

luc peire

**abstractie
in overvloed**

mer. books mu.zee

inhoud	bruno verbergt	voorwoord	9
		Altijd weer weg zijn, maar ook steeds weer thuiskomen	
	david vermeiren	introdunctie	13
		<i>Mwinda Mingi</i>	
		1935–1957	
	david vermeiren	Van post-expressionistisch traditionalisme tot structurele abstractie (1935-1957)	19
		1957	
	fredie floré	Een gedeelde ruimte voor beeldende kunst en design: de tentoonstelling <i>Vormen van beden. Esthétique d'aujourd'hui</i> in Knokke, 1957	61
		1957–1977	
	domitille d'orgeval	Het engagement van Luc Peire in de geometrische avant-garde in Parijs van eind jaren 1950 tot begin jaren 1970	101
	integraties		
david vermeiren	Bouwen is en moet een kunst zijn	139	
	lijst van werken	201	
	selectieve bibliografie	205	

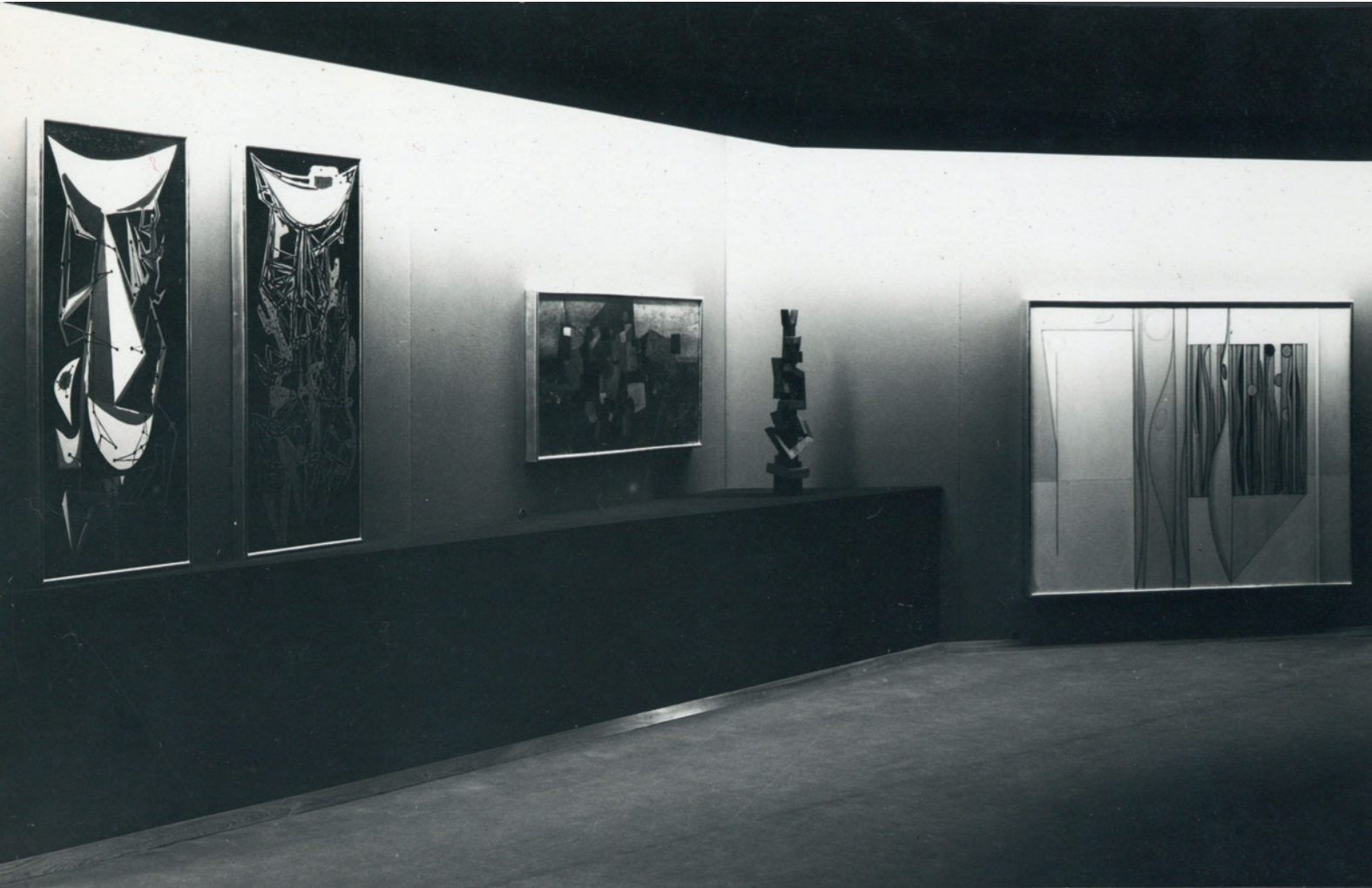
Mwinda Mingi

fig. 3
cat. 17; cat. 19

fig. 3
Sectie van Belgisch-Congo en
Ruanda-Urundi op Expo 58,
v.l.n.r. werken van André Billen
(twee), onbekend, Christine
Forani en *Mwinda Mingi* (1955)
van Luc Peire, Brussel, 1958.

De tentoonstelling en de catalogus kregen als titel *Luc Peire (1916-1994). Abstractie in overvloed*. De ondertitel *Abstractie in overvloed* vormt een sleutel om Peires weg naar abstractie te begrijpen. Hij verwijst naar het (helaas niet opgenomen) doek *Mwinda Mingi* (1955) en betekent in het Lingala 'te veel' of 'overvloed aan licht'. Het werk werd tentoongesteld in het paviljoen voor Belgisch-Congo en Ruanda-Urundi tijdens Expo 58 en situeert zich in de overgangperiode naar abstractie. Net als in *Lubumbashi* (1955) en *La Grande Foule* (1956) zijn felgele en groenblauwe tinten de hoofdtonen. Ze lijken het effect na te bootsen dat ontstaat wanneer je bij overvloedig zonlicht de ogen sluit, maar er toch nog licht door je oogleden dringt. In deze sluier blijft een vorm van de werkelijkheid waarneembaar. Deze ervaring van licht markeert geen breuk, maar een verschuiving: een vloedgolf die zich in het oeuvre van Luc Peire voltrekt en het richting abstractie voert, zonder dat het diametraal tegenover de representatie van het werkelijk waarneembare komt te staan.

In 1971 benadrukt Phil Mertens in haar monografie over de *Jeune Peinture Belge* het belang van de tentoonstelling *Vormen van beden*, die K.-N. Elno en Luc Peire in 1957 organiseerden in het Casino van Knokke. Als een van de voortvloeisels van de *Jeune Peinture Belge* bewijst zij, schrijft Mertens, dat de Belgische kunst haar plaats in de internationale avant-garde opeist. Tegelijk duidt de expositie op het ontstaan van een gunstige artistieke bodem voor de ontwikkeling van vernieuwende ideeën en ervaringen.¹ Ze confronteert werk van Belgische en internationale abstracte schilders en beeldhouwers met hedendaags design van de Amerikaanse meubelproducent Knoll.

