

FRANS VAN PRAET

Tussen
Vormgeving
en Kunst



Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
Voor het verkrijgen van de graad van Licentiaat,

Door Sofie Mus

Promotor: Prof. dr. Anna Bergmans

volume |

UNIVERSITEIT GENT

Academiejaar 2006–2007

FRANS VAN PRAET

Tussen vormgeving en kunst

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
Voor het verkrijgen van de graad van Licentiaat,

Door Sofie Mus

Promotor: Prof. dr. Anna Bergmans

INHOUD

<i>WOORD VOORAF</i>	<i>v</i>
1. INLEIDING	1
1.1. VERANTWOORDING EN MOTIVATIE	1
1.2. STRUCTUUR SCRIPTIE	5
2. GEVOLGDE METHODIEK	8
2.1. STATUS QUAESTIONIS	8
2.2. AANZET TOT INVENTARISERING	9
2.3. BRONNENMATERIAAL	10
2.2.1. Primaire bronnenmateriaal.....	10
2.2.2. Secundaire bronnenmateriaal	12
3. BEKNOPTE BIOGRAFIE	14
3.1. GENEALOGIE EN VROEGE KINDERTIJD.....	14
3.2. OPLEIDINGEN	15
3.3. PROFESSIONEEL.....	18
3.3.1. Eerste werkervaringen en zelfstandige meubelimport.....	18
3.3.2. Carrièreverloop en -hoogtepunten.....	19
3.3.3. Prijzen en bekroningen.....	25
3.4. DE MENS ACHTER DE ONTWERPER	26

4. MEUBELONTWERP	30
4.1. INLEIDING	30
4.1.1. Multifunctionaliteit, vakmanschap, avontuur	30
4.1.2. Evolutie in het meubelontwerp van Van Praet	33
4.1.3. Kleur- en materiaalgebruik.....	36
4.1.4. De Egyptische canon	38
4.1.5. Het 'objectmeubel' van Frans Van Praet	42
4.2. BESPREKING EN ANALYSE VAN DE VOORNAAMSTE MEUBELS VAN FRANS VAN PRAET.	44
4.2.1. Zitmeubelen	44
4.2.2. Kasten.....	51
4.2.3. Tafels en bureaumeubelen	60
4.2.4. Verlichting en andere woonaccessoires.....	66
5. (INTERIEUR)ARCHITECTUUR	69
5.1. FRANS VAN PRAETS VISIE OP WONEN EN WERKEN	69
5.2. PROJECTEN IN OPDRACHT VAN BEDRIJVEN EN OVERHEDEN.....	73
5.2.1. De Kerncentrale van Doel	73
5.2.2. Het Gemeentekrediet/ Dexia.....	74
5.2.3. Projecten voor en in de Stad Antwerpen.....	76
5.2.4. Projecten te Lommel	80
5.2.5. Hotels en andere bedrijven.....	84
5.3. PRIVÉ-OPDRACHTEN	87
5.4. TENTOONSTELLINGSDESIGN.....	89
5.4.1. Algemeen.....	89
5.4.2. Interieur Kortrijk	90
5.5. RESTAURATIE VAN SPIEGELTENTEN.....	92
6. DRIE WERELDTENTOONSTELLINGEN	93
6.1. INLEIDING	93
6.2. FRANS VAN PRAETS INBRENG	95

6.2.1. Sevilla '92	95
6.2.1.1. Bespreking van het Belgische paviljoen	95
6.2.1.2. Beknopte analyse van de (financiële) problematiek omtrent het Belgische paviljoen.....	98
6.2.2. Lissabon '98	99
6.2.3. Hannover 2000.....	101
6.3. SUMMIERE EVALUATIE VAN DE WERELDTENTOONSTELLINGEN TE SEVILLA, LISSABON EN HANNOVER.	103
7. DESIGN VERSUS KUNST IN HET OEUVRE VAN FRANS VAN PRAET	105
7.1. INLEIDING	105
7.2. FRANS VAN PRAETS KUNSTPROJECTEN.....	106
7.2.1. De oorsprong en Galerie De Zwarte Panter	106
7.2.2. Bespreking van de voornaamste kunstprojecten.....	108
7.3. CROSS-OVERS: KUNST EN DE IMPLEMENTATIE ERVAN IN VAN PRAETS MEUBELCREATIES EN INTERIEURCONCEPTEN	113
8. SITUERING FRANS VAN PRAET IN DE BELGISCHE CONTEXT.	119
8.1. TEN GELEIDE.....	119
8.2. ENKELE EVOLUTIONAIRE PERSPECTIEVEN OP DE BELGISCHE MEUBELINDUSTRIE IN DE PERIODE 1950-2007	119
8.2.1. De jaren vijftig.....	119
8.2.2. De jaren zestig en zeventig.....	121
8.2.3. De jaren tachtig en negentig	122
8.2.4. 2000 – 2007.....	125
9. BESLUIT	126

<i>BIBLIOGRAFIE</i>	<i>129</i>
LITERATUUR, BIJDRAGEN EN ARTIKELS.....	129
MONDELINGE BRONNEN EN E-MAILS	144
INTERNETBRONNEN	144
<i>LIJST VAN BIJLAGEN IN VOL. II</i>	<i>146</i>

WOORD VOORAF

Over de kunstenaar Frans Van Praet

Frans Van Praet is in 1937 geboren in St-Amands aan de Schelde.

Zijn brede glimlach is echt, zijn serieuzigheid (sic) ook. En wat hij ook doet, zelfs als hij een pint pakt in de stad, dan nog blijft hij denken: “Hoe kan ik de omgeving van deze mens, die in mijn buurt leeft, nu eens veraangenamen zodat die zijn omgeving koestert en deze hem niet meer stoort?”

En zo kwam het dat Frans Van Praet begon te zaaien en te maaien. Geen levende planten, maar dingen in de werkelijkheid, die wel eens langer kunnen blijven bestaan dan de mens zelf. Hij ervoer, dat alle tijd, die hij aan het materiaal hout besteedde, het hout echt belangrijk maakte; dat al de tijd die hij aan het licht besteedde, het licht echt belangrijk maakte. Hij schrok dat het statische ‘zijn’, grijpbaar werd.

En zo ontstond, wat soms niet voor mogelijk wordt gehouden, een bijzondere realiteit, of dat nu een stoel, een bank, een gebouw, een beeld of een tekening is, die zijn fascinatie over de verbondenheid van de mens met de schoonheid van de kosmos tot uitdrukking bracht.

“Nooit zomaar”, schreef Kurt Van Eeghem.

Nicole Hermans¹

Vooreerst wil ik in dit woord vooraf graag mijn dank betuigen aan al wie geholpen heeft om deze licentiaatsverhandeling tot een goed einde te kunnen brengen. Mijn ouders, die mij zondermeer toegestaan hebben een bijkomend studiejaar te wijden aan deze scriptie, dank ik voor hun onvoorwaardelijke steun in alle mogelijke vormen. Ook hun enthousiaste en oprechte interesse die ze toonden voor alles wat ik tijdens mijn opleiding zowel op academisch als studentikoos gebied ondernam, waardeer ik zeer sterk.

Vervolgens verdienen natuurlijk ook Frans Van Praet en Donatella Bianchi hier een dankbetuiging voor hun steeds bereidwillige medewerking gedurende de

¹ Frans Van Praet, informatie uit e-mail dd. 17 januari 2007.

afgelopen twee jaar. Zonder hen zou deze scriptie er niet gekomen zijn, aangezien zij me wegwijs konden maken doorheen het boeiende labyrint dat het oeuvre van Frans is.

Prof. dr. Anna Bergmans wil ik bedanken voor haar geduld en steun tijdens het totstandkomen van deze scriptie. Ook het aanbieden van een stage bij Design Vlaanderen heeft er ontegensprekelijk toe bijgedragen dat ik de richting van de hedendaagse vormgeving ben uitgegaan en ik waardeer de begeleiding, de kansen en de bijzonder leerrijke ervaringen (zoals het schrijven voor Kwintessens) die Johan Valcke en het hele Design Vlaanderen-team me reeds geboden hebben.

Voorts dank ik ook iedereen in Studentenhuis “De Thermanal”, alwaar ik het afgelopen jaar heb gewerkt voor de Dienst Studentenactiviteiten van de Universiteit Gent, voor de onvergetelijke momenten van plezier en voor de leerrijke beroepservaring die ik heb kunnen opdoen.

Tot slot mag ik hier mijn eeuwige steun en toeverlaat in de afgelopen zeven jaar, Alexander Deweppe niet vergeten. Niet alleen voor het rigoureuze nalezen en verbeteren van deze verhandeling, maar ook en vooral voor de ontelbare fantastische momenten die we al samen hebben beleefd.

1. INLEIDING

“Zijn veelvuldige tentoonstellingen, interieurinrichtingen en officiële of privé-opdrachten zijn inmiddels niet meer samen te vatten... ook zijn scheppende activiteit niet, die zowel totaalruimten overspant als het eenvoudige meubelobject vormgeeft.”

Nic Van Bruggen²

1.1. VERANTWOORDING EN MOTIVATIE

Frans Leon Van Praet blijkt voor velen een nobele onbekende te zijn – zo mocht ik ervaren in de loop van het onderzoek voor deze scriptie. Toch betekent deze man die van grensoverschrijdend werken zijn handelsmerk heeft gemaakt, méér voor de geschiedenis van het Belgische interieur en design dan men zou denken.

Deze licentiaatverhandeling poogt voornamelijk een algemeen overzicht te zijn van het bijzonder omvangrijke oeuvre van Frans Van Praet. Daarenboven was het de bedoeling om hiermee een bijdrage te leveren aan het werk dat reeds werd aangevangen door andere auteurs, om het Vlaamse designerlandschap op een eerder wetenschappelijke dan trendgerichte manier in kaart te brengen. Ik denk daarbij aan de publicaties die met de steun van Design Vlaanderen tot stand zijn gekomen, zoals monografieën over Siegfried De Buck³, André Verroken⁴, Michel Martens⁵. Ook publicaties als die van Ellen De Clercq over meubelfabrikanten Van den Berghe –

² VAN BRUGGEN, N., *Meubelontwerpen aan de grenzen van de kunst*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, december 1987, p. 12.

³ VANDENBROUCKE, A., *Siegfried De Buck: Juweelontwerper en zilversmid*, Oostkamp : Stichting Kunstboek; Brussel : VIZO, Dienst Vormgeving, 2003.

⁴ DE KEUSTER, S., COSYN, S. (eindredacteur), *André Verroken: Meubelen die hun eigen wereld scheppen, sterk in zichzelf*, Brussel: VIZO, Dienst Vormgeving; Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2000.

⁵ BÖRÖCZ, Z., *Michel Martens: Gekke spiegels*, Oostkamp: Stichting Kunstboek, 1999 en *Michel Martens, Glasramen : Licht is mijn materie, glas mijn medium*, Oostkamp: Stichting Kunstboek; Brussel: VIZO, Dienst Vormgeving, 1999.

Pauvers⁶ brachten de Vlaamse designproductie wat meer en op een wetenschappelijk verantwoorde wijze in de belangstelling. Overigens wens ik met deze scriptie een fenomeen toe te lichten dat tot op heden slechts sporadisch van nabij werd onderzocht, met name de relatie tussen en de grenzen van vormgeving/ design en kunst.

Mijns inziens is het echter opportuun vooreerst toe te lichten wat de keuze van het onderwerp van deze verhandeling precies heeft bepaald. De opleiding Kunstwetenschappen aan de Universiteit Gent is danig veelomvattend en gediversifieerd, dat het geen evidentie was om een keuze te maken uit het grote aanbod aan ‘afstudeerrichtingen’. Het deelgebied van de plastische kunsten en de bouwkunst oefende op mij evenwel een grote aantrekkingskracht uit omwille van de uiterst nauwe verbondenheid met het leven van de mens. Aan de ene kant beeldt hij zichzelf of zijn gevoelens vaak uit in de plastische kunsten en aan de andere kant geeft hij vorm aan zijn leven door het letterlijk te kaderen in een ontworpen omgeving. De studie van het historische én hedendaagse interieur is in die mate interessant omdat ze een spotlicht plaatst op de mens en zijn omgeving doorheen de tijd. Hoe deze vormgeeft aan zijn omgeving en bij uitbreiding aan zijn leven, wordt er onderzocht. Bijzonder mooi echter, is de studie naar hoe sommige mensen wensen vorm te geven aan het leven van anderen...

Historisch interieur trok mijn aandacht tijdens de lessen van prof. dr. Anna Bergmans en bleef me tevens in mijn vrije tijd boeien. Een logisch gevolg hiervan was dan ook het volbrengen van mijn stage bij Design Vlaanderen⁷. Onder leiding van directeur Johan Valcke en in samenwerking met een relatief klein maar daarom niet minder enthousiast team van medewerkers kon ik kennis maken met de wereld van de (vooral Vlaamse) vormgeving. Gedurende deze stage werden me vele kansen geboden. Ook nu nog mag ik bijdragen leveren aan het Vlaams tijdschrift voor vormgeving, *Kwintessens* genaamd. Tijdens de stageactiviteiten werd evenwel meermaals vastgesteld dat er tot op heden bedroevend weinig kwalitatief

⁶ DE CLERCQ, E., *Dries en Bob Vanden Berghe, Meubelontwerpers uit liefde voor hout*, Oostkamp: Stichting kunstboek, 2005.

⁷ Design Vlaanderen behoort tot het Vlaams Agentschap Ondernemen (VLAO) en valt onder de bevoegdheid van de Vlaamse Minister van Economie. Design Vlaanderen promoot designers en hun ontwerpen en stimuleert bedrijven en publiek om design te gebruiken.

wetenschappelijk onderzoek werd verricht naar hedendaagse vormgeving. Bovendien is een overaanbod van lifestylemagazines die elke maand lustig propageren wat nu de ‘must-have’ van het seizoen is – zowel op het gebied van mode, interieur, als productontwikkeling in het algemeen – niet echt bevorderlijk te noemen voor het objectief analyseren van wat echt van belang is en vooral van wat betekenisdragend is in de hedendaagse vormgeving. Van Praet stelde het in 1990 zelfs voor als volgt:

“Onze ‘lifestyle’ en de huidige massacultuur worden bepaald door fabrikanten, verkopers, reclamelui, redacteurs, architecten, designers of één of ander idool. Individualiteit wordt daarbij vervangen door een clichématig levensbeeld bij de massa van de individuele gebruikers.”⁸

Bovenstaande uitspraak dient heden evenwel enigszins genuanceerd te worden. Al wordt de smaak van de ‘beau monde’ van deze wereld maar al te vaak op een piëdestal geplaatst, toch doen heel wat ontwerpers en instellingen hun uiterste best om de individualiteit in het design terug naar waarde te schatten; een evolutie die sinds bovenstaand citaat uit 1990 toch aanzienlijk is ontwikkeld.

De specifieke keuze voor een monografie over Frans Van Praet als onderwerp van deze licentiaatsverhandeling is het resultaat van enkele gesprekken tijdens mijn stageperiode en het verkennende opzoekwerk dat hierop volgde. Tijdens die allereerste zoektocht naar meer informatie en beeldmateriaal kwamen het hoge gehalte aan diversiteit en het cross-overkarakter, eigen aan het oeuvre van Van Praet, heel sterk naar voor. Mijn interesse was onmiddellijk gewekt en bij een eerste contact met Frans Van Praet en zijn levensgezellin en assistente Donatella Bianchi werd duidelijk dat ook zij geïnteresseerd waren om hun medewerking te verlenen aan een algemeen overzichtswerk dat de basis zou kunnen vormen voor gedetailleerder onderzoek.

Hoewel met betrekking tot het oeuvre van Van Praet nog maar weinig (semi-) wetenschappelijke teksten gepubliceerd werden en dit het onderzoek voor deze scriptie enigszins bemoeilijkte (cf. infra), werd net dat aspect een bijkomende drijfveer om een monografisch onderzoek over Frans Van Praet aan te vangen.

⁸ VAN PRAET, F., *De noodzakelijke polyvalentie als meerwaarde voor het hedendaagse design*, in: *Neuf-Nieuw Architecture & Design*, nr.148, 1990, p.88.

Deze verhandeling poogt dan ook die lacune gedeeltelijk op te vullen. Men kan zich de vraag stellen waarom het onderzoek tot nu toe nagenoeg onbestaande bleef. Is het te wijten aan de doelbewust minder trendgerichte houding en de bijgevolg geringe naambekendheid van de ontwerper in kwestie? Zijn er te weinig kunstwetenschappers geïnteresseerd in de hedendaagse vormgeving in al zijn facetten? Is het nog te vroeg om onderzoek naar hedendaagse vormgeving te kunnen doen?

Op bovenstaande vragen kan men maar moeizaam een afdoend antwoord formuleren. Het staat echter met zekerheid vast dat het niet te vroeg is om onderzoek te doen naar hedendaagse vormgeving. Omwille van het feit dat Frans Van Praet beschikbaar was voor commentaar en bijgevolg kon dienen als mondelinge bron, kan een zekere waarde aan het aldus verkregen bronnenmateriaal gehecht worden. Niet iedere monografie kan verwijzen naar het woord van de kunstenaar of vormgever zelf en indien een onderzoek pas later zou zijn aangevangen, zou er wellicht heel wat kostbare informatie verloren zijn gegaan.

Wat velen boeit en eigen is aan Van Praets oeuvre, is het hoge ‘cross-over’-gehalte. Geen enkel object blijkt te zijn wat het in eerste instantie lijkt. Telkens zitten er – vaak speelse – referenties aan tal van kunstenaars in zijn functionele werk verrat. Ook zijn eigen creativiteit laat hij steevast de vrije loop om te komen tot boeiende objecten met meerdere betekenislagen erin verrat. ‘De tijd’ als concept en in al zijn gedaantes, speelt een grote rol in zijn creatieproces, dat analoog is aan dat van een beeldend kunstenaar. Omtrent de eigenschappen van confrontaties tussen kunst en design is echter tot op heden behoorlijk weinig onderzoek verricht. In het hoofdstuk over de gevolgde methodiek zal iets verder ingegaan worden op het bronnenmateriaal dat voorhanden is.

Het staat vast dat Van Praets oeuvre dusdanig veelomvattend is – zoals Nic Van Bruggen reeds in 1987 stelde⁹, dat een monografie alleszins niet onterecht te noemen valt. Ook de plaats die Van Praet inneemt in de nationale context valt niet te verwaarlozen, al werden zijn ontwerpen en realisaties nooit zodanig gehyped als tegenwoordig soms het geval kan zijn in de gespecialiseerde media. Evenwel kregen talloze interieurs – zowel van privé-woningen als van publieke gebouwen – de signatuur van Van Praet mee en is zijn artistieke oeuvre niet in enkele zinnen te

⁹ Zie inleidend citaat van dit hoofdstuk: VAN BRUGGEN, N., *Meubelontwerpen aan de grenzen van de kunst*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, december 1987, p. 12.

beschrijven. Daarenboven bewees Van Praet ook op internationaal niveau zijn kunnen, door herhaaldelijke deelnames aan de grote wereldtentoonstellingen. Al deze eigenschappen maken het oeuvre van Frans Van Praet de moeite waard om het op een verkennende en enigszins classificerende wijze te onderzoeken.

1.2. STRUCTUUR SCRIPTIE

Deze scriptie volgt grotendeels de conventies die Prof. dr. Linda Van Santvoort in haar *Richtlijnen voor de licentiaatsverhandeling*¹⁰ voorstelde. Na de inhoudstafel, het woord vooraf en de inleiding, wordt in het hoofdstuk “Gevolgd methodiek” de wijze uiteengezet waarop het onderzoek is gevoerd en de tekst is opgesteld. De status quaestionis van het onderwerp van deze monografie wordt er opgemaakt en de moeilijkheden die werden ondervonden in verband met de inventarisering van het archief van Frans Van Praet, worden hierbij toegelicht. Bovendien wordt het voornaamste bronnenmateriaal op een rijtje gezet.

Een monografie over een kunstenaar of vormgever kan niet zonder een beknopte biografie. Er werd geopteerd om vooreerst een korte genealogische uitwijding te maken om vervolgens dieper in te gaan op de opleidingen die Van Praet genoot en de voornaamste gebeurtenissen in zijn carrière. De meeste van de hierin opgesomde projecten, worden verder in de scriptie uitgebreider behandeld. In de biografie werd bewust gekozen voor een verhalende toon, mede omdat het merendeel van de gegevens en de verwerkte informatie afkomstig is van de interviews (zie transcripties in bijlagen III t.e.m. V) die werden afgenomen en omdat deze wellicht hier en daar een eerder subjectief karakter vertonen.

Vervolgens wordt het oeuvre van Frans Van Praet uitgebreid belicht in vier opeenvolgende thema's. Het was hierbij de bedoeling om het omvangrijke oeuvre te ontsluiten door het enigszins in ‘vakjes’ op te delen, ondanks het feit dat dit niet steeds mogelijk is omwille van de aard van het werk van Van Praet. Hijzelf legde tijdens gesprekken ook steeds de nadruk op het ambigue en fusionerende karakter van

¹⁰ VAN SANTVOORT, L., *Richtlijnen voor de licentiaatsverhandeling*, Vakgebieden Geschiedenis van de Bouwkunst en Monumentenzorg en Geschiedenis van het Interieur en de Kunstnijverheid, [ongepubliceerde brochure], s.d.

zijn werk. Niettemin diende toch een zekere classificatie gemaakt te worden, teneinde een accuraat overzicht te bekomen. Daarom werden Van Praets drie pijlers, met name meubelontwerp, kunst en architectuur, als vertrekpunt genomen om een onderverdeling in zijn oeuvre te maken.

In het eerste grote thema komt het meubelontwerp van Van Praet aan bod. Vooreerst worden de algemene karakteristieken van de meubels besproken en wordt het materiaalgebruik toegelicht. De rode draad doorheen het hele oeuvre, de Egyptische canon, wordt daarna behandeld. Bijzondere aandacht werd besteed aan de status van het ‘objectmeubel’ en aan de talrijke ‘hommagemebelen’ die onder de algemene noemer van ‘objectmeubel’ ressorteren. Reeds bij dit eerste thema stoten we op moeilijkheden op het vlak van classificatie, want bij Van Praet kan een meubel vaak meerdere functies vervullen. Toch werd ook hier een typologische onderverdeling gemaakt tussen zitmeubelen, kasten, tafels (met inbegrip van bureaumeubelen) en woonaccessoires. Belangrijk hierbij is te weten dat in dit en de volgende hoofdstukken een zekere selectiviteit is gehanteerd in de analyses van specifieke voorbeelden. Omwille van de enorme overvloed aan objecten en projecten en de niet voorhanden zijnde inventaris van het bijzonder omvangrijke archief van Frans Van Praet (cf. hoofdstuk 2. Gevolgde methodiek, § 2.2. Aanzet tot inventarisering), was het niet mogelijk om in deze exhaustief te werk te gaan.

Het tweede thema beslaat het uiterst heterogene gebied van de architectuur en de interieurinrichting die een vooraanstaande plaats innemen in het oeuvre van Frans Van Praet. Grote projecten in opdracht van gerenommeerde bedrijven worden er naast privé-opdrachten behandeld, met oog voor de visie van Frans Van Praet op wonen en werken. Bovendien wordt zijn tentoonstellingsdesign hier apart besproken, alsook zijn passie voor de restauratie van historische spiegeltenten.

Het derde onderwerp “Drie werelddtentoonstellingen” handelt over, zoals de titel doet vermoeden, de drie werelddtentoonstellingen waaraan Van Praet voor België deelnam. De deelnames aan de werelddtentoonstellingen nemen een aparte plaats in het oeuvre in, omdat zij in zich de drie pijlers (meubel)ontwerp, kunst en architectuur verenigen.

In een vierde thema wordt enerzijds de eigen kunstproductie van Frans Van Praet behandeld. Anderzijds gaat dit thema dieper in op de plaats die kunst inneemt in zijn andere, meer functionelere werk. Hij staat er tevens om bekend talloze synergieën te hebben bewerkstelligd met andere kunstenaars. Daar waar sommige architecten

kunstwerken als ‘final touch’ inbrengen in hun ontwerp, verkiest Van Praet om kunst volledig organisch te implementeren in zijn concepten. Tot slot wordt in dit hoofdstuk de complexe relatie tussen kunst en design kort toegelicht aan de hand van de hiervoor voorhanden zijnde bronnen.

Ten slotte is er het laatste hoofdstuk dat het oeuvre van Van Praet in een nationale context poogt te plaatsen. Hierbij wordt tevens de geschiedenis van het Belgische meubelontwerp summier in beeld gebracht aan de hand van de voornaamste evoluties die plaatsvonden tussen 1950 en 2007.

Het besluit bundelt bondig de verschillende uiteenlopende en boeiende karakteristieken van het oeuvre dat in deze scriptie wordt toegelicht. Er wordt bovendien een aanzet naar bijkomend onderzoek gegeven. Na de bibliografie bevat dit eerste volume van deze scriptie eveneens de lijst van bijlagen en de lijst van afbeeldingen die zich in het tweede volume bevinden. Dit volume bevat dus ondermeer de volledige transcripties van de afgenomen interviews en de afbeeldingen van de meeste ontwerpen die in deze scriptie aan bod gekomen zijn.

Deze scriptie was een bijzonder grote uitdaging, getuige daarvan het bijkomende jaar van onderzoek dat ik hieraan wijdde. Specialist ter zake, Frans Defour, waarschuwde reeds in 1991 voor een al te overmoedige aanpak:

“Frans Van Praet uitdiepen, langs zijn meubelcreaties om, kan alleen in grote lijnen wanneer men zijn levensloop kan volgen en de evolutie van zijn werk heeft meegemaakt”¹¹

Ik hoop dan ook met deze scriptie een eerste aanzet te hebben verwezenlijkt naar verder onderzoek in verband met Frans Van Praet en het onderzoek naar de Vlaamse – en bij uitbreiding de Belgische – designwereld een nieuwe impuls te hebben gegeven.

¹¹ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p.50.

2. GEVOLGDE METHODIEK

2.1. STATUS QUAESTIONIS

Met betrekking tot het onderwerp van deze licentiaatverhandeling, Frans Van Praet, zijn talloze tijdschrift- en krantenartikels verschenen, interviews afgenomen en fotoreportages gemaakt, maar is er op enkele uitzonderingen na, geen gefundeerd wetenschappelijk onderzoek gevoerd. Slechts een aantal teksten gaan dieper in op de context waarin Frans Van Praets werk ontstond en wat de oorzaak is van het hybride karakter ervan. Zo levert Michel Oukhow¹² een boeiende kijk op Frans Van Praet in een kort essay naar aanleiding van een tentoonstelling in 1986 en ook Frans Defour¹³ biedt meermaals bijzonder interessante teksten over meubeldesign in Vlaanderen en de plaats die Van Praet daarin inneemt. Nicole Hermans¹⁴ weet in haar tekst ter gelegenheid van de tentoonstelling die in 1993 in het atelier van Van Praet werd gehouden, in geveugelde bewoordingen te formuleren hoe men het werk en de ontwerptekeningen van Van Praet in het algemeen dient te benaderen.

Zoals reeds in de inleiding werd vermeld, is het doel van deze licentiaatsverhandeling, het gehele oeuvre van Frans Van Praet samen te vatten aan de hand van enkele afgelijnde thema's – zoals daar zijn het meubelontwerp, de interieurarchitectuur en de wereldtentoonstellingen. Daarenboven behoort het maken van een kleine uitwijding naar de positie die de vormgeving van Van Praet inneemt ten opzichte van de kunst in het algemeen tot het opzet van deze scriptie, rekening houdend met de vele kunstwerken van zijn hand. De relatie tussen kunst en vormgeving is nog maar weinig uitgebreid behandeld. Een recente

¹² OUKHOW, M., *Wonen is blijdschap voelbaar maken*, in: *Een nieuw Kultuurinitiatief van VTB-VAB Galerij XXI. Frans Van Praet*, [tent.cat.], Galerij XXI, 1986.

¹³ Zie o.a. DEFOUR, F., *Belgische Meubelkunst in de XXe eeuw: van Horta tot heden*, Tielt: Lannoo, 1979 en DEFOUR, F., *Frans Van Praet herschept de relatie tussen meubel en kunst*, in: *Barrières: Frans Van Praet, Fred Bervoets, Stefan De Jaeger, Hugo Heyrman, Piet Stockmans, Ysbrant* [Tent.cat.], Antwerpen, Galerij de Zwarte Panter, 22 november 1989.

¹⁴ HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

tentoonstellingscatalogus¹⁵ zet evenwel een grote stap in deze richting, maar hierin wordt slechts de kunst en de functionelere objecten van minimalisten als Donald Judd behandeld. Dit werk biedt echter wel enkele interessante algemene stellingen en een historische overzicht met betrekking tot de perceptie van het onderscheid tussen kunst en vormgeving.

2.2. AANZET TOT INVENTARISATIE

In eerste instantie leek een inventarisatie van het omvangrijke en daarenboven geografisch verspreide archief (cf. infra) een absolute vereiste voor het onderzoek, want met betrekking tot het oeuvre van Frans Van Praet werd nog geen grondig wetenschappelijk onderzoek gevoerd. Met goede moed vatte ik dit werk dan ook aan: vooreerst raadpleegde ik de voornaamste literatuur¹⁶ met betrekking tot het inventariseren van archieven, en meerbepaald het inventariseren van archieven van architecten en vormgevers. De publicatie *Handleiding architectuurarchieven: Inventarisatie*¹⁷ legt op een heldere manier en stap voor stap uit hoe een architectuurarchief kan geïnventariseerd worden. Ook raadpleegde ik de scriptie van Ellen De Clercq over meubelfabrikanten Van den Berghe-Pauvers¹⁸. Daarin inventariseerde zij het bedrijfsarchief (bestaande uit een veertigtal ringmappen) door middel van de Duitstalige *Midosa*-software (een product van Archivschule Marburg)¹⁹ en kon zij aan de hand van haar archiefonderzoek de scriptie baseren op het door zichzelf verworven primaire bronnenmateriaal. Deze eerste stap in het onderzoek werd me door promotor Anna Bergmans aangeraden en zij zorgde er bovendien voor dat ik de software kon bekomen.

¹⁵ BLOEMINK, B., CUNNINGHAM, J., *Design ≠ Art: Functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*, [Tent.Cat. n.a.v. de tentoonstelling in Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York, van 10/09/2004 tot 27/02/2005], London: Merrell, 2004.

¹⁶ Onder andere DE HOUWER, V., VAN IMPE, E., VERPOEST, L., AVERMAETE, T. (red.), NEVEJANS, A. (red.), PROVO, B. (red.), *Handleiding Architectuurarchieven: Inventarisatie*, Antwerpen: VAI, 2004 en BOUDREZ, Filip, DEKEYSER, Hannelore, *Digitaal archiefbeheer in de praktijk. Handboek*, Stadsarchief Antwerpen, 2004.

¹⁷ DE HOUWER, V., VAN IMPE, E., VERPOEST, L., AVERMAETE, T. (red.), NEVEJANS, A. (red.), PROVO, B. (red.), *Handleiding Architectuurarchieven: Inventarisatie*, Antwerpen: VAI, 2004

¹⁸ DE CLERCQ, Ellen, *Van den Berghe-Pauvers. Van hout tot meubel. Twee generaties moderne vormgeving*. (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, 2003).

¹⁹ Midosa Online is een product van de Archivschule Marburg, Bismarckstr.32, 35037 Marburg. www.midosa.de.

Helaas bleek de software naar huidige computernormen nogal gedateerd te zijn (releasedatum juni 2001) en zorgde deze voor een hoop computerproblemen. Bovendien bleek het archief van Frans Van Praet bijzonder omvangrijk en incoherent te zijn. Niet alle documenten bevinden zich op hetzelfde adres; de meeste van de archiefdocumenten bevonden zich ten tijde van de aanvang van het onderzoek in het Mercator-Orteliushuis (Kloosterstraat 7, 2000 Antwerpen) en een tweede gedeelte was terug te vinden in de woning van Van Praet (De Moystraat 27, 2000 Antwerpen). Een derde, kleinere hoeveelheid archiefbescheiden bevond zich in het Franse eigendom (nabij Vichy), alwaar Van Praet reeds bepaalde perioden van het jaar doorbracht en waarheen hij in de nabije toekomst definitief hoopt te verhuizen.

Het grootste deel van de archiefbescheiden van Van Praet die zich in het Mercator-Orteliushuis bevonden, werd wel doorgenomen voor dit onderzoek. De archiefmappen en –dozen werden één voor één genummerd en geregistreerd. Bijlage II bevat de volledige opsomming van dossiermappen in het atelier van Van Praet. Bij elkaar genomen betreft het – alleen al op deze locatie – de archiefmappen van meer dan tweehonderd verschillende projecten, waarvan een groot aantal tientallen verschillende mappen telt met daarin tevens tientallen afzonderlijke archiefbescheiden. Het behoorde bijgevolg door de voornoemde computerperikelen, tijdsgebrek en gebrek aan ervaring inzake correcte inventarisering van een dergelijk omvangrijk archief, niet tot de mogelijkheden om voor dit onderzoek elk uniek document in de verschillende mappen te inventariseren.

Verder archiefonderzoek van de bescheiden door een deskundige is hier hoe dan ook aangewezen. Dit dient uiteraard te gebeuren met inbegrip van de uiterst talrijke plannen, tekeningen en prototypes die door Van Praet werden gemaakt en waarvan maar een fractie kon worden opgenomen in dit onderzoek.

2.3. BRONNENMATERIAAL

2.2.1. Primaire bronnenmateriaal

Omwille van de moeilijkheden die ik ondervond bij de aanzet tot inventarisatie van het archief van Frans Van Praet, diende het onderzoek enigszins over een andere

boeg gegooid te worden. Het zou niet langer de bedoeling zijn om een exhaustief naslagwerk met catalogus te creëren, maar wel een overzichtswerk waarmee het oeuvre van Frans Van Praet toch al enigszins zou kunnen ontsloten worden. Het volledige oeuvre van Van Praet bleek volgens Nic Van Bruggen reeds in 1987 haast niet meer te overzien (cf. supra); de voornaamste creaties en wapenfeiten van Van Praet komen in onderstaande verhandeling evenwel geordend aan bod, alsook een biografisch gedeelte.

Daartoe werden enkele gesprekken met Frans Van Praet gevoerd en enkele voorbereide gestructureerde interviews werden afgenomen. Bijlagen III tot en met V omvatten de volledige transcripties van de in mp3-formaat opgenomen interviews en werden tevens als bronnenmateriaal gehanteerd. Hierbij moet opgemerkt worden dat bijlage IV een door Frans Van Praet nagelezen transcriptie bevat. Hij corrigeerde enkele gegevens en voegde belangrijke elementen toe die niet ter sprake gekomen waren tijdens het interview maar wel relevant bleken te zijn voor het onderzoek. Daarom werd geopteerd om dit bewerkte document integraal en zonder verdere aanpassingen van mijnentwege bij te voegen, aangezien het strikt genomen geen transcriptie meer was. Met name voor het biografische gedeelte van deze scriptie, bleken de interviews nagenoeg de enige manier om informatie over het leven van Van Praet te bekomen. Hierbij dient opgemerkt te worden dat de gegevens, ervaringen en opinies die werden opgetekend in de bijgevoegde transcripties, uiteraard van subjectieve aard zijn en niet noodzakelijk stroken met de objectieve waarheid en exacte geschiedenis. De waarde van de transcripties is echter groot, aangezien nooit eerder dergelijke transcripties van interviews met Van Praet plaatsvonden.²⁰

De in deze scriptie opgenomen meubels, projecten en realisaties dienden vanzelfsprekend ook als primair iconografisch bronnenmateriaal. Analyses en besprekingen werden vaak gebaseerd op wat de objecten zelf prijsgaven aan informatie. Het was echter niet mogelijk om elk object of project afzonderlijk op te zoeken en zelf te fotograferen, gezien de grote geografische verspreiding van het oeuvre van Van Praet.

²⁰ Tot het secundaire bronnenmateriaal behoren evenwel enkele interviews in tijdschriften, maar deze zijn vermoedelijk mede gekleurd door de interpretatie van de auteurs.

2.2.2. Secundaire bronnenmateriaal

Aangezien niet werd geopteerd om een exhaustieve catalogus op te stellen en het opzet in de loop van het onderzoek enigszins werd bijgestuurd, werd vervolgens enerzijds meer de nadruk gelegd op de analyse van de ontstaansgeschiedenis van de vermelde objecten en projecten, evenals van de drijfveren die Frans Van Praet ervoer. Anderzijds kon hierdoor dieper ingegaan worden op de relatie tussen design en kunst, die bij de interpretatie van het oeuvre van Van Praet voor het ontdekken van boeiende spanningsverhoudingen zorgt. Daartoe werden zoveel mogelijk voorhanden zijnde secundaire bronnen geraadpleegd.

Over Frans Van Praet zelf werd nog geen enkel naslagwerk gepubliceerd. Het secundaire bronnenmateriaal bestaat dan ook voornamelijk uit kranten- en tijdschriftartikels die een goed beeld geven van de eigentijdse perceptie van delen uit het oeuvre van Van Praet. Het spreekt voor zich dat niet elk gerealiseerd werk media-aandacht krijgt, maar de voornaamste gebeurtenissen in de carrière van Van Praet werden wel gecoverd door (voornamelijk) de Vlaamse media.

Een deel van deze artikels behoort tot Van Praets archief en werd mij door hem ter beschikking gesteld. Niet alle door Van Praet bewaarde artikels waren even relevant en werden daarom niet steeds opgenomen in de bibliografie van deze scriptie.²¹ Voor de verwerking van deze aanzienlijke hoeveelheid kranten- en tijdschriftknipsels werd de software *Endnote* gebruikt, ter beschikking gesteld op het platform *Athena* van de Universiteit Gent. Daarbij is het mogelijk om het bronnenmateriaal systematisch te verwerken en zelfs een korte inhoud bij de bibliografische referentie op te nemen, zodat er snel en op een thematische manier kan gezocht worden in het bronnenmateriaal. Uit deze gegevens kon vervolgens automatisch een bibliografische lijst gegenereerd worden.

Het feit dat vele geraadpleegde artikels kopieën uit het archief van Van Praet betroffen, heeft er evenwel voor gezorgd dat af en toe enkele gegevens ontbreken. Soms waren alleen nog de initialen van een auteur te achterhalen, soms ontbraken de paginanummers of jaartallen op de kopieën. Via de online archieven van kranten en

²¹ Soms bevatten artikels slechts een naamvermelding van Van Praet, bijvoorbeeld wanneer het een recensie van een tentoonstelling betrof.

tijdschriften, konden hier en daar de ontbrekende gegevens aangevuld worden, maar dit was helaas niet steeds het geval.

De bibliografie met betrekking tot Frans Van Praet en zijn oeuvre, werd aangevuld met literatuur over de geschiedenis van het design in Vlaanderen en België. Hierbij bleken ondermeer de teksten van Lieven Daenens, Geert Bekaert, François Burkhardt en M.Christine Smout-Baeyens, opgenomen in *Design Made in Belgium – 1900-1994*²² en de publicatie *Iconen van design in Vlaanderen*²³ erg bruikbaar. Ook *Design in België, 1945-2000*²⁴ en de beschouwende teksten van Frans Defour en Lieven Daenens in de catalogus *Meubeldesign en Kunst*²⁵, schiepen een mooi theoretisch kader, van waaruit het oeuvre van Frans Van Praet kon geplaatst worden in de Vlaams-Belgische context. Het standaardwerk van Frans Defour²⁶ *Belgische Meubelkunst in de XXe eeuw: van Horta tot heden* uit 1979 mag uiteraard niet vergeten worden in deze opsomming. Defour beschrijft er de evolutie en de iconen van de Belgische meubelkunst met veel aandacht voor onderlinge verwantschappen.

Over de relatie van kunst ten opzichte van het meubeldesign en vormgeving in het algemeen, was *Design ≠ Art*²⁷ zoals reeds hoger vermeld, een uitstekend theoretisch vertrekpunt om Frans Van Praets oeuvre vanuit een andere invalshoek te benaderen. Waar doorheen de eerste hoofdstukken over meubelontwerp, architectuur en grote projecten vooral de nadruk wordt gelegd op de objecten en de ontwerppraxis van Van Praet, wordt in het hoofdstuk over zijn kunst plaats gemaakt voor meer filosofische beschouwingen omtrent de ambigue relatie tussen kunst en vormgeving. Het zal bijkomend en diepgravend onderzoek vergen om een uiterst genuanceerd beeld te kunnen schetsen van deze problematiek, maar in deze scriptie werd toch reeds getracht enkele stellingen uit de bestaande literatuur toe te passen op het werk van Frans Van Praet, in de hoop een aanzet geven tot ruimere studie.

²² BEKAERT, G., BURKHARDT, F., DAENENS, L., BUCQUOYE, M., DUBOIS, M., SMOUT-BAEYENS, M.C., e.a., *Design made in Belgium. 1900-1994*, Kortrijk: Stichting Interieur, 1994.

²³ VALCKE, J., VRANKEN, I., LUYSSAERT, B., OOSTERLINCK, C., PIL, L., VANDENHOUDT, I., *Iconen van design in Vlaanderen*, Brussel: Vlaams Parlement, 2004.

²⁴ COIRIER, L., LAURENT, D., *Design in België. 1945-2000*, Brussel: Racine, 2004.

²⁵ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991.

²⁶ DEFOUR, F., *Belgische Meubelkunst in de XXe eeuw: van Horta tot heden*, Tiel: Lannoo, 1979.

²⁷ BLOEMINK, B., CUNNINGHAM, J., *Design ≠ Art: Functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*, [Tent.Cat. n.a.v. de tentoonstelling in Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York, van 10/09/2004 tot 27/02/2005], London: Merrell, 2004.

3. BEKNOPTE BIOGRAFIE²⁸

“We stelden ons een top-designer voor als het toppunt van griezelige onthechting, een koele ooievaar met gemillimeterd koppie en avant-garde kleertjes. In plaats daarvan vonden we een Bourgondische levensgenieter (...), type kunstenaar uit de jaren zestig (...) en een eenvoudige Schelde-zoon (...).”

Frieda Laevaerts²⁹

3.1. GENEALOGIE EN VROEGE KINDERTIJD

Frans Leon Van Praet werd geboren op 13 oktober 1937 in het Antwerpse Sint-Amands aan de Schelde op een kleinschalige boerderij. Zijn vader³⁰ en zijn moeder Maria Moisson hadden een melktoer, enkele koeien en paarden, maakten speciale veevoerders en handelden in granen en gewassen.

Over de stamboom van Van Praet bestaat tot op heden nog geen zekerheid: de vader van Frans Van Praet kreeg de naam van zijn moeder mee, Frans' grootmoeder. Tot op vandaag kent niemand de identiteit van zijn biologische vader. Kort na de geboorte stierf zijn moeder, waardoor het kind opgevoed werd door een oom en de naam Van Praet bijgevolg doorgegeven werd van moeder op zoon.

Frans Van Praets moeder, Maria Moisson, was afkomstig uit een bescheiden familie van harde werkers. Haar vader was dokwerker die in het najaar ging werken in Wallonië. Daarenboven hadden hij en zijn vrouw een café, waarin Maria ook bediende. Toen ze trouwde, ging de blijde gebeurtenis evenwel samen met gemor van de ouders, omdat Maria niet meer zou meehelpen in het café, maar haar echtgenoot zou bijstaan op de boerderij.

²⁸ Dit hoofdstuk is – tenzij anders vermeld – gebaseerd op interviews afgenomen van Frans Van Praet op 13 april 2006 en 11 september 2006. Zie transcripties in bijlagen I en II.

²⁹ Laevaerts, F., *Frans Van Praet en het meubel is kunst geworden*, in: *Exclusief*, s.d., p. 49.

³⁰ De naam Van Praet zou niet de “juiste naam” zijn: Frans Van Praets vader zou genoemd zijn naar de naam van zijn moeder, aangezien zijn biologische vader onbekend bleef en zijn moeder kortelings na zijn geboorte overleed, waardoor het kind door een oom werd opgevoed.

Na verloop van tijd evolueerden zij op de boerderij mee met de nieuwste ontwikkelingen, kochten ondermeer een tractor en vrachtwagen, maar bleven toch hun leven lang kleine middenstanders. Ondanks de strenge katholieke sfeer in het kleine Sint-Amands, genoten de vier kinderen van het gezin een bijzonder vrije opvoeding, evenwel met de nadruk op het aanleren van etiquette en gepast gedrag. Maria Moisson had in haar jonge jaren gewerkt als dienstmeid bij een gegoede doktersfamilie waar ze leerde koken en opdienen. Ze introduceerde die etiquette en levenswijze ook in haar eigen huishouden en bleef ze ook haar leven lang toepassen.

De familie bleef echter niet gespaard van dramatische gebeurtenissen: Van Praets jongste broer verongelukte op dertienjarige leeftijd tijdens een giro-optocht. Ook maakte Frans Van Praet de Tweede Wereldoorlog als kleine jongen bewust mee; hij herinnert zich nog levendig hoe de hele familie – ouders, tantes, ooms en kinderen – op de vlucht ging voor de Duitsers en uiteindelijk zelfs terechtkwam in een vuurlinie onder de kanonsalvo's. Familieleden aan moederszijde waren later betrokken bij de gevechten tijdens de bevrijding door het Canadese leger.

In het gezin Van Praet werd inspraak van de kinderen in het huishouden of op de boerderij oprecht gewaardeerd en het creatief denken werd vooral door hun moeder gestimuleerd en ondersteund. Ze had bijzondere aandacht voor wat haar kinderen ondernamen op creatief vlak. Frans Van Praet hield aan deze voor haar tijd bijzonder vrije opvoeding naar eigen zeggen een sterk gevoel voor groepsgeest over, gezien daardoor al vroeg het besef groeide dat men samen en door onderling overleg vaak veel meer kan bereiken dan alleen.

3.2. OPLEIDINGEN

Ondanks het aangename klimaat in het gezin Van Praet en de creatieve stimulansen die werden gegeven aan de kinderen, bleek Frans Van Praet op de lagere en middelbare school allerminst een aandachtig en gemotiveerd leerling. De klassieke leerstof kon hij maar met moeite verwerken en daarom werd hij na verloop van tijd naar een vakschool in Dendermonde gestuurd. Dit bleek een welkome en gunstige verandering te zijn, want Van Praet voelde zich veel beter thuis in die vrijere en meer op de praktijk gerichte leeromgeving.

Toen hij dertien jaar oud was, werd het behoorlijke tekentalent van Van Praet opgemerkt door een architect, die hem prompt adviseerde lessen te volgen op de Academie van Dendermonde. Elke avond na schooltijd volgde hij op de academie bij *Prix de Rome*-laureaat Jos De Decker³¹ (1912-2000) de cursus beeldhouwen. De Decker was voor Van Praet een streng maar technisch uiterst onderlegd leraar en bracht hem in het bijzonder het inzicht bij dat dode materie middels de juiste handelingen echte poëzie kan voortbrengen. Op dertienjarige leeftijd ging dus voor Van Praet een nieuwe wereld open. Hij leerde omgaan met en denken in drie dimensies. Van Praet studeerde na zes jaar af aan de naschoolse academie met de grootste onderscheiding.

Inmiddels werd in de vakschool te Dendermonde het studieaanbod uitgebreid met een nieuwe richting: Modelmaken. Frans Van Praet besloot die te gaan volgen en naar eigen zeggen vormde deze nieuwe uitdaging – in combinatie met het beeldhouwen – de basis voor zijn verdere loopbaan. De opleiding tot modelmaker behelsde het volledige proces van ontwerptekening tot het uiteindelijke product. Vooreerst wordt een ontwerp gemaakt en van die tekening komt men tot een reëel model. Van de onderdelen van dat model worden vervolgens contramodelen gemaakt die gebruikt worden om giet- of spuitstukken te vervaardigen waarin men in een laatste fase in metaal – en vandaag vooral in kunststof – de definitieve vormen giet. Van Praet benadrukt de complexiteit van het denkproces dat gepaard gaat met het modelmaken want *“bij het ontwerpen van een matrijs of contramodel moet men ook steeds rekening houden met de eigenschappen van de verschillende materialen aangezien ze bijvoorbeeld niet allemaal op dezelfde wijze krimpen³² en het gaat dus over meer dan alleen maar de juiste vorm.”*

Tijdens de opleiding tot modelmaker – Frans Van Praet had slechts één medeleerling in deze richting – was bijzonder veel ruimte voor experiment. Hoewel Van Praet veel heeft gehad aan deze opleiding, was het aandeel van de meer theoretische vakken en van de talen eerder minimaal te noemen. Slechts wat kon

³¹ Jos De Decker vervaardigde voornamelijk figuratief beeldhouwwerk in brons en marmer. Als onderwerpen koost hij meestal paarden en frêle jonge meisjesfiguren die tegelijk klassiek, maar ook zeer sterk en poëtisch zijn. Zijn werk getuigt van een subtiele expressiviteit, die gepaard gaat met een uiterst sobere lijnvoering en stiling. Met “Eva” (sinds 1993 eigendom Dienst Erfgoed Knokke-Heist) won hij in 1941 de Prijs van Rome. Zie ook: http://inwoners.knokke-heist.be/product/1568/default.aspx?vs=0_n&id=1219.

³² Bijvoorbeeld: Aluminium krimpt bij het afkoelen ongeveer tien procent.

gebruikt worden bij het modelmaken – algemene wiskunde, driehoeksmeting, fysica,... – werd gedoceed, tot zijn grote spijt.

In 1954 voltooide Van Praet de opleiding modelmaken tot grote tevredenheid van zijn ouders, die hem voorstelden om zich in Mechelen aan het Stedelijk Technisch Instituut in de opleiding tot technisch ingenieur te laten inschrijven. Hij hield het er slechts enkele weken vol, want toen hij een Antwerps binnenhuisarchitect, die bovendien les gaf op het Hoger Instituut Sint-Lucas te Brussel (Schaarbeek), een tekening van zijn hand liet zien, adviseerde die hem om de technische opleiding in te ruilen voor een meer artistieke. Zo ging Van Praet van de ene dag op de andere – zelfs zonder zich in Mechelen uit te schrijven – in Brussel binnenhuisarchitectuur studeren. Zes jaar lang genoot hij de lessen van grootheden als K.N. Elnó³³ die toentertijd industriële vormgeving doceerde en beeldhouwer Harry Elström³⁴. Vooral de begeesterde verteller Elnó liet een bijzonder diepe indruk na op Van Praet en dan voornamelijk met zijn opvattingen over de moderne consumptiemaatschappij en zijn visie op architectuur en wonen (cf. infra). Harry Elström kon daarentegen als uiterst klassiek beeldhouwer nog iets leren van de reeds vergevorderde Van Praet: hij leerde zijn leraar onder andere omgaan met nieuwe technieken en gereedschappen voor beeldhouwwerk in hout.

Ondanks de aanwezigheid van een figuur als Elnó, waren heel wat lesgevers achterop geraakt met de nieuwste ontwikkelingen. Een zekere broeder Martin prees voornamelijk het elitaire karakter van de binnenhuisarchitectuur en had een hekel aan industriële serieproductie en moderne architectuur. Bij het sociale aspect van hoogbouw bleef hij niet stilstaan en hij onderrichtte zijn studenten dan ook louter datgene wat hem interesseerde. Later zou dit Van Praet nog zuur opbreken...

Het klimaat op de Sint-Lucasschool was dat van de aanloop naar mei '68; discipline diende men zichzelf op te leggen en de vrijheid op de school kende nagenoeg geen grenzen. Veel studenten interieurarchitectuur wachtte thuis na hun

³³ K.N. Elnó is het pseudoniem van Karel Horemans (1920-1993), docent verbonden aan Sint-Lucas, maar tevens kunstcriticus en publicist bij ondermeer De Standaard. Samen met Huib Hoste richtte hij het architectuurtijdschrift Ruimte op in 1953.

Zie ook: FLORE, F., *Karel Elnó*, [Diss. burgerlijk ingenieur architect], Universiteit Gent, 1997 en FLORE, F., *Sociaal modernisme. De designkritiek van K.N. Elnó (1920-1993)*, in: *De Witte Raaf*, 15 (89), januari-februari, 2001, p. 6-8.

³⁴ Harry Elström vervaardigde voornamelijk religieuze sculpturen. Een dertigtal van zijn werken zijn opgenomen in de beeldbank van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Zie www.kikirpa.be.

opleiding het verder zetten van het familiebedrijf of meubelzaak of een bijkomende opleiding in de gerenommeerde Parijse Ecole Boule (*“Ecole supérieure des arts appliqués aux industries de l’ameublement et de l’architecture intérieure”*)³⁵. Frans Van Praet echter, had van thuis uit niet de middelen om eindeloos te kunnen verder studeren aan prestigieuze scholen en werkte daarom tijdens de laatste twee jaren van zijn opleiding aan Sint-Lucas, in het weekend voor Meubelta te Mol, een meubelfabriek met een aanzienlijke buitenlandse expansie. Voor vijftig frank per uur deed hij daar een bijzonder nuttige en uitgebreide werkervaring op. Het weekendwerk vergde echter veel kostbare studietijd en in het laatste jaar kwam er een deliberatie aan te pas wegens te lange afwezigheden. Een maand na de anderen kreeg Van Praet in 1960 dan toch zijn diploma binnenhuisarchitectuur.

3.3. PROFESSIONEEL

3.3.1. Eerste werkervaringen en zelfstandige meubelimport

Tijdens en na de dienstplicht in het leger (in 1960), bleef Van Praet werken in het ontwerpteam van Meubelta te Mol. De fabriek vervaardigde meubelen voor de Belgische, Zwitserse en Franse markt. Toenmalig eigenaar Leon Dekoninck was tevens directeur van de plaatselijke kunstacademie en stelde hem voor te solliciteren voor een betrekking als lesgever. Maar daar stak de beperkte theoretische en kunstfilosofische vorming van Sint-Lucas en van broeder Martin een stokje voor, tot grote ergernis van Van Praet. Hij gooide het dan maar over een andere boeg en stortte zich op het werk. Meubelta stuurde hem naar talloze internationale meubelbeurzen waarvoor hij de standen mocht tekenen en op die manier kwam hij in contact met Italiaanse en Scandinavische ontwerpers waaronder figuren als Joe Colombo (1930-1971)³⁶, wat een introductie betekende in de wereld van het revolutionaire materiaalonderzoek en het experiment.

³⁵ Zie ook: www.ecoleboule.org.

³⁶ Joe Colombo had een eigen atelier sinds 1962 maar werkte vaak samen met firma's als Kartell, Bernini en Stilnovo. Hij maakte als een van de eersten een stoel volledig in kunststof door middel van de spuitgiettechniek, een bijzonder frequent gebruikte vormgevingstechniek voor producten in kunststof. Zie ook: www.joecolombo.com.

In 1965 richtte Van Praet zijn zelfstandig studiebureau op te Dessel, omdat hij enigszins uitgekeken was geraakt op de meubelindustrie; interne strubbelingen en conflicten binnen het management van Meubelta hadden daarbij een doorslaggevende rol gespeeld. Hij was toen reeds gehuwd met Godelieve Moens en hoewel een dergelijke carrièrewending grote risico's inhield, verliep in Van Praets geval alles vrij gesmeerd. Nog geen twee dagen na de beslissing kon hij reeds een Spaanse hacienda renoveren in opdracht van zijn allereerste klant.

Bij de verdere uitbouw van zijn zelfstandige carrière bleek het een groot voordeel te zijn dat het Vlaamse interieurlandschap toentertijd niet bijzonder uitgebreid was. De contacten die Van Praet had met architecten en andere vaklui, waren daardoor behoorlijk intensief en bijgevolg ook productief te noemen. Zo waren er bijvoorbeeld ook de contacten met de firma Elit (later Interlit) te Zelzate, een firma die actief was in de keukenindustrie en zich aan de top bevond in Vlaanderen door het gebruik van formica³⁷ in de keukeninrichting. Van Praet leerde ook de zoon van eigenaar Vandenbroecke, Walter, kennen. Die studeerde binnenhuisarchitectuur, opdat hij het bedrijf van zijn vader succesvol zou kunnen overnemen. Samen richtten ze – middels de investeringen van vader Vandenbroecke – in 1966 het bedrijfje Arte op. Ze importeerden de modernste eigentijdse gebruiksgoederen en meubels uit Italië en Duitsland, waar de grote beurzen plaatsvonden. Zo introduceerden en promootten ze ondermeer de opblaasbare plastic zetels van Zanotta en de allereerste zitzakken in België.

1966 bleek een uiterst productief jaar te zijn voor Frans Van Praet, want gelijktijdig met het succes van Arte, kwam zijn eerste eigen meubelprogramma BIRDS bij de Duitse firma Pano in productie, weliswaar in beperkte oplage (cf. infra).

3.3.2. Carrièreverloop en -hoogtepunten

Het meubelprogramma BIRDS betekende voor Frans Van Praet de echte start van zijn ontwerpcarrière. Het in 1968 in Dessel opgerichte Centrum voor Eigentijdse Wooncultuur verenigde de activiteiten van Arte en zijn oorspronkelijke studiebureau in dit nieuwe geheel van toonzalen en atelierruimte, waarin ook een woning voor het gezin Van Praet voorzien was. Voor Frans Van Praet begon daar een levenslange

³⁷ De kunststof formica was reeds uitgevonden in 1912, maar tot dan toe voornamelijk toegepast als isolatiemateriaal. Zie ook: www.formica.com.

missie, een missie die wordt gekenmerkt door het voortdurend op zoek gaan naar een *“gulden middenweg tussen het verkoopbare, dat beantwoordt aan de productieonkosten van de verwerking van eigentijdse materialen en de smaak van het publiek enerzijds, en zijn onstuitbare artistieke activiteiten anderzijds.”*³⁸

Tijdens de periode 1968 – 1973 ontpopte Van Praet zich met zijn Centrum voor Eigentijdse Wooncultuur tot een internationale speler op de designmarkt. Contracten met Cassina, Zanotta, C&B Italia, Tecta & Thonet waren dagelijkse kost en het Centrum voor Eigentijdse Wooncultuur oefende op die manier een onmiskenbare invloed uit op de verspreiding van (voornamelijk Italiaans en Duits) internationaal design in Vlaanderen.

Van Praet greep vanaf deze periode ook elke kans om de frappante tekortkomingen van de Vlaamse meubelindustrie aan de kaak te stellen. Hij vond dat Vlaanderen en België op het gebied van design en interieurconcepten hopeloos achterop bleven hinken; een achterstand die vandaag toch enigszins ingehaald werd, gezien de recente evoluties. Van Praet verweet de meubelfabrikanten ondermeer dat ze zich al te vaak beperkten tot het reproduceren van meubelen die het in het buitenland qua verkoop heel goed deden³⁹. Ook weerhielden ze zich ervan Belgische ontwerpers in het productieproces in te schakelen, zodat een echte Belgische identiteit niet werd bewerkstelligd. In het laatste hoofdstuk zal hieraan meer aandacht besteed worden.

In 1973 nam de carrière van Van Praet opnieuw een aanzienlijke wending. Nadat hij actief was in de meubelindustrie, vervolgde hij overstapte op meubelimport in combinatie met een eigen studiebureau, nam hij toen de stap naar de grote opdrachtgevers op het vlak van interieurconcepten. Door contacten met één van de ingenieurs die de kerncentrale van Doel zouden gaan oprichten, werd hij ingeschakeld in het vormgeven van enkele verblijfsvertrekken die een zekere huiselijke sfeer dienden mee te krijgen. In de kerncentrale diende niet alleen een bezoekerscentrum ingericht te worden dat zelfs de meest wantrouwige mensen diende gerust te stellen, maar tevens moesten er ruimten zijn waarin werknemers tijdens een externe noodsituatie gedurende enkele weken konden verblijven, volledig afgeschermd van de buitenwereld en compleet zelfbedruipend, maar toch in een enigszins huiselijke omgeving. Van Praet blikt op deze periode terug als een bijzonder interessante, maar

³⁸ HOYAUX, R., *Pleidooi voor Vlaamse creativiteit*, in: *Topics*, 1985, p. 80.

³⁹ *Ibidem*.

uiterst moeilijke tijd. Moeilijk omdat het de allereerste keer was dat hij een totaalconcept uitwerkte, waarin met talloze uiterst technische bepalingen rekening moest gehouden worden. Een gevolg van de opdracht voor de kerncentrale te Doel was dat hij van dan af nooit meer een meubel als een werk op zichzelf zou zien.⁴⁰

Na vijf jaar schier exclusief werken voor de kerncentrale van Doel, nam Van Praet in 1978 enkele nieuwe uitdagingen aan. Zo ontwierp hij voor Interieur Kortrijk de tentoonstelling *De Meesters*, waarin de ontwerpen van Rietveld, Le Corbusier, Gropius en Mackintosh schitterden en de tentoonstelling *Thonet*. Ook zijn passie voor spiegeltenten dreef hem om vanaf 1978 enkele van deze historische danstenten te restaureren (cf. infra).

In 1979 richtte hij het Atelier Van Praet te Dessel op, met als primaire doel het ontwikkelen van prototypen voor de meubelindustrie. Het was een heuse fabricatiekern, uitgerust met gesofisticeerde machines voor het produceren en uitwerken van de prototypes.⁴¹ Al gauw ging het atelier Van Praet zich bezighouden met alles wat van ver nog maar te maken heeft met interieur en design en de opdrachten volgden elkaar in sneltempo op.

Vanaf het begin van de jaren tachtig ging de kunst in het algemeen een steeds prominentere rol spelen in het leven en werk van Van Praet. De contacten met Fred Bervoets werden bijzonder intensief en in 1986 was er de legendarische installatie *WONEN MET ADRIAAN* in Galerie De Zwarte Panter (cf. infra). Door de intense contacten met Adriaan Raemdonck kon Van Praet zich in 1987 vestigen in het Sint-Julianusgasthuis, alwaar de galerie zich bevond. In de Stoofstraat te Antwerpen had Van Praet aldus zijn atelier, omgedoopt tot Studiebureel voor Interieur-Produktontwikkeling, dat zich bevond in de ruimte achter de historische keuken van het Sint-Julianusgasthuis. De keuken werd door Van Praet als ontvangstruimte in gebruik genomen. Er bevindt zich een monumentale zeventiende-eeuwse schouw en een muurbekleding in Delftse tegels die ongetwijfeld een boeiende spanningsverhouding creëerden met de hedendaagse meubelobjecten van Van Praet. In de tentoonstellingsbrochure van *Barrières* (cf. infra) staat bovendien te lezen dat Galerie De Zwarte Panter hoopvol naar de toekomst kijkt op het vlak van

⁴⁰ HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

⁴¹ VAN BRUGGEN, N., *Meubelontwerpen aan de grenzen van de kunst*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, december 1987, p. 12.

kruisbestuivingen tussen de interieurontwerper en de kunstenaars verbonden aan de Galerie.⁴²

In 1987 en 1991 volgden dan de tentoonstellingen *Lak x Kunst x Meubel x Design* en *Meubel, Design & Kunst* waarin telkens ontwerpen van Pieter De Bruyne, Emile Veranneman en Frans Van Praet getoond werden. De expositie getiteld *Barrières* gooide in 1989 echter ook hoge ogen met de expliciet aanwezige nadruk tussen design en kunst, door de deelname van ondermeer Piet Stockmans, Fred Bervoets en Ysbrant (cf. infra). Het waren echter niet louter voornoemde tentoonstellingen die blijk gaven van de bijzonder grote interesse die Van Praet voelt voor de kunst, ook de talrijke hommages aan de voornaamste exponenten van de (moderne) kunst (cf. infra), wijzen ons erop hoezeer het leven en het werk van deze man vervlochten is met de kunst.

In de jaren tachtig zat de carrière van Van Praet nagenoeg voortdurend op kruissnelheid en ook in de jaren negentig kwam geen einde aan deze successtory. Wel integendeel, want vanaf 1991 wijdde Van Praet zich met hart en ziel aan het Belgische paviljoen voor de wereldtentoonstelling van Sevilla '92, wat hem in één klap ontzettend veel mediabelangstelling opleverde. De VAL TABOURET (of het SEVILLA-ZITJE), vervaardigd uit kristal in samenwerking met Val-Saint-Lambert bracht internationale faam met zich mee (cf. infra). Dit grote succes ging echter gepaard met enkele ongunstige reacties. Het project had namelijk een enorme omvang en erg verregaande politieke en financiële implicaties, zelfs tot op het federale staatsniveau, waardoor men uiteraard de Belgische deelname aan de Wereldtentoonstelling kritisch ging evalueren. In de paragraaf over Sevilla '92 (cf. infra), wordt de licentiaatsverhandeling van Steven Van Herpe *Economische doorlichting van de Expo '92 te Sevilla, met focus op het Belgische paviljoen*⁴³ aangewend om te trachten de oorzaak van die kritieken te achterhalen.

1992 was voor Frans Van Praet een memorabel jaar, want niet alleen zette hij zichzelf op de internationale kaart met zijn werk voor Sevilla '92, hij nam toen met zijn atelier ook zijn intrek in het historische pand in de Kloosterstraat te Antwerpen, het Mercator-Orteliushuis (zie afb. 1-2). Van Praet kon de bovenverdiepingen van het

⁴² *Barrières: Frans Van Praet, Fred Bervoets, Stefan De Jaeger, Hugo Heyrman, Piet Stockmans, Ysbrant* [Tent.cat.], Antwerpen, Galerij de Zwarte Panter, 22 november 1989.

⁴³ VAN HERPE, S., *Economische doorlichting van de EXPO '92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen* [Diss. Lic. Economische wetenschappen], Gent, 1996.

pand tegen een zacht prijsje huren, maar in ruil diende hij het volledig te restaureren⁴⁴, wat onder zijn leiding dan ook zou gebeuren. Tot en met mei 2007 is het Mercator-Orteliushuis de uitvalsbasis van Van Praet geweest. Het gebouw ademde historie en Van Praet liet zich er ongetwijfeld door inspireren. In de majestueuze ruimtes – er is ondermeer een heuse ‘ridderzaal’ – wisselden de tentoongestelde objecten even snel als de opeenvolgende projecten van de ontwerper. Van Praet kon echter zelf niet wonen in het gebouw: “*Ik heb het gevoel alsof ik in dit oude pand, waar de geschiedenis in de muren zit, in een theaterdecor terechtkom.*”⁴⁵ Hij woont heden dan ook in een door hemzelf gerenoveerd, verbouwd en ingericht pand aan de Antwerpse De Moystraat 27, waarheen sinds juli 2007 ook het atelier gedeeltelijk is verhuisd (zie afb. 4-5)⁴⁶.

Het Mercator-Orteliushuis kent evenwel een rijke geschiedenis die hier zeer beknopt zal worden uiteengezet, maar waarvoor ik voornamelijk verwijs naar het bouwhistorisch onderzoek van Derycke, Troupin en Veeckman *Het Mercator-Orteliushuis te Antwerpen*⁴⁷. De naam Mercator-Orteliushuis blijkt een historische vergissing te zijn. Cartograaf en geograaf Abraham Ortelius (geboren te Antwerpen op 4 of 14 april 1527 en overleden te Antwerpen op 28 juni 1598⁴⁸) woonde wel in de Kloosterstraat, maar enkele huizen verderop. De bouwheer was een zekere Pieter De Deckere, een koopman in specerijen, die goed bevriend zou zijn geweest met Rubens. Het oudste gedeelte van het pand dateert van 1547. De zoon van Pieter De Deckere, Pascal en de daaropvolgende eigenaar, de koopman Norbert Schut, verbouwden het pand verder naar de smaak van hun eigen tijd. In de loop der jaren kreeg het Mercator-Orteliushuis echter sterk te lijden onder de achtereenvolgende nieuwe eigenaars en bewoners die er ondermeer een werkplaats van kopergieters en een wasserij in onderbrachten.⁴⁹ Tot in de jaren negentig was het gebouw in sterk verval, tot het dus eigendom werd van de Stad Antwerpen, die er op de benedenverdieping haar restauratieatelier in onderbracht en Frans Van Praet de kans bood de bovenverdiepingen te restaureren.

⁴⁴ Van Nieuwenhove, H., *Frans Van Praet. Concepteur*, in: *Trends*, 17 juli 1997, p. 69.

⁴⁵ Idem, p. 70.

⁴⁶ VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 6 juli 2007.

⁴⁷ DERYCKE, I., TROUPIN, G., VEECKMAN, J., *Het Mercator-Orteliushuis te Antwerpen*, in: VEECKMAN, J., (red.), *Berichten en rapporten over het Antwerps bodemonderzoek en monumentenzorg (BRABOM)*, nr. 5, Antwerpen, 2002, p. 139-225.

⁴⁸ <http://nl.wikipedia.org/wiki/Ortelius>

⁴⁹ *Het Mercator-Orteliushuis*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

De binnenplaats van het Mercator-Orteliushuis (zie afb. 2) vertoont de kenmerken van de Brabantse gotiek, net zoals de straatgevel, maar de westelijke gevel is in de zeventiende-eeuwse late barok opgetrokken. De achtergevel van het gebouw vertoont dan weer classicerende barokke kenmerken. De cementen beelden van Bacchus en Venus die op de binnenplaats opgesteld staan (zie afb. 3), worden toegeschreven aan de Antwerpse beeldhouwer J. Gelauden de Kock (1668-1735).⁵⁰

Terug naar de jaren negentig. In de periode 1992-1998 voerde Van Praet enerzijds een groot aantal (her)inrichtingen en renovaties uit van particuliere woningen, bedrijfsgebouwen én zelfs kastelen. Anderzijds ontstonden er heel wat meubelstukken van zijn hand. Men kan stellen dat wanneer men de opsomming van alle projecten bekijkt (zie bijlage I), daar waar de jaren tachtig in het teken stonden van de kunst, we Van Praet in de jaren negentig eerder zien neigen naar de ontwerppraktijk en de concrete interieurconcepten.

Het jaar 1998 betekende een nieuw hoogtepunt in de carrière van Frans Van Praet: na de wereldtentoonstelling van Sevilla in 1992, is hij nu ook verantwoordelijk voor het ontwerp en het concept van het Belgisch paviljoen voor de Expo '98 te Lissabon. Dit project bracht heel wat mediabelangstelling met zich mee, getuigen de vele kranten- en tijdschriftartikels die werden opgenomen in onderstaande bibliografie. Niet in het minst omdat men gebruik maakte van belastingsgelden van de burger en er ten tijde van de wereldtentoonstelling te Sevilla enkele onregelmatigheden werden vastgesteld⁵¹ (cf. infra). In 2000, tijdens de Expo te Hannover voerde Van Praet nog de taak van algemeen adviseur uit, gecombineerd met de uitvoering van een concept in het Belgische paviljoen voor een platform van de hoofdsponsors. Een meer specifieke analyse van de deelnamen van Frans Van Praet aan voornoemde drie wereldtentoonstellingen en het belang ervan voor zijn carrière, komen in hoofdstuk 6 “Drie wereldtentoonstellingen” uitgebreid aan bod.

Projecten uit de daarop volgende jaren die eveneens op behoorlijke media-aandacht konden rekenen, waren ondermeer de bouw van een nieuw administratief centrum van de Stad Lommel (2001) – in samenwerking met architect Jo Crépain – en

⁵⁰ *Het Mercator-Orteliushuis*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

⁵¹ Een volledige economische doorlichting van de Expo '92 te Sevilla is beschikbaar in: VAN HERPE, S., *Economische doorlichting van de EXPO '92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen* [Diss. Lic. Economische wetenschappen], Gent, 1996.

de PAGADDERTOREN te Antwerpen (2002) ter gelegenheid van 200 jaar Kamer van Koophandel – in samenwerking met regisseur Julien Vrebos (cf. infra). Aan particuliere opdrachten geen gebrek in deze periode, maar Van Praet benadrukt dat hij zich nu kan veroorloven iets kieskeuriger te zijn. Niet alle projecten spreken hem evenveel aan en hij weigert dan ook een project aan te vatten waar hij zich niet voor de volle honderd procent kan voor inzetten. De periode 2000-2007 wordt bijgevolg gekenmerkt door de uiterste selectiviteit van Van Praet. Wellicht zal zijn leeftijd – Van Praet wordt 70 in oktober 2007 – daarin een niet te onderschatten rol spelen. Grote architecturale projecten zoals de uitbreiding van Pfizer in Puurs en de vormgeving van de nieuwe zetel van de Socialistische Mutualiteiten op het Kiel in Antwerpen (beiden 2003-2004), worden afgewisseld met ontwerpen van meubels, zoals de PUSH-POSH zitbanken voor Durllet en de stoel OOST-WEST voor Belgochrom.

In 2006 werd een contract getekend met Val-Saint-Lambert dat een nieuwe samenwerking moet bewerkstelligen. Eenzelfde succes als met het SEVILLA-ZITJE uit 1992 wordt nagestreefd en de eerste resultaten van de vernieuwde samenwerking zijn inmiddels op de markt gebracht in de vorm van de nieuwe SEVILLA-BARKRUK.

3.3.3. Prijzen en bekroningen

In 2004 kaapte Frans Van Praet de *Henri van de Velde Prijs voor Beste Product*, georganiseerd door Design Vlaanderen, net niet weg met zijn stoel OOST-WEST⁵², (ook wel LOMMEL-CHAIR genoemd omdat deze stoel werd gebruikt in het interieurconcept van het HUIS VAN DE STAD te Lommel, cf. infra). Nedda El-Asmar won toen de prijs voor Beste Product met PIU, een prototype van een maaltijdservies voor Business Class luchtvaartpassagiers. Enkele andere opmerkelijke selecties en bekroningen voor Frans Van Praet dienen hier echter vermeld te worden.

In 1982 werd de tafel BI-KWADRAAT geselecteerd voor een tentoonstelling in het Miami Art Center te Coral Gables, Florida. De tentoonstelling heette *Contemporary Design: Multi-purpose Furniture* en werd gecoördineerd door curator Mark Ormond⁵³. De BI-KWADRAAT TAFEL werd na de tentoonstelling opgenomen in de collectie van het Miami Art Center. Twee jaar later, in 1984, werd Van Praets FAN-

⁵² VRANCKEN, I. (Coördinatie), LUYSSAERT, B., OOSTERLINCK, C., URLIK, B., VALCKE, J., DYSON, J., (Reds.), *Henry van de Velde Prijzen 2004*, [Tent. Cat. Design Vlaanderen Galerie, 19 november 2004 – 30 december 2004], Brussel: Design Vlaanderen, 2004, p. 22-23.

⁵³ Zie ook: www.markormond.com.

bureautafel geselecteerd door het Design Centre te Brussel⁵⁴ (geopend in 1964). Opnieuw twee jaar later krijgt Van Praet de *Designprijs* uit handen van de Vlaamse Gemeenschap.

Frans Van Praet werd in 1992 *ereburger van Klein-Brabant* en in 1994 *Ridder in de Leopoldsorde*, ondermeer naar aanleiding van zijn werk voor het Belgische paviljoen in Sevilla. Ondanks deze onderscheidingen loopt Van Praet hiermee nooit te koop en betekenen ze voor hem niets meer dan een zekere vorm van erkenning vanwege een bepaalde groep mensen. Zelf hecht hij meer belang aan de onderscheidingen die specifiek met zijn producten te maken hebben, zoals bijvoorbeeld de *Design Prijs Knokke* in 1999 die hij won met het ontwerp QUICK BRUNCH, een multifunctioneel en uiterst compact ontbijtmeubel. In 2005 volgt bovendien nog de *In Wonen Designprijs*, met de SPRINKHAAN- of GRASHOPPERKRUK.

