zie B.HAKENJOS, *Keramik von Émile Gallé*, cat. Düsseldorf (Hetjens Museum), 1981-1982; Mettlach (Keramik-Museum), 1982, pp.13-16.

708 Reeds in 1884, naar aanleiding van de 8e tentoonstelling van de Union Centrale des Arts Décoratifs te Parijs, schreef de Fourcaud met Gallé's ceramiek in gedachten: "les plus belles formes sont celles qui dérivent de la silhouette des plantes, des fleurs, des coquillages, de tous les objets naturels", in L.DE FOURCAUD, *Rapport général*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.V, 1884-1885, p.260.

709 Het kannetje, waarvan het hoekige handvat teruggaat op een Japans prototype, is te vergelijken met kruiken van Pinder, Bourne & Co, tentoongesteld op de Parijse wereldtentoonstelling van 1878. Die vertonen eveneens de verticale geleiding die anders gedecoreerde exemplaren van ons kannetje siert. Voor een afbeelding, zie Ch.SPENCER en M.BATTERSBY, op.cit. (noot 29), p.70, nr. 102. De vorm van de zeeroos kan zowel verwijzen naar Japanse als naar Chinese voorbeelden. Zie bijvoorbeeld een bronzen rond blad met nerven, gepubliceerd in R.ALCOCK, *Art and Art Industries in Japan*, Londen, 1878, p.175, hernomen in G.LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot 295), p.93, fig.185; of een blad met nerven en gekrulde rand in Chinese jade, afgebeeld in S.WICHMANN, op.cit. (noot 681), p.308. Ook de decoratiemotieven op cat.26 zijn het japonisme verplicht.

710 Vergelijk met een kristallen schaal van Gallé, ca.1900, afgebeeld in S.WICHMANN, op.cit. (noot 681), p.308 en met objecten tentoongesteld in 1900, afgebeeld in A.DUNCAN, *The Paris Salons 1895-1914*, vol.V: *Objets d'Art and Metalware*, Woodbridge, 1999, p.216; of met een houten dienblad, ca. 1900, van Gauthier, afgebeeld in FLOYER (o.l.v.), op.cit. (noot 205), p.220.

711 Over Régnier is geen literatuur beschikbaar. Régnier werkte ook voor Clément Massier en Optat Milet. Voor een voorbeeld, zie de afbeelding in D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), op.cit. (noot 307), p.19.

712 Zie van Fantin-Latour onder andere 'Branche de lis', 1877, afgebeeld in M.VERRIER, *Fantin-Latour*, Londen, 1977, vertaling Parijs, 1978, p.15. Zie ook, voor het gebruik van een blauwe achtergrond, 'Takken met amandelbloesem', 1890, van van Gogh, afgebeeld in E.VAN UITERT e.a., *Vincent van Gogh. Schilderijen*, cat.Amsterdam (Rijksmuseum Vincent van Gogh), 1990, p.253.

713 Zie de tekening van in 1878 geëxposeerde vazen in A.MARC, op.cit. (noot 48), p.220.

714 G.LAMBERT, *Rapport*, in H.DE BACKER (red.), *Rapports des membres des jurys, des délégués et des ouvriers sur l'Exposition Universelle de Paris en 1878* [...], vol.III, Brussel, 1879, p.157. De lof van de jury betrof waarschijnlijk in de eerste plaats de volledig gouden achtergrond op sommige met een portret beschilderde wandborden.

715 "L'art industriel français, sous le coup de fouet de l'art japonais de la vie intime, est en train de tuer le grand art. La cruche d'étain de Baffier, les vases en terre à amours et à femmes mythologiques en relief de Joseph Chéret, la commode aux hortensias de Montesquiou-Fezensac : c'est là le véritable original art de cette exposition", in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol.III, p.707. De notitie dateert van 13 mei 1892.

716 "Exposition de Joseph Chéret, l'héritier direct de Clodion, avec son petit monde de cupignons au sourire raillard, de cupignons-gavroches, et de nymphes fluides, plus séduisantes encore sur la panse d'un vase, dans le demi-relief, dans la demi-rondeur de formes émergeant de l'enveloppement de la glaise", in E. en J. DE GONCOURT, op.cit. (noot 128), vol. III, p.1057. De notitie dateert van 17 december 1894.

717 Het werk van Clodion dat het dichtst bij Chéret staat, is het model voor een monument ter ere van de eerste ballonvaart uit 1784, nu in het Metropolitan Museum. Chéret kan dit werk hebben gekend: het bevond zich toen nog in Parijs en werd in 1885 in een monografie over Clodion afgebeeld. Edmond de Goncourt geeft er bovendien een beschrijving van in 'La Maison d'un Artiste'. Zie over de geschiedenis van het werk P.REMINGTON, *A Monument honoring the Invention of the Balloon*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, april 1944, p.248.

718 O.UZANNE, *Un statuaire-décorateur, M.Joseph Chéret*, in *L'Art et l'Idée*, mei, 1892, pp.312-313. En Champier heeft het over "la souplesse du geste et cette morbidesse dans les chairs qui évoque le souvenir de Clodion", in V.CHAMPIER, *L'œuvre de Joseph Chéret à l'École des Beaux-Arts* (1er article), in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XV,

1894-1895, p.196.

719 Aldus Frantz Jourdain: "L'artiste a pétri de la vie. Ces chairs qui palpitent, ces figures pâchées, ces bouches ivres de plaisir, ces yeux enivrés de soleil, ces chevelures voluptueuses, ces corps aux formes grâciles et rondes, aux croupes tendues, aux gorges gonflées, aux torsions enveloppantes, ces vierges folles qui s'élancent dans une sarabande effrénée, fêtant la beauté et l'amour, renouent enfin la tradition française, bien maladroitement brisée depuis Clodion". Tegelijkertijd wijst Jourdain op het moderne karakter van het werk: "Mais c'est ni la Pompadour ni la Duthé qui ont servi de modèles à Chéret, dont les figurines proclament le triomphe de la modernité", in F.JOURDAIN, *Les artistes décorateurs*, V: Joseph Chéret, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XIV, 1893-1894, p.43.

720 Zie het schilderij 'Bewegtes Wasser' uit 1898, afgebeeld in T.B.NATTER (red.), *Gustav Klimt. The Complete Paintings*, Keulen, 2012, p.563, cat. nr. 116; zie ook de illustratie 'Fischblut' in *Ver Sacrum*, 1898, 3, p.6. Beide werken kunnen in verband worden gebracht met de schilderijen 'Goldfische', 1901-1902; 'Wasserschlange I', 1904-1907, en 'Wasserschlange II', 1904 en 1906-1907, zie T.B.NATTER (red.), op.cit., resp. cat. nr. 140, 163 en 164.

721 [J.] BALMONT, op.cit. (noot 88), p.362.

722 Grousset was gekend om de uitzonderlijke kwaliteit van zijn Chaplets. Zo schreef Borrmann kort na 1900: "Porzellane von Ernest Chaplet, [...] der in künstlerischer Absicht die Farbenporzellane der Chinesen – darunter selbst die schwierigen grünen Töne – nachzuahmen versucht hatte [...]; sie sind zum guten Teil in Privathände gelangt, die schönsten vielleicht in den Besitz des Herrn Octave Grousset in Paris", in R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p.7.

723 R.MARX, op.cit. (noot 167), kol.1501. De passage bevestigt de datering van cat.40. Het jaar voordien had Marx nog het gladde marmerachtige oppervlak van Chaplets werken geroemd, die "se jaspent, se moirent, prennent des ondulations de flamme avec des tons changeants", in R.MARX, *Les arts décoratifs et industriels aux Salons du Palais de l'Industrie et du Champ-de-Mars*, in *Revue Encyclopédique*, 15 september 1891, p.589. Marx was zeer gevoelig voor de kunst van Chaplet. Hij volgde diens evolutie op de voet en signaleerde regelmatig diens vernieuwingen, zo in 1900 in R.MARX, op.cit. (noot 11), s.d., p.508.

724 "The concentration on new glaze effects, on colour and iridescence, reinforced in ceramics the principle of abstraction which emerged from all the complexities of Art Nouveau as its most important legacy to the twentieth century", in B.HILLIER, *Pottery and Porcelain 1700-1914. England, Europe and North America*, Londen, 1968, p.339. Stilistisch vergelijkbaar met Chaplets vroege 'porcelaine flammée' is een bepaald type van glas van Rousseau en Lévillé uit de jaren na 1884 dat met zijn kleurslierten de abstracte marquerie in Gallé's glas vooruitdoopt. De gelijkenis van sommige decors van Carriès met het abstract expressionisme in de schilderkunst na de oorlog bood een belangrijk argument voor diens herwaardering na 1960.

725 Naar aanleiding van het oriëntalisme in het decor van cat.44 wijs ik op het visnetdecor dat eveneens rond 1889 zowel bij Delaherche als bij Dammouse voorkomt. Ook dat heeft een oriëntaalse oorsprong: voor een origineel Perzisch, zeer gelijkend decor, zie R.J.CHARLESTON (red.), op.cit. (noot 658), p.92, ill.265. Realistisch weergegeven komt een visnet ook voor op een japonistische vaas uit 1887 van Krog voor de koninklijke porseleinfabriek te Kopenhagen, zie onze noot 46.

726 Voor vazen van Delaherche versierd met pauwenveren, zie bijvoorbeeld M.Th.BRANDLHUBER en M.BUHRS (o.l.v.), op.cit. (noot 336), pp.64 en 65. De pauwenveer was in Engeland een vaak voorkomend motief. Delaherche kan ze gemakkelijk hebben gezien, zo bijvoorbeeld in de versiering van vanaf de late jaren zeventig door Evans gedrukte boeken die een wijde verspreiding kenden en die ook in Parijse artistieke middens geliefd waren. Voor tegels van De Morgan, zie bijvoorbeeld W.GAUNT en M.D.E.CLAYTON-STAMM, op.cit. (noot 321), pp.50-74.

727 Voor een foto van het Engelse paviljoen, zie bijvoorbeeld E.ASLIN, *The Aesthetic Movement. Prelude to Art Nouveau*, Londen, 1969, p.66, waarin ook een afbeelding van een zonnebloem in smeedijzer door Jeckyll, ill.114.

728 In verband met architecturale rozetten, zie een met cat.45 vergelijkbaar voorbeeld door Ruprich-Robert, afgebeeld in M.BASCOU, M.-M.MASSÉ en Ph.THIÉBAUT, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs*, Parijs, 1988, p.192. Zie ook diens plaatwerk 'Flore ornamentale' uit 1866. Voor een later voorbeeld door Bigot, zie G.DIETRICH, op.cit. (noot 130), p.61, ill.71. Vergelijk ook bouwceramiek van Delaherche zelf, uitgevoerd in L'Italienne, 1883-1886, afgebeeld in B.GIGUET e.a., op.cit. (noot 115), p.38; of een schoorsteenmantel in gres van zijn hand, versierd met grote ronde bloemmotieven in reliëf, afgebeeld in L.DE FOURCAUD, *Les arts décoratifs aux salons* (3e et dernier article), in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XIV, 1893-1894, p.3.

729 Soortgelijke vormen komen ook in andere materialen voor, zo bijvoorbeeld in zilver door Paul Christoffe, zie de aan

hem toe te schrijven sierschotel, afgebeeld bij de inhoudsopgave in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.XI, 1890-1891, p.407; de afbeelding wordt later in hetzelfde tijdschrift hernomen, zie de afbeeldingen in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XII, 1891-1892, p. 188 en vol. XIII, 1892-1893, p. 376. Delaherche maakte reeds borden in de vorm van een bloem in 1890 of daarvoor. Christoffe kende Delaherche die in 1886 voor het *Maison Christoffe* had gewerkt.

730 Voor voorbeelden van een bloemvorm bij Gallé, zie B.HAKENJOS, op.cit. (noot 707), nrs. 58 en 99. Die zijn te vergelijken met stukken in majolica van Delphin Massier, afgebeeld in D.FOREST en K.LACQUEMANT (o.l.v.), op.cit. (noot 307), pp.78 en 80.

731 Zie A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), 1895, p.155: “Les masques qui se trouvaient alors, les uns à Montriveau, les autres à Saint-Amand-en-Puisaye, étaient en général d’un émail jaune et doux de vieil ivoire crémeux, ou encore brun, ou vert sombre”. Het coloriet van cat.56 wordt bij mijn weten alleen geëvenaard door dat van een gelaat in reliëf op een fles in het Petit Palais te Parijs, afgebeeld in A.SIMIER (o.l.v.), Jean Carriès (1855-1894). La matière de l’étrange, cat. Parijs (Petit Palais), 2007-2008, p.163, en in detail in A.SIMIER en D.MOREL, La matière de l’étrange, Jean Carriès (1855-1894), (reeks Petit journal de l’exposition), Parijs, 2007, p.20.

732 In de lijst werken in A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), 1895, p.208 wordt het model beschreven als “masque de rire, avec verrues et collier de barbe, montrant les dents. Une très belle épreuve à Monsieur Jeanneney”. In de veilingcatalogus van de collectie Jeanneney uit 1921, op.cit. (noot 103), zijn twee maskers onder de titel ‘Rieur’ zonder illustratie gecatalogeerd onder de nrs. 22 en 24.

733 Joseph Mendes da Costa werkte sinds de jaren negentig zelf in steengoed en het is dan ook niet uitgesloten dat hij Carriès door bijvoorbeeld publicaties kende. Zie in dit verband zijn lachend zelfportret in brons uit 1912, afgebeeld in A.M. HAMMACHER, Mendes da Costa, de geestelijke boodschap der beeldhouwkunst, Rotterdam, 1941, p.2. Ook Hammacher valt een dubbelzinnigheid op: “het bronzen zelfportret doet zien hoe God en duivel in dezen beeldhouwer bijeen waren”, in idem, p.58. Ook anderen dan ikzelf wezen op het dubbelzinnige bij Carriès: “les rides du rire, – voilà ce dont se divertissait sa solitude”, in H.LAPAUZE, op.cit. (noot 166), p.262. Zo ook Alexandre: “le rire de ces masques [...] [put] paraître à ceux qui les virent quelque chose de heurté et de forcé, calculé pour produire artificiellement une émotion nerveuse. Mais quand on revoit cela à distance [...] [il y a] quelque chose de plus troublant et de plus surnaturel que cela [...]”. Les masques sont vraiment de ces apparitions grotesques et menaçantes comme des avenirs, ou bien douces comme des souvenirs anciens un peu enlaidis et bouffis par la fièvre et qui viennent vous hanter pendant le sommeil agité”, in A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), 1895, p.156.

734 Zie A.ALEXANDRE, op.cit. (noot 126), 1895, p.100.

735 Er is niets geweten over enige andere activiteit van Lévy-Dhurmer op het gebied van de ceramiek. Wel werden twee onuitgevoerde ontwerpen voor de manufacture van Sèvres, gedateerd 1898, gepubliceerd in G.P.WEISBERG, Art Nouveau at Sèvres & the Craftsman Tradition in America, in *Apollo*, maart, 2008, p.118. Het betreft vazen, qua vorm aansluitend bij de vormtaal van Massier en vooruitlopend op later werk van Sèvres, en waarvan er een, eveneens à la Massier, gedecoreerd is met glazuureffecten en sterretjes.

736 Er is nog meer doorwerking van de ceramist op de schilder en pastelist: “Son expérience de la céramique l’a accoutumé au jeu des fonds, plus dense, et comme présentant une texture plus étroite qu’il n’est d’habitude dans les ouvrages de peinture”, in G.SOULIER, Lévy-Dhurmer, in *Art et Décoration*, januari, 1898, p.6. Verder heeft Soulier het over de resonantie en cohesie van de compositie-elementen en het vermijden van leegte bij de schilder. Ook dat hoort mijns inziens bij de erfenis van de ceramist.

737 Zie G.LACAMBRE, Lucien Lévy-Dhurmer 1865-1963, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, 1973, p.28. Lacambre maakt ook melding van zijn collecties islamitische ceramiek en zeldzame stenen.

738 Voor de navolgers van Massier, zie in de bibliografie bij de literatuur over Massier, en bij de retrospectieve algemene literatuur onder Forest, Lacquemant, Peltier en Spiti.

739 Men bekritiseerde Massier omwille van het gebrek aan intensiteit in de donkere tonen, zie bijvoorbeeld É.MOLINIER, op.cit. (noot 189), p.112; omwille van de fragiele techniek, zie bijvoorbeeld A.BRÜNING, Moderne Kunsttöpfereien auf der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, in *Kunst und Handwerk*, 9, 1897-1898, p.311; of omwille van het gebrek aan stilistische evolutie, zie bijvoorbeeld E.ZIMMERMANN, op.cit. (noot 227), p.66. Voor kritiek op Massiers epigonen, zie É.MOLINIER, op.cit. (noot 172), p.196.

740 Die stelling wordt geopperd in R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), 1898, p.174.

741 Voor een vergelijking met cat.66, zie Bindsbølls decors uit de jaren negentig, vooral een bord uit 1899, afgebeeld

in P.BRANDES (red.), op.cit. (noot 684), p.257. De vaas met een decor van golven dateert van 1906 en is afgebeeld in idem, p.423. Het motief van de golf komt sporadisch voor bij Massier, zo op een vaas in het Hessisches Landesmuseum te Darmstadt, afgebeeld in C.B.HELLER, *Jugendstil. Kunst um 1900*, Darmstadt, 1982, pp.33 en 219. Het motief kan, behalve van Hokusai, uiteraard ook van tijdgenoten of rechtstreeks van Japanse ceramiek zijn overgenomen. Zo werd een bord in Arita-porselein met een decor van een golf tentoongesteld op de wereldtentoonstelling van 1878, voor een afbeelding zie G.LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot 295), p.261. Voor het motief van de golf in het japonisme, zie S.WICHMANN, *Die Welle als Bild und Ornamentform in der japanischen Kunst und ihr Einfluß auf die europäische Kunst des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, in S.WICHMANN (o.l.v.), *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, cat.München (Haus der Kunst), 1972, pp. 259-266. Zie ook S.WICHMANN, op.cit. (noot 681), pp.126-137, daarin tevens over de hier aangehaalde motieven op pp.90, 92 en 120.

742 Voor een ander zeldzaam voorbeeld van een dergelijke techniek bij Massier, zie een bord in het Badisches Landesmuseum te Karlsruhe, afgebeeld in I.FRANZKE, *Bestandskatalog. Jugendstil. Glas, Graphik, Keramik, Metall, Möbel, Skulpturen und Textilien von 1880 bis 1915*, Karlsruhe, 1987, nr.141.

743 JUDEX, *Chronique et nouvelles du mois*, in *Revue des Arts Décoratifs*, januari, 1893, p.220.

744 Ook tijdgenoten stelden een zekere beperktheid vast, zo Kahn: "M.Dalpayrat ne varie que les dimensions de ses incendies, des ses pyrotechnies sur émail", in G.KAHN, op.cit. (noot 231), p.84.

745 Geffroy over Dalpayrats inzending op het salon van 1898, in G.GEFFROY, *La vie artistique. Sixième série*, Parijs, 1900, p.355. De vorm van cat.69 is hoogst waarschijnlijk direct afgeleid van een Japans voorbeeld gepubliceerd in 1889, zie hiervoor onze noot 294.

746 De vaas van Dalpayrat is te zien op een meubel van Gaillard in Ch.SAUNIER, *Le 5e Salon de la Société des Artistes Décorateurs*, in *Art et Décoration*, maart, 1910, p.113 en op verschillende meubels van Dufrené in L.VAUXCELLES, *Le Sixième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Art & Industrie*, april, 1911, p.151; L.VAUXCELLES, *Le Septième Salon des Artistes Décorateurs*, in *Art & Industrie*, april, 1912, p.129; É.SEDEYN, *Au Salon d'Automne*, in *Art et Décoration*, november, 1912, p.148; en L.VAUXCELLES, *Le Salon d'Automne*, in *Art & Industrie*, april, 1913, p.129.

747 De naam van Roche blijft verbonden met die van Bigot voor wie hij ontwerpt vanaf 1895. Later zal hij samenwerken met de manufacturen van Deck, Muller en Loebnitz, zie de oeuvrecatalogus in L.VAILLAT, *Pierre Roche 1855-1922*, Parijs, s.d. [1923], pp.17, 20 en 23. Die gegevens kunnen worden aangevuld: in 1911 stelt hij werken tentoon in samenwerking met Massoul en met Mougin. Zie verder over Roche Ch.SAUNIER, *Pierre Roche*, in *L'Art Décoratif*, april, 1901, pp.1-7; P.VITRY, *Pierre Roche*, in *Art et Décoration*, mei, 1904, pp.117-127, hernomen in *Gazette des Beaux-Arts*, vol.VII, 1923, pp.215-228; en L.VAILLAT, *Pierre Roche, sculpteur*, in *L'Art et les Artistes*, januari, 1913, pp.176-180.

748 "M. Pierre Roche, par exemple, a rêvé d'assiettes rondes et creuses, imitant la surface d'un marais couvert de lentilles d'eau, au bord desquelles monte une grenouille verte et, grâce au concours de M. Bigot, il a pu réaliser son caprice. Il convient, seulement, que tout inventeur de modèle se persuade que la logique est faite pour présider à son invention", in L. DE FOURCAUD, *Les arts décoratifs aux Salons de 1897. Le Champ-de-Mars (6^e article)*, in *Revue des Arts Décoratifs*, oktober, 1897, p.340.

749 Over Roches houding tegenover ceramiek werd opgemerkt dat "instantanément il sentit que l'œuvre devait se modifier selon les moyens de traduction. Et voilà pourquoi il n'imita pas tels de ses confrères qui, avec une indifférence injurieuse vraiment pour leur art, coulent en grès telle œuvre conçue pour le bronze", in Ch.SAUNIER, *Pierre Roche*, in *L'Art Décoratif*, april, 1901, p.3. Er dient overigens op gewezen dat Bigot niet bij alle exemplaren van dit en soortgelijke modellen gebruik maakte van de doorschijnendheid van glazuur. Een exemplaar zonder dergelijk effect doet Eidelberg geloven in directe beïnvloeding door vroeg werk van Lachenal. Bij beide ceramisten komen inderdaad gelijkende voorstellingen voor; bovendien vormen die bij beiden pendants die momentopnames van een beweging tonen, zie M.Th. BRANDLHUBER en M.BUHRS (o.l.v.), op.cit. (noot 336), p.385, voor illustraties van twee schalen van Lachenal zie p.106.

750 Voorbeelden daarvan zijn in de Deense ceramiek te vinden: zie noot 302 voor de referentie naar een ceramisch sculptuurtje van Willumsen en naar een bladvormig schoteltje uit de koninklijke porseleinmanufactuur van Kopenhagen, beide stukken uit 1894 en telkens met kikkers in verheven beeldwerk en met een met realistisch effect toegepast glazuur. Het schoteltje kwam door een schenking van de porseleinmanufactuur al vlug in bezit van het museum van Sèvres. Garnier, directeur van het museum, schreef erover: "Jamais jusqu'à présent, nous n'avions vu d'exemple plus frappant de

ce que peut donner un procédé purement scientifique appliqué à une décoration d'art et nous ne pouvons nous empêcher de souhaiter que cet exemple soit suivi par des modernes céramistes", in E.GARNIER, Bulletin de l'art dans l'industrie, in Gazette des Beaux-Arts, 1 oktober 1894, pp.7-8. Kopenhagen zou nog vaak glazuur als trompe-l'oeil aanwenden en zou daarin haast letterlijk nagevolgd worden in Japan, zie bijvoorbeeld W.J.TERLOUW, Japonisme Art Nouveau. Hoogtepunten uit de collectie "Bambus & Fächer". Highlights from the Bamboo & Fan Collection, cat. Leeuwarden (Museum Het Prinsessehof), 1998, pp.43, 58-59. Kort voor of na Roche ontstond een schaal van Lachenal, gedateerd 12 mars 1897, waarop kikkers in hoog reliëf rond een plas gevormd door glazuur, zie de afbeeldingen in M.EIDELBERG en C.CASS, Edmond Lachenal & His Legacy, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2007, pp.100 en 101. Hier is er mogelijk invloed geweest, maar zo ja, in welke richting? Navolgingen waren er in Frankrijk tot in de jaren twintig, zie bijvoorbeeld F.BERTRAND, Grès flammés de Rambervillers. Art Nouveau dans les Vosges, cat. Épinal (Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain), 1997, pp.50-51 voor een schotel uit 1905 met een vis in reliëf en met glazuren gelijkend op onze cat.80; en A.GRENARD en F.BOISGIBAUT, Une production originale. Faïences et grès de Pierrefonds, in L'Estampille L'Objet d'Art, 330, 1998, p.81 voor later te dateren schotels in de vorm van een blad met een kikker in reliëf.

751 Andere motieven op gelijkaardige borden van Roche voor Bigot zijn : een in het water springende kikker, afgebeeld in o.a. H.MAKUS, op.cit. (noot 284), p.43; een zittende kikker, afgebeeld in o.a. H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 27), p.200; een kikker vechtend met een slang, afgebeeld in o.a. J.JACQUES (red.), Exotica, Lenox, 2010, p.261; dikkopjes, afgebeeld in R.ULMER (o.l.v.), op.cit. (noot 176), p.195; een salamander, afgebeeld in o.a. idem, p.195 en in M.KOCH, Meisterwerke des Jugendstils im Bayerischen Nationalmuseums, Stuttgart, 2010, p.237; een zeemeermin, afgebeeld in F.KÄMPFER e.a., Kunsthandwerk im Grassmuseum. Von 1790 bis 1930, Leipzig, 1981, ill.17; en een hoofd van Orpheus, afgebeeld in Le Bulletin de l'Art Ancien et Moderne, februari, 1929, p.69, daar foutief toegeschreven aan Carriès. Een op Roche geïnspireerd bord waarop een kikker vechtend met een slang werd in 1898 voor Bigot ontworpen door Halou, zie de afbeelding in M.Th.BRANDLHUBER en M.BUHRIS (o.l.v.), op.cit. (noot 336), p.28.

752 Ik haal slechts één voorbeeld aan: een kruik in porselein van W.T. Copeland & Sons te Stoke-on-Trent, getoond op de wereldtentoonstelling van Wenen in 1873, afgebeeld in D.ALCOUFFE, M.BASCOU, A.DION-TENENBAUM en Ph.THIÉBAUT, Les arts décoratifs de 1851 à 1900 à travers les expositions universelles, Fribourg, 1988, p.206. Ze is versierd met een draak waarvan de staart golf in een zuivere zweepslaglijn op een zelfde wijze als bij Lachenals cat.83 .

753 De latere uitvoering van cat.83 door Jean-Jacques Lachenal biedt, conform de nieuwe tijdgeest, meer contrast in de kleur dan gebruikelijk bij dit model. Voor een andere vaas van Edmond Lachenal, later door dezelfde uitgevoerd in hetzelfde groenige geel als op ons stuk, zie J.MOLINA, Cerámicas francesas 1880-1940. Colección Molina, cat. Buenos Aires (Museo Nacional de Arte Decorativo), 2006, p.15; ze is te vergelijken met een vroeg exemplaar, afgebeeld in E. PÉLICHET en M.DUPERREX, La céramique Art Nouveau, Lausanne, 1976, p.157.

754 Over het algemeen wordt aangenomen dat Lachenal de stap naar steengoed zet in 1894. Die datum gaat terug op de aankondiging van het 'grès flammé' als nieuwigheid op de jaarlijkse tentoonstelling van Lachenal in Galerie Georges Petit in december van dat jaar, in H.NOCK, op.cit. (noot 286), p.190. Eidelberg wijst er echter op dat een saloncatalogus al in 1891 melding maakt van 'un pot grès tendre', zie M.EIDELBERG en C.CASS, op.cit. (noot 750), p.22. De technieken van de faïence en het gres kunnen bij Lachenal soms weinig verschillen en de twee soorten worden door hem afwisselend vervaardigd en naast elkaar geëxposeerd. Die soepelheid kan leiden tot een onorthodoxe houding tegenover ceramiek en tot een toepassing van variatie gebaseerd op het gebruikte materiaal. Zo zegt hij zelf naar aanleiding van zijn tentoonstelling bij Petit: "la plupart de mes grès reproduisent des modèles déjà exécutés par moi maintes fois en faïence", in H.NOCK, op.cit. (noot 286), p.190.

755 "Émile Decœur, aujourd'hui, souhaiterait qu'une catastrophe confondit certaines œuvres de sa jeunesse, qu'abrite fort heureusement le Musée des Arts Décoratifs", in G.JANNEAU, op.cit. (noot 133), p.24.

756 Zie H.NOCK, op.cit. (noot 286), p.190. Het betreft de tentoonstelling bij Petit in december 1894.

757 Andere Franse ceramisten zouden het procédé hebben afgekeurd, zie L. DE FOURCAUD, op.cit. (noot 748), p.341. Ook von Falke had er kritiek op, zie O.VON FALKE, op.cit. (noot 103), p.85. Het procédé werd niettemin ook toegepast door Bigot, zie bijvoorbeeld onze cat.78.

758 Over Bérengier is geen literatuur voorhanden en zijn werk is ongekend. Het Musée Cantini te Marseille bewaart een statuette van zijn hand.

759 Uit 'À une passante', gedicht van Baudelaire uit 'Les Fleurs du Mal'.

760 Voor de erotische werking van het 'email velouté', zie P.WALDBERG, Eros Modern Style, s.l. [Parijs], 1964, pp.

219-220, of C.QUIGUER, Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style, Parijs, 1979, p.26. In de contemporaine kunstkritiek vindt men meermaals passages over het erotische velouté. Een enkele maal biedt het zelfs een aanleiding om het sensuele aspect van de Franse ceramiek van rond 1900 te seksualiseren. Zo schrijft Guillemot over Lachenal: "certains émaux semblent une douce et affolante chair féminine, certaines formes ont des séductions de gorges amoureuses, des souplesses de hanches lascives, des mystères de jouissances secrètes", in M.GUILLEMOT, L'art dans tout, in L'œuvre et l'Image, december, 1900, p.15.

761 M.RHEIMS, op.cit. (noot 328), p.62.

762 Kledij zoals hier afgebeeld, werd gedragen vanaf 1905 volgens illustraties in de Parijse tijdschriften 'La Mode Pratique' en 'La Mode Illustrée'. Het mutsje werd courant rond 1906. 'Une passante' vertoont menige overeenkomst met een vaag geschetste figuur in gelijkende kleuren op de achtergrond van de plaat op het omslag van 'La Mode Pratique' van 21 januari 1905, mogelijk de bron van inspiratie.

763 AUREL, Les tanagra d'aujourd'hui, Louis Dejean, in L'Art et les Artistes, april, 1907, pp.21-23. Van de genoemden leverden Dejean, Caro-Delvaile en de Frumerie modellen aan Lachenal.

764 Voor het werk van Raoul Lachenal in het atelier van Edmond Lachenal, zie vooral M.EIDELBERG en C.CASS, op.cit. (noot 750), pp.144-159.

765 In het hoofdstuk 'R. Carabin. Ses figurines', in G.COQUIOT, Cubistes. Futuristes. Passéistes. Essai sur la jeune Peinture et la jeune Sculpture, Parijs, 1914, p.249.

766 Verhaeren in 'L'Art Moderne' over Carabins inzending voor La Libre Esthétique in Brussel in 1894, hernomen in P.ARON (red.), É.VERHAEREN, op.cit. (noot 362), vol. 1, p.592.

767 De oplage van de inktpot zou 110 exemplaren bedragen, wat veel meer is dan gangbaar bij edities van andere Franse ceramisten, zie an., La Libre Esthétique. Catalogue de la quatrième exposition, cat. Brussel (Musée Moderne), 1897, nr. 81. De catalogus van de Société Nationale des Beaux-Arts uit 1894 maakt melding van een zekere Van Cappenole als de uitvoerder van een schenkkkan van Carabin. Elders in de contemporaine literatuur komt die naam niet voor. In G.MOUREY, The Decorative Art Movement in Paris, in The Studio, vol.X, 1897, p.124 wordt Molines genoemd als uitgever van de inktpot en twee andere stukken in ceramiek van Carabin. Diezelfde naam, steeds zonder nadere precisering, komt voor in de retrospectieve literatuur over de grafiek der nabis, meer bepaald als uitgever van de bekende paravent 'Promenade' van Bonnard. Paul Arthur, kenner van de ontelbare kleine ceramiekateliers in Frankrijk rond 1900, wees me op de correcte spelling van de naam: het betreft hier Lucien Moline, vanaf 1893 eigenaar van de Galerie Molines of Galerie Laffitte te Parijs. Verder meldde hij dat Moline ook ceramiek uitgaaf van andere beeldhouwers onder wie Blondat. Over Van Cappenole zijn ook Arthur geen gegevens bekend.

768 P.MORAND, op.cit. (noot 181), p.101. Morand spreekt hier over de art nouveau in het algemeen zonder Carabin specifiek te noemen.

769 Zie de houtsnede van Hokusai uit de collectie van de Goncourt, afgebeeld in M.BEURDELEY en M.MAUBEUGE, Edmond de Goncourt chez lui, Nancy, 1991, pl.VI. Vergelijkbaar en eveneens Japans van geest is een tekening van Rodin waarop een naakte vrouw met een inktvis voor haar geslacht, afgebeeld in D.VIÉVILLE (o.l.v.), Rodin. Le rêve japonais, cat. Parijs (Musée National Auguste Rodin), 2007, p.12. In verband met de surrealisten, zie bijvoorbeeld de tinnen inktpot uit de collectie van Breton, afgebeeld in M.RHEIMS, op.cit. (noot 658), p.335 of een passage in 'L'anglais décrit dans le château fermé' van Mandiargues. Deze voorbeelden worden gekenmerkt door een hevige contrastwerking. In een met cat.89 vergelijkbare bronzen sculptuur van Carabin uit 1900-1901, afgebeeld in Y.BRUNHAMMER en C.MERKLEN, L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932, cat. Parijs (Galerie du Luxembourg), 1974, p.185, is de gewelddadigheid in het contact tussen inktvis en vrouw groter en ontbreekt de beate uitdrukking die de ceramische figuur bezit. Anderzijds is daar de osmose tussen beiden explicieter doordat het vrouwenlichaam een vissenstaart vertoont. Als voorbeelden van andere, vroeg gedateerde combinaties van een vrouwenlichaam en een octopus noem ik slechts 'La Pieuvre', een sensueel bas-relief in brons door de Belg Van der Stappen uit 1897, afgebeeld en fout gedateerd in O.MAUS, Charles Van der Stappen, in Art et Décoration, augustus, 1898, p.54; en het onschuldiger decor op de bronzen vaas van Ledru uit 1895, afgebeeld in G.WOOD, Art Nouveau and the Erotic, Londen, 2000, p.26.

770 Voor een voorbeeld van een typisch Deense stilering, te vergelijken met het 'Troidemaske', zie ceramiek van het L. Hjorths Terracottafabriek onder Lauritz Hjorth uit een verkoopcatalogus van 1910, afgebeeld in M.ERTBERG e.a., op.cit. (noot 297), p.57. Voor niet-Denen waren dergelijke maskers ronduit lelijk: "Par suite du manque d'ensemble harmonique de ses lignes, [le masque] n'éveille d'autre impression qu'une laideur grimaçante", in M.G. [J.MEIER-GRAEFE], N.Hansen Jacobsen, in L'Art Décoratif, maart, 1899, p.257. Aanvankelijk ondervond Hansen Jacobsens stijl ook in

Denemarken tegenstand. Zo laakte de gezaghebbende Hannover de maskers die met hoekige vormen te krampachtig een omgang met het bovennatuurlijke willen insinueren, zie E.H. [E.HANNOVER], N.Hansen Jacobsens Udstilling, in *Tidsskrift for Industri*, 1901, p.223. Positief dan weer was Geffroy die in 1900 de maskers van Hansen Jacobsen, samen met de productie van Doulton en de maskers van Hollandse meisjes door De Rudder voor Boch, als de belangrijkste buitenlandse bijdragen tot de ceramiek zag, zie G.GEFFROY, op.cit. (noot 91), p.31. Het is echter waarschijnlijk dat Geffroy Hansen Jacobsens realistische maskers bedoelde; het type wordt door hem niet gepreciseerd.

771 Deurbeslagen in metaal van Guérard werden gepubliceerd in an., *La Décoration Ancienne et Moderne*, 2e année: 1894-1895, Parijs, 1895, p.67.

772 Voor de invloed van Carriès, zie bijvoorbeeld de onaangename uitdrukking in Hansen Jacobsens zelfportret uit 1901, afgebeeld in H.HONNENS DE LICHTENBERG, *Symbolismen i Dansk kunst*, cat. Nivå (Nivaagaards Malerisamling), 1993, p.60.

773 De occasionele werkwijze van Hansen Jacobsen waarbij ceramiek en metaal worden samengehecht, kan Lachenal hebben aanzet tot soortgelijke experimenten: bij Petit eind 1901 stelde ook hij met metaal verbonden ceramiek tentoon, zie JUDEX, *Chronique du mois*, in *Revue des Arts Décoratifs*, december, 1901, p.408.

774 Over Jean Limet en diens vader Pierre Hippolyte, zie A.BOUTHIER, *Les relations cosnoises de Carriès*, in S.HADIDA (o.l.v.), op.cit. (noot 19), pp.17-25. Hansen Jacobsen komt hierin niet voor.

775 In de ogen van Rodin verschilt Cros van de classicisten van het historisme daar hij de geest der antieken bezit: "Sa sculpture a cette sérénité qui l'apparente à l'art grec; c'est, je pense, le plus bel éloge qu'on puisse faire d'un artiste", in A.RODIN (inleid.), *Œuvres de Henry Cros*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 23 januari 1909, z.p.

776 Voor een duidelijke afbeelding van 'L'Histoire de l'Eau', zie É.REIBER, *L'art pour tous*. *Encyclopédie de l'art industriel et décoratif*, 23, Parijs, 1896, pl. 3601. Het masker rechts op cat.93 maakt geen deel uit van de compositie in glas.

777 Het is niet uitgesloten dat Cros voor cat.93 gebruik maakte van de diensten van de manufactuur te Sèvres, waar hij sinds 1891 kon werken in een atelier met oven dat hem door de overheid ter beschikking was gesteld. Hoewel hij steeds onafhankelijk bleef van de manufactuur, zijn er toch stukken in gres gekend die volledig door de manufactuur werden geproduceerd en derhalve van de gebruikelijke stempels werden voorzien. Zo 'Les mois' uit 1901 en 'Les métaux' uit 1902, afgebeeld in J.-P.MIDANT, *Sèvres, la manufacture au XXe siècle*, Parijs, 1992, pp.56 en 57. Zie verder hierover L.VAILLAT, op.cit. (noot 381), p.222, waarin zonder te preciseren een bas-relief in gres van de hand van Cros wordt vermeld.

778 R.PEPALL, "Cette enchanteresse matière": le symbolisme et les arts décoratifs, in J.CLAIR (o.l.v.), *Paradis Perdu. L'Europe symboliste*, cat. Montréal (Musée des Beaux-Arts), 1995, p.410.

779 De vervaardiging van glaspasta of pâte de verre stond aanvankelijk dicht bij de vervaardiging van ceramiek. Zo herinnert zich Décorchemont, een der coryfeeën van het glaspasta: "je n'ai jamais appris le métier de verrier: je n'ai jamais été ni élève, ni employé, ni artisan dans aucune verrerie. Mon seul guide fut le livre de Salvétat sur la céramique", aangehaald in G.JANNEAU, R.CHAVANCE en L.CHERONNET, *Les beaux métiers. Artistes-artisans*, Parijs, 1943, pp.23-24. Bedoeld wordt 'Leçons de céramique' uit 1857 van de voor Sèvres werkzame chemist Salvétat.

780 Over Desmunt bestaat geen monografische literatuur. Gegevens vindt men in B.HAKENJOS en E.KLINGE, *Europäische Keramik des Jugendstils, Art Nouveau, Modern Style*, cat. Düsseldorf (Hetjens Museum), 1974, p.60, en H.MAKUS, op.cit. (noot 284), pp.83-85, waarin eveneens over Louis' zoon Lucien-Adolphe, die het werk van zijn vader voortzette.

781 Zie bijvoorbeeld de kritiek in É.BAYARD, op.cit. (noot 398), pp.98-99.

782 Over Robalphen is geen monografische literatuur beschikbaar. De meeste gegevens vindt men in H.-J. HEUSER, op.cit. (noot 27), pp.195-197. Ik heb me op Heuser gebaseerd, maar het is best mogelijk dat ook ik slachtoffer ben van de verwarring rond Robalbhens identiteit. Die verwarring spreekt reeds uit de contemporaine kritiek.

783 Zie bijvoorbeeld [E] THIÉBAULT-SISSON, *Un dernier mot sur les Salons. L'étain le cuir la faïence*, in *Art et Décoration*, vol.I, 1897, p.167 voor een positieve kritiek. Zie G. SOULIER, op.cit. (noot 173), p.12 of G. KAHN, *Les objets d'art aux Salons*, in *Art et Décoration*, vol.XII, 1902, pp.27-28 voor negatieve opmerkingen.

784 In de twee publicaties door Weisberg over de galerie L'Art Nouveau van Bing, zie noot 256, werd de ooit consequent in stand gehouden anonimiteit van het atelier doorbroken door de vermelding van een naam, genoteerd in 1898 bij een aankoop bij Bing voor het Musée des Arts Décoratifs : Alfred le Chatelier zou voor Glatigny hebben ontworpen. Mogelijk

is hij ook de ontwerper van onze vazen. Alvast is hij de auteur van artikels over moderne ceramiek in 'Art et Décoration'. Op het moment dat ik dit schrijf, wordt door Arthur onderzoek naar hem verricht met het oog op een publicatie.

785 Zie bijvoorbeeld een vaas met zilveren montuur van Lucien Gaillard, afgebeeld in G.GEFFROY, op.cit. (noot 91), pl.72. De behandeling van porselein als steengoed in het atelier te Glatigny riep weerstand op, zie R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), s.d., p.113.

786 Over Guillot is, behalve de in noot 787 vermelde publicaties, geen wezenlijke literatuur beschikbaar. Ik verwijs verder naar S.LAMI, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle, vol. III, Parijs, 1919, pp.126-128.

787 Het geheel is afgebeeld in de verkoopcatalogus an. [J.MULLER], Grande Tuilerie d'Ivry fondée en 1854, Émile Muller & Cie [...] Produits céramiques pour constructions et industries. Céramiques d'art. Catalogue n°2 : construction et décoration architecturale, Parijs, 1904, pl.73; foto's van de definitieve versie vindt men tevens in F.JOURDAIN, La classe 71 à l'Exposition Universelle de 1900, in Revue des Arts Décoratifs, 1898, pp.333 en 334 ; in P.VITRY, La "Frise du Travail" de M.Guillot, in Art et Décoration, vol.VII, 1900, pp.155-160 ; in an., Monsieur Guillot's "Frieze Travail", in D. CROAL THOMSON (red.), The Paris Exhibition 1900, Londen, 1901, p. 20 ; en in C.LEYMARIE, La céramique d'architecture à l'exposition universelle, in Revue des Arts Décoratifs, vol.XXI, 1901, vooral p.35. In die publicaties wordt niet gesproken over de edities door Muller. De gereduceerde editie van de afgewerkte versie is gedeeltelijk afgebeeld in P.FORTHUNY, Les arts décoratifs au Salon de 1900, in Revue des Arts Décoratifs, vol. XX, 1900, p.145 ; een element ervan was tentoongesteld in J.-P.CAMARD en L.THORNTON, L'art et la vie en France à la Belle Époque, cat. Bendor (Fondation Paul Ricard), 1971, nr.52. Een deel van de fries werd opnieuw opgesteld in een park in de Franse gemeente Breuillet.

788 Voor De Rudder zie vooral J.VAN LENNEP (o.l.v.), De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst, cat. Brussel (Generale Bank), vol. II, 1990, pp.344-347; S.CLERBOIS (o.l.v.), op.cit. (noot 368), passim; en D.MOREL, Le chef-d'œuvre en grès cérame d'Isidore De Rudder, in L'Estampille L'Objet d'Art, 480, 2012, pp.52-57.

789 Zo schrijft Molinier over dit masker in É.MOLINIER, op.cit. (noot 739), 1898, p.197: "Parmi les artistes qui affectionnent la sculpture appliquée à la céramique, mentionnons M.J.de Rudder [sic], auteur d'un charmant masque de petite fille hollandaise en grès de Muller, gracieuse image dont un diadème d'orfèvrerie ceint le front, tandis que les deux ailes de la coiffe forment à droite et à gauche comme deux ailes de chérubins."

790 Voor andere voorbeelden van de belangstelling voor traditionele kledij, zie een vergelijkbaar masker in koper door Bocquet, afgebeeld in an., La Décoration Moderne, 13e année: 1905-1906, Parijs, 1906, pl. bronzes, cuivres 26; of de bronzen koppen van Bretoense meisjes door Quillivic, die ook voor de ceramische industrie werkzaam was, afgebeeld in R.BLUM, René Quillivic sculpteur, in Art et Décoration, januari, 1910, p.36. Van Aubé werd door de manufactuur van Sèvres in 1902 een frontale buste van een Zeeuwse vrouw uitgevoerd in biscuit. Ook de beeldhouwer Loiseau-Rousseau liet een voorstelling van een Hollands meisje na.

791 Een aantal van die maskers draagt het merk van Vermeren-Coché te Brussel. Door Boch Frères te La Louvière uitgevoerde maskers van meisjes met Hollandse hoofddeksels en juwelen zijn afgebeeld in A.SANDIER, La céramique à l'exposition. Deuxième article, in Art et Décoration, februari, 1901, pp.59, 65 en 68. Doorgaans zijn die symmetrisch en strak, soms hiëratisch of met geloken ogen. Ons exemplaar is het best te vergelijken met het stuk afgebeeld in het midden op p.65. Enkele maskers van De Rudder, uitgevoerd door Boch, maakten deel uit van het interieur van Sneyers op de internationale tentoonstelling te Turijn in 1902, zie bijvoorbeeld de foto's in M.P.VERNEUIL, L'Exposition d'Art Décoratif Moderne à Turin, in Art et Décoration, september, 1902, p.78. Daaronder , niet zichtbaar op die foto's, een exemplaar van ons masker. Een ander masker van een Hollands meisje bevindt zich in het Museum für Kunsthandwerk, Grassimuseum te Leipzig en is afgebeeld in U.CAMPHAUSEN en G.BEKKER, op.cit. (noot 314), p.1104. Een masker met hetzelfde thema, de uitvoerder onvermeld, was geëxposeerd op het Salon de la Société lyonnaise des Beaux-Arts te Lyon in 1902 onder catalogusnummer 1078. Zie tevens, in verband met de populariteit van dergelijke maskers, onze noot 770.

792 Ik vond in de literatuur slechts een enkele verwijzing naar een samenwerking tussen Diffloth en De Rudder, die elkaar ongetwijfeld bij Boch te La Louvière moeten hebben ontmoet: een "masque en grès, sculpture de Rudder" was onder de naam van Diffloth tentoongesteld in an., Exposition d'œuvres de céramistes modernes 1890-1930, cat.Sèvres (Musée National de Céramique), 1931, p.7, nr.16, helaas zonder illustratie. Ook in de archieven van het museum te Sèvres vond ik hierover geen nadere gegevens.

793 Een exemplaar, opgehangen in de stand van Muller, is te zien op p.10 van het artikel 'L'Exposition de l'Habitation',

onvolledig gebonden in de originele band van de jaargang 1904 van 'L'Art Décoratif', bewaard in de bibliotheek van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. Het artikel wordt niet vermeld in de inhoudsopgave. Bovendien komt het niet voor in andere exemplaren bewaard in andere bibliotheken, noch in andere jaargangen van hetzelfde tijdschrift, noch in enig ander tijdschrift. De typografie van het artikel en het gebruikte papiersoort zijn die van 'L'Art Décoratif'. De betreffende foto is de enige getuigenis van de aanwezigheid van een exemplaar van het masker op de tentoonstelling. In de tentoonstellingscatalogus wordt de deelname van Muller niet gepreciseerd.

794 Aldus Lechevallier-Chevignard, een der toenmalige directeurs van de manufactuur, in A.SANDIER en G.LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, *Les cartons de la manufacture nationale de Sèvres. Époque moderne*, Parijs, s.d., p.2.

795 Fundamentele kritiek vindt men het uitvoerigst bij Geffroy. Zie de twee notities uit 1891, 'La manufacture de Sèvres' en 'Encore Sèvres', in G.GEFFROY, *La vie artistique*, Parijs, 1892, resp. pp.338-344 en 344-352. Ook de kritiek zelf wordt besproken, zo in A.MAILLET, *La Manufacture de Sèvres*, in *L'Art Décoratif Moderne*, vol. IV, 1895-1896, pp.24-28.

