

ERFGOED BRUSSEL

be style
be heritage
be .brussels 

Speciaal nummer
Open Monumentendagen
Brussels Hoofdstedelijk Gewest
September 2016 | N° 19-20

Dossier **STIJLEN GERECYCLEERD**

DOSSIER

PAUL HANKAR EN DE INVLOED VAN DE CHINESE ARCHITECTUUR

GUY CONDE-REIS

ARCHITECT, DIRECTIE MONUMENTEN
EN LANDSCHAPPEN / ULB



Maanpoort, tuin in Suzhou, China
(foto K. Tong © Shutterstock)

IN 1898 BOUWDE PAUL HANKAR IN OPDRACHT VAN ADVOCaat ALBERT KLEYER EEN HUIS WAARVAN DE MODERNITEIT DIE UIT DE ZELDZAME FOTO'S UIT DIE TIJD SPREEKT ONS NOG ALTIJD FASCINEERT. De ingrediënten van het 20ste-eeuwse modernisme zijn al in dit werk aanwezig: minimalisme en functionalisme.

Waar vond Hankar zijn inspiratie? Vaak wordt naar de invloed van Japan verwezen. Maar klopt dit ook? In welke mate diende Japan, met zijn vaak erg eenvoudige architectuur en – vooral – zijn beperkt meubilair, echt als formeel repertorium voor zijn oeuvre? In dit artikel schetsen we de evolutie van de westerse visie op de cultuur van het Verre Oosten.

Al eeuwenlang – en nog altijd – oefent Oost-Azië een grote aantrekkingskracht uit op Europa, vooral China en Japan. Deze twee naties hadden een onuitputtelijke culturele rijkdom, vrij van de artistieke keurslijven waaruit onze kunstenaars geregeld probeerden te ontsnappen. Ze vormden de ideale voedingsbodem voor de kunstschepping en belichaamden een geraffineerde en gevarieerde wereld waarin andere wereldbeelden golden. Dit Azië was zo verscheiden dat onze kunstenaars er alles (en hun omgekeerde) in ontdekten. We kunnen ons zelfs afvragen of dit verafgelegen werelddeel, op de grens van onze verbeelding en het voorwerp van talloze droombeelden, soms niet gewoon een voorwendsel was om nieuwe ideeën te concretiseren die in werkelijkheid uit een louter Europese visie waren

gegroeid. Dit verklaart misschien dat vereenvoudigde amalgaam dat zweeft tussen een mysterieus China en een utopisch Japan.

CHINOISERIEËN

We zullen hier niet ingaan op de nauwe banden die al vanaf de oudheid tussen China en Europa bestonden (de import van zijden stoffen), en dan vanaf de 16de eeuw (via Portugal) en gedurende de hele 18de eeuw (het hoogtepunt van de 'chinoiserie' rage, in het bijzonder tijdens het rococo). In Europa wemelde het van de chinoiserieën, gaande van tuinpaviljoenen tot behangpapier. Talloze 'Chinese salons' verfraaiden kastelen en paleizen, en later ook de burgerlijke herenhuizen. Al heel lang werden allerhande Chinese objecten

geïmporteerd – of daar ging men althans van uit, want al snel begon China porselein of meubelen op maat van de Europese smaak te produceren – als het al niet Europeanen zelf waren die objecten voortbrachten die zogezegd uit China afkomstig waren. Maar wat maakte het uit... enkel de droom telde: mandarijnen met vlechten, vissers op platte sloepen, papieren parasols, takken vol bloesems, broze paviljoenen in bamboe, denkbeeldige bergen, draken en feniksen...

Ook tijdens de *roaring twenties* bleef men verzot op lakwerk en kamerschermen, of nog op de in gedempt licht gehulde salons die aan duistere opiumschuiverijen herinnerden. In diezelfde 'Chinese' salons doken echter al snel ook tal van Japanse objecten op. Zo prijkt in Huis de Saint



Afb. 1a

Hôtel Kleyer, 1898, zicht op de trappenhal. Uittreksel uit *Neubauten in Brüssel, Moderne Städtebilder*, Berlijn, 1900, pl. 5 en 6.