3.4. DE MENS ACHTER DE ONTWERPER

In de loop der jaren evolueerde de carrière van Frans Van Praet op een heel gunstige wijze. De successen die hij boekte en het vele werk dat die met zich meebrachten, begonnen echter te wegen op het familiale geluk. Van Praet erkent dat hij zich gedurende bepaalde periodes al te zeer toeleegde op het werk en het gezinsleven daardoor een beetje links liet liggen. Toen in 1987 het atelier in het Sint-Julianusgasthuis te Antwerpen werd geopend, bleek de meubelimportzaak (ondertussen Arte Design Inelli⁵⁵ gedoopt) te Dessel te commercieel geworden en belemmerde ze Van Praet ondermeer in zijn creativiteit. Meer dan vijftien jaar geleden besloten hij en Godelieve Moens dan ook uit elkaar te gaan, al zijn ze tot op heden nooit effectief gescheiden en leefden ze steeds op goede voet met elkaar. Tot voor kort, want in de maand juli van 2007, overleed Godelieve Moens aan de gevolgen van een slepende ziekte.⁵⁶ De zaak te Dessel zal nu door de kinderen Inge,

⁵⁴ Zie ook: www.designedinbrussels.be, het vervolg op het Design Centre.

⁵⁵ De naam “Inelli” is samengesteld uit de eerste letters van de namen van de kinderen: Inge, Ellen en Lieven. Zie ook www.inelli.be [geraadpleegd op 3 oktober 2006].

⁵⁶ VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 6 juli 2007.

Ellen en Lieven gerund worden⁵⁷. Intussen leeft en werkt Van Praet al enkele jaren samen met Donatella Bianchi, zijn steun en toeverlaat zowel op het werk als privé.

Wie de interviews met Van Praet (zie bijlagen III-V) erop naleest, zal merken dat hij een vrij begenadigd verteller is. De gebeurtenissen uit zijn eigen verleden weet hij nagenoeg moeiteloos chronologisch te ordenen en wanneer men hem vraagt naar een bepaalde episode, komt er een stortvloed aan anekdotes en verhalen. Met andere woorden: er verschijnt een schat aan informatie, die nergens anders te vinden is. De transcripties geven het relaas ongewijzigd weer, al heeft Van Praet bij het nalezen van het eerste interview her en der zaken veranderd, geschrapt of toegevoegd zoals reeds eerder werd vermeld.

Enkele rode draden in zijn ideeën en gedachtegangen, die bijgevolg ook in zijn werk terug te vinden zijn, komen uit de interviews naar voor. Het multidisciplinaire karakter van zijn hele oeuvre vloeit voort uit de uiterst brede interessesfeer en de uiteenlopende zaken die hem mateloos kunnen boeien. De veelheid aan disciplines waarin Van Praet zich beweegt, zorgen bovendien voor een interdisciplinariteit. Uit die synergieën tussen de verschillende disciplines en de communicatie die ze als het ware met elkaar voeren, ontstaan de veelzijdige interieurconcepten. Niets is zomaar aanwezig in een concept. De verschillende elementen van elk ontwerp zijn stuk voor stuk bijzonder weldoordacht en vloeien voort uit de complexiteit in de denkwereld van Frans Van Praet. Schertsend verwees Van Praet dan ook naar de boutade die ooit aan zijn adres werd geuit: *“Frans Van Praet is als een moderne Leonardo Da Vinci.”* Het multidisciplinaire aspect in het leven van Van Praet zorgt bijgevolg voor een hoog gehalte aan multifunctionaliteit in zijn creaties. Vele ontwerpen zijn niet wat ze lijken op het eerste gezicht, maar geven hun diverse functies prijs wanneer men ze nader bekijkt.

*“Multifunctioneel, multidimensionaal, multidisciplinair: het zijn sleutelwoorden voor Frans Van Praet, niet alleen op het vlak van kunst(en) maar ook wanneer het gaat om samenlevingsvormen, maatschappijconstructies, (inter)professionele netwerken, politiek.”*⁵⁸

⁵⁷ In januari 2006 kwam Arte Design Inelli officieel op naam van de drie kinderen te staan.

⁵⁸ VAN NIEUWENHOVE, H., *Frans Van Praet. Concepteur*, in: *Trends*, 17 juli 1997, p. 69.

Bovenstaand citaat van Van Nieuwenhove in *Trends*, bekrachtigt de stelling dat Van Praets creatieve proces nauw verbonden is met hoe hij in het leven staat en naar de wereld en de mensen kijkt. Uit wat hij vertelt, komt duidelijk zijn visie omtrent alle aspecten van het ontwerpen, de kunst en architectuur naar voor. Geregeld werpt hij een kritische blik op de consumptiemaatschappij van vandaag, hoewel hij zich zelf met productontwikkeling bezighoudt. Van Praet ziet onze consumptiegerichte samenleving niet als een noodzakelijk kwaad, maar tracht de positieve elementen ervan te benadrukken middels zijn werk.⁵⁹ Hij stelt dat men niet hoeft neer te kijken op het serieproduct; wel integendeel moet men alle mogelijkheden benutten. Zoals reeds werd gesteld, is zijn specifieke veelzijdige visie op het creatieve proces, waarin de binding met de vrije beeldende kunst onmiskenbaar en zeer bewust is⁶⁰, een typische eigenschap die men aan Van Praet kan toekennen. Hij deinst er ook niet voor terug om steeds weer de nieuwste technieken en materialen te implementeren in zijn productieproces.

Toch waardeert Van Praet als geen ander ‘het unieke’ en ‘authentieke’. Hij vervaardigde talloze unieke meubelstukken, nu eens voor een opdrachtgever, dan weer voor zichzelf of als hommage aan een bekende kunstenaar. Ook vormen die de natuur heeft voortgebracht, bijvoorbeeld de stukken eeuwenoud en verweerd hout die her en der in zijn atelier en woning staan opgesteld – al dan niet “bevroren” in kristalpolyester – boeien hem mateloos. Die sculpturen van de natuur belichamen een andere constante in het werk van Van Praet: ‘de tijd’. Steeds weer bemerkt men in elk stuk een link naar het vergankelijke, het tijdelijke. Ook de kunstwerken die Van Praet vervaardigt, zijn doordrongen van een zeker tijdsbesef en refereren vaak aan een ruimer gesitueerd cultureel en historisch kader. Verder in deze scriptie wordt hieraan meer aandacht besteed.

Men kan bijgevolg concluderen dat in bovenstaande titel “De mens achter de ontwerper” een pleonasme staat. In het geval van Van Praet zijn beiden dusdanig met elkaar verstrengeld dat geen strikt onderscheid kan gemaakt worden tussen het leven en het werk van deze man. Voortdurend denkt hij in functie van het realiseren van zijn ideeën, waardoor het creatieproces deel uitmaakt van zijn dagdagelijkse leven en

⁵⁹ POPELIER, B., *Vlaamse meubels trekken rond*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, februari 1992, p. 64.

⁶⁰ VAN BRUGGEN, N., *Meubelontwerpen aan de grenzen van de kunst*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, december 1987, p. 12.

het tegelijk in een directe relatie komt te staan met het wereldbeeld dat hij heeft. Onderstaande uitspraak bevestigt dit stellig:

“Een concepteur moet in de gelegenheid worden gesteld een team van specialisten samen te stellen: architecten, ingenieurs, artiesten, softwaredeskundigen... (...) Je kan nog verder gaan en er sociologen, psychologen, politicologen bij betrekken. Voor je het weet, bouw je niet meer aan architectuur of stedenbouw, maar aan een wereld, een leefwereld. Alles is tenslotte aan elkaar gelinkt. De wereld als één groot concept.”⁶¹

In bovenstaand citaat noemt Van Praet zichzelf geen ontwerper maar een ‘concepteur’. Dit neologisme indiceert dat hij zichzelf ziet als iemand die tracht een volledig geheel aan te pakken, in plaats van zich te beperken en slechts een gedeelte daarvan vorm te geven. Helaas is een dergelijke aanpak – vaak omwille van budgettaire redenen – niet haalbaar, maar in projecten als de Belgische paviljoenen voor de wereldtentoonstellingen in Sevilla en Lissabon, kon hij zich als het ware uitleven in de rol van ‘concepteur’. Van Praets visie op het wonen en hoe de mens in relatie staat tot zijn omgeving, komt in hoofdstuk 5 uitgebreider aan bod.

⁶¹ VAN NIEUWENHOVE, H., *Frans Van Praet. Concepteur*, in: *Trends*, 17 juli 1997, p. 70.

4. MEUBELONTWERP

Op een stoel van Van Praet wil men zitten. Op zijn bank vindt men rust.

Nicole Hermans⁶²

4.1. INLEIDING

4.1.1. Multifunctionaliteit, vakmanschap, avontuur

Nicole Hermans vat in bovenstaand citaat perfect samen waar het bij de meubels van Frans Van Praet echt om gaat: hoe ervaart de mens een meubel? De primaire doelstellingen die Van Praet zich bij het ontwerpen van meubelen vooropstelt, zijn comfort en functionaliteit. Enkele hedendaagse vormgevers zoals bijvoorbeeld Alain Berteau, zijn net zoals Praet van mening dat iedereen een esthetische stoel kan ontwerpen, maar dat niet iedereen een goede comfortabele en uiterst functionele stoel kan maken⁶³. Toch ligt de nadruk bij Van Praet helemaal niet louter op technische hoogstandjes, zoals Lieven Daenens terecht opmerkt:

*“Net zoals bij Pieter De Bruyne en Emile Veranneman, ligt de vormgeving van Frans Van Praets meubels vervat in de boeiende confrontatie en dualiteit tussen functionaliteit enerzijds en plastische vrijheid anderzijds”.*⁶⁴

Van Praet weet met andere woorden een evenwicht te vinden tussen esthetiek en stijl enerzijds en comfort en functie anderzijds, maar hij zal ‘nooit zomaar’ iets ontwerpen,

⁶² HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

⁶³ MUS, S., “Interview met Alain Berteau over zichzelf, België en les ‘stars’ du design”, in: *Kwintessens, Vlaams Tijdschrift voor Vormgeving* (4e trimester 2005), p.44-48.

⁶⁴ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilt, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 91.

zoals Kurt Van Eeghem schreef⁶⁵. Nooit ontwerpt hij om te ontwerpen; steeds is een gebeurtenis of iets ogenschijnlijk onbenulligs dat hem opviel gedurende de dag de aanleiding voor een eerste tekening, van waaruit hij een concept verder uitwerkt. Wanneer Frans Van Praet reist, neemt hij steeds zijn schetsboek mee. Het ontwerpen en nadenken over hoe hij de leefwereld van de mens aangenamer kan maken, maakt voortdurend deel uit van zijn leven. Michel Oukhow noemt Van Praet een “*scheppend kunstenaar van gebruiksobjecten*”⁶⁶. Van Praet concretiseert inderdaad zijn ideeën en visies niet alleen in de vorm van een al dan niet abstract kunstwerk, zoals anderen dat zouden doen; hij tracht ze bovenal en op een heel erg letterlijke manier tastbaar te maken. Men moet ermee in direct contact kunnen komen, men moet het kunnen implementeren in zijn leven, ermee samenleven en niet zoals een schilderij aan de muur laten hangen.

Toch maakt kunst in haar algemene betekenis ook deel uit van het functionele deel van het oeuvre van deze man. Het is dan ook bijzonder moeilijk en zelfs niet wenselijk om in wat volgt een strikte onderverdeling te maken tussen de eerder functionele meubelen die Van Praet creëerde en de zogenoemde ‘objectmeubelen’ – waaronder ook vaak hommages aan andere kunstenaars – die getuigen van de grote plastische vrijheid waar Daenens hierboven aan refereerde. Voornoemde ‘objectmeubelen’ zullen in de vijfde paragraaf van deze inleiding op het meubelontwerp van Frans Van Praet, verder toegelicht worden.

Steeds terugkerend in het meubelontwerp van Frans Van Praet zijn niet alleen de nadruk op algemene functionaliteit en comfort, maar tevens de multifunctionaliteit: vele meubelen krijgen welbepaalde extra’s mee waardoor ze meervoudig toepasbaar worden. Van Bruggen stelt dat Frans Van Praets virtuositeit elke eenzijdigheid ontstijgt, juist door die meervoudige toepasbaarheid van zijn meubels.⁶⁷ Virtuositeit betekent echter niet noodzakelijk een absolute overdaad aan toegevoegde elementen of vormen. De meubels van Van Praet worden namelijk gekenmerkt door enerzijds

⁶⁵ VAN EEGHEM, K., *Frans Van Praet: nooit zomaar*, in: DU MONT, C., *Frans Van Praet. Kunst is filosofisch en de meest individuele expressie van de mens*, in: ISEL, nr. 8, *Kunstenaarsportretten*, september-oktober 2005, p. 23.

⁶⁶ OUKHOW, M., *Wonen is blijdschap voelbaar maken*, in: *Een nieuw Kultuurinitiatief van VTB-VAB Galerij XXI. Frans Van Praet*, [Tent.Cat.], Galerij XXI, 1986.

⁶⁷ VAN BRUGGEN, N., *Meubelontwerpen aan de grenzen van de kunst*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, december 1987, p. 13

een bijzonder subtiele en eenvoudige opbouw⁶⁸ en anderzijds een strenge geometrie op basis van de Egyptische canon (cf. infra: paragraaf 4.1.4.).

De meubelen van Van Praet wordt zowel ‘avontuur’ en ‘doordachte speelsheid’⁶⁹ toegedicht. Bovendien wordt de geometrische rechtlijnigheid van het initiële concept steevast doorbroken door een of ander spelelement; “*het is alsof de meubels van Van Praet glimlachen*”⁷⁰, schrijft Popelier in een artikel in het maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten over de tentoonstelling *Meubel, Design en Kunst*. Bekkers verduidelijkt in onderstaand citaat waarom de meubels avontuurlijk te noemen vallen:

*“Avontuurlijk zijn ze door hun verrassende vormen, die soms van postmodernistische inspiratie zijn en die volledig breken met de canons die het traditionele meubelstuk bepalen. Alhoewel een kast een kast blijft vanuit haar functie, een tafel, een tafel en een keukeninstallatie een keuken, drijft de fantasie van de ontwerper de visuele betekenis ervan op tot een totaal zelfstandig volume dat door zijn vormanalyse een meerwaarde verwerft.”*⁷¹

Hiermee verwijst Bekkers ook onrechtstreeks naar de bijzondere positie die het oeuvre van Frans Van Praet inneemt. Zoals reeds gesteld, is geen enkel meubel er zomaar uit het niets gekomen. Elk meubel heeft verschillende betekenislagen, gaande van het louter functionele karakter, over boeiend lijnenspel, tot inherente maar veelal duidelijke verwijzingen naar kunstenaars, niet-westerse culturen en persoonlijke bronnen van inspiratie. Een rode draad die doorheen de meeste van zijn ontwerpen loopt, is het omgaan met de tijd en het tijdelijke, het vergankelijke. In zijn hommages aan grote kunstenaars uit het verleden is de link uiteraard duidelijk. In de meubels die gebruik maken van verweerde, honderden jaren oude planken eveneens. Af en toe dient toch ook even van naderbij gezocht te worden naar de diepere betekenislagen

⁶⁸ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 51.

⁶⁹ BEKKERS, L., *Tentoonstellingsconcept van Frans Van Praet. Avontuur en doordachte speelsheid*, in: *De Standaard*, 28 januari 1990.

⁷⁰ POPELIER, B., *Vlaamse meubels trekken rond*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, februari 1992, p. 64.

⁷¹ BEKKERS, L., *Tentoonstellingsconcept van Frans Van Praet. Avontuur en doordachte speelsheid*, in: *De Standaard*, 28 januari 1990.

van een ontwerp, maar wanneer men de ontwerper vraagt naar de ontstaansgeschiedenis ervan, zijn die stevast daadwerkelijk te vinden.

4.1.2. Evolutie in het meubelontwerp van Van Praet⁷²

Het meubelontwerp van Van Praet kent een sterke evolutie, die vanzelfsprekend ook werd beïnvloed door de ontwikkelingen op materiaaltechnisch gebied en door het werk van anderen. In het begin van zijn carrière boogde Van Praet vooral op zijn opleiding tot beeldhouwer en modelmaker. Zijn vroege ontwerpen, zoals het kastenprogramma BIRDS (zie afb. 39-41), getuigen van een sterke verwantschap met de beeldhouwkunst inzake materiaalkeuze en vormgeving en dragen tevens een bijzonder staaltje vakmanschap in zich dat voortvloeide uit het modelmaken. Zijn contacten met voornamelijk de Italiaanse meubelmarkt, lieten ook hun sporen na vanaf het einde van de jaren zestig. Men kan evenwel niet zeggen dat het werk van Van Praet volgens bepaalde stijlevoluties verandert. Hij volgde doorheen zijn hele carrière steeds zijn eigen inspiratie, die weliswaar onvermijdelijk werd gevoed door allerlei gebeurtenissen en ontwikkelingen.

Zo raakte Van Praet in de jaren zeventig bekend met het werk van de andere Vlaamse ontwerpers die op dat moment ook succes boeken, maar tot een iets oudere generatie behoren. Hij wordt vanaf die periode in één adem genoemd met Pieter De Bruyne en Emile Veranneman, ontwerpers die respectievelijk braken met het strakke functionalisme en letterlijk kleur brachten in het Vlaamse meubellandschap.⁷³ Die contacten resulteren in inhoudelijke en vormelijke gelijkenissen op het vlak van meubelcreatie. Ook worden vaak eenvormige materialen en technieken aangewend (cf. infra). Eind jaren tachtig en aan het begin van de jaren negentig worden deze verwantschappen dan ook naar de buitenwereld als dusdanig gecommuniceerd door het inrichten van tentoonstellingen waaraan voornoemde drie ontwerpers deelnamen. In 1987 is er de tentoonstelling *Lak x Kunst x Meubel x Design* in het Vlaams Cultuurhuis De Brakke Grond in Amsterdam. In de begeleidende catalogus wordt expliciet vermeld dat het getoonde werk afkomstig is van “ontwerpers die resoluut

⁷² In paragraaf 4.2. *Bespreking en analyse van de voornaamste meubels van Frans Van Praet*, wordt dieper ingegaan op de specifieke eigenschappen van de in deze paragraaf vermelde meubelstukken of –programma’s.

⁷³ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilt, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 91.

gebroken hebben met de Vlaamse meubeltraditie en die elk op hun eigen manier creatief (sic) en innoverend omspringen met inhoud en vormgeving van meubilair.”⁷⁴

In 1991 volgde de tentoonstelling *Meubel, Design en Kunst*, een reizende tentoonstelling die van cultureel centrum naar cultureel centrum trekt in Vlaanderen, waarin alweer het werk van Pieter De Bruyne, Emile Veranneman en Frans Van Praet in het licht wordt geplaatst. Toenmalig minister van Economie Norbert De Batselier richtte in die periode ook het VIZO op, het Vlaams Instituut voor Zelfstandig Ondernemen⁷⁵, waarin hij bijzondere aandacht besteedde aan wat toen het ‘kunstambacht’ werd genoemd en waarbij meubelontwerp in die tijd werd ondergebracht. Hij legt er in zijn woord vooraf bij de catalogus van de tentoonstelling, de nadruk op dat het tentoonstellingsproject aantoont “*hoe creativiteit en zelfs exclusiviteit in functie van ons dagelijks woon- en leefgebeuren kunnen geplaatst worden.*”⁷⁶ Met deze uitspraak verwijst De Batselier indirect naar het toenmalige klimaat waarin de Vlaming zich bevond: meubelen werden als louter functionele objecten beschouwd en creativiteit kreeg slechts een uiterst ondergeschikte rol toebedeeld. (In het laatste hoofdstuk van deze scriptie zal dieper ingegaan worden op de plaats die het werk van Frans Van Praet in de nationale context inneemt en hoe de relatie met het grote publiek en haar opinie is geëvolueerd.)

Veel inkt is reeds gevloeid over de geometrische vormen en de multifunctionaliteit van Van Praets meubelen. Tijdens het literatuuronderzoek voor deze scriptie viel echter op dat – naast een vermelding van de naam in een door Frans Van Praet geschreven artikel⁷⁷ – slechts één tekst⁷⁸ melding maakte van de verwantschap met en de verwijzingen naar de Memphisbeweging (en het daaraan voorafgaande Alchimia), die in de periode 1981-1988 furore maakte. Enerzijds kan het gebrek aan studie met betrekking tot dit gegeven wijzen op een geringe verwantschap tussen het oeuvre van Van Praet met de Memphisbeweging op het

⁷⁴ LEROUGE, W., DAENENS, L., *Lak x Kunst x Meubel x Design* [Tent.cat.], Amsterdam, Vlaams Cultureel Centrum “De Brakke Grond”, 4 juli tot 23 augustus 1987, p. 2.

⁷⁵ Zie ook: www.designvlaanderen.be voor de huidige activiteiten en de bevoegdheden van dit instituut, heden omgedoopt tot Design Vlaanderen, onderdeel van het VLAO (Vlaams Agentschap Ondernemen).

⁷⁶ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 5.

⁷⁷ VAN PRAET, F., *Kunststoffen. Kunststof één van de pijlers in het interieur van deze tijd?*, in: *Kwintessens. Vlaams Tijdschrift voor Vormgeving*, nr. 4, oktober-november-december 1994, p. 13.

⁷⁸ *Grafisch*, in: *MD Moebel Interior Design*, nr. 9, september 1983.

moment dat die de kop op stak en bijgevolg wijzen op een foutieve bewering van de (anonieme) auteur. Het feit dat Van Praet zelf verwijst naar Memphis indiceert toch dat er althans van zijn kant interesse getoond wordt voor deze beweging uit Milaan. Anderzijds kan dit ook te maken hebben met de moeilijkheden die men ondervindt om het werk van Van Praet in een vooraf welomschreven vakje te duwen. In ieder geval moet mijns inziens worden onderzocht in hoeverre de meubelontwerpen van Van Praet gelijkenissen vertonen met de stijl die vooral bekend is door het werk van Ettore Sottsass.

In de loop van de bespreking en analyse van de voornaamste en meest invloedrijke meubelontwerpen van Van Praet in paragraaf 4.2., zal niet echt dieper ingegaan worden op de individuele verwantschappen van bepaalde meubels met Memphisontwerpen, omdat dit ons iets te ver zou leiden. Monumentaliteit, kleurgebruik en geometrische basisvormen zijn echter alvast de voornaamste punten van overeenkomst tussen Van Praets meubelen en die van de Memphisadepten. Hierbij moet echter opgemerkt worden dat de relatie met Memphis slechts opgaat voor enkele gevallen uit het oeuvre van Van Praet. Van Praet getuigt namelijk van een dergelijke variatie in zijn werk, dat elk meubel “*een eigen identiteit krijgt, doch waarin de kunstenaar herkenbaar blijft*”⁷⁹. Van Praets veelzijdigheid stond dus niet in de weg van het hanteren van een eigen vormtaal. Zijn meubels vertonen een hoge graad van coherentie met elkaar en in elk van hen sluimert zichtbaar de hand en de geest van de ontwerper. Frans Defour stelt bijgevolg: “*Tussen de verschillende segmenten van zijn meubelkunst lagen herkenbare affiniteiten waarvan de elegantie, soms de symboliek niet de minste waren.*”⁸⁰ De auteur legt dit niet verder uit in zijn tekst, maar doelt hiermee wellicht op de inherent in de meubels aanwezige elegantie die ondanks de soms zware geometrische vormtaal niet teloorgaat. Ook doelt hij op de symbolische verwijzingen naar zijn persoonlijke wereldvisie en naar de westerse kunsttraditie in haar geheel.

De meubelen van Van Praet worden niet alleen elegantie en symboliek toegeschreven, maar tevens spreekt vanuit elk meubel de vreugde en het optimisme die Van Praet ervaart in zijn creatieproces en die wil overbrengen op de gebruiker van zijn producten. Michel Oukhow verwoordde het als volgt: “*Wonen is blijdschap*

⁷⁹ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 51.

⁸⁰ Idem, p. 49.

omzetten in een tastbare vorm”⁸¹. Van Praet slaagt er in zijn ontwerpen in om – door het zorgvuldig op elkaar afstemmen van vorm en kleur – de toeschouwer te laten reflecteren over het meubel en de functies ervan en net daar komt de beeldende kunstenaar in hem weer boven. Hij balanceert gevoelig op de grens tussen kunst en functionaliteit. Waar die grens in zijn werk zich precies bevindt, wordt verder in deze verhandeling uitgezocht. Vooreerst worden zijn materiaalgebruik in het meubelontwerp en de algemene principes van de Egyptische Canon waarvan hierboven reeds sprake was, toegelicht.

4.1.3. Kleur- en materiaalgebruik

De opleidingen tot modelmaker en beeldhouwer die Frans Van Praet genoot, hebben beiden diepe sporen nagelaten in zijn manier van ontwerpen. “*Meubelen ontwerpen is een opgave – die zelf maken is de cyclus vervolledigen. De techniek begrijpen en beheersen en van daaruit vorm en detail ‘opnieuw denken’*”⁸², is wat Van Praet tracht te doen in elk van zijn ontwerpen.

Kenmerkend is tevens zijn voortdurende zoektocht naar nieuwe technieken voor het gebruik van (natuurlijke) materialen. Zijn stoel B12/BOOGIE (zie afb.30) is daar een uitstekend en recent voorbeeld van (cf. infra). Van Praet streeft ernaar om alle mogelijkheden van de verschillende materialen te exploreren en aan te wenden in zijn ontwerpen. Het begon bij het gebruik van natuurlijk hout, evolueerde naar samengesteld hout en MDF (Medium Density Fibreboard) dat in de jaren zeventig opgang maakte en waarbij fijngemalen houtvezels worden gemengd met kunstharlijmen en daarna worden geperst. Dat MDF werd dan meestal afgewerkt met lak. De artisanale techniek die aangewend wordt om meubels of delen ervan af te werken met lak, werd op de tentoonstelling *Lak x Kunst x Meubel x Design* nadrukkelijk in de verf gezet. Dit was een uniek gegeven, want Vlaanderen kocht op dat moment veel meer massief eiken meubels dan meubels die kwistig met verf en lak waren bespoten.⁸³

⁸¹ OUKHOW, M., *Wonen is blijdschap voelbaar maken*, in: *Een nieuw Kultuurinitiatief van VTB-VAB Galerij XXI. Frans Van Praet*, [tent.cat.], Galerij XXI, 1986.

⁸² DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 49.

⁸³ LEROUGE, W., DAENENS, L., *Lak x Kunst x Meubel x Design* [Tent.cat.], Amsterdam, Vlaams Cultureel Centrum “De Brakke Grond”, 4 juli tot 23 augustus 1987.

Ook materialen als plexiglas (polymethylmethacrylaat of PMMA) en allerlei metalen hebben nagenoeg geen geheimen meer voor Van Praet. Tevens worden meubelconstructies vaak met kunststofplaten of kunststoffolies bekleedt, wat ontelbare mogelijkheden schept. De lak en de kunststofplaten en –folies zijn vaak fel gekleurd en dragen daarmee bij tot het overbrengen van de fantasie van de ontwerper⁸⁴. In de jaren negentig kwam weer meer kleur in de interieurs opzetten, nadat men de decennia ervoor, in een tegenreactie op de jaren vijftig en zestig, monochrome interieurs verkoos.⁸⁵ Van Praet speelde hierop in door zijn meubels een weldoordacht kleurenpalet mee te geven of door te spelen met matte en glanzende oppervlakken in eenzelfde kleur, zodat er door de speling met het licht toch schakeringen optreden. Het kleurgebruik onderstreept de geometrische vormen in de meubelen en zorgt voor een grote dynamiek in het geheel. De gebruiker of toeschouwer ervaart de meubelen van Van Praet bijgevolg als een visueel boeiend kleur-, volume- en lijnenspel.

De materialen waarmee Van Praet ooit experimenteerde zijn niet meer te overzien. In 1985 stelde hij in een interview⁸⁶ dat men veel meer gebruik zou maken van kunststoffen en dat er net door het gebruik ervan, een nieuw soort vormgeving zou ontstaan. De intrinsieke kwaliteiten van elk soort materiaal bepalen namelijk zowel technisch als esthetisch, sinds enkele jaren de vormgeving.⁸⁷ Kunststoffen zijn volgens Van Praet “*de wezenlijke dragers van onze huidige beschaving*”; hun objecten zijn er tevens de vrucht van en staan er tegelijk symbool voor.⁸⁸ Ook legt hij de nadruk op de productiesnelheden die met kunststoffen veel hoger liggen in verhouding tot de klassieke productieprocessen uit de vorige eeuwen.⁸⁹ De massaproductie heeft Van Praet steeds gefascineerd; een erfenis uit de opleiding modelmaken. Toch besteed hij als geen ander aandacht aan de specifieke kwaliteiten van een bepaald materiaal en welk effect het kan hebben op het gehele ontwerp.

Kunststoffen zijn niet de enige materialen die Van Praet mateloos geboeid kunnen houden. Zoals reeds gezegd experimenteert Van Praet evenzeer met

⁸⁴ BEKKERS, L., *Tentoonstellingsconcept van Frans Van Praet. Avontuur en doordachte speelsheid*, in: *De Standaard*, 28 januari 1990.

⁸⁵ VANDENBROECKE, L., *Kleur zal dit decennium nieuwe dynamiek geven*, in: *Het Nieuwsblad*, 18 juni 1991, p. 30.

⁸⁶ HOYAUX, R., *Pleidooi voor Vlaamse creativiteit*, in: *Topics*, 1985, p. 84.

⁸⁷ VAN NIEUWENHOVE, H., *Frans Van Praet. Concepteur*, in: *Trends*, 17 juli 1997, p. 68-70.

⁸⁸ VAN PRAET, F., *Kunststoffen. Kunststof één van de pijlers in het interieur van deze tijd?*, in: *Kwintessens. Vlaams Tijdschrift voor Vormgeving*, nr. 4, oktober-november-december 1994, p. 12.

⁸⁹ *Ibidem*.

eeuwenoude houten blokken, sculpturen van de natuur, die hij tracht te “vangen” in kristalpolyester. Hout is voor Van Praet van onschatbare waarde. Hij dicht het een eigen ziel toe en het feit dat elk blok als het ware steeds een eigen geschiedenis met zich meedraagt en nieuwe levens kan krijgen wanneer het ‘dood’ is, maken van hout één van zijn favoriete materialen waar hij het uiterste kan uithalen. Hij hoopt door ermee te experimenteren om nieuwe compositieve materialen te ontdekken, waarmee het nageslacht aan de slag kan gaan.⁹⁰

Een ander materiaal waar Van Praet al jarenlang mee werkt, is kristal. Sinds de wereldtentoonstelling te Sevilla in 1992, waarvoor hij het revolutionaire kristallen zitje fabriceerde, werkt hij op regelmatige basis samen met Val Saint Lambert. Deze Waalse firma is niet de enige kristalproducent waarmee Van Praet in zee ging. Geregeld reist hij af naar Tsjechië om daar de beste kristalblazers zijn ontwerpen te laten vervaardigen. Hij schuwt daarbij nooit het experiment. Van Praet lauwert de materiaalexpressie die het kristal kan bewerkstelligen. Ook de oneindige mogelijkheden op het vlak van kleur, maken van kristal een van zijn meest geliefde materialen.

Men kan dus besluiten dat Van Praet zich geenszins beperkt tot materialen die het frequentst gebruikt worden in de productie om zo het breedst mogelijke publiek aan te spreken. Hij tracht daarentegen steeds zo innoverend mogelijk te werk te gaan en zijn zin voor experiment wakkert het vertrouwen en enthousiasme aan van de handwerklui (bijvoorbeeld de kristalblazers), zodat hun stimulerende samenwerking resulteert in boeiende nieuwe producten. Bij de individuele bespreking van de meubels van Van Praet zal uiteraard specifieke aandacht besteed worden aan de gebruikte materialen en kleuren.

4.1.4. De Egyptische canon

De Egyptische canon lijkt voor Frans Van Praet wat de gulden snede betekende voor Le Corbusier in zijn eigen maatsysteem ‘Le Modulor’. Van Praet past de regels van de Egyptische canon op zijn hoogsteigen manier toe en creëert daarmee voor zichzelf een houvast tijdens het ontwerpen. Die regels zijn overigens voer voor talloze

⁹⁰ DU MONT, C., *Frans Van Praet. Kunst is filosofisch en de meest individuele expressie van de mens*, in: ISEL, nr. 8, *Kunstenarsportretten*, september-oktober 2005, p. 18.

discussies onder deskundigen. Erik Iversen⁹¹ voerde in 1955 onderzoek naar de canons in de Oud-Egyptische kunst nadat Karl Richard Lepsius (*Die alt-ägyptische Elle und ihre Eintheilung*, 1865) en vervolgens C.C. Edgar reeds hun bevindingen hadden neergepend. De recentere publicatie van Gay Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*⁹², geeft een status quaestionis weer in verband met Egyptische canon en voegt daar de eigen bevindingen van de auteur aan toe. Het zou ons hier te ver leiden om de volledige stand van het onderzoek hier uit de doeken te doen. Toch is een beknopte uitwijding over de Egyptische maatvoering hier noodzakelijk.

De Egyptische maatvoering werd vooral gebruikt in reliëfs en tekeningen. Op de website van het Nederlandse project Museumkennis, een samenwerking tussen drie grote musea, geeft men volgende uitleg voor het systeem:

*“De tekenaar bracht een netwerk van op gelijke afstand van elkaar getrokken hulplijnen aan. Dat raster bestond uit kleine vierkanten die werden gebruikt om de in de kunstcanon vastgestelde proporties van figuren exact vast te kunnen leggen. Als standaardmaat gebruikte men de el, die weer was onderverdeeld in 6 handbreedtes. De zijden van de rastervierkanten maten 1 1/3 handbreedte. De standaardlengte voor een staande man, van voetzool tot de haargrens boven het voorhoofd, was 4 ellen of 24 handbreedtes, dat is 18 vierkantjes. Door de lengte van de vierkanten te veranderen, kon men de maten van de figuren groter of kleiner maken zonder dat de proporties werden gewijzigd. In de Late Tijd en de Grieks-Romeinse periode (de 7de eeuw v.Chr tot de 5de eeuw na Chr.) veranderde het proportiesysteem ingrijpend, omdat men toen de gewone el door de koningsel verving. Deze was één handbreedte langer en was tot dusver uitsluitend voor architectuur gebruikt. Het gevolg was dat de menselijke figuur nu 21 vierkanten hoog was.”*⁹³

Het mag duidelijk zijn dat Frans Van Praet deze canon niet op bovenbeschreven rigoureuze wijze aanwendt. Door zijn vriendschap met Pieter De Bruyne, raakte hij geboeid door diens eigen onderzoek naar de Egyptische maatvoeringen. De Bruyne

⁹¹ IVERSEN, E., *Canon and Proportions in Egyptian Art*, Sidgwick and Jackson, 1955.

⁹² ROBINS, G., *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, University of Texas Press, 1994.

⁹³ *Inleiding Egyptische Beeldhouwkunst*, in: *Museumkennis: een samenwerking van Rijksmuseum voor Volkenkunde, Rijksmuseum van Oudheden en Naturalis*, [Online beschikbaar: <http://www.trezorix.nl/cultuur/lp.rmo/museumkennis/i000337.html#4.6>, laatst geraadpleegd: 14/06/07]

ging zelfs zo ver in zijn fascinatie voor de Egyptische maatvoering, dat hij meermaals naar Egypte reisde om daar metingen te verrichten. Overal waar zich Egyptische objecten bevonden, ging hij opmeten en na verloop van tijd durfde hij stellen dat hij wist wat de Egyptische canon was. Van Praet was geboeid door De Bruynes bevlogenheid en sinds de tentoonstelling in de Brakke Grond *Lak x Kunst x Meubel x Design*⁹⁴, ging hij zich ook verdiepen in deze maatvoering. Van Praet kijkt echter op een andere manier naar De Bruynes ‘ontdekking’; hij beseft maar al te goed dat deze maatvoering simpelweg te herleiden valt tot de gemiddelde afmetingen van de mens (zie afb. 6), net zoals dat bij de Gulden Snede het geval is.

De essentie van dit alles is dat zij zelf een eigen analyse van de Egyptische canon hebben gemaakt en die verhoudingen en modules hebben aangewend om meer harmonie en evenwicht in hun creaties te verkrijgen. Van Praet benadrukt het belang van de Egyptische canon als controlemiddel. De relatie tussen de cirkels die de ovaal bepalen en de Gulden Snede, vormen samen met de Egyptische canon een referentie waarop Van Praet zich baseert om niet in het wilde weg te ontwerpen.⁹⁵ Ondanks de vastgelegde regels, laten deze Van Praet toe te ‘spelen’ met de vormen. Men kan dit vergelijken met een componist die naar believen kan spelen met zijn muziekstuk; dat creatieproces verloopt ook volgens harmonische regels, maar de componist geniet een welbepaalde vrijheid.⁹⁶

De vele ontwerptekeningen die voorafgaan aan Van Praets prototypes en eindproducten, getuigen van het steeds opnieuw culminerend van vlakke figuren als de cirkel en de rechthoek, die vervolgens worden gecombineerd met ruimtelijke verbindingsstukken om zo tot een harmonisch geheel te komen. Nicole Hermans formuleert het verder als volgt:

“De relativering (...) van gehanteerde klassieke basisfiguren, materialen en maatproporties (als de Gulden Snede en de Egyptische Canon) tot een soort synthese tussen gesloten kleurvlakken en open kleurbanen, die het vooraf

⁹⁴ LEROUGE, W., DAENENS, L., *Lak x Kunst x Meubel x Design* [Tent.cat.], Amsterdam, Vlaams Cultureel Centrum “De Brakke Grond”, 4 juli tot 23 augustus 1987.

⁹⁵ SMOUT, M. C., *De onbekende kant van Frans Van Praet*, s.d., p. 119.

⁹⁶ De twee bovenstaande alinea’s berust, tenzij anders gespecificeerd, volledig op VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006.

bepaalde verbinden met het spontane, het impulsieve en het eigentijdse, (...) wekt verwondering.”⁹⁷

De verklaring voor de keuze van Van Praet om gebruik te maken van de Egyptische normenstelsels, dient men te zoeken in het feit dat hij de mens in zijn voortdurend wijzigende sociaal-economische context plaatst. Hij houdt zich dus niet louter bezig met het ontwerpen van een meubelstuk en de esthetiek ervan, maar implementeert “*de logica van het lichaam in beweging, de logica van de eigen afmetingen en de daarmee verbonden vereisten*”⁹⁸ en gebruikt daarvoor de basisregels van de Egyptische maatverhoudingen.

Van Praet maakt bovendien bijzonder veel gebruik van de eivorm. Daarmee verwijst men in de Egyptische mythologie naar het zogenoemde ‘Ei van Ptah’ (zie afb. 83). Ptah is één van de drie goden van de beeldende kunstenaars. Hij is de vormgever van de wereld die met het ei de wereld schiep. Nog dieper ingaan op de Egyptische mythologie en de verschillende scheppingsverhalen, zou ons echter te verleiden. Van Praets EI-TAFEL (zie afb. 83-87) en SEVILLAZITJE (zie afb. 7-19) zijn echter wel de voornaamste voorbeelden van ontwerpen waarin hij deze eivorm als vertrekpunt hanteert. Deze vorm refereert aan een oervorm, een symbool voor het leven. Hij ontdekte op die manier opnieuw een norm voor schoonheid. Hij plant in de twee cirkels die de eivorm creëren, de volledige functie van het meubel of gebruiksvoorwerp en hij kleedt het aan met materialen, texturen en kleuren.⁹⁹

Frans Defour stelt dat Van Praet een uniek ontwerper is omwille van het feit dat hij geen tweestrijd ervaart in het ontwerpen en dus resoluut kiest voor het hanteren van de Egyptische canon.¹⁰⁰ Bij hem staan de ideale verhoudingen vast en ze blijven onveranderlijk. Defour noemt ze “*het voetstuk en het skelet van de tijdloze schoonheid*”. Hoewel hij zijn maatverhoudingen nadrukkelijke toepast op zijn meubelontwerpen, geven de onuitgevoerde ontwerptekeningen voor een WONING TE

⁹⁷ HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

⁹⁸ *Frans Van Praet: L'indispensable polyvalente, plus-value de la création contemporaine*, in: *Neuf-Nieuw Architecture & Design*, nr.148, 1990, p. 77-91.

⁹⁹ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 50.

¹⁰⁰ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 50.

CASTELLAR DE LA FRONTERA (Andalouzië) (zie afb. 193-194) eveneens een beeld van hoe Van Praet de rasters en verhoudingen uit de Egyptische canon toepast. Verder in deze scriptie zal dieper ingegaan worden op het belang van zijn ontwerptekeningen en schetsen.

4.1.5. Het 'objectmeubel' van Frans Van Praet

Frans Van Praet zou Frans Van Praet niet zijn, mocht hij ons geen moeilijkheden bezorgen bij het indelen van zijn creaties in typologische vakjes. Bijzonder veel omzichtigheid is geboden bij een dergelijke operatie, maar hier werd toch geopteerd om een aparte categorie te voorzien in dit hoofdstuk, voor de zogenoemde 'objectmeubelen' van de ontwerper, die enigszins losstaan van zijn in serie geproduceerde ontwerpen. Vooral op inhoudelijk vlak is er een duidelijk onderscheid te ontwaren: de 'objectmeubelen' – of 'Einzelmöbel'¹⁰¹ zoals hij ze zelf pleegt te noemen – zijn allen gelinkt hetzij aan de kunstgeschiedenis in de ruimste zin van het woord, hetzij aan welbepaalde opdrachtgevers die een uniek stuk in huis wilden. In het eerste geval laat Van Praet de opgedane kennis over bepaalde figuren uit de kunst- en architectuurgeschiedenis zijn rijke fantasie bevruchten. Er ontstaan op die manier 'objectmeubels' die een zweem van het werk van de kunstenaar of architect bevatten, maar ook en vooral de eigenheid van Frans Van Praet in zich dragen en worden daarom 'hommagemebels' genoemd in onderstaande bespreking. Popelier noemt deze meubels "*unieke, vaak bizarre stukken waarin Van Praet kenmerken van het oeuvre, maar ook het karakter van de kunstenaar heeft verwerkt*"¹⁰². De 'objectmeubels' die voor een welbepaalde opdrachtgever werden ontworpen, dragen daarentegen meer de eigenheid van de ontwerper en die van zijn opdrachtgever in zich. Ze werden ook vaak genoemd naar de opdrachtgever. De 'objectmeubels' waarmee Van Praet een boodschap tracht over te brengen met betrekking tot een sociale gewoonte of het materiaalgebruik worden door hemzelf ook af en toe als 'signaalmeubels' bestempeld.¹⁰³

¹⁰¹ LAEVAERTS, F., *Frans Van Praet en het meubel is kunst geworden*, in: *Exclusief*, s.d., p. 49.

¹⁰² POPELIER, B., *Vlaamse meubels trekken rond*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, februari 1992, p. 65.

¹⁰³ POPELIER, B., *Vlaamse meubels trekken rond*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, februari 1992, p. 65.

De eigenzinnige ontwerpen van de ‘objectmeubels’ zijn voor Van Praet een absolute noodzaak geweest doorheen zijn hele carrière. Het tekenen en vervolgens vervaardigen van vrijblijvende unieke stukken diende als welgekomen tegengewicht voor het strikte en erg doelgroepgerichte werken voor meubelfabrikanten, waarbij tevens rekening diende gehouden te worden met een vooraf bepaalde prijscategorie.¹⁰⁴ Kortom, bijzonder beperkende omstandigheden die de ontwerper diende te counteren met meer vrijblijvende opdrachten. Alleenstaande meubelontwerpen verleenden Van Praet een veel grotere intellectuele en creatieve vrijheid waarin deze ‘objectmeubels’ reeds grenzen aan de kunst. Frans Defour weet met geveugelde woorden te beschrijven hoe de meubelen van Frans Van Praet hem voorkomen:

*“Van Praet boetseert meubelen zoals een beeldhouwer het met zijn werk doet: meubelen hebben meer dan hun voorkant. Hij verbreekt grenzen en afsluitingen om het opnieuw totaal genietbaar te maken. Een meubel dat tot stand komt volgens natuurlijke schoonheidsregels staat eenzaam tussen de kunstberoepen en zeker tussen het bulkproduct dat alleen nog geëvalueerd wordt in tientallen miljarden zakencijfer (alleen al voor ons land).”*¹⁰⁵

Defour heeft het hier echter niet uitsluitend over de zogenoemde ‘Einzelmöbel’, maar beschrijft niettemin op treffende wijze en in mooie beeldspraak, hoe Van Praet zijn ontwerpen aanpakt. Defour verwijst in bovenstaand citaat indirect naar de artistieke vrijheid die de ontwerper zichzelf toeigent. Het gevolg van een dergelijke werkwijze is echter dat hij deze meubels slechts voor een welbepaalde ‘elite’ kan creëren.¹⁰⁶ Het ‘objectmeubel’ LEROUGE (cf. infra) (zie afb.) is hiervan een treffend voorbeeld.

Om zo weinig mogelijk verwarring te scheppen, is hieronder geopteerd voor een typologische indeling in achtereenvolgens zitmeubelen, kasten, tafels (en

¹⁰⁴ LAEVAERTS, F., *Frans Van Praet en het meubel is kunst geworden*, in: *Exclusief*, s.d., p. 49-50.

¹⁰⁵ DEFOUR, F., *Frans Van Praet herschept de relatie tussen meubel en kunst*, in: *Barrières: Frans Van Praet, Fred Bervoets, Stefan De Jaeger, Hugo Heyrman, Piet Stockmans, Ysbrant* [Tent.cat.], Antwerpen, Galerij de Zwarte Panter, 22 november 1989.

Exact dezelfde tekst werd tevens opgenomen in DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 50-51.

¹⁰⁶ LAEVAERTS, F., *Frans Van Praet en het meubel is kunst geworden*, in: *Exclusief*, s.d., p. 49.

bureaumeubelen) en woonaccessoires, verlichting inbegrepen. Omdat de meeste ‘object’- en ‘hommagemebelen’ ook een welbepaalde functie hebben, passen ze bijgevolg onder één van voornoemde typologische categorieën.

Op het moeilijk te definiëren onderscheid tussen design en kunst en de grijze zones er tussenin, zal in het hoofdstuk “Design versus kunst” dieper ingegaan worden. Ook zullen in dat hoofdstuk de hommages aan kunstenaars die geen meubels, maar louter kunstobjecten kunnen genoemd worden, besproken worden. De hommages die tevens objectmeubel zijn, worden, zoals reeds gezegd, hieronder behandeld.

4.2. BESPREKING EN ANALYSE VAN DE VOORNAAMSTE MEUBELS VAN FRANS VAN PRAET.

4.2.1. Zitmeubelen

Van Praet heeft gedurende zijn volledige carrière een indrukwekkende en uitgebreide collectie zitmeubilair ontworpen. Zijn absolute topontwerp is dat van de alom geprezen kristallen zitjes SEVILLA CRYSTAL CHAIR of VAL TABOURET (1992) (zie afb. 7-19) voor de wereldtentoonstelling te Sevilla in 1992. Het was tot nader order het allereerste meubelstuk dat bijna geheel uit kristal werd vervaardigd. Voor de vanzelfsprekend gelimiteerde productie ging Van Praet de samenwerking met de kristalproducent Val Saint Lambert aan. Deze alliantie zorgde tevens voor een boeiende spanningsverhouding tussen de moderne vormgeving van Van Praet en het uiterst traditionele imago van Val Saint Lambert. Zo raakt men bijvoorbeeld nooit aan de zeven standaardkleuren van de kristalproducent. Wel is er elk jaar een nieuwe modetint.¹⁰⁷

Het contrast tussen hedendaags en traditioneel uit zich vooral in de gebruikte materialen en technieken: de kristalblazers vervaardigen op ambachtelijke wijze het zitje naar het ontwerp van Van Praet. Het prototype uit brons (zie afb. 18) zou aanvankelijk een zestal keer vervaardigd worden, maar wegens de hoge moeilijkheidsgraad om de vorm in brons te gieten, werd slechts één prototype

¹⁰⁷ G.B.M., *Het nieuwe gezicht van kristal. Ontwerpen van Frans Van Praet in Mercator-Orteliushuis*, in: *Het Nieuwsblad*, 15 juni 1995, p. 12.

gemaakt. Een bewijs dat uitgebreide studie en praktijktesten een absolute noodzaak zijn in het ontwerpproces. Nog nooit was een glasblazer erin geslaagd om een dergelijke asymmetrische vorm te realiseren in het moeilijker te manipuleren kristal.¹⁰⁸ Tijdens het blazen worden de pijp en de gloeiende glasklomp voortdurend rondgedraaid zodat die laatste zich door de middelpuntvliedende kracht kan verspreiden in de metalen gietvorm. In het begin van het productieproces was er dan ook bij de ambachtslui een hele grote onwil om door te zetten, aangezien andere mallen steeds een symmetrische vorm hadden om de glaspasta gelijk te kunnen verspreiden. Van Praet sprak de blazers aan op hun eergevoel en na talloze mislukkingen lukte het dan toch om de bijzondere vorm te creëren.¹⁰⁹ De ietwat puntige eivorm van het zitvlak (zie ontwerptekening afb. 7) refereert duidelijk aan de door hem gehanteerde ontwerpcanons (cf. supra). De ambachtslieden polierden vervolgens de oppervlakte en slepen de facetten (zie afb. 11-14) erin, wat ook niet zonder moeilijkheden verliep: het zitje bleek te zwaar om te hanteren in combinatie met de slijpmachines, de wanden waren te dik om het slijpproces nauwkeurig te kunnen volgen en de asymmetrie schrikte de vaklui af omdat zij gewend waren aan symmetrische motieven.¹¹⁰ Ook hiervoor werd uiteindelijk een oplossing gevonden en het eindresultaat gooide hoge ogen.

Van Praet liet ter gelegenheid van de expo te Sevilla een technologisch hoogstandje verwerken in het zitje: elk exemplaar was aangesloten op een airconditioningnetwerk, waardoor de bezoekers verkoeling konden vinden tijdens hun bezoek aan het Belgische paviljoen (zie afb. 12). De VAL TABOURET kreeg na de wereldtentoonstelling echter nog een tweede leven als kunstobject en een derde leven als serieproduct. De vijftig originelen werden namelijk opgenomen in de collectie van Brussels Airport en kregen in 1996 een permanente plaats in de passagiersterminal (zie afb. 13-14).¹¹¹ Het ontwerp van de VAL TABOURET leeft bovendien voort in het zitje DROP (1995)¹¹² (zie afb. 19), dat naar het model van het succesitem voor Sevilla, volledig in polyester werd vervaardigd, mits de nodige bijkomende studies en

¹⁰⁸ HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

¹⁰⁹ KENIS, J., *Van Praet. De uitdaging van de ambachtslui*, in: *Kwintessens*, nr.4, jaargang 1, 1992, p. 20.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Art at airport*, in: *BRUflash. The latest of Brussels Airport*, nr. 186, Juni-Juli 1996, p. 8

¹¹² Drop werd ook in de Italiaanse pers vermeld. Zie: CARION, J., *Da tutto il mondo: i migliori mobili e oggetti di design: Belgio*, in: *Abitare*, nr. 347, januari 1996.

aanpassingen. Deze versie van het zitje verkreeg eveneens – net als zijn duurere en exclusievere voorganger – internationale roem. Het werd opgenomen in *50 Chairs*¹¹³, waarin Mel Byars stoelen van wereldklasse bij elkaar bracht. Van Praet neemt er plaats in de galerij van de groten: Citterio, Gehry, Morozzi, Arad, Starck en vele anderen.¹¹⁴ Het SEVILLA-ZITJE werd in 2006 heruitgebracht in de vorm van een barkruk (zie afb. 15 en 17).

Dit succesmeubel en zijn variant als serieproduct konden er evenwel niet komen zonder de jarenlange ervaring die Van Praet tot dat moment reeds had met het ontwerpen en vervaardigen van zitmeubelen. Van zijn werk in het ontwerpteam van Meubelta valt vandaag niet veel meer terug te vinden. Wel staat vast dat hij hier de kneepjes van het vak leerde, alsook de wijze waarop producten het best op de markt en aan de man gebracht worden. De import die hij deed met zijn zaak Arte zal ongetwijfeld een grote bijdrage hebben geleverd aan zijn visie over goede zitmeubelen. Contacten met al dan niet tevreden klanten brachten hem wellicht bij waar een mens op let wanneer hij een bepaald zitmeubel uittest en wat de doorslag geeft bij de aanschaf ervan.

In het begin van zijn ontwerpcarrière besteedde hij voornamelijk aandacht aan het ontwerpen van kasten en meubelprogramma's. Deze worden in de volgende paragrafen verder toegelicht. In het begin van de jaren tachtig kwamen echter de eerste echt succesvolle zitmeubelontwerpen in productie: STELTELOPER (1982), de BI-STOEL (1982) de GOLFSTOEL (1988) en de OTTOMANE (zie afb. 26), een roterende zetel uit 1986. De twee laatstgenoemde meubels werden door meubelfabrikant Durlet op de markt gebracht. Deze firma is gespecialiseerd in het vervaardigen van stoelen en zetels in leer.

De BI-STOEL (zie afb. 20) wordt gekenmerkt door een grote verwantschap met de meubels van de Memphisstijl: kleurrijke materialen en ongewone vormen worden met elkaar gecombineerd om tot een solide uitziend meubelstuk te komen. De drie ronde poten met afgeronde uiteinden, het ronde zitvlak en de cirkelvormige rugleuning worden in evenwicht gehouden door de horizontale balkjes in metaal. De

¹¹³ BYARS, Mel, *50 Chairs: Innovations in Design Materials*, Hove (UK): RotoVision, 1996. Dit boek kreeg een voorwoord van Alexander von Vegesack, directeur van het toonaangevende Vitra Design Museum in Weil am Rhein.

¹¹⁴ VAN NIEUWENHOVE, H., *Frans Van Praet. Concepteur*, in: *Trends*, 17 juli 1997, p. 70.

verticale applicaties op de achterzijde van de stoel, net onder het zitvlak, zorgen voor ritmering en dynamiek in deze stoel.

De GOLFSTOEL kan beschouwd worden als een voorloper van de SEVILLA-CHAIR (zie afb. 21-23) (1991). Het ontwerp, dat zowel bij Durllet als bij de firma Belgochrom in de productcatalogus werd opgenomen, bleef nagenoeg gelijk, maar het materiaalgebruik verschilde enigszins. De GOLFSTOEL heeft een zitting in leder, de SEVILLA-CHAIR van drie jaar later is volledig uit metaal vervaardigd. Er was zelfs een versie van deze stoel met gegalvaniseerd oud-zilver. In het ontwerp wordt duidelijk gebruik gemaakt van de spanningsverhouding tussen rechte lijnen en bogen. De uit geperforeerd metaal bestaande rugleuning is als een nogal willekeurig en toch rechthoekig aan stukken gesneden holle kegel die de rug strak omhult, maar het volmaakt cirkelvormige ajour bewerkte zitvlak countert die strakheid, door er een speelser element aan toe te voegen. Van Praet poseert tijdens de verbouwingen van het Mercator-Orteliushuis voor een fotoportret in de SEVILLA-CHAIR, wat zijn liefde voor dit ontwerp belichaamt.¹¹⁵

De zitbank SEVILLA-SEAT (afb. 24-25)(eerste ontwerp: 1991) is nauw verwant met de SEVILLA-CHAIR. De bank is vervaardigd uit hetzelfde fijn geperforeerde roestvrije staal als werd gebruikt voor de rugleuning van de stoel. Dit zitmeubel kende een evolutie doorheen de jaren 1991 tot 1994 en werd door verschillende producenten (Jaguar Interiors Collection en Urbis (Schneider Belgium)) op de markt gebracht.

De bank werd ontworpen met het rijke Art Nouveau verleden van België in het achterhoofd van Van Praet. Hij beoogde een maximale sterkte en robuustheid te creëren met een minimum aan materiaal en onderdelen.¹¹⁶ De bank werd zowel voor binnen als buiten uitgerust met de daartoe meest geschikte materialen: ze werd ofwel uitgevoerd in geperforeerd roestvrij staal met poten in aluminium of in gietijzer en armleuningen in teak ofwel werden het zit- en rugvlak en de armleuningen volledig in teak uitgevoerd.¹¹⁷ Er was met andere woorden genoeg variatie in het materiaalgebruik zodat elke klant zijn gading kon vinden. De Stad Gent kocht heel wat SEVILLA-SEATS aan die her en der in de stad verspreid staan. Ondermeer op het centraal gelegen Sint-Baafsplein en de Korenmarkt – het epicentrum van het Gentse

¹¹⁵ In dezelfde reeks werd ook de SEVILLA-KAST voor de BI-CI Collection (1991) gecreëerd.

¹¹⁶ *Toren van Babel*, in: *Karaat*, oktober 1992, p. 59.

¹¹⁷ SMOUT, M. C., *De onbekende kant van Frans Van Praet*, s.d., p. 120.

toerisme – zitten bij mild weer dagelijks honderden mensen even uit te rusten of te genieten van een zonnige namiddag op deze bank van Frans Van Praet.

Van Praet werkte gedurende lange tijd samen met meubelproducent Durllet. Na OTTOMANE (zie afb. 26) en de GOLFSTOEL ontwierp hij in 1993 voor deze firma de zetel MR. BUTLER voor bij de tafel van Jules Wabbes in de raadzaal van het toenmalige Gemeentekrediet, de bank ENDLESS (1999) en het PUSH-POSH zetelprogramma (2003). PUSH-POSH (zie afb. 27-28) heeft uittrekbare elementen, waardoor de sofa's op eenvoudige wijze aan de variërende zitbehoeften van de gebruikers kunnen voldoen. Zo kan men middels één enkele handeling het schuifmechanisme gebruiken om de zitbank van 195 cm naar 320 cm te brengen. De zitbanken zijn bekleed met leder en hebben een frame in chroom.

Durllet was niet de enige meubelproducent waarvoor Van Praet op regelmatige basis zitmeubelen ontwierp. De firma De Zetel, het huidige Eurochair, te Ardoorie bracht de stoelen MATADOR (of ALDEN BIESEN) en MINIMALISMUS in 1995 op de markt. Eurochair brengt voornamelijk meubilair dat bestemd is voor de horeca en voor bedrijven voort. De stoel MATADOR (zie afb. 29) is de voorloper van de recente stoel BOOGIE/ Bi 2 (2005) (zie afb. 30), die ook bij Eurochair verkrijgbaar is. Deze stoel is alweer een staaltje van groot vakmanschap voorafgegaan door jarenlange verbeteringen aan het ontwerp en uitgebreid materiaalonderzoek: hij is volledig in (beuken)hout vervaardigd, maar het materiaal is zodanig bewerkt dat de stoel ondanks zijn grote stabiliteit en stevigheid, vederlicht is. Hij is tevens ontworpen als stapelbare stoel, zodat het gebruik ervan in de horeca wordt vergemakkelijkt. De uit twee lichtjes gebogen vlakken opgebouwde BOOGIE, heeft ondanks zijn eenvoud een hoge graad van raffinement en elegantie. Die karakteristieken zijn niet vanzelfsprekend, gezien het gebruikte massieve materiaal, maar Van Praet weet het hout toch op een zodanige manier te bewerken dat het uiterst licht oogt en dat tegelijk ook is. Alleen de essentie van de constructie werd behouden.

De zitbank LES CHAUVETS (1999) (zie afb. 31) is dan weer het andere uiterste in Van Praets omgang met hout. Deze bank werd vervaardigd uit staaldraad, kristalpolyester en eiken planken die 450 jaar geleden met de hand werden gezaagd. Dit unieke stuk kadert in Van Praets fascinatie voor verweerd hout en zijn ambitie om dat dode materiaal een tweede leven te geven en er verhalende objecten van te maken.

In een sterk contrast met het artisanale karakter van LES CHAUVETS staat de stoel OOST-WEST/ LOMMEL-CHAIR (2004) (zie afb. 32). Dit serieproduct dat door Belgochrom op de markt werd gebracht, getuigt van een ontwerppraktijk met zin voor technologische vernieuwing. Van Praets visie op het comfort van zitmeubilair komt hier sterk naar voor. Deze stoel heeft een aluminium (al dan niet met stof of leer beklede) rugleuning en zitvlak in twee delen die de gebruiker zitcomfort verlenen doordat de flexibiliteit van de twee platen hem toelaat zachtjes achteruit te leunen. De twee brede “lamellen” geven steun aan de rug en zorgen tevens voor een esthetisch plezier. Omwille van deze combinatie van zin voor comfort en esthetiek, werd de OOST-WEST stoel door Design Vlaanderen geselecteerd om mee te dingen naar de Henry Van de Velde Prijs voor het Beste Product in 2004 (cf. supra).

Inventiviteit is een van de voornaamste handelsmerken van Van Praet. Steeds gaat hij op zoek naar nieuwe invalshoeken voor eeuwenoude producten. Het ontwerp van de veelkleurige BUISSTOELEN 69 (zie afb. 33) getuigt hiervan. Deze stoel kan omgedraaid worden, waardoor het zitvlak op een verschillende hoogte komt te staan, al naargelang de situatie van de gebruiker. Aan een tafel zal men de hogere positie verkiezen; bij een salon kiest men uiteraard voor de lage zithoogte. Voor de wereldtentoonstelling te Lissabon in 1998 ontwierp hij een ander verrassend zitmeubel: de WATERBANK¹¹⁸ (zie afb. 34 – 36) die in 1997 door T.T.I. nv te Bree werd geproduceerd, steekt een reeds sinds lang bestaande en op punt gestelde techniek – met name die van het waterbed – in een geheel nieuw concept. Daar waar het gebruikscomfort van het individu bij het waterbed van primordiaal belang is, vervaagt dit aspect bij de WATERBANK om plaats te maken voor het gemeenschappelijke en het communicatieve. Bezoekers die plaatsnamen op deze bank in Lissabon werden als het ware gedwongen – zij het dan op een aangename manier – om met elkaar te communiceren, doordat elke beweging die men maakt, door het water wordt doorgegeven aan de anderen (zie afb. 34). Hierbij moet nog vermeld worden dat het concept van de WATERBANK op originele wijze aansloot bij het thema van de Expo '98 “De oceanen, een patrimonium voor onze toekomst” (cf. infra).

Productontwikkelaar Axel Monsecour die de productie van de WATERBANK voor de Expo '98 coördineerde, vervolgde het succes van op de wereldtentoonstelling

¹¹⁸ Zie ook: P.S., *Frans Van Praet en zijn waterbank*, in: *Info-nieuws Klein Brabant-Vaartland*, 3 juni 1999.

nog met het opnemen van de WATERBENCH in de catalogus van T.T.I. (zie afb. 36). Daar begon de WATERBANK aan haar tweede leven als gecommmercialiseerd product en blikvanger in bedrijven en winkels. De mogelijkheid om de bekleding van de bank aan te passen aan het interieur, de huisstijl en het logo van het bedrijf of de winkel, maakte haar nog meer aantrekkelijk en een ideale wachtplaats voor bezoekers van bijvoorbeeld een cultureel centrum, een kantoor of een bedrijf. Want daar waar een traditionele zitbank de bezoekers in een wachtzaal of showroom gewoon een zitplaats aanbiedt, biedt de WATERBANK net iets meer door haar bijzondere ontwerp.¹¹⁹

Zoals reeds gezegd, werd de techniek voor het vervaardigen van een klassiek waterbed enigszins aangepast, door het verschil in de houding die men erop moet aannemen. Comfortabel liggen en zitten vergen een heel andere techniek. Wat wel analoog is, is het gebruik van stabiliserende vezelmatten in de waterreservoirs, die de beweging van het water enigszins indijken. Het zitvlak van de WATERBANK is 217 cm bij 102 cm breed, wat aan ongeveer zes mensen zitplaats biedt. Een opvallend element aan het ontwerp is de metalen buis die als rugleuning fungeert voor beide zijden van de bank. Ook werden rubberen zwaarlastwielen onderaan de bank gemonteerd, zodat deze tevens uiterst mobiel is.¹²⁰

Dat Van Praet inventiviteit hoog in het vaandel draagt, wordt nogmaals bewezen met het ontwerp SPRINKHAAN (GRASSHOPPER) uit 2004 (zie afb. 37). De vorm en de lichte constructie verklaren moeiteloos de naam van deze stoel die bijgevolg ook heel gemakkelijk te verplaatsen is. SPRINKHAAN is een creatieve en speelse, maar tegelijkertijd uiterst functionele variant op het klassieke buismeubel. De stoel bestaat uit drie metalen buizen en slechts vier lasnaden en is daardoor heel eenvoudig te fabriceren. Men kan er zowel op neerzitten als rechtstaand tegen leunen; het bolle zitvlak laat dit moeiteloos toe. Door het multifunctionele karakter en de originaliteit van deze stoel, won Van Praet met dit ontwerp de *In Wonen Designprijs* 2005. De stoel is in productie genomen bij Unic Design. En ten slotte, al even inventief op het vlak van stabiliteit, is de poef NAC (zie afb. 38), vervaardigd in rood polyester in 2005.

¹¹⁹ <http://www.4d-comfort.com/opencms/opencms/nl/sublinks/slappen/trw/W/waterbank.html>

¹²⁰ Ibidem.

Men kan louter op basis van bovenstaande paragraaf reeds besluiten dat Frans Van Praet excelleert in het combineren en heruitvinden van technieken en materialen. De VAL TABOURET valt daarbij het absolute hoogtepunt te noemen. Hij vervaardigde bovendien zowel unieke stukken, als zitmeubilair dat bestemd is voor serieproductie en zijn contacten en contracten met meubelproducenten wakkerden de creativiteit met technieken en materialen alleen nog maar aan. Tijdens het ontwerpen verliest Van Praet nooit het gebruiksgemak, het multifunctionele en de esthetiek gebaseerd op “zijn” Egyptische canon uit het oog. Dit alles vinden we uiteraard niet alleen bij de zitmeubelen terug, maar ook – en soms zelfs nog meer uitgesproken – bij de kasten, tafels en andere objecten.

4.2.2. Kast

Met het kastprogramma BIRDS (zie afb. 39-41) zet Van Praet reeds in 1966 een eerste stap in het zelfstandig ontwerpen. Op dat moment hield hij zich met Arte voornamelijk bezig met de invoer van Duitse en Italiaanse producten (cf. supra). Maar vormgeving behelsde in zijn ogen meer dan een factor tot verkoopsbevordering¹²¹ en hij maakte de tijd om dit kastprogramma te ontwikkelen en op punt te zetten, zodat de Duitse firma Pano deze meubelen in productie kon nemen. Tot in de jaren tachtig werd dit kastprogramma (weliswaar in beperkte en afzonderlijke series) geproduceerd en was het een succesvol ontwerp door de grote eenvoud die het uitstraalde en de ingenieuze constructie die desondanks aanwezig was. Zo vormde het bovenblad een geheel met de verticale handgreep die over de gehele hoogte van de meubels loopt. Dit element vereiste groot vakmanschap en bewerkstelligde tevens de plasticiteit van het meubel.

De kasten werden vervaardigd in eik en werden in de loop der jaren ook zwart gebeitst uitgevoerd of afgewerkt met witte lak. Het overhangende bovenblad verleent aan het silhouet van de BIRDS-kasten een zekere lichtheid. Zonder dit slanke horizontale element zou het eiken meubel bijzonder zwaar en log overkomen. Nicole Hermans beschrijft in bevlogen proza hoe zij BIRDS ervoer:

¹²¹ HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

“Zowel verticale als horizontale kasten in eik vertalen als geen ander de bevroren verstilde essenties van vliegende vogels. Het zijn kasten die als gestileerde organische vertalingen in hout, het zoeken naar de juiste poëtische vorm uitstralen.”¹²²

Relatief lange tijd na de serie BIRDS, kwam Van Praet in 1982 nogmaals aanzetten met een kastenprogramma, SFINX genaamd (zie afb. 42). Alweer werden de kasten in productie gebracht bij een buitenlandse firma, ditmaal Hennie De Jong, int. Products uit Utrecht. Het betreft een serie gelakte meubelen uit MDF, die helemaal in de tijdsgeest pasten dankzij de mogelijkheid om legplanken toe te voegen en dankzij de keuzevrijheid die de consument kon genieten inzake verschillende kleuren en nuances voor de fronten.¹²³ De vormgeving van het SFINX-kastenprogramma refereert gedeeltelijk aan de serie BIRDS, maar verschilt er nadrukkelijk van, door de robuustere lijnvoering en de ‘modernere’ materiaalkeuze. Ook de afwerking van de hoeken van de kasten, maakt het ontwerp dynamischer.

Van Praets eerste particuliere opdrachtgevers stimuleerden zijn creativiteit nog meer en in 1968 ontstond het ‘objectmeubel’ VIER SEIZOENEN (zie afb. 43). Deze kast is – naast een praktisch opbergmeubel – ook een kleur- en materialenstudie. De kleuren zijn ondanks hun felle aard, wel op elkaar afgestemd en verlenen ondanks de gedurfde combinatie een zekere zachtheid aan het strakke, geometrisch geconcepioneerde meubel. Van Praet weet tevens met de gelakte MDF-platen een boeiend lijnenspel te creëren dat de driedimensionaliteit van het meubel nog benadrukt. De spiegel die hij als bovenste vlak op het meubel plaatste, verleent enerzijds diepte en zorgt anderzijds voor een bijkomende visuele sensatie, wanneer de zon of een kunstmatige lichtbron worden weerkaatst.

Bij de vroegste ‘objectmeubels’ die Van Praet creëerde, mag ook DE BELGISCHE KAST uit 1978 (zie afb. 44) gerekend worden. Deze bergkast die ook als barmeubel kan fungeren, ontsproot uit Van Praets visie op de Belgische communautaire problematiek. De opendraaiende cilinder in de Belgische kleuren symboliseerde op driedimensionale wijze het lange proces van de definitieve vorming van de drie

¹²² HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

¹²³ SMOUT, M. C., *De onbekende kant van Frans Van Praet*, s.d., p. 119.

gewesten. In dit vroege ‘objectmeubel’ combineerde Van Praet zijn conceptuele inventiviteit met zijn sculpturale gave. De onzekerheid omtrent de Belgische federalisering werd vertaald in “*een meubelbeeld, een sculptuur waardig, waarin volume, massa en ruimte de karakteristieken zijn die hij speels benut*”¹²⁴. De hoogglans polyesterlak werd op het MDF aangebracht met een onberispelijke techniek: geen enkel stofje of onregelmatigheid kan worden ontdekt op het gladde oppervlak. Binnenin gebruikte Van Praet ook plexiglas – een ander door hem geliefkoosd materiaal – wat DE BELGISCHE KAST een bijkomende dimensie opleverde.

Hierbij moet opgemerkt worden dat André Verroken slechts twee jaar later de kast SWEET BELGIUM ontwierp. Hij liet zich inspireren enerzijds door de Memphistrend op het vlak van kleurgebruik en anderzijds door iconen als Emile Veranneman en Pieter De Bruyne op het vlak van vormtaal.¹²⁵ Het is niet uitgesloten dat de symboliek die Van Praet verwerkte in zijn BELGISCHE KAST Verroken op een of andere – directe of indirecte – manier inspireerde voor zijn eigen concept omtrent de Belgische communautaire problematiek.

ROOD-WIT (zie afb. 45) valt dan weer eerder een echt hommagemebel te noemen: het barmeubel werd ontworpen naar de basisprincipes van de architectuurpraxis van Ludwig Mies Van der Rohe. Opnieuw wordt gebruik gemaakt van met hoogglans gelakt MDF, deze keer in combinatie met glas en verlichtingselementen. Het zwaartepunt van de constructie ligt in het gesloten volume bovenaan, bijkomend benadrukt door het tweekleurige rood-witte topblad dat zowel aan weerszijden als vooraan aanzienlijk overhangt. Hiermee verwijst Van Praet uitdrukkelijk naar de architectuur van Mies Van der Rohe, die wordt gekenmerkt door strakke repetitieve stalen geraamtes, ingevuld met glaspartijen. Van Praet liet zich voor het meubel ROOD-WIT duidelijk inspireren door het Duitse paviljoen voor de wereldtentoonstelling te Barcelona in 1929, dat werd ontworpen door Mies Van der Rohe. De gelijkenissen met de ver uitstekende dakranden is meteen duidelijk. De vierkante glazen legplanken van ROOD-WIT versterken het zware volume erboven nog meer door hun transparantie en lichte constructie. De verticale middellijn fungeert

¹²⁴ HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

¹²⁵ VALCKE, J., *Verroken or the solitude of a furniture designer*, in: *Design in Flanders 1980-1995, 1st Triennial for Design in Flanders, Museum for Decorative Arts, Ghent, 30 November 1995 - 3 March 1996*. [<http://www.zuper.com/portfolio/vizodka/designindex.html>].

niet alleen als constructief element, maar draagt tevens bij tot de harmonie en absolute symmetrie van dit unieke ‘objectmeubel’ uit 1978. Ze verwijst ook expliciet naar de manier waarop Ludwig Mies Van der Rohe in het paviljoen te Barcelona de muren ogenschijnlijk als niet-dragende structuren in zijn architectuur aanwendde.

In 1980 volgt de MONDRIAANKAST (zie afb. 46), een zuiver hommagemeeubel dat erg expliciet en letterlijk verwijst naar het werk van Piet Mondriaan. Het front van dit lage opbergkastje lijkt op een van de COMPOSITIES IN ROOD van deze kunstenaar, maar Van Praet voerde alles evenwel uit met een afwijking van 15 graden naar rechts. Hoewel het werk van Mondriaan gekenmerkt wordt door een extreme tweedimensionaliteit, verleent Van Praet daarentegen juist een derde dimensie eraan door de gekleurde vlakken en de zwarte lijnen uit het front te verheffen. De blokjes en smalle balken zijn uitgevoerd in plexiglas en het vergde heel wat vakmanschap om ze te vervaardigen.

Zes jaar later waagt Van Praet zich aan een HOMMAGE AAN VINCENT VAN GOGH (zie afb. 47) in de vorm van een mobiel bergmeubeltje op wieltjes, vervaardigd uit MDF, afgewerkt met glanslak. In tegenstelling tot de MONDRIAANKAST, citeert hij hier niet letterlijk uit het werk van de kunstenaar maar verwerkt hij daarentegen wel diens persoonlijkheid en zijn eigen ervaringen in dit ‘objectmeubel’. Zoals reeds in het inleidende deel over het ‘objectmeubel’ van Van Praet werd gesteld, worden in de meeste van zijn ‘Einzelmöbel’ de grenzen tussen de kunst en de functionaliteit afgetast. Op het eerste zicht lijkt het meubel volkomen onfunctioneel door de vele hoeken en schuine lijnen. De vorm van het meubel refereert echter volgens Van Praet aan de dualiteit in de persoonlijkheid van Van Gogh. De scheiding in het midden veruitwendigt die tweedeling. De ‘luchtlagen’ zijn geïnspireerd op het Romaanse kerkje van Auvers-sur-Oise waar Van Gogh werd begraven. Het concept van het meubel ontstond na een lange nachtelijke conversatie met zijn vriend Fred Bervoets, die plaatsvond aan de kerkmuur van Auvers-sur-Oise, toen ze beiden deelnamen aan de Van Gogh fietsroute in 1986, een tocht van ongeveer 900 km en het einde van de tocht nabij was.

De HOMMAGE AAN JAN COX (1984) (zie afb. 48) bevat dan weer wel een letterlijke verwijzing naar het werk van de kunstenaar. Het opbergmeubel met lichtbron dat werd opgesteld in een compositie met een salontafel en rode verticale wandlampen, herhaalt de compositie in het werk HET LICHT AAN HET EINDE VAN DE POORT van schilder Jan Cox, maar dan in de ruimte en met een functioneel aspect.

Toch mag men stellen dat dit werk van Van Praet eerder grenst aan de beeldende kunst dan aan het meubelontwerp en daarom zal de *Hommage aan Jan Cox* verder toegelicht worden in het hoofdstuk “Design versus Kunst”.

