

Hands, Eyes, Ceramics

Een publicatie bij *Kamer vol klei*

Liesbet Waegemans, ed.



MER. B&L



7	Voorwoord		
8	Foreword		
	Kathleen Krekels		
11	Introductie		
15	Introduction		
	Liesbet Waegemans		
18	Rogier Vandeweghe	21	De uitgepuurde vorm
			Refining the Form
			Lotte Brown
32	Pierre Culot	35	De kom als beginpunt en eindpunt
			The Bowl as the Starting and Finishing Point
			Lotte Brown
48	Lutgart De Meyer	51	Met de zwaartekracht mee
			Gravity Doing its Work
			Liesbet Waegemans
62	José Vermeersch	65	Tegen vormelijkheid
			Against Formality
			Liesbet Waegemans
76	Nathalie Doyen	79	Keramiëk als trance
			Ceramics as a Trance
			Liesbet Waegemans
90	Bie Michels	93	Mensen, vazen en bakstenen
			Humans, Vases and Bricks
			Lotte Brown
106	Anne Ausloos	109	Klei in een geologische cyclus
			Clay in a Geological Cycle
			Lut Pil
120	Alexandra Engelfriet	123	Hedendaagse mystiek
			Modern-Day Mystic
			Liesbet Waegemans
134	Bibliografie/bibliography		



Voorwoord

Keramik is vandaag populairder dan ooit. De keramische constructie is sinds mensenheugenis belangrijk. We denken spontaan aan verschillende vormen van aardewerk, van gebruiksvoorwerpen tot dakpannen en tegels. Technieken uit de prehistorie, later versterkt door de Romeinen en Arabieren, worden nu nog steeds toegepast in het fabricageproces van keramik en in de productie van verschillende objecten. De hedendaagse groeiende vraag naar erkende ecologische materialen en de onmiskenbare esthetische waarde, openen de mogelijkheid voor de groei en uitbreiding van de kunstvorm die keramik geworden is.

De werkgroep van het Museum Albert Van Dyck, in samenwerking met onze themaconsulent erfgoed Erik Binon, achtte het moment rijp om in de geschiedenis van de keramik te duiken. Ze vertrekken van de jaren 1950. Keramik ontwikkelt zich dan als volwaardig artistiek medium. Picasso trekt naar het Zuid-Franse stadje Vallauris, waar hij met keramik experimenteert. In de Italiaanse keramikstad Albissola komen kunstenaars vanuit heel Europa samen om het medium te exploreren. Ook in België staat een generatie kunstenaars-keramisten op die al snel nationaal en internationaal succes oogst. Het Museum Albert Van Dyck maakt in deze publicatie ruimte voor vier belangrijke namen uit die eerste generatie: José Vermeersch met zijn in het rond tastende mensen en honden, Rogier Vandeweghe en Pierre Culot met hun monumentale vazen die de mens evoceren, en Lutgart De Meyer met haar kleurrijke abstracte vouwvormen. Tevens komen vier koplopers uit de daaropvolgende generatie aan bod: Anne Ausloos, Nathalie Doyen, Alexandra Engelfriet en Bie Michels. Zij richten hun aandacht niet alleen op het object, maar ook op het materiaal, de klei. Zo toont Anne Ausloos de resultaten van haar onderzoek naar klei uit de omgeving van het Museum Albert Van Dyck en brengt Alexandra Engelfriet, via video, de beleving van klei dichterbij ons.

Ik wens u, bezoeker aan de tentoonstelling *Kamer vol klei* die van 28 februari tot 4 juni 2023 loopt in het Museum Albert Van Dyck, en lezer van deze publicatie, veel ontdekkingsplezier, verwondering en appreciatie in de variëteit van de wereld van de keramik en dank u voor uw interesse. Tevens dank ik curator Liesbet Waegemans, Erik Binon en de leden van de Werkgroep Museum voor hun tijd, energie en enthousiasme.

Kathleen Krekels
Schepen Cultuur

Introductie

Liesbet Waegemans

‘We moeten dankbaar zijn dat we voldoende voedsel hebben. Niets is te goed of te mooi om voedsel in te bereiden en op te dienen. Voedsel dat de natuur ons schenkt verdient waardering. Het bord dat met liefde ontworpen is en met noeste arbeid gemaakt, wil ook eer bewijzen aan hetgeen erop gelegd wordt.’¹

Deze uitspraak van Piet Stockmans, in wiens werk het bord als gebruiksvoorwerp en als archetype terugkeert, vat samen waarin de aantrekkingskracht van keramiek voor mij ligt: de verbondenheid tussen mens en aarde. Een verbondenheid waarbinnen de mens niet enkel gebruikmaakt van de aarde, maar ze ook liefheeft en eert. Het bord is als recipiënt het ultieme object en symbool van die verbinding. Net zoals de kom en de vaas dat zijn. Criticus en curator Dieter Roelstrate stelt: ‘Het feit dat zoveel recente belangstelling voor keramiek als een hedendaagse kunstvorm vooral draait om het archetype van de pot (schalen, kruiken, vazen: *vaten*) wordt in niet geringe mate bepaald door de symbolische kracht van dit archetype als een verzamelplaats, als een metafoor voor samenbrengen en samenkomen.’² Voor schrijfster Ursula K. Le Guin rijkt de recipiënt een nieuw perspectief aan op onze manier van samenleven. In haar essay *The Carrier Bag Theory of Fiction* vertrekt ze van de door antropoloog Helen Fisher ontwikkelde theorie dat niet de speer maar de recipiënt – de draagtas, het net, de kom om voedsel in te verzamelen – het eerste voorwerp is dat de mens vervaardigde. Op radicale wijze wil Le Guin de ontwikkeling van de menselijke beschaving herschrijven. De verhalen die sinds eeuwen de canon van onze literatuur uitmaken, waarin heroïsche krijgers met hun wapens de natuur overheersen, wil ze inruilen voor nieuwe verhalen, over samenkomen, rond een kom bijvoorbeeld, over gedeeld leven. Ik beeld me in dat de kunstenaars waarnaar Dieter Roelstrate verwijst, door de herhaling van de oerhandeling van het maken van een kom, opnieuw aan het begin van de beschaving staan. En een nieuwe wereld creëren.