Cyr in Brussel, in het midden van een Chinese salon (1925) bekleed met in Shanghai gesneden panelen (die waarschijnlijk speciaal voor de Europese markt waren gemaakt), het schilderij van een rode Japanse torii ter hoogte van het eiland Miyajima. Welke band heeft dit schilderij met het decor van deze salon, behalve dan een gelijksoortig exotisme?

Het is duidelijk dat de chinoiserie slechts de liefde voor een vaag droombeeld uitdrukte dat de grenzen van China oversteeg. Zo verschoof deze liefde voor het Oosten in de 19de eeuw van China naar Japan, inspeland op de mode, maar uiteindelijk was dit slechts de zoveelste variant van dezelfde burgerlijke zucht naar exotisme.

HET JAPONISME

Europa had Japan al vóór de 19de eeuw leren kennen, eerst via de Portugezen, dan via de Spanjaarden en de Nederlanders (de Indische Compagnieën), die al vanaf de 16de eeuw Japanse producten importeerden. Vermeldenswaard in deze context is de ingrijpende verandering die optrad toen, na de val van de Mingdynastie in de 17de eeuw, een tijdelijk einde kwam aan de export van het Chinese 'blauw-witte' porselein dat zo gegeerd was bij de grote Europese families. Dit was een van de eerste voorbeelden van deze slingerbeweging tussen China en Japan: tussen 1652 en 1683 importeerde Europa op grote schaal Japans porselein (Imari- of Nabeshima), dat misschien even exotisch en verfijnd was als het Chinese maar toch van mindere kwaliteit. Toch kende dit Japanse porselein een enorm succes: er werden toen naar schatting bijna twee miljoen stuks geïmporteerd. Verrukking, daar draaide alles om, niet herkomst...

De Conventie van Kanagawa die in 1854 werd afgesloten¹, verplichtte Japan zich voor handel met de westerse wereld open te stellen. Maar het was pas vanaf 1868, na de troonsbestijging van keizer Meiji die de vroegere isolements-politiek definitief afzwoer, dat in Europa een ongekennde begeestering voor het Land van de Rijzende Zon ontstond. Opeens werd Japan een rage, ten koste – soms zelfs op onrechtmatige wijze – van China. Al snel stortte de Europese burgerij zich blindweg op alles wat uit deze archipel afkomstig was, met een al even grote geestdrift als voordien voor China. *Madame Chrysanthème* (1887), een roman van Pierre Loti, populariseerde deze hang naar het japonisme²: alle vrouwen wilden toen hun portret laten maken, een waaier in de hand, gehuld in een

overdadig versierde zijden kimono en in een 'Japans' decor.³

Japanse prenten werden druk verzameld in Europa en Amerika, terwijl ze in Japan eigenlijk een ondergeschikte kunstvorm waren, met hun alledaagse onderwerpen die in grote reeksen werden gereproduceerd⁴. Toch kenden ze in het Westen een spectaculair succes en werden ze een onmisbare inspiratiebron voor de schilders van de School van Pont-Aven en de impressionisten, en later voor de art-nouveaustenaars. Alweer was het enthousiasme zo groot dat de Japanners speciaal voor onze markt de prenten begonnen te vervaardigen waarop we zo verzot waren, aangevuld met waaiers, kistjes in lakwerk en andere prullaria. Een van de mooiste voorbeelden hiervan is het *kinkarakami* (vergulde behangpapier met bloemenmotieven), dat in Japan zelf nergens voorkwam maar een exotisch luxe-product werd, uitsluitend bestemd voor westerlingen.