796 Kann, die objecten in verschillende materialen ontwierp, maakte slechts weinig modellen voor uitvoering in ceramiek. Het spectaculairst is zijn services voor Sèvres in een natuurgetrouwe vegetale vorm, verlevendigd met insecten. Voor goede afbeeldingen, zie R.C.MILLER, *Modern Design in the Metropolitan Museum of Art 1890-1990*, New York, 1990, pp.72-73. Zulke ontwerpen, ook die van cat.108, vertrekken niet vanuit de specifieke eigenheid van ceramiek: hun vorm zou ook in metaal tot zijn recht kunnen komen. Voor Chéret, zie cat.106.

797 Zie voor de geschiedenis van het procédé en een technische beschrijving ervan M.BODELSEN, op.cit. (noot 45), pp.65-72. Ook andere porseleinmanufacturen, in de eerste plaats de K.P.M. te Berlijn, konden tegen het einde van de eeuw kristalglazuur produceren.

798 In een onuitgegeven manuscript uit 1911 of 1912 noteert Doat over zijn eigen ceramiek: "They do not resemble in effect either the ceramics of the Japanese, or the Persians, nor those of Greece nor Etruria any more than the crockery of the Italian Renaissance, or the Spanish-Moresques, but they recall the technique of all these people", aldus geciteerd in D.CONRADSEN en E.P.DENKER, *University City Ceramics. Art Pottery of the American Woman's League*, cat. Saint Louis (Art Museum), 2004, p.35.

799 Porselein uit Doats eigen atelier te Sèvres wordt geregeld fout beschreven als ontstaan voor de manufactuur. Voor een voorbeeld van die vergissing, zie onze noot 233. Een ander voorbeeld daarvan is te vinden in H.OURSSEL e.a. (o.l.v.), *Un palais pour un musée*, cat. Rijssel (Musée des Beaux-Arts), 1985, pp.63-64, 66. Voor een goed gedocumenteerd werk van Doat uitgevoerd op het einde van zijn activiteit in de manufactuur van Sèvres, zie A.DAWSON, *French Porcelain. A Catalogue of the British Museum Collection*, Londen, 1994, cat.191, en J.RUDOE, *Decorative Arts 1850-1950. A Catalogue of the British Museum Collection*, Londen, herz. uitg. 1994, cat.80. Een ander werk is afgebeeld in M.-N. PINOT DE VILLECHENON, *Sèvres 1740-1992. Une collection de porcelaines*, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1993, p.88. Afbeeldingen van werk van Doat voor de manufactuur zijn eerder schaars.

800 Op de tentoonstelling van 1889 werd Doat gelauwerd voor zijn techniek van het 'pâte sur pâte' die hij dan al tien jaar toepaste, zie M.J. LOEBNITZ, op.cit. (noot 60), p.216. Voor een mooi voorbeeld van een product van Sèvres dat deels is uitgevoerd in 'pâte sur pâte' en dat Doat zal hebben gestimuleerd, zowel in zijn werk voor de manufactuur als in zijn latere productie, zie de afbeelding van de 'Vase Bijou' door Léopold-Jules-Joseph Gély uit 1862 in D.ALCOUFFE e.a., *L'art en France sous le Second Empire*, cat. Parijs (Grand Palais), 1979, p.221, waar op de invloed op Doat wordt gewezen. De techniek van het 'pâte sur pâte' was ontwikkeld door Louis-Marc-Emmanuel Solon en door hem vervolgens geïntroduceerd bij Minton in Stoke-on-Trent.

801 In het voorwoord bij de Engelse uitgave van zijn geschriften bekend Doat : "To Sèvres and to my comrades I owe all my technical skill and the greater part of my art". Opvallend is ook dat hij in die uitgave een foto opneemt van de in onze noot 800 reeds vermelde 'Vase Bijou', een ontwerp van Sèvres waarmee zijn eigen stijl wordt aangekondigd, zie T.DOAT, op.cit. (noot 103), resp. pp.7 en 12.

802 Zie voor werk van Doat, ontstaan van 1910 tot 1915 in de University City Pottery in de Verenigde Staten M.EIDELBERG, op.cit. (noot 62), pp.178-179; W.KAPLAN, op.cit. (noot 311), pp.327-328; en A.COONEY FRELINGHUYSEN, *American Porcelain 1770-1920*, cat. New York (Metropolitan Museum of Art), 1989, pp.280-281, 288-289. Zie verder voor de University City Pottery P.F. EVANS, *American Art Porcelain. Two: The Work of The University City Pottery*, in *Spinning Wheel*, 27, 1971, pp.24-26; L.H.KOHLBERGER, *Ceramics at The People's University*, in *Ceramics Monthly*, november, 1976, pp.33-37; P.F.EVANS, *Art Pottery of the United States*. An

Encyclopedia of Producers and Their Marks, New York, 1987², pp.286-291; en D.CONRADSEN en E.P.DENKER, op.cit. (noot 798).

803 Voor de samenwerking van Albert met Édouard Dammouse, zie noot 229. In de hierna volgende bespreking van de kunst van Albert Dammouse is, zoals elders in dit boek, die samenwerking ondersteld.

804 Uit de jaren negentig is weinig documentatie beschikbaar betreffende het werk van de gebroeders Dammouse. Een uitzondering vormt een tekening door Édouard Dammouse voorstellend een verzameling ceramiek, voor het eerst afgebeeld in E.GARNIER, *Les objets d'art au Salon du Champ-de-Mars*, in *Gazette des Beaux-Arts*, augustus, 1893, p.149. Dezelfde tekening werd meermaals gepubliceerd tot in 1897.

805 Literatuur over Charlotte Besnard is schaars. De enige uitvoerige tekst is van de hand van haar echtgenoot A. BESNARD, *Madame Besnard. La femme artiste, ce qu'en pensent le monde et les hommes*, in *L'Art Décoratif*, 1903 (1e sem.), pp.41-50. Retrospectief is er amper belangstelling voor haar werk. Zo komt ze niet voor in de talrijke recente overzichten van vrouwelijke kunstenaars. In A.RIVIÈRE (o.l.v.), *Sculpture'elles. Les sculpteurs femmes du XVIIIe siècle à nos jours*, cat. Boulogne-Billancourt (Musée des Années Trente), 2011, p.18 fungeert ze slechts als voorbeeld van een vrouw die in de schaduw bleef van haar echtgenoot. Uiteindelijk werd ze wel opgenomen in M.HANOTELLE, *Paris-Bruxelles. Autour de Rodin et Meunier*, Parijs, 1997, pp.161-163, en in J.-D.JUMEAU-LAFOND, *Les peintres de l'âme. Le Symbolisme idéaliste en France*, cat. Brussel (Musée d'Ixelles), 1999, p.38. Die publicaties gaan voorbij aan het ceramische werk. Voor een zeldzame afbeelding van een sculptuur in gres van Charlotte Besnard, zie an., *La femme moderne par elle-même*, in *Revue Encyclopédique*, 28 november 1896, p.846.

806 Zie de afbeelding in H.MAKUS, op.cit. (noot 284), p.158 en M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), p.142.

807 Zie als voorbeeld van een type dat Jeanneney kan hebben gekend, een 19e-eeuwse kom uit Marokko in het Hetjens Museum te Düsseldorf, afgebeeld in B.HAKENJOS, *Marokkanische Keramik*, Stuttgart, 1988, p.154. Het is echter ook mogelijk dat Jeanneney zonder dat voorbeeld tot dat resultaat kwam.

808 Over sculpturen van handen door onder andere Rodin, zie A.PINGEOT en H.PINET, Mains, in A.PINGEOT (o.l.v.), *Le corps en morceaux*, cat.Parijs (Musée d'Orsay), 1990, pp.171-195. Voor een afbeelding van een atelier met opgehangen gipsen handen, zie de bijzonder mooie foto van het atelier van Aubé in A.PINGEOT (o.l.v.), *La sculpture française au XIXe siècle*, cat.Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 1986, p.19.

809 Voor Desbois zie vooral J.MERCIER, *Jules Desbois, illustre statuaire Angevin*, s.l., 1978; H.BERTRAND, *Jules Desbois, notice biographique*, Parçay-les-Pins, 1995; en R.HUARD en P.MAILLOT, *Jules Desbois sculpteur, 1851-1935. Une célébration tragique de la vie*, Parijs, 2000. Zie verder onze noot 816.

810 Zie de afbeelding van het masker van Carabin, in ceramiek, eveneens met geajoueerde ogen, in Y.BRUNHAMMER en C.MERKLEN, op.cit. (noot 769), p.237. Het masker van Desbois is verder in verband te brengen met ander werk van Desbois' hand, zie de afbeeldingen van beelden uit respectievelijk 1890 en 1894 in R.HUARD en P.MAILLOT, op.cit. (noot 809), p.36 en de tweede en derde pagina z.p. na p.64 ; zie ook de vierde en vijfde pagina z.p. na p.64 voor een later werk. Er is ten slotte een opmerkelijke overeenkomst met het gelaat van de figuur van de dood op de bronzen sculptuur 'Døden og moderen' van Hansen Jacobsen uit 1892; voor een goede foto, zie J.P.MUNK, *Bronze og granit. Monumenter i Københavns kommune*, København, 2005, p.187.

811 Het masker van Desbois wordt vergeleken met de courante voorstellingen van de dood als levend geraamte in de middeleeuwse kunst in M.FISH, *The Medieval and the Macabre*, in J.JACQUES (red.), op.cit. (noot 751), p.57. De vergelijking gaat mank, want bij Desbois is de schedel nog volledig met vlees bedekt, wat in de middeleeuwse kunst niet voorkomt.

812 Zie G.GEFFROY, *La vie artistique. Cinquième série*, Parijs, 1897, p.373.

813 Vergelijk het masker met de weergave van een spook op een illustratie bij een gothic novel, afgebeeld in M.Lévy, *Images du roman noir*, Parijs, 1973, p.135. Voorstellingen van een ontbindend lijk zijn in de beeldcultuur van de 19de eeuw eerder zeldzaam. Zelfs in de iconografie van het symbolisme zijn er slechts uitzonderlijk voorbeelden van te vinden. Zo bij Hansen Jacobsen, zie onze noot 810. Zo bij Rops, op twee van zijn mooiste prenten, zie J.-F.BORY, *Félicien Rops. L'œuvre graphique complète*, Parijs, 1977, pp. 419 en 420; en bij de Tsjech Jeneweine, zie J.KOTALÍK e.a. (o.l.v.), op.cit. (noot 343), p.99. Zie ook aldaar op p.112 voor afbeeldingen van mummies door Kafka. Diens vrijstaande sculptuur met dat thema uit 1904 werd te Parijs in Galerie A.A.Hébrard tentoongesteld in 1906.

814 Zie R.SACHOT, *Exposition Internationale de Saint-Louis, U.S.A., 1904. Section française. Rapport du Groupe 45*,

Parijs, 1907, p.26. Volgens Sachot waren er, behalve de werken van Rodin, talrijke andere sculpturen, “statues d’enfants, bustes, etc.”, onder de zestig werken die Jeanneney toonde in Saint Louis in 1904. De uitvoering ervan was recent, want nog in 1902 noteert Borrmann dat Jeanneney nooit sculpturen bakt, in R.BORRMANN, op.cit. (noot 96), p.19. In 1907 verzorgde hij de uitvoering in gres van een sculptuur van Soudbinine. Over de samenwerking tussen Jeanneney en Rodin, zie A.LAJOIX, Auguste Rodin et les arts du feu, in *Revue de l’Art*, 166, 1997, pp.83-84; en Ch.SHIMIZU, Rodin et l’art du grès japonais, in D.VIÉVILLE (o.l.v.), op.cit. (noot 769), pp.220-235. Over de ‘Kop van Balzac’, zie de catalogusnotities in A.LE NORMAND-ROMAIN (o.l.v.), *Le “Balzac” de Rodin*, cat. Parijs (Musée Rodin), 1998, p.395; en in A.BLÜHM (o.l.v.), *The Colour of Sculpture 1840-1910*, cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), 1996; Leeds (Henry Moore Institute), 1996-1997, pp.210-211. Over de figuur en de buste van Jean d’Aire, zie de catalogusnotities in C.JUDRIN, M.LAURENT en D.VIÉVILLE, Auguste Rodin. Le monument des Bourgeois de Calais (1884-1895) dans les collections du Musée Rodin et du Musée des Beaux-Arts de Calais, cat. Parijs (Musée Rodin), 1977 ; Calais (Musée des Beaux-Arts), 1977, pp.230 en 233 ; en in A.E.ELSEN en R.FRANKEL JAMISON, *Rodin’s Art. The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, New York, 2003, pp.114-115. Zie verder A.SIMIER, Buste de Jean d’Aire, par Auguste Rodin et Paul Jeanneney, in *L’Estampille L’Objet d’Art*, 397, 2004, pp.21-22; en F.BLANCHETIÈRE e.a., *Rodin, les arts décoratifs*, cat. Évier (Palais Lumière), 2009; Parijs (Musée Rodin), 2010, pp.246-247, 252-253. De consensus over de datering van de uitvoering wordt niet weerlegd door de datum 1900 op Jeanneney’s figuur van Jean d’Aire, zie hiervoor C.JUDRIN, M.LAURENT en D.VIÉVILLE, op.cit., p.230.

815 Zie R.SACHOT, op.cit. (noot 814), p.26.

816 Van dat werk van Desbois bestaat geen afbeelding. Schmoll beweert, zonder argumentatie, dat het tinnen masker een herneming was van het veristische doodshoofd van de staande figuur uit Desbois’ ‘La Mort et le bûcheron’ uit 1890, zie J.A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, Tritt der Bildhauer Jules Desbois (1851-1935) durch Beiträge zum Realismus und zum Jugendstil aus dem Schatten Rodins?, in H.KROHM en Ch.THEUERKAUFF (red.), *Festschrift für Peter Bloch zum 11. Juli 1990*, Mainz am Rhein, 1990, p.341.

817 Enkele jaren later toonde Desbois een tinnen ‘Masque de la mort’ op hetzelfde salon, cf. an., *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture et objets d’art exposés au Champ-de-Mars [...]*, Evreux, 1896, nr.63. De titel verschilt, maar het is niet uitgesloten dat het om hetzelfde werk gaat.

818 Op het belang van de afwezigheid van controle bij de vervaardiging van keramiek werd gewezen door Lee, een andere keramist uit de groep navolgers van Carriès, zie W. LEE, op.cit. (noot 102), p.25.

819 Over Gritt is geen monografische literatuur beschikbaar. De meeste gegevens vindt men in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), pp.95-104.

820 Y. RAMBOSSON, *Les arts appliqués aux Salons*, in *Comœdia*, 13 mei 1931, p.3.

821 De betreffende vaas is afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), p.186. Voor het type van Japans steengoed dat de Vallombreuse tot model heeft gediend, zie het in 1890 gepubliceerde stuk, afgebeeld in G. LACAMBRE (o.l.v.), op.cit. (noot 295), p.105.

822 Over Pacton is geen monografische literatuur beschikbaar. De meeste gegevens vindt men in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), pp.147-153.

823 Zie bijvoorbeeld een vergelijkbare vis van Lee, tentoongesteld in 1912, afgebeeld in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.289.

824 Zo werd Carriès niet genoemd toen in 1899 de bronnen van de keramiek van Lee ter sprake kwamen: “Japan, Delaherche, Bigot haben ihn in gleicher Weise beeinflusst”, in J.LEVIN, *Vom Pariser Salon 1899*, in *Dekorative Kunst*, 1899 (2e sem.), p.95.

825 Stukken afkomstig van de wereldtentoonstelling van 1900 bevinden zich in het Nationalmuseum te Stockholm, zie voor afbeeldingen M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), pp.71, 73, 75-77. Ook daarna bleef het werk eenvormigheid mijden, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in an., *L’art appliqué. Revue internationale. Quatre-vingt-seize planches*, vol.II, 1904-1905, pl.3; en J.HOFFMANN (red.), *Der Moderne Stil*, jg.1905, herdrukt als J.HOFFMANN Jr. (red.), *Der Moderne Stil. The Modern Style. Jugendstil. Art Nouveau 1899-1905*, Stuttgart, 2006, p.350. Naturalistisch reliëfdecor is bij Carriès zeer uitzonderlijk, zie voor een dergelijk decor de afbeelding van een vaas in B.HAKENJOS en E.KLINGE, op.cit. (noot 780), p.18. Vaker kunnen bij Carriès grillig gevormde, zo men wil vegetaal geïnspireerde handvaten voorkomen, vergelijkbaar met cat.136.

826 Voor een voorbeeld van zeer vergelijkbare Victoriaanse keramiek, zie de afbeelding van kruiken door de firma

Grainger & Co te Worcester in R.SCHMUTZLER, op.cit. (noot 660), vertaling New York, s.d., p.58. Voor ceramiek van het genre van Lachenal, zeer vergelijkbaar met Perrot, zie de afbeeldingen van werk van de nu vergeten Stanislas-Louis-Auguste Schneit in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), p.373.

827 Zie M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), pp.171-178. Over Léon Pointu bestaat er geen monografische literatuur.

828 Hoe mooi de vorm van cat.149 ook mag zijn, de ontwerper ervan, Guétant, blijkt erbarmelijk slecht als beeldhouwer. Voor de lijst van zijn ontwerpen voor Mougin, voornamelijk statuettes, zie J.G.PEIFFER, op.cit. (noot 539), p.235.

829 Voor Wittmann, de auteur van cat.148, zie, behalve de literatuur over Mougin, vooral F.BERTRAND, *Les œuvres sculptées d'Ernest Wittmann (1846-1921)*, cat. Lunéville (Château de Lunéville), 2000.

830 Dit wordt tegengesproken door Eidelberg die cat.150 tussen 1895 en 1899 dateert, zich baserend op een niet gedocumenteerde tentoonstelling met ceramisch werk van Bussière voor Keller et Guérin in 1895, zie M.Th. BRANDLHUBER en M.BUHRS (o.l.v.), op.cit. (noot 336), pp.384-385.

831 M.VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p.15.

832 Voor uitvoeringen in ceramiek en in glas van een zelfde model van Bussière, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in Ch.BARDIN, Daum, 1878-1939. *Une industrie d'art lorraine*, Metz, 2004, pp.106 en 107.

833 Zie voor dat aspect van het werk van Renoleau, behalve de bibliografie, noot 26.

834 De witte glazuren van Moreau-Nélaton werden door de kritiek geprezen. Zo schrijft Verneuil dat hij houdt van diens grijsachtig wit in M.-P.VERNEUIL, *L'art décoratif aux Salons de 1905*, in *Art et Décoration*, vol.XVII, 1905, p.203. En Jamot wijst op diens naar het roze zwemende wit in de bespreking van een niet gecatalogiseerde tentoonstelling van Moreau-Nélatons ceramiek in Galerie Druet te Parijs, in *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 29 december 1906, p.378.

835 Kahn duidt daar wellicht op wanneer hij in 1905 schrijft "il y a de l'émotion dans cette simplicité", in G.KAHN, op.cit. (noot 231), p.84.

836 Cazin werd als enige ceramist opgenomen in een door Geffroy samengesteld prestigieus plaatwerk over de wereldtentoonstelling van 1900, zie G.GEFFROY, op.cit. (noot 91), pl.59.

837 Zie de bijdrage van Garnier in J.COMTE (o.l.v.), *L'art à l'exposition universelle de 1900*, Parijs, 1900, p.361.

838 Overeenkomsten zijn er met het horror vacui, het naturalisme en het trompe l'œil in het pâte de verre van Décorchemont, het tin van Brateau, de Tiffany Pottery en het porselein van Bing og Grøndahl. Van Bing og Grøndahl zijn vooral de stukken van Fanny Garde op de wereldtentoonstelling van 1900 te vermelden: zij waren mogelijk een stimulans. Voor Cazins verwantschap met oudere historicistische tendensen is het op de wereldtentoonstelling van 1889 getoonde zilver van Gorham & Cie illustratief. Cazin loopt vooruit op de doorgaans witte vaaswanden in reliëf van Delaherche uit de jaren twintig.

839 Een andere mening is Escolier toegedaan: hij bekritiseert het matte porselein dat hij "d'une tristesse et d'une monotonie désespérante" noemt. De bronzen elementen zouden het armoedige van de materie nog benadrukken. Daarenboven schrijft hij: "et que dire de la lourdeur des formes? Tout cela est germanique, n'a rien de français", in R.ESCOLIER, *L'exposition de la porcelaine française moderne au Musée Galliera*, in *L'Art Décoratif*, augustus, 1907, p.48.

840 Zeer gelijkende, bij Bing og Grøndahl uitgevoerde ceramiek was in Parijs te zien, zie bijvoorbeeld de afbeelding in G.MOUREY, *Studio-Talk*, Paris, in *The Studio*, 78, 1919, p.126.

841 Zie hiervoor de getuigenissen van Malo opgenomen in de bibliografie. Daarin ook beschrijvingen van de dicht bij elkaar gelegen huizen die door de Cazins werden bewoond.

842 Ook van Eugène Carrière bestaat er ceramiek, ontstaan tussen 1880 en 1884. Voor de zeldzame afbeeldingen daarvan, zie A. RÖVER-KANN (o.l.v.) *Intimität der Gefühle. Eugène Carrière zum 100. Todestag*, cat. Bremen (Kunsthalle), 2006; Neuss (Clemens-Sels-Museum), 2006-2007, pp. 106-107. Zie verder J.G.PEIFFER, *L'Œuvre de Carrière aux faïenceries de Longwy*, in *Bulletin de la Société des Amis d'Eugène Carrière*, 16, 2005, pp. 18-25. De oudste vermelding van een ceramische activiteit is te vinden in É.FAURE, *Eugène Carrière, peintre et lithographe*, Parijs, 1908, p. 43. In de uitgebreide oude literatuur vond ik hierover verder niets. De in de recente literatuur soms voorkomende bewering dat hij voor Deck zou hebben gewerkt, berust op een verwarring met Ernest Carrière.

843 Over Ernest Carrière bestaat geen monografische literatuur. Ik kan slechts verwijzen naar H.-J.HEUSER, op.cit.

(noot 27), p.71.

844 Over David, die onbekend gebleven is, bestaat zo goed als geen literatuur. Voor afbeeldingen van andere portretten van zijn hand, zie A.PINGEOT, A. LE NORMAND-ROMAIN en L.DE MARGERIE, Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures, Parijs, 1986, p.125. Dat het portret van Decœur erg gelijkend is, bewijst een foto uit 1905 waarop hij te zien is op het Salon des Artistes Français, afgebeeld in F.FRAVALO, Émile Decœur à la Galerie Michel Giraud, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 18, 2009, p.93.

845 Zie J.MEIER-GRAEFE, op.cit. (noot 99), p.306. Meier-Graefe acht Carriès ten onrechte verantwoordelijk voor wat hij een Parijse mode noemt. De door de Duitser Hoetger geboetseerde ceramische sculpturen van Dalpayrat, die wel exemplarisch voor zijn stelling mogen heten, werden nochtans kort daarvoor door hem in La Maison Moderne verdedigd.

846 Het portret wordt vermeld in G.KAHN, op.cit. (noot 231), p.82. Fix-Masseu is eveneens de auteur van een portret van Edmond Lachenal dat Decœur door zijn toenmalig contact met Lachenal moet hebben gekend. Voor een afbeelding, zie A.PINGEOT, A. LE NORMAND-ROMAIN en L.DE MARGERIE, op.cit. (noot 844), p.154.

847 Over Diffloth is geen monografische literatuur beschikbaar. Ik kan slechts verwijzen naar gegevens over de Belgische periode in zijn oeuvre in T.FAIDER-THOMAS, Boch Frères S.A., 1841-1966, Gembloux, 1966, p.137; en over de Amerikaanse periode in M.EIDELBERG, op.cit. (noot 62), p.178; A.COONEY FRELINGHUYSEN, op.cit. (noot 802), pp.282-283; en D.CONRADSEN en E.PDENKER, op.cit. (noot 798), pp.22-24, 52-57.

848 Door meer dan één criticus werden de drie ceramisten samen de grootsten van hun tijd genoemd, zo bijvoorbeeld door Mourey die spreekt van "l'état-major de la céramique française", in G.MOUREY, Le XVe Salon des Artistes Décorateurs, in L'Amour de l'Art, mei, 1923, p.562. Zie ook onze noot 452. Dezelfde mening werd nog in 1947 verwoord in an., op.cit. (noot 609), p.34. Zie ook de veelzeggende foto met werk van de drie ceramisten naast elkaar in L.-Ch. WATELIN, Les possibilités de notre art décoratif en 1925, in L'Art et les Artistes, januari, 1924, p.155. Illustratief voor de status van Delaherche in de jaren twintig is de titel van een artikel in het tijdschrift van de Compagnie Générale Transatlantique: an., Celebrities of the French Art World, Delaherche and Monet, in L'Atlantique. Journal de la CGT, 17 april 1926. Het is opmerkelijk dat in de appreciatie voor Delaherche in de jaren twintig eveneens diens vroege werk uit de jaren rond 1890 betrokken werd, zie E.TISSERAND, La céramique française en 1928. Explications préliminaires. Les céramistes vivants. Auguste Delaherche, in L'Art Vivant, 15 juni 1928, p.474.

849 M.VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p.27.

850 F.SOLLAR, Un film sur Auguste Delaherche, in Art et Décoration, september, 1933, in bijlage Les échos d'art, p.IX.

851 Over Ponchelet en Léger bestaat geen monografische literatuur. De enige beschikbare tekst is van de hand van Slitine in F.SLITINE (o.l.v.), op.cit. (noot 229), pp.32-33.

852 Voor voorbeelden van De Porcelaine Fles, zie M.-R.BOGAERS e.a., op.cit. (noot 117), pp.146, 149-156 (zgn. Jacoba-aardewerk), 64 en 157-160 (met goud gehooft porselein-biscuit). Voor voorbeelden van De Distel, zie F.EIDELMEIJER en E.RAASSEN-KRUIJL (o.l.v.), Leven in een verzameling. Toegepaste kunst 1890-1940 uit de collectie Meentwijken, cat. Laren (Singer Museum), 2000, p.152 (zgn. carduus-aardewerk). Zie ook de twee vazen van Ponchelet en Léger, de ene gedecoreerd met regelmatig bladwerk, de andere met een symmetrisch gestileerde vogel, afgebeeld in F.SLITINE (o.l.v.), op.cit. (noot 229), p.33. Mogelijk toevallig komen de grepen in de vorm van vleermuisvleugels op een van die vazen ook voor bij De Distel, zie de vaas ontworpen door Bert Nienhuis, afgebeeld in W.DE WINTER, Dutch Art Nouveau and Art Deco from Two Private Collections, Including the Herman Dommissie Collection, veilingcat. Amsterdam (Sotheby Mak Van Waay), 10 maart 1986, p.18; zie ook p.22 voor een andere vaas van De Distel. Zie aldaar en elders voor voorbeelden van in Nederland geliefde ornamentiek met gestileerde vogels en vogelkoppen, veelal uilen.

853 In 1911 beleefden Ponchelet en Léger hun glorie-dagen: op de internationale expo van Turijn blonken ze uit tussen de onafhankelijke ceramisten en werden ze met goud onderscheiden, zie J.LOEBNITZ en L.HOUDAILLE, Exposition Internationale des Industries et du Travail de Turin 1911. Groupe XIII. Classe 74. Céramique et verrerie, Parijs, s.d., p.34.

854 Behalve de stukken afgebeeld in F.SLITINE (o.l.v.), op.cit. (noot 229), p.33, bewaart het Musée national de Céramique te Sèvres vazen met ongecontroleerde, gevlamde en stromende glazuren in sombere, bruine tonen naast enkele primitief ogende stukken met eenvoudig sgraffitodecor.

855 Cf. A.VOLLARD, Souvenirs d'un marchand de tableaux, Parijs, 1937, p.301. Zoals anderen al eerder opmerkten, dienen de beweringen van Vollard te worden genuanceerd: hoewel de meeste stukken op zijn verzoek ontstonden, was

hij geenszins de initiatiefnemer van Mettheys samenwerking met schilders. Bovendien blijkt het duidelijk niet zo dat die stukken “devaient avoir une si grande influence sur l’art décoratif contemporain”, zoals beweerd in idem, p.301.

856 Vuillards ceramiek, die figuratieve voorstellingen vertoont op een witte achtergrond, gaat aan belangrijke aspecten van de fauvistische ceramiek vooraf. Voor meer over Vuillard als ceramist, zie vooral A.LEDUC BEAULIEU, *An Art Nouveau Experiment: Édouard Vuillard’s Porcelain Wedding Service for Jean Schopfer 1895*, in *Studies in the Decorative Arts*, vol.XIII, 1, 2005-2006, pp.72-93; en O. LE BIHAN, *Édouard Vuillard, le service Schopfer*, in O.LE BIHAN (o.l.v.), op.cit. (noot 75), pp.43-47. Nog van een andere nabis, Rippl-Rónai, is beschilderde ceramiek gekend. Zie daarvoor onze noot 355. Ik volsta hier met de vermelding van zijn naam, want zijn ontwerpen behoren in feite tot de Hongaarse en niet tot de Franse cultuur. Voor kunstenaarsceramiek uit dezelfde periode als Vuillard, meer bepaald voor Denis en het onbekend gebleven ceramiekatelier Georges Rasetti, zie A. LAJOIX, *L’invention de la céramique d’artiste*, in O.LE BIHAN (o.l.v.), op.cit. (noot 75), p.24.

857 Voor Vera zie A.VIOLE (o.l.v.), Paul et André Vera, *tradition et modernité*, cat. Saint-Germain-en-Laye (Espace Paul et André Vera), 2008-2009, vooral pp.133-134. Voor Avenard zie H.LONGNON, *Les faïences d’Étienne Avenard*, in *Art et Décoration*, vol.XLII, 1922, pp.139-142 en pl. tegenover p.142. Ceramiek van Avenard werd rond 1920 regelmatig vermeld in de besprekingen van de salons. Voor afbeeldingen, zie vooral *Art et Décoration*, vol. XXXVI, 1914-1919, p.37 en vol. XXXVII, 1920, p.121; en *La Renaissance de l’Art Français et des Industries de Luxe*, april, 1920, p.153 en februari, 1921, p.85. Avenards oeuvre vangt aan in 1913; de betreffende werken van Vera dateren uit de jaren veertig.

858 Lebasques weinig talrijke ceramische werken vormen in zijn oeuvre een uitzondering. In tegenstelling tot de andere hier opgenomen schilders bestaat er over zijn ceramiek dan ook geen specifieke literatuur. De belangrijkste recente publicaties over hem zijn: P.M.FAIRBANKS en L.A.BANNER, *Henri Lebasque, 1865-1937*, San Francisco, 1986; H. DE LA TOUCHE, *Henri Lebasque, la lumière transfigurée*, cat. Le Cannet (Espace Bonnard), 2002; B.BOURET, *Henri Lebasque Henri Manguin. Palettes Postimpressionniste et Fauve en Méditerranée*, cat. Roanne (Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie J. Déchelette), 2008-2009; en D.BAZETOUX, *Henri Lebasque. Catalogue raisonné*, vol.I, Neuilly-sur-Marne, 2009.

859 Cf. L.VAUXCELLES, *Henri Lebasque*, in *L’Amour de l’Art*, mei, 1922, p.135.

860 Van Lebasque is ook tectonisch opgevatte, non-figuratieve schildering op ceramiek bekend, zie de afbeelding in X.GIRARD en D.FOREST (o.l.v.), *La céramique fauve. André Metthey et les peintres*, cat. Nice (Musée Matisse), Brugge (Stichting Sint-Jan), 1996, p.24.

861 ‘Nu à la fontaine’, olie op doek, 1911, is afgebeeld in P.VITRY, *Henri Lebasque*, Parijs, 1928, p.63. De beredeneerde catalogus van Bazetoux kon ik niet raadplegen, maar ik weet dat er meer dan één versie van het schilderij bestaat. Ik veronderstel dat de andere figuren op de vaas eveneens op schilderijen zijn terug te vinden.

862 ‘Le Printemps’ of ‘L’Âge d’Or’, olie op doek, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, afgebeeld in B.GAUDICHON (red.), *Othon Friesz. Le fauve baroque, 1879-1949*, Parijs, 2007, p.171.

863 Ook Derain en Lebasque vervaardigden later nog ceramiek. Voor Derain, zie S.PAGÉ (o.l.v.), *André Derain. Le peintre du “trouble moderne”*, cat. Parijs (Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris), 1994-1995, p.452. Voor Lebasque, zie P.VITRY, *Henri Lebasque*, Parijs, 1928, p.188. Voor Vlaminck zie cat.288. Aangaande de aanvangsdatum van diens samenwerking met Metthey heeft men geen zekerheid. In 1919 was er sprake van “faïences stannifères décorées par M.Vlaminck, cuites au grand feu par A.Metthey, en 1905”, in G.GEFFROY (inleid.), *Exposition M. Vlaminck*, cat. Parijs (Galerie Druet), 1919, z.p. na nr.72. Nu wordt de ceramiek van Vlaminck niet meer zo vroeg gedateerd.

864 Overlopen we al het gepubliceerde werk van Metthey, dan blijken slechts enkele voorwerpen het experiment van 1907 met de stijlfase van 1909 te verbinden. Zo een gemonogrammeerde en 1908 gedateerde vaas, afgebeeld op het omslag van J.-M.CAMARD, *Céramique. Bel ensemble de Longwy. Collection de Madame Dreyfus et à divers. Ensemble de céramiques fin XIXème et XXème siècles*, veilingcat. Parijs (Drouot-Richelieu), 16 november 2000. Of een bord waarop een compositie van Denis gecombineerd met een boord van Metthey, afgebeeld in M.A.ANQUETIL e.a., *Musée du Prieuré. Symbolistes et Nabis. Maurice Denis et son temps*, Saint-Germain-en-Laye, s.d., p.53. Het stuk dient later gedateerd dan vermeld bij Anquetil of in D.MATERNATI-BALDOUY (o.l.v.), op.cit. (noot 528), pp.27 en 142: het zal ten vroegste in 1909 zijn ontstaan. Een derde stuk is afgebeeld en beschreven als van Metthey in X.GIRARD en D.FOREST (o.l.v.), op.cit. (noot 860), p.60 bovenaan. Als mijn naar aanleiding van cat.174 ontwikkelde hypothese klopt, namelijk dat ook Metthey tijdelijk werkte in een stijl vergelijkbaar met die van de schilders die vanaf ongeveer 1907 zijn faïence decoreerden, dan zou de overgang van de zogenaamde fauvistische periode naar de eigen stijl van 1909, de vroege art deco, niet bruusk maar geleidelijk verlopen. Van de mogelijkheid van een fauvistische periode in het persoonlijke

werk van Metthey werd in de literatuur nog nergens gewag gemaakt. Het is evenwel wenselijk dat deze mogelijkheid, die me zeer geloofwaardig lijkt – geloofwaardiger dan het tegendeel – verder wordt onderzocht. De weinige gepubliceerde voorwerpen uit de periode tussen 1907 en 1909 zouden dan moeten worden samengebracht met stukken uitsluitend gesigneerd met hetzelfde monogram als onder cat.174, zie de afbeelding op p. ... Dit monogram, dat als een A of een V onder een duidelijke M kan worden geïnterpreteerd, wordt in de kunsthandel doorgaans toegeschreven aan Vlaininck. Door de auteur van de beredeneerde catalogus, Vallès-Bled, wordt dan weer geponeerd, zonder bewijs, dat het monogram los van de M als AV moet worden gelezen, een verwijzing naar de kunsthandelaar Ambroise Vollard, voor wie Vlaininck anoniem ceramiek zou hebben vervaardigd, zie M.VALLÈS-BLED, Vlaininck et la céramique, une parenthèse brillante, in O.LE BIHAN (o.l.v.), op.cit. (noot 75), p.84. Zie ook M.VALLÈS-BLED (red.), Vlaininck. Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve, Parijs, 2008, p.462, waarin sprake van een monogram van Vollard, mogelijk hetzelfde als het hier bedoelde. Daar staat tegenover dat de decors van de uitsluitend met M en het monogram gesigendeerde stukken afwijken van Vlainincks vrijere stijl. Ze blijken gekenmerkt door regelmatige stramien en duidelijke verdelingen, die aansluiten aan het volgende stadium in Mettheys evolutie en die bepaalde details of werkwijzen in diens productie van 1909 begrijpelijk kunnen maken. Zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp. 320-322, 333. Zie verder de notitie bij cat.174.

865 Ook Ponti plaatst, eveneens naar het voorbeeld van de Italiaanse renaissance, figuren op borden in het centrum en langs de rand, zie bijvoorbeeld de afbeelding in S.SALVI (o.l.v.), Gio Ponti, ceramiche 1923-1930, le opere del Museo Ginori di Doccia, cat.Florence (Palazzo Vecchio), 1983, p.105.

866 Zowel Madeleine als Félix Massoul publiceerden. Meermaals vermeld is de lezing door Félix Massoul over oude ceramische technieken, afgedrukt in 1919 in 'Les Arts Français', 31 en 32. Vermeldenswaardig in verband met zijn eigen kunst is F.MASSOUL, La céramique musulmane de l'Égypte (reeks Publications du musée arabe du Caire), Cairo, 1930.

867 E.TISSERAND, Chronique de l'art décoratif, in L'Art Vivant, 15 januari 1930, p.91.

868 Félix Massoul, ooit schilder, zocht in de ceramiek een absolute en onveranderlijke kleur. Of, in zijn eigen woorden: "Seule, même, la céramique peut se borner à reproduire l'infini du ciel sur le galbe d'un vase. Qu'advierait-il d'un peintre qui transcrirait simplement sur sa toile le ciel, l'azur ? Cela, nous pouvons le faire, nous, céramistes et nous seuls", aangehaald in E.TISSERAND, op.cit. (noot 400), p.559.

869 Zo is er bijvoorbeeld de merkwaardige gelijkenis tussen het decor op Simmens vaas afgebeeld in T.PRÉAUD en S.GAUTHIER, La céramique, art du XXe siècle, Fribourg, 1982, p.69, daar fout 1905 gedateerd, en een mantel van Poiret op de omslagillustratie van het tijdschrift 'Modes' van april 1912 door Barbier, afgebeeld in G.GARNIER e.a., Paul Poiret et Nicole Groult. Maîtres de la mode art déco, cat. Parijs (Musée de la Mode et du Costume), 1986, p.84.

870 Zie de ontwerpen voor door middel van pochoir bedrukt behangspapier door Simmen, afgebeeld in an., La Décoration Moderne, jaargang 13, 1905-1906, pl.87.

871 Zie E.GRASSET, Méthode de composition ornementale, tome premier : éléments rectilignes ; tome second : éléments courbes, Parijs, 1905.

872 Zie E.GRASSET, La décoration céramique, in Art et Décoration, 1912 (2e sem.), p.95.

873 Zie G.-A.ORLIAC, Simmen, in Art et Décoration, 1911(2e sem.), pp.351-360 ; het citaat staat op p.351.

874 In 1910 stelde Simmen beeldjes tentoon met de Maeterlinckiaanse titels 'Les vierges sages' en 'La princesse aux roses', zie F.JOURDAIN (inleid.), op.cit. (noot 391), z.p. In 1913 stelde hij drie vazen tentoon gebaseerd op passages uit 'L'oiseau bleu' van Maeterlinck, zie R.KECHELIN (inleid.), op.cit. (noot 511), p.39.

875 Rumèbes rozen zijn plastischer dan de zogenaamde kubistische roos die, naar ik vermoed, afkomstig is uit de Engelse grafiek, ik denk aan Beardsley en Ricketts, en die tot aan de wereldoorlog aanwezig blijft in de Engelse en vooral Schotse toegepaste kunsten. Ze duikt daarna vaak op in de grafiek van de vroege Franse art deco. Het decor van cat.191 zou kunnen beïnvloed zijn door textiel met strooiptoon en minder doorgevoerde stileren, zie de frappante overeenkomst met textiel van Iribe, ontworpen voor Groult, waarop rozen tussen bladeren, afgebeeld in M.PVERNEUIL, Toiles imprimées nouvelles, in Art et Décoration, 1912 (1e sem.), p.18. Gestileerde rozen komen reeds vanaf 1903 voor in de gepubliceerde grafiek van Iribe, zie voor een typisch voorbeeld uit 1910 R.BACHOLLET, D.BORDET en A.-C. LELIEUR, Paul Iribe, Parijs, 1982, p.58, en voor andere voorbeelden, passim. Dit type van gestileerde roos zal nog gebruikelijk blijven na 1920, zo in tapijten van Dufrené. Rumèbes nabijheid tot het toenmalige moderne is eveneens te illustreren door een vergelijking tussen zijn oriëntaals geïnspireerde decors en bepaald werk van Mare, zie hiervoor onze noot 398.

876 Over Raoul Lachenal is geen monografische literatuur beschikbaar. Gegevens vindt men vooral in E.TISSERAND, op.cit. (noot 475), pp.610 en 612; in H.-J.HEUSER, *Französische Keramikünstler um 1925. Sammlung M. und H.-J. Heuser*, cat. Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe), 1977, e.a., pp.54-56; in A.LAJOIX, op.cit. (noot 522), pp.92-95; en in F.SLITINE (o.l.v.), op.cit. (noot 229), pp. 86-91. Voor de jonge Raoul Lachenal, zie onze noot 764.

877 Zo bijvoorbeeld in R.DE FÉLICE, *Le Salon des Artistes Décorateurs*, in *Les Arts Français*, 28, 1919, p.69, waarin sprake van zijn “couleur sévère, un peu froide”.

878 Voor een vergelijking met bijvoorbeeld de Oostenrijker Bertold Löffler, zie een aan hem toegeschreven potje met verwant decor, ca.1906, afgebeeld in Ch. WITT-DÖRRING e.a., op.cit. (noot 346), p.332. Nog dichterbij Löffler staat een ander stuk van Raoul Lachenal, afgebeeld in H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 876), p.56. Voor een vergelijking met de Tsjech Pavel Janák, zie diens vazen met soortgelijke decors en gladde gebogen contouren naast een vaker gepubliceerd potje, de ontwerpen uit 1911, afgebeeld in o.a. O.HERBENOVA en V. ŠLAPETA, *Pavel Janák 1882-1956. Architektur und Kunstgewerbe*, cat. Praag (Emaus Kloster), 1982-1983; Wenen (Semper-Depot), 1984, resp. pp.46 en 38. Het is sprekend dat de Fransman uit die vergelijkingen te voorschijn komt als eleganter, minder speels en minder expressief. Daarbij valt het op hoe ver zijn materie verwijderd is van de fabrieksmatige materie van de twee anderen. Een verwantschap met de vormgeving van cat.197 vertoont een jurk op een modetekening van Lepape, gepubliceerd in *La Gazette du Bon Ton*, 12, 1913, pl.IV.

879 G.MOUREY, *Le Salon d'Automne. L'Art décoratif*, in *L'Amour de l'Art*, oktober, 1920, p.217.

880 De overeenkomsten tussen de ornamentiek van de Wiener Werkstätte en Buthauds werk van rond 1918 en zijn latere statuettes zijn zeer talrijk. Rond 1918 zijn de overeenkomsten te onmiskenbaar om die invloed beperkt te zien tot een onrechtstreekse werking vanuit het Parijse idioom rond Poiré. Voor een parallel met Buthauds rijpe werk, zie een beker van Dagobert Pêche, afgebeeld in H.HERRMANN, *Neue Porzellankunst*, in *Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst*, 56, 1927, p.198. Voor een parallel met Denemarken, zie een bord van Jens Thirslund voor Kähler uit 1920, afgebeeld in M.LAMBRECHTS (o.l.v.), op.cit. (noot 374), p.100.

881 Bissière leverde in 1918 het ontwerp voor Buthauds eerste volwaardige figuratieve ceramiek, zie R.BUTHAUD, op.cit. (noot 502), p.63, ill. p.20. Zie ook onze cat.218. In die tijd koesterde Bissière ideeën over collectief werk en anoniem kunstenaarschap, zie J.LEMOINE e.a., Bissière, Neuchâtel, 2000, p.105. In de literatuur over de schilder wordt de occasionele samenwerking met Buthaud nergens vermeld.

882 Vergelijk het decor op cat.218 met bijvoorbeeld een modetekening van Bonfils in *La Gazette du Bon Ton*, 10, 1921, pl.73, of met een glazen schotel door Marinot uit 1922 in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs, afgebeeld in Y.BRUNHAMMER, op.cit. (noot 514), p.159.

883 Zie J.DU PASQUIER, op.cit. (noot 499), p.34.

884 Dit riep weerstand op, zie Y.RAMBOSSON, *Le mouvement des arts appliqués. Le Salon d'Automne*, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1928 (1e sem.), p.78 : “dans les œuvres de M. Mayodon le décor en relief vient détruire les contours”.

885 Zo was werk van Mayodon zoals cat.222 het voorbeeld voor zowel het decoratiethema en de stilistische interpretatie ervan als de techniek, met inbegrip van de ophoging met goud, in werken in faïence van Auguste Heiligenstein afgebeeld in S.GONZALEZ (o.l.v.), *Auguste Heiligenstein, 1891-1976, émailleur sur verre et céramique*, cat. Saint-Denis (Musée d'Art et d'Histoire), 1994, e.a., pp.42-43, 86-87, 108 en 110.

886 Zie Y.BRUNHAMMER, Édouard Cazaux : un céramiste dans le XXe siècle, in M.CAZAUX-CHARON e.a., op.cit. (noot 617), p.136.

887 Zie de uitspraken van Simmen in G.RÉMON (red.), op.cit. (noot 396), p.11.

888 Voor afbeeldingen van het los van Simmen ontstane werk van O'Kin, hoofdzakelijk in ivoor, zie vooral P.HEBEY (inleid.), *Objet*, cat. Parijs (Galerie Vallois, Biennale des Antiquaires), 2002, passim; A.DUNCAN, op.cit. (noot 710), p.426 voor werk gepubliceerd tussen 1907 en 1911; en M.BASCOU, M.-M.MASSÉ en Ph.THIÉBAUT, op.cit. (noot 728), pp.179-180, waarin aankopen door het vroegere Musée du Luxembourg tussen 1910 en 1919. Ook daarna bleef ze eigen werk tentoonstellen, onder meer bij Rouard in de groep *Les artisans français contemporains*.

889 De advertentie verscheen eenmaal eind 1926 en in alle nummers van 1927. Het model voor cat.232 werd daarna in brons uitgevoerd. Mogelijk in brons is het te zien in een interieur in A.DE FOUQUIÈRES, *L'art de recevoir*, in *Ce Temps-Ci. Cahiers d'Art Contemporain*, april, 1929, p.100. En in brons, in M. CHAPPEY, *Le XXème Salon des Artistes Décorateurs*, vol. I, Parijs, s.d., pl. 32; in G.RÉMON, *Le Salon des Artistes Décorateurs*, in *Mobilier et Décoration*,

1930 (1e sem.), p.242, en in L.CHERONNET, La section française du XXe Salon des Artistes Décorateurs, in *Art et Décoration*, juli, 1930, p.10, telkens op een meubel van Leleu. Eveneens in brons en op meubels van Leleu is het stuk nog te zien in *Mobilier et Décoration*, juni, 1949, p.34, in *Plaisir de France*, juli-augustus, 1949, p.64, en in *Art et Industrie*, oktober, 1949, p.27, evenals in advertenties in 'Art et Décoration' in 1948 en, voor Leleu, in 'Mobilier et Décoration' in 1949. Er bestaat een grotere versie zonder draperie, waarvan een bronzen exemplaar begin 1929 werd aangekocht door het toenmalige Musée du Luxembourg; zie de afbeelding in B.CHAVANNE e.a., *Catalogue des sculptures des XIXe et XXe siècles dans les collections des musées de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, cat. Poitiers (Musée Sainte-Croix), 1983, p.72.

890 Voor andere sculpturen uitgevoerd door Serré, waaronder andere modellen van Dejean, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in G.HENRIOT, Georges Serré, in *Mobilier et Décoration*, november, 1927, pp.162-167, en in P.D'UCKERMAN, *L'art dans la vie moderne*, Parijs, 1937, pp.91 en 93. Voor het werk van Dejean uit die periode, zie vooral J.BASCHET, *Sculpteurs de ce temps*, Parijs, 1946, pp.142-153, en an., *Vente de l'atelier Louis Dejean*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 16 juni 1969. Occasioneel verliep de samenwerking tussen ceramist en beeldhouwer ook in omgekeerde richting: zo zag men op de retrospectieve van Serré in het Salon d'Automne drie van zijn grote vazen uitgevoerd in brons door Georges Comtesse, zie de vermelding in an., *Société du Salon d'Automne. Catalogue [...]*, Parijs, 1956, p.48. Van Comtesse had Serré meerdere beelden in gres uitgevoerd.