Een jaar geleden nodigde het Museum Albert Van Dyck in Schilde me uit om een tentoonstelling samen te stellen rond keramiek als kunstvorm vanaf haar opkomst in de jaren 1950, met een focus op de eerste en tweede generatie kunstenaars die toen opstonden. Er kwam een tentoonstelling tot stand waarin de relatie tussen mens en aarde centraal staat. Die komt niet enkel tot uitdrukking in de vorm van objecten. Meer dan welk medium ook leent klei zich tot thema. Klei is aarde. Kunstenaars brengen de klei zelf in beeld, de relatie met de aarde wordt tastbaar. ‘Keramiek’, afgeleid van het Griekse *keramos*, ‘gebakken pot’, duidde tot voor kort niet enkel binnen het pottenbakken maar ook binnen de keramiek als kunstvorm, op werk in gebakken klei. Steeds meer wordt het begrip van wat keramiek is en kan zijn evenwel opgerekt en valt ook werk met klei die niet gebakken is hieronder. De tentoonstelling *Kamer vol klei* en deze bijhorende publicatie *Hands, Eyes, Ceramics* willen die verscheidenheid tonen. Een verscheidenheid waarbinnen naast sculptuur ook installatie, foto en video een plaats hebben.

Keramiek als kunstvorm heeft altijd te lijden gehad onder de associatie met de toegepaste kunsten, waarbinnen de vervaardiging van gebruiksvoorwerpen vooropstaat. Ook de aard van het materiaal

1. Piet(er) Stockmans: *een meesterlijk dilemma – a masterly dilemma*, Genk: Pieter Stockmans Foundation, 2010, p. 67.

2. José Vermeersch. *Presences*, Brussel: Ludion, 2022, p. 85.

op. Musea als het PMMK in Oostende, het Museum voor Sierkunsten in Gent en de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel nemen werk op in hun collectie. Al snel worden de Belgen ook internationaal opgepikt. Rogier Vandeweghe, Carmen Dionyse, Olivier Strebelle, Pierre Caille, Jan Van de Kerckhove, Antoine de Vinck en anderen vallen in de prijzen op de prestigieuze jaarlijkse Concorso Internazionale Premio Faenza. José Vermeersch vertegenwoordigt België met zijn keramisch werk op de Biënnale van Venetië in 1983. In de jaren zeventig vindt een belangrijke shift plaats. Binnen de beeldende kunst in het algemeen en binnen de keramiek verliezen het object en de klassieke manier van presenteren aan belang. ‘De onvrede met het huidige sociale en politieke systeem resulteert in de weigering om commerciële producten te creëren die dit systeem bevestigen en in stand houden. Het esthetische en het ethische komen nu samen’⁴, stelt kunstcritica Barbara Rose in 1969. De sculptuur wordt gedeconstrueerd. Ze wordt van de sokkel gehaald en getoond in installaties, met opstellingen op de grond of in de hoogte. Met zijn repetitieve installaties van vaak gebroken kommen en borden is Piet Stockmans hierin toonaangevend. Het kunstwerk gedijt niet langer in de klassieke museum- en galeriecontext. Met hun landartprojecten trekken kunstenaars als Anne Ausloos en Nathalie Doyen de natuur in. Vaak zijn hun interventies van tijdelijke aard. Performance wordt het medium bij uitstek om het proces van de totstandkoming van een werk, en ook, zeker in het geval van keramiek, de ervaring van het materiaal te tonen, zoals te zien is bij Alexandra Engelfriet en Bie Michels. Regelmatig betrekken zij het publiek bij die ervaring. Foto en vooral video worden ingezet om dit vast te leggen. Voorbij het object gaat de aandacht naar het materiaal. ‘De milieubeweging van de jaren zeventig vestigde de aandacht op de destructie van het landschap door vervuiling en de uitputting van grondstoffen, en leidde binnen keramiek tot een bijzondere aandacht voor de waarde van haar eigen werkmateriaal aarde’⁵, verklaart Edmund de Waal. De rijkdom aan verhalen die klei in zich draagt, wordt zichtbaar gemaakt, en daarmee de kostbaarheid van de aarde. Daar is het coverbeeld van deze publicatie, *Forced to Settle*, resultaat van onderzoek van Anne Ausloos, een mooi voorbeeld van.

4. E. de Waal, *20th Century Ceramics*, New York – London: Thames & Hudson world of art, 2003, p. 175-176.

5. Ibid., p. 176.

Introduction

Liesbet Waegemans

‘We should be grateful that we have sufficient food. Which is why we have to treat it with a great deal of respect. Nothing is too good or too beautiful to prepare or serve food in. The food nature gives us deserves appreciation. The plate that is designed with love and made by hard work is also meant to honour that which is laid on it.’¹

The words of Piet Stockmans, in whose work the plate recurs as both a utensil and an archetype, neatly summarises my own fascination with ceramics: it represents people’s connection with the earth. A connection in which the earth is not just utilised, but also loved and cherished. As a receptacle, the plate is the ultimate object and symbol of this link. So are the bowl and the vase. Critic and curator Dieter Roelstrate argues: ‘The fact that so much recent interest in ceramics as a contemporary art form has revolved around the archetype of the pot in particular (bowls, jugs, vases: *vessels*) is shaped in no small part by this archetype’s symbolic force as a gathering site, as a metaphor for assembling and convening.’² The receptacle also opened up a fresh perspective on communal living for writer Ursula K. Le Guin. Her essay *The Carrier Bag Theory of Fiction* was inspired by anthropologist Helen Fisher’s theory that people made receptacles—the carrier bag, the net, the bowl for gathering food—before they invented spears. Le Guin wants to rewrite the history of civilisation from a radical perspective. She seeks to replace the centuries-old canonical stories, in which heroic warriors subjugate nature with their weapons, with new narratives based on communion—around a bowl, for example—and a shared existence. I like to think that the artists referred to by Dieter Roelstrate, who repeat the primal act of making a bowl, are standing at the dawn of civilisation once more. And creating a new world.

