

Beeldende kunst

Paul Ibou, design als kunstuiting.

Onder de naam Paul Lodewijk Henri Vermeersch werd Paul Ibou op 7 maart 1939 te Borgerhout geboren uit Westvlaamse ouders.

Het eerste contact met kunst en een kunstenaar had trouwens plaats te Blankenberge. Niemand minder dan kunstschilder Willem van Hecke (1893-1976) gaf de leergierige, begaafde knaap tips en informatie.

Na een leraarschap te Bouillon in 1925 werd de vader van de kunstenaar een belangrijk Antwerps industrieel. Hoewel geen drukker van beroep, bezat hij van 1948 tot 1952 een kleine drukkerij, waarin Paul als kind zijn eerste „typografische impulsen opdeed”.

In 1951 werd de jonge Vermeersch op een kostschool geplaatst en na het onverwachte overlijden van zijn vader volgde hij als veertienjarige (1953) aan de Academie te Antwerpen de cursussen schilderen en tekenen. Als erg jonge student ontmoette hij aldaar de belangrijke naoorlogse leraren en vele kunstenaars die nu tot de prominenten in het land behoren.

Een paar jaar later, het was in 1955, moest Paul Vermeersch om financiële redenen zijn moeder als kostwinner bijspringen. Hij werd opgenomen als werknemer in een reclamestudio en later bij Fotogravure De Schutter. De kunststudies werden, ondanks de zware dagtaak, niet opgegeven doch door middel van avondcursussen voortgezet: schilderen, boetseren, etsen, lettertekenen, publiciteit.

Belangrijk voor de ontwikkeling van de kunstenaar-designer waren de jaren 1957-58: hij ontmoette toen Paul Joostens die in dezelfde straat als zijn werkgever woonde, en maakte de belangrijke artistieke activiteiten mee die zich in het Antwerpse afspeelden (G. 58 en het Hes-

senhuis). De kennismaking met de kunstenaars Verheyen, Vandenbranden, Verstockt, Leblanc, later met Van Hoeydonck, Mara en Gentils werkte erg stimulerend.

Na nog een paar betrekkingen te hebben uitgeoefend die hem toelieten de grafische publiciteitstechnieken in de praktijk zelf grondiger te leren kennen, besloot Paul Ibou als zelfstandig vormgever zijn kans te wagen. Het jaar daarop, in 1962 meer bepaald, behaalde de 23-jarige man als jongste deelnemer van 33 ingeschrevenen de eerste prijs en het aggregaat in hogere drukkunst aan het Plantin Genootschap (Plantin Moretus Museum) te Antwerpen. Nauwelijks een paar jaar later alweer was de designstudio Paul Ibou een begrip geworden en synoniem van werk van hoge kwaliteit. De „total design” van de Biënnale voor Beeldhouwkunst in het Middelheimpark te Antwerpen (1965) betekende een bekroning, na een periode van zeer hard werken, in de vorm van een eerste belangrijke culturele opdracht. Na die voor Middelheim uitgevoerde ontwerpen volgde een lange reeks opdrachten met artistieke en culturele thema's.

In 1967 verruimde de kunstenaar zijn geestelijke horizon nog meer. Tijdens zijn eerste studiereis naar New York ontmoette hij er Josef Albers en de Amerikaanse pop-art kunstenaars Warhol, Jones en Lichtenstein. Hij zag er ook de eerste uitingen van de minimal-art en degenen die toen op dat gebied experimenteerden. Tot de ontwikkeling van wat hij zijn „systematisch geometrisch concept” noemde, droeg de studie bij van de seriële en modulaire kunstvormen. In dit verband dienen beslist de namen te worden vermeld van V. Vasarely, Sol Lewitt, R. Lohse, G. Gestner, P. Struycken, E. Kelly en D. Judd.