De Wereldtentoonstellingen speelden een al even belangrijke als dubbelzinnige rol in de verspreiding van de Japanse cultuur in Europa. Het duurde tot de Wereldtentoonstelling van 1867 in Parijs voordat we hier het eerste officiële nationale paviljoen van Japan konden bewonderen, met onder meer een huis gebouwd door échte Japanse ambachtslieden. De talloze artisanale of industriële vervaardigde producten die er te zien waren, vonden gerede kopers bij de Fransen: *'L'examen de ces objets similaires, d'une forme consacrée et déterminée par l'usage, nous montrera, mieux que tous les raisonnements, la variété, la souplesse et l'ingéniosité du décor japonais. (...) Tout est neuf, inventé, imprévu, en parfaite homogénéité avec la nature, la fonction, la matière de l'objet, et comme animé d'une grâce libre et jaillissante.'*⁵



Afb. 1b

Hôtel Kleyer, 1898, zicht op het bureau. Uittreksel uit *Neubauten in Brüssel, Moderne Städtebilder*, Berlijn, 1900, pl. 5 en 6.

HET JAPANESE DENKEN

Toch mogen we de banden tussen Europa en Japan niet uitsluitend tot de goederenhandel herleiden: ook ideeën reisden de hele wereld rond. In de Japanse cultuur stond de natuur centraal, in schril contrast met de dualistische wereldopvatting die in de 19de eeuw nog

altijd in het Westen heerste en die de door en voor de mens gemaakte cultuur lijnrecht tegenover deze natuur plaatste. Onze kunst had zich altijd van de natuur willen afscheiden, ze zelfs willen domineren. De Japanners kenden dit dualisme niet en beschouwden de mens als één element tussen andere in deze natuur, in totale osmose ermee⁶.



Afb. 2

Peacock Room, eetkamer in herenhuis Leyland, Prince's Gate 49, Londen, James Whistler en Thomas Jeckyll, 1877 (© Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington DC, Gift of Charles Lang Freer. F1955.21a-n).

Natuur en cultuur waren allebei onderwerpen, geen tot elkaar herleidbare voorwerpen. Deze notie werd cruciaal voor de art-nouveaokunstenaars, die ook streefden naar een symbiose tussen de mens en zijn levenskader. Net zoals de Japanners de kwetsbaarheid van de mens en zijn leefomgeving aanvaardden – daaraan geregeld herinnerd door aardbevingen en tsunamis – beschouwden ook de art-nouveaokunstenaars de natuur zoals ze was en lieten ze zich verleiden, niet alleen door haar volmaaktheid, maar ook door haar onvolmaaktheid, haar broosheid, haar cycli en haar vluchtigheid.

Onder invloed van deze oosterse kijk op de natuur ontwikkelden zich twee architectuuropvattingen binnen de ontlukende Belgische art nouveau. Enerzijds waren er de aanhangers van een totaalkunst die alles

Afb. 3a

De *Yuyuan-tuin*, Shanghai, China (© foto Atosan/Shutterstock.com).



omhullende architecturen ontwierpen, naar het voorbeeld van wat de natuur voor de mens betekent: een geheel waarin alle elementen, inclusief de mens, harmonieus samenleven (denk maar aan de bijna organische interieurs van Victor Horta). Anderzijds waren er architecten zoals Hankar, die erkenden dat de mens slechts een van de vele elementen van deze natuur is. Deze nederigheid en bescheidenheid zetten hen ertoe aan al het overvloedige uit hun architectuur te weren. De interieurs van *Hôtel Kleyer*⁷ spelen in op dit extreme streven naar het wezenlijke, waarin elk object en elk meubelstuk een precieze rol te spelen had (afb.1a en 1b).

De band van sommige kunstenaars met het Verre Oosten was complex, en hij ontwikkelde zich misschien meer via de ideeën dan via de vormtaal. Sommige

sgraffiti, glas-in-loodramen of figuratief behangpapier waren inderdaad direct geïnspireerd op Japanse prenten of vazen waarop fauna en flora het hoofdonderwerp vormden, maar wat te zeggen van die zuivere geometrische, bijna kubistische vormen die we al vroeg in de werken van Gustave Serrurier-Bovy, Paul Hankar en enkele anderen aantreffen? Hoe kunnen we die als 'Japans' bestempelen?