891 J.GIACOMOTTI, *La céramique*, vol.III: La faïence fine, la porcelaine tendre et la porcelaine dure, Parijs, 1935, p.48. Zie ook onze noot 517. Voorbeelden van Jean Gauguin's 'roche céramique' werden in die tijd meermaals afgebeeld in Franse tijdschriften, zo o.a. in *Les Échos des Industries d'Art*, juli, 1925, p.30 en mei, 1926, pp.12 en 13; en in *Mobilier et Décoration*, april, 1926, p.101. Ik vond slechts één bevestiging van mijn vermoeden: "Une nouvelle matière, le grès de grand feu, [...] s'apparente à la roche céramique des œuvres de Gauguin, réalisée au Danemark et à laquelle il nous semble bien que Géo Rouard ne fut pas non plus étranger", in F.S. [FSOLLAR], *Les grès de G.Serré à l'exposition des Artisans Contemporains*, in *Les Échos des Industries d'Art*, november, 1927, p.21.

892 Au Grand Dépôt adverteerde in 1929 en 1930 in het tijdschrift 'Les Échos d'Art' met een mooi vrouwelijk naakt van Gimond in gres, "éditée par les ateliers d'art Legédé", een atelier dat soms als éditions Gédé wordt vermeld, verwijzend naar de beginletters van de naam van de kunsthandel. Volgens een mededeling van Anne Lajoix was een familielid van Cazaux verantwoordelijk voor de uitvoering. Al eens vindt men een illustratie van een werk van een andere beeldhouwer, maar de literatuur bevat geen verdere gegevens.

893 Voor een overzicht van sculpturen in bruin steengoed uitgebracht door Sèvres, zie an. [Y.GASTOU], *Les grès de Sèvres au XXe siècle*, cat. Parijs (Galerie Yves Gastou), 1990. De tentoonstelling bracht werk samen van vijftientig beeldhouwers, waaraan nog de namen van Despiau en Dejean kunnen worden toegevoegd.

894 Serré's ongeglazuurde objecten werden door Rouard voor het eerst getoond in de winter van 1928. Daarna volgde een presentatie op het salon, cf. E.TISSERAND, *L'exposition des Artisans Français Contemporains*, in *L'Art et les Artistes*, december, 1928, p.98, en E.TISSERAND, *La céramique et le verre au XIXe Salon des Décorateurs*, in *L'Art et les Artistes*, juni, 1929, p.317.

895 Zie de afbeelding van twee paravents ontworpen door Soudbinine en uitgevoerd door Dunand in 1925-1926, in F.MARCILHAC, op.cit. (noot 398), p.181. Voor andere in samenwerking ontstane werken, zie pp.286 en 323. Voor Soudbinine's beeldhouwkunst, zie onze noot 482.

896 Vergelijk bijvoorbeeld cat.238 met een kom uit 1922, afgebeeld in G.CLARK, *The Potter's Art. A Complete History of Pottery in Britain*, London, 1995, p.149. De stijlovereenkomst is het gevolg van een gedeelde aandacht voor een zelfde Aziatische traditie. Om dezelfde reden kan de vorm van cat.241 in verband worden gebracht met de vorm van een vaas in glas van Gallé, afgebeeld in G.PWEISBERG e.a., op.cit. (noot 680), p.185, nr.244: hier ligt bij beide een zelfde inspiratie ten grondslag. Voor een vergelijking met een stuk uit Soudbinine's eigen tijd, zie de vorm van de gipsen vaas uit 1937 door Alberto en Diego Giacometti voor Frank, afgebeeld in L.D.SANCHEZ, Jean-Michel Frank. Adolphe Chanaux, Parijs, 1980, p.198.

897 Op hetzelfde Salon des Artistes Décorateurs in 1930 stonden zijn vazen zowel op een modernistisch bureau van Djo-Bourgeois als op een voor de art deco typische smeedijzeren console van Subes, zie de afbeeldingen in G.RÉMON, op.cit. (noot 889), pp.247 en 248.

898 Zie bijvoorbeeld de afbeelding van werk van Lallemant in R.CHAVANCE, *Au Salon d'Automne*, in *Les Échos des Industries d'Art*, december, 1928, p.25. In hetzelfde tijdschrift waren eerder in dat jaar vazen van Besnard met een dergelijk decor afgebeeld, cf. juni, 1928, p.24 en juli, 1928, p.11.

- 899 Zie bijvoorbeeld de afbeelding van stukken door Félix Gête voor *Céramique d'Art de Bordeaux*, in C.MANDRAUT, *Céramique d'Art de Bordeaux*, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 18, 2009, p.115. Even frappante navolgingen ontstonden onder meer in de ateliers van Brisdoux en van Guillot. Zie ook onze noot 567 voor invloed op Chambost.
- 900 Cf. G.FORSYTH, *20th Century Ceramics. An International Survey of the Best Work produced by Modern Craftsmen, Artists and Manufacturers*, Londen, s.d. [1937], zie de afbeeldingen op p.72 (Besnard), pp.72 en 74 (Marcelle Thiénot voor Primavera) en p.79 (*Céramique de Poissy*).
- 901 Vergelijk cat.249 met een ceramiek van Rie van voor 1967, afgebeeld in T.BIRKS, Lucie Rie, Londen, 1987, p.145. Besnards bewerkte zwart-wit oppervlakken lopen de ceramiek van Coper vooruit. Bij Gustavsberg vertonen vanaf ca. 1950 de sgraffitodecors van Wilhelm Kåge en Stig Lindberg overeenkomsten met Besnard.
- 902 De kom van van Dongen, cat.253, kan men gemakkelijk plaatsen naast een kom van Baillot-Jourdan, afgebeeld in E.-JOSEPH, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910-1930 [...]*. Tome premier, Parijs, 1930, p.68. Ik ken het ceramische oeuvre van Baillot-Jourdan slechts van afbeeldingen. Na de hier en in onze noten 424 en 475 vermelde teksten werd er over haar niet meer gepubliceerd.
- 903 Zie bijvoorbeeld drie kommen van Amstelhoek afgebeeld in H.PUDOR, op.cit. (noot 344), 5, p.8; heruitg. H.MAKUS (red.), H.PUDOR, op.cit. (noot 344), p.153.
- 904 In een gesprek met Tisserand, gepubliceerd in 1928, zet hij zich even zo goed af tegen de verfraaiing van het oppervlak als tegen de invloed van het kubisme, zie E.TISSERAND, op.cit. (noot 515), p.753.
- 905 Het is opmerkelijk dat werk van Jean van Dongen nooit te zien is op de her en der gepubliceerde foto's van de interieurs van zijn broer Kees. Jean van Dongen, tevens beeldhouwer, was bevriend met Manolo en Durrio. Vanaf 1922 werkte hij als practicien bij Maillol.
- 906 "Leur durabilité est celle de la matière même et leur profondeur veloutée ne saurait être surpassée", in Y.RAMBOSSON, op.cit. (noot 478), p.111.
- 907 Twee voorbeelden mogen volstaan : bemerk de invloed van Lenoble in de contour, het type van ornament en de plaatsing ervan in de overigens meer gedetailleerde vaas in faïence, afgebeeld in P.LAHALLE, *La Manufacture nationale de Sèvres et ses dernières créations*, in *Mobilier et Décoration*, februari, 1928, p.89; of de herinnering aan een decor van Raoul Lachenal, afgebeeld in A.LAJOIX, op.cit. (noot 522), p.92, in het decor van een vaas, afgebeeld in G.LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, *La décoration moderne à la manufacture nationale de Sèvres*, Parijs, s.d. [1928], pl.8.
- 908 Over Prou als decorateur verscheen, behalve contemporaine tijdschriftartikelen en de publicitaire uitgave an., *Atelier René Prou*, Parijs, s.l., s.d. [1933 of 1934], geen monografische literatuur. Voor zijn werk vanaf de jaren dertig, zie A.DUNCAN, *Art Deco Furniture. The French Designers*, Londen, 1984, pp.128 en 146; P.KJELLBERG, *Art Déco. Les maîtres du mobilier. Le décor des paquebots*, s.l., 1986, pp.144-145; B.FOUCART en J.-L.GAILLEMIN, *Les décorateurs des années 40*, Parijs, 1998, pp.212-219; P.KJELLBERG en G.DELAPORTE, *Le mobilier du XXe siècle. Dictionnaire des créateurs*, Parijs, 2000, pp.512-516; en A.BONY, *Meubles et décors des années 40*, Parijs, 2002, passim.
- 909 Vergelijk de vorm van cat.257 met de vorm van een door Albert-Ernest Carrier-Belleuse in 1880 ontworpen vaas van 31 cm hoog, betiteld 'Pompéi', afgebeeld in o.a. A.FAY-HALLÉ en T.PRÉAUD, *Porcelaines de Sèvres au XIXe siècle*, cat.Sèvres (Musée National de Céramique), 1975, p.29.
- 910 Zie bijvoorbeeld de apart uitgegeven documentatie bij *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 36, 1964, z.p., waarin de manufactuur van Sèvres de heruitgave in een nieuw coloriet presenteert van vormen uit het einde van de achttiende eeuw.
- 911 Een vaas met een zelfde maar kortere vorm door Mayodon werd getoond in Ruhlmanns Grand Salon in het Hôtel du Collectionneur op de Parijse tentoonstelling van 1925. Voor een afbeelding, zie G.LANDROT, Mayodon, s.l., 2004, pp.128, 242 en 243, nr.429 van de beredeneerde catalogus. Rond 1935 werd de vorm gewijzigd hernomen, zie idem, nr. 428.
- 912 Over Fritz is nagenoeg niets geweten. Hij was als decorateur verbonden aan de manufactuur te Sèvres van 1902 tot 1950, cf. P.VERLET, S.GRANDJEAN en M.BRUNET, *Sèvres*, vol.II, Parijs, 1953, p.29.
- 913 Over de ceramiek gemaakt of ontworpen door Guino is er geen aparte literatuur voorhanden. Gezien de overeenkomst tussen zijn ceramiek en zijn sculptuur past het hier de volgende recente publicaties over zijn kunst te vermelden: F.FONTBONA e.a., Ricard Guinó, *Escultures i dibuixos*, cat. Gerona (Ajuntament de Girona), 1992;

M.GUINO, Renoir, Guino, Skulpturen, cat. Klagenfurt (Stadtgalerie), 2000-2001 ; Th.BLISNIEWSKI, "Und gab ihr den Apfel und pries sie vor allen die Schönste". Pierre-Auguste Renoirs und Richard Guinos "Venus Victrix" im Wallraf-Richartz-Museum-Fondation Corboud, in Kölner Museums. Bulletin, 4, 2002, pp.34-44 ; E.HÉLAN, Renoir sculpteur?, in S.PATRY e.a. (o.l.v.), Renoir au XXe siècle, cat. Parijs (Grand Palais), 2009, e.a., pp.70-81, zie ook pp.158-167, 306-318, 346-355. Over de tekeningen van Guino, zie L.HARAMBOURG, L'érotisme dans l'œuvre de Richard Guino, cat. Parijs (Louvre des Antiquaires), 2006.

914 De voorstelling op cat.259 lijkt op 'Le Vin', een rond bas-reliëf in hout, waarvan de vroegste afbeelding in G.KELLER-DORIAN, René [sic] Guino, in L'Art et les Artistes, februari, 1921, p.196, en op een bronzen medaillon afgebeeld in F.MARCILHAC, Pierre-Auguste Renoir. Richard Guino. Exceptionnelle vente de sculptures et de dessins [de Guino et Guino-Renoir provenant de la succession, veilingcat. Enghien (s.l.), 17 juni 1984, p.18.

915 Zie de afbeelding van sculpturen, vogels voorstellend met vormen in navolging van Besnard, in L.PROD'HOMME en E.BERRETROT, Louis Delachenal céramiste, 1897-1966, cat. Rennes (Musée de Bretagne), 2004, p.29. Voor afbeeldingen van juwelen voor Schiaparelli, zie pp.44-45.

916 Voor Condé, de ontwerper van cat.264, zie, behalve de literatuur over Mougin, G.BARBIER-LUDWIG, Geo Condé, cat. Nancy (Musée de l'École de Nancy), 1992-1993.

917 Voorbeelden hiervan zijn legio en verwijzingen laat ik dan ook achterwege. Ik kan het echter niet laten te wijzen op één merkwaardige, letterlijke overeenkomst tussen een van Catteau's meest geslaagde en typische decors en een decor op een vaas van de Engelse Foley Potteries te Longton die in 1899 in een nummer van 'The Artist' werd gepubliceerd; de foto is hernomen in J.HOFFMANN (red.), Der Moderne Stil, jg. 1899, herdrukt als J.HOFFMANN Jr. (red.), op.cit. (noot 825), p.294. Zou het kunnen dat Catteau ook daar putte?

918 De ontwerpen van Catteau, zowel voor faïence als voor gres, vertonen veel ontleningen aan Raoul Lachenal. Vergelijk bijvoorbeeld een vaas van Lachenal afgebeeld in H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 876), p.55, nr.36 met de vazen afgebeeld in M.PAIRON, Art Deco Ceramics made in Belgium. Charles Catteau, Aartselaar, 2006, p.208 en 597. De vaas afgebeeld in idem, p.456 is zelfs gekopieerd van een stuk van Lachenal, afgebeeld in A.LAJOIX, op.cit. (noot 522), p.92. De betreffende vazen van Catteau zijn van 1924. Voor een voorbeeld van een kopie van een werk van Lenoble, zie de afbeelding van een vaas uit 1929 in M.PAIRON, op.cit., p.451, te vergelijken met een vaas afgebeeld in L.DESHAIRS, Émile Lenoble (reeks Les albums d'art Druet), Parijs, s.d., pl.XII. Ook aan andere Franse ceramisten bevat het werk van Catteau duidelijke ontleningen. Een enkele maal, in 1936, werkte hij zelfs in de stijl van Mayodon, zie M.PAIRON, op.cit., p.641.

919 Hij roemt zijn "sens admirable de la mesure, de la logique et de l'élégance qui est le propre de l'art français", in M.RENARD, Le céramiste Charles Catteau, in Savoie et Beauté, januari, 1926, p.20.

920 E.TISSERAND, op.cit. (noot 515), p.745.

921 Lourioux werk uit de art-decoperiode is zelden vertegenwoordigd in openbare en private verzamelingen. Belangrijke uitzonderingen vormen het Haags Gemeentemuseum en de voormalige collectie Heuser, zie H.-J.HEUSER, op.cit. (noot 876), pp.65-67. Uit de art-nouveauperiode zijn delen van een door Dufrène ontworpen servies in meerdere musea aanwezig.

922 Zie M.VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p.32 en pl.XXI.

923 De geboorte- en sterfdatum van Jean-Jacques Lachenal werden mij meegedeeld door Claudine Peter, archiviste van de stad Châtillon.

924 Bestaande vormen van Edmond Lachenal werden meestal met een blinkend, fel blauw overtrokken. Zie ook cat.83 voor een andere, minder gebruikelijke kleurstelling. De signaturen van vader en zoon kunnen nagenoeg identiek zijn, wat de verwisseling van hun productie nog in de hand werkt.

925 Zie de foto in F.DAVID en P.LÉON (red.), op.cit. (noot 125), vol.XI, pl.XXXI. In 1925 exposeerden verschillende firma's in zogenoemde 'boutiques'. Zo ook de ontwerper Jean Luce die onder meer serviesgoed en vazen in ceramiek toonde. Door Jourdain was al eerder een winkelpui gebouwd op het Salon d'Automne van 1923, zie de foto in G.VARENNE, L'art urbain et le mobilier au Salon d'Automne, in Art et Décoration, 1923 (2e sem.), p.165.

926 M.VALOTAIRE, op.cit. (noot 7), p.36.

927 Zie in dit verband P.DALAYRAC, L'humour dans le bibelot, in L'Amour de l'Art, december, 1929, pp.482-486.

928 Een weinig later zou Herbst de expositieruimte van de firma Robj ontwerpen, zie an., Les bibelots de Robj présentés

par René Herbst, in *Mobilier et Décoration*, december, 1928, pp.311-312. Zie ook de oude foto's gepubliceerd in S.GOGUEL en A.BONY, René Herbst, Parijs, 1990, pp.173 en 308.

929 Zie bijvoorbeeld een kalebasvormige vaas met de weergave in reliëf van een geknoopt touw door Grittel, afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, op.cit. (noot 103), p.96. Van Grittel bestaan ook vazen met minder geprononceerde linten versierd. Dergelijke modellen gaan terug op bepaalde toepassingen van trompe-l'oeil in de Japanse kunst.

930 Zie de ontwerptekeningen voor drie vazen uit 1955, afgebeeld in K.LACQUEMANT, Colette Gueden, Pol Chambost, *une complicité créative*, in E.BONAVENTURE (red.), op.cit. (noot 567), p.119. Zie ook p.128 voor soortgelijk werk uit 1954 en 1959. Een andere, nog meer toevallige gelijkenis is hier te noemen : gelijktijdig aan het ontwerp van Herbst werd in de porseleinmanufactuur van Berlijn een vaas voorzien van een geschilderd decor van een rond de hals geknoopt koord met twee kwasten, zie de afbeelding in K.-H.BRÖHAN (o.l.v.), *Berliner Porzellan vom Jugendstil zum Funktionalismus 1889-1939*, cat. s.l. [Berlijn] (Bröhan-Museum), s.d. [1987], p.184.

931 Werth over de moderne meubelkunst in 1927, in L.WERTH, op.cit. (noot 542), p.164.

932 De veiling van Lallemands nalatenschap bevatte enkele loten met een dergelijk decor op klassieke en op hergebruikte geometrische vormen, zie J.-P.CAMARD, *Atelier Robert Lallemand (1902-1954)*, veilingcat. Parijs (Nouveau Drouot), 15 april 1983, nrs.60-66, ill. z.p. Zie ook onze noot 898.

933 De vorm van cat.279 is die van een traditionele pelgrimsfles. Het decor zou men gemakkelijk als Duits of Oostenrijks kunnen bestempelen: zulke bloemen en sikkelvormen komen in de jaren tien en twintig vaak voor in Duitsland; ze blijven vooral in Duitsland en Oostenrijk geliefd tot in de jaren rond 1927. Voor meer invloed van het Middeneuropese kubo-expressionisme op Bonifas, zie bijvoorbeeld de reliëfdecors op eerder Duits dan Frans lijkende ontwerpen, afgebeeld in [A.]JOZENFANT, Paul Bonifas, in *Art et Décoration*, vol.LXVI, 1937, p.109 en het geschilderde decor op een bord afgebeeld in A.-B. LECOULTRE-BREJNICK, A.LAJOIX e.a., Paul Bonifas, *céramiste du purisme*, cat. Genève (Musée Ariana), 1997, p.91.

934 Van cat.278 bestaat een grote, wat afwijkende versie in brons uit 1930. Een exemplaar werd in 1937 verworven door de Franse staat; een ander bevindt zich in het Musée d'Art et d'Histoire te Genève. Zie de afbeeldingen in E.T.[E. TISSERAND], *Cadeaux d'arts mineurs*, cadeaux majeurs, in *L'Art Vivant*, december, 1930, p.964, daar als 'Fécondité'; in J.ELLENBERGER, *Le Potier. Hommage à Paul Bonifas, suivi de De l'art du potier. Poteries et dessins de Paul Bonifas*, in *Vie. Art. Cité*, januari-februari, 1944, z.p.; in E.BEAUJON, [A.]JOZENFANT en P.BONIFAS, op.cit. (noot 550), pp.72 en 73, daar als 'L'Abondance'; en, uitgevoerd in 1939, in C.LAPAIRE e.a., *Genève autour de l'Art Déco*, cat. Genève (Musée Ariana), 1993-1994, p.24, daar als 'L'Abondance'.

935 De citaten komen uit E.BEAUJON, [A.]JOZENFANT en P.BONIFAS, op.cit. (noot 550), p.8 ; zie ook Beaujon op p.82 : "Les poteries de Bonifas ont le pouvoir de réveiller en nous l'exigence d'une relation équilibrée entre le monde temporel et le monde éternel". Ozenfant had al op Bonifas' dualiteit gewezen in 1930 : "ces vases dont l'utilité est bien insaisissable puisqu'ils ne sont destinés à rien d'autre qu'à épandre du calme, de la grâce, de la force, de la majesté autour d'eux", in [A.]JOZENFANT, *L'art du potier Paul Bonifas*, cat. Parijs (Galerie René Drouot), 1930, z.p.

936 [A.]JOZENFANT, op.cit. (noot 933), p.112.

937 Zie in verband met zulke technieken de passage over Beyers affiniteit met de volkse ceramiek uit La Borne, geïllustreerd met een foto van een werk door Marie Talbot uit een der plaatselijke ateliers, in M.DUCRET, Paul Beyer, s.l. [Lyon], 2006, pp.172-174.

938 Témoignage werd gesticht in 1936 door de dichter en verzamelaar van volkskunst Michaud die ook de galerie Folklore in Lyon oprichtte. Zie hierover A.VOLLERIN, *Le groupe Témoignage de Lyon*, Lyon, 2001. Voor het Musée National des Arts et Traditions Populaires, geleid door Rivière, zie onze noot 600. Zie verder over het belang van Michaud en Rivière voor Beyer in M.DUCRET, op.cit. (noot 937), resp. pp. 135-136 en 166-168.

939 Bij de dood van Beyer werd zijn werk als actueel ervaren: "le plus grand parmi les potiers contemporains" wordt door Moutard-Uldry in één adem genoemd met Pouchol en Jouve in een artikel gewijd aan Colucci, zie R.MOUTARD-ULDRY, *Retour à la terre*, in *L'Amour de l'Art*, 10, 1946, p.66. Dezelfde auteur neemt enkele jaren later in een artikel over actuele ceramiek nog foto's van Beyer en zijn werk op, zie R.MOUTARD-ULDRY, *Céramistes et potiers*, in R.MOUTARD-ULDRY e.a., *L'Œuvre du feu*, in *Art Présent*, mei, 1949, p.53. Zie ook onze noot 591.

940 Door de echtgenote van Gleizes opgetekende uitspraak van Dangar, in J.ROCHE-GLEIZES, Albert Gleizes et son temps, in *Zodiaque*, april, 1974, p.11. Zo ook in een brief uit 1948: "Il y a plus de 18 ans [que] j'ai tourné le dos aux galeries très élégantes des grandes villes, et il n'y rien qui m'embête plus que d'être obligée de travailler pour ces

expositions”, in A.DANGAR, op.cit. (noot 594), p.44.

941 Vergelijk cat.287 met de werken van Gleizes die er het dichtst worden door benaderd: de wandschildering voor het Pavillon de l’Air op de expo van 1937, en een studie voor ‘La femme au gant’, eveneens uit 1937, afgebeeld in A.VARICHON, Albert Gleizes. Catalogue raisonné, vol. II, Parijs, 1998, resp. pp.507 en 509. Ook nog met later werk blijven vergelijkingen mogelijk, zie werk uit 1939-1940, afgebeeld op pp. 538-539.

942 De citaten komen respectievelijk uit [M.] VLAMINCK, op.cit. (noot 598), p.35; [M.] VLAMINCK, op.cit. (noot 541), p.117 en [M.] VLAMINCK, *Le ventre ouvert*, Parijs, 1937, p.11.

943 Enkele latere werken met hetzelfde glazuur als cat.288 en vergelijkbare decors werden opgenomen in de beredeneerde catalogus van het vroege werk: een bord, in 1937 geschonken door Ambroise Vollard aan het Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, en twee vazen, afgebeeld in M.VALLÈS-BLED (red.), op. cit. (noot 864), resp. p.493, nr.C92 en p.508, nrs. C127 en C128.

944 Zo met de primitief aandoende en kleurig beschilderde ceramiek van de schilder Joseph Roux-Champion of van Cécile Baillot-Jourdan, beiden nu volledig en onterecht vergeten. Voor Roux-Champion, zie E.TISSERAND, op.cit. (noot 400), p.561. Voor Baillot-Jourdan, zie E.TISSERAND, op.cit. (noot 424), pp.204-208 en E.TISSERAND, op.cit. (noot 475), p.613.

945 G.FONTAINE, op.cit. (noot 637), p.109.

946 R.MOUTARD-ULDRY, *L’Art Décoratif*, in *Beaux-Arts*, 29 mei 1936, p.3.

947 De betreffende schotel wordt voor het eerst afgebeeld in J.GALLOTTI, *XXVe Salon des Artistes Décorateurs. Les ensembles*, in *Art et Décoration*, juni, 1935, p.226.

948 R.MOUTARD-ULDRY, *Les artistes décorateurs du XIXe groupe*, in *Beaux-Arts*, 27 november 1936, p.5.

949 J.-M.CAMPAGNE, op.cit. (noot 630), p.191.

950 Faré in M.FARÉ e.a., *Peintres français d’aujourd’hui. Arts décoratifs*, cat. Rio de Janeiro (s.l.), 1945, p.66.

951 Vergelijk cat.296 met het even wrede ‘Poisson et pieuvres’ van Méheut, uitgevoerd in de manufactuur Henriot te Quimper in 1924, aangekocht door het Musée national de la Marine, Parijs, en afgebeeld in Ph.THÉALLET en B.J.VERLINGUE, *Encyclopédie des céramiques de Quimper. Faïences grès terres vernissées*, vol.V, Le Mans, 2007, p.158; of met het meer kubistische ‘Pieuvre et homard’, uitgevoerd te Sèvres en afgebeeld in an., *Échos et nouvelles*, in *Les Échos des Industries d’Art*, december, 1928, p.35.

952 “il faut signaler la révélation de Lebasque (Pierre) comme modeleur de poissons, riches de couleurs, et qui vous glissent dans les mains”, in A.ALEXANDRE, *Notes d’une promenade au Salon d’Automne*, in *La Renaissance*, november-december, 1932, p.186. Een vitrine met vissen van Lebasque is afgebeeld op p.185.

953 Zie R.MOUTARD-ULDRY, *Les artisans français*, in *Beaux-Arts*, 6 december 1935, p.3.

954 Een historicistische reactie tegen modernistische interieurs was in meerdere landen reeds een feit in de jaren twintig en zette zich versterkt door vanaf het midden van de jaren dertig, in Parijs bijvoorbeeld in de neobarok van Terry en de Beistegui of in de opkomende nostalgie naar het Second Empire. De Lanels voegden zich later in die stroming in, mede gestimuleerd door hun samenwerking met Moreux. Zie hiervoor noot 608. Ook het soms zeer retrograde werk van Buthaud uit die tijd past in de Baroque Baroque – de term is van Calloway – van de jaren dertig en in de daarop aansluitende Vogue Regency – de term is van Lancaster.

955 Een criticus zou het werk van Jacques Lenoble voor dat van zijn vader hebben aangezien, aldus Tisserand in E.T. [E.TISSERAND], op.cit. (noot 421), p.103.

956 Lenobles decors van ‘terres mélangées’, waarbij met twee tonen slip spiraalvormig is gedraaid, zijn voor het eerst gepubliceerd in januari 1935 in J.GALLOTTI, op.cit. (noot 616), pp.4 en 5. Een gelijkaardige techniek werd vanaf 1967 karakteristiek voor Rie, zie T.BIRKS, op.cit. (noot 901), p.56.

957 Zie G.DERYS, Jacques Lenoble, in *Mobilier et Décoration*, 1938, p.187.

958 De geboortedatum van Hélène Lenoble vond ik in publicaties over Henri Lebasque. De sterfdatum werd mij bezorgd door Kristin McKirdy.

959 Voor Bigot en Halou, zie bijvoorbeeld de afbeeldingen in A.DUNCAN, op.cit. (noot 310), pp.53-54. Voor een pad van Beyer uit 1936, zie G.KLEIN, Paul Beyer, potier, cat. Straatsburg (Musée Alsacien), 1984-1985, p.17. Voor een pad van Soudbinine uit diezelfde tijd, zie M.FARÉ, op.cit. (noot 592), p.78.

- 960 Zie de afbeelding van een schotel in M.GAUTHIER, Moly-Sabata, in *Art et Décoration*, september-oktober, 1938, p.294. Colucci zou voor de oorlog ook in Saint-Amand-en-Puisaye hebben gewerkt volgens R.MOUTARD-ULDRY, op.cit. (noot 939), 1946, p.68.
- 961 Typisch in dit verband is Colucci's samenwerking met de decorateur Roche voor wie hij lampevoeten vervaardigt die neobarokke kappen dragen ontworpen door de architect Quintili, zie P.MAURIÈS, Serge Roche, cat. Parijs (Galerie Chastel Maréchal), 2006, pp.154-155.
- 962 Baugéy over de karakteristieken van de jonge Franse ceramiek, in J.MOUGIN en Ch.BAUGEY, *La céramique française contemporaine. Moderne Französische Keramik*, cat. Baden Baden (Trinkhalle), 1947; Berlijn (Kurfürstendamm 211), 1947; München (Museum für Angewandte Kunst), 1947, p.26
- 963 De sterfdatum van Odile Mougin werd mij meegedeeld door Jacques Peiffer, auteur van meerdere publicaties over de gebroeders Mougin. Voor Odile Mougin, over wie geen monografische literatuur bestaat, zie J.G.PEIFFER, op.cit. (noot 539), pp.126-133.
- 964 Voor voorbeelden van dat vooroorlogse, persoonlijke werk, zie R.MOUTARD-ULDRY, Maurice Gensoli, in *Beaux-Arts*, 27 september 1935, p.3; G.D. [G.DERYS], op.cit. (noot 526), pp.190 en 191; en Y.RAMBOSSON, op.cit. (noot 485), p.286.
- 965 Het vroegst is dat aan te wijzen in werk uit 1946, zie de afbeelding van een vaas geïnspireerd op een lotusblad in G.POULAIN, *Le Salon d'Automne*, in *Mobilier et Décoration*, oktober, 1946, p.36. Enkele jaren later worden vormen afgebeeld die op de ceramiek van Jouve of op de houten vormen van Noll gelijken.
- 966 De geboortedatum van Paul Édouard Dordet werd mij meegedeeld door Éric Raoult, burgemeester van Le Raincy. Dordet zou er volgens de bevolkingsregisters hebben gewoond van 1953 tot 1965. Le Raincy wordt evenwel reeds als woonplaats opgegeven in verschillende tentoonstellingscatalogi van voor 1953. De sterfdatum werd mij bezorgd door Albert Vatinet, burgemeester van Bormes-les-Mimosas, waar Dordet overleed.
- 967 Over Dordet bestaat geen monografische literatuur. Hij is zelfs niet opgenomen in het uitvoerige L.BARTOLETTI e.a., *Création en France. Arts décoratifs 1945-1965. Répertoire alphabétique* (reeks *Création en France*), Montreuil, 2009. Vermeldingen komen slechts sporadisch voor in de literatuur van 1942 tot 1947 en een enkele maal in 1953, zie hiervoor onze noot 645. Ceramiek van Dordet dook sporadisch op in de kunsthandel in 2000 en volgende jaren.
- 968 Zo voor Terrier, zie M.TERRIER, op.cit. (noot 635), p.42. Besnard en Jacques Lenoble waren waarschijnlijk de eersten die onbedekte partijen door middel van koude notenbeits verdonkerden.
- 969 Camard stelt dat Kieffers nalatenschap, dat een driehonderd stukken telt, nagenoeg zijn gehele oeuvre omvat, in J.-P. CAMARD, op.cit. (noot 649), z.p. Faré daarentegen spreekt van een "abondante production", in M.FARÉ, op.cit. (noot 592), p.20.
- 970 Werk zoals cat.318 en cat.319 werd niet vroeger gepubliceerd dan in 1963, zie noot 647. Voor het oudere werk, zie bijvoorbeeld stukken in *sang-de-boeuf* uit 1929 en 1937 in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs. Dergelijk werk toonde hij nog in 1950, zie R.MOUTARD-ULDRY, *Les arts du feu*, in *Arts*, 23 juni 1950, p.5.
- 971 Over de Chaumeils zijn er tot nu toe slechts sporadisch summie gegevens gepubliceerd. Afbeeldingen van hun werk zijn er weinig en op de kunstmarkt duiken slechts zelden stukken op.
- 972 Henri Chaumeil presenteerde ceramiek, gemaakt in samenwerking met zijn zoon Jean-Paul op het Salon d'Automne in 1924 en 1932. In de saloncatalogi van de overige jaren tussen 1919 en 1938 wordt geen gewag gemaakt van samenwerking.

BIBLIOGRAFIE

VOORWOORD

“No room! No room!” they cried out when they saw Alice coming. “There’s plenty of room!” said Alice indignantly, and she sat down in a large arm-chair at one end of the table.

Lewis Carroll, Alice’s Adventures in Wonderland

De bibliografie wil een werkinstrument zijn voor verder onderzoek. Tegelijkertijd is ze revelerend voor de historiografie van de receptie, waarbij verhoudingen zoals tussen oude en recente literatuur, tussen die van de ceramisten onderling, en tussen nationale en buitenlandse belangstelling duidelijk worden. Daarom bleek het zinvol eveneens amateuristische publicaties een plaats te gunnen, temeer omdat het verschil tussen amateurisme en wetenschappelijkheid niet altijd even scherp te onderscheiden is. Bovendien kunnen ook die publicaties interessant illustratiemateriaal bevatten. Aldus staat de bibliografie op zich en staat ze los van de door mij geraadpleegde literatuur. Van de in de noten en de catalogue raisonné voorkomende titels is derhalve slechts een deel in de bibliografie terug te vinden.

De bibliografie richt zich op de literatuur met betrekking tot de ceramisten opgenomen in de catalogus. Publicaties over andere ceramisten of niet besproken facetten van de Franse ceramiek uit de betreffende periode, zoals over serviesgoed of bouwceramiek, worden slechts vermeld indien nodig voor een goed begrip van de behandelde materie. Uit de omvangrijke literatuur met een breder thema dan het onze, uit catalogi van museumcollecties, uit veilingcatalogi en uit artikels niet langer dan een pagina werd een strenge selectie gemaakt, gebaseerd op inhoud en illustratiemateriaal of op het belang voor de receptie tot in de jaren 1970. De keuze uit secundaire publicaties werd mede bepaald door de aanwezigheid van hoofdstukken of paragrafen. Geselecteerd werd uiteraard ook uit de literatuur over kunstenaars die in meerdere disciplines actief waren. Contemporaine niet-monografische catalogi van kunsthands, saloncatalogi, krantenartikels, teksten op het internet, bijdragen in encyclopedieën en onuitgegeven proefschriften werden niet opgenomen.

Bij de literatuur per ceramist worden vermeldingen in de opgenomen algemene literatuur niet herhaald. Voor de ceramisten over wie geen monografische literatuur bestaat, verwijs ik naar de noten bij de betreffende catalogusnotities.

Door andere auteurs genoteerde publicaties werden slechts overgenomen als de referentie kon worden nagegaan. Dat was niet altijd mogelijk, in spijt van alle inspanning. De bibliografie wil dan ook geen aanspraak maken op volledigheid.

Voor de uniformiteit en de duidelijkheid werden, zoals overal elders in het boek, accenttekens op hoofdletters geplaatst, ook waar die in de oorspronkelijke typografie ontbreken.

De bibliografie werd afgesloten in de loop van 2011. Ze werd daarna nog aangevuld met enkele belangrijke publicaties uit 2012.

I. CONTEMPORAINE ALGEMENE LITERATUUR

- an., La céramique moderne. Grand Dépôt – E.Bourgeois, in G.BERGER (o.l.v.), Exposition des arts de la femme, cat. Parijs (Palais de l'Industrie), 1892, pp. 106-107.
- an., Petits salons, in La Grande Dame, 1894 (2^e sem.), pp. 21-27.
- an., French Pottery, in Ceramic Studio, juni, 1902, pp. 30-31.
- an., Exposition de la porcelaine. Son décor. Sa monture, cat. s.l. [Parijs] (Musée Galliera), 1907.
- an., Exposition des grès, faïences, terres cuites et leurs applications, cat. s.l. [Parijs] (Musée Galliera), 1911.
- an., Répertoire d'art décoratif moderne. Les vases, in Art et Industrie, mei, 1911, pp. 195-202; juni, 1911, pp. 235-242; juli, 1911, pp. 33-40; augustus, 1911, pp. 75-82.
- an., [Le carnet d'un curieux.] La Maison Géo Rouard, in La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe, juli, 1918, pp. 176-178.
- an., Art et industrie de la céramique, gevolgd door Section française, in F.DAVID en P. LÉON (red.), Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Rapport Général, Section Artistique et Technique, vol.V, Parijs, s.d., pp.51-59, pl.XLVII-LXIV; idem in an., Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XX^e siècle, vol.V, Parijs, s.d., pp. 51-59, pl.XLVII-LXIV.
- an., Le Salon d'Automne, modernités et controverses, in Céramique et Verrerie, november, 1926, pp. 439-441, 445.
- an., Exposition d'œuvres de céramistes modernes 1890-1930, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1931.
- an., Exposition Internationale des Arts et Techniques. Groupe U.C.A.F. Artisans 1937, Parijs, 1937.
- an., Conservatoire national des Arts et Métiers. Catalogue du musée. Section S. Céramique, Parijs, 1943, passim.
- an., La céramique moderne, in La Maison Française, februari, 1947, pp. 25-29.
- an., Les vases, in La Maison Française, juli, 1947, pp. 33-37.
- an., L'objet d'art dans la maison: le grès, in La Maison Française, september, 1947, pp. 31-36.
- ALEXANDRE A. (inleid.), Catalogue d'une importante collection d'objets d'art et grès flammés provenant de la collection du maître potier Paul Jeanneney de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre) [...], veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 28-29 juni 1921.
- ARÈNE P., Union Centrale des Arts Décoratifs. 8^e Exposition. La céramique (3^e groupe). Rapport, in Revue des Arts Décoratifs, januari, 1885, pp. 169-187.
- [AVERY C.L.] C.L.A., A Gift of Modern Ceramics, in Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, juni, 1923, pp. 142-143.
- BABIN G., La Céramique. Expositions Dalpayrat-Lesbros, Lachenal, Delaherche, in L'Art Décoratif Moderne, vol.IV, 1895-1896, pp.66-67.
- BALMONT [J.], La céramique à l'exposition, in Revue de l'Exposition Universelle de 1889, vol. II, 1889, pp. 254-264.
- BALMONT [J.], La céramique à l'exposition. Flambés et pâtes colorées, in Revue de l'Exposition Universelle de 1889, vol. II, 1889, pp. 361-363.
- BASCHET R., La céramique dans la décoration, in Images de France. La Revue des Métiers d'Art, juli, 1944, pp. 8-9.
- BAYARD É., Le style moderne (reeks L'art de reconnaître les styles), Parijs, 1922, vooral pp. 309-314.
- BAYARD É., L'art appliqué français d'aujourd'hui, Parijs, s.d. [1926?], pp. 89-109.
- BESNARD Ch.-H., L'art décoratif moderne et les industries d'art contemporaines, Parijs, 1925, pp. 89-98.
- BORRMANN R., Moderne Keramik, in Kunstgewerbeblatt, 9, 1898, pp. 159-160, 165-168, 173-184, 188-189.
- BORRMANN R., Moderne Keramik (reeks Monographien des Kunstgewerbes), Leipzig, s.d.[1902], passim.
- BRACQUEMOND F., Le grès à l'Exposition Universelle, in Le Journal des Arts, 21 januari 1890, pp. 2-3.
- BRÜNING A., Moderne Kunsttöpfereien auf der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, in Kunst und

Handwerk, 9, 1897-1898, pp. 301-313.

- CAVAILLE R., Un céramiste et un orfèvre: Rouard et Jean-E. Puiforcat, in *L'Illustration*, oktober, 1925, p. 33.
- CHAVANCE R., La céramique, in *L'Annuaire des Arts Décoratifs Modernes*, 1924, pp. 101-109.
- CHAVANCE R., La céramique d'art, in *Les Échos des Industries d'Art*, mei, 1926, pp. 5-11.
- CHAVANCE R., La céramique et la verrerie (reeks *L'art français depuis vingt ans*), Parijs, 1928, pp. 1-68.
- CHAVANCE R., Les Artisans Français Contemporains, in *Mobilier et Décoration*, januari, 1935, pp. 14-21.
- CHAVANCE R., Trois expositions, in *Métiers de France*, juli, 1942, z.p.
- CHAVANCE R., Les hommes et leurs œuvres, in G. JANNEAU, R. CHAVANCE en L. CHERONNET, *Les beaux métiers. Artistes-artisans*, Parijs, 1943, pp. 7-16.
- CHAVANCE R., Rouard et la céramique moderne, in *Mobilier et Décoration*, december, 1948, pp. 37-41.
- [CHAVANCE R.] R.C., Une exposition chez Rouard. Les arts du feu, in *Mobilier et Décoration*, januari-februari, 1953, pp. 36-41.
- CHERONNET L., Au Salon d'Automne, in *Céramique, Verrerie, Émaillerie*, 1935, pp.443-444.
- CHERONNET L., XIX^e Exposition des Artisans Français Contemporains chez Rouard, in *Céramique, Verrerie, Émaillerie*, 1935, p.445.
- [CHIRONNET L.] L.C., Une exposition de céramiques, in *À la Française*, juni, 1943, pp. 4-5 ; ook in *Images de France. La Revue des Métiers d'Art*, juli, 1943, pp. 4-5.
- CLOUZOT H., La poterie émaillée moderne, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, vol. XLI, 1922, pp. 239-241.
- CLOUZOT H., La céramique à l'exposition, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, december, 1925, pp. 564-576.
- COCHOY M., La poterie artisanale vernissée, in *Visages du Monde*, 92, 1949, pp. 20-21.
- COX W.E., *The Book of Pottery and Porcelain*, vol. II, New York, 1944, pp. 1010-1014.
- DAY L.F., *Modern Pottery at the Paris Exhibition*, in D. CROAL THOMSON (red.), *The Paris Exhibition 1900*, Londen, 1901, pp. 97-102.
- DE LIESVILLE A.R., Exposition Universelle. Les industries d'art au Champ de Mars. La céramique moderne, in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XVIII, 1878, pp. 674-694; ook als A.R. DE LIESVILLE, Les industries d'art au Champ de Mars, IV. La céramique moderne, in L. GONSE (red.), *Exposition Universelle de 1878. Les beaux-arts et les arts décoratifs*, vol. I: *L'art moderne*, Parijs, 1879, pp. 403-424 ; ook als A.R. DE LIESVILLE, *Exposition universelle de 1878. Les industries d'art. La céramique et la verrerie au Champ-de-Mars*, Parijs, 1879.
- DEMAISON M., Les montures de vases, in *Art et Décoration*, vol. XII, 1902, pp. 201-208.
- DERYG G., Groupe des Artisans Français Contemporains, in *Mobilier et Décoration*, januari, 1934, pp. 34-38.
- [DERYG G.] G.D., Le Groupe Français des Artisans Contemporains. Dix-neuvième exposition chez Rouard, in *Mobilier et Décoration*, december, 1935, pp. 365-369.
- DESHAIRS L., *L'art décoratif français, 1918-1925. Recueil de documents parus dans la revue Art et Décoration*, Parijs, s.d. [1925], pp. 145-161.
- DESHAIRS L., *L'art décoratif français. Deuxième série. Recueil de documents parus dans la revue Art et Décoration*, Parijs, s.d. [1930], pp. 119-127.
- [DE VRIES R.W.P.] R.W.P. Jr., *Fransch aardewerk*, in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1913 (1^e sem.), p. 440.
- DIEHL G., Les richesses de la céramique, in *Les Arts*, 27 juni 1943, p. 4.
- DOAT T., *Causerie d'un émailleur*, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XII, 1891-1892, pp. 39-46, 76-80.
- DOAT T., *Ceramic Movement in Europe in 1900*, in *Keramic Studio*, 4, 1903, pp. 6-11.
- DOAT T., *Grand Feu Ceramics. A Practical Treatise on the Making of Fine Porcelain and Grès*, Syracuse, N.Y., 1905.
- DOAT T., Les céramiques de grand feu. La porcelaine dure et le grès-cérame, in *Art et Décoration*, september, 1906, pp. 87-104; november, 1906, pp. 153-163; februari, 1907, pp. 69-80.
- DU BERCEL J., L'objet d'art et le décor moderne, in *Art et Industrie*, september, 1928, pp. 37-40.

- DUBOUCHÉ A., Exposition de l'Union Centrale. Industrie moderne. Céramique, in *Gazette des Beaux-Arts*, oktober, 1874, pp. 310-320.
- DUBOUCHÉ A., La céramique contemporaine à l'exposition de l'Union Centrale des Beaux-Arts, in *L'Art*, oktober, 1876, pp. 52-57.
- DUBOUCHÉ A., La céramique contemporaine à l'Exposition Universelle de 1878, in *L'Art*, oktober, 1878, pp. 49-64, 73-90.
- DUBOUCHÉ A., Poteries décoratives, in V. DE LUYNES (red.), *Exposition Universelle Internationale de 1878 à Paris. Groupe III. Classe 20. Rapport sur la céramique*, Parijs, 1882, pp. 105-144 ; ook in E. DIDRON (red.), *Exposition Universelle Internationale de 1878 à Paris. Rapport du jury international*, vol.V, Parijs, 1882, pp. 105-144.
- D'UCKERMAN P., *L'art dans la vie moderne*, s.l. [Parijs], 1937, pp. 91-96.
- ESCOLIER R., L'exposition de la porcelaine française moderne au Musée Galliera, in *L'Art Décoratif*, augustus, 1907, pp. 43-50.
- ESTOR L., Paris 1885. Exposition Internationale du Travail au Palais de l'Industrie. Rapport du jury de la céramique. Classes 20 et 21, Parijs, 1886.
- FARÉ M. (inleid.), *Exhibition of Modern French Pottery*, cat. Birmingham (s.l.), Stoke-on-Trent (s.l.), Derby (s.l.), Swansea (s.l.), 1947.
- FARÉ M., La céramique contemporaine, Parijs-Straatsburg, 1953-1954.
- FAU A., L'art industriel céramique moderne, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, december, 1927, pp. 543-545.
- FERNOUX M., Exposition de la céramique et de tous les arts du feu, in *L'Art Décoratif Moderne*, vol.V, 1896-1897, pp.188-189.
- FEUILLET M., Le Grand Dépôt, palais des arts du feu, in *Le Gaulois Artistique*, 24 januari 1928, pp.82-83.
- FRANTZ H., La céramique française à l'exposition, in *L'Art Décoratif*, september, 1900, pp. 241, 243-247.
- FRANTZ H., Enamels and Pottery at the Paris Salons, in *The Studio*, vol. XLIV, 1908, pp. 212-215.
- [FRED W.] an., Glass and Ceramic Industry at the Paris Exhibition. II. Ceramic, in *The Artist*, november, 1900, pp. 122-134.
- FRED W., Glas und Keramik auf der Pariser Weltausstellung, in *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. III, 1900, pp. 379-400.
- GARNIER E., 8^e Exposition de l'Union Centrale des Arts Décoratifs: La céramique et la verrerie modernes, in *Gazette des Beaux-Arts*, januari, 1885, pp. 26-38.
- GARNIER E., Exposition Universelle de 1889: La céramique. La porcelaine, in *Gazette des Beaux-Arts*, juli, 1889, pp. 89-101; september, 1889, pp. 328-344.
- GARNIER E., Exposition Universelle de 1889. Les industries d'art. La céramique architecturale et décorative. La faïence, le grès, le verre, la mosaïque, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1889 (2^e sem.), pp. 561-582.
- GARNIER E., Porcelain and Pottery, in L. DE FOURCAUD e.a., *First Exhibition of French Artists in Decorative Art*, cat. Londen (The Grafton Galleries), 1893, pp. 10-14.
- GARNIER E., La terre. Les arts du feu, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, augustus, 1900, pp. 103-116; september, 1900, pp. 173-188; december, 1900, pp. 389-404.
- GAUTHIER M., Exposition Internationale des Arts Décoratifs. La céramique, in *L'Art Vivant*, 1 november 1925, pp. 17-22.
- GAUTHIER M., Un palais des arts du feu: le Grand Dépôt, in *L'Art Vivant*, 1 februari 1928, pp. 142-145.
- GAUTHIER M., Au palais des arts du feu. L'élite des artistes et des artisans au Grand Dépôt, in *La Renaissance de l'Art*, maart, 1928, p. 137.
- GIACOMOTTI J., La céramique, vol. III: La faïence fine, la porcelaine tendre et la porcelaine dure (reeks Les arts décoratifs), Parijs, 1935, pp. 58-63.
- [GILLE-DELAFFON S.] S.G.-D., Les arts du feu, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, 9 december 1938, p. 3.