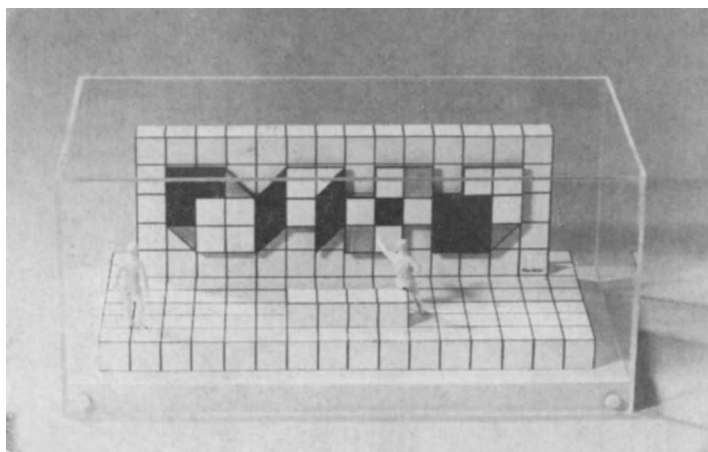
Ik heb nog niet het genoegen gehad Paul Ibou persoonlijk te

leren kennen, maar nu ik het mooie boek dat over hem en zijn werk is verschenen, doorblader, bekijk en lees, stel ik verwonderd vast, hoevele malen ik hem reeds heb ontmoet. Ik zag hem op Europalia 1971 te Brussel, hij wees me de weg naar de Biënnales in het Middelheimpark en naar de Universitaire Instelling te Antwerpen, hij nodigde mij uit op de activiteiten in het I.C.C. en op de middagen van de poëzie in de Scheldestad, hij kondigde mij op straat het optreden aan van het ballet van Vlaanderen en van de K.N.S., en in mijn bibliotheek, hier achter me, zo merk ik nu pas naar juiste maat, zit zijn snuggere geest vele keren in de ontwerpen van kaften voor boeken, tijdschriften en brochures.

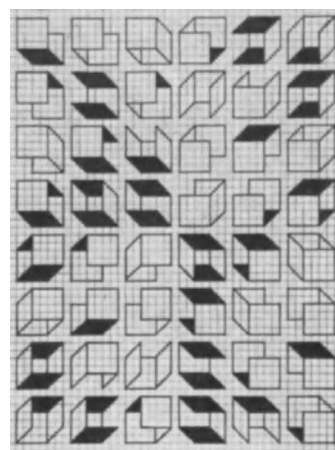
Als we wat meer informatie willen krijgen over gebruiksgrafiek en total design, over publiciteit en huisstijl, zijn we bij Paul Ibou aan het goede adres, want voor tal van firma's heeft hij het „gezicht-naar-buiten” ontworpen in zijn specifieke, sobere, zeer leesbare en tevens bijzonder gespannen vorm- en tekentaal. Als beeldend kunstenaar, grafisch vormgever, typograaf en boekontwerper verenigt hij in zijn persoon zin voor de realiteit en schepende kracht. Het resultaat van deze combinatie is een veelzijdige en hoogstaande produktie die beslist kan wedijveren met het beste dat in het buitenland op het gebied van design ontstaat.

De goede huisstijl betekent een aantrekkelijke en boeiende ondertekening van een firma op elk onderdeel van de onderneming. Deze onmiskenbare, smaakvolle en identificerende stempeling treffen we aan van het kleinste tot het grootste: op briefhoofd, drukwerk, verpakking, indicatiebordjes, belettering op wagens, eventueel zelfs, bij zeer grote firma's, in de vorm van de auto's, in het meubilair, in de architectuur van de gebouwen. Tot het scheppen van het eigen imago dragen een aantal vaste elementen als het embleem, de huis-

Paul Ibou: „Museumbox”.
In het atelier van Paul Ibou.



Paul Ibou: „Quadri-Structures”
uit één van de Ibou-books.



kleuren en de lettertypes in belangrijke mate bij.

Die huisstijl, opgevat als een total design waarbij geen enkel visueel waargenomen onderdeel wordt verwaarloosd, is het resultaat van een diepgaande studie. Bij de oplossing van de problemen dienen het functionele en het esthetische, de ratio en de schoonheidszin niet alleen een evenwaardig aandeel te krijgen doch tevens tot een onlosmakelijke eenheid te worden verbonden.

Door de herhaling van hetzelfde eenvoudige, kernachtige, zinvolle en dadelijk te herkennen motief bekomt men een diepgaande invloed op het geheugen en op het onderbewustzijn van het publiek. In de meest zuivere zin van het woord gaat het hier om visuele communicatie: mededeling via de tot de essentie gereduceerde taal van vormen, tekens en symbolen.