.....
HET ENGELS-JAPANESE MEUBILAIR

In Engeland ontstond de belangstelling voor alles wat uit Japan kwam vroeger dan in België, al vanaf de jaren 1850. Op de Wereldtentoonstelling van 1862 in Londen viel al een unieke verzameling vanuit Japan geïmporteerde stukken te bewonderen, die van Sir

Rutherford Alcock, de consul-generaal belast met het eerste Britse gezantschap in Japan. Verscheidene objecten uit zijn collectie werden meteen aangekocht door Christopher Dresser (1834-1904), de bekende Engelse 'designer', die in 1877 op zijn beurt Japan gedurende verscheidene maanden bezocht. Hij kwam terug met een van de waardevolste verhandelingen uit zijn tijd, waarin minutieus uitgevoerde tekeningen de Japanse kunst en architectuur illustreerden. Na zijn terugkeer ontwierp hij diverse zilveren tafelobjecten die door hun extreme geometrische eenvoud echt vernieuwend waren. Maar inspireerde hij zich hier rechtstreeks op bestaande objecten die hij in Japan had gezien? Dat is weinig waarschijnlijk. Dresser stond weliswaar open voor de beginselen van eenvoud en bruikbaarheid van het shintoïsme⁸, maar zijn vormtaal haalde hij elders...



Afb. 3b
 Oud Chinees venster met claustra, Verboden Stad, Peking, China
 (© foto Aphotostory/Shutterstock.com).



Afb. 3c
 Oude Chinese deur
 (© foto Zcw/Shutterstock.com).

Hoewel Dressers oeuvre verscheidene 20ste-eeuwse designers beïnvloedde, werd deze hybride stijl, de 'Engels-Japanse stijl' genaamd, vooral dankzij Edward William Godwin (1835-1886) populair. Aanvankelijk was hij een fervent aanhanger van de neogotische stijl, maar omstreeks 1867 introduceerde hij zijn eerste japoniserende meubelstukken in het neogotische kasteel van Dromore⁹. Ze drukten een duidelijke wens uit om zich tegen de Europese stijlen af te zetten. De eenvoud van deze Engels-Japanse stijl viel op in het 19de-eeuwse Engeland, waarin de sierkunsten zich vaak bezondigden aan die logge wemeling van nutteloze decoratieve details waarop de Victoriaanse bourgeoisie verzot was.

Er werden nog andere belangrijke werken in deze stijl uitgevoerd. In 1877 ontwierp Godwin verscheidene meubelstukken voor het *White House*¹⁰ – het huis-atelier van de schilder James Whistler (1834-1903), ook een groot verzamelaar van Japanse prenten – zoals het *Butterfly Cabinet* dat in de Hunterian Galleries in Glasgow wordt bewaard. Whistler werkte in datzelfde jaar samen met architect Thomas Jeckyll aan de rijkelijke *Peacock Room* (afb. 2), in opdracht van een scheepvaartmagnaat uit Liverpool, Richards Leyland. De muren zijn versierd met prachtige schilderijen van Whistler die vechtende pauwen voorstellen (in de trant van een Japans zijdeschilderij van de hand van een grootmeester), maar er is ook een mooi kastje in Engels-Japanse stijl waarin een verzameling 'blauw-wit' Chinees porselein uit de Qingdynastie zou worden ondergebracht. Dat de Japanse esthetiek op een Chinese collectie werd toegepast, is het zoveelste voorbeeld van de fijne grens die toen tussen deze twee inspiratiebronnen uit het Verre Oosten liep.

Hoewel de Engels-Japanse stijl nooit echt doorbrak op het Europese

continent, raakte hij aan onze zijde van het Kanaal toch bekend via diverse publicaties en tijdschriften die onder meer in België werden verspreid. Zo werd deze stijl, net als de Arts and Crafts-beweging, bij ons waarschijnlijk verspreid via dezelfde tijdschriften die een directe inspiratiebron voor de Belgische art nouveau vormden.