De *HOMMAGE AAN EMILE VERHAEREN* (1994) (zie afb. 49) is in tegenstelling tot het kunstwerk dat de *HOMMAGE AAN JAN COX* eerder is, een zuiver uniek ‘objectmeubel’ dat werd gemaakt op vraag het genootschap verbonden aan de Belgische dichter (1855-1916)¹²⁶ en het Provinciaal Museum Emile Verhaeren te Sint-Amands, het geboortedorp van Van Praet. Van Praet gaf het een geheimzinnige vormgeving mee: de superpositie van de conische vormen die de vier poten van het meubel uitmaken, wordt geabstraheerd in het zware opbergvolume erboven. Verhaeren hield, hoewel hij door zijn opleiding op het door streng Franstalige jezuïeten geleide Sint-Barbaracollege in het Frans publiceerde, ook ontzettend veel van Vlaanderen. Van Praet is ook een man die van zijn land houdt en Sint-Amands, de plaats waar beiden opgroeiden, verbond hen bovendien. Het meubel is vervaardigd uit notenhout en gelakt en met bladgoud versierd MDF, wat het geheel een erg rijkelijk uitzicht verleent.

Vanaf 1982 ontwerpt Van Praet op zeer regelmatige basis voor de Belgische firma Belgochrom die meer en meer Belgische ontwerpers onder de arm. Getuigen daarvan zijn de meubelreeksen en kastenprogramma’s *DIAMONDS* (1982), *SHAMROCK* (1982), *XENAKIS* (1990) en *MILHAUD* (1990). Het *SHAMROCK*-meubelprogramma deed het bijzonder goed en werd – naast de West-Europese landen – zelfs verkocht op de Canadese en Amerikaanse meubelmarkt. Ook de *SATI*-kast (zie afb. 50) werd vanaf 1988 bij Belgochrom in productie gebracht. Deze metalen commode heeft de plattegrond van een segment van een cirkel en is geconstrueerd volgens de Egyptische harmonieleer. De kast vertoont sterke gelijkenissen met de *SEGMENT*-kast (cf. infra), maar de vormtaal is zuiverder en het verschil in materiaalgebruik verleent de *SATI*-kast een volstrekt ander uitzicht.

De *PENNENBAK* (1985) (zie afb. 51) liet Van Praet toe om uitdrukkelijk vorm te geven aan zijn ongebreidelde fantasie, zonder daarbij de functionaliteit van het meubel uit het oog te verliezen. Vanzelfsprekend is het meubel een uitvergroete versie

¹²⁶ SMOUT, M. C., *De onbekende kant van Frans Van Praet*, s.d., p. 118 en de website www.emileverhaeren.be

van de klassieke en scharnierende pennenbak, die jarenlang in de klas en op kantoor zijn nut bewees door de handige tweelagige opbouw waarin allerhande schrijfmateriaal kon worden opgeborgen. Van Praet vertaalde deze functionele constructie naar een meubel dat door zijn grotere schaal veel meer functies aankon dan de kleine versie. Hij ontwikkelde dit meubel met in het achterhoofd de veranderende wooncultuur: veel meer mensen gingen sneller alleen wonen, met als resultaat dat ze vaak op een kleine oppervlakte heel wat woonfuncties dienden te vervullen; de PENNENBAK kon hen daarbij helpen. Net zoals het model, draaiden de verschillende laden rond een scharnierpunt, waren er ontzettend veel opbergmogelijkheden en kon de bovenste plank uitgeschoven worden om enerzijds toegang tot het bovenste ladeblok te verlenen en anderzijds om op die manier een bureautafel of zelfs een eettafel te creëren. Ondanks het grote potentieel van dit meubel en verwoede pogingen, werd het ontwerp niet opgepikt door bedrijven als Ikea.

De PENNENBAK figureerde ook in de signaaltentoonstelling WONEN MET ADRIAAN in 1986 (cf infra) en werd in 2002 aangekocht door de Katholieke Universiteit Leuven. Het meubel bevindt zich heden in de Wetenschappelijke Bibliotheek op de Campus Arenberg te Leuven, die werd ontworpen door de internationaal gerenommeerde architect Rafael Moneo.

Met de ladekast GOTHIEK uit 1987 (zie afb. 52) gooit Van Praet het over een heel andere boeg. Heel even verlaat hij het normenstelsel van de Egyptische canon en baseert hij dit meubel op de verhoudingen van de architecturale gotische stijl. De afwisseling van zwarte en witte gelakte laden (zowel mat als hoogglanzend) die verschillen van grootte en als het ware opeen gestapeld liggen, refereert sterk aan de gotische kathedralen zoals die bijvoorbeeld in Toscane te bewonderen zijn¹²⁷. Het in plexiglas vervaardigde tentoonstellingskastje voor kleine verzamelobjecten dat zich bovenop de laden bevindt, heeft een duidelijke spitsboogvorm. Om het geheel wat meer transparantie te verlenen en om de zware constructie van de zwart-wit afgewisselde laden (bestemd voor het bewaren van zeefdrukken, schetsen, etsen enzovoort) enigszins te counteren, werden aan weerszijden van de kast platen in getemperd glas aangebracht. Deze kast werd in een reeks van zes exemplaren

¹²⁷ Met name de Dom van Siena is een schitterend voorbeeld van deze Italiaanse interpretatie van de gotiek.

vervaardigd, waarvan er zich tot voor kort één in het bezit van Van Praet zelf bevond en de overige behoren tot kunstcollecties zoals die van Dexia Bank Brussel.

In 1988 volgde een reeks VITRINEKASTEN VOOR DE FIRMA MEYVAERT (zie afb. 53) in hout en glas. Van Praet verwerkte op een speelse en tegelijk ingenieuze wijze de firmanaam in het meubel door het onderstel de vorm van de letter M te geven. Een jaar later, in 1989 ontwikkelde hij de kast LOLITA (zie afb. 54-55). Dit meubel was alweer een uitdrukkelijke studie naar de Egyptische canon, maar gaf tevens blijk van het zoeken van Van Praet naar de opperste functionaliteit van een meubel. LOLITA was uiterst geschikt als dientafel voor de horeca of als meubel waarin men zijn documenten kon klasseren. In het jaar 1989 bleek Van Praet uiterst productief te zijn op het vlak van sculpturale opbergmeubels. De meubelen BARRIÈRES en SESAME werden in datzelfde jaar ontworpen. BARRIÈRES (1989) (zie afb. 56-57) maakte Van Praet naar aanleiding van de tentoonstelling *Barrières* in 1990 (cf. infra). De ontwerptekening voor dit meubel geeft enigszins prijs hoe de ontwerper dit meubel concipieerde: hoewel er geen ronde vormen in het uiteindelijke meubel aanwezig zijn, ziet men op de tekening de cirkelvorm en haar afgeleiden van waaruit Van Praet vertrok om harmonieuze verhoudingen te doen ontstaan tussen de verschillende elementen van de kast. Het meubel maakt optimaal gebruik van de drie dimensies die de mens kan ervaren; het kan volledig op zichzelf midden in een ruimte geplaatst worden, bijvoorbeeld als dientafel in een restaurant. De combinatie van rijkelijke materialen als wortelhout van notelaar en bladgoud met MDF dat werd bekleed met gekleurd en glanzend formica maken van BARRIÈRES een echte blikvanger. Het meubel BARRIÈRES werd slechts in twee exemplaren vervaardigd. Eén ervan bevindt zich in de collectie van het Vlaamse Gewest, het andere is tot op heden nog in het bezit van Frans Van Praet, maar wordt te koop aangeboden samen met enkele andere meubelen die zich in het atelier in het Mercator-Orteliushuis bevonden¹²⁸.

Het hangende secretairemeubel SESAME (zie afb. 58) getuigt niet alleen van Van Praets voortdurende zoeken naar harmonieuze verhoudingen – hier door middel van de Egyptische canon (cf. supra) – maar tevens van zijn uitzonderlijke gave om sculpturale en zelfs monumentale meubelen te ontwerpen. SESAME geeft net zoals LOLITA en GOTHIEK niet meteen haar voornaamste functie prijs. De gebruiker dient

¹²⁸ Omwille van het beëindigen van de huurovereenkomst in juli 2007 diende Van Praet zijn atelier elders onder te brengen. Dit bracht plaatsgebrek met zich mee, waardoor hij zich van verscheidene meubels en prototypes diende te ontdoen. VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 20 juni 2007.

deze meubelstukken heel behoedzaam te benaderen en te ontdekken. SESAME is een unieke sculpturale meubelcreatie (opnieuw volgens de normen van de Egyptische canon) en verkrijgt daardoor als het ware de status van een kunstwerk, al is het meubel uiterst functioneel. Het heeft net zoals de zeventiende- en achttiende-eeuwse schrijfkabinetten vaak hadden, geheime lades en handig verborgen opbergruimtes. SESAME is vervaardigd uit MDF en is gelakt in zowel matte als hoogglanzende lak. Het kleurenpalet is eerder koel door de afwisselende horizontale stroken donkerblauw en wit. De reflecties in de spiegel die gedeeltelijk gezandstraald werd, verlenen niet alleen diepte aan het meubel, maar geven de eerder logge constructie ook een vorm van lichtheid mee. De compositie vertoont heel wat verwantschappen met de Memphistrend die in jaren sterk opgang maakt.

Ook de kast SEGMENT (1989) (zie afb. 59) past in bovenstaand rijtje. Dit meubel is bestemd om vrij in de ruimte te staan en te functioneren als scheidingselement en barkast. Net zoals SESAME, LOLITA en GOTHIEK, is het ontworpen volgens de Egyptische canon. De kast SEGMENT dankt echter ook zijn naam daaraan, aangezien het een deel, een 'segment' van het ei van Ptah is.

MAUD (1993) (zie afb. 60) is een 'objectmeubel' dat sterk verwant is met SEGMENT, niet in het minst door de functie van scheidingswand die het meubel moeiteloos kan vervullen en door het ontwerp ervan. Wanneer men het meubel in bovenaanzicht bekijkt, zien we een sterke analogie met het ontwerp van SEGMENT en van de SATI-KAST voor Belgochrom. De materialen die voor MAUD werden aangewend, verschillen echter danig van voornoemde meubels: de scheidingswand is in donker, geloid leer uitgevoerd en de rest van het meubel bestaat voornamelijk uit roestvrij staal. Bovenop bekronen twee trechtervormige koperen lampjes het geheel.

Vanaf 1990 verlaat Van Praet enigszins het pad van de gelakte meubels. Hij keert in enkele meubelontwerpen terug naar de natuurlijkere materialen, die hun eigen kleur mogen behouden. Zo vormt het PROTOTYPE VAN EEN LADEKAST uit 1990 (zie afb. 61) een mooie overgang: het is gedeeltelijk vervaardigd uit governist MDF en gedeeltelijk uit massief perenhout. Bovenop de ladekast is een glazen blad gemonteerd. De kast heeft een nogal organische vormgeving meegekregen en deze lijn wordt verder doorgetrokken in het meubel IL GOLFO uit 1995 (cf. infra). Tussen deze twee ontwerpen, bevinden zich echter ook nog de barkasten TREES (1991) (zie afb. 62-63). Zij geven uitdrukkelijk blijk van een geometrische opbouw volgens Van

Praets interpretatie van de Egyptische normen en bestaan in twee versies: een twee- en een drielagige versie, respectievelijk in donkerder (uniek exemplaar) (zie afb. 62-63) en in lichter (twee exemplaren) (afb. 63) houtfineer van perelaar. Aan de zijkanten zijn puntige elementen toegevoegd en de bovenzijde van het meubel is volledig met bladgoud bedekt, wat in combinatie met het natuurlijke uitzicht van het houtfineer zorgt voor een luxueuze aanblik.

IL GOLFO (1995) (zie afb. 64) is eveneens een toonbeeld van de sculpturale meubelkunst, eigen aan Frans Van Praet. Deze commode heeft behalve de achterzijde, geen rechte lijnen of vlakken. De organische vormgeving kan echter niet beletten dat Van Praet er een zeer strenge geometrie en symmetrie in verwerkte. De buffetkast uit massief perenhout blijft ondanks zijn onregelmatigheden in vorm, toch uiterst harmonieus en rigide in opbouw.

Voor het Belgische Juventa¹²⁹ ontwierp Van Praet in 2000 een volledig meubelprogramma voor de eet- en woonkamer, G(AIM) (zie afb. 65-69) genaamd. Aangezien het voornamelijk bestaat uit bergmeubels, wordt het onder deze paragraaf besproken. De strakke vormgeving van de G(AIM) meubels is enigszins atypisch in het werk van Van Praet. De kasten, tafel en stoelen die voor dit meubelprogramma werden ontworpen, neigen eerder naar de minimalistische kant van het spectrum. Van Praet creëerde eerder wel al minimalistische meubels zoals bijvoorbeeld de BATHROOM CLOSET (cf. infra). Bij het ontwerpen van G(AIM), liet Van Praet zich inspireren door de architectuur want *“de buitenvorm van het meubel refereert aan een huis dat het interne gebeuren omhult en isoleert van de omgeving.”*¹³⁰

De kasten van de G(AIM)-reeks kunnen zowel op de grond geplaatst als tegen de muur bevestigd worden. De ontwerpen verschillen tevens van elkaar doordat sommigen als het ware gekaderd worden door een bijkomende constructie waarin de eigenlijke kast lijkt te zweven. De lichte beukenhouten kleur en de zuivere rechte lijnen en vormen verlenen de meubels een hoge graad van moderniteit en tijdloosheid. Ondanks het hoge minimalistische gehalte, blijft een speels element in de ontwerpen aanwezig in de vorm van de witte strook die over de volledige lengte van de tafel loopt. Ook de poten zijn niet conform de normale verschijningsvorm. De G(AIM) TAFEL (zie afb. 68) heeft hele brede steunvlakken in plaats van de klassieke poten. Het hele meubelprogramma wordt gekenmerkt door een hermetisch karakter.

¹²⁹ Zie ook www.juventa.be

¹³⁰ *Forum*, in: *Decors*, maart-april-mei 2004, p.136.

In tegenstelling tot de G(AIM)meubelen, toont de BATHROOM CLOSET (1991) (zie afb. 70-71) haar binnenstructuur reeds aan de buitenkant. In de openingen in het front van de verticale kast, passen de legplanken. Deze openingen zorgen voor ritmering en harmonie in het meubel. Het koele wit van de buitenkant wordt gecounterd door de warme natuurlijke tinten van de houten legplanken.

4.2.3. Tafels en bureaumeubelen

Een van Van Praets vroegste ontwerpen was de TAFEL UIT NOTELAAR (1962). Dit ontwerp ontsluitte reeds de ambities die Van Praet koesterde om zijn ontwerpen zo multifunctioneel mogelijk te maken. De tafel had namelijk een los blad dat aan de ene zijde uit notenhout bestond en aan de andere zijde formica. Van Praet paste het materiaal dat toen opgang maakte (cf. supra) op een creatieve wijze toe en creëerde zo een praktische, nuttige en goedkope tafel¹³¹ waarvan het blad naargelang de aard van de activiteit – een formeel etentje of een knutselpartijtje met de kinderen – kon omgedraaid worden. Analoog met de tafel uit notelaar, was de twee jaar jongere tafel FORMICA (1964). De herkomst van de naam behoeft vanzelfsprekend geen verdere uitleg. Van Praet gaf deze tafel afgeronde hoeken en een uittrekbaar verborgen blad in gezandstraald glas om de tafel naar wens te vergroten of te verkleinen. Hermans ontwaart hierin reeds de typerende multifunctionaliteit in de meubelontwerpen van Van Praet.¹³² Ook het ‘objectmeubel’ TRIP TRAP (1980) (zie afb. 72-73) is een multifunctioneel ontwerp. Het kan dienen als tafel of als secretaire, al naargelang men het getrapte onderstel aanpast. Twee van de puntige tafelpoten zijn felrood gekleurd en contrasteren met het blauwe glas van de trap. De getorste verticale elementen verwijzen duidelijk naar de traditionele draaitechniek die sinds eeuwen toegepast wordt in de houtbewerking en meubelkunst.

In 1981 gooit Frans Van Praet bijzonder hoge ogen met zijn tafel BI-KWADRAAT (zie afb. 74-77) De tafel werd geselecteerd voor *Multipurpose furniture*-tentoonstelling te Miami en in 1982 werd ze nogmaals uitgekozen, maar ditmaal in het Miami Art Center. Het ontwerp is ingenieus te noemen aangezien het zich perfect

¹³¹ HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen* [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

¹³² Ibidem.

aanpast aan de noden van de gebruiker(s). Men kan tot twaalf gasten plaatsen wanneer men alle elementen van de BI-KWADRAAT-TAFEL uitvouwt. De tafel heeft verschillende uitvoeringen; er is één waarbij er in het centrum van de tafel nog een ronde poot is gemonteerd, die onderaan precies dezelfde afgeronde vorm heeft als de poten van de BI-STOEL (cf. supra). De versie die in Miami werd tentoongesteld (zie afb. 77) had vier poten waarvan er twee diagonaal visueel met elkaar verbonden werden door een lat waartegen de plooielementen gesloten lagen. Aan elke zijde werd net onder het tafelblad een uitschuifbare roede gemonteerd, waarop het uitgevouwde element kon rusten.¹³³

De bureautafel FAN (1984) (zie afb. 78) is een tweede variant op de uitschuifbare en vergrootbare tafel. De naam FAN verwijst naar ‘waaier’, de vorm van deze aanpasbare tafel. De basis is een cilinder die dienst doet als opbergruimte waarrond de tafelbladen uitwaaiëren. De tafelpoten van de verschillende delen komen perfect bij elkaar samen wanneer de tafel volledig in elkaar geschoven is en op haar kleinst is. FAN is vervaardigd uit gelakt en gestratificeerd hout. Ze verenigt verschillende functies en mogelijkheden in zich en is daarom een typisch ontwerp van Van Praet. FAN werd in 1984 geselecteerd door het Design Centre te Brussel. Het ontwerp getuigt van een groot dynamisme en Van Praets durf om plastische vrijheid te nemen in een functioneel ontwerp.

De vrijheid van ontwerp vindt men tevens terug in de tafel FARFALLA (1990) (zie afb. 79-82), in productie gebracht door Belgochrom. Twee glazen cirkels snijden elkaar en het gemene vlak werkt Van Praet vervolgens driedimensionaal uit: de grote metalen centrale tafelpoot dient slechts langs weerszijden summier gestabiliseerd te worden. Het resultaat is een zeer sculpturale tafel en salontafel die ondanks de stevige voet een vederlicht allure verkrijgen door de verwijzing naar een vlinder. Van Praet bewijst hiermee dat hij aan volkomen functionele objecten een vierde speelse dimensie kan toevoegen zonder daarbij te vervallen in een kitscherige aanpak.

De EI-TAFEL (afb. 83-87) die Frans Van Praet in 1986 ontwierp, werd door BV Hennie De Jong Int. Products te Utrecht in productie gebracht. Ze nam een jaar later ook deel aan een tentoonstelling in Keulen en in Amsterdam. Reeds in de allereerste

¹³³ Het meest succesvolle product van meubelproducenten Van den Berghe-Pauvers, de CIRKANTE TAFEL, vertoont echter ontzettend veel gelijkenissen met de BI-KWADRAAT-TAFEL van Frans Van Praet. De eerstgenoemde werd in 1976 ontworpen, de laatstgenoemde zoals gezegd in de tekst, pas in 1981. Voor meer informatie over de CIRKANTE TAFEL verwijs ik naar de scriptie van Ellen De Clercq, *Van den Berghe-Pauvers. Van hout tot meubel. Twee generaties moderne vormgeving*. (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling Universiteit Gent, 2003).

notities die leidden tot deze tafel, zijn verwijzingen naar de Egyptische godheid Ptah aanwezig. In het document dat het ontstaan van de EI-TAFEL en haar productieproces minutieus beschrijft¹³⁴, staat te lezen dat Van Praet reeds in het prille begin van de eerste ontwerpfase nadrukkelijk kleur aanwendt in de ontwerptekeningen. Ook geven de tekeningen blijk van een gedurig zoeken naar het polyvalente: Van Praet wil ruime mogelijkheden creëren om de tafel aan elke nood van de gebruiker te kunnen laten tegemoetkomen. De eivorm en de opdeling ervan in vier delen laat dit zonder enig probleem toe. Ze kan verkleind worden tot een vierkant blad van één vierkante meter, maar men kan met toevoeging van enkele volumes ook een ronde tafel maken. De elementen die bij een van de vele andere opstellingen afvallen, blijven echter bruikbaar, zij het dan als wand- of hoektafeltje. Zo komt de EI-TAFEL in elke situatie volledig tot haar recht en kan ze zich moeiteloos laten aanpassen in tegenstelling tot traditionele ronde, vierkante, rechthoekige of ovale tafels (zie afb. 86-87).¹³⁵ In 1995 wordt de EI-TAFEL – die werd uitgevoerd in lakwerk – volledig in massief kerselaar gerealiseerd. Deze materiaalkeuze beïnvloedt het karakter van het meubel en zijn relatie met de andere elementen van het interieur: de uitvoering in massief kerselaar beantwoordde in het midden van de jaren negentig wellicht aan de toenemende vraag naar natuurlijkere materialen in de meubelindustrie.

In 1987 ontwerpt Frans Van Praet een reeks van twaalf spiegels (cf. infra) en twee salontafels voor het Kortrijkse bedrijf Mirodan Creation¹³⁶, dat gespecialiseerd is in het toepassen van (spiegel)glas in allerlei ontwerpen. De salontafels van Van Praet zijn zeer geometrisch opgebouwd; de glaspanelen zijn vanzelfsprekend niet gemakkelijk te manipuleren en te monteren, maar het glas verleent Van Praets ontwerpen een grote transparantie, waardoor het gebruik van ingewikkelde en in elkaar hakende geometrische vormen voor deze salontafels, geoorloofd is. Een van de tafels (zie afb. 88) is bijzonder asymmetrisch opgebouwd en het centrale gekantelde vierkante vlak dat de trapjes onder het tafelblad als het ware volkomen arbitrair doorsnijdt (hier in groen melkglas), zien we later verschijnen bij meubels als SEGMENT (1989), maar ook het tafelblad van het scheidingsmeubel MAUD (1993) wordt op een analoge wijze doorsneden (cf. supra).

¹³⁴ VAN PRAET, F., *Een meubel. Ei-Tafel*, [onuitgeg.], s.d.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ zie www.mirodancreation.be

Geometrie is tevens sterk aanwezig in het bureau ZANONA (1988) (zie afb. 89). Het meubel is opgebouwd rond een cirkelvormige tafel op een enkele centrale conische poot. Om deze kleine conferentietafel visueel stabiel te laten ogen, voegt Van Praet een bureaumodule toe, die zich in een rechte hoek rond de tafel plooit. Het blad heeft ter hoogte van de zitplaats aan de linkerzijde een halfronde uitsparing, die het zitcomfort enigszins verhoogt. De rechterzijde is voorzien van een rechtopstaand balkvolume dat opbergruimte creëert. ZANONA verenigt meerdere functies in zich en geeft aldus blijk van Van Praets opmerkelijke begrip van de noden van de gebruiker.

Enige gelijkenis met het bureau ZANONA, valt te ontdekken in het bureaumeubel dat Van Praet voor particulier opdrachtgever Devos (zie afb. 90) ontwierp. Dit uiterst kleurrijke ontwerp volgens de Egyptische canon, bestaat uit gelakt hout, glas en een marmeren schrijfblad. Het geheel geeft blijk van een zekere monumentaliteit en sterke geometrische expressiviteit. Hiermee is dit bureaumeubel sterk verwant met de ontwerpen die voortvloeiden uit de Memphisbeweging. Ook het kleurgebruik doet denken aan de meubelen van Sottsass en konsoorten. In het bijzonder de schrijftafel SOPHIA van Aldo Cibic (zie afb. 91) vertoont in haar vormgeving, kleur- en materiaalgebruik (fineer en gelakt hout) opvallende gelijkenissen met het bureaumeubel DEVOS.

In 1992 kan Van Praet ondanks de drukte door de Expo te Sevilla, toch nog genoeg tijd vrijmaken om nog enkele particuliere opdrachten aan te nemen en te voltooien. Het directiebureel COCKMARTIN (zie afb. 92) is daar een goed voorbeeld van. Ook ontwerpt hij in datzelfde jaar voor Goedele Liekens een tafel en een kast. Het COCKMARTIN-bureau is alweer een staaltje van Van Praets kunnen; hij maakt van het bureau een opmerkelijk dynamisch geheel dat zich laat aanpassen aan de noden van de gebruiker. Op twee punten aan weerszijden van het schrijfblad scharnieren de twee ladeblokken, zodat de gebruiker steeds alles bij de hand heeft. De eenvoudige kleuren – wit voor het tafelblad en donkergrijs voor de opbergmodules – zijn enigszins atypisch voor de ontwerpen van Van Praet, maar hiermee toont hij aan dat hij in zijn ontwerpen ook steeds rekening houdt met de wensen van de opdrachtgevers en de compatibiliteit met wat zich reeds in hun interieur bevindt.

De erfenis van Van Praets werk voor het Belgische paviljoen voor de wereldtentoonstelling te Sevilla, is groot. De samenwerking die ontstond met Val Saint Lambert voor de VAL TABOURET kreeg reeds een eerste vervolg in 1993 met de

tafel VALDEMOSA.¹³⁷ VALDEMOSA bestaat uit een ingenieuze combinatie van kristal met metalen buizen. Ook deze tafel is uiterst multifunctioneel geconcipieerd doordat de poten in de hoogte verstelbaar zijn. VALDEMOSA kan bijgevolg als salon- of eettafel dienst doen. De tafel werd opgenomen in de tentoonstelling *Kristal, een nieuw gezicht*, die Van Praet organiseerde in samenwerking met Val Saint Lambert in het Mercator-Orteliushuis. De samenwerking tussen de Waalse kristalproducent en Frans Van Praet bleef echter niet tot het zitje en de tafel beperkt; ook Van Praets verschillende HOMMAGES AAN MAGRITTE werden vervaardigd uit kristal (cf. infra).

Niet alleen kristal is een van de geliefkoosde materialen van de ontwerper, ook hout in al zijn soorten kan hem bekoren. In 1996 tekent hij de tafel GODELAINE (zie afb. 93) die net als de BI-KWADRAAT-TAFEL (zie afb. 74) uitbreidbaar is, maar dan op een geheel andere wijze: deze lange tafel uit massieve beuk kan van 240 cm door middel van de vleugels, verlengd worden tot 370 cm. Het massieve materiaal wordt veruitwendigd door het ontwerp dat erg brede tafelpoten heeft. Ook het prototype voor de recenter ontworpen tafel GRANDE uit 2005 (zie afb. 94) werd uit massief hout vervaardigd. Het betreft hier massieve Franse eik. Ondanks de massiviteit van het materiaal, lijkt de tafel in een voortdurende evenwichtsstrijd verwickeld te zijn. De vier poten lijken het blad maar ternauwernood te kunnen dragen en men ziet als het ware de krachten van de verschillende elementen op elkaar inwerken. De contradictie – bewerkstelligd door de wisselwerking tussen het massieve materiaal en de delicaat lijkende vormgeving – maakt dit ontwerp bijzonder boeiend.

Dat Frans Van Praet een polyvalent ontwerper is, mag reeds duidelijk zijn. Het volgende ontwerp dat hier zal besproken worden, met name het ontwerp voor het ‘ontbijtmeubel’ QUICK BRUNCH (1999) (zie afb. 95-98), bewijst echter nogmaals dat hij zich als ontwerper nagenoeg moeiteloos schikt naar de omstandigheden. Zonder enig probleem beweegt hij zich van luxeproducten, zoals de objecten die door Val Saint Lambert gerealiseerd worden, naar producten die bestemd zijn voor massaproductie en –consumptie. QUICK BRUNCH is een ietwat futuristisch ontwerp voor een plaatsbesparend meubel dat tevens uitgerust is met enkele accessoires en bijpassende krukjes, waardoor het uiterst geschikt is om aan te ontbijten. Het meubel bestaat uit metalen buizen en een tafelblad waarvan de langste zijden inklapbaar zijn,

¹³⁷ G.B.M., *Kristal is fascinerend materiaal. Een tafel tussen de mooiste stukken van Val-Saint-Lambert*, in: *Het Nieuwsblad*, 19 juni 1995, p. 15 en: G.B.M., *Het nieuwe gezicht van kristal. Ontwerpen van Frans Van Praet in Mercator-Orteliushuis*, in: *Het Nieuwsblad*, 15 juni 1995, p. 12.

zodat de breedte kan beperkt worden tot die van het onderstel, wanneer het meubel niet gebruikt wordt. In het ontwerp werd niet alleen met het gebruiksgemak rekening gehouden, maar er werd ook gestreefd naar de meest ongecompliceerde productiewijze. Een prototype van het bijhorende krukje (zie afb. 98) toont de eenvoudige constructie aan: drie metalen buizen worden door een enkele bol en een stabiliserende metalen buising samengehouden en bekroond met een rond zitvlak. Frans Van Praet kreeg in 1999 met QUICK BRUNCH de *Designprijs van Knokke*, wat toch een zekere erkenning met zich meebracht voor zijn werk.

DUBBELGANGER (zie afb. 99) is dan weer niet zo eenvoudig in productie te brengen. Deze eet- of vergadertafel is geconstrueerd middels een metalen frame waarin zowel boven- als onderaan veelkleurige vierkanten in geëmailleerd staal – geproduceerd door de Emaillerie belge – worden geplaatst, die naar believen kunnen worden veranderd. De naam DUBBELGANGER is te verklaren doordat de oorspronkelijke idee achter het ontwerp een spiegelbeeld van boven- en onderkant betrof. De tafel werd ontworpen naar aanleiding van de tentoonstelling *Recycling Art* in Galerij Kunstgang te Hasselt in 1999 en is een uniek stuk dat tot voor kort dienst deed in Van Praets atelier in de Kloosterstraat, maar sinds mei 2007 te koop werd aangeboden, samen met een tiental andere meubelstukken.

Er is geen groter contrast mogelijk tussen de netjes afgewerkte en geëmailleerde staalplaten van DUBBELGANGER en het ruwe uitzicht van de tafel EMOTION (2003) (zie afb. 100). De tafel wordt tevens vergezeld van kasten en een legplankensysteem. Van Praet verenigt in de erg onconventionele tafel EMOTION zowel het verleden als de toekomst, waar men in het heden van kan genieten. De houten planken die ettelijke jaren oud zijn, vaak wormgaten vertonen en er uiterst verweerd uitzien, worden in hun degeneratieproces bevroren door ze als het ware te vangen in kristalpolyester, waarmee Van Praet reeds veelvuldig experimenteerde in zijn buitenverblijf met atelier in Frankrijk. Hierdoor creëert Van Praet een “*emotionele link met het verleden*”¹³⁸. Het frame in roestvrij staal draagt als hedendaagse component de oude planken die een hele verborgen geschiedenis met zich meedragen. Van Praet verwerkte niet alleen erg veel symboliek in dit meubel, maar dacht tegelijk aan de praktische kant van de zaak en voegde aan één zijde wieltjes toe onderaan de tafelpoten. De combinatie van verweerd hout met een eenvoudig frame in staal, geeft blijk van Van Praets

¹³⁸ zie www.fransvanpraet.com.

belangstelling voor recuperatie van materialen en voor recyclagekunst. Over EMOTION laat Van Praet op zijn website het volgende optekenen:

“De esthetiek van het efemere effect van wat overblijft, gedompeld in een transparant materiaal, bewerkstelligt hier een poëtische kracht door middel van de nostalgie die ermee gepaard gaat. Deze bijzondere combinatie van oud en nieuw, drukt nieuwe gevoelens uit en biedt nieuwe mogelijkheden in de toekomst.”¹³⁹

Bovenstaand citaat verwoordt perfect wat de ontwerper dreef tot het creëren van een dergelijk meubel, met name de wisselwerking tussen de poëtische, nostalgische draagkracht van het meubel en de praktische functie ervan. Door het uiterst gladde oppervlak van de kristalpolyester verkrijgt het meubel een hedendaagse toets die in contrast staat met de verweerde planken.

4.2.4. Verlichting en andere woonaccessoires

Frans Van Praet is niet alleen een ontwerper van klassieke meubelstukken; hij waagde zich ook aan het ontwerpen van woonaccessoires. Verlichtingsarmaturen nemen daarbij een prominente plaats in. In 1982 ontwerpt hij NIGHTBIRD, een halogeenlamp, en in 1986 volgt HALM. Naar aanleiding van het enorme Sevilla-project creëert hij in 1991 de staande lamp SEVILLA.

Ook voor de serieproductie ontwierp Van Praet verlichtingstoestellen. Kern-Light te Moeskroen nam de lampen JAVA HALO en JAVA DICRO in 1995 op in de collectie en voor het internationaal gerenommeerde Delta Light ontwierp hij achtereenvolgens de armaturen LEVEL (2002), PIXEL (2003) en OXYGEN (2005). Met LEVEL (zie afb. 101) trachtte hij een ommekeer te bewerkstelligen in de houding ten opzichte van tl-buizen. Voorheen werden ze bijna uitsluitend ingebouwd in een armatuur voor functionele verlichting, maar de komst van een nieuwe generatie van dunne tl-buizen (t5 genaamd) maakte het mogelijk om op een elegante wijze terug te keren naar de ‘oorsprong’: een concept waarin de lamp volledig zichtbaar is gelaten

¹³⁹ Vrij vertaald naar: “The aesthetic of the ephemeral of “ what survives”- plunged in a transparent material reaches here a poetical strength through its nostalgic qualities. This peculiar combination of old and new expresses new feelings and offers new opportunities.”

ontsproot aan de verbeelding van de ontwerper. Een eenvoudig en minimaal gehouden T-profiel doet dienst als armatuur en kan zo een middels een uiterst lichte draagstructuur een maximale lichtverspreiding genereren. Van Praet voorzag echter ook in de mogelijkheid om decoratieve gekleurde clips in acrylaat – wit doorzichtig of gekleurd – te bevestigen op het armatuur, zodat LEVEL in elk interieur kan geïntegreerd worden.

Het verlichtingsobject O2-OXYGEN (zie afb. 104-106) ontstond, net zoals LEVEL, naar aanleiding van een technische innovatie die Van Praet meteen verwerkte in zijn ontwerp. Het gebruik van LED-verlichting in interieurinrichting kende een enorme hausse nadat LED's reeds jarenlang in andere producten werden gebruikt. O2-OXYGEN heeft LED's in RGB-kleuren, waarmee nagenoeg elke kleurschakering kan bekomen worden. Ook direct wit licht behoort tot de oneindige mogelijkheden. De naam verwijst overduidelijk naar de structuur van het chemisch element zuurstof (O²) en dus naar de vorm van deze plafondlamp: twee bollen die met elkaar verbonden worden door een staaf in aluminium. De lamp dient gefixeerd te worden aan het plafond, maar weegt echter 12,3 kilogram. Een bijzonder voordeel van LED-verlichting is evenwel dat een klassieke gloei- of spaarlamp veel sterker opwarmt, waardoor O2-OXYGEN vrij dicht naast andere objecten kan opgehangen worden. De bollen voor de lamp worden in drie diameters aangeboden door Deltalight en kunnen met elkaar gecombineerd worden, zodat het mogelijk wordt om allerlei moleculaire structuren te creëren.

De wandlamp PIXEL (2003, Deltalight) (zie afb. 107) mag men beschouwen als een hedendaagse variant op de wandfakkelt. De glazen kegel verdeelt en versterkt de stralen uit de lichtbron en Van Praet zorgt daarmee voor een moderne interpretatie van een toorts. Het betrekkelijk eenvoudig ogende ontwerp kan nagenoeg overal dienst doen, maar zorgt wel voor een opmerkelijke blikvanger in huis.

Van een heel andere orde is de lichter STALACTITE (zie afb. 108). Van Praet creëerde deze verlichting in samenwerking met Swarovski naar aanleiding van de tentoonstelling ter gelegenheid van het *Swarovski Event* te Antwerpen in 2004. Op de vier glasplaten plaatste hij kristallen die het licht van de spots filteren dat door spiegels wordt weerkaatst.¹⁴⁰ Oorspronkelijk was deze creatie een unieke creatie, maar deze lichter kreeg een nieuw leven in het Huis van de Stad te Lommel dat in het

¹⁴⁰ OOSTERLINCK, C., *Lommel: natuur en architectuur*, in: *Kwintessens, Vlaams Tijdschrift voor Vormgeving* (2e en 3e trimester 2007), p. 104.

hoofdstuk (Interieur)Architectuur verder zal worden besproken. De lichtobjecten op afbeeldingen 109 (2000, geproduceerd door Mevo en in de privécollectie Narmon) en 110-111 (1998-99, in de privécollectie Luwel) zijn echter wel unieke stukken gebleven en werken tevens met weerkaatsing van het licht: met spiegels en geometrische vormen wordt een indirect lichtspel gecreëerd dat voor een aparte sfeer zorgt, zowel 's avonds als in daglicht. De vrolijke kleurencombinaties zorgen voor een speels effect en het verticale opbouw leent zich perfect tot een dergelijk indirect lichtspel waarbij er slechts één enkele lichtbron wordt ingebouwd.

Verlichting is niet het enige uitstapje dat Frans Van Praet maakte naar de woonaccessoires. Ook een draaiende kaptafel (in productie gebracht door Belgochrom in 1986), gezandstraalde spiegels (een reeks van twaalf, ontworpen voor Mirodan Creation te Kortrijk in 1987 en 1988, waaronder de spiegel DROP), een reeks kapstokken, PAPHYRUS genaamd (1990) en het postbakje TOREN (1995) behoren tot de enorme variëteit aan ontwerpen van Van Praet. In 2006 creëerde hij voor champagnegigant Piper Heidsieck een staande ijsemmer die iets boven de tafel behoort uit te komen. Het logo staat echter op de bodem van de ijsemmer, maar Van Praet lost dit handig en alweer speels op met behulp van een spiegel op het vloerelement van de staander. Dergelijke accessoires kostten de ontwerper een hoop denkwerk, maar verleenden hem evenveel plezier en gaan vergezeld van kleurrijke ontwerptekeningen zoals bij de rest van zijn creaties.

5. (INTERIEUR)ARCHITECTUUR

Wonen is blijdschap omzetten in een tastbare vorm.

Michel Oukhow¹⁴¹

5.1. FRANS VAN PRAETS VISIE OP WONEN EN WERKEN

De inleiding op het vorige hoofdstuk, “Meubelontwerp”, is tevens grotendeels van toepassing op onderstaand hoofdstuk, “(Interieur)Architectuur”. Er werd reeds uiteengezet hoe Frans Van Praets ontwerpproces in elkaar zit en wat de resultaten daarvan waren op het gebied van meubelproductie. De ontwerper ging echter gedurende zijn hele carrière veel verder dan het meubelmaken. Hij hield het niet alleen bij het ontwerpen van enkele componenten voor een interieur, hij zorgde er meermaals voor dat zijn (object)meubelen in de ideale omstandigheden tot hun recht kwamen. Zowel particulieren als grote bedrijven deden en doen daarom nog steeds beroep op zijn visie omtrent interieurarchitectuur en architectuur in het algemeen.

Van Praet maakt ook hier steevast gebruik van de maatvoering die hij zich eigen heeft gemaakt en die gebaseerd is op de normenstelsels van het oude Egypte. In zijn ontwerptekeningen komt de cirkel heel vaak terug, niet steeds om die cirkelvorm daadwerkelijk heel nadrukkelijk in de uitvoeringsfase te realiseren, maar des te meer om harmonieuze verhoudingen in het geheel te bekomen. Kleur is daarbij voor hem van onmiskenbaar belang. Niet alleen in de ontwerpfase, maar ook in het eindproduct wordt veel aandacht besteed aan de kleuren, hun relatie tot elkaar en hun effecten op de opdrachtgevers of gebruikers van de betreffende ruimtes. Getuige hiervan bijvoorbeeld de INLOOPKAST of DRESSING VOOR DE WONING GODELAINE te Tessenderlo (1996) (zie afb. 112) die in verschillende pasteltinten in combinatie met

¹⁴¹ OUKHOW, M., *Wonen is blijdschap voelbaar maken*, in: *Een nieuw Kultuurinitiatief van VTB-VAB Galerij XXI. Frans Van Praet*, [tent.cat.], Galerij XXI, 1986.

houtfinez werd vervaardigd. Ook het kleurenspeel dat hij onderaan een trap bewerkstelligde middels het eenvoudige gebruik van een spiegel en gekleurde treden (zie afb. 113-114), is typerend in de interieurarchitectuur van Van Praet.

Van Praet is zich bovendien ten zeerste bewust van de tijdelijkheid én van de tijdgebondenheid van zijn werk. Het ontwerpen van een interieur is een momentopname en is in se uiterst beperkt; opdrachtgevers zijn er op een bepaald moment van overtuigd dat een welbepaalde stijl of kleurstelling ‘tijdloos’ is en willen die tijdloosheid dan ook bezitten. Maar Van Praet zag doorheen zijn hele carrière hoe dat wat tijdloos geacht wordt, het volgende jaar vervangen wordt door de nieuwe ‘tijdloosheid’. Hij ziet ook een enorme verandering in zijn interieurcreaties van vroeger ten opzichte van die van vandaag en besluit daar vervolgens uit dat een interieur van enkele jaren geleden, vandaag volledig verdwenen is uit het geheugen van de mensen.¹⁴²

We kunnen dan ook concluderen dat van heel wat van zijn verwezenlijkingen op het vlak van interieurarchitectuur vandaag niet alles is bewaard gebleven. Mensen veranderen hun leefomgeving voortdurend en passen ze aan aan de nieuwste trends en vormen van comfort. Maar uit die tijdelijkheid en vergankelijkheid, die niet alleen geldt voor de architectuur maar ook voor het meubelontwerp, blijven hier en daar enkele echte ‘tijdloze’ ontwerpen over die de jaren kunnen trotseren. Van Praets VAL TABOURET die recent in de vorm van een barkruk werd heruitgebracht, is daar een uitstekend voorbeeld van. Het is evenwel geen toeval dat net dit ontwerp voortkwam uit een project als de wereldtentoonstelling van Sevilla, waarmee Van Praet ontzettend veel media-aandacht kreeg. (Hoewel zijn werk voor de Belgische paviljoens in 1992, 1998 en 2000 en alle werken uit het hele oeuvre van Van Praet aan elkaar gelinkt kunnen worden, werd geopteerd om deze drie bijzondere projecten toch onder te brengen in een apart hoofdstuk “Wereldtentoonstellingen”.)

Van Praet heeft zich evenwel nooit verzet tegen de nieuwe ontwikkelingen op het vlak van interieurarchitectuur en houdt niet wanhopig vast aan zijn creaties van decennia geleden. Hij tracht naar eigen zeggen zoveel mogelijk op te steken van cultureel-maatschappelijke rapporten, want:

¹⁴² VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006.

“Naargelang de maatschappij en haar filosofie veranderen, is het heel goed mogelijk dat daar een heel andere woonsituatie uit voortkomt. In ieder geval kan ik onmogelijk begrijpen hoe iemand een ferme kan bouwen. Het zou mij een heel schizofreen gevoel geven om een antieke poort achter mijn auto dicht te doen. Daar zou ik dan ook met een paard en koets willen binnenrijden.”¹⁴³

Wat men uit een dergelijk statement kan afleiden, is dat Van Praet zich enerzijds niet veel aantrekt van tendensen, maar dat hij anderzijds weldegelijk rekening houdt met de veranderende gewoontes en noden van de mens en dat hij niet blijft vasthouden aan het verleden. Zijn uitgangspunt tijdens het ontwerpen is er niet één waarbij hij nadenkt over welke eeuwigheidswaarde zijn ontwerp zou kunnen hebben, maar het is er wel zijn grootste bekommernis dat, wat hij ontwerpt, van betekenis en interessant is voor degenen die het zullen gebruiken.¹⁴⁴ Hierin volgt Van Praet één van zijn leermeesters, met name K.N. Elnó, van wie hij tijdens zijn opleiding aan Sint-Lucas te Brussel onderricht genoot (cf. supra). Van Praet herinnert zich levendig de bevlogen lesmomenten, waarin Elnó echter niet de docent speelde, maar trachtte om een persoonlijke en geëngageerde aanpak te hanteren. Hij wilde geen leerstof leveren, maar een ‘drive’ overbrengen.¹⁴⁵ Elnó’s drive zien we terug in de verteller die Frans Van Praet is. Elnó stond er voorts om bekend om *“de discussies omtrent het wonen te ontdoen van hun utopische, abstract-ideologische karakter en terug in te stellen op de concrete bewoner. Hij stelde onder meer dat het primaire doel van de architectuur niet “de bevrijding van de mens” is, maar wel “het scheppen en uitrusten van zodanige ruimten dat de mens er zich volledig in kan uitleven, zowel de mens die zich stoffelijk en geestelijk wil bevrijden, als degene die de noodzaak daarvan niet inziet.”¹⁴⁶*

De parallellen tussen de visie van Elnó en die van Van Praet mogen hiermee reeds duidelijk zijn. Van Praet haalt net zoals Elnó zijn professionele voldoening niet uit het eindeloos discussiëren en filosoferen over woonconcepten, maar uit het scheppen van een omgeving waarin de mens zich goed kan voelen. Het liefst doet hij dat zoveel mogelijk op maat, wat in particuliere opdrachten zonder veel problemen

¹⁴³ LAEVAERTS, F., *Frans Van Praet en het meubel is kunst geworden*, in: *Exclusief*, s.d., p. 51.

¹⁴⁴ VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006.

¹⁴⁵ FLORE, F., *Sociaal modernisme. De designkritiek van K.N. Elnó (1920-1993)*, in: *De Witte Raaf*, 15 (89), januari-februari, 2001, p. 6.

¹⁴⁶ Idem, p. 7.

lukt door de nauwe contacten met het beperkte aantal gebruikers, maar bij het inrichten van (semi-) openbare gebouwen – zoals de inrichting van de bedrijfsgebouwen van PFIZER te Puurs of het HUIS VAN DE STAD IN LOMMEL – blijkt dat geen sinecure te zijn en vereist het uitgebreid overleg. Van Praet treedt zoals Elnó¹⁴⁷ graag in dialoog met al wie maar kan betrokken worden bij het inrichten van een ruimte. In eerste instantie zijn dat natuurlijk de bewoners of gebruikers, maar ook door gesprekken met andere ontwerpers, met kunstenaars én met hun critici, tracht hij te komen tot een concept waarin de mens zichzelf kan terugvinden. Alles gebeurt uiteraard met de nodige aandacht voor de beperkingen die het beschikbare budget hem opleggen.

Het bedrijven van interieurarchitectuur is voor Van Praet van erg groot belang voor zijn andere activiteiten; de ervaringen die hij opdoet in het negotiëren omtrent interieurconcepten recycleert hij als het ware tijdens het ontwerpproces voor industriële producten. De functionele en praktische vragen die hij zich tijdens het ontwerpen stelt, zijn meestal reeds beantwoord tijdens gesprekken omtrent een interieurconcept. Van Praet stelt dat er in de architectuur en de interieurvormgeving vaak te veel aandacht wordt besteed aan de bevrediging van de ontwerper. Vele architecten ontwerpen vanuit de premisse dat zij hun eigen curriculum vitae dienen aan te vullen met grandioze concepten; maar al te vaak vergeten ze daarbij dat ze in eerste instantie in opdracht werken en dat hun ontwerp de mensen moet dienen en niet omgekeerd. Concreet vertrekt Van Praet na het aanvaarden van een bepaalde opdracht, waar ook reeds verkennende gesprekken aan voorafgingen, vanuit de gesprekken die beetje bij beetje de gewoontes van de opdrachtgevers blootleggen, zonder dat ze zich in hun privacy bedreigd voelen. Voor hem is het een automatisme geworden waarbij hij put uit de talloze ervaringen die in zijn geheugen en in zijn tastbaardere archief liggen opgeslagen.¹⁴⁸ Zo streeft hij naar een architectuur die niets oplegt aan de gebruikers, in tegenstelling tot wat men propageert in de vele

¹⁴⁷ Fredie Floré beschrijft Elnó's zienswijze op interieurvormgeving als volgt:

Elnó's aandacht gaat niet naar de formele aspecten van de moderne vormgeving, maar naar het moment waarop de dingen hun plaats innemen in het leven: het wonen en het interieur. In de jaren zestig schrijft hij heel wat artikelen over het interieur en over de manier waarop de nieuwe gebruiksvoorwerpen daar terecht komen. Het is hem niet meer te doen om de zin van de kunst of het kunstenaarschap; hij tracht te komen tot een analyse en een evaluatie van het leven binnenshuis (...). Niet de vorm of de esthetiek zijn belangrijk, maar de manier waarop het binnenhuis iets over de bewoners zegt, over de wijze waarop dingen zich tot elkaar en tot de bewoner verhouden, en over de rol van de vormgeving. Bron: FLORE, F., *Sociaal modernisme. De designkritiek van K.N. Elnó (1920-1993)*, in: *De Witte Raaf*, 15 (89), januari-februari, 2001, p.6-8.

¹⁴⁸ VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006.

woonmagazines. Van Praet wil niet dat mensen op een bepaalde manier televisiekijken, of koken; hij laat hen dat zelf in grote lijnen bepalen en voegt er dan pas zijn eigenzinnige en speelse toets aan toe.

Michel Oukhow, de ‘éminence grise’ van de Zwarte Panter¹⁴⁹, dicht Van Praet een gave toe die hem in staat stelt om “*materie te herscheppen en om te bouwen tot een expansie van onze levensruimte*”.¹⁵⁰ Hiermee doelt hij op het feit dat Van Praet steeds ontwerpt met respect voor de mens en dat hij daarbij zijn eigen fantasierijke inbreng pas op de tweede plaats stelt.

In onderstaande bespreking van de meest representatieve interieur- en architectuuropdrachten van Frans Van Praet, wordt zijn visie op wonen en werken verder duidelijk gemaakt aan de hand van enkele concrete voorbeelden. Vooreerst worden enkele van zijn opdrachten voor bedrijven en de overheden van verschillende steden toegelicht, vervolgens komen een aantal particuliere opdrachten aan bod en tot slot worden ook het ontwerpen van tentoonstellingen en de renovatie van historische spiegeltenten opgenomen in dit hoofdstuk.

5.2. PROJECTEN IN OPDRACHT VAN BEDRIJVEN EN OVERHEDEN

5.2.1. De Kerncentrale van Doel

De inrichting van de kerncentrale te Doel (1973-1978) was, zoals reeds in het carrièreoverzicht (cf. supra) van Frans Van Praet werd vermeld, de eerste langdurige opdracht waarvoor hij zich engageerde. Hij werkte er vijf jaar lang aan de inrichting van de bezoekers- en ontvangstruimtes en de kantoor en ontspanningsruimtes voor de werknemers. De ontwerpen moesten voorzien zijn op een eventuele ramp, waarbij het in de centrale aanwezige personeel gedurende enkele weken diende te kunnen verblijven in de geïsoleerde ruimtes. Aan alle noden werd tegemoetgekomen door het team van Frans Van Praet en enkele ingenieurs, die speciaal voor dit project bijeen

¹⁴⁹ DAVID, C., *Fotografie en design ontmoeten elkaar in artistieke symbiose. [Tentoonstelling “Wonen met Adriaan”, Antwerpen, Galerij De Zwarte Panter]*, 1986.

¹⁵⁰ OUKHOW, M., *Wonen is blijdschap voelbaar maken*, in: *Een nieuw Kultuurinitiatief van VTB-VAB Galerij XXI. Frans Van Praet*, [tent.cat.], Galerij XXI, 1986.

geroepen werden. Van Praet leerde hier vroeg in zijn carrière reeds rekening te houden met de verschillende aspecten die bij het ontwerpen van een goed functionerend interieur komen kijken. Hij bestudeerde de noden van de werknemers en tevens het effect van het ontwerp op de gerust te stellen bezoekers. Na deze succesvolle onderneming bleek Van Praet genoeg in zijn mars te hebben om nog meer van dergelijke omvangrijke projecten aan te nemen.

5.2.2. Het Gemeentekrediet/ Dexia

Vanaf 1987 ging hij een langdurige samenwerking aan met het toenmalige Gemeentekrediet van België, dat na de fusie met Crédit Local die plaatsvond in 1996, opging in de groep Dexia.¹⁵¹ Voor het Gemeentekrediet/ Dexia werkte Van Praet sinds 1987 aan het Pachecogebouw in Brussel, alwaar de hoofdzetel van Dexia zich bevindt. Hij deed er in eerste instantie een aanpassing van de raadzaal en in 1988 kwam dan de vraag of hij de kunstgalerij (uitgevoerd in 1990, niet toegankelijk voor het publiek, wel via een gelauwerde interactieve rondleiding op de website¹⁵²) van deze grootbank wilde inrichten en een uitbreiding van de hoofdzetel naar het gebouw Ommegang kon realiseren met in 1995 de realisatie van het verbindingsgebouw tussen Pacheco en Ommegang (zie inplantingsplan op afb. 115).

De bekende PASSAGE 44, een doorgang waarin allerlei winkels en zelfs een bioscoop gevestigd waren, onderging naar zijn ontwerp een hele metamorfose. Hij bracht een erg monumentale en SCULPTURALE FONTEIN in de ruimte (zie afb. 116). Het blauw van de waterterrassen die in kegelvorm op elkaar gestapeld werden in combinatie met de felle lichtbron erboven, geven een zekere lichtheid aan de passage onder het grote gebouw, die van daglicht verstoken blijft

In de loop van de jaren volgden tevens talrijke restauraties en herbestemmingen tot Gemeentekrediet/ Dexia – bankagentschappen van historische gebouwen, voornamelijk in het Antwerpse. Zo werd een huis dat was ontworpen door Victor Horta aan de Jan Van Rijswijcklaan te Antwerpen, door Van Praet eerst gerestaureerd en vervolgens heringericht tot agentschap. Ook een agentschap in het Waalse Binche en de VESTIGING AAN DE MEIR (in een pand met een 18^e eeuwse voorgevel), werden door Van Praet ingericht. Het agentschap op de Meir werd bejubeld door klanten en

¹⁵¹ <http://www.dexia.com/n/discover/history.php>

¹⁵² www.dexia-artgallery.be

personeel omwille van het nieuwe interieurconcept voor de bank.¹⁵³ Van Praet wist er op een ingenieuze manier optimaal gebruik te maken van de beschikbare ruimte. Hij kon alle functies die een bank in 1996 diende te vervullen, verenigen in een samenhangend concept. Het hield rekening met de nieuwe evolutie naar meer en meer ‘self-banking’. De lokettenzone bevindt zich pas achter de zone met automaten en daarachter liggen de adviesruimten en directiekantoren (zie afb. 117). Het contradictorische spel van transparantie en veiligheid resulteerde in een sober interieur met ontzettend veel glas, waarin de tot dan toe alom gebruikte fel oranje uit het logo van het Gemeentekrediet enigszins achterwege gelaten werd. De klant wordt ontvangen in de self-ruimte, alwaar de vloer met koperen inlegwerk en de verticale gelaagde sculptuur van Van Praet opvallen (zie afb. 118).

Wanneer men het plan bestudeert (zie afb. 117), springt de cirkelvorm van de zone met bankautomaten onmiddellijk in het oog. De gebogen koperen lijn die vooraan in het gebouw ontstaat wordt doorgetrokken in een diagonale as die de scheidingslijn tussen de beveiligde loketten en de wachttruimte voor de klanten belichaamt (zie afb. 120). In deze ruimte werd geopteerd voor ‘warme’ kleuren en materialen: er ligt beukenhouten parket in de wachtzone voor de loketten en het meubilair werd uitgevoerd in perelaar. Van enige afstandelijkheid is dan ook geen sprake. In de zone met de open consultatiebureaus zorgt een tongewelf voor natuurlijk licht (zie afb. 119). In de lokettenzone (zie afb. 122) zorgt een uitgekiende verlichting voor een aangename huiselijke en klantvriendelijke sfeer.¹⁵⁴ Van Praet ontwierp ook de speciale inkomdeuren in gelaagd glas, met daarin op een bijzonder fraaie wijze het logo – een gehelmde middeleeuwse heraut – van Het Gemeentekrediet verwerkt (zie afb. 121).

Door het ontstaan van de groep Dexia in 1996 echter, werden alle vestigingen na verloop van tijd in de nieuwe huisstijl heringericht. Van Praets werk is dus niet integraal bewaard gebleven. Vergankelijkheid is alomtegenwoordig in de wereld van interieurconcepten.

¹⁵³ *Locatiegericht maatwerk op de Antwerpse Meir. Meer toegankelijkheid via doorkijk automaten, loketten en ontvangstzones*, in: *Projekt & Interieur. Vakblad voor projectinrichting in Nederland en België*, jaargang 7, nr.6, december 1996, p. 46.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 49.

5.2.3. Projecten voor en in de Stad Antwerpen

Van Praet had niet alleen met het Gemeentekrediet/ Dexia een langdurige opdrachtenreeks; de Stad Antwerpen deed ook meermaals beroep op de ontwerper. Tussen 1989 en 1998 ontwierp en realiseerde hij een concept voor de inkomhal van het Stadhuis van Antwerpen en de Collegezaal aldaar. Ook kantoren werden door hem met de modernste technieken uitgerust. Voor de Collegezaal waarin de schepenen op regelmatige basis vergaderen, zorgde Van Praet voor een eenvoudige maar grote vergadertafel met bijhorende stoelen die het historische interieur van de zaal toch tot hun recht laten komen. De inkomhal nam hij iets ingrijpender onder handen (zie afb. 123-124). Toch was het zijn grootste bekommernis om de bestaande historische elementen te vrijwaren. Hij voegde daar evenwel zijn eigen ideeën omtrent interieurvormgeving aan toe: de door hem ontworpen inkompartij werkt uiterst uitnodigend op de burger. Van Praet vertrok van de basisidee dat *“elke grens tussen binnen en buiten moest verdwijnen. De burger stapt hier zonder aarzelen over de drempel, dankzij de wijd openstaande deuren. Een keer binnen, komt hij rechtstreeks aan de onthaalbalie. Het doorzichtige sas dient meteen ook als uitstalraam voor de kulturele manifestaties, die in de stad plaats hebben.”*¹⁵⁵ In het ontwerp voor de inkomhal en ontvangstbalie van het stadhuis, valt opnieuw Van Praets ontwerpkenmerk op: ronde vormen die voortkomen uit zijn ontwerpproces volgens de Egyptische canon bepalen ook hier de algemene aanblik van het concept.

In opdracht van de Stad Antwerpen voerde hij een gedeeltelijke herinrichting uit van de trechtvormige inkomhal van het politie Administrative Centrum in het Oudaangebouw (ook wel de “Politietoren” genoemd, gebouwd van 1952 tot 1967 door architect Renaat Braem) in 1993. De Antwerpse Dienst Financiën in de Hofstraat kreeg eveneens in 1993 een grondige herinrichting. Daar werd de inkomhal geheel functioneel heringericht, met een optimale benutting van de beschikbare ruimte (zie afb. 125). De afgeronde vormen zijn ook hier nadrukkelijk aanwezig en ze zijn een reprise van de gebogen balustrades van de traphal. Middels rode kleuraccenten duidt Van Praet de uitspringende toogjes op de balie aan. Van Praet geeft ook een eigen interpretatie aan de klassieke opbergruimte onder de trap. Hij herhaalt de traptreden in

¹⁵⁵ SMOUT, M. C., *De onbekende kant van Frans Van Praet*, s.d., p. 120.

het ontwerp van de kasten, wat een boeiend diagonaal lijnenspel oplevert in combinatie met de zwarte trapleuningen en gebogen balustrades.

Voor Voka, de Kamer van Koophandel en Nijverheid van Antwerpen-Waasland, deed Van Praet in 2000 een herinrichting van haar zetel. Het bleef echter niet bij deze klus; de Antwerps-Wase kamer was al duchtig bezig met het plannen van de viering van haar tweehonderdste verjaardag die in 2002 zou vallen. Het ankerpunt van de vele (internationale) festiviteiten was de PAGADDERTOREN, ontworpen door Van Praet (zie afb. 126-129). Dit bijzondere bouwwerk mag als één van de absolute hoogtepunten in de carrière van de ontwerper aangestipt worden. Vooreerst zal hier kort uiteengezet worden hoe men bij het bouwen van een dergelijke ‘toren aan de stroom’ in de ‘stad aan de stroom’ is gekomen.¹⁵⁶ De PAGADDERTOREN van Van Praet verwijst expliciet naar de torens die voornamelijk in de periode 1501 – 1540 werden opgetrokken bij de rijkelijke koopmanshuizen in steden als Antwerpen, Gent, Lier, ’s Hertogenbosch en Luik in navolging van de Italiaanse *palazzi*. Enkele van dergelijke huistorens zijn nu nog bewaard gebleven, ondermeer aan het huis De Spiegel en het huis De Wolsack. Niet alleen patriciërswohnungen werden voorzien van een dergelijke huistoren, maar ook de beursgebouwen kregen er eentje. De benaming ‘Pagaddertoren’ die bij de Antwerpenaren het meest bekend is, werd volgens stadsarchivaris Inge Schoups afgeleid van het Spaanse ‘pagador’, wat ‘betaalmeester’ betekent. Over de precieze functie van de torens zijn historici het niet helemaal eens. Dat ze een statussymbool waren, ligt voor de hand, maar wat het praktische nut van de torens was, is voor discussie vatbaar. Wat wel vaststaat, is dat zij “*de aanwezigheid van talrijke kooplieden en handelaars in de stad weerspiegelden en een kenmerk waren van economische bloei.*”

Het verbaast dan ook niemand dat de Kamer van Koophandel en Nijverheid van Antwerpen-Waasland deze torens als het ware als mascottes beschouwt voor haar activiteiten. Van Praet broedde echter al veel langer op zijn idee om iets met de welhaast vergeten torens te gaan doen. Al sinds 1993, toen Antwerpen de culturele hoofdstad van Europa was, opperde hij reeds dat hij vier nieuwe torens had willen opbouwen om de Antwerpenaar én de toerist terug naar de Scheldestroom te doen

¹⁵⁶ De historische gegevens die hier verder worden vermeld, zijn overgenomen uit de tekst van Antwerps stadsarchivaris Inge SCHOUPS, *Geschiedenis van een Antwerpse eigenaardigheid*, in: *Pagaddertorens. Tweehonderd jaar Kamer van Koophandel en Nijverheid Antwerpen*, [Tent.Cat.], Antwerpen: Kamer van Koophandel en Nijverheid Antwerpen-Waasland, 2002, p. 7-11.

kijken.¹⁵⁷ De Kamer bood hem uiteindelijk in 2002 de kans zijn ideeën in werkelijkheid om te zetten, met de steun van ingenieur Jan De Cauwer en architect Dirk Hendrickx. Het resultaat mocht er wezen: de moderne PAGADDERTOREN rees tot 27 meter boven de grond uit aan de voet van het Zuiderterras en op het Steenplein. Deze plaats was symbolisch erg belangrijk: de PAGADDERTOREN stond daar niet alleen in de lengte van de O.L.V.Kathedraal (zie afb. 127), maar stond bovenop de plek waar de stad Antwerpen zou zijn ontstaan.¹⁵⁸

De toren, met een diameter van zeven meter, doet denken aan een reusachtig ‘meccanoproject’¹⁵⁹ (zie afb. 126), want hij bestaat uit steigerbouw waarrond een metalen skelet werd opgetrokken, dat op zijn beurt verbonden was met ontelbare stalen kabels ingepakt in doorschijnende nylon. Op de transparante en brandvrije kunststofdoeken werd licht geprojecteerd, zodat de toren ’s avonds als lichtbaken fungeerde, badend in alle kleuren van de regenboog die elkaar afwisselden. De toren kon niet anders dan de aandacht van de Antwerpenaar trekken. 65.000 mensen beklommen de Pagaddertoren in een tijdspanne van zes maanden. Bezoekers konden tijdens de beklimming op de zeven verschillende platforms van de toren ook genieten van de videomontage *Pagadders in de Pagaddertoren* van cinéast Julien Vrebos, die alle Antwerpenaren een stem gaf. Toch was (zoals steeds) niet iedereen tevreden met de komst van een uitkijktoren. Omwonenden ventileerden hun ongenoegen¹⁶⁰ in de media, die overigens wel bijzonder geïnteresseerd waren in de opbouw ervan¹⁶¹. Toch werd de toren ook geprezen voor zijn wonderwel coherente verhouding tot het historische stadsweefsel en de kathedraal; want omwille van het ragfijne uitzicht dat de staaldraden aan de toren gaven, werd deze geassocieerd met het delicate gotische maaswerk.

¹⁵⁷ SWIERSTRA, T., *Pagaddertoren moet blik Antwerpenaar weer naar Schelde richten*, in: *De Morgen*, 21 juni 2002, p. 7.

en DEWEVER, I., *We moeten vaker achterom kijken. Ontwerper Frans Van Praet krijgt in Antwerpen toch nog zijn pagaddertoren*, in: *Uit en Thuis in Antwerpen*, 21 december 2001, p. 16.

¹⁵⁸ *Pagaddertorens. Tweehonderd jaar Kamer van Koophandel en Nijverheid Antwerpen*, [Tent.Cat.], Antwerpen: Kamer van Koophandel en Nijverheid Antwerpen-Waasland, 2002, p. 15-19.

¹⁵⁹ De toren kreeg op 25 maart 2003 een eervolle vermelding bij het uitreiken van de Benelux Trofee voor Thermisch Verzinken te Kaatsheuvel, als beste ingediende meccanoconstructie.

¹⁶⁰ WILRI, W., *Niet iedereen blij met pagaddertoren. Omwoners Steenplein willen geen pottenkijkers*, in: *De Nieuwe Gazet*, 27 april 2002 en J.D.P.A., *Pagaddertoren bijna klaar*, in: *De Nieuwe Gazet*, 7 juni 2002, p. 13.

¹⁶¹ *Pagaddertoren groeit op Steenplein*, in: *Gazet van Antwerpen*, 22 mei 2002, p. 15 en *Pagaddertoren ingewijd*, in: *Gazet van Antwerpen*, 23 juni 2002, p. 19 en *Pagaddertoren krijgt dak*, in: *Gazet van Antwerpen*, 7 juni 2002, p. 16.

Zoals reeds gezegd, bleef de PAGADDERTOREN maar zes maanden lang op het Steenplein staan, van juni tot december 2002. Ondanks de tijdelijkheid van de constructie, kreeg de Kamer van Koophandel en Nijverheid na de afbraak, verscheidene aanbiedingen van bedrijven die de toren wilden kopen.¹⁶² De PAGADDERTOREN van Frans Van Praet had de status van symbool voor de stad Antwerpen bereikt. De ontwerper zelf vatte de essentie van de toren samen in volgend citaat:

*“Via de verbinding met het verleden, zullen het heden en de toekomst wat voelbaarder worden.”*¹⁶³

Na wat lobbywerk van Van Praet en de Kamer, kocht Aquafin¹⁶⁴ dan uiteindelijk de PAGADDERTOREN, om die te verplaatsen naar een nieuw zuiveringsstation aan het Kielsbroek te Antwerpen, alwaar hij heringericht werd als educatief centrum. Ook kan van op de toren een goed overzicht geboden worden over het 500 meter lange waterzuiveringsstation aldaar.¹⁶⁵

Het meest recente architectuurproject van Frans Van Praet in Antwerpen, is de vormgeving van de NIEUWE ZETEL VAN DE SOCIALISTISCHE MUTUALITEITEN OP HET KIEL (zie afb. 130-132). In opdracht van Mutinvest en in samenwerking met WM Engineering en Interbuild, werkte Van Praet sinds 2002 aan het project dat Mutualiteit De VoorZorg een nieuw kantoorgebouw moest opleveren. Omwille van de representatieve ligging en de symbolische functie van ‘toegangspoort’ tot het Kiel, verliep het verkrijgen van de nodige bouwvergunningen niet van een leien dakje. Pas in januari 2004 kon men aanvangen met de werken, die duurden tot eind september 2005, terwijl oorspronkelijk gepland was om er in 2003 mee van start te gaan.¹⁶⁶

Van Praet en het team van ingenieurs kozen voor een hoogbouw van acht kantoorverdiepingen (aan de zijde van de Sint-Bernardsesteenweg) en een

¹⁶² CLAESSENS, J., *Graag een mooie plaats. Kamer van Koophandel en stadsbestuur zien behoud Pagaddertoren wel zitten*, in: *Gazet van Antwerpen*, 26 september 2002, p. 18.

¹⁶³ VAN PRAET, F., *De Pagaddertoren. Installatie Steenplein 2002* [onuitgeg.], 2002.

¹⁶⁴ DE MEYER, T., *Aquafin neemt Pagaddertoren plechtig in ontvangst*, in: *Ondernemers (Voka - Kamer van Koophandel Antwerpen - Waasland)*, jaargang 5, nr. 12, december 2004, p. 30-31 en J.E.V., *Pagaddertoren verhuist op 27 maart*, in: *De Standaard*, 21 maart 2003, p. 14.

¹⁶⁵ *Van Praet verhuist Antwerpse pagaddertoren*, in: *De Standaard*, vrijdag 24 januari 2003.

¹⁶⁶ *Socialistische mutualiteiten mogen eindelijk bouwen op het Kiel*, in: *De Standaard*, zaterdag 15 november 2003.

ondergeschoven laagbouw (aan de zijde van de Emiel Vloorstraat). Door het als het ware ineenschuiven van de strakke volumes (zie afb. 132) en door het gebruik van donkere baksteen in combinatie met licht en donker graniet, wordt het effect van de zogenoemde toegangspoort nog versterkt en krijgt het gebouw een speelser karakter. Het is uitnodigend voor de (mindervalide) bezoeker door de brede automatische deuren en het ontbreken van drempels en treden aan de ingangen. Het gebouw is ondanks de grote omvang en de dominante hoogbouw niet nefast voor de perceptie van de omliggende gebouwen.

5.2.4. Projecten te Lommel

Vanaf 1989 begint Van Praet ook te ontwerpen voor de stad Lommel, die vandaag mag beschouwd worden als dé Vlaamse designstad¹⁶⁷; volgens en mede door de inbreng van Frans Van Praet. Een eerste project dat hij aanving voor Lommel was de HERINRICHTING VAN HET OUDE RAADHUIS VAN DE STAD, gebouwd in 1845¹⁶⁸. Ook het politiekantoor, dat eerst in het raadhuis was ondergebracht en vervolgens naar een gebouw erachter werd overgebracht, nam hij onder handen en ontwierp voor de waterpartij aldaar een glazen OBELISK (zie afb. 134). Die obelisk, die de omgeving reflecteert, staat symbool voor de uitstekende kwaliteit van het zand dat men te Lommel ontgint en verwerkt in de glasindustrie. Hij werkte voor de gehele site ook een algemeen inplantingsplan uit waarbij hij duidelijk de cirkelvorm als leidraad gebruikte, met als resultaat een tekening die maar heel geleidelijk aan haar ware betekenis prijsgeeft (vgl. afb. 135 en 136).

In A+ licht Van Praet zelf de volledige renovatie en herschikking van het raadhuis (de gemeente Lommel werd pas als stad erkend in 1991) toe.¹⁶⁹ Het raadhuis (zie afb. 133 en 144) dat zich bevindt bij de basis van het driehoekige plein, beplant met lindes, heeft een eclectische gevel door de vele renovaties in de loop der jaren¹⁷⁰

¹⁶⁷ OOSTERLINCK, C., *Lommel: natuur en architectuur*, in: *Kwintessens, Vlaams Tijdschrift voor Vormgeving* (2e en 3^e trimester 2007), p.102.

¹⁶⁸ SMOUT, M. C., *De onbekende kant van Frans Van Praet*, s.d., p. 116-120.

¹⁶⁹ VAN PRAET, F., *Vernieuwing van het oud gemeentehuis van Lommel*, in: *A+*, vol. 117, nr. 4, p. 45-47.

¹⁷⁰ In 1912-13 vond er onder leiding van architect F. Moers uit Sint-Truiden, een vergroting en verbouwing plaats van het gebouw tot zijn huidige vorm, door aan de voorzijde bij te bouwen in een eclectische stijl. In 1935-36 onderging het gebouw nogmaals een grondige herstellingsbeurt en einde jaren 1950 kreeg het een nieuwe functie, met name die van politiebureau. In 1954-57 werd achter het raadhuis een nieuw stadhuis gebouwd naar het ontwerp van architect F. Theuwissen (Lommel), dat in 1990 werd vernieuwd door architect L. Vandebroek (Lommel) en Van Praet. Tot 1988 zou het raadhuis

en een mansardedak. Het interieur bestond uit een klassieke aaneenschakeling van kleine ruimtes (zie afb. 137), waardoor het gebouw mettertijd haast onbruikbaar was geworden voor de nieuwe bestemmingen die men eraan wilde geven. In het raadhuis zou het VVV-kantoor onderdak krijgen, maar er moest tegelijk een trouwzaal, een polyvalente zaal, een receptieve ruimte en een raadzaal in komen (zie afb. 141-143).

Aangezien de volledige interne structuur verwijderd moest worden, teneinde voornoemde functies te kunnen implementeren in het gebouw, werkte Van Praet samen met architect Lode Vandenbroek, die de technische kant van de zaak voor zijn rekening nam. Van Praet kon zich op die manier voluit concentreren op het interieurconcept voor het raadhuis. Dat concept is zoals men duidelijk kan zien op de ontwerptekeningen en grondplannen van de verdiepingen (zie afb. 138-140), volledig gebaseerd op de eivorm die zich nestelt in de rigide structuur van het historische gebouw, maar die in niets meer verwijst naar de oude structuur van rechte binnenmuren. Daarentegen snijden twee cirkelvormen elkaar en zorgen zo voor een optimale ruimteverdeling: de technische, sanitaire en circulatieruimtes bevinden zich rondom de eivormen op elke verdieping. De grootste uitdaging die Van Praet en architect Vandenbroeck het hoofd dienden te bieden, was het hergebruiken van de bestaande raam- en deuropeningen, verplicht door de status van ‘beschermd landschap’¹⁷¹. Op de gelijkvloerse verdieping (eigenlijk een souterrain) werd zoals reeds vermeld, het toenmalige VVV kantoor (huidige benaming: Toerisme Lommel vzw) ondergebracht omdat deze verdieping via twee zij-ingangen aan het gebouw makkelijk te bereiken is voor wie snel aan meer informatie over de stad wil komen. De eerste verdieping herbergt de trouwzaal die tegelijk een polyvalente (ontvangst)ruimte is. Onder het mansardedak op de tweede verdieping bevindt zich ten slotte de raadzaal van de Lommelse gemeenteraad (zie afb. 141-143).