- GLÜCCQ Ch., Exposition Universelle et Industrielle, vol. I, Parijs, 1878, pp. 21-23.
- GMELIN M., La céramique et la verrerie à l'Exposition internationale des arts décoratifs de Turin en 1902, in *La Céramique et la Verrerie*, 154, 1902, pp. 67-72.
- GRASSET E., Formes et décoration des vases, in *Art et Décoration*, 1909 (2^e sem.), pp. 131-140.
- GRASSET E., La décoration céramique, in *Art et Décoration*, 1912 (2^e sem.), pp. 89-96.
- GRELL J., Die Pariser Kunstgewerbe Ausstellung 1925, in *Keramische Rundschau*, 38, 1925, pp. 1-44.
- GROS G.-J., Le groupe des Artisans Français Contemporains (chez Rouard), in *Mobilier et Décoration*, december, 1931, pp. 548-554.
- HENRIOT G., La dixième exposition des Artisans Français Contemporains, in *Mobilier et Décoration*, januari, 1927, pp. 16-32.
- [HOLME Ch.] C.H., The Renaissance of the Potter's Art in France, in *The Studio*, vol. III, 1894, pp. 180-181.
- JAENNICKÉ F., Geschichte der Keramik, Leipzig, 1900, pp. 787-790, 783-785.
- JANNEAU G., Le mouvement moderne. Jonchée d'objets d'art, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, december, 1920, pp. 513-523.
- JANNEAU G., L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Les arts de la terre et du métal. La céramique, in *Beaux-Arts. Revue d'Information Artistique*, juli, 1925, pp. 217-224.
- [JANNEAU G.] G.J., Au Salon des Artistes Décorateurs, in *Céramique et Verrerie*, juni, 1927, p. 854.
- JANNEAU G., Maîtres de la matière, in G. JANNEAU, R. CHAVANCE en L. CHERONNET, *Les beaux métiers. Artistes-artisans*, Parijs, 1943, pp. 2-6.
- JEAN R., Les arts de la terre. Céramique – verrerie – émaillerie – mosaïque - vitrail (reeks *Manuels d'histoire de l'art*), Parijs, 1911, pp. 227-240.
- KAPFERER S., Les artistes céramistes et verriers au Salon des Artistes Décorateurs, in *Les Arts du Feu*, juni, 1938, pp. 62-64.
- KIM J., Les arts du feu au Salon de la Société des Artistes Décorateurs, in *Les Arts du Feu*, juni, 1938, pp. 60-61.
- KIM J., Au Salon d'Automne, in *Les Arts du Feu*, december, 1938, pp. 180-181.
- KIM J., Les arts du feu au Salon des Artistes Décorateurs, in *Les Arts du Feu*, mei, 1939, pp. 147-151.
- KECHELIN R., Exposition Internationale des Industries et du Travail de Turin 1911. Groupe XIII, classe 71-B. L'art décoratif moderne, Parijs, s.d., pp. 33-37.
- KECHELIN R. (inleid.), *Tentoonstelling van Moderne Fransche Ceramiek*, cat. Amsterdam (Stedelijk Museum), 1913.
- KECHELIN R., L'Exposition des Arts Décoratifs Modernes: les premiers efforts de rénovation (1885-1914), in *Gazette des Beaux-Arts*, mei, 1925, pp. 253-264.
- LABBÉ E., Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne (1937). Rapport général, vol. VI, Parijs, 1939, pp. 174-187.
- LAROCHE S., L'exposition des Artisans Français Contemporains chez Rouard, in *L'Art Vivant*, februari, 1934, pp. 70-71.
- LARROUMET G., Les arts du feu. La céramique artistique (3^e et dernier article), in *Revue des Arts Décoratifs*, november, 1897, pp. 363-373.
- LE CHATELIER A., Céramique d'art, in *Art et Décoration*, 1899 (2^e sem.), pp. 134-139.
- LE CHATELIER A., Céramique d'art. Deuxième article, in *Art et Décoration*, 1899 (2^e sem.), pp. 181-189.
- LEFÈVRE L., La céramique à l'Exposition Universelle de 1900, in *La Céramique*, 133, 1901, pp. 111-120.
- LÉON P. e.a. (o.l.v.), *Moderne Fransk Keramik og Glas*, cat. Kopenhagen (Det Danske Kunstindustrimuseum), 1927 ; Stockholm (Nationalmuseum), 1927.
- LÉON P. (red.), Les arts du feu, in *L'Art Vivant*, 216, 1937, pp. 285-324.
- LEONARD A.B., Pottery and Porcelain at the Paris Exposition, in *Keramic Studio*, augustus, 1900, pp. 73-75.
- [LEONARD A.B.] an., Exhibition of French Pottery at the Tiffany Studios, in *Keramic Studio*, augustus, 1901, pp. 82-83.

- LOEBNITZ J., Classe 20. Céramique, in A. PICARD (red.), Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris. Rapports du jury international, vol. IV, Parijs, 1891, pp. 187-271 ; ook als J.LOEBNITZ, Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris [...] classe 20. Céramique [...], Parijs, 1891.
- MARC A., La céramique française, in L'Exposition de Paris, 28, 1878, pp. 219-220, 222 ; 29, 1878, pp. 226-228.
- MARSH E. (inleid.), An Exhibition of Contemporary French Pottery by Members of the Group of "Artisans Français Contemporains", cat. Londen (Brygos Gallery), s.d. [1938].
- MARX R., La décoration et l'art industriel à l'Exposition Universelle de 1889. Conférence faite au Congrès de la Société Centrale des Architectes Français, Parijs, 1890, pp. 49-53.
- MARX R., La décoration et les industries d'art à l'Exposition Universelle de 1900, Parijs, 1902, pp. 55-117.
- McLAUGHLIN L. e.a., Ceramics, in The Art Amateur, december, 1882, pp. 19-22.
- MEIER-GRAEFE J., Céramique. L'industrie d'art moderne à Nancy, in Revue Industrielle de l'Est, oktober, 1896, pp. 4-6.
- MOLINIER É. (inleid.), Catalogue de l'exposition nationale de la céramique et de tous les arts du feu, Parijs (Palais des Beaux-Arts), 1897.
- MOLINIER É., Les arts du feu, in Art et Décoration, 1897 (1^e sem.), pp. 109-115.
- MOLINIER É., Quelques mots sur l'exposition de céramique, in Art et Décoration, 1897 (2^e sem.), pp. 1-8.
- MOLINIER É., Les arts du feu (Salons de 1898), in Art et Décoration, 1898 (1^e sem.), pp. 189-200 ; hernomen in G.RACINE (red.), Art & Décoration 1897-1939. Les années "mémoire" (reeks Un siècle d'histoire), Parijs, 1996, pp. 40-53.
- MONTCLAVEL R., Exposition de la céramique et des arts du feu, in La Science Française, 106, 1897, pp. 407-409.
- MOUGIN J. en Ch. BAUGEY, La céramique française contemporaine. Moderne Französische Keramik, cat. Baden-Baden (Trinkhalle), 1947 ; Berlijn (Kurfürstendamm 211), 1947 ; München (Museum für Angewandte Kunst), 1947.
- MOUREY G., Moderne Fransk Keramik, in Atlantis, 3, 1919, pp. 132-148.
- MOUTARD-ULDRY R., La céramique contemporaine, in Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts, 1 januari 1937, p. 6.
- MOUTARD-ULDRY R., L'artisanat à la française. Trois maîtres céramistes. Paul Beyer, Jacques Lenoble, Émile Decœur, in À la Française, juni, 1943, pp. 24-26.
- MOUTARD-ULDRY R., Céramistes et potiers, in R. MOUTARD-ULDRY e.a., L'œuvre du feu, in Art Présent, mei, 1949, pp. 53-57.
- MOUTARD-ULDRY R., Tapisseries et céramiques, in Les Arts, 11 november 1949, p. 4.
- NICOLLE H., La céramique moderne, in Les Arts Français, 24, 1918, pp. 227-240.
- OULMONT Ch., Les lunettes de l'amateur d'art. L'art moderne, Parijs, 1927, pp. 159-198.
- PAPINI R., Le Arti d'Oggi : Architettura e Arti Decorative in Europa, Milaan-Rome, 1930 ; Londen, 2005², pl. CCLI-CCLXV.
- PAUBERT, La céramique moderne, in La Nervie, vol.VIII, 1928, pp. 12-13.
- PAUL-BOUSQUET M., Épis de Faïtage, in Arts, 10 februari 1945, pp.15-16.
- PELKA O., Keramik der Neuzeit (reeks Monographien des Kunstgewerbes), Leipzig, 1924, pp. 96-101, 108-114.
- PIERHAL A., Le grès de grand feu. Lenoble-Decœur-Simmen, in L'Art Vivant, juni, 1931, pp. 281, 298.
- PIERHAL A., Céramiques d'art, in P. LÉON (red.), Les arts du feu, in L'Art Vivant, 216, 1937, pp. 321-324.
- PILLEMENT G., Peintres céramistes, in Visages du Monde, 92, 1949, pp. 7-9.
- PONCETTON F., La céramique et la verrerie, in P. LÉON e.a., Les arts décoratifs modernes 1925, in Vient de Paraître. Revue des Arts et des Lettres, spec.nr., 1925, pp. 41-47.
- POURCHET M., Céramique et verrerie d'art, in Les Échos des Industries d'Art, juli, 1928, pp. 5-23.
- POURCHET M., La céramique de 1860 à nos jours, in Art et Industrie, december, 1928, p. 50.
- QUÉNIoux G., Les arts décoratifs modernes (France), Parijs, 1925, pp. 209-242.

- RAMBOSSON Y., Quarante ans de céramique française ou la renaissance d'un art, in *Comœdia*, juni, 1931, p. 3.
- RAPIN H., [Les arts appliqués à l'Exposition Coloniale] Classe 72. La céramique, in *Art et Industrie*, juli, 1931, pp. 37-38.
- RÉMON G. (red.), DELAHERCHE A. e.a., Céramique et verrerie d'art, in *Les Échos des Industries d'Art*, mei, 1927, pp. 5-32.
- [RÉMON G.] G.R., Les Artisans Français Contemporains, in *Mobilier et Décoration*, 1930 (2^e sem.), pp. 243-250.
- RENAULT P., La céramique aux Salons de 1946. Le Salon des Artistes Décorateurs, in *L'Industrie Céramique*, 370, 1946-1947, pp. 129-130.
- RENAULT P., À la recherche de nouveautés céramiques au 33^e Salon des Artistes Décorateurs-Créateurs. Considérations sur la céramique moderne, in *L'Industrie Céramique*, 377, 1947, pp. 245-247.
- RICHARDS Ch.R. (inleid.), *International Exhibition of Ceramic Art*, cat. New York (Metropolitan Museum of Art), e.a., 1928-1929, passim.
- ROCHE P., Exposition des Grès, Faïences et Terres cuites et leurs Applications au Musée Galliera (1911). Rapport Général, Parijs, 1912.
- ROCHE P., La leçon d'une exposition. Le grès, la faïence et la terre cuite au Musée Galliera, in *Art et Industrie*, januari, 1912, pp. 1-16.
- ROUARD G., Catalogue des objets d'art moderne. Porcelaines, grès, verres [...] faisant partie de la collection Roger Marx, veilingcat. Parijs (Galerie Manzi et Joyant), 13 mei 1914.
- SACHOT R., Exposition Internationale de Saint-Louis U.S.A., 1904. Section française. Rapport du groupe 45, Parijs, 1907, pp. 22-27.
- SANDIER A., La céramique à l'exposition. Deuxième article, in *Art et Décoration*, februari, 1901, pp. 53-68.
- SARRIAU H., Musée centennal de la classe 72. Céramique à l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du comité d'installation, s.l., s.d., pp. 183-200.
- SAUNIER Ch., La céramique architecturale à l'exposition, in *L'Art Décoratif*, december, 1900, pp. 97-101 en tegenover p. 97.
- SAUNIER Ch., Céramique, verrerie, émail, in *L'Art Décoratif*, juli, 1901, pp. 147-156, 158.
- [SAVREUX M.] M.S., Une exposition de céramique française contemporaine au Musée de Sèvres, in *Art et Décoration*, augustus, 1922, chronique, pp. 5-6.
- SAVREUX M., La céramique à l'exposition des arts décoratifs, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, vol. XLVIII, 1925, pp. 303-314.
- SCHMIDT A., Die Keramik auf der Pariser Weltausstellung 1878, Berlijn, s.d. [1879], pp.27-86.
- SCHOLLE H., Modern French Ceramics, in *The Arts*, maart, 1923, pp. 218-219.
- SEDEYN É., La porcelaine au Musée Galliera, in *Art et Décoration*, 1907 (2^e sem.), pp. 27-36 en tegenover p. 26.
- SENTENAC P., La grande exposition de la céramique française, in *La Renaissance*, januari, 1929, pp. 60-61.
- SOLLAR F., La céramique et la verrerie d'art, in *Les Échos d'Art*, juli, 1929, pp. 9-19.
- SOLLAR F., Céramique et verrerie, in *Les Échos d'Art*, augustus, 1930, pp. 9-22, 32.
- SOLLAR F., Poteries et céramiques, in *L'Art Vivant*, juli, 1934, pp. 284-285.
- SOLON L.M.E., A History and Description of Old French Faience with an Account of the Revival of Faience Painting in France, Londen, 1903, pp. 149-172.
- SOULIER G., Les arts du feu, in *Art et Décoration*, 1897 (1^e sem.), pp. 109-118.
- STIEGLER G., Exposition de la porcelaine, son décor – sa monture au Musée Galliera (1907). Rapport général, Parijs, 1909.
- TERRIER M., Tendances nouvelles de la céramique française, in *Art et Industrie*, november, 1945, pp. 37-42.
- THIERRY G., La céramique. Section française, in A.PICARD (red.), *Exposition Universelle et Internationale. Rapport du jury international*, Parijs, 1884, pp. 18-80, ook als G. THIERRY, *Exposition Universelle Internationale de 1883 à Amsterdam. Rapport du jury international. Groupe III, classe XXIX. La céramique*, Parijs, 1884.

- THIERRY G., Exposition Universelle Internationale, Anvers, 1885. Rapport du jury international. Groupe II, classe 15. La céramique, Parijs, 1886.
- TISSERAND E., L'exposition des Artisans Français Contemporains, in L'Art Vivant, 1 januari 1927, pp. 34-35.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Explications préliminaires. Les céramistes vivants, in L'Art Vivant, 15 juni 1928, pp. 472-473.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Émile Decœur. Émile Lenoble. Jean Mayodon, in L'Art Vivant, 1 juli 1928, pp. 512-515, 518-519, 523.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Félix et Madeleine Massoul. Fernand Rumèbe. Roux-Champion, in L'Art Vivant, 15 juli 1928, pp. 558-561.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Raoul Lachenal. Henri Simmen. Mme Baillot-Jourdan. Mme Ariès Thibaut, in L'Art Vivant, 1 augustus 1928, pp. 610-614.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Llorens i Artigas. Artigas et Raoul Dufy. Douvain, in L'Art Vivant, 15 augustus 1928, pp. 648-650, 653.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Jean Besnard. René Buthaud, in L'Art Vivant, 1 september 1928, pp. 678-680.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Jean Van Dongen. Charles Catteau. Ewald-Cochet. Paul Bonifas. P. Jacquet. Madame Luc Lanel, in L'Art Vivant, 1 oktober 1928, pp. 752-754, 758-761.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Paul Beyer. Louis Lourieux. Alfred Renoleau, in L'Art Vivant, 1 november 1928, pp. 846-848, 851.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Francisco Durrio. Georges Serré. Robert Lallemand. Henri Chaumeil, in L'Art Vivant, 15 november 1928, pp. 889-892, 895.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Une rétrospective (1860-1928). Expositions nouvelles, in L'Art Vivant, 1 december 1928, pp. 915-917.
- TISSERAND E., L'exposition des Artisans Français Contemporains, in L'Art et les Artistes, december, 1928, pp. 96-101.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Jacques Lenoble. Mme Berthe Cazin. Joseph Massé. Jean Luce. André Fau. R. Augé Laribé. Jacques Cesbron. Michel Boileau, in L'Art Vivant, 1 januari 1929, pp. 16-18, 23.
- TISSERAND E., La céramique française en 1929. Eugène Alluaud. Édouard Cazaux. Marcel Guillard. Camille Iehl. G. Jaeglé, in L'Art Vivant, 15 februari 1929, pp. 173, 175-176.
- TISSERAND E., La céramique et le verre au XIX^e Salon des Décorateurs, in L'Art et les Artistes, juni, 1929, pp. 315-318.
- TISSERAND E., Les arts du feu en 1930, in L'Illustration, november, 1930, pp. 379-382.
- TISSERAND E., Le grès de grand feu: Lenoble, Decœur, Simmen, in L'Art Vivant, juni, 1931, pp. 281-298.
- TISSERAND E., Géographie élémentaire de la céramique française en 1931, in Les Échos d'Art, juli, 1931, pp. 9-15.
- UPMARK G., Moderna franska keramister, in Meddelanden från Svenska slöjdföreningen, 1898 (1^e sem.), pp. 60-68.
- VAILLAT L., Grès, faïences, terres cuites au Musée Galliera et au Pavillon de Marsan, in L'Art et les Artistes, vol. XIII, 1911, pp. 219-224.
- VALOTAIRE M., La céramique française moderne (reeks Architecture et arts décoratifs), Parijs-Brussel, 1930.
- VAN GELDER H.E., Nieuwe ceramiek, in Wendingen, 12, 1927, pp. 3, 13-15.
- VAUDOYER J.-L., H.NOCQ e.a., Le décor de la vie sous la III^e République de 1870 à 1900, cat. Parijs (Pavillon de Marsan), 1933, pp. 156-172.
- VAUDOYER J.-L., L.DESHAIRS e.a., Le décor de la vie de 1900 à 1925, cat. Parijs (Pavillon de Marsan), 1937, pp. 111-123.
- VERNE H. en R.CHAVANCE, Pour comprendre l'art décoratif moderne en France, Parijs, 1925, pp. 181-195.
- VOGT G., Exposition universelle de 1900. Rapport du jury international. Classe 72. La céramique, Parijs, 1901 ; ook als G. VOGT, La céramique, in A.PICARD (red.) Exposition Universelle et Internationale. Rapport général, vol. IV, Parijs, 1902, pp. 1-138.

- VON FALKE O., Die Kunsttöpferei auf der Pariser Weltausstellung, in *Kunstgewerbeblatt*, 5, 1901, pp. 82-97.
- VON FALKE [O.], Moderne Keramik, in *Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins Stuttgart*, 4-5, 1902-1903, pp. 214-238.
- ZANO E., La céramique à l'exposition des Artistes Décorateurs, in *Art et Industrie*, juli, 1926, pp. 47-50.
- ZIMMERMANN E., Moderne Keramik auf der Pariser Weltausstellung, in *Kunst und Handwerk*, 2, 1900-1901, pp. 40-46; 3, 1900-1901, pp. 65-100.

II. RETROSPECTIEVE ALGEMENE LITERATUUR

- an., Französische Kunstkeramik zur Zeit der Impressionisten, in *Artis*, 6, 1972, pp. 16-18.
- an., Œuvres de céramistes du début du 20^e siècle, in G. BOUDAILLE (inleid.), *Céramique contemporaine*, cat. Parijs (Bibliothèque Forney), 1978-1979, z.p. [12pp.]
- an., Musée de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre). Catalogue des collections. Grès traditionnels et École de Carriès, s.l. [La Ferté-sous-Jouarre], 1994, pp. 24-28.
- an., La céramique du XX^e siècle sort des réserves, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1996.
- an., L.C.-G., Fleurons de la céramique Art nouveau, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 376, 2003, p. 15.
- ARTHUR P., French Art Nouveau Ceramics. Artists and Ateliers [publicatie in voorbereiding]
- ARWAS V., Art Deco, Londen, 1980, pp. 271-283.
- ARWAS V., Art Nouveau, the French Aesthetic, Londen, 2002, pp. 514-555.
- AYROLES V., De l'art nouveau à l'art déco. La maison Rouard, in *L'Objet d'Art - L'Estampille*, 308, 1996, pp. 52-61.
- AZIMI R., Les hauts et les bas de la céramique, in *L'Œil*, 557, 2004, pp. 102-104.
- BANAŚ P. (o.l.v.), Ceramika Secesyjna z kolekcji Pawła Banasia, Marka Kieszkowskiego i Andrzeja Ryszkiewicza, cat. Gdansk (Muzeum Narodowe), 1989, pp. 20-49.
- BARTEN S., Um 1900. Autour de 1900. Verborgene Schätze aus der Sammlung des Museums Bellerive Zürich. Trésors cachés du Musée Bellerive de Zurich, cat. Gingins (Fondation Neumann), 1999; Bielefeld (Kunstgewerbesammlung Stiftung Huelsmann), 2000; Dormagen (Kreismuseum Zons), 2000; Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 2000-2001, pp. 46-72: passim.
- BATTERSBY M., Art Nouveau, Feltham, 1969, pp. 19-21, 35-36.
- BECQUART G., La création céramique du Second Empire à l'Art Nouveau, in *L'Estampille*, 202, 1987, pp. 26-30.
- BECQUART G., D.SZYMUSIAK en P. LE NOUËNE, Du Second Empire à l'Art Nouveau. La création céramique dans les musées du Nord-Pas-de-Calais, cat. Saint-Amand-les-Eaux (Musée Municipal), 1986-1987; Le Cateau Cambrésis (Musée Matisse), 1987; Roubaix (Musée), 1987; Gravelines (Musée), 1987.
- BENNETT I., Three French Potters, in *Crafts*, 17, 1975, pp. 13-17.
- BERTRAND F., Art et industrie du grès en Lorraine, in F. LOYER (o.l.v.), *L'École de Nancy, 1889-1909, Art nouveau et industries d'art*, cat. Nancy (Galerie Poirel), 1999, pp. 250-257.
- BIERI THOMSON H., L'École de Carriès (1888-1914) ou la passion du grès, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 111, 2000, pp. 12-15.
- BLANCHETIÈRE F., Un créateur libre et curieux, in F. BLANCHETIÈRE e.a., *Rodin, les arts décoratifs*, cat. Évien (Palais Lumière), 2009; Parijs (Musée Rodin), 2010, pp. 246-248; gevolgd door F. BLANCHETIÈRE, *Notices d'œuvres*, pp. 250-253.
- BOUVIER R. e.a., Musée de l'École de Nancy, Parijs, 2001, pp. 97, 100-103, 116-119.
- BRIEND C., Les objets d'art: guide des collections. Musée des Beaux-Arts de Lyon, Parijs, 1993, pp. 88-89, 100-101.
- BRUNHAMMER Y., Lo stile 1925, Milaan, 1966, pp. 145-150.
- BRUNHAMMER Y., Le Style 1925 (reeks Les grands styles), Parijs, s.d. [1975], pp. 142-155.

- BRUNHAMMER Y. e.a., *Art Nouveau Belgium-France*, cat. Houston (Rice Museum), 1976 ; Chicago (Art Institute), 1976, passim.
- BRUNHAMMER Y., *Céramique française: les précurseurs*, in *L'Atelier des Métiers d'Art*, 62, 1981, pp. 9-11.
- BRUNHAMMER Y., *La renaissance de la céramique artisanale en France 1840-1940*, in *Métiers d'Art*, 16-17, 1981, pp. 46-54.
- BRUNHAMMER Y., Ch.BIZOT e.a., *Art Deco 1925*, cat. Brussel (Generale Bankmaatschappij), 1975, passim.
- BRUNHAMMER Y. en G.DELAPORTE, *Les styles des années 30 à 50 (reeks Les grands styles)*, Parijs, 1987, pp.68-73.
- BRUNHAMMER Y. en M.-L. PERRIN, *Céramique française contemporaine, sources et courants*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1981-1982, pp. 11-25, 28-38.
- BUFFET-CHALLIÉ L., *Le Modern Style (reeks Les grands styles)*, Parijs, 1975, pp. 107-120.
- BUMPUS B., *Pâte-sur-Pâte. The Art of Ceramic Relief Decoration, 1849-1992*, Londen, 1992, pp. 52-79.
- CAMARD F. en J.-P., *Die Bedeutung des fernen Ostens für die Renaissance der französischen Keramik Ende des 19. Jahrhunderts*, in S.WICHMANN (o.l.v.), *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, cat. München (Haus der Kunst), 1972, pp. 335-337.
- CAMARD F. en J. FERNANDES, *Jacques Émile Ruhlmann e a fraternidade das artes – et la fraternité des arts*, cat. s.l. [Porto] (Villa Serralves), 2009, pp. 218-220, 228-233.
- CAMERON E., *Encyclopedia of Pottery & Porcelain 1800-1960*, New York-Oxford, 1986, passim.
- CASS C., *Masterpieces of French Art Pottery, 1885-1910*, cat. New York (Jason Jacques Inc.), 2005.
- CEFARIELLO GROSSO G., *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. Ceramiche del "Modern Style"*, Faenza, 1992, passim.
- CERUTTI C., *Arti decorative del novecento*, Liberty, Novara, 1985, pp. 6-14.
- CERUTTI C., *Arti del novecento, Art deco*, Novara, 1985, pp. 8-17.
- CHABERT Ph., *Musée d'Art Moderne Troyes. Donation Pierre et Denise Lévy, vol.II*, Troyes, 1982, pp. 67-73.
- CHAUDUN L. en N., *Paris céramique. Les couleurs de la rue*, Parijs, 1998, pp. 42-57.
- CLARK G. (red.), *Ceramic Art. Comment and Review, 1882-1977. An Anthology of Writings on Modern Ceramic Art*, New York, 1978, pp. 28-55.
- D'ALBIS A., *Naissance des couvertes cristallisées*, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 151, 2006, pp. 26-27.
- D'ALBIS J. en L., *Le Japon, un stimulant pour les céramistes*, in *Connaissance des Arts*, mei, 1975, pp. 90-97.
- D'ALBIS L., *Haviland et la révolution du décor 1873-1885*, in A. D'ALBIS e.a., *Porcelaine de Limoges du 18e siècle à l'Art Nouveau*, in *Dossier de l'Art*, 12, 1993, pp. 56-62.
- D'ALBIS L., *Les débuts du japonisme céramique en France de Bracquemond à Chaplet*, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 7, 1998, pp. 13-20.
- DEBISE C., *Émile Gallé et l'École de Nancy*, Metz, 1998, pp. 80-83.
- DECLEIN J., *Céramique Art Nouveau de Clément Massier à Jean Barol. Collection Jean et Paulette Decléin*, cat. Vallauris (Château-Musée), 1995.
- DEFLASSIEUX F., *L'argus des meubles et des objets 1900*, Parijs, 1980, pp. 190-211.
- DELAYE J.-R. e.a., *Collection Karl Lagerfeld. Arts décoratifs du XXe siècle, veilingcat. Parijs (Sotheby's)*, 15 mei 2003, passim.
- DELAYE J.-R., *Collection de céramiques françaises, verreries et documentations provenant de la Villa Clara Schumann à Francfort*, veilingcat. Parijs (Sotheby's), 16 december 2005, pp. 12-229.
- DELL'AVA S., *Céramique art nouveau. France 1900 (reeks Images du Musée d'Art et d'Histoire)*, Genève, 1980.
- DENKER E.P., *Looking East. Art Pottery and Asian Influences, 1875-1935. French Art Pottery from the Collection of Peter A. and Susan Hut*, cat. Easton, Pa. (Morris R. Williams Center for the Arts), 1997.
- DRUICK D.W., *La matinée d'un faune, les débuts de Gauguin dans la céramique*, in H. LOYRETTE, M. OZOUF en

- J.F. REVEL (red.), *Mélanges en hommage à Françoise Cachin*, s.l. [Parijs], 2002, pp. 152-159.
- DRY-VON ZEZSCHWITZ B., *Französische Keramik aus deutschem Privatbesitz, 1870-1935*, veilingcat. München (Ketterer Kunst), s.d. [6 mei 1995].
 - DU CLOSEL E., *Le marché de la céramique moderne*, in *Connaissance des Arts*, 465, 1990, pp. 162-163.
 - DUCRET M., *Musée du Grès Ancien Prémary. Naissance d'un musée. Grès traditionnels Puisaye, Berry - L'École de Carriès*, in *Camosine*, 115, 2004, geheel het nummer.
 - DUCRET M. en P. MONJARET, *L'École de Carriès. L'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940*, Parijs, 1997.
 - DUCRET M. en P. MONJARET, *Passion du grès. L'École de Carriès. Collection Leproust*, cat. Gingins (Fondation Neumann), 2000; Auxerre (Musée Saint-Germain), 2000-2001; Nevers (Palais Ducal), 2001.
 - DUNCAN A., *Art Deco*, Londen, 1988, pp. 104-106, 110-113.
 - DUNCAN A., *Art Nouveau*, Londen, 1994, pp. 117-129.
 - DUNCAN A., *The Paris Salons 1895-1914*, vol. IV: *Ceramics and Glass*, Woodbridge, 1998.
 - DUNCAN A., *Art Deco Complete. The Definitive Guide to the Decorative Arts of the 1920s and 1930s*, Londen, 2009, passim.
 - DUNCAN A., *Classicism and Neo-Classicism at the Fin de Siècle*, in J. JACQUES (red.), *Exotica*, Lenox, 2010, pp. 11-15.
 - DU PASQUIER J., *Céramistes de la période art déco*, in J. DU PASQUIER en R. COUSTET, *Bordeaux arts déco*, Parijs-Bordeaux, 1997, pp. 111-132.
 - DURET-ROBERT F., *Le dernier secret pour vos collections*, in *Connaissance des Arts*, 257, 1973, pp. 50-51.
 - EIDELBERG M., [notities], in M. Th. BRANDLHUBER en M. BUHRS (o.l.v.), *Die Jugend der Moderne. Art Nouveau und Jugendstil. Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz*, cat. München (Museum Villa Stuck), 2010, pp. 354-400, 468-518: passim; ill. pp. 26-147: passim.
 - EIDELBERG M. en C. CASS, *Edmond Lachenal & His Legacy*, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2007.
 - EIDELBERG M. en W.R. JOHNSTON, *Japonisme and French Decorative Arts*, in G.P. WEISBERG e.a., *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, cat. Cleveland (Museum of Art), 1975; New Brunswick (Rutgers University Art Gallery), 1975; Baltimore (Walters Art Gallery), 1975-1976, pp. 140-212.
 - ERNOULD-GANDOUE M., *La Belle Époque des grès*, in *L'Estampille*, september, 1974, pp. 34-43, 60, 84.
 - ERTBERG M. e.a., *Fransk Art Nouveau Keramik i Danmark. Fra Kunstindustrimuseets og John Hunovs Samlinger. French Art Nouveau Ceramics in Denmark. From the Museum of Decorative Art's and John Hunov's Collections*, cat. Vejen (Kunstmuseum), 1999.
 - FANICA P. O. en G. BOUÉ, *Céramiques impressionnistes et grès Art nouveau. Barbotines, faïences et grès. Montigny-sur-Loing, Marlotte, 1872-1958*, s.l. [Parijs], 1988 ; herziene en vermeerde uitgave, Parijs, 2005.
 - FANIEL S. (red.), *Le dix-neuvième siècle français*, Parijs, 1957, pp. 94-97.
 - FAÏ-HALLÉ A., *Notes sur la céramique française au XIX^e siècle*, in B. HEDEL-SAMSON e.a., *Théodore Deck*, cat. Marseille (Musée Cantini), 1980, pp. 7-12.
 - FAÏ-HALLÉ A., *La céramique en France autour de 1907*, in D. FOREST en X. GIRARD (o.l.v.), *La céramique fauve. André Metthey et les peintres (reeks Cahiers Henri Matisse)*, cat. Nice (Musée Matisse), 1996 ; [Brugge (Stichting Sint-Jan), 1996], pp. 25-41.
 - FAÏ-HALLÉ A. en B. MUNDT, *La porcelaine européenne au XIX^e siècle*, Fribourg, 1983, pp. 223-243.
 - FIEDLER-BENDER G. e.a., *Sammlung H.R. Gruber, Pirmasens. Jugendstil. Glas, Keramik, Zinn, Möbel*, cat. Kaiserslautern (Pfalzgalerie), 1983, pp. 78-99.
 - FILLITZ H. (o.l.v.), *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, cat. Wenen (Künstlerhaus en Akademie der Bildenden Künste), 1996-1997, pp. 518-519, 601-606.
 - FOREST D., *Catalogue des céramiques du XX^e siècle*, in J. ROSEN en D. FOREST, *Faïences. La collection du musée de Grenoble*, Grenoble-Parijs, 1994, pp. 219-258.

- FOREST D., Les peintres et la céramique au tournant du siècle, in D. FOREST en X. GIRARD (o.l.v.), La céramique fauve. André Metthey et les peintres (reeks Cahiers Henri Matisse), cat. Nice (Musée Matisse), 1996; [Brugge (Stichting Sint-Jan), 1996], pp. 13-23.
- FOREST D., Le rêve du lustre (1850-1920), in D. FOREST en K. LACQUEMANT (o.l.v.), Massier. L'introduction de la céramique artistique sur la Côte d'Azur, cat. Vallauris (Musée Magnelli), 2000, pp. 27-33.
- FOREST D., La céramique française dans la première moitié du XX^e siècle, in B. SALMON (red.), Céramiques XX^e siècle. Collection du Musée des Arts Décoratifs, Parijs, 2006, pp. 9-18.
- FOUCHET N., La céramique Art déco, in Antiquités Brocante, september, 1998, pp. 26-30.
- FOUREST H.-P. (o.l.v.), Les grès contemporains en France, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1963, passim.
- FOUREST H.-P. (o.l.v.), L'art de la poterie en France de Rodin à Dufy, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1971.
- FOUREST H.-P. (red.), L'art de la poterie de 1880 à 1920 ... Musée national Adrien Dubouché, Limoges [...] (reeks Le petit journal des grandes expositions), s.l., s.d. [1972].
- FOWLER E.J., Paris 1900: Art Nouveau Ceramics, in H.S. GEORGE (o.l.v.), Paris 1900, cat. Oklahoma (City Museum of Art), 2007, pp. 130-149.
- FRANZKE I., [Badisches Landesmuseum.] Bestandskatalog. Jugendstil. Glas, Graphik, Keramik, Metall, Möbel, Skulpturen und Textilien von 1880 bis 1915, Karlsruhe, 1987, vooral pp. 178-197, 332-338.
- FRÈCHES-THORY C., De Gauguin à Maillol, un art nouveau, la céramique entre peinture et sculpture, 1855-1907, in D. MATERNATI-BALDOUY (o.l.v.), De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours, cat. Marseille (Musée de la Faïence), 2000, pp. 20-29.
- FRÈCHES-THORY C. en A.TERRASSE, Les Nabis, Parijs, 1990, pp.191-197.
- FRIEDRICH C., Art Déco Keramik, cat. Keulen (Galerie Claude), 2007.
- GAGNEUX D., Collection Art Déco, Musée d'Art Moderne (reeks Petites capitales), Parijs, 2012, pp.46-52.
- GALLAGHER F., Christie's Art Nouveau, New York, 2000, pp. 128-138.
- GARNER Ph., Art Nouveau for Collectors, Londen, 1974, pp. 56-61.
- GAUDICHON B. (red.), Roubaix. La Piscine. Les collections, Parijs, 2011, pp.140-150.
- GAUME M., Grès contemporains en France. Exposition du Musée national de Céramique, in Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu, 29, 1963, pp. 40-58.
- GIELKE D., Erlesenes aus Jugendstil und Art déco. Die Sammlung Giorgio Silzer, cat. Leipzig (Museum für Kunsthandwerk Grassimuseum), 1997, passim, vooral pp. 158-181, 190-192.
- GRUBER A. (red.), L'art décoratif en Europe du néoclassicisme à l'art déco, Parijs, 1994, pp. 252-263.
- HAGEDORN A., Auf der Suche nach dem neuen Stil. Der Einfluß der osmanischen Kunst auf die europäische Keramik im 19. Jahrhundert, cat. Bonn (Wissenschaftszentrum), 1998-1999, vooral pp. 48-55.
- HAKENJOS B., Französische Keramik des Fin de Siècle. Ausstellung. Köln, Kunstgewerbemuseum, in Pantheon, 4, 1974, p. 413.
- HAKENJOS B. en E. KLINGE, Europäische Keramik des Jugendstils, Art Nouveau, Modern Style, cat. Düsseldorf (Hetjens Museum), 1974, pp. 9-91.
- HANE BUTT-BENZ E.-M., Jugendstil-Keramik, cat. Frankfurt am Main (Museum für Kunsthandwerk), 1980, z.p. [12 pp.]
- HARDY A.-R. en B.GIARDI, Les craquelés Art déco. Histoire et collections, Domont, 2009, passim, vooral pp. 16-24.
- HARDY W., S.ADAMS en A.VAN DE LEMME, The Encyclopedia of Decorative Styles 1850-1935, Londen e.a., 1988, pp.211-219.
- HAY J., Art Deco Ceramics, Boston e.a., 1996, passim.
- HEBEY P. (inleid.), Objet, cat. Parijs (Galerie Vallois, Biennale des Antiquaires), 2002, passim.
- HELLER C.B., Europäische Keramik des Jugendstils, in Weltkunst, 21, 1974, p. 1929.
- HELLER C.B., Europäische Keramik 1880-1930. Sammlung Silzer, cat. Darmstadt (Hessisches Landesmuseum),

1986, pp. 9-165.

- HERZOG E. en E. SCHMIDBERGER (red.), *Historismus. Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert*. Staatliche Kunstsammlungen Kassel, vol. 2: Kunsthandwerk und Kunstgewerbe, Kassel, 1989, vooral pp. 159-193: passim.
- HEUSER H.-J., *Französische Keramik vom Ende des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Hans-Jörgen Heuser*, cat. München (Die Neue Sammlung), 1972.
- HEUSER H.-J., *Französische Keramik zwischen 1850 und 1910*. Sammlung Maria und Hans-Jörgen Heuser, Hamburg, cat. Keulen (Kunstgewerbemuseum), 1974; Hannover (Kestner-Museum), 1974; Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1974-1975.
- HEUSER H.-J., *Miscellanea 6*, cat. Marxen am Berge (Dr.Heuser & Co), 1975.
- HEUSER H.-J., *Französische Keramikünstler um 1925*. Sammlung M. und H.-J. Heuser, cat. Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe), 1977; Darmstadt (Hessisches Landesmuseum), 1977; Hannover (Kestner-Museum), 1977-1978.
- HIESINGER K.B., *Céramique et verrerie*, in D. ALCOUFFE e.a., *L'art en France sous le Second Empire*, cat. [Philadelphia (Museum of Art), 1978 ; Detroit (Institute of Arts), 1979]; Parijs (Grand Palais), 1979, pp. 208-237.
- HIROTA H., *De la poterie à la sculpture*. Aubé, Carriès et Gauguin, in *Histoire de l'Art*, 50, 2002, pp. 109-121.
- HOOG M., *Peintres et céramistes en France au début du XX^e siècle*, in *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 50, 1971, pp. 12-18.
- HUMBERT Ch., *Le Japon et les arts décoratifs européens, 1. Sous l'influence du Japon la céramique invente des formes à l'Art Nouveau*, in *Gazette de l'Hôtel Drouot*, 27, 1986, pp. 32-33.
- HUZAR E. en H. FOURGEOT, *Grès de Puisaye, Art Nouveau – Art Déco*, s.l. [La Ferté-sous-Jouarre], 1992.
- JACQUES J. (red.), *Exotica*, Lenox, 2010, passim.
- JAPUNDŽIĆ M., *Francuska keramika art nouveau u i art déco u Muzeju Mimara*. French Art Nouveau and Art Deco Pottery in the Mimara Museum (reeks Studije Muzeja Mimara), Zagreb, 2006.
- KANEKO K. (o.l.v.), *Japonisme in Decorative Arts*, cat. Tokyo (Metropolitan Teien Art Museum) e.a., 1998, pp. 17-72.
- KINGSLEY R. e.a., *Art Nouveau Glass and Ceramics*, Londen, 1998, pp. 49-60.
- KJELLBERG P., *Le palmarès 1850-1900 de la céramique française*, in *Connaissance des Arts*, 135, 1963, pp. 112-121.
- KLESSE B., *Glas und Keramik vom Historismus bis zur Gegenwart*. Schenkung Gertrud und Dr. Karl Funke-Kaiser (reeks Kataloge des Museums für Angewandte Kunst, Köln), Keulen, 1991, passim.
- LABRUSSE R. e.a., *Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle*. Collections des Arts Décoratifs, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 2007-2008, pp. 234-236, 346-351: passim.
- LACQUEMANT K., *Céramiques d'artistes dans l'entre-deux-guerres*, in D.MATERNATI-BALDOUY (o.l.v.), *De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours*, cat. Marseille (Musée de la Faïence), 2000, pp. 56-65.
- LACQUEMANT K., *Les Massier, une famille d'artistes*, in D. FOREST en K. LACQUEMANT (o.l.v.), *Massier. L'introduction de la céramique artistique sur la Côte d'Azur*, cat. Vallauris (Musée Magnelli), 2000, pp. 11-25.
- LAJOIX A., *La céramique en France 1925-1947*, Parijs, 1983.
- LAJOIX A., *Auguste Rodin et les arts du feu*, in *Revue de l'Art*, 116, 1997, pp. 76-88.
- LAJOIX A., *Antoine-Émile Bourdelle et les arts du feu. Les aléas de la polychromie*, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 9, 2000, pp. 60-81.
- LAJOIX A., *Aperçu des collections françaises à Faenza, une longue amitié admirative*, in *Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, 1-6, 2009, pp. 7-63.
- LAJOIX A., *L'invention de la céramique d'artiste*, in O. LE BIHAN (o.l.v.), *Céramique d'artiste*. Derain, Dufy, Matisse, Miró, Picasso..., cat. Troyes (Musée d'Art Moderne), 2012, pp.17-33.
- LAMBRECHTS M., *L'Objet Sublime. Franse keramiek 1875-1945*. Gids voor de bezoeker, cat. Gent (Design Museum Gent), 2011.
- LANDROT G., *L'influence du Japonisme dans la poterie d'art en France à la fin du 19^e et au début du 20^e s.*, in D. BESOMBES (red.), *Argus Valentine's Céramique*, Luxemburg, 1999, pp. 45-54.
- LANDY P., *Rencontres franco-japonaises*. Catalogue de la collection historique réunie sur les rapports de la France et du

Japon du XVII^e au XX^e siècle, Parijs-Osaka, 1970, pp.74-76.

- LANG A. en B. JACQUÉ, Céramique Art Nouveau. Collection du Musée de l'Impression sur Étoffes, Mulhouse, cat. Mulhouse (Maison de la Céramique), s.d. [1990]
- LE BIHAN O. (o.l.v.), Céramique d'artiste. Derain, Dufy, Matisse, Miró, Picasso..., cat. Troyes (Musée d'Art Moderne), 2012.
- LE BIHAN R. en R. VON HOLTEN (o.l.v.), Drøm og fantasi. Fransk symbolisme, cat. Oslo (Nasjonalgalleriet), 1994, pp. 108-122 : passim.
- LE NORMAND ROMAIN A. en J.-L. OLIVIÉ, Bois, pâte de verre, grès, in A. PINGEOT (o.l.v.), La sculpture française au XIX^e siècle, cat. Parijs (Galleries Nationales du Grand Palais), Parijs, 1986, pp. 156-159.
- LESIEUTRE A. en L. THORNTON, The Spirit and Splendour of Art Deco, Londen-New York, 1974; Secaucus, N.J., 1978², pp. 196-217.
- LEVKOFF M.L., À propos de quelques sculptures en céramique du XIX^e siècle à Los Angeles, in C. CHEVILLOT en L. DE MARGERIE (red.), La sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pinget, Parijs, 2008, pp. 240-245.
- LOTH H., Ch. HÖLLER e.a., Jugendstil. Kunsthandwerk und Bilder. Eine private Sammlung, cat. Kaiserslautern (Pfalzgalerie), 1987, pp. 38-66.
- LUDWIG H., Die Iznik-Kopien von Théodore Deck und seinen Zeitgenossen, in S. WICHMANN (o.l.v.), Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika, cat. München (Haus der Kunst), 1972, pp. 66-68.
- MAKUS H., Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich mit Beispielen aus anderen europäischen Ländern. Ausgewählte Objekte aus zwei Privatsammlungen, cat. Kassel (Landesmuseum), 1981.
- MAKUS H., Das Genre Dalpayrat; Le genre Dalpayrat, in H.MAKUS (red.), Adrien Dalpayrat 1844-1910. Französische Jugendstil-Keramik. Kunst aus dem Feuer ; Céramique française de l'Art Nouveau. Art du feu, Stuttgart, 1998, pp. 81-93, 172-177.
- MAKUS H., Gedanken zur europäischen Kunstkeramik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die materialspezifische Qualität als Mittel ästhetischer Gestaltung; Réflexions sur l'art européen de la céramique dans la deuxième moitié du 19^e siècle. La qualité spécifique de la matière comme moyen de création esthétique, in H.MAKUS (red.), Adrien Dalpayrat 1844-1910. Französische Jugendstil-Keramik. Kunst aus dem Feuer ; Céramique française de l'Art Nouveau. Art du feu, Stuttgart, 1998, pp. 9-15.
- MAKUS H., Keramik. Episoden, Entwicklungen und Eindrücke, in R.ULMER (o.l.v.), Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich, cat. Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 1999-2000; Berlijn (Bröhan-Museum), 2000, pp. 167-200.
- MAKUS H., Handbuch der französischen Kunstkeramik 1860 bis 1930 [publicatie in voorbereiding]
- [MALLET P.] an., De Jean Carriès à Alexandre Bigot, in La Céramique Moderne, 86, 1967, p. 7.
- MALLET P., L'École de Carriès, in La Céramique Moderne, 108, 1969, p. 12.
- MALLET P. en C. GAUDRY, 400 ans de poterie en Puisaye, cat. Saint-Amand-en-Puisaye (s.l.), 1969, z.p.[9 pp.]
- MALMENAIDE I., Le renouveau de la céramique à la fin du XIX^e siècle, in France Antiquités, 64, 1993, pp. 4-14.
- MALMENAIDE I., La céramique Art Déco, in France Antiquités, 201, 2008, pp. 20-31.
- MARCILHAC E., Collection Marcel Tessier. Les arts du feu. Céramique Verrerie 1880-1930, veilingcat. Parijs (Drouot), 16 juni 1978 ; gevolgd door F. MARCILHAC, Collection Marcel Tessier. Seconde vente, veilingcat. Parijs (Drouot), 29 november 1978.
- MARCILHAC E., Art nouveau 1900, Rennes, 1981, pp. 26-30.
- MARCILHAC E., Art-Déco 1925, s.l. [Rennes], 1984, pp. 24-30.
- MATERNATI-BALDOUY D. (o.l.v.), De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours, cat. Marseille (Musée de la Faïence), 2000, passim.
- MATHEY F., La céramique des peintres, in Métiers d'Art, 16-17, 1981, pp. 106-112.
- Mc CREADY K. en G. CLARK, Art Deco and Modernist Ceramics, Londen, 1995, passim.
- MÉJEAN P., Vallauris Golfe Juan, 3000 ans d'histoire et de céramiques, Vallauris-Parijs, 1975, pp. 96-102.