Zoals we hebben gezien, werd dit Engels-Japanse meubilair gekenmerkt door een grote soberheid en pure geometrische vormen. Toch is deze stijl niet rechtstreeks terug te voeren op het Japanse meubilair, want dat was vaak in de architectuur zelf ingewerkt, verborgen achter schuifpanelen of een trap of onder een valluik. Losse meubelstukken zijn zeldzaam in Japan, in tegenstelling tot in China, waar het meubel net een heel verzorgd element is dat een centrale plaats in het interieur inneemt.

Het Chinese meubilair was niet altijd gemaakt van het rijk gesneden en verguld of rood gelakt hout waarvan we zo hielden in Europa, met onze hang naar overladen objecten. Integendeel, in China waren sobere en zuivere meubel- en architectuurontwerpen alomtegenwoordig; ze waren vooral populair bij de keizers, die erg op deze puurheid gesteld waren. Zo oogt het meubilair uit de Mingdynastie (1368-1644), die in China als een van de gouden eeuwen van de sierkunsten geldt, bijzonder simpel en functioneel. De lijnen zijn zuiver en het hout is afgewerkt met een gewone transparante lak die de aders uitvergroot. De Chinese architectuur nam dit streven naar eenvoud over. De overdekte galerijen en opengewerkte claustra's in de tuinen van hoogwaardigheidsbekleders in Peking of Suzhou (afb. 3a, 3b, 3c) zijn opgebouwd uit elementaire vormen – vierkanten, cirkels, ruiten – die bij ons niet gebruikelijk waren.

Via de chinoiserieën met voorstellingen van pagodes, mandarijnen met vlechten of wijze aapjes, drongen deze essentiële geometrische motieven uit China heimelijk ons visuele geheugen binnen. Ze bereikten ons via de tekeningen van architecten-reizigers¹¹, maar uiteraard ook via de eerste fotoreportages die vanaf de jaren 1860 in China werden gemaakt.

DE EERSTE FOTOREPORTAGES IN CHINA

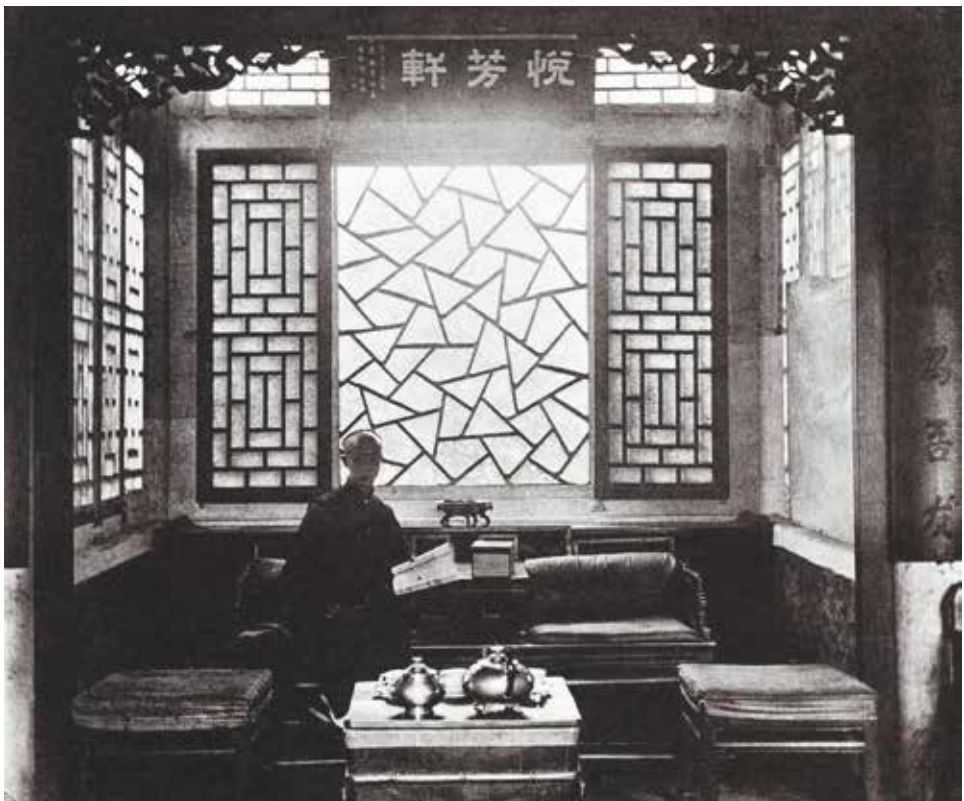
Het Japan dat ons eind 19de eeuw zo fascineerde, was in de eerste plaats dat van een ancestrale en onveranderlijke cultuur. Er is een opvallend contrast tussen de eerste foto's die uit Japan werden meegebracht – vaak naïeve, in de studio uitgevoerde ensceneringen die rechtstreeks naar de Japanse prenten verwezen, met nep-geisha's of muzikanten in traditionele klederdracht – en de zeldzame foto's van de straten van Tokyo, die ons laten zien dat veel 'moderne' Japanners al volgens de westerse mode gekleed gingen. Vreemd genoeg hadden deze foto's een veeleer artistiek karakter en vleiden ze het beeld dat men toen van de Japanse archipel had. Westerse reizigers die uit Japan terugkeerden, huldten zich trouwens graag in een kimono om op de tatami te poseren; zo vertolkten ze zelf japoniserende personages in een eigen regie.