De tentoonstelling en het jaar 1957 zelf vormen voor Luc Peire een scharnierpunt in zijn artistieke carrière. Na zijn vormende jaren voor de Tweede Wereldoorlog en zijn reizen en ontmoetingen met gelijkgezinden in het decennium erna vestigt hij zich in 1959 samen met zijn echtgenote Jenny in Parijs. Knokke-Heist blijft echter tot zijn overlijden in 1994 een belangrijke ontmoetingsplaats. Jaarlijks brengt

fig. 4

het koppel hun zomers door in de studio in de De Judestraat, vanaf 1963 met annex bungalow. Tegelijk voltrekt zich in het midden van de jaren 1950 een overgang in zijn beeldtaal van figuratie naar abstractie. Opmerkelijk is dat Peire deze abstracte tendensen kort voordien nog resoluut afwees.

De traditionele kunsthistorische blik op het ontstaan van de westerse abstracte schilderkunst in de twintigste eeuw benadert de overgang van figuratie naar abstractie als een antithese. Abstractie wordt daarbij gezien als een radicale afrekening met de representatie van de waarneembare werkelijkheid. Recenter onderzoek nuanceert deze scherpe breuk en legt meer de nadruk op het begrip 'representatie' dan op het problematische begrip 'abstractie'. Volgens kunsthistoricus Pepe Karmel werd representatie in de Europese kunst lange tijd bepaald door perspectief en een vast gezichtspunt, dat een realistische ruimtelijke illusie creëerde, alsof het afgebeelde zich op een toneel afspeelde. Moderne kunstenaars, zoals impressionisten en kubisten, verzetten zich tegen deze regels door het perspectief los te laten en nieuwe picturale ruimtes te creëren. Abstracte kunst ontstond uit deze evolutie en kenmerkt zich niet doordat ze niets voorstelt, maar doordat ze geen vast gezichtspunt meer vereist, waardoor zowel kunstenaar als toeschouwer meer vrijheid krijgt.²

Hoe komt het dat Luc Peire, schijnbaar tegen wil en dank, toch bij die abstractie terecht komt en zelfs een voortrekkersrol zal vervullen?



fig. 4
Luc Peire in zijn atelier,
Knokke, 1957.

De tentoonstelling *Luc Peire (1916-1994). Abstractie in overvloed* en deze catalogus proberen daarop een antwoord te formuleren. Zijn verhuis van het 'middeleeuwse' Brugge naar het 'modernistische' Knokke in 1947 en zijn omzwervingen en ontmoetingen in het daaropvolgende decennium blijken daarbij van groot belang. De eerste bijdrage gaat dieper in op deze periode. Het jaar 1957 en meer bepaald de tentoonstelling *Vormen van beden* fungeren als ankerpunt voor deze tentoonstelling en catalogus. In haar bijdrage onderzoekt Fredie Floré de rol en betekenis van deze manifestatie voor de beeldende en toegepaste kunsten in Knokke-Heist en bij uitbreiding België en daarbuiten. Vervolgens schetst Domitille d'Orgeval hoe Peire zich weet te integreren in het Parijse artistieke milieu, na eerdere uitgesproken reserves tegenover de hoofdstad van de contemporaine kunst. Tot slot volgt een bijdrage over de kunstintegraties van Luc Peire, met aandacht voor zijn relatie tot de architectuur, zijn graphie-techniek en zijn experimentele films.

Zo ontvouwt zich, door deze bijdragen heen, geen verhaal van een abrupte breuk maar van een geleidelijke intensivering. Een beweging waarin licht, in al zijn overvloed, de blik opent en heroriënteert en zo de kunstpraktijk van Luc Peire richting geeft.

1. Phil Mertens, *La Jeune Peinture Belge. 1945-1949*, Laconti, Bruxelles, 1971, p. 173.
2. Pepe Karmel, *Abstracte kunst. Een wereldgeschiedenis*, WBooks, Zwolle, 2020, p. 31.

1935–1957



fig. 5
Constant Permeke en Luc Peire,
kanaal Brugge-Damme, 1937.

Van post-expressionistisch traditionalisme tot structurele abstractie (1935-1957)

Wanneer Luc Peire in de zomer van 1957 samen met kunstcriticus K.-N. Elno de tentoonstelling *Vormen van beden* organiseert in het Casino van Knokke, bevindt zijn werk zich op een belangrijk kantelpunt. De tentoonstelling brengt abstracte schilderkunst samen met hedendaags design en weerspiegelt de overtuiging die Peire in de voorafgaande twee decennia geleidelijk heeft ontwikkeld: tendensen binnen de hedendaagse kunst richten zich steeds sterker op structuur, ritme en een rationele ordening van de vorm.

De weg naar die positie is echter lang en complex. Tussen het midden van de jaren dertig en het einde van de jaren vijftig evolueert Peire van een schilder die stevig geworteld is in de Vlaamse expressionistische traditie naar een kunstenaar die stap voor stap een steeds strakkere en abstractere beeldtaal ontwikkelt. Die ontwikkeling voltrekt zich niet lineair, maar wordt gevoed door ontmoetingen, conflicten binnen het kunstmilieu en vooral door een reeks reizen die zijn blik op kunst en wereld ingrijpend verruimen.

Permekiaans expressionisme

In een bijdrage uit *Het Handelsblad* van augustus 1955, naar aanleiding van de tentoonstelling van Luc Peire in het Museum voor Belgisch Kongo in Tervuren, beschrijft K.-N. Elno de evolutie van Peires werk als een proces van geleidelijke verstrenging. Peire, zo schrijft hij, vertrok als een 'post-expressionistische traditionalist', maar keerde van zijn reis terug met werk 'dat sterk doch logisch geëvolueerd' was. Wanneer men zijn oeuvre chronologisch bekijkt, wordt volgens Elno een duidelijke ontwikkeling zichtbaar: een toenemende verstrenging van de vormen, een steeds sterkere nadruk op ritme in de composities, een versobering van de middelen en een rationelere oplossing van het plastisch

probleem en ten slotte een overwinning op het fysiek waarneembare object, zonder volstrekt non-figuratief te worden.¹

Om die evolutie te begrijpen, keren we terug naar Peires vroegste vorming. De kunstenaar wordt in 1916 in Brugge geboren en volgt er tussen 1930 en 1935 avondlessen aan de plaatselijke Academie voor Schone Kunsten. In 1932 begint hij daarnaast een opleiding aan Sint-Lukas in Gent, waarna hij van 1935 tot 1940 studeert aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten in Antwerpen. Die staat onder leiding van Isidoor Opsomer, maar Peire wordt vooral aangetrokken door de ateliers onder leiding van Gustave Van de Woestijne, een van de centrale figuren van het Vlaamse expressionisme. Nog belangrijker blijkt echter zijn ontmoeting met de meester van Jabbeke, Constant Permeke, in 1935. De krachtige plastische vormgeving en het monumentale karakter van Permekes schilderkunst maken een diepe indruk op de jonge kunstenaar. In Peires vroege werk zijn duidelijke sporen van dit ‘Permekiaanse’ expressionisme terug te vinden: stevige figuren, donkere kleurtonen en een sterke nadruk op volumetrie.