- MESLIN-PERRIER Ch., Le japonisme et la porcelaine de Limoges, in B.LEMOINE (red.), Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX^e siècle. Université de Limoges. Actes du colloque, 3-4 juin 1998, Limoges, 2000, pp. 169-183.
- [MESLIN-PERRIER Ch.] C. M.-P., Le japonisme, in Ch. MESLIN-PERRIER en C. PAUL (o.l.v.), De terre et de feu. L'aventure de la céramique européenne à Limoges, cat. Limoges (Galerie des Hospices), 2010, pp. 106-111.
- MESLIN-PERRIER Ch., W. SIEMEN, L. CHABANNE e.a., Céramique Culture Innovation, 1851-2000, cat. Budapest (Iparművészeti Múzeum), 2002-2003 ; Lissabon (Museu Nacional do Azulejo), 2003 ; Limoges (Musée National Adrien Dubouché), 2003 ; Stoke-on-Trent (The Potteries Museums and Art Gallery), 2003-2004 ; Faenza (Museo Internazionale delle Ceramiche), 2003-2004 ; Selb-Plößberg (Europäisches Industriemuseum für Porzellan), 2004, passim.
- MOLINA J., Cerámicas francesas 1880-1940. Colección Molina, cat. Buenos Aires (Museo Nacional de Arte Decorativo), 2006.
- MÖLLERS D., Der islamische Einfluß auf Glas und Keramik im französischen Historismus (reeks Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte), Frankfurt am Main, 1992.
- MOREL D., Toegepaste Kunst, in G.CHAZAL (o.l.v.), De natuur als atelier. Het Franse landschap van Corot tot Cézanne, cat. Den Haag (Gemeentemuseum), 2004, pp. 150-155.
- MORRISON McCLINTON K., Art Deco. A Guide for Collectors, New York, 1972, 1986², vooral pp. 103-109.
- MOSEL C., Kunsthandwerk im Umbruch. Jugendstil und zwanziger Jahre (reeks Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover), Hannover, 1971, pp. 69-105: passim.
- MOUTARD-ULDRY R., Grès en France, fin du XIX^e siècle, début du XX^e siècle, in Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu, 29, 1963, pp. 30-38.
- MOUTARD-ULDRY R., Pérennité de la céramique, in an., Exposition internationale de céramique contemporaine, cat. Marseille (Musée Cantini), 1965, z.p.
- MUNDT B., Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München, 1981, pp. 155-202: passim.
- OLIVIÉ J.-L., Ringel, un sculpteur et la céramique à Paris et à Strasbourg, in R. RAPETTI (red.), Strasbourg 1900, naissance d'une capitale, Parijs-Straatsburg, 2000, pp. 84-91.
- OPIE J.H., The New Ceramics : Engaging with the Spirit, in P. GREENHALGH (o.l.v.), Art Nouveau 1890-1914, cat. Londen (Victoria and Albert Museum), 2000, pp. 190-207.
- PAPET É., Permanent Colour, in Apollo, september, 2012, pp. 62-67.
- PARMANTIER F., Céramique, in F.PARMANTIER e.a., le Musée de l'École de Nancy dévoile ses réserves. Œuvres méconnues ou inédites, cat. Nancy (Galleries Poirel), 2007, pp. 52-66.
- PASDELOU S., Vous avez dit Japonisme ? (reeks Les dossiers de la faïence fine), cat. Creil (Musée Gallé-Juillet), 2010.
- PEIFFER J.G., La céramique, in G. KLOPP (red.), Nancy 1900. Rayonnement de l'Art Nouveau, Thionville, 1989, pp. 190-219.
- PEILLEX G. e.a., Céramiques des maîtres de la peinture contemporaine, cat. Lausanne (Musée des Arts Décoratifs), 1953, passim.
- PÉLICHET E., Musée Ariana. Section des céramiques du Musée d'Art et d'Histoire. La céramique de la Belle Époque (Art Nouveau), cat. Genève (Musée Ariana), 1970, passim.
- PÉLICHET E., La céramique Art Déco, 1920-1930, Lausanne, 1988, passim.
- PÉLICHET E. en M. DUPERREX, La céramique Art Nouveau, Lausanne, 1976, passim.
- PELTIER Y., Grès artistiques des 19^e et 20^e siècles, in A. FAÏ-HALLÉ e.a., Sèvres, les plus riches collections du monde, in Dossier de l'Art, 14, 1993, pp. 62-63, 66-67.
- PELTIER Y., Les Massier et leurs suiveurs, in D. FOREST e.a., Vallauris de Massier à Picasso, in L'Objet d'Art-L'Estampille, spec.nr. 12H, 1995, pp. 10-17.
- PESCH K.H., Französische Keramik zwischen 1850 und 1910, in Weltkunst, 11, 1974, p. 974.
- PESE C., Neue Forschungsergebnisse zum Jugendstil, in Weltkunst, 4, 1981, pp. 278-280.
- PLANEIX T., Découvrez les céramiques impressionnistes, in Antiquités-Brocante, 132, 2009, pp. 134-135.

- PLANEIX T. en F. en R. POQUET, Barbotines impressionnistes fin XIX^e, cat. Gien (Musée de la Faïencerie), 2003.
- POMEAU-PEYRE C., Céramiques Art déco. Une sobriété audacieuse, in Antiquités Brocante, november, 2006, pp. 28-36.
- POULET M., Donation de l'abbé Pandevant au Musée de Villiers-Saint-Benoît (Yonne), s.l. [La Ferté-sous-Jouarre], 1994, pp. 12-24.
- POULET M., Poteries et potiers de Puisaye et du Val de Loire, XVI^{ème} – XX^{ème} s., Merry-la-Vallée, 2000, pp. 34-38, 345-358, 433-436.
- POULET M., La grande aventure des grès flammés 1900-1950 en Puisaye et ailleurs (reeks Cahiers du grès de Puisaye), Merry-la-Vallée, 2008.
- PRÉAUD T. en S. GAUTHIER, La céramique, art du XX^e siècle, Fribourg, 1982, passim.
- PREKER W. en H., Bambus & Fächer. Keramik und Porzellan, China-Japan-Europa. Begegnung in Form und Dekor (reeks Bambus & Fächer, z.nr.[1]), cat. Werl (Forum der Völker), 1991-1992, passim.
- PREKER W. en H., Bambus & Fächer. Nachtrag [...] (reeks Bambus & Fächer, z.nr.[2]), cat. Bielefeld (Universität Bielefeld, Zentrum für interdisziplinäre Forschung), 1992, passim.
- PREKER W. en H., Keramik und Porzellan, China-Japan-Europa. Begegnung in Form und Dekor. Nachtragskatalog [...] (reeks Bambus & Fächer, z.nr. [3]), cat. Mettlach (Keramik-Museum), 1995, passim.
- PREKER W. en H., Keramik und Porzellan, China-Japan-Europa. Begegnung in Form und Dekor (reeks Bambus & Fächer, 5), cat. Arnstadt (Schlossmuseum), 1999, passim.
- PREKER W. en H., Ostasiatische Inspiration in Japonismus und Jugendstil (reeks Bambus & Fächer, 6), cat. Dormagen (Kreismuseum Zons), 2003, passim.
- PREKER W. en H. en G. WILMS-REINKING, Keramik und Porzellan, China-Japan-Europa. Begegnung in Form und Dekor (reeks Bambus & Fächer, 4), cat. Werl (Forum der Völker), 1997, passim.
- REINEKING VON BOCK G., Europäische Keramik des Jugendstils in heutiger Sicht. Zur Ausstellung im Hetjens-Museum, Düsseldorf, in Keramos, 66, 1974, pp. 53-62.
- REINEKING VON BOCK G. en C.-W. SCHÜMANN, Sammlung Gertrud und Dr.Karl Funke-Kaiser. Keramik. Vom Historismus bis zur Gegenwart (reeks Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln), Keulen, 1975, passim.
- RHEIMS F., Valeur à suivre: les grès 1900, in Les Informations, februari, 1970, pp. 96-97.
- RHEIMS M., L'objet 1900, Parijs, 1964, passim.
- ROCHE Th., Les arts décoratifs à Lyon, 1910 à 1950, Lyon, 1999, pp. 73-76.
- ROGER-MARX C., Céramiques de peintres, in Quadrige, juli-augustus, 1946, pp. 45-49.
- SALMON B. (red.), Céramiques XX^e siècle. Collection du Musée des Arts Décoratifs, Parijs, 2006, vooral pp. 36-109: passim.
- SANCHEZ P., Dictionnaire des céramistes, peintres sur porcelaine, verre et émail, verriers et émailleurs, exposant dans les salons, expositions universelles, industrielles, d'art décoratif, et des manufactures nationales, 1700-1920, 3 vols., Dijon, 2005, passim.
- SCHEFFLER W., Werke um 1900 (reeks Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin), Berlijn, 1966, pp. 52-57, 90-97, 134-135.
- SCHURR G., À Limoges, l'art de la poterie de 1880 à 1920, in Gazette de l'Hôtel Drouot, 29, 1972, pp. 4-5.
- SCHURR G., Les sculpteurs de la céramique, in Gazette de l'Hôtel Drouot, 35, 1972, pp. 12-13.
- SCHURR G., Le renouveau de la céramique à la fin du XIX^e siècle: Deck, Chaplet, Lenoble et Decœur, in Gazette de l'Hôtel Drouot, 9, 1973, pp. 14-15.
- SCHURR G., Le renouveau de la céramique à la fin du XIX^e siècle: Cazin, Massier, Dammouse et Delaherche, in Gazette de l'Hôtel Drouot, 10, 1973, pp. 16-17.
- SCHURR G., Le renouveau de la céramique à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle: Lachenal, Soudbinine, Massoul, Buthaud, Serré, Mayodon et la Manufacture de Sèvres, in Gazette de l'Hôtel Drouot, 11, 1973, pp. 16-17.
- SEGONDS M., Limoges et les expositions universelles au 19^e siècle, in A.D'ALBIS e.a., Porcelaine de Limoges du 18^e

siècle à l'Art Nouveau, in Dossier de l'Art, 12, 1993, pp.46-55.

- SHIMIZU Ch., Les grès japonais en France à l'époque de Carriès, in S.HADIDA (o.l.v.), Jean Carriès (1855-1894) ou la terre viscérale, cat. Auxerre (Musées d'Art et d'Histoire), 2007, pp. 57-60.
- SHIMIZU Ch., Rodin et l'art du grès japonais, in D. VIÉVILLE (o.l.v.), Rodin. Le rêve japonais, cat. Parijs (Musée National Auguste Rodin), 2007, pp. 220-235.
- SIEMEN W (red.), All nations are welcome. Porzellan der Weltausstellungen 1851 bis 1910 (reeks Schriften und Kataloge des Deutschen Porzellanmuseums), Hohenberg a. d. Eger, 2002, pp. 76-85.
- [SIEPMANN M.D.] M.D.S., Die monochromen Glasuren der Ch'ing-Dynastie (1644 bis 1912) und ihre Wirkung auf die Keramik des 19. und 20. Jahrhunderts, in S.WICHMANN (o.l.v.), Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika, cat. München (Haus der Kunst), 1972, pp. 370-383.
- SIK S., Influence of the Far East on French Ceramics, in J. JACQUES (red.), Exotica, Lenox, 2010, pp. 190-195.
- SINDELAR B., French Art Pottery and Its Influence on American art Pottery at the Turn of the Century, in American Art Pottery Association. Journal, september-oktober, 2004, pp. 26-29.
- SLITINE F., "Sèvres" mais pas "manufacture de Sèvres", in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 12, 2003, pp. 71-83.
- SLITINE F., Les entreprises de céramique à Boulogne-Billancourt, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 15, 2006, pp. 78-87.
- SLITINE F., La céramique française, sensible au monde, in I.LAURIN e.a., Manufacture nationale de Sèvres. Années folles et art déco, le renouveau (reeks Sèvres, une histoire céramique), Parijs, 2007, pp. 18-21.
- SLITINE F. (o.l.v.), Sèvres. Boulogne-Billancourt. La céramique indépendante, cat. Boulogne-Billancourt (Musée des Années 30), 2007-2008.
- SLITINE F., "Barbotinomania": la mode du décor "impressionniste" sur céramique; gevolgd door Bourg-la-Reine, Montigny, Gien, Paris et Marlotte, in A.GAY-MAZUEL, L.D'ALBIS e.a., Émaux atmosphériques. La céramique "impressionniste", cat. Rouen (Musée de la Céramique), 2010, resp. pp. 72-83 en 162-176.
- SMITS Ch., Japonisme in de keramiek, in Cachet, 4, 2000, pp. 32-37.
- SPIELMANN H., Räume und Meisterwerke der Jugendstil-Sammlung (reeks Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg), Hamburg, 1977, vooral pp. 70-79, 117-119.
- SPITI V.M., Lustri di Francia. L'atelier Massier [e.a.], Faenza, 1993.
- STAUDENMEYER P., La céramique française des années 50. French pottery of the 50s, Parijs, 2001, pp.28-31, 56-61.
- STERNER G., Objekte der zwanziger Jahre, cat. München (Villa Stuck), 1973-1974, passim.
- STERNER G., Jugendstil – Art Deco. Glas und Keramik, München, 1980, passim.
- STROBEL M., Céramistes français autour de 1900. Collection Strobel, Londres, cat. Beauvais (Musée départemental de l'Oise), 2002-2003.
- TERLOUW W.J., Japonisme – Art Nouveau. Hoogtepunten uit de collectie "Bambus & Fächer". Highlights from the Bamboo & Fan Collection, cat. Leeuwarden (Museum Het Prinsessehof), 1998, passim.
- THIÉBAUT Ph. e.a., L'œil d'un collectionneur. Catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier, cat. Karuizawa (Museum Mercian), 2003, pp. 169-187.
- THIÉBAUT Ph. e.a., Un ensemble Art Nouveau. La donation Rispal, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2006-2007, pp. 132-191.
- THORNTON L., France. Ceramics, in Ph. GARNER (red.), Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940, Oxford, 1978, 1982², pp. 82-91.
- WADDELL R., The Art Nouveau Style in Jewelry, Metalwork, Glass, Ceramics, Textiles, Architecture and Furniture, New York, 1977, pp. 99-116.
- WATTEL J.J., Ancienne collection Joseph Uzanne; gevolgd door Ancienne collection Claude Émile Schuffenecker ; gevolgd door Ancienne collection Marcel Bing, in Art nouveau, Art déco, Céramiques et Objets d'art, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 10 december 2002, pp. 16-37.

- WEISBERG G.P., Japonisme in French Ceramic Decoration. Part I: the Pieces for E. Rousseau, Paris, in *The Connoisseur*, 737, 1973, pp. 210-213; Part II: the Pieces by Camille Moreau and Albert Dammouse, in *C*, 740, 1973, pp. 125-131.
- WICHMANN S., Der Drachen-Dekor ostasiatischer und europäischer Gefäßformen um 1900, in S.WICHMANN (o.l.v.), *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, cat. München (Haus der Kunst), 1972, pp. 340-344.
- WICHMANN S., Ostasiatische Gefäße aus Halbedelstein und ihr Einfluss auf Europa um 1900, in S.WICHMANN (o.l.v.), *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, cat. München (Haus der Kunst), 1972, pp. 344-349.
- WICHMANN S., Übernahme floraler Grundformen unter Anregung der ostasiatischen Keramik, in S.WICHMANN (o.l.v.), *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika*, cat. München (Haus der Kunst), 1972, pp. 352-362.
- WICHMANN S., Jugendstil Art Nouveau, München, 1977, pp. 44-52.
- WOECKEL G.P., Keramik aus Historismus und Jugendstil in Frankreich mit Beispielen aus anderen europäischen Ländern. Ausgewählte Objekte aus zwei Privatsammlungen, in *Keramos*, 92, 1981, pp.94-97.

III. CONTEMPORAINE EN RETROSPECTIEVE LITERATUUR PER CERAMIST

AUBÉ, JEAN-PAUL

- BERGERAT É., L'art mobilier. Les vases d'Aubé, in *la Vie Moderne*, 6 december 1879, pp. 556-557.
- MOREL D., Jardinière par Jean-Paul Aubé, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 391, 2004, pp. 21-22.
- NOËL M., Un artiste longovicien méconnu: le sculpteur Jean-Paul Aubé (1837-1916), in *Bulletin de l'Association Les Amis du Vieux Longwy*, 1, 1962, pp. 23-44.
- PAUL C., Les décors en relief, in A.GAY-MAZUEL, L.D'ALBIS e.a., *Émaux atmosphériques. La céramique "impressionniste"*, cat. Rouen (Musée de la Céramique), 2010, pp. 146-155.
- PEIFFER J. en C. ALLUT-JACOLIN, Paul Aubé, cat. Longwy (Musée Municipal), 1979-1980, vooral pp. 25-28.

DE BARCK, NILS

- LINDBLOM T., En svensk grès-konstnär i Paris, in *Idun*, 1909, pp. 662-663.
- NYSTRÖM B., *Svensk Jugendkeramik*, Lund, 2003, pp. 15-18.

BESNARD, JEAN

- an., Jean Besnard, in *Les Échos des Industries d'Art*, 22 mei 1927, p. 15.
- BARCHAN P., Keramische Arbeiten von Jean Besnard, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, november, 1931, pp. 128-133.
- [BERNARD P.] P. B., Le maître-potier Jean Besnard, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, 20 maart 1930, p. 23.
- BUTTIN A. en M.PACHOUD-CHEVRIER, *Potiers et céramistes des pays de Savoie, 1900-1960*, Annecy, 2002, pp. 75-80.

- CHAVANCE R., Les poteries de Jean Besnard, in *Mobilier et Décoration*, 1939, pp. 160-164.
- DE PERTHUIS F., Jean Besnard, Marabout en grès émaillé - 1930, in *Connaissance des Arts*, 608, 2003, p. 144.
- JEAN R., Jean Besnard, potier et céramiste, in *Art et Décoration*, vol. LXI, 1932, pp. 19-28.
- LACQUEMANT K., Jean Besnard, primitif moderne, in *L'Œil*, 548, 2003, pp. 99-101.
- LYTTON, the earl of, Jean and Germaine Besnard, French Ceramic Artists, in *The Studio*, mei, 1948, pp. 148-149.
- MATHEY J., Les céramiques de Jean Besnard, in *Plaisir de France*, juli, 1937, pp. 12-15.
- TISSERAND E., Jean Besnard, maître potier, in *L'Art et les Artistes*, juni, 1927, pp. 311-315.
- TISSERAND E., Chronique de l'art décoratif, in *L'Art Vivant*, april, 1930, pp. 296-298.
- ZAHAR M., Variations sur la céramique et de Jean Besnard céramiste, in *Art et Industrie*, september, 1930, pp. 19-22.

BEYER, PAUL

- an., Ch.B, Nos artistes. Beyer, in *La Vie Lyonnaise*, 25 juni 1921, pp. 13-14.
- an., An Exhibition of Terracottas by John Smith and Elinor M. Darwin ; also Stoneware Pottery by Paul Beyer, cat. Londen (Brygos Gallery), 1938.
- AROUD G., Chez Paul Beyer, céramiste d'art, in *En la Ville de la Soie*, januari, 1923, pp. 64-66.
- [CHAVANCE R.] R.C., Paul Beyer, in G. JANNEAU, R. CHAVANCE en L. CHERONNET, *Les beaux métiers. Artistes-artisans*, Parijs, 1943, p. 18.
- CRESTOU N., Paul Beyer, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 59, 1991, p. 59.
- DE VISAN T., Paul Beyer, maître verrier et céramiste ou l'ami du feu, in *Notre Carnet. Organe des Salons Lyonnais et des Châteaux du Sud-Est*, oktober, 1924, pp. 5-8.
- [DIEHL G.] G.D., Dernières œuvres de Beyer, in *Art et Décoration*, 5, 1947, pp. 30-32.
- DUCRET M., Paul Beyer, s.l. [Lyon], 2006.
- FARÉ M., L'histoire de Paul Beyer ou les mains du potier, in *Le Dessin, Revue d'Art*, 5, 1947, pp. 217-224.
- FARÉ M. (inleid.), Paul Beyer, céramiste (1873-1945), cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1947.
- KLEIN G., Paul Beyer, potier, cat. Straatsburg (Musée Alsacien), 1984-1985.
- KLEIN G., Paul Beyer, potier, 1873-1945, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 39, 1988, pp. 38-40.
- MARCOU A., Un maître potier français, Paul Beyer, in *La Maison. Revue Mensuelle d'Architecture, de Décoration, d'Art Ménager*, oktober, 1947, pp. 261-262, 277.
- MOINET E., Paul Beyer potier (1873-1945), cat. Roanne (Musée Déchelette), 1991.
- MOUTARD-ULDRY R., Paul Beyer, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, 11 oktober 1935, p. 3.
- MOUTARD-ULDRY R., Le potier Paul Beyer vient de mourir, in *Art*, 28, 1945, pp. 1-2.
- ROCHER-JAUNEAU M., Les recherches de Paul Beyer de 1907 à 1931, cat. Lyon (Musée des Beaux-Arts), 1975.

BIGOT, ALEXANDRE

- an., Bigot, céramiste du début de siècle à Mer (Loir-et-Cher), in *ABC Décor*, 250, 1985-1986, pp. 37-40.
- BIGOT A., Les recherches céramiques concernant les grès et les émaux de grand feu, in *La Céramique*, 120, 1900, pp. 117-120.
- [BIGOT A.] an., Les grès de Bigot. A. Bigot et Cie. Catalogue illustré, Parijs, s.d. [1897], 1902².
- [BIGOT A.] an., A. Bigot et Cie. Les grès de Bigot. Cheminées et poêles à bon marché, Beaugency, 1908.
- BIGOT P.-A., Réconstitution des frises du Palais de Darius, Beaugency, 1913 ; hernomen in *Faenza. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, 2, 1, 1914, pp. 1-7.
- DESJARDINS-MENEGALLI M.H., Le monument aux morts marins de Fécamp en grès d'Alexandre Bigot 1904, in B. POULLE (red.), *L'art en Normandie. Actes du XXVI^e congrès des sociétés historiques et archéologiques de Normandie*, Caen, 1992, pp. 175-180.

- DIETRICH G., Kunst und Kommerz. Werbung als kunsthistorische Quelle: die Keramiker Alexandre Bigot und Louis d'Émile Muller, in *Keramos*, 77, 1977, pp. 33-46.
- DIETRICH G., Alexandre Bigot. Steinzeug in der Architekturdécoration, in *Keramos*, 97, 1982, pp. 1-137.
- FOREST M.-C., Alexandre Bigot (1862-1927). Céramiste Art nouveau, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 99, 1998, pp. 46-49.
- MAILLARD A., La céramique architecturale 1880-1930. Paris, Normandie, Beauvaisis, Parijs, 1995, pp. 22-25.
- MARREY B., Les grès flammés d'Alexandre Bigot. Liste des immeubles parisiens, in *Paris-Villages*, 1, 1984, pp. 14-16.
- MOREL D., Le Baiser, par Alexandre Bigot, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 396, 2004, pp. 21-22.
- SAUNIER Ch., Nouvelles applications du grès flammé au revêtement de façades, in *L'Architecte*, 1908, pp. 83-87, 91-94, pl.LXI-LXIII.
- TESSIER, J.-B., Autour d'un vase d'Alexandre Bigot, in *La Céramique Moderne*, 143, 1972, p. 15.
- TISSIER DE MALLERAI M., Alexandre Bigot, in S. GUILLOT DE SUDUIRAUT en D. SOMMIER-PAGE (red.), *La céramique dans la région Centre de l'époque gallo-romaine au XX^e siècle*, Orléans, 1980, pp. 161-168.

BONIFAS, PAUL

- an., N.N., Les céramiques de Paul Bonifas, in *L'Art en Suisse*, 1929, pp. IX-X.
- an., Henriette Deloras, Jean Després, Paul Bonifas, cat. Parijs (Galerie d'Art Braun), 1931, pp. 14-15.
- BEAUJON E., [A.]OZENFANT en P. BONIFAS, *L'art du potier*. Paul A.Bonifas, Neuchâtel, 1961.
- [BONIFAS P.] an., Les terres lustrées noires de Paul Bonifas, Ferney-Voltaire, s.d.
- BONIFAS P., BOAS, France. *Les Ateliers de Paul Bonifas*, Ferney-Voltaire, s.d.
- BUTTIN A. en M.PACHOUD-CHEVRIER, *Potiers et céramistes des pays de Savoie, 1900-1960*, Annecy, 2002, pp. 81-92.
- ELLENBERGER J., Le potier. Hommage à Paul Bonifas, suivi de De l'art du potier. Poteries et dessins de Paul Bonifas, in *Vie. Art. Cité*, januari-februari, 1944, z.p. [4 pp.]
- FLORENTIN L., *Les terres lustrées noires de Paul Bonifas*, Genève, 1927.
- LAJOIX A. e.a., Paul Bonifas. L'inquietudine e il sublime. Il percorso creativo di un artista del XX secolo, cat. Faenza (Museo Internazionale delle Ceramiche), 1994.
- LATHAM L., Paul Bonifas 1893-1967. Artisan ou artiste?, in *Revue du Vieux Genève*, 1988, pp. 65-73.
- LATHAM L., Paul Bonifas 1893-1967. Artisan ou artiste?, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 46, 1989, pp. 18-20.
- LECOULTRE-BREJNIAK A.-B., A. LAJOIX e.a., Paul Bonifas, céramiste du purisme, cat. Genève (Musée Ariana), 1997.
- MESSERLI BOLLIGER B., Paul-Ami Bonifas, the Necessity of Unity, in *The Journal of Decorative and Propaganda Arts 1875-1945*, 19, 1993, pp. 42-53.
- NAEF H., Paul Bonifas. Une visite à la céramique, in *Pages d'Art*, december, 1917, pp. 487-494.
- OZENFANT A., *L'art du potier Paul Bonifas*, cat. Parijs (Galerie René Drouet), 1930.
- OZENFANT [A.], Paul Bonifas, in *Art et Décoration*, vol. LXVI, 1937, pp. 109-112.
- TISSERAND E., Un céramiste, Paul Bonifas, in *L'Art Vivant*, januari, 1930, pp. 91-92, 101.
- TISSERAND E., Paul Bonifas, maître-potier, in *L'Amour de l'Art*, april, 1930, pp. 172-175.

BOUVIER, LAURENT

- an., A Precursor of Modern French Potters. Laurent Bouvier, in *Keramic Studio*, september, 1901, pp. 104-105.
- BLANCHET S. e.a., Laurent Bouvier (1840-1901), cat. Chirens (Maison de la Céramique en Isère, Prieuré de Chirens), 1999.
- DUCRET M., Laurent Bouvier. Entre éclectisme et orientalisme, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 20, 2011, pp. 94-104.

- MOREAU-NÉLATON É., Un précurseur : Laurent Bouvier, in *Art et Décoration*, mei, 1901, pp. 166-172.
- YOSHIKAWA S., [Over een vaas van Bouvier. Bazille en Fantin-Latour, de geschiedenis van een vriendschap], in [Jaarboek voor Geesteswetenschappen van de Musashi-universiteit], 39, 2, 2006, pp.117-147.
- WEISBERG G.P., Fantin-Latour and Still Life Symbolism in Un Atelier aux Batignolles, in *Gazette des Beaux-Arts*, december, 1977, pp. 205-215.

BRACQUEMOND, FÉLIX

- AYROLES V., Félix Bracquemond, Haviland et le verre. Une nouvelle rencontre d'exception, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 7, 1998, pp. 21-31.
- BIERI THOMSON H., Félix Bracquemond (1833-1914). De la gravure à la céramique, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 133, 2003, pp. 18-21.
- BOUILLON J.-P., La correspondance de Félix Bracquemond, in *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, 1973, pp. 351-386.
- BOUILLON J.-P., Remarques sur le Japonisme de Bracquemond, in Y. CHISABURŌ (red.), *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo, 1980, pp. 83-108.
- BOUILLON J.-P., Le service "À fleurs et rubans" (1879) de Félix Bracquemond: art floral ou Art nouveau?, in F. LOYER en V. THOMAS (o.l.v.), *L'École de Nancy. Fleurs et ornements, "ma racine est au fond des bois"*, cat. Nancy (Musée de l'École de Nancy), 1999, pp. 26-33.
- BOUILLON J.-P., Félix Bracquemond, 1833-1914, graveur et céramiste, cat. Vevey (Musée Jenisch. Cabinet Cantonal des Estampes) ; Gingins (Fondation Neumann), 2003-2004.
- BOUILLON J.-P., Félix Bracquemond et les arts décoratifs. Du japonisme à l'Art nouveau, cat. Limoges (Musée National Adrien Dubouché), 2005; Selb (Deutsches Porzellanmuseum), 2005; Beauvais (Musée Départemental de l'Oise), 2005-2006.
- BOUILLON J.-P., Un service inédit de Marie Bracquemond, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 425, 2007, pp. 70-77.
- BOUILLON J.-P., Félix et Marie Bracquemond et l'atelier d'Auteuil ; gevolgd door Félix Bracquemond de Deck à Haviland, in A. GAY-MAZUEL, L. D'ALBIS e.a., *Émaux atmosphériques. La céramique "impressionniste"*, cat. Rouen (Musée de la Céramique), 2010, resp. pp. 50-59 en 86-99.
- BOUILLON J.-P., Ch. SHIMIZU en Ph. THIÉBAUT, Art, industrie et japonisme. Le service "Rousseau" (reeks Les dossiers du Musée d'Orsay), Parijs, 1988.
- BURTY Ph., Un service en terre de Montereau, in *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 9 juni 1867, pp. 181-182.
- CHAMPIER V., Nécrologie. Eugène Rousseau, céramiste et verrier, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XI, 1890-1891, pp. 86-92.
- D'ALBIS J., Le Japonisme et les céramiques de Bracquemond, in *Plaisir de France*, 401, 1972, pp. 42-47.
- D'ALBIS J., Bracquemond et la révolution du style en 1873, in J. D'ALBIS en C. ROMANET, *La porcelaine de Limoges*, Parijs, 1980, pp. 202-205, 210.
- DE LOSTALOT A., Félix Bracquemond, peintre-graveur [dl. 3], in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXX, 1884, pp. 155-161.
- HEUSER H.-J., *Miscellanea* 8, cat. Marxen am Berge (Dr.Heuser & Co), 1977.
- IKEGAMI Ch., [Het japonisme van Félix Bracquemond in 1866], in *Kenkyu*, 43, 1969, pp. 30-62.
- JUN-ICHI O. e.a., [Frankrijk kijkt naar Japan], cat. Tokyo (National Museum), 2008, passim.
- KOYAMA-RICHARD B., La magie des estampes japonaises, Parijs, 2003, pp. 28-37.
- MESLIN-PERRIER Ch., Félix Bracquemond, de la gravure aux arts décoratifs, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 403, 2005, pp. 72-79.
- SANCHEZ P. (red.), F. BRACQUEMOND, *Écrits sur l'art*, Dijon, 2002.
- SARDA M.-A., Le Service Rousseau, un service d'artiste fabriqué en Seine-et-Marne, cat. Vulaines-sur-Seine (Musée Départemental Stéphane Mallarmé), 2001-2002.
- SCHNECK K., François Eugène Rousseau, 1827-1890. Céramique et verrerie à l'aube de l'Art Nouveau, in *Annales du 11e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, Amsterdam, 1990, pp. 449-458.

- SIMMS L., Drawing on Japan, in *Apollo*, september 2008, pp. 64-70, 73.
- [THIÉBAUT Ph.] Ph.T., Acquisitions. Félix Bracquemond [...], in 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, 25, 2007, pp. 53-56.
- THIÉBAUT Ph., La France regarde le Japon. Le japonisme et les arts de la table en France, in 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, 27, 2008, pp.6-21.
- VAN RAPPARD-BOON Ch., Félix Bracquemond 1833-1914 (reeks 19th-Century Masters), cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), 1993-1994.
- WEISBERG G.P. , Félix Bracquemond and Japanese Influence in Ceramic Decoration, in *The Art Bulletin*, 51, 1969, pp. 277-280.
- WEISBERG G.P. , Félix Bracquemond and Japonisme, in *The Art Quarterly*, 1, 1969, pp. 56-68.
- WEISBERG G.P., Félix Bracquemond and the Molding of French Popular Taste, in *Art News*, september, 1976, pp.64-66.

BUSSIÈRE, ERNEST

- an., G.S., Les vases de Bussière, in *La Lorraine Artiste*, 1 augustus 1900, pp. 26-27.
- an., L'Art Nouveau à Lunéville. Un atelier d'art à la faïencerie au XIXe siècle, cat. Lunéville (Château de Lunéville), 2011, pp. 45-49, 82-95.
- GRUNWALD B., À la découverte d'Ernest Bussière, sculpteur lorrain de la Belle Époque (reeks Mémoires de l'Académie de Metz), Metz, 1986.
- HÉRY A., La faïencerie de Lunéville, 1786 à 1923: les Keller et Guérin, Vesoul, 1999, pp. 102-103.
- PARMANTIER F., Ernest Bussière (1863-1913). Céramiques végétales, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 113, 2000, pp. 14-15.
- PARMANTIER F., Ernest Bussière, la redécouverte d'un céramiste Art nouveau, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 349, 2000, pp. 26-29.
- PARMANTIER F. en V. THOMAS (o.l.v.), Céramiques végétales. Ernest Bussière et l'Art nouveau, cat. Nancy (Musée de l'École de Nancy), 2000.

BUTHAUD, RENÉ

- an., Les maîtres du métier à l'exposition de 1925. Notre enquête. II. M. René Buthaud, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 15 juli 1924, pp. 318-319.
- ANDRÉANI C., L'élève et le maître, Jean-Jacques Prolongeau-René Buthaud, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 135, 2004, pp. 65-66.
- BOISGIBAUT F., Un vase de René Buthaud, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 454, 2010, pp. 19-20.
- BUTHAUD R., Entretiens avec Jacques Sargos, in J.DU PASQUIER e.a., René Buthaud, Bordeaux, 1987, pp. 47-113.
- CAMARD J.-M. en A.JAFFRÉ, Collection de Monsieur Daniel M., veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 23 maart 2007, pp. 4-28.
- [CAMARD J.-P.] an., Atelier René Buthaud. Céramiques Art Déco, veilingcat. Parijs (Drouot), 7 december 1990.
- CRUÈGE P. en A. LAJOIX, René Buthaud, 1886-1986, Parijs, 1996.
- DEVAUX G. en S. ARLÉRY, Les céramiques pharmaceutiques de Buthaud, in *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 315, 1997, pp. 279-288.
- DU PASQUIER J., Céramiques de René Buthaud, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1976.
- DU PASQUIER J. e.a., René Buthaud, Bordeaux, 1987.
- DU PASQUIER J. en R. COUSTET, Bordeaux arts déco, Parijs-Bordeaux, 1997, pp. 27-66.
- DUFILLOT A., René Buthaud, in *Aquitaine*, 30, 1976, pp. 40-41.
- DUNCAN A., Buthaud's Decorative Art, in *The Connoisseur*, 836, 1981, pp. 153-155.
- DUNCAN A., Deco Doyen. On His Hundreth Birthday, René Buthaud has lived Long Enough to see Interest in His Designs reborn, in *House & Garden. American Edition*, vol.159, 1, 1987, pp. 36B, 38, 40.

- ESPAGNET F., René Buthaud, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 28, 1986, pp. 23-27.
- [FORTIN M.] M.F., René Buthaud. *Collection of the Artist*, cat. New York (Michel Fortin Gallery), 1981.
- JANNEAU G., Les poteries de René Buthaud, in *Art et Décoration*, februari, 1927, pp. 56-58.
- LAHALLE P., Les œuvres de céramique de René Buthaud, in *Mobilier et Décoration*, oktober, 1928, pp. 207-214.
- LE TAILLANDIER DE GABORY C., Deux gloires bordelaises : René Buthaud et Jean Dupas, in B. DE BOYSSON en C. LE TAILLANDIER DE GABORY (o.l.v.), Bordeaux, années 20-30. De Paris à l'Aquitaine, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 2008-2009, pp. 38-51.
- MARTIN-MERY G., René Buthaud. *Céramiques*, cat. Saintes (Musée des Beaux-Arts), 1969.
- MENJAUD H., Nouvelles céramiques de Buthaud, in *Art et Décoration*, 3, 1936, pp. 108-110.
- RÊCHE A., René Buthaud, in *Notre Bordeaux*, 28 maart 1953, pp. 1-5.
- SARGOS J., René Buthaud, in *Gironde Magazine*, december, 1985, pp. 14-17.

CARABIN, RUPERT

- ALEXANDRE A. (inleid.), Exposition Rupert Carabin, cat. Parijs (Musée Galliera), 1934-1935.
- BRUNHAMMER Y. en C. MERKLEN, L'œuvre de Rupert Carabin, 1862-1932, cat. Parijs (Galerie du Luxembourg), 1974.
- COQUIOT G., Biographies alsaciennes, X: François Rupert Carabin, in *Revue Alsacienne Illustrée*, 1901, pp. 141-149.
- GSELL P., Rupert Carabin, in *La Contemporaine*, januari, 1902, pp. 361-372.
- LEHNI N., E. MARTIN e.a., F.R. Carabin, 1862-1932, cat. Straatsburg (Musée d'Art Moderne), 1993; Parijs (Musée d'Orsay), 1993.
- SAUNIER Ch., Rupert Carabin, in *Revue d'Art*, 23 januari 1900, pp. 161-168.
- SAUNIER Ch., La rétrospective Carabin au Musée Galliera, in *La Revue Bleue*, februari, 1935, pp. 108-109.
- SCHMIDT F.E., Ein französischer Kunsthandwerker : François Rupert Carabin, in *Kunstgewerbeblatt*, 4, 1899, pp. 69-77.
- SCHMIDT F.E., François Rupert Carabin, in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 3, 1904, pp. 64-68.
- VEITH J., The Man Behind the Mask. The Sculpture of Rupert Carabin (1862-1932), in B. MACKLOWE en K. MOORE (red.), *Dynamic Beauty. Sculpture of Art Nouveau in Paris*, New York, 2011, pp. 42-48.

CARBONELL, GUIDETTE

- an., Guidette Carbonell, lampes-objets, céramiques, cat. Parijs (Galerie Mai), 1951.
- an., Les oiseaux lumineux de Guidette Carbonell, in *Art et Décoration*, maart-april, 1951, pp. 22-23.
- BODET F. en K. LACQUEMANT, Guidette Carbonell. *Céramiques et tapisseries*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 2007; Roubaix (Musée d'Art et d'Industrie), 2007-2008; Rouen (Musée de la Céramique), 2008.
- CAMPAGNE J.-M., Guidette Carbonell, in *Art et Décoration*, mei-juni, 1936, pp. 185-191.
- DU RUSQUEC C., Guidette Carbonell, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 22, 1985, pp. 10-13.
- GAUDICHON B., L'imaginaire fertile de Guidette Carbonell, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 157, 2007, pp. 26-27.
- GUAL E.F., La ceramista Guidette Carbonell, in *Cerámica Industrial y Artística*, maart, 1935, pp. 47-50.
- LACQUEMANT K., Fabuleuse Guidette Carbonell, in *L'Œil*, 557, 2004, pp. 92-93.
- LAJOIX A., Guidette Carbonell. Une colombe sauvée de la tourmente, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 103, 1998, pp. 52-53.
- LUNDGREN T., Guidette Carbonell, livsbejakande keramiker, in *Svenska Hem*, 12, 1951, pp. 238-240.
- STAUDENMEYER P., La céramique française des années 50. French pottery of the 50s, Parijs, 2001, pp.138-143.

CARRIÈS, JEAN

- ALEXANDRE A., Jean Carriès, imagier et potier. Étude d'une œuvre et d'une vie, Parijs, 1895; heruitg. (reeks Musées

- de la Nièvre. Études et documents), Nevers, 2001.
- an., Jean Carriès, notre contemporain, in *Revue de la Céramique*, 3, 1982, pp. 19-21.
 - AUCLAIR L., Céramique de grand feu. Notes sur la fabrication des grès à émaux mats, créés par J. Carriès, en 1889, dans son atelier de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre), in *Art et Décoration*, 1910 (2^e sem.), pp. 97-108.
 - BELLANGER P. e.a., Jean-Joseph Carriès, 1855-1894, cat. Parijs (Galerie Patrice Bellanger), 1997.
 - BRAUN E.W., Jean Carriès, in *Kunstgewerbeblatt*, 12, 1899, pp. 221-226.
 - BUROLLET Th., Deux grands fonds de sculpture du Musée du Petit Palais: Dalou et Carriès, in J. THUILLIER e.a., *La sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture (reeks Rencontres de l'École du Louvre)*, Parijs, 1986, pp. 107-114.
 - BUROLLET Th., Le combat avec l'ange ou Jean Carriès céramiste, in *Les Cahiers de Mariemont. Bulletin du Musée Royal de Mariemont*, 24-25, 1993-1994, pp. 116-125.
 - COIGNARD J. en E. RENOIRD, Agonies fin de siècle, in *L'Œil*, 490, 1997, pp. 84-91.
 - CRESTOU N., Jean Carriès, 1855-1894, 150^e anniversaire, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 143, 2005, pp. 46-47.
 - DAYOT A., Jean Carriès, in *Revue Illustrée*, 1 augustus 1892, pp. 109-113 ; hernomen in *Le long des routes. Récits et impressions*, Parijs, 1897, pp. 159-165.
 - DAYOT A., Notes sur Carriès, in *Art et Décoration*, maart, 1900, pp. 65-73.
 - DE MONTESQUIOU-FEZENSAC R., Artistes contemporains : Jean Carriès, in *Gazette des Beaux-Arts*, september, 1894, pp. 202-212; hernomen in *Autels privilégiés*, Parijs, 1899, pp. 283-295.
 - DE RUDDER J.L., Sculpteur, patineur puis potier, Jean Carriès planta l'Art Nouveau en pleine terre, in *L'Estampille*, 32, 1972, pp. 56-63.
 - HADIDA S. (o.l.v.), Jean Carriès (1855-1894) ou la terre viscérale, cat. Auxerre (Musées d'Art et d'Histoire), 2007.
 - HOVELAQUE É., Jean Carriès, Sculptor and Potter, in *The Century Magazine*, maart, 1895, pp. 750-762.
 - HOVELAQUE É., The Life of Jean Carriès, a Little-Known French Sculptor, Potter and Designer [titel variëert], in *The Architectural Review*, december, 1897, pp. 8-15; januari 1898, pp. 52-59; februari, 1898, pp. 117-123; maart, 1898, pp. 176-182; april, 1898, pp. 226-234; mei, 1898, pp. 278-282; juni, 1898, pp. 28-32.
 - JAVEL F., Jean Carriès, in *L'Art Français*, 30 juli 1892, z.p.
 - LAGRIFFOUL H., Jean-Joseph-Marie-Carriès dit Carriès, sculpteur et potier, in *Le Club Français de la Médaille*, 55-56, 1977, pp. 150-157.
 - LAPAUZE H., Un grand potier français à la fin du XIX^e siècle. L'œuvre de Jean Carriès (1855-1894), d'après des documents inédits, in *La Nouvelle Revue*, december 1904, pp. 289-311 ; hernomen in *Mélanges sur l'art français*, Parijs, 1905, pp. 235-269.
 - LAPAUZE H., Le Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris (Petit Palais), Parijs, 1910, pp. 99-108.
 - LE FOLLIC-HADIDA S., Carriès et Rodin: portraits croisés, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 156, 2007, pp. 16-21.
 - MOREL D., Jean Carriès, la matière de l'étrange, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 430, 2007, pp. 52-57.
 - PAPET É., Une autre polychromie: plâtres patinés, bronzes et sculptures céramiques de Jean-Joseph Carriès, in 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, 18, 2004, pp. 72-83.
 - PAPET É., Jean Carriès. Portrait of the Artist as a Mask, in Ph. D. CATE (o.l.v.), *Breaking the Mold: Sculpture in Paris from Daumier to Rodin*, cat. New Brunswick (Jane Voorhees Zimmerli Art Museum), 2005-2006, pp. 142-153.
 - PAPET É., "Seulement une gueule de bouledogue": Carriès, portrait de l'artiste en masque, in É. PAPET (o.l.v.), *Masques de Carpeaux à Picasso*, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2008-2009 [Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 2009 ; Kopenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek), 2009], pp. 112-123.
 - PERROT R., Jean Carriès, céramiste, sculpteur. Centenaire d'une œuvre, in *Cahiers Jean Carriès*, 1, 1988, pp. 7-22.
 - RAMBOSSON Y., Jean Carriès au Petit Palais, in *L'Art Décoratif*, november, 1905, pp. 161-167 en tegenover p. 161.
 - SALOMON M., Notes d'art : Jean Carriès, in M. SALOMON, *Art et littérature*, Parijs, 1901, pp. 318-325.

- SCHUMANN P., Die internationale Kunstausstellung zu Dresden 1901, II: Jean Carriès, in *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. IV, 1901, pp. 467-484.
- SCHURR G., Jean Carriès ou le génie du grès, in *Gazette de l'Hôtel Drouot*, 38, 1972, pp. 18-19.
- SELLIER M., Carriès, des mains pour créer, Paris, 2003.
- SIMIER A., Jean-Joseph Carriès, sculpteur-potier au cœur du symbolisme, in G.CHAZAL (o.l.v.), Paris 1900 dans les collections du Petit Palais, cat. Brussel (Musée d'Ixelles), 2002, pp. 110-127.
- SIMIER A., Animal fantastique, par Jean-Joseph Carriès, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 392, 2004, pp. 21-22.
- SIMIER A., Jean Joseph Marie Carriès, sculpteur et céramiste, s.l. [Parijs], 2007.
- SIMIER A., Peut-on reconstituer la Porte monumentale de Jean Carriès ?, in *Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, avril, 2007, pp. 55-67.
- SIMIER A. (o.l.v.), Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange, cat. Parijs (Petit Palais), 2007-2008.
- SIMIER A. en D. MOREL, La matière de l'étrange. Jean Carriès (1855-1894) (reeks Petit journal de l'exposition), Parijs, 2007.
- THIÉBAUT Ph., À propos d'un groupe céramique de Jean Carriès: Le Grenouillard, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 2, 1982, pp. 121-128.
- UZANNE O., Jean Carriès. Statuaire et céramiste, in *Le Monde Moderne*, oktober, 1897, pp. 529-543.
- VALLET A. (inleid.), Jean Carriès 1855-1894, cat. s.l. [Nevers ?], s.d. [1989?]
- VOGT W., Carriès, le potier, Genève, 1918.

CATTEAU, CHARLES

- BERKOWITSCH S., Exceptionnelle vente de céramiques par Charles Catteau (1880-1966). Collection de Monsieur H., veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 21-22 februari 2008; Céramiques par Charles Catteau (1880-1966). Collection de Monsieur H. (2^e partie) et à divers, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 1 oktober 2008.
- CATHERS D., Charles Catteau and the Art Deco Pottery of Boch Frères, in *The Antique Trader*, 4 februari 1975, pp. 126-127.
- CATTEAU Ch., Les arts décoratifs à La Louvière, in *Savoir et Beauté*, juni, 1926, pp. 183-184.
- CORRIERAS D., L'homme de Kéramis, Charles Catteau, Parijs, 1991.
- DRAGUET M. (o.l.v.), Catteau. Donation Claire De Pauw-Marcel Stal, cat. Brussel (Écuries Royales), 2001.
- FISHMAN R., Charles Catteau, in *American Art Pottery Association. Journal*, september-oktober, 2004, pp. 23-25.
- FORMERY V. (o.l.v.), Charles Catteau, techniques de décoration et harmonie des formes, cat. La Louvière (Musée Ianchelevici en Musée de la Faïence de la Manufacture Royal Boch), 2005.
- HEIREMANS M., Charles Catteau, in PLOZE e.a., Art Déco Belgique 1920-1940, cat.Brussel (Musée d'Ixelles), 1988 ; Villeneuve d'Ascq (Musée d'Art Moderne), 1989, pp. 148-152, 257-260.
- PAIRON M., Art Deco Ceramics made in Belgium. Charles Catteau, Aartselaar, 2006.
- PAIRON M., Art Deco Ceramics – made in Belgium. Charles Catteau – The Master Private Collection, selected by Marc Pairon, veilingcat. Brussel (Salle des Beaux-Arts), 6 en 7 juni 2009.
- POULAIN N., Boch Frères Keramis – La Louvière : van artistiek ontwerp tot serieproductie in het "Atelier de Fantaisie". Boch Frères Keramis – La Louvière: d'un projet artistique vers une production en série dans l' "Atelier de Fantaisie", in M.BAECK e.a. (o.l.v.), Belgische Art Deco Keramiek – Céramiques de l'Art Déco en Belgique, cat. Torhout (Museum Torhouts Aardewerk), 2011 ; Andenne (Musée de la Céramique), 2011-2012, pp. 134-145.
- POULAIN N., G.CAESE en Th. THOMAS, Ausstellung Art Deco-Keramik. Sammlung Norbert und Georgette Poulain-Caese Gent (Belgien), cat. Mettlach (Schloss Ziegelsberg, Keramisches Museum), 1981, pp. 18-27.
- RENARD M., Le céramiste Charles Catteau, in *Savoir et Beauté*, januari, 1926, pp. 17-20.

CAZAUX, ÉDOUARD

- ALÉGRIA L., La flamme pure d'Édouard Cazaux, in *Le Festin*, 63, 2007, pp. 44-49.
- an., Hommage à Édouard Cazaux, céramiste et sculpteur landais, 1889-1974, cat. Mont-de-Marsan (Donjon Lacataye),

1980.