De fotoreportages die ons in dezelfde periode uit China bereikten, waren totaal anders. Wellicht voelde de westerse mens zich niet op dezelfde manier verbonden met de Chinese cultuur, die veel hermetischer was, en de foto's hadden dan ook een veeleer antropologisch of journalistiek karakter. Ze wilden de Chinese cultuur niet ensceneren. Ze wilden niet verleiden maar de mensen iets bijbrengen. Hoewel veel foto's gewoon



Afb. 4a

Slijper, John Thomson, ca. 1867 (© Wellcome Library/Wellcome Images).



Afb. 4b

Huis van een mandarijn, salon, John Thomson, ca. 1867 (© Wellcome Library/Wellcome Images).

op straat zijn gemaakt – handelaars voor hun etalages of arbeiders voor de reusachtige bouwplaatsen die toen al overal in China opdoken – toonden andere foto's schokkende beelden van lijfstraffen of in lompen gehulde sukkelaars...

John Thomson (1837-1921) behoort tot de bekendste onder deze fotografen. Hij geldt als de voorloper van de fotojournalistiek¹² en was een van de eersten die door heel Azië trok op zoek naar nooit geziene beelden. In 1867 vertrok hij voor verscheidene maanden naar China, dat hij van Peking tot Hongkong doorkruiste, de camera in de aanslag, om ons de diversiteit van deze cultuur te laten zien. Thomson fotografeerde niet alleen mannen en vrouwen waarvan de meeste nog nooit een fotoestel hadden gezien, maar ook de hoogwaardigheidsbekleders van het rijk, de mandarijnen, de prinses en de bestuurders in hun paleizen.

De beelden die Thomson en enkele anderen uit China meebrachten, verschenen in heel Europa en toonden een heel ander beeld van dit land, in schril contrast met onze bekoorlijke chinoiserieën.

Opmerkelijk is dat deze foto's bijna allemaal een architecturale achtergrond hebben, gevormd door borstweringen, claustra's of opengewerkte schuifdeuren (afb. 4a en 4b) met bijzonder zuivere geometrische vormen, en dit zowel in de volkse als in de aristocratische architectuur. De vormen die sommige van onze art-nouveau-architecten gebruikten, geleken verrassend sterk op deze Chinese vormen, zodat we moeilijk van toeval kunnen spreken.

PAUL HANKAR

De interieurs van *Hôtel Kleyer* vertonen een soberheid die ook de Weense architect Adolf Loos niet ontging¹³: 'Het ornament hebben we achter ons gelaten, nu zijn we in het stadium van de soberheid.'¹⁴ De plafonds van dit herenhuis (afb. 5) zijn herleid tot een zichtbare structuur van balken en planken zonder enig decoratief gips- of stucwerk, in een eenvoud die in die tijd revolutionair moet zijn geweest. Het lijkt wel een architectuurmanifest over het vraagstuk van het materiaal en de structuur gebruikt als voorgrond. Enkele jaren later waagden ook andere art-nouveau-architecten zich aan dergelijke plafonds, zoals Ernest Blérot (*Hôtel Dalstraat 40*) of Gustave Strauven (*Huis de Saint Cyr, Ambiorixsquare 11*).