Op de vraag naar betekenis en waarde van een huisstijl heeft Paul Ibou zelf uitvoerig geantwoord (1). Uit deze interessante tekst halen we een paar fragmenten aan: „Een onderneming of instelling adopteert een huisstijl teneinde een klaar, degelijk en frappant beeld van haar activiteit op te hangen en in stand te houden. De herhaling volgens

een bepaald plan van een klein aantal elementen maakt het mogelijk de betrokken onderneming/instelling duidelijk te identificeren. Telkens dit beeld bij het publiek in de kijker valt, wordt het sterker... Een eigen huisstijl gebaseerd op een globaal grafisch programma zal er ruimschoots toe bijdragen om de achting t.o.v. de onderneming of instelling te doen stijgen bij het publiek in het algemeen, de cliënten, de beheerders, de overheid, en last but not least, de bedienden of eigen medewerkers”.

Het ontwerpen van een eigen-gezicht-naar-buiten voor een onderneming gaat voor de designer gepaard met een aantal ingewikkelde problemen. Zo dient er een grondige studie gemaakt te worden van de correspondentie, de gebruikte formulieren, de drukwerken, de informatieborden, de publiciteit, de aard van de productie, de erbij passende verpakking, de voertuigen, enz. Niet enkel een doorgedreven analyse van de administratieve en publicitaire werking van de onderneming is vereist, doch ook kennis van de grondstoffen en de produktiemethodes, van de concurrentie en het marktonderzoek. Maar uiteindelijk volstaat dat alles niet en primeren in dit

beroep de kwaliteiten die niet kunnen worden aangeleerd: de verbeelding, de originaliteit, de vindingrijkheid, de kunstzin, de creativiteit.

Wie de balans van Ibous vijftwintigjarige activiteit opmaakt aan de hand van het vermelde boek (2), ziet in dat total design op hoog niveau slechts het werk van een talentrijk kunstenaar kan zijn. Naast en gelijktijdig met de designer is Paul Ibou dan ook altijd de scheppende kunstenaar gebleven. Eigenlijk moet de verhouding, geloven we, andersom worden voorgesteld: uit de activiteit van de kunstenaar groeit het arsenaal van analyses en vormen, studies en basistekens, waaruit de zoekende designer tot zijn voordeel putten kan.

De wisselwerking kunstenaar-ontwerper blijkt vooral duidelijk, als men Ibous „quadri-structures” bekijkt. Het principe van deze vormenstudies is een systematisch geometrisch concept dat neerkomt op de creatieve samenbundeling van een conceptuele en een neo-constructivistische idee. Systematiek, seriële uitwerking en toepassing van een modulus spelen er een belangrijke rol in, zoals blijkt uit de hierbij afgebeelde bladzijden uit Ibou-boeken (afb. 2).

De „quadri-structures” worden

zowel uitgewerkt in schilderijen als in grafische wit-zwart vormen en in de zogenaamde Ibou-books. Wie de emblemen, de teken- en lettercombinaties ontleeft die Paul Ibou ontwerpt, merkt dat ze uit de „quadri-structures” zijn gegroeid. Deze vormenstudies en -experimenten betekenen voor de kunstenaar een stimulerende en prikkelende activiteit, voor de ontwerper een onuitputtelijke voorraad aan basisstructuren. Ze zijn, om Ibou zelf voor een laatste maal te citeren, „de basis waarmee schilderijen, objecten, sculpturen, grafieken, tekeningen en boeken onder verschillende vormen” worden gecreëerd.

Jaak Fontier.

(1) Paul Ibou, *Total Design*, in *Gratiek*, driemaandelijks tijdschrift, nr. 118, september 1979, blz. 15-17.

(2) Paul Ibou, *Design & Art. Activa 25*. Form.: 300 x 300, 250 ill., 120 blz., 1.500 BF, 1979, Iboubook, Uitg. Paul Ibou, Uilenhoeve, Legebaan 135, B-2260 Nijlen.

Een boek als een eindstation. De ballingen van Adriaan Venema.

Van Adriaan Venema is verschenen *De ballingen. Frits van den Berghe, Gustave De Smet en Rik Wouters in Nederland, 1914-1921*

(1). In het voorwoord richt de auteur zich tegen een tekst van Paul Haesaerts uit 1945, waarin deze betoogt dat de Vlaamse schilders De Smet (en Van den Berghe) pas na 1920 een eigen expressionistische stijl ontwikkelen. Hij wil de onjuistheid van deze stelling aantonen door „andersluidende getuigenissen van vooral tijdgenoten, die de revolutie in het werk van De Smet en Van den Berghe van nabij meemaakten en er het grote belang van inzagen” (2).