Bij de inrichting werd geopteerd voor materialen die zeer slijtvast en functioneel zijn en die tegelijk een huiselijke, behaaglijke sfeer opwekken. Desondanks was het ontwerp van Van Praet niet verstoken van de modernste snuffjes op het gebied van videoconferentie en communicatie om de polyvalente zaal indien

onderdak bieden aan de Lommelse politie. Een volledige bouwhistorische analyse is te vinden in de inventaris van het Vlaams Instituut voor Onroerend Erfgoed. Bron: http://paola.erfgoed.net/sdx/inventaris/toon.xsp?id=80127&base=objekt&qid=sdx_q0&p=1

¹⁷¹ Ondanks het feit dat het hier het Lommelse marktplein betreft, is het beschermd als landschap en niet als dorps- of stadsgezicht. Bron: <http://paola.erfgoed.net/engine/fiche.php?id=000864&pv=L>

nodig te verbinden met de hoger gelegen raadzaal.¹⁷² De uitgesproken herkenningpunten van de architectuur van het oude raadhuis werden nauwgezet bewaard en Van Praet heeft dan ook in dit specifieke project “*de herkenning gerenoveerd*”¹⁷³, al had hij er geen gemakkelijke klus aan:

*“Hoewel gebouwen in oude stadscentra vaak zeer fraai zijn, vormen zij door hun “anarchistische” inplanting toch voorbeelden van chaos. (...) Men kan hieruit opmaken dat het moeilijk is om iets goeds te doen, wanneer men moet voortbouwen op het werk van anderen.”*¹⁷⁴

Ondanks de enorme uitdagingen die dergelijke projecten in historische gebouwen met zich meebrengen, bleef het echter niet bij een enkele opdracht voor de stad Lommel. In 1991 mocht Van Praet de STADSBIBLIOTHEEK VAN LOMMEL inrichten en nog eens vijf jaar later begon hij aan de RENOVATIE EN HERINRICHTING VAN HET BURGEMEESTERSHUIS. De eclectische villa (zie afb. 145), die zich in een park met een grote botanisch waarde bevindt, werd gebouwd in 1898 door de toenmalige burgemeester P.J.F. Van Ham en heette daarom tot in 1957 Villa Van Ham; in dat jaar gaf de toenmalige eigenaar, notaris J. Vanduffel, zijn eigen naam aan het huis. Vanaf 1995 kwam het in het bezit van de stad Lommel en werd het gemeenzaam omgedoopt tot Burgemeestershuis. In 1999 werd het door de stad en Van Praet herbestemd als toeristisch bezoekerscentrum en werd het geconcipieerd als vertrekpunt van een bezoek aan Lommel.¹⁷⁵

Het ene project was nog maar net afgerond of daar kwam reeds een volgende opdracht voor Van Praet in Lommel: de stad had dringend nood aan een nieuw administratief centrum en was bereid nogal wat te investeren in de bouw van het nieuwe HUIS VAN DE STAD (zie afb. 146-150). In het gebouw dienden zowel de administratieve afdelingen van de stad, als het OCMW ondergebracht te worden. Vanaf 2001 werkte Van Praet samen met architect Jo Crépain en kunstenaar Jef Geys de concrete plannen voor het administratieve centrum uit.

¹⁷² VAN PRAET, F., *Vernieuwing van het oud gemeentehuis van Lommel*, in: *A+*, vol. 117, nr. 4, p. 45-47.

¹⁷³ VAN PRAET, F., *De noodzakelijke polyvalente als meerwaarde voor het hedendaagse design*, in: *Neuf-Nieuw Architecture & Design*, nr.148, 1990, p. 83.

¹⁷⁴ VAN PRAET, F., *De noodzakelijke polyvalente als meerwaarde voor het hedendaagse design*, in: *Neuf-Nieuw Architecture & Design*, nr.148, 1990, p. 83.

¹⁷⁵ Een volledige bouwhistorische beschrijving is te vinden via de inventaris van het VIOE. Bron: http://paola.erfgoed.net/sdx/inventaris/toon.xsp?id=80199&base=objekt&qid=sdx_q0&p=6

Het gebouw bevindt zich vlakbij van het oude marktplein, waar het hierboven besproken raadhuis staat, maar maakt toch deel uit van een nieuwe wijk. Het bestaat uit vier beuken met kantoorvolumes in drie verdiepingen, waartussen zich drie patio's ophouden (zie afb. 148-149). Het exterieur is bekleed met travertijn¹⁷⁶, wat het geheel ondanks de rigiditeit een zachtere aanblik verleent. Het souterrain bevat een parking, archieven en de technische ruimtes. Op de gelijkvloerse verdieping bevinden zich de meeste publieke diensten en een groot aantal vergaderruimten. Op de eerste verdieping bevinden zich de minder publieke diensten, de trouwzaal, de raadszaal, het kantoor van de burgemeester, de secretaris en de voorzitter van het OCMW.¹⁷⁷ De vier beuken op de gelijkvloerse verdieping herbergen in de eerste plaats de vier grote diensten van de stad, met name de technische dienst, de sociale dienst, de dienst bevolking en burgerlijke stand en tot slot vonden ook de diensten van het OCMW van Lommel onderdak in het nieuwe HUIS VAN DE STAD.

Wat meteen opvalt bij het bekijken van het grondplan (zie afb. 149), is dat de grote structuur zeer rechthoekig is, maar dat toch plaats werd gemaakt voor speelse elementen die het de burger zo aangenaam mogelijk moeten maken tijdens het vaak lange wachten. De drie wachtzones werden door het ontwerpteam bijzonder boeiend ingericht. Eén ervan kreeg een bijzonder organische vormgeving in donkerrode kleur en met heel wat speelse lichte elementen erin verwerkt (zie afb. 150). Het SCHOENBANK-ontwerp (zie afb. 151-152) van Van Praet verwijst overduidelijk naar deze inventieve realisatie. Voorts plaatste hij de LOMMEL CHAIR zowel op vele plaatsen in het interieur, als op de patio's, aangezien deze stoel de guurste weeromstandigheden weet te trotseren (zie afb. 32 en 150).

De burger komt terecht in een gebouw waar hij veel natuurlijk daglicht krijgt, dit in tegenstelling tot de meeste andere stedelijke administratieve diensten. Door de helderheid was een uitgebreide bewegwijzering overbodig en de bezoeker wordt sowieso wegwijs gemaakt aan de inkombalie, waar hij zich kan aanmelden. Maar ondanks de jarenlange studie die aan dit project voorafging en de bekommernissen om het welzijn van de gebruikers, is het concept niet volledig naar wens van de werknemers en de burgers. De vier ronde spreeklokalen aan de zuidkant van het gebouw die door het OCMW worden gebruikt bij consultaties, missen de nodige privacy en rust (zie afb. 150). Bovendien werden reeds verschillende klanten onwel

¹⁷⁶ Website Jo Crepain (www.jocrepain.be)

¹⁷⁷ http://www.toerismelommel.be/www2/frame/indexNL_flash.cfm

en ervoeren ze een claustrofobisch effect tijdens gesprekken in deze kokers die geen openingen hebben. De kwestie bleek genoeg voer voor discussie en in de media werd ook gewag gemaakt van deze onaangename kant van het gebouw. Frans Van Praet benadrukt echter dat hijzelf daarin geen verantwoordelijkheid draagt. De kokers waren een concept van architect Jo Crépain en werden door CD&V fractieleider Jan Bouly virtueel met de grond gelijk gemaakt in De Standaard: *“Voor ons primeert niet het behoud van de kokers, maar het goede onthaal voor de Lommelaars. Dienstbaarheid is in het OCMW belangrijker dan kunst.”* Van Praet levert bovendien ook kritiek op het gebouw. Ondermeer het feit dat de beuk die het drukst bezocht wordt, met name die van de dienst bevolking en burgerlijke stand, een meter smaller is dan de andere beuken:

“We hebben maanden werk gehad om de balie erin te krijgen, die er eigenlijk niet in paste. Maar de mensen moeten daar nu wel dagelijks voor hun paspoorten en hun rijbewijzen aanschuiven en staan wachten. En in bepaalde beuken waar er bijna niks te doen is, is veel meer plaats. Helemaal fout!”¹⁷⁸

Deze uitspraak typeert Van Praet in zijn werk: immer bekommerd als hij is om de optimale omgeving voor de mens. Toch kan het HUIS VAN DE STAD beschouwd worden als een bijzonder geslaagd project, dat zich zo veel mogelijk ten dienste stelt van de gebruiker.

5.2.5. Hotels en andere bedrijven

Naast heel wat kantoorinrichtingen, waarvan we er nog enkele zullen toelichten, heeft Van Praet ook de inrichting van twee hotels op zijn palmares staan. Het eerste is het WAREGEM GOLF HOTEL¹⁷⁹, waarvoor hij in 1989 na de succesvolle inrichting van de tennis- en golffaciliteiten (1987-1988) op het domein, een interieurconcept moest uitwerken. Het hotel heeft ondertussen enkele opfrissingsbeurten ondergaan, maar op de kamers zien we toch nog steeds Van Praets FARFALLA-TAFEL (zie afb. 79-82 en 153).

¹⁷⁸ VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006, p. 15.

¹⁷⁹ Zie ook de website: <http://www.waregemgolfhotel.be/>

In het recentere HOTEL VERLOOY¹⁸⁰ (zie afb. 154-159) in het centrum van Geel laat de ontwerper zich van zijn meest sobere kant zien. In de periode 2000-2004 werkte hij in nauw overleg met eigenaar en bakker-patissier Herwig Verlooy het interieurconcept voor de twaalf kamers van het hotel uit. Van Praet koos in elk van de vier kamertypes (zie afb. 155-158) voor eenzelfde eenvoudige, haast minimalistische inrichting, zonder al te koel of onpersoonlijk over te komen. Alle kamers hebben bedden en lambrisering in hetzelfde donkere hout in combinatie met een lichtere houten vloer waarbij het parket in zogenoemd mozaïekmotief werd gelegd. Ook werd resoluut gekozen voor enkele omzichtig aangebrachte kleuraccenten in elke kamer: alle kamers kregen een uitvergrote foto van het werk van de patissier aan de muur en overal is er een gekleurde muur aanwezig. De suite heeft een gebogen muur die rood werd geschilderd en die als het ware door een andere muur snijdt en die in de badkamer zorgt voor een bescheiden afscherming (zie afb. 158). In de andere kamers werd geopteerd voor licht okergeel of grasgroen op een enkele muur. Op die manier verleent Van Praet meer diepte aan de ruimte. De contrasterende en opwekkende, maar tegelijk ook zachte, verzadigde kleuren, hebben op de gasten enerzijds een vitaliserend en anderzijds een rustgevend effect. In de kamers vinden we de LOMMEL CHAIR (of OOST-WEST STOEL) terug achter het bureau en ook in de vergaderzaal (zie afb. 159) komt deze erg tot zijn recht. Het geheel is een geslaagde combinatie van sereniteit en moderniteit, aangevuld met warme, verwelkomende kleuraccenten.

Niet alleen ontspanningsruimtes of hotelkamers weet Van Praet zinvol aan te kleden, ook plaatsen waar gewerkt moet worden, nam hij onder handen. Reeds vele projecten in bedrijven staan op zijn naam, te veel om hier allen afzonderlijk te bespreken. Daarom lichtten we reeds enkele representatieve projecten toe. In opdracht van Dexia (Het Gemeentekrediet) en de steden Antwerpen en Lommel kon Van Praet zijn visie op wonen en werken naar voor brengen. Onderstaande architectuurprojecten zijn tot slot nog het vermelden waard omwille van de anekdotische karakter of omwille van hun soms visionaire ontwerpen, die weliswaar niet steeds werden uitgevoerd.

¹⁸⁰ Zie ook de website: <http://www.hotelverlooy.be/>

Vooreerst was er in 1999 de renovatie van het pand Beliard & Murdoch (scheepsbouw) en de herinrichting ervan tot het MEDIACENTER HEADTRICK¹⁸¹, op het Eilandje te Antwerpen. Headtrick nv., dat al na zestien maanden failliet verklaard werd, was eigendom Ben Jans en Chris Cockmartin, de toenmalige echtgenoot van Goedele Liekens (ze scheidden in 2006), voor wie Van Praet reeds het DIRECTIEBUREAU COCKMARTIN had ontworpen (cf. supra) en hun woning in Schepdaal had ingericht in 1991. In de pers werd geopperd dat het faillissement mede zou veroorzaakt zijn doordat de inrichting van de kantooruimtes ontzettend luxueus en bijgevolg erg duur uitviel. Ben Jans ontkent dat echter.

Na het faillissement in 2001 richtten Liekens en Cockmartin echter meteen het productiehuis Jok Foe op, dat de rechten voor de televisieprogramma's van Headtrick overkocht. Frans Van Praet maakte voor hen, in samenwerking met Open Architecten Allard Schwencke en Rik de Vooght, in 2004 een ontwerp ((nog) niet uitgevoerd) voor een nieuw redactiehuis te Groot-Bijgaarden. Het exterieur (zie afb. 160) werd opgevat als een eerder donker, maar uiterst organisch volume, omhuld met de typische metalen stroken voor industriegebouwen. De doorsnede en twee grondplannen van het gebouw (zie afb. 161) maken duidelijk hoe de drie ontwerpers, ondanks de hermetische indruk aan de buitenzijde, toch een openheid wensten te creëren in het interieur. De diagonale as doet sterk terugdenken aan de trap die Le Corbusier voor het huis Guiette te Antwerpen ontwierp.

Ontwerpen die wel werden uitgevoerd, waren de opdrachten die Van Praet voor Pharmacia & Upjohn – het huidige PFIZER te Puurs – in 2000 en bij een uitbreiding in 2003-2004 uitvoerde. Het onthaal van de productiegebouwen stak hij in een strak en fris groen kleedje, voortbouwend op de groenige kleur van het veiligheidsglas van de onthaalbalie (zie afb. 162). Hij waakte er echter over geen steriele inkompartij te creëren en voegde daartoe een element in de vorm van een winkelhaak toe, uitgevoerd

¹⁸¹ “Headtrick produceerde televisieprogramma's, ontwikkelde software, schreef webcontent, bouwde e-commerce winkels en gaf een jongerentijdschrift uit. De laatste maanden was het ook nog bezig met software voor on line ticketverkoop en een systeem voor het verhandelen van webcontent. Daarbij wogen de opbrengsten van de traditionele activiteiten, zoals televisieproducties, niet op tegen de zware verliezen van de internetvleugel.”

Bron: DECKMYN, D., *Ben Jans: “Tot het einde toe heb ik erin geloofd. Dat is mij kwalijk genomen.” Ex-baas van mediabedrijf Headtrick weigert rol van zondebok*, in: *Ziff-Davis Smart Business voor de Nieuwe Economie*, 5 juni 2001. [online beschikbaar: <http://smartbusiness.zdnet.be/print.cfm?id=10284>, laatst geraadpleegd 25 juli 2007].

in lichtgekleurd (beuken)houtfineer, waarop de bezoeker even handtas, portefeuille, sleutels, dossiers of wat dan ook kwijt kan tijdens het aanmelden. De inkomhal symboliseert door haar eenvoudige, nette en verwelkomende sfeer, tevens het imago dat het bedrijf van zichzelf wil ophangen. De werknemers van Pfizer Puurs, kunnen terecht in een aangename cafetaria, die Van Praet voor hen ontwierp (zie afb. 163). Grote ramen zorgen voor overvloedige lichtinval en houten tafels met daaraan de lichtgewicht houten stoel BOOGIE/ BI 2 geven de cafetariabezoekers niet meteen de indruk op het werk te zijn, maar bieden hen een aangename omgeving om de lunchpauze door te brengen. De hogere bartafel heeft een organische vorm en breekt de strakke verticaliteit die wordt bewerkstelligd door de hoge ramen en de neutraal grijs geverfde pilaren. Het felle geel op de muur, in combinatie met het witte plafond, voorzien van ingebouwde spots, heeft een vitaliserend effect op wie zich in de ruimte bevindt, een niet te onderschatten troef voor het personeel.

Het model BOOGIE/ BI 2 doet het niet alleen in de cafetaria te Puurs heel goed; over een periode van ongeveer 10 jaar, evolueerde het vanuit het ontwerp MATADOR naar zijn huidige vorm. MATADOR vinden we ondermeer terug in het restaurant Buitenhofschoor op het kasteeldomein Alden-Biesen in het Limburgse Bilzen, waarvoor Van Praet in 1996 de inrichting verzorgde (zie afb. 29). Tegen de muur werd een vaste bank gemonteerd, volledig op maat ontworpen in een glooiende vormgeving die refereert aan de gebogen rugleuning en achterste poten van de stoelen die aan de overzijde staan. Het ietwat donkere interieur met een ruwe, rode bakstenen muur verkreeg de nodige elegantie door Van Praets ingrepen in het interieur.

5.3. PRIVÉ-OPDRACHTEN

Heel wat particulieren vroegen Frans Van Praet één of meer ruimtes van hun woning in te richten. Omwille van de persoonlijke aard van deze ontwerpen werd geopteerd om slechts enkele privé-projecten kort toe te lichten.

Wat bij het overlopen van de vele privé-opdrachten meteen opvalt, is dat Frans Van Praet bij heel wat politici aan de slag kon. Zo stond hij reeds in 1987 in voor de inrichting van de woning van Herman De Croo en deed hij drie jaar eerder hetzelfde

voor de slaapkamer van gewezen eerste minister Wilfried Martens. Ook minister Jef Ramaekers en eurocommissaris Karel Van Miert schakelden respectievelijk in 1979 en 1990 Van Praet in, maar dan om hun bureaus te laten inrichten. Met Karel Van Miert kwam Van Praet in contact via politiek journalist Johan Struye, met wie hij vooral in de jaren tachtig geregeld over allerlei zaken kon brainstormen.¹⁸²

Dat Van Praet voor privé-opdrachten ook meubels op maat ontwerpt, wordt bijvoorbeeld bewezen door de BATHROOM CLOSET die speciaal voor het project in de woning Custers te Hechtel-Eksel werd ontworpen in 1991. Het zogenaamde HUIS VAN DE NOTARIS waaraan Moniek Bucquoye een volledig artikel wijdde in het tijdschrift *Actief Wonen*¹⁸³, werd door Van Praet in samenspraak met de nieuwe eigenaar, volledig gerestaureerd en heringericht. Zoals steeds incorporeerde Van Praet ook hier de cirkelvorm en de daaruit voortvloeiende verhoudingen die een complex geheel van elkaar doorsnijdende vlakken en lijnen creëren, van waaruit het ontwerp verder gerealiseerd kan worden. Van Praet incorporeerde in het concept een kunstwerk van Luk Van Soom, getiteld LADDER NAAR DE HEMEL dat zorgde voor een visuele afscheiding van de niet meer gebruikte oude zij-ingang van het gebouw. Voor een gedetailleerde bespreking van dit project, verwijs ik graag naar de tekst van Bucquoye.

Dat de ontwerppraxis en de haast ontelbaar geworden, daaruit voortvloeiende tekeningen een intrinsiek deel uit maken van Van Praets oeuvre, leidt heden geen twijfel meer. De studie voor een WONING TE CASTELLAR DE LA FRONTERA in Andaloussië (1990), is één van de allermooiste reeksen van tekeningen uit het werk van Van Praet. Bij wijze van representatief voorbeeld voor zijn ontwerptekeningen, worden ze in het hoofdstuk “Design versus Kunst” geanalyseerd; mede omdat de tekeningen door Van Praets haast ongebreidelde fantasie en uiterst onconventionele specifieke vormtaal kunnen geclassificeerd worden onder de derde pijler in zijn oeuvre, met name de kunst.

¹⁸² VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 6 juli 2007.

¹⁸³ BUCQUOYE, M. E., *Het huis van de notaris*, in: *Actief Wonen*, nr. 22, Februari 1997, p. 52-59.

5.4. TENTOONSTELLINGSDESIGN

5.4.1. Algemeen

Het uitwerken van een goed tentoonstellingsconcept lijkt enigszins op het ontwerpen van leef- en werkruimtes. Toch dient met heel wat bijkomende aspecten rekening gehouden te worden. Daar waar de individualiteit van de opdrachtgever in de ontwerpfase van een woning of kantoor sterk benadrukt kan worden, moet men bij het tentoonstellingsdesign net omgekeerd te werk gaan: men moet de grootste gemene deler trachten te vinden, zonder onorigineel te zijn. Zoveel mogelijk potentiële klanten en bezoekers van de showrooms of de tentoonstellingen moeten zich namelijk aangesproken voelen door het concept waarin het bedrijf zijn producten aan het publiek laat zien of waarin een museum zijn stukken voorstelt. Dat laatste trachtte hij bij de inrichting van het museum van Val Saint Lambert in 1993 te bekomen.

In 1997 ontwierp hij de showroom en de burelen van de firma T.T.I. te Bree, op hetzelfde moment dat dit bedrijf zijn WATERBANK (cf. supra) in productie bracht voor de wereldexpo te Lissabon in 1998. Voor BIC-Carpets te Kortrijk ontwierp hij samen met kunstenaar Piet Dirkx in 1999 eveneens een showroom (zie afb. 164-165) die professionele klanten (architecten, verdelers, enzovoort) hun producten moest kunnen laten bekijken en betasten. Hij werkte daarom een concept uit, waarmee op een ordelijke manier de vele stalen van vloerbekleding en tapijten kunnen getoond worden aan de klant. De grote industriële ruimte met glazen dak heeft heel veel natuurlijke lichtinval, wat aangewezen is bij het beoordelen van verschillende kleuren en materialen. Grote hangende lichtarmaturen boven de tafels dragen eveneens bij tot het industriële karakter van de ruimte. Van Praet countert die felle lichtinval door het plaatsen van grote donkere volumes waarin ter inkijk stalenboeken liggen in verlichte nissen. Van de tafel DUBBELGANGER werd voor dit project een gepersonaliseerde versie gemaakt, waarbij de geëmailleerde platen vervangen werden door stalen en voorbeeldfoto's.

In hetzelfde jaar verleende hij BIC-Carpets nogmaals zijn diensten bij het uitwerken van een concept voor de stand op Interieur Kortrijk 2000.

5.4.2. Interieur Kortrijk

Interieur Kortrijk is sinds jaar en dag dé signaalbeurs bij uitstek op het vlak van design en interieurvormgeving. In 2008 zal de Kortrijkse biënnale voor de eenentwintigste keer plaatsvinden. Sinds 1968 heeft de biënnale als doel:

*“Het opwekken en bevorderen van de creativiteit op het gebied van binnenhuisarchitectuur, het bekendmaken en verspreiden met alle dienstige middelen en onder alle vormen van de nieuwste ideeën, vormen, formules, producten en realisaties op gebied van interieur.”*¹⁸⁴

De Kortrijkse biënnale werd niet voor niets in een periode van hoogconjunctuur opgericht; in de jaren zestig kende de Vlaamse meubelindustrie een enorme groei, zowel op de Belgische markt als voor de export.¹⁸⁵ Voor Van Praet startte de relatie met de meubelexpo in 1978 toen hij de tentoonstellingen *Thonet* en *De Meesters* aldaar mocht inrichten. De tentoonstelling *Thonet*, was een ultieme gok: Van Praet plaatste één enkele schommelende ligstoel van de vermaarde Michael Thonet in het midden van een door hem gerestaureerde spiegel tent. Op afbeelding 166 ziet men hoe Van Praet uitleg over de ligstoel geeft aan (toen nog) prinses Paola en prins Filip die enigszins op de achtergrond tussen hen in staat. De tentoonstelling miste haar effect niet en Van Praet maakte naam met deze tour de force. Van Nieuwenhove beschrijft het hele gebeuren als volgt:

*“Het resultaat was verbluffend. Een concept tot essentie herleid: een Thonet-stoel in het midden van een spiegel tent. Het decor dat meerwaarde geeft aan het object en vice versa. Retro van de bovenste plank. Ondanks de stilte kon je in de tent de muziek van het balorkest en het ritselen van de rokken horen. “Decoreren is zonder woorden spreken”, zegt Frans Van Praet. Na deze stunt in Kortrijk (“financieel een alles-of-niets-risico”), was zijn naam gemaakt en nam zijn carrière een hoge vlucht.”*¹⁸⁶

¹⁸⁴ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 21.

¹⁸⁵ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 21.

¹⁸⁶ VAN NIEUWENHOVE, H., *Frans Van Praet. Concepteur*, in: *Trends*, 17 juli 1997, p. 71.

In 1984 volgt dan een nieuw project voor Interieur Kortrijk: DE 24 UUR (zie afb. 167). Hiervoor ontwierp hij een meubel waarin men in principe een volledige dag kon doorbrengen, natuurlijk al slapend, maar ook tv-kijkend of al etend. Het meubel zou zeer handig zijn in kleine woonruimtes en zou vergeleken kunnen worden met de PENNENBAK van Van Praet die hij in dezelfde optiek ontwierp.

Twee biënnales later, in 1988, verzorgt hij de inrichting en de lay-out van de tentoonstelling *Design from Europe* en in 1990 komt dan het grote werk: Van Praet staat in voor het gehele ‘stage design’ van de beurs. Hij was samen met de directie van Interieur Kortrijk mede verantwoordelijk voor het invullen van de verschillende hallen, de beoordeling van de stands en de gelegenheidstentoonstellingen.¹⁸⁷ Hij ging daarbij verder in de reeds aangehouden koers: aanvankelijk was er geen vast circuit voor de beurs en konden de bezoekers zich vrij, en dus ook selectief tussen de standen bewegen. In de jaren tachtig werd geleidelijk overgeschakeld naar geleide circuits en Van Praet maakte één doorlopend circuit over de gehele beurs die zich uitstreckte over vier hallen. De vier hallen waren evenwel allemaal toegankelijk vanuit een min of meer centraal gelegen atrium.¹⁸⁸

In 1992 mocht hij zijn geleverde prestaties voor Interieur Kortrijk nogmaals herhalen als stage designer. Blikvangers van de biënnale van 1992 waren enerzijds de voorstelling van het label *European Qualities* en anderzijds het tentoonstellingsproject *De Toren van Babel*. Het *European Qualities* label vloeide voort uit de tentoonstelling *Design from Europe* en er werd een strenge selectie op basis van algemene kwaliteit gemaakt uit de vele Europese firma’s. *De Toren van Babel* (zie afb. 168) was dan weer een liefst vier verdiepingen tellend decor waarin zich een selectie van Belgische interieurproducten bevond. Ook hier werd weer geopteerd voor een geleid circuit, maar deze keer werd de beurs uitgebreid naar een vijfde expohal. Van Praet uitte de hoop dat deze editie van Interieur Kortrijk zou “bijdragen aan de vooruitgang van de sector en dat bruikbaarheid en harmonie door iedere deelnemer en bezoeker als een must ervaren wordt!”¹⁸⁹ Deze wens bewijst nogmaals dat Van Praet steeds zijn opvattingen over wonen en leven trouw is

¹⁸⁷ VANDENBROECKE, L., *Kleur zal dit decennium nieuwe dynamiek geven*, in: *Het Nieuwsblad*, 18 juni 1991, p. 30.

¹⁸⁸ VAN PRAET, F., *L’indispensable polyvalente, plus-value de la création contemporaine*, in: *Neuf-Nieuw Architecture & Design*, nr.148, 1990, p. 91.

¹⁸⁹ VAN PRAET, F., *Tentoonstellingsconcept Interieur 92*, [onuitgeg.], 1999.

gebleven doorheen zijn carrière en daarbij trachtte zijn visie over te brengen op de consument.

5.5. RESTAURATIE VAN SPIEGELTENTEN

Naast de vele renovaties en herinrichtingen van woningen die de ontwerper uitvoerde, besteedde hij gedurende de periode 1978 - 1986 heel wat van zijn tijd aan het opzoeken en tot in de details restaureren van spiegeltenten. De legendarische MEYLEMANSTENT was er één van. Spiegeltenten zijn een Kempens product uit de jaren 1920 – 1930 en zijn volledig demonteerbaar. Ze werden opgesteld op kermissen allerhande en betekenden toentertijd het summum van entertainment en vertier. De spiegeltenten waren hoogst populair, zo populair zelfs, dat er op het moment van overaanbod heuse vendetta's uitbraken¹⁹⁰, aangezien de tenten meestal behoorden aan families die ze vervaardigden en ermee door Vlaanderen trokken. Wat Frans Van Praet in het bijzonder aantrok in de tenten, die toen reeds vergane glorie waren, was enerzijds het hele sociale gebeuren dat in en rond de tent plaatsvond, maar anderzijds ook de link met de Art Nouveau, die hem boeiden.

Hij restaureerde een groot aantal van de nog overgebleven spiegeltenten, waarvan er zelfs enkele aangekocht werden door buitenlandse musea¹⁹¹ en maakte er, zoals reeds hierboven vermeld, naambekendheid mee. Enkele spiegeltenten die door hem werden gerestaureerd zijn: MEYLEMANS (1978 en 1986), VAN DEN BOSSCHE (1983) en OLIVIER (1983). Ook het poffertjeshuis uit 1865, ADRIAANTJE (1986), werd door hem in hun oude glorie hersteld.

¹⁹⁰ VAN NIEUWENHOVE, H., *Frans Van Praet. Concepteur*, in: *Trends*, 17 juli 1997, p. 71.

¹⁹¹ *Ibidem*.

6. DRIE WERELDTENTOONSTELLINGEN

Internet biedt veel, maar het kan nog steeds niet het persoonlijke contact tussen mensen vervangen. En dat is juist de troef van de wereldexpo!

Frans Van Praet¹⁹²

6.1. INLEIDING

Zoals reeds eerder in deze scriptie werd vermeld, bekleedt Van Praets werk voor de Belgische paviljoenen op drie wereldtentoonstellingen een bijzondere plaats in zijn oeuvre. Bijgevolg werd een apart hoofdstuk aan deze totaalprojecten gewijd. De universele wereldtentoonstellingen werden in het leven geroepen om ieder deelnemend land de kans te bieden zichzelf en zijn troeven aan de anderen te presenteren. Ze bevorderden de internationale handelsbetrekkingen, gaven dikwijls een economische impuls aan de regio waarin ze werden georganiseerd en trokken heel veel media-aandacht door hun universele thema's, waar ieder deelnemend land een eigen interpretatie aan kon geven.

De allereerste wereldtentoonstelling werd gehouden in Hyde Park, Londen in 1851 waarvoor het wereldvermaarde Crystal Palace van Joseph Paxton werd opgetrokken. Sindsdien werden reeds een 63-tal wereldexpo's gehouden en de eerstvolgende worden gepland in Zaragoza, Spanje in 2008 en in Shanghai, China in 2010. In de loop der jaren werd door aanhoudende diplomatieke onenigheid, in 1928 te Parijs het BIE opgericht, het Bureau International des Expositions, dat sindsdien de algemene coördinatie van de organisatie van de expo's op zich neemt.¹⁹³ Landen die bij het BIE aangesloten zijn, kunnen bij elke nieuwe wereldexpo beslissen om deel te nemen of niet. Indien ze zich inschrijven, worden ze geacht zichzelf voor te stellen in een door henzelf ontworpen paviljoen, rekening houdend met de vele voorschriften

¹⁹² VAN PAESCHEN, B., "Het tijdperk van de dure paleizen lijkt afgesloten." *Interieurarchitect Frans Van Praet gelooft nog in toekomst wereldexpo*, in: *Gazet van Antwerpen*, 1999.

¹⁹³ Zie: www.bie-paris.org

die eraan verbonden zijn. Het spreekt voor zich dat een dergelijke onderneming heel wat organisatie vereist. België stelt daarom steeds een commissaris-generaal van de Belgische Regering voor de internationale wereldtentoonstellingen aan, die de eindverantwoordelijkheid draagt. Hij coördineert de volledige onderneming; van de financiën en het bekomen van sponsorcontracten tot het aanstellen van ontwerpers en architecten.

Vanzelfsprekend is een Belgisch paviljoen op een wereldtentoonstelling het resultaat van de inspanningen van een groot team van mensen die in eenzelfde richting moeten bewegen om te komen tot een fysieke ontmoetingsplaats voor mensen die ideeën aanbieden en voor mensen die ideeën zoeken. Het moet een oord zijn waar de creativiteit, de productiviteit en de eigenheid van het land op een originele wijze én op min of meer neutraal terrein wordt gecommuniceerd. Drie grote pijlers komen steeds terug op de grote wereldtentoonstellingen; elk land besteedt aandacht aan zowel wetenschap, als techniek en cultuur in het algemeen. Internationaal en diplomatiek prestige zijn echter ook niet weg te denken uit een dergelijk gebeuren. Steven Van Herpe benadrukt voorts in zijn scriptie *“Economische doorlichting van de EXPO’92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen”* het belang van de implicaties die een wereldexpo heeft voor het land waar de wereldtentoonstelling plaatsvindt, op stedelijk, sociaal, regionaal en nationaal economisch gebied.¹⁹⁴

In de media worden de wereldexpo’s – en in het bijzonder de prestaties van het eigen land – met argusogen bekeken en beoordeeld. Een wereldexpo wakkert namelijk het nationaliteitsbesef gevoelig aan en men wil dan ook een sterk imago van zijn land neerzetten op een dergelijk grootschalig evenement.

De algemene gevolgen en de perceptie van de wereldtentoonstellingen van Sevilla, Lissabon en Hannover, zullen in paragraaf 6.3. van dit hoofdstuk kort worden toegelicht. Vooreerst zullen voornoemde drie edities – waaraan Frans Van Praet zijn medewerking verleende – behandeld worden in de volgende paragraaf. De uitzonderlijke status van die projecten in deze scriptie, is te danken aan het feit dat de Belgische deelnames aan de wereldtentoonstellingen van Sevilla, Lissabon en Hannover voor Van Praet een unieke gelegenheid vormden om de drie pijlers uit zijn oeuvre, met name meubelontwerp, architectuur en kunst, te verenigen in één prestigieus project, dat daarenboven door duizenden mensen werd bezocht.

¹⁹⁴ VAN HERPE, S., *Economische doorlichting van de EXPO’92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen* [Diss. Lic. Economische wetenschappen], Gent, 1996, p. 4-5.

6.2. FRANS VAN PRAETS INBRENG

6.2.1. Sevilla '92

6.2.1.1. Bespreking van het Belgische paviljoen

Het algemene thema van de wereldexpo die in 1992 plaatsvond in de Andalousische stad Sevilla (in het zuiden van Spanje), was *Het tijdperk van de ontdekkingen*. De expo werd namelijk in het leven geroepen omdat het in dat jaar precies 500 jaar geleden was dat Columbus Amerika had 'ontdekt'. Men koos er dan ook voor om de wereldtentoonstelling te laten plaatsvinden op het kunstmatige eilandje La Cartuja, alwaar Columbus gedurende enkele jaren in een klooster begraven lag.¹⁹⁵ Deze wereldtentoonstelling wordt gemeenzaam vermeld als de eerste grote wereldtentoonstelling die eenzelfde omvang en impact had op Europa sinds Expo '58.¹⁹⁶ Toen namen 52 landen deel, in Sevilla waren het er meer dan het dubbele. 110 landen streden er onder leiding van commissaris-generaal Emilio Cassinello Auban, onderling om de aandacht van de bezoeker door middel van vaak erg prestigieuze paviljoenen waarin ze zichzelf presenteerden, zoveel mogelijk rekening houdend met het opgelegde thema.

België koos ervoor om zijn federale structuur uit zijn eigen paviljoen naar voor te laten komen. Henri Persin, de commissaris-generaal van ons land voor de wereldtentoonstelling te Sevilla, benadrukte in zijn voorwoord op de publicatie die naar aanleiding van het Belgische paviljoen uitgebracht werd, dat er tevens aandacht werd besteed aan de politieke veranderingen die het land had ondergaan sinds de Expo '58 en hoe de gewesten en gemeenschappen op elkaar inwerkten. Ook de potentiële rol die België – met in het bijzonder Brussel – in het nieuwe Europa zouden kunnen spelen, werd verwerkt in de thematiek van het paviljoen.¹⁹⁷

Frans Van Praet werd echter niet van bij het begin bij de bouw van het paviljoen betrokken, wat zijn opdracht in een later stadium aanzienlijk zou bemoeilijken. De opdracht werd hem pas toegewezen nadat het gebouw reeds tot stand was gekomen.

¹⁹⁵ VAN HERPE, S., *Economische doorlichting van de EXPO '92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen* [Diss. Lic. Economische wetenschappen], Gent, 1996, p. 5.

¹⁹⁶ Idem, p. 7.

¹⁹⁷ GOBYN, R., SMETS, I., VAN KEYMEULEN, J., *Expo Sevilla: België 1492-1992*, Antwerpen: Mercatorfonds, 1992, p. 7.

Het ministerie van Economische Zaken had geopteerd voor een architectuurwedstrijd waaruit het architectuurconcept van drie jonge en relatief onervaren architecten Guido Driesen, Jan Thomaes en Jan Meersman als winnaar kwam.¹⁹⁸ Zij stonden voor de moeilijke opgave om een gebouw te ontwerpen met een functie en een doel die eigenlijk in die mate uitzonderlijk waren¹⁹⁹, dat het hele Belgische paviljoen op een fiasco dreigde uit te draaien. Het omhulsel werd weliswaar gebouwd door het trio van voornoemde architecten, maar men had geen idee “*hoe België in het paviljoen moest komen*”.²⁰⁰ Na een relatief lange periode van aanmodderen en geldverspilling kwam Henri Persin, via hun gemeenschappelijke contacten bij Dexia, bij Van Praet terecht. Hij ging de uitdaging aan om van de – door haar zonneweringen erg introverte en hermetische – doos van 50 x 50 x 25 een bruisend paviljoen te maken, “*een dynamisch geheel waarin België zich naar de buitenwereld moest gaan profileren*”²⁰¹ (zie afb. 169).

In de constructie die de drie architecten neerpootten, bracht Van Praet vijf onderverdelingen aan: vooreerst was er de onderbouw met bergplaatsen, technische ruimtes en enkele loges. De basis van het gebouw was een plein dat kon dienen als openluchttheater of als caféterras. De sokkel van het gebouw herbergde een restaurant in een half verzonken esplanade, waarboven zich het onthaal bevond. Het hoofdgebouw bestond uit de zogenoemde *Black Box*, die fungeerde als tentoonstellingsruimte. Tot slot bevonden zich nog enkele containers in het paviljoen, die werden gebruikt voor de administratieve taken en als businesscenter.²⁰² Het geheel functioneerde als een dynamische machine in een “*kathedraal van lucht*”²⁰³, waarin ons land zijn sterktes naar voor kon brengen. De termen ‘dynamische machine’ en ‘kathedraal van lucht’ lijken in eerste instantie elkaar tegenpolen, maar in werkelijkheid versterkten ze elkaar: het Belgische paviljoen was een plaats waar heel veel bezoekers elkaar konden treffen, maar waar ze tegelijk terechtkwamen in een oase van rust.

¹⁹⁸ Idem, p. 7-9.

¹⁹⁹ DARGE, P., *Frans Van Praet. We zijn meesters in de toegevoegde waarde*, in: *Weekend Knack*, 11 december 1991, p. 126.

²⁰⁰ VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006.

²⁰¹ DARGE, P., *Frans Van Praet. We zijn meesters in de toegevoegde waarde*, in: *Weekend Knack*, 11 december 1991, p. 126.

²⁰² VAN HERPE, S., *Economische doorlichting van de EXPO '92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen* [Diss. Lic. Economische wetenschappen], Gent, 1996, p. 100.

²⁰³ DARGE, P., *Frans Van Praet. We zijn meesters in de toegevoegde waarde*, in: *Weekend Knack*, 11 december 1991, p. 128.

Van Praet stelde in een interview met *Weekend Knack* dat België excelleert in het verwerken en bewerken van materialen:

*“Wij zijn meesters in het toevoegen van een waarde aan bestaande materialen, of het nu om glas, textiel, chocolade of ijzererts gaat.”*²⁰⁴

Die belangrijke eigenschap zette Van Praet dan ook graag in verf, mede door de toepasbaarheid op het algemene ‘ontdekkingen-thema’. In de jaren negentig van de twintigste eeuw nam het belang van de multimediatoepassingen en elektronische communicatie aanzienlijk toe en op de Expo '92 kwam ook dit thema duidelijk op de voorgrond. Van Praet speelde hier handig op in door steeds wisselende videoprojecties op de buitenkant van het paviljoen te richten, inspeland op de gebeurtenissen in het paviljoen, wat het dynamische gehalte nog omhoog haalde.²⁰⁵ Binnenin het gebouw ontwierp hij in de *Black Box* een tentoonstelling die in vier verschillende thema's de aandacht van de bezoekers trachtte vast te houden. Het politieke thema betrof *België als het hart van Europa*. Met het thema *Ontdekken* zette Van Praet de Belgische reputatie op het vlak van onderwijs, kennis en cultuur in de verf. Het democratische karakter van België kwam naar voor in de bijzondere combinatie van de thema's *Kunst* en *Humanistische traditie*. Ten slotte oefende een laatste deel van de tentoonstelling een public relations functie uit met als thema *België vandaag*.

Ook diende Van Praet rekening te houden met verschillende circuits voor de verschillende types van bezoekers: hij stemde de indeling van het paviljoen zowel af op de matig geïnteresseerde bezoeker als op degene die de roltrap naar de “Black Box” zou nemen en de hele tentoonstelling zou bezoeken. Steven van Herpe merkt voorts op dat de strakke vormgeving van de constructie, België symboliseert als een “*nijver en werkzaam land*”²⁰⁶, terwijl de inrichting België naar voor brengt als een land waar het goed is om te leven. Het is dan ook niet toevallig dat doelbewust werd gekozen voor materialen waarin België een hoge graad van bewerking of toepassing heeft verworven, bijvoorbeeld in de industrietakken die te maken hebben met glas en

²⁰⁴ DARGE, P., *Frans Van Praet. We zijn meesters in de toegevoegde waarde*, in: *Weekend Knack*, 11 december 1991, p. 126.

²⁰⁵ Idem, p. 130.

²⁰⁶ VAN HERPE, S., *Economische doorlichting van de EXPO '92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen* [Diss. Lic. Economische wetenschappen], Gent, 1996, p. 101.

kristal (denken we maar aan het daaruit voortvloeiende succes van de VAL TABOURET die reeds uitgebreid werd besproken in hoofdstuk 4), bloemen- en plantenveredeling, polymeren, textiel, staal, enzovoort.²⁰⁷

6.2.1.2. Beknopte analyse van de (financiële) problematiek omtrent het Belgische paviljoen

Helaas betekende de wereldexpo te Sevilla voor Van Praet en zijn opdrachtgevers ook heel wat controverse die reeds tijdens het realiseren van het paviljoen de kop opstak. De problematiek omtrent de uitbesteding van het ontwerp werd hierboven reeds summier uit de doeken gedaan. Daarbij kwamen ook nog de onregelmatigheden aan de top van de organisatie waardoor voor Persin nog twee andere commissarissen-generaal de revue passeerden.²⁰⁸ Bovendien bleek er een enorme politieke naijver te zijn tijdens het tot stand brengen van het paviljoen. Van Praet stelt dat onze ingewikkelde staatsstructuur, waarin alle partijen hun eigen eisen hebben, door conflicten en eindeloze discussies – die soms over een vierkante meter handelden²⁰⁹ - vele zaken onmogelijk maakte.²¹⁰

De belangrijkste bron van controverse echter, was het hoge prijskaartje dat aan de hele onderneming vast hing. Pierre Darge spreekt van 920 miljoen Belgische frank, omgerekend een slordige 23 miljoen euro, terwijl er vooraf aangekondigd was dat het project ‘slechts’ 450 miljoen Belgische frank zou kosten, iets minder dan de helft van het uiteindelijke bedrag.²¹¹ Steven Van Herpe stelde tijdens het onderzoek voor zijn licentiaatsverhandeling vast dat er een enorme budgettaire ontsporing heeft plaatsgevonden tijdens de vijftig maanden van voorbereidingen. Hij stelt dat de verantwoordelijken geen lessen getrokken hebben uit de vroegere ervaringen inzake internationale tentoonstellingen of uit de door de Spaanse overheid verstrekte dossiers

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006.

²⁰⁹ VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006.

²¹⁰ HUYSMANS, L., "Voor mij geen wereldexpo meer". *Frans Van Praet droomt nu van kunstmatig eiland middenin Schelde*, in: *Gazet van Antwerpen*, 3 oktober 1998, p. F2.

²¹¹ Daarbij kwam ook nog eens de ontransparante boekhouding van het hele gebeuren op het vlak van de verdeling van financiering tussen de overheid en de private sector. Aan de goedkeuring van deelname werd immers de voorwaarde van medefinanciering verbonden. VAN HERPE, S., *Economische doorlichting van de EXPO'92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen* [Diss. Lic. Economische wetenschappen], Gent, 1996, p.101.

in verband met de kostprijzen. Het blijkt dat de raming van de bouw en inrichting van het paviljoen het meest te wensen overlieten.²¹²

We kunnen bijgevolg concluderen dat enerzijds door de onervarenheid van de architecten en anderzijds door de stoeve houding van de gewesten ten opzichte van elkaar, er in combinatie met de hoge kostprijs van het totale project, heel wat problemen gerezen zijn tijdens en na de opbouw van het paviljoen. Bovendien mag gesteld worden dat dankzij de tussenkomst van Van Praet de meubels van het Belgische paviljoen nog konden gered worden, wat hem evenwel in ruil enige roem met zijn VAL TABOURET opleverde.

6.2.2. Lissabon '98

De Portugese commissaris-generaal Torres Campos kondigde het algemene thema van Lisboa '98 aan: *De oceanen, een patrimonium voor onze toekomst*. Ondanks de problemen die gepaard gegaan waren met de expo in Sevilla, dreigde het Belgische paviljoen (zie afb. 170-173) ook nu weer af te stevenen op moeilijkheden. Belgisch commissaris-generaal voor de internationale wereldtentoonstelling Fanny Boesmans had namelijk in samenspraak met de regeringen beslist dat er voor elk gewest een concepteur diende te worden aangesteld. De achterliggende gedachte was dat in het Belgische paviljoen minder de nadruk moest gelegd worden op het nationale en meer op het gewestelijke.²¹³ Uiteindelijk is men, na vele discussies, op deze beslissing teruggekomen en werd Van Praet de overkoepelende concepteur voor het paviljoen, waarin de gewesten dan toch nog binnen de perken hun eigenheid konden etaleren.²¹⁴

Het architecturaal concept van het paviljoen behelsde – nog meer dan in Sevilla reeds het geval was – een enorme openheid. Dat resulteerde in het ontbreken van buitendeuren aan de ingang van het gebouw. De grote bezoekersstroom kon weliswaar toch gecontroleerd worden, middels een replica van het zestiende-eeuwse

²¹² VAN HERPE, S., *Economische doorlichting van de EXPO '92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen* [Diss. Lic. Economische wetenschappen], Gent, 1996, p. 104-105.

²¹³ Door het principe van medefinanciering in ruil voor participatie en tentoonstellingsruimte in verhouding tot het bijgedragen bedrag, was het zo dat, doordat Vlaanderen 20 miljoen Belgische frank investeerde, het één van de drie voor België beschikbare modules voor zijn rekening mocht nemen en dat terwijl de drie modules over vier entiteiten dienden verdeeld te worden (met name Vlaanderen, Wallonië, Brussel en federaal België). Zie ook: MATHIEU, E., *Un pavilion belge à deux vitesses*, 1998.

²¹⁴ VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006.

wandtapijt DE AANKOMST VAN VASCO DA GAMA IN CALCUTTA, dat uit het atelier van Doornik afkomstig is en zich in de collectie van een bank in Lissabon bevindt.²¹⁵ Met de reproductie van het wandtapijt werd de bezoeker reeds meteen onthaald op een visualisering van de banden die België heeft met Portugal én op een verwijzing naar het oceanenthema van de expo. Een tweede dergelijke link tussen België en Portugal werd belichaamd door het portret van Isabella van Portugal dat door Petrus Christus van haar werd gemaakt toen ze in 1432 naar Sluis vertrok en sindsdien nooit meer haar vaderland terugzag. Voor die gelegenheid werd het voor het eerst door het Brugse Groeningemuseum uitgeleend en in het Belgische paviljoen tentoongesteld.

Eens de bezoeker – eventueel na een verpozing op één van de WATERBANKEN (cf. supra) vooraan het paviljoen – voorbij het wandtapijt was geraakt, kwam hij terecht tussen ingenieuze rijen voortdurend in beweging zijnde stalactieten en stalagmieten, die Van Praet ontwierp om het hitteprobleem dat door het ontbreken van deuren ontstond, te verhelpen (zie afb. 171-172). Tegelijk verwees hij zo opnieuw naar het algemene thema door de golfbewegingen die ze maakten. In de in staal en glas uitgevoerde objecten werden ook typische blikvangers van België tentoongesteld. Meteen werd het voor de bezoeker duidelijk dat in het Belgische paviljoen op een eerder filosofische manier met het thema werd omgegaan en dat er, zoals bijvoorbeeld in het toenmalige Nederlandse paviljoen wel het geval was, geen letterlijke interpretatie aan werd gegeven waarbij het water echt werd gevisualiseerd.²¹⁶

Het circuit²¹⁷ leidde de bezoekers verder langs het federale gedeelte dat zich nog in de trechtersvormige inkomzone bevond, de onthaalbalie en de drie gewesten. Het federale gedeelte herbergde objecten, kaarten, foto's, boeken en een projectie die de rol van de steden, de cartografie, de handel en de exploratie van de wereld – steeds in relatie tot de oceanen – naar voor brachten. De zone van Brussel bestond uit een constructie van 'oregonhout' en glas, waarin inhoudelijk de nadruk lag op het water en het onderzoek ervan. De Waalse zone was opgebouwd middels een 20 meter lange, 8,5 meter hoge, gebogen muur die de curve van het achtergelegen forum perfect volgde. In de muur zaten een vijftiwintigtal kijkgaten en spleten waarin evenveel objecten stonden die Wallonië moesten symboliseren. De zone van Vlaanderen kreeg

²¹⁵ BOOM, H., *Wij brengen Isabel terug naar Portugal*, in: *De Financieel-Economische Tijd*, 30 mei 1998, p. 11.

²¹⁶ BOOM, H., *Frans Van Praet en de fierheid van de Belgen*, in: *De Financieel-Economische Tijd*, 30 mei 1998, p.11.

²¹⁷ VAN PRAET, F., *Circuit paviljoen Lissabon* [onuitgeg.], 10 maart 1997.

een ronde koepel met een diameter van achttien meter, waarin een sfeerbeeld van lucht en water werd gegeven (zie afb. 173). Tussen de tentoonstellingen van de gewesten incorporeerde Van Praet een in mat aluminium uitgevoerd businesscenter met daarbovenop een forum. De rode draad doorheen het Belgische paviljoen, letterlijk ‘LE FIL ROUGE’ zal in het volgende hoofdstuk toegelicht worden.

In de media werd de Belgische deelname aan de wereldtentoonstelling te Lissabon in het algemeen positief onthaald, enerzijds omwille van het uitblijven van een financieel debacle²¹⁸, anderzijds omwille van de hoge kwaliteit van het paviljoen en de sterke inhoud ervan. Toch valt hier en daar schampere kritiek op te merken, maar die had enerzijds te maken met het gebrek aan interesse van de Vlaamse politici²¹⁹ en anderzijds met het feit dat het hele concept voor de niet-Belg door de federale structuur van België nogal chaotisch overkwam²²⁰. Frans Van Praet zelf blikt met gemengde gevoelens terug op Lissabon 1998. Enerzijds was hij tevreden met het architecturale concept dat blijk gaf van de durf om een stap verder te gaan dan louter standenbouw²²¹; anderzijds deed hij volgende uitspraak na afloop:

“*Het paviljoen zou nog beter zijn geweest als vanuit de politieke wereld niet bepaalde eisen waren gesteld.*”²²²

6.2.3. Hannover 2000

Het grote thema van deze wereldtentoonstelling, die slechts twee jaar na de vorige plaatsvond, was “*Mens, Technologie en Natuur*”. Onmiskenbaar spreekt hieruit de toenmalige tijdsgeest waarin reeds sprake was van een verhoogde aandacht voor het milieu, dat toen reeds een van de bekommernissen werd door de enorm toenemende globalisering van handel en communicatie. Het tijdperk van het internet werd ingeluid, mede door de effecten die de eeuwwisseling op de mensheid had. Dat

²¹⁸ “*Het Portugese avontuur zal dus zo’n 130 miljoen [Belgische frank, red.] kosten en dat is heel wat bescheidener dan het financiële fiasco van Sevilla dat een miljard opslopte.*” Soens, L., *Belgisch paviljoen vol knipoogjes naar Portugal*, in: *Het Nieuwsblad - De Gentenaar*, 19 mei 1998, p. 24-25.

²¹⁹ MARTENS, D., *Vlaamse ministers sturen kat naar Belgische dag Expo 98*, in: *Het Nieuwsblad - De Gentenaar*, juni 1998.

²²⁰ *Un pavilion très belge à Lisbonne*, in: *Journal de Namur*, 1998.

²²¹ DAMMAN, A., *Onze Belgische nederzetting aan de Taag. Expo 98 in Lissabon: Frans Van Praet ontwerpt*, in: *Avanti*, nr. 5, maart 1998, p. 10.

²²² HUYSMANS, L., *"Voor mij geen wereldexpo meer". Frans Van Praet droomt nu van kunstmatig eiland middenin Schelde*, in: *Gazet van Antwerpen*, 3 oktober 1998, p. F2.

groeïende belang van tele- en internetcommunicatie manifesteerde zich op de wereldtentoonstelling van Hannover, die minder de nadruk legde op het commerciële en het handel- en zakenaspect, dat tot dan toe traditioneel met een wereldexpo verbonden was. Het Belgische paviljoen (zie afb. 174) was dit keer niet meer de artistieke verantwoordelijkheid Van Praet, wiens bijdrage ten opzichte van Sevilla en Lissabon aanzienlijk was gedaald. Waar hij voorheen instond voor de volledige inrichting van de Belgische paviljoens, beperkte zijn werk zich nu op het inrichten van de stand van de hoofdsponsors (Tractebel, Solvay, Totalfina, de Provincie Luxemburg en de stad Antwerpen). Toch fungeerde hij nog steeds als algemeen adviseur, omwille van zijn uitgebreide ervaring met dergelijke veelomvattende en prestigieuze totaalprojecten en werkte hij onder leiding van Borriës Von Liebermann mee een cultuurproject uit.

Ook toen werd in de pers hevig gepolemiseerd over het al dan niet welslagen van het Belgische paviljoen en de Expo 2000 in het algemeen. Er werd gesignaleerd dat er misschien veranderingen op til zouden zijn voor de wereldtentoonstellingen, omdat men het als een teken aan de wand zag dat de VS voor het eerst niet deelnam.²²³ Andere bronnen zetten dan weer in de verf hoe populair de expo 2000 onder de deelnemende landen was, zelfs al tijdens de expo te Lissabon want toen bedroeg het aantal inschrijvingen voor Hannover al meer dan 160.²²⁴ Gewezen commissaris-generaal Henri Persin bekommerde zich meer specifiek over de perceptie van het Belgische paviljoen door de andere landen.²²⁵

Kortom, de meningen waren verdeeld en voor Van Praet betekenden Hannover en de daaropvolgende wereldtentoonstelling in Japan, het afscheid van het ontwerpen van dergelijke totaalconcepten in de hoedanigheid van algemeen adviseur voor het Belgische paviljoen.

²²³ VAN PAESCHEN, B., "Het tijdperk van de dure paleizen lijkt afgesloten." *Interieurarchitect Frans Van Praet gelooft nog in toekomst wereldexpo*, in: *Gazet van Antwerpen*, 1999.

²²⁴ BOOM, H., *De expo als voorwendsel*, in: *De Financieel-Economische Tijd*, 30 mei 1998, p. 11.

²²⁵ MATTHYSSEN, K., *Henri Persin, gewezen commissaris-generaal: "We slaan er niet echt een goed figuur"*, in: *Gazet van Antwerpen*, 1999.

6.3. SUMMIERE EVALUATIE VAN DE WERELDTENTOONSTELLINGEN TE SEVILLA, LISSABON EN HANNOVER.

Men mag met enige zekerheid stellen dat de beide interventies van Van Praet tijdens het totstandkomen van de Belgische paviljoenen voor de Expo's te Sevilla en Lissabon, ervoor gezorgd hebben dat België zich tweemaal met een bijzonder inhoudelijk rijk en weldoordacht concept kon voorstellen aan de wereld. Zijn inbreng op de wereldtentoonstelling te Hannover was minder omvangrijk en oefende bijgevolg minder invloed uit. Door de hoge bezoekersaantallen in 1992 en 1998 was het voor hem evenwel een unieke kans om zijn eigen ontwerpen voor te stellen aan het publiek. Zijn deelnames hebben ervoor gezorgd dat het opmerkelijke ontwerp van de VAL TABOURET op verschillende plaatsen ter wereld bijzonder gesmaakt werd. In eigen land ontbrak het hem na afloop van de eerste twee expo's als ontwerper allerm minst aan werk- en projectaanbiedingen. Aan Lissabon hield hij dan weer de WATERBANK over en wat wellicht nog het belangrijkste is in zijn optiek, is dat hij gedurende de expomaanden met mensen van overal ideeën kon uitwisselen. Rechtstreekse communicatie tussen mensen is voor Van Praet steeds een grote bekommernis geweest en is doorheen al zijn projecten een constante gebleken.

Tot slot nog een kleine uitwijding over wat de belangrijkste effecten zijn van een wereldtentoonstelling op het gastland. Voor Lissabon en Sevilla ontsproot de keuze voor het organiseren van een wereldtentoonstelling aan de ambitie om zichzelf wat beter te positioneren op de wereldkaart²²⁶. De internationale politiek is dan niet veraf, maar expo's zijn van oudsher platforms die toeristische aantrekkingskracht moeten uitoefenen en die heel wat handelscontacten (opnieuw) moeten aanhalen. Er zijn echter niet alleen economische gevolgen aan verbonden, ook de terreinen waarop expo's plaatsvonden, kennen na afloop een grondige reorganisatie en herbestemming. Soms rest er enkel nog een spookstad van megalomane en volstrekt onbruikbaar geworden gebouwen, maar in het geval van Lissabon draaide het anders uit. Zo bleef het Belgische paviljoen staan en werd het omgebouwd tot congres- en expositiecentrum voor de nieuw aangelegde woonwijk aldaar.²²⁷ Lissabon heeft

²²⁶ BOOM, H., *De expo als voorwendsel*, in: *De Financieel-Economische Tijd*, 30 mei 1998, p. 11.

²²⁷ VAN DEN EYNDE, H., *Leven na de Expo*, in: *De Standaard*, dinsdag 25 augustus 1998.

tegelijk ook de kans gegrepen om het historische centrum een facelift te geven en om een nieuw trein- en metrostation te bouwen, dat na de expo de vernieuwde woonsite met de rest van de stad zal blijven verbinden.²²⁸

Maar daar waar het in Lissabon allemaal uitdraaide op een geslaagd urbanistische project, bleek het in Sevilla zes jaar voordien op termijn geen goede investering geweest te zijn van de Spaanse regering. Henk Boom schreef in de *Financieel Economische Tijd* in 1998 het volgende:

“Als Disney-spektakel kan een Expo miljoenen mensen trekken en toch een erfenis nalaten die eerder grenst aan een spookstad dan aan het door de autoriteiten beloofde Zuid-Europese Silicon Valley. Want dat gebeurde in Sevilla na de universele wereldtentoonstelling van 1992.”

Een dergelijke stelling biedt nieuwe, interessante invalshoeken op het hele gebeuren waarvan Frans Van Praet deel uitmaakte en deze uitspraak zou aanleiding kunnen geven voor verder onderzoek van de wereldtentoonstellingen. Hier nu verder op ingaan, zou ons evenwel te ver voeren.

²²⁸ REYN, S., *Flanders at Expo '98. Open to the world*, in: *Flanders*, nr. 37, maart 1998, p. 4-11.

7. DESIGN VERSUS KUNST IN HET OEUVRE VAN FRANS VAN PRAET

Kunst is filosofisch en de meest individuele expressie van de mens.

Frans Van Praet²²⁹

7.1. INLEIDING

In de bovenstaande hoofdstukken werd reeds duidelijk dat kunst en kunstfilosofie alomtegenwoordig zijn in het werk van Frans Van Praet. Zelfs in het uiterst functionele werk dat productontwikkeling is, vallen er verwijzingen, ideeën en beschouwingen te ontdekken – niet alleen in het resultaat, maar vooral ook tijdens het ontwerp- en productieproces – waarbij de kunst nooit ver te zoeken is.

Zoals uit zijn biografie kan opgemaakt worden, ligt de kiem van de verwevenheid van kunst en functie in het werk van Van Praet, bij zijn opleiding tot beeldhouwer. Als meubelontwerper bevindt hij zich als het ware tussen de onbeperkte vrijheid van een kunstenaar en de beperkingen, die de eis van functionaliteit hem oplegt. Bij het ontwerpen van interieurconcepten, komen daar nog de eisen van opdrachtgevers bij. Toch slaagt hij erin om in zijn werk een evenwicht te vinden tussen deze drie componenten. Een van de hoofdbestanddelen in zijn artistieke creaties is bovendien het omgaan met de ‘tijd’ en de ‘vergankelijkheid’, zoals dat ook in minder expliciete mate aanwezig was in zijn meubelontwerp (cf. supra).

Het beoefenen van de kunstfilosofie voedt zijn inspiratie voor interieurconcepten en meubelcreaties. Een concreet resultaat daarvan zijn de ‘objectmeubelen’, die in het hoofdstuk over het meubelontwerp reeds kort werden

²²⁹ DU MONT, C., *Frans Van Praet. Kunst is filosofisch en de meest individuele expressie van de mens*, in: ISEL, nr. 8, *Kunstenarsportretten*, september-oktober 2005, p. 15.

toegelicht. Kortom, het is zeer gecompliceerd om een strikte onderverdeling te maken tussen kunst en design in het oeuvre van Frans Van Praet.

Niettemin zijn er behalve de voornoemde ‘objectmeubelen’, ook wat we kunnen noemen zuivere kunstobjecten aanwezig in zijn werk. Niet zelden zijn deze kunstwerken hommages aan grote kunstenaars die Van Praet intrigeerden nadat hij zich in hun leven en werk had verdiept. Vele ontwerptekeningen zijn bovendien op zich al kunstobjecten door de liefde, de fantasie en de bevlogenheid waarmee ze tot stand kwamen.

Hieronder werd daarom geopteerd voor een opdeling van dit thema in twee paragrafen. Vooreerst wordt een overzicht gegeven van de voornaamste werken waarin ook de coöperaties met andere kunstenaars aan bod zullen komen. In de tweede paragraaf zal dieper ingegaan worden op het aandeel van de kunst in de meubelcreaties van Van Praet. Er wordt tevens aandacht geschonken aan het belang van zijn ontwerptekeningen en het hoge ‘cross-over’-gehalte dat zijn oeuvre kenmerkt.

7.2. FRANS VAN PRAETS KUNSTPROJECTEN

7.2.1. De oorsprong en Galerie De Zwarte Panter

Laten we deze paragraaf beginnen met een korte anekdote: de alom bekende kunstcriticus en -goeroe Jan Hoet heeft Van Praet ooit gewezen op zijn persoonlijke overtuiging dat “*een designer nooit een kunstenaar kan zijn*”. Van Praet kon natuurlijk niet anders dan dit meteen te weerleggen.²³⁰

Zijn interesse voor kunst en het pratikeren ervan, is terug te brengen op zijn jarenlange opleiding beeldhouwen tijdens zijn studies enerzijds en anderzijds zijn aangeboren drang tot artistieke expressie. Voegen we daarbij nog zijn mateloze interesse voor de kunsthistorie en we hebben reeds een aanwijzing van waar de kunstwerken van Van Praet hun oorsprong vinden. Van Praet laat zich echter niet louter inspireren door boekenwijsheid. Het liefst van al gaat hij de confronterende

²³⁰ VAN PRAET, F., informatie uit het eerste kennismakingsgesprek d.d. 1 september 2005.

dialogoog aan met andere kunstenaars en laat hij zich zelfs doelbewust een eind meeslepen door hun persoonlijke inzichten en artistieke ideeën, om vervolgens tot een synthese te kunnen komen van beide visies. Reeds gedurende zijn opleiding bij Elström en De Decker (cf. supra) ging hij de dialoog niet uit de weg en sinds het prille begin van zijn carrière engageerde hij zich in kunstenaarskringen. Kunstkring Heikracht te Lommel²³¹ vervoegde hij toen hij na zijn opleiding in Brussel werkzaam en woonachtig was in de Kempen. Voorzitter Witters haalde kunstenaars uit België en Nederland naar zijn kunstkring en zo leerde Van Praet ondermeer Constant (pseudoniem voor Constant Nieuwenhuys) kennen, één van de medeoprichters van de Nederlandse tak van de Cobrabeweging.

Door voortdurend in dergelijke middens te verkeren, legde Van Praet zijn hele carrière contacten met allerhande kunstenaars, zoals ondermeer Jan Cox, Fred Bervoets, Piet Stockmans, Piet Dirckx, Ysbrant, Stefan De Jaeger, Johan De Moor, Guy Rombouts en Luc Van Soom. Met sommigen van hen bracht hij in nauw samenwerkingsverband artistieke creaties voort (cf. infra).

De belangrijkste periode uit de kunstcarrière van Van Praet is zonder enige twijfel die waarin hij betrokken was bij het gebeuren in en rond Galerie De Zwarte Panter²³², die werd gesticht in 1968 te Antwerpen door Adriaan Raemdonck (°1945) met wie hij toen reeds bevriend was. In 1970 verhuisde De Zwarte Panter definitief naar het Sint-Julianusgasthuis, alwaar Van Praet ook zijn atelier onderbracht (cf. supra).²³³ Het orgelpunt van de coöperatie was de installatie *WONEN MET ADRIAAN* (1986), waarover verder meer. De tentoonstelling *Barrières* in De Zwarte Panter (1990) betekende voor Van Praet een echte doorbraak als kunstenaar. Frans Defour noemde het “*een herontdekking, een peiling naar antwoorden, redenen, diepere inhoud*.”²³⁴

Later, toen Van Praet niet meer zo nauw samenwerkte met Raemdonck en hij zijn atelier verhuisde naar de Kloosterstraat, bleef hij nog steeds voortdurend uiting

²³¹ <http://www.heikracht.be>

²³² De ietwat vreemde naam is afkomstig van het pand waarin de galerij zich vestigde in 1968. Initieel was het opgericht als een tijdelijk initiatief.

²³³ DEFOUR, F., *Frans Van Praet herschept de relatie tussen meubel en kunst*, in: *Barrières: Frans Van Praet, Fred Bervoets, Stefan De Jaeger, Hugo Heyrman, Piet Stockmans, Ysbrant* [Tent.cat.], Antwerpen, Galerij de Zwarte Panter, 22 november 1989.

²³⁴ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 50.

geven aan zijn artistieke impulsen. Ook het experimenteren met materialen (zoals kristal en kristalpolyester) zorgde voor het ontstaan van objecten die op zichzelf staan en die aan Van Praets gedachten en gevoelens gestalte geven. In de volgende paragraaf worden dan ook enkele van deze kunstwerken toegelicht.

7.2.2. Bespreking van de voornaamste kunstprojecten

WONEN MET ADRIAAN (zie afb. 175-176) hierboven reeds meermaals vermeld, was een installatie *avant la lettre*²³⁵; het betrof een multifunctionele en conceptuele wooninstallatie in de hoge ruimte van het Sint-Julianusgasthuis waarmee Van Praet naar eigen zeggen²³⁶ wilde reageren op de beperkingen die de mens werden opgelegd door de woonconcepten die door een elitaire groep fabrikanten gecommmercialiseerd werd. Het geven van kritiek op de maatschappij en haar uitwassen, is onmiskenbaar een aspect dat aan de oorsprong ligt van vele kunstwerken. Van Praet waagde zich hier dus aan een maatschappijkritische act in deze signaaltentoonstelling:

*“Het was enerzijds een interieurfilosofie – zeer barok – en min of meer een aanklacht tegen het consumptiegoed”*²³⁷.

Van Praet filosofeerde over nieuwe woonconcepten, die door de veranderende sociale gewoontes zouden moeten mee evolueren. Hij bood oplossingen voor de vele mensen die alleen en op een beperkte oppervlakte zouden gaan wonen. Ondermeer de PENNENBAK (cf. supra) maakte deel uit van de installatie waarin Adriaan Raemdonck en Kurt Van Eeghem een levend onderdeel waren, in bed en in bad. Van Praet ontwierp namelijk een bed- en een badmachine in navolging van zijn eerdere experimenten op dat vlak, in de vorm van het tentoonstellingsconcept DE 24 UUR voor Interieur Kortrijk in 1984, twee jaar eerder.

DE BEHEKSTE KAST (zie afb. 177), een hommage aan James Ensor, maakte eveneens deel uit van de installatie. Er is niet onmiddellijk een duidelijke link tussen het woonconcept dat Van Praet naar voor bracht en dit intrigerende kunstwerk, dat bestaat uit een antiek meubelstuk, behangen met roodbruine gordijnen, waarin in het

²³⁵ VAN NIEUWENHOVE, H., *Frans Van Praet. Concepteur*, in: *Trends*, 17 juli 1997, p. 69.

²³⁶ Deze bewering, geschreven door Van Praet, staat op de achterzijde van een foto van WONEN MET ADRIAAN uit het knipselarchief van Frans Van Praet (zie afb.).

²³⁷ VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 13 april 2006.

onderste gedeelte zichtbaar een skelet huist. Het geraamte verwijst expliciet naar Ensor. Omstreeks 1885 introduceerde die het skelet in zijn werken. Hiermee refereerde hij – weliswaar op ironische en fantasierijke wijze – naar de dood en de vergankelijkheid. Wellicht sprak net deze veruitwendiging van hoe de tijd alomtegenwoordig is, Van Praet in het bijzonder aan om een hommage te wijden aan Ensor. De lange gedrapeerde gordijnen aan weerszijden voegen heel wat dramatiek toe aan het tafereel. DE BEHEKSTE KAST kwam tot stand in een samenwerking met Fred Bervoets in 1985. Hij en Van Praet maakten toen ook samen een schilderij als ontwerp voor de hommagekast. Bervoets herhaalde een dergelijk gezamenlijk creatieproces in 2005 met Jan Decler en Hugo Claus.

Verder bevond zich ook nog Bervoets' opmerkelijke werk FERRE WOU NAAR AMERIKA (zie afb. 178) in het concept van WONEN MET ADRIAAN. Het betreft een schilderij op een 'geplooid' paneel, dat zich bevindt op een winkelwagentje met het schildermateriaal van de kunstenaar, dat hij gebruikte voor het werk LOVE STORY. Het werk brengt ondanks het felle kleurgebruik een gevoel van eenzaamheid over op de toeschouwer, mede door de titel, die zou kunnen doelen op een vergeefse uitspraak en zou kunnen suggereren dat de wens van het onderwerp niet is uitgekomen...

Ook Van Praets HOMMAGE AAN JAN COX (1984) (zie afb. 179) kreeg een plaats in het revolutionaire woonconcept. Kunstenaar Jan Cox, tevens een bijzondere vriend van Fred Bervoets, overleed in 1980 en Van Praet greep een werk van hem, met name HET LICHT AAN HET EINDE VAN DE POORT, aan om hem in de hommage te eren. De keuze voor dit specifieke, bijna profetische werk van de kunstenaar, symboliseert het verlies en de leegte die achterbleven na zijn overlijden. Van Praet maakte bij het schilderij een opbergmeubel met een lichtbron, uit hout, plexiglas, witte Carraramarmer, neonlicht en een sculpturaal verticaal element dat naast het werk tegen de wand wordt opgesteld. Van Praet neemt het felle rood van Jan Cox' beeldtaal over in de rode lak op het MDF van de meubels.²³⁸

Fotograaf Ludo Geysels maakte tijdens de tentoonstelling opnames. Van Praet gaf met zijn concept dus ook inspiratie aan andere kunstenaars: Geysels nam enkel details van de installatie in beeld. Details die in het grote en drukke geheel haast

²³⁸ VAN BRUGGEN, N., *Meubelontwerpen aan de grenzen van de kunst*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, december 1987, p. 12-13.

verloren gingen.²³⁹ Het resultaat van zijn werk werd tentoongesteld in 1986 en zo werd een heuse symbiose gecreëerd tussen de kunstenaar-ontwerper en de fotograaf. De analytische blik van de fotograaf gaf aldus nog een toegevoegde waarde aan het werk van Van Praet.

Hommages aan grote kunstenaars zijn een constante in het werk van Van Praet. Een kunstenaar aan wie hij verscheidene hommages wijdde, is René Magritte. Een eerste HOMMAGE À MAGRITTE (2003) (zie afb. 180) die hier zal besproken worden, zijn de in beperkte oplage vervaardigde kristallen pijpen, vanzelfsprekend verwijzend naar het onderschrift “*Ceci n’est pas une pipe*” op het werk LA TRAHISON DES IMAGES (1928-1929). Ze werden door het Tsjechische kristalbedrijf van Borek Sipek, Ajeto genaamd, vervaardigd naar het ontwerp van Van Praet. Het betreft hier een langgerekte pijp in gekleurd mondgeblazen kristal, die op een voet van roestvrij staal werd geplaatst. Ondanks de haast letterlijke interpretatie, is deze hommage verre van een kopie van Magrittes werk. Van Praet verleent er in eerste instantie een derde dimensie aan door er een sculpturaal object van te maken. Daarenboven is de vorm mede bepaald door de beperkingen van het gebruikte materiaal: kristal is namelijk een veel stugger materiaal dan glas.

Een andere HOMMAGE À MAGRITTE (zie afb. 181), zijn de hoedjes in zwart geel en rood kristal, die Van Praet ontwierp in 2006. De ‘Magritte-bolhoedjes’ werden eveneens door Ajeto vervaardigd. Op een evenement in juni 2006, van het tweemaandelijks magazine *Isel, Kunstenaarsportretten*, werden de hoeden voorgesteld aan het publiek. Ze waren opgehangen in de bomen op het domein van het Kasteel Ganzendries in Heusden (Destelbergen) en kwamen er zo volledig tot hun recht. Door deze opstelling refereerden ze duidelijk aan een van de terugkerende motieven uit het werk van Magritte. De Belgische driekleur die Van Praet aan de kristallen hoeden gaf, spreekt voor zich en de hoedjes werden ondermeer opgenomen in de collectie van de Kamer der Volksvertegenwoordigers.

Dat kristal een van de meest geliefkoosde materialen is voor Frans Van Praet, mag op dit moment reeds duidelijk zijn. Hij ontwerpt objecten die de mogelijkheden van het materiaal aftasten en tegelijk de glasblazers steeds voor nieuwe uitdagingen

²³⁹ DAVID, C., *Fotografie en design ontmoeten elkaar in artistieke symbiose. [Tentoonstelling “Wonen met Adriaan”, Antwerpen, Galerij De Zwarte Panter], 1986.*

plaatsen, zoals hij dat deed met zijn VAL TABOURET. Voor het kunstobject MARE liet Van Praet zich inspireren door een bepaalde kwalsoort met een stekelig, eerder bolvormig gedeelte waaraan lange tentakels hangen (zie afb. 182-183). MARE bestaat uit mondgeblazen kristallen kegeltjes in blauw, oranje, wit en groen, die op een transparante kristallen bol werden bevestigd tijdens het blaasproces, uitgevoerd door Ajeto. De tentakels zijn koperen buisjes omhuld in kunststof, die ondanks hun soliditeit toch slechts ternauwernood de bol lijken te kunnen dragen. De ontwerptekening voor de bol dit kunstobject werden gemaakt in blauwe inkt en vervolgens ingekleurd met waterige verf. Een globale ontwerptekening werd met een groene pen en gekleurde stiften getekend. (zie afb.183)

De samenwerking met Fred Bervoets beperkte zich niet tot het WONEN MET ADRIAAN-gebeuren. Van Praet creëerde de zogenaamde SCHOPSTOELEN (zie afb. , letterlijk: palen met daarin een gewone grote tuinschop vastgeklonken die als zitting konden dienen (zie afb.... en ...). Een aantal van dergelijke objecten werd opgesteld rond een kapelletje te Assenede ter gelegenheid van het toenmalige Polderfestival. Bervoets beschilderde de palen gedurende drie dagen in het bijzijn van Van Praet. Op die manier verwerden deze SCHOPSTOELEN tot heuse TOTEMPALEN; een erg toepasselijk voorbeeld van het meubel dat naar een kunstwerk getransformeerd wordt, door het toevoegen van een artistieke waarde en een betekenis die alleen voor de kunstenaars zelf volledig te vatten is. Dewever en Suyken brengen de 'TOTEMS EN KASTEN-reeks' van Bervoets (die hij begon in 1972), in hun artikel onder de aandacht. Volgens dit artikel zou Bervoets meer aandacht gaan besteden aan het figuratieve aspect en minder aan de motieven van darmen en slangen, die voorheen nadrukkelijk aanwezig waren in zijn werk. Bervoets zou in deze periode tevens meer en meer het proces van constructie en destructie verwerken in zijn schilderijen.²⁴⁰

Met Guy Rombouts creëerde Van Praet de YES NO MAY BE -zuilen in Antwerpen in 2000. Een constante in het werk van Rombouts is het spelen met letters en woorden, wat de titel van dit werk reeds doet vermoeden. Hij laat de grens tussen

²⁴⁰ DEWEVER, S., SUYKEN, S., *Fred Bervoets. Biënnale voor hedendaagse beeldende kunst*, Leuven 26 april tot 24 juni 2001. [ongepubliceerd, online beschikbaar via: http://www.arts.kuleuven.be/cUIturAL_stUDieS/student/biennale/ned/artists/bervoets_bg.htm, laatst geraadpleegd op 20 mei 2007].

taal en kunst vervagen door zijn hoogsteigen ‘beeldalfabet’, dat bezoekers van de website van het project AZart zelf kunnen ervaren.²⁴¹

Van een geheel andere orde is het DEATH VALLEY PROJECT (zie afb. 185-187). Van Praet koesterde jarenlang de ambitie om in het spookstadje Rhyolite in Death Valley, Nevada, in navolging van de Belgische kunstenaars Albert Szukalski en Fred Bervoets, zijn eigen kunstprojecten te realiseren. Hij wenste ondermeer een hommage te brengen aan de in 2000 overleden Szukalski met een piramide van 336 koelkasten. Het bouwwerk zou negen meter hoog worden en een oppervlakte van vierhonderd vierkante meter beslaan.²⁴² Met dit (nog) niet uitgevoerde project klaagt Van Praet enerzijds de consumptiemaatschappij aan door het gebruik van honderden koelkasten en de verwijzing naar de steeds toenemende afvalbergen in het Westen. Anderzijds is er het speelsere aspect aan dit concept: de koelkastenpiramide in de verzengende hitte van Death Valley zou heel wat verwonderde blikken en vragen oproepen. Van Praet zag zijn piramide als een “*baken in die wijde woestijn van tijdloosheid*”²⁴³.