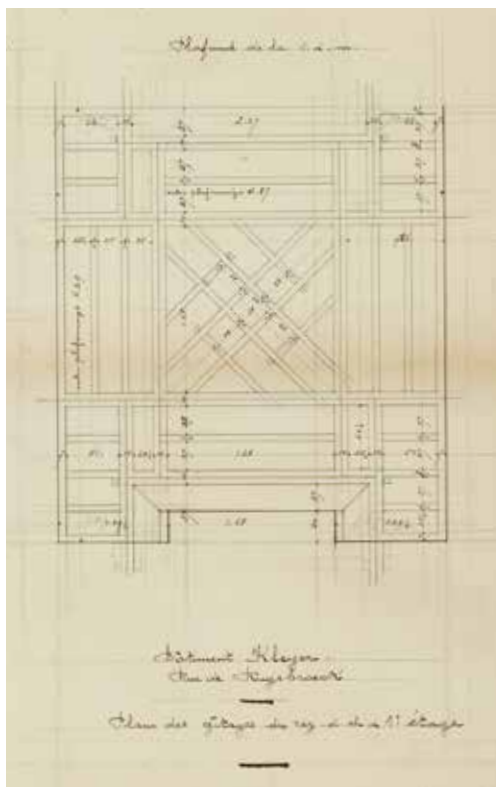
Hôtel Kleyer is gespeend van elke luxe. Aan de plafonds bengelen eenvoudige lampen aan hun snoer, zoals in kelderkeukens (zie afb. 1a), terwijl de borstwering van de hoofdtrap soberder is dan eender welke diensttrap uit die tijd. De meubelen zijn functioneel – een zwaar bureau, een lichte, plooibare fauteuil, een eenvoudig rek voor de wetboeken, houtkachels voor een effen tegelmuur, vierkante radiatoren, zonder franjes, bijna industrieel (zie afb. 1b). Niets verraad het bourgeois karakter waarop een advocaat in die tijd aanspraak had kunnen maken, behalve dan enkele zeldzame, zorgvuldig gekozen decoratieve elementen: een taboeret en een sigarettenhouder die Hankar in pure art-nouveautraditie zelf ontwierp, een rond rieten mandje en een theebus, maar vooral, op de schoorsteen, een hoge vaas met een dubbele buik en een op de achterpoten staande bronzen draak, twee uit China geïmporteerde kunstvoorwerpen. We kunnen het onderwerp van de twee schilderijen aan de muur van het bureau helaas niet onderscheiden, maar een van de lijsten bestaat

uit een soort tenen traliewerk dat het verfijnde vakmanschap van uit Azië afkomstige ambachtelijke objecten oproept. Dit is zeker geen toeval: het is zonder twijfel een eerbetoen aan de cultuur van het Verre Oosten.

Hankar, net als Loos enkele jaren later, wou komaf maken met 'ancien régime' eclecticisme en een 'moderne' architectuur uitvinden die op de eenvoud van volumes en structuren was gebaseerd. Uit zijn interieurs verwijderde hij elk nutteloos ornament. Zelfs de lambriserings, die het uitzicht van menig burgerlijke kamer bepaalde, moest wijken voor effen beschilderde muren zonder enige stoffen of papieren bekleding.