In zijn studie over de *Jeune Peinture Belge* uit 1946 plaatst kunsthistoricus Robert Delevoy Peire daarom samen met schilders als Jack Godderis en Rik Slabbinck onder de noemer *La tradition flamande*.² Ook latere commentatoren herkennen in Peires werk uit deze periode een poging om het expressionistische erfgoed te herformuleren. Marcel Duchateau beschrijft de periode 1935-1945 in Peires oeuvre als zeer uiteenlopend en weinig bekend. De schilder streeft in die periode naar de ‘veredeling van het Permekiaans expressionisme’; het diep bewogen romantisme van Permeke, aldus Duchateau, wordt bij Peire vertaald in een evenwichtiger en klassiekere formulering.³

De eerste tentoonstellingen van Peire situeren zich nog volledig binnen dit kader. In 1938 krijgt hij een eerste solotentoonstelling in de Concertzaal van Brugge, waar onder meer *Koeien in de stal* (1936) en *Portret van Mevr. S. Vande Calseyde* (1937) te zien zijn. Het jaar daarop volgen tentoonstellingen in Brugge, Antwerpen en Gent. De thematiek en picturale behandeling sluiten nog nauw aan bij het expressionistische repertoire van boerenleven en portretkunst.

Oorlogsjaren en institutionele erkenning

Tijdens zijn studies in Antwerpen vervult Peire zijn militaire dienstplicht. Bij de inval in mei 1940 bevindt hij zich in actieve dienst. Ondanks de turbulente omstandigheden blijft hij schilderen en zijn werk krijgt tijdens de

oorlog al een zekere erkenning. In 1942 ontvangt hij de Godecharleprijs voor schilderkunst voor zijn drie inzendingen: *Portret van Mevr. S. Vande Calseyde* (1937), *Koestal* (1938) en *Portret kinderen M.* (1941). Deze prestigieuze driejaarlijkse prijs, bedoeld om jonge kunstenaars de mogelijkheid te bieden buitenlandse studiereizen te maken, in hoofdzaak om in Italië de erfenis van de oudheid en renaissance te bestuderen, kan hij door de oorlogsomstandigheden pas later daadwerkelijk benutten.⁴

In diezelfde periode ontmoet Luc Peire zijn toekomstige echtgenote Jenny Verbruggen en zoekt hij in Brussel aansluiting bij artistieke kringen. In de zomer van 1942 neemt hij deel aan de groepstentoonstelling *Art Jeune* in l’Atelier, gevolgd door een reeks salons onder dezelfde noemer het jaar nadien. In januari 1943 krijgt hij een solotentoonstelling in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Het is in deze context dat zijn eerste contacten ontstaan met kunsthistoricus en promotor Robert L. Delevoy (1914-1982). Die neemt Peire op in het kunstsalon *Apport 43* en betreft hem bij de activiteiten van zijn Galerie Apollo. Er worden zelfs pogingen ondernomen om nog tijdens de oorlog een groepstentoonstelling te organiseren in de Parijse Galerie Drouant David.⁵

De erkenning blijft niet beperkt tot tentoonstellingen en prijzen. Nog tijdens de oorlog koopt de Belgische Staat het schilderij *Koestal* (1938) aan. Het aankoopbeleid van het Bestuur der Schone Kunsten, dat tijdens de bezetting wordt geleid door Jozef Muls (1882-1961), kunsthistoricus en van 1925 tot 1940 conservator van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, richt zich niet alleen op gevestigde namen als Alice Frey en Henri-Victor Wolvens, maar ook op een nieuwe generatie schilders, zoals Gaston Bertrand, Anne Bonnet, Louis Van Lint en Marc Mendelson.⁶ Peire behoort duidelijk tot deze groep jonge kunstenaars die ondanks de oorlog een plaats beginnen te veroveren in het Belgische kunstveld.

fig. 5

cat. 1

cat. 2

fig. 6
Enkele deelnemers aan de tentoonstelling *Apport 43*, v.l.n.r. Willy Anthoons, Gaston Bertrand, Jules Lismonde, Renée Petit, René Barbaix, Jan Vaerten (gehurkt), Louis Van Lint, Emile Mahy, Paul Van Essche en Luc Peire, Brussel, ca. 1943.

fig. 6



Een complexere episode uit deze periode betreft de tentoonstelling *Flämische Graphik der Gegenwart*, die in Nürnberg wordt georganiseerd door de culturele raadsman van de DeVlag, Edgard Leonard. Vier tekeningen van Peire worden er getoond. Zoals bij vele kunstenaars uit deze periode betekent deelname echter niet noodzakelijk actieve samenwerking met het naziregime.⁷ In Peires geval speelde bovendien een persoonlijke context mee: in februari 1943 wist hij via een schenking van schilderijen de vrijlating van zijn broer Marcel, krijgsgevangene in Duitsland, te verkrijgen.⁸

Kort na de bevrijding probeert Peire via correspondentie met Isidoor Opsomer (1878-1967) een aanstelling te verkrijgen aan het Hoger Instituut voor Schone Kunsten in Antwerpen. Met het oog op die betrekking overweegt hij zich in de zuidelijke rand rond Antwerpen te vestigen. In zijn brieven benadrukt hij dat zijn houding tijdens de bezetting nooit onvaderlands is geweest en dat hij zich steeds voorzichtig heeft opgesteld.⁹ Tot een benoeming in Antwerpen zal het uiteindelijk niet komen.

Jeune Peinture Belge

De tentoonstellingen *Apport*, die Robert Delevoy tijdens de oorlog op touw zet, vormen de voorbode van wat kort na de oorlog uitgroeit tot de *Jeune Peinture Belge* (JPB). Meteen na de bevrijding, in september 1944, organiseert Robert Delevoy in zijn Galerie Apollo een tentoonstelling onder die naam. Luc Peire neemt deel.

Op 3 juli 1945 wordt de vereniging officieel opgericht. Het initiatief heeft als doel jonge Belgische kunstenaars van uiteenlopende tendensen te promoten via tentoonstellingen in binnen- en buitenland. De structuur van de groep is bijzonder: naast twaalf kunstenaars maken ook een aantal belangrijke verzamelaars en mecenasen deel uit van het bestuur. James Ensor wordt erevoorzitter, René Lust voorzitter en Robert Delevoy secretaris.¹⁰ Hoewel Peire geen stichtend lid is, wordt hij al snel bij de activiteiten betrokken. In september 1945 vraagt secretaris Delevoy hem officieel toe te treden tot de groep en neemt hij Peire en diens doek *Autoportrait* (1944), dat zich dan in de collectie van Tony Herbert bevindt, op in zijn monografie over de *Jeune Peinture Belge*.¹¹

Peire neemt deel aan verschillende groepstentoonstellingen van JPB in binnen- en buitenland. Toch ontstaan al vrij snel spanningen binnen de vereniging. De groep, die oorspronkelijk bedoeld was om verschillende artistieke strekkingen te verenigen, evolueert volgens sommige leden

steeds sterker in de richting van een abstracte kunst die aansluiting zoekt bij de École de Paris. In maart 1947 leidt dit tot een breuk: Peire verlaat samen met Jack Godderis en Rik Slabbinck de vereniging.

Deze gebeurtenis en een positieve recensie door journalist en criticus Maurits Bilcke (1913-1993) van Peires solotentoonstelling in Galerie Dietrich voor het weekblad *Filter* vormen de aanvang van een intensieve correspondentie tussen Bilcke en Peire.¹² Die geeft Bilcke zijn versie van de feiten en schrijft dat het oorspronkelijke principe van pluralisme binnen de groep gaandeweg verlaten werd en er druk werd uitgeoefend op kunstenaars om zich in een bepaalde – abstracte – richting te ontwikkelen.¹³ Luc Peire hoopt met zijn schrijven te bereiken dat Bilcke voldoende ruchtbaarheid in het tijdschrift *Filter* kan geven aan de afscheuring.