Voor Death Valley bedacht Van Praet nog twee kunstwerken die gezien de gecompliceerde procedures in de Verenigde Staten tot op heden niet werden uitgevoerd. Het eerste project werd zelfs afgewezen door de katholieke lobby in de VS: Van Praet wilde onder de titel PREKEN IN DE WOESTIJN een grote preekstoel neerpoten in de woestijn. Een tweede concept, ROAD 127, had dan weer betrekking op de tijdloosheid die als een deken over de woestijn lijkt te hangen: Van Praet zou langs de kaarsrechte weg die door Death Valley loopt over een afstand van enkele kilometers een hele rij parkeerplaatsen plaatsen. Alweer zouden hiermee de eigenaardigheden van onze consumptiemaatschappij in de verf gezet worden.

Een laatste prestigieus kunstproject dat hier kan worden besproken, is LE FIL ROUGE (zie afb. 188-189), een werk dat ter gelegenheid van de wereldtentoonstelling te Lissabon werd geconcipieerd door Van Praet en journalist/ schrijver Johan Anthierens en dat werd uitgevoerd door striptekenaar Johan De Moor. Van Praet benadrukte in een e-mail d.d. 6 juli 2007 dat hij zich uiterst geprivilegieerd voelde dat hij zo’n uitgebreide contacten heeft kunnen hebben met Johan Anthierens.²⁴⁴ Hij voegde zelfs

²⁴¹ www.azart.be

²⁴² DEWEVER, I., *Koud kunstje in de woestijn. Designer Frans Van Praet bereidt koelkastenpiramide voor in Nevada*, in: *De Standaard*, dinsdag 28 november 2000.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 6 juli 2007.

stukken van zijn correspondentie met de in 2000 overleden Anthierens bij de e-mail (zie afb. 190). In de documenten treffen we berichtgeving aan van Anthierens, die op dat moment bezig was met zijn publicatie over Willem Elsschot en gefascineerd was door het adres van Van Praets atelier, Kloosterstraat 15, het fictieve adres – zo bleek na hun gezamenlijke onderzoeksdaden – van het personage Maria Van Dam in *Het Dwaallicht*.

Voor het Belgische paviljoen op de wereldtentoonstelling te Lissabon, werkten Van Praet en Anthierens het concept voor LE FIL ROUGE uit. Het werk bestaat uit een fries van een veertigtal geëmailleerde ovale schilden, vervaardigd door de Emaillerie belge, met als centrale thema de link tussen België en Portugal. Elk van de 39 schilden heeft een tafereel waarin op originele wijze verbanden worden gelegd tussen de karakteristieken van beide landen. De tafereelen zijn van de hand van Johan De Moor, zoon van Bob De Moor (die 35 jaar lang tekenaar was in het atelier van Hergé). Johan De Moor heeft zelf ook nog bij Hergé gewerkt, maar dan niet aan Kuifje, maar aan de *Quick & Flupke*-verhalen. De Moors vlotte tekenstijl uitgevoerd in zwart-wit, met een groenige accentkleur versterkt de ideeën van Anthierens en Van Praet. Eén van de schilden, waarop Vasco Da Gama verward naar zijn wereldkaart tuurt, terwijl hij zijn schip verlaat met de wereldberoemde raket van Kuifje, getuigt bijvoorbeeld van zeer grote inventiviteit en een hoog humor- en poëtisch gehalte. Tegelijk speelt het werk in op België, Lissabon en het thema *De oceanen, een patrimonium voor onze toekomst*.

7.3. CROSS-OVERS: KUNST EN DE IMPLEMENTATIE ERVAN IN VAN PRAETS MEUBELCREATIES EN INTERIEURCONCEPTEN

Deze paragraaf moet gezien worden als een uitbreiding bij de paragraaf over het ‘objectmeubel’ van Frans Van Praet (§ 4.1.5.). Hier wordt namelijk nog dieper ingegaan op de problematiek die ontstaat wanneer men tracht een typologisch onderscheid te maken tussen de verschillende disciplines in zijn werk. Zoals reeds enkele malen werd aangehaald, zijn de drie pijlers kunst, architectuur en design

dermate met elkaar verweven, dat ze intrinsiek zijn deel gaan uitmaken van Van Praets artistieke productie. De installatie *WONEN MET ADRIAAN* was daar een uitstekend voorbeeld doordat het nadenken over woonconcepten werd samengebracht met de meubelkunst van Van Praet en met werken van zijn hand en van andere kunstenaars. De *HOMMAGE AAN JAN COX* balanceert net als *WONEN MET ADRIAAN* op de dunne lijn tussen kunst en meubelontwerp, aangezien het salontafeltje weldegelijk een functie kan uitoefenen. Ook de verlichtingselementen die Van Praet afleidde van Jan Cox' schilderij dienen vanzelfsprekend in deze ambigue optiek bekeken te worden.

De stoelen *KONING EN KONINGIN* (1985) (zie afb. 191) die Van Praet ter gelegenheid van de tentoonstelling *KaDeWe* (Kaufhaus Der Westen) te Berlijn creëerde, met stoffen getekend door modeontwerper Gianfranco Ferré, vallen maar moeilijk onder te brengen in een welbepaalde categorie. Als zuivere kunstobjecten zijn ze te functioneel en als meubel bewerkstelligen ze al te zeer een afstand tussen de toeschouwer en zichzelf. Doordat de stoelen werden aangekleed zorgde Van Praet voor de mogelijkheid tot contemplatie over het concept, meer dan het geval is bij 'reguliere' meubelontwerpen. De toeschouwer weet niet meteen of hij er wel op mag gaan zitten, ondanks het feit dat het hier twee stoelen betreft.

Door *KONING EN KONINGIN* kaart Van Praet tevens het fenomeen aan dat eigen is aan de kunst- en museumwereld: 'Niet aanraken a.u.b.'. Het wezenlijke verschil tussen kunst en design ligt in dit zinnetje. Meubels moeten bevoeld en gebruikt worden, het verleent ze zelfs dat mooie patina. Met kunstwerken daarentegen is men als de dood voor bezoedeling en is aanraken ondenkbaar. Zelfs al had de kunstenaar niet de intentie om zijn werk onaanraakbaar te maken, dan doen de kunstinstituten dat wel voor hem en dan het liefst middels een plexiglazen wand of stomp. Denken we maar aan Robert Rauschenbergs interactief bedoelde werk *BLACK MARKET* uit 1961 (collectie Museum Ludwig, Keulen), waarbij de kunstenaar het publiek via de tekst op het deksel van de zwarte doos op de grond naast de 'combine painting' aanspoorde een item uit de doos in te ruilen voor een zelf meegebracht item. Het museum laat echter dergelijke 'zwarte markt uitwisselingen' niet toe. Het oorspronkelijke opzet van Rauschenberg werd bijgevolg teniet gedaan.

Een bijkomende bedenking die men zich naar aanleiding van *KONING EN KONINGIN* kan maken, werd reeds door Michel Oukhow als volgt geformuleerd:

“Het boeiende in het werk van de meubelontwerper ligt erin, dat hij als artiest noodzakelijkerwijze begrensd wordt door de functionaliteit van zijn productie. Het verschil zou ik willen vergelijken met het werk van Panamarenko, die de techniek in zijn werk gebruikt, maar gewild ophoudt waar het functionele begint.”²⁴⁵

Wordt Van Praet daadwerkelijk begrensd in zijn artistieke expressie door de functionaliteit van zijn ontwerpen? Bij bijvoorbeeld KONING EN KONINGIN en de HOMMAGE AAN MAGRITTE N°5 (2006, een salontafel in glas, spiegel en de bladmotieven die terugkeren in het werk van Magritte, uitgevoerd in kristal) (zie afb. 192) kunnen we alvast stellen van niet. Hij kiest er immers doelbewust voor om net dat niemandsland tussen kunst en design tastbaar te maken met zijn ‘cross-over’-ontwerpen.

De vele ‘objectmeubels’ of zogenoemde ‘Einzelmöbel’, getuigen van die grijze zone, doordat in hun boeiende vormgeving betekenissen en verwijzingen naar de kunsttraditie schuilgaan. Hiermee geeft Van Praet op een originele en doordachte wijze uitdrukking aan zijn ideeën, een aspect dat behoort tot de essentie van nagenoeg elk kunstwerk.

Van Praets honderden ontwerptekeningen nemen een bijzondere plaats in zijn oeuvre in. Men kan ze zien als noodzakelijke schetsen die voorafgaan aan het realiseren van een project, maar Van Praet verheft ze veelal tot kunst. Hij gebruikt kleuren, geometrische vormen en zijn trouwe maatverhoudingen om in eerste instantie uitdrukking te geven aan zijn persoonlijke ideeën en om ze in tweede instantie te communiceren naar andere mensen. De ontwerptekeningen lijken geenszins op wat men van een productdesigner of ‘concepteur’ zou verwachten. Van Praet vertrekt nooit van technische voorstudies; steeds gaat er een kleurrijke schets vooraf aan de uiteindelijke realisatie van een ontwerp. De tekeningen getuigen van een levendigheid en een drang naar experiment door het voortdurend op zoek gaan naar nieuwe vormen op papier.

Een uitstekend voorbeeld hiervan zijn de ontwerptekeningen voor een WONING IN CASTELLAR DE LA FRONTERA; plannen die tot op heden niet werden uitgevoerd (cf.

²⁴⁵ OUKHOW, M., *Wonen is blijdschap voelbaar maken*, in: *Een nieuw Kultuurinitiatief van VTB-VAB Galerij XXI. Frans Van Praet*, [tent.cat.], Galerij XXI, 1986.

supra). De tekeningen (zie afb. 193-194) weerkaatsen als het ware het zonlicht dat in Andalusië voor warme kleuren zorgt. Van Praet gebruikt veel oranje en oker in deze tekeningen, die bezwaarlijk echte architecturale plannen genoemd kunnen worden, door de hoogsteigen vormtaal die hij hier hanteert. Slechts wie enigszins vertrouwd is met de manier waarop hij ruimtes, muren en trappen weergeeft op papier, kan deze ontwerpen ‘lezen’. De cirkelvorm is opnieuw nadrukkelijk aanwezig, denken we maar terug aan de grondplannen van het OUDE LOMMELSE STADHUIS dat hij volledig herinrichtte.

Een ander type tekening is die waarbij hij zich laat inspireren door het moment. De aldus ontstane impressies, bijvoorbeeld de tekening die ontstond naar aanleiding van zijn deelname aan INTERIEUR KORTRIJK IN 1984 en de tekeningen van zijn bezoeken aan de KRISTALFABRIEK AJETO IN TSJECHIË (1999), getuigen van de innerlijke noodzaak die hij voelt om dat wat zich op dat moment afspeelt in de maalstroom van zijn gedachten te veruitwendigen. Het is een vorm van registratie, maar dan op een uiterst artistieke wijze, die hem op een later tijdstip kan inspireren.

Toch is Frans Van Praet ook geen ‘zuivere’ kunstenaar. Hij richt zich voortdurend op het verbeteren van de leef- en werkomgevingen van mensen, want “door het dagelijkse contact met de consument, ontstaat er een uitwisseling van gedachten en ideeën.”²⁴⁶ Van Praet ontkent daarentegen in zijn ontwerpen zijn artistieke vorming beslist niet. Zijn ‘objectmeubels’ zijn namelijk de expressie van zijn overtuiging dat kunst en functionaliteit geen contradictie hoeven te zijn. Dit heeft bovendien tot gevolg dat zijn meubels vaak zelfs als autonome kunstwerken mogen beschouwd worden.²⁴⁷ Zijn werk in Galerie De Zwarte Panter en zijn vriendschap met allerhande kunstenaars, met Fred Bervoets in het bijzonder, zouden kunnen bestempeld worden als “de intrede van het meubel in de kunstwereld, of de consecratie van wat jarenlang in de kunstenaar sluimerde: het huwelijk tussen de zuivere en de toegepaste kunsten”.²⁴⁸ Frans Defour houdt in 1979 in zijn bespreking van het toentertijd hedendaagse meubelontwerp bijna een lofrede op wat hij noemt de ‘anti-designers’, die het meubel de rang van sculptuur of van kijkvoorwerp verlenen,

²⁴⁶ HOYAUX, R., *Pleidooi voor Vlaamse creativiteit*, in: *Topics*, 1985, p. 81.

²⁴⁷ VAN BRUGGEN, N., *Meubelontwerpen aan de grenzen van de kunst*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, december 1987, p. 13.

²⁴⁸ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilt, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 49.

zonder er een specifieke functie aan te verbinden.²⁴⁹ Van Praet een ‘anti-designer’ noemen volgens de definitie van Defour zou te ver gaan, al heeft hij wel ‘objectmeubels’ gecreëerd waarmee hij dicht in de buurt komt van deze definitie. Defour dicht het werk van de ‘anti-designer’ volgende eigenschappen toe: het meubel bezit een maatschappelijke inhoud en het is een *“geïsoleerde verschijning die levend werd en leeft op een bodem waar kunst en fantasie onafscheidelijk zijn geworden.”*²⁵⁰

Het ‘objectmeubel’ LEROUGE (zie afb. 195) moet in deze optiek gekaderd worden. Het sculpturale multifunctionele meubel werd door Van Praet samen met Piet Stockmans in 1989-1990 geconcipteerd. Het kan enerzijds dienen als barmeubel of salontafel, door het ronde glazen vlak dat als het ware ondersteund wordt door Stockmans’ opeengestapelde ceramiek en de opbergruimte in het getrapte meubel. Anderzijds kan het ook gebruikt worden als (hifi-)opbergmeubel of scheidingselement in een grote ruimte.

In die optiek zou het ‘objectmeubel’ LEROUGE als het ware symbool kunnen staan voor het volledige oeuvre van Van Praet en voor de classificatieproblematiek die de veelzijdigheid ervan met zich meebrengt: het kan gezien worden als een kunstwerk, maar tegelijk dient het ook de gebruiker. Van Praet kan beschouwd worden als een kunstenaar, doch de functionaliteit is nauwelijks weg te denken uit zijn werk.

Hoe moeten we Frans Van Praet en zijn oeuvre dan bestempelen: een ‘zuivere’ kunstenaar, een (anti-)designer, een industrieel vormgever,...? Volgende uitspraak laat hij door Laevaerts optekenen:

*“Ik heb meubelen, objecten en beelden; schilderijen die lampen worden en tekeningen die licht geven. Ik probeer iets te doen dat Van Gogh niet evenaart, maar dat toch ook kwaliteit heeft.”*²⁵¹

Het moge duidelijk zijn dat Van Praet ons met deze eloquente repliek de oplossing niet aanreikt en ons misschien intentioneel het antwoord schuldig wil blijven. Want, evenzeer als het de wens is van de kunsthistoricus om zijn studieobject

²⁴⁹ DEFOUR, F., *Belgische Meubelkunst in de XXe eeuw: van Horta tot heden*, Tielt: Lannoo, 1979, p. 179.

²⁵⁰ Idem, p. 187.

²⁵¹ LAEVAERTS, F., *Frans Van Praet en het meubel is kunst geworden*, in: *Exclusief*, s.d., p. 50.

in een sluitend systeem te vatten, zo ook is het de wens van de ‘kunstenaar’ om het te ontstijgen.

Het probleem dat er een grijze en onduidelijke zone bestaat tussen kunst en design, beperkt zich evenwel niet tot Frans Van Praet. Vanwaar dan de precieze drang komt om een onderscheid te maken tussen de twee, is niet geheel duidelijk. Paul Warwick Thompson, directeur van Cooper-Hewitt, National Design Museum te New York, herinnert ons in zijn woord vooraf van de catalogus voor de tentoonstelling *Design ≠ Art*, aan een gevatte uitspraak van David Hockney:

*“Art has to move you and design does not, unless it’s a good design for a bus.”*²⁵²

Na het leren kennen van Frans Van Praets oeuvre, kunnen we hier niet anders dan deze bewering aan te vechten, daar Van Praet ze immers voorbij de redelijke twijfel weet te weerleggen. Hij bewees immers dat design weldegelijk emoties kan opwekken. Zelfs in de eerste fase van zijn ontwerppraxis, falsificeert hij Hockneys boutade met zijn sprankelende tekeningen. Wanneer een ontwerp dan wordt uitgevoerd, blijft hij mensen verwonderen, behagen en soms ook afstoten, voor wie bijvoorbeeld gechoqueerd werd door zijn felle kleurgebruik en onconventionele vormtaal. In zijn ‘objectmeubelen’ wordt het visuele dominant en verheft het meubel zich boven zijn louter functionele bestemming. *“Het dilemma tussen kunst en gebruiksvoorwerp zorgt voor een durende spanning die zich afzet in een zoektocht naar de oorsprong.”*²⁵³

De correlatie tussen de functionaliteit van het design en de non-functionaliteit van de kunst, zorgt voor een interessante spanningsverhouding in het werk van Van Praet, waardoor het een unieke positie bekleedt in het Vlaamse artistieke landschap. Hierop zal dieper ingegaan worden in het volgende hoofdstuk.

²⁵² WARWICK THOMPSON, P., Foreword, in: BLOEMINK, B., CUNNINGHAM, J., *Design ≠ Art: Functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*, [Tent.Cat. n.a.v. de tentoonstelling in Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York, van 10/09/2004 tot 27/02/2005], London: Merrell, 2004, p. 7.

²⁵³ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilt, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 50.

8. SITUERING FRANS VAN PRAET IN DE BELGISCHE CONTEXT

8.1. TEN GELEIDE

Dit hoofdstuk werd doelbewust beknopt gehouden, omdat een volledig overzicht van de Vlaamse en internationale meubeltraditie hier enerzijds niet mogelijk was en anderzijds ook niet behoorde tot de doelstellingen en afbakening van deze scriptie. Het is mijns inziens daarentegen wel opportuun om – na afloop van de bespreking van zijn leven en werk – een beeld te schetsen van de positie die Frans Van Praet gedurende zijn carrière innam in het brede spectrum dat de Belgische designwereld beslaat.

Daartoe werd het jarenlange werk van Frans Defour als leidraad genomen; zijn standaardwerk *Belgische Meubelkunst in de XXe Eeuw*²⁵⁴ uit 1979, vulde hij gedurende de jaren die volgden aan met de nieuwe evoluties die plaatsgrepen op het vlak van meubelontwerp in België en met zijn eigen visie daarop.

8.2. ENKELE EVOLUTIONAIRE PERSPECTIEVEN OP DE BELGISCHE MEUBELINDUSTRIE IN DE PERIODE 1950-2007

8.2.1. De jaren vijftig

Men mag stellen dat het meubel omwille van logische redenen, na de Tweede Wereldoorlog een regelrechte artistieke wedergeboorte meemaakte in België: drie stedelijke centra vormden het toneel voor deze wederopstanding. In Gent, Brussel en

²⁵⁴ DEFOUR, F., *Belgische Meubelkunst in de XXe eeuw: van Horta tot heden*, Tiel: Lannoo, 1979.

Luik namen enkele jonge ontwerpers het voortouw in deze evolutie.²⁵⁵ Algauw werd in 1950 de beweging *Formes Nouvelles* – Nieuwe Vormen opgericht, die zichzelf als voornaamste doelen gesteld had om kunstenaars en kunsthandwerkers samen te brengen, allerhande informerende activiteiten met ze te organiseren en ze naar het publiek toe te promoten.²⁵⁶ (Gelijkenissen met de doelstellingen van bijvoorbeeld het hedendaagse Design Vlaanderen, zijn hier zeker niet veraf.) Nieuwe Vormen hield er echter tot aan de Expo '58 het absolute monopolie op na, op gebied van kunstenaars en ontwerpers, want de voornaamste hadden er zich allen ingeschreven. Nieuwe initiatieven als de coöperatieve Form (1953) wilden (tevergeefs) voor een tegengewicht zorgen voor de generaliserende tendensen binnen Nieuwe Vormen, die een “theoretische steriliteit” zouden kunnen veroorzaken binnen het Belgische meubelontwerp.²⁵⁷

In de loop van de vijftiger jaren kwam er geleidelijk aan meer belangstelling vanuit de overheid. Dat resulteerde bijvoorbeeld in een groeiend aantal tentoonstellingen en brochures²⁵⁸. De grote invoer van Scandinavische meubels in ons land sinds het begin van de jaren vijftig, had evenwel geen bijster grote invloed op het naoorlogse meubel. De kenmerken van het naoorlogse meubel waren: “*logische constructie, gezonde en praktische opbouw, van alle nutteloze bijkomstigheid ontdaan, frisse vorm die het oog niet vermoeit*”.²⁵⁹ In de tweede helft van de jaren vijftig wordt het Belgische meubel gekenmerkt door boeiende kleurcontrasten. Frans Defour stelt dan ook in poëtische bewoordingen dat “*de Belgische meubelkunst uit de vijftiger jaren zuiders was voor de letter, en zonnig voor zijn geografische breedtegraad.*”

Men mag tevens niet uit het oog verliezen dat voor de meubelkunst van de jaren vijftig, het zogenoemde ‘Gentse sociale meubel’ een niet te onderschatten rol vervulde in de concretisering van een nieuwe naoorlogse stijl. Dit alles speelde zich af in de omgeving rond A. Van de Walle, conservator van het Museum voor Sierkunsten (het huidige Designmuseum) te Gent.²⁶⁰ De studiedag betreffende het moderne meubel die werd gehouden op 22 september 1952, is van groot belang voor de

²⁵⁵ DEFOUR, F., *Belgische Meubelkunst in de XXe eeuw: van Horta tot heden*, Tielt: Lannoo, 1979, p. 111.

²⁵⁶ Idem, p. 116.

²⁵⁷ Idem, p. 112.

²⁵⁸ Idem, p. 119.

²⁵⁹ Idem, p. 121.

²⁶⁰ Idem, p. 124.

ontwikkelingen in deze periode. Voor meer details hieromtrent, verwijs ik naar de vermelde bronnen. Exponenten van de jaren vijftig op het vlak van meubelontwerp zijn ondermeer Wabbes, Kroll, Veranneman en Blondel.

Frans Van Praet maakte deze periode enigszins bewust mee – in 1955 was hij 18 jaar oud. Toch lieten de ontwikkelingen niet zo'n diepe sporen na in zijn werk; de jaren zestig en zeventig daarentegen, waren bepalend voor het verdere verloop van zijn carrière.

8.2.2. De jaren zestig en zeventig

In deze periode zag het Instituut voor Industriële Vormgeving het levenslicht. Daar waar het ambacht in de naoorlogse jaren de enige plaats was waar meubelontwerp voorkwam, verschoof alles zich nu naar de ontwikkelingen in de industriële vormgeving. Doch, het meubel kreeg er geen prominente plaats toegewezen in de activiteiten. Toen de biënnale Interieur Kortrijk werd opgericht in 1968 echter, veranderde deze situatie drastisch. Ondanks de commerciële inslag, kon deze biënnale bewerkstelligen dat er op internationaal gebied ook interesse groeide voor het Belgische meubel.²⁶¹ Interieur Kortrijk oefende van toen af een onmiskenbare invloed uit op de 'toegepaste kunst', meubelontwerp en vormgeving in het algemeen.

Frans Defour onderscheidt voor deze periode vier types van ontwerpers, waarvan er hierboven reeds één werd vermeld, met name de 'anti-designer'. Deze staat echter niet alleen. Defour vermeldt tevens de reguliere designer, de meubelontwerper en de binnenhuisarchitect, die allen andere accenten leggen in hun werk.²⁶²

Algemeen kan men stellen dat het toenmalige Belgische meubel doelbewust praktisch en gebruiksvriendelijk werd ontworpen, met een eerder hoekige vormgeving en weinig fantasie- en kleurelementen. De 'anti-designer' – volgens Defour een kunstenaar – zorgde evenwel voor verrassende, kleurrijke, welhaast barokke meubels, die eerder sculpturen waren dan gebruiksmeubelen.²⁶³ Het feit dat het hier meer om elite-meubelen ging dan om industriële vormgeving, staat diametraal tegenover de

²⁶¹ Idem, p. 176.

²⁶² Idem, p. 179.

²⁶³ Idem, p. 180.

principes en de essentie van de productontwikkelaar en de productie voor de grote massa. Toch laat dit aspect de ontwerpers vrij om uitdrukking te geven aan denkbeelden die anders nooit gerealiseerd zouden worden. Frans Van Praet neigt in zijn werk overduidelijk naar deze kant van het spectrum en zette zijn eerste stappen in de meubelindustrie dan ook met figuren als Pieter De Bruyne, Emile Veranneman en André Verroken²⁶⁴ in het achterhoofd. Pieter De Bruyne in het bijzonder had een grote invloed op het werk van Van Praet zoals reeds hoger werd vermeld; zijn queeste naar de oorsprong van de Egyptische canon, begeesterde Van Praet evenzeer. Samen bewogen ze zich doorheen een eigen samengestelde ‘culturele wereld’²⁶⁵.

8.2.3. De jaren tachtig en negentig

Doorheen de daarop volgende decennia valt een eerder negatief getinte tendens te ontwaren. Ontwerpers zijn niet tevreden met de gang van zaken op het vlak van industriële meubelproductie in België en kijken hun ogen uit op wat in het buitenland allemaal mogelijk is, maar in eigen land niet blijkt van de grond te komen. De gebrekkige samenwerking en communicatie tussen Belgische bedrijven en de Belgische vormgevers, zorgt ervoor dat velen hun ontwerpen laten verwezenlijken door buitenlandse firma’s. Denken we bijvoorbeeld nog maar aan Van Praets kastenprogramma SFINX, dat bij gebrek aan bereidwillige fabrikanten in eigen land, geproduceerd werd door Hennie De Jong, int. Products uit Utrecht. Van Praet uit zijn ongenoegen op volgende wijzen:

“Daarnaast zie je op wereldniveau dat in de veelheid elk gebied toch zijn kenteken draagt. Aan elk stuk merk ik eigenschappen die typisch zijn: Scandinavisch, Duits, Nederlands of Italiaans, ik haal het er zo uit. Niettegenstaande de toenemende internationalisering, blijf je die verschillen zien en dat vind ik heel positief. Het is trouwens een constante vanuit het

²⁶⁴ VALCKE, J., *Verroken or the solitude of a furniture designer*, in: *Design in Flanders 1980-1995, 1st Triennial for Design in Flanders*, Museum for Decorative Arts, Ghent, 30 November 1995 - 3 March 1996.

²⁶⁵ LEROUGE, W., DAENENS, L., *Lak x Kunst x Meubel x Design* [Tent.cat.], Amsterdam, Vlaams Cultureel Centrum “De Brakke Grond”, 4 juli tot 23 augustus 1987, p. 2.

*verleden. Ik stel alleen de rol van Vlaanderen in dit mondiale meubellandschap in vraag...”*²⁶⁶

*“Mijn groot verdriet is dat we hier een geweldige meubelindustrie hebben die technisch aan de spits staat in Europa. Maar wat ze voortbrengt, de zogenaamde “Vlaamse meubelen” is beschamend voor onze cultuuruitstraling. Deze kitschmeubelen die we met zoveel succes vervaardigen, hebben zelfs geen ludieke waarde. We hebben helemaal geen meubelgezicht zoals de Scandinaven of Italianen. Ginds bestaat er echter een doelgerichte en efficiënte samenwerking tussen de overheid, het onderwijs en de industrie – hier niet.”*²⁶⁷

Ook Frans Defour laat zich hierover uit in een nogal negatief discours:

*“Het industriële product dat spijs alles “design” wordt genoemd, is en blijft een bastion van conformisme. Veel goed talent dompelde onder in de imperatieven van de bedrijven: de meubelontwerper volgt de wetten van de opdrachtgever.”*²⁶⁸

De mogelijkheden voor ontwerpers om hun industriële ontwerpen gerealiseerd te zien, zijn uiterst beperkt en de frustratie die bij Van Praet geregeld in interviews uit die tijd naar bovenkomt, is dan ook gegrond. Zo merkt hij in 1985 op dat de Vlaamse fabrikanten er beter aan zouden doen zich in een eigen Vlaamse lijn te affirmeren in plaats van zich te beperken tot het reproduceren van succesvolle ontwerpen uit het buitenland.²⁶⁹

Niettemin valt er een groeiend optimisme waar te nemen aan het einde van de jaren tachtig en in het begin van de jaren negentig. Linea-Gent groeide uit tot een succes en ook Trade Mart Brussel organiseerde gedurende drie opeenvolgende jaren (1988 tot en met 1990) evenementen die het Belgische meubeldesign stimuleerden.²⁷⁰ Voorts mogen de inspanningen die het Gentse Museum voor Sierkunst (het huidige

²⁶⁶ *Toren van Babel*, in: *Karaat*, oktober 1992, p. 61.

²⁶⁷ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 50.

²⁶⁸ *Idem*, p. 24.

²⁶⁹ HOYAUX, R., Pleidooi voor Vlaamse creativiteit, in: *Topics*, 1985, p. 80.

²⁷⁰ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 23.

Designmuseum) en het VIZO (nu Design Vlaanderen) deden op het gebied van promotie naar het grote publiek toe, hier niet vergeten worden.

De kenmerken van de meubelen uit de jaren tachtig en negentig zijn zowel die van een geüniformiseerd denken als die van een individualistische onderbouw.²⁷¹ Op het gebied van kleur zijn heel wat evoluties waar te nemen; in een reactie op de vaak kleurrijke voorgaande decennia, keerde men terug naar natuurlijke materialen als hout. De eiken meubelen werden weer vanonder het stof gehaald. In een volgende fase diende alles plots wit te zijn, soms in combinatie met een enkele koele kleur als grijs of donkerblauw.²⁷² Soberheid werd hoog in het vaandel gedragen, maar Van Praet trok zich daar weinig van aan. Kleur moest en zou er zijn in zijn ontwerpen, want kleuren hebben een niet te onderschatten invloed op de mens. De jaren negentig worden bij Van Praet dan ook gekenmerkt door kleurrijke interieurs.

Grote evenementen zoals de wereldtentoonstellingen waren erg gunstig voor de expressie van de Belgische creativiteit. Zo realiseerde het studie- en designbureau Jean Kemp in 1992 in Sevilla de laan van Europa, waarbinnen Van Praet dan zijn ding kon doen met het Belgische paviljoen.²⁷³ Dergelijke gebeurtenissen maakten het Belgische design wat meer bekend in het buitenland, maar de echte doorbraak ervan, vond toch pas rond de eeuwwisseling plaats. Ondertussen waren het vooral de culturele centra in Vlaanderen en hun talrijke bezoekers die belangstelling toonden voor het Vlaamse meubelontwerp van ondermeer Van Praet. Tentoonstellingen als *Meubeldesign en Kunst* werden in de pers onthaald als evenementen waar men zeker een bezoek aan diende te brengen, omdat ze als signaaltentoonstellingen een beeld gaven van wat allemaal mogelijk was op het vlak van design. Van Praet verkeert in deze periode, net zoals in de voorgaande decennia, in hetzelfde gezelschap: “*Als meubelontwerper is Pieter De Bruyne een filosoof, Emile Veranneman een aristocraat en Frans Van Praet een eclecticus.*”²⁷⁴

²⁷¹ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 23.

²⁷² VANDENBROECKE, L., *Kleur zal dit decennium nieuwe dynamiek geven*, in: *Het Nieuwsblad*, 18 juni 1991, p. 30.

²⁷³ COIRIER, L., *België op zoek naar identiteit(en). Het hybride profiel van Belgisch design*, in: COIRIER, L., LAURENT, D., *Design in België. 1945-2000*, Brussel: Racine, 2004, p. 181.

²⁷⁴ POPELIER, B., *Vlaamse meubels trekken rond*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, februari 1992, p. 60.

8.2.4. 2000 – 2007

Pas rond de eeuwwisseling kan men echt spreken van een beginnende doorbraak van het Vlaamse en Waalse design: commercialisering en internationalisering zijn hierbij de codewoorden. Van Praet speelt het spel mee en blijft zoals gedurende zijn hele carrière innoveren en produceren.

Echter, omdat we ons op dit moment nog te dicht bij deze evoluties bevinden en bijgevolg nog niet objectief van op een voldoende kritische afstand kunnen kijken wat er de afgelopen jaren is gebeurd, is het onderzoek van deze materie, stof voor later.

9. BESLUIT

Elk mens toedekken in een evenwichtig opgebouwde vorm-omgeving, dat is wat Frans Van Praet beoogt.
Nicole Hermans²⁷⁵

Bij het lezen van deze scriptie zal reeds duidelijk geworden zijn dat Frans Van Praets oeuvre een heterogeen geheel is, waarvan de verschillende sterk met elkaar verweven rode draden nauwelijks uit elkaar te rafelen zijn. Bij elk ontwerp, of het nu om een meubel, een interieur of een kunstobject gaat, hoort een rits verhalen, tekeningen en ideeën, waarvan velen zich tot op heden nog steeds schuilhouden in het archief en in de herinneringen van de ontwerper.

Een deel ervan werd hier reeds opgenomen, maar, wanneer men het vele onbehandelde bronnenmateriaal dat zich nog in Van Praets archieven bevindt met een degelijke inventarisatie door een deskundige zou kunnen ontsluiten, dan zou deze scriptie nog aanzienlijk uitgebreid kunnen worden. Toch hoop ik met deze scriptie een aanzet te hebben gegeven naar verder onderzoek binnen het oeuvre van deze ‘concepteur’.

Doorheen de hoofdstukken van deze verhandeling werd duidelijk hoe gediversifieerd de producten van zijn creatieve geest zijn. Allerhande meubelontwerpen ontstonden gelijktijdig met het uitwerken van interieurconcepten en tussendoor vond Van Praet ook nog de tijd om zich te verdiepen in de kunstgeschiedenis. Uit die laatste bezigheden puurden zich de ‘objectmeubels’ en zijn zuiver artistieke werk dat de toeschouwer – geheel vrijblijvend – een dieper inzicht biedt in wat de drijfveren, inspiratiebronnen, interesses en ideeën zijn, die de ontwerper Frans Van Praet maken tot wie hij is.

²⁷⁵ VAN PRAET, F., informatie uit e-mail d.d. 17 januari 2007.

Het begrip ‘cross-over’ is dan ook uiterst toepasbaar binnen het oeuvre van Van Praet. Enerzijds worden de complexe verhoudingen tussen kunst en vormgeving door zijn werk uitvoerig geïllustreerd, maar anderzijds roept zijn werk ook heel wat nieuwe vragen op dienaangaande. Volgend citaat verwoordt enigszins dit merkwaardige gegeven:

“De meubelen van Van Praet zijn nu eens een stukje uit een lyrisch verhaal, dan weer poëzie. Ze overstijgen het louter functionele – de ontwerper herschiep de relatie ‘meubel-kunst’.”²⁷⁶

De kruisbestuivingen tussen meubelontwerp, interieurarchitectuur en kunst laten zich moeilijk door woorden beschrijven. Ze kwamen gedeeltelijk voort uit zijn stilistische en materiaaltechnische experimenten, een constante doorheen zijn carrière. Het komen tot een eigen maatsysteem en een hoogstpersoonlijke vormentaal op basis van principes van de Egyptische canon en de Gulden Snede, typeren de ontwerppraxis van Van Praet. Op papier gaf zijn liefde voor kleuren, in combinatie met de ingenieuze geometrische vormen, weer hoe fantasierijk en weldoordacht Van Praets ontwerpen zijn. Nooit ontstond een object of concept uit één enkele beweegreden; steeds was het een amalgaam van indrukken, invloeden, bedenkingen en hier en daar een kritische noot.

Dat de meningen over een ingewikkelde aangelegenheid als het verschil tussen design en kunst verdeeld zijn, moge duidelijk geworden zijn uit de diverse verwijzingen ernaar doorheen deze verhandeling. Dat men voorzichtig moet omspringen met statements hieromtrent, wordt duidelijk wanneer we er de mening van Jasper Morrisson op nalezen:

“Een designer moet altijd bewust rekening houden met de fabrikanten. De produceerbaarheid van een ontwerp is een belangrijk gegeven. Als je niet werkt voor een zekere productie, kan je geen designer zijn. Veel designers willen eigenlijk artiest zijn. Maar dat is een verkeerd uitgangspunt. Design is een

²⁷⁶ DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p. 51.

discipline die aan veel vereisten moet tegemoetkomen en veel voldoening moet schenken. Design staat op een hoger niveau dan kunst.”²⁷⁷

Uit een dergelijke uitspraak zou men kunnen afleiden dat Morrisson in het geheel niet gelooft dat een ‘cross-over’ tussen of een synergie van kunst en design überhaupt mogelijk is. Nochtans bewijst Frans Van Praet het tegendeel. In zijn evenwichtsoefening tussen de drie pijlers van zijn werk, meubelontwerp, interieurarchitectuur en kunst, balanceert hij in het midden van deze virtuele driehoek, alwaar ook zijn meest boeiende werken zich situeren.

De wereldtentoonstellingen van Sevilla en Lissabon vormden twee absolute hoogtepunten in zijn carrière. Het is dan ook niet verwonderlijk dat juist daar de drie pijlers zich het best met elkaar konden verenigen. Dat Van Praet vandaag nog steeds verzocht wordt om grote bedrijfsprojecten te realiseren, hoeft evenmin te verbazen. Zijn artistieke natuur staat het nauwkeurig volgen van richtlijnen, het rekening houden met de wensen van opdrachtgevers en met hun eventuele financiële beperkingen, zelden in de weg.

Ondanks zijn gevonden balans tussen de drie pijlers, in het midden van de driehoek, laat hij evenwel niet na om de uithoeken ervan te blijven verkennen. Kunstobjecten, industriële ontwerpen en gebouwen zijn daarvan de resultanten, die allen de specifieke eigenheid van deze ontwerper in zich dragen.

Het was dan ook een voorrecht om in het kader van het bekomen van de graad van Licentiaat in de Kunstwetenschappen, de uitgebreide objecten en projecten te mogen leren kennen, alsook de mens die al deze zaken bedacht en realiseerde.

²⁷⁷ *Interieur 94: de hoogdagen van de eigentijdse woonkreativiteit*, in: *Meubelecho*, nr.375, 2 november 1994, p. 7.

BIBLIOGRAFIE

LITERATUUR, BIJDRAGEN EN ARTIKELS

280 mobili e cose da 13 nazioni, in: *Abitare*, nr. 358, november 1996, p. 77.

ARKELL, A.J., *Reviewed Work(s): Canon and Proportions in Egyptian Art by Erik Iversen*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 97, No. 633. (Dec., 1955), p. 399.

Art at airport, in: *BRUflash. The latest of Brussels Airport*, nr. 186, Juni-Juli 1996, p. 8.

Barrières: Frans Van Praet, Fred Bervoets, Stefan De Jaeger, Hugo Heyrman, Piet Stockmans, Ysbrant [Tent.cat.], Antwerpen, Galerij de Zwarte Panter, 22 november 1989.

BEKAERT, G., BURKHARDT, F., DAENENS, L., BUCQUOYE, M., DUBOIS, M., SMOUT-BAEYENS, M.C., e.a., *Design made in Belgium. 1900-1994*, Kortrijk: Stichting Interieur, 1994.

BEKAERT, G., *Belgiës leeghoofdige architectuur*, in: *De Standaard*, vrijdag 05 maart 1999.

BEKKERS, L., *Tentoonstellingsconcept van Frans Van Praet. Avontuur en doordachte speelsheid*, in: *De Standaard*, 28 januari 1990.

Belgisch Staatsblad 02.12.1994. [Betreft: Frans Van Praet wordt Ridder in de Leopoldsorde]

BELLENS, S., *Iconen van design in Vlaanderen*, in: *Decors*, september-oktober-november 2003, p. 226-227.

BERTON, C., *S'asseoir à Séville*, in: *Art & Décoration*, nr. 311, 1992.

BHASKARAN, L., *Design. Geschiedenis van design en de invloed van stromingen en stijlen op de hedendaagse vormgeving*, Kerkdriel: Librero, 2006.

BILLEN, R., *Kristal glinstert nog in Seraing*, in: *De Standaard*, 23 mei 1995, p. 17.

BINST, J.-M., *Iconen van design in Vlaanderen*, in: *Brussel deze week*, nr. 905, 9 oktober 2003, p. 8.

BLOEMINK, B., CUNNINGHAM, J., *Design ≠ Art: Functional objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*, [Tent.Cat. n.a.v. de tentoonstelling in Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York, van 10/09/2004 tot 27/02/2005], London: Merrell, 2004.

BOOM, H., *De expo als voorwendsel*, in: *De Financieel-Economische Tijd*, 30 mei 1998, p. 11.

BOOM, H., *Een paviljoen in Vlaamse barok*, in: *De Financieel-Economische Tijd*, 30 mei 1998, p. 11.

BOOM, H., *Frans Van Praet en de fierheid van de Belgen*, in: *De Financieel-Economische Tijd*, 30 mei 1998, p.11.

BOOM, H., *Wij brengen Isabel terug naar Portugal*, in: *De Financieel-Economische Tijd*, 30 mei 1998, p. 11.

BOUDREZ, F., DEKEYSER, H., *Digitaal archiefbeheer in de praktijk*. Handboek, Stadsarchief Antwerpen, 2004.

BUCQUOYE, M. E. *Lay-out Interieur 94*, [onuitgeg.], 1993.

BUCQUOYE, M. E., *Het huis van de notaris*, in: *Actief Wonen*, nr. 22, Februari 1997, p. 52-59.

BUCQUOYE, M. E., *Driemaal minimalisme*, in: *Actief Wonen*, september 1999.

BUCQUOYE, M., DAENENS, L., DE KOONING, M., DUBOIS, M., e.a., *Forms from Flanders. From Henry Van de Velde to Maarten Van Severen. 1900-2000*, Gent-Amsterdam: Ludion, 2001.

BYARS, M., *The Design Encyclopedia*, London: King, 2004.

BYARS, M., *50 Chairs: Innovations in Design*, Hove (UK): RotoVision, 1996.

CARION, J., *Da tutto il mondo: i migliori mobili e oggetti di design: Belgio*, in: *Abitare*, nr. 347, januari 1996.

CLAESSENS, J., *Graag een mooie plaats. Kamer van Koophandel en stadsbestuur zien behoud Pagaddertoren wel zitten*, in: *Gazet van Antwerpen*, 26 september 2002, p. 18.

COIRIER, L., *Mémoire contemporaine du design en Flandre*, in: *Artenews*, nr. 2, oktober 2003.

COIRIER, L., LAURENT, D., *Design in België. 1945-2000*, Brussel: Racine, 2004.

COIRIER, L., *België op zoek naar identiteit(en). Het hybride profiel van Belgisch design*, in: COIRIER, L., LAURENT, D., *Design in België. 1945-2000*, Brussel: Racine, 2004.

Communiqué de Presse. Le Val St Lambert ouvre ses portes pour Séville, [persbericht], 1992.

DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991.

DAMMAN, A., *Onze Belgische nederzetting aan de Taag. Expo 98 in Lissabon: Frans Van Praet ontwerpt*, in: *Avanti*, nr. 5, maart 1998, p. 10-11.

DARGE, P., *Frans Van Praet. We zijn meesters in de toegevoegde waarde*, in: *Weekend Knack*, 11 december 1991, p. 126-131.

DAVID, C., *Fotografie en design ontmoeten elkaar in artistieke symbiose*. [Tentoonstelling "Wonen met Adriaan", Antwerpen, Galerij De Zwarte Panter], 1986.

DE BOODT, K., *Met de i van inventief, imago en investeren. Iconen van design in Vlaanderen*, in: *Ons Erfdeel*, jaargang 47, nr. 1, februari 2004.

De cijfers, in: *De Standaard*, donderdag 7 augustus 2003.

DECKERS, A., *Hoe zit het met Vlaams design? Frans Van Praet "Ontwerpers moeten met Jan Modaal op café"*, in: *Gazet van Antwerpen* [Interieur '98 special], 1998, p. 6.

DECKMYN, D., *Ben Jans: "Tot het einde toe heb ik erin geloofd. Dat is mij kwalijk genomen."* Ex-baas van mediabedrijf Headtrick weigert rol van zondebok, in: *Ziff-Davis Smart Business voor de Nieuwe Economie*, 5 juni 2001. [online beschikbaar: <http://smartbusiness.zdnet.be/print.cfm?id=10284>, laatst geraadpleegd 25 juli 2007]

DE CLERCQ, E., *Van den Berghe-Pauvers. Van hout tot meubel. Twee generaties moderne vormgeving*, [Diss. Lic. Kunstwetenschappen], Universiteit Gent, 2003.

DE COCK, J., *Expo Hannover opent met vraagtekens*, in: *De Standaard*, woensdag 31 mei 2000.

DE COCK, J., *Expo Hannover sluit met zuur gevoel*, in: *De Standaard*, dinsdag 31 oktober 2000.

DECORTE, J., *Antwerpse accenten in het Belgisch paviljoen*, in: *De Nieuwe Gazet*, 8 augustus 1998, p. 17.

DEFOUR, F., *Belgische Meubelkunst in de XXe eeuw: van Horta tot heden*, Tielt: Lannoo, 1979.

DEFOUR, F., *Frans Van Praet en het verdriet van een Vlaams vormgever*, in: *Vlaanderen Morgen*, jaargang 1993, nr.2, p. 40-45.

DEFOUR, F., *Frans Van Praet herschept de relatie tussen meubel en kunst*, in: *Barrières: Frans Van Praet, Fred Bervoets, Stefan De Jaeger, Hugo Heyrman, Piet Stockmans, Ysbrant* [Tent.cat.], Antwerpen, Galerij de Zwarte Panter, 22 november 1989.

DEFOUR, F., *Meubeldesign in Vlaanderen*, in: *Ons Erfdeel*, nr. 2, 1992, p. 235-243.

DEFOUR, F., *Minimal. Functionele, minimale meubelen in Knokke*, in: *Meubihome*, oktober 1999, p. 56.

DE HOUWER, V., VAN IMPE, E., VERPOEST, L., AVERMAETE, T. (red.), NEVEJANS, A. (red.), PROVO, B. (red.), *Handleiding Architectuurarchieven: Inventarisatie*, Antwerpen: VAI, 2004.

DE JAEGHER, M., *Pagadder in Antwerpen*, in: *De Standaard*, 30 november 2002.

DE LIE, S., *Antwerpen legt looper uit voor passagiers. "Loopplank" van 25 miljoen aan Scheldekaaien gereed in oktober*, in: *Het Nieuwsblad*, 25 januari 1996, p. 15.

DE LIE, S., *Antwerpen steeds meer passagiershaven*, in: *Het Volk*, 25 januari 1996.

DELMARTINO, D., *Val Saint-Lambert moet weer schitteren*, in: *De Standaard*, 8 juni 2002, p. 24.

DE MEYER, T., *Aquafin neemt Pagaddertoren plechtig in ontvangst*, in: *Ondernemers (Voka - Kamer van Koophandel Antwerpen - Waasland)*, jaargang 5, nr. 12, december 2004, p. 30-31.

DE ROP, P., *Expo-paviljoen als visitekaartje. Antwerps renovatiebedrijf bouwt Belgisch paviljoen in Lissabon*, in: *Het Nieuwsblad - De Gentenaar*, 19 juni 1998, p. 9.

DERYCKE, I., TROUPIN, G., VEECKMAN, J., *Het Mercator-Orteliushuis te Antwerpen*, in: VEECKMAN, J., (red.), *Berichten en rapporten over het Antwerps bodemonderzoek en monumentenzorg (BRABOM)*, nr. 5, Antwerpen, 2002, p. 139-225, [samenvatting online beschikbaar: <http://www.genootschap.bewoner.antwerpen.be/MOsamenvatting.htm>].

DE SCHRIJVER, M., *Iconen van design in Vlaanderen*, in: *Ons Brussel*, jaargang 24, nr. 222, januari-februari 2004, p. 28.

DEWEVER, I., *Koud kunstje in de woestijn. Designer Frans Van Praet bereidt koelkastenpiramide voor in Nevada*, in: *De Standaard*, dinsdag 28 november 2000.

DEWEVER, I., *We moeten vaker achterom kijken. Ontwerper Frans Van Praet krijgt in Antwerpen toch nog zijn pagaddertoren*, in: *Uit en Thuis in Antwerpen*, 21 december 2001, p. 16.

DEWEVER, S., SUYKEN, S., *Fred Bervoets. Biënnale voor hedendaagse beeldende kunst*, Leuven 26 april tot 24 juni 2001. [ongepubliceerd, online beschikbaar via: http://www.arts.kuleuven.be/cUlturAL_stUDieS/student/biennale/ned/artists/bervoets_bg.htm, laatst geraadpleegd op 20 mei 2007].

DORNSEIFFEN, C., *Ontmoeting in Vlaanderen. Een dubbelportret (Frans Van Praet - Guy Pieters)*, in: *Woonbeeld. Magazine voor stijlvol wonen en leven*, nr. 1, 1987, p. 26-37.

DU MONT, C., *Frans Van Praet. Kunst is filosofisch en de meest individuele expressie van de mens*, in: *ISEL*, nr. 8, *Kunstenaarsportretten*, september-oktober 2005, p. 15-23.

Expo Hannover toch succes, in: *De Standaard*, maandag 30 oktober 2000.

F.M., K.T., e.a., *Nieuwe bank na heraanleg*, in: *Gazet van Antwerpen*, 11 mei 1995, p. 35.

FIERS, E., *Minder is meer*, in: *Knack*, 2 oktober 1999.

FLORE, F., *Sociaal modernisme. De designkritiek van K.N. Elnø (1920-1993)*, in: *De Witte Raaf*, nr.15 (jg. 89), p.6-8, januari-februari, 2001.

Forum, in: *Decors*, maart-april-mei 2004, p.136.

Frans Van Praet, in: *Wind. World Interior Design*, nr. 25, winter 1994, p. 98.

G.B.M., *Het nieuwe gezicht van kristal. Ontwerpen van Frans Van Praet in Mercator-Orteliushuis*, in: *Het Nieuwsblad*, 15 juni 1995, p. 12.

G.B.M., *Kristal is fascinerend materiaal. Een tafel tussen de mooiste stukken van Val-Saint-Lambert*, in: *Het Nieuwsblad*, 19 juni 1995, p. 15.

GOBYN, R., SMETS, I., VAN KEYMEULEN, J., *Expo Sevilla: België 1492-1992*, Antwerpen: Mercatorfonds, 1992.

GOOSSENS, C., *Vlaamse designiconen*, in: *A+*, nr. 184, oktober – november 2003, p. 17.

Grafisch, in: *MD Moebel Interior Design*, nr. 9, september 1983.

GROBBEN, A., “*Duur ja, maar het onthaal wordt optimaal.*” *Renovatie inkomhal van politietoren aan de Oudaan kost 12 miljoen frank*, in: *Gazet van Antwerpen*, 16 maart 1996, p. 39.

HEIRMAN, F., *Files dreigen voor Pagadder. Om veiligheidsredenen mogen maar vijftig mensen tegelijk op toren*, in: *Gazet van Antwerpen*, 20 juni 2002, p. 13.

HENS, T., *Hannover 2000 blijft kunstmatig in leven*, in: *De Standaard*, zaterdag 19 augustus 2000.

HERMANS, N., *De beeld-attitude van Frans Van Praet. Wegwijzers in de vormgeving*, in: *Frans Van Praet. Fragmenten uit 30 jaar ontwerpen*, [Tent.cat.], Antwerpen, Mercator-Orteliushuis, 1993.

HERMANS, N., *Musea in het stroomgebied van de Maas*, in: *Arts & Auto*, jaargang 61, nr.1, 1995, p. 16-20.

HERRMANN, D.F., *Material Matters*, in: *Art History*, vol. 29, nr. 5, 2006, p. 952-957.

HORN, R., *Ontwerp: Memphis: Meubels, objecten & dessins*, Veenendaal: Gaade, 1987.

HOYAUX, R., *Pleidooi voor Vlaamse creativiteit*, in: *Topics*, 1985, p. 80-84.

HUYSMANS, L., “*Voor mij geen wereldexpo meer.*” *Frans Van Praet droomt nu van kunstmatig eiland middenin Schelde*, in: *Gazet van Antwerpen*, 3 oktober 1998, p. F2.

Inleiding Egyptische Beeldhouwkunst, in: *Museumkennis: een samenwerking van Rijksmuseum voor Volkenkunde, Rijksmuseum van Oudheden en Naturalis*, [Online beschikbaar:

<http://www.trezorix.nl/cultuur/lp.rmo/museumkennis/i000337.html#4.6>,
laatst geraadpleegd: 14/06/07].

Interieur 78: de stoel waar iedereen Van Praet, in: *Fototentoonstelling Hallen 25 jaar* [Tent.cat.], Kortrijk, 15 juni 1992.

Interieur 94: de hoogdagen van de eigentijdse woonkreativiteit, in: *Meubelecho*, nr. 375, 2 november 1994, p. 6-7.

JASPERS, A.-M., *Iconen van design in Vlaanderen*, in: *Actief Wonen*, nr. 96, november 2003, p. 36.

J.D.P.A., *Pagaddertoren bijna klaar*, in: *De Nieuwe Gazet*, 7 juni 2002, p. 13.

J.E.V., *Pagaddertoren verhuist op 27 maart*, in: *De Standaard*, 21 maart 2003, p. 14.

KELL, M., VERBIST, E., *Iconen van design in Vlaanderen*, in: *Apothekersblad*, nr. 1, januari 2004, p. 48.

KENIS, J., *Van Praet. De uitdaging van de ambachtslui*, in: *Kwintessens*, nr. 4, jaargang 1, 1992, p. 19-20.

Klanten onwel in spreeklokalen Lommels OCMW, in: *De Standaard*, donderdag 4 augustus 2005.

LAEVAERTS, F., *Frans Van Praet en het meubel is kunst geworden*, in: *Exclusief*, s.d., p. 49-52.

LEGON, J., *The Cubit and the Egyptian Canon of Art*, in: *Discussions in Egyptology*, nr. 35 (1996), p. 62-76, [Online beschikbaar: <http://www.legon.demon.co.uk/canon.htm#canon>. Laatste geraadpleegd op 20/03/2007]

LEROUGE, W., DAENENS, L., *Lak x Kunst x Meubel x Design* [Tent.cat.], Amsterdam, Vlaams Cultureel Centrum “De Brakke Grond”, 4 juli tot 23 augustus 1987.

Locatiegericht maatwerk op de Antwerpse Meir. Meer toegankelijkheid via doorkijk automaten, loketten en ontvangstzones, in: *Projekt & Interieur. Vakblad voor projectinrichting in Nederland en België*, jaargang 7, nr.6, december 1996, p. 46-49.

MARSBOOM, F., *Gewoon mooie kasten. Vlaamse meubelobjecten in Mercator-Orteliushuis*, in: *Gazet van Antwerpen*, 20 april 1995, p. 34.

MARSBOOM, F., *Op bezoek bij Frans Van Praet*, in: *Gazet van Antwerpen*, 20 april 1995, p. 34.

MARSBOOM, F., *Vernieuwend kristal. Val-Saint-Lambert blijft bij de tijd*, in: *Gazet van Antwerpen*, 9 juni 1995, p. 34.

MARTENS, D., *Vlaamse ministers sturen kat naar Belgische dag Expo 98*, in: *Het Nieuwsblad - De Gentenaar*, juni 1998.

MATHIEU, E., *Un pavilion belge à deux vitesses*, 1998.

MATTHYSSEN, K., *Henri Persin, gewezen commissaris-generaal: “We slaan er niet echt een goed figuur”*, in: *Gazet van Antwerpen*, 1999.

MICHL, J., *On seeing design as redesign. An exploration of a neglected problem in design education*, in: *Scandinavian Journal of Design History*, nr. 12, 2002, p. 7-23.

Mooi met metaal, in: *Woonmagazine Stoutenbeek*, nr. 5, s.d., p. 8-9.

M.S.R., *Modernes Design in der Schalterhalle*, in: *Das Belgien Magazin*, nr. 12, december 2003, p. 40.

MUS, S., *Interview met Alain Berteau over zichzelf, België en les 'stars' du design*, in: *Kwintessens, Vlaams Tijdschrift voor Vormgeving* (4e trimester 2005), p.44-48.

Ontbijtmachine. Frans Van Praet, in: *Beter Wonen*, Herfst 1999, p. 40.

OOSTERLINCK, C., *Lommel: natuur en architectuur*, in: *Kwintessens, Vlaams Tijdschrift voor Vormgeving* (2e en 3e trimester 2007), p.102-105.

OUKHOW, M., *Wonen is blijdschap voelbaar maken*, in: *Een nieuw Kultuurinitiatief van VTB-VAB Galerij XXI. Frans Van Praet*, [tent.cat.], Galerij XXI, 1986.

Pagaddertorens. Tweehonderd jaar Kamer van Koophandel en Nijverheid Antwerpen, [Tent.Cat.], Antwerpen: Kamer van Koophandel en Nijverheid Antwerpen-Waasland, 2002.

Pagaddertoren groeit op Steenplein, in: *Gazet van Antwerpen*, 22 mei 2002, p. 15.

Pagaddertoren ingewijd, in: *Gazet van Antwerpen*, 23 juni 2002, p. 19.

Pagaddertoren krijgt dak, in: *Gazet van Antwerpen*, 7 juni 2002, p. 16.

Pavilhão da Bélgica em Lisboa. A coroa de diamantes, in: *Expo '98 Informação*, juni 1997, p. 3.

Persbericht: 200 jaar Kamer van Koophandel en Nijverheid van Antwerpen-Waasland: De Pagaddertoren, [onuitgeg.], 2002.

P.S., *Frans Van Praet en zijn waterbank*, in: *Info-nieuws Klein Brabant-Vaartland*, 3 juni 1999.

P.W., *Zuiver als een kindertiel*, in: *Artsenkrant*, 1 oktober 1999.

POPELIER, B., *Vlaamse meubels trekken rond*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, februari 1992, p. 60-65.

POPELIER, B., *Spectaculair kristal*, in: *De Financieel Economische Tijd: Blaazuit, maandelijks cultuurkrant van Vlaanderen*, juni 1995, p. 28.

REYN, S., *Flanders at Expo '98. Open to the world*, in: *Flanders*, nr. 37, maart 1998, p. 4-11.

R.V.R., *De kunst van het weglaten*, in: *Tam-Tam*, 8 september 1999.

SMOUT, M. C., *De onbekende kant van Frans Van Praet*, s.d., p. 116-120.

Socialistische mutualiteiten mogen eindelijk bouwen op het Kiel, in: *De Standaard*, zaterdag 15 november 2003.

SOENS, L., *Belgisch paviljoen vol knipoogjes naar Portugal*, in: *Het Nieuwsblad - De Gentenaar*, 19 mei 1998, p. 24-25.

Stem Design, in: *Elle Wonen*, nr. 84, oktober 2003, p. 9-10.

SWIERSTRA, T., *Pagaddertoren moet blik Antwerpenaar weer naar Schelde richten*, in: *De Morgen*, 21 juni 2002, p. 7.

TAMBINI, M., *100 jaar design. Designklassiekers van de 20^e eeuw*. Antwerpen: Standaard Uitgeverij, 1997.

Toren van Babel, in: *Karaat*, oktober 1992, p. 59-61.

Un pavilion très belge à Lisbonne, in: *Journal de Namur*, 1998.

V.E.W., *Design in een bourgondisch kader*, in: *De Nieuwe Gazet*, 15 april 1995, p. 2.

VALCKE, J., *Verroken of de eenzaamheid van een meubelontwerper*, in: VALCKE, J., DAENENS, L., (e.a.), *Vormgeving in Vlaanderen, 1980-1995: Iste triënnale voor vormgeving in Vlaanderen*, [Tent.cat. n.a.v. de tentoonstelling te Gent (Museum voor Sierkunst) van 30/11/95 tot 03/03/96], Gent: Snoeck-Ducaju en zoon, 1994.

VALCKE, J., DAENENS, L., (e.a.), *Vormgeving in Vlaanderen, 1980-1995: Iste triënnale voor vormgeving in Vlaanderen*, [Tent.cat. n.a.v. de tentoonstelling te Gent (Museum voor Sierkunst) van 30/11/95 tot 03/03/96], Gent: Snoeck-Ducaju en zoon, 1994.

VALCKE, J., VRANKEN, I., LUYSSAERT, B., OOSTERLINCK, C., PIL, L., VANDENHOUDT, I., *Iconen van design in Vlaanderen*, Brussel: Vlaams Parlement, 2004.

VAN BRUGGEN, N., *Meubelontwerpen aan de grenzen van de kunst*, in: *Kunst & Cultuur. Maandblad van het Paleis voor Schone Kunsten*, december 1987, p. 12-13.

VANDENBROECKE, L., *Kleur zal dit decennium nieuwe dynamiek geven*, in: *Het Nieuwsblad*, 18 juni 1991, p. 30.

VAN DEN EYNDE, H., *Leven na de Expo*, in: *De Standaard*, dinsdag 25 augustus 1998.

VAN EEGHEM, K., *Frans Van Praet: nooit zomaar*, in: DU MONT, C., *Frans Van Praet. Kunst is filosofisch en de meest individuele expressie van de mens*, in: ISEL, nr. 8, *Kunstenaarsportretten*, september-oktober 2005, p. 23.

VAN HERPE, S., *Economische doorlichting van de EXPO'92 te Sevilla met focus op het Belgisch paviljoen* [Diss. Lic. Economische wetenschappen], Gent, 1996.

VAN NIEUWENHOVE, H., *Frans Van Praet. Concepteur*, in: *Trends*, 17 juli 1997, p. 68-71.

VAN PAESCHEN, B., "*Het tijdperk van de dure paleizen lijkt afgesloten.*" *Interieurarchitect Frans Van Praet gelooft nog in toekomst wereldexpo*, in: *Gazet van Antwerpen*, 1999.

VAN PRAET, F., *De noodzakelijke polyvalente als meerwaarde voor het hedendaagse design*, in: *Neuf-Nieuw Architecture & Design*, nr.148, 1990, p. 77-91.

VAN PRAET, F., *Kunststoffen. Kunststof één van de pijlers in het interieur van deze tijd?*, in: *Kwintessens. Vlaams Tijdschrift voor Vormgeving*, nr. 4, oktober-november-december 1994, p. 12-15.

VAN PRAET, F., *Overzicht der culturele evenementen, cursussen en tentoonstellingen in Het pand Mercator-Ortelius. 1993-1995* [onuitgeg.], 1995.

VAN PRAET, F., *Schetsen. Frans Van Praet*, Antwerpen, 2004.

VAN PRAET, F., *Vernieuwing van het oud gemeentehuis van Lommel*, in: *A+*, vol. 117, nr. 4, p. 45-47.

VAN PRAET, F., *Een meubel. Ei-Tafel*, [onuitgeg.], s.d.

VAN PRAET, F., *Circuit paviljoen Lissabon* [onuitgeg.], 10 maart 1997.

VAN PRAET, F., *Summier Curriculum Vitae Frans Van Praet* [onuitgeg.], 2001.

VAN PRAET, F., *De Pagaddertoren. Installatie Steenplein 2002* [onuitgeg.], 2002.

VAN PRAET, F., *Tentoonstellingsconcept Interieur 92*, [onuitgeg.], 1999.

Van Praet verhuist Antwerpse pagaddertoren, in: *De Standaard*, vrijdag 24 januari 2003.

VAN ROEY, E., *Van trend naar levensstijl*, in: *Feeling Wonen*, september 1999, p. 12.

VAN SANTVOORT, L., *Richtlijnen voor de licentiaatsverhandeling, Vakgebieden Geschiedenis van de Bouwkunst en Monumentenzorg en Geschiedenis van het Interieur en de Kunstnijverheid*, [ongepubliceerde brochure], s.d.

VANSYNGHEL, K., *Hannover maakt zich op voor Expo 2000*, in: *De Standaard*, dinsdag 28 maart 2000.

VAN VOLCEM, S., *Minimal Art of de kunst van de eenvoud*, in: *Het Nieuwsblad*, 16 september 1999, p. 17.

VERHOEVEN, K., *Terug naar het water (3). Wereldexpo met uitgesteld succes. Hoe een verre havenhoek het moderne centrum van Lissabon wordt*, in: *De Standaard*, donderdag 7 augustus 2003.

Vlaams paviljoen Expo 2000 voorgesteld, in: *De Standaard*, donderdag 13 april 2000.

Volledige openstelling van het Sint-Julianusgasthuis, in: *Barrières: Frans Van Praet, Fred Bervoets, Stefan De Jaeger, Hugo Heyrman, Piet Stockmans, Ysbrant* [Tent.cat.], Antwerpen, Galerij de Zwarte Panter, 22 november 1989.

VRANCKEN, I. (Coördinatie), LUYSSAERT, B., OOSTERLINCK, C., URLIK, B., VALCKE, J., DYSON, J., (Reds.), *Henry van de Velde Prijzen 2004*, [Tent. Cat. Design Vlaanderen Galerie, 19 november 2004 – 30 december 2004] , Brussel: Design Vlaanderen, 2004.

WATHELET, M., [betreft: Ridder in de Leopoldsorde], [onuitgeg.], 1992

Wereldarchitectuur en nationale schaamte op Expo 2000, in: *De Standaard*, woensdag 14 juni 2000.

WILRI, W., *Niet iedereen blij met pagaddertoren. Omwoners Steenplein willen geen pottenkijkers*, in: *De Nieuwe Gazet*, 27 april 2002.

MONDELINGE BRONNEN EN E-MAILS

- VAN PRAET, F., informatie uit het eerste kennismakingsgesprek d.d. 1 september 2005.
- VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 13 april 2006.
- VAN PRAET, F., informatie uit interview dd. 11 september 2006.
- VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 12 september 2006.
- VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 17 januari 2007.
- VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 30 maart 2007.
- VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 3 april 2007.
- VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 23 april 2007.
- VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 20 juni 2007.
- VAN PRAET, F., informatie uit e-mail dd. 6 juli 2007.

NUTTIGE INTERNETBRONNEN

- www.fransvanpraet.com
- www.midoso.de
- http://inwoners.knokke-heist.be/product/1568/default.aspx?_vs=0_n&id=1219
- www.kikirpa.be
- www.ecoleboulle.org
- www.joecolombo.com
- www.formica.com
- <http://nl.wikipedia.org/wiki/Ortelius>
- www.markormond.com
- www.designedinbrussels.be
- www.inelli.be
- <http://www.4d-comfort.com/opencms/opencms/nl/sublinks/slapen/trw/W/waterbank.html>
- www.emileverhaeren.be

- www.juventa.be
- www.mirodancreation.be
- <http://www.dexia.com/n/discover/history.php>
- www.dexia-artgallery.be
- http://paola.erfgoed.net/sdx/inventaris/toon.xsp?id=80127&base=objekt&qid=sdx_q0&p=1
- <http://paola.erfgoed.net/engine/fiche.php?id=000864&pv=L>
- http://paola.erfgoed.net/sdx/inventaris/toon.xsp?id=80199&base=objekt&qid=sdx_q0&p=6
- www.jocrepain.be
- http://www.toerismelommel.be/www2/frame/indexNL_flash.cfm
- <http://www.waregemgolfhotel.be>
- <http://www.hotelverlooy.be>
- www.bie-paris.org
- www.azart.be

LIJST VAN BIJLAGEN IN VOL. II

Bijlage I	Curriculum Vitae van Frans Van Praet
Bijlage II	Lijst geregistreerde archiefmappen
Bijlage III	Transcriptie interview d.d. 13 april 2006
Bijlage IV	Door Frans Van Praet bijgewerkte transcriptie interview d.d. 13 april 2006
Bijlage V	Transcriptie interview d.d. 11 september 2006

FRANS VAN PRAET

Tussen
Vormgeving
en Kunst



Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
Voor het verkrijgen van de graad van Licentiaat,

Door Sofie Mus

Promotor: Prof. dr. Anna Bergmans

volume II

INHOUD

BIJLAGEN.....	3
Bijlage I: Curriculum Vitae van Frans Van Praet	3
Bijlage II: Lijst geregistreerde archiefmappen.....	15
Bijlage III: Transcriptie interview d.d. 13 april 2006.....	27
Bijlage IV: Door Frans Van Praet bijgewerkte transcriptie interview d.d. 13 april 2006	50
Bijlage V: Transcriptie interview d.d. 11 september 2006	72
 AFBEELDINGEN	 88

BIJLAGEN

BIJLAGE I: CURRICULUM VITAE VAN FRANS VAN PRAET¹

Geboren op 13 oktober 1937 te Sint-Amands aan de Schelde – België.

Studies modelmaker te Dendermonde.

Beeldhouwen aan de academie te Dendermonde.

Levend model te Antwerpen.

Binnenhuisarchitectuur aan het Hoger Instituut Sint-Lucas te Brussel.

Industriële vormgeving met K.-N. Elnó.

1961 Ontwerper in het ontwerpteam Meubelta te Mol. Meubelen voor de Belgische, Zwitserse en Franse markt.

1964 Ontwerp van polyvalente salontafels in hout en kunststof.

1965 Oprichting zelfstandig studiebureau te Dessel.
Eerste contact met de firma Elit te Lokeren.

1966 Oprichting van “Arte”, import van eigentijdse gebruiksgoederen uit Duitsland en Italië.

Promotor van zetels volledig in kunststof en opblaasbaar, promotor van het Zanotta-programma.

Contacten met Joe Colombo.

Ontwerp meubelprogramma “Birds”, geproduceerd door de Duitse firma Pano.

Particuliere opdrachten.

1968 Oprichting van toonzalen en studiebureau “Centrum voor Eigentijdse Wooncultuur”.

¹ Dit curriculum vitae, opgesteld door Frans Van Praet, werd voor en door het onderzoek in deze scriptie her en der gecorrigeerd en aangevuld.

- Samenwerking met WK (Duitsland), Cassina, Zanotta, C&B Italia, Thonet, Behr, Tecta (Duitsland), Westnova en Asko (Finland).
Ontwerpen van gepersonaliseerde meubelobjecten voor particuliere opdrachtgevers: kast “Vier Seizoenen”.
Particuliere opdrachten.
- 1973 Aanvang inrichting kerncentrale te Doel (tot 1978).
Particuliere opdrachten.
- 1978 Inrichting tentoonstelling “De Meesters”: Rietveld, Le Corbusier, Gropius en Mackintosh.
Interieur Kortrijk: tentoonstelling “Thonet” en “De Meesters”.
Ontwerp objectmeubel “Belgisch meubel”.
Restauratie spiegel tent “Meylemans”.
Particuliere opdrachten.
- 1979 Oprichting Atelier Van Praet met als doelstelling de ontwikkeling van prototypen voor de meubelindustrie.
Uitvoering van interieurproducten voor particulier, handel en nijverheid.
Opdracht ministerie van Nationale Opvoeding voor de inrichting van het bureel van Minister Ramaekers.
Particuliere opdrachten.
- 1980 Inrichting complex “De Keyzer” te Wilrijk.
Ontwerp meubelobjecten “Mondriaankast” en “The day after-kast”.
Particuliere opdrachten.
- 1981 Geselecteerd met het ontwerp “Bi-kwadraattafel”, op de “Multipurpose furniture”-tentoonstelling te Miami, Verenigde Staten.
Particuliere opdrachten.
- 1982 “Bi-kwadraattafel”, geselecteerd om tentoongesteld te worden in het Miami Art Center te Miami, Verenigde Staten.
Verdere ontwikkeling van de serie “Birds”, kastenprogramma.
Voorstelling van het nieuwe ontwerp en prototype barkruk “Steltenloper” en halogeenlamp “Nightbird”.

- Voorstelling van de kastenreeks “Sfinx”, in productie gebracht door BV De Jong, Int. Products, Utrecht, Nederland.
- Ontwikkeling van de reeks “Diamonds”, productie: Belgo-Chrom NV.
- Ontwikkeling van “Shamrock”-programma voor Belgo-Chrom NV, verkocht in de meeste Westerse industrielanden, Canada en de VS.
- Particuliere opdrachten.
- 1983 Groepstentoonstelling “Vlaamse ontwerpers stellen zich voor”, Brakke Grond, Amsterdam.
- Restauratie spiegeltenten “Van Den Bossche” en “Olivier”.
- Creatie van de “Bi-stoel”.
- Particuliere opdrachten.
- 1984 Groepstentoonstelling “Hommage aan Van Gogh” te Antwerpen, Amsterdam en Auvers s/Oise.
- Interieur Kortrijk: tentoonstelling “De 24 uur”.
- Voorstelling “Fan”-bureeltafel.
- Geselecteerd met “Fan” door het Design Centrum te Brussel.
- Inrichting slaapkamer Eerste Minister Wilfried Martens.
- Ontwerp objectmeubel “Hommage aan Jan Cox”.
- Particuliere opdrachten.
- 1985 Tentoonstelling Berlijn in KaDeWe “Mode und Design” met Gianfranco Ferré.
- Tentoonstelling Casino Kursaal Oostende “Ensor nodigt uit...”.
- Objectmeubelen “Berliner Schrank” en “Freiheit”.
- Tentoonstelling objectmeubelen op Flanders Technology Gent, stand van de Vlaamse Deelregering.
- Tentoonstelling Provinciaal Museum Hasselt: “De 24 uur”.
- Tentoonstelling “Ensor nodigt uit...”, Brakke Grond, Amsterdam.
- Schilderij Fred Bervoets – Frans Van Praet “Behekste kast Ensor”.
- Ontwerp hommagekast “Fred Bervoets” en kast “De Pennenbak”.
- Inrichting Villa Bertem.
- Inrichting appartement De Vooght, Herentals.
- Particuliere opdrachten.