Last year, the Museum Albert Van Dyck in Schilde (Belgium) invited me to curate an exhibition on ceramics as an art form. The starting point is the emergence of the genre in the 1950s, with a focus on the first and second generation of artists who forged their careers at this time. People’s relationship with the earth became a key focal point of the resulting exhibition. This is not only expressed through objects, however. Clay lends itself to the theme more than any other medium. Clay is earth. Artists bring the clay itself into focus, and the relationship with the earth becomes tangible. Until recently, the term ‘ceramics’ has denoted work in fired clay, both in pottery and within the realm of ceramics as an art form. ‘Ceramics’ is derived from the Greek word *keramos*, which means ‘fired pot’. Yet the notion of what ceramics are and can be is expanding to include work in unfired clay. The exhibition *Kamer vol klei* and the accompanying publication *Hands, Eyes, Ceramics* aim to bring this diversity to the fore. A diversity in which installation, photography and video all find their place alongside sculpture.

Ceramic art has always suffered from its association with the applied arts, within which the manufacture of utilitarian objects is paramount. Moreover, the status of clay as a medium, supposedly less noble than bronze or silver, means that ceramics have long been considered inferior within the fine arts. This has changed in the past decade. Ceramics have been embraced by the visual arts like never before and are now omnipresent at art manifestations, art fairs and biennales. And at the Museum Albert Van Dyck.

Kamer vol klei presents the work of Rogier Vandeweghe, Pierre Culot, Lutgart De Meyer, José Vermeersch, Nathalie Doyen, Anne Ausloos, Alexandra Engelfriet and Bie Michels. The vase is the starting point of the exhibition. It occupies an important place in the work of Rogier Vandeweghe (1923-2020), one of the first ceramists in Belgium to elevate pottery to a higher level in the 1950s. His vases have a sculptural character, not least because of their scale—some are two metres high—but also because of their infinitely elaborate forms wherein nothing is too much or too little. Pierre Culot (1938-2011) was another innovator in the field of pottery. His early tableware pieces rapidly evolved into a sculptural oeuvre, culminating in his iconic and enigmatic torso-shaped vases that evoke the human figure. In his work, which evolved towards land art over the years to become part of nature, the form of the pot remained the key reference. ‘I refuse abstraction, forms that cannot contain’, says Culot. The vase, or enveloping

1. *Piet(er) Stockmans: een meesterlijk dilemma – a masterly dilemma*, Genk: Pieter Stockmans Foundation, 2010, p. 67.

2. *José Vermeersch. Presences*, Brussels: Ludion, 2022, p. 85.

Rogier Vandeweghe



De uitgepuurde vorm

Lotte Brown

In het Engels wordt een vaas met 'vase', 'vessel' en ook 'container' aangeduid. De etymologie van dat laatste woord zegt iets bijzonders over wat een vaas in wezen is. 'Container' komt van het Latijn *com* en *tenere*, 'samenhouden'. Een vaas is met andere woorden iets dat samenhoudt, iets dat draagt. Een vloeistof, bloemen, ruimte, leegte. Telkens komt het erop neer dat een vaas nooit af is, maar slechts het begin van iets. Iets anders dan zichzelf. Dragen, in letterlijke en figuurlijke zin, maakt de kern uit van veel van de dingen die we doen: houden, vasthouden, omhullen, meedragen, baren, steunen, funderen, bieden. Misschien is dragen, en alles wat dragen mogelijk maakt, wel het fundament van onze beschaving. Is de vaas daarom een archetype dat oneindig tot de verbeelding spreekt?

Rogier Vandeweghe (1923-2020, Ruislede, België) wijdde zowat zijn hele leven aan het uitpuuren van de vaasvorm. Hij is een van de figuren die vanaf eind jaren veertig, begin jaren vijftig de pottenbakkerskunst in België naar een hoger niveau tilde, samen met Joost Maréchal, Pierre Culot, Antoine de Vinck, Antonio Lampecco, Mirko Orlandini, Camille Majerus, Simon du Chastel, Eliane Barbier en anderen.

Het was Joost Maréchal die in 1946 op Sint-Lucas in Gent het tekentalent van zijn student Rogier Vandeweghe opmerkte en hem voorstelde om in zijn atelier te komen werken. Hij studeerde schilderkunst, een keramiekopleiding was er toen nog niet. Behalve wat experimenten tijdens bezoeken aan de werkplaats van de Gentse pottenbakker Alphonse Baert, had de jonge Vandeweghe tot dan toe weinig ervaring met klei. Na een korte periode in het Eekloose atelier van Maréchal startte Rogier Vandeweghe samen met zijn broer Laurent een eigen keramiekproductie, onder de naam Per Ignem, Latijn voor 'door het vuur'. Al snel werd deze naam samengetrokken tot

Refining the Form

Lotte Brown

'Vase', 'vessel', 'receptacle', 'container'. The etymology of the last of these words tells us something about what a vase essentially is. 'Container' derives from the Latin *com* and *tenere*, 'to hold together'. In other words, a vase is something designed to keep its contents together. A vase is something that holds, whether that is liquid, flowers, space or emptiness. Be this as it may, a vase is never finished, but just the beginning of something. Something different from itself. Holding, both literally and figuratively, is at the heart of many of the things we do: supporting, sustaining, carrying, enfolding, embosoming... Perhaps holding, and everything that makes holding possible, is the very foundation of our civilization. So is that why the vase is an archetype that endlessly captures the imagination?

