

VROUWEN IN VUUR: LOUISE SERVAES (1923-2010) & LUTGART DE MEYER (1924-2024)

DE ROL VAN TWEE ANTWERPSE KERAMISTEN BINNEN DE
KERAMIEKKUNST IN DE TWEEDE HELFT VAN DE VORIGE EEUW

Aantal woorden: 20.039

Eva Vervacke

Studentennummer: 01911530

Promotor: Dr. Aurelie Daems

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2023 – 2024



Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Inleiding.....	5
Onzichtbare kunst: vrouwen en keramiek op het intersectionele kruispunt	7
Inclusieve herwaardering: de onzichtbare bijdragen en de noodzaak van erkenning	9
Antwerpen en keramiek: plek voor vernieuwing en experiment in de jaren '50	12
<i>Van functioneel pottenbakken naar abstracte kunsttak in naoorlogs Vlaanderen</i>	<i>12</i>
<i>Keramiekonderwijs als basis voor innovatie</i>	<i>14</i>
<i>Vorming van een nieuwe generatie Antwerpse keramisten in de keramiekklass van Olivier Strebelle</i>	<i>14</i>
G58: bakermat van innovatie voor jonge abstracte kunstenaars	18
<i>Schreeuw om aandacht voor jonge abstracte kunstenaars van diverse media.....</i>	<i>18</i>
<i>G58-Hessenhuis: Centrum voor hedendaagse kunstuitingen</i>	<i>19</i>
<i>Lutgart De Meyer en Louise Servaes hun rol binnen G58</i>	<i>20</i>
Louise Servaes: Antwerpse kunstkeramiste met internationale flair	22
<i>Beknopte levensloop.....</i>	<i>22</i>
<i>De handopbouw: een lijdzame, maar kundige techniek.....</i>	<i>25</i>
<i>Diverse kunstzinnige periodes: de artistieke evolutie van Louise Servaes' keramieken:</i>	<i>25</i>
<i>Het beginjaar 1957: toegepaste keramiek met experimentele kleurnuances</i>	<i>26</i>
<i>Nieuwe artistieke richting in de jaren 1958-'59: monumentale en abstracte sculpturen.....</i>	<i>27</i>
<i>Innovatie en diversificatie in de jaren 1960: van panelen tot tegels.....</i>	<i>28</i>
<i>Jaren 1970: keramische vegetatie als eindpunt en terugkeer naar tekenkunst.....</i>	<i>29</i>
<i>Erkenning en impact.....</i>	<i>31</i>
Lutgart De Meyer: een levenslang spel in vernieuwende keramiek	33
<i>Vorming als veelzijdig kunstenaar.....</i>	<i>33</i>
<i>Colombintechniek verrijkt met engobes en glazuren.....</i>	<i>36</i>
<i>Evolutie in creatie: Lutgart De Meyers diverse kunstuitingen</i>	<i>37</i>
<i>Beginjaren 1956-'57: eerste keramische experimenten</i>	<i>37</i>
<i>1958-1960: Keramische sculpturen en wandversieringen ten tijde van G58.....</i>	<i>38</i>
<i>Jaren '60-'70-'80: vernieuwende functionele keramiek</i>	<i>39</i>
<i>Jaren 1990: Terugkeer naar abstracte keramiek</i>	<i>39</i>
<i>Jaren 2000: textielcollages, recycled art en land art</i>	<i>40</i>
<i>Contemporaine erkenning versus hedendaagse anonimiteit</i>	<i>40</i>
Besluit	42

Bibliografie	44
Bijlagen.....	48

Voorwoord

Deze masterproef beschrijft het leven en werk van Lutgart De Meyer (1924-2024) en Louise Servaes (1923-2010), twee Antwerpse kunstkeramistes die actief waren vanaf de jaren 1950. Als stichtende leden van de kunstenaarsgroep G58 hebben zij met hun keramische werken een significante bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van de groep en aan de bredere context van de keramische kunst.

De keuze voor dit onderwerp is voortgekomen uit mijn eerdere stage en bachelorproef. Mijn stage vond plaats in het archief van Jef Verheyen, waar ik een diepgaand inzicht kreeg in de G58-groep en kennismaakte met keramiek en Verheyens echtgenote, Dani Franque. Voor mijn bachelorproef koos ik Franque als onderwerp, aangezien er weinig tot geen gepubliceerd materiaal of onderzoek over haar beschikbaar was. Dit leidde tot een verdere verdieping in de wereld van keramiek binnen de Antwerpse context, waarbij ik de werken van Lutgart De Meyer en Louise Servaes ontdekte, die ik met deze masterproef nader wil onderzoeken en belichten. Aanvankelijk was het mijn intentie om Dani Franque eveneens in deze scriptie op te nemen, maar gezien ik geen verdere aanvullende informatie gevonden heb tijdens mijn masteronderzoek en omwille van de focus van het onderzoek, heb ik besloten haar in dit werk niet verder uit te diepen. Alle bevindingen over Dani Franque zijn reeds gedocumenteerd in mijn bachelorproef.

Het onderzoek- en schrijfproces van deze masterproef waren voor mij zeer waardevol en hebben mij op zowel persoonlijk als professioneel vlak vele inzichten verschaft. Ik wil in de eerste plaats mijn promotor, Dr. Aurelie Daems, bedanken voor haar begeleiding en ondersteuning tijdens het onderzoeksproces. De vele feedbacksessies hebben aanzienlijk bijgedragen aan de richting en kwaliteit van dit werk. Daarnaast wil ik Bart Ruysschaert bedanken voor de toegang tot zijn privé-archief met tentoonstellingscatalogi. Ik waardeer ook ten zeerste de bereidheid van Lutgart De Meyer om met mij in gesprek te gaan en toegang te verlenen tot haar persoonlijke archief. Dit was van onschatbare waarde voor mijn onderzoek. Het is dan ook zeer spijtig dat zij zelf helaas vorige maand overleden is en ik dus mijn onderzoek en thesis niet meer aan haar kan tonen. Ten slotte wil ik ook mijn vriend, mijn familie en vrienden bedanken voor hun steun tijdens het onderzoek en het schrijfproces, en voor het nalezen van delen van de tekst.

Inleiding

Deze masterproef onderzoekt de levens en carrières van Lutgart De Meyer (1924-2024) en Louise Servaes (1923-2010), twee vooraanstaande Antwerpse kunstkeramisten die actief waren in de tweede helft van de twintigste eeuw. Beide vrouwen waren prominente leden van de kunstenaarsgroep G58, waarbinnen zij een cruciale rol speelden in de ontwikkeling van de keramiekkunst. Ondanks hun aanzienlijke bijdragen en het uitgebreide netwerk van belangrijke kunstenaars waarmee zij in contact stonden, zijn De Meyer en Servaes nog steeds relatief onbekend in de hedendaagse kunstgeschiedenis. Hun werk omvat een breed scala aan kunstuitingen, wat aantoont dat ze een plek in de kunsthistorische canon verdienen. Het doel van deze scriptie is om hun rol binnen de context van G58 en de bredere keramiekkunst in Vlaanderen te belichten, een onderwerp dat tot dusver op academisch niveau niet uitvoerig is onderzocht. Er zijn ook geen publicaties die zich specifiek op hun oeuvre richten, wat de relevantie van dit onderzoek onderstreept: het bieden van een uitgebreid en correct beeld van wie zij waren en wat hun werk inhield.

De kunstenaarsgroep G58 is niet wijdverspreid bekend, maar speelde een cruciale rol in het naoorlogse kunstlandschap van Vlaanderen, vooral in de ontwikkeling van abstracte kunst. Deze scriptie legt de focus op G58 om het belang van de groep te verduidelijken. Hierbij wordt gekeken naar de keramiekkunst, een medium dat slechts beperkt vertegenwoordigd was binnen de G58-groep maar desondanks een belangrijke rol speelde in de abstracte kunst. Daarnaast wordt er specifiek aandacht besteed aan de vrouwelijke kunstenaars in deze groep. Slechts twee leden waren vrouwen, en beiden waren actief in de keramiekkunst. Hoewel de huidige herinnering aan G58 vaak gericht is op schilderkunst en abstractie, blijft de rol van de vrouwelijke leden en hun bijdragen onderbelicht. Deze scriptie heeft daarom als doel de nadruk te leggen op hun werk en hun invloed binnen de groep en de bredere context van keramiekkunst te bespreken.

De hoofdonderzoeksvraag van deze masterproef luidt: "Welke rol speelden Lutgart De Meyer en Louise Servaes binnen de context van de abstracte keramiekkunst?" Om deze vraag te beantwoorden, wordt er een overzicht gegeven van het leven en werk van deze twee keramisten.

Deze masterproef wil bijdragen aan de groeiende aandacht voor vergeten kunstenaars, met name vrouwelijke kunstenaars, die via onderzoek, publicaties en tentoonstellingen opnieuw onder de aandacht worden gebracht. Keramiek als kunstvorm krijgt de laatste jaren ook meer erkenning, zowel in de museale wereld als in academische kringen. Hoewel keramiek een rijke geschiedenis kent, blijft het vaak onderbelicht en ondervertegenwoordigd in musea, waar het wordt gezien als toegepaste kunst in plaats van schone kunst. De werken van De Meyer en Servaes zijn verspreid over verschillende privécollecties, wat het onderzoek bemoeilijkt. Daarnaast zijn er slechts beperkt kleurenfoto's van hun werken beschikbaar, wat de interpretatie ervan bemoeilijkt. Het gebrek aan representatie en documentatie weerspiegelt de status van keramiek en de vrouwelijke kunstenaars in het algemeen.

De bronnen voor dit onderzoek bestaan voornamelijk uit tentoonstellingscatalogi, publicaties over G58 en de keramiekkunst in Vlaanderen, evenals boeken en artikelen over patriarchale structuren in de kunstgeschiedenis. Het onderzoek omvat ook archieven, zoals het Nationaal Documentatiecentrum voor Kunstambachten (NDK) in het Design Museum Gent, privéarchieven en het persoonlijke archief van Lutgart De Meyer. Hoewel deze bronnen voornamelijk artikelen en foto's bevatten, zonder de daadwerkelijke werken te tonen, geven ze waardevolle inzichten in de context en de carrière van beide keramisten.

Om de relevantie van dit onderzoek te duiden, wordt in het eerste hoofdstuk een algemeen beeld geschetst van de visie op vrouwelijke kunstenaars en hun vaak onderbelichte positie in de kunstgeschiedenis. Het volgende hoofdstuk biedt een overzicht van de context van de keramiekkunst in Antwerpen, inclusief de beschikbare opleidingen en de oprichting van de keramiekklas aan de Antwerpse academie, waarbij Servaes en De Meyer een belangrijke rol speelden. Vervolgens wordt de ontstaansgeschiedenis van G58 besproken, waarbij de focus ligt op de betrokkenheid van Servaes en De Meyer en hun positie binnen de groep. Deze bespreking omvat geen gedetailleerde beschrijvingen van de locatie of andere leden van de groep, aangezien dit buiten de scope van deze masterproef valt.

De daaropvolgende hoofdstukken zijn gewijd aan Louise Servaes en Lutgart De Meyer, waarbij hun leven en werk worden geschetst. Elk hoofdstuk begint met een bespreking van hun biografische gegevens, gevolgd door hun opleiding en gebruikte materiaaltechnieken. Vervolgens wordt een overzicht gegeven van hun oeuvre, waarbij enkele werken per periode worden uitgelicht en besproken. Dit chronologische overzicht biedt inzicht in hun keramische activiteiten en de evolutie die ze daarin doormaakten, een onderwerp dat tot dusver niet op deze manier is onderzocht. Het afsluitende hoofdstuk bespreekt de erkenning die zij voor hun oeuvre hebben ontvangen.

Hoewel deze scriptie geen uitgebreid overzicht geeft van al hun deelnames aan tentoonstellingen, zijn er wel meldingen gemaakt van belangrijke evenementen. Het onderzoek focust op de bredere context en de bijdragen van De Meyer en Servaes aan de keramiekkunst, in plaats van een uitputtende lijst van tentoonstellingen te bieden.

Dit onderzoek is bedoeld om bij te dragen aan de herwaardering van toegepaste kunst en vrouwelijke kunstenaars, door het specifieke geval van Lutgart De Meyer en Louise Servaes binnen de G58-groep en de keramiekkunst te belichten. Hiermee wordt niet alleen een lacune in de Belgische kunstgeschiedenis opgevuld, maar ook een stap gezet naar een meer inclusieve en representatieve benadering van kunstgeschiedenis.

Onzichtbare kunst: vrouwen en keramiek op het intersectionele kruispunt

Deze masterproef onderzoekt het leven en werk van Lutgart De Meyer en Louise Servaes, twee Antwerpse kunstkeramistes. Hierbij komt de focus te liggen op de rol die zij speelden binnen de Antwerpse keramiekcène, waar zij onder meer actief waren als leden van het kunstcollectief G58. Ondanks hun betekenisvolle bijdragen aan de keramiekkunst, zijn hun carrières grotendeels onzichtbaar gebleven in de kunstgeschiedenis. Dit fenomeen is echter niet uniek voor hen, aangezien er aan vele andere vrouwelijke kunstenaars eveneens voorbij gegaan wordt, ondanks hun invloedrijke interventies in de kunstwereld. Voor dergelijke historische uitsluiting gelden er steeds verschillende beweegredenen. Voor De Meyer en Servaes kan de uitsluiting worden toegeschreven aan twee factoren: hun werkzaamheid in het medium keramiek en hun 'vrouw-zijn'. Dat die twee zaken met elkaar verbonden zijn, is geen toeval. Het wijst op de complexe relatie tussen keramisch design en gender en illustreert de onderwaardering waarmee vrouwelijke keramisten vaak worden geconfronteerd. Om hier iets aan te veranderen, is het belangrijk om de werkzame patriarchale mechanismen in de kunstgeschiedenis te erkennen, die de aannames over rollen en capaciteiten van vrouwelijke ontwerpers in stand houden.¹

Ten eerste zijn vrouwelijke interventies, zowel in het heden als in het verleden, genegeerd en die stiltes zijn niet toevallig en lukraak, maar eerder het directe gevolg van specifieke historiografische methoden.² De (kunst)geschiedenis is immers een interpretatiewetenschap, waarbij geschiedschrijvers een narratief kader scheppen dat vanuit een bepaald belang ontstaat.³ Het verleden is slechts een verzameling van materiaal en feiten, waarvan een verhaal wordt gemaakt en waarbij er steeds, bedoeld of onbedoeld, dingen worden weggelaten.⁴ Historisch gezien heeft het patriarchaat steeds een nadruk gelegd op mannelijke kunstenaars, waarbij hun activiteiten hoger gewaardeerd werden en bijgevolg hun vrouwelijke collega's minder aandacht kregen.⁵ Zo gaven instituten zoals musea, galleries en academische instellingen vaak de voorkeur aan werken vervaardigd door mannelijke kunstenaars, wat hun opname in de canon van de kunstgeschiedenis versterkte. Bijgevolg is er minder onderzoek gevoerd naar kunst gecreëerd door vrouwelijke makers, wat op zijn beurt bijdraagt aan hun afwezigheid in kunsthistorische literatuur. Vrouwen werden op die manier vaak en langdurig tot achtergrondspelers gereduceerd in het verhaal dat de kunstgeschiedenis vormt.⁶

Hetzelfde geldt voor keramiek als kunstvorm. De belangrijkste reden hiertoe is het zogenaamde 'art versus craft debat', ook wel paragone genoemd, dat teruggaat tot de renaissance. Dit impliceert een hiërarchie in de kunsten, waarbij de schilder- en beeldhouwkunsten een verheven status krijgen, terwijl de kunsten die handwerk inhouden, zoals keramiek, worden gedegradeerd en genegeerd.⁷ Ook door het bezitten van een praktisch nut, wat een keramisch kunstvoorwerp nagenoeg minder elitair maakt, kleeft men er de benaming toegepaste kunst op. Keramiek krijgt consequent die lagere status aangemeten en wordt steeds geclassificeerd als ambacht, waardoor kunstinstellingen er geen voorkeur aan geven. Dit werpt het debat op over de artistieke status van keramische objecten, waarbij de spanning tussen functioneel en niet-functioneel

¹ Cheryl Buckley, "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design," *Design Issues* 3, nr. 2 (1986): 6.

² Buckley, "Made in Patriarchy," 3.

³ Merel van Tilburg, "Vrouwenpalet," *De Witte Raaf* 37, nr. 219 (2022): 35-37.

⁴ Van Tilburg, "Vrouwenpalet," 35-37.

⁵ Buckley, "Made in Patriarchy," 4.

⁶ Van Tilburg, "Vrouwenpalet," 35-37.

⁷ Laura Gray, "Rethinking the Art-Craft Hierarchy: Assessing Critical Positions in Contemporary Ceramics," *Art History Supplement* 4 (2011): 1.

als scheidingslijn fungeert tussen ambacht en kunst.⁸ Deze benadering plaatst functionaliteit en esthetiek tegenover elkaar, alsof die twee waarden niet met elkaar te combineren zijn. Hierdoor ontstaat de idee dat keramiek, wanneer het als een gebruiksvoorwerp aanzien wordt, niet esthetisch en dus geen kunst kan zijn. Deze perceptie beperkt keramiek tot louter functionele objecten, die tegelijk nooit als esthetische kunstwerken kunnen gelden. Maar is dit een geldige reden om schilderkunst als hoogste goed te vereren en keramiek te negeren en het bovendien aan een volledig apart discours te onderwerpen? De hiërarchie leidde tot devaluatie van het medium. Dit resulteerde in minder tentoonstellingsmogelijkheden en dus minder zichtbaarheid voor keramisten, waardoor het bovendien op geringe academische erkenning en onderzoek kan rekenen.

Ook op de kunstmarkt speelt eenzelfde probleem van onzichtbaarheid van vrouwelijke keramisten een rol. Er gaat meer aandacht naar kunstwerken van mannelijke makers, die ook hogere prijzen toegekend krijgen en dus meer bekendheid genieten. Hetzelfde geldt voor keramische stukken, want die kennen, om bovenstaande genoemde redenen, lagere marktwaardes, waardoor er minder in geïnvesteerd wordt en het dus minder zichtbaarheid geniet. Deze inferieure positie van keramiek is deels te wijten aan de aard van het belangrijkste materiaal, want klei wordt als een minder edel materiaal geacht dan pakweg zilver of zelfs verfpigmenten.⁹ Het blijft een complexe kwestie en hoewel het moeilijk te begrijpen is waar de grenzen tussen ambacht en kunst en edele of minder edele materialen liggen – en of het zelfs legitiem is om in termen van zulke grenzen te denken – is het wel zo dat zulke opdelingen een invloed hebben op de status en perceptie van werk in klei, en dus op mogelijke conservering, tentoonstelling en onderzoek.¹⁰

Verder hebben stereotype opvattingen een belangrijke rol gespeeld in de uitsluiting van vrouwen uit de kunstwereld. Vrouwen waren namelijk niet geacht met kunst bezig te zijn, dan wel met huishoudelijke taken en de zorg voor het gezin.¹¹ Deze historische afgebakende rol van vrouwen als huisvrouwen is een relatief constant kenmerk van de seksuele arbeidsverdeling, die op zijn beurt een classificatie is van het patriarchaat.¹² De patriarchale mechanismen die gelden op institutioneel, historisch, sociaal en economisch vlak hebben de mogelijkheden van vrouwen om deel te nemen aan alle gebieden in de samenleving, alsook aan alle sectoren van de kunstwereld, ingeperkt.¹³ Zo werden er bepaalde gedragingen en beroepen afgebakend als typisch vrouwelijk, zoals textielbewerking en het maken van kleine sculpturen en keramiek.¹⁴ Vrouwen hadden dus in de meeste gevallen geen tijd over om een professionele kunstcarrière op te bouwen en diegenen die er toch één hadden, werden vaak beperkt tot de zogenaamde huishoudelijke ambachten, waartoe keramiek onder meer verlaagd werd. En zelfs dan moesten ze die vaak opgeven of zich er enkel op toeleggen als hobby in hun schaarse vrije tijd. Hierdoor hadden vrouwen minder toegang tot professionele mogelijkheden, maakten zij geen deel uit van de 'echte' kunstwereld en konden ze minder vaak deelnemen aan tentoonstellingen. Dit leidde tot het in twijfel trekken van de creatieve en professionele capaciteiten van vrouwelijke kunstenaars. Vrouwelijke kunstenaars hebben, door hun vrouw-zijn, nooit dezelfde kansen gekregen als hun mannelijke collega's, waardoor ze niet tot die mate van groots kunstenaarschap konden uitgroeien die zoveel mannelijke kunstenaars bezitten en nodig geacht is om in de kunstcanon opgenomen te worden.¹⁵

⁸ Laura Gray, "On the Transgressive Nature of Ceramics," *Ceramics: Art and Perception*, nr. 89 (2012): 1.

⁹ Liesbet Waegemans, Lut Pil en Lotte Brown, *Hands, Eyes, Ceramics. Een publicatie bij Kamer vol klei* (Gent: MER. B&L, 2023), 11-12.

¹⁰ Gray, "On the Transgressive Nature of Ceramics," 1-2.

¹¹ Buckley, "Made in Patriarchy," 8.

¹² Buckley, "Made in Patriarchy," 8.

¹³ Buckley, "Made in Patriarchy," 4.

¹⁴ Buckley, "Made in Patriarchy," 4.

¹⁵ Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?," *ARTnews* (1971): 6.

Tot slot leidt dit tot een geringe conservering van kunstwerken van vrouwelijke hand. Hun kunstobjecten krijgen binnen het bestaande waardesysteem eerder een gebruikswaarde toegeschreven, waardoor ze geconsumeerd worden, in plaats van bewaard en op die manier gaan stukken kapot of verslijten ze.¹⁶ Daarnaast is er een gebrekkige documentatie, archivering, en een onderwaardering van bronnen van vrouwelijke keramisten. Als een vrouwelijke kunstenaar niet gelijkwaardig benaderd wordt als haar mannelijke equivalent, worden ook haar brieven en andere persoonlijke documenten minderwaardig geacht en dus minder vaak bewaard. Er zijn hierdoor minder archieven van vrouwelijke kunstenaars en vaker is hun werk opgenomen in reeds bestaande archieven van instellingen of in het geval van kunstenaarskoppels, van hun partner. Dit leidt ertoe dat informatie over vrouwelijke kunstenaars niet systematisch geconserveerd is, moeilijker terug te vinden en vaker onvolledig, ongeordend en ontoegankelijk is, wat onderzoek niet in de hand werkt.¹⁷

Al deze factoren gaan hand in hand, waardoor er een narratief gecreëerd werd waarin zowel vrouwelijke kunstenaars, als keramiek ondervertegenwoordigde onderzoeksdomeinen zijn. Keramiek is één van de oudste kunstvormen en ook vrouwelijke kunstenaars hebben in de kunstgeschiedenis altijd bestaan. Ondanks de hardnekkige obstakels van seksisme en racisme hebben ze zelf gestaag en in steeds grotere aantallen gewerkt.¹⁸ Toch hebben traditionele kunsthistorische teksten vrouwelijke kunstenaars consequent genegeerd of, als ze hen herkenden, als onbelangrijk bestempeld.¹⁹ Het is duidelijk dat een vrouwelijke keramist zich op het intersectioneel kruispunt van twee gemarginaliseerde domeinen bevindt en dat het werk van vrouwelijke keramisten doorheen de kunstgeschiedenis minder gewaardeerd en gedocumenteerd is.

Inclusieve herwaardering: de onzichtbare bijdragen en de noodzaak van erkenning

Dit masteronderzoek dat het leven en werk van twee vrouwelijke keramisten opnieuw in de schijnwerpers plaats, draagt bij aan een groeiende tendens die reeds langer plaatsvindt, want de laatste jaren is er steeds meer aandacht voor historisch materiaal die in de bestaande en gevormde 'geschiedenissen' zijn weggelaten, waaronder de rol van vrouwen in de (kunst)geschiedenis.²⁰ Het samengaan van feminisme, kunstgeschiedschrijving, onderzoek en curatorische praktijk kent een rijke geschiedenis, die terug te voeren is tot het begin van de feministische kunstbeweging aan het eind van de jaren '60.²¹ Daarbij werd institutionele discriminatie regelmatig aangevochten in Europese en Noord-Amerikaanse musea en galeries door kunstenaars, kunsthistorici en curatoren die de onzichtbaarheid van vrouwen in onze instellingen probeerden te herstellen.²² Het begon met het corrigeren van de ondervertegenwoordiging van vrouwelijke kunstenaars in tentoonstellingen, kunstcollecties en onderwijs, maar geleidelijk aan verlegde de focus zich naar cureren en onderzoeken vanuit een feministisch standpunt: archieven en geschiedenissen (de)construeren, nieuwe interpretatieschema's ontwikkelen en structurele ongelijkheden in de kunstwereld in kaart brengen.²³ Om de hiaten te dichten en een inclusievere kunstgeschiedenis te schrijven, die recht doet aan de bijdragen van vrouwelijke kunstenaars, is het namelijk belangrijk aandacht te hebben voor de eerder genoemde

¹⁶ Buckley, "Made in Patriarchy," 6.

¹⁷ Van Tilburg, "Vrouwenpalet," 35-37.

¹⁸ Heather Anderson, "Making Women Artists Visible," *Art Education* 45, nr. 2 (1992): 14.

¹⁹ Anderson, "Making Women Artists Visible," 14.

²⁰ Van Tilburg, "Vrouwenpalet," 35-37.

²¹ Laura Herman, "Radicalizing Care, Feminist and Queer Activism in Curating," *De Witte Raaf* 37, nr. 218 (2022): 33.

²² Joyce Zemans en Amy C. Wallace, "Where are the women? Updating the account!," *RACAR: revue d'art Canadienne* 38, nr. 1 (2013): 2.

²³ Herman, "Radicalizing Care, Feminist and Queer Activism in Curating," 33.

uitsluitingsmechanismen. Pogingen om de betrokkenheid van vrouwelijke kunstenaars te analyseren zonder rekening te houden met gender, seksuele verdeling van werk, vooroordelen over vrouwelijkheid en de bestaande hiërarchie zijn namelijk gedoemd te mislukken.²⁴

De tendens waarbij vrouwen uit de waas van onzichtbaarheid tevoorschijn komen, hangt in dit onderzoek samen met een inspanning om keramiek te herpositioneren binnen de kunstgeschiedenis. Door de hiërarchie van hoge kunst boven lage kunst, of beeldende kunst boven kunstnijverheid, te doorbreken, wordt keramiek als beeldende kunst gezien.²⁵ De grens is er niet meer en dit zorgt ervoor dat meer vrouwelijke kunstenaars zichtbaar worden, want zij waren vaak actief in dit medium, die gereduceerd werd tot 'vrouwelijke kunstvorm'. Bovendien kent ook keramiek als kunstmedium vandaag de dag een grote opleving. Het medium is populairder dan ooit tevoren en velen verdiepen er zich opnieuw in. Deze heropleving en erkenning valt enerzijds te verklaren door het tactiele karakter van het materiaal en het metier.²⁶ Werken met klei brengt niet alleen een fysieke ervaring van aanraking teweeg, maar het weerspiegelt ook een diepe verbondenheid tussen mens en aarde, waardoor het meer is dan enkel een werkmateriaal.²⁷ Keramische voorwerpen dragen deze samenhangigheid van mens en aarde onderliggend in zich, aangezien keramiek gelinkt wordt met het maken van potten, schalen en andere voorwerpen die het oeroude idee van samenbrengen en samenkomen, een belangrijke boodschap voor de mensheid, ondersteunen.²⁸ De symbolische betekenis gaat nog verder, want de transformatie eigen aan het keramische proces roept ook de transformatie van de mens op: het idee van ter aarde gedragen worden en terug opstaan, sterker dan ooit.²⁹ Keramiek is verder één van de oudste kunsten van onze samenleving, teruggaand tot een ver archeologisch verleden.³⁰ Doorheen de geschiedenis is het enorm geëvolueerd, waarbij het op verschillende manieren gewaardeerd werd: van gebruiksvoorwerp, tot decoratief stuk, naar vrije kunst. Die lange evolutie en groei binnen het medium is dan ook benoemenswaardig.

Deze heropleving is positief, maar toch is de twintigste-eeuwse geschiedenis van kunstkeramiek in Vlaanderen grotendeels onbekend gebleven naar het ruime publiek toe.³¹ Blijkbaar blijft in ons land de achterhaalde tegenstelling tussen schone en toegepaste kunsten toch nog bestaan, want sculpturaal keramisch werk wordt door de musea voor hedendaagse kunst veel te vaak genegeerd.³² Een kritische houding ten opzichte van de verouderde opdeling van keramiek als lage kunst is nog steeds nodig. Dit moedigt namelijk een uitdaging van de canonvormende processen van de kunstgeschiedenis aan, waarin het keramische ambacht en de kritische bestudering ervan ofwel is geweerd, ofwel is getransformeerd.³³ Ondanks deze apologie voor keramiek is het belangrijk bewust te zijn voor een veralgemening van de visie dat de grens tussen arts en crafts altijd doorbroken moet worden. Sommige stukken zijn wel degelijk gemaakt voor massaproductie en decoratie en daarop mag dergelijke visie niet toegepast worden.³⁴ In sommige

²⁴ Buckley, "Made in Patriarchy," 14.

²⁵ Anderson, "Making Women Artists Visible," 17.