- BOUSTANY B., Édouard Cazaux, maître du feu, in B. DE BOYSSON en C. LE TAILLANDIER DE GABORY (o.l.v.), Bordeaux, années 20-30. De Paris à l'Aquitaine, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 2008-2009, pp. 90-99.
- BRUNHAMMER Y. en F.CAMARD, Édouard Cazaux, céramiste et sculpteur, cat. Parijs (Galerie L'Arc en Seine), s.d. [1990]
- CAMARD F., Édouard Cazaux, 1889-1974, céramiste et sculpteur, in ABC Antiquités Beaux-Arts Curiosités, 229, 1984, pp. 35-42; ook als cat. Parijs (Galerie Jean-Jacques Dutko), s.d. [1983-1984]
- CAMARD J.-M. en A. JAFFRÉ, Collection de Monsieur Daniel M., veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 23 maart 2007, pp. 29-147.
- CAZAUX-CHARON M. e.a., Édouard Cazaux, céramiste-sculpteur Art déco, Saint-Rémy-en-l'Eau, 1994.
- CAZAUX-CHARON M. en B. BOUSTANY (inleidings), Édouard Cazaux (1889-1974), céramiste, sculpteur. Importante vente en provenance du fonds d'atelier. Œuvres des années 1920 à 1960, grès, faïences, sculptures, verrerie, aquarelles, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 7 juni 2000.
- DE CORDIS C., Les céramiques d'Édouard Cazaux, in La Revue Moderne des Arts et de la Vie, 30 januari 1922, pp.15-16.
- ESPAGNET F., Édouard Cazaux, sculpteur céramiste, in La Revue de la Céramique et du Verre, 35, 1987, pp. 16-23.
- FOUQUET F., Dons au Musée national de Céramique du céramiste Cazaux, in Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu, 42-43, 1968, pp. 142-143.
- GAUTHIER M., L'œuvre de Cazaux, céramiste et verrier, cat. Parijs (Consortium de la Céramique, de la Verrerie et des Industries d'Art), s.d.
- LAJOIX A., Édouard Cazaux ou l'anti-Cocteau, in La Revue de la Céramique et du Verre, 49, 1989, p. 56.
- LAJOIX A. e.a., Édouard Cazaux céramiste-sculpteur, Cauneille 1889-1974 La Varenne, cat. Saint-Maur (Villa Medicis), 1989.
- MAIRE-MORALES M., Un maître du feu est retrouvé. Édouard Cazaux vivant, in L'Œil, 338, 1983, pp. 44-49.
- MARTIN M. en F. THOUVIGNON, Édouard Cazaux, sculpteur et céramiste (1889-1974), in Bulletin de la Société de Borda, 156, 1974, pp. 497-506.
- RAMBOSSON Y (inleid.), Édouard Cazaux, cat. Parijs (Grand Dépôt), 1929.
- TARIS J., Le dernier potier de Cauneille, Édouard Cazaux, in Bulletin de la Société de Borda, 90, 1966, pp. 191-206.

CAZIN, JEAN CHARLES, MICHEL EN BERTHE

- an., F.G., [Jean-Charles] Cazin-Potter, in The Connoisseur, augustus, 1928, pp. 239-240.
- BÉNÉDITE L., Jean-Charles Cazin, in La Revue de l'Art Ancien et Moderne, vol.X, 1901, pp. 1-32, 73-104 ; hernomen als Jean-Charles Cazin (reeks Les artistes de tous les temps), Parijs, s.d. [1901], pp. 17-20 en tegenover p. 44.
- GERDEIL O., Charles Cazin, in L'Art Décoratif, mei, 1901, pp. 82 en 85.
- MALO H., Exposition J.-M. Michel Cazin et Berthe Cazin, cat. Parijs (Maison d'Art Septentrionale), 1913.
- MALO H., Les Cazin à Équihen, in Mercure de France, 1 augustus 1920, pp. 715-728.
- MALO H., Critique sentimentale. Souvenirs sur les Cazin et sur Albert Lechat, Parijs, 1922.
- MOLINIER É., Les grès de Marie Cazin, in La Revue de l'Art Ancien et Moderne, juli, 1899, p. 36.
- PITON F., C'est du Boulogne ! Terres cuites, grès, porcelaines, carreaux, faïences, craquelés à travers le temps, Rouen, 2007, pp. 158-165.
- REIBER É. (red.), [Jean-Charles Cazin, Michel Cazin], in L'art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif, Parijs, 1896, 863, p. 3551; 1898, 907, p. 3727 ; 1902, 1000, p. 4099.
- SOULIER G., Jean-Charles Cazin, in Art et Décoration, 1901 (1^e sem.), pp. 153-155.

CHAPLET, ERNEST

- an., Ernest Chaplet, in La Céramique et la Verrerie. Journal de la Chambre Syndicale, 1891, p.1133.

- CAMARD J.-M. en A. DECONINCK, De Chaplet à Mayodon, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 5 juni 1992, pp. 5-25.
- CHAPLET E., Lettre à Maurice Guillemot, in L'Art et les Artistes, april-september, 1906, p. 134.
- CLÉMENT R., Ernest Chaplet, le plus grand potier français, in L'Estampille, 187, 1985, pp. 46-53.
- CLÉMENT R., Ernest Chaplet: dispersion d'un exceptionnel ensemble de porcelaines, in La Revue de la Céramique et du Verre, 67, 1992, p. 56.
- COPEAU J., Une visite à Chaplet, in L'Art et les Artistes, augustus, 1906, supplement, pp. I-III.
- D'ALBIS J., Les marques de Chaplet et Gauguin, in Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu, 42-43, 1968, pp. 146-147.
- D'ALBIS J., Autour du rosaire d'Ernest Chaplet, in L'Estampille, 24, 1971, pp. 60-65, 77.
- D'ALBIS J., Chaplet, Master Potter, in The Connoisseur, 772, 1976, pp. 128-136.
- D'ALBIS J., Rétrospective Chaplet. Le feuillet d'une recherche, in L'Atelier des Métiers d'Art, 8, 1976, pp. 4-6.
- D'ALBIS J. en L., Ernest Chaplet, in Encyclopédie CA, in Connaissance des Arts, mei, 1976, z.p. [8 pp.]
- D'ALBIS J. en L. en C. ROMANET, Ernest Chaplet, 1835-1909, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1976.
- DE LA SIZERANNE R., Chaplet et la renaissance de la céramique. Au Pavillon de Marsan, in Revue des Deux Mondes, vol. LVII, 1910, pp. 157-171.
- DE SADELEER P., "L'art et l'idée". Un centenaire fin de siècle. 1^{ère} partie, veilingcat. Brussel (Palais des Beaux-Arts), 26 oktober 1992, pp. 22-25.
- ERNOULD-GANDOUE M., À Choisy le Roi, le 35 rue Chevreul, in La Revue de la Céramique et du Verre, 174, 2010, pp. 18-19.
- MARX R., Souvenirs sur Ernest Chaplet, in Art et Décoration, maart, 1910, pp. 89-98.
- MIGÉON G. (inleid.), Exposition de l'œuvre céramique du potier Ernest Chaplet, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1910.
- RIVIÈRE H., Sur la poterie. À propos d'Ernest Chaplet, potier, in Les Arts de la Vie, februari, 1904, pp. 84-88.
- ROGER-MILÈS L. (inleid.), Exposition d'œuvres du potier E. Chaplet. Porcelaines d'art de grand feu, cat. Parijs (Galerie Georges Petit), 1903.
- ROGER-MILÈS L. (inleid.), Exposition de porcelaines flambées par E. Chaplet et de poteries sableuses de grand feu à couvertes feldspathiques par E. Lenoble, cat. Parijs (Galerie Georges Petit), 1905.
- [SALOMONSEN W.] W.S., Det moderne kunsthaandværks mænd og værker, I : E. Chaplet, in Kunstbladet, 4, 1888, pp. 52-55.
- SLITINE F. e.a., Le 35 rue Chevreul, cat. Choisy le Roi (Galerie de la Bibliothèque Aragon), 2010, passim.

CHAPLET EN AUTEUIL

- an., Haviland Faïence, in The Art Amateur, december, 1882, p.1.
- CROCHET A., Atmosphère, atmosphères, in La Gazette Drouot, 29, 2010, p.165.
- D'ALBIS J., La céramique impressionniste à l'atelier de Paris-Auteuil (1873-1885), in Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu, 41, 1968, pp. 32-42.
- D'ALBIS J. en F., Haviland et l'impressionnisme en céramique, in Paragone, 273, 1972, pp. 66-71, pl. 45-50.
- D'ALBIS J. en L., La céramique impressionniste. L'atelier Haviland d'Auteuil et son influence, in L'Œil, 223, 1974, pp. 46-51.
- D'ALBIS J. en L., J.-P. BOUILLON en C. ROMANET, Céramique impressionniste. L'atelier Haviland de Paris-Auteuil, 1873-1882, cat. Parijs (Ancien Hôtel des Archevêques de Sens), 1974-1975.
- D'ALBIS L., Céramique impressionniste, cat. Chatou (Musée Fournaise), 2001.
- D'ALBIS L., The Art of Haviland Pottery. An Exhibit of Haviland Pottery Produced 1874-1883, cat. Dearborn (University of Michigan, Mardigian Library), 2006.
- D'ALBIS L., The French Connection. Impressionism in French and American Pottery, 1872-1900, cat. Milwaukee

(Villa Terrace Decorative Arts Museum), 2006.

- D'ALBIS L., The Haviland and Co Auteuil Studio 1872-1883, in American Art Pottery Association. Journal, september-oktober, 2006, pp. 12-18.
- ERNOULD-GANDOUE M., L'atelier d'Auteuil. Les barbotines impressionnistes, in La Revue de la Céramique et du Verre, 121, 2001, pp. 18-19.
- GAY-MAZUEL A., L. D'ALBIS e.a., Émaux atmosphériques. La céramique "impressionniste", cat. Rouen (Musée de la Céramique), 2010.
- [HAVILAND Ch.] an., Haviland & Co, fabrique de porcelaines à Limoges, fabrique de faïences d'art et échantillons de Limoges au 116 rue Michel-Ange (Paris-Auteuil), Parijs, s.d. [1879].
- HEUSER H.-J., Das Haviland-Atelier in Auteuil und Paris, in Keramos, 62, 1973, pp. 3-33.
- MESLIN-PERRIER Ch., Cinq objets de la manufacture Haviland, Paris, in La Revue des Musées de France. Revue du Louvre, 2, 2008, pp. 17-18.
- MONNERET S., L' impressionnisme et son époque, vol. III, Parijs, 1980, pp. 131-133 ; heruitg. (reeks Bouquins), vol. II, Parijs, 1980, pp. 206-208.
- STEES A. en L.SIMMS, Haviland, Barbotine Terra Cotta and Stoneware Pottery, s.l., 2003.
- YOUNG J.J., The Ceramic Art. A Compendium of the History and Manufacture of Pottery and Porcelain, New York, 1878; Londen, 1879, pp. 287-304.

CHAPLET EN LAURIN

- ARIÈS M. en Ch. GAUTIER, Sceaux-Bourg la Reine. 150 ans de céramique, des collections privées aux collections publiques, cat. Sceaux (Orangerie du Château), 1986, pp. 101-103, 107, 132, 171-173.
- SLITINE F., La faïencerie Laurin à Bourg-la-Reine, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 19, 2010, pp. 117-124.

CHAPLET EN DE RUE BLOMET

- BERRYER A.M., À propos d'un vase de Chaplet, in Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, januari-april, 1944, pp. 13-27.
- BODELSEN M., The Missing Link in Gauguin's Cloisonnism, in Gazette des Beaux-Arts, mei-juni, 1959, pp. 329-344.
- BODELSEN M., Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of His Art, Londen-Kopenhagen, 1964, pp. 208-212.
- D'ALBIS J., Some Unpublished Ceramics of Dalou, in The Connoisseur, 713, 1971, pp. 175-181.
- GRAY Ch., Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin, Baltimore, 1963, pp. 1-32.
- HEUSER H.-J., Das Haviland-Atelier in Auteuil und Paris, in Keramos, 62, 1973, pp. 3-33.
- MESLIN-PERRIER Ch., Cinq objets de la manufacture Haviland, Paris, in La Revue des Musées de France. Revue du Louvre, 2, 2008, pp. 17-18.
- STEES A. en L.SIMMS, Haviland, Barbotine Terra Cotta and Stoneware Pottery, s.l., 2003.

CHAUMEIL, JEAN-PAUL

- CHAUMEIL P., La céramique (reeks L'art et la manière), Parijs, 1971, passim.

CHÉRET, JOSEPH

- ALEXANDRE A. (inleid.), Catalogue des œuvres originales. Projets de monuments, de cheminées, et de meubles. Groupes, statuettes, bas-reliefs, pièces décoratives. Terres cuites, bronzes, faïences, étains. Dessins et croquis. Composant l'œuvre de Joseph Chéret, sculpteur décorateur, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 26-29 december 1894.
- CHAMPIER V., L'œuvre de Joseph Chéret à l'École des Beaux-Arts (1^{er} article), in Revue des Arts Décoratifs, vol. XV, 1894-1895, pp. 193-196.
- JOURDAIN F., Les artistes décorateurs, V: Joseph Chéret, in Revue des Arts Décoratifs, vol. XIV, 1893-1894, pp. 39-43.
- UZANNE O., Un statuaire-décorateur, M. Joseph Chéret, in L'Art et l'Idée, mei, 1892, pp. 305-318.

COLUCCI, GIO

- an., Un maître-potier: Colucci, in *Art et Industrie*, februari, 1946, p. 65.
- an., Des ateliers pour nos artistes, in *Le Décor d'Aujourd'hui*, 76, 1953, p. 102.
- an., P. B., Gio Colucci, un céramiste au parcours original, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 57, 1991, p. 58.
- DEGAND L. (inleid.), Gio Colucci. Peintures, sculptures, poteries, cat. Parijs (Galerie des Garets), 1947.
- MAURIÈS P., Serge Roche, cat. Parijs (Galerie Chastel Maréchal), 2006, pp. 154-155.
- MOUTARD-ULDREY R., Retour à la terre, in *L'Amour de l'Art*, 10, 1946, pp. 66-68.
- [PASSEBON P.] an., Gio Colluci [sic]. Céramique, cat. Parijs (Galerie Pierre Passebon), 1991.

CROS, HENRY

- BÉNÉDITE L., Henry Cros, 1840-1907, in an., Société du Salon d'Automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif, cat. Parijs, 1922, pp. 369-376 ; gevolgd door Exposition rétrospective d'œuvres de Henry Cros, pp. 377-381.
- BLÜHM A. (o.l.v.), The Colour of Sculpture 1840-1910, cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), 1996; Leeds (Henry Moore Institute), 1996-1997, vooral pp.52-53, 104-105, 130-133, 162-163.
- BOURDELLE E.A., Un grand artiste méconnu: Henry Cros, in *La Vie*, augustus, 1917, pp. 225-226.
- GERMAIN A., Henri Cros et la sculpture polychrome, in *La Plume*, 15 augustus 1891, pp. 280-281.
- GIBERT A.T., The Cros Family, in *The Art Journal*, 1900, pp. 153-155.
- MOREL D., Henry Cros ou la nostalgie du Paradis perdu, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 446, 2009, pp. 44-49.
- OLIVIÉ J.-L., All of Antiquity in a New Soul, in *New Work*, 31, 1987, pp. 10-15.
- OLIVIÉ J.-L., Un atelier et des recherches subventionnés par l'état: Henry Cros à Sèvres, in J. THUILLIER e.a., *La sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, Parijs, 1986, pp. 193-199.
- RODIN A. (inleid.), Œuvres de Henry Cros, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 23 januari 1909.
- TESTARD M., Henry Cros, in *L'Art Décoratif*, april, 1908, pp. 149-155.

DALPAYRAT, ADRIEN

- an., Opinion de la presse sur l'exposition de grès flammés de MM. Dalpayrat et Lesbros, Parijs, 1894.
- an., Einiges aus "La Maison Moderne", in *Die Kunst. Zweiter Band: Angewandte Kunst*, III.5, 1900, pp. 209-212.
- ANCELIN Ph., Pierre-Adrien Dalpayrat, grès et faïences, Bourg-la-Reine, 2006.
- ARIÈS M. en Ch. GAUTIER, Sceaux-Bourg la Reine. 150 ans de céramique, des collections privées aux collections publiques, cat. Sceaux (Orangerie du Château), 1986, pp.103-106, 173-177.
- BIERI H., Adrien Dalpayrat (1844-1910) et le japonisme, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 100, 1998, pp. 12-14.
- DALPAYRAT A., Pierre-Adrien Dalpayrat, 1844-1910, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 32, 1987, pp. 16-21.
- DALPAYRAT A., Pierre-Adrien Dalpayrat, 1844-1910. Céramiste de l'art nouveau. Étude biographique (reeds Mémoires du Musée de l'Île-de-France), Sceaux, 1999.
- GUILLAUME A. en R., F. THOMAS-MAURIN en M. PINETTE, Alphonse Voisin-Delacroix, ou quand un sculpteur rencontre un céramiste, 1892-1893, cat. Besançon (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie), 1993; Roanne (Musée Déchelette), 1993; Boulogne-sur-Mer (Château), 1994.
- MAKUS H. (red.), Adrien Dalpayrat, 1844-1910. Französische Jugendstil-Keramik. Kunst aus dem Feuer; Céramique française de l'Art Nouveau. Art du feu, Stuttgart, 1998.
- PIERRE-GÉRINGER Ch., Les grès de Dalpayrat, in *La Revue des Beaux-Arts & des Lettres*, 1 juni 1898, p. 330.
- PINETTE M., Alphonse Voisin-Delacroix ou quand un sculpteur rencontre un céramiste, 1892-1893, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 73, 1993, pp. 44-45.
- RAMBAUD Y., Dalpayrat, in *Revue Illustrée*, 15 december 1896, pp. 401-403.

DAMMOUSE, ALBERT

- an., Ceramics by Dammouse, of Sèvres, in D. CROAL THOMSON (red.), The Paris Exhibition 1900, Londen, 1901, p. 371.
- CLOUZOT H. (inleid.), Rétrospective A. Dammouse, cat. Parijs (Musée Galliera), 1926-1927.
- GARNIER E., Albert Dammouse, in Dekorative Kunst, november, 1897, pp. 78-81.
- GARNIER E., Albert Dammouse, in Art et Décoration, oktober, 1899, pp. 97-105 en tegenover p. 96.
- [MASSÉ M.-M.] M.-M. M., Acquisitions. Albert-Louis Dammouse [...], in 48/14. La Revue du Musée d'Orsay, 24, 2007, pp. 60-63.
- WEISBERG G.P. , Japonisme in French Ceramic Decoration, part II: the Pieces by Camille Moreau and Albert Dammouse, in The Connoisseur, 740, 1973, pp. 125-131.

DANGAR, ANNE

- ADAMS B., Rustic Cubism. Anne Dangar and the Art Colony at Moly-Sabata, Chicago-Londen, 2004.
- BALLARDINI G. e.a., Le renouveau de la poterie. Anne G. Dangar potière, in Zodiaque, april, 1952, geheel het nummer.
- BERTHON L., Céramiques d'Anne Dangar au Musée des Beaux-Arts de Lyon, in Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais, 1, 1998, pp. 24-35.
- BERTHON L., Anne Dangar, potière à Moly-Sabata, in La Revue de la Céramique et du Verre, 150, 2006, pp. 16-19.
- BERTHON L. en C. DUMONTET, "Miss Dangar", potière, 1885-1951, Saint-Pierreville, 2006.
- COCHARD M. e.a., Anne Dangar 20 ans après, in Zodiaque, januari, 1972, geheel het nummer.
- DANGAR A., Lettres à la Pierre-qui-Vire (reeks Visages et documents), s.l., 1972.
- DUBOIS A., Anne Dangar et Moly-Sabata. Les sources chez Albert Gleizes, Ampuis, 1997, 1998².
- GAUTHIER M., Moly-Sabata, in Art et Décoration, september-oktober, 1938, pp. 293-300.
- LERAT J., Anne Dangar, une rencontre, 1942-1951 (reeks Silex), Banon, 1999.
- MAXWELL H., A Profile of Anne Dangar, in Art and Australia, 3, 1989, pp. 419-423.
- POUYAUD R., Anne Dangar potière, Moly Sabata. René Derouille et al., Lyon, 1955.
- TOPLISS H., Earth, Fire, Water, Air. Anne Dangar's Letters to Grace Crowley, 1930-1951, St. Leonards, 2000.

DECK, THÉODORE

- an., Ceramics, in The Art Amateur, augustus, 1880, pp. 58-59.
- an., Théodore Deck. La veranda des glycines, Guebwiller, s.d. [1994].
- BUMPUS B., Ceramist Centenary. There is a Growing Interest in the Achievements of the 19th Century French Master, Théodore Deck, in The Antique Collector, mei, 1991, pp. 91-99.
- BUMPUS B., Théodore Deck, Master Potter, in Arts and Crafts Quarterly, mei, 1992, pp. 14-19.
- BUMPUS B., Théodore Deck, Céramiste, cat. Londen (H. Blairman & Sons), 2000.
- BUMPUS B., Théodore Deck, French Potter, in Antiques, juli, 2000, pp. 72-73, 84-93.
- BUMPUS B., Émile Reiber and the Deck Connection, in The Decorative Arts Society, 1850 to the Present. Journal, 27, 2003, pp. 38-51.
- BUMPUS B., Deck's "Artistic Faïence" at the Musée du Florival, in Apollo, juni, 2005, pp. 86-89.
- CASTAGNARY J.A., Théodore Deck, in Revue Alsacienne, 1880, pp.337-345.
- DECK T., La Faïence (reeks Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts), Parijs, 1887, 1888².
- DELL'AVA S., Une jardinière de Théodore Deck. "Les prémices de l'art nouveau", in Genava, vol. XXIX, 1981, pp. 193-200.
- DUCRET S., Albert Anker aus Ins, Schüler von Théodore Deck in Paris, in Freunde der Schweizer Keramik. Mitteilungsblatt, 22, 1953, pp. 9-10, I-III.

- GARDNER A., Un poëlier originaire de Guebwiller devient un grand artiste de la céramique, in *La Maison d'Alsace*, 20, 1979, pp. 14-17.
- GERSPACH É., Les maîtres de l'industrie française au XIX^e siècle. Théodore Deck, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. III, 1882-1883, pp. 289-298 en tegenover p. 298.
- GERSPACH [É.], Théodore Deck et son influence sur la céramique moderne, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XI, 1890-1891, pp. 353-358.
- GIRODIE A., Biographies alsaciennes. Théodore Deck, in *La Revue Alsacienne Illustrée*, 11, 1903, pp. 45-60.
- GIRODIE A., Un céramiste alsacien, Théodore Deck, in *Art et Industrie*, januari, 1912, z.p. [17-33]
- GUIGNET E. en E. GARNIER, La céramique ancienne et moderne, Parijs, 1899, pp. 64-66.
- HALLÉ A., Théodore Deck, directeur de la Manufacture nationale de Porcelaine de Sèvres de 1887 à 1891, in *La Maison d'Alsace*, 20, 1979, pp. 9-13.
- HEDEL-SAMSON B. e.a., Théodore Deck, cat. Marseille (Musée Cantini), 1980.
- JACQUÉ B., Les céramiques de Théodore Deck au Musée d'Unterlinden à Colmar, in *Bulletin de la Société Schongauer à Colmar*, 1979-1982, pp. 129-141.
- JACQUÉ B., Théodore Deck, céramiste, in *Guebwiller et le Florival: Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse*, 787, 1982, pp. 135-143, pl. I.
- [KJELLBERG P.] P. K., Théodore Deck, in *Encyclopédie CdA, in Connaissance des Arts*, 331, 1979, pp. 97-104.
- KREUTZBERGER M., Théodore Deck céramiste, 1823-1891, in *Gazette des Beaux-Arts*, juli, 1891, pp. 79-82.
- KUTHY S., Albert Anker, Fayencen in Zusammenarbeit mit Théodore Deck, Zürich, 1985.
- KUTHY S., Théodore Deck und seine Künstlerfreunde, in *Keramik-Freunde der Schweiz. Bulletin*, 27, 1985, pp. 5-6.
- LABRUSSE R. en S.HELLAL, Islamophilie. L'Europe moderne et les arts de l'Islam, cat. Lyon (Musée des Beaux-Arts), 2011, pp. 263-265, 270, 274-277.
- LARROUMET G., Discours prononcé le 18 mai 1891 aux funérailles de M. Théodore Deck, administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres, Parijs, 1891.
- MATERNATI-BALDOUY D. (o.l.v.), Théodore Deck ou l'éclat des émaux, 1823-1891, cat. Marseille (Musée Grobet-Labadié), 1994.
- MAURY R., Théodore Deck, un magicien du feu, in *ABC Décor*, 61, 1969, pp. 35-59.
- McLAUGHLIN L., Ceramics, in *The Art Amateur*, oktober, 1883, pp. 105-107.
- MEICHLER A., Théodore Deck, magicien du feu (1823-1891), cat. Guebwiller (Hôtel de Ville), 1976.
- MEICHLER A., B.JACQUÉ en J.SCHWEIZER, Théodore Deck, 1823-1891, cat. Guebwiller (Musée du Florival), 1991, 1997².
- MÉNARD R., L'art en Alsace-Lorraine, Parijs, 1876, pp. 134-142.
- PEIFFER J.G., Théodore Deck (1823-1891), un praticien-plasticien, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 39, 1988, pp. 34-37.
- WETTERWALD Ch., Théodore Deck, in *Journal de Guebwiller*, september, 1924, pp. 15-34.
- WETTERWALD Ch., Guebwiller à travers son passé, Guebwiller, 1971, pp. 137-142.
- WRIGHT M.B., Deck Faïence, in *The Art Amateur*, oktober, 1881, pp. 89, 100-101.

DECCEUR, ÉMILE

- an., Exposition de céramiques d'Émile Decœur, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1922.
- an., Les maîtres du métier à l'exposition de 1925. Une Enquête. M. Émile Decœur, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 1 juli 1924, p. 290.
- CHAVANCE R., Émile Decœur, in *Mobilier et Décoration*, april, 1929, pp. 129-137.
- CHAVANCE R., Œuvres récentes d'Émile Decœur, in *Art et Décoration*, november, 1933, pp. 339-344.
- [CHAVANCE R.] R.C., Émile Decœur, in G. JANNEAU, R. CHAVANCE en L. CHERONNET, *Les beaux métiers. Artistes-artisans*, Parijs, 1943, pp. 21-22.

- DALTON W.B., Émile Decœur. An Appreciation, in *Ceramic Age*, mei, 1952, pp. 22-24.
- DE RUDDER J.-L., Les recherches d'un "chinois" nommé Decœur, in *L'Estampille*, 41, 1973, pp. 38-41.
- EIDELBERG M. en C.CASS, Edmond Lachenal & His Legacy, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2007, vooral pp. 160-205.
- FRAVALO F. e.a., Émile Decœur, 1876-1953, Parijs, 2008.
- FRAVALO F., Émile Decœur, un grand maître et un chercheur, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 162, 2008, pp. 16-19.
- FRAVALO F., Émile Decœur à la Galerie Michel Giraud, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 18, 2009, pp. 93-98.
- [JANNEAU G.] G.J., L'art décoratif et l'outillage moderne. Le programme de M. Decœur, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, november, 1921, pp. 557-559.
- JANNEAU G., Le mouvement moderne. L'art céramique, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, november, 1922, pp. 609-612 ; hernomen als deel van de monografie uit 1923.
- JANNEAU G., Émile Decœur céramiste (reeks L'art décoratif moderne), Parijs, 1923.
- JANNEAU G., Les céramiques d'Émile Decœur, in *Art et Décoration*, februari, 1924, pp. 37-44 en kleurplaat.
- JANNEAU G., Émile Decœur, céramiste et potier, in *La Demeure Française*, 3, 1926, pp. 37-43; hernomen in *Les Échos des Industries d'Art*, mei, 1927.
- LINA M., Céramique: le roi Decœur, in *L'Œil*, 606, 2008, p. 96.
- McKIRDY K., Émile Decœur (1876-1953), in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 9, 1983, pp. 10-13.
- MOUTARD-ULDRY R., Émile Decœur, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, 20 september 1935, p. 3.
- MOUTARD-ULDRY R., Hommage à un grand artiste: Decœur, in *Art et Décoration*, november-décembre, 1953, pp. 14-15.
- TISSERAND E., Émile Decœur, in *L'Art et les Artistes*, maart, 1933, pp. 202-206.

DELACHENAL, LOUIS

- ESPAGNET F., Louis Delachenal (1897-1966), chercheur et créateur, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 44, 1989, pp. 20-25.
- [LANDROT G.] an., Louis Delachenal et l'atelier de Sèvres. Soudbinine [...], cat. Parijs (Galerie Landrot), s.d. [1995] , z.p. [8 pp.]
- PROD'HOMME L. en F. BERRETROT, Louis Delachenal céramiste, 1897-1966, cat. Rennes (Musée de Bretagne), 2004.

DELAHERCHE, AUGUSTE

- AJALBERT J., Auguste Delaherche, in *Les Arts*, 187, 1920, pp. 16-20.
- AJALBERT J., La saison d'art à Beauvais. Exposition de céramiques anciennes et modernes. Grès et porcelaines de M. Aug. Delaherche, cat. Beauvais (s.l.), 1921.
- AJALBERT J., Auguste Delaherche, in *L'Art Vivant*, 1 augustus 1927, p. 631.
- AJALBERT J., Beauvais basse-lisse, 1917-1933, Parijs, 1933, pp. 202-216.
- an., Une salle Auguste Delaherche à Beauvais. Grâce à la "Saison d'Art" 1921-1922, s.l., s.d.
- AUBAUD R., Auguste Delaherche, prince des arts du feu, in *Le Monde Nouveau*, juli, 1921, pp. 947-953.
- AUBERT L. en A. DELAHERCHE, Exposition Delaherche, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1907.
- BUREAU R., Auguste Delaherche, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 21, 1999, pp. 200-206.
- CARTIER J., Céramiques du Beauvaisis, Nanteuil-le-Haudouin, 1984, pp. 218-222.
- CARTIER J., Céramiques architecturales d'Auguste Delaherche, in J. CARTIER en A. MAGNAN, *Céramiques de l'Oise. La collection du Musée départemental de l'Oise*, Parijs-Beauvais, 2001, pp. 362-373.

- DE FÉLICE R., Auguste Delaherche, in *L'Art Décoratif*, oktober, 1907, pp. 155-158.
- DEMORIANE H., À la recherche de Delaherche, in *Connaissance des Arts*, 221, 1970, pp. 74-79, 100.
- DUPRET A., Notre grand potier Auguste Delaherche. Une conférence par Monsieur A. Dupret en 1922, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 21, 1999, pp. 186-198.
- FOREST D., Céramiques d'Auguste Delaherche au Musée des Beaux-Arts, in *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, 2, 1991, pp. 22-31.
- GIGUET B., Auguste Delaherche, 1857-1940, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 21, 1999, pp. 7-185.
- GIGUET B., Discours d'Auguste Delaherche lors de la distribution des prix de l'École des Arts Décoratifs d'Aubusson (août 1897), in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 22, 2000, pp.27-29.
- GIGUET B., Communication de M. Delaherche au sujet de la Manufacture Nationale de Sèvres (14 janvier 1917), in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 22, 2000, pp.31-41.
- GIGUET B., Visite-conférence du 14 février 1932. La céramique par le maître potier des Sables Rouges : M. Auguste Delaherche, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 22, 2000, pp.43-47.
- GIGUET B., Janvier 1893. Un vase de Delaherche est offert à Pasteur, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 23, 2001, pp.99-103.
- GIGUET B., Triomphe d'Auguste Delaherche lors d'importantes ventes, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 24, 2002-2003, pp.27-28.
- GIGUET B., Auguste Delaherche, éléments nouveaux, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 28-29, 2007-2008, pp.111-129.
- GIGUET B., Auguste Delaherche à l'Exposition Universelle de 1889, in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 31, 2010, pp.118-125.
- GIGUET B. e.a., Auguste Delaherche, rêves d'argile, secrets d'émail, cat. Gingins (Fondation Neumann), 2001.
- GIGUET B. en H. BIERI THOMSON, Auguste Delaherche, 1857-1940. Rêves d'argile, secrets d'émail, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 119, 2001, pp. 16-17.
- HOURTICQ L., Aux Arts Décoratifs: A.Delaherche, in *La Revue de Paris*, 15 juni 1907, pp. 805-824.
- [JANNEAU G.] G.J., L'art décoratif et l'outillage moderne. Chez M.Auguste Delaherche, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 1 september 1922, pp. 398-400.
- JANNEAU G., Une cheminée céramique d'Auguste Delaherche, in *Céramique et Verrerie*, juni, 1927, pp. 855-856.
- LECOMTE G., Auguste Delaherche, in *Art et Décoration*, september, 1921, pp. 89-96.
- LECOMTE G., Un grand céramiste français, Auguste Delaherche, in *La Revue Bleue*, oktober, 1921, pp. 633-637.
- LECOMTE G., A. Delaherche (reeks L'art décoratif moderne), Parijs, 1922.
- LEONARD A.B., A Visit to the Pottery of Auguste Delaherche, in *Keramic Studio*, september, 1900, pp. 96-98.
- LHÔTE J.-M. en B., Ziegler, Gréber, Delaherche, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 123, 2002, pp. 24-27.
- MALMENAIDE I., Delaherche, le poète du grès, in *France Antiquités*, 83, 1996, pp. 24-28.
- MARX R., Auguste Delaherche, in *Art et Décoration*, februari, 1906, pp. 52-63.
- MERLET J.-F.-L., Auguste Delaherche, in *L'Art et les Artistes*, december, 1927, pp. 94-98.
- MOUREY G., The Potter's Art, with Especial Reference to the Work of Auguste Delaherche, in *The Studio*, vol. XII, 1898, pp. 112-118.
- PARIS W.F., Auguste Delaherche, Master Potter of Armentières, in *La France. An American Magazine*, december, 1920, pp. 113-115.
- PARIS W.F., The Master Potter of La Chapelle-aux-Pots: Felix A. [sic] Delaherche, in *Franco-American Pamphlets*, 6, 1935, pp. 3-9.
- PAULIN A., Auguste Delaherche, in *Triptyque. Lettres, Arts, Sciences*, oktober, 1932, pp. 28-32.
- RANDOLE L., Auguste Delaherche, France's Most Famous Ceramist, in *Arts & Decoration*, januari, 1921, p. 218.

- [SAGLIO A.] A.S., Studio-Talk. Paris, in *The Studio*, juni, 1913, pp. 74-78.
- SAGLIO A., Une décoration en grès d'Auguste Delaherche, in *Art et Décoration*, juli, 1920, pp. 1-5.
- SALMON M.-J., Auguste Delaherche (1857-1940), cat. Beauvais (Musée Départemental de l'Oise), 1973.
- SOLLAR F., Un film sur Auguste Delaherche, in *Art et Décoration*, september, 1933, in bijlage *Les échos d'art*, pp. IX-X.
- [THIÉBAUT Ph.] P.T., Auguste Delaherche, in H. LOYRETTE en M. BASCOU (o.l.v.), *De l'Impressionnisme à l'Art nouveau. Acquisitions du musée d'Orsay, 1990-1996*, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 1996-1997, pp. 218-219, 284-286.
- [THIÉBAUT Ph.] Ph.T., Acquisitions. Auguste Delaherche [...], in 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, 19, 2004, pp.47-51.
- TISSERAND E., La céramique française en 1928. Auguste Delaherche, in *L'Art Vivant*, 15 juni 1928, pp. 473-475.
- TORNIER E., Auguste Delaherche et les États-Unis (1889-1953), in *Groupe de Recherches et d'Études de la Céramique du Beauvaisis. Bulletin*, 33, 2012, pp.105-122.
- UZANNE O., Un maître potier, Auguste Delaherche, in *L'Art et l'Idée*, februari, 1892, pp. 81-90; hernomen zonder illustraties in *L'Art Moderne*, 13 maart 1892, pp. 85-86.

DOAT, TAXILE

- BELFORT A.-M., Les ventes. Taxile Doat, in *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu*, 54, 1974, pp. 66-69.
- BÉLOT L., Taxile Doat, in *Revue Historique, Scientifique et Littéraire du Département du Tarn*, 26, 1909, pp. 245-271.
- BUMPUS B., Pâte-sur-Pâte. The Art of Ceramic Relief Decoration, 1849-1992, Londen, 1992, pp. 69-79.
- CAMARD J.-P. , Céramiques Art Nouveau et Art Déco. I. Atelier Taxile Doat. II. Œuvres de Artigas, Buthaud [...], veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 11 mei 1973, pp. 3-20.
- CAMARD J.P., Doat Taxile 1851-1938, in *Céramiques Art Nouveau et Art Déco*, veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 18 februari 1974, pp. 17-22.
- CONRADSEN D. en E.P. DENKER, University City Ceramics. Art Pottery of the American Woman's League, cat. Saint Louis (Art Museum), 2004, passim.
- DOAT T., Causerie d'un émailleur, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XII, 1891-1892, pp. 39-46, 76-80.
- DOAT T., *Grand Feu Ceramics. A Practical Treatise on the Making of Fine Porcelain and Grès*, Syracuse, N.Y., 1905.
- DOAT T., Les céramiques de grand feu. La porcelaine dure et le grès-cérame, in *Art et Décoration*, september, 1906, pp. 87-104 ; november, 1906, pp. 153-163 ; februari 1907, pp. 69-80.
- JERVIS W.P. , Taxile Doat, in *Keramic Studio*, juli, 1902, pp. 54-55.
- MARCILHAC F., Taxile Doat. Ensemble de céramiques provenant de son atelier, in *Art Nouveau-Art Déco*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 30 april 2004, pp. 18-24.
- MARCILHAC F., Taxile Doat (1851-1938). Ensemble de céramiques provenant de son atelier, in *Estampes, dessins, tableaux anciens & modernes [...]*, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 9 maart 2007, pp. 29-32.
- SARGENT I., Taxile Doat, in *Keramic Studio*, december, 1906, pp. 171-173, 193.
- VERNEUIL M.P. , Taxile Doat céramiste, in *Art et Décoration*, september, 1904, pp. 77-86.

FRIESZ, OTHON

- BUTCHER D., Les céramiques chez Metthey, in B. GAUDICHON (red.), *Othon Friesz. Le fauve baroque*, 1879-1949, Parijs, 2007, pp. 57-61, 178-185.

GALLÉ, ÉMILE

- [BARBIER-LUDWIG G.], G.B.-L., Émile Gallé et la céramique, in E. DECKER (red.), *Céramique Lorraine. Chefs-d'œuvre des XVIII^e et XIX^e siècles*, Nancy, 1990, pp. 216-219, 294-312.
- BARTEN S., Ein opulentes Festmahl für das Auge, in *Weltkunst*, 22, 1981, pp. 3484-3487.

- BARTEN S. en H. HARDER (red.), B. HAKENJOS, Émile Gallé. Keramik, Glas und Möbel des Art Nouveau, [doctoraatsverhandeling, universiteit Keulen, 1973]; heruitg. München, 2012, vol.I, pp. 33-69; vol.II, pp.9-41.
- BAUDOÛIN V., Céramique. Les recherches d'Émile Gallé, in Dossier de l'Art, 163, 2009, pp. 48-57.
- BLOCH-DERMANT J., Les céramiques de Gallé, in L'Estampille, 209, 1987, pp. 28-36.
- BOONE M.L., Une écritoire de Gallé: Les Quatre Saisons de l'Amour, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 5, 1996, pp. 27-31.
- CHARPENTIER F.-Th. e.a., Musée de l'École de Nancy. La céramique de Gallé, Nancy, 1984.
- GALLÉ É., Union des Arts Décoratifs. VIII^e Exposition. La Céramique. Notice au jury sur sa production, s.l., s.d. [1884] ; herdrukt in F.-Th. CHARPENTIER (red.), É. GALLÉ, Écrits pour l'art. Floriculture. Art décoratif. Notices d'exposition (1884-1889), Parijs, 1908 ; Marseille, 1980, pp. 293-301.
- GALLÉ É., Exposition Universelle de 1889. Groupe III, classe 20 (Céramiques). Notice remise au jury sur sa fabrication de faïences d'art (faïencerie de Nancy), Nancy, 1889 ; herdrukt in F.-Th. CHARPENTIER (red.), É. GALLÉ, Écrits pour l'art. Floriculture. Art décoratif. Notices d'exposition (1884-1889), Parijs, 1908 ; Marseille, 1980, pp. 318-331.
- GARNER Ph., Émile Gallé, New York, 1976, pp. 59-67.
- HAKENJOS B., Gallé-Keramik. Sammlung Helga Schäfer, cat. Starnberg (Helga Schäfer), 1974.
- HAKENJOS B., Keramik, in B.HAKENJOS en S.BARTEN, Émile Gallé. Keramik, Glas und Möbel des Art Nouveau, cat. Zürich (Museum Bellerive), 1980, pp. 16-19
- HAKENJOS B., Keramik von Émile Gallé, cat. Düsseldorf (Hetjens Museum), 1981-1982; Mettlach (Keramik-Museum), 1982.
- HAKENJOS B., Émile Gallé. Les céramiques au pavois, in ABC Décor, 207, 1982, pp. 9-24, 41-50, 56.
- HAKENJOS B., Keramik des Historismus von Émile Gallé. Monsieur Gallé hat Talent..., in Weltkunst, 8, 1983, pp. 1049-1053.
- HOFMANN H.D., Zum keramischen Frühwerk des Nancyer Jugendstilmeisters Émile Gallé, in Keramische Zeitschrift, 8, 1967, pp. 512-513.
- HOFMANN-SCHMOLL H., Gallé avant Gallé. Zum keramischen Frühwerk des Gründers der École de Nancy, in J.A. SCHMOLL e.a. (red.), Festschrift Luitpold Dussler, München, 1972, pp. 433-456.
- HUSSON Ph., Richesse thématique de la céramique, in F.-Th. CHARPENTIER e.a., L'Art Nouveau. L'École de Nancy, s.l., 1987, pp. 108-113.
- LE TACON F., Charles et Émile Gallé céramistes, Lunéville, 2004.
- LE TACON F. (o.l.v.), Émile Gallé. Nature & Symbolisme. Influences du Japon, cat. Vic-sur-Seille (Musée Départemental Georges de la Tour), 2009, pp. 76-101.
- LE TACON F., Émile Gallé, l'artiste aux multiples visages, s.l. [Nancy], 2011, pp. 96-107.
- MARCILHAC F., [Gallé] le céramiste, in F. DURET-ROBERT (red.), Le prix de l'art, in Connaissance des Arts, spec. nr., 1978, pp. 152-155.
- MARX R., Émile Gallé. Psychologie de l'artiste et synthèse de l'œuvre, in Art et Décoration, 1911 (2^e sem.), pp. 233-252.
- MESSNER G., Keramische Arbeiten von Émile Gallé (1846-1904), in Dresdner Kunstblätter, 1969, pp. 41-45.
- SCHEIDIG W., Émile Gallé in Weimar, in Keramos, 59, 1973, pp. 52-53.
- SCHMOLL gen. EISENWERTH H., Gallé-Keramik, in J.A. en H.SCHMOLL gen. EISENWERTH (o.l.v.), Nancy 1900. Jugendstil in Lothringen zwischen Historismus und Art Déco, cat. München (Stadtmuseum), 1980, pp. 61-73, 158-221.
- SIEBENMORGEN H. (o.l.v.), Jugendstilmeister aus Nancy, Émile Gallé, cat. Karlsruhe (Badisches Landesmuseum. Museum beim Markt), 2005, passim.
- THIÉBAUT Ph., Gallé, céramiste, in Ph. THIÉBAUT en F.-Th. CHARPENTIER (o.l.v.), Gallé, cat. Parijs (Musée du Luxembourg), 1985-1986, pp. 77-85; gevolgd door notities door Ph.Thiébaud en F.-Th. Charpentier, pp. 87-137.
- YAMANE I. (red.), La céramique de Gallé. Musée de Matsue Kitahori, Matsue, 2001.

- ZICK G., Keramik von Émile Gallé, in *Keramos*, 94, 1981, pp. 87-90.

GENSOLI, MAURICE

- JANNEAU G., Échanges, in *Céramique et Verrerie*, juni, 1927, p. 853.
- MOUTARD-ULDRY R., Maurice Gensoli, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, 27 september 1935, p. 3.
- ROGER E., Les grands céramistes de notre époque: Gensoli, in *L'Industrie Céramique*, december, 1951, pp. 243-245.

GLATIGNY

- an., Atelier de Glatigny. Études et notes, Versailles, 1898.
- an., The Latest from Paris. [...] Glatigny's Studio, in *The Artist*, september, 1898, pp. 22-26.
- [JOSSOT M.] J., L'atelier de Glatigny, in *L'Art Décoratif*, november, 1898, pp. 50-52, 77-80.
- [JOSSOT M.] J., Das Atelier von Glatigny, in *Dekorative Kunst*, 2, 1899, pp. 49-50, 77-80.
- MAILLET A., L'Atelier de Glatigny, in *L'Art Décoratif Moderne*, april, 1898, pp. 102-105.
- SOULIER G., L'atelier de Glatigny, in *Art et Décoration*, augustus, 1898, pp. 43-50.

GRITTEL, ÉMILE

- CAPDET Ch., Hommage clichois à l'œuvre d'Émile et Robert Grittel, Clichy, 1998.

HANSEN JACOBSEN, NIELS

- FABRICIUS HANSEN M., Ideens skulpturelle form. Niels Hansen Jacobsen. Convention i kunstværkets krav, København, 1990.
- FABRICIUS HANSEN M., Niels Hansen Jacobsens keramiske arbejder, in M. ERTBERG e.a., Brændpunkter i dansk keramik 1890-1990, cat. København (Kunstindustrimuseet), 1990, pp. 24-33; ook in *Cras, Tidsskrift for Kunst og Kultur*, vol.LVII, 1990, pp. 24-33.
- [HANNOVER E.] E.H., N. Hansen-Jacobsens Udstilling, in *Tidsskrift for Industri*, 1901, pp. 221-223.
- [MEIER-GRAEFE J.] an., N. Hansen Jacobsen, in *Dekorative Kunst*, 6, 1899, pp. 259-261.
- [MEIER-GRAEFE J.] M.G., N.Hansen Jacobsen, in *L'Art Décoratif*, maart, 1899, pp. 257-258, 277-281.
- MORTENSEN N. Th., Billedhuggeren Niels Hansen Jacobsen, Odense, 1945.
- NIELSEN T., "La Cité Fleurie", Niels Hansen Jacobsen og den samtidige franske kunstnerkeramik, in M. ERTBERG e.a., Fransk Art Nouveau keramik i Danmark. Fra Kunstindustrimuseets og John Hunovs samlinger. French Art Nouveau Ceramics in Denmark. From the Museum of Decorative Art's and John Hunov's Collections, cat. Vejen (Kunstmuseum), 1999, pp. 7-16; ill. pp. 103-106.
- NIELSEN T., Niels Hansen Jacobsen [...], Masque de l'Automne, avant 1900, in É.PAPET (o.l.v.), Masques de Carpeaux à Picasso, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2008-2009 [Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 2009 ; København (Ny Carlsberg Glyptotek), 2009], pp. 186-187.

HERBST, RENÉ

- DENOINVILLE G., René Herbst à l'Exposition Internationale de 1925, Paris, in *Mobilier et Décoration d'Intérieur*, juni, 1925, pp. 55-62.

HÉNTSCHEL, GEORGES

- an., Work in Grès Émaillé by Georges Hœntschel, in D. CROAL THOMSON (red.), The Paris Exhibition 1900, Londen, 1901, p. 242.
- MADELINE L., Hœntschel, au bonheur des collectionneurs, in *L'Œil*, 514, 2000, pp. 58-63.
- SOUSTIEL J., Le céramiste, in N. HÉNTSCHEL e.a., Georges Hœntschel, Saint-Rémy-en-l'Eau, 1999, pp. 102-119.

JACQUET, PAUL

- BUTTIN A. en M.PACHOUD-CHEVRIER, Potiers et céramistes des pays de Savoie, 1900-1960, Annecy, 2002, pp. 143-164.
- LAPRAZ A., Paul Jacquet potier, in *Le Cmaclie, midden augustus*, 1920, pp. 39-41.

JEANNENEY, PAUL

- ALEXANDRE A., Carriès et Jeanneney dans le Nivernais, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, juni, 1921, p. 341.
- ALEXANDRE A., Jeanneney et Jean Carriès, in an., Catalogue d'une importante collection d'objets d'art et grès flammés provenant de la collection du maître potier Paul Jeanneney de Saint-Amand-en-Puisaye (Nièvre) [...], veilingcat. Parijs (Hôtel Drouot), 28-29 juni 1921, pp. 5-10.
- BONDIL N., Mask of Death, Merging Art and Craft, in *M, the Magazine of the Montreal Museum of Fine Arts*, 12, s.d. [2012], p. 24.
- MALLET P., Un émailleur à la façon de Carriès. Jeanneney, in *La Céramique Moderne*, 56, 1964, p. 11.
- SHIMIZU Ch., Rodin et l'art du grès japonais, in D. VIÉVILLE (o.l.v.), Rodin. Le rêve japonais, cat. Parijs (Musée National Auguste Rodin), 2007, pp. 220-235.
- SIMIER A., Buste de Jean d'Aire, par Auguste Rodin et Paul Jeanneney, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 397, 2004, pp. 21-22.