Rogier Vandeweghe (1923-2020, Ruislede, Belgium) devoted pretty much his entire life to refining the form of the vase. Between the end of the 1940s and early 1950s, he, along with Joost Maréchal, Pierre Culot, Antoine de Vinck, Antonio Lampecco, Mirko Orlandini, Camille Majerus, Simon du Chastel, Eliane Barbier and others, took pottery-making in Belgium to a whole new level.

It was Joost Maréchal who, struck by his student Rogier Vandeweghe's flair for drawing at the Sint-Lucas School of Arts in Ghent in 1946, suggested that he come and work in his studio. There was no such thing as a ceramics course at the time, and Vandeweghe was studying painting. Apart from a few experiments during visits to the workplace of the potter Alphonse Baert in Ghent, the young Vandeweghe had very little experience of clay. After a short period in Maréchal's workshop, Rogier Vandeweghe and his brother Laurent set up their own ceramics business under



Sint-Andries, ca. 1963, vazen/vases, keramiek/ceramic, foto/picture Frank Michta, Dendermonde

Rogier Vandeweghe



Vazen/vases, 1962
keramik/ceramic, foto/picture Frank Michta, Dendermonde

vazen zijn krachtig en hebben behalve kleur niet veel nodig. Zo worden er slechts af en toe decoratieve elementen toegevoegd. Rogier Vandeweghe stelde alle glazuren zelf samen. Dat leverde diepe, gelaagde kleuren op. In 1961 ontwikkelde hij zijn meest beroemde glazuur, een combinatie van verschillende kleurlagen die versmelten tijdens het bakproces. Van de fel rood-oranje vazen die dat opleverde, zijn er in *Kamer vol klei* negen te zien. Daarnaast worden er in de tentoonstelling tien zwarte vazen getoond. Sommige hebben een perfect afgewerkt, egaal oppervlak, andere vertonen een veellagige, soms ruwe, soms korstige textuur.

Het succes van Amphora, dat eveneens wanddecoraties, beelden en tafels produceerde, vereiste al snel de aanwerving van medewerkers, met de jaren werden dat er tientallen. Ieder had zijn specialiteit, van de samenstelling van de klei, tot het draaien, het bereiden van glazuren en het bakproces. Rogier Vandeweghe koos voor vakmensen die vaak meer onderlegd waren in een bepaald procedé dan hijzelf. Die bundeling van talenten resulteerde in vazen van een ongeziene kwaliteit. Myranna Pyck speelde een belangrijke rol binnen het bedrijf. Niet alleen ondersteunde ze haar man, ze ontwierp ook zelf en was een actieve vertegenwoordiger die de nodige contacten legde en Amphora mee op de kaart zette.

De productie van keramiek nam in de jaren zestig een hoge vlucht. De vraag naar eigentijds vormgegeven objecten was groot. Talrijke interieurwinkels openden hun deuren, en de meeste daarvan namen Amphora in hun aanbod op. De financiële zekerheid die de verkoop met zich bracht, gaf Rogier Vandeweghe de vrijheid om steeds opnieuw gedurfde experimenten met glazuren en gevarieerde baktemperaturen aan te gaan. Sommige experimenten gingen zo ver dat de ovens eraan moesten geloven. De Amphora-stukken werden ook internationaal opgemerkt en bekroond. Zo viel Amphora bijvoorbeeld in de prijzen op het prestigieuze Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte in Faenza. Ook namen verscheidene

evokes a family of toadstool-like creatures. The shapes of his vases are powerful and do not need much, apart from colour. Decorative elements were only very occasionally added. He put together all the glazes himself, producing deep, layered colours. In 1961 he developed his most famous glaze, a combination of various layers of colour that merged during the firing process. Bright reddish-orange vases were the result, nine of which are on show in *Kamer vol klei*. The exhibition also includes nine black vases, some of which have a perfectly finished, smooth surface, and others a multi-layered, sometimes rough, sometimes crusty texture. The success of Amphora, which also produced wall decorations, sculptures and tables, soon needed to take on employees and eventually ended up with a couple of dozen on its books. Each had his speciality, from putting together the clay to the turning process, preparing glazes, and firing. Rogier Vandeweghe had the vision to hire skilled workers who often had a better grounding in a particular process than he did himself. This pooling of talent resulted in vases of unprecedented quality. Myranna Pyck also played an important role in the company. Besides supporting her husband, she produced her own designs and actively represented the company, making the necessary contacts and helping put Amphora on the map. The 1960s saw a surge in the production of ceramics. Contemporary designer objects were in great demand. Numerous interior design shops opened their doors and most of them included Amphora in their range. The financial security sales brought gave Rogier Vandeweghe the freedom to experiment endlessly and boldly with glazes and firing temperatures. He took some of his experiments so far that the kilns were pushed to the limit. Amphora pieces also received acclaim abroad and won awards amongst others at the major Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte in Faenza. A number of leading ceramics museums, like



Vazen/vases, 1962-1963
keramiek/ceramic, foto/picture Frank Michta, Dendermonde



Pierre Culot



Zonder titel/Untitled, ca. 1970
set van samengestelde vazen/set of compound vases, deels geglazuurd steengoed/partly glazed stoneware, foto/picture Guy Manguin