²⁶ Waegemans, Pil en Brown, *Hands, Eyes, Ceramics*, 7.

²⁷ Waegemans, Pil en Brown, *Hands, Eyes, Ceramics*, 11-12.

²⁸ Waegemans, Pil en Brown, *Hands, Eyes, Ceramics*, 7.

²⁹ Waegemans, Pil en Brown, *Hands, Eyes, Ceramics*, 72.

³⁰ Remi De Cnodder, *Tentoonstellingscatalogus Scheppende Handen in Ambacht en Nijverheid*, 1966, Collectie: Privé-archief, Map Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

³¹ Marc Heiremans, *Art Ceramics: Pioneers in Flanders 1938-1978* (Stuttgart: Arnoldsche, 2006), 7.

³² Jaak Fontier, "Van Art Deco tot installatie: tachtig jaar keramiekkunst in Vlaanderen," *Vlaanderen kunstschrift* 46, (1997): 205.

³³ Sue Rowley, "Introduction," in *Craft and Contemporary Theory*, red. Sue Rowley. (St. Leonards: Allen & Unwin, 1997), XVIII.

³⁴ Norbert Poulain, "Beeldjes van Keramiek: een Apologie," in *Belgische Art Deco Keramiek*, reds. Mario Baeck, Marc Logghe, Norbert Poulain. (Torhout: Stadsbestuur Torhout, 2011), 351.

gevallen is die opdeling noodzakelijk om stukken op een correcte manier te benaderen en hen binnen hun eigen kader de juiste waarde te geven. In dit onderzoek is dit echter niet van toepassing, aangezien de keramische stukken die besproken zullen worden effectief meer zijn dan decoratieve keramieken en vanuit een andere doelmatigheid ontworpen zijn. Daarom tracht ik in deze onderzoekscontext bij te dragen aan het opheffen van die grens, waardoor keramiek hopelijk ooit echt ten volle omarmd kan worden door de beeldende kunst. Zodat het medium niet alleen erkend wordt in kleine, autonome en onbekende tentoonstellingen, maar ook echt alomtegenwoordig en evenwaardig aan andere kunsten kan zijn op grote kunstmanifestaties en biënnales.

Ook om vrouwelijke kunstenaars, hun belangrijke bijdragen en innovaties algemene erkenning en zichtbaarheid te geven en hen bovendien evenwaardig te stellen aan mannelijke kunstenaars is het noodzakelijk de traditionele blik uit te dagen. Zo worden vrouwelijke ervaringen en perspectieven, die lange tijd consequent genegeerd zijn, in het licht gesteld. Verder hebben grondige, uitgebreide en historisch chronologische overzichten van vrouwelijke kunstenaars reeds geholpen om gelijkheid tot stand te brengen.³⁵ Eveneens draagt onderzoek naar vrouwelijke kunstenaars en hun werk eraan bij dat hun bestaan en hun bijdragen opgemerkt worden door historici. Op die manier worden ze vaker opgenomen in academische contexten of kunstboeken, en anderzijds kunnen ze op die manier gelden als inspiratie voor kunstenaars van de toekomst.³⁶ Zo doet dit onderzoek ook: de bijdragen van De Meyer en Servaes aan de keramiekkunst en Antwerpse kunstcontext worden zichtbaar.

³⁵ Anderson, "Making Women Artists Visible," 22.

³⁶ Nochlin, "Why have there been no great women artists?," 6.

Antwerpen en keramiek: plek voor vernieuwing en experiment in de jaren '50

Van functioneel pottenbakken naar abstracte kunsttak in naoorlogs Vlaanderen

Om het keramische werk van Lutgart De Meyer en Louise Servaes uit te lichten, is het belangrijk een schets te maken van de context waarin zij actief waren: de Antwerpse keramiekcène midden in de jaren 1900. Zowel De Meyer als Servaes behoren binnen die context tot een belangrijke generatie die het medium bekendheid en vernieuwing bezorgden vanaf de jaren '50. Ze gingen zich distantiëren van de loutere decoratieve en doelmatige rol die de traditionele benadering tot keramiek in zich draagt, waardoor ze zuivere keramische kunstwerken ontworpen.³⁷ Kunstkeramiek was in deze periode heel populair en reeds toen werd de strikte opdeling tussen 'art en craft' weggewerkt. Het kende een grote opbloei, maar desondanks is die bekendheid later opnieuw weggefallen. Vandaar is dit dan ook een voorname reden voor mijn onderzoek, zoals eerder aangegeven. Zowel De Meyer en Servaes, alsook hun werk - en breder genomen het hele medium keramiek in de twintigste-eeuwse periode - kennen vandaag de dag te weinig bekendheid, ondanks de toenmalige populariteit.

Om de vernieuwingen in de keramiekkunst van de jaren 1950 te begrijpen, is het essentieel om de evoluties in de decennia daarvoor kort te bespreken. De geleidelijke opkomst van *studio pottery*, waarbij keramische objecten eigenhandig en niet-serieel worden vervaardigd, begon in de vroege 20^{ste} eeuw, toen in Wallonië de oude traditie van keramiekproductie heropleefde, met zelfstandige keramisten die zowel artistieke vernieuwing als ambacht hoog in het vaandel droegen.³⁸ In Vlaanderen speelde de Antwerpse schilder en graficus Jan Cockx een pioniersrol, en hij kan beschouwd worden als een voorloper van de *studio pottery*-beweging in deze regio, door zijn belangstelling voor toegepaste kunst.³⁹ Ook Joost Maréchal was zo'n pionier van de eerste generatie. Onder meer als keramist bouwde hij een succesvolle carrière uit door zijn baanbrekende *studio pottery* keramieken, die hij bovendien vervaardigde door medewerking van zijn echtgenote Hilda Welvaert.⁴⁰ De vooroorlogse generatie maakte de weg vrij voor een diepgaande heropleving van een eeuwenoude kunstvorm en zorgden ervoor dat de generatie na hen kon verder bouwen op de door hen gelegde fundamenten.⁴¹

Antwerpen kent een roemrijk verleden op het vlak van toegepaste kunsten, en hoewel keramiek er ups en downs heeft gekend, beleefde het medium een ware heropleving in de provincie vanaf de tweede helft van de vorige eeuw.⁴² De jaren '50 van vorige eeuw zijn namelijk de jaren waarin keramiek evolueerde tot een volwaardig artistiek medium binnen de schone kunsten met zowel figuratieve als abstracte uitingen.⁴³ Het maakte toen internationaal een fundamentele vernieuwing door.⁴⁴ Ook in ons land, en specifiek in

³⁷ Remi De Cnodder, *Tentoonstellingscatalogus Scheppende Handen in Ambacht en Nijverheid*.

³⁸ Norbert Poulain, "Van koudgelakte speelereien tot *studio pottery*: Jozef Peeters, Jan Cockx, Victor Servranckx, Marcel-Louis Baugniet, Pierre Caille, Joost Maréchal en de anderen," in *Belgische Art Deco Keramiek*, reds. Mario Baeck, Marc Logghe, Norbert Poulain. (Torhout: Stadsbestuur Torhout, 2011), 355.

³⁹ Poulain, "Van koudgelakte speelereien tot *studio pottery*," 355.

⁴⁰ Poulain, "Van koudgelakte speelereien tot *studio pottery*," 365.

⁴¹ Remi De Cnodder, *Tentoonstellingscatalogus Scheppende Handen in Ambacht en Nijverheid*.

⁴² Piet Baudouin, *Tentoonstellingscatalogus Les Métiers d'Art de la province d'Anvers*, 1964, Collectie: Privé-archief, Map Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

⁴³ Waegemans, Pil en Brown, *Hands, Eyes, Ceramics*, 13.

⁴⁴ Waegemans, Pil en Brown, *Hands, Eyes, Ceramics*, 13.

Vlaanderen, nam het na de Tweede Wereldoorlog een hoge vlucht.⁴⁵ Niet toevallig voltrok zich dit in een naoorlogse periode, want de vernielingen die de oorlog teweeg hadden gebracht, maakten tegelijk een positieve tegenbeweging waar, wat die radicale innovatie uitlokte en ondersteunde. Men had de mogelijkheid om helemaal vanaf nul te herbeginnen, als een soort tabula rasa. Vanwege de wederopbouw en de sociaal-economische verschuivingen kwamen ambachtskunstenaars in aanraking met nieuwe kansen en mogelijkheden.⁴⁶ Hierdoor ontstond een algemeen verlangen naar een nieuw kunstambachtelijk elan, wat uitmondde in een georganiseerd heroplevingsstreven van deze kunsttak.⁴⁷ In dat naoorlogse klimaat stonden er bijgevolg generaties kunstenaars op die inspanningen volbrachten en via nieuwe technieken en de durf om te experimenteren keramiek lieten uitgroeien tot een volwaardige kunstexpressie.⁴⁸

In dit nieuwe klimaat kwam er rek op de decoratieve en functionele karakteristieken van keramiek, waarden die sinds lange tijd aan het medium verbonden waren.⁴⁹ De oorzaken van deze bevrijding zijn echter niet alleen te wijten aan de naoorlogse periode waarin keramisten meer ruimte hadden voor vernieuwingen omtrent stijl of techniek.⁵⁰ Anderzijds beginnen in die periode enkele gerenommeerde kunstenaars zich toe te leggen op keramiek, waaronder Picasso. Hij gaf de keramische kunst een tot dan toe ongekende impuls door zijn inspiratie te halen bij “primitieve” en archaische kunstkeramieken.⁵¹ Het zijn vrij figuratieve en decoratieve beelden, maar toch bracht het vernieuwing en vooral aandacht op het medium ter weeg. Keramisten van bij ons krijgen deze keramieken uiteraard ook te zien en laten zich dan ook inspireren om eenzelfde weg van experiment in te slaan. Uiteraard zijn er naast kunstenaars die zich binnen het keramische domein toeleggen op pure en vrije creatie nog steeds veel anderen die gebruiksvoorwerpen blijven produceren en ontwerpen, wat uiteraard even noodzakelijk is en evenveel aandacht verdient.⁵² Echter voor dit onderzoek ga ik daar niet dieper op in omdat de focus behouden dient te blijven op De Meyer en Servaes en zij zich in die jaren '50 duidelijk richting de abstracte keramiekkunst begaven.

In deze als zelfstandig erkende, en steeds ruimer gewaardeerde keramiekkunst van na de tweede wereldoorlog hebben Lutgart De Meyer en Louise Servaes een eigen plek verworven. Zij maakten deel uit van een groep jonge en opkomende Antwerpse artiesten die vanuit de algemene behoefte aan verfrissende vernieuwing de keramiekkunst in korte tijd een ruim bestaansrecht gaven.⁵³ Zo hebben zij mede geholpen de keramiek als kunstuiting in de waardering te plaatsen, als onderdeel van moderne kunst. Het werd nog steeds als kunstambacht benaderd, zeker bij tentoonstellingen waar het als apart onderdeel getoond werd, maar het gaf wel mogelijkheden aan de kunstenaar, waardoor diens creatieve persoonlijkheid volop kon floreren. Via exploratie van het medium hebben ze beide onbekende en nieuwe verworvenheden dienstbaar gemaakt aan het groeiproces van stijl en inhoud waar ik later in deze masterproef dieper op inga.

⁴⁵ Fontier, “Van Art Deco tot installatie. Tachtig jaar keramiekkunst in Vlaanderen,” 205.

⁴⁶ Ko Goubert, “Scheppend Ambacht in de provincie Antwerpen: Een kunstambachtententoonstelling in het Antwerps provinciaal paviljoen op de Wereldtentoonstelling Brussel 1958,” *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis – Interior History*, s.d., 155.

⁴⁷ Goubert, “Scheppend Ambacht in de provincie Antwerpen,” 155.

⁴⁸ *Catalogus Hedendaagse Keramiek – Museum voor Schone Kunsten Oostende*, 1959, Collectie: Archief Lutgart De Meyer, Doos Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

⁴⁹ *Catalogus Hedendaagse Keramiek – Museum voor Schone Kunsten Oostende*

⁵⁰ *Catalogus Hedendaagse Keramiek – Museum voor Schone Kunsten Oostende*

⁵¹ *Catalogus Hedendaagse Keramiek – Museum voor Schone Kunsten Oostende*

⁵² Piet Baudouin, *Tentoonstellingscatalogus Les Métiers d'Art de la province d'Anvers*.

⁵³ Remi De Cnodder, *Tentoonstellingscatalogus Scheppende Handen in Ambacht en Nijverheid*.

Keramiekonderwijs als basis voor innovatie

Al vanaf het begin van de 20^{ste} eeuw begonnen scholen met het oprichten van afdelingen rond decoratieve kunsten en ook kunstacademies – waaronder de Koninklijke Academie en het Hoger Instituut voor Schone Kunsten in Antwerpen – besteedden steeds grotere aandacht aan kunstuitingen naast schilderen, beeldhouwen en graveren.⁵⁴ In de regio Antwerpen was het Roger Avermaete die in 1926 een vrije academie oprichtte, die later werd omgedoopt tot Instituut voor Kunsten en Ambachten.⁵⁵ Binnen dit belang voor toegepaste kunsten werden er geleidelijk aan keramische technieken onderricht.⁵⁶ Zo begonnen in de eerste helft van de jaren 1950 verschillende scholen keramiekklassen op te nemen in hun programma.⁵⁷ In Brussel ontstond de eerste toen de Belgische kunstenaar Pierre Caille (1912-1996) in 1949 een leeropdracht keramiek kreeg.⁵⁸ Hij doceerde dit aan de ENSAAD (École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs) in Ter Kameren, waar hij tot 1976 titularis van de cursus bleef.⁵⁹ In navolging hiervan richtte de Antwerpse academie enkele jaren later, in 1953, ook een keramiekopleiding op. Aan het hoofd stond kunstenaar-beeldhouwer Olivier Strebelle (1927-2017), die voorheen zelf bij Caille had gestudeerd.⁶⁰ Na Brussel en Antwerpen kon ook Gent niet achterblijven en dus volgde de Gentse Koninklijke Academie haar voorgangers in 1955.⁶¹

In deze beginjaren was er geen hoofdzakelijk doel om onafhankelijke pottenbakkers te vormen, want hiervoor was zowel het aantal beschikbare uren te kort, alsook de noodzakelijke professionele voorziening te duur.⁶² Bovendien waren deze keramiekklassen meestal opgenomen als onderdeel van meer veelzijdige opleidingen, zoals een bredere vorming in verscheidene decoratieve kunsten.⁶³ Desondanks deze aanvang van het keramiekonderwijs aan het nodige niveau ontbrak, vormde het voor talrijke kunstenaars een degelijke omgeving en context om vrij met het medium te exploreren.⁶⁴

Vorming van een nieuwe generatie Antwerpse keramisten in de keramiekklas van Olivier Strebelle

In 1953 vestigde de Antwerpse Academie voor Schone Kunsten een keramiekklas, de eerste onafhankelijke en professionele keramiekopleiding in Antwerpen. Deze is ontstaan op vraag van enkele studenten die graag met deze kunsttak wilden experimenteren. Hiertoe behoren ook Lutgart De Meyer en Louise Servaes, waardoor zij mee de basis hebben gelegd voor keramisch onderwijs in Antwerpen. In 1952 ontdekten zij, samen met enkele medeleerlingen van de Academie, tijdens het rondzwerven in het gebouw een keramiekoven in een lege ruimte.⁶⁵ Hiermee wilden ze graag dingen uitproberen, zoals klassieke kleine potjes maken aan de hand van klei overschotten.⁶⁶ Na herhaalde weigeringen van de directie, wegens brand-

⁵⁴ Piet Baudouin, *Tentoonstellingscatalogus Les Métiers d'Art de la province d'Anvers*.

⁵⁵ Piet Baudouin, *Tentoonstellingscatalogus Les Métiers d'Art de la province d'Anvers*.

⁵⁶ Poulain, "Van koudgelakte speelereien tot studio pottery," 361.

⁵⁷ Heiremans, *Art Ceramics*, 10.

⁵⁸ Fontier, "Van Art Deco tot installatie," 202.

⁵⁹ Poulain, "Van koudgelakte speelereien tot studio pottery," 365.

⁶⁰ Waegemans, Pil en Brown, *Hands, Eyes, Ceramics*, 51.

⁶¹ Heiremans, *Art Ceramics*, 10.

⁶² Heiremans, *Art Ceramics*, 10.

⁶³ Heiremans, *Art Ceramics*, 10.

⁶⁴ Waegemans, Pil en Brown, *Hands, Eyes, Ceramics*, 13.

⁶⁵ Frank Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon. 93 maar zo jong van jaren," *Gazet van Antwerpen*, maart 2018.

⁶⁶ Lutgart de Meyer (Belgische keramiste), interview door Eva Vervacke (student Universiteit Gent), mei 2023. Zie bijlage I, 27.

en ontplofingsgevaar, werd toch toestemming gegeven om ermee te experimenteren.⁶⁷ De kunst van de aarde en het vuur vraagt echter een degelijke technische kennis en het was tijdrovend om de knepen van het vak op zichzelf te ontdekken.⁶⁸ Vanuit grote interesse en een verlangen om bij te leren over dit medium, vroegen de leerlingen zelf om er onderricht in te krijgen en drongen ze bij de directie aan dat er een leraar voor deze discipline zou worden aangesteld. Dankzij hun initiatief werd de toen 27-jarige Olivier Strebelle in 1953 aangesteld door de Antwerpse Academie als leraar keramiek.⁶⁹

Strebelle was ondanks zijn jonge leeftijd bij zijn aanstelling als docent toch al vrij ervaren.⁷⁰ Hij groeide op in een kunstenaarsgezin en volbracht zijn vorming in keramiek en beeldhouwkunst. Als medeoprichter van de kunstenaarsgroep Ateliers Du Marais, die hij samen met onder andere de CoBrA-leden Pierre Alechinsky (°1927) en Christian Dotremont (1922-1979) opzette, had zijn naam al enige bekendheid in de kunstwereld.⁷¹ Hij was een belangrijke persoon om in de naoorlogse context die opkomende tendens richting sculpturale kunst aan te wakkeren.⁷² Door zijn succesvolle carrière als beeldhouwer-sculpteur was hij dan ook één van de koplopers om het keramische medium in België naar een artistiek niveau te tillen.⁷³ Hij verkeeg voor zijn deelname aan Expo 58 veel lof omwille van zijn experimentele en originele benadering van keramiek.⁷⁴ Hij werd beschouwd als één van de belangrijkste kunstkeramisten van België, met faam tot in het buitenland.⁷⁵ Het is dan ook niet verwonderlijk dat de Antwerpse Academie hem uitkoos als docent voor het nieuwe vak. Drie jaar na zijn aanstelling als titularis werd hij voor zijn keramieken bekroond met de Prijs van Rome voor Beeldhouwkunst, wat erop mag wijzen dat zijn aanstelling wel degelijk terecht was.⁷⁶

De keramiekles kende meteen succes, want velen sloten zich aan bij de lessen om zo deel uit te maken van de artistieke vernieuwing van de kunstceramiek. Strebelle kon dit beamen, want bij zijn aanstelling merkte hij meteen het heersende enthousiasme onder de studentengroep om met keramiek aan de slag te gaan. Onder hem ontplooiden zijn leerlingen – waaronder Louise Servaes, Lutgart De Meyer, Paul Ausloos, Jan Dries, Willy Meysmans, Jef Verheyen, Dani Franque, Jan van de Kerckhove en Theo Melens – zich snel.⁷⁷ Dat was het begin van de befaamde Antwerpse keramiekklas, waarbij Strebelle als docent deze volgende generatie keramisten kon opleiden en de kunsttak op die manier kon laten groeien. België kende immers nog geen lange traditie van kunstkeramiek met vernieuwende en hedendaagse vormen.⁷⁸ Zijn studentengroep toonde aan dat er zowel mannen als vrouwen geïnteresseerd waren in keramiek. Zoals eerder vermeld, werd keramiek vaak als een vrouwelijk kunstmedium benaderd. De keramiekklas spreekt dit stereotiepe beeld duidelijk tegen door aan te tonen dat het medium in die periode helemaal geen gereserveerd vrouwenonderwerp was.⁷⁹ Men kan zelfs stellen dat er meer mannelijke dan vrouwelijke leerlingen in de klas zaten.

⁶⁷ Jaak Fontier en Hugo Brutin, *Keramiek in Vlaanderen: hedendaagse keramisten en hun werk* (Tielt: Lannoo, 1986), 28.

⁶⁸ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 28.

⁶⁹ De Meyer interview.

⁷⁰ Heiremans, *Art Ceramics*, 10.

⁷¹ Heiremans, *Art Ceramics*, 152.

⁷² Heiremans, *Art Ceramics*, 7.

⁷³ Waegemans, Pil en Brown, *Hands, Eyes, Ceramics*, 51.

⁷⁴ Fontier, "Van Art Deco tot installatie," 202-203.

⁷⁵ Adelbert van de Walle, *Tentoonstellingscatalogus kunstceramiek: klas van Strebelle*, 1956, Collectie: Jef Verheyen Archive, Doos Keramiek, Heffen: Jef Verheyen Archief.

⁷⁶ De Cnodder, *Tentoonstellingscatalogus Scheppende Handen in Ambacht en Nijverheid*.

⁷⁷ Fontier, "Van Art Deco tot installatie," 202.

⁷⁸ Heiremans, *Art Ceramics*, 8.

⁷⁹ De Meyer interview.

De leerlingen van de keramiekklas bleken niet alleen enthousiast, maar ook talentvol. De resultaten na één jaar scholing leverden bewondering op voor zowel de doeltreffendheid van Strebelle's leraarschap als voor het talent die de jonge keramisten bezaten.⁸⁰ Velen van hen droegen eraan bij om de keramische kunstdiscipline uit het louter utilitaire en functionele te bevrijden en het hiernaast ook een autonome artistieke waarde aan te meten.⁸¹ Op de tentoonstelling *Kunstceramiek van Olivier Strebelle en leerlingen* in het Geneste Museum van Decoratieve Kunsten (1956) waren dan ook twaalf van zijn studenten, zowel mannen als vrouwen, vertegenwoordigd.⁸² Ook De Meyer stelde hier keramische werken tentoon, waarover later meer. Opvallend genoeg is Louise Servaes geen deelnemer aan deze tentoonstelling, ondanks het feit dat zij wel degelijk een studente van Strebelle was.⁸³

De Vlaamse kunstkeramiek was dus met Strebelle en enkele van zijn leerlingen duidelijk aan een opgang bezig. Ook al zijn slechts enkelen van de studenten van de keramiekklas langdurig en op professioneel niveau met keramiek bezig gebleven, het mag duidelijk zijn dat zij ertoe bijgedragen hebben keramiek evenwaardig te stellen als sculptuur en beeldende kunst. Zo getuigt een persartikel dat op 6 april 1957 verscheen in de *Vooruit*:

De gebakken en geglazuurde aarde verovert onze tijd – en met genoeg kunnen we aanstippen, dat België in dit opzicht niet voor 't buitenland onderdoet. [...] Eén der initiators, die onze keramiek op internationaal peil brachten, is Olivier Strebelle. (zie *Vooruit* van 4 en 15 juli 1956). Het ware nochtans verkeerd, te menen dat enkel hij, Caille en nog een paar meesters, het kwasi-monopolium van die prachtige techniek in pand hebben. Deze voorgangers vormen nu <school>, en dat begrip mag hier in zijn brede kunsthistorische, niet in eng pedagogische betekenis gevat worden. Alleen reeds te Antwerpen komt een hele reeks jonge keramisten naar voren. Na hun studies in de Akademie-ateliers te hebben voltooid, passen ze elk op hun manier de <kunst van het vuur> toe op de zo uiteenlopende noodwendigheden welke ervoor bestaan. De loopbaan van keramieker stellen ze evenwaardig naast deze van kunstschilder of beeldhouwer.⁸⁴

Het mag duidelijk zijn dat de keramiekklas van Strebelle belangrijk was voor de ontwikkeling van kunstkeramiek en dat veel studenten een succesvolle carrière opstartten na hun vorming bij hem. Toch liet de opleiding hen niet volledig evolueren tot kunstkeramisten met eigen stijl en werd Strebelle ook niet altijd als een even gewaardeerde docent beschouwd. Zo getuigt De Meyer zelf dat ze niet heel goed klikte met zijn manier van werken, aangezien hij heel figuratief te werk ging en zij liever de abstracte weg wou inslaan.⁸⁵ Als ze met abstractere keramieken kwam aanzetten, bleek dat niet naar de zin van Strebelle, die sterk zijn eigen stempel wou drukken op het werk van zijn leerlingen.⁸⁶ Bovendien was Strebelle nog erg jong bij zijn aanstelling, waardoor hij zelfs jonger was dan een aantal van zijn leerlingen. Hij was niet onervaren, maar wel nogal jong om al veel te vertellen en zo ontdekten velen het medium ook op eigen initiatief.⁸⁷ Ook Jan Dries liep niet over van enthousiasme voor zijn keramiekleraar. Hij vond hem zeer ambitieus, waar op zich niks verkeerd mee is, maar het maakte hem pretentieuus. Om zijn aanzien te vergroten wilde Strebelle zijn studenten zo lang mogelijk in de leer houden en ze moesten er ook op bedacht zijn in de schaduw van de

⁸⁰ Het Handelsblad, *De Antwerpse Salons*, 18 oktober 1955, Collectie: Jef Verheyen Archive, schuif krantenartikels, Heffen: Jef Verheyen Archief.

⁸¹ Fontier, "Van Art Deco tot installatie," 204.

⁸² Heiremans, *Art Ceramics*, 11.

⁸³ Lutgart de Meyer (Belgische keramiste), persoonlijk en informeel gesprek met Eva Vervacke (student Universiteit Gent), maart 2024. Zie bijlage II, 1.

⁸⁴ A.V., *Een oeroude techniek op nieuwe banen. Jonge Antwerpse keramisten*, 6 april 1957, Collectie: Jef Verheyen Archive (inv. nr. JV_40_10), schuif krantenartikels, Heffen: Jef Verheyen Archief.

⁸⁵ De Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

⁸⁶ Peter De Laet, Katrien Jacobs en Dennis van Mol, *G58: catalogus bij de tentoonstelling in Museum Albert Van Dyck* (Schilde: Gemeentebestuur Schilde en werkgroep Museum, 2008), 12.

⁸⁷ Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

meester te blijven.⁸⁸ Hierdoor mochten ze bijvoorbeeld wel vormen maken en bakken, maar niet glazuren.⁸⁹ Strebelle was eerder een ambachtsman en zijn leerlingen leerden bij hem wel potjes en vaasjes draaien, maar ze wilden duidelijk verder dan dat door zich plastisch uit te leven en zich niet tot ambacht of decoratie te beperken. Over het algemeen werd er in de Academie niet vaak naar recente kunstbewegingen gewezen, knoopten de lessen nog dicht aan bij een eeuwenoude traditie van figuratie en moesten studenten op eigen houtje op zoek naar experiment en vernieuwing.⁹⁰ Het contact met Strebelle was moeilijk en hij voerde in zijn scheppingen een ander soort compositie, waardoor zijn studenten, nadat ze van hem de basisprincipes van de keramiektechniek leerden, zijn les snel terug verlieten en hun eigen creatieve weg op gingen.⁹¹ De groep studenten van de keramiekklas was namelijk een hechte groep vrienden geworden, die na de studie samen optrokken en via eigen contacten in de creatieve omgevingen van Antwerpen aan hun inhaalbeweging konden beginnen. Zo wisten De Meyer en Servaes als leerlingen van Strebelle op eigen initiatief van durf en doorzettingsvermogen perspectieven te openen voor een tot dan toe weinig ontgonnen terrein.

⁸⁸ Johan De Roey, "De ramen van de Raapstraat," *De Nevelvlek. Parijs aan de Schelde: Antwerpen 1950-1958 – Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift* 15, nr. 57 (1997): 110.

⁸⁹ De Roey, "De ramen van de Raapstraat," 110.

⁹⁰ De Roey, "De ramen van de Raapstraat," 111.

⁹¹ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 28.

G58: bakermat van innovatie voor jonge abstracte kunstenaars

Schreeuw om aandacht voor jonge abstracte kunstenaars van diverse media

Om een grondig inzicht te verkrijgen in de oprichting en ontwikkeling van de kunstenaarsgroep G58, heb ik diverse publicaties bestudeerd die een uitgebreide en gedetailleerde beschrijving van de geschiedenis van dit initiatief bieden. In de daaropvolgende twee hoofdstukken baseer ik mij uitsluitend op informatie uit deze bronnen.⁹²

Het jaar 1958 wordt door velen beschouwd als een breukjaar in de beeldende kunsten, gekenmerkt door belangrijke ontwikkelingen en verschuivingen. Zo vond toen Expo 58 plaats, de wereldtentoonstelling in Brussel, maar was er ook de oprichting van G58 in Antwerpen, een collectief van jonge kunstenaars die streefden naar een eigentijdse kunstexpressie. Zowel Servaes als De Meyer maakten deel uit van dit collectief en waren zelfs stichtende leden ervan (afbeelding 1). De oprichting van dit collectief kent verschillende redenen.