Op 25 april 1947 verschijnt in *Filter* een stuk van Bilcke over de JPB, waarna Peire hem dankt voor de bijdrage en zijn persoonlijke artistieke overtuiging formuleert.¹⁴ Voor Peire telt enkel het werk zelf, niet de vraag of het onmiddellijk begrepen of gewaardeerd wordt. De kunstenaar moet in de eerste plaats trouw blijven aan zijn eigen innerlijke noodzaak. Niet het zoeken naar een stijl staat centraal, maar het proces van zelfonderzoek dat tot een authentieke artistieke uitdrukking leidt.¹⁵

Ironisch genoeg zal deze breuk met de JPB Peire uiteindelijk toch dichterbij de abstractie brengen. Het conflict confronteert hem met de internationale ontwikkelingen in de moderne kunst en stimuleert hem om zijn eigen positie opnieuw te definiëren.

Reizen als artistieke leerschool

In 1947 betrekken Jenny Verbruggen en Luc Peire het pand van de familie van Jenny in de De Judestraat in Knokke en in de lente wordt in de tuin een nieuw schildersatelier gebouwd. Maurits en Suzy Bilcke komen in de zomer voor het eerst bij de Peires op bezoek. Kort nadien schrijft Peire dat hij verwacht dat de lichtinval in zijn nieuwe atelier zijn werk kleurrijker zal maken en dat in zijn recentste doeken vorm en kleur uitgesprokener worden weergegeven.¹⁶

Kort na zijn vertrek uit de JPB en de verhuis naar Knokke begint voor Peire een periode van intensief reizen, die een grote invloed heeft op zijn artistieke ontwikkeling. Vorm en kleur zullen nog explicieter centraal komen te staan. Dankzij het prijzengeld van de Godecharle kan hij eindelijk de studiereizen ondernemen die oorspronkelijk voorzien waren.

cat. 4

fig. 7

cat. 11



Femmes indigènes 1952

olieverf op doek 81 x 60 cm

cat. 12



De familie Denghese 1953

olieverf op doek 100 x 130 cm



Chevalet jaune 1953

olieverf op doek 60 x 50 cm



La porte ouverte 1954

olieverf op doek 100 x 150 cm

cat. 15



Rythme vertical 1954

olieverf op doek 100 x 73 cm

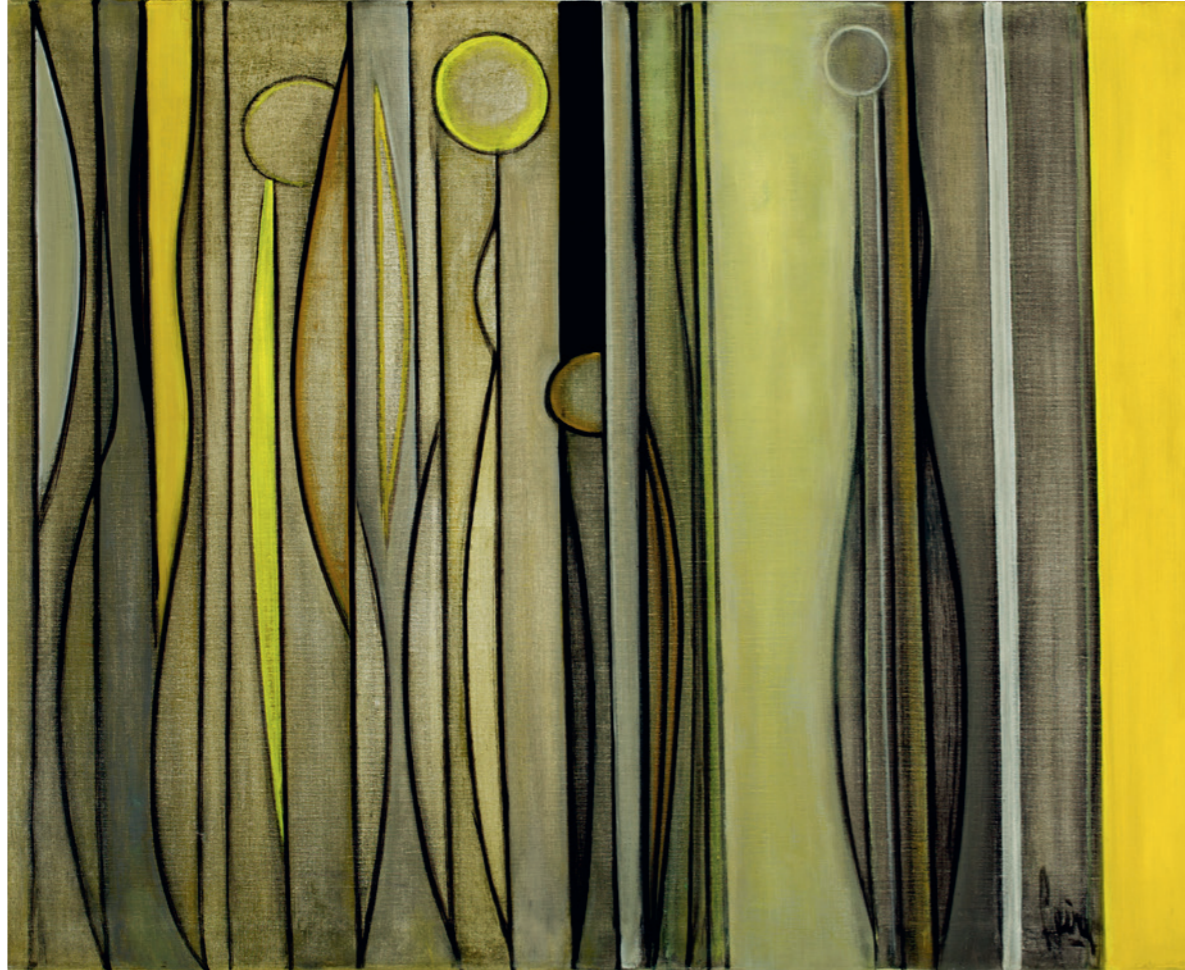
cat. 16



Rouen 1955

olieverf op doek 81 x 100 cm

cat. 17



Lubumbashi 1955

olieverf op doek 65 x 81 cm

cat. 18



Lumière dans l'espace 1955

olieverf op doek 97 x 130 cm



La grande foule 1956

olieverf op doek 114 x 162 cm





fig. 10
K.-N. Elnó en Luc Peire voor
het Casino van Knokke
tijdens *Vormen van heden*,
zomer 1957, Knokke.
Foto Harold Cousins

Een gedeelde ruimte voor beeldende kunst
en design: de tentoonstelling *Vormen van heden*.
Esthétique d'aujourd'hui in Knokke, 1957