JOURDAIN, FRANCIS

- ERNOULD-GANDOUE M., Francis Jourdain 1876-1958. Terre et verre, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 116, 2001, pp. 14-15.
- MOUSSINAC L., Francis Jourdain (reeks Les maîtres de l'art décoratif contemporain), Genève, 1955.
- PERRIN M.-L., La céramique de Francis Jourdain, in M.-L. PERRIN e.a., Francis Jourdain, un parcours moderne, 1876-1958, cat. Albi (Musée Toulouse-Lautrec), 2000; Alès (Musée-Bibliothèque Pierre-André Benoit), 2000; Saint-Denis (Musée d'Art et d'Histoire), 2000; Roubaix (Musée d'Art et d'Histoire), 2001, pp. 104-117.
- TISE S., Francis Jourdain, in A. BARRÉ-DESPOND, Jourdain, Parijs, 1988, pp. 212-343.

KIEFER, FRÉDÉRIC

- CAMARD J.-P., Atelier Frédéric Kiefer 1894-1977, veilingcat. Parijs (Drouot), 2 juni 1978.

LACHENAL, EDMOND

- an., Fayencen und Steinzeuge von E. Lachenal (Paris). Kunst-Salon Ernst Arnold, in *Dresdner Anzeiger*, 24 april 1902, pp.1-4.
- an., L'Art Nouveau à Lunéville. Un atelier d'art à la faïencerie au XIXe siècle, cat. Lunéville (Château de Lunéville), 2011, pp.50-56, 96-102.
- BELVILLE E., Daum, Lachenal, Majorelle à la Galerie Georges Petit, in *L'Art Décoratif*, januari, 1904, pp. 33-40.
- BOISGIBAUT F., Deux plats creux à décor d'Iznik par Edmond Lachenal, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 317, 1997, pp. 83-84.
- BOISSIÈRE E., A French Ceramist, M. Lachenal, in *The Artist*, februari, 1897, pp. 65-69.
- BRISSON A., Edmond Lachenal, potier, in *Revue Illustrée*, 15 november 1898, z.p. [5 pp.]
- CARRÉ C., Fix-Masseau [...] et Edmond Lachenal [...], L'emprise, 1895, in É. PAPET (o.l.v.), Masques de Carpeaux à Picasso, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2008-2009 [Darmstadt (Institut Mathildenhöhe), 2009 ; Kopenhagen (Ny Carlsberg Glyptotek), 2009], pp. 168-169.
- DE PIERRELÉE S., Lachenal, in *Revue Illustrée*, 15 november 1897, pp. 341-342.
- DE PLINVAL DE GUILLEBON R., Edmond Lachenal, émule de Deck, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 4, 1995, pp. 64-67.
- DOUCET J., Comment on fabrique un "pot". Chez le potier Lachenal, in *La Vie Illustrée*, 1 septembre 1905, pp. 348-349.

- EIDELBERG M. en C. CASS, Edmond Lachenal & His Legacy, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2007.
- ELISSON G. e.a., Kvinna & Konstnär. Om Agnes de Frumerie (reeks Skrifter fra Skaraborgs Länsmuseum), Skaraborg, 1998.
- ENAULT L., L'exposition Lachenal, in *Revue des Arts Décoratifs*, december, 1898, pp. 335-338.
- GUILLEMOT M., L'art dans tout, in *L'Œuvre et l'Image*, december, 1900, pp. 12-15.
- LE FUSTEC J., Céramique moderne. Faïences de M. Lachenal, in *Le Magasin Pittoresque*, vol. II, 15, 1897, pp. 59-61.
- [LE FUSTEC J.?] L.J., Paris, in *The Artist*, januari, 1900, pp. 266-269.
- MINKUS F., Edmond Lachenal, in *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. IV, 1901, pp. 386-398.
- POLAK F., Exposition des céramiques de Lachenal (Galerie Georges Petit), in *L'Art et la Mode*, 13 november 1897, pp. 914-915.
- RÖSTORP V., La Suédoise Agnes Kjellberg de Frumerie (1869-1937), céramiste et sculpteur à Paris, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2005, pp. 283-316.
- THOMAS A., Trois femmes artistes [w.o. Frumerie], in *L'Art Décoratif*, mei, 1901, pp. 66-74.
- VON BERLEPSCH-VALENDÄS H.E., Edmond Lachenals keramische Arbeiten, in *Kunst und Handwerk*, 11, 1903, pp. 306-311.

LACHENAL, JEAN-JACQUES

- HANSON F.K., An Epic, in *Design*, februari, 1926, pp. 165-166.
- VALMY-BAYSSE J., L'atelier Lachenal, in *L'Art et les Artistes*, november, 1929, pp. 58-63.

LALLEMANT, ROBERT

- an., La céramique de Robert T. Lallemant, in *Art et Industrie*, september, 1929, pp. 34-35.
- an., Chez Mr. Robert E. Lallemant, in *Art et Industrie*, juli, 1931, pp. 3-8.
- [CAMARD J.-P.] an., Robert Lallemant. Un maître-potier, in *ABC. Antiquités Beaux-Arts Curiosités*, 219, 1983, pp. 26-28, 37-40 ; hernomen in J.-P. CAMARD, *Atelier Robert Lallemant (1902-1954)*, veilingcat. Parijs (Nouveau Drouot), 15 april 1983.
- CHAVANCE R., À propos de quelques céramiques nouvelles de Robert Lallemant, in *Mobilier et Décoration*, december, 1929, pp. 130-139.
- COHENDET D. en J. DE VOS, Robert Lallemant ou la céramique mécanisée, cat. Parijs (Galerie Jacques De Vos), 1984.
- DELARUE-MARDRUS L., Les céramiques noires de Robert Lallemant, in *Art et Industrie*, juni, 1928, pp. 44-45.
- DU PASQUIER J. e.a., Céramiques de Robert Lallemant, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1992; Roanne (Musée Déchelette), 1992; Orléans (Musée des Beaux-Arts), 1993.
- MILLE P., Robert E. Lallemant, in *Art et Industrie*, december, 1928, pp. 42-43.
- PILLEMENT G., Chez Robert Lallemant, in *Art et Décoration*, 61, 1932, pp. 65-74.
- TISSERAND E. (inleid.), Céramique T.R. Lallemant, Parijs, s.d.
- TISSERAND E., Robert Lallemant céramiste, in *Mobilier et Décoration*, november, 1928, pp. 247-253.

LANEL, MARJOLAINE EN LUC

- an., Les poteries de Mme Luc Lanel, in *Art et Décoration*, augustus, 1931, pp. 4-5.
- [CHAVANCE R.] R.C., Marjolaine-Luc Lanel, in *Mobilier et Décoration*, april, 1947, pp. 27-32.
- [CHAVANCE R.] R.C., Céramiques murales de Marjolaine et de Luc Lanel, in *Mobilier et Décoration*, mei, 1952, pp. 16-18.
- DELISLE B., Céramiques récentes de M^{me} M. Luc-Lanel, in *Mobilier et Décoration*, april, 1932, pp. 340-342.
- FOREST D., Luc & Marjolaine Lanel, Parijs, 2005.
- LAJOIX A., De la céramique chez un orfèvre, Christoffe 1942-1972, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée*

National de Céramique, 5, 1996, pp. 7-18.

- LANEL L. en M., Gloire et misère de la céramique, in Art et Industrie, maart, 1935, p. 26.
- RÉMON G., Céramiques de M^{me} Luc Lanel, in Mobilier et Décoration, februari, 1929, pp. 71-74.

LEBASQUE, PIERRE

- CHAVANCE R., Les sculptures émaillées de Pierre Lebasque, in Art et Décoration, februari, 1935, pp. 64-68.
- [MOUTARD-ULDRY R.] R.M.U., Pierre Lebasque, in Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts, 23 december 1938, p. 3.
- VAUXCELLES L., Pierre Lebasque, in La Renaissance, maart, 1939, pp. 31-36.

LENOBLE, ÉMILE

- CAMARD J.-M. en A. DECONINCK, De Chaplet à Mayodon, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 5 juni 1992, pp. 26-31.
- CHAMPIGNEULLE B., Émile Lenoble potier, in Mobilier et Décoration, juni, 1937, pp. 170-177.
- CHAVANCE R., Les céramiques d'Émile Lenoble, in Mobilier et Décoration, september, 1928, pp. 149-156.
- DESHAIRS L., Émile Lenoble (reeks Les albums d'art Druet), Parijs, s.d.
- DESHAIRS L., Émile Lenoble, in Art et Décoration, oktober, 1924, pp. 97-106 en kleurplaat.
- ERNOULD-GANDOUE M., À Choisy le Roi, le 35 rue Chevreul, in La Revue de la Céramique et du Verre, 174, 2010, pp. 18-19.
- FEGDAL Ch., À l'atelier de Lenoble, in L'Art et les Artistes, juni, 1926, pp. 314-317.
- FOSCA F., Lenoble, in L'Amour de l'Art, juni, 1923, pp. 573-575.
- McKIRDY K., Émile Lenoble et la céramique française du début du XX^e siècle, in La Revue de la Céramique et du Verre, 37, 1987, pp. 16-23.
- MOUTARD-ULDRY R., Émile Lenoble, in Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts, 22 november 1935, p. 3.
- RENÉ-JEAN, L'art du potier et M. Lenoble, in La Demeure Française, winter, 1927-1928, pp. 30-35.
- SAUNIER Ch., Émile Lenoble, in Le Carnet des Artistes, 1 oktober 1917, pp. 8-11.
- SLITINE F., Émile Lenoble, 35 rue Chevreul, in F. SLITINE e.a., Le 35 rue Chevreul, cat. Choisy le Roi (Galerie de la Bibliothèque Aragon), 2010, z.p. [7 pp.]
- VERNEUIL M.P., É. Lenoble, céramiste, in Art et Décoration, september, 1909, pp. 99-104.

LENOBLE, HÉLÈNE

- an., Hommage à Jacques Lenoble 1902 1967. Figurines en terre cuite par Hélène Lenoble, cat. Parijs (Galerie du Luxembourg), 1974.
- BARON S., Hélène Lenoble, in Mobilier et Décoration, februari, 1946, pp. 41-43.
- CAMARD J.-M. en A. DECONINCK, De Chaplet à Mayodon, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 5 juni 1992, pp. 42-48.

LENOBLE, JACQUES

- an., Hommage à Jacques Lenoble 1902 1967. Figurines en terre cuite par Hélène Lenoble, cat. Parijs (Galerie du Luxembourg), 1974.
- BRUNHAMMER Y., Un grand céramiste, Jacques Lenoble vient de disparaître, in La Maison Française, 211, 1967, pp. 190-193.
- CAMARD J.-M. en A. DECONINCK, De Chaplet à Mayodon, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 5 juni 1992, pp. 32-41.
- CHAVANCE R., Jacques Lenoble et ses revêtements en carreaux de grès, in Mobilier et Décoration, 4, 1954, pp. 189-192.
- DERYS G., Jacques Lenoble, in Mobilier et Décoration, 1938, pp. 184-187.

- FERAUD R., La naissance des couleurs, in *Les Arts du Feu*, juni, 1939, pp. 194-196.
- GALLOTTI J., Jacques Lenoble, in *Art et Décoration*, januari, 1935, pp. 3-8.
- McKIRDY K., Jacques Lenoble, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 55, 1990, pp. 16-21.
- MOUTARD-ULDRY R., Les carreaux de céramique de Jacques Lenoble, in *L'Art et les Artistes*, mei, 1938, pp. 277-279.
- MOUTARD-ULDRY R., Vases et revêtements de Jacques Lenoble, in *Art et Décoration*, 8, 1948, pp. 14-17.
- ZAHAR M., Céramiques de Jacques Lenoble, in *Art et Industrie*, februari, 1932, pp. 21-24.

LION, EUGÈNE

- an., Eugène Lion (reeks Grès de Puisaye), La Ferté-sous-Jouarre, 2002.
- MALLET P., Une famille de potiers en Puisaye, la famille Lion, in *La Céramique Moderne*, 158-159, 1974, p. 14.

LOURIOUX, LOUIS

- BLOIT M., Deux siècles de porcelaine en Berry, Poitou et Bourbonnais, Parijs, 1994, pp. 35-50.

MASSIER, CLÉMENT

- [ALLEN G.] G.A., A Pilgrimage to Vallauris, in *Cornhill Magazine*, mei, 1880, pp. 557-570.
- BENADRETTI-PELLARD S. (o.l.v.), Les Massier, côté cour, côté jardin, cat. Vallauris (Musée Magnelli), 2009, passim.
- BOTTERO M., Barbotines de la Côte d'Azur. Barbotine, reflets métalliques, garnissage, Parijs, 2002, vooral pp. 140-173.
- EIDELBERG M. en C. CASS, Clément Massier: Master of Iridescence, cat. New York (Jason Jacques Gallery), 2006-2007.
- FAÏ A. e.a., Autour de Lévy-Dhurmer. Visionnaires et intimistes en 1900, cat. Parijs (Grand Palais), 1973, pp. 34-41.
- FOREST D. en K. LACQUEMANT (o.l.v.), Massier. L'introduction de la céramique artistique sur la Côte d'Azur, cat. Vallauris (Musée Magnelli), 2000, passim, vooral pp. 44-71.
- GIRARD N. en R. VARALDI, Les poteries de Vallauris, in *Annales de la Société Scientifique et Littéraire de Cannes et de l'Arrondissement de Grasse*, vol. VI, 1933-1934, pp. 101-112.
- GRISSOM B., Clément Massier, Master Potter, in *Spinning Wheel. Antiques and Early Crafts*, september, 1971, pp. 22-23.
- GUICHARNAUD H., Clément Massier, Delphin Massier, Jérôme Massier, cat. Vallauris (Musée Municipal), 1979, z.p. [13 pp.]
- JACQUES J., Clément Massier Iridescence, cat. New York (Jason Jacques Inc.), 2003.
- LACQUEMANT K., La céramique des Massier. Un parcours éclectique, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 114, 2000, pp. 12-13.
- LEHR R., Vallauris. Barbotines des Massier, in *ABC Décor*, 261, 1987, pp. 47-52.
- LEHR R., Les majoliques des Massier, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 260, 1992, pp. 42-49.
- MAKUS H., Clément Massier, in *Weltkunst*, februari, 1977, pp. 202-203.
- [MASSIER C.] an., La Poterie du Golfe-Juan. Faïence d'Art Clément Massier [...], s.l. [Golfe-Juan], s.d. [ca.1890] ; heruitgegeven in D. FOREST en K. LACQUEMANT (o.l.v.), Massier. L'introduction de la céramique artistique sur la Côte d'Azur, cat. Vallauris (Musée Magnelli), 2000, pp. 113-135.
- MONKHOUSE C., Vallauris and Its Allies, in *The Magazine of Art*, vol. VI, 1883, pp. 30-36; hernomen in *The Decorator and Furnisher*, 1 juli 1888, pp.117-120.
- POLAK F., Exposition Lévy-Dhurmer, in *L'Art et la Mode*, 1896 (1^e sem.), pp. 90-92.
- SPITI V.M., Lustrì di Francia. L'atelier Massier, Faenza, 1993.
- VON LATOUR, Graf, Die Fayencen mit Metallreflexen von Golfe Juan, in *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. II, 1899, pp. 327-329.

MASSOUL, FÉLIX EN MADELEINE

- SAUNIER Ch., La céramique de Massoul, in *Art et Décoration*, augustus, 1926, pp. 51-52 en tegenover p. 52.
- VALOTAIRE M., Notes. Paris, in *The Studio*, november, 1927, pp 357-360.

MAYODON, JEAN

- an., Dunand-Mayodon, cat. Marseille (Galerie Moulot), 1927.
- AUBRIER N., Un créateur: Jean Mayodon céramiste, in *Trouvailles*, 35, 1982, pp. 50-51.
- BAPTISTE-MARREY en B. MARREY, Raymond Subes et Jean Mayodon. La collection Lucien et Fernande Marrey, cat. Sens (Musée), 2002, passim.
- BASCHET J., Les céramiques de Jean Mayodon, in *L'Illustration*, 1 december 1934, z.p. [4 pp.]
- CHAVANCE R., La céramique de Jean Mayodon, in *Art et Décoration*, december, 1927, pp. 180-182 en kleurplaat.
- DE MONZIE A. (inleid.), Exposition d'œuvres récentes de Mayodon, céramiste, et Subes, ferronnier, cat. Parijs (Galerie O. Pétridès), 1943-1944.
- ESPAGNET F., Jean Mayodon (1893-1967), in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 43, 1988, pp. 16-18.
- IMBOURG P., Jean Mayodon, patient créateur, in *Plaire*, 3, 1946, pp. 40-41.
- LAJOIX A., Collection provenant de l'atelier de Jean Mayodon (1893-1967), in an., *Objets d'art et de collection [...]*, veilingcat. Lyons-la-Fôret (Salle des Ventes Pillet), 20 juni 2004, pp. 25-72.
- LANDROT G., Mayodon, s.l., 2004.
- MOINET É. en A. LAJOIX, Jean Mayodon (1893-1967), cat. Roanne (Musée Déchelette), 1988.
- RÉMON G., Jean Mayodon, céramiste, in *Mobilier et Décoration*, oktober, 1926, pp. 102-110.
- ROGER E., Les grands céramistes de notre époque: Mayodon, in *L'Industrie Céramique*, januari, 1953, pp. 4-5.
- TISSERAND E., Mayodon Jean, peintre et céramiste, in *L'Art et les Artistes*, mei, 1928, pp. 274-279.
- VIGNOLES A., Jean Mayodon céramiste, cat. Parijs (Galerie Landrot), s.d. [1985 en 1994]

METTHEY, ANDRÉ

- an., Exposition de l'œuvre du potier André Méthey, cat. Parijs (Musée Galliera), 1909-1910
- AVENARD É., Les poteries d'André Méthey, in *Art et Décoration*, 1912 (1^e sem.), pp. 92-97.
- CLOUZOT H., André Metthey, décorateur et céramiste, Parijs, 1922.
- CLOUZOT H., Les beaux pots de terre d'André Metthey, 1871-1920, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, maart, 1922, pp. 125-133.
- CLOUZOT H., Les dernières œuvres de Méthey, in *Art et Décoration*, vol. XLI, 1922, pp. 43-44 en tegenover p. 44.
- DORMOY M., Un grand artiste d'hier: André Méthey, in *La Grande Revue*, juni, 1920, pp. 684-689.
- DULAC A., Une visite à André Méthey, in *L'Art et les Artistes*, maart, 1911, pp. 260-265.
- FOREST D., André Metthey in D. FOREST en X. GIRARD (o.l.v.), *La céramique fauve. André Metthey et les peintres* (reeks Cahiers Henri Matisse), cat. Nice (Musée Matisse), 1996 [Brugge (Stichting Sint-Jan), 1996], pp. 42-61.
- GUARNATI D.E., Un maestro della ceramica moderna, André Méthey, in *Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, april, 1922, pp. 128-134.
- LABRUSSE R. en S.HELLAL, Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam, cat. Lyon (Musée des Beaux-Arts), 2011, pp. 267-268, 280-285.
- LANDROT G., André Metthey (1878 [sic]-1920), le "fauve" de la céramique, in *ABC Décor*, 267, 1988, pp. 41-48 ; ook als cat. Parijs (Galerie Landrot), 1988.
- LANDROT G., Les gouaches préparatoires d'André Metthey in D. FOREST en X. GIRARD (o.l.v.), *La céramique fauve. André Metthey et les peintres* (reeks Cahiers Henri Matisse), cat. Nice (Musée Matisse), 1996 [Brugge (Stichting Sint-Jan), 1996], pp. 62-69.
- LAPAUZE H., Un grand potier d'aujourd'hui, André Méthey, in *L'Art Décoratif*, november, 1909, pp. 129-138.

- LE BIHAN O., André Métthey, céramiste des peintres et peintre céramiste, in O. LE BIHAN (o.l.v.), *Céramique d'artiste. Derain, Dufy, Matisse, Miró, Picasso...*, cat. Troyes (Musée d'Art Moderne), 2012, pp.49-57.
- MAYOR J., André Metthey, in *Gazette des Beaux-Arts*, februari, 1922, pp. 100-110.
- MOREL D., Ambroise Vollard et Émile Chouanard, collectionneurs de céramiques d'André Metthey, in D. FOREST en X. GIRARD (o.l.v.), *La céramique fauve. André Metthey et les peintres* (reeks Cahiers Henri Matisse), cat. Nice (Musée Matisse), 1996 [Brugge (Stichting Sint-Jan), 1996], pp. 70-75.
- MOUTARD-ULDRY R., Les céramiques d'André Metthey, in *Arts*, 9 juni 1950, pp. 1 en 4.
- OCHS R.-L., Une renaissance de l'art céramique, in *La Nouvelle Revue*, 15 januari 1910, pp. 273-278.
- POTTECHER M., L'art classique d'André Metthey, in *Art et Industrie*, maart, 1914, pp. 93-100.
- SCHLUMBERGER E., Metthey, le fauve de la céramique, in *Connaissance des Arts*, 127, 1962, pp. 22-27.
- SCHURR G., André Metthey, artisan du renouveau de la céramique, in *Gazette de l'Hôtel Drouot*, 44, 1972, pp. 8-9.
- SEMBAT M., L'œuvre du potier André Métthey, 1871-1920, cat. Parijs (Musée Galliera), 1921.
- TOUTLEMONDE G., Souvenirs sur le céramiste André Metthey (1871-1920), in *Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu*, 50, 1971, pp. 23-27, 32.

METTHEY EN DE FAUVISTEN

- an., Exposition de peintures et de céramiques de G. Rouault, cat. Parijs (Galerie E. Druet), 1911.
- BAZETOUX D., Maximilien Luce. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, vol. I, Parijs, 1986, p. 165 ; vol. II, Parijs, 1986, pp. 616-620 ; vol. III, Parijs, 2005, p. 372.
- BLISTÈNE B., Les fauves. Des objets aux signes, une histoire de l'art du XX^e, in *Beaux-Arts Magazine*, 170, 1998, pp. 6-14.
- CORAY P. (red.), André Derain, scultore, Milaan, s.d. [1994?], passim.
- DE LASSUS M., Les céramiques d'André Metthey et le pinceau de Valtat, in M. DE LASSUS e.a., *Louis Valtat à l'aube du fauvisme*, in *Dossier de l'Art*, 186, 2011, pp. 34-35.
- DORIVAL B., Musée d'Art Moderne. Nouvelles œuvres de Rouault, in *Musées de France*, november, 1950, pp. 193-200.
- DUTRAIT L., Metthey et les fauves. Un céramiste et des peintres, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 89, 1996, pp. 20-26.
- ERNOULD-GANDOUET M., Les fauves chez André Metthey, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 127, 2002, pp. 12-13.
- ESPAGNET F., André Metthey et les fauves. La renaissance de la faïence au début du XX^e siècle, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 19, 1984, pp. 19-22.
- FAVELLE J., Exposition de peintures et de céramiques de G. Rouault, cat. Parijs (Galerie E. Druet), 1910.
- FOREST D. en X. GIRARD, André Metthey et les peintres, la céramique fauve, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 304, 1996, pp. 70-73.
- FOREST D. en X. GIRARD (o.l.v.), *La céramique fauve. André Metthey et les peintres* (reeks Cahiers Henri Matisse), cat. Nice (Musée Matisse), 1996 [Brugge (Stichting Sint-Jan), 1996]
- FRANZKE I., Das keramische Frühwerk von Henri Matisse, in *Keramos*, 110, 1985, pp. 65-76.
- HALLMARK NEFF J., An Early Ceramic Triptych by Henri Matisse, in *The Burlington Magazine*, 837, 1972, pp. 848-853.
- KOELLA R. (o.l.v.), André Derain 1880-1954, cat. Lausanne (Fondation de l'Hermitage), 2003, pp. 53-55.
- LAJOIX A., Rouault céramiste, in B. DORIVAL e.a., *Rouault, première période, 1903-1920*, cat. Parijs (Musée National d'Art Moderne), 1992, pp. 43-51.
- LAJOIX A., Matisse, plus loin, la couleur pure, in O. LE BIHAN (o.l.v.), *Céramique d'artiste. Derain, Dufy, Matisse, Miró, Picasso...*, cat. Troyes (Musée d'Art Moderne), 2012, pp.75-81.
- LANDROT G., L'abstraction dans la céramique 'fauve', in *Bulletin de l'Association des Amis d'André Derain*, 2010, pp.59-63.

- LANDROT G., La céramique fauve ou l'École d'Asnières, in O. LE BIHAN (o.l.v.), *Céramique d'artiste*. Derain, Dufy, Matisse, Miró, Picasso..., cat. Troyes (Musée d'Art Moderne), 2012, pp.59-65.
- LANDROT G., André Derain à l'épreuve du feu, in O. LE BIHAN (o.l.v.), *Céramique d'artiste*. Derain, Dufy, Matisse, Miró, Picasso..., cat. Troyes (Musée d'Art Moderne), 2012, pp.67-73.
- MÉTHEY A., La renaissance de la faïence stannifère, in *La Grande Revue*, oktober, 1907, pp. 746-749.
- MONERY J.-P. , La céramique fauve dans l'atelier d'André Metthey, cat. Saint-Tropez (Musée L'Annonciade), 2002.
- MONERY J.-P. , La céramique fauve dans l'atelier d'André Metthey, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 370, 2002, pp. 52-57.
- MOUTARD-ULDREY R., Les céramiques de Metthey au Petit Palais, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, 19 februari 1937, p. 3.
- MUNCK J., André Derain, Ambroise Vollard, André Metthey et la céramique de peintre (1906-1909), in S. PAGÉ (o.l.v.), André Derain. Le peintre du "trouble moderne", cat. Parijs (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 1994-1995, pp. 334-339.
- MUNCK J., Les peintres fauves, in D. MATERNATI-BALDOUY (o.l.v.), *De la couleur et du feu. Céramiques d'artistes de 1885 à nos jours*, cat. Marseille (Musée de la Faïence), 2000, pp. 30-37.
- VEDRENNE E., Des fauves dans un magasin de porcelaine, in *Beaux-Arts Magazine*, 146, 1996, pp. 88-89.

MOREAU-NÉLATON, ÉTIENNE

- FROISSART PEZONE R., *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Parijs, 2004, pp. 112-116.
- HENRIET F., Étienne Moreau-Nélaton. Notes intimes, Parijs, 1907, pp. 51-64.
- KOECHLIN R. (inleid.), *Exposition des œuvres d'Étienne Moreau-Nélaton, peintre et céramiste, 1859-1927*, cat. Parijs (Musée des Arts Décoratifs), 1928.
- MONOD F., Les poteries de M. Moreau-Nélaton, in *Art et Décoration*, februari, 1907, supplement pp. 1-2.
- POMARÈDE V., Étienne Moreau-Nélaton, un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur, s.l., 1988.
- POMARÈDE V., Le céramiste, in F. CACHIN en P. ROSENBERG (o.l.v.), *De Corot aux Impressionnistes. Donations Moreau-Nélaton*, cat. Parijs (Grand Palais), 1991, p. 317.
- POMARÈDE V. en P., Étienne Moreau-Nélaton, un journal [...], in *La Revue du Louvre*, 1, 1992, pp. 75-88.
- WIDOR Ch.-M., Notice sur la vie [...] de M. Moreau-Nélaton, Parijs, 1927.

MOUGIN, JOSEPH EN PIERRE

- an., *Exposition rétrospective de Joseph Mougin. Grès de grand feu*, cat. Nancy (Musée des Beaux-Arts), 1963.
- ARTHUR P., Les céramistes du 24, rue de la Quintinie : Baudin, Wolf, Mougin, in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 20, 2011, pp. 126-131.
- BADEL E., Les frères Mougin, les Bernard Palissy de Nancy, in *L'Immeuble et la Construction dans l'Est*, 11, 1906, pp. 73-74.
- BERTRAND E., Joseph et Pierre Mougin. Poètes du feu, céramistes d'art de 1896 à 1950, Paris Nancy Lunéville. *De l'Art Nouveau à l'Art Déco*, cat. Lunéville (Château de Lunéville), 1999-2000.
- BERTRAND E., Les œuvres sculptées d'Ernest Wittmann (1846-1921), cat. Lunéville (Château de Lunéville), 2000.
- MOUGIN J., *Le mystère du grand feu*, s.l., s.d.
- MOUGIN J., Les frères Mougin, in *Terre Lorraine*, 22, 1982, pp. 15-16.
- PEIFFER J., Joseph Mougin (1876-1961) et Pierre Mougin (1880-1955), le désir du feu, in E. DECKER (red.), *Céramique Lorraine. Chefs-d'œuvre des XVIII^e et XIX^e siècles*, Nancy, 1990, pp. 219-221, 321-326.
- PEIFFER J.G., *Mougin Frères. Le désir du feu*, Saint-Jean l'Aigle, Herserange, Longwy, 1999.
- PEIFFER J.G., *Mougin frères, Joseph & Pierre. Céramiques de grand feu des ateliers de Paris et de Nancy, 1904-1914*, cat. Longwy (s.l.), s.d. [2000?]
- PEIFFER J.G., Les frères Mougin, maîtres du grès, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 355, 2001, pp. 76-82.

- PEIFFER J.G., Les frères Mougin, sorciers du grand feu, grès et porcelaine 1898-1950, Paris et Lorraine, Dijon, 2001.
- PEIFFER J.G., L'odyssée des cristallisations: les frères Mougin, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 151, 2006, pp. 28-29.
- PEIFFER J.G., Joseph et Bernard Mougin. Ode à la femme, Dijon, 2011, pp. 1-77.

MULLER, ÉMILE EN JEAN

- an., The Decorative Work in Ceramic by Émile Muller, in D. CROAL THOMSON (red.), The Paris Exhibition 1900, Londen, 1901, p.250-251.
- an., Atelier Émile Muller, veilingcat. Parijs (Drouot), 25 november 1968.
- [BALMONT J.] J.-B., Émile Muller & Cie, in an., Exposition d'art décoratif moderne, cat. Parijs (Galerie Georges Petit), 1894, pp. 37-38.
- BALMONT J., Les grès d'Émile Muller et leur emploi dans la décoration, in *Revue Illustrée*, 1 avril 1899, z.p. [5 pp.]
- BALMONT J., Les objets d'art en grès, in *Revue Illustrée*, 15 november 1899, z.p. [4 pp.]
- BOUTHORS R., Les grès polychromes, in *La Grande Dame*, 1894 (2^e sem.), pp. 276-280.
- DE CHENNEVIÈRES H., Exposition Universelle de 1889. La céramique monumentale, M. Émile Müller, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. X, 1889-1890, pp. 129-136.
- DIETRICH G., Kunst und Kommerz. Werbung als kunsthistorische Quelle: die Keramiker Alexandre Bigot und Louis d'Émile Muller, in *Keramos*, 77, 1977, pp. 33-46.
- DIEULAFOY M., À Londres. Introduction de l'art antique de la Perse dans l'architecture privée, in *L'Art Décoratif*, augustus, 1905, pp. 57-61 en tegenover p. 57.
- FRICHET-COLZY H., Émile Muller, fabricant de tuiles à Ivry, 1823-1889, Beauvais, 1993.
- MAILLARD A., La céramique architecturale 1880-1930. Paris, Normandie, Beauvais, Parijs, 1995, pp. 18-21.
- MAILLARD A., La céramique architecturale à travers les catalogues de fabricants 1840-1940. Un inventaire raisonné de la collection du Musée de la Céramique Architecturale à Auneuil, Parijs, 1999, pp. 88-91.
- MASSÉ M.-M., Alexandre Charpentier et Émile Muller : une collaboration exceptionnelle, in E. HÉRAN en M.-M. MASSÉ (o.l.v.), Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau, cat. Parijs (Musée d'Orsay), 2008 ; Brussel (Musée d'Ixelles), 2008, pp. 64-69.
- [MULLER J.] an., Grande Tuilerie d'Ivry fondée en 1854, Émile Muller & Cie [...]. Catalogue de l'exécution en grès d'un choix d'œuvres des maîtres de la sculpture contemporaine, Parijs, s.d. [1896], 1899².
- [MULLER J.] an., Grande Tuilerie d'Ivry fondée en 1854, Émile Muller & Cie [...]. Produits céramiques pour constructions et industries. Céramiques d'art. Catalogue n° 2: construction et décoration architecturale, Parijs, 1904.
- RAULT M. en C.MERCADIER, La Grande Tuilerie d'Ivry. Le beau et l'utile, cat. Ivry-sur-Seine (Parc Maurice-Thorez), 2009.
- SAUNIER Ch., Une nouvelle construction en grès, in *L'Art Décoratif*, 1903 (1^e sem.), pp. 169-175.
- SLITINE F., Céramique d'architecture et d'art. La maison Muller à Ivry (1854-1908), in *Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, 20, 2011, pp. 115-125.

PERROT, THÉO

- POULET M., Un bon élève à l'École de Carriès, Théo Perrot, peintre-céramiste, 1856-1942 (reeks Cahiers du grès de Puisaye), Merry-la-Vallée, 1999.

POINTU, JEAN

- MALLET P., Jean Pointu et sa carrière de potier à Saint-Amand-en-Puisaye, in *La Céramique Moderne*, 123, 1971, p. 13.

RENOLEAU, ALFRED

- LATIER M., Faïences et faïenciers d'Angoulême de 1748 à 1914, Bordeaux, 1971, pp. 149-192.
- RENAUD Y., Alfred Renoleau, céramiste charentais, 1854-1930, La Couronne, 2004.

RUMÈBE, FERNAND

- PÉZARD M., Fernand Rumèbe, céramiste, in *L'Art Décoratif*, augustus-september, 1913, pp. 109-114.
- SAVREUX M., Musée Céramique de Sèvres. Exposition Fernand Rumèbe, in *Art et Décoration*, december, 1921, in *bijlage Chronique*, pp. 6-7.

DE SAINT-GERMAIN, MARGUERITE

- DU PASQUIER J., Bordeaux Art déco, cat. Bordeaux (Musée des Arts Décoratifs), 1979, pp. 55-57.
- DU PASQUIER J. en R.COUSTET, Bordeaux arts déco, Parijs-Bordeaux, 1997, pp. 104-106.

SAVIN, MAURICE

- CABUT J., Montélimar et la Drôme rendent hommage à Maurice Savin, cat. Montélimar (Château des Adhémar en Mairie), 1994; Romans (Musée), 1994; Valence (Conseil Général), 1994; Moras en Valloire (Mairie), 1994, pp. 14, 62-68.
- LANDROT G., Maurice Savin 1894-1973, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 84, 1995, p. 60.
- LANOUX A., Maurice Savin ou l'Âge d'Or (reeks Peintres et sculpteurs d'hier et d'aujourd'hui. Les grandes monographies), Genève, 1968, passim.
- LASSAIGNE J., Maurice Savin 1894-1973, cat. Parijs (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 1979, passim.
- [MOUTARD-ULDRY R.] an., Les céramiques de Savin, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, 19 februari 1937, p. 3.
- REY R. (inleid.), Tableaux, tapisseries, céramiques de Maurice Savin, cat. Parijs (Galerie Parvillée), 1944.
- SAUVAGE M., Maurice Savin et la renaissance contemporaine, Genève, 1958, passim en ill. 84-92.

SERRÉ, GEORGES

- CHAVANCE R., Les recherches nouvelles de Georges Serré, in *Mobilier et Décoration*, november [?], 1929, pp. 91-99.
- [CRESTOU N.] N.C., La céramique des précurseurs: Georges Serré, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 75, 1994, p. 47.
- HENRIOT G., Georges Serré, in *Mobilier et Décoration*, november, 1927, pp. 162-168.
- [LANDROT G.] an., Georges Serré, Roger Dollé céramistes, cat. Parijs (Galerie Landrot), Parijs, s.d. [1992], z.p. [14 pp.]
- MOUTARD-ULDRY R., Georges Serré, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, 18 oktober 1935, p. 3.
- [MOUTARD-ULDRY R.] an., Georges Serré, un maître de notre temps, in *Mobilier et Décoration*, maart, 1956, pp. 17-19.
- PILLEMENT G., G. Serré, potier, in *Art et Décoration*, juni, 1932, pp. 183-192.
- ROGER E., Les grands céramistes de notre époque: Georges Serré, in *L'Industrie Céramique*, mei, 1952, pp. 158-159.
- ROGER E., Rétrospective Georges Serré potier, in *L'Industrie Céramique*, december, 1956, p. 307.
- SAVREUX M., Georges Serré, 1889-1956, in *Cahiers de la Céramique et des Arts du Feu*, 4, 1956, pp. 31-33; de tekst hernomen in an., *Société du Salon d'Automne [...]*, cat. Parijs (Grand Palais), 1956, pp. 47-48.
- [SOLLAR E.] F.S., Les grès de G.Serré à l'exposition des Artisans Contemporains, in *Les Échos des Industries d'Art*, november, 1927, p. 21.
- TISSERAND E., Le travail du grès, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, februari, 1931, p. 15.

SÈVRES, contemporaine literatuur

- ALEXANDRE A., La manufacture de Sèvres, in *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*, juni, 1925, pp. 255-258.
- an., Exposition universelle de 1900. Catalogue d'œuvres exposées par les manufactures nationales de l'État (Gobelins – Sèvres – Beauvais), Parijs, 1900, pp. 25-60.

- an., The Sèvres Exhibit in Paris, in *Keramic Studio*, augustus, 1900, pp. 88-89.
- an., Créations récentes de la manufacture nationale de Sèvres, in *La Décoration Moderne*, vol. XIII, 1905-1906, pp. 25-26, pl.49-62.
- an., Les grès de la manufacture nationale de Sèvres, in *Le Médailleur Français*, 18-21, 1932, pp. 10-12.
- an., Œuvres récentes de la manufacture de Sèvres. Porcelaines, grès, sculptures, cat. s.l. (Maison de France), s.d. [1933]
- an., Manufacture nationale de Sèvres. Exposition internationale Paris 1937, cat. s.l. [Parijs] (Pavillon de la Céramique et de la Verrerie), s.d. [1937]
- BAUMGART É., La manufacture de Sèvres en 1900. Porcelaines et grès, in *Art et Décoration*, 1900 (1^e sem.), pp. 179-188.
- BAUMGART É., La manufacture nationale de Sèvres à l'Exposition Universelle de 1900, s.l. [Parijs], s.d. [1901]
- BAUMGART É., La manufacture de Sèvres en 1903, in *Le Figaro Illustré*, september, 1903, pp. 1-5.
- CHAMPIER V., Les grès émaillés et la manufacture de Sèvres, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. XV, 1894-1895, pp. 180-182.
- CHAVANCE R., L'esprit moderne à la manufacture de Sèvres, in *L'Art et les Artistes*, novembre, 1922, pp. 75-79.
- CHAVANCE R., Faïences récentes de la manufacture de Sèvres, in *Art et Décoration*, vol. LIX, 1931, pp. 151-156.
- CHAVANCE R., Les œuvres récentes de la manufacture nationale de Sèvres, in *Mobilier et Décoration*, juli, 1934, pp. 275-282.
- CLAUDE J., La Manufacture de Sèvres. Les premiers ateliers de céramique d'art du monde, in *Almanach Pratique Illustré du Petit Parisien*, 1911, pp. 37-46.
- DACIER E., La manufacture de Sèvres à l'Exposition des Arts Décoratifs, in *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 1925 (2^e sem.), pp. 179-188.
- FRASER Ch.E., Sèvres Porcelain. Its Past and Present, in *Brush and Pencil*, oktober, 1903, pp. 40-68.
- GARNIER E., La manufacture de Sèvres, in *Revue de l'Exposition Universelle de 1889*, I, 1889, pp. 257-264 ; II, 1889, pp. 92-100.
- GEFFROY G., La vie artistique, vol. I, Parijs, 1892, pp. 338-352.
- GENSEL W., Die Porzellan-Manufaktur zu Sèvres, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, februari, 1901, pp. 177-193.
- LAHALLE P., La manufacture nationale de Sèvres et ses dernières créations, in *Mobilier et Décoration*, februari, 1928, pp. 87-94.
- [LAUTH Ch.] an., La Manufacture nationale de Sèvres et la porcelaine nouvelle, in *Revue des Arts Décoratifs*, vol. V, 1884-1885, pp. 374-384.
- LECHEVALLIER-CHEVIGNARD G., La manufacture de porcelaine de Sèvres (reeks *Les grandes institutions de France*), vol.II, Parijs, 1908, pp.1-94.
- LECHEVALLIER-CHEVIGNARD G., Manufacture Nationale de Sèvres, in *La Céramique et la Verrerie*, juli, 1923, pp.361-363.
- LECHEVALLIER-CHEVIGNARD G., Les céramiques de Sèvres, in *Mobilier et Décoration*, mei, 1925, pp. 3-10.
- LECHEVALLIER-CHEVIGNARD G., La décoration moderne à la manufacture nationale de Sèvres, Parijs, s.d. [1928]
- LECHEVALLIER-CHEVIGNARD G., Les œuvres de la manufacture nationale de Sèvres de 1738 à 1932, vol.II : La sculpture moderne, vol. III : Les vases et les pièces décorées, s.l. [Sèvres], s.d. [1932]
- MAILLET A., La Manufacture de Sèvres, in *L'Art Décoratif Moderne*, vol. IV, 1895-1896, pp.24-28.
- MARX R., Rodin céramiste, in *Art et Décoration*, avril, 1905, pp. 117-128 ; vermeerdert heruitgegeven als R. MARX, Auguste Rodin céramiste, Parijs, 1907.
- MOLINIER É., Les plus récents travaux de la manufacture de porcelaine de Sèvres, in *Art et Décoration*, 1903 (2^e sem.), pp. 355-364.
- PIERHAL A., La renaissance de la manufacture de Sèvres, in *L'Art Vivant*, juli, 1931, pp. 342-343.
- PIERHAL A., Créations récentes de la manufacture de Sèvres, in *L'Art Vivant*, februari, 1933, pp.72-73.

- PIERHAL A., Les créations récentes de la manufacture de Sèvres, in *L'Art Vivant*, juni, 1934, pp. 246-247.
- [POURCHET M.] M.P., Les porcelaines de la manufacture nationale de Sèvres à bord de "L'Île-de-France", in *La Renaissance de l'Art*, maart, 1928, pp. 138-139.
- POURCHET M., L'art moderne à Sèvres, in *La Renaissance*, november, 1929, pp. 537-539.
- POURCHET M., Les nouveaux grès de la manufacture nationale de Sèvres, in *La Renaissance*, november-december, 1932, pp. 169-174.
- SANDIER A. en G. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, Les cartons de la manufacture nationale de Sèvres. Époque moderne, Parijs, s.d.
- SANDIER A. en G. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, Formes et décors modernes de la manufacture nationale de Sèvres, Parijs, s.d. [1913]
- SAUNIER Ch., La manufacture nationale de Sèvres à l'Exposition Universelle, in *L'Art Décoratif*, oktober, 1900, pp. 8-16.
- SEDEYN É., Les principes de décoration à Sèvres, in *L'Art Décoratif*, december, 1902, pp. 363-368.
- SOULIER G., L'École d'Application de la manufacture de Sèvres, in *Art et Décoration*, 1899 (2^e sem.), pp. 156-160.
- SOULIER G., Travaux et projets de la manufacture de Sèvres, in *L'Art Décoratif*, juni, 1902, pp. 124-128.
- VARENNE G., Les nouveaux travaux de la manufacture de Sèvres, in *Art et Décoration*, vol. XLII, 1922, pp. 43-50 en tegenover p. 50.

SÈVRES, retrospectieve literatuur

- an., Porcelaines de Sèvres du XX^e siècle, veilingcat. Monaco (Sotheby's), 26 april 1992.
- an., Céramique 1900. Chefs d'œuvres des grands sculpteurs et décorateurs [à Sèvres], cat. Nogent-sur-Seine (Musée Paul Dubois-Alfred Boucher), 2007.
- BECQUART G., La portique de Sandier à La Piscine, musée de Roubaix, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 157, 2007, pp. 24-25.
- BLANCHARD H. en M. THAURÉ, La collection de Sèvres du Musée des Beaux-Arts de Saintes, 1890-1910, Saint-Jean-d'Angély, 1986.
- BLANCHETIÈRE F., Un franc-tireur inspiré : Rodin et la manufacture de Sèvres, in F. BLANCHETIÈRE e.a., Rodin, les arts décoratifs, cat. Évien (Palais Lumière), 2009 ; Parijs (Musée Rodin), 2010, pp. 120-131 ; voorafgegaan door F. BLANCHETIÈRE, Notices d'œuvres, pp. 88-119.
- BRÖHAN K.H., Staatliche Porzellan-Manufaktur Sèvres, in K.H. BRÖHAN en D. HÖGERMANN, Porzellan. Kunst und Design 1889 bis 1939. Vom Jugendstil zum Funktionalismus (reeks Bestandskataloge des Bröhan-Museums), Berlijn, 1996, pp. 325-392.
- BRUNET M. en T. PRÉAUD, Sèvres. Des origines à nos jours, Fribourg, 1978, pp. 311-333.
- BRUNHAMMER Y. en T. PRÉAUD, Sèvres, élégance du XX^e siècle, cat. Tokyo (Metropolitan Teien Art Museum), 1993.
- BUMPUS B., Pâte-sur-Pâte. The Art of Ceramic Relief Decoration, 1849-1992, Londen, 1992, pp. 16-51.
- BUMPUS B., Auguste Rodin and the Technique of Pâte-sur-Pâte, in *Apollo*, januari, 1998, pp. 13-18.
- BUMPUS B., Anne-Marie Fontaine. From Style Moderne to Art Deco, in *Apollo*, januari, 1999, pp. 15-21.
- CRESTOU N., Rodin à la manufacture de Sèvres, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 55, 1990, pp. 22-24.
- DUCROT B., Manufacture nationale de Sèvres. Second Empire & III^e République. De l'audace à la jubilation (reeks Sèvres, une histoire céramique), Parijs, 2008.
- FAŸ-HALLÉ A., Sèvres in den Jahren 1896-1910, in U. BODE (o.l.v.), Paris Belle Époque 1880-1914, cat. Essen (Villa Hügel), 1994, pp. 555-566.
- FAŸ-HALLÉ A., Sèvres und der Jugendstil zur Zeit des Alexandre Sandier ; alsook Sèvres und seine Glasurdekore mit Kristallisationseffekten ; alsook Sèvres und seine Innovationen im 20. Jahrhundert, in W. SIEMEN (red.), Impulse. Europäische Porzellanmanufakturen als Wegbereiter internationaler Lebenskultur (reeks Schriften und Kataloge des Deutschen Porzellanmuseums), Hohenberg a. d. Eger, 1995, resp. dl.I, pp. 392-393; 394-395; dl.II, pp. 422-423.