Zo heerste er enerzijds in de jaren '50 een soort cultuurstrijd tussen figuratieve kunstenaars, die vaak als docent verbonden waren aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, en een nieuwe generatie abstracte kunstenaars. Zoals eerder vermeld waren de docenten aan de Academie overwegend voorstanders van figuratie en drongen ze dit perspectief sterk op aan hun studenten. Abstracte benaderingen werden vaak afgekeurd, wat leidde tot spanningen en frustraties onder de jongere kunstenaars die zich aangetrokken voelden door meer moderne en abstracte kunstvormen. Dit creëerde een drang om hun eigen artistieke stem te vinden en te uiten en vooral de wil om iets te ondernemen en verandering te brengen. Een aantal studenten van de academie beschikten na hun studie over een atelier, dat naast werkplek tegelijk functioneerde als een ontmoetingsplek voor kunstenaars. Zo had Lutgart De Meyer haar atelier in de Hoogstraat waar wekelijks bevriende kunstenaars op bezoek kwamen. De band tussen hen was hecht en ging verder dan louter professionele samenwerking; zij organiseerden regelmatig sociale evenementen, zoals verkleedpartijen en muziekavonden. Deze ruimte droeg bij aan de groei van de groep, die steeds sterker verlangde naar een bredere zichtbaarheid en een eigen centrum voor kunstenaars. G58 vormde zich organisch als reactie op deze situatie, niet als een formeel opgelegd initiatief, maar als een uiting van de gezamenlijke wens van deze kunstenaars om een platform te creëren voor hun vernieuwende werk en hun kunst in de publieke sfeer te brengen.⁹³ Je kan dus veronderstellen dat G58 vanuit een gevoel van onvrijheid die men ervoer aan de Academie ontstaan is, maar het is geen zekerheid en al zeker niet de enige reden waarom de groep gevormd werd.

In de periode rond 1958 ondervonden jonge kunstenaars in Antwerpen aanzienlijke moeilijkheden bij het tentoonstellen van hun werk. Twee voornaamste obstakels kunnen hiervoor worden geïdentificeerd: ten eerste was er een tekort aan galerijen in Antwerpen die gespecialiseerd waren in moderne kunst, en ten tweede lag de focus van de bestaande tentoonstellingsruimtes voornamelijk op gevestigde kunstenaars. Deze omstandigheden veroorzaakten aanzienlijke barrières voor jonge, niet-gevestigde kunstenaars die moeite hadden om tentoonstellingsruimte te verkrijgen binnen het Antwerpse kunstlandschap. Dit probleem was niet beperkt tot jonge kunstenaars alleen; ook kunstenaars die werkzaam waren in andere media dan schilderkunst stuitten op soortgelijke moeilijkheden. Als reactie hierop streefde de groep jonge kunstenaars, die zich later zouden verenigen onder de naam G58, ernaar de kunstwereld te diversifiëren door naast

⁹² Die bronnen zijn: De Laet, Jacobs en van Mol, *G58: catalogus bij de tentoonstelling in Museum Albert Van Dyck*. ; Hedwig Bex-Verschaeren, "Ontstaan en historiek G58-Hessenhuis," in *G-58 Hessenhuis*, red. Hedwig Bex-Verschaeren. (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1973). ; Luc Denys, *G58-85 Catalogus* (Antwerpen: Educatieve Dienst van de Musea, 1985).

⁹³ Marc Callewaert, *Tijdschrift der stad Antwerpen* 5, nr. 1 (1959): 15.

beeldende kunst ook andere kunstvormen zoals fotografie, film, literatuur, poëzie, theater en design onder de aandacht te brengen.

Daarnaast moet de oprichting van G58 worden gezien in de bredere context van Expo 58, de Wereldtentoonstelling die in Brussel plaatsvond. Deze wereldtentoonstelling bood een platform voor de presentatie van vernieuwende kunst en ambachten. Binnen deze context stelde de provincie Antwerpen een tentoonstelling samen onder de titel *Scheppend Ambacht in de Provincie Antwerpen*, waaraan De Meyer en Servaes beide deelnamen. Deze tentoonstelling, die een belangrijke rol speelde in de promotie van keramische kunst, benadrukte de vernieuwing en innovatie binnen dit vakgebied. Expo 58 opende eveneens mogelijkheden voor de bevordering van kunstambachten via initiatieven van het ministerie van Onderwijs. Een bijzonder project was het *Nationaal Salon voor Modern Sociaal Meubel*, dat gericht was op het tentoonstellen van hoogstaande artistieke producten vervaardigd in België. Dit salon had tot doel de kwaliteit en vernieuwing binnen de Belgische kunstambachten te accentueren. Binnen het kader van dit salon kregen Servaes en De Meyer opnieuw de kans om deel te nemen, want de keramisten van de keramiekklass van Strebelle speelden hierin een prominente rol. Zo kregen zij de gelegenheid om modelkamers in te richten, met speciale aandacht voor eetkamers, slaapkamers en zithoeken. Lutgart De Meyer en Louise Servaes konden op die manier hun keramische ontwerpen presenteren in een context die zowel artistiek als functioneel gewaardeerd werd. (fotos van in archief LDM – keramiek op de kast etc). Geïnspireerd door het vooruitgangdenken en de optimistische sfeer van Expo 58 en diens initiatieven rond kunstambachten, wilden de jonge kunstenaars eveneens een eigen tentoonstellingsruimte ontwikkelen. Als dit zou opgericht worden in '58 kon men mee surfen op het succes van de Wereldtentoonstelling als een ideaal moment om hun werk aan een breder publiek te tonen. Dit moest uiteraard geodokeurd worden door de stad Antwerpen en om hun vraag richting het stadsbestuur kracht bij te zetten, haalden zij eveneens Expo 58 aan als een unieke gelegenheid. Zo zou niet alleen Brussel veel aandacht verkrijgen, maar zou ook het prestige van Antwerpen als kunststad versterkt worden en tevens de zichtbaarheid van diens opkomende kunstenaars bevorderd.

G58-Hessenhuis: Centrum voor hedendaagse kunstuizingen

Als ideale plek voor hun tentoonstellingsruimte dachten de G58-leden aan het Hessenhuis. Voordat dit echter werd goedgekeurd, kregen ze al de gelegenheid om, met de steun van de Antwerpse burgemeester Lode Craeybeckx (1897-1976), exposities te houden in het Kasteel Middelheim. Uiteindelijk werd dan toch in 1958 het Hessenhuis officieel ter beschikking gesteld aan het kunstcollectief G58, sindsdien onder de noemer G58-Hessenhuis, waardoor de groep kunstenaars hun kunstwerken in dit historisch pand konden tentoonstellen. G afkomstig van Groep en 58 verwijzen naar het jaar van oprichting.

Het Hessenhuis, een oud pakhuis uit de 16e eeuw, heeft een rijke geschiedenis, hoewel een gedetailleerde beschrijving hiervan buiten het bestek van dit onderzoek valt. Het gebouw, gelegen in de schilderachtige havenbuurt, was gekarakteriseerd door zijn oude, donkere uitstraling en de zolder met eiken balken en gebinten. Deze zolderruimte bood een indrukwekkende tentoonstellingsruimte, waarin het werk van de leden van G58 leek te zweven. Zo ook de keramieken van Servaes en De Meyer.

Het belangrijkste doel van G58 was tweeledig: ten eerste, het publiek naar het Hessenhuis leiden en daarmee naar hun tentoonstellingen van moderne abstracte kunst. Ten tweede, bevorderde de groep een gevoel van verbondenheid en samenhang tussen verschillende kunstvormen als uitingen van dezelfde tijd en levensgevoel. Dit bevorderde de idee dat alle kunstdisciplines een gezamenlijke expressie van de hedendaagse werkelijkheid vormden. Deze inclusieve benadering betekende dat hun activiteiten niet beperkt bleven tot de beeldende kunst, maar ook andere kunstdisciplines omvatten. Op die manier maakten de

keramische kunstwerken van Louise Servaes en Lutgart De Meyer er volwaardig deel van uit. Iets wat ze bovendien zelf hadden bereikt door aan de basis van de oprichting het collectief te staan. Omwille van die doelstellingen werden de 'Vrijdagavonden van het Hessenhuis' georganiseerd. Deze avonden, die om de twee weken plaatsvonden, omvatten een verscheidenheid aan culturele activiteiten, waaronder voordrachten, muziekwitvoeringen, experimenteel kamertoneel en literaire avonden. Deze evenementen werden gekenmerkt door een hoge artistieke kwaliteit en een resolute moderniteit, waarmee het Hessenhuis zijn rol als 'centrum voor hedendaagse kunstuitingen' bevestigde. De term 'centrum' is hierin significant, omdat deze niet slechts duidt op een extra tentoonstellingsruimte in Antwerpen, maar op een bruisend epicentrum van artistiek leven, dat fungeerde als een ontmoetingsplaats voor kunstenaars en publiek op zowel lokaal, nationaal als internationaal niveau.

G58 volgde dus een duidelijk en eenvoudig, maar ambitieus programma. Enerzijds fungeerde de groep als een klankbord voor levende kunst, anderzijds streefde zij ernaar zo toegankelijk en open mogelijk te blijven voor de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst. Dit hield in dat zij continu in contact stonden met de meest recente artistieke trends en pogingen deden om de betekenissen ervan te ontsluiten. Als keramisten konden Servaes en De Meyer in deze context dus constant met hun medium keramiek experimenteren en het laten evolueren.

De impact van G58 op het Antwerpse kunstleven was aanzienlijk, meer dan de oprichters aanvankelijk hadden kunnen voorzien. De 30 leden die in de zomer van 1958 het Hessenhuis in gebruik namen, hebben een blijvende invloed gehad op de kunstscène. Het Hessenhuis, ondanks zijn enigszins afgelegen ligging, werd al snel een belangrijk en noodzakelijk referentiepunt voor iedereen die geïnteresseerd was in beeldende kunst. Het ontving uitgebreide media-aandacht, met geïllustreerde reportages in dagbladen en weekbladen en twee televisie-uitzendingen door de Vlaamse televisie.

Uiteindelijk kwam de groep in 1962 tot een einde. Voor de meeste leden had het Hessenhuis zijn doel bereikt en zij wensten verder te gaan, onafhankelijk van het collectief.

Lutgart De Meyer en Louise Servaes hun rol binnen G58

De groep G58 bestond uit 30 stichtende leden, waarvan 28 plastische kunstenaars, één kunstcriticus en een dichter die de functie van secretaris vervulde.⁹⁴ Onder de stichtende leden bevonden zich Lutgart De Meyer en Louise Servaes, die beide de enige vrouwelijke leden van het collectief waren. Voor hen betekende dit een aanzienlijke uitdaging om hun plaats binnen de groep te vestigen. In een door mannen gedomineerde omgeving was het noodzakelijk voor vrouwen om extra inspanningen te leveren om erkenning te verkrijgen.⁹⁵

Lutgart De Meyer, als stichtend lid van G58, nam deel aan alle tentoonstellingen van de groep met haar keramische werk. Echter, haar betrokkenheid bij de feitelijke oprichting van G58 in het Hessenhuis was enigszins beperkt, omdat zij eind 1957 beviel van haar eerste kind.⁹⁶ Deze situatie illustreert de bijkomende moeilijkheden waarmee vrouwelijke kunstenaars worden geconfronteerd in de kunstwereld. Het moederschap verminderde haar kansen en tijd om zich volledig te wijden aan haar carrière, een situatie die vaak het gevolg is van patriarchale normen die vrouwen in de kunst belemmeren zodra zij moeder worden.

⁹⁴ Luc Denys, "Het Hessenhuis verleden en toekomst," *onbekend tijdschrift* (1985): 17-18.

⁹⁵ De Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

⁹⁶ De Laet, Jacobs en van Mol, *G58: catalogus bij de tentoonstelling in Museum Albert Van Dyck*, 12-13.

Haar werk die ze op de G58 tentoonstellingen voorstelde, viel alvast in de smaak. Zo getuigt de pers: Lutgart De Meyer maakte een reeks fraaie wandplastieken, waarin archaïsche herinneringen op onverwachte wijze verjongd en verfrist worden.⁹⁷

Ook Louise Servaes nam deel aan elke G58 tentoonstelling en ook haar werk werd in de pers gelauwerd: Monumentaal is trouwens ditmaal het meeste werk der keramisten. Van Louise Servaes zijn er drie grote, zeer konstruktief opgezette komposities, ware skulpturen maar met daarbij de kostbaarheid en de gevoeligheid van het eindeloos genuanceerde glazuur.⁹⁸ Naast haar rol als stichtend lid was zij bovendien ook bestuurslid van G58.⁹⁹ Aanvankelijk bestond het bestuur uitsluitend uit mannen, maar kunstschilder Bert De Leeuw (1926-2007) trok zich terug ten gunste van Servaes, met de motivatie “opdat ook de vrouwen vertegenwoordigd zouden zijn in het bestuur” (zoals vermeld in het artikel). Deze uitspraak kan worden gezien als een manifestatie van conservatieve en seksistische opvattingen, waarbij de benoeming van Servaes werd gepresenteerd als een kwestie van genderrepresentatie in plaats van op basis van haar competenties of artistieke kwalificaties. Dit weerspiegelt de invloed van traditionele genderrollen.

⁹⁷ Marc Callewaert, “Tweede Groepstentoonstelling G58. Verruiming en verdieping,” *Gazet van Antwerpen*, 24 november 1959.

⁹⁸ Marc Callewaert, “Tweede Groepstentoonstelling G58.”

⁹⁹ Johan De Roey, “de toekomst van een herinnering,” *Knack Magazine* 16, nr. 4 (1986): 16-18.

Louise Servaes: Antwerpse kunstkeramiste met internationale flair

Beknopte levensloop

Louise Servaes (afbeelding 2) werd op 29 januari 1923 geboren in de Vleminckstraat te Antwerpen.¹⁰⁰ Hoewel haar volledige naam Louise-Maria Servaes is, wordt in alle publicaties en archivalia uitsluitend verwezen naar haar als Louise Servaes.¹⁰¹ In informele contexten wordt ook vaak de bijnaam "Wiske" gebruikt, een aanduiding die door haar vrienden en kennissen wordt gehanteerd. De beschikbare biografische informatie over haar leven is beperkt. Vragen omtrent haar gezin en de mogelijk creatieve achtergrond van haar familie, locatie van lagere schoolvorming, huwelijkse staat, levenspartner en eventuele kinderen, konden in mijn onderzoek helaas niet worden beantwoord. De beschikbare documentatie richt zich voornamelijk op haar professionele leven, beginnend met haar opleiding aan de Antwerpse Academie, haar betrokkenheid bij de kunstenaarsgroep G58 en haar persoonlijke carrière als kunstkeramiste, die gekenmerkt wordt door nationale en internationale tentoonstellingen, prijzen en diverse artistieke bijdragen.

Allereerst voltooide ze een studie in Engelse literatuur, voordat ze zich wendde tot een meer artistieke discipline.¹⁰² In 1949, op 26-jarige leeftijd, begon ze haar opleiding aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen, waar ze aanvankelijk de opleiding figuurschilderen volgde.¹⁰³ Reeds tijdens deze studie toonde ze haar talent door in 1950 de Karel Verlatprijs¹⁰⁴ te winnen met een schilderij van een uil, onder het leraarschap van de animistische kunstschilder Jozef Vinck (1900-1979).¹⁰⁵ Na het voltooien van deze opleiding vervolgde ze haar studie aan het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten, dat sinds 1885 verbonden was aan de Academie en zich richtte op post-academische vormingen. Hier koos ze voor de studie sier- en monumentale kunst, gedoceerd door Julien van Vlasselaer (1907-1982), kunstschilder en ontwerper van kartons voor wandtapijten en glasramen.¹⁰⁶ Tijdens deze studie ontdekte ze in 1952, samen met enkele medestudenten, waaronder Lutgart De Meyer, een ongebruikte keramische proefoven in een leegstaande ruimte van de Academie.¹⁰⁷ Zoals eerder vermeld, leidde deze ontdekking tot experimenten met keramiek. De studenten vroegen al snel om onderricht te verkrijgen in dit medium, gedreven door hun verlangen om bij te leren over het maakproces van keramieken. Servaes was dus één van de initiatiefnemers die ervoor zorgde dat de directie van de Antwerpse Academie in 1953 een leerkracht keramiek aanstelde, namelijk Olivier Strebelle. Als gevolg hiervan besloot Servaes haar studierichting te veranderen: zij ruilde de opleiding sier- en monumentale kunst voor de nieuw opgerichte opleiding keramiek, die ze één jaar lang volgde van 1953 tot '54.¹⁰⁸ Aanvankelijk wilde ze het keramische medium voornamelijk gebruiken om te experimenteren met nieuwe oppervlaktetexturen, die haar schilderkunst mogelijk konden verrijken.¹⁰⁹

¹⁰⁰ RKD, "Louise Servaes," laatst geraadpleegd op 10 augustus 2024, <https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fartists%2F99907>.

¹⁰¹ Paul Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw* (Brussel: Art in Belgium, 1999-2000), 1211.

¹⁰² De Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

¹⁰³ Hedwig Bex-Verschaeren, "Cataloog," in *G-58 Hessenhuis*, red. Hedwig Bex-Verschaeren. (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1973), 96.

¹⁰⁴ De Karel Verlatprijs wordt jaarlijks uitgereikt door de Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen aan een getalenteerde student van de academie als erkenning voor diens uitzonderlijke prestatie in de beeldende kunst. De prijs is een belangrijke erkenning binnen het kunstenveld, waardoor de winnaar kunstenaar bovendien extra zichtbaarheid en mogelijkheden verkrijgt.

¹⁰⁵ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁰⁶ Kurt de Boodt, *Van uw tijd? Kunstgrepen omtrent 58* (Mechelen: Stedelijke Musea, 2008), 37.

¹⁰⁷ de Boodt, *Van uw tijd? Kunstgrepen omtrent 58*, 37.

¹⁰⁸ Bex-Verschaeren, "Cataloog," 96.

¹⁰⁹ Hilde Serneels, *Filip Tas, Fotograaf: Kunstenaars in Antwerpen 1960-1970* (Antwerpen: Provinciebestuur, 1993), 71.

Servaes' eerste stappen in de basistechnieken van de keramiek stonden dus in functie van haar schilderkunstige ambities.¹¹⁰ Zoals uiteengezet in het hoofdstuk 'Vorming van een nieuwe generatie Antwerpse keramisten in de keramiekklass van Olivier Strebelle' bleek haar opleiding succesvol te zijn, hoewel vele studenten, waaronder Servaes zelf, slechts een korte tijd in deze studie doorbrachten. Na haar éénjarige keramiekopleiding besloot ze deze studie af te ronden om een eigen carrière als keramiste op te starten.

Haar tijd aan de Academie is heel vruchtbaar gebleken. Ten eerste heeft Servaes er een diversiteit aan opleidingen gevolgd, wat heeft bijgedragen aan de verfijning van haar artistieke vaardigheden. Door het samenbrengen van kennis en technieken uit uiteenlopende opleidingscontexten wist zij zich tot een veelzijdige kunstenaar met een unieke expressieve taal te ontwikkelen. Ten tweede legde ze tijdens haar opleiding waardevolle contacten met medestudenten, die een gedeelde interesse en passie voor keramiek en kunst koesterden. Dit ontwikkelde zich tot relaties die haar verdere leven zouden blijven beïnvloeden. Één van de meest betekenisvolle vriendschappen was die met Lutgart De Meyer. De band tussen De Meyer en Servaes groeide uit tot een intense vriendschap, gekenmerkt door gezamenlijke ervaringen, waaronder hun enthousiasme voor de experimenten met ontdekte keramiekoven van de Academie en de eerste jaren van het professoraat van Strebelle.¹¹¹ Als stichtende leden van de kunstenaarsgroep G58 deelden ze ook de opwinding en de creatieve energie die de groep voortbracht, wat leidde tot nog meer gemeenschappelijke herinneringen. Het is bovendien zeer waarschijnlijk dat de vele connecties die ze als student aan de Antwerpse Academie wist op te bouwen, dat ze uiteindelijk betrokken raakte bij de oprichting van het collectief. Daarnaast speelde de Academie een cruciale rol in het ontdekken en verder ontwikkelen van haar grote passie voor keramiek, wat haar carrière vormgegeven heeft.

Hoewel ze dus aanvankelijk voor de schilderkunst had gekozen, en hier bovendien duidelijk talent voor had, ontdekte Servaes al snel dat ze haar artistieke aspiraties vollediger kon uitdrukken in de kunst van het vuur.¹¹² Zo begon ze rond 1956 met haar eigen keramische productie, waarbij ze op basis van allerlei experimenten uitzonderlijke technische kennis wist te verwerven betreffende het creëren van onder andere genuanceerde kleurencombinaties en gladde en matte beeldoppervlakken.¹¹³ Ze was zo geboeid geraakt door keramiek, dat ze het schilderen uiteindelijk volledig opgaf en in mei 1957 een keramiekatelier opende in de Jodenstraat te Antwerpen.¹¹⁴ Hoe haar keramisch oeuvre evolueerde, wordt besproken in een volgend hoofdstuk.

Naast haar bekendheid als keramiste, wordt Louise Servaes eveneens genoemd als grafica.¹¹⁵ Ook de productie van ontwerpen voor boekbanden en stofomslagen worden aan haar naam toegeschreven.¹¹⁶ Daarnaast zou zij handgeweven creaties hebben vervaardigd, een ambacht dat zij vermoedelijk al rond 1959 beheerste.¹¹⁷ De brede en veelzijdige opleidingen die Servaes volgde, spelen waarschijnlijk een cruciale rol in haar uiteenlopende vaardigheden. In tegenstelling tot de hedendaagse kunstopleidingen, die vaak gespecialiseerder zijn, werd in haar tijd, ondanks de keuze voor een specifieke studie, een uitgebreide scholing in diverse disciplines geboden. Voor Servaes zal dit dus niet anders geweest zijn toen ze begin jaren '50 van vorige eeuw lessen schilderkunst volgde. Ondanks deze aanwijzingen is mijn onderzoek echter

¹¹⁰ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 29.

¹¹¹ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 29.

¹¹² Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹¹³ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹¹⁴ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 29.

¹¹⁵ Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw*, 1211.

¹¹⁶ RKD, "Louise Servaes"

¹¹⁷ CV Louise Servaes, NDK Archief, Map NDK 1764 Servaes Louise, Gent: Design Museum.

niet in staat geweest om verdere details over deze creatieve activiteiten te achterhalen. Informatie over de data, vormgeving, en beelden van dergelijke producties blijft vooralsnog onvindbaar.

Tijdens haar loopbaan als keramiste heeft Louise Servaes aanzienlijke erkenning verworven voor haar artistieke werk. Ze nam deel aan diverse tentoonstellingen, zowel nationaal als internationaal, wat getuigt van de waardering voor haar oeuvre binnen de kunstwereld.¹¹⁸ In de loop van de jaren 1950 werd haar werk opgenomen in de belangrijkste reizende tentoonstellingen van Belgische kunst, en ze kreeg bovendien de gelegenheid om individuele tentoonstellingen te houden.¹¹⁹ In België werden haar werken onder meer geëxposeerd in Brussel, Gent, Antwerpen en Oostende.¹²⁰ Dit is bijzonder opmerkelijk, aangezien het voor vrouwelijke kunstenaars in die tijd een uitdaging was om solotentoonstellingen te organiseren, vooral in een medium zoals keramiek, dat op dat moment nog niet algemeen als mainstream werd beschouwd binnen de beeldende kunsten. Hoewel het keramische medium geleidelijk aan meer waardering begon te krijgen, bleef het toch nog vaak als minderwaardig beschouwd binnen de kunstwereld. Servaes' deelname aan buitenlandse tentoonstellingen, zoals die in Londen, Amsterdam, Berlijn en Faenza, onderstreept de internationale allure van haar werk.¹²¹ Met name haar deelname aan exposities in Faenza, dat wordt beschouwd als één van de keramische hoofdsteden van Italië, was een prestigieuze gelegenheid en benadrukte de aanzienlijke kwaliteit en artistieke waarde van haar keramische oeuvre.¹²²

In de tweede helft van de jaren 1970 werd Louise Servaes geconfronteerd met diverse praktische omstandigheden die haar dwongen haar keramische activiteiten geleidelijk te reduceren.¹²³ Dit resulteerde in een geleidelijke beëindiging van haar carrière als producerend keramiste. Vanwege het gebrek aan gedetailleerde informatie is het niet mogelijk om met zekerheid te stellen of patriarchale structuren een rol hebben gespeeld in de koerswijziging van Servaes' carrière. Evenmin zijn er gegevens beschikbaar over haar gezinsleven, waardoor het onduidelijk blijft of haar afname in keramische productie het gevolg was van familiale verplichtingen of huishoudelijke verantwoordelijkheden. Deze lacune in de biografische gegevens bemoeilijkt een grondige evaluatie van de invloed van genderrollen op haar professionele keuzes.

Desondanks bleef Servaes actief met kunst bezig, want ze begon opnieuw te tekenen en schilderen.¹²⁴ Verder had zij gedurende de jaren 1970 een onderwijsfunctie aan de Academie van Borsbeek, maar de specifieke vakken die zij daar doceerde zijn helaas niet gedocumenteerd.¹²⁵ Tevens gaf zij tot 1988 les aan de Academie voor Schone Kunsten te Mechelen.¹²⁶ Op 6 oktober 2010 overleed Louise "Wiske" Servaes overleed in Antwerpen, op de leeftijd van 87 jaar.¹²⁷

¹¹⁸ Lode Craeybeckx, *Belgische beeldhouwkunst in Middelheim* (Antwerpen: Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, 1974), 108.

¹¹⁹ Serneels, *Filip Tas*, 71.

¹²⁰ *Catalogus Tweede Groepstentoonstelling Hessenhuis Antwerpen*, 1959, Collectie: Archief Lutgart De Meyer, Doos Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

¹²¹ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹²² Alfons Jan De Vogelaere, "Keramische plastiek in Vlaanderen," *Ons Erfdeel* 28, (1985): 358.

¹²³ Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹²⁴ Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹²⁵ Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw*, 1211.

¹²⁶ Craeybeckx, *Belgische beeldhouwkunst in Middelheim*, 108.

¹²⁷ *Overlijdenskaartje Louise Servaes*, 2010, Collectie: Archief Lutgart De Meyer, Doos Varia, Antwerpen.

De handopbouw: een lijdzame, maar kundige techniek

Zoals eerder vermeld, kende de keramiek een opleving vanaf de jaren '50 van de vorige eeuw. Deze periode zag tevens de opkomst van vrije keramische creaties, scheppingen die uit de losse hand vervaardigd worden, zonder gebruik van een draaischijf.¹²⁸ Naast de traditionele keramische productie op de draaischijf, ontwikkelde zich namelijk een vrije keramische sculptuur, waarbij talrijke vormen met de hand werden opgebouwd in een vrije compositie.¹²⁹ Louise Servaes behoort tot de generatie jonge kunstenaars die deze techniek hanteerde (afbeelding 3).

Het betreft hier de handopbouwtechniek of Colombin-techniek, genoemd naar Jean Colombin. Deze eeuwenoude methode, die al sinds de prehistorie in gebruik is, vereist aanzienlijke vaardigheid en geduld. In plaats van een draaischijf te hanteren, bouwde Servaes haar keramische creaties met de hand op door klei te vormen tot verschillende kleine 'worstjes'. Deze worstjes werden vervolgens tot een gewenst oppervlak opgebouwd (afbeelding 4).¹³⁰ Zodra de kleislierten in de gewenste vorm, en op of tegen elkaar geplaatst waren, werden ze plat gewreven om een egaal klei-object te creëren. Gedurende het gehele vormingsproces moest de klei constant vochtig blijven om de flexibiliteit te waarborgen.¹³¹

De keuze voor handopbouw maakt elk stuk uniek, waardevol en herkenbaar, zonder beperkingen op de omvang en vorm van de keramische objecten. Dit proces heeft echter ook nadelen, zoals de moeilijkheid van herstel bij beschadiging, omdat elk werk een *pièce unique* is en er bijgevolg geen mal beschikbaar is waarop men kan terugvallen.¹³²

Diverse kunstzinnige periodes: de artistieke evolutie van Louise Servaes' keramieken:

Het is niet eenvoudig om een strikt chronologische indeling van Louise Servaes haar loopbaan te vormen. De verschillende periodes van haar keramische activiteit kunnen niet nauwkeurig van elkaar onderscheiden worden, aangezien deze vaak in elkaar overlopen. Zo spitste ze zich in een bepaalde periode niet toe op louter één specifieke uitdrukkingvorm van keramiek. Bovendien keerde ze af en toe terug op eerdere productievormen of bleef ze haar hele carrière eenzelfde productievorm, tegelijk naast andere, produceren. Dit wijst erop dat haar loopbaan niet lineair was, maar een eerder dynamisch verloop kende, waarbij ze continu experimenteerde en herinterpreteerde. Op die manier is haar artistieke evolutie niet alleen een kwestie van vooruitgang, maar ook van reflectie en hernieuwde benadering van het medium. Toch deed ik een poging de periodes van elkaar te onderscheiden, aangezien het inzicht biedt in de ontwikkeling van haar werk en de diversiteit van haar artistieke uitdrukkingvormen.

Bij elke periode bespreek ik een selectie van Servaes' werken, ondersteund door foto's. Dit overzicht pretendeert echter niet een alomvattende bespreking te zijn van al haar werken, maar richt zich op een aantal stukken die haar artistieke evolutie illustreren. Bovendien is het niet mogelijk om alle keramische stukken afzonderlijk te behandelen. Ten eerste zou een gedetailleerde analyse van elk werk de reikwijdte van deze masterproef overschrijden. Ten tweede bleek het onmogelijk een sluitende lijst van haar *œuvre* op te

¹²⁸ de Boedt, *Van uw tijd? Kunstgrepen omtrent 58, 57.*

¹²⁹ Fontier, "Van Art Deco tot installatie," 204.