De tentoonstelling *Vormen van heden. Esthétique d'aujourd'hui*, die van 8 juni tot 1 juli 1957 plaatsvond in het Gemeentelijk Casino in Knokke, vormt een bijzonder tijdsdocument. Het evenement was georganiseerd door kunstschilder Luc Peire en kunst-, architectuur- en designcriticus K.-N. Elnó (1920-1993). De expo bracht werken van meer dan dertig beeldende kunstenaars en designers van verschillende nationaliteiten samen vanuit de overtuiging dat ze onmiskenbare verwantschappen vertonen op het vlak van vormtaal. Het ging om overwegend abstracte kunstwerken van Willy Anthoons, Harry Bertioia, Gaston Bertrand, André Bloc, Jan Burssens, Pol Bury, Georges Carrey, Harold Cousins, Reinhoud D'Haese, Étienne Hajdú, Robert Jacobsen, Frans Lamberechts, Pol Mara, Michel Martens, Marc Mendelson, Luc Peire, Emilio Pettoruti, Antoine Pevsner, Jean Piaubert, Serge Poliakoff, Jean Rets, Michel Seuphor, Pierre Soulages, Victor Vasarely en Ferdinand Vonck. Daarnaast werden meubelen naar ontwerp van Harry Bertioia, Florence Knoll, Eero Saarinen en Ludwig Mies van der Rohe en stoffen naar ontwerp van Eszter Haraszty, Dennis Lennon, Sven Markelius en Angelo Testa getoond – alle uit de collectie van het van oorsprong Amerikaanse meubelbedrijf Knoll.¹ Het doel, zo legde Elnó uit in een artikel in *De Periscoop*, was aan te tonen dat er 'in alle verscheidenheid van tendensen en intenties in de hedendaagse vormgeving een moeilijk te omschrijven maar zuiver waarneembare eenheid van stijl leeft, welke zich doorzet zowel in de vrij-plastische als in de industriële en ambachtelijke vormgeving, zowel in het pure verbeeldingsproduct als in het nuchtere nutsobject'.² De tentoonstelling wilde de bezoeker en bij uitbreiding een breder publiek in contact brengen met die moderne stijl of vormgeving en ze overtuigen van het belang en de waarachtigheid ervan. De wijze waarop *Vormen van heden* dat deed, is tegelijk uniek én illustratief voor het naoorlogse cultureel-maatschappelijke

en Florence Knoll. Na de Tweede Wereldoorlog maakte dit bedrijf een indrukwekkende internationale expansie door, mede dankzij de sterke banden van Hans Knoll met de Amerikaanse overheid. Knoll International, zoals de buitenlandse dochterbedrijven overkoepelend werden genoemd, profiteerde rechtstreeks van het naoorlogse Europese reconstructieprogramma en van de toenmalige context van de Koude Oorlog.¹⁰ Als grootmacht voerden de Verenigde Staten in die jaren een bewuste aanwezigheidspolitiek in het westerse blok, onder meer met door de overheid gesteunde reizende tentoonstellingen over Amerikaans design. Hans Knoll kreeg bovendien een grote opdracht van de overheid om meubelen te leveren voor de huisvesting van Amerikaanse werknemers in Europa. Deze opdracht maakte het in 1951 mogelijk om de eerste overzeese vestigingen op te starten in Stuttgart en Parijs.¹¹

De vertegenwoordiging in België volgde enkele jaren later. In december 1953 kocht de Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene de licenties aan voor de productie en de verkoop van Knoll-meubelen in de Benelux.¹² De aankoop kaderde in een grotere moderniserings- en heroriëntatieoperatie van het Vlaamse meubelbedrijf. De Coene was tijdens het interbellum een sterk gerespecteerde onderneming, maar werd na de Tweede Wereldoorlog veroordeeld voor economische collaboratie en onder staatstoezicht geplaatst. Toen

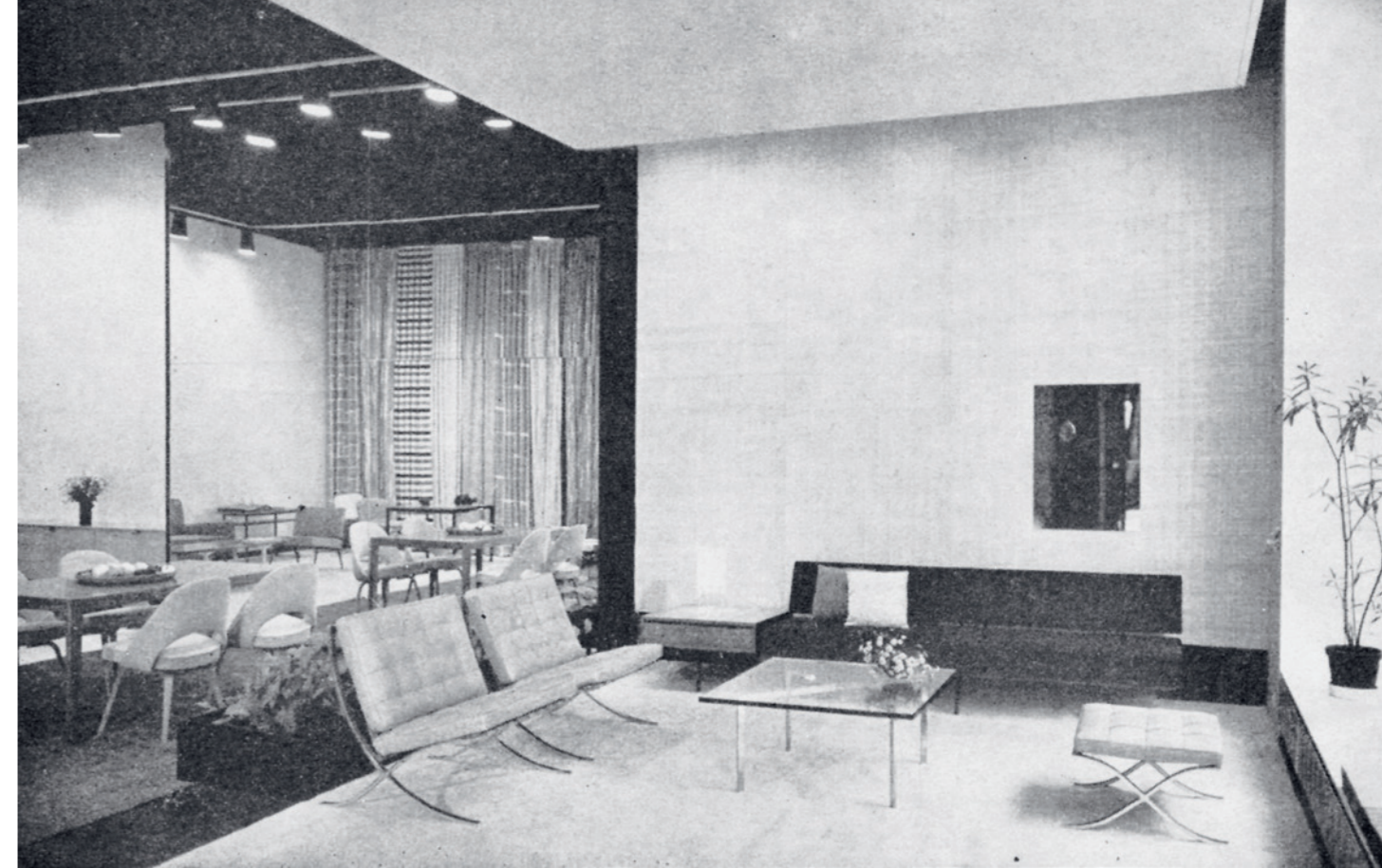


fig. 11
Harry Bertoia, sculptuur en Diamond chair uit de Knoll-collectie, *Vormen van heden*, Knokke, 1957.

fig. 12
Florence Knoll, Knoll Planning Unit, architect Constantin Brodzki en De Coene, showroom Knoll International Brussels, Brussel, 1953-1954. De foto rechtsboven de bank is van Serge Vandercam.

het bedrijf in de jaren 1950 opnieuw in handen van de familie kwam, investeerde de nieuwe directeur-generaal Pol Provost onmiddellijk in een grondige modernisering. De aankoop van Knoll-licenties was hier een belangrijk onderdeel van en hielp het bedrijf in korte tijd opnieuw uitgroeien tot een grote speler in het Belgische meubellandschap.