- 1986 Inrichting “Een zolder in de wolken”, in opdracht van Textiel “Dit is Belgisch”.
- Ontwerp lamp “Halm”.
- Ontwerp draai-kaptafel voor Belgo-Chrom NV.
- Bureelinrichting Europaisches Institut-Karlsruhe.
- Restauratie spiegel tent “Meylemans” (tweede fase) en “Adriaantje”.
- Tentoonstelling “Van prototype tot industrieel design” bij Interdesign te Antwerpen.
- 1987 Prijs van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Designprijs 1986.
- Tentoonstelling “Ei-tafel” Keulen, Amsterdam RAI.
- Inrichting woning minister Herman De Croo.
- Het Gemeentekrediet van België: aanpassing in Raadzaal.
- Ontwerpen van reeks van 12 spiegels en van 2 salontafels voor Mirodan Creations Kortrijk.
- Tentoonstelling “Lak x Kunst x Meubel x Design” samen met P. De Bruyne en E. Veranneman, Brakke Grond, Amsterdam.
- Ontwerp inrichting Tennis & Golf lokalen Waregem.
- Inrichting woning Pieters te Sint-Martens Latem
- Ontwerp ladekast “Gotiek”.
- Ontwerp object barkast “Javati”.
- Tentoonstelling van Ludo Geysels, fotograaf, over de meubelen van de Berlijnse periode.
- Vestiging van het “Studiebureel voor InterieurProductontwikkeling” in Gasthuis Sint-Julianus, Stoofstraat te Antwerpen.
- Particuliere opdrachten.
- 1988 Ontwerp metalenkast “Satie” voor Belgo-Chrom nv.
- Inrichting Golfclublokalen te Waregem.
- Ontwerp “Golf”-stoel voor Durllet & Belgo-Chrom nv.
- Ontwerp monumentale sculptuur voor gebouw Ommegang in opdracht van het Gemeentekrediet van België.
- Ontwerp van inrichting museum en ontvangst voor uitbreiding hoofdzetel van het Gemeentekrediet van België, gebouw Ommegang.
- Inrichting & lay-out tentoonstelling “Humanitas”, Kannunik van Gesselzaal, ’t Elzenveld, Lange Gasthuisstraat te Antwerpen.
- Ontwerp reeks vitrinekasten voor Meyvaert.

Interieur Kortrijk: inrichting & lay-out van de tentoonstelling “Design from Europe”.

Ontwerp van directiebureel bedrijf Sofinal te Waregem.

Inrichting appartement De Vooght, Herentals.

Interieur Coeman te Rekkem.

Inrichting restaurant “Markies de Sade” te Dendermonde.

Ontwerp spiegel “Drop” voor Mirodan Creations te Kortrijk.

Particuliere opdrachten.

1989

Inrichting Hotel Golfclub te Waregem.

Ontwerp European Sport & Business Center te Waregem.

Ontwerp van kast voor het Provinciehuis te Antwerpen.

Project Toren/Sculptuur voor “Antwerpen, Stad aan de Stroom”.

Voorstudie voor het Koninklijk Legermuseum voor inrichting van de Halle Bordiau.

Algemene vormgeving historisch pand Tolhuis te Brugge, zetel van het Gemeentekrediet West-Vlaanderen. Onuitgevoerd.

Stad Lommel: oud, nieuw en bestaand gemeentehuis herschikken en inrichten, ook politiekantoor.

Tentoonstelling “Barrières” Galerie de Zwarte Panter te Antwerpen.

Stadhuis te Antwerpen: ontwerp voor Onthaal en Schepenzaal.

Studiebeurs van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.

Particuliere opdrachten.

1990

Inrichting Hotel Tennisschool en Medisch centrum te Waregem.

Inrichting van de Galerij van het Gemeentekrediet in de Passage 44, hoofdzetel te Brussel.

Woning Lestabel in Dworp.

Inrichting bureel van Dhr. Karel Van Miert, EEG Commissaris, Berlaymontgebouw te Brussel.

Ontwerp van speciale inkomdeuren voor de agentschappen van het Gemeentekrediet van België.

Inrichting appartement Pieters te Knokke.

Studie woning te Castellar de la Frontera in Andalusië, Spanje, onuitgevoerd.

Ontwerp woning “Schellekens”.

Ontwerp meubel “Lerouge” ism Piet Stockmans.

- Inrichting woning De Beukeleer te Linden.
Publicatie van artikel in tijdschrift “Neuf”, november.
Interieur Kortrijk: Lay-out en algemene vormgeving van de biënnale.
Tentoonstelling Trade Mart: “Zeven designers exposeren zeven werken”. Inrichting door Frans Defour.²
Ontwerp van spiegel “Fledermaus”.
Ontwerp reeks kapstokken “Papyrus”.
Ontwerp glazen folderrek voor Meyvaert Gent.
Ontwerp metalen kastenprogramma “Xenakis” en “Milhaud” voor Belgo-Chrom nv.
Particuliere opdrachten.
- 1991 Inrichting burelen Meyvaert te Gent.
Inrichting burelen Lys Yarns te Zulte.
Inrichting woning Custers te Hechtel-Eksel.
Inrichting woning Cockmartin – Goedele Liekens te Schepdaal.
Inrichting Stadsbibliotheek Lommel.
Inrichting inkomhal stadhuis Antwerpen (Stadhuis toegankelijker maken voor het publiek).
Ontwerp zitbank “Sevilla Chair”.
Ontwerp staanlamp “Sevilla”.
Algemene vormgeving van de exposities en interieurinrichting van het Belgisch Paviljoen op de Wereldtentoonstelling Expo '92 te Sevilla.
Tentoonstelling “Design & Meubelobjecten van F. Van Praet”, Domein De Ceder in Deinze.
Tentoonstelling “Meubel, Design & Kunst”, P. De Bruyne, E. Veranneman, F. Van Praet in de Culturele Centra van Bornem, Strombeek Bever, Aalst, Hasselt, Berchem en Knokke.
Ontwerp voor BI-CI Collection: 2 tafels en 1 kast “Sevilla”.
Particuliere opdrachten.
- 1992 Ontwerp “Val Tabouret”, kristallen zitje, mondgeblazen en handgeslepen voor Val-Saint-Lambert, Creatie voor het Belgische paviljoen te Sevilla.
Algemeen concept en interieurinrichting van het Belgisch paviljoen te Sevilla, Expo '92.

² De titel is een aanvulling uit: DAENENS, L., DEFOUR, F., *Meubeldesign en kunst: Pieter De Bruyne, Frans Van Praet en Emile Veranneman*, [Tent.cat.] Bornem, Cultureel Centrum Ter Dilft, Brussel: Gemeentekrediet, 1991, p.23.

Ontwerp van meubilair VIP-rooms en terrassen in het Belgisch paviljoen.

Lay-out en inrichting van de thematische tentoonstellingen in het Belgisch paviljoen.

Interieur Kortrijk: algemene lay-out van de Biënnale.

Realisatie van de tentoonstelling European Qualities in samenwerking met architect Andrea Branzi.

Tentoonstelling Frans Van Praet in de Stichting Veranneman te Kruishoutem

Ontwerp en ontwikkeling “Sevilla seat”, fabrikant Jaguar Interiors.

Deelname aan de voorstudie OMEIPA in opdracht van Het Gemeentekrediet.

Ontwerp directiebureel “Cockmartin”.

Ontwerp tafel “Liekens”.

Antwerpen 1993: realisatie Internationaal Perscentrum van Antwerpen '93, culturele hoofdstad van Europa.

Vestiging van het studiebureel Frans Van Praet in het historisch pand Mercator-Ortelius, Kloosterstraat 15, Antwerpen. Het pand werd gerestaureerd onder leiding van Frans Van Praet.

Ontwerp serie meubelen voor Belgochrom nv.

Frans Van Praet wordt Ereburger van Klein-Brabant.

Particuliere opdrachten.

1993 Ontwerp en inrichting van het museum van Val Saint Lambert in het Deprez gebouw te Seraing.

Gedeeltelijke herinrichting van het Administratiecentrum, Oudaangebouw van architect Braem, Antwerpen.

Restauratie van een huis van Victor Horta en inrichting tot agentschap van Het Gemeentekrediet, Van Rijswijcklaan te Antwerpen.

Ontwerp kristallen tafel “Valdemosa” voor Val Saint Lambert.

Inrichting optiekzaak Moonen in Turnhout.

Herinrichting Financiëncentrum, Hofstraat te Antwerpen.

Ontwerp tafel en kasten voor directiebureel Franki nv te Machelen.

Inrichting woning De Muynck in Rijkevorsel.

Ontwerp herinrichting panden tot agentschappen van Het Gemeentekrediet te Binche en Antwerpen Meir.

Kleurstudie voor de restauratie van de Grote Synagoge van Brussel.

- Ontwerp zetel “Mr. Butler”, uitgevoerd door de firma Durllet, in opdracht van Het Gemeentekrediet, als ontwerp voor de Raadzaal rond de tafel van ontwerper Jules Wabbes.
- Ontwerp “Hommage à Magritte”, Val Saint Lambert.
- Particuliere opdrachten.
- 1994
- Inrichting informatiewinkel stad Antwerpen in het Jordaenshuis.
- Ontwerp winkel Van Opstal, Sint-Lenaarts.
- Concept in de interieurarchitectuur van de IJzertoren te Diksmuide als Europees Vredesmonument met als thema: “nooit meer oorlog, plus jamais de guerre, nie wieder krieg, no more war”. – niet uitgevoerd.
- Evolutie houten bank “Jaguar”.
- Hoofdzetel Het Gemeentekrediet van België: voorstudie-concept verbinding gebouwen Pacheco en Ommegang met sculpturale architectuur + Passage 44 omwerken tot Passage Gemeentekrediet.
- Deelname als cultureel panellid aan de workshop in Berlijn van “The European” doelstelling: de uitwerking van een concept voor het voorstellen van de Europese cultuur in Japan 1996.
- Frans Van Praet wordt Ridder in de Leopoldsorde.
- Concept herinrichting hoofdingang stadhuis Antwerpen.
- Particuliere opdrachten.
- 1995
- Concept voor herinrichting complex Jordaenshuis, Antwerpen. Niet uitgevoerd.
- Renovatie en herinrichting woning Leysen, Hamont.
- Renovatie kasteel Hof ter Looi, Rijckevorsel.
- Renovatie kasteel Schelderode.
- Renovatie concept complex kasteel Vieux Bourg, Montcombroux, Frankrijk.
- Bureelinrichting Mr. Schneider, advocaat, Lalive, Genève.
- Renovatie fin de siècle –woning, Isabellalei, Antwerpen.
- Renovatie woning in Las Chapas, Andalousië.
- Ontwerp woning Bahia de Marbella, Andalousië.
- Concept Cruiseterminal Antwerpen, Flandia – niet uitgevoerd.
- Renovatie art nouveau-woning, Waterloostraat (Zurenborg), Antwerpen.
- Uitwerking verbindingsgebouw Ommegang-Pacheco, Gemeentekrediet van België, Brussel.

- Uitwerking herinrichting – renovatie Passage 44, Gemeentekrediet van België, Brussel.
- Inrichting agentschap Het Gemeentekrediet, Meir, Antwerpen.
- Ontwerp en realisatie stoel “Alden Biesen” (Matador) en “Minimalismus” voor De Zetel, Ardoonie.
- Ontwerp ijsbeker Joris IJs, Beerse.
- Ontwerp en realisatie polyester zitje “Drop”.
- Ontwerp en realisatie postbakje “Toren”.
- Ontwerp en realisatie Ei-Tafel in massief kerselaar.
- Ontwerp en realisatie verlichtingstoestellen Java Halo en Java Dicro voor Kern-Light, Moeskroen.
- 1996
- Inrichting restaurant “Buitenhofschuur” Alden Biesen, Bilzen.
- Renovatie Huis Vanduffel voor de stad Lommel.
- Ontwerp River Flandria in samenwerking met de heer Rik Schollaert.
- Ontwerp plaatsing kunstinstallatie – BATC inkomhal Zaventem.
- Ontwerp bureau firma Boma, Antwerpen.
- Ontwerp kabinet dr. Clerinx, Vosselaar.
- Inrichting villa Verbeeck, Sint-Katelijne-Waver.
- Inrichting dressing, woning Godelaine, Tessenderlo.
- Ontwerp tafel Godelaine.
- Ontwerp bureau Goedele Liekens, Schepdaal.
- Ontwerp keuken woning Rademaekers, Steenokkerzeel.
- Ontwerp living woning Bogaerts, Geel.
- Ontwerp vestiairekast Mark Bresseleers, Hoogstraten.
- 1997
- Concept voor de herinrichting van de vergaderzaal van de Beurs voor Diamanthatel, Antwerpen.
- Renovatie Inkomhal Stadskas te Antwerpen.
- Toonzaal en burelen firma T.T.I. nv., Bree.
- Industrieel product: “Waterbank” voor T.T.I. nv., Bree.
- 1998
- Ontwerp en concept van het Belgisch paviljoen op de wereldtentoonstelling Expo 98 te Lissabon, Portugal.
- Stadhuis Antwerpen: meubilair voor de Collegezaal.
- Agentschap Gemeentekrediet Van Rijswijcklaan, Antwerpen.

- Kunstobject – fontein hommage aan E. Verhaeren “L’Escaut”, wordt opgenomen in de collectie van het Verhaerenmuseum te Sint-Amands.
Renovatie huis Kern Smid (F.L. Wright), Carlsbad, New Mexico, VS.
- 1999
- Concept stand Tractebel op Flanders Technology International Gent.
 - Concept stand BIC-Carpets op Interieur Kortrijk.
 - Inrichting showroom BIC-Carpets in Kortrijk.
 - Renovatie van Huis Vanduffel tot Burgemeestershuis in opdracht van de Stad Lommel.
 - Studie voor nieuw administratief centrum te Lommel.
 - Design Prijs Knokke met ontwerp “Quick Brunch” – ontbijtmeubel.
 - Renovatie pand Belliard & Murdoch tot mediacentrum Headtrick nv – Eilandje Antwerpen.
 - Ontwerp landschapsbureel meubilair H&T.
 - Ontwerp tafel “Dubbelganger”.
 - Ontwerp bank “Endless” voor Durlet.
 - Tentoonstelling “Recycling Art” galerij De Kunstgang te Hasselt.
- 2000
- Hotel Verlooy te Geel.
 - Adviseur bij de Wereldtentoonstelling te Hannover – cultuurproject o.l.v. Borriës von Liebermann.
 - Concept in het Belgische paviljoen voor de hoofdsponsors Tractebel, Solvay, Totalfina, Province de Luxembourg, Stad Antwerpen.
 - Renovatie en herinrichting van de zetel van de Kamer van Koophandel te Antwerpen.
 - Ontwerp van totems in samenwerking met Guy Rombouts – voor gebouw Rubens Singel in Antwerpen.
 - Herinrichting kantoren Pharmacia & Upjohn (Pfizer) te Puurs.
 - Opstarten van Kunstproject “Road 127” in Death Valley, Shoshone, California, VS.
 - Ontwerp meubelprogramma G(Aim) voor Juventa nv.
- 2001
- Nieuw Administratief Centrum van Lommel (Huis van de Stad) in samenwerking met architect Jo Crépain (tot 2004).
 - Installatie “Le souffle des carpes...” woning L.Onclin, Schepdaal.
- 2002
- Project van een Toren aan de Schelde “Pagaddertoren” naar aanleiding van 200 jaar Kamer van Koophandel te Antwerpen.

Architecturale vormgeving van de nieuwe zetel van de Socialistische mutualiteiten (Kiel, Antwerpen) in samenwerking met WM Engineering (start bouwwerken in 2003).

De kast “Pennenbak” wordt aangekocht door de KUL voor de Nieuwe Wetenschappelijke Bibliotheek Campus Arenberg te Leuven ontworpen door architect R. Moneo.

Productontwikkeling: verlichtingsarmatuur Level voor Delta Light.

- 2003 Uitbreiding Pharmacia-Pfizer te Puurs (2003-2004)
Hotel Verlooy, fase 2.
Diverse particuliere opdrachten.
Ontwerp zetelprogramma “Push-Posh” voor Durllet.
Nieuw concept Pagaddertoren op site waterzuiveringsstation Nieuw Zuid Antwerpen, in opdracht van Aquafin.
Deelname tentoonstelling “Kunst op Water”, Molenvijver Zoet Water, Heverlee.
Productontwikkeling: verlichtingsarmatuur Pixel voor Delta Light.
Uitgave reeks kristallen objecten 24 stuks, Hommage aan Magritte.
- 2004 Ontwerp redactiehuis voor Goedele Liekens (Jok Foe), met Open Architecten.
Ontwerp appartementsgebouw Zellik, met Open Architecten.
Ontwerp stoel “Oost-West”/ “Lommel chair” voor Belgochrom, geselecteerd voor de Henry Van de Velde Prijs, Beste Product, Design Vlaanderen.
Ontwerp kastenprogramma “Ran” voor Belgochrom.
Ontwerp tafelprogramma “Aichi” Belgochrom.
Ontwerp stoel “Aichi” voor Unic Design.
Ontwerp Luchter “Stalactite” Swarovski Event in Antwerpen.
Architecturaal ontwerp Bamboo Center in Hoogstraten, met Open Architecten.
- 2005 Ontwerp barkruk “Grasshopper” voor Unic Design: prijs In Wonen 2005.
Realisatie interieurconcept Nieuw Administratief Centrum te Lommel.
Ontwerp van een nieuwe “Hommage aan Magritte”: bolhoed installatie in kristal. O.a. in de collectie van De Kamer der Volksvertegenwoordigers te Brussel.

Concept en realisatie architecturale renovatie historisch pand van de Kamer van Koophandel van Antwerpen.

Deelname designtentoonstelling Label.be in Le Grand Hornu.

- 2006 Verschillende ontwerpen voor Delta Light. o.a.lamp “Oxygen O2”.
 Verschillende ontwerpen voor Unic Design.
 Nieuwe lijn voor Val Saint Lambert- ontwerp “Sevilla Barkruk”.
 Ontwerp van glasraam voor Mercator zaal Kamer van Koophandel Antwerpen.
 Ontwerp van inkom met glasraam woning Rademaekers.

Buiten deze summiere omschrijving van Frans Van Praets activiteiten, spelen de talrijke particuliere opdrachten en exposities eveneens een belangrijke rol in zijn loopbaan als ontwerper-interieurarchitect. Is sinds jaren adviseur inrichting & design bij Pfizer Pharmaceutica.

De samenwerking met kunstenaars is een constante in het werk van F.L.Van Praet:

Fred Bervoets	Wonen met Adriaan, Ensor de behekste kast, Kapel te Assenede, Containers op de kaai, e.a.
Stefaan DeJaegher	Woning De Vooght
Johan De Moor	“Fil rouge”, Belgisch paviljoen EXPO 98 Lissabon
Piet Dirckx	Woning Narmon / Toonzaal Bic Carpets/ Tentoonstelling in M+0
Jef Geys	Nieuw Administratief Centrum te Lommel
Guy Rombouts	Zuilen Yes No May Be in Antwerpen
Piet Stockmans	Meubelobject iLerougeî
Luk Van Soom	Woning T.Custers

Zie ook www.fransvanpraet.com.

BIJLAGE II: LIJST GEREGISTREERDE ARCHIEFMAPPEN

MAPNR.	NAAM/INHOUD	OPMERKINGEN
1.	Lijst foto's, dia's, negatieven	- Vanaf hier: Bureau mevr. Bianchi en gemeenschappelijk bureau. - Index voor mappen 2 t.e.m. 21
2.	Foto's burelen	
3.	Foto's Ei-tafel	
4.	Foto's Frankrijk I	
5.	Foto's Frankrijk II	
6.	Hommages	
7.	Kasten	
8.	Keukens	
9.	Klein meubilair	
10.	Lampen	
11.	Privéportret – Spiegeltent	
12.	Projecten I	
13.	Projecten II	
14.	Projecten III	
15.	Foto's Varia	
16.	Sevilla Bank	
17.	Spanje	
18.	Tafels I	
19.	Tafels II	
20.	Tentoonstellingen	
21.	Zitmeubelen, stoelen, zetels, zitjes, krukjes	
22.	Press-book/ materiaal prints + boek Interbrew	
23.	Nieuwjaarskaarten FVP	
24.	Bouw wereldtentoonstelling Portugal 1998	
25.	Diverse projecten. "Tijd" en "Totems" (Singel)	
26.	Foto's Diversen	
27.	Demey, Spanje, Bahia Las Chapas	
28.	FVP Dia's: Vrij werk, objecten en sculpturen	
29.	FVP Headtrick interieurarchitectuur	
30.	Index en overzichtsmap Oeuvre FVP	
31.	Persuittreksels	
32.	Tentoonstelling Barrières	
33.	Foto's Paviljoen Portugal	
34.	Drukwerk/ Pers	
35.	Piper Heidsieck	

36.	Foto's Uit	
37.	Doos met dia's en foto's	
38.	Doos met dia's en foto's	
39.	Doos met dia's en foto's	Inhoud staat erop vermeld
40.	KKNA 2002 Kamer van Koophandel	Vergezeld van losse plannen
41.	KKNA 2002 Pagaddertoren Bouw	
42.	Pagaddertoren na 21-06-02	
43.	Pagaddertoren Aquafin 2003	
44.	Pagaddertoren Aquafin 2004	
45.	Pers Expo 1998 I	
46.	Pers Expo 1998 II	
47.	CEDI I	Onuitgevoerd project; contacten met China
48.	CEDI II	Idem.
49.	Val-Saint-Lambert	
50.	Kortrijk XPO	
51.	Cafeteria, Free Flow, Halton, Jardin, Vloer Restaurant, Meubilair/zaal, Resto Kaders, Verlichting Resto	
52.	Passage M&R, Plafonds, Press Shop, St.Louis, Verlichtingstoestellen, Vloer passage, MDA variantes	
53.	Dexia Le Projet: Meubilair (Johan) 2000 - ...	
54.	Gevel Gemeentekrediet I (voorstel I – V)	
55.	Gevel Gemeentekrediet II	
56.	Gemeentekrediet Cinema, Escalators	
57.	Gemeentekrediet Estaminet, Fontaine, Foyer, Ingang Auditorium, Ingang Botanique, Ingang Drop, Ingang P-I Personeel, kolommen, Mediathèque	
58.	Stad Sevilla: Horeca, musea, plan	
59.	Sevilla bank: plannen	
60.	Memoriaal in Yzer Patrimonium 1994 (Tentoonstelling)	+ 2 enveloppen: "mapje met presentatie" en "plannen en teksten voor voorstel"
61.	Hannover 2000: sponsors Belgisch paviljoen	
62.	Hannover 2000: Algemene documentatie	
63.	Hannover 2000: Kandidatuurstelling Vlaams Gewest + sponsorproject	
64.	Hannover 2000: Sponsorproject (plannen)	
65.	Val Saint Lambert/ FVP: ontwerpen FVP	
66.	Vergaderzaal beurs voor Diamanthatel Antwerpen	
67.	Headtrick (Johan) Offerten, prijsvraag, ...(1999)-2000	

68.	Headtrick Plannen FVP: verdiep I (1999)-2000	
69.	Flandria + project Rubens Mercator-Noordstar	Totems Singel
70.	NAC: Nieuw Administratief Centrum Lommel	Genummerd van 70 a tot 70 ak
71.	Hotel Verlooy	Genummerd van 71 a tot 71 e
72.	Bogaerts Veranda – Dr. Clerinx (living) Barmeubel Zandvoort – Banken Sevilla	
73.	Bakkerij Verlooy	Genummerd van 73 a tot 73 c
74.	Hoppenbrouwers	
75.	Dhr. en Mevr. Bouteille	Genummerd van 75 a tot 75 d
76.	Dexia: Le projet	Genummerd van 76 a tot ...
77.	Moonen	
78.	Nuyts	
79.	Zwijzen	
80.	Stadhuis Antwerpen	Genummerd van 80 a tot c
81.	Diversen (projecten)	
82.	Sonal: inrichting kantoren	
83.	Raedemaekers (Knokke)	
84.	Luwel	Genummerd van 84 a tot 84 c
85.	Van Duffel	Genummerd van 85 a tot 85 c
86.	Lommel Deel 8: werfverslagen	
87.	Bestekken Lommel politie en gemeentehuis	
88.	BIC Carpets	Genummerd van 88 a tot 88 c
89.	Studio II: plannen	
90.	Bestek inzake de herinrichting en de renovatie van de zetel van de Kamer van Koophandel en Nijverheid van Antwerpen	Genummerd van 90 a tot 90 d
91.	Kenis (privé)	
92.	Narmon	Genummerd van 92 a tot 92 b
93.	KVK Lokettenzaal – Waasland	Genummerd van 93 a tot 93 b
94.	KKNAW/ ALSA- VIB en KKNAW Bestek	Genummerd van 94 a tot 94 b
95.	VP Bestek type 1 – type 2	Genummerd van 95 a tot 95 b
96.	Beerschot – Olympisch	
97.	a. VOKA oude plannen b. VOKA 2004-2005: bouwaanvraag, premie, opmeting, oude plannen, offerten, opruimingswerken c. VOKA MIDB Werf, plannen, aannemers, VP – VOKA d. VOKA Markgravenstraat	
98.	Luwel: privé, premies, diversen	
99.	PFIZER a. Look en masterplan b. Pharmacia inventaris meubilair	

	<ul style="list-style-type: none"> c. Coffee Shop d. Coffee Shop Van Praet e. Focus f. Meubilair g. Look – Kleur Pharmacia h. CSP I i. CSP II j. Lease 2 I k. Lease 2 II l. Lease 2 III (plannen aannemers, plannen Pharmacia, prijsaanvraag, offerten, opmeting, zonnewering + verlichting, koepels) m. Gang FCR (Intranet) n. Pharmacia – Logo, signalen o. Lobby, FCR, Badge control p. Lobby q. Basisplannen gebouwen r. QA – QC gangen s. QA – QC Van Praet t. QA – QC Bestek Van Looy u. QA – QC Van Looy v. Gang Walkway 1 w. Walkway 2 x. Pfizer Seriele + Gang Labo gelijkvloers y. Kleurkeuzes / stalen z. QA – QC Van Looy aa. Lease 2 Bestek april-mei bb. Lease 2, magazijn + interviews cc. Diversen: meubilair, coffeeshop, QA – QC 2^e verdiep, parking, bestek Walkway 2. 	
100.	Arteluce	Vanaf hier: in OPSLAGRUIMTE nabij inkom en toilet.
101.	B&B Italia, Bofingen, Castelli, Casas	Genummerd van 101a tot 101b
102.	Comfort, Comforto	
103.	Capellini, Cinna cinova	
104.	CAR, Casimiro, Belgochrom, Renz, Bernini, Brunati	
105.	De Sede	
106.	De Sede	
107.	De koning, Dranaert, Dreipunkt, Cinni & Nils Flos	
108.	Durlet, Form Life	
109.	Inerhorst, Drabert	
110.	Jori, Jox	

111.	W. Knoll I	
112.	Light, Luci	
113.	Interfunction	
114.	Indoor, Socomo, Inglo Maurer	
115.	Kreon, Lumiance, Illuminazion, Gervan	
116.	Miller	
117.	Sirrah	
118.	Visrosi, Verre Lumiere	
119.	Valenti, Vema	
120.	Pozzi	
121.	Leucos, Martinelli	
122.	Blokjes	
123.	Weener Möbel	
124.	Stoffen	
125.	Roldor, Leolux, Kreymborg, Mirodan, Dekmat, Montis	
126.	Hoffmann, Wittmann, Open vuur, Svedex, Vibieffe	
127.	Van Spithoven, Hennie de Jongh	
128.	Westnova	
129.	Airborne, Airon, Arflex	
130.	Acerbis, Ahrend	
131.	Woning Lemmens, Breda	
132.	Profielen voor de meubelindustrie	
133.	De Buck, Grand Hotel Leysen	
134.	Tentoonstelling Beslag 1987 Köln	
135.	Lommel: ontwerpen	
136.	Gemeentehuis Lommel: aanbestedingsdossier	
137.	1984: Vervoersdocumenten, briefwisseling	
138.	Genot, Alpaerts, Luyten, Slegers, Janssens, Rubbens, Janssens – Van Roy, Fastré, Broeckx, Flanders Hotel, M.Bakker	
139.	Li Betex (Meulebeke)	Plannen samengehouden met elastiek
140.	Keukens	
141.	(Dienst)aanbiedingen, Inrichting tentoonstelling, signalisatie, Inhoud tentoonstellingen, grafiek...	Wereldtentoonstelling Sevilla
142.	Dienstaanbiedingen, Audiovisuele middelen	
143.	Kinderkamer algemeen	
144.	Afgewerkte dossiers: <ul style="list-style-type: none"> ▫ Jamar (Heverlee) ▫ Lemmens (Overpelt) ▫ Kestens (Westerlo) ▫ KB (Dessel) 	

	<ul style="list-style-type: none"> ▫ Gys ▫ Kerncentrale ▫ Embleem Van Praet ▫ Cornelis ▫ Meyens ▫ Meynen ▫ Thys ▫ Radio DCM (I & II) 	
145.	<p>Tijdschriften:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▫ Meubel Echo ▫ VBO ▫ Architectuur ▫ Tradement Tribune ▫ Houtnieuws ▫ Febelhout ▫ Ons Huis ▫ Ben. van het hedendaags meubel 	
146.	<p>Afgewerkte dossiers:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▫ Burwiere ▫ Van Steen ▫ Nuyts ▫ Kadewe ▫ Borgmans ▫ Poorters ▫ Pardon ▫ KUL ▫ Balemans ▫ Bertrem ▫ Bogaerts ▫ Bree ▫ Boes ▫ Boster – Roermond ▫ Croes ▫ Denis Dingens 	
147.	Woning Lestabel (Dworp) I	
148.	Woning Lestabel (Dworp) II	
149.	CCB Brussel: Documentatie MOKER, BARCO, Museum CCB, Collecties.	
150.	Michel Martens	Groene map → zuil
151.	(Dokter Moors) + Dokter De Munck	
152.	Apotheek Buyse – Krikilion (Mol)	
153.	Witters (Heidestraat, Lommel)	
154.	Dhr. en Mevr. J. Gedopt	
155.	Cavale (Oudenaarde)	
156.	Hulstkamp	
157.	Oranjehuis	
158.	Pieters – Galij (Zeedijk, Knokke)	Genummerd van 158a tot 158b
159.	Gemeentekrediet Brugge (Tolhuis)	

160.	Restaurant Marquis de Sade (Dendermonde)	
161.	Interlit	
162.	Legermuseum	
163.	1983 Orderbevestigingen	
164.	Knoll II	
165.	Interieur 92 : Toren van Babel	
166.	Interieur 92 : Info Concessiedagen, Correspondentie VP – Exposanten	+ losse plannen !
167.	Sevilla 1992	In schuif
168.	De Vos (Isabellalei) 1994-1995	Vanaf dit nummer: Rek 1 op zolder
169.	VIZO VZW de Kunstbank ; correspondentie 1994-1996	
170.	Deelname a. Tentoonstellingen b. Tijdschriften c. Wedstrijden d. Jury	
171.	Objecten in Bruikleen	
172.	URBIS BANK Sevilla	
173.	Nieuwsbrief Vlaamse gemeenschap, Lopende uitnodigingen en tentoonstellingen, Afgelopen uitnodigingen en tentoonstellingen, Beursinformatie	
174.	Documentatie + prijslijst meubelen	
175.	Hotels	
176.	Pers, correspondentie	
177.	Ger. C. Bout	Nederlands arch. Project Genummerd van 177a tot 177c
178.	Interieur 92 a. Etiketten, briefpapier, doc., type-brieven, correspondentie standhouders b. De Standaard, Kreon-Durlet, kaders c. EQ: European Qualities d. Standentoekenning, eerste plan. Documentatie, publicatie, verslagen werkvergaderingen e. Plannen f. Plannen vernieuwde vloer hal 1 + elektriciteit Hal 5; oude plannen g. Goedkeuringen (+ laatste aanvraag hoogtegegevens) h. Exposantenlijsten, plannen,	Genummerd van 178a tot 178o

	<p>Documentatie D.Rams</p> <ul style="list-style-type: none"> i. Correspondentie standhouders Hal 1, 2, 3 j. Plannen standhouders Hal 1, 2 k. Plannen standhouders Hal 3, Hal 4 l. Plannen standhouders Hal 5 m. Correspondentie FVP – Interieur, Notities FVP, Branzi-stand, Offertes, Rosseeuw correspondentie n. Correspondentie standhouders Hal 4, 5, Hallen Kortrijk, stand BBL o. Interieur 92: Allerlei 	
179.	<p>Sevilla 1992</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Aannemers b. Aannemers c. Audiovisueel d. Bestellingen commissariaat e. Documentatie Firma's f. Expositie g. Gewest Brussel h. Gewest Vlaams i. Gewest Waals j. GMG meubilair, offertes en adviezen k. Openbare werken l. Pers, teksten VP, logo m. Plannen n. RTT – Belgacom o. Stad Antwerpen p. Tapijt, Val-Saint-Lambert, Allerlei, Eurosense, VIP, Projecties q. Textiel Geerts r. Transport s. Univ., Musea, Draaiboek arch. t. Draaiboek B. Box u. Sismo, Vannerum v. Documentatie Stad Antwerpen w. Foto Claes, Allerlei x. Sevilla Allerlei y. Sevilla Persoonlijk, Logo, Cataloog z. Sevilla Onkosten, Facturen, Boekhouding aa. Archieven Vlaamse Dag bb. "Doos Aigle": plannen 	<p>Genummerd van 179a tot 179ab</p> <p>Vanaf dit nummer: Rek 2 op zolder</p>
180.	Drukwerk Interieur 92	Vierde schap op rek 1 op

		zolder
181.	Agenda's en dagboeken + telefoonboeken	Zesde schap op rek 1 op zolder
182.	Interieur Antwerpen 1993: Toren van Babel, Handelsbeurs; Plannen, deelnemers, expositie, brief en fax	(Terug op rek 2 op zolder)
183.	Interieur 1994	
184.	Tennis en Golf "Happy" (Waregem) <ul style="list-style-type: none"> a. Losse stukken b. Happy Hotel 1999 + PV's c. Happy Hotel d. Plannen Happy Golf e. Golf Waregem, Raming, Facturen, Offertes f. Golf/Tennis Waregem: Faxen e.d. g. Golf/Tennis Waregem: Documentatie, Allerlei h. Golf Waregem i. Happy Hotel 	Genummerd van 184a tot 184i Losse stukken op vierde schap, rek 2 op zolder In bruine envelop
185.	Van Praet: PERS	
186.	Le Projet (LP) – CCB <ul style="list-style-type: none"> a. 1995: CCB – LP: tekeningen Van Praet, Passage b. CCB – info plans 1994 c. LP: Marq & Roba 1996-97, Passage 44 d. LP: 1995-97, Marq & Roba (cuisine, Free Flow: Cafeteria, Esplanade, restaurant) e. 1995: V&M, MDA, VENAC f. 1995: PV's van CCB g. 1995: Esplanade EO 14 tot EO 84 h. 1994: Schetsen, plans i. Mappen met tekeningen j. Mappen met tekeningen k. Mappen met tekeningen l. 1996: Esplanade m. 1996: Passage: Tekeningen n. LP: S.Francine A+U Provisoire 1996 	Genummerd van 186a tot 186n
187.	Monasterium Nieuwpoort Moors Reiscentrum Waregem	
188.	Fabrimetal + Secometal Foncke Lenoir L.	
189.	Tentoonstelling Antwerpen 1993 in Mercator-Orteliushuis Val Saint Lambert Tentoonstelling 1995	

	in Mercator-Orteliushuis	
190.	<p>Expo 1998: Lissabon</p> <ul style="list-style-type: none"> a. AST/ Wallonië Plannen b. VDBnet, Vlaanderen, Bestek, St.Voie – Van Duyckx c. Brussel, Euroculture, Disketten bestek d. Plannen VP (archieff) Glaverbel e. Bestek Vertalingen f. Plannen VP g. Aanbestedingen Juridische bepalingen (tekst + diskette) h. Bestek VP, correcties juridische dienst i. Algemene informatie Expo 98; eerste verslagen werkbezoeken Lissabon; Belgisch Staatsblad. j. Algemene informatie Antwerpen, Belgacom, Belgochrom, Boot-B, Devos, Boermans, Cilas (tafel) k. Interbrew, Marobal, Maramutsu, Kunstwerken l. Brussel, Vlaanderen, Vlaamse Dagen, Wallonië m. Bedrijven België, Portugal n. Design Development o. Procedures operationelles Expo Portugal; thema tentoonstelling België/Portugal p. Pers, Moker, ir. R. Thomas, “Rode Draad”, Saint Roch, Automatic Systems, Xandres, Santens q. Plannen hallen XPO Lissabon r. Drukwerk, De Coninck, Emaillerie Belge, Frisomat s. Tractebel, Tubbax, Vasco Da Gama, Vloer “Cascais”, verzekeringen, Voss Chemie, winkel, Elektro Zwijsen t. Teksten tentoonstelling, teksten schetsboek Van Praet, Transport u. Carl Stahl, Daikin Europe, Grencoibel, Diamant Antwerpen, Dredgin International v. Tractebel w. Lastenboek Belgisch Paviljoen, Bestek hallen XPO Lissabon x. Expo 1998: Algemene 	<p>Genummerd van 190a tot 190ag.</p> <p>Plaats: Op grond tussen rekken 2 en 3.</p>

	documentatie van de expo zelf y. Plannen (vanuit Xpo Lissabon opgezonden) z. Doos met plannen Lissabon aa. Allerlei documenten Expo 98 ab. Verzekeringsnota's P.I.T. ac. Werfverslagen Expo 98 Lissabon ad. Correspondentie allerlei, A. Boesmans, VP, P.I.T. ae. Expo 98: Lastenboek FVP, Filip V.S. af. Expo 98: Lisboa (Griet) ag. Expo 98: Plannen Van Praet, Frans	In zgn. bananendoos
--	--	---------------------

WIT ARCHIEFKASTJE IN TRAPHAL (MERCATOR-ORTELIUSHUIS)		
A.	“Adriaantje” koffieapparaat Archief allerlei: uitbreiding van bestaand tenniscentrum te Waregem	
B.	Beurzen: Messe Frankfurt (Eurodomus), Amsterdam RAI Huis & Interieur, Kortrijkse meubeldagen Belgochrom: informatiebrochures Bresseleers: ontwerp salontafel voor dhr. en mevr. Bresseleers	
C.	Custers Theo: privéproject Culturele centra: tentoonstellingen FVP	
D.	De Beukelaer: privéproject De Ceuster: woning te Kasterlee De Croo: woning De Keyser Interieur (Keukens, totaalinrichting) Devos B.: Slaapkamer en zolder: privéproject	Project niet van FVP
E.		
F.	Formica: meubel Barrières	
G.	Geboers: bestelling lamp “Crisol” (Arteluce) en stoel “Golf” (Durlet)	
H.	Huurtarieven camions, gereedschap e.a.	
I.	ID-TV: Ontwerp TV-decor (Taalstreken) Inelli Interieur 94: info-map	
J.		
K.		
L.	Lichtzuil GK (Luik): plannen gebouw Logo's	
M.	Maquettesbouwers (Leo De Vos) + foto's	

	andere maquettes Michel Martens Meyvaert: inrichting burelen Mirodan: progetto sedia “Adriaan” Meubelmakers: documentatie Museum Ridder Smidt-Van Gelder	Plannen
N.		
O.	OCMW : beeldengroep voor binnenplein e.d. Ontwerpen Van Praet: schetsen + briefwisseling met VITRA over Sevilla stoel	
P.	Persoonlijk	
Q.		
R.		
S.	Woning Rik Schellekens (Lebbeke) Servaes: privéproject	Groot dossier
T.	Tapijten Van Praet: Bruynserade, Nikris Tekenstrips – films: Chelsy, Muhka Tentoonstelling VP/Verhaert/Enthoven Trade Mart	
U.	Uitgeleend fotomateriaal	
V.	Kurt Van Eeghem Van Duin (Belsele): herlakken kasten Van Ursel: privéproject Van Velthoven Louis: aanbeveling Vereecken	
W.	Wedstrijden: XV premio Compasso d’Oro (Milano); Forbo Westnofa: documentatie	
X.		
Y.		
Z.		

BIJLAGE III: TRANSCRIPTIE INTERVIEW D.D. 13 APRIL 2006

Onderwerp: Biografie en visie

Locatie: Woning Frans Van Praet, De Moystraat 27, 2018 Antwerpen

Laten we beginnen bij het begin, u bent geboren in Sint-Amands aan de Schelde in 1937, maar ik weet helaas niet op welke dag.

13-10-1937, ik zeg altijd, dat moet niet meer op mijn cv staan, want ik verjaar niet meer! Ik ben al tien, vijftien jaar gestopt met verjaren. Je wordt er regelmatig aan herinnerd, als je ergens komt, bijvoorbeeld in de kliniek, dan vragen ze je wat je geboortedatum is. En dan is de reactie: amaaai, zijde gij al zo oud?! Sommigen zijn dan helemaal niet diplomatisch. Anderen zeggen: ge ziet er nog goed uit voor uw leeftijd, maar dat is al even erg! Maar ouder worden, dat is nu eenmaal zo. Niets aan te veranderen.

Zou u graag wat meer willen vertellen over uw ouders en eventueel uw voorouders?

Eigenlijk weet ik niet veel over mijn echte voorouders. Mijn moeder heette Maria Moisson een Franse naam, en we hebben daar eigenlijk nooit echt achter gezocht [naar de herkomst van die naam].

Mijn eigen achternaam, Van Praet, zou wel eens niet de “echte naam” kunnen zijn; omdat mijn vader een kind zonder vader is, dus zijn moeder (mijn grootmoeder) is op een gegeven moment in verwachting geraakt van iemand, die heeft dat kind dan gebaard en een broer van haar (of nee, goh, we zouden daar toch eens moeten opzoeken) heeft dan de naam van dat kind, Van Praet gegeven. Eigenlijk werd dus mijn vader genoemd naar zijn moeder. En zo is hij door het leven gegaan.

Die man is altijd zelfstandig geweest, hij erfde ook van zijn moeder, wat grond en een huis, en hij is dan als kleine boer begonnen. Hij deed melktoeren, hij maalde (hij maakte speciale veevoeders), hij deed een beetje vanalles eigenlijk. Mijn ouders hadden zelfs hun eigen koe (een of twee koeien) en paard. Mijn vader was een goed ruiter. Hij is ooit nog Belgisch Kampioen geweest. Ik herinner me nog heel goed dat ik mee vooraan op het paard mocht zitten en dat we ermee over de draad sprongen in de wei. Dat zijn dingen die je je herinnert als kind. Hij heeft dus heel zijn leven lang heel hard gewerkt, en hij heeft “goed geboerd” eigenlijk. Toen de eerste tractoren er waren, heeft hij er een gekocht. En later ook een camion, maar hij is steeds wel kleine middenstander geweest.

Mijn moeder die heeft altijd, in mijn tijd was dat niet zo vanzelfsprekend dat er educatie thuis was. Wij moesten dus eten met mes en vork en een servet en uit een bord. Want ik herinner me nog zeer goed dat toen wij bij andere boeren mee gingen graan kopen, ik mocht soms meegaan als klein manneke, we iedereen uit dezelfde pot zagen eten scheppen. Ik wil niet zeggen dat het eten bij hen veel slechter was; dat was heel goed eten bij die boeren! Maar het zat allemaal in die ene pot. Bij ons was dat niet zo. Dat komt doordat mijn moeder toen ze jong was, was gaan dienen bij een dokter van in het dorp. En daar moest zij leren koken en dat kon ze dan ook heel goed. Die etiquette heeft zijn dan waarschijnlijk naar bij ons meegenomen.

Haar vader was een dokwerker, die ook gaan werken was in Wallonië. Hij moet een hele sterke vent geweest zijn. Hij had zelfs een café. Mijn moeder is dan eigenlijk een beetje tegen de goesting van haar ouders getrouwd met mijn vader als ze nog vrij jong was, ze was 21 wat in die tijd eigenlijk wel normaal was...

Wij zijn thuis altijd nogal vrij opgevoed. Niet zoals in die dorpen, nogal streng katholiek, want ja, alles was katholiek natuurlijk in die tijd. Mijn vader was CVPer, maar wij werden toch vrij opgevoed. We waren met vier; ik had twee broers en een zuster en als er iets beslist werd, dan werd dat samen gedaan. Dus als zij [de ouders] een beslissing namen; vb wij willen een tractor kopen; dan werden de kinderen daar bij betrokken, hoewel we daar niks mee te maken hadden.

(...onverstaanbaar)

Maar toch, zo ging dat.

Mijn broer is dan verongelukt, vrij jong. Mijn jongste broer. Mijn oudste is de zaak blijven voortzetten en mijn zuster is dan zoals ik in de kunst gegaan.

Ik was een hele slechte student, ik interesseerde mij daar niks aan op de lagere school. Men moest dat erin kloppen bij mij. Dan hebben ze mij naar de vakschool gestuurd, omdat ik niets deed. Naar Dendermonde als kleine pagadder. Bon, dat beviel mij daar dan wel iets meer, want dat was daar al vrij, vrijer. Dat was totaal anders dan nu, hoor. Ik werd daar naartoe gestuurd omdat ik nie wou studeren, maar velen werden daar naartoe gestuurd omdat ze toch niet naar het college mochten gaan van thuis, omdat ze toch verstandig genoeg waren. Die zouden nu wél middelbare studies doen. Ik heb daar wel veel geluk gehad in die zin dat ik van nature uit goed kon tekenen, al voordat ik naar ginder ging en dat ik daar een architect-leraar had die dat gezien heeft en gezegd heeft dat ik naar de academie moest gaan van Dendermonde. Ik was dertien jaar. Iedere avond van zes tot tien.

Dat was dus eigenlijk vrijetijdsbesteding?

Ja, inderdaad. Ik heb dan de academie in Dendermonde zes jaar gevolgd. Met goed gevolg, met grootste onderscheiding ben ik daar uit gekomen. En tegelijkertijd was ook in die school... de afdelingsdirecteur... die had modelmaker gestudeerd en die gaf daar les in modelmaken.

En wat houdt modelmaken precies in?

Dat modelmaken heeft eigenlijk heel mijn carrière gemaakt! Dus modelmaken, dat is... hoe kan ik het het best omschrijven? Nu, ik zou denken euhh... neem nu dat bandopnemertje hier. Daar moet op een bepaald moment eerst een model van gemaakt worden. Eerst werd het ontwerp gemaakt, een tekening, en dan moet er van die tekening een model gemaakt worden. En ook dikwijls een "contermodel" [contramodel], het omhulsel. Die modellen worden in zand gemaakt en dat wordt dan gegoten. Indertijd was er geen kunststof natuurlijk, dat was allemaal aluminium of allerlei andere metalen. En dat is een heel ingewikkeld denkproces, want je moet denken van hoe zou het er omgekeerd uitzien? Hé, het is gemakkelijk van te denken van dat [magritte]hoedje [in zwart, geel of rood glas] ziet er zo uit, maar dat hoedje andersom beginnen te denken, dat is dus... het hoedje moet overblijven! Dat is dus een heel ander denkproces. Plus, alle materialen hebben verschillende krimpeigenschappen. Dus bijvoorbeeld aluminium als ge dat zoudt maken, zo groot als het uiteindelijk moet worden, dan wordt dat kleiner. Want bij het afkoelen krimpt dat tien procent. Allemaal berekeningen dus en een heel ingewikkeld proces.

Vermits dat er maar twee mensen waren die dat volgden op die school, dat was ik dan, en de zoon van de directeur, hadden wij een heel apart statuut binnen die school. Dat doet, als ik afgestudeerd was, en dat is dan vallen of opstaan geweest, dat ik direct ergens kon gaan werken. Ik herinner me nog: voor 50 frank per uur, da was voor een gewone werkmans 18 of 19 frank per uur. Zo werden die mensen betaald. Maar daar heb ik enorm veel van geleerd. Wij moesten daar bijvoorbeeld wielen draaien van anderhalve meter. Wij maakten dus voor de industrie... die man, die professor, die leraar, die moest dat natuurlijk allemaal realiseren, hij had maar twee studenten dus... we hebben daar een hele machine gemaakt hé op een gegeven moment, in onderdelen. Dus dat was heel interessant. Dus ik tekende daar veel, ik ging naar de academie, ik boetseerde graag, ik kapte in hout. Ik was gestart eigenlijk hé. Het enige natuurlijk, was dat de theoretische lessen zeer minimaal waren. En alleen die dat ge dan nodig hadden kregen we: wiskunde, driehoeksmeting en zo, dat interesseerde mij dan wel. En daar deed ik dan wel meer moeite voor. Andere dan weer, literatuur en talen en zo, dat was iets helemaal anders. Dat was allemaal zeer minimaal. Maar bon, ik was dan afgestudeerd en thuis dachten ze dan van: zo nen dommerik is dat toch niet, ik was zeventien jaar. En dan heb ik me laten inschrijven in het hoger instituut in Mechelen. En daar ben ik

een week of twee naar de cursus geweest en dan liep ik iemand tegen het lijf die les gaf in Brussel in Sint-Lucas en die heb ik mijn tekening laten zien. Het was een Antwerpenaar die ook nog de pastoor kende in Sint-Amands (ik zat in de Giro), en zo heb ik hem mijn tekeningen laten zien; hij zei "Wat zitte gij daar te doen in die technische school? Kom bij ons architect studeren in Brussel!" Bon, dan ben ik zo op een morgen naar Brussel gereden in plaats van naar Mechelen en dan ben ik daar eens gaan kijken op Sint-Lucas en ja, zoals ik al zei, dat was daar heel vrij, ze liepen daar allemaal met zo'n petten aan, ... En ja, dat was toch een katholieke broederschool, maar dat was heel gewoon. Dat beviel mij daar en ik heb me dan direct ingeschreven en ik heb me zelfs niet uitgeschreven in Mechelen, ik ben gewoon weggebleven. Ik heb daar ook niets meer van gehoord en zo heb ik dan zes jaar op Sint-Lucas in Brussel gezeten, met het geluk van hele goede leraren gehad te hebben. (...) Brussel trok hele goeie leraars aan omdat ze zo centraal gelegen waren. Zo hadden wij ... voor industriële vormgeving, dat was toen dé personaliteit... Het was allemaal ook zeer technisch gericht wel, we moesten echt realiseren. Ik had ... voor beeldhouwen. Ik was natuurlijk ver voor op de jongens die uit het middelbaar kwamen, maar ik was achter op het gebied van theoretische lessen, dat was dus mijn probleem, voor de rest was ik natuurlijk echt vooruit op die mannen; ik werkte al voor Scott (Duitsland)(?) en wij zaten met een man of zeven op een kot; ik deed aan beeldhouwwerken met die gasten, ik leerde zelf dingen kappen in hout, ...

En zo is dat gegaan, ben ik afgestudeerd, en ben ik op het laatst ook gaan werken voor de industrie, werkervaring opdoen.

Dat was voor Elnó?

Inderdaad ja, die man gaf ook les in Eindhoven, hij had echt een visie. Ja het industrieel product, die evolutie, wat we nu allemaal kennen, echt de consumptiemaatschappij, waar dat eigenlijk toen niemand meer bij stilstond, '68 is daar eigenlijk een beetje beginnen op inspelen, op dat welvaartspatroon, dat ontstond na de Tweede Wereldoorlog en de Amerikanen die de consumptie hier brachten, met de sigaretten en een hele boel andere dingen, de Amerikaanse smaak, de auto, de jukebox, enzovoort. Maar dus een kachel bijvoorbeeld, werd ineens iets helemaal anders en Elnó wist dat begeesterend te beschrijven, en als ge daar ook begeesterd door waart (maar de meeste in onze klas waren "rijkemensenjongeren") dan kwam je bij die mens terecht, en ik was daar begeesterd door... Ik heb dan ook een cursus bij hem gevolgd maar die cursus was voor mij altijd veel te rap gedaan, maar hij kreeg zijn klas toch bijna niet vol! Maar die man zat zo te vertellen. Ja moesten mensen zoals Jan Hoet daar nu lessen van kunnen krijgen... Maar ja, dat was zo, het was dan ook een hele harde tijd, je was altijd vrij, dus je ging of je ging niet. Er waren daar

gasten bij die 's maandags toekwamen (in Brussel op kot, red.) en die gingen in hun bed liggen want die waren een heel weekend uitgeweest en ja, 's middags zaten die daar soms in een frituur om iets te eten, of in 't Hoekske op café, en dan 's avonds nog een keer... Er heeft zich toen ook iemand opgehangen op de koer toendertijd. Sartre en dinges dat was in die scholen toen... lang haar... dat was een revolte daar hé. Die broeders die wisten niet wat ze hoorden of zagen, die hadden absoluut geen band mee, dus daar werd hevig gestaakt, vóór '68 was dat hé, nog een stuk ervoor, tien jaar ervoor en dan zeggen ze altijd '68...

(...)

Bon, in dit klimaat, maar ik had het ongeluk om in een klas te zitten van een zoon van een minister, een schilderman die thuis een grote fabriek hadden, meubelzaken in Vlaanderen, in Brussel, in Gent, in Brugge; en die kinderen die moesten dan dat familiebedrijf misschien voortzetten, dus die mannen komen met nen groten Amerikaansen bak naar de school – toen hé! – sommigen hadden zelf ne kleinen auto, ne kleinen Renault of zoiets en dan kwamen die met de auto van papa hé. Dus in die klas zat ik dan en dat waren dus verschillende mensen hé, niet enen gewoon. Ja daar waren rijke jongens bij. Maar ja bon, bij hen was dat van: we moeten hier ons diploma halen, en voor de rest, die gingen dan naar Parijs... Voor mij ging dat allemaal niet, ik was al blij dat ik kon studeren, dus ik werkte ook bij. Ik verdiende vijftig frank per uur voor te tekenen, dus in de weekends, ik verdiende eigenlijk goed geld. Ja dat was mijn studententijd.

En ja, ik ben Sint-Amands een beetje ontgroeid, thuis ook eigenlijk een beetje want mijn broer, die was slimmer dan ik, eigenlijk mijn twee broers; de ene was heel slim, altijd eerst op het college, allé hij ging daar maar drie jaar, maar hij was briljant, maar hij is dan verongelukt onder een auto. Hij heeft daar dan maanden gelegen (in het ziekenhuis, red.), heeft dan een bloeding gekregen en is gestorven. Mijn tweede broer die wou niet studeren en die heeft dan de zaak verdergezet. Hij heeft zich dat achteraf beklaagd. Hij was daar zeer gefrustreerd door, maar die studeerde op school ook goed, allé, gemakkelijker dan ik. Maar dan heeft hij 32 operaties gehad en heeft dan uiteindelijk zelfmoord gepleegd. Hij zag dan ook het licht niet meer branden. Hij zag het niet meer zitten te moeten leven met pijn. En dat is dan dramatisch afgelopen eigenlijk. [totaal verkeerde behandeling?] Mijn zuster dan, is meer “mijnen toer” opgegaan, de richting van ons moeder, naar een creatief beroep. Ze is vrij vlug gaan werken voor De Standaard, maar ze is nu op pensioen. Ze heeft in die wereld toch heel wat dingen gedaan op het gebied van lay-out, waar nu nog altijd op gewerkt wordt. Daarna ging ze jonge mensen opleiden.

Bon dat is de familie zo wat.

Had u het gevoel dat u van thuis uit gesteund werd in uw creativiteit?

Wel, niet van mijn vader, die interesseerde zich daar niet voor, hij was met zijn job bezig, hij werkte heel hard. Maar mijn moeder wel, zij gaf wel feedback. Misschien komt dat van de genen, dat we toch een beetje artistiek aangelegd zijn. Ik weet ook niet of dat in mijn voorouders zat. We weten eigenlijk ook niet echt wie de echte vader van mijn vader was. Dat is altijd verzwegen geweest, daar moet ik mij eens mee bezig houden natuurlijk. Ja, mijn zuster is ook heel erg creatief, en ik denk ook wel dat mijn derde broer – die verongelukt is – dat die ook wel... als ik de tekeningskes zie die hij maakte... allé, het is niet alleen tekenen hé, het is interesse hebben....

Het is meer het creatief denken?

Ja, het denken: wat kan ik hiermee doen? Toen ik als gast van achttien jaar zo een houten beeld maakte - ik kende Minne niet, ik kende eigenlijk nog maar weinig – maar dat ik toch dat gevoel had van een abstract beeld te maken. Ja hoe komt dat? Dat is heel curieus hé!

Had u als jongeling al toekomstplannen/ een (droom)beeld van wat die creativiteit u kon bieden?

Ja natuurlijk had ik een beeld... ge wordt opgeleid, ge zit daar in een klas, ten eerste heb je als kind (cf. supra, red.) al een blik op je leven doordat ze thuis een bekende zaak hebben. Sommigen hadden een fabriek, een meubelfabriek. Ja, die hadden een perspectief, ik had absoluut geen perspectieven. Dus ja, ik had de keuze, ik zat in het begin in de binnenhuisafdeling, en na drie jaar zeggen ze: zou je niet overschakelen naar architectuur? Ik denk dat dat toch veel veiliger is, ja, dan moet je wel een beslissing nemen natuurlijk. En ik heb gezegd: ja maar neen, ik doe dat graag, ik blijf bij binnenhuis. Heb je dat perspectief? Ja ik had op een gegeven moment veel angst hé, in die periode, van wat zal er van worden. En ze zeggen dat ook: zo van “een artistiek beroep...” tja... Dus als ik dan afzwaaide daar (aan Sint-Lucas Brussel, red.) en onze klastitularis die zei: “ja, probeer nu maar ergens een postje te vinden, ergens in een winkel of zoiets”, dan dacht ik: “ja euh, die geeft hier wel goede moed eigenlijk...” Dat was dus broeder Martin, de regent eigenlijk, waarvoor we elke week enkele schetsen moesten afleveren, maar die voor de rest helemaal uit zijn tijd was (hij vond die moderne gebouwen wafelijzers die rechtopgezet waren, het sociaal aspect van die gebouwen daar bleef hij niet bij stilstaan) Het was een broeder van de christelijke school – van de schrikkelijke school zeiden wij altijd – maar bon, hij wist niet dat ik al twee jaar aan het werken was, in die fabriek die echt in expansie zat in het buitenland, want zo heb ik daar die buitenlandse markt mee leren kennen, Meubelta in Mol. Dat was een bedrijf dat echt aan

expansie wou doen.(...) Ik ben dan bijna gebuisd geweest het laatste jaar, 't is te zeggen ze hebben me dan gedelibereerd, dat was thuis een drama, maar dat kon me eerlijk gezegd op dat moment niet veel schelen. Dus ik was al een hele stap verder ten opzichte van al die andere van mijn jaar in Brussel. En zeker toen hij op dat moment zei dat we maar een klein firmaatje moesten gaan zoeken om bij te werken, een klein plaatske, ge vindt dan wel iets, zo op een heel neerbuigende manier. Niettegenstaande, toen ik bij die man begon, had ik grote onderscheiding.

Bon, maar ik was dan aan het werken voor die firma en dat gaf een heel ander zicht en die man zei: je zou wel wat les kunnen geven aan de academie hier in Mol, hij probeerde natuurlijk om mij niet te veel te betalen, de baas van die fabriek. Hij gaf ook les, hij was architect, hij gaf ook les aan de academie, hij was directeur daar, maar dan moest ik voor de fun een examen gaan afleggen en men ondervroeg mij over Henry Van de Velde en de Art Nouveau. Ik wist daar dus geen fluit van, ik had die naam nog nooit gehoord. Niettegenstaande dat ik hier wat les had gevolgd, levend model aan de academie hier. En ik was dus glansrijk gebuisd, dus ik kreeg die plaats niet. Ik was toen razend op die school. Dat was... Ik was juist afgestudeerd hé. Dus hadden ze mij ondervraagd over kunstfilosofie, over industriële vormgeving, wat echte trends waren en zo, dan kon ik daar op antwoorden. Maar op die school was dat zo dat bijvoorbeeld wat een Emile Kahn deed en de Millers en de Knolls en zo... dat was echt industriële productie, dat was waardeloos. Zo was die mentaliteit bij die man, hij kende er ook geen fluit van. Hij kende er dus niets van. Ik heb dan nog een paar jaar later eens de moeite gedaan van hem eens mee te nemen naar een internationale meubelbeurs, naar Utrecht en naar Keulen, en die ging daar rond als een verweesde... dat was... serieproductie dat was niets voor hem. Die wou zo alleen dat je werkte voor elitaire mensen: die kwamen naar u, "ontwerp een interieur", met mooie perspectieftekening en aquarel erbij en totaal voorbijgestreefd. Gelukkiglijk had ik die job daar gedurende twee jaar om bij te verdienen, in Mol, dat ik daar ieder weekend werkte en ik kreeg een heel ander zicht. Ik kwam op die internationale beurzen, ik mocht die standen tekenen. En ik kwam in Parijs en ik zag daar Joe Colombo, ik zag daar de jongens uit Italië komen, de Denen ook en zo, daar leerde ik op een schitterende manier bij natuurlijk hé.

Hebt u persoonlijke contacten gehad met bijvoorbeeld Joe Colombo en die anderen?

Ah ja, wij liepen daar een week voor de opening, en ja, je was daar wel met je stand bezig natuurlijk, maar tussendoor was er genoeg tijd om eens te gaan kijken bij de anderen. En zo leg je contacten en zo kan je dan echt internationaal contacten gaan krijgen hé. Dat dat was voor mij euh... dat was het eigenlijk hé. En ik ben zo een van de enigen van mijn jaar geweest die euh... waar ze nu nog eens ergens eens iets over schrijven of zeggen (lacht). Die anderen

die met mij afgestudeerd zijn, die hebben misschien allemaal wel heel goed hun brood verdiend hoor, dat kan ik me goed voorstellen, dat sommigen zelfs veel geld verdienen, maar ik heb daar allemaal geen contact meer mee. Allé sommigen nog wel eens een keer gezien, maar toch echt weggegaan, en van sommigen hoor je dan ja, die heeft gewerkt op die meubelfabriek en die heeft dat getekend. Van sommigen weet ik dat. Ik heb er nu onlangs nog twee gezien, op een receptie van de opening van een tentoonstelling van een die na zijn pensioen is beginnen schilderen, van wie ik naar de vernissage nog ben geweest. En dan was er nog een iemand van mijn klas die ook een carrière van geldverdienen had.

(pauze)

Ik heb begrepen uit enig vooronderzoek dat u zelf verschillende zaken hebt opgericht. Bijvoorbeeld in '65 het studiebureau in Dessel, in '66 Arte, en dan uw Centrum voor eigentijdse wooncultuur ('68) en dan in '79 uw eigen atelier. Zijn deze verschillende stappen logische gevolgen van elkaar.

Ja dat zijn logische gevolgen. Ik heb dan een paar jaar gewerkt voor die Meubelta, voor die industrie, die meubelfabriek. Dat is een heel lang verhaal, maar daar waren dus twee broers eigenaar en die hadden twee fabrieken. Daar was wat frustratie want de ene had geen zonen, de andere had dan wel zonen, en de ene had dan wel dochters, maar die wilden daar niet beginnen. Ze hadden ook een meubelzaak, en dat was altijd "pic à pic". En de ene commandeerde mij dit en de andere commandeerde mij dat. En op een morgen heb ik gezegd: "wat zit ik hier eigenlijk te doen? Ik heb het hier gezien." En ik heb dan mijn ontslag gegeven. Ik ben dan 's middags naar huis gegaan, ik heb dan een papier moeten tekenen dat ik in de streek niet voor iemand anders, voor de concurrentie zou gaan werken – ik heb dat direct getekend. Ik had geen werk, ik had niks. En dan heb ik gezegd: "ik begin zelf". Dat was thuis toen een drama. Ik herinner mij dat. Ik was toen al getrouwd. Ik zei: "Ik doe dat niet meer" en dan ja, waar moeten wij van gaan leven? Maar bon, ja ik zei, ik zal wel iets vinden zeker? En de dag erop kreeg ik al een telefoon, van iemand of dat ik voor hem geen haciënda in Spanje zou willen gaan renoveren. Ik zei ja, ik ben vrij. (lacht) waarom zou ik het niet doen? Dat was dan zo mijn eerste job hé. En zo is dat direct verdergegaan. Ik heb dan ergens een bureau bij gehuurd, wat tekentafels en zo. Ja en zo is dat gestart. Maar ik had dan toch wel heel wat connecties, heel wat contacten, met goede architecten en zo die ik ergens tegengekomen was en ja er was toen niet zo veel op het gebied van interieur. We leven hier in Vlaanderen, dus die contacten die waren dan wel heel intensief als je die had en dan kon je daar wel wat werk uit voortkrijgen. En dan op een gegeven moment ben ik iemand tegen het lijf gelopen die een zeer goed atelier had in Zelzate. Een zeer goed atelier dat op de

modernste manier bezig was om keukens te vervaardigen. Die stond aan de top op gebied van formica en zo.

Hoe heette die firma?

*Elit, dat is dan later Interlit geworden. Dat was een zeer interessante firma omdat die vader ervan, een zekere Vandenbroecke, was een zeer bekwame vakman, een buitengewoon bekwame meubelmaker. In klassiek en in modern, maar hij investeerde werkelijk in machines die vooruitstrevend waren en hij maakte dus ook keukens die zeer vooruitstrevend waren. Dus ik had daar contact mee en ik ging dan al naar Italië, ik had dan al wat contacten gelegd op die beurzen van daarstraks... en daar waren dan interessante dingen en ik zeg van waarom zou ik die niet naar hier brengen. Ik had geen geld, maar papa Vandenbroecke wou daar mee in investeren, want zijn zoon Walter Vandenbroecke studeerde binnenhuisarchitectuur en die moest dan de zaak opvolgen, want er was dan een nieuw bedrijf aan de baan Antwerpen – Gent in Lokeren, dat ze dan Interlit genoemd hebben. En met die zoon heb ik dan Arte opgericht. Wij deden de import van de eerste zitzakken hier, de opblaasbare zetels van Zanotta, dat was vooruitstrevend. We kregen artikels in Avenue, wij deden happenings in Scheveningen met studenten en met die zetels, ik leverde die aan de grootwarenhuizen. Dat was echt modernisme dat men hier nog niet kende! Men was hier nog bezig met die dingen waar jij nu op zit, met die Scandinavische zaken (een licht houten zitmeubel, red.). Ja dat was echt een trendbreuk die wij teweeg brachten. Ik had dan een vertegenwoordiger, ik had dan contacten in Duitsland... **Tecta**, Leukos in Murano, **Peguri**. Leukos dat waren heel moderne lampen in kristal. Ja we hadden zo verschillende agentschappen. Dat hebben we dan een tijd gedaan. En dat ging dan ook wat beter zo en dan hebben we dus dat nieuwe atelier gezet, in Dessel, dat er nu nog altijd staat. En zo is dat gegroeid. Zo is dat stap voor stap... en op een gegeven moment, ja dan zeg je: ik wil toch wat meer productontwikkeling doen, prototypen maken en zo en dan hebben we een tweede atelier (Atelier Van Praet, '79, red.) Als je er nu over nadenkt, wat een enorme stappen waren dat. Het eerste was in '68, daar werd dan dus die moderne import in tentoongesteld en ik had daar dan een bureau en een woning in gemaakt. Dat was een heel modern gebouw. Dat hadden we dus zelf gebouwd eigenlijk. We zijn daar een paar jaar gebleven en dan ben ik vrij vlug beginnen werken voor de atoomenergie. Dus ik ben iemand tegen het lijf gelopen die opgeleid werd – eerst in Amerika, dan in Mol. En hij werd opgeleid voor de kerncentrale van Doel op te richten. Dat was een goed contact en op een gegeven moment zegt hij van ik zit daar met die mensen uit Brussel Traction Electricité (?) dat de leiding had over de bouw van de kerncentrale. Dat was een “zij- ding” van de Generale Bank (nu Fortis) eigenlijk. Hij zegt: ja maar ik zit daar allemaal met die ingenieurs, ik wil daar ook wel wat huiselijk leven in hebben in die centrale want we*

zitten daar met programma's waarin mensen drie – vier weken van de buitenwereld afgeschermd moeten kunnen leven, als er iets zou gebeuren buiten de kerncentrale. En dan ben ik daar beginnen werken, ik heb vier jaar niks anders gedaan. De vergaderingen waren zeer Franstalig en toch gingen die vergadering daar gewoon door in Doel. Die kenden dus gewoon geen Nederlands. Dat was wel zeer interessant, allemaal jonge mensen, al die mannen die daar dan beginnen werken zijn, dat waren dan meestal Vlamingen, die de kerncentrale moesten gaan leiden, die werden daar dan bij betrokken. Dat waren allemaal jonge mensen van mijn leeftijd, allemaal zeer gezellig. Samen gaan eten en drinken, als iemand verjaarde of een kleine kreeg, dat was altijd een drink, en dat was dan in dat dorp Doel, een paar cafés, dat was zeer gezellig! ... zeer gezellig... Maar wij maakten daar wel wat ook hé, daar was controle op alles! Dat is gevaarlijk, dan moesten we voor hen een studiereis maken door heel Europa, al die kerncentrales: wat doen die om de mensen te ontvangen, hoe geven ze uitleg, hoe gaan we dat inkleden? Dat was heel interessant.

Dus uw opdracht daar was de vormgeving van de centrale naar de buitenwereld toe, naar de mensen toe?

Naar de mensen toe, ja, en ook er moest daar een restaurant zijn, logeren moesten ze kunnen doen in die rode zone. Ik heb nog al die plannen liggen. Ik moet nog altijd een plan hebben van heel Doel, 1 en 2. Van 3 en 4 ook nog denk ik zelfs! Want 1 en 2 heb ik daar gedaan, en dan daarna was er een andere directeur die dan zo wat andere vrienden had zeker hé. En dat was dan voor Doel 3 en 4. En dan hebben ze er mij terug bijgehaald. Van tijd was er wat gemor, dat het allemaal te technisch was en dat de mens er te weinig in aanwezig was, in die Doel 3 en 4 en dan heb ik hen terug een beetje bijgestaan. Maar ja, dat was het. Dat kon volledig op zichzelf leven. In Doel was een wasserij, een ja..., daar was alles! Zelfs in de rode zone moeten ze... helemaal in het hart... zijn er lokalen waar ze als er iets gebeurt dagen en weken zouden moeten kunnen zitten en waar het toch leefbaar moest zijn. Niet alleen technisch in orde maar ook dat het leefbaar is, dat het warm is...

Ik heb daar wat Duitse firma's binnengehaald, en dan is mijn contact met Duitsland nog meer, nog sterker geworden. Want we hadden hier weinig firma's om echt uit te voeren, om aan te spreken wanneer er echt zaken moesten gemaakt worden. Tja. Dat was een heel interessante tijd. Een moeilijke tijd, maar een heel interessante tijd.

Waarom een moeilijke tijd?

Wel, je moet een heleboel dingen doen waar je absoluut niets van kent. Dat is moeilijk hé.

Het lijkt wel een constante doorheen heel uw carrière, het openstaan voor dat multidisciplinaire.

Ja dat is van in het begin hé. Wie gaat er nu voor modelmaker leren? (lacht) Zelfs jij kende het niet helemaal. Maar er zijn nog steeds modelmakers die goed bezig zijn. Ik zou zeggen: een modelmaker is een ingenieur die uitvoert, die theoretisch is, hij moet natuurlijk weten waar hij mee bezig is. Maar wie doet dat? En dan diezelfde persoon gaat naar een academie om er te beeldhouwen, te boetseren, naar levend model te werken, in hout te kappen. Je kan nog zeggen, dat in hout kappen en die modelmakerij kan je linken. Tja, ik weet het ook niet.

Uit die multidisciplinariteit komt een logische interdisciplinariteit voort. Disciplines communiceren als het ware met elkaar. Hoe manifesteert dit zich in uw werk?

Sommigen hebben mij al gezegd: je bent een moderne Leonardo Da Vinci, tussen haakjes, want dat was een hele grote mens. Maar in de geest is het een beetje zo natuurlijk hé, dat ik zonder dat te beseffen, ja, alleen dat ding doen, dat is niet genoeg voor mij. Ik weet niet of het doelbewust is. Ik denk daar wel altijd over, maar misschien loop ik dan ook mezelf voorbij... Maar als het niet genoeg is, ja dan loop ik dan maar dat risico dat ik mezelf voorbij loop en dat ik dan dingen verwaarloos, die we beter hadden moeten ontwikkelen, door niet zo rap te gaan misschien. Alléja, niet zo rap, het gaat niet altijd zo rap bij mij, absoluut niet. Maar door al die andere dingen die erbij komen... Ik ben nu bijvoorbeeld met Magritte bezig, al een jaar of twaalf, dertien. Ja omdat die man mij eigenlijk beginnen boeien is, dus ik ben daar impliciet alle dagen mee bezig, ik lees daar indirect wel altijd iets over. Nu, wat heeft Magritte te maken met een stoel en een ding? In de geest zeg je: ja, dat is totaal niks hé, maar aan de andere kant zeg ik: maar hoe komt dat nu dat gekende ontwerpers met eigenlijk niet met Magritte bezig zijn? Dat was nu toch dé schilder die alleen voorwerpen schilderde? Ze in een andere context bij elkaar bracht.

Zelfs mensen als voorwerp...

Ja mensen en voorwerpen, dingen die je zag, paraplu's een paard, een hoed. Hij schilderde geen dingen die je niet zag, zoals sommige surrealisten. Hij observeerde echt de dingen. Zo boeiend, dat je zegt als ontwerper: ja daar zit ergens een grond in. Het grootste deel van wat ontworpen wordt is gewoon overbodig! Het grootste gedeelte is gewoon om de luxemarkt in beweging te houden. En voor de rest, eigenlijk heeft dat geen zin. En er zal natuurlijk een tijd komen waarin ze terug naar de essentie gaan – en dan lees ik zo van die dingen van geleerde kunstcritiekers – terug naar de essentie, omdat ze dan de pure vorm ergens appreciëren van

de ene of de andere ontwerper. Maar wat is dat, die pure vorm? Wat betekent dat toch in feite? Stelt iemand daar een vraag over? Heeft die echt nog betekenis die pure vorm? En waarom is die puur? Omdat er geen kromme aan hangt? En waarom is die niet puur als er wel een kromme aanhangt? En ge zijt weg en je gaat filosoferen en dan kom je bij het begin, bij (de lessen) kunstfilosofie, waar de meesten zaten te slapen of zelfs niet naar toegingen. En waar we met drie man zaten te luisteren naar die man, en waar Jan Hoet ook altijd probeert achter te geraken, probéert achter te geraken... Dat is het zo wat... Maar natuurlijk moet je er wel je tijd in steken. Zoals die hoed van Magritte... dat geeft mij de discipline om er mij mee bezig te houden en me af te vragen: "wat is nu die hoed?". Want ik heb zo een glazen hoed hangen in de Kamer van Koophandel en er komt een Amerikaanse ambassadeur binnen en die roept: "Ha! Charlie Chaplin!". En dan zeg ik: "Knap hé, hij heeft ook een hoed herkend!". Je kan dus doorgaan é. Charlie Chaplin link je aan Magritte en ja, dan is er geen andere weg meer.