¹³⁰ Lenz, *Strong Women for Art*, 186-188.

¹³¹ Lenz, *Strong Women for Art*, 188.

¹³² Olivier Strebelle, *Correspondentie tussen J. Verheyen en O. Strebelle betreffende schade aan keramisch werk*, 1957, Collectie: Jef Verheyen Archive, Doos Keramiek, Heffen: Archief Jef Verheyen.

stellen, ondanks grondig onderzoek, waarbij veel informatie werd verzameld uit catalogi en archieven. Door gebrekkige archivering ontbreken vaak beschrijvingen, titels, dateringen en foto's van haar werken, waardoor het moeilijk is om vast te stellen welke specifieke werken op bepaalde tentoonstellingen te zien waren. Bovendien is het zeer waarschijnlijk dat niet alle tentoonstellingsdeelnames of opnames in catalogi zijn gedocumenteerd. Een consequente vastlegging van haar werk ontbreekt, waardoor het vandaag de dag onmogelijk is om een definitieve lijst van haar werken samen te stellen. Hoewel ik voor elke periode relevante werken heb kunnen identificeren om haar ontwikkeling te schetsen, kan ik daarom niet claimen een allesomvattend beeld te creëren. Desondanks bieden de bevindingen van mijn onderzoek een representatief overzicht, aangezien er voldoende werken beschikbaar zijn om de verschillende periodes van haar carrière uit te lichten.

Het beginjaar 1957: toegepaste keramiek met experimentele kleurnuances

In haar eerste jaren als zelfstandig keramiste richtte Servaes zich voornamelijk op toegepaste keramiek en het vervaardigen van decoratieve gebruiks- en siervoorwerpen, zoals vazen, schalen en kommen. Deze vroege werken worden gekenmerkt door een soberheid, voortkomend uit haar terughoudendheid in het gebruik van kleuren.¹³³ Ze experimenteerde op allerlei manieren om uitzonderlijke technische vaardigheden te ontwikkelen, met name op het gebied van genuanceerde kleurencombinaties en de uitwerking van oppervlakken, variërend van glad tot mat.¹³⁴ Zo getuigt haar *Fruitschaal* (afbeelding 5) uit 1957, vervaardigd in de Colombintechniek.¹³⁵ Hierin gebruikt Servaes louter de kleuren zwart en bruin. Deze combinatie van donkere kleuren keert terug in haar *Stel kommen* (afbeelding 6), eveneens vervaardigd in '57. Het betreft zes lood-geglazuurde kommen die aan de buitenkant zwart zijn en binnenin geëmailleerd werden in kaki-groen met roestbruine en zwarte kleurtoetsen. Haar *Vazen* (afbeelding 7, 8, 9), opnieuw alle drie vervaardigd in handopbouw en in hetzelfde jaar, spelen met diezelfde nuanceringen in kleur.¹³⁶ Deze keer echter met lichte tinten van grijs en wit. Dit verleent haar vazen een moderne uitstraling, waardoor de grens tussen toegepaste en moderne beeldende kunst bij deze stukken al bijzonder dun is.

In deze periode vervaardigde Servaes ook keramische sierstukken, waaronder een masker in reliëfkeramiek, wat haar experimenten met oppervlaktestructuren benadrukt.¹³⁷ Daarnaast creëerde ze sierschalen in diezelfde beginfase, zoals te zien op afbeelding 10. Het betreft een rechthoekig keramisch schaalpje, geglazuurd in diverse tinten blauw. Dit object is aan de onderzijde gesigneerd met 'SERVAES'. Niet al haar werken dragen een signatuur, wat toeschrijvingen aan haar oeuvre uiteraard bemoeilijkt. Wanneer haar werk wel gesigneerd is, gebeurt dit doorgaans met haar initialen 'LS' of 'WS' – wijzend op Louise of Wiske Servaes – of, zoals in dit geval, enkel haar achternaam.

Opvallend is dat Servaes haar werken in deze periode nog geen titels gaf, maar ze aanduidde met fysieke beschrijvingen, wat erop wijst dat ze haar werk nog niet primair als beeldende kunst beschouwde. Dit veranderde echter snel. In het daaropvolgende jaar, als lid van G58, begon ze geheel andere werken te produceren, waarbij ze zich meer richtte op het sculpturale. Desondanks blijven toegepaste werken door de jaren heen deel uitmaken van haar oeuvre en is de productie van dergelijke stukken niet beperkt tot deze vroege periode.

¹³³ de Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

¹³⁴ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹³⁵ Adelbert van de Walle, *Documentatie oeuvre Louise Servaes*, 1960, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum Kunstambachten, Map NDK 1764 Servaes Louise, Gent: Design Museum.

¹³⁶ Van de Walle, *Documentatie oeuvre Louise Servaes*.

¹³⁷ *Catalogus Scheppend Ambacht in de provincie Antwerpen 1958*, 1958, Collectie: Jef Verheyen Archive, Doos Keramiek, Heffen: Archief Jef Verheyen.

Bovendien werd haar creatieve vrijheid niet beperkt binnen de vervaardiging van functionele objecten. Ze experimenteerde met een breed scala aan vormen. Zo creëerde zij niet alleen vazen, maar ook crucifixe, decoratieve tegels die rondom spiegels geplaatst konden worden en papierhouders (afbeelding 11). De omvangrijke productie in deze beginjaren getuigt van haar bijzondere gedrevenheid en passie voor het keramische vak. Haar oeuvre is vanbij aanvang zeer divers, wat wijst op haar veelzijdigheid en haar vermogen om artistieke expressie te verbinden met zowel functionele als esthetische elementen.

Nieuwe artistieke richting in de jaren 1958-'59: monumentale en abstracte sculpturen

In de jaren 1958-1959 ontwikkelde Louise Servaes een vernieuwende benadering binnen haar keramische oeuvre. Ze streefde ernaar om met het keramische medium de grenzen van het toegepaste en ambachtelijke te overstijgen en een niveau te bereiken dat zich richtte op het zuiver artistieke, creatieve en zelfs monumentale sculpturale.¹³⁸ Als stichtend lid van de G58 groep wist ze deze ambitie te realiseren, zoals eerder besproken in het hoofdstuk over G58... In deze periode vervaardigde ze voornamelijk zuiver abstracte vormen die functioneerden als autonome sculpturen.¹³⁹ Haar *zuilen* en *composities* vormen een treffend voorbeeld van deze nieuwe artistieke richting. Het is dan ook met deze composities en keramische sculpturen dat ze deelnam aan de verschillende tentoonstellingen van G58.

Duidelijke voorbeelden van Servaes' keramische activiteit in deze periode zijn haar *Glazen Zuil* (afbeelding 12) vervaardigd in '58, en haar *Contrastzuil* (afbeelding 13) uit 1959. Het zijn beide autonome keramische sculpturen, opgebouwd uit een afwisseling van keramische en glazen blokjes.¹⁴⁰ In deze periode produceerde Servaes meerdere zuilen met een dergelijke combinatie van keramiek en glas, waarbij ze telkens varieerde in kleur en omvang. Opmerkelijk aan de *Glazen Zuil* is de textiele kwaliteit van de keramische tegels, die een lederachtige uitstraling hebben. Verder illustreren beide *Zuilen* Servaes' duidelijke voorkeur voor geometrische vormen en verticaliteit, en anderzijds haar verfijnde aandacht voor het verlevendigen van het oppervlak aan de hand van structuren en abstracte patronen.¹⁴¹ Deze sculpturen zijn tactiel van aard en worden gekenmerkt door hun rijk geschakeerde oppervlakken.¹⁴² Servaes speelde bovendien bewust met licht door het gebruik van glazen tegels, waardoor de textielachtige ruwheid van de werken afhankelijk van de lichtinval voortdurend wisselende visuele effecten creëert.¹⁴³ Deze dynamiek maakt haar werken niet alleen bijzonder boeiend, maar zorgt er ook voor dat ze vervreemden van hun eigen materiële begrenzingen.¹⁴⁴

Naast de *Zuilen*, waarin de nadruk al ligt op grafische decoratie, creëerde Servaes in deze periode ook verschillende *Composities*.¹⁴⁵ Ze experimenteerde voortdurend met vormen, wat resulteerde in een divers scala aan werken, van vlakke keramische wandversieringen tot rechtopstaande autonome sculpturen, allen gevormd uit uiteenlopende materialen. Een voorbeeld hiervan is haar *Compositie met buizen* (afbeelding 14), een autonoom keramisch beeldhouwwerk, waarin geometrische constructies en holle ruimtes centraal staan.¹⁴⁶ Met afmetingen van 70 x 58 x 35 cm overstijgt dit werk de conventionele verwachtingen van

¹³⁸ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 35.

¹³⁹ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁴⁰ De Laet, Jacobs en van Mol, *G58: catalogus bij de tentoonstelling in Museum Albert Van Dyck*, 67.

¹⁴¹ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 29.

¹⁴² Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁴³ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁴⁴ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁴⁵ *Keramiek in België '45-'60* (Deurne: Museum Sterckshof, 1981), 62.

¹⁴⁶ Bex-Verschaeren, "Catalogoog," 97.

keramische medium. Deze opvallende schaalvergroting is niet alleen kenmerkend voor de *Compositie met buizen*, maar geldt voor al haar sculpturen, variërend van zuilen tot wandversieringen, die in deze periode allemaal een opmerkelijke omvang hebben. Naast het inleggen van glas in haar *Zuilen*, gebruikt Servaes in haar *Composities* ook cement en andere materialen, die ze integreert in haar werken.¹⁴⁷

In deze periode raakte Servaes diep gefascineerd door de mogelijkheden van klei als medium om nieuwe texturen toe te voegen aan het oppervlak van een kunstwerk.¹⁴⁸ Ondanks haar focus op autonome sculpturen en abstracte composities, bleef Servaes ook in deze periode toegepaste stukken creëren. Zo vervaardigde ze in 1959 een geelgroen geglaazuurde vaas, wat aantoont dat haar artistieke praktijk zeer dynamisch is.¹⁴⁹

Innovatie en diversificatie in de jaren 1960: van panelen tot tegels

Ook in de vroege jaren 1960 bleef Louise Servaes tijdens haar lidmaatschap bij G58 verdergaan met het creëren en tentoonstellen van haar abstracte *Composities*.¹⁵⁰ Deze werken blijven steunen op geometrische vormen en vertonen duidelijke raakvlakken met de materieschilderkunst.¹⁵¹ Ook na het uiteenvallen van de kunstenaarsgroep in 1962 zette Servaes haar focus op keramische sculpturen voort. Een voorbeeld hiervan is het werk *Compositie* uit 1963 (afbeelding 15), een schijfvormige creatie die bedoeld is als keramische wandversiering.¹⁵² Het werk onderscheidt zich door het spel met reliëf en oppervlaktestructuur, wat resulteert in intrigerende schaduweffecten door de lichtinval, die de textuur van het werk benadrukken.

Aansluitend bij de wandversieringen begon Servaes ook wandpanelen te vervaardigen, soms op aanzienlijke schaal, die zowel fantasievol als minimalistisch van aard zijn.¹⁵³ Haar *Blauw Paneel* uit 1961 (afbeelding 16) neigt eerder naar het fantasierijke.¹⁵⁴ Dit werk roept associaties op met totemistische kunst, door de geometrische vormen, wat mogelijk duidt op inspiratie vanuit niet-Westerse culturen. Met een indrukwekkende afmeting van 72 op 66 cm heeft dit paneel een aanzienlijke visuele impact en getuigt het van haar constante exploratie van schaal en vorm in haar keramische oeuvre.

Verder creëert Servaes in de loop van de eerste helft van de jaren '60 diverse keramische tegels, bestemd om ingelegd te worden in salon- en koffietafels. Dit vormt een duidelijke aansluiting bij haar eerdere toegepaste keramiek, zij het op grotere schaal. Opvallend is het gebruik van levendige kleuren, wat dan weer een duidelijke verschuiving markeert ten opzichte van de meer genuanceerde kleurtinten die kenmerkend waren voor haar vroege vazen. Doordat ze de felgekleurde tegels op een specifieke manier rangschikt tussen de witte basistegels, creëert ze geometrische patronen (afbeelding 17 en 18). Anderzijds plaatst ze tegels van dezelfde kleur, maar met verschillende schakeringen binnen die tint, zo naast elkaar dat het tafelblad daardoor als het ware een soort abstract schilderij wordt (afbeelding 19). Deze tafel is ook gesigneerd met 'WS' en 'SERVAES' (afbeelding 20).

¹⁴⁷ Bex-Verschaeren, "Cataloog," 96.

¹⁴⁸ *Keramiek in België '45-'60*, 62.

¹⁴⁹ Piet Baudouin, *Catalogus Scheppend Ambacht in Vlaanderen – 1960: Het Sterckshof* (Antwerpen: Provinciebestuur, 1960), 22.

¹⁵⁰ Hedwig Bex-Verschaeren, "Documenten – publicaties door G-58 Hessenhuis," in *G-58 Hessenhuis*, red. Hedwig Bex-Verschaeren. (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1973), 38.

¹⁵¹ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 35.

¹⁵² *Tentoonstellingscatalogus Les Métiers d'Art de la province d'Anvers*, 1965, Collectie: Privé-archief, Map Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

¹⁵³ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁵⁴ De Laet, Jacobs en van Mol, *G58: catalogus bij de tentoonstelling in Museum Albert Van Dyck*, 67.

Dus naast de creatie van artistieke en autonome sculpturen bleef Servaes ook toegepaste keramiek produceren, waarbij ze echter dezelfde zorgvuldige aandacht voor geometrie, vormtaal en grafische decoratie hanteerde. In dit verband is het relevant om ook haar *Pot* uit 1962 met bruin email glazuur (afbeelding 21) te bespreken.¹⁵⁵ Dit werk sluit naadloos aan bij haar eerdere experimenten, met opnieuw een nadruk op textuur. Deze keramische *Pot* krijgt bovendien een sculpturale kwaliteit, waardoor ze die grens tussen toegepaste kunst en abstracte, autonome kunst bewandelt.

Rond omstreeks 1965 onderging het werk van Louise Servaes een merkbare verschuiving naar een meer decoratief en figuratief karakter.¹⁵⁶ Ondanks de aanhoudende nadruk op kleur en textuur, kenmerken haar creaties van de tweede helft van de jaren 1960 zich vooral door een opvallende architecturale structuur.¹⁵⁷ Helaas heeft mijn onderzoek geen afbeeldingen van deze werken uit die periode kunnen achterhalen. Het is echter bekend dat Servaes in deze jaren haar creaties vaak de titel *Paneel* gaf, wat suggereert dat deze werken mogelijk voortbouwen op haar eerdere wandpanelen uit de vroege jaren 1960, maar met een meer figuratieve benadering.¹⁵⁸ Haar latere *Panelen* zijn bovendien doorgaans nog groter, met sommige zelfs breder dan één meter. Aangezien er geen beelden van dergelijke werken beschikbaar zijn, baseer ik de werkbeschrijving op een omschrijving uit de catalogus *G58-85*, waarbij er 27 jaar na het ontstaan van *G58* een terugblik wordt geboden op de leden en hun werk aan de hand van een tentoonstelling:

Opgebouwd als met blokjes uit een blokkendoos bieden haar wandpanelen het uitzicht van frontaal gezien huisgevelfragmenten: tussen zuiltjes, bogen, muurdammen en frontons verschijnen onderling weinig verschillende en star voor zich uitziende figuurtjes. Ook bij deze reliëfrijke composities kan het invallend licht het gefascineerd oog helpen de texturale rijkdom te ontdekken en te genieten: het 'verhalende' van die werken schuilt meer in de geschakeerde opbouw dan in de eigenlijke voorstelling.¹⁵⁹

Gedurende de jaren 1960 ontwikkelde Servaes dus een omvangrijk en kwalitatief hoogstaand oeuvre.¹⁶⁰ In deze periode begon ze bovendien ook met de productie van keramische vruchten en planten, waarin de specifieke behandeling van de oppervlakte steeds de hoofdrol speelt.¹⁶¹ Het betreft vrij geïnterpreteerde, soms zelfs fantasierijke, plant- en vruchtvormen die een voornaam onderdeel van haar artistieke productie in deze periode vormen.¹⁶²

Jaren 1970: keramische vegetatie als eindpunt en terugkeer naar tekenkunst

In de loop van de jaren 1970 evolueerden Servaes' keramische creaties van vruchten en planten verder, culminerend in een reeks van *Vruchten*. Deze kunstwerken uit klei nemen natuurlijke vormen aan zoals komkommers, paddenstoelen, druiventrossen, kolen en opengescheurde pompoenen.¹⁶³ Een voorbeeld hiervan is het werk *Vegetatie* uit 1973 (afbeelding 22).¹⁶⁴ Deze compositie bestaat uit vijf afzonderlijke keramische vormen die groenten en fruit representeren. De verschuiving naar een meer figuratieve benadering van keramiek, die Servaes reeds vijf jaar eerder al inzette, komt in dit werk duidelijk verder tot

¹⁵⁵ Baudouin, *Tentoonstellingscatalogus Les métiers d'art de la province d'Anvers*.

¹⁵⁶ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁵⁷ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁵⁸ Hedwig Bex-Verschaeren, "Cataloog," 96.

¹⁵⁹ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁶⁰ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 29.

¹⁶¹ Serneels, *Filip Tas*, 71.

¹⁶² Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 29.

¹⁶³ Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹⁶⁴ Craeybeckx, *Belgische beeldhouwkunst in Middelheim*, 108.

ontwikkeling. Hoewel de vormen duidelijk herkenbaar zijn, blijft haar kenmerkende materiaalgebruik en textuurbehandeling zichtbaar, wat de werken een onmiskenbare signatuur van haar hand geeft. Naast deze vruchtensculpturen vervaardigde Servaes ook plantachtige vormen, zoals te zien in haar werk *Plant* uit 1973 (afbeelding 23).¹⁶⁵

In al deze Bosch-achtige vegetaties bereikt ze het hoogtepunt van haar artistieke en technische vaardigheden.¹⁶⁶ Deze creaties markeren het culminatiepunt van haar keramische vakmanschap, wat in 1974 werd bekroond met de toekenning van de Provinciale Prijs voor Toegepaste Kunst van de provincie Antwerpen.¹⁶⁷ Het is echter onduidelijk welk specifiek kunstwerk haar deze onderscheiding opleverde. Dit betrof als het ware haar keramische zwanenzang, want richting de tweede helft van de jaren 1970 werd Louise Servaes door diverse praktische omstandigheden gedwongen haar keramische activiteiten in te perken.¹⁶⁸ Haar professionele loopbaan als keramiste nam dus in de loop van de jaren '70 geleidelijk aan af, mede vanwege de tijdrovende en complexe aard van haar kunstpraktijk.¹⁶⁹ De exacte reden van dit besluit kon in mijn onderzoek echter niet worden vastgesteld. Op dat moment was Servaes net de vijftig gepasseerd, wat zou kunnen wijzen op een verband tussen haar leeftijd en de fysieke inspanningen die deze veeleisende kunstvorm met zich meebrengt. Mogelijk kampte ze met gezondheidsproblemen of ervoer ze een stagnatie in haar carrière. Gezien de nadruk die werd gelegd op de tijdrovende en omslachtige aard van haar werk, lijkt het waarschijnlijk dat ze niet in staat was om op korte termijn nog voldoende te produceren, waardoor de werkdruk te hoog werd om een stabiel inkomen uit haar kunst te genereren.

Dit betekende echter niet het einde van haar artistieke loopbaan, want hoewel Servaes' keramische productie geleidelijk aan minderde, bleef ze als kunstenaar nog zeer actief en wendde ze zich zelfs opnieuw tot het tekenen en schilderen.¹⁷⁰ Zo keerde ze terug naar het medium waarmee ze haar opleiding als kunstenaar was begonnen, 20 jaar eerder. Deze heroriëntatie naar tekenen en schilderen was echter ingegeven door noodzaak, wat suggereert dat financiële overwegingen een rol hebben gespeeld.¹⁷¹ Mijn onderzoek heeft jammer genoeg geen inzicht kunnen verschaffen in het soort schilderijen dat Servaes mogelijks produceerde. Ook informatie over haar schilderstijl en materiaalgebruik binnen dit medium is onbekend gebleven, evenals titels, dateringen, afbeeldingen of beschrijvingen van dergelijke werken. De afwezigheid van dit soort informatie is jammerlijk, aangezien hierdoor niet kan worden vastgesteld of Servaes in haar schilderkunst dezelfde benadering hanteerde en inspiratie putte uit haar keramische oeuvre. De vraag of zij abstracte, op textuur gerichte schilderijen maakte, of juist figuratieve werken, zoals haar keramische productie aan het einde van haar carrière, blijft hierdoor vooralsnog onbeantwoord.

Over haar tekeningen uit de jaren '70 is er wel informatie, zij het gering. Haar getekend werk in deze periode kenmerkt zich door een strikt lineaire stijl, zoals te zien in de realistische werken *Terras* (afbeelding 24), uit 1974, en *Winter* (afbeelding 25) uit 1976.¹⁷² Daarnaast is bekend dat ze tussen 1972 en 1973 een reeks tekeningen in viltstift op papier creëerde, getiteld *Vier tekeningen*.¹⁷³ Helaas heeft mijn onderzoek geen afbeeldingen van deze reeks aan het licht kunnen brengen, waardoor het onderwerp van deze tekeningen onbekend blijft. Elementen die kenmerkend waren voor haar keramische werk na 1965, zoals een zuivere

¹⁶⁵ Hedwig Bex-Verschaeren, "Cataloog," 97.

¹⁶⁶ Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹⁶⁷ Serneels, *Filip Tas*, 71.

¹⁶⁸ Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹⁶⁹ Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹⁷⁰ Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹⁷¹ Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹⁷² Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹⁷³ Hedwig Bex-Verschaeren, "Cataloog," 96.

compositie en een verschuiving naar figuratie, komen ook in deze tekeningen tot uiting.¹⁷⁴ Dit wijst erop dat haar loopbaan als keramiste haar bleef inspireren in andere kunstvormen, wat haar artistieke identiteit heeft gevormd en eenheid heeft gebracht in haar diverse carrière.

Erkenning en impact

Zoals vermeld ontving Louise Servaes tijdens haar leven aanzienlijke eer en erkenning voor haar artistieke bijdragen. Ze nam deel aan talrijke tentoonstellingen, zowel in binnen- als buitenland, en ontving diverse prijzen voor zowel haar schilderkunst als haar keramiek. Onder deze onderscheidingen bevond zich ook de prestigieuze Gouden Medaille van Koningin Elisabeth, al blijft ongekend voor welk specifiek werk en in welke periode ze deze onderscheiding verkreeg.¹⁷⁵ Daarnaast wordt Servaes in bepaalde publicaties vermeld als beeldhouwer, specifiek werkend met keramisch materiaal.¹⁷⁶ Haar deelname aan de tentoonstelling *Belgische Beeldhouwkunst* in het Middelheimkasteel (16 juni tot 6 oktober 1974), getuigt ervan dat haar keramische werken als beeldhouwkunst werden erkend.¹⁷⁷ Ook in overzichten van de Belgische beeldhouwkunst wordt zij genoemd als een kunstenaar die keramiek integreerde in sculpturale uitingen.¹⁷⁸ Haar streven om de grenzen van het toegepaste en ambachtelijke te doorbreken door middel van keramiek stond centraal in haar werk en die heeft ze succesvol overschreden. Hierdoor wist zij een niveau te bereiken dat niet alleen puur artistiek en creatief was, maar ook monumentaal en sculpturaal van aard.

Louise Servaes ontving niet alleen door middel van prijzen en tentoonstellingen erkenning, maar ook via schriftelijke appreciaties, hoewel deze eerder sporadisch plaatsvonden. Zo gaf Mark Claus (1925-2022) – kunstschilder en medelid van de G58-groep, evenals een goede vriend van Servaes die zij reeds tijdens haar opleiding leerde kennen – een beschrijving van haar werk:

In wezen sluit dit werk aan bij de tendens tot verinnerlijking, die nu zo kenmerkend is geworden. De vroegere uitbundigheid werd gemilderd, en alleen het essentiële wordt behouden. De uiterste gespannenheid van de constructies, het gebruik van holte waarin geheim leven wordt gesuggereerd, het uitgeveegde, bijna achrome coloriet, dit zijn de in het oog lopende gegevens, waarmede Louise Servaes zich heeft gedistancieerd.¹⁷⁹

Ook kunstcriticus Marc Callewaert belichtte haar sculpturen in de pers, hetzij in het kader van de werken die zij tentoonstelde tijdens de G58-tentoonstellingen. Daarnaast is er nog één andere vermelding in een krant teruggevonden, maar de auteur en de krant zijn onbekend gebleven:

In 1950 lag het succes van de ceramiek voor de hand, zij bleef niet langer tot de toegepaste kunst beperkt, maar werd een onderdeel van de beeldhouwkunst. Louise Servaes heeft daarvan dankbaar gebruik gemaakt.¹⁸⁰

Deze erkenningen vanuit de kunstwereld benadrukken de waarde en invloed van haar oeuvre, ondanks de schaarse documentatie hierover.

¹⁷⁴ Denys, *G58-85 Catalogus*, 99.

¹⁷⁵ Denys, *G58-85 Catalogus*, 98.

¹⁷⁶ RKD, "Louise Servaes"

¹⁷⁷ Craeybeckx, *Belgische beeldhouwkunst in Middelheim*, 108.

¹⁷⁸ Gilberte Gepts, *Beeldhouwkunst in België* (Antwerpen: Helios, 1962), 60.

¹⁷⁹ Serneels, *Filip Tas*, 71.

¹⁸⁰ *Krantenartikel betreffende Louise Servaes*, s.d., Collectie: Nationaal Documentatiecentrum Kunstambachten, Map NDK 1764 Servaes Louise, Gent: Design Museum.

Het is opmerkelijk dat een kunstenaar die tijdens haar leven als keramiste zoveel erkenning en succes genoot, tegenwoordig nauwelijks bekend is en slechts zelden wordt opgenomen in hedendaagse kunstoverzichten. Hoewel haar naam en werk destijds regelmatig werden gedocumenteerd en geprezen, lijkt haar nalatenschap grotendeels verloren te zijn gegaan in latere publicaties en kunsthistorische overzichten. Daarnaast bevinden haar kunstwerken zich niet in grote museum- of privécollecties en zijn haar archivalia slecht in heel geringe mate opgeslagen. De erkenning die zij tijdens haar leven genoot, kan hierdoor als relatief worden beschouwd. Dit roept belangrijke vragen op over de mechanismen van kunstgeschiedschrijving en de criteria die bepalen welke kunstenaars in het collectieve geheugen blijven voortleven. Het feit dat zij een vrouwelijke keramiste was, heeft waarschijnlijk bijgedragen aan haar uitsluiting uit de Belgische kunstcanon.

Dit gebrek aan erkenning in recente kunsthistorische contexten staat in schril contrast met de aanzienlijke impact die Servaes had op het keramische veld van haar tijd. Haar innovatieve benadering van keramiek, haar uitgebreide oeuvre, evenals haar deelname aan belangrijke tentoonstellingen en haar bekroning met prestigieuze onderscheidingen, getuigen van een artistieke loopbaan die aandacht en herwaardering verdient. Daarom beoogt deze masterproef bij te dragen aan het herstel van haar plaats in de kunstgeschiedenis door haar werk en invloed opnieuw onder de aandacht te brengen. Door een grondige analyse van haar oeuvre en de context waarin zij opereerde, streeft dit onderzoek ernaar de lacunes in de bestaande kunsthistorische literatuur op te vullen en Louise Servaes de erkenning te geven die zij verdient.

Lutgart De Meyer: een levenslang spel in vernieuwende keramiek

Vorming als veelzijdig kunstenaar

Lutgart De Meyer werd geboren op 8 juni 1924 in Geel, in een vrij voornaam gezin uit de burgerij met twee zussen.¹⁸¹ Hoewel er niks bekend is over haar moeder, is er wel informatie beschikbaar over haar vader, Maurits De Meyer.¹⁸² Hij bekleedde een leidinggevende positie bij de Standaard Boekhandel in Geel en publiceerde ook over volkskunde.¹⁸³ Zijn professionele verplichtingen, waaronder het helpen opstarten van boekhandels, vereisten dat hij en zijn gezin regelmatig moesten verhuizen, waardoor De Meyer als tiener op diverse locaties woonde zoals Leuven, Brussel en Gent.¹⁸⁴ In Gent volgde Lutgart De Meyer haar middelbaar onderwijs aan het Sint-Bavo College. Ze ontdekte echter al op jonge leeftijd een interesse voor kunst en haar fascinatie hiervoor werd aangewakkerd door de vele tentoonstellingen die ze met haar vader bezocht.¹⁸⁵ Hij merkte bovendien deze interesse in kunst bij zijn dochter op en moedigde dit aan, waardoor De Meyer zich kon inschrijven voor een kunstopleiding.