De kom als beginpunt en eindpunt

Lotte Brown

Het eerste voorwerp dat de mens vervaardigde, was volgens antropoloog Helen Fisher niet een mes of een speer, maar een recipiënt om voedsel in op te vangen en te transporteren. Fisher ontleedt wat het betekent voor de mensheid en de wereldgeschiedenis wanneer niet een wapen het symbool voor onze beschaving is, maar wel bijvoorbeeld de kom waaruit je eet. Ursula K. Le Guin bouwt verder op het gedachtegoed van Fisher in haar bekende essay *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986). Daarin ontkracht ze de mythologische verhalen waarin heldhaftige figuren op jacht gaan en met hun wapens de natuur domineren en maakt ze ruimte voor nieuwe verhalen. Verhalen waarin het kleine en het schijnbaar onbelangrijke een plaats krijgen. Verhalen waarin verzamelen, samenzijn en delen centraal staan. Verhalen die soms klinken als het leven en het werk van Pierre Culot (1938-2011, Malmedy, België). Pierre Culot ging niet graag naar school. Dat de Naamse abdijschool van Maredsous in 1951 startte met een keramiekopleiding onder leiding van Richard Owczarek, was voor de levenslustige Pierre Culot en zijn ouders een godsgeschenk. Niet alleen maakte de jonge Culot kennis met klei, ook sloot hij vriendschap met keramist Antonio Lampecco die daar werkte. Nadat hij zijn diploma middelbaar onderwijs behaalde, ging hij in de leer bij keramist en beeldhouwer Antoine de Vinck. Deze was sterk beïnvloed door *A Potter's Book* van Bernard Leach dat hij later naar het Frans zou vertalen. Bernard Leach was een baanbrekend Brits keramist, geboren in Hong Kong, die pottenbakken zag als een organisch geheel van kunst, filosofie, design en ambacht en wereldwijd een belangrijke rol speelde in het verheffen van het eeuwenoude pottenbakken tot een kunst en een levenskunst. Bernard Leach en de Japanse Shoji Hamada stichtten in 1920 *Leach Pottery* in het kunstenaarsstadje St. Ives in Cornwall. Via de Vinck kreeg Pierre Culot het idee om zelf

The Bowl as the Starting and Finishing Point

Lotte Brown

According to anthropologist Helen Fisher the first man-made object was not a knife or a spear, but a receptacle for collecting and transporting food. Fisher analyses what it means for humanity and world history when the symbol of our civilization is not a weapon but, for example, the bowl from which you eat. Ursula K. Le Guin builds on Fisher's theory in her famous essay *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986). She challenges the mythological stories of heroic figures going hunting and dominating nature with their weapons, and she makes way for new stories. Stories in which minutiae and the seemingly unimportant are given a place. Stories that centre on gathering, being together and sharing. Stories that sometimes sound like the life and work of Pierre Culot (1938-2011 Malmedy, Belgium). Pierre Culot did not like school. The ceramics course introduced in 1951 by the Maredsous abbey school in Namur and headed up by Richard Owczarek was a godsend for the high-spirited, young Pierre Culot and his parents. It was there that he came across clay and struck up a friendship with ceramicist Antonio Lampecco, who worked at the school. Having graduated from secondary school, Pierre Culot did an apprenticeship with ceramicist and sculptor Antoine de Vinck. The latter was very much influenced by Bernard Leach's *A Potter's Book*, which he later translated into French. Bernard Leach was a pioneering British ceramicist, born in Hong Kong, who saw ceramics as an organic combination of art, philosophy, design and craft, and who played an important role worldwide raising the ancient art of pottery-making to an art and an art of living. In 1920 Bernard Leach and the Japanese potter Shoji Hamada founded *Leach Pottery* in the artists' town of St Ives in Cornwall. It was



Pierre Culot in zijn atelier/in his studio, rue du Luxembourg, Brussel/Brussels, ca. 1962

Pierre Culot

bij Leach in de leer te gaan. Dat er een wachtlijst van vijftig studenten was, hield de twintigjarige Culot niet tegen. Hij vertrok, werd afgewimpeld, maar sprong naar de top van de lijst dankzij Leach' vrouw die haar man influisterde dat de charmante Belg een kans moest krijgen. Ongeveer een jaar lang woonde hij in St. Ives, leerde hij van Leach en bracht tijd door met kunstenaars als Ben Nicholson en Barbara Hepworth.

Wanneer Pierre Culot na een rijkgevlude periode begin jaren zestig naar Brussel trekt, zet hij daar een eigen atelier op. In 1964 verlaat hij evenwel de drukke stad en vestigt hij zijn atelier én zijn woonst in het groene Roux-Miroir, een klein gehucht dichtbij Brussel. De eerste objecten die hij maakte, waren gebruiksvoorwerpen zoals koppen, kommen, vazen en schalen, vaak in warme, natuurlijke kleuren, veelal geglazuurd. Voor Pierre Culot is een kom echter nooit zomaar een kom. 'De kom benadert de primitieve vorm, zij roept de schelp op, de hoogste architectuur. Zij kan in twee handen worden gehouden en smeekt om een offer. De kom is een verlengstuk van de hand. En het is de hand die het oog drijft, niet andersom'¹, stelt hij. Al snel overstijgen zijn creaties het gebruiksniveau en lijken ze steeds meer 'iets anders' te worden. Zo werden zijn vazen, zoals de torsovazen te zien in *Kamer vol klei*, zodanig groot en 'mensachtig' dat niemand eraan zou denken er bloemen in te zetten. Ook is het duidelijk dat zijn uit de kluiten gewassen inktpotten nooit inkt zullen bevatten. Het lijkt erop dat Pierre Culot via extrapolatie sculpturen construeert vanuit zijn potten. Zijn evolutie, weg van het maken van herkenbare gebruiksvoorwerpen, zet zich steeds verder door tot op het punt dat objecten uiteen lijken te vallen. De kleuren en het glazuur zijn verdwenen. Ze neigen naar de aarde. Dit kan je zien in enkele vormen getoond in *Kamer vol klei*. Toch zijn zijn werken niet abstract. 'Ik weiger het abstracte, een vorm die niet kan bevatten.'²

