



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

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 wereldtentoonstelling 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, samenlopend 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 gesignd; 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 Hispanomoors 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 meetskulptuurige 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 Équihaen, 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 Équihaen, 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 vergrooten 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 gehooft. 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; Metlach (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, Étaïns 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 geplateste 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 geplaatste 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 verraaft 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-GANOUET, *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 fysiognomie 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 hernomen in A.SIMIER (o.l.v.), op.cit., p.118; en, bleek geglazuurd, in A.ALEXANDRE, op.cit., 1895, p.113; en, met lichtere, 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 départementale 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 Daplayrat 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: A Bigot; 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 genuanceerd 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: Bérangier

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 'Troldeemaske' 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 ('Troldeemaske'), 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 ontplooië 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 ivorkleurig 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, ivorkleurig, 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 studiateeliers 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, gedeponerd in het Musée des Beaux-Arts te Tours. Een ander exemplaar uit 1893, blauw gewolkt, is door het museum van Sèvres gedeponerd 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 kennismaatte 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 lijkt.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 Verdensudstillinger i Paris 1900. København-Paris. Det danske Kunstindustrimuseums samling af dansk kunsthåndværk udstillet på Verdensudstillinger 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 boord 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.LAJOIX, 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 verfranse 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 verwerft 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. Meningingen 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.

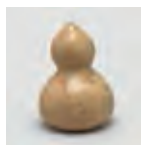
Een vaas met dezelfde vorm en met andere, dunne glazuren is afgebeeld in M.DUCRET en P.MONJARET, *L'École de Carriès. L'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940*, Parijs, 1997, p.172.

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 verraaft. 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.

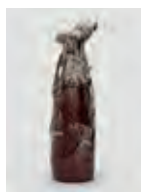
Een exemplaar, aangekocht door het Musée Galliera in 1907, bevindt zich in het Musée du Petit Palais te Parijs, en was tentoongesteld in de Exposition de la porcelaine. Son décor. Sa monture in het Musée Galliera te Parijs in 1907, zonder nummer vermeld in de catalogus op p. 26; en in de tentoonstelling 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 Bussièrre was een beeldhouwer en ontwerper die vooral modellen maakte voor Keller et Guérin in Lunéville, een faiencfabriek 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. Bussièrres 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 manufacture 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.

Gelustreerde 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 hernoemen 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 hernoemen 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 gesigeneerd. 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 hernomen 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 Porceleyne 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 dichter 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.QUÉNILOUX, *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 hevige 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 tentoonspreiden. 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 Poiret, 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

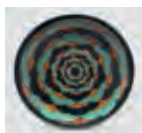
De buitenwand egaal zwart.

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^e 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 gratis, 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 boetsen 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 stileringen 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 ivoorckleurig.

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.SCHÜMMANN, *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 gesigeneerd

Het stuk is geconcepieerd 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

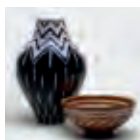
Herkomst: collectie Marcel Kapferer, Parijs; Francine Legrand-Kapferer, Parijs.

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, geglaazuurd 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

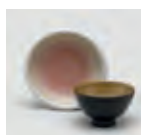
Steengoed; H 6,2cm x Ø 10,4cm

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 Dufrene 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 Dufrene. 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 voorttrekkersrol 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. *Pioneer 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 estheten.



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 begeisteren 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's 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 ontleen veel uit het eigen verleden en bevestigen 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 Christoffle, 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 schrille 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.