Aanvankelijk volgde Lutgart De Meyer tekenlessen aan de Academie van Brussel.¹⁸⁶ Na een laatste verhuis vanwege de professionele verplichtingen van haar vader, begon zij aan een uitgebreide opleiding aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen en ging er bovendien op kot. Hier vervolgde zij haar tekenopleiding onder leiding van Pieter Rottie (1895-1946).¹⁸⁷ Ze volgde dit vak tussen 1944 en 1945, waardoor het midden in de Tweede Wereldoorlog viel, een uitdagende tijd die ertoe leidde dat de academie soms haar deuren moest sluiten.¹⁸⁸ Na afloop van de oorlog zette De Meyer alles op alles om de opgelopen achterstand in te halen en zich te verdiepen in verschillende kunstvormen. Zo schakelde ze, net als Louise Servaes, over naar de opleiding Sier- en Monumentale Kunst aan het Nationaal Hoger Instituut voor Schone Kunsten, gedoceerd door Julien van Vlasselaer. Van hem kreeg ze lessen over vlakvulling, compositie en kleur.¹⁸⁹ Naast deze opleiding volgde ze ook lessen in schilderkunst, vanuit een interesse naar de uitgebreide mogelijkheden die kleuren bieden.¹⁹⁰ Daarnaast volgde De Meyer aan de Antwerpse academie ook lessen in tekenen, grafiek en beeldhouwen.¹⁹¹ De beeldhouwklas stond onder de leiding van beeldhouwer Frans Claessens (1885-1968). Hoewel het vormgeven haar sterk boeide, miste ze in deze discipline het experimenteren met kleuren, wat haar eerder tot schilderkunst had aangetrokken.¹⁹² Naast haar studies in beeldhouwen vervaardigde ze als student ook houtgravures en ontwerpen voor glasramen.¹⁹³ Deze diversiteit in haar opleiding weerspiegelt opnieuw de brede en veelzijdige benadering van kunstonderwijs in die tijd.

¹⁸¹ CV *Lutgart De Meyer*, 1959, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum voor Kunstambachten, Map NDK 0518 De Meyer Lutgart, Gent: Design Museum.

¹⁸² Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

¹⁸³ Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

¹⁸⁴ Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

¹⁸⁵ Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

¹⁸⁶ *Document info Lutgart De Meyer*, 1959, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum voor Kunstambachten, Map NDK 0518 De Meyer Lutgart, Gent: Design Museum.

¹⁸⁷ Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

¹⁸⁸ Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw*, 391.

¹⁸⁹ Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

¹⁹⁰ Serneels, *Filip Tas*, 35.

¹⁹¹ Denys, *G58-85 Catalogus*, 54.

¹⁹² Serneels, *Filip Tas*, 35.

¹⁹³ B.Laenens, *Ceramiek: kunst en kunstambacht. Lutgard De Meyer*, s.d., Collectie: archief Lutgart De Meyer, Map: artikels, Antwerpen.

Uiteindelijk ontdekt zij, net als Louise Servaes, haar passie in de keramiekklas van Olivier Strebelle, omdat deze discipline de verschillende aspecten van vormgeving en kleurgebruik op harmonieuze wijze integreert. De Meyer volgde de keramiekopleiding in het studiejaar 1953-1954, en zoals reeds opgemerkt, was zij, net als Servaes, een van de drijvende krachten achter de oprichting van deze klas. Ondanks haar brede artistieke opleiding, heeft zij sinds haar tijd in de keramiekklas haar focus gelegd op de kunst van het vuur, een kunstvorm die hoge eisen stelt aan de beoefenaar.¹⁹⁴ Het werken met klei boeide haar enorm, zo beschrijft ze zelf:

Van alle materialen, die kunnen gebruikt worden om artistieke gevoelens uit te drukken, lijkt me klei de meest meegaande. Meest bewerkbare materie. Met zijn eindeloos veel toepassingen en benaderingsmogelijkheden. Avontuurlijk om mee bezig te zijn, met al zijn verwachte en ook onverwachte resultaten. Een zoektocht, een vraag, een antwoord?¹⁹⁵

Net als Servaes ontdekte De Meyer haar liefde en passie voor keramiek dus aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen, en ze besloot zich verder toe te leggen op deze kunstvorm. Haar studieperiode aan de academie was, net als bij Servaes, van groot belang, omdat ze door de verschillende opleidingen een brede waaier aan technieken verwierf, die ze later in haar carrière als zelfstandig kunstenaar kon toepassen. Daarnaast bevond De Meyer zich in dezelfde omgeving en vriendenkring als Servaes, wat haar de gelegenheid gaf om vele invloedrijke personen te ontmoeten die later in haar carrière van belang bleken. Deze contacten en haar artistieke ontwikkeling leidden er onder meer toe dat ze samen met Servaes en andere jonge vernieuwende kunstenaars de kunstenaarsgroep G58 oprichtte. In haar studieperiode ontmoette ze ook Paul Ausloos (1927-2022), schilder en grafisch ontwerper bekend om zijn werk met boekomslagen en affiches. In de jaren 1970 ontwikkelde Ausloos zich verder als fotograaf en werd hij zelfs professor aan dezelfde Antwerpse Academie. De Meyer en Ausloos trouwden in 1950 en kregen samen twee zonen. Helaas hield het huwelijk niet lang stand. Rond 1962 voelden beide partijen dat hun relatie niet langer houdbaar was, en ze besloten uit elkaar te gaan.¹⁹⁶ Wat opvalt, is dat zij, ondanks haar huwelijk, haar meisjesnaam behield en daarmee bekendheid verwierf in de kunstwereld, iets wat in die tijd niet voor de hand liggend was.¹⁹⁷

Na het afronden van haar studie duurde het enige tijd voordat De Meyer volledig onafhankelijk aan haar artistieke carrière begon. Aanvankelijk maakte ze zelfs gebruik van een persoonlijke relatie met een patissier om haar eerste keramische creaties te laten bakken.¹⁹⁸ Haar eerste atelier, met persoonlijke keramiekoven (afbeelding 26), bevond zich in de Hoogstraat in Antwerpen, een locatie die ze deelde met andere kunstenaars, die tevens ook medeleden waren van G58, zoals keramist en schilder Jef Verheyen (1932-1984) en beeldhouwer Vic Gentils (1919-1997), die er met zijn gezin woonde.¹⁹⁹ Deze creatieve omgeving onderstreept de artistieke gemeenschap waarin De Meyer zich bevond en waar ze deel uitmaakte van een stimulerende en inspirerende kring van vernieuwende kunstenaars.

Tijdens haar carrière vervaardigde De Meyer zowel commerciële gebruikskeramieken als abstracte autonome sculpturen, waarbij ze in beide gevallen de texturale mogelijkheden van klei en de coloristische eigenschappen van diverse glazuren op creatieve wijze benutte.²⁰⁰ Haar originaliteit in vormgeving en de

¹⁹⁴ Denys, *G58-85 Catalogus*, 54.

¹⁹⁵ Serneels, Filip Tas, pagina 35.

¹⁹⁶ Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

¹⁹⁷ Herman Reinaert, "Keramiek vol Complexen," *Het Rijk der Vrouw* 798, nr. 46 (1960): 10-13.

¹⁹⁸ Reinaert, "Keramiek vol Complexen," 10-13.

¹⁹⁹ Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

²⁰⁰ Denys, *G58-85 Catalogus*, 54.

subtiliteit van haar kleurgebruik werden alom geprezen.²⁰¹ Zoals eerder aangegeven, was werken met klei echt haar passie, en ze streefde ernaar keramiek als kunstvorm op de voorgrond te plaatsen. Volgens De Meyer zijn de mogelijkheden van klei onuitputtelijk, en kunnen de technieken die in de keramische kunst worden toegepast, ook in andere domeinen worden gebruikt.²⁰² Gedurende haar hele leven bleef ze creëren, waarbij ze het zelf beschreef als een speels proces. Haar verlangen om voortdurend te experimenteren leidde ertoe dat ze in de loop van haar carrière ook andere materialen aan klei begon toe te voegen, zoals polyester, wat de artistieke uitdrukkingsmogelijkheden aanzienlijk vergrootte.²⁰³ Een voorbeeld hiervan is haar werk *Vertikaal en Horizontaal* (afbeelding 27), waarin duidelijk een lantaarnachtig effect zichtbaar is door de lichtinval op de gekleurde polyester.²⁰⁴

Tijdens haar betrokkenheid bij G58 creëerde De Meyer grote assemblages en abstracte wandpanelen (afbeelding 28). Net als Louise Servaes streefde ze ernaar met haar keramiek de grens tussen toegepaste kunst en autonome beeldende kunst te vervagen. Dit deed ze met keramische sculpturen en wanddecoraties die werden geëxposeerd op de G58-tentoonstellingen. In de loop van de jaren 1960 werd De Meyer echter gedwongen zich te richten op de productie van gebruiksvoorwerpen om in haar levensonderhoud te voorzien en haar kinderen op te voeden, een situatie die nauw samenhang met haar scheiding van Paul Ausloos.²⁰⁵

Als alleenstaande moeder had De Meyer vaak de zorg voor haar kinderen, want net als zij was haar man een succesvol kunstenaar en dus niet vaak thuis. In die tijd was het gebruikelijk dat de moeder de rol van huisvrouw op zich nam en voor het gezin zorgde. Nu de inkomsten van Ausloos waren gescheiden van de hare, moest De Meyer andere inkomstenbronnen zoeken. Hierdoor veranderde ze de focus van haar carrière en concentreerde zich op het ontwerpen en produceren van functionele keramiek.²⁰⁶ Hoewel ze haar carrière niet stopzette, betekende deze nieuwe richting dat het maken van keramische sculpturen op de achtergrond raakte, aangezien de verkoop van abstracte sculpturen weinig financieel rendement opleverde.²⁰⁷ In plaats daarvan koos De Meyer voor de productie van gebruiksvoorwerpen, die een stabiel inkomen boden.

Zo was Lutgart De Meyer genoodzaakt om 'om den brode' seriewerk te vervaardigen. Ondanks de commerciële aard van dit soort werk, benaderde ze het met een vernieuwende geest en beschouwde ze het als een uitdaging om ook hierin met keramiek te experimenteren. Het omgaan met de beperkingen van het seriële werk stimuleerde juist haar creativiteit.²⁰⁸ Ze vond voldoening en plezier in het proces van het vernieuwen van de traditionele ontwerpen van keramische gebruiksvoorwerpen.²⁰⁹ Hoewel het vervaardigen van de gebruiksvoorwerpen zowel plezierig als bevredigend voor haar was, bleek het ook een zware taak. Ze kreeg vaak grote bestellingen, bijvoorbeeld voor 400 keramische stukken, waaronder asbakken en koffiepotten, wat de omvang en de arbeidsintensiteit van haar commerciële werk onderstreept.²¹⁰ Verder heeft ze in deze context ook keramische tegels vervaardigd die bedoeld zijn als inlegwerk in koffietafels, spiegels en meubels.²¹¹

²⁰¹ Denys, *G58-85 Catalogus*, 54.

²⁰² Reinaert, "Keramiek vol Complexen," 10-13.

²⁰³ Denys, *G58-85 Catalogus*, 54.

²⁰⁴ Denys, *G58-85 Catalogus*, 54.

²⁰⁵ Denys, *G58-85 Catalogus*, 54.

²⁰⁶ de Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

²⁰⁷ de Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

²⁰⁸ Denys, *G58-85 Catalogus*, 54.

²⁰⁹ Denys, *G58-85 Catalogus*, 55.

²¹⁰ de Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

²¹¹ de Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

De Meyer richtte zich voornamelijk op het creëren van keramiek voor de keuken, zoals koffie- en theepotten.²¹² Deze voorwerpen waren vaak afgewerkt met een zeldzame rode glazuurlaag. Door haar innovatieve benadering werden haar ontwerpen zo populair dat ze werden nagebootst en op de Vrijdagmarkt verkocht tegen lagere prijzen. Deze nagmaakte stukken waren niet onder haar naam gesigneerd, maar waren duidelijk geïnspireerd door haar werk.²¹³ Het feit dat De Meyers werk nagebootst werd, getuigt van de impact en het succes van haar producties.

De Meyer vertoonde gedurende haar leven een onvermoeibare scheppingsdrang. Deze passie om te creëren bleef aanwezig. Ze vervaardigde niet alleen een heel uitgebreid keramisch oeuvre, maar ging later ook met andere materialen aan de slag, waaronder textiel en hout, waarmee ze land-art projecten opstelde. Dit veelzijdige creatieve engagement zal verder worden behandeld in een volgende sectie. Ze heeft de kunst nooit vaarwel hoeven zeggen, want tot aan haar overlijden, op 11 juli 2024, bleef Lutgart De Meyer die toen net 100 geworden was, creëren.

Colombintechniek verrijkt met engobes en glazuren

Ook Lutgart De Meyer heeft gedurende haar carrière nooit gebruikgemaakt van een draaischijf. In plaats daarvan werkte zij met de hand, waarbij zij de Colombintechniek toepaste om klei te bewerken, inclusief het vormen van ronde objecten.²¹⁴ De klei, die in zijn natte staat zeer buigzaam is, liet zich gemakkelijk in diverse vormen modelleren. Zodra het object gemodelleerd was, werd het te drogen gezet en kon De Meyer aan een ander werk beginnen.²¹⁵ Na een periode van ongeveer een week, wanneer de klei volledig droog was, werd het bakproces gestart.

Daarnaast maakte De Meyer gebruik van kleurschakeringen om haar keramische werken te decoreren. Dit deed zij door middel van de engobetechniek. Dit procédé voorziet keramiek, indien gewenst, van kleur. Engobe is een combinatie van klei vermengd met water.²¹⁶ Het kleislib kan vervolgens puur, of gemixt met pigmenten voor een specifieke kleur, op de keramiek worden aangebracht. Dit kleuren met klei is mogelijk op nat materiaal, maar het beste stadium waarin het aangebracht wordt, is wanneer de klei lederhard is (wanneer de klei al even gedroogd is, maar nog steeds vochtig aanvoelt).²¹⁷ Engobe kan op allerlei manieren aangebracht worden, zoals onder andere schilderen, spuiten of zeefdrukken, wat creatieve ornamenten mogelijk maakt.²¹⁸ Daarnaast geeft het de mogelijkheid om zowel transparant als dekkend te werken door meer of minder lagen kleislib toe te voegen.

Anderzijds maakte De Meyer regelmatig gebruik van de email-glazuurtechniek om haar keramische werken te verrijken. Glazuur, dat in zijn aard volledig dekkend is, wordt aangebracht na het eerste bakproces van de keramiek. Wanneer glazuur met een penseel op een gebakken keramiekwerk wordt aangebracht, heeft het aanvankelijk weinig kleur. Pas tijdens een tweede bakproces verkrijgt het glazuur zijn definitieve kleur, afhankelijk van de chemische samenstelling. Zo worden bijvoorbeeld cobaltverbindingen blauw en chroomverbindingen geel.²¹⁹ In sommige gevallen werd een keramisch stuk tot drie keer gebakken om het

²¹² de Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

²¹³ de Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

²¹⁴ de Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

²¹⁵ Laenens, *Ceramiek: kunst en kunstambacht*. Lutgard De Meyer.

²¹⁶ De Meyer interview.

²¹⁷ FARO, "Keramiek: Materialen en technieken van keramiek," laatst geraadpleegd op 10 augustus 2024, <https://faro.be/kennis/materialen/keramiek/materialen-en-technieken>.

²¹⁸ FARO, "Keramiek"

²¹⁹ Laenens, *Ceramiek: kunst en kunstambacht*. Lutgard De Meyer.

glazuur de gewenste kleur en textuur te geven.²²⁰ Dit herhaaldelijke bakproces zorgde ervoor dat het glazuur de beoogde vorm en hardheid bereikte, wat essentieel was voor de afwerking van het eindproduct. De Meyer beschouwde het glazuurproces als het meest fascinerende onderdeel van het decoratieproces. Dit kwam doordat de uiteindelijke tint van het glazuur onvoorspelbaar was, beïnvloed door een aantal onberekenbare factoren. De spanning bij het openen van de oven na het bakken was dan ook een constante ervaring voor elke keramist.²²¹

Daarnaast verleende De Meyer haar creaties soms een gestileerde decoratie door middel van de griffen techniek, een andere methode binnen de keramische kunst.²²²

Evolutie in creatie: Lutgart De Meyers diverse kunstuitingen

Lutgart De Meyer signeerde haar kunstwerken vrijwel altijd met haar initialen LdM. Deze signatuur is echter, net als haar faam als kunstkeramiste, niet algemeen bekend, tenzij bij deskundigen op het gebied van keramiek. Hierdoor zijn veel van haar werken in anonimiteit verdwenen, omdat hun herkomst vaak niet werd vastgesteld. Dit bemoeilijkt de samenstelling van een volledig en gedetailleerd overzicht van De Meyers oeuvre. Daarnaast bevinden haar werken zich verspreid over verschillende locaties, waaronder haar eigen archief, de collectie van familieleden, en privéverzamelingen. Gedurende haar leven heeft De Meyer vele stukken weggeschonken, zonder deze systematisch te documenteren. Dit gebrek aan registratie heeft geleid tot onzekerheid over de huidige locatie van veel van haar werken. Evenzo zijn haar archiefmaterialen moeilijk toegankelijk en niet consequent bijgehouden, hetgeen vergelijkbare problemen vertoont als die van Louise Servaes, waarbij geen consistente archiveringsmethoden zijn toegepast.

Verder vervaardigde De Meyer gedurende een aanzienlijk deel van haar carrière functionele gebruikskeramieken. Aangezien deze objecten ook daadwerkelijk werden gebruikt, is schade onvermijdelijk, wat bijdraagt aan de moeilijkheid om een volledig en nauwkeurig overzicht van haar werk te verkrijgen. Bijgevolg dient men zich bewust te zijn van de beperkingen van het huidige overzicht. Ondanks de beschikbare beelden en informatie biedt dit hoofdstuk geen sluitend overzicht van het oeuvre van De Meyer.

Beginjaren 1956-'57: eerste keramische experimenten

Aan het begin van haar keramische carrière, rond 1955, vervaardigde Lutgart De Meyer in de eerste plaats voornamelijk siervaatwerk, waaronder vazen. Deze vroege werken, zoals geïllustreerd op afbeelding 29, tonen een modernistische benadering door hun sobere kleurgebruik en gestileerde vormen, vergelijkbaar met de vazen van Louise Servaes. Zij hebben elkaar vermoedelijk in de keramiekklass, maar ook later in hun aanhoudende vriendschap, als keramisten geïnspireerd.

In deze fase van haar carrière liet De Meyer zich ook sterk inspireren door het dierenrijk.²²³ Een opmerkelijk voorbeeld hiervan is de *Stier*, vervaardigd in 1957 volgens de Colombintechniek (afbeelding 30).²²⁴ Dit werk illustreert niet alleen haar technische bekwaamheid, maar ook haar vermogen om vormen uit de natuur te vertalen naar keramische kunst. De keuze voor de Colombintechniek, waarbij de klei met de hand wordt gemodelleerd, onderstreept haar voorkeur voor direct contact met het materiaal en de mogelijkheid tot

²²⁰ Reinaert, "Keramiek vol Complexen," 10-13.

²²¹ Laenens, *Ceramiek: kunst en kunstambacht. Lutgard De Meyer*.

²²² Laenens, *Ceramiek: kunst en kunstambacht. Lutgard De Meyer*.

²²³ "Au cœur de port d'Anvers...", *meubles et décors – journal de l'ameublement*, nr. 741 (1960).

²²⁴ *Document info Lutgard De Meyer*.

expressieve vrijheid. Verder kreeg De Meyers keramiek *Vogel* prominente aandacht in de catalogus *Hedendaagse Antwerpse Ceramiek* uit 1956 (afbeelding 31).²²⁵ Dit werk weerspiegelt opnieuw haar vroege exploratie van dierenmotieven en bevestigt haar opkomende rol binnen de Antwerpse keramieksce­ne, aangezien het als promotiebeeld voor de catalogus gebruikt wordt.

Tijdens deze periode begon De Meyer eveneens abstracte werken te vervaardigen, naast haar figuratieve dierenmotieven in keramiek. Een exemplarisch voorbeeld van haar primaire abstracte benadering is het werk *Bruin-wit* uit 1956 (afbeelding 32). Hierin laat De Meyer de materie in een ruwe, bijna oorspronkelijke staat, waarbij ze kleiplanken op elkaar stapelt om tot een samenhangende constructie te komen. Vlakke effen delen komen voor naast gestreepte, gegroefde of gekorrelde.²²⁶ Ook haar *Vijgeboom* (1957), een grijsblauw en wit geglazuurd aardewerk, vertoont die richting naar het abstracte (afbeelding 33).²²⁷ Hoewel de titel iets figuratief doet vermoeden, is dat niet het geval. Dit werk is zowel in het Hessenhuis in 1959, als op de Wereldtentoonstelling in 1958 tentoongesteld, wat erop wijst dat deze verschuiving in haar oeuvre, waarbij ze steeds meer richting de sculpturale benadering van keramiek beweegt, niet onopgemerkt bleef. Het illustreerde bovendien haar groeiende interesse in het creëren van driedimensionale kunstwerken, die later nog grotere vormen zal aannemen.

De titels van haar werken uit deze periode, zoals *Drang naar boven en naar beneden* en *Twee kleine en een groot wiel*, geven aan dat De Meyer haar keramische creaties benaderde als beeldende kunst.²²⁸ Deze titels weerspiegelen een abstracte en conceptuele benadering, waarbij de focus ligt op de artistieke en sculpturale aspecten van haar werk in plaats van op letterlijke representaties. Ook dit wijst op een duidelijke verschuiving in haar artistieke visie, reeds vroeg in haar carrière.

1958-1960: Keramische sculpturen en wandversieringen ten tijde van G58

Van het einde van de jaren 1950 tot het begin van de jaren 1960 was Lutgart De Meyer als stichtend lid betrokken bij het kunstcollectief G58. Binnen dit collectief kreeg ze de gelegenheid om haar artistieke visie te verder te verkennen en te realiseren door middel van avant-gardistische abstracte keramische creaties. Gedurende deze periode vervaardigde ze een aanzienlijk aantal keramische wandpanelen, zoals *Compositie met Cirkels* (1957) (afbeelding 34).²²⁹ Dit werk illustreert De Meyer's gebruik van geometrische vormen in keramiek, een stijl die parallellen vertoont met de benadering van haar collega-kunstenaar Louise Servaes. En ook de aandacht voor materie, oppervlaktewerking en textuur komt overeen met de aandachtspunten die Servaes in diezelfde periode er op nahield.²³⁰

Tegelijkertijd manifesteerde zich in de periode 1958-1959 een verschuiving in De Meyer's werk naar grotere sculpturale vormen. Een exemplarisch werk uit deze fase is *Minaret* (afbeelding 35), dat dient als bewijs van haar ambitie om keramiek te integreren in de sculpturale traditie en een prominente rol te geven aan het medium binnen de context van de beeldende kunst.

²²⁵ *Catalogus Hedendaagse Antwerpse Ceramiek*, 1956, Collectie: Archief Lutgart De Meyer, Doos Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

²²⁶ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 29.

²²⁷ *Documentatie over Vijgeboom*, 1959, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum voor Kunstambachten, Map NDK 0518 De Meyer Lutgart, Gent: Design Museum.

²²⁸ Denys, *G58-85 Catalogus*, 54.

²²⁹ Denys, *G58-85 Catalogus*, 56.

²³⁰ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 29.

Lutgart De Meyer kwam in diezelfde jaren tevens onder invloed van zogenaamde *complexen*, een term die haar artistieke exploraties in reeksen als het *Rondjescomplex* en het *Scheepjescomplex* beschrijft. Deze *complexen* weerspiegelen specifieke periodes van inspiratie waarin ze zich concentreerde op bepaalde thema's.²³¹ Een belangrijk voorbeeld hiervan is haar werk *Rondjesfeest* uit 1959, dat een intrigerende combinatie van glas en aluminium toont (afbeelding 36). Hierin zie je het geometrische thema van cirkels uitgewerkt aan de hand van ronde vormen uit verschillende materialen. Naast klei integreerde ze wel vaker andere materialen om vernieuwend te blijven. Naast de *complexen*, ontwikkelde De Meyer ook een reeks getiteld *Samenstelling* (afbeelding 37), die eveneens kenmerkend is voor deze periode van haar carrière. Deze werken, vaak gekarakteriseerd door hun grillige, driedimensionale vormen, vertonen een sterke overeenkomst met abstracte schilderijen.

De Meyer beschreef haar werk in deze periode eenvoudigweg als “spelen met klei en glazuur”, wat de speelse en experimentele aard van haar creaties onderstreept. Haar benadering lijkt een spel van vormen en kleuren te zijn, waarbij de keuzes in kleur en structuur vaak worden bepaald door haar artistieke stemmingen en temperament.²³² Dit draagt bij aan de unieke expressieve kracht van haar oeuvre.

Jaren '60-'70-'80: vernieuwende functionele keramiek

In de jaren 1960, na het uiteenvallen van het kunstcollectief G58 en na haar scheiding, zag Lutgart De Meyer zich, zoals eerder vermeld, genoodzaakt haar artistieke koers te herzien en zich opnieuw te richten op toegepaste kunst. Ondanks deze verschuiving naar functionele keramiek, bleef zij in haar werk vernieuwend en tegelijk ook trouw aan haar persoonlijke benadering van experimentatie en spel.

Zo creëerde ze een verscheidenheid aan tegels voor inlegwerk in spiegels, tafels en meubels (afbeelding 38).²³³ In deze periode stond ze in contact met verschillende handelsreizigers die de werken aan woonwinkels aanboden. Op die manier verwierf ze veel populariteit, wat leidde tot verzoeken om andere keramisten aan te sturen. Desondanks voelde De Meyer zich niet thuis in deze commerciële sfeer. Haar voorkeur ging uit naar het vervaardigen van meer persoonlijke en artistieke objecten, zoals asbakken, kruisen, schalen, vazen, kandelaars, en vooral veel hangertjes met sterrenbeelden in een diep bloedrode kleur.²³⁴ Vooral in de potjes, die werden gebruikt als tabakspotjes of kruidenpotjes, kon ze haar experimenten met opvallende kleuren zoals geel, rood en oranje volbrengen (afbeelding 39).²³⁵ Dit wijst op haar blijvende nadruk op kleur in haar werk, een element dat zij als cruciaal beschouwde voor haar artistieke expressie.

Naast deze toegepaste kunst, produceerde zij wandpanelen als functionele wanddecoraties, bedoeld om tegen meubels geplaatst te worden (afbeelding 40). Deze panelen vertoonden vaak specifieke geometrische composities, zoals geïllustreerd door haar werk *Ruit* (afbeelding 41), dat geïnspireerd was door Perzische kunst.²³⁶ Hoewel het functioneel is, laat het toe heel vrij te werken, zoals ze voorheen deed bij de abstracte sculpturen.

Jaren 1990: Terugkeer naar abstracte keramiek

²³¹ Reinaert, “Keramiek vol Complexen,” 10-13.

²³² Laenens, *Ceramiek: kunst en kunstambacht*. Lutgard De Meyer.

²³³ Fontier en Brutin, *Keramiek in Vlaanderen*, 29.

²³⁴ Heirman, “Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,”.

²³⁵ Heirman, “Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,”.

²³⁶ Denys, *G58-85 Catalogus*, 57.

Informatie over haar werk in de jaren '90 is schaars. Desondanks blijkt uit het werk *Prille liefde*, een keramisch object vervaardigd met engobes in 1992, dat zij in deze periode terugkeerde naar abstracte vormen (afbeelding 42).

Jaren 2000: textielcollages, recycled art en land art

Na de eeuwwisseling nam Lutgart De Meyer een nieuwe richting in haar artistieke praktijk. Gezien haar leeftijd—ze was toen al in de zeventiger jaren—werd het fysiek steeds moeilijker om keramiek te blijven produceren, wat het medium vereiste een zware fysieke arbeid. Ondanks deze fysieke beperkingen stopte De Meyer echter niet met het creëren van kunst. In plaats daarvan schakelde ze over naar andere kunstvormen en materialen, waarbij ze haar creatieve energie en expressie bleef inzetten, zij het nu voornamelijk voor eigen genoegen.

In deze periode richtte De Meyer zich onder meer op textielkunst, waarbij zij collages vervaardigde uit oude jeansbroeken (afbeelding 43).²³⁷ Ze verzamelde stukken stof die door anderen werden afgedankt, waarbij de verkleurde en verweerde materialen haar juist aanspraken. De voorkeur voor het werken met kleur en textuur bleef dus duidelijk een belangrijk kenmerk van haar artistieke praktijk. Daarnaast verkende ze het terrein van gerecycleerde kunst verder aan de hand van stukjes kant, knoopjes, garen, bierviltjes en bladeren. Ze verzamelde objecten uit het straatbeeld om ze opnieuw vorm te geven, wat getuigt van haar interesse in het herbestemmen van ogenschijnlijk verloren materialen (afbeelding 44).

Ook ontwikkelde ze een bijzondere vorm van koffiekunst door abstracte vlekken, ontstaan door het druppen van haar espressomachine op bierviltjes, om te vormen tot afbeeldingen van dieren (afbeelding 45). Deze terugkeer naar het dierenrijk aan het eind van haar carrière weerspiegelt een thema dat haar al vanaf het begin van haar artistieke loopbaan heeft geïnspireerd. Verder onderzocht De Meyer het thema van land art door houtmijten van kaphout te creëren. Al dit werk getuigt van haar voortdurende exploratie van nieuwe artistieke mogelijkheden en haar vermogen om haar creativiteit te blijven inzetten, zelfs binnen de beperkingen van fysieke ouderdom.