Zoals in diverse andere landen buiten de Verenigde Staten waar Knoll International onder licenties meubelen liet produceren of een dochteronderneming lanceerde, werden ook in België contacten gecultiveerd met de toenmalige culturele avant-garde.¹³ Sleutelfiguur hierin was de abstracte kunstenaar Jan Saverys, die begin jaren 1950 werkzaam was bij De Coene en mede dankzij zijn grote enthousiasme voor Knoll door Provost werd aangesteld als eerste manager van de in 1954 geopende Knoll-showroom in Brussel.¹⁴ Deze showroom was strategisch gelegen in de Koningstraat, vlak bij maar afzonderlijk van de toonzaal van De Coene en midden in een stadsdeel dat sterk in ontwikkeling was. Saverys kreeg rechtstreeks advies van Quill Monroe, privésecretaris van Hans Knoll, en was goed geplaatst om een netwerk van potentiële klanten te helpen uitbouwen. Hij was vertrouwd met

fig. 12



fig. 14
Sens de l'espace et couleur,
 tentoonstelling van Knoll
 International in de Grands
 Magasins du Printemps,
 Parijs, februari 1955.
 Tentoonstellingsontwerper
 Roger Legrand. Foto Jean
 Collas. Fonds Jean Collas,
 Les Arts Décoratifs, Parijs.

fig. 15
 Bank van Harry Bertoia,
 tafel van Florence Knoll
 met sculptuur van Robert
 Jacobsen en wandtapijt van
 Victor Vasarely, *Vormen van
 heden*, Knokke, 1957.

om antwoord te bieden aan Knolls gesofisticeerde meubelen: '*Elles composent autour de ceux-ci une sorte de ronde d'bonneur où l'esthétique de l'abstraction se déploie avec allégresse, selon cette infinie diversité qui s'exprime son épanouissement.*'²¹ Nog meer critici waren positief. 'Het aantonen van de gelijklopendheid van de voortdurend vernieuwde proefneming van de abstract kunst en van de harmonische ontluiking van de industriële schepping, die haar oorsprong vindt in dezelfde plastische opvattingen, is beslist een van de grootste verdiensten van deze tentoonstelling,' recenseerde *Het Nieuws van den Dag*.²² Afgezien van een auteur als Urbain van de Voorde, die de abstracte kunst 'een vergissing' bleef noemen, waren de commentaren vrijwel eensluidend: het ging om een 'betekenisvolle manifestatie'.²³

Met *Vormen van heden* hadden Peire en Elno een bijzondere hybride tentoonstellingsruimte gecreëerd die een geloofwaardig verhaal wist te brengen over de toenmalige verwantschap tussen vrije en toegepaste

fredie floré

kunsten. Dat verhaal lag tot op zekere hoogte in lijn met het beeld dat het Amerikaanse moederbedrijf Knoll Associates uitdroeg. In de showrooms en interieurprojecten onder leiding van Florence Knoll en haar Knoll Planning Unit was vaak artistiek werk te zien dat bijdroeg aan het cultureel gesofisticeerde imago van de onderneming. Tegelijk was *Vormen van heden*, onder meer door de deelname van het grote aantal Belgische kunstenaars, ook sterk lokaal verankerd. Het opzetten en faciliteren van dergelijke transnationale artistiek-culturele interacties was een van de sterktes van het expansiebeleid van Knoll International.²⁴ Het bedrijf verkocht in de loop van de jaren vijftig meerdere licenties aan lokale partners verspreid over diverse werelddelen. Vaak ging dit gepaard met een slimme inbedding in lokale culturele milieus, waarbij deze laatste binnen de krijtlijnen van het label vaak toch wat speelruimte kregen. In Brussel vertaalde zich dat onder meer in de manier waarop de Knoll-showroom werd uitgebaut. Saverys combineerde het tonen van Knoll-producten immers met een uitgesproken cultureel-artistiek programma. Zo was er in 1961 een tentoonstelling met beeldend werk van Hugo Claus te zien.²⁵ Ook werk van andere Belgische kunstenaars, onder wie Bram Bogart en Pierre Caille, werd er tentoongesteld.²⁶ Interieurontwerper Jacques



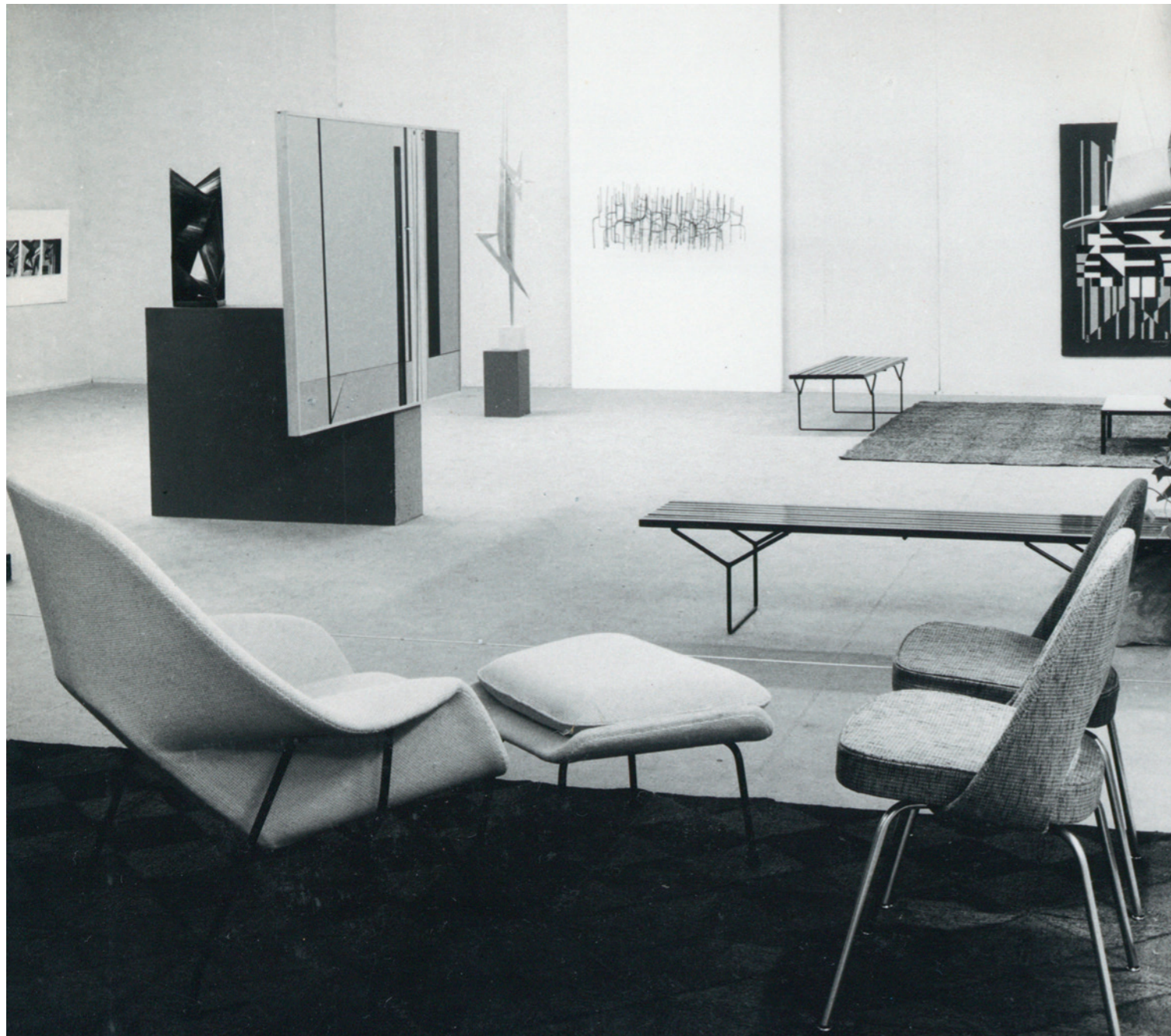
Vernest, een van Saverys' voormalige medewerkers, herinnert zich dat de kunstenaars die in de showroom exposeerden, vaak zelf hun werk kwamen installeren. Diverse cultureel-artistieke disciplines leken elkaar als vanzelfsprekend te vinden op deze plek.²⁷ Voor een van de openingen werd op initiatief van Vernest experimentele elektronische muziek van de Belgische componisten Louis de Meester en Lucien Goethals gespeeld. De showroom werd al snel gefrequentieerd door heel wat vooraanstaande personalia uit de Belgische cultuurscene, onder wie architecten René Stapels, Roger Bastin, Henri Montois en Robert Courtois, interieurontwerpers Jules Wabbes, Stephane Jasinski en Emiel Veranneman, en kunstenaars zoals Vic Gentils, Roger Raveel en Pol Mara.²⁸ Schijnbaar zonder veel moeite fungeerde de in essentie commerciële ruimte ook als een plaats van hogere cultuur en lokaal artistiek experiment en ontmoeting.