- [FAÏ-HALLÉ A.] A.F.-H., Le XIX^e siècle, éclectisme et japonisme, in J.M. CHARBONNIER (red.), Sèvres, manufacture et musée, in *Connaissance des Arts*, spec. nr. 293, 2010, pp. 60-61.
- FAÏ-HALLÉ A. en V. GUILLAUME, Porcelaines de Sèvres au XX^e siècle, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1987, pp. 21-75.
- FAÏ-HALLÉ A. en T. PRÉAUD, Porcelaines de Sèvres au XIX^e siècle, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1975, pp. 36-48.
- FAÏ-HALLÉ A., T. PRÉAUD e.a., Sèvres - Porzellan vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, cat. Düsseldorf (Hetjens-Museum), 1975, pp. 32-39.
- FRANKEL JAMISON R., Ceramics, in A.E. ELSEN en R. FRANKEL JAMISON, Rodin's Art. The Rodin Collection of the Iris & B.Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, New York, 2003, pp. 600-607.
- [GASTOU Y.], an., Les grès de Sèvres au XX^e siècle, cat. Parijs (Galerie Yves Gastou), 1990.
- LAJOIX A., 1920-1939. Aprirsi al mondo. S'ouvrir au monde, in T.PRÉAUD e.a., La conquista della modernità. La conquête de la modernité. Sèvres 1920-2008 (reeks Sèvres, une histoire céramique), Parijs, 2008, pp.16-31, 76-101.
- LAURIN I., L'atelier de faïence de la manufacture de Sèvres 1920-1930, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 13, 2004, pp. 89-102.
- LAURIN I., L'Art déco à Sèvres. Retour à une porcelaine tendre siliceuse, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 14, 2005, pp. 82-92.
- LAURIN I., Sèvres au féminin, le renouveau Art déco, in L'Estampille - L'Objet d'Art, 399, 2005, pp. 52-59.
- LAURIN I. e.a., Manufacture nationale de Sèvres. Années folles et Art déco, le renouveau (reeks Sèvres, une histoire céramique), Parijs, 2007.
- LAURIN I., Les artistes russes à Sèvres au temps des avant-gardes, in L'Estampille - L'Objet d'Art, 431, 2008, pp. 60-66.
- LAURIN I., Sèvres, années 30. Une exposition sur la séduction des matières, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 17, 2008, pp. 147-153.
- LAURIN I., L'Art nouveau à Sèvres. L'École Guérin et le vase des Pommerets, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 19, 2010, pp. 132-142.
- LECHLEITER F. en R.LEFEBVRE, Jean Dupas et la manufacture de Sèvres, in Sèvres. Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique, 17, 2008, pp. 135-142.
- MAGNIEN C. en B.MAHUET, Lafayette, Tcho-San, Feuilles de carotte... la Manufacture de Sèvres de 1872 à 1905 (reeks Cahiers d'inventaire), cat. Mâcon (Musée des Ursulines), 2011.
- MAGNY F., Années Folles, Art Déco et le renouveau de la manufacture de Sèvres, in O. LE BIHAN (o.l.v.), Céramique d'artiste. Derain, Dufy, Matisse, Miró, Picasso..., cat. Troyes (Musée d'Art Moderne), 2012, pp.89-99.
- MARCILHAC F., Collection Martine de Cervens. 137 Œuvres de la manufacture nationale de Sèvres. Un siècle de créations 1880-1980, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 28 oktober 1999.
- MARIËN-DUGARDIN A.-M., Porcelaines Art Déco conservées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, in Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 52, 1980-1981, pp. 127-150; 55, 1984, pp. 99-111.
- MARTIN F., Alexandre Sandier, architecte et céramiste, Sèvres, 1985.
- MIDANT J.-P. , Sèvres, la manufacture au XX^e siècle, Parijs, 1992.
- MIDANT J.-P. , La Maison Ruhlmann et la Manufacture nationale de Porcelaine de Sèvres, in B. FOUCAUT e.a., Ruhlmann, un génie de l'Art déco, cat. Boulogne-Billancourt (Musée des Années 30), 2001-2002, pp. 108-117.
- PAREDES L., Sèvres, Then and Now. Tradition and Innovation in Porcelain, 1750-2000, Washington-Londen, 2009, pp. 98-114.
- PELTIER Y., Une paire de Vases de Chevilly à décor de cristallisation par Alexandre Sandier, in L'Estampille - L'Objet d'Art, 273, 1993, pp. 85-86.
- PELTIER Y., Vase Gensoli en porcelaine dure nouvelle de Sèvres à décor d'appliques en biscuit par Marcel Dorny, in L'Estampille - L'Objet d'Art, 276, 1994, pp. 85-86.
- PELTIER Y., La Vendange par André Paul Arthur Massoule, vase en grès cérame pour la manufacture nationale de Sèvres vers 1900, in L'Estampille - L'Objet d'Art, 289, 1995, pp. 85-86.

- PINOT DE VILLECHENON M.-N., Sèvres 1740-1992. Une collection de porcelaines, cat. Sèvres (Musée National de Céramique), 1993, pp. 102-125.
- PRÉAUD T., Sèvres: de 1850 à nos jours, cat. Parijs (Le Louvre des Antiquaires), 1983, pp. 9-35.
- PRÉAUD T., La porcelaine aux expositions universelles. Le rôle de Sèvres dans l'industrie céramique, in *Monuments Historiques*, 190, 1993, pp. 72-83.
- SALMON B. en J.-P. MIDANT, Sèvres 1900, cat. Nancy (Musée des Beaux-Arts), 1996-1997.
- SCOTTEZ A., Porcelaines et grès de Sèvres. De 1880 à 1900, in H. OURSEL e.a. (o.l.v.), *Un palais pour un musée*, cat. Rijssel (Musée des Beaux-Arts), 1985, pp. 54-69.
- SLITINE F., I. LAURIN e.a., Sèvres. Safi. Le renouveau de la céramique en France et au Maroc autour des années 30, cat. Casablanca (Espace d'Art Actua), 2007, pp. 15-59.
- WEISBERG G.P., Art Nouveau at Sèvres & the Craftsman Tradition in America, in *Apollo*, maart, 2008, pp. 114-121.

SIMMEN, HENRI

- an., Les maîtres du métier à l'exposition de 1925. Une Enquête. M. Simmen et M^{me} O' Kin, in *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 1 juli 1924, pp. 289-290.
- CAMARD J.-P., Henri Simmen (1879-1963), un céramiste novateur, in *ABC Décor*, 261, 1987, pp. 25-28, 61-64; ook als veilingcat., Parijs (Nouveau Drouot), 7 mei 1978.
- JOURDAIN F. (inleid.), Exposition Simmen, cat. s.l. [Parijs] (Galerie d'Art Décoratif), 1910-1911.
- MOUILLEFARINE L., Les céramiques précieuses de Simmen et O'Kin, in *Architectural Digest. Architecture, Décoration, Arts, Design*, 111, 2012, pp. XXIV-XXVI.
- ORLIAC G.-A., Simmen, in *Art et Décoration*, november, 1911, pp. 351-360.
- RÉMON G., Les grès de Simmen, in *Mobilier et Décoration*, 1930 (1^e sem.), pp. 86-92.
- TISSERAND E., Les ivoires de M^{me} O' Kin et les poteries de Simmen, in *L'Art Vivant*, 15 september 1930, pp. 748-751.

SOUDBININE, SÉRAPHIN

- an., Soudbinine. An Exhibition of Pottery, cat. Londen (Brygos Gallery), 1937.
- CAMARD J.-M. en A.DECONINCK, La céramique en France de 1880 à 1940. Collection Jacques Mostini et à divers amateurs, veilingcat. Versailles (Hôtel des Cheval-Légers), 4 april 1993, pp. 32-47.
- [LANDROT G.] an., Louis Delachenal et l'atelier de Sèvres. Soudbinine [...], cat. Parijs (Galerie Landrot), s.d. [1995], z.p. [5 pp.]
- LHÔTE J.-M., Séraphin Soudbinine, un céramiste puissant et inspiré, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 77, 1994, pp. 26-35.
- LISSIM S., Soudbinine, in *Mobilier et Décoration*, 1932 (2^e sem.), pp. 478-482.
- MOUTARD-ULDRY R., Soudbinine, in *Beaux-Arts. Chronique des Arts et de la Curiosité. Le Journal des Arts*, 4 oktober 1935, p. 3.

THARAUD, CAMILLE

- CAMARD J.-M. en A. DECONINCK, Camille Tharaud (1878-1956), veilingcat. Parijs (Drouot), 21 februari 1996.
- D'ALBIS J. en C. ROMANET, La porcelaine de Limoges, Parijs, 1980, pp. 208-209, 218.
- D'ETIVAUD R., Une visite à M. Tharaud, artiste et réalisateur, in *La Revue Limousine*, 1929-1930, pp. 352-353.
- FERRER J.-M., Camille Tharaud 1878-1956, in *La Revue de la Céramique et du Verre*, 65, 1992, pp. 16-19.
- FERRER J.-M., Camille Tharaud, 1878-1956, l'art de la porcelaine de grand feu, Limoges, 1994.
- LAVALADE L., Chez M. Camille Tharaud, in *La Vie Limousine*, 1929-1930, pp. 1029-1030.
- MESLIN-PERRIER Ch., Limoges de l'Art nouveau à l'Art déco, in *L'Estampille - L'Objet d'Art*, 269, 1993, pp. 44-49.
- MESLIN-PERRIER Ch. (o.l.v.), Chefs-d'œuvre de la porcelaine de Limoges, cat. Parijs (Musée du Luxembourg), 1996, pp. 268-271.

- MESLIN-PERRIER Ch. en M.SEGONDS-PERRIER, Limoges, deux siècles de porcelaine, Parijs, 2002, pp. 311-314.
- RAMBOSSON Y., Les innovations céramiques de Camille Tharaud, in Mobilier et Décoration, 1930 (1^e sem.), pp. 168-173.
- WATERBROOK-CLYDE K. en Th., Art Deco Limoges. Camille Tharaud and Other Ceramists, Atglen, 2005.

DE VALLOMBREUSE, HENRI

- GUTMAN-HANHIVAARA L., Mon cher ami. Count Henry de Vallombreuse, a Parisian Friend, Espoo, 2008.
- JACOB A., Noblesse du grès. De Vallombreuse, in ABC Décor, 215-216, 1982-1983, pp. 9-24.
- CAMARD J.-M. en A. JAFFRÉ, Céramiques provenant de la collection personnelle de Henri de Vallombreuse par descendant, in Céramiques 1880 à nos jours, veilingcat. Parijs (Drouot Richelieu), 29 oktober 2010, pp. 2-5.

VAN DONGEN, JEAN

- an., Un céramiste Art Deco, Jean Van Dongen: la cote, in ABC Antiquités Beaux-Arts Curiosités, 232, 1984, pp. 61-62.
- LAJOIX A., Jean Van Dongen (1883-1970), praticien d'Aristide Maillol et céramiste, in Revue du Vieux Marly [publicatie in voorbereiding]

DE VLAMINCK, MAURICE

- JACOBI M., Vlamincck céramiste, in M. VALLÈS-BLED e.a., Vlamincck, un instinct fauve, in L'Estampille - L'Objet d'Art, spec. nr. 35, 2008, pp. 40-41.
- KOPLOS J. e.a., The Unexpected. Artists' Ceramics of the 20th Century (reeks The Kruithuis Museums Collection), 's-Hertogenbosch, 1998, pp. 50-53.
- LANDROT G., L'intérêt pour la céramique, in M. VALLÈS-BLED (o.l.v.), Vlamincck, un instinct fauve, cat. Parijs (Musée du Luxembourg), 2008, pp. 141-146.
- VALLÈS-BLED M., Vlamincck et l'expérience de la céramique, in D. FOREST en X. GIRARD (o.l.v.), André Metthey et les peintres (reeks Cahiers Henri Matisse), cat. Nice (Musée Matisse), 1996 [Brugge (Stichting Sint-Jan), 1996], pp. 109-117.
- VALLÈS-BLED M., Catalogue critique des céramiques, in M. VALLÈS-BLED e.a., Vlamincck, catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve, Parijs, 2008, pp. 459-515.
- VALLÈS-BLED M., Vlamincck et la céramique, une parenthèse brillante, in O. LE BIHAN (o.l.v.), Céramique d'artiste.

LIJST VAN ZWART-WITILLUSTRATIES
HERKOMST VAN DE FOTO'S
DANKWOORD

LIJST VAN ZWART-WITILLUSTRATIES

Ill.1. Manufacture nationale de Sèvres, 'Vase du Bourget B', de vorm door Alexandre Sandier, 1898 ; het decor ontworpen door Geneviève Rault, 1901, Musée national de Céramique, Sèvres. Een typisch voorbeeld van de productie in Sèvres, waar het werk werd verdeeld en decors aldus los van de vaasvormen ontstonden.

Ill.2. Manufacture nationale de Sèvres, 'Vase Rapin nr.5', de vorm door Henri Rapin; het decor waarschijnlijk ontworpen door Jean-Baptiste Gauvenet, 1925, Musée national de Céramique, Sèvres. In de periode van de art deco bleef het principe van het toegevoegde en ornamentele decor onveranderd. Aan de moderne smaak aangepaste decors konden dan zelfs op traditionele vormen voorkomen.

Ill.3. IJsemmer, ontworpen voor de galerie van Bing door Georges de Feure, porselein, uitgevoerd door Gérard, Dufraisseix et Abbot, Limoges, 1901 of 1902, Musée Adrien Dubouché, Limoges. Aan de oren was oorspronkelijk een zilveren handvat bevestigd. De kleuren zijn typisch voor het Bingporselein: roze, grijs en groenig bruin op wit. Er bestaan exemplaren met andere combinaties van groen, blauw, roze en grijs in verschillende tonen.

Ill.4. André-Fernand Thesmar in de Manufacture nationale de Sèvres, 'Vigne vierge et papillons', porselein met een decor in voor Thesmar typisch cloisonné-email, deels doorschijnend en verrijkt met bladgoud, 1893, op een vorm door Albert-Ernest Carrier-Belleuse, 1881, Musée d'Orsay, Parijs.

Ill.5. Jean Luce, bord uit een tafelservies, privéverzameling. Het bord, dat tentoongesteld werd op de internationale tentoonstelling te Parijs in 1925, is een voorbeeld van modern luxueus serviesgoed.

Ill.6. Étienne Avenard, faïence, ca. 1921, verblijfplaats onbekend. De ceramiek van Avenard, steeds kleurig beschilderd op witte fond, is nu vergeten en bereikt zelfs de kunsthandel niet. Voor de collectie kon dan ook geen stuk verworven worden.

Ill.7. Jules-Claude Ziegler, steengoed met zoutglazuur, 1839-1843, Victoria and Albert Museum, Londen. Anders dan dit stuk is het grootste deel van het ceramische oeuvre van Ziegler historistisch. Ziegler werkte in de omgeving van Beauvais, waar later Delaherche zou werken.

Ill.8. Charles-Jean Avisseau, faïence, Musée national de Céramique, Sèvres. Zuiver historisme uit het midden van de 19e eeuw: een imitatie van Palissy. De interesse voor de flora en fauna van het water en de waterkant leefde voort in de ceramiek rond 1900.

Ill.9. William Stephen Coleman, bord uit een servies voor Minton te Stoke-on-Trent, 1869, privéverzameling. Elk bord van het servies had een ander decor. De invloed van Bracquemond is duidelijk, maar wordt door Franse kunsthistorici over het hoofd gezien.

Ill.10. Eléonore Escallier voor Deck, sierbord, faïence, 1867, Victoria and Albert Museum, Londen, gekocht op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1867. Het decor, gedeeltelijk in reliëf, staat dicht bij China dan bij Japan.

Ill.11. Camille Moreau-Nélaton, sierbord, 1876, collectie Horst Makus. Het coloriet is niet naturalistisch.

- Ill.12. Albert Dammouse, porseleinen vaas getoond op de werelddtentoonstelling te Parijs in 1878, naar een tekening van Albert Dammouse, afgebeeld in *L'Art*, oktober, 1878. Dammouses protoartnouveau is ouder dan die in Bracquemonds 'Fleurs et rubans'. De oorsprong ervan ligt mogelijk in de renaissance, maar meer waarschijnlijk in de kunst van de islam. Dammouse toonde dergelijk werk nog op de Parijse werelddtentoonstelling van 1889.
- Ill.13. Het atelier in de rue Blomet, naar een tekening uit H. Havard, *L'art dans la maison*, Parijs, 1884. De voorstelling is waarschijnlijk gefantaseerd: waarschijnlijk beschikte men over meer ruimte. Achteraan staat Chaplet. De zittende rechts is waarschijnlijk Hexamer.
- Ill.14. Het atelier van Jean-Charles Cazin te Équihen, naar een bredere foto, gepubliceerd in een artikel over diens schilderkunst in *L'Art*, februari, 1902. De jongeman is mogelijk Michel Cazin.
- Ill.15. Paul Gauguin en Ernest Chaplet, vaas met een decor van Bretoense meisjes in een landschap, steengoed, eind 1886-begin 1887, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel. De platte kleurvlakken en synthetiserende omtreklijnen, zoals in Japanse houtsneden en Engelse boekillustraties, gingen over van de stijl van Hexamer e.a. in het atelier in de rue Blomet naar het cloisonisme in de schilderkunst van de school van Pont-Aven. Voor een voorbeeld van de stijl van de rue Blomet, zie cat.21.
- Ill.16. Ernest Chaplet in zijn atelier te Choisy-le-Roi, naar een foto gepubliceerd in *Art et Décoration*, maart, 1910. De foto toont de bejaarde Chaplet toen die reeds deels of volledig blind was. Een van de vazen op de tafel is mogelijk cat.40, een vaas die tot zijn dood in zijn bezit bleef.
- Ill.17. Jean Carriès in zijn atelier te Montriveau, naar een foto gepubliceerd in de monografie van Alexandre uit 1895. De foto draagt een opdracht aan Eugène Grasset en het bijschrift "Souvenir du Château de Montriveau, premiers essais céramiques du 7 octobre 1888 au 15 janvier 1889". Te zien zijn verschillende varianten van Carriès' vroegste type van vaas. Ze dienen nog geglaazuurd en gebakken. Slechts een deel van het baksel werd door Carriès behouden. Cat.54 hoort thuis in die groep.
- Ill.18. Auguste Delaherche in de tuin van zijn atelier Les Sables Rouges te Armentières, naar een foto uit de archieven van Delaherche. De foto is moeilijk te dateren: ze moet tussen 1905 en 1920 zijn ontstaan.
- Ill.19. Auguste Delaherche, steengoed, privéverzameling. Dit is werk van een type zoals getoond op de Parijse werelddtentoonstelling van 1889. Het type werd in het buitenland geïmiteerd.
- Ill.20. Japanse ceramiek uit de Tokugawaperiode, d.i. van de 17e tot medio 19e eeuw, Östasiatiska Museum, Stockholm. Dergelijke ceramiek is te vergelijken met Carriès' cat.60. Zie ook de blutsen in cat.54 en cat.55.
- Ill.21. Japanse ceramiek voor de theeceremonie uit Ota, naar een afbeelding in *Le Japon Artistique. Documents d'Art et d'Industrie*, september, 1890. Het tijdschrift, uitgegeven door Bing, was belangrijk voor het latere japonisme. De grilligheid en natuurlijkheid van dit soort ceramiek begeesterde Carriès en zijn navolgers.
- Ill.22. Japanse sakefles in steengoed, oven van Banko, 2e helft 18e eeuw, Musée national de Céramique, Sèvres.
- Ill.23. De onderzijde van cat.54, een vroege vaas van Jean Carriès, ingekrast met gefantaseerde, gewild hermetische tekens.

- Ill.24. Jean Carriès, 'Le Grenouillard', steengoed, ca. 1891, Musée d'Orsay, Parijs.
- Ill.25. Étienne Moreau-Nélaton, aardewerk met kleurig slipdecor in reliëf, ca. 1899, Musée national de Céramique, Sèvres.
- Ill.26. Henri de Vallombreuse in zijn oven te Saint-Amand, rond 1908, naar een foto door Nadar uit het archief van de familie. Een veelzeggend beeld: de kunstenaar bewondert het eigen werk, het gebaar is theateraal, de instelling die van de estheet, die meer verwant is aan de verzamelaar dan aan de assistent naast hem. Er bestaan andere foto's door Nadar waarop de Vallombreuse aan zijn draaischijf in een bescheidener pose. Een der vazen op de achtergrond is te vergelijken met cat.134.
- Ill.27. Gezicht op een hoek van de centrale zaal van het paviljoen van de Union Centrale des Arts Décoratifs op de tentoonstelling van 1900, ontworpen door Georges Hoentschel, naar een foto in sepia gepubliceerd in *Revue des Arts Décoratifs*, vol.20, 1900. De wandbespanning is in lichtroze brokaat, het paneel is van Albert Besnard. De vitrine bevat Franse ceramiek; in een andere vitrine bevond zich een exemplaar van cat.57. Het geheel wordt bewaard in het Musée des Arts Décoratifs, Parijs.
- Ill.28. Emmanuel Orazi, affiche voor La Maison Moderne, kleurenlitho, 1900, Musée de la Publicité, Parijs. Enkele stukken in de vitrine zijn herkenbaar, zo, uiterst links, een vaas van Adrien Dalpayrat naar ontwerp van Maurice Dufrene, en uiterst rechts, een inktpot van Dalpayrat en Dufrene met een bronzen figuur van Alexandre Charpentier.
- Ill.29. Maurice Biais, affiche voor La Maison Moderne, kleurenlitho, 1902?, Musée de la Publicité, Parijs. Een lijntekening van Biais met afwijkende details werd gepubliceerd als advertentie in tijdschriften in 1902.
- Ill.30. Émile Gallé, sierbord, faience, rond 1889, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.
- Ill.31. Thorvald Bindesbøll, sierbord voor Eifrigs værksted te Valby, 1891, Kunstindustrimuseet, Kopenhagen.
- Ill.32. Jens Ferdinand Willumsen, 'Familievasen', 1891, Kunstindustrimuseet, Kopenhagen.
- Ill.33. Paul Gauguin en Ernest Chaplet, kruik met zelfportret, steengoed, 1889, Kunstindustrimuseet, Kopenhagen. Een der ceramische werken van Gauguin die aan de oorsprong kunnen liggen van Willumsens ill.32, een vaas in reliëf, die, zoals bij Gauguin, een zelfportret vertoont.
- Ill.34. Elise Hiard voor Deck, 'Nénuphars avec chèvre-feuille', sierbord, faience, tweede helft jaren negentig, Musée Cantini, nu Musées de Marseille. Dit bord is mogelijk gelijktijdig aan het donkerder gekleurde plateel van Rozenburg; waarschijnlijk is het vroeger dan het lichter gekleurde eierschaalporselein van Rozenburg en dan de productie van andere Nederlandse manufacturen.
- Ill.35. Manufactuur Amphora te Turn-Teplitz, na 1903, privéverzameling. Een van de talrijke voorbeelden van de verspreiding van de stijl van Edmond Lachenal buiten Frankrijk, te vergelijken met de Franse equivalenten cat.150 en cat.152.
- Ill.36. Stanisław Jagmin, steengoed, na 1900, Muzeum Mazowieckie, Płock. De Frans-Japanse stijl verspreidde zich in Europa niet naar het zuiden maar naar het oosten en het noorden, waar hij nagevolgd werd door ceramisten als Mutz, Schneider en Jagmin.
- Ill.37. Deel van het serviesgoed voor de Villa Kerylos, uitgevoerd door Émile Lenoble, Fondation

Théodore Reinach, Institut de France, naar een foto gepubliceerd in *L'Art et les Artistes*, vol. XIII, 1911. Dezelfde lineaire ornamentatie, ingedeelde composities, gestileerde bladmotieven en meetkundige figuren waaronder meanders, spiralen en schubben, doken rond 1910 op bij Lenoble en anderen.

Ill.38. Kom van het Tanaotype, Iran, faïence, Musée national de Céramique, Sèvres. De compositie zou van Metthey kunnen zijn, getuige diens vanaf 1909 ontstane borden en kommen met een concentrisch floraal decor.

Ill.39. André Metthey, fles met platte wanden waarop een gewelddadige scène in reliëf, faïence, ca. 1921, galerie Landrot, Parijs.

Ill.40. Henri Simmen, kelk in steengoed met zoutglazuur, 1913-1914, galerie Anne-Sophie Duval, Parijs.

Ill.41. Christiaan van der Hoef voor Amstelhoek bij Amsterdam, ca. 1900, Centraal Museum, Utrecht. Aan parallellen zoals tussen Van der Hoef en Simmen en aan mogelijke invloeden van de buitenlandse geometrische art nouveau op de vroege Franse art deco wordt in de literatuur voorbijgegaan. Soortgelijke ornamenten en lege vlakken in de compositie komen bij Simmen voor vanaf 1911.

Ill.42. Vaas in steengoed, China, Soengperiode, naar een afbeelding in een artikel over Chinese ceramiek in *Art et Décoration*, vol. XXXIX, 1921. Het stuk is te vergelijken met Lenobles cat. 201.

Ill.43. Witte kom in porseleinachtig steengoed, China, 12e eeuw, Musée national de Céramique, Sèvres, depot van het Musée Guimet. De kom behoort tot een legaat van Curtis, de belangrijkste verzamelaar van Decœur tijdens diens leven. Curtis schonk ook een exquise verzameling Decœur aan het museum van Sèvres.

Ill.44. Émile Lenoble, vaas in steengoed, 1912-1913, naar een afbeelding in *Art et Décoration*, maart, 1913.

Ill.45. François Décorchemont, vaas in glas, gekocht op de internationale tentoonstelling te Parijs in 1925, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel. Dit werk vindt duidelijk zijn oorsprong in de stijl die Lenoble voor de oorlog in de Franse toegepaste kunst invoerde.

Ill.46. Émile Lenoble aan de draaitafel, naar een foto uit de tweede helft van de jaren dertig, gepubliceerd in *Mobilier et Décoration*, november, 1954. In de tekst bij de foto wijst men op de genereuze solide vormen van zijn werken, “à sa propre image”.

Ill.47. Émile Decœur in zijn atelier te Fontenay-aux-Roses, ca. 1947, naar een foto van Pierre Jahan, gepubliceerd in an., *La documentation photographique. Série n°8 : La Céramique*, Parijs, 1949. Uit Decœurs houding spreekt de ernstige en eerbiedige liefde waarzonder zijn rijpe werk niet had kunnen ontstaan. De vorm van de vaas die hij draagt is te vergelijken met die van cat. 213.

Ill.48. Henri Simmen in zijn woning te Marseille, naar een foto uit de jaren dertig, privéverzameling. Simmen lijkt een oosterse wijze, met zijn boeken teruggetrokken in de beslotenheid van zijn wereld, afgewend van de westerse moderniteit.

Ill.49. René Buthaud, aardewerk, 1918 of 1919, Musée des Arts Décoratifs, Bordeaux. Een voorbeeld van Buthauds Weens beïnvloede decors.

Ill.50. Herman August Kähler, aardewerk, voor 1917, collectie R.A. Ellison.

Ill.51. Maurice Gensoli, steengoed, ca. 1946?, privéverzameling.

Ill.52. Georg Thylstrup voor Den Kongelige Porcelainsfabrik, Kopenhagen, 'To fiskende munke', porselein, 1913, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel. Deense objecten zoals dit beeldje waren bepalend voor de thematiek en de stijl van Gensoli. In diens figuratief werk is de verwantschap met Denemarken nog duidelijker dan in vazen of kommen. De typische stileren en de ronde, gesloten vormen waren in de Deense ceramiek voor het eerst te zien bij Kai Nielsen in 1913. Ook het typische achterwege laten van een voetstuk kan men soms bij Gensoli terugvinden.

Ill.53. André Fau, faïence, havannakleurig, industrieel vervaardigd te Boulogne, zoals afgebeeld in *Les Echos des Industries d'Art*, mei, 1927 en in *L'Amour de l'Art*, juli, 1927.

Ill.54. Robert Lallemant, 'J'ai du bon tabac', industrieel vervaardigde vorm in faïence, het decor uit een reeks geïnspireerd op populaire liedjes, tweede helft van de jaren twintig, privéverzameling. Figuratieve decors met thema's uit het volkse leven of uit een geromantiseerde 18e eeuw verdrongen de modernistische abstracte decors die op dezelfde vormen konden voorkomen. De stijl ervan ging terug op volksprenten of volgde de modieuze tekenstijl die bij meerdere illustrators in navolging van *Laboureur* ingang had gevonden.

Ill.55. 'L'Offrande', foto in zwart-wit door Paul Bonifas, ongedateerd, gebruikt als illustratie op het losse omslag van E. Beaujon, [A.] Ozenfant en P. Bonifas, *L'art du potier*. Paul A. Bonifas, Neuchâtel, 1961.

Ill.56. Detail van een pagina uit an., *L'Atelier Primavera et la décoration moderne*, 1913-1923, Parijs, s.d. Het Parijse grootwarenhuis *Magasins du Printemps* richtte in 1912 Primavera op, een afdeling die toegepaste kunst ontwierp en aan redelijke prijzen verkocht. Tot het aanbod behoorden ook ceramische gebruiksvoorwerpen en sierobjecten. De kwaliteit ervan was aangepast aan de markt. Vaak betrof het een goedkope imitatie van werk van onafhankelijke ceramisten. Zo imiteert de schotel bovenaan een werk van Lenoble, gepubliceerd in 1912; de fles onderaan imiteert werk van Metthey zoals afgebeeld op ill. 39. Ook het decor op de fles was in die jaren niet meer origineel.

Ill.57. Raoul Dufy en Llorens Artigas, 'La source', naar Ingres, getoond op de internationale tentoonstelling te Parijs in 1925, voormalige verzameling Marcel Wolfers, Design Museum Gent. Monochrome zwarte glazuren komen bij Artigas niet dikwijls voor, hoewel zwart bij hem een volwaardige kleur is. De Belg Marcel Wolfers bezat een collectie Franse ceramiek, deels verworven in ruil voor lakwerk van zijn hand.

Ill.58. Paul Beyer in La Borne, detail van een foto door Pierre Jahan, ca. 1943, archief familie Beyer, Lyon. Te zien is een van de pottenbakkerijen in La Borne, een dorp tussen Bourges en Sancerre. De aanwezigheid van Beyer, aangemoedigd door het bestuur van de manufactuur van Sèvres en van het Musée des Arts et Traditions Populaires, moest de lokale artisanale ceramiekproductie nieuw leven inblazen. Beyer wist zich zo omgeven door traditie, opgenomen in 'la France profonde', in de Franse landelijke volkscultuur.

Ill.59. Jean Lerat, kruik in steengoed, 1941, privéverzameling. In 1941 vervoegt Lerat Beyer te La Borne. Zijn kruik vertrekt van bepaalde kruiken met reliëfwerk van Beyer, maar ze is expressiever: ze lijkt de gorgouilles die hij zag op de kathedraal van Bourges. Zo bleef ook hij verbonden met het oude Frankrijk, met de Franse bodem en het Franse verleden. Later vestigden nog andere ceramisten zich in de streek. Ook zij beeldden meermaals hoevedieren af.

Ill.60. Georges Jouve of André Baud, ongesigndeerd vaas in faïence, waarschijnlijk midden van de jaren vijftig, privéverzameling. De gelijkenis met Bonifas' cat. 278 is opvallend.

Ill.61. Pierre Caille, faïence, 1944, verblijfplaats onbekend. Dit type van werk is afkomstig van tien jaar eerder gepubliceerd werk van Carbonell.

Ill.62. Axel Salto, steengoed, 1931, Kunsten-Museum of Modern Art, Aalborg. In de jaren dertig en veertig doet Salto's ceramiek soms aan de Franse ceramiek van rond 1900 denken: hij maakt dan vruchtvormen zoals kalebassen of boetseert vazen met een reliëf van ranken, bladeren en vruchten. De indruk van een zielsverwantschap wordt nog versterkt door de symbolistische connotatie van de naam van het hier gebruikt glazuur: de Denen spraken toen van Effet de nuit.

Ill.63. Richard Bampi, 'Kibitzei', op hoge temperatuur gebakken aardewerk, rond 1950, collectie Hans Thiemann. Het stuk heeft de grootte en het voorkomen van een kievitsei; het doet denken aan cat. 81, een vaasje van Bigot dat ook op een ei lijkt geïnspireerd. De gelijkenis is niet toevallig: moderne westerse ceramisten voelden zich in de jaren vijftig de afstammelingen van de Franse pioniers.

HERKOMST VAN DE FOTO'S

Kleurenfoto's bij cat.9, 96, 145 en 308: copyright Dominique Provost, Brugge. Alle overige kleurenfoto's : copyright Hugo Maertens, Brugge.

Copyrights en herkomst van de zwart-witfoto's :

ADAGP/RMN, foto Guy Gendrand: 3; Ader, Parijs: 48; Les Arts Décoratifs, Parijs, foto Laurent Sully-Jaulmes: 28, 29; Archief Camard, foto Bégueric, Bordeaux: 49; Camard & Associés, foto Stéphane Briolant, Parijs: 51; foto Michel Cesbron, Parijs: 54; Conseil Général de la Nièvre, Nevers, 17; Design Museum, Gent: 57; Galerie Anne-Sophie Duval, Parijs: 40; Fotografische Dienst Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen, uit documenten in de collectie, resp. H40698, 651197, H22460, H132995/4.4:13, 21, 37, 61; verzameling Bernard Giguet: 18; verzameling Gonin-Beyer, Lyon: 58; foto J. Janisson, Parijs: 39; KIK-IRPA, Brussel: 15, 30, 45, 52; foto P. Klemp, DKIM, Kopenhagen: 31, 32, 33; Fotografische Dienst Koninklijke Bibliotheek, Brussel, uit documenten: 16, 42, 44, 46, 53; Fotografische Dienst Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, uit document bibliotheek: 27; verzameling La Cloche de Vallombreuse: 26; foto Hugo Maertens, Brugge: 5, 9, 19, 23; foto Hugo Maertens, Brugge, uit documenten: 6, 12, 36, 41, 47, 55, 56; Ville de Marseille, foto André Ravix: 34; Massol, Parijs: 35; Millon en Cornette de Saint Cyr, Parijs: 60; Musée d'Orsay/RMN, foto Hervé Lewandowski: 4; Musée d'Orsay/RMN, foto Patrice Schmidt: 24; Fotografische Dienst Museum voor Schone Kunsten, Gent, uit document bibliotheek: 14; foto Nimmegeers: 59; Réunion des Musées nationaux, foto Martine Beck-Coppola: 1, 2, 8, 22, 25, 38, 43; foto Udo Reuschling: 11; Rheinisches Bildarchiv, Keulen: 63; V&A Images Picture Agency, Londen: 7, 10; foto John White: 50; foto Ole Woldbye: 62; foto Karl Zetterström, The MFEA Photograph Service, Stockholm 30/3-2010, inv. NM 1932-0143: 20.

Alle foto's van signaturen: foto Hugo Maertens, Brugge, behalve bij cat. 145 en 308: foto Dominique Provost, Brugge.

DANKWOORD

“Of course I’ll wait,” said Alice: “and thank you very much for coming so far - and for the song - I liked it very much.”

Lewis Carroll, Through the Looking-Glass, and What Alice Found There

In de eerste plaats dank ik het personeel van de bibliotheken waar ik heb gewerkt. Elke bibliotheek is voor mij een oord van geluk. Daarom begin ik deze dankbetuiging met de vermelding van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel; de bibliotheek van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel; van de Sint-Lucas Hogeschool te Brussel; van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel, vooral Christine Breugelmans; van het Design Museum te Gent, vooral Frank Huygens; van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Gent, vooral Els Vanacker; en van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, vooral Veerle Verhasselt; de universiteitsbibliotheek te Gent; de universiteitsbibliotheek te Leuven; de universiteitsbibliotheek te Antwerpen; de bibliotheek van de Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen; van het Sterckshof te Antwerpen; van het Mode Museum te Antwerpen; van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen; en van het Rubenianum te Antwerpen; de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience te Antwerpen; de bibliotheek van het Gemeentemuseum te Den Haag, vooral Herbert Wolff de Beer; van het Stedelijk Museum te Amsterdam, vooral Michiel Nijhoff; van het Van Gogh Museum te Amsterdam; en van het Rijksmuseum te Amsterdam; de National Art Library te Londen, vooral Jill Raymond; de Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln, vooral Bettina Gembruch; de bibliotheek van het Museum für angewandte Kunst te Wenen; en van het Belvedere te Wenen, vooral Dagmar Diernberger; de Bibliothèque Forney te Parijs; de bibliotheek van Galliera, Musée de la Mode te Parijs, vooral Sylvie Roy; en, als laatste, de Bibliothèque des Arts Décoratifs te Parijs, vooral Guillemette Delaporte die het mogelijk maakte dat dagenlang karrenvrachten werden aangesleept.

Ik koester de herinneringen aan de welwillendheid en vriendelijkheid waarmee vele mensen mij de praktische hulp boden die ik nodig had. De meeste onder hen werden opdringerig bestookt met soms veeleisende vragen. Zonder hun antwoorden had ik sommige publicaties niet kunnen vermelden of had ik geen beeld kunnen krijgen van wat zich in sommige musea bevindt. Elk antwoord bracht een moment van geluk en elke correspondent was me lief. Ik dank hen dan ook van harte samen met enkele anderen die me op andere manieren praktisch hebben geholpen en zo het werk mee tot een plezier hebben gemaakt. Ik noem, naast talrijke mensen die anoniem bleven, Pierre-François Albert; Sonia Anaya; Gérard Ancelin, burgemeester van Nogent sur Seine; Håkon Andersen, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim; Susanna Anna, Museum für Angewandte Kunst, Keulen; Dorothee Augel, Museum für Angewandte Kunst, Keulen; Christine Azconegui, Musée Ariana, Genève; prof. dr. Reinier Baarsen, Rijksmuseum, Amsterdam; Susann Bachmann; Mario Baeck; Rowan

Bain, Victoria and Albert Museum, Londen; Gregory Ball; Annie Barbera, Musée Bourdelle, Parijs; Denise Bazetoux; Olivier Beaubillard, stadsbestuur Ivry-sur-Seine; Hélène Beighau, stadsbestuur Bourg-la-Reine; Estelle Bellego, stadsbestuur Montevrain; Alberto G. Bellucci, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires; Laurent Bergeot, Agence Photographique, Réunion des Musées nationaux, Parijs; Maryse Bertrand, Musée des Beaux-Arts, Lyon; Annie Bes, Camard, Parijs; Sylviane Blanchet; Catherine Boucharin, Agence Photographique, Réunion des Musées nationaux, Parijs; Marie-Sophie Boulan, Musée de la Faïence, Marseille; dr. Patricia Brattig, Museum für Angewandte Kunst, Keulen; Michèle Blondel; Julie Blum; Rachel Brishoual, photothèque du Musée des Arts Décoratifs, Parijs; Jean-Marcel Camard; Vera Caremans; Raphaëlle Cartier, Agence Photographique, Réunion des Musées nationaux, Parijs; Catherine Chabrilat, Tajan, Parijs; David Conradsen, Art Museum, Saint Louis; Donna Corbin, Museum of Art, Philadelphia; Céline Cotty, Musée Gatien Bonnet, Lagny sur Marne; Laurens d'Albis; Geneviève d'A. de Hayes, Musée de Bretagne, Rennes; dr. Alan P. Darr, Institute of Arts, Detroit; Alfred Darrin, Art Museum, Denver; Bernadette de Boysson, Musée des Arts Décoratifs, Bordeaux; Olivier Decker, Musées de Sarreguemines; Anne Deconinck; Xavier Dieuzaide; France de Forceville; Valérie de Raignac, Musée des Arts Décoratifs, Bordeaux; Ingeborg de Roode, Stedelijk Museum, Amsterdam; Vinciane de Traux, Sotheby's, Brussel; Aude de Vaucresson, Sotheby's, Brussel; Thierry Dewin, Koninklijke Bibliotheek, Brussel; Jacques Dewindt; Gilbert Dos Santos, burgemeester van Chirens; Jean-François Dubois; Marc Ducret; dr. Claire Dumortier, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel; Andrew Duncanson; Jacqueline du Pasquier, Musée des Arts Décoratifs, Bordeaux; Lionel Dutruc, Musée de Grenoble; Anne-Sophie Duval (†); Marie-Françoise en Olivier Estienne; Jérôme Fabiani, Musée départemental d'art ancien et contemporain, Épinal; Evelyne Fougeret, Musée municipal de la Faïence, Nevers; Christophe François, stadsbestuur Annonay; dr. Jiří Fronek, Uměleckoprůmyslové Muzeum, Praag; Paul Galloway, The Museum of Modern Art, New York; Randi Gaustad, Nasjonalmuseet, Oslo; Peggy Genestie, Musée Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine; dr. Dieter Gielke, Museum für Angewandte Kunst, Leipzig; Bernard Giguet; Michel Giraud; Maud Gradaive, Musée des Beaux-Arts, Saintes; Jytte Gramkow, Kunsten Museum, Aalborg; Françoise Grevisse; Fiona Grimer, Victoria and Albert Museum, Londen; Emmanuel Guignon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon; dr. Johanna Gummlich-Wagner, Bildarchiv, Keulen; dr. Sebastian Hackenschmidt, Museum für Angewandte Kunst, Wenen; Antoinette Hallé, Musée national de la Céramique, Sèvres; Alain-René Hardy; Pam Henderson, Antique Collectors' Club, Woodbridge; Agnès Henry, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon; Claudia Höflich, Museum Hameln; prof. dr. Florian Hufnagl, Die Neue Sammlung, München; Cia Jansen; Heidrun Jecht, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe; Catherine Join-Dieterle, Galliera, Musée de la Mode, Parijs; Lilliane Jolivet; dr. Rüdiger Joppien, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Donna Kerwin, Art Museum, Denver; Pernille Klemp, Kunstindustrimuseet, Kopenhagen; dr. Michael Koch, Bayerisches Nationalmuseum, München; dr. Helena Koenigsmarková, Uměleckoprůmyslové Muzeum, Praag; Sebastian Köhler, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld; dr. Jacek Kriegseisen, Muzeum Narodowe, Gdańsk; dr. Katharina Küster-Heise, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; François La Cloche de Vallombreuse; Veera Lahtinen, Gallen-Kallela Museum, Espoo; Christine Lapouge, stadsbestuur Parijs 1e arrondissement; Marc Larock; Philippe Lartigue, Massol, Parijs; Helke Lauwaert, Museum voor Schone

Kunsten, Gent; Céline Le Bacon, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne; Monique Lebasque; Colette Léonard, Musée Léon Dierx, Saint-Denis de la Réunion; Thierry Leproust; François Lerat; Philippe Le Leyzour, Musée des Beaux-Arts, Tours; Arthur en Karen Levin; Martin en Patricia Levy, Blairman, Londen; Lisbeth Lindemose, Bruun Rasmussen, Kopenhagen; Ben Macklowe; prof. dr. Marino Maggetti; Claire Magnien, musées de Mâcon; Sophie Mainier; dr. Horst Makus; Jean-François Manières; Cédric Marini; Danielle Maternati-Baldouy, Musée de la Faïence, Marseille; Kristin McKirdy; André Metthey; Anne Marie Meiller; Marie-Cécile Michel, Millon-Cornette de Saint-Cyr, Parijs; Eric Moinet, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Roanne; Magda Mommaerts; Jean-Paul Monery, Musée de Saint-Tropez; Christopher Monkhouse, The Art Institute, Chicago; Isabelle Monod-Fontaine, Musée national d'Art Moderne, Parijs; Marianne Montchougny, Service municipal, Choisy-le-Roi; Camille Morando, Musée national d'Art Moderne, Parijs; Nicole Mostini; Brian Musselwhite, Royal Ontario Museum, Toronto; Marie-Dominique Nivière, Musée des Beaux-Arts, Agen; David Nordmann, Ader, Parijs; Jan Norrman, Nationalmuseum, Stockholm; Cecile Ogink, Centraal Museum, Utrecht; Erna Onstenk, Gemeentemuseum, Den Haag; Jan-Lauritz Opstad, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim; dr. Jacques Peiffer; Sylvie Pereira, Musée Paul Dubois-Alfred Boucher, Nogent-sur-Seine; Claudine Peter, stadsarchief Châtillon; Hélène Pinet, Musée Rodin, Parijs; Pierre Poncet; Évelyne Possémé, Musée des Arts Décoratifs, Parijs; Tamara Préaud, Manufacture nationale de Céramique, Sèvres; Askan Quittenbaum; Céline Ramio, Château-Musée, Boulogne-sur-Mer; Sylvie Ramond, Musée des Beaux-Arts, Lyon; Eric Raoult, burgemeester van Raincy; Peder Rasmussen; Michèle Rault, stadsarchief Ivry sur Seine; An Renard, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen; Virginie Reposeur, Château de Lunéville; Côme Remy; Angelika Riemann, Museum Zons, Dormagen; Dea Rijper, Centraal Museum, Utrecht; Thierry Roche; Roxane Rodriguez; prof. dr. Alexander Roose; Jean-Michel Roudier, Musée du Grès, Saint-Amand-en-Puisaye; Timothy Rub, Museum of Art, Philadelphia; Frieda Ryckaert; dr. Heike Schröder, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; Anne-Claire Schumacher, Musée Ariana, Genève; Barry Shifman, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; Raphael Sinai; Christiane Sinnig-Haas, Musée Jean de La Fontaine, Château-Thierry; Agnès Sinsoulier, Musées de Bourges; Christien Smits; Angela Sollinger; Raf Steel; dr. Josef Straßer, Die Neue Sammlung, München; Philippe Sublet, Beau Fixe, Lyon; Michèle Tabarot, burgemeester van Le Cannet; Emmanuelle Terrel, Musée des Beaux-Arts, Nice; Valérie Thomas, Musée de l'École de Nancy; Martine Tixier, Conseil Général de la Nièvre, Nevers; France Trinquet, Museum of Fine Arts, Montreal; Cheska Vallois; Chris Vanderhallen; Dirk Van Duyse, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen; Erik Van Malder; Toos van Kooten, Kröller-Müller Museum, Otterlo; Albert Vatinet, burgemeester van Bormes-les-Mimosas; Cécile Verdier, Sotheby's, Parijs; Rose Watban, National Museums Scotland, Edinburgh; Jean-Jacques Wattel; Sophie Weygand, Musées d'Angers; Rebecca J. Williams, The Art Institute, Chicago; Gregory M. Wittkopp, Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills; Robert Zehil; Karl Zetterström, Östasiatiska Museet, Stockholm; Emily Zilber, Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills; Dieter Zühlsdorff, Arnoldsche, Stuttgart.

Een bijzondere dank gaat uit naar mensen op wie ik meermaals een beroep mocht doen of wiens hulp uitzonderlijk was. Ik noem ze samen met vrienden wiens vriendschap me steun gaf

en met enkele handelaars en verzamelaars bij wie de eerste stukken werden gekocht. Elkeen zou hier apart moeten worden bedankt, want elk op een andere manier verrijkte mijn leven. Maar, zoals we weten, het leven is wat het is: een paar mensen kan ik niet meer danken; ik kan slechts hun naam aan deze lijst toevoegen, en ze eren met het geluk en het verdriet van de herinnering. Met een warm gevoel vermeld ik hier prof. dr. Werner Adriaenssens, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel; prof. dr. Paul Arthur; Nathalie Bondil, Museum of Fine Arts, Montreal; Jean-Roch Bouiller, Musée national de Céramique, Sèvres; Martine Caeymaex; Jean-Pierre Camard; Charlotte Christensen; René Clément (†); mr. Victor Daguinet; Stéphane Deschamps (†); Hubert d'Ursel; prof. Lars Dybdahl, Kunstindustrimuseet, Kopenhagen; prof. dr. Martin Eidelberg; Marianne Ertberg (†); dr. Rainald Franz, Museum für Angewandte Kunst, Wenen; Jason Jacques; Alexandra Jaffré; dr. Anne Lajoix; Gérard en Dominique Landrot; Alain Lesieutre (†); Audrey Magnan, Musée départemental de l'Oise, Beauvais; Félix Marcilhac; Chantal Meslin-Perrier, Musée national de porcelaine Adrien Dubouché, Limoges; Dominique Morel, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris; Teresa Nielsen, Kunstmuseum, Vejle; Wim en Veerle Nimmegeers; Hildegard en Wilhelm Preker; Philippe Michelier; Jacques Mostini; Florence Slitine, Musée national de Céramique, Sèvres; Carl Suijkerbuijk; prof. dr. Jan Teeuwisse; en Lynne Thornton.

Tot slot noem ik enkelen aan wie ik alles te danken heb. Zonder hen zou dit boek er niet zijn geweest. Vooreerst Annette die me al zo lang dierbaar is en die de eerste stukken mee koos; vervolgens Armand (†), die de uitbreiding van de oorspronkelijke collectie mogelijk maakte; verder zijn weduwe Emmy Tob de Toledo; zijn zonen Sammy en Philippe Tob; Lieven Daenens en Bernadette De Loose, samen met het personeel van het Design Museum Gent, waar de collectie in 2011 was te zien; prof. dr. Titus M. Eliëns, die zich zeer betrokken en genereus toonde en die me voorstelde te promoveren; hem vermeldde ik reeds in mijn voorwoord en ik doe dat hier graag opnieuw; André Bollen en diens opvolger Christophe Valkeniers, mijn uitgevers, die ik dank voor hun geestdrift; de fotograaf Hugo Maertens, die zich heeft ingespannen om bij elke foto mijn wensen zoveel mogelijk te volgen; Dominique Provost, zijn assistent die hem opvolgde en met wie het steeds aangenaam werken was; en Thijs Louis van Louis Louis, die de lay-out verzorgde en naast wie ik zeer aangename uren doorbracht. Op hun trouw, geduld, geloof en enthousiasme is dit boek gebouwd. Tot slot eindig ik met één naam: die van dr. Patricia De Feyter, Patrice voor wie haar kent. Zij stond me bij zoals niemand anders. Zonder haar liefdevolle zorg was dit boek een manuscript gebleven, en, wat meer is, zonder haar aanwezigheid had het mij ontbroken aan de nodige moed om de geborgenheid van het manuscript te verlaten.



COLOFON

Lay-out / Mise en pages: Louis Louis, Antwerpen

Eindredactie / Révision: Marc Lambrechts

Vertaling / Traduction Résumé français: Patricia De Feyter, Marc Lambrechts

Druk / Impression: Bestingraphics, Vosselaar

Uitgever / Éditeur: Pandora Publishers N.V., Antwerpen, info@pandorapublishers.eu

© Pandora, 2015

© Text: Marc Lambrechts, 2015

© Illustrations, see p. 496

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior permission from the copyright owners.

ISBN

D/2015

Ill. op p. 2: Cat. 45: Delaherche

Ill. op p. 502: Cat. 210: Decœur

Ill. op omslag: Henri de Vallombreuse in zijn oven, ca. 1908

foto door Nadar, coll. La Cloche de Vallombreuse