Contemporaine erkenning versus hedendaagse anonimiteit

Lutgart De Meyer heeft, net als haar tijdgenoot Louise Servaes, erkenning gekregen door de vele mogelijkheden tot tentoonstellen. De tentoonstellingen, zowel in binnen- als buitenland, onderstrepen haar groot succes en hebben bijgedragen aan haar reputatie als vooraanstaand keramiekkunstenaar. Zo mocht De Meyer exposeren in groepstentoonstellingen in prestigieuze kunststeden zoals Parijs, Rome, Londen en Berlijn, waarmee ze een prominente vertegenwoordiger van de Belgische keramiekschool werd.²³⁸ Dit maakte haar werk tegelijk toegankelijk voor een breed publiek. Bovendien had ze in datzelfde jaar een individuele tentoonstelling bij Galerie Ravenne in Antwerpen, een mijlpaal die haar positie in de Belgische kunstwereld verder versterkte.²³⁹

Haar artistieke prestaties werden niet alleen erkend door tentoonstellingen, maar ook door het ontvangen van een onderscheiding voor haar keramische kunst. Op de Wereldtentoonstelling van 1958 ontving ze

²³⁷ Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon,".

²³⁸ Reinaert, "Keramiek vol Complexen," 10-13.

²³⁹ *Document info Lutgart De Meyer*.

namelijk een erediploma voor haar tentoongestelde keramische gebruiksobjecten.²⁴⁰ Deze erkenning is ongetwijfeld één van de meest prestigieuze in haar carrière. Vermoedelijk was dit de enige die ze mocht ontvangen, want mijn onderzoek heeft geen informatie opgeleverd over andere prijzen die De Meyer mogelijk heeft gewonnen.

De media heeft ook enige aandacht geschonken aan De Meyer en haar werk. Zo zijn er enkele interviews met haar verschenen, maar opvallend genoeg was dit voornamelijk in tijdschriften die zich richten op een vrouwelijk publiek. Deze publicaties hebben De Meyers artistieke talenten en prestaties benadrukt, maar ze weerspiegelden vaak ook een subtiele neerbuigende houding ten opzichte van vrouwen in de kunstwereld, algemeen gezien. Dit kan dan ook een afspiegeling zijn van de heersende genderverhoudingen binnen de kunstkritiek van die tijd, waar de waardering van vrouwelijke kunstenaars vaak door een gendergerichte lens werd bekeken.

Daarnaast verschenen er ook enkele recensies van haar werk in de pers. Opmerkelijk is dat deze recensies niet in de toonaangevende kranten zoals de *Gazet van Antwerpen* verschenen, waar andere leden van het kunstencollectief G58 wel de aandacht kregen. In plaats daarvan verschenen de besprekingen van De Meyers werk vaker in lokale en regionale kranten. Ondanks deze beperktere zichtbaarheid waren de recensies doorgaans positief en prezen zij De Meyer om de originaliteit en technische bekwaamheid van haar keramische werk. Ze benadrukten ook haar groeiende reputatie en aanzien als kunstenaar binnen haar vakgebied:

Zij heeft zich al meermaals in die mate onderscheiden, en zelfs genoeg (ook buitenlandse) beurten gemaakt om al van op voorhand indruk te maken op wie haar werk nog niet kende. Maar die indruk van eerbied-a-priori wordt bij die kennismaking direct eenvoudige bewondering als men de treffend goede smaak gaat ervaren die uit deze prachtige gewrochten spreken. Het is echt allemaal schitterend.²⁴¹

Verder hebben journalisten haar regelmatig bezocht om verslag te doen van haar werk en werkwijze.²⁴² Dit resulteerde zelfs in een videoreportage (afbeelding 46). De aanwezigheid van deze journalisten in haar atelier wijst op de interesse en bewondering die er binnen de media wel degelijk was voor haar artistieke praktijk.

Ook recent was er herwaardering van De Meyers werk. Enerzijds in een kleine overzichtstentoonstelling in 2020 bij Wilder te Antwerpen en anderzijds in de groepstentoonstelling *Kamer vol Klei* in 2023 in het Museum Albert van Dyck te Schilde. Ondanks deze verdiensten, is haar werk nog steeds onvoldoende erkend. De situatie is vergelijkbaar met die van haar tijdgenoot en goede vriendin Louise Servaes, die eveneens onderbelicht blijft. Het is belangrijk te onderstrepen dat De Meyers carrière, gekenmerkt door gedegen vakmanschap en artistieke vernieuwing, aanvankelijk niet snel van de grond kwam. De weg naar erkenning was moeilijk, waarin zij zich door een proces van kritische beoordelingen en hard werken heen moest worstelen om uiteindelijk de waardering te verkrijgen die haar werk verdient.²⁴³ De vele invloeden die zij heeft uitgeoefend op de keramiek, evenals de vernieuwingen die zij heeft geïntroduceerd, zijn onmiskenbaar en getuigen van een diepgaande impact op de keramische kunst van haar tijd. Het is dan ook van essentieel belang om haar oeuvre nu met de nodige aandacht en diepgang op te nemen in overzichten en wetenschappelijke studies.

²⁴⁰ *Document info Wereldtentoonstelling 1958, 1959*, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum voor Kunstambachten, Map NDK 0518 De Meyer Lutgart, Gent: Design Museum.

²⁴¹ Op Somerke, "Lutgart De Meyer: Ceramiek," *'t Pallieterke*, 1956.

²⁴² de Meyer persoonlijk en informeel gesprek.

²⁴³ Reinaert, "Keramiek vol Complexen," 10-13.

Besluit

Deze masterproef vertegenwoordigt een eerste stap in het ontsluiten van het leven en werk van de kunstkeramisten Louise Servaes en Lutgart De Meyer. Daarnaast biedt het een blik op de Antwerpse kunstcontext rond keramiek in de jaren '50 van de twintigste eeuw. Zoals vastgesteld, kregen zowel het medium kunstkeramiek als Servaes en De Meyer als kunstenaars tot dusver bijzonder weinig aandacht binnen de kunstgeschiedenis. Het doel van deze studie was om dit medium en het oeuvre van deze keramisten opnieuw de aandacht te geven die het verdient.

Ondanks de bevindingen van dit onderzoek blijft het opmerkelijk dat zowel kunstkeramiek als de keramisten Servaes en De Meyer nog steeds relatief onbekend zijn. Kunstkeramiek is lange tijd als een inferieure kunstvorm beschouwd binnen de kunstwereld. Zelfs binnen de Antwerpse kunstcontext van de vorige eeuw, waar kunstkeramiek een significante ervaring doormaakte, is het medium opvallend genoeg onderbelicht gebleven. Gedurende deze periode ontstonden er meerdere opleidingen gericht op kunstkeramiek, en veel keramisten, waaronder De Meyer en Servaes, kenden een succesvolle carrière.

Beide kunstenaars hebben verschillende opleidingen aan kunstacademies gevolgd, waar zij hun passie voor keramiek ontdekten. De vele vriendschappen en connecties die zij daar vormden, hebben een belangrijke rol gespeeld in hun verdere carrière. Hun lidmaatschap van de kunstenaarsgroep G58 hielp hen om op de voorgrond te treden binnen de kunstwereld. Ze creëerden een omvangrijk oeuvre en waren veelzijdig en innovatief in hun kunstpraktijken. Zowel De Meyer als Servaes beschikten over een diepgaande kennis en vaardigheid in de kunstkeramiek en beperkten zich niet tot één type keramisch object. Ze vervaardigden zowel functionele voorwerpen als designstukken in de vorm van autonome sculpturen, variërend van grote tot kleine stukken. Daarnaast waren ze ook actief in de schilder- en tekenkunst. Hun werk wordt gekenmerkt door een voortdurende drang naar experimentatie en vernieuwing binnen de keramiëkkunst. Hun bijdragen aan zowel traditionele als hedendaagse keramische technieken hebben hen tot sleutelfiguren gemaakt in de ontwikkeling van de keramiëkkunst in de twintigste eeuw. De tentoonstellingen en onderscheidingen die zij gedurende hun carrière ontvingen, getuigen van hun invloedrijke rol en blijvende impact op de Belgische en internationale kunstscène.

De technische begaafdheid van De Meyer en Servaes is bijzonder en verdient meer aandacht. Door de handopbouwtechniek, ook bekend als de Colombintechniek, die zij consequent in hun keramisch werk toepasten, creëerden zij unieke stukken met een eigen stijl. Hun werk straalt een grote mate van eigenheid uit, met terugkerende karakteristieken zoals experimenten met materiaal, kleur en textuur. Gedurende hun artistieke periode ondergingen ze verschillende evoluties, waardoor hun werken in elke periode verschillend zijn. Ze lieten zich steeds opnieuw inspireren door nieuwe ideeën en probeerden voortdurend vernieuwend te werken.

Gedurende de jaren '50 tot en met de jaren '80 exposeerden zij herhaaldelijk met diverse werken, zowel nationaal als internationaal. Hun werken werden regelmatig geprezen en beloond met prijzen. Desondanks raakten ze in de jaren daarna enigszins in de vergetelheid.

Dit onderzoek was intensief en vaak uitdagend vanwege de beperkte beschikbaarheid van informatie over De Meyer en Servaes. Er is relatief weinig archivalia bewaard gebleven, en zeker geen fysieke kunstwerken. Het afleiden van informatie uit foto's en beschrijvingen in catalogi was soms een tijdrovend, maar tegelijkertijd een fascinerend proces. Bovendien is nog zo goed als niets van informatie uit archieven ontsloten, wat betekende dat ik veel archiefstukken fysiek moest doorzoeken om relevante informatie te vinden.

Deze masterproef laat zien dat er nog veel materiaal is om in toekomstig onderzoek verder uit te diepen. Hoewel ik binnen de beperkingen van deze masterproef niet in staat was om alle informatie over Servaes en De Meyer volledig te verwerken, biedt dit onderzoek een solide basis voor verder onderzoek naar zowel hun leven als hun werk. Ook een sluitend overzicht van de tentoonstellingen waar zij aan deelnamen kan hierbij betrokken worden. Daarnaast is er ook veel potentieel voor onderzoek naar de bredere invloed van Servaes en De Meyer op latere generaties keramische kunstenaars. Het is interessant om te onderzoeken of hun innovaties en experimenten als inspiratiebron hebben gediend voor volgende generaties.

Er kan ook dieper worden ingegaan op de kunstenaarsgroep G58 en haar invloed op de kunstwereld. Binnen deze context zouden andere keramisten, zoals Jan Dries en Willy Meysmans, nader onderzocht kunnen worden.

Tijdens mijn onderzoek stuitte ik ook op de namen van andere onbekende vrouwelijke kunstenaars uit dezelfde periode en context in Antwerpen, zoals Mariette Vael, Simonne Conrad, Sonja Bauters en Elsa Courtoit. Hoewel zij niet allemaal actief waren in de keramiekkunst, verdienen zij eveneens aandacht in toekomstig onderzoek.

Deze voorbeelden illustreren de vele mogelijkheden voor verder onderzoek naar keramiek en vrouwelijke kunstenaars. Er zijn nog veel onontdekte en interessante onderwerpen die het verdienen om bestudeerd te worden, en deze scriptie kan dienen als een basis voor dergelijke toekomstige studies.

Bibliografie

Anderson, Heather "Making Women Artists Visible." *Art Education* 45, nr. 2 (1992): 14.

Buckley, Cheryl. "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design." *Design Issues* 3, nr. 2 (1986): 3-14.

De Cnodder, Remi De Cnodder. *Tentoonstellingscatalogus Scheppende Handen in Ambacht en Nijverheid*. 1966, Collectie: Privé-archief, Map Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

Fontier, Jaak. "Van Art Deco tot installatie: tachtig jaar keramiekkunst in Vlaanderen." *Vlaanderen kunsttijdschrift* 46, (1997): 205.

Heiremans, Marc. *Art Ceramics: Pioneers in Flanders 1938-1978*. Stuttgart: Arnoldsche, 2006.

Herman, Laura. "Radicalizing Care, Feminist and Queer Activism in Curating." *De Witte Raaf* 37, nr. 218 (2022): 33.

Nochlin, Linda. "Why have there been no great women artists?." *ARTnews* (1971): 6.

Van Tilburg, Merel. "Vrouwenpalet." *De Witte Raaf* 37, nr. 219 (2022): 33-37.

Gray, Laura. "Rethinking the Art-Craft Hierarchy: Assessing Critical Positions in Contemporary Ceramics." *Art History Supplement* 4 (2011): 1.

Gray, Laura. "On the Transgressive Nature of Ceramics." *Ceramics: Art and Perception*, nr. 89 (2012): 1.

Waegemans, Liesbet, Lut Pil en Lotte Brown. *Hands, Eyes, Ceramics. Een publicatie bij Kamer vol klei*. Gent: MER. B&L, 2023.

Rowley, Sue. "Introduction." in *Craft and Contemporary Theory*, red. Sue Rowley. (St. Leonards: Allen & Unwin, 1997), XVIII.

Poulain, Norbert. "Beeldjes van Keramiek: een Apologie." in *Belgische Art Deco Keramiek*, reds. Mario Baeck, Marc Logghe, Norbert Poulain. (Torhout: Stadsbestuur Torhout, 2011), 351.

Poulain, Norbert. "Van koudgelakte speelereien tot studio pottery: Jozef Peeters, Jan Cockx, Victor Servranckx, Marcel-Louis Bagniet, Pierre Caille, Joost Maréchal en de anderen." in *Belgische Art Deco Keramiek*, reds. Mario Baeck, Marc Logghe, Norbert Poulain. (Torhout: Stadsbestuur Torhout, 2011), 355.

Piet Baudouin, *Tentoonstellingscatalogus Les Métiers d'Art de la province d'Anvers*, 1964, Collectie: Privé-archief, Map Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

Ko Goubert, "Scheppend Ambacht in de provincie Antwerpen: Een kunstambachtententoonstelling in het Antwerps provinciaal paviljoen op de Wereldtentoonstelling Brussel 1958," *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis – Interior History*, s.d., 155.

Catalogus Hedendaagse Keramiek – Museum voor Schone Kunsten Oostende, 1959, Collectie: Archief Lutgart De Meyer, Doos Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

Frank Heirman, "Lutgart De Meyer stelt zestig jaar na G58 weer tentoon. 93 maar zo jong van jaren," *Gazet van Antwerpen*, maart 2018.

Lutgart de Meyer (Belgische keramiste), interview door Eva Vervacke (student Universiteit Gent), mei 2023. Zie bijlage I, 27.

Jaak Fontier en Hugo Brutin, *Keramiek in Vlaanderen: hedendaagse keramisten en hun werk* (Tielt: Lannoo, 1986), 28.

Adelbert van de Walle, *Tentoonstellingscatalogus kunstceramiek: klas van Strebelle*, 1956, Collectie: Jef Verheyen Archive, Doos Keramiek, Heffen: Jef Verheyen Archief.

Het Handelsblad, *De Antwerpse Salons*, 18 oktober 1955, Collectie: Jef Verheyen Archive, schuif krantenartikels, Heffen: Jef Verheyen Archief.

Lutgart de Meyer (Belgische keramiste), persoonlijk en informeel gesprek met Eva Vervacke (student Universiteit Gent), maart 2024. Zie bijlage II, 1.

A.V., *Een oeroude techniek op nieuwe banen. Jonge Antwerpse keramisten*, 6 april 1957, Collectie: Jef Verheyen Archive (inv. nr. JV_40_10), schuif krantenartikels, Heffen: Jef Verheyen Archief.

Peter De Laet, Katrien Jacobs en Dennis van Mol, *G58: catalogus bij de tentoonstelling in Museum Albert Van Dyck* (Schilde: Gemeentebestuur Schilde en werkgroep Museum, 2008), 12.

Johan De Roey, "De ramen van de Raapstraat," *De Nevelvlek. Parijs aan de Schelde: Antwerpen 1950-1958 – Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift* 15, nr. 57 (1997): 110.

Hedwig Bex-Verschaeren, "Ontstaan en historiek G58-Hessenhuis," in *G-58 Hessenhuis*, red. Hedwig Bex-Verschaeren. (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1973).

Luc Denys, *G58-85 Catalogus* (Antwerpen: Educatieve Dienst van de Musea, 1985).

Marc Callewaert, *Tijdschrift der stad Antwerpen* 5, nr. 1 (1959): 15.

Luc Denys, "Het Hessenhuis verleden en toekomst," *onbekend tijdschrift* (1985): 17-18.

Marc Callewaert, "Tweede Groepstentoonstelling G58. Verruiming en verdieping," *Gazet van Antwerpen*, 24 november 1959.

Johan De Roey, "de toekomst van een herinnering," *Knack Magazine* 16, nr. 4 (1986): 16-18.

RKD, "Louise Servaes," laatst geraadpleegd op 10 augustus 2024, <https://research.rkd.nl/nl/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fartists%2F99907>.

Paul Piron, *De Belgische beeldende kunstenaars uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw* (Brussel: Art in Belgium, 1999-2000), 1211.

Hedwig Bex-Verschaeren, "Catalogoog," in *G-58 Hessenhuis*, red. Hedwig Bex-Verschaeren. (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1973), 96.

Kurt de Boodt, *Van uw tijd? Kunstgrepen omtrent 58* (Mechelen: Stedelijke Musea, 2008), 37.

Hilde Serneels, *Filip Tas, Fotograaf: Kunstenaars in Antwerpen 1960-1970* (Antwerpen: Provinciebestuur, 1993), 71.

CV Louise Servaes, NDK Archief, Map NDK 1764 Servaes Louise, Gent: Design Museum.

Lode Craeybeckx, *Belgische beeldhouwkunst in Middelheim* (Antwerpen: Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, 1974), 108.

Catalogus Tweede Groepstentoonstelling Hessenhuis Antwerpen, 1959, Collectie: Archief Lutgart De Meyer, Doos Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

Alfons Jan De Vogelaere, "Keramische plastiek in Vlaanderen," *Ons Erfdeel* 28, (1985): 358.

Overlijdenskaartje Louise Servaes, 2010, Collectie: Archief Lutgart De Meyer, Doos Varia, Antwerpen.

Olivier Strebelle, *Correspondentie tussen J. Verheyen en O. Strebelle betreffende schade aan keramisch werk*, 1957, Collectie: Jef Verheyen Archive, Doos Keramiek, Heffen: Archief Jef Verheyen.

Adelbert van de Walle, *Documentatie oeuvre Louise Servaes*, 1960, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum Kunstambachten, Map NDK 1764 Servaes Louise, Gent: Design Museum.

Catalogus Scheppend Ambacht in de provincie Antwerpen 1958, 1958, Collectie: Jef Verheyen Archive, Doos Keramiek, Heffen: Archief Jef Verheyen.

Keramiek in België '45-'60 (Deurne: Museum Sterckshof, 1981), 62.

Piet Baudouin, *Catalogus Scheppend Ambacht in Vlaanderen – 1960: Het Sterckshof* (Antwerpen: Provinciebestuur, 1960), 22.

Hedwig Bex-Verschaeren, "Documenten – publicaties door G-58 Hessenhuis," in *G-58 Hessenhuis*, red. Hedwig Bex-Verschaeren. (Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1973), 38.

Tentoonstellingscatalogus Les Métiers d'Art de la province d'Anvers, 1965, Collectie: Privé-archief, Map Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

Gilberte Gepts, *Beeldhouwkunst in België* (Antwerpen: Helios, 1962), 60.

Krantenartikel betreffende Louise Servaes, s.d., Collectie: Nationaal Documentatiecentrum Kunstambachten, Map NDK 1764 Servaes Louise, Gent: Design Museum.

CV Lutgart De Meyer, 1959, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum voor Kunstambachten, Map NDK 0518 De Meyer Lutgart, Gent: Design Museum.

Document info Lutgart De Meyer, 1959, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum voor Kunstambachten, Map NDK 0518 De Meyer Lutgart, Gent: Design Museum.

B.Laenens, *Ceramiek: kunst en kunstambacht. Lutgard De Meyer*, s.d., Collectie: archief Lutgart De Meyer, Map: artikels, Antwerpen.

Herman Reinaert, "Keramiek vol Complexen," *Het Rijk der Vrouw* 798, nr. 46 (1960): 10-13.

FARO, "Keramiek: Materialen en technieken van keramiek," laatst geraadpleegd op 10 augustus 2024, <https://faro.be/kennis/materialen/keramiek/materialen-en-technieken>.

"Au cœur de port d'Anvers...", *meubles et décors – journal de l'ameublement*, nr. 741 (1960).

Catalogus Hedendaagse Antwerpse Ceramiek, 1956, Collectie: Archief Lutgart De Meyer, Doos Tentoonstellingscatalogi, Antwerpen.

Documentatie over Vijgeboom, 1959, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum voor Kunstambachten, Map NDK 0518 De Meyer Lutgart, Gent: Design Museum.

Document info Wereldtentoonstelling 1958, 1959, Collectie: Nationaal Documentatiecentrum voor Kunstambachten, Map NDK 0518 De Meyer Lutgart, Gent: Design Museum.

Op Somerke, "Lutgart De Meyer: Ceramiek," *t Pallieterke*, 1956.

Zemans, Joyce, Wallace, Amy C., "Where are the women? Updating the account!" *RACAR: revue d'art Canadienne* 38, nr. 1 (2013): 2.

Bijlagen

Bijlage I: Interview met Lutgart De Meyer

Aanwezigen: Annelien De Troij, Eva Vervacke, Liesbet Waegemans & Lutgart De Meyer

Datum: woensdag 17/05/2023

Tijdstip: 15u

Locatie: Terras van de cafetaria van het woonzorgcentrum residentie Arthur (Solvynsstraat 80 Antwerpen)

Duur: 1 uur 05 min

Annelien: Ik zie in de brieven van een Italiaanse keramist die het geld niet had om oven te kopen die over de 1000 ging en dan spreekt ze over de Belgen en dat ze toch hoopt om ook de middelen te hebben dat ze ook een oven kan kopen die boven de 1 000 kan.

Liesbet: Dat is echt niet veel.

Lutgart: Neen.

Annelien: Ja, 1000 en 1100.

Lutgart: Klei bakt, begint te bakken op 100 graden, maar dan is hij weinig gebakken. Als je hem heel hoog bakt, begint het te smelten. Dat is naargelang de kleisoort.

Annelien: Ja.

Liesbet: Meestal wordt klei, hangt ervan af, maar meestal bak je een stuk 2 keer en de eerste keer is op 950 graden.

Lutgart: Dat is gewoon zodat hij zou versteend zijn. Ja, zoiets, ten vroegste 800. Het begint te verstenen op 800 graden.

Annelien: Ah ja, en kan je dan ook nog tussentijds schilderen bijvoorbeeld?

Liesbet: Dat is eigenlijk de bedoeling.

Lutgart: Dan kan je hem schilderen.

Annelien: Ah, niet ervoor?

Lutgart: Nee, want dan smelt hij terug, wordt hij terug modder.

Liesbet: Engobe kan je wel, wacht, engobe kan je ook direct op natte klei aanbrengen wel? Maar glazuur niet?

Lutgart: Nee, je hebt gelijk.

Liesbet: Iets wordt eerst gebakken.

Lutgart: Engobe is ook klei, want die dingen die mat zijn, zijn allemaal met engobe geweest, gespoten, maar je kan dat ook met een borstel doen.

Annelien: Maar er zit nog iets bij he, engobe is niet puur klei. Kleipigment en wat nog? Zand ofzo?

Lutgart: Nee.

Annelien: Het is puur klei?

Lutgart: Ja.

Annelien: Het is kleuren aan de hand van klei.

Liesbet: Het is eigenlijk een mengsel van klei met een bepaalde kleurstof.

Lutgart: Ja, een mengsel met water en als je wil met een kleurstof, maar klei met water is engobe. Dat is een verf als je wil. En je hebt dan groot bakken en klei zwart, of je kan klei groen maken met chroom. Dat figuurtje dat je daar hebt, die 'Prille Liefde', dat is met chroom. Dat is oxide.

Liesbet: En dan eens je het een eerste keer hebt gebakken en eventueel gekleurd, dan hangt het af van het soort klei op hoeveel graden je het een 2^e keer bakt. Dus voor sommige kleien is dat

Lutgart: Ja, met glazuur, voor glas te worden, moet je zeker boven de 800 gaan.

Liesbet: Ja, en dat is echt zo... Die verschillen zijn niet zo groot hoor. Zo 1 050, 1 100, 1 150, 1 200, 1 250

...

Lutgart: Ja kleur verandert naargelang die 50 graden die je erover bent. Ja, want, je moet eerst een beetje ervaring hebben. Je moet eerst wat ontgoochelingen hebben. Eerst wat putten vooraleer je builen hebt.

Annelien: Met vallen en opstaan.

Liesbet: Daarom dat ik zo wat verbaasd ben omdat die 2^e bak toch wel vaak in 1 100 – 1 200 zit dat er dan over een oven wordt gesproken.

Lutgart: Die van mij ging wel hoger, maar dan verbrandde het meeste.

Liesbet: Want als je te hoog bakt, dan smelt het.

Lutgart: Ja dan gaat de klei smelten.

Eva: Oke, waarom bent u begonnen met keramiek als kunstvorm? Waarom sprak u dat aan?

Lutgart: Ik was in de academie en ik was bevriend met Jef Verheyen toen, en met Dani en met nog anderen, met de Pol denk ik ook nog. Wij gingen zwerven in de academie. Die was toen nog gedeeltelijke lege ruimte. Met een groepje gingen we er zwerven en dan vonden wij een ruimte waar er een oven stond, een gasoven, dat was met de Jef, en met Dani en de Pol. Die groep.

Annelien: En Theo?

Lutgart: Nee... Enfin ja, dan zitten we daar van 'wat gaan we nu doen' en er was nog klei over en dus klei laten smelten en dan van die heel klassieke pottokes, zo rollekes, gemaakt en dan die gestapeld en dan die in de oven gezet, maar onkundig he. Wij hadden dat gevonden en wij gebruikten dat. Dan deden wij die oven veel te vroeg open en die dingen barstten. Dat waren de eerste kloppen die we kregen he. Tot dat wij een leraar kregen, dan is Strebelle gekomen, maar die was ook nog maar 27.

Eva: Inderdaad, hij was heel jong nog op dat moment.

Lutgart: Ja, heel jong en charmant hé. Wij waren even oud. Dat was direct spanning dus, want anders heb je leerlingen van 18-19 jaar en een leraar van 50 jaar. Dat is helemaal anders. Nu waren wij allemaal van dezelfde leeftijd, dus dat waren direct spanningen.

Annelien: Ah ja?

Lutgart: Ja toch min of meer, en onder mekaar ook hé. Strebelle kon heel kort zijn. Hij moest zich nog waarmaken tegenover die snotneuzen, hij was zelf nog een snotneus.

Annelien: En deelde hij graag zijn kennis met jullie?

Lutgart: Nee.

Annelien: Ik heb het anders gelezen in een artikel, maar een krantenartikel, 1 van die vroegere.

Lutgart: Als leraar vond ik niet dat hij schitterde, hij was ook nog te jong, ook qua ervaring. Hoe moet je zo'n gasten van dezelfde leeftijd benaderen hé? Dat is niet gemakkelijk. Maar het was een charmante, een te charmante man. Dat was er wel heel positief aan. Maar ik was er een beetje stekelig tegen omdat hij geen Vlaams wou spreken en Vlaams nee, dat is maar een Zulu taal, zei hij.

Annelien: Ja, dat wou ik nog vragen: hij sprak Frans en in de les ook?

Lutgart: Hij wou geen Vlaams spreken, dat was maar een Zulu taal. Wij moesten maar zijn Frans spreken. Het was wel een autoritair ook. Hij probeerde het goed te doen allemaal.

Annelien: Hebben jullie als groep gevraagd dat het Strebelle zou zijn? Hadden jullie daarin inspraak van wie de eerste keramiekleraar zou zijn? Wie heeft dat gekozen?

Lutgart: Oh, wie was dat toen? Dat was de baas van de academie zeker. Nee, wij hadden niks in de pap te brokken.

Annelien: Hij moest zich nog bewijzen inderdaad, want een paar jaar later zou hij op Expo 58 mogen tentoonstellen.

Lutgart: Ja met zijn vogel ofzo iets.

Annelien: Met zijn Ros Beiaard.

Lutgart: Och ja, het Ros Beiaard.

Annelien: Hebt u dat gezien?

Lutgart: Op foto's. Ik heb het niet in het echt gezien.

Annelien: Bent u naar de expo geweest? Naar Expo 58?

Lutgart: Eigenlijk wel ja, maar ik herinner het mij niet meer. Het heeft mij zeker niet be-indrukt, zijn ceramiek.

Liesbet: Want was dat niet ook wat de spanning? Dat hij heel figuratief was en dat jullie dan opdrachten moesten doen en dat jij dan bv direct abstract ging, maar je moest het altijd kunnen herkennen, het moest van hem altijd zo ...

Lutgart: Ja, ik wou iets maken, zo een haantje, maar iets van de toren, een torenhaantje. Hij was toen leraar. Ik heb het niet voor elkaar gekregen. Hij heeft altijd dat beestje verknoeid, in mijn ogen hé. Hij deed het voor goed te doen, maar ik moest altijd helemaal opnieuw beginnen. Op den duur ging ik wel mijn goesting doen. Hij was ook nog te jong, 27.