Bij *Vormen van beden* was de verhouding andersom. Het Gemeentelijk Casino in Knokke was in tegenstelling tot de connotaties die het begrip 'casino' vandaag heeft een culturele plek. Knoll-items waren er te gast in een tentoonstelling waarvan het merendeel van de tentoongestelde stukken abstracte kunstwerken waren. De ruimte was ver verwijderd van het concept van een commerciële showroom, maar was tegelijk geen geneutraliseerde tentoonstellingszaal. Door de aanwezigheid van de Knoll-meubelen, het tapijt onder de sculptuur van Robert Jacobsen en verschillende planten laat het geheel zich nog het best definiëren als een zorgvuldig gecureerd artistiek interieur.

1. Luc Peire & K.-N. Elnó, *Vormen van beden. Esthétique d'aujourd'hui* (tentoonstellings-catalogus), 1957. Voor biografische info over de textielontwerpers, zie Earl Martin (ed.), *Knoll Textiles 1945-2010*, Bard Graduate Center/ Yale University Press, New York/New Haven/ Londen, 2011, p. 334-338, 351-352, 385-386.
2. K.-N. Elnó, 'In het Casino te Knokke. Vormen van heden', *De Periscoop*, 1 juli 1957.
3. Marc Peire, 'Luc Peire, kunstenaar-curator van de tentoonstelling "Vormen van heden/ Esthétique d'Aujourd'hui" (Knokke, 1957)', *Eigenbouwer*, nr. 12, juni 2020, p. 70-81 (71).
4. Jenny Peire-Verbruggen & Marc Peire, *De Ateliers van Luc Peire*, Ludion, Gent/ Amsterdam, 2001, p. 58.
5. Peire-Verbruggen & Peire, *De Ateliers van Luc Peire*.
6. Fredie Floré, 'Elnó, K.-N., pseudoniem van Karel Horemans, architectuur-, design- en kunstcriticus', *Nationaal biografisch woordenboek*, Paleis der Academiën, Brussel, 2011, p. 316-323.
7. Fredie Floré, 'Stimulerende uitdagingen: de professionalisering van design in naoorlogs België', in: Katarina Serulus & Javier Gimeno-Martinez (eds.), *Panorama. Een geschiedenis van modern design in België*, CFC-Editions, Brussel, 2017, p. 121-150.
8. Katarina Serulus, *Design and Politics. The Public Promotion of Industrial Design in Postwar Belgium (1950-1986)*, Leuven University Press, Leuven, 2018.
9. Fredie Floré, 'Design criticism and social responsibility: the Flemish design critic K.-N. Elnó (1920-1993)', in: Grace Lees-Maffei (ed.), *Writing Design. Words and Objects*, Bloomsbury, Londen/New Delhi/New York, Sydney, 2012, p. 33-45.
10. Lutz Brian, *Knoll: A Modernist Universe*, Rizzoli, New York, 2010.
11. Fredie Floré & Cammie McAtee, 'Introduction', in: Fredie Floré & Cammie McAtee (eds.), *The Politics of Furniture: Identity, Diplomacy and Persuasion in Post-War Interiors*, Routledge, Londen/New York, 2017, p. 1-11.