Nu erkennen al heel wat auteurs vóór Venema dat de versnelde evolutie in het werk van De Smet en Van den Berghe plaats vond in Nederland onder invloed van Leo Gestel, Jan

Sluyters en Henri le Fauconnier. Zo schreef André de Ridder, eveneens balling in Nederland, letterkundige en kunstcriticus, in 1934 (3) en nogmaals in 1952 en '53, dat Nederland in schilder-kunstige ontwikkeling omstreeks 1914 een voorsprong had op België en dat dit gevolgen had gehad voor zijn beide vrienden. Niet alleen werd de stelling die Venema in *De ballingen* betreft, al door anderen ingenomen, ook bedient hij zich niet van goede wapens om haar te verdedigen. Wie een tegenstelling tussen twee schilder-kunstige opvattingen wil aantonen, maakt gebruik van de analyse en beeldt beide af. Adriaan Venema bespreekt geen enkel kunstwerk en reproduceert van de twee Vlamingen geen vroege, impressionistische werken die de „ommezwaai” zoals Venema de snelle evolutie pleegt te noemen, illustreren.

De tweede doelstelling van de auteur is, volgens het voorwoord, „een kroniek van gebeurtenissen” rond de drie ballingen te bieden. Nu gedraagt de gekozen stof zich niet gewillig omdat het eerste doel, het bestrijden van de stelling van Haesaerts, op Rik Wouters niet van toepassing is. Bovendien had Rik, als soldaat geïnterneerd in Zeist en wonend in Amersfoort, nauwelijks contact met De Smet en Van den Berghe. Hij zou zijn eigen, steeds smartelijker weg gaan. Zijn oogziekte zou hem op den duur beletten de afstand tot het doek te meten; wanneer ook zijn kaak aangetast is, wordt die voor de helft weggenomen. In 1916 zou hij sterven, 33 jaar oud. Veel over Riks situatie is ontleend aan het boek van zijn vrouw en brieven van hemzelf. Aan zijn vrouw Nel schreef hij in het Frans; wie de brieven vertaalde wordt niet vermeld. - Adriaan Venema heeft gelijk als hij Rik Wouters beschouwt als een voltooiër, niet als initiator. Zijn beeldhouwwerk staat niet los van dat van Rodin, al heeft het door zijn vitaliteit een eigen plaats.

Zijn schildersœuvre dankt impulsen aan Cézanne, al is het vrijer, meer onbekommerd. Cézanne rechtte zijn geest meer op het museum; Rik het oog op de natuur.

De gebeurtenissen rond Gust. de Smet en Frits van den Berghe zijn uitstekend als een samenhangend geheel te presenteren, omdat de schilders samen woonden, werkten en weer verhuisden. Venema hoeft bij hen nooit een artificiële overstap te maken, zoals soms van Rik Wouters naar dit duo en terug. Van de drie schilders die in de focus staan valt het minste licht op Frits van den Berghe. Vermoedelijk is er weinig correspondentie beschikbaar over het onstabiele leven van de Gentenaar. Over zijn precaire persoonlijke omstandigheden weidt de auteur, delicaat, niet uit.

De wijze waarop Venema zijn stof presenteert kan toegelicht worden aan de hand van twee gebeurtenissen uit het leven van Gust. de Smet. In 1918 verliezen Gust. en Gusta de Smet hun enige zoon Firmin bij een spoorwagongeluk. Van deze waarschijnlijk meest ingrijpende gebeurtenis in hun leven wordt de betekenis niet gepeld; Venema volstaat met op te merken dat ze niet resoneerde in het werk van De Smet. Een tweede voorbeeld: na de jaren van ballingschap vestigt Gust. de Smet zich waarschijnlijk in 1922 weer in Vlaanderen, evenals Frits van den Berghe, zo meldt Venema (4); dat Gusta de Smet zich daar ook vestigt, verdient geen vermelding. Toch neemt zij een aanzienlijke plaats in het œuvre van haar man in en een bescheiden plek in dat van Van den Berghe. Over de echtelijke relatie wordt in het hele boek niets meegedeeld. Valt die buiten het kader van een kroniek?

Adriaan Venema voelt blijkbaar niets voor de academische voetnoot. Alle materiaal dat eigenlijk in een voetnoot thuishoort, komt bij hem in de tekst terecht. Ge-