Annelien: Ja, maar ja, jullie waren ook de eersten hé. De eerste keramiekklas en de hij de eerste keramiekleraar.

Lutgart: Dani was boeiend. Zij was direct heel persoonlijk in haar werk en heel verfijnd. Dat kon je niet zeggen van Jef, Dani wel.

Annelien: Er is wel een foto van Jef, met die Colombin techniek, zo met die worstjes dat hij aan het opbouwen is, maar wij weten eigenlijk niet wat Jef maakte in de keramiekklas.

Lutgart: Dat weet ik ook niet meer.

Annelien: Maar het was toen al duidelijk: Jef is meer voor de vorm of het grotere stuk en bij Dani is het veel verfijnder.

Lutgart: Ja, heel verfijnd. Zo was hij ook in zijn optreden hé, en Dani ook heel verfijnd. Zo een fijn menske gelijk als Dani en dan zo een brute Jef, dat klopte langs geen kanten. Wij zijn nog van plan geweest, want Picasso was verhuisd naar, die wou ook ceramiekdingen maken en wij wilden daar in groep ook naartoe. Ik met mijn ex-man en Dani en heel de groep en min of meer ook serieus over gesproken, maar er is niks van gekomen, want mijn ex wou niet uit België weg.

Annelien: Maar Jef en Dani zijn wel gegaan hé.

Liesbet: Naar Vallauris?

Lutgart: Ja.

Annelien: Direct na hun studies, zonder geld. Ze hebben wel gewerkt in de wijngaarden zodat ze daar konden ... Die hebben daar ook gewerkt, die werden er opgenomen in de workshops, dus ja, dat is wel een belangrijke periode geweest.

Liesbet: En ook Picasso ontmoet?

Annelien: Nee, want dat schrijft hij. Wel samen in de groepstentoonstelling, want elk seizoen werd daar afgesloten met een groepstentoonstelling en daar was werk van Jef, maar niet van Dani. Dani verkocht in die winkel, want er was een winkel ook.

Lutgart: Het was een behendige vrouw.

Annelien: Jef maakte mee bestellingen klaar in de workshop. Ik weet niet of Dani echt keramisch werk in Vallauris heeft gemaakt.

Eva: Nee, daar vinden we niks over terug voorlopig.

Lutgart: Ze zijn kort achter elkaar gestorven hé?

Annelien: Ja, 5 jaar zat ertussen.

Lutgart: Dat zij overleefd heeft?

Eva: Ja, inderdaad.

Annelien: Zij is aan borstkanker gestorven hé. In '89. En haar dochter ook. Haar dochter, Léonore.

Lutgart: Oh ja, Léonore.

Annelien: Léonoreke.

Lutgart: Léonoreke, ja.

Annelien: Zij is van '56. Die is geboren in '56, dus het jaar nadat ze hun keramiekwinkel hebben geopend in de Rubensstraat.

Lutgart: In de?

Annelien: In de Rubensstraat.

Eva: Atelier 14 was dat.

Lutgart: Ah ja.

Liesbet: Waar is dat, de Rubensstraat?

Annelien: Dat bestaat nu niet meer. Dat is tegenover het Rubenshuis. Dat is de Wapper nu. Maar daar zal u nog wel veel van weten? Nee?

Lutgart: Niet van de Rubensstraat, vaag. Maar er was een ander straatje want ze hadden niet veel poen in het begin hé. En dan moesten ze ergens iets zoeken, een zolderkamerke ofzo iets. Dat was in de zijstraat van de Nationale Straat. Daar hebben ze toen gewoond.

Annelien: Van de Sint-Antoniusstraat?

Lutgart: Ja, dat geloof ik.

Annelien: De Sint-Antoniusstraat is van juist na hun studententijd, maar erna, beetje later, als ze terug wat centjes hadden, woonden ze in de Rubensstraat, tegenover het Rubenshuis. En dan de winkel was beneden met het atelier en een hele grote oven. In de kamer vanachter, je kon dat zien vanop straat, dus je kon hun aan het werk zien. En boven woonden ze dan. Ik heb wel een foto ergens.

Lutgart: En jij bent er een studie van aan het maken?

Annelien: Gohja, ik ben er onderzoek naar aan het doen. Maar al een aantal jaren. En Eva gaat er een bachelorpaper over schrijven.

Lutgart: Een wat?

Eva: Ja mijn bachelorproef, een thesis.

Annelien: Een kleine thesis, ja.

Eva: Of scriptie wordt het ook genoemd.

Liesbet: Lutgart, mag ik een zakdoekje van u? Mijn zonnecrème begint zo wat uit te lopen in mijn oog.

Annelien: *toont de foto* Dit zijn Jef en Dani voor het Atelier.

Eva: Ik heb ook een opsomming van de ateliers: Tempeliersenhof, Hoogstraat, etc. En dan ook bij Marcel en Lily Van Hool en dan Les Talons.

Lutgart: En toen kwamen die veel bij ons. Dat was toen Jan klein was en voor Mark er was. En Léonore herinner ik mij nog.

Liesbet: Kenden Jan en Mark Léonore dan ook? Want die zal ongeveer dezelfde leeftijd hebben als Jan?

Annelien: Léonore is van '56.

Lutgart: Léonore is later, uhm, Mark is 5 jaar later gekomen. Of wie kende wie?

Liesbet: Jan, wanneer is die geboren?

Lutgart: In '52. Maar Jef is altijd wel een stekelige jongen geweest. Terwijl Dani heel verfijnd, eerder française was. Elegant en goed gekleed. Ik vond haar werk talentvol, er zat iets heel eigens in en heel verfijnd ook.

Eva: U had daarnet ook gezegd dat Dani een heel specifieke stijl had in haar werk. Kan je daar nog wat meer over vertellen? Of beschrijven?

Lutgart: Haar schalen waren gelijk eierschalen. Zo dun dat je schrik had. Daar zat ze echt op te werken. Grote schalen, maar heel dun. Dat contrast. Ik denk 'voor je het weet, zijn ze gebroken', zo had ik het gevoel. Zij ging, voor zover ik mij herinner, naar het uiterste van zo'n dingen. Van eerder verfijning in tegenstelling tot Jef die eerder bruto was. Terwijl hij eigenlijk kleurloze dingen maakte, zijn effen schilderijen, unichroom hé. Dat zei mij niet zo veel. Ik was dan toevallig in een atelier waar hij werkte en hij had bezoek, of een kopen of zo iets, en dan was hij over zo'n doek, een grote doek, waar niks opstond, en dan was hij zo aan het zien en met zijn neus tegen het doek, echt een toneeltje aan het spelen. Prachtig, hij deed dat heel goed. Dat en dat, daar moet je op letten en zo. Terwijl ik dus niks zag hé. Ik probeerde iets te zien, het zal misschien een schakeringske geweest zijn. Ik zag het als een toneelstukje, fantastisch goed gespeeld en wat ik toevallig mocht beleven.

Annelien: En waar was dat dan? Dat was op zijn atelier, maar was dat niet in de Rubensstraat?

Lutgart: Nee, dat was veel later. Het was in de Hoogstraat en daar waren magazijnen, cacaomagazijnen.

Annelien: Het Oranje Huis?

Lutgart: Het Oranje Huis, ja. Dat was vroeger het huis van Verspreuwen, een handelaar in Amerikaanse goederen, alé buitenlandse goederen. Dat kon daar gelost worden toen. Ik heb dat allemaal nog geweten. Nu is dat zo lang geleden dat niemand zich dat nog herinnert.

Annelien: Ik heb wel nog gebeld vorige week met Gert Segers van het tijdschrift Revolver. Zegt u dat iets? Die was ook op de Hoogstraat geweest voor den atelier en die heeft daar Jef ook zien rondlopen. Want die zat boven hé Jef?

Lutgart: Ja, op het eerste verdiep.

Annelien: Onder een glazen ...

Lutgart: Ja, het was een schone ruimte met ook een lift, een goederenlift. Het was allemaal nog puur toen. Ik had daar ook een atelier'ke, maar dat was boven de cacaobonen en in de goeie soort van de cacao zitten gemakkelijk maden. Die lusten die bonen ook het liefst hé, die maken ook wel het verschil tussen lekkere en minder lekkere bonen.

Annelien: Ah ja, dus de goeie bonen, daar moest je de maden bijnemen dan?

Lutgart: Ja, maar die bonen lagen allemaal onder in den atelier. Ik had daar een klein atelier'ke, maar dat zat vol maden hé. Ik heb er eens, want die kropen zo langs de muur, ik heb er eens gevangen hé.

Annelien: Heb je er eens iets mee gedaan?

Lutgart: In het vuur gegooit. Dan waren ze direct dood. Ja, maar 700 op enen dag, maximum dat ik gevangen heb. Ik heb gelukkig gene schrik. Ge pakt dat erbij, ik had een goeie ruimte dichtbij mijn woonst, wat kunde beter hebben? Niet ver van huis. Ik weet het niet, maar ik moest daar niet zoveel voor betalen ook niet, maar ik moest ook geen vervoer betalen. Het was allemaal maar trappen op en trappen af. Van het tweede verdiep naar beneden en het eerste verdiep naar boven. Er leefde ook een kat, het was een kater, en die deed zo pipi tegen 1 van die houten balken.

Annelien: Niet tegen die maden?

Lutgart: Het was wel goed tegen de maden, maar voor de neus minder goed. Die zorgde ook, want ik had ook een kat, dat mijn kat op tijd jongskes had hé. Dat was toen allemaal niet zo streng gelijk nu en dus 2 keer per jaar 5 jongskes. Nu is het allemaal zo streng, terwijl het toen ook ging en plezant was en minder saai, vind ik. Nu jonge poeskes, wie ziet er nog jonge poeskes? Ik ging elke week met de jonge poesjes, als die er waren, en met mijn kinderen naar den buiten. En dan pakte ik die, als die een beetje groter waren die poeskes, mee naar beneden en dan stond ik te wachten aan mijnen auto om met mijn kinderen in den auto te stappen. Zo'n kleine poesjes, voor je het weet zijn die weg hé. Elk kind dat daar voorbijkomt, die zaagde aan zijn moeder zo lang tot ze een poeske kregen en dan hadden zij ook een poeske hé.

Annelien: Je was er direct weer vanaf.

Lutgart: Ja. De mensen willen altijd alles regelen en regelen, maar als het toeval plaatsgeeft, komen er andere oplossingen hé.

Annelien: De natuur hé.

Lutgart: Oplossingen die origineel zijn en minder saai.

Eva: Klopt het ook dat Dani nooit met een draaischijf of draaiwiel werkte? Maar altijd met handopbouw? Of toch meestal?

Lutgart: Ik denk dat die niet gedraaid heeft. Ik denk het niet. Maar het was een heel begaafde vrouw hé.

Liesbet: Wat voor werk heeft zij eigenlijk gemaakt?

Eva: Wat er bewaard is, zijn vooral kopjes, tassen, schalen, ...

Lutgart: En dat zijn waarschijnlijk hele dunne, verfijnde.

Eva: Ja, ik zal straks eens een foto tonen. Onlangs is Annelien bij een privécollectie gaan kijken en daar waren er ook 2 salontafeltjes, waarvan de keramieken tegels van haar waren.

Lutgart: De keramieken tegels?

Eva: Ja, op een salontafeltje

Lutgart: Oh, dat wil ik wel zien.

Eva: Ik zal dan ook een foto tonen. Een spiegel had ze ook, maar eigenlijk waren het vooral gebruiksvoorwerpen. Dus echt wel kopjes, schalen, ... Ik zal eens kijken of ik de foto's kan tonen. Die kleine beeldjes bijvoorbeeld.

Lutgart: Oh, is dat van Dani?

Eva: Ja.

Annelien: Dat is natuurlijk wel van na de academie, dat is van toen ze al hun winkel hadden.

Eva: Dit is ook van haar.

Lutgart: Ja, goh, dat begin ik mij te herinneren. Zo die lange dingen.

Annelien: En met die pootjes hé vanonder en vanboven.

Lutgart: Ik vond dat toen ook al, nu herinner ik het mij, speciaal.

Eva: Deze is ook een vaas van haar. En dit is ook een hele mooie schaal. Met zo precies een bladmotief dat je erin kan zien.

Liesbet: Ja, van de lotusbloem.

Eva: Dit is ook een schaal van haar.

Annelien: En zo een potje met die 2 gaatjes erin en met die stekeltjes, dat is ook wel typisch voor haar hé.

Eva: Ja, deze. Met zo het dekseltje met allemaal puntjes op.

Lutgart: Oh ja, piekskes op. Ik wist niet dat zij zo vlijtig was. Dat zij zoveel heeft.

Eva: Ja er is wel veel en ik schrok er zelf van hoeveel er bewaard is.

Annelien: Ja en nu komen we ook nog mensen tegen die dat ook nog hebben, keramiek.

Eva: Ja, want je was naar een privécollectie geweest ook.

Annelien: Ja, bij Jason.

Eva: Waar die 2 salontafels en spiegel enzo waren.

Lutgart: Een salontafel?

Annelien: Ja, een salontafel. Heb je daar ook een foto van?

Eva: Ja.

Liesbet: Signeerde zij haar werk?

Annelien: Ja, met Dani of met Franque en ook het jaartal.

Lutgart: En kende jij Wieske Servaes?

Annelien: Ja.

Lutgart: Dat was mijn vriendin. Die heb ik heel mijn leven gehad. Die mis ik heel erg.

Annelien: Louise hé, 'Wieske'

Lutgart: Wieske, ja.

Annelien: Dani die werkte nog...

Lutgart: Zij heeft schoon werk gemaakt.

Annelien: Ja, maar dat ken ik eigenlijk zo niet.

Lutgart: Tafels, echt hele schone tafels. En zij gebruikt grote steen en dat is zo gelijk als die Nederlandse, met grote stenen. Maar dat die stenen bij elkaar pasten hé. Die waren echt buitengewoon. Voor mij zijn dat waardevolle dingen, die stenen van Wieske. Van Servaes, daar hoor ik eigenlijk niks meer van, terwijl dat dat een serieus talent was. Daar stond ik in bewondering voor. Wat daar mogelijk inzat.

Annelien: Jef heeft nog geprobeerd een tentoonstelling te regelen voor Dani en Wieske, in Milaan, op hetzelfde moment als hij daar was, dus dat is in '58.

Lutgart: Oh, alé.

Annelien: Ja, dat toont toch, alé, Dani die heeft gewerkt tot haar 2^e kind. Dus tot '60. Die heeft gewerkt tot dan en dan is die gestopt hé. Dus op het moment dat hij al aan het schilderen was, was zij verder aan het werken in de keramiekwinkel om centen te verdienen hé. Ik weet niet hoe dat bij u was. Hoe hard was het financiële? Speelde dat mee?

Lutgart: Ik heb 'den al' gedaan, 2 kinderen en ceramiek en het huishouden en alles. Er was gene weg naast.

Annelien: Dus het was nodig ook gewoon.

Lutgart: Ik heb daar niet van af gezien of niet getreurd. Je aanvaardt dat en geeft katoen en er komt geld binnen en alles gaat. Ik heb geen klachten. Ik was altijd thuis. Zelfs kinderen van andere vrienden kwamen bij mij spelen. Er waren 2 andere kinderen en dikwijls hadden die honger. Gewoonlijk als ze binnenkwamen, begon ik een bord havermoutpap te maken en ze mochten havermouten pap eten, zoveel als ze wilden, en met bruine suiker en dat gaat in elk kindermaagske dat hongerig is, gaat dat binnen. En dan waren die kalm en die waren in mijnen atelier en die konden met klei spelen en mijn kinderen konden meespelen. Dus van negatief iets positiefs maken hé.

Liesbet: En is Dani volledig gestopt in '60?

Annelien en Eva knikken.

Liesbet: En dan alles op het huishouden?

Annelien: Zorgen voor de 3 kinderen hé.

Liesbet: Ja

Lutgart: Ja, maar ik heb ook 2 kinderen gehad.

Annelien: En ook wel voor het mee mogelijk maken voor Jef. Zij was zowat het brein erachter hé.

Liesbet: Ja, is het waar?

Lutgart: Ja, maar ik denk ook, ge moogt u nie laten naar beneden duwen als vrouw, toen zeker, door een man. En Jef was een macho hé. Terwijl zij veel capaciteiten had.

Annelien: Hij wou zich zeker niet laten onderhouden door een vrouw. Dat is iets dat meespeelt.

Lutgart: Ja, maar bij Mahler. Mahler moest ... uh ... hoe heet ze daar?

Liesbet: Alma?

Lutgart: Alma Mahler mocht niet componeren. Ze mocht wel componeren, maar het mocht niet uitgegeven worden.

Annelien: Ja, ja, dat is een lijn in de geschiedenis.

Lutgart: Die mannen kunnen zo absurd macho zijn hé. Alé, Alma Mahler zo'n brave vrouw en dat die zich heeft laten doen, toch ook door een man. In die tijd was dat heel serieus. Nu zou dat nog wel kunnen, maar niet meer zo gelijk als vroeger hé.

Eva: Merkte u ook in die tijd dat er een bepaald beeld was over vrouwelijke kunstenaars omdat die meer gericht waren op keramiek dan op schilderen bijvoorbeeld?

Lutgart: Ja, dat kan wel ja.

Eva: Er waren ook mannen in de keramiekklas toen, toen u keramiekles volgde?

Lutgart: Ge vraagt mij iets, toen ik keramiekklas volgde.

Eva: Want Jef zat ook in de keramiekklas, samen met Dani...

Annelien: Jan Dries en Willy Meysman.

Lutgart: Ik heb niet zo die scheiding meegemaakt. Wel misschien een beetje, maar niet erg pijnlijk of snijdend.

Liesbet: Er waren zelfs best veel mannen die met keramiek bezig waren in die tijd

Lutgart: Ah, Strebelle.

Annelien: Ik denk dat je zelf kan stellen dat het toen helemaal geen vrouw gereserveerd onderwerp was.

Lutgart: Daar kan je evengoed vandaag van uitgaan. Want ceramiek betekent toch, ja, een kleipak dat weegt toch ook snel 10 kilo. En die grotere stukken wegen al zwaar. Het was niet opvallend. Het is niet om te vernoemen of om erover te klagen.

Liesbet: Maar zij was dan eigenlijk ook wel thuis in het schilderen? Als zij mee dan over het werk dacht?

Annelien: Over het werk niet zozeer, maar over met mee in de markt zetten. Of er toch op toezien. Er echt op toezien. Hem bij de les houden. Echt achter hem staan.

Liesbet: Ja, zo toch de sterke vrouw zijn die achter hem ...

Annelien: Achter elke sterke man schuilt een sterke vrouw.

Liesbet: Ja, maar dat is een belangrijke functie hé.

Eva: En dan nog 1 vraag dat ik wel belangrijk vind. In '58 was er een tentoonstelling en u heeft daar keramiek getoond en Dani ook. Ik heb er denk ik een foto van.

Annelien: Was dat scheppend ambacht?

Eva: Ja

Lutgart: Heb ik daar keramiek voor gemaakt? En wat heb ik daar getoond?

Annelien: Ah, dat was in Mechelen toch?

Eva: In Antwerpen dacht ik.

Annelien: Ja, dat catalogje zit in het archief.

Eva: Ik denk dat het gewoon in de provincie Antwerpen was.

Annelien: Wacht hé. Ja, scheppend ambacht, ten tijde van de Expo...

Eva: '58. En dit zou van u geweest zijn en dit van Dani.

Lutgart: Ja, maar dat heb ik al lang weggegooid.

Annelien: Weggegooid?

Liesbet: Oh, mooi.

Eva: Het is ook mooi omdat het naast elkaar staat, zo Dani en Lutgart.

Liesbet: Alé, dat heb ik nog nooit gezien, dat werk.

Annelien: Ja, maar het bestaat dus niet meer, dus het kan niet.

Liesbet: Ja, maar ik heb zelfs die foto nog niet gezien. Amai, ge moogt die zeker doorsturen.

Eva: Dat is goed, ik zal het even opschrijven.

Liesbet: En zijn dat dan allemaal losse elementjes? Zijn dat kleine onderdeeljes die jij gemaakt hebt?

Lutgart: Dat zijn, dat was een fles, gespeeld met de vorm van een fles. Het trekt op niks.

Eva & Annelien: Hahaha

Liesbet: Alé, dat is kweet nie hoe tof.

Annelien: Mag ik het ook nog eens zien? Het is ook gewoon leuk dat je naast Dani staat.

Lutgart tegen Liesbet: Is dat uwen bril?

Liesbet: Ja, ja, pak maar.

Annelien: Maar dopjes van flessen, ja. Ik zie het niet goed op de foto. Ik zie het zo heel abstract. Ik kan het niet goed visualiseren.

Liesbet: Het lijkt alsof je zo allemaal vormpjes hebt uitgesneden.

Annelien: Is het, was het in ...

Liesbet: In klei.

Annelien: Klei, ja. Maar mooie foto ook wel.

Lutgart: Het trekt op niks.

Liesbet: En waarom vind je dat?

Annelien: En Willy Meysman.

Lutgart: Ja, nee, ik vind het niet goed.

Liesbet: Nee?

Lutgart: Ik weet niet.

Liesbet: Het is iets helemaal anders.

Annelien: Zie, Theo Melens zat ook in die klas hé. En Willy Meysman. Maar er is een boekje in die doos, een klein boekje over het afstuderen van de eerste klas. En daar staan alle leden in van die klas.

Liesbet: En het is zeker van u?

Lutgart: Ja ja.

Annelien: Ah ja, want je herkende het direct hé. En Theo Melens staat hier ook op. Awel dat was toch ook de eerste klas hé, die ne Theo.

Lutgart: Ja, die zat in mijn klas.

Liesbet: Maar het is wel duidelijk, van alle foto's die ik gezien heb van het werk van Dani dat het niet op de draaischijf is gemaakt. Want draaischijven, dat is perfecte symmetrie en je ziet daar ook vaak die bewegingen in.

Lutgart: Nee, ik denk dat zij creatiever was.

Annelien: Ah, nee, zij hadden geen draaischijf hé. In het atelier.

Lutgart: Nee, en de Jef zeker niet. Hij wou niet gericht worden door een ...

Annelien: door een machine.

Lutgart: Hij moest zichzelf zijn. En geen draaischijf ertussen. En Dani denk ik ook wel. Dat die ook heel zo was.

Annelien: Want in Vallauris deden ze dat wel hé, in serie maken.

Lutgart: Maar zij niet.

Annelien: Nee, nee.

Lutgart: Ja, ja.

Annelien: En hun atelier, ze deden dat niet met 2 hé, dat was met 4. Blanco, nee Blanca Olmeda. Zegt u dat niets? Ook een keramiste. En Marina van Acker.

Lutgart: En welk atelier? In de Rubensstraat?

Eva: Ja, in de Rubensstraat.

Annelien: Marina van Acker. Dus ze waren met 4, 3 vrouwen en ene man. Hij was wel goed omringd. En ik weet van Cel, Cel Overberghe.

Lutgart: Celleke Overberghe! Ja.

Annelien: Die is er nog en die is nog heel goed hé.

Lutgart: Ja, dat is een vinnige jongen.

Annelien: Die speelt nog muziek enzo.

Lutgart: Ja, Celleke blijft Celleke. Al heel zijn leven. Die blijft jong hé. Ziet ge die nog?

Annelien: Ja, ik heb daar af en toe een gesprek mee, en ook eens een heel lang interview mee gedaan. En af en toe kom ik hem nog tegen, want hij komt nog naar openingen en zo hé. Hij zei, hij had wel een boontje voor die Blanca.

Eva: Dat zei Mark ook overlaats hé?

Annelien: Nee, ik denk dat niet. En ja, Wannes Vandeveld, heeft u die goed gekend?

Lutgart: Ja, in de Hoogstraat, zijn moeder woonde naast mij, naast ons. Die, als hij 18 jaar was, dan woonden wij naast hem en dan moest ik af en toe eens, met zijn moeder en zijn vader woonde hij daar in de Hoogstraat, moest ik 's avonds al eens weg en je hebt dan 2 kinderen en dan kon ik mijn jongste zoon bij haar, zij was zot van mijn jongste zoon, van toen hem een jongske was van 5 – 6 jaar hé.

Annelien: Dus uw zoon ging bij de familie, bij het gezin van Wannes.

Lutgart: Ik kon die 's avonds gaan halen en ik kon die 's avonds gewoon wegdoen en die, ja, want, dat was een hele goeie oppas, want die speelden samen toneel. Heel creatief. En zij was de koningin en hij was de prins. Dan werd dat het 1 of ander. Mijn zoon ging er graag naartoe. Het was een soort tweede mama. En ja, ze gingen dan ook wandelen en iets gaan drinken of zo iets, weet ik veel. Nee dat was eigenlijk, daar heb ik heel veel chance mee gehad.

Annelien: En van Wannes zelf, heeft u daar herinneringen van? Als kunstenaar?

Lutgart: Euh.

Annelien: Want die heeft ook getekend en geschilderd en keramiek.

Lutgart: Ja, maar zijn moeder ook hé, zij heeft ook geschilderd. En haar werk is verschenen in een boek over naïeve kunst en daar staat zij ook in met een werk dat zij van het pleintje gemaakt heeft. Hoe heet dat pleintje nu weeral? Hoe heet dat pleintje tegenover de Hoogstraat. Enfin ja daar heeft zij geschilderd.

Annelien: Aan de oever hé?

Lutgart: Ja, ja.

Annelien: En hoe noemt zij? Met haar voornaam?

Lutgart: Stéphanie, Stéphanie van de Velde. Je kan ze misschien opzoeken, Stéphanie van de Velde. Ja, want ze, als naïeve schilderes maakte ze schoon werk. 1 van de eerste schilderijen was dat, naïeve kunst hé. Was zij bij de naïeve kunst. Ze had geen tweede schilderij. Het was een begaafde vrouw. Die zong heel veel, uit zich. Ook zo gewoon, als je daar op bezoek kwam, dan zong die. Die voelde zich maar goed als ze zong. Het was een speciale vrouw.

Annelien: Maar van grote invloed op haar zoon dan duidelijk. Als je ziet wat ...

Lutgart: Ja, ik denk dat Wim daar heel veel aan gehad heeft aan zo een moeder. Hij is er ook tot haar laatste toe heel goed voor geweest. Heel vol begrip, terwijl ze moeilijk werd. Daar kon ze ook zelf niet aan doen, want het was een heel begrijpend goed mens, maar er kunnen in de hersenen allerhande ... en dat heeft hij, want hij zij zelf tegen mij als hij aan het schilderen was enzo: ze, je moet er niet naar luisteren, ze weet het niet. Hij bleef zijn moeder regelmatig bezoeken, en even vriendelijk. Hij liet het allemaal over zich komen hé. Dat is speciaal, want het was altijd haar god geweest hé, de Wim. En dan ineens, ja, weet ik wat er allemaal in de hersens was. Het was voor de meeste mensen moeilijk en de meeste mensen zijn dan weggebleven bij haar. En ik ben toch blijven komen. Ik kwam bijna elke week, omdat het zo'n boeiend mens was. Daarom kwam ik elke week bij haar op bezoek. En zij verwachtte mij, want op den duur kreeg ik de sleutel, omdat ze mij verwachtte.

Annelien: En heeft ze keramiek? Zou ze ook met keramiek gewerkt hebben? Want Wim heeft dat gedaan blijkbaar. Die heeft nog zitten bakken in de oven van Jef en Dani. Dat weet ik van Cel. Alé, er is een verhaal dat hij klei op de grond aan het gooien is en dat alles trilde in de oven.

Lutgart: Allemaal herinneringen. [Sef] is dood en dan Stef is dood en Madam Sef, dus de moeder van de Wannes, ja dat was ook een, voor mijne zoon, ja, zij speelde koningin. Ze was vol fantasie. Wat doet een koningin? Dat weet ik niet wat zij dan allemaal deed om koningin te zijn hé. En hij een prins. Ze zullen dat wel plezant gevonden hebben. Zij was echt wel creatief, het was een creatieve vrouw. En met mijn zoon, toen het nog een kindje was, gaan wandelen als ik hem gedropt had. Als het goed weer was ging ze ermee wandelen als het nog een klein manneke was. Ja, allemaal voorbij.

Eva: Ja, ik denk dat ik rond ben.

Annelien: Heb jij je vragen kunnen stellen?

Eva: Ja.

Annelien: Er komt toch wel veel terug hé.

Eva: Ja, inderdaad. Het is heel leuk om te horen.

Lutgart: Een keer dat je dat onthouden hebt.

Annelien: Want we hebben wel wat foto's in het archief hé. Dat kan wel helpen. Misschien moet ik eens een verzameling dorsturen. En dan kunnen we nog een keer afspreken. Van wat foto's te sturen, dan komt er ...

Lutgart: Ja, want ik heb wel foto's dat de moeder van Wannes op wandel is met mijne zoon. Ik weet niet of dat zou kunnen dienen. Enfin, ja, je ziet maar.

Eva: Super. Misschien nog 1 iets waar ik aan denk. U hebt ook in de groep G58 gezeten hé? Kan je daar iets meer over vertellen nog?

Lutgart: Ja, het is wel zo. Dan was ik in verwachting in die tijd. Dus ik ben minder actief geweest toen.

Annelien: En de tentoonstellingen nog voor het Hessenhuis? Dus die nog hebben plaatsgevonden in het Middelheim. Heeft u die gezien? Want dat was wel interessant. Dat was eigenlijk de voor, alé, de voorbode van wat er dan in het Hessenhuis zou gebeuren.