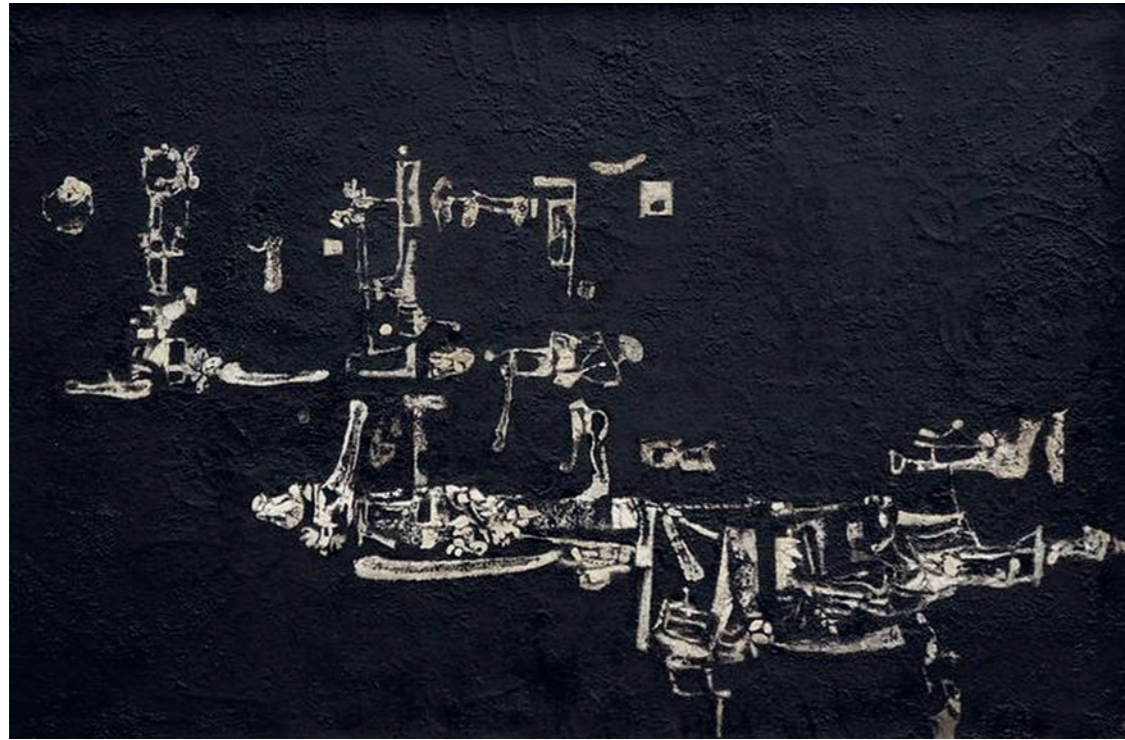
12. Rika Devos & Fredie Floré, 'Modern met De Coene. De productie na 1952', in: Frank Herman & Ruben Mayeur (eds.), *Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene*, Uitgeverij Groeninghe, Kortrijk, 2006, p. 182-207.
13. Voor een bespreking van Knoll in Parijs, zie: Cammie McAtee & Fredie Floré, 'Knolling Paris: From the "New Look" to Knoll au Louvre', in: Floré & McAtee (eds.), *The Politics of Furniture*, 2017, p. 98-118.
14. Saverys herinnerde zich dat Provost aanvankelijk twijfels had bij zijn aanstelling wegens zijn eerder beperkte administratieve scholing. Hij runde de showroom samen met Regine Chemay. Jan Saverys, niet-gepubliceerde aantekeningen over Knoll International en De Coene, privaat archief Jan Saverys, ongedateerd, geconsulteerd door de auteur in 2000.
15. Jan Saverys, niet-gepubliceerde aantekeningen over Knoll International en De Coene, privaat archief Jan Saverys, ongedateerd, geconsulteerd door de auteur in 2000.
16. 'Dhr. Jan Saverys van Knoll International Brussels' wordt bedankt in de catalogus van *Vormen van beden. Esthétique d'aujourd'hui* Saverys en Elnó waren op het moment dat de tentoonstelling tot stand kwam geen onbekenden voor elkaar. Saverys had onder meer al eigen werk geëxposeerd in Kunstkabinet K. N. Horemans.
17. 'Knoll International Brussels', perstekst tentoonstelling *Vormen van beden. Esthétique d'aujourd'hui*, 1957, Collectie Mu.ZEE – Archief Peiremuzee Knokke-Heist – Schenking Atelier Luc Peire – Stichting Jenny en Luc Peire.
18. Pol Vanneste & Gonda Callaert, 'Casino Knokke', zie Casino Knokke | Inventaris Onroerend Erfgoed.
19. Fredie Floré, 'Sociaal modernisme. De designkritiek van K.-N. Elnó (1920-1993)', *De Witte Raaf*, nr. 89, januari-februari 2001, p. 6-8.
20. Cammie McAtee & Fredie Floré, 'Knolling Paris' in: Fredie Floré & Cammie McAtee (éd.), *The Politics of Furniture*, 2017, p. 98-118.
21. Léon-Louis Sosset, 'Au Casino de Knokke, jusqu'au 1er juillet. « Esthétique d'aujourd'hui. » Une exposition heureuse et efficace', *Les Beaux Arts*, s.l., 14 juni 1957.
22. 'Verrassende hedendaagse kunstschepingen. Vormen van heden te Knokke', *Het Nieuws van den Dag*, Brussel, 12 juni 1957.
23. Urbain Van de Voorde, 'In het Gemeentelijk Casino te Knokke. Tentoonstelling "Vormen van heden". Dwaling en drama der abstracte kunst: vorm te zijn zonder inhoud', *De Standaard*, 22 juni 1957; 'Betekenisvolle manifestatie te Knokke. Vormen van heden', *Gazet van Antwerpen*, 18 juni 1957.
24. Fredie Floré & Cammie McAtee (eds.), speciaalnummer over 'Decentred Histories and Transnational Furniture Companies', *Journal of Design History*, [te verschijnen in 2026].
25. Uitnodiging Knoll International Brussels naar ontwerp van Corneille Hannoset, maart 1961, archief Jan Ceuleers.
26. Interview van de auteur met Jacques Vernest, Sint-Martens-Latem, 9 oktober 2019.
27. Fredie Floré, 'Entangled histories of buildings and furniture: Knoll International and the Production and Mediation of Modern Architecture in Post-war Belgium', in Charlotte Ashby & Mark Crinson (eds.), *Building/Object. Shared and Contested Territories of Design and Architecture*, Bloomsbury, Londen/New York/Dublin, 2022, p. 161-178.
28. Interview van de auteur met Jacques Vernest, Sint-Martens-Latem, 9 oktober 2019.

fig. 16
Op de voorgrond: Eero Saarinen, diverse meubelen uit de Knoll-collectie; op het tweede plan onder meer Luc Peire, *Barcelona* (1957), *Vormen van heden*, Knokke, 1957.



Barcelona 1957

olieverf op doek 130 x 195 cm



Marc Mendelson

Le ténu se nourrissant de noir 1956

olieverf op doek 89 x 195 cm



fig. 17
Op de voorgrond een sculptuur van Robert Jacobsen, uiterst links een doek van Marc Mendelson en uiterst rechts een doek van Georges Carrey.



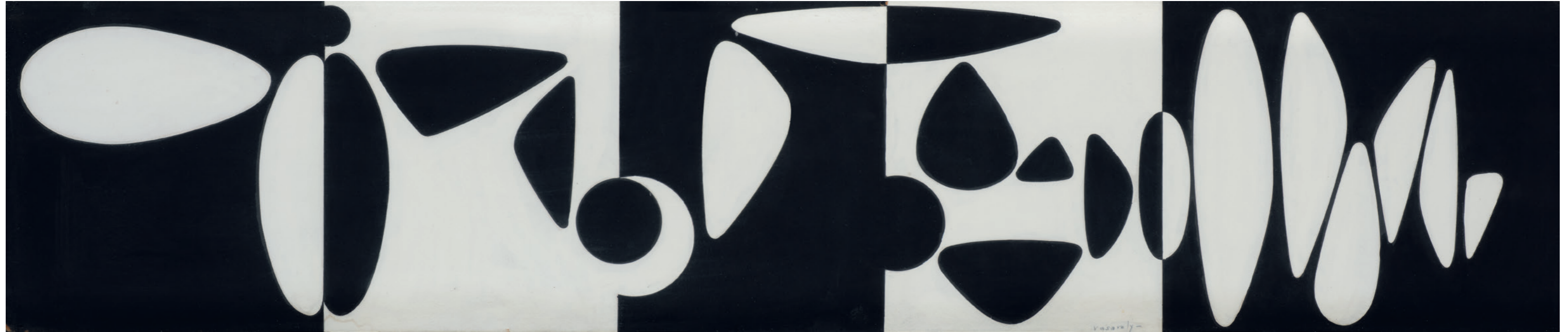
fig. 18
Centraal *Witte Plank* van
Jan Burssens, sculptuur van
Pol Bury, doek van Georges
Carrey en Side Chair van
Harry Bertoia, *Vormen van
heden*, Knokke, 1957.



Jan Burssens

Witte plank 1956

gemengde techniek op paneel 165 x 30 cm



Victor Vasarely

Zonder titel 1959

gouache op papier gemonteerd op paneel 22 x 103 cm



fig. 19
Side Chair van Harry
Bertoia met op de
achtergrond werk van
Victor Vasarely, Robert
Jacobsen en Serge
Poliakoff, *Vormen van heden*,
Knokke, 1957.