Je bent bezig als ontwerper met de toekomst. Je zegt, ik moet die of die stap nog zetten. Maar ik moet eerlijk zeggen dat als ik nu terug kijk, ik ben er wel een tijd mee bezig met een bepaald voorwerp om er iets mee te doen, maar ik beperk het zicht erop toch tot iets heel kort. Ik begin niet te denken: "Nu moet ik iets maken waar men binnen twintig jaar iets aan heeft". Ik denk dat dat ook heel moeilijk is. Je moet al heel veel pretentie hebben. Ik denk ook dat de mensen waar we nu iets aan hebben, die twintig jaar geleden, of vijftig of honderd jaar, of tweehonderd jaar leefden, ook niet aan het denken geweest zijn van: "Nu gaan ze binnen driehonderd jaar iets hebben". Het is alleen knap dat als je iets maakt, waar dan achteraf iemand iets mee doet binnen zoveel tijd. Maar je kan alleen dat ding doen... Heeft het wel zin wat ik aan het doen ben? En als het zin heeft nu voor jezelf, dan kan het misschien ook nog zin hebben voor iemand anders. En dan zou het kunnen dat het ook zin heeft binnen zoveel tijd voor iemand anders. Als ik nu nadenk over de multifunctionaliteit van de dingen, waar ik ook al jaren mee bezig ben, dat ik zeg waarom leven wij nog steeds als in de Middeleeuwen? Dat is heel cru gesteld, dat is meer een boutade, maar waarom nog altijd een tafel en stoelen en een kast? Dat deden ze al in de Middeleeuwen. In 1200 maakten ze ook een tafel en stoelen en een kast! En toen had dat toch een hele andere functie. Die mensen leefden heel anders. Het verschil tussen arm en rijk naar die voorwerpen toe, was enorm en in de loop van de geschiedenis is dat ook altijd zo gebleven. Het is in één keer in deze moderne tijd dat mensen alleen gaan wonen zijn. Ook kleine huisgezinnetjes, met één of twee kinderen, zonder kinderen... Dus daar kan ik denken dat we andere meubels moeten gaan maken, ze meer multifunctioneel maken. En bij een tafel... bijvoorbeeld mijn pennenbak, moet ik maken dat dat multifunctioneel is. Dat is altijd een redeneren daarover. Ja, iemand die alleen woont, waarom moet die nog altijd een tafel en stoelen en een kast hebben? Waarom kan dat niet in

één zijn? Dat zijn zo van die filosofieën waar je over denkt. Natuurlijk een tafel een stoel en een kast zullen altijd blijven. Alleen de waarde van die producten gaan minder en minder worden, omdat de mensen veel minder honkvast zijn en dat ze zich niet meer willen binden aan een bepaalde plaats. Dat ze zeggen ja, je zit nu in Gent, wie zegt dat je daar over twee-drie jaar nog zit? Dat je misschien in Venezuela zit of zoiets. Dat is nu eenmaal zo. En dan pak je je tafel en stoelen niet mee natuurlijk. Dan verkoop je ze of geef je ze aan een vriend of vriendin. En ja zo werkt het nu een beetje natuurlijk. Maar ja, ik kan mij niet zo neerleggen bij...Ik pak die boeken [designtijdschriften en –uitgaven, red.] – ik bestel er nu wel veel minder, vroeger was ik geabonneerd op vier à vijf tijdschriften, zodat ik wist wat er in heel de moderne wereld gebeurde op het gebied van interieurproductie, industriële vormgeving en architectuur – maar ik blader daar in en sommige blijven enkele maanden gesloten liggen als ze binnengekomen zijn. Dus ik ben minder en minder gebonden. Het is ook heel gevaarlijk als je zegt van “dat is nu de trend, die is er, dat verkoopt, dat willen de mensen, dus ik moet ook maar zoiets ontwerpen”. Dus ik zet mij daar een klein beetje tegen af.

Dit sluit eigenlijk naadloos aan bij wat ik gelezen heb van de hand van Geert Bekaert. Hij heeft in 1994 geschreven: "Elke architect of designer moet om te beginnen zijn eigen traditie creëren. En die traditie wordt in de meeste gevallen niet gezocht in de discipline zelf, maar in het ruimste culturele aanbod."³ Kan u zich hierin vinden?

Geert Bekaert is een raar geval voor mij. Hij heeft mij bejubeld omdat hij zag dat ik goed bezig was in verband met wat hij geschreven had. Ooit op een vergaderingsdiner van Interieur is hij rechtgestaan en is beginnen klappen omdat ik toen net iets gedaan had met Wonen met Adriaan, met dat schommelbad en al die dingen. En dat is dàt. Achteraf heeft hij dat weer helemaal tegengesproken met: “terug naar de bron” en “zuiver” en “less is more”. Maar eigenlijk... dat klopt! Ik heb dat niet zo in die theoretische opstelling – zoals Bekaert doet – begrepen, maar wel gedeeltelijk zo gedaan. Ik denk dat het uit mijn opleiding gekomen is. Het is breder. Ik heb niet van thuis uit die culturele bagage meegekregen en dat is waarschijnlijk mijn geluk geweest. Niettegenstaande dat toen ik 17 of 18 of 19 jaar was, mijn ouders dan toch moderne meubelen gaan kopen zijn voor in de boerderij. Teakhouten meubelen. Heel sec, maar ze stonden er wel voor open... Teakhouten meubeltjes in een boerderij van 1600 en... En dan krijg je dat toch wel wat mee. Ik kan ook moeilijk begrijpen als ik bij een collega kom en ik zie die man zijn bibliotheek, daar staan dan de boeken die ik

³ BEKAERT, Geert, BURKHARDT, François, DAENENS, Lieven, BUCQUOYE, Moniek. E., DUBOIS, Marc, SMOUT-BAEYENS, M. Christine, e.a., *Design made in Belgium. 1900-1994*, Kortrijk: Stichting Interieur, s.d.

ook krijg, die staan er allemaal wel, maar als je dan... Je zal bij die mannen nooit zoiets [boek over Magritte, red.] zien liggen. Hier ligt nu toevallig ook een boek van Goedele Liekens [lacht]. Hier wordt weinig aan vakliteratuur binnengehaald. We volgen dat wel, maar... Ik ben nu terug over de Cobra aan het lezen. Dat is een heel interessante periode geweest die een hele goede scheiding heeft gemaakt tussen wat er was en wat die mannen dachten. Geesteszieken laten schilderen, kinderen laten schilderen, alleen het gevoel en minder de redenering. Dat is interessant.

Wat Geert Bekaert geschreven heeft... ik ken hem zeer goed... Wanneer heeft hij dat geschreven?

In 1994, naar aanleiding van “Made in Belgium”.

Voor wat uw inspiratie voor uw creaties betreft, laat u zich inspireren door samenwerkingen met kunstenaars en andere ontwerpers. Johan Valcke bijvoorbeeld, vernoemt u in één adem met Veranneman, Verroken en Pieter De Bruyne⁴. Ik had graag uw mening hierover vernomen.

Ja, je kan niet iedereen in een hokje steken. Een van de eerste artikels dat over mij geschreven is – dat zal in de jaren zestig geweest zijn, of het begin van de jaren zeventig – ik wilde niet in een hokje geduwd worden. Niet dat ik mij beter voel dan de anderen! Verre van, ik blijf daar ook niet bij stilstaan bij beter of slechter. Iemand die mij heel goed kent, weet dat. En mijn gedrevenheid is niet om de beste te zijn of het mooiste te maken of er ergens bij te horen, dat interesseert mij niet. Mijn gedrevenheid is, ik vertel iets, ik heb denk ik wel iets te vertellen, dus ik vertel dat en je ziet dan maar hé. En ik probeer dat toch zo gefundeerd mogelijk en volgens mijn redeneringsvermogen zo goed mogelijk te vertellen. Ik denk dat Verroken dat op een heel andere manier doet; ik denk dat Verannemank, die een goede vriend van mij was, dat helemaal anders deed; Pieter De Bruyne – Johan Valcke kende hem niet goed alleen van uiterlijk – ik heb met hem uren en uren lang gesprekken gehad als vriend. Hij kookte Italiaans bij hem thuis en wij spraken. En ik heb daar wat inzicht gekregen: hij is een totaal andere persoon dan Frans Van Praet. Die zou nooit Magritte erbij betrokken hebben. Hij was met de Egyptenaren bezig. Als hij over kunst bezig was, was dat zeer standaard. Hij zou nooit met een kunstenaar kunnen hebben samengewerkt, zoals Frans Van Praet: samenwerking met Piet Stockmans, Jef Geys, Piet Dierckx. Ik noem ze hier zomaar op, de kunstenaars waarmee ik samen iets heb gedaan. Het ging niet zoals sommige architecten doen: “decoreer dat maar wat, zet hier ergens een beeld.” Neen! Ik weet wel het een en

⁴ VALCKE, Johan, *Verroken or the solitude of a furniture designer*, in: *Design in Flanders 1980-1995, 1st Triennial for Design in Flanders, Museum for Decorative Arts, Ghent, 30 November 1995 - 3 March 1996*. [<http://www.zuper.com/portfolio/vizodka/designindex.html>].

ander over Art Nouveau en architectuur in het algemeen, ik heb daar wel over gelezen, maar ik blijf daar niet bij stilstaan. Ik kijk naar de kunstenaar en ik vraag me af: heeft die een verhaal te vertellen in waar ik mee bezig ben, in die opdracht? En als hij dat verhaal te vertellen heeft, dan wil ik dat we dat samen vertellen. Johan Valcke weet dat eigenlijk niet. Hij heeft waarschijnlijk geen één van die installaties gezien, maar hij is met andere dingen bezig. Ik verwijt hem dat ook niet, dat in één adem vernoemen. Onze wegen lopen zo ver uiteen ten opzichte van het VIZO [Design Vlaanderen], maar ja, ze moeten mij wel ergens bij zetten waarschijnlijk hé?

Hij noemt jullie dan ook letterlijk “de pioniers van het Vlaamse eigentijdse design”.⁵

Ja, door met die producten van Italië, Zanotta e.d., naar hier te komen en die hier te brengen tot bij de jonge mensen die daar nog nooit van gehoord hadden... Ja, dat is wel een pionierswerk geweest. Ook wat we bij Interieur Kortrijk gedaan hebben, dat was een beetje pionierswerk. De echte pioniers na het interbellum en zo... Dan kan je zeggen dat ik wat pionierswerk heb gedaan met die totaal onbekende meubelsproducten naar hier te halen. Een opblaasbare zetel, een volledig uit gummi gemaakte poef... Maar dat heb ik niet gemaakt! Ik heb het wel ontdekt en ik heb gezegd: ik steek mijn kop daar voor uit en ik breng dat hier en verkoop het hier. Ja en dat is een pionierswerk. Dat heeft niets met ontwerp te maken. Na de oorlog is er wel wat pionierswerk geweest van Veranneman, die toch zeer elitair was. Die gingen wel wat “sociale meubelen” maken met Pieter De Bruyne. In Gent: Jos De Mey. Allé, die mannen dat zijn zo wat de pioniers en ik kom daar een hele tijd achter. Verroken ook hé. Is dat een pionier? Hij heeft veel goed werk en dat is een heel standvastige vent, en hij is een van de weinigen hier in Vlaanderen die nadenkt en niet zomaar iets maakt. Hij leest veel, is gedreven en dan zit je bij de haard en hij heeft kijk verschillende keren naar een boekt en dan vraagt hij: “mag ik noteren van wie dat boek is?” [lacht] En dan denk ik: “Ah ja natuurlijk dat je die wil hebben!” Dat is de gedrevenheid van Verroken. Maar hij is wel heel begrensd in... Dus ik vind, Johan Valcke heeft geen slechte pen, maar hij doet het dan iets te oppervlakkig vind ik.

Laten we de bescheidenheid even achterwege laten zodat ik u kan vragen naar wat u voor zichzelf als de belangrijkste wapenfeiten, momenten, creaties ziet.

⁵ VALCKE, Johan, *Verroken or the solitude of a furniture designer*, in: *Design in Flanders 1980-1995, 1st Triennial for Design in Flanders, Museum for Decorative Arts, Ghent, 30 November 1995 - 3 March 1996*. [<http://www.zuper.com/portfolio/vizodka/designindex.html>].

De belangrijkste wapenfeiten... ja natuurlijk, de belangrijkheid van het ding... bijvoorbeeld de wereldtentoonstellingen, dat was toch niet niks. De meesten onderschatten toch wel alle kritiek die daarop werd gegeven en de commentaar al of niet gewenst/ gemeend. Als je ziet met wat voor beperkte middelen mijn bureau zo'n paviljoen begeleid heeft en toch heel wat belangrijke stappen daarin gezet heeft, die nu nog altijd doorwerken, in 1991-1992 in Sevilla, dan is dat toch niet onbelangrijk. De internationale uitstraling die daarmee gepaard gaat is toch wel heel belangrijk. Het nadeel natuurlijk ervan is dat je gezicht er constant op geplakt wordt. Wij hebben daar heel dat paviljoen in grote discussie met de architecten ontworpen. Er was een soort van egoïsme: "wij hebben hier een huis gezet en dat huis moet het maar doen!" Er was bijvoorbeeld een perfect ontworpen wagen die dan niet mocht gebruikt worden in het paviljoen. Wij hebben daar soms gekke dingen in gebracht. Bijvoorbeeld Panamarenko met zijn helikopter. Ook die zitjes van Val Saint Lambert die daar kitscherig stonden met planten en bloemen errond... een heleboel gekke dingen zoals België eigenlijk een hele grote lappendeken is van verscheidene culturen en dingen. Daar werd het leven ingebracht hé. Natuurlijk hebben wij dat gebouw niet kapot gemaakt, maar die architecten... dat zijn wel moeilijke dingen geweest. Een verloren project. Ik heb daar veel over geschreven... maar... een verloren project waar we dan toch nog iets mee gedaan hebben! Waar ze dus al jaren over aan het ruziën waren, dat wij dat op zes weken tijd volledig naar boven halen en voorstellen en tegen ieders beter weten in realiseren, met Donatella en een paar man erbij, drie vier jonge mensen. Zonder fax, zonder computer, zonder iets. Ik zat dan tussendoor nog dat zitje te maken in Val Saint Lambert. Tegen ieders beter weten in, want "dat kon dus niet". Ook financiën gezocht en gevonden want er waren een aantal dingen op een verkeerde manier gebruikt... Maar op het einde konden we zeggen: "nu mogen ze ons nog voorleggen was ze willen, we kunnen het toch!". Dat was natuurlijk een heel groot werk, in moeilijke omstandigheden, gelukkig in een provincie waarin ik al aan het werken was, Andalusië, waardoor we dat tot een goed einde hebben kunnen brengen. Het is ook belangrijk dat daar alleen een voorwerp van overgebleven is, het kristallen zitje, naast natuurlijk het theoretische en het beeldmateriaal dat daarvan bestaat. Dus dat is echt niet onbelangrijk. Voor de rest, ik zou mijn cv eigenlijk eens moeten overlopen...

Ik heb hem mee hoor! Maar waar bent u nog steeds even trots op als toentertijd?

Ja ik zou eens moeten zien... Ik moet eerlijk zeggen, ik heb dat niet veel, trots. Dat is heel 'curieus'. Ik kijk ook heel weinig achterom. Zelfs nu ik wat ouder word, want de tijd is echt voorbijgevlogen hé, de laatste twintig jaar... Dat is enigszins beangstigend, maar dat is ook goed dat het zo snel gaat. Ik kijk echt niet veel achterom. Ik ben nu wel wat bezig met het sorteren van dia's en foto's, en ik begin artikels te herlezen, en ik heb ook in mijn hoofd dat ik

ooit eens een boek moet maken, want zonder boek ben je niets in 'dat landschap', dat heb ik al ondervonden. Ik had dat misschien al twintig jaar moeten hebben zo'n boek. Ik heb al gezien dat dat soms veel poorten opent als je met een boek komt. Aan de andere kant denk ik dan: als MIJN boek uitkomt...! [lacht] Daarvoor kijk ik nu wel wat meer terug.

Is dat omdat het te confronterend is of eerder uit tijdsgebrek?

Omdat ik nog met te veel andere dingen bezig ben! Als je ziet, ik ben nu al weken aan het vergaderen met madame Henquin van Val Saint Lambert, die absoluut een expositie wil doen met Starck en met mij dit jaar. En dat is dus een hele harde tante. Ik heb gezegd, ja. Zij is dus vragende partij, maar ik heb wel mijn op- en aanmerkingen bij Val Saint Lambert. En ik heb gezegd, als het doorgaat, gaat het volgens mijn regels, met respect voor hen, maar wel volgens mijn regels. Dat heeft die dame moeilijk begrepen, dus dat is in het begin heel stroef geweest. Het eerste gesprek is gestart om 10u en ging door tot 15u in Seraing, zonder dat een koffie of glaasje water werd aangeboden...Dus dan kan je je voorstellen, dat zijn zware onderhandelingen. Wij zijn dus verschillende keren met elkaar in vergadering geweest en het contract staat nu naar mijn voorstel. Het is gisteren getekend. Dus we gaan terug voor Val Saint Lambert werken, dus ik ben met zoveel zaken bezig. Ik ben ook bezig in een groot bedrijf in het Zwarte Woud, bij Zürich ergens, voor nieuwe modellen. Dat is allemaal zeer arbeidsintensief. Dus ik ben bezig met allemaal grote projecten eigenlijk: met mijn kristal dingen, die ik absoluut noodzakelijk vind in mijn denken rond Magritte; met industriële productie samen met Deltalight [de lamp Oxygen, gelanceerd op Interieur '06, red.], toch voor een firma of vier waarvoor ik bezig ben. Ook het contract met Pfizer... Dus ik heb geen tijd om achterom te kijken. Ik noem hier maar het voornaamste hé, er zijn nog tientallen kleinere projecten ertussen: een bedrijf dat absoluut een ontvangstcentrum wil hebben, en een tentoonstellingsruimte enzovoort. Er zit zoveel in de pijplijn, en dat is altijd zo geweest bij mij! Ik ben altijd met tien dingen tegelijkertijd bezig geweest.

Ik krijg een opdracht of ik geef mezelf een opdracht. Dat zijn twee mogelijkheden. Als ik mezelf een opdracht geef, is het altijd iets moeilijker. Als ik een opdracht krijg, dan bestudeer ik die, ik probeer die opdracht eerst een beetje te begrijpen en dan probeer ik die zo goed mogelijk te doen. En ik belast mezelf zo min mogelijk met "dat ken ik, dat weet ik", maar dat zit er altijd wel bij. Wat in mijn hoofd zit, en alles wat ik opgebouwd heb, die harde schijf die ik heb opgebouwd gedurende de voorbije jaren, dat komt toch regelmatig, onbewust zelfs, naar boven. Maar dat mag zich dan enkel op deze manier manifesteren: "er zijn gelijkenissen tussen die opdrachten".

Wat dan resulteert in een analoge manier van aanpakken van de opdracht?

Inderdaad. “Wat kan ik daaruit leren? Wat heb ik daar vroeger verkeerd in gedaan?” En dan kom je zoiets tegen als een collega die zegt: “seg ik heb daar een toonzaal van u gezien, ik wist niet dat jij zo werkte!” Dus je moet eigenlijk bij elke opdracht bekijken wat de middelen zijn, een heel denkproces doorlopen dus. Er moet ook gevoel zijn voor die opdracht. Als dat er niet is, begin je er niet aan. Als ik er geen plezier in heb, dan zal de opdrachtgever ook geen plezier hebben en dan is het maar beter dat hij de opdracht aan iemand anders geeft. Het is toch maar beter zo hé? Dat is zoals in een persoonlijke relatie. Daar moet je ook eerlijk in zijn. Dan zeg ik iets in de trant van: “Ik denk niet dat het lukt”. En sommigen in mijn leven hebben dat wel moeilijk opgepakt. Ze denken dan: “Ben ik niet goed genoeg? Je kan het toch niet weten als je het niet doet of tenminste probeert?” Als dat gevoel er niet is, dan mag je het niet aanvaarden, want mocht je dat wel doen bewijs je de tegenpartij – die het wel wilt – geen dienst.

De teleurstelling die komt dan alsnog, natuurlijk.

Ja, maar dan, als je jezelf iets oplegt, dat is dan kunst, expressie, dat is iets anders natuurlijk. De verantwoordelijkheid; sommigen zeggen dat die niet groot is. Maar dat is iets anders...

[...]

Even iets anders misschien: Ik heb gelezen dat u ridder in de Leopoldsorde bent. Wat betekent dat precies voor u?

Dat betekent niet veel voor mij.

Dat is toch een mooie vorm van erkenning?

Ja jij zegt dat nu, maar het is misschien een jaar geleden dat iemand mij daarop nog geattendeerd heeft. Donatella zei toen in gezelschap iets in de zin van: “Ja maar hier zit ook een ridder bij hé” waarop antwoordde: “zeg wil jij eens zwijgen? Ik heb mijn harnas thuisgelaten!” [lacht] Neen, wat is dat, dat is natuurlijk enerzijds een erkenning. Ik heb op een gegeven moment in Sevilla doorgewerkt – door alle moeilijkheden heen, maar dat is een ander verhaal natuurlijk – nog een paar maanden na de opening. Ik heb die mensen nog begeleid. En dan is er een breuk gekomen met de commissaris-generaal, die achteraf wel rechtgezet is. Maar ik ben dan niet meer naar Sevilla geweest. Dus de eerste twee drie maanden ben ik daar geweest, en dan ben ik de volgende drie maanden in België gebleven.

Maar ik heb daar wel op het einde dag en nacht gewerkt, want door die omstandigheden was dat paviljoen nog niet af. Gedurende weken aan een stuk 's nachts doorwerken om bij te sturen. Allemaal buiten mijn wil om, maar ik heb dat gedaan. Achteraf hebben dan toch heel wat mensen ingezien wat Frans Van Praet daar voor België heeft gedaan. Er zijn daar heel wat mensen bij betrokken geweest: van ministers tot en met schrijnwerkers en Spanjaarden die het wat moeilijk gemaakt hebben, maar soms ook gemakkelijk omdat ze wel vertrouwen hadden in mij. En dan is er achteraf – na afloop van de Expo – toch druk gezet op die commissaris-generaal; er moest iets gebeuren vond men: “die man heeft bakken kritiek over zich gekregen”. En dan hebben ze mij voorgesteld om die medaille te krijgen. Ik heb daar wat over nagedacht, zoals steeds... De koning, tja, dat is de koning hé...je wordt daar dan aan gelinkt... Maar dan heb ik dat toch aanvaard. De vereniging van de ridders van de Leopoldsorde geeft dan steun om mensen te laten studeren en zo... Maar voor de rest... niemand zal dat ooit aan mij zien. Het enige dat je ervan kan zeggen is dat er toch een zekere appreciatie van uit een bepaalde hoek gekomen is. Maar ik heb daar nooit naar gevraagd of laten vermoeden dat mij dat zou interesseerden. Net zomin als ik iets gedaan heb om de opdracht van Sevilla te krijgen. Dat is zo gekomen. Ze waren mij met twee of drie voorafgegaan, allemaal met hun bek tegen de grond gegaan en uiteindelijk zijn ze dan bij mij terechtgekomen en hebben wij een project gemaakt en zo is dat gegaan. Wat men daar ook over zegt. En niet anders! Dus, ik sta daar niet echt bij stil. Ik had liever gezien dat mijn vader zoiets gekregen had, want hij heeft zijn hele leven heel hard gewerkt, terwijl ik nog veel van mijn leven heb kunnen genieten door al die ontvangsten die ik heb gekregen. In Sevilla ben ik daar door de Spanjaarden zelf op een luxe zeiljacht uitgenodigd bij de opening, als enige van het Belgisch paviljoen, waarop de hele high society van Andalusië aanwezig was. Dus niemand weet dat, maar ik was daarop uitgenodigd en dat is toch wat anders dan een medaille. Dat was buitengewoon. En dat ik daar op een gegeven moment boven op het dek helemaal alleen stond te kijken, en dat ik mij afvroeg waar al het volk was, de markiezen en dergelijke... een stuk of vijfentwintig mensen, en dan ging ik kijken en die zaten beneden in de grote salon naar de tv te kijken want die dag was de opening van de corrida van Sevilla, de eerste corrida van het nieuwe seizoen. Een van de markiezen had dat jaar gewonnen met zijn stier en mocht voor de opening leveren. Dat was een even grote eer als voor de toreador die daar moest vechten. De “gewone” Andalusiërs waren echter niet geïnteresseerd in de Expo. De boeren waren er niet zo gelukkig mee want bijvoorbeeld de TGV kwam vanuit Madrid naar Sevilla...

Het leven en hoe mensen leven en hoe iets evolueren en welke verschillen die er zijn tussen de Tsjechen waarmee ik werk [kristalblazers, red.] dat ik eigenlijk maar na zoveel jaren aanvaard ben en nu heb ik de beste blazer daar, een kampioen daar in Tsjechië. Een formidabele blazer en wij werken zeer goed samen. En hij vroeg mij eens of ik bij hem thuis

eens wilde gaan kijken. Zo een van die historische boerderijtjes, schitterend om te zien. En hij gaf mij daar dan dat beeldje, ik had hem een boek van Magritte gegeven en hij vond dat zo schitterend dat hij ook iets moest geven. En ik zei, als je dat beeldje geeft, dan zal ik het betalen. Want die mensen leven daar... Schitterende makker. Enfin uiteindelijk heeft hij het beeldje dan in mijn handen gestopt, moest ik het meenemen. Maar dat is mooi! De mens daarachter, hoe ze daar denken over Europa en zo. Dat is natuurlijk wel heel belangrijk in mijn leven.

Die Amerikaanse ingenieurs die dan de eerste kerncentrale kwamen bouwen, dat was een heel andere wereld! Ook Andalusië was voor mij heel belangrijk. Ook nu Amerika, die zuidelijke staten, omdat een dochter van mij daar woont, dat ik daar al een paar jaar zeer intensief mee bezig ben, onder andere met die parkeermeters [in Death Valley, Nevada]; die dingen vind ik wel belangrijk! En dat is wel een verhaal dat niet bestaat uit allemaal losse flodders, er is wel altijd een zekere constante die erin komt van het geïnteresseerd zijn, het bezorgd zijn. Het kleine drupje dat ik beteken in dat grote rader. Ik ben ook geen tand van het rader, maar een drupje smeerolie, zodat het kan blijven draaien. Zonder het te dramatiseren: we zijn toch bergaf aan het gaan. We zijn al lang over de top, we zijn naar beneden aan het gaan hier; hoe die consumptiemaatschappij leeft en dat je ziet dat het in Andalusië toch wel helemaal anders is. Dat heeft zijn tradities, stelt zich anders op. De Spanjaarden zijn koppiger op dat gebied. De consumptie hou je daar natuurlijk wel niet tegen, net zoals dat in de voormalige Oostbloklanden ook niet tegengehouden wordt. Maar toch, daarover denk ik. Dat vind ik belangrijk en niet zo direct: "Ik heb dat of dat gemaakt..." Ik heb zoveel dingen gedaan hé. Er zijn ook zoveel dingen mislukt hé! Bijvoorbeeld dat kastje voor Sony. Dat was een zeer goed ontwerp, maar het is nooit in productie gekomen. Voor het zelfde geld komt dat in productie en is dat een wereldsucces tot in Hongkong, Miami en Moskou bij wijze van spreken. En ja, mislukt. Op het einde is dat afgesprongen. Er zijn zo nog een paar dingen in mijn leven waarvan ik zeg: "dat geluk heb ik dan niet gehad." Ja daar denk ik soms wel nog aan terug, bijvoorbeeld aan die pennenbak, dat had toch iets moeten worden voor Ikea. Dat was toch een product voor jonge mensen, om op hun kot te zetten, zo'n multifunctioneel ding, een kast, een tafel, een bureautje... Men kon daar een heleboel dingen mee en ze konden dat in het midden van hun kot zetten en het was dan niet volgestouwd met vanalles, maar bon, dat is mislukt, ja. En nu staat het daar zeer elitair in de universiteit van Leuven in de nieuwe bibliotheek.

Terwijl het eigenlijk anders bedoeld was. Maar nu heeft het dan een andere functie gekregen
blijkbaar?

Ja nu is het een kijkkast geworden, dat is wel heel eervol, maar ja... Ik denk nooit elitair, ik denk altijd in grote serie...

Tjah, dan zijn we misschien toch ergens als pionier bezig hé...

[pauze]

Mag ik zo vrij zijn het even over uw familiale leven te hebben? Ik heb begrepen dat u getrouwd bent geweest?

Ja ik ben getrouwd met de moeder van mijn drie kinderen, Godelieve Moens. Ik heb twee meisjes, Inge en Ellen, en een zoon. Het oudste meisje is getrouwd en zit met haar kinderen in New Mexico, Carlsbad, in het Zuiden, tegen Texas en Mexico aan. Ze is getrouwd met een kinesist die daar een praktijk heeft. Mijn tweede dochter Ellen heeft een biowinkel in Sint-Genesius-Rode. Zij heeft marketing gevolgd en heeft wat in de medische wereld rondgehangen en uiteindelijk heeft ze nog wat cursussen bij gevolgd. “Mijn jongste” is afgestudeerd als ingenieur aan de universiteit van Nijmegen, maar die heeft een bedrijf overgenomen in Turnhout van meubelcomponenten; voor keukenbouwers, meubelfabrikanten maakt hij onderdelen. Hij heeft vier kinderen: drie schitterende dochters en een zontje en zij wonen dichtbij zijn moeder, dus mijn ex-vrouw in Dessel. Enfin het is nog altijd mijn vrouw, ik ben niet gescheiden, maar wij leven al meer dan vijftien jaar, hoe noemen ze dat... gescheiden van tafel en bed. Zij heeft nog de zaak [“Arte Design Inelli” te Dessel] die ik heb opgericht en ze runt ze. Ze doet nog altijd de import van eigentijdse meubelen via Cassina en de gekende merkartikelen. Ze doet dat helemaal alleen. De zaak heet Inelli en dat zijn de voornamen van onze drie kinderen: Inge, Ellen en Li...(?). Mijn zoon doet daar eigenlijk wel veel in. De zaak is nu een drietal maanden geleden [januari 2006, red.] op naam van de drie kinderen gezet door een schenking, dus zij zijn nu eigenaar geworden van onze vroegere eigendommen daar. We hebben dat gedaan omdat Godelieve toch al een hele tijd sukkelt. Ze heeft borstkanker gehad, is er van genezen maar is daarna terug hervallen. Nu is het alweer een stuk beter. We hebben dan toch beslist dat het beter was om een schenking te doen indien het toch verkeerd zou lopen.

Ik heb nog altijd contact met Godelieve. Ik help de hen nog regelmatig als ik kan. Maar op een gegeven moment heb ik een bureau hier in Antwerpen opgericht want Arte Design Inelli was veel te commercieel uitgegroeid, wat voor mij heel moeilijk was en ook gedeeltelijk belemmerend was. Vermits geen enkele van de drie kinderen voldoende interesse had om daar in verder te gaan – ik heb dat nog een tijd geprobeerd maar dat ging ook niet goed. En na het oprichten van het bureau in Antwerpen is dat stilaan uit elkaar gegroeid...die twee zaken... Maar als ik hen kan helpen met het een of het ander, ja dan doe ik dat natuurlijk hé.

Maar ja, zo is het. Het leven kan verkeren. Natuurlijk, ik was wel iemand die misschien veel te veel bezig was met zijn eigen ding - in bepaalde periodes, niet altijd natuurlijk – in plaats van met zijn gezin. Niettegenstaande dat de kinderen daar niet zo over klagen. Toen ik dan uiteindelijk weggegaan ben, waren zij toch al zelfstandig hé. Ja dat zijn zo van die dingen die gebeuren.

De jongen die jij dan gezien hebt op de nieuwjaarsreceptie, dat was de zoon van Donatella [Bianchi, red.], Mathieu, een aangenomen kind, Donatella heeft zelf geen kinderen. Mijn dochter Ellen was er wel, mijn zoon zat in het buitenland en ja de andere, Inge die woont natuurlijk in Amerika hé, maar zij komt regelmatig wel eens terug naar België. Mijn kinderen zullen het aan de ene kant waarschijnlijk liever anders gehad hebben, maar achteraf hebben ze dat wel begrepen denk ik. Maar ja wat kan je er over zeggen?

[onderbreking opname: gesprekje over kunst en conservatie/ restauratie -problematiek]

Bijvoorbeeld mijn houtsculpturen. Die houten dingen die vergankelijk zijn. Daarom ben ik een tijd bezig geweest om die in polyester te gieten, of in pasta, ja dat is toch allemaal nietzo vanzelfsprekend. Ik heb bij Dexia een sculptuur staan met achtenveertig van die bolletjes uit Val-Saint-Lambert. Proefbolletjes. Die heb ik in zo'n houten potje gezet en met een lampje erin en dat staat in zo'n zandbed. Ja natuurlijk, in het begin is dat heel mooi, die branden allemaal, maar die kleine lampjes hebben een beperkte levensduur en op de duur brandt dat daar niet meer en geeft dat natuurlijk een heel ander effect. Ja, nu zou ik dat anders maken. Nu zou ik daar LED-lampjes in steken. LED's gaan 68000 uren mee, maar op het moment dat ik die sculptuur gemaakt heb, bestond dat nog niet. Er bestonden alleen gloeilampjes.

De vraag die we ons hierbij kunnen stellen is natuurlijk de volgende: op het moment dat je daar als kunstenaar rekening mee moet houden, met de vergankelijkheid van je gebruikte materialen...

Ja dat werkt niet hé. Als je vergankelijk materiaal gebruikt, net omdat je daar een uitdrukkingmiddel in vindt, als dat je expressie is, ja dan is dat maar zo hé.

De problematiek moet dus eigenlijk niet bij de kunstenaar zelf liggen, maar bij de mensen die ervoor moeten zorgen, die er de verantwoordelijkheid over dragen.

Ja je moet natuurlijk zien dat je goede foto's hebt en goede video-opnamen, dat is ook zo met happenings. Die worden gedaan en hop, die zijn weg. Veel van het werk dat ik in mijn leven gemaakt heb, bestaat nu gewoon niet meer. Dat was tijdelijk. Bijvoorbeeld "Wonen met

Adriaan". Meer dan de helft daarvan is weg. Dat wordt gemaakt voor die happening van een paar weken en een heel deel van wat er in is gebeurd, is ook weg. Maar er bestaan daar wel filmopnames van, dus je kan zeggen: "ja ok, van dat gebeuren zullen wel nog iets hebben". Er zijn ook nog wat voorwerpen van, die overgebleven zijn. Die zijn natuurlijk verspreid. En voor de rest: als Adriaan Raemdonck daar in dat bad zit en ik ben daar met dat bad aan het schommelen dan werd dat gefilmd. De BRT van toen heeft daar nog wel opnames van, dus dat bestaat nog. Maar om dat terug te reconstrueren, zo'n heel ding in die kapel... goh... dat is een kapitaal hé. Terug allemaal bij elkaar brengen... die ene kast, die Ensorkast, zit in Amerika. Andere schilderijen zijn weg, sommigen zijn kapot en sommigen niet. Maar daar moet over nagedacht worden dat – zeker in deze tijd – de kunst een hele hoop middelen gebruikt die vroeger niet gebruikt werden. Panamarenko is daar inderdaad een voorbeeld van. Jan Fabre ook, die heeft heel wat dingen gemaakt die weg zijn hé. Zo'n kasteel helemaal ingekleurd met Bic. Er bestaan natuurlijk wel nog wat foto's, maar dat is weg hé. De cobra ook, het eerste Gesamtkunstwerk dat Karel Appel en konsoorten daar hebben gemaakt; het grootste deel is weg. Bestaat niet meer.

Nu, ik weet niet of dat allemaal zo belangrijk is. Een groot deel van de kunst van vroeger, van de Egyptenaren en zo, is ook weg. Van de Romeinen, zie maar in Pompeï, wat blijft er nog van over als je ziet wat er toen allemaal was van muurschilderingen? Tja, dat zal altijd zo zijn en zo blijven. Ook al wat iedere dag wordt gemaakt onder de noemer kunst... als we dat allemaal moeten bijhouden! De geschiedenis zuivert het toch! Er zullen wel hele goede dingen geweest zijn die verdwenen zijn, maar pas op: de Egyptische koningen lieten toch ook wel veel noteren vierduizend jaar geleden. En dan Napoleon had ook zijn schrijvers bij en Cook... Het is nu niet dat ze niets bijhielden. Veel belangrijke dingen staan wel te boek. Men kan niet alles bewaren.

De kwestie is meer: wat bewaard wordt of de moeite lijkt om te bewaren, kan soms (snel) vergankelijk zijn.

Ja, dat is jullie taak om een keuze te maken. Dat is nu juist de opdracht om

Ik dank u alleszins voor dit gesprek en de openhartigheid.

BIJLAGE IV: DOOR FRANS VAN PRAET BIJGEWERKTE TRANSCRIPTIE INTERVIEW D.D. 13 APRIL 2006

Onderwerp: Biografie en visie

Locatie: Woning Frans Van Praet, De Moystraat 27, 2018 Antwerpen

Opmerking: deze tekst werd doelbewust niet aangepast en verbeterd. Doorhalingen gemaakt door Frans Van Praet bleven bewaard, alsook zijn opmerkingen “tussen de regels”. De tekst kan namelijk interessante perspectieven bieden op hoe Van Praet de exacte transcriptie van zijn interview (zie bijlage III) wenste te veranderen.

Laten we beginnen bij het begin, u bent geboren in Sint-Amands aan de Schelde in 1937 **op 13 oktober**

*13-10-1937, ik zeg altijd, dat moet niet meer op mijn cv staan, want ik verjaar niet meer! Ik ben al tien, vijftien jaar gestopt met verjaren. Je wordt er regelmatig aan herinnerd, als je ergens komt, bijvoorbeeld in de kliniek, dan vragen ze je wat je **geboortedatum** is. En dan is de reactie: **amaai, zijde gij al zo oud?! Sommigen zijn dan helemaal niet diplomatisch. Anderen zeggen: ge ziet er nog goed uit voor uw leeftijd, maar dat is al even erg! Maar ouder worden, dat is nu eenmaal zo. Niets aan te veranderen.***

Zou u graag wat meer willen vertellen over uw ouders en eventueel uw voorouders?

*Eigenlijk weet ik niet veel over mijn echte voorouders. Mijn moeder heette **Maria MOISSON** (oogst, een Franse naam), en we hebben **achter de herkomst van die naam nooit onderzoekswerk verricht**].*

*Mijn eigen achternaam, Van Praet, zou wel eens niet de “echte naam” kunnen zijn; omdat mijn vader een kind zonder vader is, dus zijn moeder (mijn grootmoeder) is op een gegeven moment in verwachting geraakt van **iemand waarvan wij de naam niet mijn vader is opgevoegd door een onkel daar zijn moeder kortelings na zijn geboorte overleden was zo heeft vader de naam van zijn moeder gekregen.***

***Vader** is altijd een zelfstandige geweest, hij erfde, wat grond en een huis, en hij is dan als kleine **zelfstandige** begonnen. Hij deed melktoeren, hij maalde (hij maakte speciale veevoeders), **hij kocht en verkocht granen van de boeren** hij deed een beetje vanalles eigenlijk. Mijn ouders hadden zelfs hun eigen koe (een of twee koeien) en paard. Mijn vader*

was een goed ruiter. Hij is ooit nog Belgisch *Leger* Kampioen geweest. Ik herinner me nog heel goed dat ik mee vooraan op het paard mocht zitten en dat we ermee over *de inkompoort* sprongen in de wei. Dat zijn dingen die je je herinnert als kind. Hij heeft heel zijn leven lang heel hard gewerkt, en hij heeft “goed geboerd” eigenlijk. Toen de eerste tractoren er waren, heeft hij er een gekocht. En later ook een camion, maar hij is steeds wel kleine middenstander geweest. *Ik heb ook de tweede wereldoorlog meegemaakt, wij zijn op de vlucht geweest voor de Duitsers, Vader, Moeder, ik,, tantes en onkels, ik herinner mij dit sterk daar wij uiteindelijk in de vuurlinie terecht kwamen onder de kanonsalvo's van de Duitsers. Later was de familie van moeders kant sterk betrokken bij de oorlog, zij vochten mee in de bevrijding bij het Canadees leger.*

Moeder *heeft altijd gezorgd (en in mijn tijd was dat niet zo vanzelfsprekend) in mijn tijd was dat er educatie thuis was. Wij moesten dus eten met mes en vork en een servet en uit een bord. Want ik herinner me nog zeer goed dat toen ik met mijn vader mee mocht om graan te gaan kopen bij de boeren als klein manneke, we iedereen uit dezelfde pot zagen eten scheppen. Ik wil niet zeggen dat het eten bij hen veel slechter was; dat was heel goed eten bij die boeren! Maar het zat allemaal in die ene pot. Bij ons was dat niet zo. Dat komt doordat mijn moeder toen ze jong was, was gaan dienen bij een dokter van in het dorp. En daar moest zij leren koken en opdienen zij kon dat zeer goed. Die etiquette heeft zij haar hele leven bewaard en toegepast.*

Haar vader was een dokwerker, die ook *in het najaar ging werken in Wallonië*. Hij moet een hele sterke vent geweest zijn. *Grootvader en grootmoeder hadden ook een café*. Mijn moeder is dan eigenlijk een beetje tegen de goesting van haar ouders getrouwd met mijn vader nog ze was 21 wat in die tijd eigenlijk wel normaal was *maar door dat trouwen was er natuurlijk een dochter minder in het café...*

Wij zijn thuis altijd nogal vrij opgevoed. Niet zoals dat in die dorpen, nogal streng katholiek, want ja, alles was katholiek natuurlijk in die tijd. Mijn vader was CVPer, en bij de Harmonië wij werden toch vrij opgevoed. We waren met vier; ik had twee broers en een zuster en als er iets beslist werd, dan werd dat samen gedaan. Dus als zij [de ouders] een beslissing namen; vb wij willen een tractor kopen; dan werden de kinderen daar bij betrokken, hoewel we daar niks mee te maken hadden. Maar uiteindelijk geeft dat een team gevoel, wij hoorden erbij. Teamwerk is belangrijk en dit is mijn hele leven een regel gebleven een team van goede medewerkers geeft de beste resultaten.

Mijn jongste broer is dan verongelukt op dertienjarige leeftijd, bij een giro optocht jongste. Mijn oudste is de zaak blijven voortzetten en mijn zuster is dan zoals ik in de kunst gegaan. *In de lagere school was ik een heel slecht student. Men moest de leerstof erin kloppen .*

*Dan hebben ze mij naar de vakschool gestuurd. Naar Dendermonde als kleine pagadder. **iedere dag met de fiets** Bon, dat beviel mij daar dan wel iets meer, want dat was daar al vrijer. Dat was totaal anders dan nu, hoor. Ik werd daar naartoe gestuurd omdat ik niet wou studeren, maar velen werden daar naartoe gestuurd omdat ze toch niet naar het college mochten gaan van thuis **niettegenstaande** ze toch verstandig genoeg waren. Die zouden nu **ook wél** middelbare studies **kunnen** doen. Ik heb daar wel veel geluk gehad in die zin dat ik van nature uit goed kon tekenen, al voordat ik naar ginder ging en dat ik daar een architect-leraar had die dat gezien heeft en gezegd heeft dat ik naar de academie moest gaan van Dendermonde. Ik was dertien jaar. Iedere avond van zes tot tien. **Bij De Decker een Prijs van Rome beeldhouwer, streng maar technisch zeer bekwaam. De Decker was bekend om zijn frêle jong en meisjes figuren, klassiek maar sterk en poetisch. Ik leerde daar dat een dode materie goed gebracht poëzie kon voortbrengen. Als dertienjarige ging een nieuwe wereld voor mij open, ik leerde hier het drie dimensioneel denken, hier werd de basis gelgd voor mijn verdere loopbaan.***

Dat was dus eigenlijk vrijetijdsbesteding?

*Ja. Ik heb dan de **lessen in de academie in Dendermonde gedurende zes jaar bijgewoond**. Met goed gevolg, met grootste onderscheiding ben ik daar **afgestudeert**. En tegelijkertijd was ook in die **vakschool een afdelingsdirecteur die voor modelmaker gestudeerd had en daar graag les zou in geven uiteindelijk had hij twee studenten, de zoon van de directeur en ik. En dit was een nieuwe uitdaging die samen met mijn beeldhouwen de basis legde voor mijn later vormgeven.***

En wat houdt modelmaken precies in?

*Dus modelmaken, dat is... hoe kan ik het het best omschrijven? Nu, ik zou denken euhh... neem nu dat bandopnemertje hier, daar moet op een bepaald moment eerst een model van gemaakt worden **voor het in productie komt**. Eerst **wordt** het ontwerp gemaakt, een tekening, en dan moet er van die tekening een **reel** model gemaakt worden. **Daarna worden van de onderdelen contramodellen gemaakt die dan kunnen dienen om uiteindelijk giet- of spuitstukken te vervaardigen waarin dan in metaal of in kunststof de uiteindelijke vormen ontstaan** In die tijd was er weinig kunststof er werd meestal in aluminium aluminium of allerlei andere metalen **gewerkt**. **Modellen maken is een heel ingewikkeld denkproces**, want je moet denken van hoe zou het er omgekeerd uitzien? Hé, het is gemakkelijk van te denken van dat [magritte]hoedje [in zwart, geel of rood glas] ziet er zo uit, maar dat hoedje andersom beginnen te denken, dat is dus... het hoedje moet overblijven! Dat is dus een heel ander*

denkproces. Plus, alle materialen hebben verschillende krimpeigenschappen. bijvoorbeeld aluminium als ge dat zoudt maken, zo groot als het uiteindelijk moet worden, dan wordt dat kleiner. Want bij het afkoelen krimpt **aluminium** dat tien procent. Allemaal berekeningen **in het ingewikkeld porcess van model maken.**

Vermits **dat wij** maar **met twee** waren **voor die cursus, genoten wij van een speciaal statuut binnen de school** Als ik afgestudeerd was kon ik direct ergens kon gaan werken. Ik herinner me nog: voor 50 frank per uur, een gewone werkman verdiende toen 18 of 19 frank per uur.**en daardoor heb ik daar enorm veel geleerd.** Wij moesten daar bijvoorbeeld wielen draaien van anderhalve meter **doormeter.** Wij **werkten** voor de industrie... die man, die leraar, die **wilde** natuurlijk **wat** realiseren, hij had maar twee studenten dus... we hebben daar een hele machine gemaakt, in onderdelen. Dat was heel interessant en ik tekende daar veel, ik ging naar de academie, ik boetseerde graag, ik kapte in hout. Ik was gestart eigenlijk hé. Het **naddel was** dat de theoretische lessen zeer minimaal waren. **Wij kregen alleen maar wat we echt nodig hadden** wiskunde, driehoeksmeting en zo, dat interesseerde mij dan wel, en daar deed ik dan wel meer moeite voor Literatuur en talen en zo, dat was iets helemaal anders. Dat was allemaal zeer minimaal. Maar bon, ik was dan afgestudeerd en thuis dachten ze dan van: zo nen dommerik is dat toch niet, ik was zeventien jaar. En heb ik me laten inschrijven in het hoger **technisch** instituut in Mechelen (**technisch ingenieur**). En daar ben ik een week of twee naar de cursus geweest en dan liep ik iemand tegen het lijf die les gaf in Brussel in Sint-Lucas en die heb ik **een** tekening laten zien. Het was een Antwerpenaar **binnenhuisarchitect** die ook nog de pastoor kende in Sint-Amands (ik zat in de Giro) **en die zegde mij** “Wat zitte gij daar te doen in die technische school? Kom bij ons architect studeren in Brussel!” Bon, dan ben ik zo op een morgen naar Brussel gereden in plaats van naar Mechelen en dan ben ik daar eens gaan kijken op Sint-Lucas en ja, zoals ik al zei, dat was daar heel vrij, ze liepen daar allemaal met zo'n petten aan Het beviel mij daar en ik heb me dan direct ingeschreven en ik heb me zelfs niet uitgeschreven in Mechelen, ik ben gewoon weggebleven. Ik heb daar ook niets meer van gehoord en zo heb ik dan zes jaar op Sint-Lucas in Brussel gezeten, met het geluk van hele goede leraren gehad te hebben. (...) Brussel trok hele goeie leraars aan omdat ze zo centraal gelegen waren. Zo hadden wij **Elno** voor industriële vormgeving, dat was toen dé **personaliteit op dat gebied** Het was allemaal ook zeer technisch gericht wel, we moesten echt realiseren. Ik had **Elström** voor beeldhouwen **en stond** ver voor op de jongens die uit het middelbaar kwamen, maar ik was achter op het gebied van theoretische lessen, dat was dus mijn probleem, voor de rest was ik natuurlijk echt vooruit op die mannen; ik werkte al voor Scott (Duitsland)(?) en wij zaten met een man of zeven op een kot; ik deed **in de kelder het beeldhouwwerk voor die gasten leerde Elström (de prof) zelf dingen kappen in hout.**Ik ben met hem nog speciale bijtels gaan kopen in de haven van Antwerpen

Voor ik afgestudeerd ben, ben ik dan de laatste twee jaar in de week einden gaan werken voor een internationale meubelfabriek in Mol, nl. Meubelta, hier heb ik dan een enorme werkervaring opgedaan maar ook in het laatste jaar een deliberatie gemist voor beeldhouwen – met heel bijzonder gevolgen....

Wie was Elnó ?

Elnó was een leraar Industriële vormgeving die ook les gaf in Eindhoven

hij had echt een visie. Ja het industrieel product, die evolutie, wat we nu allemaal kennen, echt de consumptiemaatschappij, waar dat eigenlijk toen niemand meer bij stilstond, '68 is daar eigenlijk een beetje beginnen op inspelen, op dat welvaartspatroom, dat ontstond na de Tweede Wereldoorlog en de Amerikanen die de consumptie hier brachten, met de sigaretten en een hele boel andere dingen, de Amerikaanse smaak, de auto, de jukebox, TV enzovoort. Maar door Elnó werd een kachel bijvoorbeeld ineens iets helemaal anders en Elnó wist dat begeesterend te beschrijven, en als ge daar ook begeesterd door werd (maar de meeste in onze klas waren welgestelde burgerjongens en beleefden dit helemaal anders), Ik integendeel was daar begeesterd door voor mij was die cursus veel te vlug gedaan. Maar die man zat zo te vertellen. Ja moesten mensen zoals Jan Hoet daar nu lessen van kunnen krijgen... Maar ja, dat was zo, het was dan ook een hele harde tijd, je was altijd vrij, dus je ging of je ging niet. Er waren daar gasten bij die 's maandags toekwamen (in Brussel op kot, red.) en die gingen in hun bed liggen want die waren een heel weekend uitgeweest en ja, 's middags zaten die daar soms in een frituur om iets te eten, of in 't Hoekske op café, en dan 's avonds nog een keer... Er heeft zich toen ook iemand opgehangen op de koer toendertijd. Sartre en dinges dat was in die scholen toen... lang haar... dat was een revolutie daar hé. Die broeders van de Christelijke school; de lesgevers, die wisten niet wat ze hoorden of zagen, die hadden hier absoluut geen band mee, er werd hevig gestaakt, vóór '68 was dat hé, nog een stuk ervoor, tien jaar ervoor en dan zeggen ze altijd '68 De kiem voor 68 werd vroeger gelegd nl.na de wereldtentoonstelling van 58....

(...)

Bon, in hogergenoemd klimaat, studeerden wij met zonen die thuis een groot fabriek hadden, belangrijke meubelwinkels in Antwerpen, Brussel Gent en Brugge en die medestudenten werden opgeleid om dat familiebedrijf voor te zetten dus die mannen komen met een grote Amerikaanse bak van hun ouders naar de school – toen hé! – sommigen hadden zelf een kleine auto, een kleine Renault of ja daar waren rijke jongens bij. Maar ja bon, bij hen was dat van: we moeten hier ons diploma halen, en voor de rest, die gingen dan naar Parijs Ecole Boule... Voor mij ging dat allemaal niet, ik was al blij dat ik kon studeren, dus ik werkte ook bij. Ik verdiende vijftig frank per uur voor te tekenen in de weekends, ik verdiende eigenlijk goed geld. Ja dat was mijn studententijd.

En ja, ik ben dan Sint-Amands een beetje ontgroeid, thuis ook eigenlijk een beetje

Had u het gevoel dat u van thuis uit gesteund werd in uw creativiteit?

Wel, niet van mijn vader, die interesseerde zich daar niet voor, hij was met zijn job bezig, hij werkte heel hard. Maar mijn moeder wel, zij gaf wel feedback. Misschien komt dat van de genen, dat we toch een beetje artistiek aangelegd zijn. Ik weet ook niet of dat in mijn voorouders zat. Ja, mijn zuster is ook heel erg creatief, en ik denk ook wel dat mijn derde broer – die verongelukt is – dat die ook wel... als ik de tekeningskes zie die hij maakte... allé, het is niet alleen tekenen hé, het is interesse hebben....

Het is meer het creatief denken?

Ja, het denken: wat kan ik hiermee doen? Toen ik als gast van achttien jaar, zo een houten beeld maakte à la Minne niet, ik kende eigenlijk nog maar weinig – maar dat ik toch dat gevoel had om een abstract beeld te maken. Ja hoe komt dat? Dat is heel curieus hé!

Had u als jongeling al toekomstplannen/ een (droom)beeld van wat die creativiteit u kon bieden?

Ja natuurlijk had ik een beeld... ge wordt opgeleid, ge zit daar in een klas waar medestudenten U bepaalde perspectieven meegeven via hun thuis. Ja, die hadden een toekomstperspectief, ik had er geen. Dus ja, maar ik had de keuze, ik zat in het begin in de binnenhuisafdeling, en na drie jaar zeggen ze (de leraars zou je niet overschakelen naar architectuur? Ik denk dat dat toch veel veiliger is), ja, dan moet je wel een beslissing nemen natuurlijk. En ik heb gezegd: ja maar neen, ik doe dat graag, ik blijf bij binnenhuis. Heb je dat perspectief? Ja ik had op een gegeven moment veel angst hé, in die periode, van wat zal er van worden. En ze zeggen dat ook: zo van “een artistiek beroep...” tja... Dus als ik dan afzwaaide daar (aan Sint-Lucas Brussel, red.) en onze klastitularis die zei: “ja, probeer nu maar ergens een postje te vinden, ergens in een winkel of zoiets”, dan dacht ik: “ja euh, die geeft hier wel goede moed eigenlijk...” Dat was dus broeder Martin een regent eigenlijk, waarvoor we elke week enkele schetsen moesten afleveren, maar die voor de rest helemaal uit zijn tijd was (hij noemde die moderne gebouwen wafelijzers die rechtopgezet waren, het sociaal aspect van die gebouwen daar bleef hij niet bij stilstaan) Hij was een broeder van de christelijke school, de internationalisering en de tijdsgeest waren hem vreemd schrikkelijke maar bon, hij wist niet dat ik al twee jaar aan het werken was, in een fabriek die echt in

expansie zat in het buitenland, *daardoor heb ik de buitenlandse markt mee leren kennen, Meubelta in Mol. Dat was een bedrijf dat echt aan expansie wou doen .maar daardoor ben ik ook bijna gebuisd geweest het laatste jaar,- wegens te lange afwezigheid 't is te zeggen ze hebben me dan gedelibereerd, dat was thuis een drama, maar dat kon me eerlijk gezegd op dat moment niet veel schelen. Ik kreeg mijn diploma een maand na datum.*

Dit was dan de school en daarna één jaar leger. De firma waarvoor ik in Mol werkte vroeg mij om tijdens en na het leger voor hun verder te werken.

Na het leger ging ik dan werken voor de firma Meubelta, de eigenaar Mr. De Koninck was ook Directeur van de plaatselijke Kunstacademie hij vroeg mij om mee te doen aan een examen in deze Academie voor lesgever, de vragen die men daar stelde en die kwamen uit de opleiding van de Academie van Antwerpen waren voor mij totaal onbekende Van De Velde en Art Nouveau Art Deco en de Amerikaanse vormgeving waren te mijden onderwerpen bij Broeder Martin dus was ik daar maar gebuisd als leraar en was razend op mijn ex-school

Ik was juist afgestudeerd hé. Dus hadden ze mij ondervraagd over kunstfilosofie, over industriële vormgeving, wat echte trends waren en zo, dan kon ik daar op antwoorden. Maar op die school was dat zo dat bijvoorbeeld wat een Emile Kahn deed en de Millers en de Knolls en zo... dat was echt industriële productie, dat was waardeloos. Zo was die mentaliteit Martin, hij kende er niets van. Ik heb dan nog een paar jaar later eens de moeite gedaan om hem eens mee te nemen naar een internationale meubelbeurs, naar Utrecht en naar Keulen, en hij liep daar rond als een verweesd dat was .. serieproductie dat was niets voor hem

Hij wou dat je alleen werkte voor elitaire mensen: die kwamen naar u, “ontwerp een interieur”, met mooie perspectieftekening en aquarel erbij - totaal voorbijgestreefd. Gelukkig had ik vroeger die job daar gedurende twee jaar om bij te verdienen, in Mol en ik kreeg een heel ander zicht. Ik kwam op die internationale beurzen, ik mocht die standen tekenen. En ik kwam in Parijs en ik zag daar Joe Colombo, ik zag daar de jongens uit Italië komen, de Denen ook en zo, daar leerde ik op een schitterende manier bij natuurlijk hé.

Hebt u persoonlijke contacten gehad met bijvoorbeeld Joe Colombo en die anderen?

Ik ontwierp beursstanden, en ja, je was daar wel met je stand bezig natuurlijk, maar tussendoor was er genoeg tijd om eens te gaan kijken bij de anderen. En zo leg je contacten en zo kan je dan echt internationaal contacten gaan krijgen hé. ~~Dat dat was voor mij euh... dat was het eigenlijk hé. En ik ben zo een van de enigen van mijn jaar geweest die euh... waar ze nu nog eens ergens eens iets over schrijven of zeggen (lacht). Die anderen die met mij afgestudeerd zijn, die hebben misschien allemaal wel heel goed hun brood verdiend hoor, dat kan ik me goed voorstellen, dat sommigen zelfs veel geld verdienen, maar ik heb daar~~

~~allemaal geen contact meer mee. Van sommigen weet ik dat. Ik heb er nu onlangs nog twee gezien, op een receptie van de opening van een tentoonstelling van een die na zijn pensioen is beginnen schilderen, van wie ik naar de vernissage ben geweest.~~

Ik ging naar Italië, de bakermat waar met nieuwe materialen geëxperimenteerd werd. Joe Colombo was hier op dit ogenblik de ster designer, hij werkte in een klein atelier opgericht door Cassina en Busnelli, genaamd C&B. Deze contacten waren zeer verhelderend voor mij; en zetten mij aan de producten dat hier ontworpen en gemaakt werd te verspreiden in Benelux.

(pauze)

Ik heb begrepen uit enig vooronderzoek dat u zelf verschillende zaken hebt opgericht. Bijvoorbeeld in '65 het studiebureau in Dessel, in '66 Arte, en dan uw Centrum voor eigentijdse wooncultuur ('68) en dan in '79 uw eigen atelier. Zijn deze verschillende stappen logische gevolgen van elkaar.

Ja dat zijn logische gevolgen. Ik heb dan een paar jaar gewerkt voor die Meubelta, voor die industrie, die meubelfabriek. Dat is een heel lang verhaal, maar daar waren dus twee broers eigenaar en die hadden twee fabrieken. Daar was wat frustratie want de ene had geen zonen, de andere had dan wel zonen, en de ene had dan wel dochters, maar die wilden daar niet beginnen. Ze hadden ook een meubelzaak, en dat was altijd "pic à pic". En de ene commandeerde mij dit en de andere commandeerde mij dat. En op een morgen heb ik gezegd: "wat zit ik hier eigenlijk te doen? Ik heb het hier gezien." En ik heb dan mijn ontslag gegeven. Ik ben dan 's middags naar huis gegaan, ik heb dan een papier moeten tekenen dat ik in de streek niet voor iemand anders, voor de concurrentie zou gaan werken – ik heb dat direct getekend. Ik had geen werk, ik had niks. En dan heb ik gezegd: "ik begin zelf". Dat was thuis toen een drama. Ik herinner mij dat. Ik was toen al getrouwd. Ik zei: "Ik doe dat niet meer" en dan ja, waar moeten wij van gaan leven? Maar bon, ja ik zei, ik zal wel iets vinden zeker? En de dag erop kreeg ik al een telefoon, van iemand of dat ik voor hem geen haciënda in Spanje zou willen gaan renoveren. Ik zei ja, ik ben vrij. (lacht) waarom zou ik het niet doen? Dat was dan zo mijn eerste job hé. En zo is dat direct verdergegaan. Ik heb dan ergens een bureau bij gehuurd, wat tekentafels en zo. Ja en zo is dat gestart. Maar ik had dan toch wel heel wat connecties, heel wat contacten, met goede architecten en zo die ik ergens tegengekomen was en ja er was toen niet zo veel op het gebied van interieur. We leven hier in Vlaanderen, dus die contacten die waren dan wel heel intensief als je die had en dan kon je daar wel wat werk uit voortkrijgen. En dan op een gegeven moment ben ik iemand tegen het lijf gelopen die een zeer goed atelier had in Zelzate. Een zeer goed atelier dat op de

modernste manier bezig was om keukens te vervaardigen. Die stond aan de top op gebied van formica en zo.

Hoe heette die firma?

Elit, dat is dan later Interlit geworden. Dat was een zeer interessante firma, die vader ervan, een zekere Vandenbroecke een zeer bekwame vakman was, een buitengewoon bekwame meubelmaker. In klassiek en in modern, maar hij investeerde werkelijk in machines die vooruitstrevend waren en hij maakte dus ook keukens die zeer vooruitstrevend waren. Dus ik had daar contact mee en ik ging dan al naar Italië, ik had dan al wat contacten gelegd op die beurzen van daarstraks... en daar waren dan interessante dingen en ik zeg van waarom zou ik die niet naar hier brengen. Ik had geen geld, maar papa Vandenbroecke wou daar mee in investeren, want zijn zoon Walter Vandenbroecke studeerde binnenhuisarchitectuur en die moest dan de zaak opvolgen, want er was dan een nieuw bedrijf aan de baan Antwerpen – Gent in Lokeren, dat ze dan Interlit genoemd hebben. En met die zoon heb ik dan Arte opgericht. Wij deden de import van de eerste zitzakken hier, de opblaasbare zetels van Zanotta, dat was vooruitstrevend. We kregen artikels in Avenue ik deed happenings in Scheveningen met studenten en met die zetels, ik leverde die aan de grootwarenhuizen. Dat was echt modernisme dat men hier nog niet kende! Men was hier nog bezig met die dingen waar jij nu op zit, met die Scandinavische zaken (een licht houten zitmeubel, red.). Ja dat was echt een trendbreuk die wij teweeg brachten. Ik had dan een vertegenwoordiger, ik had dan contacten in Duitsland... Tecta, Leukos in Murano, Peguri. Leucos dat waren heel moderne lampen in kristal. Ja we hadden zo verschillende agentschappen. Dat hebben we dan een tijd gedaan. En dat ging dan ook wat beter zo en dan hebben we dus dat nieuwe atelier gezet, in Dessel, die er nu nog altijd staat. En zo is dat gegroeid. Zo is dat stap voor stap... en op een gegeven moment, ja dan zeg je: ik wil toch wat meer productontwikkeling doen, prototypen maken en zo en dan hebben we een tweede atelier (Atelier Van Praet, '79, red.) Als je er nu over nadenkt, wat een enorme stappen waren dat. Het eerste was in '68, daar werd dan dus die moderne import in tentoongesteld en ik had daar dan een bureau en een woning in gemaakt. Dat was een heel modern gebouw. Dat hadden we dus zelf gebouwd eigenlijk. We zijn daar een paar jaar gebleven en dan ben ik vrij vlug beginnen werken voor de kernenergie. Dus ik ben dan iemand tegen het lijf gelopen die opgeleid werd – eerst in Amerika, dan in Mol hij werd opgeleid voor de kerncentrale van Doel op te richten. Dat was een goed contact en op een gegeven moment zegt hij van ik zit daar met die mensen uit Brussel Traction Electricité (?) die de leiding hadden over de bouw van de kerncentrale. Dat was een “zij- ding” van de Generale Bank (nu Fortis) eigenlijk. Hij zegde: ja maar ik zit daar allemaal met die ingenieurs, ik wil daar ook wel wat huiselijk leven in hebben in die centrale

want we zitten daar met programma's waarin mensen drie – vier weken van de buitenwereld afgeschermd moeten kunnen leven, als er iets zou gebeuren buiten de kerncentrale. En dan ben ik daar beginnen werken, ik heb vier jaar niks anders gedaan. Dat was wel zeer interessant, allemaal jonge mensen, al die mannen die daar dan beginnen werken zijn, *het* waren dan meestal *Vlaamse ingenieurs*, die de kerncentrale moesten gaan leiden, die werden daar dan bij betrokken. Dat waren allemaal jonge mensen van mijn leeftijd, allemaal zeer gezellig. Samen gaan eten en drinken, als iemand verjaarde of een kleine kreeg, *dan* was altijd een drink, en dat was dan in dat dorp Doel, een paar cafés, dat was zeer gezellig! ... zeer gezellig... Maar wij maakten daar wel wat ook hé, daar was controle op alles! *maal drie, jij kreeg daar wel discipline Ik moest* voor hen een studiereis maken door heel Europa, *naar andere kerncentrales: ontleden* wat doen wij om de mensen te ontvangen, hoe geven ze uitleg, hoe gaan we *dit alles* inkleden.

Dus uw opdracht daar was de vormgeving van de centrale naar de buitenwereld toe, naar de mensen toe?

Niet alleen naar buiten zo een centrale moest zelfbedruipend zijn, eten, logeren medische dienst, wasserij voor speciale kleding, enz. Ik heb nog al die plannen liggen. Ik moet nog altijd een plan hebben van heel Doel, 1 en 2. Van 3 en 4 ook nog denk ik zelfs! Want 1 en 2 heb ik volledig gedaan, en dan daarna was er een andere directeur die dan zo wat andere vrienden had zeker hé. En dat was dan voor Doel 3 en 4 Later hebben ze er mij terug bijgehaald, nl. het comite van veiligheid en gezondheid. er was gemor, dat het allemaal te technisch was en dat de mens er te weinig in aanwezig was, in die Doel 3 en 4 en dan heb ik hen terug een beetje bijgestaan. Maar ja, dat was het. Dat kon volledig op zichzelf leven. In Doel was een wasserij, een ja..., daar was alles! Zelfs in de rode zone moesten ze kunnen verblijven... helemaal in het hart van de centrale zijn er lokalen waar ze als er iets gebeurt dagen en weken kunnen vertoeven het moest daar dus ook leefbaar zijn. Niet alleen technisch in orde maar ook dat het leefbaar is, dat het warm is – dit wil zeggen huiselijk

Ik heb daar wat Duitse firma's binnengehaald, daardoor is mijn contact met Duitsland nog meer, nog sterker geworden. Want we hadden hier weinig firma's om echt uit te voeren, om aan te spreken wanneer er echt afgewerkte zaken moesten gemaakt worden. Tja. Dat was een heel interessante tijd. Een moeilijke tijd, maar een heel interessante tijd.

Waarom een moeilijke tijd?

Wel, je moet een heleboel dingen doen waar je absoluut niets van kent. Dat is moeilijk hé.

Maak maar eens een ontvangst voor de bezoekers dat als zij terug weggaan gerust gesteld zijn over de werking van zo'n kerncentrale enz...

Het lijkt wel een constante doorheen heel uw carrière, het openstaan voor dat multidisciplinaire.

*Ja dat is van in het begin hé. Wie gaat er nu voor modelmaker leren? (lacht) Zelfs jij kende ~~het niet helemaal~~. Maar er zijn nog steeds modelmakers die goed bezig zijn. Ik zou zeggen: een modelmaker is een ingenieur die uitvoert, die theoretisch is, hij moet **zeer goed weten** waar hij mee bezig is. Maar wie **doet zo'n studies en** dan diezelfde persoon gaat naar een academie om er te beeldhouwen, te boetseren, naar levend model te werken, in hout te kappen. Je kan nog zeggen, dat in hout kappen en die modelmakerij kan **gelinkt worden**. Tja, ik weet het ook niet.*

Uit die multidisciplinariteit komt een logische interdisciplinariteit voort. Disciplines communiceren als het ware met elkaar. Hoe manifesteert dit zich in uw werk?

*Sommigen hebben mij al gezegd: je bent een moderne Leonardo Da Vinci, tussen haakjes, ~~want~~ dat was een heel groot kunstenaar, **maar dit is natuurlijk een boutade**. Maar in de geest is het een beetje zo natuurlijk hé, dat ik zonder dat te beseffen, ja, alleen dat ding doen, dat is niet genoeg voor mij. Ik weet niet of het doelbewust is. Ik denk daar wel altijd over, maar misschien loop ik dan ook mezelf voorbij... Maar als het niet genoeg is, ja dan loop ik dan maar dat risico dat ik mezelf voorbij loop en dat ik dan dingen verwaarloos, die we beter hadden moeten ontwikkelen, door niet zo rap te gaan misschien. Alléja, niet zo rap, het gaat niet altijd zo rap bij mij, absoluut niet. Maar door al die andere dingen die erbij komen... Ik ben nu bijvoorbeeld met Magritte bezig, al een jaar of twaalf, dertien. Ja omdat die man mij eigenlijk beginnen boeien is, dus ik ben daar impliciet alle dagen mee bezig, ~~ik lees daar indirect wel altijd iets over~~. Nu, wat heeft Magritte te maken met een stoel en een ding? In de geest zeg je: ja, dat is totaal niks hé, maar aan de andere kant zeg ik: maar hoe komt dat nu dat gekende ontwerpers met eigenlijk niet met Magritte bezig zijn? Dat was nu toch dé schilder die alleen voorwerpen schilderde? Ze in een andere context bij elkaar bracht. **En ons als geen ander deed nadenken over het alledaagse, de consumptie maatschappij**.*

Zelfs mensen als voorwerp...

*Ja mensen en voorwerpen, dingen die je zag, paraplu's een paard, een hoed. Hij schilderde geen dingen die je niet zag, zoals sommige surrealisten. Hij observeerde echt de dingen. Zo boeiend, dat je zegt als ontwerper: ja daar zit ergens een grond in, **een groot begrip**. Het*

*grootste deel van wat ontworpen wordt is gewoon overbodig! Het grootste gedeelte is gewoon om de luxemarkt in beweging te houden. En voor de rest, eigenlijk heeft dat geen zin. En er zal natuurlijk een tijd komen waarin ze terug naar de essentie gaan **dat is terug naar de dingen die we nodig hebben, uitsluitend nodig hebben** – en dan lees ik zo van die dingen van geleerde kunstcritiekers – terug naar de essentie, omdat ze dan de pure vorm ergens appreciëren van de ene of de andere ontwerper. Maar wat is dat, die pure vorm? Wat betekent dat toch in feite? Stelt iemand daar een vraag over? Heeft die echt nog betekenis die pure vorm? En waarom is die puur? Omdat er geen kromme aan hangt? En waarom is die niet puur als er wel een kromme aanhangt? En ge zijt weg en je gaat filosoferen en dan kom je bij het begin, bij (de lessen) kunstfilosofie, waar de meeste **mede studenten** zaten te slapen of zelfs niet naar **de cursus gingen toegingen**. En waar we met drie man zaten te luisteren, **kunstfilosoof Professor Van Haecht** ~~naar die man, en waar Jan Hoet ook altijd probeert achter te geraken, probeert achter te geraken...~~ Dat is het zo wat... Maar natuurlijk moet je **met die filosofen bezig zijn, niet vrijblijvend maar dagdagelijks**. ~~er wel je tijd in steken~~. Zoals die hoed van Magritte... dat geeft mij de discipline om er mij mee bezig te houden en me af te vragen: “wat is nu die hoed?”. Want ik heb zo een glazen hoed hangen in de Kamer van Koophandel en er komt een Amerikaanse ambassadeur binnen en die roept: “Ha! Charlie Chaplin!”. En dan zeg ik: “Knap hé, hij heeft ook een hoed herkend!”. Je kan dus doorgaan é. Charlie Chaplin link je aan Magritte en ja, dan is er geen andere weg meer.*

*Je bent bezig als ontwerper met de toekomst. **Je maakt nu dingen die morgen geproduceerd worden** Je zegt, ik moet die of die stap nog zetten. Maar ik moet eerlijk zeggen dat als ik nu terug kijk **en hierover nadenk dat ik constateer dat ik hier steeds een tijdje mee bezig ben voor een bepaald voorwerp een bepaalde gebruiksvorm heeft, ik ben er wel een tijd mee bezig met een bepaald voorwerp om er iets mee te doen, maar ik beperk het zicht erop toch tot iets heel kort**. Ik begin niet te denken: “Nu moet ik iets maken waar men binnen twintig jaar iets aan heeft”. Ik denk dat dat ook heel moeilijk is. Je moet al heel veel pretentie hebben **om dit te denken**. Ik denk ook dat de mensen **waar we nu iets aan hebben**, die twintig jaar geleden, of vijftig of honderd jaar, of tweehonderd jaar leefden, ook niet aan het denken geweest zijn van: “Nu gaan ze binnen **tweehonderd jaar iets aan hebben**”. Het is alleen knap dat als je iets maakt, waar dan achteraf iemand iets mee doet ~~binnen zoveel tijd~~. Maar je kan alleen dat ding doen... Heeft het wel zin wat ik aan het doen ben? En als het zin heeft nu voor jezelf, dan kan het misschien ook nog zin hebben voor iemand anders. En dan zou het kunnen dat het ook zin heeft binnen zoveel tijd voor iemand anders. Als ik nu nadenk over de multifunctionaliteit van de dingen, waar ik ook al jaren mee bezig ben, dat ik zeg waarom leven wij nog steeds als in de Middeleeuwen? Dat is heel cru gesteld, dat is meer een boutade, maar waarom nog altijd een tafel en stoelen en een kast? Dat deden ze al in de Middeleeuwen. In 1200 maakten*

ze ook een tafel en stoelen en een kast! En toen had dat toch een hele andere functie. Die mensen leefden heel anders. Het verschil tussen arm en rijk naar die voorwerpen toe, was enorm en in de loop van de geschiedenis is dat ook altijd zo gebleven. Het is in één keer in deze moderne tijd dat mensen alleen gaan wonen zijn. Ook kleine huisgezinnetjes, met één of twee kinderen, zonder kinderen... Dus daar kan ik denken dat we andere meubels moeten gaan maken, ze meer multifunctioneel maken. En bij een tafel... bijvoorbeeld mijn pennenbak, moet ik maken dat dat multifunctioneel is. Dat is altijd een redeneren daarover. Ja, iemand die alleen woont, waarom moet die nog altijd een tafel en stoelen en een kast hebben? Waarom kan dat niet in één zijn? Dat zijn zo van die filosofieën waar je over denkt. Natuurlijk een tafel een stoel en een kast zullen altijd blijven. Alleen de waarde van die producten gaan minder en minder worden, omdat de mensen veel minder honkvast zijn en dat ze zich niet meer willen binden aan een bepaalde plaats. Dat ze zeggen ja, je zit nu in Gent, wie zegt dat je daar over twee-drie jaar nog zit? Dat je misschien in Venezuela zit of zoiets.

De westerse mens leidt meer en meer een nomade leven Dat is nu eenmaal zo. En dan pak je je tafel en stoelen niet mee natuurlijk. Dan verkoop je ze of geef je ze aan een vriend of vriendin. En ja zo werkt het nu een beetje natuurlijk. Maar ja, ik kan mij niet zo neerleggen bij...Ik pak die boeken [designtijdschriften en -uitgaven, red.] – ik bestel er nu wel veel minder, vroeger was ik geabonneerd op vier à vijf tijdschriften, zodat ik wist wat er in heel de moderne wereld gebeurde op het gebied van interieurproductie, industriële vormgeving en architectuur – maar ik blader daar in en sommige blijven enkele maanden gesloten liggen als ze binnengekomen zijn. Dus ik ben minder en minder gebonden. Het is ook heel gevaarlijk als je zegt van “dat is nu de trend, die is er, dat verkoopt, dat willen de mensen, dus ik moet ook maar zoiets ontwerpen”. Dus ik zet mij daar een klein beetje tegen af.

Dit sluit eigenlijk naadloos aan bij wat ik gelezen heb van de hand van Geert Bekaert. Hij heeft in 1994 geschreven: "Elke architect of designer moet om te beginnen zijn eigen traditie creëren. En die traditie wordt in de meeste gevallen niet gezocht in de discipline zelf, maar in het ruimste culturele aanbod."⁶ Kan u zich hierin vinden?

Ja heel zeker maar

Geert Bekaert is een raar geval voor mij. Hij heeft mij bejubeld omdat hij zag dat ik goed bezig was in verband met wat hij geschreven had. Ooit op een vergaderingsdiner van Interieur is hij rechtgestaan en is beginnen klappen omdat ik toen net iets gedaan had met Wonen met Adriaan, met dat schommelbad en al die dingen , dat was een interieur filosofie,

⁶ BEKAERT, Geert, BURKHARDT, François, DAENENS, Lieven, BUCQUOYE, Moniek. E., DUBOIS, Marc, SMOUT-BAEYENS, M. Christine, e.a., *Design made in Belgium. 1900-1994*, Kortrijk: Stichting Interieur, s.d.