Lutgart: Het Hessenhuis daar heb ik allerhande plezante. Ook den opkuis, want wij moesten het opkuisen hé. Dat was wel een goeie hint van Craeybeckx toen hé. En ja, dat was ook plezant hé al die artiesten samen. Jef Verheyen was daar ook bij en Jef Verheyen heeft daar, hij wou het weer tonen, de macho, en de lift, de dingen naar beneden van ja, van rommel van de zolder daar naar beneden gedaan en ja, de koord niet kunnen tegenhouden en zijn handen helemaal verbrand van die koord.

Annelien: Ja, dat staat zelfs in een artikel in de krant.

Lutgart: Och god.

Annelien: Piet Sterckx, journalist.

Lutgart: Ja! Ja. Hij wist het allemaal beter en hij deed het dan allemaal, maar ja, de anderen waren slimmer en die ja, het was te zwaar en hij kon het niet tegenhouden. Ja, en die opkuis is ook het een en ander geweest. Mijn ex heeft daar ook aan meegeholpen, maar dat was zo groot voor de ophang te doen, of de plaatsing van de werken, dat hij dat met zijn fiets naar boven gebracht heeft en van al die, van jut naar jaar, gefietst heeft voor te zien of het goed past.

Annelien: Want de Vision in Motion tentoonstelling heeft daar dan, he, Vision in Motion, het jaar erna in '59, Vision in Motion, van Paul van Hoeydonck en Pol Bury en Tanguely. Een tentoonstelling over beweging en veel optische werken.

Lutgart: Ja, dat was boeiend. Dat herinner ik, nu je dat zegt, dat herinner ik mij nog. En ik weet nog, wie was dat die daar onder hing?

Annelien: Yves Klein? Nee, zeg maar.

Lutgart: Ja, dat was dus onder een balk met niks. En hij, dan werd zijn naam genoemd.

Annelien: Ja, Yves Klein.

Lutgart: Ja, juist, Yves Klein! En hij zei gewoon Yves Klein en er was niks te zien.

Annelien: Nee, hij had gewoon zichzelf meegebracht hé.

Lutgart: Ja, ja. Maar dat was iets hé.

Annelien: En u was daar bij dan? Geweldig.

Lutgart: Nee, in '58?

Annelien: Nee, in '59.

Lutgart: Nee, ik was toen, ik had toen 2 kleine kinderen en ik was er dikwijls niet bij hé.

Annelien: U heeft dat uit eerste bron vernomen.

Lutgart: Ja.

Annelien: Ja, wij moeten het doen met verhalen hé. Liefst uit eerste bron, maar dat lukt niet altijd meer dus we zijn hele blij als we dan zo.

Liesbet: Ja, anders is dat toch moeilijk hé, om zo een zich te krijgen?

Annelien: Ja, samenleggen hé. Maar veel dat wordt vaak vertroebeld ook de essentie zo, door veel interpersoonlijke relaties, strubbelingen, persoonlijke gevechten die werden uitgevochten. En zo, Jef is uit de G58 gestapt en daar wordt vaak op gefocust maar daar willen we nu in de tentoonstelling ook niet doen. We willen het gewoon op de feiten houden, maar dat is moeilijk als er al zoveel over is geschreven als dat in een bepaalde richting duwt.

Lutgart: En artiesten, om die in vrede te kunnen houden, dat is niet makkelijk. En dan Jef, voor daar echt mee te redeneren, die begon direct lawaai te maken hé, te vloeken. Dat was een moeilijke jongen.

Annelien: Ja, dat zegt iedereen, maar ik lees heel veel van hem hé. Ik ken hem anders. In zijn geschriften is hij zo niet.

Lutgart: Lees?

Annelien: Ja, hij schreef heel veel. En hij heeft heel veel nagelaten, precies of dat moest gelezen worden. En ook ja, brieven. Hij heeft heel veel brieven geschreven, ook als hij in de Provence woonde. Dat is natuurlijk later, dus dat geeft minder inzicht over die prille periode, maar ja, in zijn schrijven was hij beredeneerder. Dan kon hij al over een woord eerst nadenken voor hij het uitriep ofzo. Soms vallen daar wel scheldwoorden, of geeft hij eens af, maar er staan toch ook wel hele mooie poëtische dingen in over, over, zijn gevecht met zichzelf ook hé.

Lutgart: Dat is interessant om te horen.

Annelien: En ook, helemaal in het begin heeft hij echt in armoede geleefd hé.

Lutgart: Ja, dat wel. Dat heeft hij ook niet te veel van geweten, want heel in het begin, dus zijn eerste werkruimtes, meen ik dat hij in een zijstraat zat van de academie, een straatje bij de academie.

Annelien: De Kattenstraat? Of de Sint-Antoniestraat?

Lutgart: Nee, het was nog dichterbij de academie. Het was eigenlijk tegenover, een straatje tegenover de academie. En daar woonde hij met nog een artiest. Maar ja, dat is moeilijk voor mij om te onthouden.

Annelien: Ah ja, met een andere kunstenaar?

Lutgart: Ja.

Annelien: Ah, dat moet ik eens opzoeken dan. Maar dus niet de Sint Antonies hé?

Lutgart: Nee, nee.

Annelien: Ja, ik moet het eens opzoeken.

Lutgart: Ja, maar dat was heel in het begin, dat heeft niet lang geduurd. Er was ook allemaal armoede hé, zonder centen.

Annelien: We zullen afronden hé, denk ik.

Eva: Ja.

Liesbet: Als jij alles hebt?

Eva: Ja, ik heb alles wat ik wou weten, ik ben heel blij met al de informatie. Dank u.

Annelien: En hopelijk kan ik jullie, in maart zou de tentoonstelling opengaan hé, in het Koninklijk Museum.

Lutgart: En wanneer?

Annelien: In maart volgend jaar. Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. De Jef Verheyen tentoonstelling, met een beetje Dani.

Lutgart: Och, alé.

Annelien: Ja, daar gaan we wel voor zorgen en dan kan ik jullie samen zo in deze groep rondleiden.

Lutgart: Och, ja.

Annelien: Er komt een boek bij ook, want het zou wel kunnen dat ik eens contact opneem om iets af te beelden. Ik zou graag dat er in het boek, ik ga een tekst schrijven over de beginperiode, dus die keramiek komt aan bod en als er een foto...

Lutgart: Ga jij een boek schrijven over keramiek?

Annelien: Nee, over de tentoonstelling. En een stukje gaat daar dan over gaan hé. Maar ja, als ik iets nodig heb van materiaal of zo. En ik heb ook het werkje gezien dat in Zoersel omhoog hing, in de tentoonstellingen van Pol Mara, vorig jaar, nee dit jaar. Heb ik dat niet naar u doorgestuurd?

Liesbet: Ik geloof dat ik, hebt gij geen foto doorgestuurd van een werk van Lutgart dat daar hing?

Annelien: Ja, ja, awel, dat werkje, ik kan dat opzoeken. Want dat was wel een werk uit die periode hé?

Liesbet: Ja, dat was, euh, welk werk, dat was een heel vroeg werk uhm, van '56 denk ik.

Lutgart: Oei, oei.

Annelien: Ja, van '56. Ik zal het laten zien.

Liesbet: Dat zijn die mannen toen bij u komen halen, op de Waalse kaai.

Annelien: Met groen glas.

Eva: Ik zal het misschien even wat inzoomen.

Lutgart: Och, ja, maar dat is stokoud. Waar is dat nu?

Liesbet: Nu is dat terug naar u. Ze hebben dat teruggebracht, maar ze hebben dat vorig jaar uitgeleend voor die expo van Pol Mara.

Lutgart: Och, dat ben ik zelf vergeten. Ja, dan ligt dat bij mij thuis en ik ben nu niet thuis, dus ik word er niet aan herinnerd. Die achtereen gaan, die zonnenbloemen open.

Liesbet: Ja, ze zijn goed op weg. Het is eigenlijk schoon, hoe die er nu al uitzienze zijn goed op weg.

Annelien: Ja, inderdaad, en daar is de kamer hé.

Liesbet: Ah ja, ja.

Annelien: Oké, maar dan gaan wij jullie laten hé.

Lutgart: Alé, ik ben blij dat ik jullie heb leren kennen en ik ben benieuwd wat er allemaal van komt, want zo iets dat heeft een begin en dat einde, dat ken je nog niet.

Annelien: Nee, dat kennen we nog niet, maar het resultaat gaan we delen hé. Eva met de thesis, maar die gaat vooral over Dani gaan natuurlijk.

Eva: Zeker, mijn bachelorproef is gericht op Dani en dan voor de masterproef zie ik nog naar waar ik het ga uitbreiden. Misschien eerder zo dan het algemene keramiek gegeven in Antwerpen van die periode zo breder trekken.

Annelien: Ja, dat zou super interessant zijn.

Eva: Ja, maar kijk, we zien wel waar het toe leidt.

Lutgart: Mijn ex heeft ook een foto gemaakt van Dani omdat hij het zo'n schoon kind vond.

Annelien: Wie, Paul?

Lutgart: Ja, mijn ex man. En ik kan die nog wel. Ja en toen was zij in de fleur van haar leven. Die zou je wel kunnen gebruiken waarschijnlijk?

Eva: Ja, zeker.

Annelien: Ja, als je dat kan terugvinden.

Lutgart: Ja, maar waar moet ik die vinden? Ten eerste ben ik niet thuis.

Annelien: Maar alles is nog thuis wel?

Lutgart: Ja, ja.

Annelien: Het is niet dat er een stuk naar het fotomuseum is?

Lutgart: Mijn jongste zoon is wel een speurneus. En hij heeft ook mijn leven meegemaakt.

Annelien: Ja, als er nog foto's zijn van die periode, ook van u, is dat wel interessant hé.

Liesbet: Ik heb sowieso veel foto's van Lutgart hé. Dus alles wat er in River in a Room staat, maar ook nog extra dingen die ingescand zijn, maar er niet zijn ingekomen. Ja, van de academie staat er ook zeker 1 in dat boek bijvoorbeeld. Van Dani, weet ik niet, maar ik weet ook niet hoe zij eruit ziet. Ik zou echt eens een paar beelden van haar moeten zien.

Annelien: Maar dat is goed, daar zullen wij wel voor zorgen.

Eva: Ja, wij hebben wel foto's van haar.

Annelien: En misschien dat er op die foto's van Lutgart in de achtergrond zo, daar hoop je altijd op. Misschien staat de oven daar.

Eva: Ja, om een ontdekking te doen.

Annelien: Daar moeten we dan eens over mailen.

Lutgart: Ik vond dat plezant zo nog eens over Dani te kunnen spreken en over Jef, en het geen dat ook geweest is. Met al zijn pro en contra. Maar het was de moeite waard in elk geval.

Annelien: Mag ik dat vragen om mijn boek te signeren? Wil jij mijn boek signeren?

Lutgart: Ja. Hoe zou ik signeren? LDM of Lutgart De Meyer.

Annelien: Dat laat ik aan u over. Ik vind dat wel een mooi souvenir aan het gesprek. Maar je hebt iets nodig om te schrijven hé.

Eva: Ik heb wel een stylo, voilà.

Bijlage II: persoonlijk gesprek met Lutgart De Meyer

Aanwezigen: Eva Vervacke & Lutgart De Meyer

Datum: woensdag 23/03/2024

Tijdstip: 14u

Locatie: woonzorgcentrum residentie Arthur (Solvynsstraat 80 Antwerpen)

Duur: 55 min.

LDM: Ze heeft minder chance gehad als ik op dat gebied

E: Ja ja

LDM: Maar het was een heel intelligente vrouw ook

E: Ja, en ze heeft mooie dingen gemaakt ook hé in keramiek

LDM: Ja, ja.

E: En tekenen ook hé toch, ze tekende ook heel veel hé?

LDM: Ja

E: Inderdaad, ja.

LDM: Ja, het was een wijze vrouw.

E: Ja.

LDM: Ook had ze speciaal Engels gedaan, Engelse literatuur omdat ze dat zo boeiend vond.

E: Ja, amai, oké. Want ze zat ook aan de Academie toch hé? In de keramiek les? Samen met jou?

LDM: Ja, we hebben in dezelfde klas gezeten.

E: Oh, leuk. En dan ook samen bij G58 hé?

LDM: Ja. Dat was dan ook met Ausloos, mijn echtgenoot. Dat was echt een dicht groepje, wij hebben zo echt door het leven gepolst samen. Zo vanalles tegengekomen en eens ruzie gemaakt ook.

E: Mhm. Oké, leuk. Ook leuk als je zoveel samendeed.

LDM: Om dit goed te doen, hoe gaan we dat doen? Gaan we het hier leggen?

E: Ja, ik denk het. En dan als het leeg is, ga ik het er allemaal terug insteken.

LDM: Ja, ik laat u doen.

E: Dit boekje heb ik al gezien. Dat heb ik al doorgenomen. Dat is van de tentoonstelling ook met een beetje uitleg van waarom en wie er allemaal inzate in de G58 groep. Met de foto's erbij. En ik denk dat er werk van jou ook gaat opstaan. Maar ik ben niet meer zeker. Want ik denk dat het vooral schilderkunst was dat hier in staat. Uhm, ah hier! Dit is van Louise Servaes. Mooi hé.

LDM: Ja, dat is heel knap.

E: Mhm. Fijn.

LDM: En heel sober.

E: Mhm. Werkte ze vaak zo met kleuren ook?

LDM: Hoe zeg je?

E: Werkte ze vaak met kleur in haar werken?

LDM: Ja, maar ze was zuinig.

E: Oké. Omdat het ook vaak heel donkere stukken zijn hé.

LDM: Ja.

E: Het is heel leuk om het te zien allemaal. Ik vind het ook heel mooi het werk. Ja het is bijna allemaal schilderkunst. Ah, Jan Dries natuurlijk ook. Ook veel keramiek hé.

LDM: Ja, dat was ook een goeie vriend, want Jan Dries en zijn vrouw en dan ik en Paul Ausloos zijn nog op reis geweest.

E: Oké, samen op reis.

LDM: En dan daar naar films gaan kijken en naar musea geweest. Jan Dries was ook close bij de groep.

E: Ja.

LDM: Het was ook een speciale persoonlijkheid.

E: Hahaha. Dat kan ik geloven. Ah, hier is jouw werk ook dat erin staat. Dit zijn werken van jou.

LDM: Die staat nu hier beneden.

E: Ja, inderdaad, die heb ik de vorige keer al gezien.

LDM: Ah ja.

E: Maar dus dit boekje heb ik al ingekeken. Dus daar ga ik geen foto's van nemen. Een keer zien wat er nog allemaal inzit. Een doos apart. Nog eentje over G58. Ah, die ken ik ook. Die heb ik ook al gelezen. Het Hessenhuis, waar het doorging. Hoe was het om daar tentoon te stellen? Dat was een grote ruimte hé toch?

LDM: Ja, dat was heel bijzonder. We zijn begonnen met heel die zolder hé. En dan moesten we die leegmaken, want we moesten er zelf aan werken hé. De burgemeester had gelijk van ons aan het werk te zetten. Dat hebben wij samen gedaan. Met Jef Verheyen al eens ruzie te maken, dat was geen gemakkelijke. Hij had zijn persoonlijkheid.

E: Was het enkel op de zolder dat jullie zaten? Of was het ook beneden?

LDM: Ja.

E: Enkel op de zolder?

LDM: Ja, want we moesten met een lift, en dan was er over die lift ook ruzie hé, van het naar boven doen en op een gegeven moment had... De lift ... Jef Verheyen had de lift opgetrokken, dat was een primitieve lift die je met de hand kon optrekken, het was een magazijn, het was geen tentoonstellingszaal en er was ruzie en Jef liet de koord los en zijn handen helemaal verbrand.

E: Oh nee, dat zal pijn gedaan hebben.

LDM: Het ging niet allemaal koek en ei. Maar ja, dat maakt het boeiend hé.

E: Het is dat, inderdaad. Kijk, hier staat Louise Servaes op. Denk ik, op de foto. Haar naam staat hier, dus staat ze erbij ook? Hier, zij die neerzit?

LDM: Euh, ja, ja, dat is Louise Servaes. En dat is Paul Ausloos zeker? En dat weet ik niet goed, ja ik moet mijn bril opzetten. Het is wel boeiend om het nog eens in herinnering te brengen.

E: Ja, leuk hé. En hier inderdaad de opkuis van de zolder. Aan het bezemen.

LDM: Ik zie niet goed wie het is. We zijn wel allemaal vlijtig geweest. Dat is Wieske en dat is, tja, ik ken die, maar ik ben zijn naam vergeten.

E: Is het Walter?

LDM: Ah, Vanermen, hier.

E: En dat zou dan Jan Goudemans moeten geweest zijn.

LDM: Oh, ja. Het was een schone vrouw, Wieske.

E: Ja.

LDM: Zo'n edele uitdrukking. Ja, een boeiende vrouw.

E: Ah en hier staat Jef ook.

LDM: Ja.

E: Er staan veel foto's in hé. Van alle werken enzo ook. Ik ga een keer kijken of er foto's zijn van... Ah hier ook weer Jan Dries.

LDM: Wie is dat?

E: Jan Dries.

LDM: Ah ja.

E: Hier, dat is van jou ook, jouw pagina.

LDM: Ja, amai. Goh, amai dat is met mijn jongste zoon, maar dat is nu al een grote jongen hé.

E: Het is al een tijdje geleden hé.

LDM: En dat weet ik ook, dat werk.

E: Dat is mooi dat werk.

LDM: Ja, dat is zo door de Perzische kunst waar die ook zo bezig geweest zijn met geometrische vormen en daar is ook speciale uitleg bij.

E: En was het de bedoeling dat die stukken opgehangen werden aan de muur?

LDM: Ja. Maar ik weet niet meer goed waar ze nu zijn... Bij familie, bij 1 van de kinderen. En dat is... ja, ik heb dat niet allemaal opgeschreven waar ik daarmee gebleven ben. Herman Denkers, ja, oh.

E: Ja, er waren wel veel mensen bij betrokken hé, bij G58.

LDM: Ja. Want dat was ook met die tentoonstelling hé. Maar nu zijn die praktisch allemaal dood hé.

E: Hier, Louise opnieuw. De zuilen van Louise Servaes ook. Dat zijn wel grote werken ook.

LDM: Ja. (Beeldt grootte uit met handen). Want dat is dan eens gekwetst geweest en dan was Wieske al dood en dan heb ik dat nog bijgewerkt want er was een stukje weg.

E: Afgebroken?

LDM: Ja, Louise Servaes... oh, voor mij is dat allemaal pijnlijk.

E: Ja, als dat zo'n goeie vriendin was, tuurlijk.

LDM: En die zijn er niet meer hé.

E: Dat snap ik.

LDM: En voor wat ga je dat gebruiken?

E: Ik ben aan het studeren nog, en ik studeer over kunst en om af te studeren moet ik mijn, moet ik daar een onderzoek over doen en dan een heel grote paper uitschrijven, een grote tekst schrijven. En ik had gekozen om over keramiek te schrijven omdat ik dat supermooi vind. Dus vandaar.

LDM: En heb je zelf al met klei gewerkt?

E: Ja, maar ik ben daar niet zo goed in. Het is moeilijk hé met klei werken. Ik vind dat moeilijk om iets moois te maken. Het is een gevoelig materiaal hé.

LDM: Ja, dat wel. Het zet zich, het geeft zich helemaal.

E: Inderdaad, en je hebt veel armspieren ook nodig hé om goed te duwen en te kneden.

LDM: Ja, en ik werkte op het 2^e verdiep en euh, ik moest die klei allemaal omhoog doen.

E: Ja, dat zal veel wegen. Ook grote zakken.

LDM: Ja, want ik werkte dan, ik maakte dan gebruiksvoorwerpen voor aan de kost te komen, want ik had 2 kinderen en ja, die kregen al eens gewoon zoveel centjes voor een pak klei van 10 kilo naar het 2^e verdiep te doen. Want dat ging niet altijd zo vloeiend hé, die klei heeft geen benen. Ja, maar ja, het is allemaal voorbij.

E: En maakte jij jouw werken gewoon altijd met de hand of gebruikte je een draaischijf?

LDM: Nee, geen draaischijf.

E: Met de hand gewoon?

LDM: Alles, alles 100% met de hand, ook de ronde dingen. Dat zijn de eerste potjes die ik gemaakt heb, de allereerste (wijst naar 3 potjes die op de vensterbank staan).

E: Amai!

LDM: En die zijn met de hand gemaakt. En mijn zus heeft dan gezorgd voor houten schildjes en ja, dat ging allemaal vloeiend en een beetje vanzelf ook. Wat dat waren kruidenpotjes, maar ze zijn nooit als kruidenpotjes, maar altijd als versierpotjes gebruikt. Bon allé, werk dan maar door hé.

E: Hahaha. Ik denk dat waar er een papiertje tussenzit, het gaat over jou, of hier over het Hessenhuis. Een artikel over het Hessenhuis.

LDM: En wat ga je daar eigenlijk mee doen?

E: Ik ga het gebruiken om hier mijn onderzoek over te schrijven. Om af te studeren. Dat is om informatie te hebben om te schrijven over ...

LDM: Dus een overzicht van de ceramiek in...

E: In Antwerpen

LDM: Antwerpen, ah.

E: En dan eigenlijk een focus op de vrouwen die in de keramiek werkten, dat is de bedoeling.

LDM: Ja, dan moet Wieske daar zeker bij.

E: Inderdaad, want ze was een grote naam hé. En veel tentoonstellingen gedaan ook.

LDM: Ja, en het was een begaafde vrouw.

E: Klopt. Maar ook in het buitenland hé was ze bekend?

LDM: Ja, dat weet ik niet zo goed. Heb jij licht genoeg?

E: Ja hoor, het is oké. Ik ga hiervan nog een foto nemen, zodat ik weet van waar het komt natuurlijk. Zo, voilà.

LDM: Strebelle was...

E: Is dat Strebelle?

LDM: De leraar.

E: Ja. En hoe lang heb je les gevolgd bij hem? Een paar jaar hé toch?

LDM: Wat?

E: Je hebt lang les gehad van hem?

LDM: Nee, eigenlijk niet zo lang. Wij hebben dezelfde leeftijd, ik zat in de klas van... ik was al lang in de Academie en dan is hij gekomen en euh, ja, het was wel ook ... maar ik hield niet zo van zijn stijl.

E: Het was meer figuratief hé toch zijn stijl?

LDM: Ja. Het had wel veel karakter.

E: Ik denk dat ik deze ook al gezien heb, het boekje, ik ga toch nog een fotootje nemen. Staat er hier iets van jou tussen op de foto's?

LDM: Uhm, ik weet het niet goed.

E: Wel mooi hé.

LDM: Ja, van mij is dit heel bekend natuurlijk. En deze.

E: En dit ook?

LDM: Ja.

E: En hier ook?

LDM: Nee.

E: Dat is wel een leuke foto ook van Strebelle zelf. Met zijn beeld dat hij zelf ook gemaakt had. En hier schrijven ze ook over jou.

LDM: Ah, ja. Ik gaf inlichtingen.

E: En is het ook zo, dat op een bepaald moment andere kunstenaars jouw werk hebben geïmiteerd, hebben nagemaakt?

LDM: Ja, maar dat was eerder... ik maakte gebruiksvoorwerpen om centjes te verdienen, want met zo een werken verdien je niet veel. En die zijn wel nagemaakt. En ik maakte ook steentjes voor in de keuken.

E: Tegeltjes?

LDM: Nee, zo koffiepotjes, theepotjes, en dat was toen allemaal voor in de keuken. En omdat ik rode glazuur gebruikte, en die was heel zeldzaam en dat was ineens euh jah. En die zijn nagemaakt. Jacky Roland heeft die.

E: Die het namaakte?

LDM: Namaakte hé. Maar ik had een goeie vriend die bij de rechtbank werkte en die heeft daar gauw korte metten meegemaakt.

E: Ah, dat is goed. Want signeerde ze dan ook onder jouw naam als ze namaakte?

LDM: Nee, dat niet.

E: Ah, oké.

LDM: Ik weet nog dat ik die eens gezien heb op de Vrijdagmarkt. En ik weet hoeveel werk het is, maar zo een hoop steentjes van 10 bij 10. En dat was hij kwijt hé, want ze zullen dat voor hem verkocht hebben, of heeft hij die verkocht, dat weet ik niet, maar dan toch aan geen normale prijs. Op de Vrijdagmarkt, daar koop je de dingen niet aan een normale prijs. Ik denk, jah, hij heeft het wel een beetje verdiend hé. Van zo echt na te maken.

E: En deed je dat graag zo de gebruiksvoorwerpen maken?

LDM: Dat deed ik ook graag, ja. Maar dat was wel van katoen geven hé.

E: Ja, veel maken hé.

LDM: Ja, want een bestelling dat was dan, euhm, ja weet ik niet meer juist, maar toch 400 steentjes ofzoiets, of zoveel asbakken, zoveel van dit... En het was katoen geven. En tafels maakte ik ook. Waar die allemaal naartoe zijn, ik heb die niet allemaal getekend, ik weet het niet. Maar ik heb veel tafels gemaakt, maar die moest ik allemaal van het 2^e verdiep doen, want ik woonde op het tweede. Ja, toch zo een grote tafels (toont hoe groot ze ongeveer waren), maar oersterk hoor, want je erop kon dansen. Ja, ze waren in ijzer gemaakt, stevige ijzeren en een buis van zo dik (toont de dikte), ja, een poot was allicht die dikte.

E: En maakte je het ijzerwerk ook zelf? Was dat ook door jou gemaakt dan?

LDM: Ja, ja, ik maakte dat zelf hé. Alleen ik had wel een speciale manier om die dan te pakken. En dan van de trappen te dragen. Gelukkig moest ik ze niet naar boven doen. Het ijzerwerk wel hé. Maar leeg ijzerwerk, maar als ze dan vol waren en met cement en zo, dan was het naar beneden. Dat ging, toen, in die tijd ging dat. Dat zou nu niet meer gaan. Ik ben ook bijna 100 jaar. Ik ben 99. Ik zit het zelf te beseffen. Enfin ja, dat maken we ook mee hé.

E: Eens kijken wat er hier opstaat.

LDM: Maar ik had niet het meeste benul dat zoiets zou gebeuren gelijk als jij nu doet, naar hier komt om er iets mee te doen.

E: Dat het nog bekend is.

LDM: Dat had ik niet kunnen bedenken.

E: Dat is de bedoeling hé, dat het veel aandacht krijgt, want het is supermooi werk allemaal. En dit ben jij toch ook hé? Of niet?

LDM: Ja, dat ben ik. En dat was Paul toen, mijn echtgenoot. Die is nu al dood ook. Maar je ziet hoe oud het is aan de kleuren hé.

E: Had je dat vaak dat je een interview moest geven, dat er journalisten langskwamen?

LDM: Ja, dat is ook wel geweest. En gelijk als nu, ik ben in een periode gekomen dat mijn geheugen aan het haperen is.

E: Maar je weet nog veel hé, als ik het zo hoor.

LDM: Awel ja, voor mijn leeftijd hé. Ik ben 99. Want ik had nooit gedacht dat ik dit allemaal zou beleven.

E: Was dit dan de oven ook? Op die foto hier? Was dat de oven waarin het gebakken werd?

LDM: Ja. Van een kubieke meter omtrek.

E: Het is wel leuk om er een foto van te hebben. Ik wist niet dat het er zo uitzag, zo'n oven. Ik had me dat helemaal anders voorgesteld.

LDM: Ah ja?

E: Er zijn precies veel zo'n tijdschriften waar je instond. Want hier sta je ook in.

LDM: Ja, dat is een hele geschiedenis. Dat is nu toevallig, maar die is toch in de familie gebleven. Oh, een nichtje heeft die gekregen. In de oven had het een stukje poot verloren.

E: Dat is jammer.

LDM: Maar ik heb die toch kunnen herstellen.

E: Was dat moeilijk om dingen te herstellen? Dat was niet gemakkelijk waarschijnlijk?

LDM: Als het echt goed afgebroken was, dan kon je dat plakken en dan bijwerken dat je het niet ziet. Maar natuurlijk, als dat in verschillende brokken valt, dan is het moeilijker. En ik ben zo onverschillig geweest dat ik van al die dingen alleen maar foto's heb en dat ik nu niet weet waar die naartoe zijn.

E: Waar de werken naartoe zijn?

LDM: Ja, en ook zoveel dat ik gewoon niet getekend heb.

E: Het zijn ook grote stukken hé.

LDM: Ja, toch zo denk ik (beeldt de grootte uit). Maar Jef Verheyen en Dani Franque, zij waren vrienden hé.

E: Was je met hen ook niet op reis gegaan?

LDM: Euh, dat herinner ik mij niet meer. Maar wel dat ze aan huis kwamen. En dat wij feestjes hadden af en toe, dat wel.

E: Want er waren veel muzikanten ook in jullie groep hé. In jullie vriendengroep.

LDM: Ja. Allé, hoe noemt die nu weer?

E: Ik weet wie je bedoelt maar ik kan er ook even niet opkomen.

LDM: Ja dat was ook een goeie vriend. Ik moet erop komen.

E: Het zal mij ook nog te binnen schieten.

LDM: Allé.

E: Vandeveld, kan het die zijn?

LDM: Vandeveld, ja.