Pierre Culot evolueert doorheen de jaren zestig en zeventig steeds meer richting sculpturale keramiek. Ondertussen en tegelijkertijd bakt hij bruikbare

de Vinck who planted the idea of following an apprenticeship with Leach in twenty-year-old Culot's head. Undeterred even by the waiting-list of twenty-five students, he set off for St Ives, was passed over, but jumped to the top of the list thanks to Leach's wife who whispered in her husband's ear that the charming Belgian should be given a chance. He lived in St Ives for approximately a year, learning from Leach and spending time with artists like Ben Nicholson and Barbara Hepworth. After a bountiful period, in the early 1960s Pierre Culot moved to Brussels, where he set up his own studio. However, in 1964 he traded the busy city for the verdant Roux-Miroir, a village near Brussels, making it his home and place of work. The first pieces he produced were utility objects: cups, bowls, vases, dishes, often in warm, natural colours, usually glazed. For Pierre Culot however, a bowl was never just a bowl. 'The bowl is something of a primitive form; in its resemblance to the shape of a shell, it is the ultimate structure. Held between two hands, it presents an offering—the bowl is an extension of the hand. It is the hand that guides the eye and not the other way round'¹, he stated. His creations soon went beyond the utilitarian, increasingly becoming 'something else'. For instance, his vases, such as the torso vases on show in *Kamer vol klei*, are so large and 'hominoid' that nobody would think of putting flowers in them. It is also clear that his gargantuan inkpots will never hold ink. It seems that he constructed sculptures from his pots by means of extrapolation. Pierre Culot's evolution away from making recognisable utility objects continued to the point where his creations seem to fall apart. The colours and the glaze have gone. They tend towards the earthen, as exemplified by several forms on display in *Kamer vol klei*. Yet his works are not abstract. 'I refuse the abstract, a form that would not contain.'² During the 1960s and 70s, Pierre Culot's work became increasingly sculptural. Meanwhile and simultaneously, he fired usable bowls, cups and pots in his

1. A. Bony, *Pierre Culot 1938-2011*, Paris: PIASA Editions, 2014, p. 87.

2. *Ibid.*, p. 109.

1. A. Bony, *Pierre Culot 1938-2011*, Paris: PIASA Editions, 2014, p. 87.

2. *Ibid.*, p. 109.



Zonder titel/Untitled, ca. 1985
set van veldflessen/set of flasks, deels geglazuurd
steengoed/partly glazed stoneware

Zonder titel/Untitled, ca. 1970
set van geglazuurde vazen/set of glazed vases,
foto/picture Jacques Dirand



Zonder titel/Untitled, 1982
samengestelde vaas/compound vase, deels geglazuurd steengoed/partly glazed stoneware, foto/picture Brice Vandermeeren



Zonder titel/Untitled, ca. 1972
samengestelde vaas/compound vase, geglazuurd steengoed/glazed stoneware, foto/picture Philippe Lermusiaux

kommen, koppen en potten in zijn heel eigen stijl. We moeten toch uit mooie dingen eten en drinken! Deze veelzijdigheid en openheid typeren hem. In 1967 wordt hij gevraagd om in opdracht van de Universiteit van Luik een muur van maar liefst zestig meter te ontwerpen voor het Openluchtmuseum Sart-Tilman. Dit project was het begin van een reeks buitencreaties. De natuur was voor Pierre Culot een plek om tot rust te komen, om zichzelf te vinden. De tuin rond zijn huis was dan ook zorgvuldig vormgegeven met eigen sculpturen. Dit naar het idee van de middeleeuwse *hortus conclusus*, de private gesloten tuin die aanzet tot contemplatie. Zijn sculpturen zijn steeds verankerd in en verbonden met de omgeving. Niet zelden doen ze ruïne-achtig aan. Zijn sculpturen vertalen zijn levenshouding. Hij wou zelf opgaan in de natuur, net zoals zijn sculpturen ontworpen werden om op te gaan in het landschap. Zijn verlangen om deel uit te maken van de natuur had weinig met een doodswens of melancholie te maken, maar eerder met bescheidenheid en het besef dat alles op een bepaald moment zal stoppen. En zal overgaan tot de natuur.

In 1971 wijdde het Stedelijk Museum in Amsterdam een tentoonstelling aan Pierre Culot, die in 1994-1995 herhaald werd. In 1974 kreeg hij een solotentoonstelling in het Londense Victoria and Albert Museum. Gedurende zijn hele carrière zouden zijn werken in galerieën en musea over de hele wereld te zien zijn. Reizen was belangrijk voor hem. Hij reisde niet alleen voor zijn eigen expo's, maar ook om vrienden, kunstenaars en voor hem



Zonder titel/Untitled, ca. 1993
steengoed/stoneware, foto/picture Philippe Lermusiaux



Zonder titel/Untitled, ca. 1995
steengoed/stoneware, foto/picture Philippe Lermusiaux



Zonder titel/Untitled, ca. 1998
steengoed /stoneware, foto/picture Philippe Lermusiaux



Zonder titel/Untitled, ca. 1998
steengoed/stoneware, foto/picture Philippe Lermusiaux



Zonder titel/Untitled, ca. 1990
steengoed/stoneware, foto/picture Philippe Lermusiaux



Zonder titel/Untitled, ca. 1998
steengoed/stoneware, foto/picture Philippe Lermusiaux



Zonder titel/Untitled, ca. 1995
steengoed/stoneware, foto/picture Philippe Lermusiaux



Zonder titel/Untitled, ca. 1998
steengoed/stoneware, foto/picture Philippe Lermusiaux



Zonder titel/Untitled, ca. 2001
gekalkte bakstenen/limed bricks, foto/picture Philippe Saenen



Zonder titel/Untitled, ca. 1990
steengoed, bakstenen, mortel/stoneware, bricks, mortar, tuin/garden Roux-Miroir, foto/picture Brice Vandermeeren