*zeer barok en min of meer een aanklacht tegen het consumptiegoed.. En dat is dàt. Achteraf heeft hij dat weer helemaal tegengesproken met: “terug naar de bron” en “zuiver” en “less is more”. Maar eigenlijk... dat klopt! Ik heb dat niet zo in die theoretische opstelling – zoals Bekaert doet – begrepen, maar wel gedeeltelijk zo gedaan. Ik denk dat het uit mijn opleiding gekomen is. Het is breder. Ik heb niet van thuis uit die culturele bagage meegekregen en dat is waarschijnlijk mijn geluk geweest. Niettegenstaande dat toen ik 17 of 18 of 19 jaar was, mijn ouders dan toch moderne meubelen gaan kopen zijn voor in de boerderij. Teakhouten meubelen. Heel sec, maar ze stonden er wel voor open... Teakhouten meubeltjes in een boerderij van 1600 en... En dan krijg je dat toch wel wat mee. Ik kan ook moeilijk begrijpen als ik bij een collega kom en ik zie die man zijn bibliotheek, daar staan dan de boeken die ik ook krijg, die staan er allemaal wel, maar als je dan... Je zal bij die mannen nooit zoiets [boek over Magritte, red.] zien liggen. Hier ligt nu toevallig ook een boek van Goedele Liekens [lacht]. Hier wordt **nog** weinig aan vakliteratuur binnengehaald. We volgen dat wel, maar... Ik ben nu terug over de Cobra aan het lezen. Dat is een heel interessante periode geweest die een hele goede scheiding heeft gemaakt tussen wat er was en wat die mannen dachten. Geesteszieken laten schilderen, kinderen laten schilderen, alleen het gevoel en minder de redenering. Dat is interessant.*

Wat Geert Bekaert geschreven heeft... ik ken hem zeer goed... Wanneer heeft hij dat geschreven?

In 1994, naar aanleiding van “Made in Belgium”.

Voor wat uw inspiratie voor uw creaties betreft, laat u zich inspireren door samenwerkingen met kunstenaars en andere ontwerpers. Johan Valcke bijvoorbeeld, vernoemt u in één adem met Veranneman, Verroken en Pieter De Bruyne. Ik had graag uw mening hierover vernomen.

*Ja, je kan niet iedereen in een hokje steken. Een van de eerste artikels dat over mij geschreven is – dat zal in de jaren zestig geweest zijn, of het begin van de jaren zeventig – ik wilde niet in een hokje geduwd worden. (**toen niet en nu nog niet**) Niet dat ik mij beter voel dan de anderen! Verre van, ik blijf daar ook niet bij stilstaan bij beter of slechter. Iemand die mij heel goed kent, weet dat. En mijn gedrevenheid is niet om de beste te zijn of het mooiste te maken of er ergens bij te horen, dat interesseert mij niet. Mijn gedrevenheid is, ik vertel iets, ik heb, denk ik, wel iets te vertellen, dus ik vertel dat en je ziet dan maar **de vlaamse traditie is vertellen, Breugel enz...** En ik probeer dat toch zo gefundeerd mogelijk en volgens mijn redeneringsvermogen zo goed mogelijk te vertellen. Ik denk dat Verroken dat op een heel andere manier doet; ik denk dat Veranneman, die een goede vriend van mij was, dat helemaal anders deed **evenals mijn vriend r Pieter De Bruyne**. ik heb met **Pieter** uren en uren*

lang gesprekken gehad als vriend. Hij kookte Italiaans bij hem thuis en wij *filosofeerden* ik heb daar *veel* inzicht gekregen: hij is een totaal andere persoon dan Frans Van Praet. Die zou nooit Magritte bij zijn denken betrokken hebben. Hij was met de Egyptenaren bezig – met *het Egyptisch kanon*. Als hij over kunst bezig was, was *dit zeer Sint Lukas gericht*.. Hij zou nooit met een kunstenaar *hebben kunnen samenwerken zoals ik met o.a. met Piet Stockmans, Jef Geys, Piet Dierckx Stephane De Jaeghere, Luk Van Soom, Fred Bervoets enz.* Ik noem ze hier zomaar op, de kunstenaars waarmee ik samen iets heb gedaan. Het ging niet zoals sommige architecten doen: “decoreer dat maar wat, zet hier ergens een beeld.” *Nee! Ik weet wel het een en ander over Art Nouveau en architectuur in het algemeen, ik heb daar wel over gelezen, maar ik blijf daar niet bij stilstaan. Ik kijk naar de kunstenaar en ik vraag me af: heeft die een verhaal te vertellen in waar ik mee bezig ben, in die opdracht? En als hij dat verhaal te vertellen heeft, dan wil ik dat we dat samen vertellen.*

Buiten context ? of ontbreekt hier een vraag van Sofie ?

Johan Valcke weet dat eigenlijk niet. Hij heeft waarschijnlijk geen één van die installaties gezien, maar hij is met andere dingen bezig. Ik verwijt hem dat ook niet, dat in één adem vernoemen. Onze wegen lopen zo ver uiteen ten opzichte van het VIZO [Design Vlaanderen], maar ja, ze moeten mij wel ergens bij zetten waarschijnlijk hé?

Hij noemt jullie dan ook letterlijk “de pioniers van het Vlaamse eigentijdse design”.⁷

Ja, door met die producten van Italië, Zanotta e.d., naar hier te komen en die hier te brengen tot bij de jonge mensen die daar nog nooit van gehoord hadden... Ja, dat is wel een pionierswerk geweest. Ook wat we bij Interieur Kortrijk gedaan hebben, dat was een beetje pionierswerk. De echte pioniers na het interbellum en zo... Dan kan je zeggen dat ik wat pionierswerk heb gedaan met die totaal onbekende meubelsproducten naar hier te halen. Een opblaasbare zetel, een volledig uit gummi gemaakte poef... Maar dat heb ik niet gemaakt! Ik heb het wel ontdekt en ik heb gezegd: ik steek mijn kop daar voor uit en ik breng dat hier en verkoop het hier. Ja en dat is een pionierswerk. Dat heeft niets met ontwerp te maken. Na de oorlog is er wel wat pionierswerk geweest van Veranneman, die toch zeer elitair was. Die gingen wel wat “sociale meubelen” maken met Pieter De Bruyne. In Gent: Jos De Mey. Allé, die mannen dat zijn zo wat de pioniers en ik kom daar een hele tijd achter. Verroken ook hé. Is dat een pionier? Hij heeft veel goed werk en dat is een heel standvastige vent, en hij is een van de weinigen hier in Vlaanderen die nadenkt en niet zomaar iets maakt. Hij leest veel, is

⁷ VALCKE, Johan, *Verroken or the solitude of a furniture designer*, in: *Design in Flanders 1980-1995, 1st Triennial for Design in Flanders, Museum for Decorative Arts, Ghent, 30 November 1995 - 3 March 1996*. [<http://www.zuper.com/portfolio/vizodka/designindex.html>].

gedreven en dan zit je bij de haard en hij heeft kijk verschillende keren naar een boek en dan vraagt hij: “mag ik noteren van wie dat boek is?” [lacht] En dan denk ik: “Ah ja natuurlijk dat je die wil hebben!” Dat is de gedrevenheid van Verroken. Maar hij is wel heel begrensd in zijn industriële productie niet in het massa consumptiegoed... Dus ik vind, Johan Valcke heeft geen slechte pen, maar hij doet het dan iets te oppervlakkig vind ik.

Laten we de bescheidenheid even achterwege laten zodat ik u kan vragen naar wat u voor zichzelf als de belangrijkste wapenfeiten, momenten, creaties ziet.

De belangrijkste wapenfeiten... ja natuurlijk, de belangrijkheid van het ding... bijvoorbeeld de wereldtentoonstellingen, dat was toch niet niks. De meesten onderschatten toch wel alle kritiek die daarop werd gegeven en de commentaar al of niet gewenst/ gemeend. Als je ziet met wat voor beperkte middelen mijn bureau zo'n paviljoen begeleid heeft en toch heel wat belangrijke stappen daarin gezet heeft, die nu nog altijd doorwerken, in 1991-1992 in Sevilla, dan is dat toch niet onbelangrijk. De internationale uitstraling die daarmee gepaard gaat is toch wel heel belangrijk. Het nadeel natuurlijk ervan is dat je gezicht er constant op geplakt wordt. Wij hebben daar heel dat paviljoen in grote discussie met de architecten ontworpen. Er was een soort van egoïsme: “wij hebben hier een huis gezet en dat huis moet het maar doen!” Er was bijvoorbeeld een perfect ontworpen wagen die dan niet mocht gebruikt worden in het paviljoen. Wij hebben daar soms gekke dingen in gebracht. Bijvoorbeeld Panamarenko met zijn helikopter. Ook die zitjes van Val Saint Lambert die daar kitscherig stonden met planten en bloemen errond... een heleboel gekke dingen zoals België eigenlijk een hele grote lappendeken is van verscheidene culturen en dingen Wij hebben daar leven ingebracht hé. Natuurlijk hebben wij dat gebouw niet kapot gemaakt, maar die architecten dachten alleen aan architectuur... dat zijn wel moeilijke dagen geweest. Een verloren project. Ik heb daar veel over geschreven... maar... een verloren project waar we dan toch nog iets mee gedaan hebben! Waar ze dus al jaren over aan het ruziën waren, dat wij dat op zes weken tijd volledig naar boven halen en voorstellen en tegen ieders beter weten in realiseren, met Donatella en een paar man erbij, drie vier jonge mensen. Zonder fax, zonder computer, zonder iets. Ik zat dan tussendoor nog dat zitje te maken in Val Saint Lambert. Tegen ieders beter weten in, want “dat kon dus niet”. Ook financiën gezocht en gevonden want er waren een aantal dingen op een verkeerde manier gebruikt... Maar op het einde konden we zeggen: “nu mogen ze ons nog voorleggen was ze willen, we kunnen het toch!”. Dat was natuurlijk een heel groot werk, in moeilijke omstandigheden, gelukkig in een provincie waarin ik al aan het werken was, Andalusië, waardoor we dat tot een goed einde hebben kunnen brengen. Het is ook belangrijk dat daar alleen een voorwerp van overgebleven is, het kristallen zitje, naast

natuurlijk het theoretische en het beeldmateriaal dat daarvan bestaat. Dus dat is echt niet onbelangrijk. Voor de rest, ik zou mijn cv eigenlijk eens moeten overlopen...

Ik heb hem mee hoor! Maar waar bent u nog steeds even trots op als toentertijd?

Ja ik zou eens moeten zien... Ik moet eerlijk zeggen, ik heb dat niet veel, trots. Dat is heel 'curieus'. Ik kijk ook heel weinig achterom. Zelfs nu ik wat ouder word, want de tijd is echt voorbijgevoelen hé, de laatste twintig jaar... Dat is enigszins beangstigend, maar dat is ook goed dat het zo snel gaat. Ik kijk echt niet veel achterom. Ik ben nu wel wat bezig met het sorteren van dia's en foto's, en ik begin artikels te herlezen, en ik heb ook in mijn hoofd dat ik ooit eens een boek moet maken, want zonder boek ben je niets in 'dat landschap', dat heb ik al ondervonden. Ik had dat misschien al twintig jaar moeten hebben zo'n boek. Ik heb al gezien dat dat soms veel poorten opent als je met een boek komt. Aan de andere kant denk ik dan: als MIJN boek uitkomt...! [lacht] Daarvoor kijk ik nu wel wat meer terug.

Is dat omdat het te confronterend is of eerder uit tijdsgebrek?

Omdat ik nog met te veel andere dingen bezig ben! Als je ziet, ik ben nu al weken aan het vergaderen met madame Henquin van Val Saint Lambert, die absoluut een expositie wil doen met Starck en met mij dit jaar. En dat is dus een hele harde tante. Ik heb gezegd, ja. Zij is dus vragende partij, maar ik heb wel mijn op- en aanmerkingen bij Val Saint Lambert. En ik heb gezegd, als het doorgaat, gaat het volgens mijn regels, met respect voor hen, maar wel volgens mijn regels. Dat heeft die dame moeilijk begrepen, dus dat is in het begin heel stroef geweest. Het eerste gesprek is gestart om 10u en ging door tot 15u in Seraing, zonder dat een koffie of glaasje water werd aangeboden...Dus dan kan je je voorstellen, dat zijn zware onderhandelingen. Wij zijn dus verschillende keren met elkaar in vergadering geweest en het contract staat nu naar mijn voorstel. Het is gisteren getekend. Dus we gaan terug voor Val Saint Lambert werken, ~~dus~~ ik ben met zoveel zaken bezig. Ik ben ook bezig in een groot bedrijf in het Zwarte Woud, bij Zürich ergens, met nieuwe modellen. Dat is allemaal zeer arbeidsintensief. Wij hebben nu echt interessante projecten eigenlijk: met mijn kristalringen, die ik absoluut noodzakelijk vind in mijn denken rond Magritte; met industriële productie samen met Deltalight [de lamp Oxygen, gelanceerd op Interieur '06, red.], toch voor een firma of vier waarvoor ik bezig ben. Ook het contract met Pfizer... Dus ik heb geen tijd om achterom te kijken. Ik noem hier maar het voornaamste hé, er zijn nog tientallen kleinere projecten ertussen: een bedrijf dat absoluut een ontvangstcentrum wil hebben, en een tentoonstellingsruimte enzovoort. Er zit zoveel in de pijn, en dat is altijd zo geweest bij mij! Ik ben altijd met tien dingen tegelijkertijd bezig geweest.

*Ik krijg een opdracht of ik geef mezelf een opdracht. Dat zijn twee mogelijkheden. Als ik mezelf een opdracht geef, is het altijd iets moeilijker. Als ik een opdracht krijg, dan bestudeer ik die, ik probeer die opdracht eerst een beetje te begrijpen en dan probeer ik die zo goed mogelijk te doen. En ik belast mezelf zo min mogelijk met “dat ken ik, dat weet ik”, maar dat zit er altijd wel **een beetje bij** bij. Wat in mijn hoofd zit, en alles wat ik opgebouwd heb, die harde schijf die ik heb opgebouwd gedurende de voorbije jaren, dat komt toch regelmatig, onbewust zelfs, naar boven. Maar dat mag zich dan enkel op deze manier manifesteren: “er zijn gelijkenissen tussen die opdrachten”.*

Wat dan resulteert in een analoge manier van aanpakken van de opdracht?

Inderdaad. “Wat kan ik daaruit leren? Wat heb ik daar vroeger verkeerd in gedaan?” En dan kom je zo iets tegen als een collega die zegt: “seg ik heb daar een toonzaal van u gezien, ik wist niet dat jij zo werkte!” Dus je moet eigenlijk bij elke opdracht bekijken wat de middelen zijn, een heel denkproces doorlopen dus. Er moet ook gevoel zijn voor die opdracht. Als dat er niet is, begin je er niet aan. Als ik er geen plezier in heb, dan zal de opdrachtgever ook geen plezier hebben en dan is het maar beter dat hij de opdracht aan iemand anders geeft. Het is toch maar beter zo hé? Dat is zoals in een persoonlijke relatie. Daar moet je ook eerlijk in zijn. Dan zeg ik iets in de trant van: “Ik denk niet dat het lukt”. En sommigen in mijn leven hebben dat wel moeilijk opgepakt. Ze denken dan: “Ben ik niet goed genoeg? Je kan het toch niet weten als je het niet doet of tenminste probeert?” Als dat gevoel er niet is, dan mag je het niet aanvaarden, want mocht je dat wel doen bewijs je de tegenpartij – die het wel wilt – geen dienst.

De teleurstelling die komt dan alsnog, natuurlijk.

*Ja, maar dan, als je jezelf iets oplegt, dat is dan kunst, **persoonlijke** expressie, dat is iets anders natuurlijk. De verantwoordelijkheid; sommigen zeggen dat die niet groot is. Maar dat is iets anders...*

[...]

Even iets anders misschien: Ik heb gelezen dat u ridder in de Leopoldsorde bent. Wat betekent dat precies voor u?

Dat betekent niet veel voor mij.

Dat is toch een mooie vorm van erkenning?

Ja jij zegt dat nu, maar het is misschien een jaar geleden dat iemand mij daarop nog geattendeerd heeft. Donatella zei toen in gezelschap iets in de zin van: “Ja maar hier zit ook een ridder bij hé” waarop antwoordde: “zeg wil jij eens zwijgen? Ik heb mijn harnas thuisgelaten!” [lacht] Neen, wat is dat, dat is natuurlijk enerzijds een erkenning. Ik heb op een gegeven moment in Sevilla doorgewerkt – door alle moeilijkheden heen, maar dat is een ander verhaal natuurlijk – nog een paar maanden na de opening. Ik heb die mensen nog begeleid. En dan is er een breuk gekomen met de commissaris-generaal, die achteraf wel rechtgezet is. Maar ik ben dan niet meer naar Sevilla geweest. Dus de eerste twee drie maanden ben ik daar geweest, en dan ben ik de volgende drie maanden in België gebleven. Maar ik heb daar wel op het einde dag en nacht gewerkt, want door die omstandigheden was dat paviljoen nog niet af. Gedurende weken aan een stuk 's nachts doorwerken om bij te sturen. Allemaal buiten mijn wil om, maar ik heb dat gedaan. Achteraf hebben dan toch heel wat mensen ingezien wat Frans Van Praet daar voor België heeft gedaan. Er zijn daar heel wat mensen bij betrokken geweest: van ministers tot en met schrijnwerkers en Spanjaarden die het wat moeilijk gemaakt hebben, maar soms ook gemakkelijk omdat ze wel vertrouwen hadden in mij. En dan is er achteraf – na afloop van de Expo – toch druk gezet op die commissaris-generaal; er moest iets gebeuren vond men: “die man heeft bakken kritiek over zich gekregen”. En dan hebben ze mij voorgesteld om die medaille te krijgen. Ik heb daar wat over nagedacht, zoals steeds... De koning, tja, dat is de koning hé...je wordt daar dan aan gelinkt... Maar dan heb ik dat toch aanvaard. De vereniging van de ridders van de Leopoldsorde geeft dan steun om mensen te laten studeren en zo... Maar voor de rest... niemand zal dat ooit aan mij zien. Het enige dat je ervan kan zeggen is dat er toch een zekere appreciatie van uit een bepaalde hoek gekomen is. Maar ik heb daar nooit naar gevraagd of laten vermoeden dat mij dat zou interesseerden. Net zomin als ik iets gedaan heb om de opdracht van Sevilla te krijgen. Dat is zo gekomen. Ze waren mij met twee of drie voorafgegaan, allemaal met hun bek tegen de grond gegaan en uiteindelijk zijn ze dan bij mij terechtgekomen en hebben wij een project gemaakt en zo is dat gegaan. Wat men daar ook over zegt. En niet anders! Dus, ik sta daar niet echt bij stil. Ik had liever gezien dat mijn vader zoiets gekregen had, want hij heeft zijn hele leven heel hard gewerkt, terwijl ik nog veel van mijn leven heb kunnen genieten door al die ontvangsten die ik heb gekregen. In Sevilla ben ik daar door de Spanjaarden zelf op een luxe zeiljacht uitgenodigd bij de opening, als enige van het Belgisch paviljoen, waarop de hele high society van Andalusië aanwezig was. Dus niemand weet dat, maar ik was daarop uitgenodigd en dat is toch wat anders dan een medaille. Dat was buitengewoon. En dat ik daar op een gegeven moment boven op het dek helemaal alleen stond te kijken, en dat ik mij afvroeg waar al het volk was, de markiezen en

dergelijke... een stuk of vijftig mensen, en dan ging ik kijken en die zaten beneden in de grote salon naar de tv te kijken want die dag was de opening van de corrida van Sevilla, de eerste corrida van het nieuwe seizoen. Een van de markiezen had dat jaar gewonnen met zijn stier en mocht voor de opening *de vechtstier* leveren. Dat was een even grote eer als voor de toreador die daar moest vechten. De “gewone” Andalusiërs waren echter niet geïnteresseerd in de Expo. De boeren waren er niet zo gelukkig mee want bijvoorbeeld de TGV kwam vanuit Madrid naar Sevilla...

Het leven en hoe mensen leven en hoe iets *evolueert* en welke verschillen die er zijn tussen de Tsjechen waarmee ik werk [kristalblazers, red.] *en* dat ik eigenlijk maar na zoveel jaren aanvaard ben en nu heb ik de beste blazer daar, een kampioen daar in Tsjechië. Een formidabele blazer en wij werken zeer goed samen. En hij vroeg mij *bij mijn laatste bezoek of ik eens of ik bij hem thuis eens wilde gaan kijken*. Zo een van die historische boerderijtjes, schitterend om te zien. En hij gaf mij daar dan dat beeldje, ik had hem een boek van Magritte gegeven en hij vond dat zo schitterend dat hij ook iets moest geven. En ik zei, als je dat beeldje geeft, dan zal ik het betalen. Want die mensen leven daar... Schitterende makker. Enfin uiteindelijk heeft hij het beeldje dan in mijn handen gestopt, moest ik het meenemen. Maar *dàt is mooi!* De mens daarachter, hoe ze daar denken over Europa en zo. Dat is natuurlijk wel heel belangrijk in mijn leven.

Die Amerikaanse ingenieurs die dan de eerste kerncentrale kwamen bouwen, dat was een heel andere wereld! Ook Andalusië was voor mij heel belangrijk. Ook nu Amerika, die zuidelijke staten, omdat een dochter van mij daar woont, dat ik daar al een paar jaar zeer intensief mee bezig ben, onder andere met die parkeermeters [in Death Valley, Nevada]; die dingen vind ik wel belangrijk! En dat is wel een verhaal dat niet bestaat uit allemaal losse flodders, er is wel altijd een zekere constante die erin komt van het geïnteresseerd zijn, het bezorgd zijn. Het kleine drupje dat ik beteken in dat grote rader. Ik ben ook geen tand van het rader, maar een drupje smeerolie, zodat het kan blijven draaien. Zonder het te dramatiseren *wij westerlingen* zijn toch bergaf aan het gaan. We zijn al lang over de top, we zijn naar beneden aan het gaan hier; hoe die consumptiemaatschappij leeft en dat je ziet dat het in Andalusië toch wel helemaal anders is. Dat heeft zijn tradities, stelt zich anders op. De Spanjaarden zijn koppiger op dat gebied. De consumptie hou je daar natuurlijk wel niet tegen, net zoals dat in de voormalige Oostbloklanden ook niet tegengehouden wordt. Maar toch, daarover denk ik. Dat vind ik belangrijk en niet zo direct: “Ik heb dat of dat gemaakt...” Ik heb zoveel dingen gedaan *hé*. Er zijn ook zoveel dingen mislukt *hé!* Bijvoorbeeld dat kastje voor Sony. Dat was een zeer goed ontwerp, maar het is nooit in productie gekomen. Voor het zelfde geld komt dat in productie en is dat een wereldsucces tot in Hongkong, Miami en Moskou bij wijze van spreken. En ja, mislukt. Op het einde is dat afgesprongen. Er zijn zo nog een paar dingen in mijn leven waarvan ik zeg: “dat geluk heb ik

dan niet gehad.” Ja daar denk ik soms wel nog aan terug, bijvoorbeeld aan die pennenbak, dat had toch iets moeten worden voor Ikea. Dat was toch een product voor jonge mensen, om op hun kot te zetten, zo ’n multifunctioneel ding, een kast, een tafel, een bureautje... Men kon daar een heleboel dingen mee en ze konden dat in het midden van hun kot zetten en het was dan niet volgestouwd met vanalles, maar bon, dat is mislukt, ja. En nu staat het daar zeer elitair in de universiteit van Leuven in de nieuwe bibliotheek.

Terwijl het eigenlijk anders bedoeld was. Maar nu heeft het dan een andere functie gekregen
blijkbaar?

Ja nu is het een kijkkast geworden, dat is wel heel eervol, maar ja... Ik denk nooit elitair, ik denk altijd in grote serie...

Tjah, dan zijn we misschien toch ergens als pionier bezig hé...

[pauze]

Mag ik zo vrij zijn het even over uw familiale leven te hebben? Ik heb begrepen dat u getrouwd bent geweest?

*Ja ik ben getrouwd met de moeder van mijn drie kinderen, Godelieve Moens. Ik heb twee meisjes, Inge en Ellen, en een zoon **Lieven**. Het oudste meisje is getrouwd en zit met haar kinderen in New Mexico, Carlsbad, in het Zuiden, tegen Texas en Mexico aan. Ze is getrouwd met een kinesist die daar een praktijk heeft. Mijn tweede dochter Ellen heeft een biowinkel in Sint-Genesius-Rode. Zij heeft marketing gevolgd en heeft wat in de medische wereld rondgehangen en uiteindelijk heeft ze nog wat cursussen bij gevolgd. “Mijne jongste” is afgestudeerd als **automobiel** ingenieur aan de universiteit van Nijmegen, maar die heeft een bedrijf overgenomen in Turnhout van meubelcomponenten; voor keukenbouwers, meubelfabrikanten maakt hij onderdelen. Hij heeft vier kinderen: drie schitterende dochters en een zoontje en zij wonen dichtbij zijn moeder, dus mijn ex-vrouw in Dessel. Enfin het is nog altijd mijn vrouw, ik ben niet gescheiden, maar wij leven al meer dan vijftien jaar, hoe noemen ze dat... gescheiden van tafel en bed. Zij heeft nog de zaak [“Arte Design Inelli” te Dessel] die ik heb opgericht en ze runt ze. Ze doet nog altijd de import van eigentijdse meubelen via Cassina en de gekende merkartikelen. Ze doet dat helemaal alleen. De zaak heet Inelli en dat zijn de voornamen van onze drie kinderen: Inge, Ellen en **Lieven**. Mijn zoon doet daar eigenlijk wel veel in. De zaak is nu een drietal maanden geleden [januari 2006, red.] op naam van de drie kinderen gezet door een schenking, dus zij zijn nu eigenaar geworden van onze vroegere eigendommen daar. We hebben dat gedaan omdat Godelieve*

toch al een hele tijd sukkelt. Ze heeft borstkanker gehad, is er van genezen maar is daarna terug hervallen. Nu is het alweer een stuk beter. We hebben dan toch beslist dat het beter was om een schenking te doen indien het toch verkeerd zou lopen.

Ik heb nog altijd contact met Godelieve. Ik help de hen nog regelmatig als ik kan. Maar op een gegeven moment heb ik een bureau hier in Antwerpen opgericht want Arte Design Inelli was veel te commercieel uitgegroeid, wat voor mij heel moeilijk was en ook gedeeltelijk belemmerend was. Vermits geen enkele van de drie kinderen voldoende interesse had om daar in verder te gaan – ik heb dat nog een tijd geprobeerd maar dat ging ook niet goed. En na het oprichten van het bureau in Antwerpen is dat stilaan uit elkaar gegroeid...die twee zaken... Maar als ik hen kan helpen met het een of het ander, ja dan doe ik dat natuurlijk hé. Maar ja, zo is het. Het leven kan verkeren. Natuurlijk, ik was wel iemand die misschien veel te veel bezig was met zijn eigen ding - in bepaalde periodes, niet altijd natuurlijk – in plaats van met zijn gezin. Niettegenstaande dat de kinderen daar niet zo over klagen. Toen ik dan uiteindelijk weggegaan ben, waren zij toch al zelfstandig hé. Ja dat zijn zo van die dingen die gebeuren.

De jongen die jij dan gezien hebt op de nieuwjaarsreceptie, is de zoon van Donatella Bianchi, Mathieu. Mijn dochter Ellen was er wel, mijn zoon zat in het buitenland en ja de andere, Inge die woont natuurlijk in Amerika hé, maar zij komt regelmatig wel eens terug naar België. Mijn kinderen zullen het aan de ene kant waarschijnlijk liever anders gehad hebben, maar achteraf hebben ze dat wel begrepen denk ik. Maar ja wat kan je er over zeggen?

Ik dank u alleszins voor dit gesprek en de openhartigheid.

BIJLAGE V: TRANSCRIPTIE INTERVIEW D.D. 11 SEPTEMBER 2006

Onderwerpen: Wereldtentoonstellingen, Egyptische Canon, samenwerking met andere kunstenaars, de essentie van het ontwerpen voor de mens.

Locatie: Atelier Frans Van Praet, Kloosterstraat 7, 2000 Antwerpen

Kan u mij iets meer vertellen over de wereldtentoonstellingen waaraan u hebt deelgenomen?

Ja, de mens, een massa, interesseert zich aan een wereldtentoonstelling omdat het... ja, het is bijna een Vlaamse kermis zo'n wereldtentoonstelling. Men gaat er ook met miljoenen naartoe. Dat is hetzelfde met Interieur [Kortrijk]: door zijn marketing van al zovele jaren lang en zijn internationale uitstraling, schrijven Jan en Piet daarover, zelfs de gewone bladen schrijven daarover, niet alleen de gespecialiseerde bladen, dus dat trekt wel wat aandacht. Zoals de Pagaddertoren, die in Antwerpen op zo'n plaats komt te staan... ja dat trekt automatisch aan, zelfs zonder dat ze daar iets aan doen. En daar springt dan iemand af, die zelfmoord, dat krijgt dan zelfs nationale publiciteit. Radio en televisie springen daar dan op, dus dat verkrijgt dan toch precies meer belang, maar in mijn perceptie is dat natuurlijk niet het geval. Die Pagaddertoren is op zich wel belangrijk geweest voor ons, omdat het een proces van tien jaar geweest is. Dat is een idee dat je tien jaar meedraagt. Waar je dus beweegt op een lichte scheiding tussen architectuur, tussen een object, tussen een meubel, ... Waar ligt die scheiding eigenlijk? Een Pagaddertoren die echt een "meccano" is, maar die dan toch ook een symbolische functie vervulde hier in Antwerpen – als verwijzing naar de pagaddertorens van de Middeleeuwen en tegelijkertijd trok hij ook de aandacht naar de Schelde – ja, dat had dan als object een uitstraling maar ook als architectuur. Maar dan wel een architectuur die niet "klassiek gemaakt" is, maar die gemaakt is in de fabriek en dan als een meccano samengesteld. Dertig meter hoog, op één millimeter correct... Dat is ook eens het stellen van... We zijn nog steeds met bakstenen bezig, maar het kan ook anders. Ja, dat trekt dan de aandacht. Dat is dan op de kapstok van industrialisatie van Antwerpen, tweehonderd jaar Kamer van Koophandel; zij maken daar veel publiciteit mee, ze geven een postzegel uit, met allochtonen wordt een filmpje gemaakt over Antwerpen door Julien Vrebos... Dus je krijgt een hele entourage, als een sneeuwbal eigenlijk die begint te rollen. Maar op zich is dat veel eenvoudiger, dat idee, dan bijvoorbeeld een goede stoel maken! Dat is veel moeilijker en daar ben je ook veel langer aan bezig en dat lukt ook veel minder. Maar voor de buitenwereld, voor de pers, is dat niet spectaculair. Ja ik heb ooit eens de derde

pagina van De Standaard gehaald met een tafel die in Amerika ooit eens iets geweest is, of zelfs de tweede pagina toen, dertig jaar geleden. Maar dat is dan nog maar één fotootje met daaronder: “Frans Van Praet heeft in Miami...” en dat is het dan hé. Dus dat is eigenlijk ook geen boodschap aan de mensen. Daarentegen, zo’n werelddtentoonstelling, daar is zoveel bij betrokken. In zoverre is dat interessant dat je daar een boel zaken leert kennen en beleeft die je anders niet zou meemaken.

Is dat dan de voornaamste reden om deel te nemen aan zo’n werelddtentoonstelling? Want eigenlijk heeft dat toch een bijzonder tijdelijk karakter? Er blijft niet veel van over achteraf.

Ja, het “nadeel” is: je bent er gedurende twee jaar mee bezig voor de Expo, die dan zelf nog eens zes maanden duurt, en wie spreekt daar achteraf nog eigenlijk over? Dat is een zeer tijdelijk iets. Aan de andere kant leer je daar een heleboel mensen kennen die als het ware in de problemen zitten: universiteiten die zich willen profileren in dat paviljoen, kunstenaars, wetenschappers, politici uiteraard ook, de verschillende structuren in dit land die allemaal aan het vechten zijn van “wij willen op de voorgrond staan”, fabrikanten, de ego’s van mensen die de leiding hebben over Alcatel, die leer je daar op hun smalste kant kennen, je leert daar ook “grandeurs” kennen, zoals een Janssens van Solvay, die dan een eenvoudige mens blijkt te zijn... Dat is allemaal wel interessant! Als ontwerper krijg je daar een zeker bagage mee, die je in je ontwerpen kan gebruiken, bijvoorbeeld het relativeren van. Maar het is zeer tijdelijk.

Je moet dan wel een beetje geluk hebben. Ik heb geluk gehad met het kristallen zitje van Val Saint Lambert en dat werkt tot op heden nog altijd door. Heel curieus. Ik had gedacht dat het nog wel vier of vijf jaar zou meegaan, maar doordat het in de luchthaven [Zaventem] staat, is er nog altijd wat te doen over dat zitje.⁸ En uiteindelijk is dat dan het enige dat overblijft van zo’n Belgisch paviljoen – in het collectief geheugen van de mensen. Dus als ontwerper is het daarvoor wel goed geweest: dat zitje en een stoel heb ik daar uitgehaald. Maar eigenlijk is het als ontwerper die architectuur waarin mensen dag in dag uit werken, of dat meubel dat je ontwikkeld, of die tekening die je gemaakt hebt, of dat beeld in hout. Is dat wel belangrijk? Interieur is nog meer tijdelijk! Want interieur is in de eerste plaats wel interessant in die zin dat het een momentopname is. Als je kijkt naar de interieurs die ik vroeger gemaakt heb, en de interieurs van nu, hoe die dag en nacht verschillen, hoe de smaak op korte tijd – in die tien, vijftien jaar tijd – zo verschilt, kan je alleen maar concluderen dat een interieur van vier jaar geleden al totaal verdwenen is uit de mensen hun geheugen. “Het is het interieur van nu dat heel belangrijk is” en “dat is tijdloos” en volgend jaar is het weeral een nieuwe tijdloosheid... Dus dat is zeer beperkt.

⁸ *Art at airport*, in: BRUflash. *The latest of Brussels Airport*, nr. 186, Juni-Juli 1996, p. 8.

Zo'n wereldtentoonstelling, wij laten daar evengoed Ensor als Rubens zien, als Solvay-uitvindingen, onze verbindingen met de ruimtevaart en noem maar op! We laten dat allemaal zien, dus dat is veel breder dan zo'n interieur dat geen producten van twee jaar geleden meer durft laten zien. Dat is zéér tijdelijk. Maar uit die tijdelijkheid zullen wel dingen ontstaan die decennia zullen meegaan, momenteel niet veel meer, maar er zijn er toch nog een paar.

Maar waar het voor een ontwerper om te doen is, is dat hij in de eerste plaats iets maakt met misschien zelfs initieel het idee van "dat moet nu de eeuwen trotseren", maar vooral waar een groep mensen iets aan hébben. Waar ze een beetje beter mee worden. Zich ook beter mee voelen, desnoods. Wanneer je je beter kan voelen door en kan hechten aan iets wat door iemand anders gemaakt is... Het is belangrijk dat je als ontwerper een beetje in die geest denkt. Zo is het en als men daarbij veel of weinig over mij schrijft, dan zal mij dat worst wezen. Dat hangt ook een beetje van jezelf af. Er zijn zeker en vast periodes geweest waarin ik daar meer aandacht aan schonk en waarin we dus ook meer [persberichten] rondstuurden. Het gebeurt nu nog zelden dat wij iets versturen. We vinden dat ook niet meer zo belangrijk. Is die stoel die twintig jaar geleden verschenen is in MD⁹, is die nu belangrijker geworden omdat die in MD verschenen is? Wie weet dat nog? Je ziet die wel, tussen alle stapels tijdschriften die hier liggen waar overal dingen instaan. Dat is een goed artikeltje geweest, en toen zullen de mensen die met meubelen bezig waren in België wel gezegd hebben "ah, tiens, in Duitsland in tijdschriften komen, dat is toch al iets". En dat betekende toch wel iets, want dat was een van de eerste echte internationale tijdschriften. Tja, die stoel is daar niets beter mee hé en wij doen dat nu gewoon niet meer.

Ik neem aan dat een hele hoop jonge ontwerpers denken dat ze alleen "gelukt" zijn als ze ergens in de publiciteit komen, als ze daarin verschenen zijn en eigenlijk is dat naast de kwestie. Het is natuurlijk wel zo dat hoe meer je in de publiciteit komt, hoe meer sommige mensen contact opnemen en vragen of je voor hen iets wil maken. En zo creëer je wel heel veel kansen... Als een fabrikant zegt dat hij iets in productie wil brengen, dan moet hij daarin investeren en ja als het dan niet gemaakt wordt, dan blijft het in de tekeningen zitten, ja... Maar ik hecht enorm veel belang aan ontwerpen maken en niet altijd direct vanuit... ik heb massa's tekeningen en schetsen en nu en dan zeg ik eens als ik iets zie: "ah ja, dat heb ik zoveel jaar geleden ook eens geschetst..." Ik heb dat ook geschreven in mijn schetsboek: niet alles wat bedacht wordt hoeft a priori uitgevoerd te worden.¹⁰ Er wordt al zoveel gemaakt dat eigenlijk zinloos is...

⁹ Grafisch, in: MD Moebel Interior Design, nr. 9, september 1983.

¹⁰ Citaat uit brief van Ingo Maurer aan Frans Van Praet in: VAN PRAET, F., Schetsen. Frans Van Praet, Open Architecten, Vormgevers, Antwerpen, 2004, p.4.

Daar kan ik het inderdaad mee eens zijn... Een meer concrete vraag nu: Ik had graag geweten wat uw concrete inbreng precies was, respectievelijk op de wereldtentoonstellingen van Sevilla, Lissabon en Hannover.

Sevilla was heel belangrijk voor ons. Behalve de buitenarchitectuur hebben wij alles gedaan. We hebben de tentoonstelling gemaakt en mede bedacht. We hebben ze ook uitgewerkt, ze aanbesteed, ter plaatse laten maken.

Hoe is men bij u terecht gekomen?

Oh, dat is een heel lang verhaal. Eigenlijk... Waar moet ik starten? Men had een wedstrijd uitgeschreven om het paviljoen voor België te ontwerpen. Die wedstrijd werd gewonnen door drie Antwerpse ontwerpers – euh – architecten. Die hadden nog nooit iets gemaakt. Dat is een hele discussie geweest “gaan we die jongens dat wel laten doen?” Uiteindelijk hebben ze dat dan toch moeten maken. Maar dat was dan de buitenarchitectuur. Maar in het paviljoen moest natuurlijk ook België komen! Dat is dan een heel lang proces geweest... ze hebben dan eerst iemand... de glasindustrie is daar dan ook mee bezig geweest, beelden en zo, dan zijn er Marokkanen bij betrokken die er dan via via, een politieke arm, bijgekomen waren. Er is veel geld verbrast geweest.

Er was dan eerst een commissaris-generaal aangesteld die vervolgens werd buitengezet; dan was er een tweede aangesteld waarbij er dan ook onregelmatigheden gebeurd zijn en een derde was de voorzitter van de jaarbeurs van Gent toen, Henri Persin. Die is dan op zoek gegaan naar iemand... hij had dan in Oostende iemand gevonden, een decorateur, maar hij voelde dan op een gegeven moment aan dat dat ook niet goed zou geweest zijn. Toevallig ben ik dan die man tegengekomen via Dexia (Gemeentekrediet toen) waar ik al jaren voor werkte en hij vroeg toen: “Ik ben wat aan het sukkelen, zou je voor mij geen project willen doen?”

Hij heeft mij dan het dossier gegeven van het paviljoen en dan hebben wij dat dossier wat ideeën gegeven die natuurlijk totaal tegenovergesteld waren aan die van de decorateur uit Oostende, want dat waren beelden met goud behangen en wat weet ik allemaal... Dan heeft Persin gezegd: “ probeer dat voor te stellen dat project” en dan heb ik dat aan de gewesten voorgesteld. Die waren dan ruzie aan het maken onderling over hun respectievelijke inbreng in het paviljoen, uitgedrukt in vierkante meters... Ik heb dan een voorstel uitgewerkt en dan op drie weken tijd werd dat aanvaard en kreeg ik als het ware carte blanche... Die decorateur uit Oostende is dan vrij snel weggevallen. Die was eerder een blok aan mijn been. Zo hebben wij alles ingericht, met alle problemen erbij, ja dat is een verhaal op zich, wat ik daar meegemaakt heb. Ja, toen hadden we hier zelfs nog geen fax, dus dat was moeilijk. We moesten dan gaan onderhandelen met het Prado om schilderijen in bruikleen te krijgen.

Noem maar op. Dat was zeer boeiend en uiteindelijk was dat paviljoen ook goed. Natuurlijk, als je zoiets doet, zijn er altijd voor- en tegenstanders, mensen die jaloers zijn, mensen die kwaad zijn omdat ze niet genoeg plaats kregen in het paviljoen enzovoort... Ik had mijn thema's en ik heb die uitgewerkt. Dat was wel een zeer complexe aangelegenheid.

Voor Lissabon '98 gingen ze het anders doen. Ze hadden een "concepteur" aangesproken voor Brussel, één voor Wallonië – maar die bakte er ook niets van – maar men vond dus voor Lissabon dat ieder gewest zijn eigen ding moest doen, dus op nationaal niveau heel wat minder, maar het was uiteraard wel een nationaal paviljoen. We hebben toen geprobeerd vanuit het Vlaams Gewest daar een Vlaams paviljoen te zetten, maar dat was een van de grote kemels van Van Den Brande. Uiteindelijk heeft men dan toch gezegd dat er iemand moest zijn die die mensen een beetje aan de leiband kon houden en ze zijn dan terug bij mij gekomen en hebben wij terug een project gemaakt. Dat is vrij goed gegaan. Ongeveer op een maand tijd werd dat goedgekeurd. Ik ben daar dan eigenlijk overkoepelend concepteur geweest, waar dan die anderen hun ding gedaan hebben en ik dat een beetje moest leiden. [Zucht] Dat was minder interessant en ik heb ook enorm afgezien, maar het is toch tot een goed einde gekomen, zeker?

In Hannover 2000 was ik zoals je zei algemeen adviseur. Men heeft mij daar gevraagd... Ten eerste, op wereldtentoonstellingen kijkt iedereen naar iedereen. Het Belgisch paviljoen was de laatste keren ook nogal spraakmakend ten opzichte van de andere 130 landen; het had wat meer inhoud over het algemeen, dan de meeste andere paviljoenen. Er waren er natuurlijk betere hé, maar wij waren niet bij de slechte. In Lissabon is Brazilië komen vragen of ik voor hen de volgende concepteur wou zijn, Frankrijk vond ons paviljoen in Lissabon ook zeer goed. Dus ja, uiteindelijk is dat dan wel een kleine familie zogezegd en jaren daarvoor heb ik die spiegeltenten gerestaureerd – wat ik zelf niet onbelangrijk vind – en één van die spiegeltenten is aangekocht door Kultur Berlin toen nog West- Berlijn... Met Liebermann heb ik toen heel goed samengewerkt in Hannover. We hadden dan ook nog voor de Europese Unie samen iets gedaan en zo hebben zij op een gegeven moment gevraagd of ik hen wilde adviseren omwille van mijn ervaringen met de wereldtentoonstellingen. En zo is dat gegaan. Dat ging dan puur over de cultuur die gebruikt is, vreemde cultuur. Dat was heel interessant. Ja, hoe gebeurt zoiets hé. Dat is dikwijls via via... Iemand krijgt een opdracht en die zoekt mensen en uiteraard zoekt die eerst in zijn kennissenkring. Ik had die man dan ook uitgenodigd in Lissabon als genodigde van het Belgisch paviljoen, dus die had daar dan ook mijn werk gezien. Dat was toen uiteraard niet met de bedoeling voor Hannover al boontjes te week te leggen, dat was absoluut niet de bedoeling.

Met het Belgisch paviljoen heb ik in Hannover ook nog een beetje uitstaans gehad, omdat de sponsors van het Belgisch paviljoen, Solvay, Tractebel, Stad Antwerpen, de provincie Luxemburg en dan nog iemand... [Totalfina, red.] dat waren de vijf hoofdsponsors van het paviljoen en die hadden aan mij gevraagd om hen te vertegenwoordigen en dat heb ik dan ook gedaan. Dat was het enige dat ik toen voor het Belgisch paviljoen heb gedaan.

In Japan, sta ik zo aan de zijlijn, met de verschillende commissarissen.

Voilà, dat zijn de wereldtentoonstellingen.

In het kort dan wel.

[lacht] Ja, in het kort. Elk heeft zijn verhalen, natuurlijk.

Iets helemaal anders nu. Een element dat vaak bij u terugkeert is de Egyptische canon. Kan u daar wat meer uitleg over geven?

Dat is dus ook een verhaal dat al lang meegaat. Iedere ontwerper leert in zijn opleiding dat er een maatvoering is. De meest gebruikte, de bijna uitsluitend gebruikte maatvoering die een ontwerper aangeleerd krijgt, is de Gulden Snede. Dat is de manier waarop je bepaalde verhoudingen in ramen of deuren steekt, dus in alle vlakken. Ook driedimensionaal wordt dat gebruikt. Een vriend van mij, Pieter De Bruyne, een collega uit Aalst, die is lang gefascineerd geweest en heeft ook enorm veel onderzoek verricht op het gebied van de Egyptische Canon. Hij had daar eens iets van gelezen, iets dat Socrates [was het niet Plato? red.] geschreven had: “De Egyptenaren werkten volgens een canon, we weten niet wat het precies is, maar ze gebruiken het overal.” De Bruyne had dat ergens gelezen en is daardoor gefascineerd geraakt. Hij ging ook verschillende keren naar Egypte om te gaan opmeten. Ook ging hij naar Londen, overal waar Egyptische spullen waren. Op een gegeven moment heeft hij dan gezegd: “Ik weet wat het Egyptisch canon is!” Ik had nogal wat contacten met Pieter en ik heb hem altijd gevolgd in zijn werken. Pieter is dan ziek geworden, hij was een nierpatiënt. Uiteindelijk is hij daaraan gestorven.

Toen wij samen een expositie hadden in de Brakke Grond¹¹, boeide mij dat toch, die Egyptische canon. Ik had wat geschriften van hem en ik ben daar wat op doorgegaan en vond dat toch wel knap. Maar ik hechtte er niet de waarde aan die Pieter daaraan gegeven heeft: voor Pieter was dat een echte ontdekking. Hij was een ontdekkingsreiziger op een ontdekkingsstocht. In wezen is een maatvoering gewoon terug te brengen op de mensen en het

¹¹ LEROUGE, W., DAENENS, L., *Lak x Kunst x Meubel x Design* [Tent.cat.], Amsterdam, Vlaams Cultureel Centrum “De Brakke Grond”, 4 juli tot 23 augustus 1987.

is iets dat in de loop der tijden... Men zag: "ik kan zo ver reiken met mijn armen en benen en jij kan zo ver" en ze namen daar dan een gemiddelde van om zo te bepalen hoe hoog een deur of een tafel moet zijn. En zo verder. Dat is echt gewoon gebonden aan de mens en zijn afmetingen. Het is duidelijk dat de mens vroeger kleiner was. Toen we in Peru waren: wij liepen daar precies als lange boomstammen rond. Dat zijn allemaal kleinere mensen.

Maar die maatvoering... Ik ben daar wat op doorgegaan en als je die herleidt, verschilt die heel weinig van de Gulden Snede. Het is alleen een beetje kleiner, dus misschien waren de Egyptenaren toen wat kleiner dan de Grieken... Dat is het eigenlijk. Het is natuurlijk wel een middel om te ontwerpen, en belangrijker: eerder om de ontwerpen te controleren. Als je je alleen laat leiden door de impulsen vanuit je hart, dat kan ook wel, het hoeft niet allemaal in een maatvoering te zitten. Maar het is wel een geruststelling dat wanneer je aan het tekenen bent en je zet het in een maatvoering, je toch wel gaat merken dat het klopt. Het is niet zomaar iets, het is in de loop der tijd ontstaan uit duizenden constataties van "stielmannen" die iets aan het vervaardigen zijn en uiteindelijk werd dat dan opgelegd. Dus als men zo een fries maakte, dan waren de verhoudingen van die fries op voorhand vastgelegd. In alle voorwerpen die de Egyptenaren maakten, koffers, troontjes, ... klopte dat allemaal. Zelfs in de piramide van Cheops, als je die maatvoering zou uittekenen – wat ik eens gedaan heb om me te amuseren, de tekening hangt daar – dan klopt dat. En het is daarenboven boeiend. Bijvoorbeeld het ei van Ptah, dat is zo 'n grote cirkel, waaruit je een kleine cirkel haalt, en je hebt een ei. Zo heb ik mijn ei-tafel gemaakt.¹² En als je dat dan gaat onderverdelen kan je daar schuine lijnen in beginnen trekken en je kan beginnen spelen. Eigenlijk net zoals een componist kan spelen met een muziekstuk. Dat is ook volgens bepaalde regels. Dat is wel boeiend om dat zo te doen. Ik gebruik het niet altijd, maar toch komt dat wel regelmatig terug en er zijn ook projecten waar ik dat zeer - ik zou zeggen, veel verder dan Pieter De Bruyne – gebruik heb. Had Pieter De Bruyne kunnen doorgaan, was hij waarschijnlijk nog veel verder gegaan dan ik [lacht]. Hij was er eigenlijk mee vergroeid.

[gaat rond in bureau en toont tekeningen]

Dit was bijvoorbeeld iets dat ontleend was aan Pieter De Bruyne.

[ziet dat er enkele tekeningen verdwenen zijn]

[korte pauze]

De Egyptische Canon was voor mij wel belangrijk omdat ik daar toch meer dan anderen tijd in gestoken heb. De Gulden Snede kent onderhand iedereen; ik zie wel dat er velen opereren op dat gebied.

¹² VAN PRAET, F., *Een meubel. Ei-Tafel*, [onuitgeg.], s.d.

Hoe liggen de maatverhoudingen van de Gulden Snede precies ten opzichte van de Egyptische canon?

Laat ons zeggen, als we nu een rechthoek zouden tekenen in de Gulden Snede, dan is die een beetje groter dan die in de Egyptische Canon. Dat is weinig verschil. Dat komt gewoon voort uit het feit dat die bepaalde timmerman of die bepaalde architect van de Egyptenaren op een gegeven moment hun maatvoering vastgelegd hebben. Meer is het niet. Alleen, als je die spelerei ziet die ik ermee doe... je kan er veel meer mee spelen dan met de Gulden Snede die eigenlijk zeer rudimentair is.

Een andere vraag die ik u wou stellen betreft de samenwerking en het engagement met andere kunstenaars. Berust die op toevalligheden of zoekt u dat engagement doelbewust? Bijvoorbeeld de samenwerking met Fred Bervoets...

Dat zijn zeker en vast geen toevalligheden. Er zijn twee manieren om om te gaan met kunstenaars. De eerste manier is: je bent geïnteresseerd in kunst, je gaat naar kunstgalerijen, kunstbeurzen, musea, en je volgt kunst, je leest erover. Dat is de manier van de buitenstaander om de kunst te beleven. De meeste ontwerpers en architecten doen het zo en hebben ook geen andere mogelijkheid, maar ze gebruiken soms kunst in hun realisaties. Ze hangen een schilderij in een inkomhal of ze zetten ergens een beeld neer in een binnentuin en dat is het dan. Dat is uiteraard zeer afstandelijk. Het kan goed zijn dat het schilderij heel goed past in die ruimte, maar in principe is dat schilderij haast nooit ontworpen om daar in die inkomhal te hangen; die schilder heeft zijn ding gedaan en de architect ziet dat en hij adviseert aan zijn klanten: koop dat en hang het daar. Dat is hoe het meestal gebeurt. Laat ons zeggen, zoals het 98 à 99 per honderd gebeurt momenteel. Er zijn periodes geweest dat het anders was. In het begin van vorige eeuw omringden bijvoorbeeld Berlage en Van De Velde zich met kunstenaars die werkelijk in het project kropen. Dus men ontwikkelde een hal en dan werden delen van die hal ontworpen door kunstenaars: muurschilderingen, ceramiek, enzovoort. Dat weet je wel.

Bon, dat heeft me altijd zeer erg geboeid omdat ik – dat zie je in mijn CV – in Dendermonde begonnen ben met zes jaar beeldhouwen te volgen bij De Decker. Dat was van 18 tot 22u, gedurende zes jaren, dan leer je heel wat en dan kan je dus beeldhouwen, met klei en hout werken, afgieten. Je kent dus de techniek van het beeldhouwen en je hebt er ook een zicht op. Daarna heb ik nog eens zes jaar in Brussel les gekregen van Elstrom. Dat was wel maar vier uur per week, maar toch heel belangrijk.

Dus beeldhouwen en omgaan met kunstenaars... van in mijn beginperiode als elf-twaalfjarige was ik daar al mee bezig. Ik tekende ook doodgraag. Ik ging naar de kerk en ik

tekende delen van de preekstoel of van een communiebank. Dat was zeer moeilijk maar ik deed het. Toen ik uiteindelijk afstudeerde in Brussel, ging ik in de Kempen werken en had ik ook direct contact met kunstschilders. Ik ben ook direct bij de kunststichting gegaan in Lommel waar dus verschillende kunstenaars zaten.

Hoe heette die stichting of vereniging?

Heikracht¹³ geloof ik. De voorzitter Witters, haalde dus bekende kunstenaars uit het Limburgse, Ooidonks, De Boedts, Constant, die ook bevriend waren met de mannen van de Cobra uit Nederland, bijeen. Dat waren echt geen amateurs, het waren echte kunstenaars. Ik heb me daar dan ook lid van gemaakt van die club – ze heben me aangenomen gezien mijn verleden als beeldhouwer. Dus daar was ik dan ook bij betrokken. De mensen waar ik toen voor werkte – de directeur van die fabriek was een architect en was ook een kunstschilder, een vriend van Jacob Smits en van Dirk Paxten die man is ook zijn hele leven blijven schilderen en was zeker niet onverdienstelijk als schilder. Ja, zo zat ik er altijd bij en dus op een gegeven moment heb ik hier met Cox in Antwerpen contact gekregen en ik heb met die man ook gewerkt in verschillende bars die ik heb gemaakt, waarin ik tegels van hem – want hij was een gekende ceramist – in verwerkte enzovoort. En zo is dat blijven groeien. Zo ook met Bervoets: die mannen voelen dat het niet iemand is aan wie ze kunst gaan verkopen, maar met wie ze kunst gaan beleven. Zo is dat met Piet Stockmans, met Piet Dirckx, Luc van Soom. Zo hebben wij toch met verschillende kunstenaars dingen gemaakt – samen dan hé! Ik een deel, zij een deel. Ik denk dat ik daar – ik denk dat eigenlijk niet, ik ben daar heel zeker van – dat ik daar een heel aparte plaats in België en ook zelfs in Europa in bekleed als industrieel vormgever gelinkt aan kunst. Dat komt uit mijn voorgeschiedenis, maar ook uit mijn interesse. Dus als ik nu iets doe met kunst in Lommel, dan is dat niet zo vrijblijvend.

Het is dus niet “ik geef de opdracht aan een kunstenaar om iets te maken voor”?

Inderdaad. Bijvoorbeeld bij Jef Geys: ik heb daar een deel niet van uitgevoerd, maar wij zijn wel samen voor de kunstcommissie gekomen want ik heb hem daarin toch ontzettend begeleid. Het is ook daarom dat ik altijd zeg: Kunst is belangrijk, design is belangrijk en architectuur is belangrijk. Maar die drie vormen bij mij een eenheid. Dat is zeer kenmerkend eigenlijk. Maar je moet dat samenwerken met kunstenaars altijd van binnenuit doen. Je kan dat nooit van buitenuit doen. Het nadeel is dat de meesten het doen van... ja ze zijn met hùn ding bezig en dan denken ze van “dat ding mag er wel bijkomen” maar dan vertrekken ze van daaruit en

¹³ Kunstkring Heikracht: <http://www.heikracht.be> → Alfons Witters was voorzitter in de jaren vijftig. Huidige voorzitter Marc Witters.

dat is volledig verkeerd: je moet van hieruit [wijst zichzelf aan] in dat ding komen. En dat zien ze dus niet doordat ze dat ook niet beleefd hebben. Ja dat is ook een proces van jaren en jaren... decennia en decennia en ik vind dat wel belangrijk in mijn werk.

Kan u mij iets meer vertellen over Stefan De Jaeger?

*Stefan de Jaeger is een Brusselse kunstenaar die bekend geworden is met zijn polaroids. Dus nu spreken we wel over de periode waarin die bewegende beelden in waren, een beetje geïnspireerd op het Italiaanse futurisme waarin alles zo wat beweegt. En met een polaroid heeft hij zulke opnames gemaakt. Ik heb dat nog wel ergens liggen. Stefan De Jaeger is daar dan ook bekend mee geworden en er is een hele discussie geweest in verband met die fameuze Amerikaan die daar ook mee bekend geworden is – zijn naam schiet me nu niet te binnen – van wie men beweert dat hij het idee toch bij De Jaeger heeft gehaald. Stefan De Jaeger is op een gegeven moment ook begonnen met zuilen op een abstracte wijze te beschilderen: Totems. Met hem heb ik ook eens zoiets gedaan en wij hebben ook een gezamenlijke expositie gedaan, *Barrières in de Brakke Grond*¹⁴ waarin Stefan De Jaeger, Fred Bervoets, Hugo Heyrman zaten. Met Heyrman heb ik dan nog een kapstok gemaakt. Wie zat er nog in? Piet Stockmans waarmee ik samen een object gemaakt heb. Stefan De Jaeger is ook een homovriend van Janssen [Stéphane Janssen, red.] van Solvay. De twee broers Janssen... één ervan is eruit gekocht, en zit nu in Arizona en hij bezit een hele collectie kunstwerken van De Jaeger en ook een groot deel van Fred Bervoets' werk is in zijn bezit. Dat is dus Stefan De Jaeger. Het is wel een hele tijd geleden dat ik hem gezien heb.*

Zo gaat dat, je trekt een hele tijd met elkaar op en dan uiteindelijk gaat de ene een andere weg uit dan de andere. Ik was dan met mijn wereldtentoonstellingen bezig en had geen tijd meer en dan verwatert zoiets. Maar het kan even goed zijn dat ik die morgen terug tegenkom en dan zie waarmee hij bezig is. Zoals met Piet Dirckx, die ken ik ook al jaren en hij is met kleuren en materialen bezig. Op een gegeven moment had ik een zwembad te doen in Wemmel en dan kon ik natuurlijk wel iets doen met die materialen en dan heb ik een fries ontworpen in roestvrij staal en hij heeft daar [onverstaanbaar] in gezet. Ja en daarna doe je dan een hele tijd niks meer met elkaar.

U sprak zonet over een zwembad... Welke plaats nemen de privé-opdrachten in in uw werk?

Wel een hele belangrijke plaats. Ik neem opdrachten aan en andere niet. Als iets je niet bevalt dan is het best dat je consequent bent tegenover je opdrachtgever. Het kan zijn dat ik zeg:

¹⁴ *Barrières: Frans Van Praet, Fred Bervoets, Stefan De Jaeger, Hugo Heyrman, Piet Stockmans, Ysbrant [Tent.cat.], Antwerpen, Galerij de Zwarte Panter, 22 november 1989.*

laat ons maar beter niet samengaan, laat ons wat champagne drinken en dan maken we geen ruzie. Als je voelt dat je iets niet (aan)kan of er geen talent voor hebt, ja, dan moet je het niet doen hé. Dus ik neem heel veel dingen niet aan. Maar als ik dingen wel aanneem dan ga ik wel met die mensen mee en ik probeer niet mijn wil op te leggen. Er zijn collega's die denken een bepaalde stijl te moeten hebben – tussen haakjes: wat is "stijl" momenteel? Ik heb het meest verscheiden privé-cliënteel dat je je kan indenken. Ik zeg het altijd zo: van een kasseienlegger tot een eerste minister. En ik zeg niet dat die kasseienlegger het belangrijkste is of dat die eerste minister het belangrijkste is.

Ik zeg alleen dat als ik voor Herman De Croo moet werken, dan bezoek je die man en je ziet dat die man een flamboyante geniale typ is met een geheugen van een olifant en dat die in een "slodderhuis" woont, omringd met anekdotes, Victoriaans bijna. Toevallig was het ook Pieter De Bruyne die daarin gestart was, maar dan is hij gestorven en zo is De Croo bij mij terechtgekomen om dat werk van Pieter De Bruyne voort te zetten. Maar ik heb daar natuurlijk wel mijn eigen inbreng in gedaan. Is dat nu iets om te publiceren? Natuurlijk niet. Want dat is overladen met boeken en kunststukken en dat ligt daar vol. Zoals hier bijna. En dat is niet om in de "boekskes" te zetten, maar zij leven daar wel gelukkig in. Contacten zijn er nog: Op 16 december [2005] was zijn echtgenote Françoise hier want hij had ergens een verplichting en hun dochter en haar aanstaande waren mee – die zijn ondertussen getrouwd veertien dagen geleden en ja we werden toch uitgenodigd op het feest. Dat geeft een goed gevoel, want die mensen zijn heel tevreden. En zo heb ik dus allerlei soorten cliënten die zeggen: wij willen uw ambacht een beetje gebruiken voor ons...

Het is veel interessanter dan bij een groep: je begeleidt een gezin of een individu in zijn intiemste leven: in zijn slaapkamer, in zijn keuken, in zijn woonkamer, in zijn bibliotheekje. Dat je daarmee dingen mag ontwikkelen. En dan reken ik tot een van mijn sterke punten dat ik dat kan.

Ik heb een hekel aan al die tijdschriften die interieurs laten zien waarvan ik zeg: als je daar nu vijf boeken op legt, dan is dat geen interieur om te fotograferen. Die mensen kunnen daar zo niet in leven. Japanners die één enkele stoel in een grote ruimte zetten... Daar leef je dus niet in! Bij particulieren moet ik ook wel voelen dat ik het echt niet tegen mijn zin moet gaan doen. Het belangrijkste is dat we samen iets kunnen maken waar die man of die vrouw of dat gezin op dat moment tevreden mee is en dat het budgettair klopt. Dat de mensen achteraf niet met een kater achterblijven. Waarom is het zo belangrijk? Omdat je daar een deel van het gebeuren dat je achteraf nodig hebt om je industrieel product te maken kan beleven; de eisen die iemand stelt... Neem nu Starck: hij maakt een fruitpers, waar je niets aan hebt! Maar ik bedoel maar, dat mag je dus niet ontwerpen voor een particulier; dat is met die mens zijn centen spelen.

Ik vind het dus heel belangrijk dat de impulsen die je daaruit krijgt... de antwoorden op vragen die je stelt... daar heb je dus iets aan. Als je dan achteraf bezig bent met een product te ontwikkelen, dan denk je daaraan. Het zijn zaken die je alleen maar haalt uit het persoonlijk contact met mensen en dat persoonlijk contact is enorm belangrijk in die particuliere opdrachten. Jammer genoeg heb ik die te weinig. Waarom heb ik die te weinig? Ja ze lezen dat ik het stadhuis van Lommel heb gedaan voor 600 miljoen, een wereldtentoonstelling voor een miljard, en dan de Pagaddertoren en al die andere grote projecten. Daarover lezen ze dan en ze denken dan: die is niet te betalen! Wij steken ook vaak toe aan die particuliere projecten omdat er zoveel tijd in gestoken wordt. Bijvoorbeeld het aanbouwen van een terras/veranda aan een historisch gebouw, daar zijn we nu al een jaar mee bezig [lacht].

Neem nu tien procent van de 2,5 miljoen dat het gaat kosten... dat is 250000 frank en we zijn er dan een jaar aan bezig geweest hé. Dat komt doordat daar heel wat besprekingen aan vooraf gaan en afwegingen. Maar dat is heel interessant hé. "Hoe staan we tegenover een annex aan een Art Nouveau gebouw" en zo... Maar het duurt allemaal lang. Straks ga ik naar een oude boerderij kijken in het Zwin die iemand wil kopen en wil transformeren. Ja, dat doe ik vol enthousiasme, maar het kan goed zijn dat ik dat niet aanneem hé. Maar ik ga wel eerst eens kijken natuurlijk. Wat zijn de verwachtingen, de mogelijke investeringen. Maar ieder ding dat hier binnenkomt van particulieren, dat bekijken we, dat bespreken we. We zijn nu bezig voor de grootste diamanthandel ter wereld, een heel groot bedrijf dat in alle landen van de wereld zit en ook hier in Antwerpen. Ze hebben gevraagd om een look te geven aan hun burelen hier in Antwerpen en in Kaapstad. Dus nu zijn we aan het discussiëren of we het gaan doen of niet. Dat zijn grote opdrachten wel: tien miljoen per niveau van honderd vierkante meter. Dat is dus 100 000 per vierkante meter. Dus dat is een serieus bedrag! En we zijn aan het twijfelen daarover... of ons dat iets gaat opbrengen.

Dat hangt waarschijnlijk ook af van de druk die zo'n groot project met zich meebrengt?

Ja inderdaad! Zeer goed. Maar met een particulier heb ik dat wel veel minder. Daar kan je nog zeggen: ik ga het een beetje laten bezinken, nog even wachten... met een groot project kan je dat niet doen. Normaal moet ik dat in orde hebben tegen half januari.

Komt de drie-eenheid design, kunst en architectuur daar dan stevast bij kijken?

Natuurlijk. Want kunst ligt dicht bij de mens. Design zou er dichtbij moeten liggen, maar dat is een fabeltje, dat ligt er veel verder af. En architectuur ligt er nog verder af. Dat is een hoop stenen, een hoop... een houten dak met iets onder... Maar eigenlijk, kunst gaat door het

binnenste van de mens. Het geeft hem enorme emoties en hij kan iets leren van kunst. Bijvoorbeeld die tekening zal meer emoties geven door volumes en door kleurgebruik dan de publicitaire foto die gemaakt werd van dat meubel om het te verkopen.

Dus het zijn de emoties die noodzakelijk zijn om architectuur dichterbij de mens te brengen?

Ja. Er wordt ook veel te veel architectuur gemaakt vanuit de stelling dat de ontwerper moet bevredigd worden. En dat is fout! De architecten zijn er meestal totaal fout in. Ze doen alleen hun ding voor hun eigen doel, om hun eigen cv aan te vullen. Dus daar wordt de vorm enorm belangrijk en al hun theorieën dat zij vanuit de functie vertrekken.... neen... als je dan hun realisaties in het echt ziet, dan zie je dat de vorm enorm belangrijk is. Zoals bij mij in Lommel hé. Daar hebben ze vier beuken, en de beuk die eigenlijk het breedst zou moeten zijn voor de dienst bevolking, die is toevallig een meter smaller dan de andere beuken. Daar hebben we maanden werk aan gehad om die toog erin te krijgen die er eigenlijk niet in paste. Maar de mensen moeten daar wel dagdagelijks voor hun paspoorten en hun rijbewijzen staan te wachten. En in bepaalde beuken waar er bijna niks te doen is, daar is wel veel meer plaats... Helemaal fout!

Hoe heeft men dan eigenlijk zo'n fout kunnen laten plaatsvinden?

Ja, men wou toch zijn wil doordrukken en politici die zien ook alleen maar het omhulsel; hoe en of het allemaal werkt, daar ligt een mens niet van wakker. Ook nog in dat gebouw zitten drie ontvangstruimten voor mensen die in de problemen zitten en bij het OCMW moeten aankloppen... Daar zijn ook heel veel problemen mee. Ik heb daar wel niks mee te maken, dat is een ontwerp geweest van Jo Crepain.

Ik las dat die ruimtes angst opwekten en een claustrofobisch effect hadden op de mensen.

Ja natuurlijk, dat geeft problemen tot en met hé. De syndicaten zitten daar al op, de pers heeft daar al aandacht aan besteed, ook vanuit Brussel zijn ze daar mee bezig. De akoestiek is slecht. Er vallen mensen flauw. Het OCMW en die sociale diensten willen er niet meer in, in die kokers. Maar het is van in het begin fout geweest en dat is wat ik hier wil zeggen. Maar het moest en het zou er komen. Hoe groot de naam ook is... maar die grote namen doen het nog het meest van al. Dat is het ergste. Het gebouw is zo onleefbaar omdat ze niet vertrokken van de mens! En men veegt er vierkant zijn voeten aan. Maar dat is kunst hé.

Hoe verloopt dat dan concreet bij de particuliere opdrachten, dat vertrekken vanuit de mens?

Dat is natuurlijk niet in twee woorden te zeggen. Dat zit in jezelf; op een gegeven moment denk je daar niet meer over na, wordt het een deel van jezelf. Daardoor stel je vragen en geef je zelfs suggesties die automatisch daaraan gelinkt zijn. Ik wil maar zeggen, bij een particulier gaan we niet beginnen spreken van: hier gaan we nu een Bervoets bij betrekken. Zo werkt dat natuurlijk niet en dat heeft ook geen zin. Dat zijn vragen die gaan over: waar ben je zelf mee bezig als mens? Je kan echter maar moeilijk een vraag gaan stellen die zeer intiem is: Hoe zit jij in bad? Wat doe je om aan je seksuele behoeftes te voldoen? Kortom de zaken waarmee iedereen dagdagelijks bezig is en die natuurlijk belangrijk zijn, maar je moet dat dan... met de hulp van... moet je toch te weten komen hoe die vrouw, die man, dat kind leeft en hoe zij zich daar het best bij voelen en hoe kan ik dat een beetje vertalen naar de dingen waar ze zich mee willen omringen? In plaats van die "mooie beeldekens" voor te leggen en te zeggen: kies maar uit. Je moet dan wel diplomatisch je vragen inkleden dat de mensen zich niet ontkleed voelen en antwoorden geven waar je iets aan hebt. En na een tijd wordt dat natuurlijk veel gemakkelijker. Maar je kan dat niet zo onmiddellijk in een formule gooien. Het zou totaal onzinnig zijn om te zeggen: dit is nu het eerste schuifje dat we open trekken en dat het tweede en dat is het derde schuifje. En dan: a ja, jij bent dat type... het derde schuifje dan maar! Zo werkt het natuurlijk niet. Maar die schuiven zijn er wel aanwezig op die harde schijf [wijst hoofd aan] en ik probeer de mensen die hier stage lopen daar iets van mee te geven, maar ja, dat wordt een automatisme. Zonder daarover na te denken komt er dan op een gegeven moment een samenwerking met een kunstenaar, enzovoort.

Is uw eigen woning dan ook het summum daarvan?

Goh, die woning heb ik niet direct alleen voor mij gemaakt. Dat is, ik zou durven zeggen, een momentopname.

Ik stel deze vraag omdat uw werk erin bestaat mensen in harmonie te doen leven met hun omgeving en dus als we de lijn zouden doortrekken, zou uw eigen woning daarvan het ideaal of het model moeten zijn, denken we bijvoorbeeld maar aan Renaat Braems eigen woning.

Bij mij is het essentiële: ik ben een individualist. Donatella [Bianchi] is dat ook. Ten eerste wij hebben met een uiterst beperkt budget een huis gekocht en getransformeerd. We hebben er veel zelf in gedaan, dat heb je gezien, dat is ook niet allemaal van hele goede kwaliteit. Maar soit. Maar ik moet zeggen in dat geval hecht ik daar iets minder belang aan. In het begin hing er niets aan de muren, maar dan zijn we toch verschillende dingen beginnen aankopen en er komt quasi iedere dag nog bij. We hebben er wel voor gezorgd dat we elk

onze plaatsjes hebben in dat huis, dat heb je gezien. Beneden kan iedereen vrijblijvend rondlopen en die grote sculpturen die vervullen dan ook een zekere rol in dat gebeuren. Maar dan, de televisiekamer is afgezonderd boven, dus als iemand daar wil lezen of televisie kijken, wordt hij niet gestoord en stoort hij de rest niet. Ja de slaapkamer en de badkamer dat moet wel samen, dat kan moeilijk anders. Maar helemaal boven is er nog een studiotje, waar dan nog eens een natte cel is en een toilet en een aparte slaapkamer. En dan hebben we boven ook nog de twee studio's/ ateliers, waar we gisteren bijvoorbeeld de hele dag aan het werk geweest zijn; de ene is bij de andere bijna niet binnengewest. Dus iedereen heeft zo zijn plaats waarin hij afzonderlijk kan gaan leven, zonder te veel de andere personen te storen. Dus in zoverre is dat huis op ons gericht.

Als ik het goed heb is het meer een organisch gegroeid huis dan dat het bijzonder bestudeerd is op voorhand?

Ja het is inderdaad zo gekomen. We leven ook hier een deel in het atelier [in het Mercator Orteliushuis in de kloosterstraat] en we hebben ons huis in Frankrijk, dus eigenlijk leven we op drie plaatsen. Drie totaal verschillende plaatsen: één is de stedelijke omgeving, in de De Moystraat is het meer een woonwijk en Frankrijk, ja dat is echt puur natuur. Daar hebben we een grote loft, waarin ook een heleboel dingen zijn (zoals ook hier) waarmee ik mij omring en die ook een verhaal hebben. Bijvoorbeeld het zeteltje van Rietveld dat bij mij staat, het Corbusierzeteltje, die stoeltjes uit Scandinavië, dat Thonet-gebeuren waar ik sterk bij betrokken ben geweest... die hebben wel allemaal hun verhaal.

In Frankrijk, onze loft, iedereen vindt dat wel mooi omdat dat spectaculair is onder dat Bourgondisch dak, die balken en zo... een hele grote ruimte. En dan staan daar zo'n paar dingen in, die ik heel belangrijk vind. Er is veel lucht ook. Er zijn wel wat hoeken waar je kan zitten lezen of iets drinken. Dat is dan wel een heel ander verhaal daar. Je zit daar dan echt in een heel groot natuurgebied, in die oude boerderij.

Tja, we zijn niet zo direct aan één plek gebonden. Donatella is dat ook niet. Maar we voelen ons overal thuis waar we zitten. Het is wel allemaal zo gemaakt dat we het goed kunnen gebruiken, zonder problemen. Dat we ook mensen kunnen ontvangen en ja...

Dus de architectuur mag niets opdringen aan de mensen? Het moet omgekeerd? Heb ik dat goed begrepen zo?

Ja, het moet omgekeerd. Dat is het. Dat is heel goed verwoord. Ja ik zeg al dertig jaar dat architectuur of interieurarchitectuur niet aan de mensen moet zeggen: "zo moet je tv kijken of zo moet je relaxen". Sommigen nemen mij dat niet in dank af. Maar dat zal mij worst zijn

natuurlijk hé, zij mogen hun ding doen, ik mag het mijne ook doen. Ja, dat is mijn mening, en ik denk dat die goed is voor de klant. Zo heb ik ook klanten van wie de ouders klant waren bij mij en die opgegroeid zijn in iets waar ik aan gewerkt heb.

Ik kreeg een paar jaar geleden een telefoontje van een notarisvrouw wiens man overleden was en het notariaat overgelaten was aan de zoon en die vroeg of ik in een andere villa nog enkele zaken wou gaan veranderen omdat ik dat zoveel jaren geleden al voor hen had gedaan. Maar ik heb toen moeten zeggen dat ik geen tijd had. Ik heb niet zo direct gezegd dat ik dat niet wilde doen, maar op een diplomatische manier... Het was een klassieke villa waar ze wat moderne elementen in wilden brengen. Maar goed, dat is wat te gedetailleerd. Voilà dat was het zo'n beetje... Maar ik denk dat onze tijd op is...

Bedankt voor dit gesprek.