Lutgart De Meyer



Met de zwaartekracht mee

Liesbet Waegemans

In 1999 leerde ik Lutgart De Meyer (1924, Geel, België) kennen via een gezamenlijke vriend. Op een avond gingen we samen bij haar op bezoek. Ze verwelkomde ons in haar woonkamer die ook dienstdeed als atelier. De lange ovale tafel waaraan we plaatsnamen was bezaaid met platte ronde vormen in terracotta en polyester in verschillende tinten groen. Ze was bezig aan een nieuwe torenvormige compositie die de naam *De ideale stad* zou krijgen en haar allerlaatste werk in keramiek zou worden. Enthousiast toonde ze het krantenartikel dat haar daartoe geïnspireerd had. Het ging over architectuur die bomen en planten in gebouwen incorporeert om de biodiversiteit in steden te vergroten. Informatie of beelden kwamen vaak toevallig op haar pad en gingen deel uitmaken van haar werk. Ze verwees naar Marguerite Yourcenar, een van haar lievelingsauteurs, die 'niet zelf koos waarover ze schreef, maar het zich liet ingeven'. Ik wist in dit appartement niet waar eerst te kijken. Tot in de keuken stond en hing het vol van de keramische werken die Lutgart De Meyer decennialang had geproduceerd.

Ze studeerde keramiek aan de Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen. Toen ze zich in 1942 inschreef, werd er nog geen keramiekles gegeven. Ze volgde aanvankelijk tekenen, grafiek, schilderen en beeldhouwen. Er stond wel een keramiekoven op de school waarmee zij en haar medestudenten, na lang aandringen bij de directie, mochten experimenteren. Die medestudenten waren onder meer Jef Verheyen, Jan Dries en Louise Servaes, met wie ze bevriend werd, en Paul Ausloos, die haar partner werd. In navolging van het Hoger Instituut voor Architectuur en Toegepaste Kunsten in Brussel, richtte de Academie enkele jaren later een keramiekopleiding op. Aan het hoofd stond Olivier Strebelle, die aan Ter Kameren bij Pierre Caille had gestudeerd, de eerste kunstenaar in België die keramiek naar een artistiek

Gravity doing its work

Liesbet Waegemans

I met Lutgart De Meyer (1924, Geel, Belgium) through a mutual friend in 1999. One evening, we paid her a visit together. She welcomed us into her living room, which also served as a studio. The long oval table around which we were sitting, was covered with flat, round shapes in terracotta and polyester in various shades of green. She was working on a new tower-shaped composition that would be called *The Ideal City*, her final work as a ceramicist. With great enthusiasm she showed us the newspaper article that had inspired the creation. It concerned architecture that incorporated trees and plants as a means of increasing biodiversity in cities. Information or images often came her way by chance and became part of her work. She referred to Marguerite Yourcenar, one of her favourite authors, who 'didn't choose what she wrote, but just let it all pour onto the page'. In this flat, I did not know where to look first. All the way into the kitchen, it was filled to the brim with the ceramic works that Lutgart De Meyer had been producing for decades. De Meyer studied ceramics at the Antwerp Academy of Fine Arts. She initially trained in drawing, painting, printmaking and sculpture. Ceramics courses did not exist at the time, but there was a kiln at the school. After pestering the management, she and her fellow students were given permission to experiment with the equipment. Those fellow students included Jef Verheyen, Jan Dries and Louise Servaes, with whom she became friends, and Paul Ausloos, who became her partner. Following the example of the Higher Institute of Architecture and Applied Arts in Brussels, the Academy established a ceramics course a few years later. At its head was Olivier Strebelle, who had studied at La Cambre with Pierre Caille,

Lutgart De Meyer



Lutgart De Meyer en haar werk/and her work, 1953 & 1957, foto's/pictures Paul Ausloos

niveau tilde. 'Strebelle liet ons alles zelf uitzoeken. Dat was goed. Het is de beste manier om het vak te leren.' Keramiek sprak Lutgart De Meyer van alle media het meeste aan. 'Klei is meegaand. Het is een avontuurlijk materiaal.' De Academie was voor haar de ideale plek om te blijven zoeken en uitproberen. Ze bleef er meer dan tien jaar.

Net als veel van haar Antwerpse collega's ontwikkelde Lutgart De Meyer na een korte figuratieve periode abstract geometrisch werk. Ze maakte veelal constructies in de hoogte. Die wisselen op speelse wijze hoogten en laagten, holtes en uitstulpingen, spitse en bolle vormen af. Titels als *Drang naar boven en naar beneden*, *Twee kleine en een groot wiel* benadrukken de speelse ingesteldheid van de kunstenaar. Vooral in haar wandpanelen komen het vierkant en de cirkel vaak terug. De spanning tussen beide vormen, 'het mannelijke en het vrouwelijke', interesseerde haar. 'In mijn werk duiken er steeds weer cirkels op. Ik heb een rondjescomplex.' Sommige sculpturen bewerkte ze niet, maar meestal bracht ze engobes of glazuren aan, in aardkleuren en soms ook rode of paarse tinten. Bepaalde werken zijn deels wel en deels niet geglaazuurd, wat opnieuw een spanning oplevert. Soms combineerde Lutgart De Meyer keramiek met doorschijnende materialen als polyester of glas.

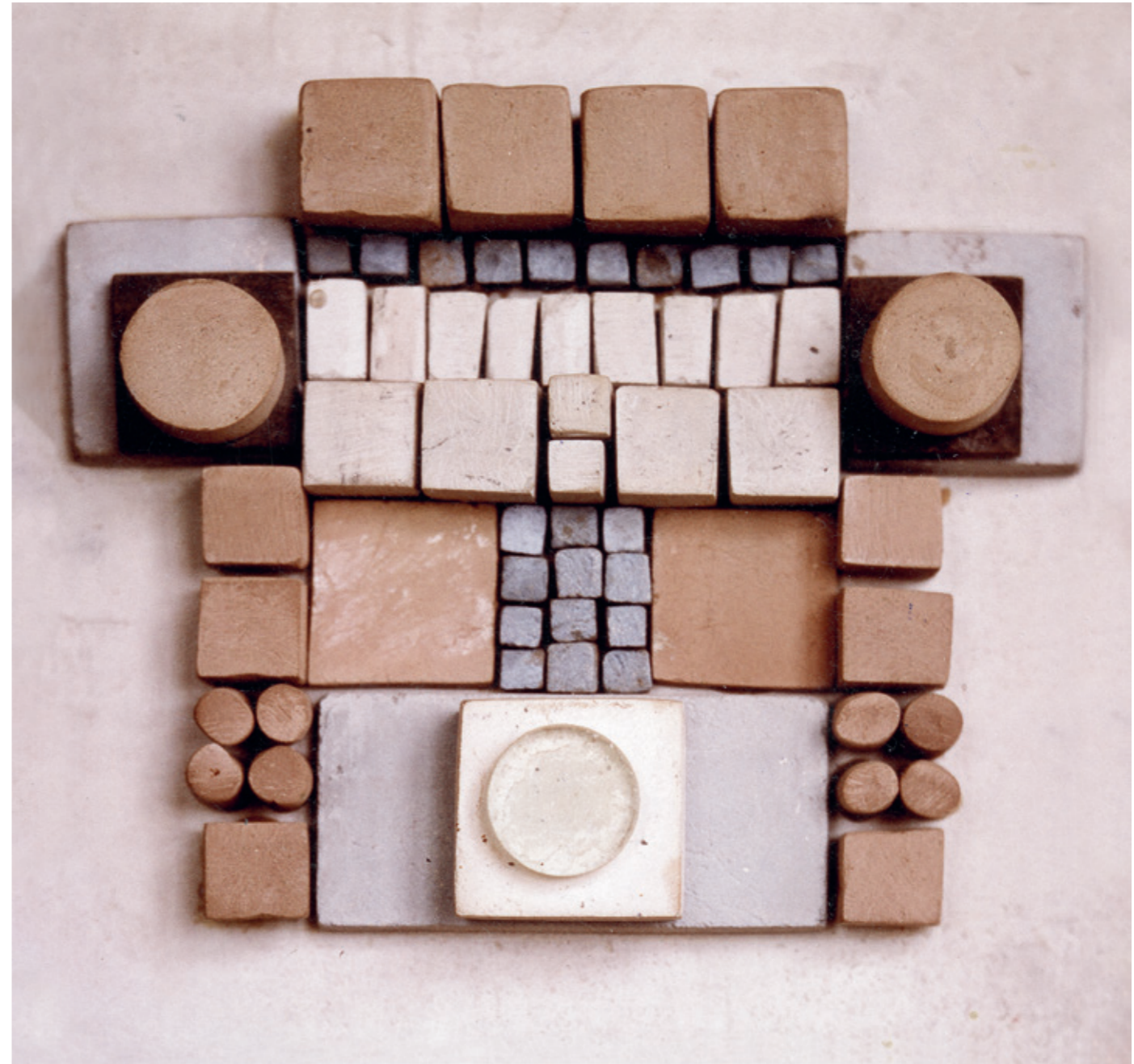
Die brengen een lichtheid in het geheel.

In de jaren 1950 bestond er een boeiende artistieke scene in Antwerpen. Het appartement waar Lutgart De Meyer en Paul Ausloos woonden en werkten, in de Hoogstraat in het centrum van de stad, was een van de plekken waar kunstenaars samenkwamen. Op zaterdagavond organiseerden ze feestjes. Er werd gegeten, gedronken, gedanst, ze keken samen naar de nieuwste films, verkleedden zich en speelden toneel. De Antwerpse scene bleef echter onder de radar. Geïnspireerd door de Wereldtentoonstelling in Brussel in 1958 en vanuit de behoefte aan meer visibiliteit, besloten zesentwintig kunstenaars, vierentwintig mannen en twee vrouwen, waaronder Lutgart De Meyer, zich te groeperen. Ze verenigden zich onder de naam G58. Van burgemeester

the first artist in Belgium to elevate ceramics to an artistic level. 'Strebelle let us figure everything out ourselves. That was good. It's the best way to learn the craft.' Of all media, ceramics appealed to Lutgart De Meyer the most: 'Clay is cooperative. It's an adventurous material.' The Academy was the ideal place for her to keep looking and trying. She stayed there for more than ten years.

Like many of her Antwerp colleagues, Lutgart De Meyer pursued geometric abstraction after a brief figurative period. She mostly made vertical constructions. These playfully alternated high and low points, hollows and bulges, pointed and convex forms. Titles such as *Urge Upwards and Downwards*, *Two Small and One Big Wheel* emphasise the artist's playful attitude. The square and the circle are frequently recurring motifs, especially in her wall panels. She is interested in the tension between the two forms, 'the masculine and the feminine'. 'Circles crop up in my work all the time. I have a circle complex.' While she did not finish the surfaces of all her works, she mostly applied engobes or glazes in earthy colours, and sometimes in red or purple tones. Certain works are partly glazed and partly unglazed, again creating tension. Lutgart De Meyer occasionally combined ceramics with translucent materials such as polyester or glass. These provide a certain lightness.

There existed an exciting artistic scene in Antwerp in the 1950s. The flat where Lutgart De Meyer and Paul Ausloos lived and worked in the Hoogstraat in the city centre, was one of the places where artists gathered. They organised parties on Saturday nights. There was eating, drinking, dancing; they watched the latest films, dressed up, and put on plays. The Antwerp scene remained under the radar, however. Inspired by the World's Fair in Brussels, Expo 58, and out of a need for greater visibility, twenty-six artists, twenty-four men and two women, including Lutgart De Meyer, decided to group together. They united under the name G58.



Zonder titel/Untitled, 1985

wandpaneel/panel, keramiek en glas/ceramic and glass, 25 x 25 cm, foto/picture Lutgart De Meyer