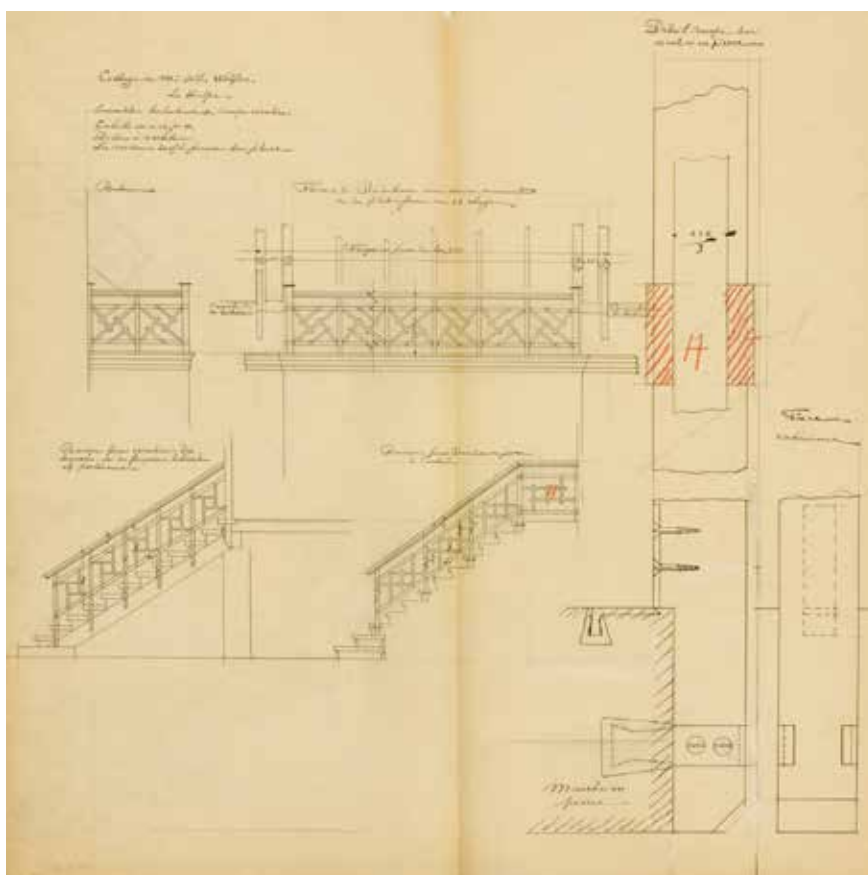
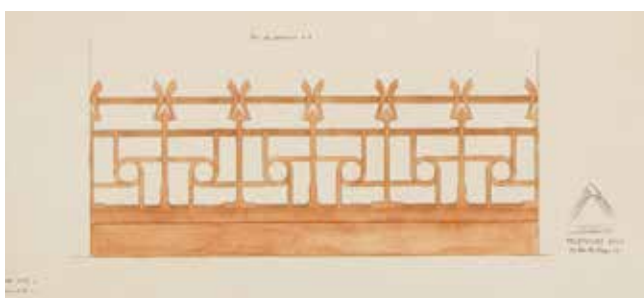
Een verrassende mezzanine, die typisch voor het modernisme werd, bekroont de eetkamer. Op een schets zien we het ontwerp van haar borstwering, met bijna Chinese geometrische motieven (afb. 6). Verscheidene van Hankars villa's, zoals cottage Wolfers, hebben borstweringen bestaande uit gevarieerde geometrische vormen die nauw aansluiten bij die van de galerijen van de Pekinese paleizen (afb. 7). Het balkon dat Hankar installeerde op de laatste verdieping van *Hôtel Kleyer*, toen het in 1900 werd verhoogd, had trouwens een soortgelijke borstwering (afb. 8). We vinden dezelfde motieven ook terug in de claustra die Hankar regelmatig ontwierp, zoals deze die recent gereconstrueerd werd voor de mezzanine in de voormalige chemiserie Niguet, Koningsstraat 13 (zie afb. 10).

Zo ook waren de ronde vensters van *Hôtel Ciamberlani* (Defacqzstraat 48) misschien geïnspireerd op de 'maanpoorten' die we in veel tuinen in Suzhou in China aantreffen (afb. 9). Hankar was een van de eersten die deze venstervorm toepasten, en hij werd daarin nadien vaak gevolgd door andere art-nouveau-architecten,

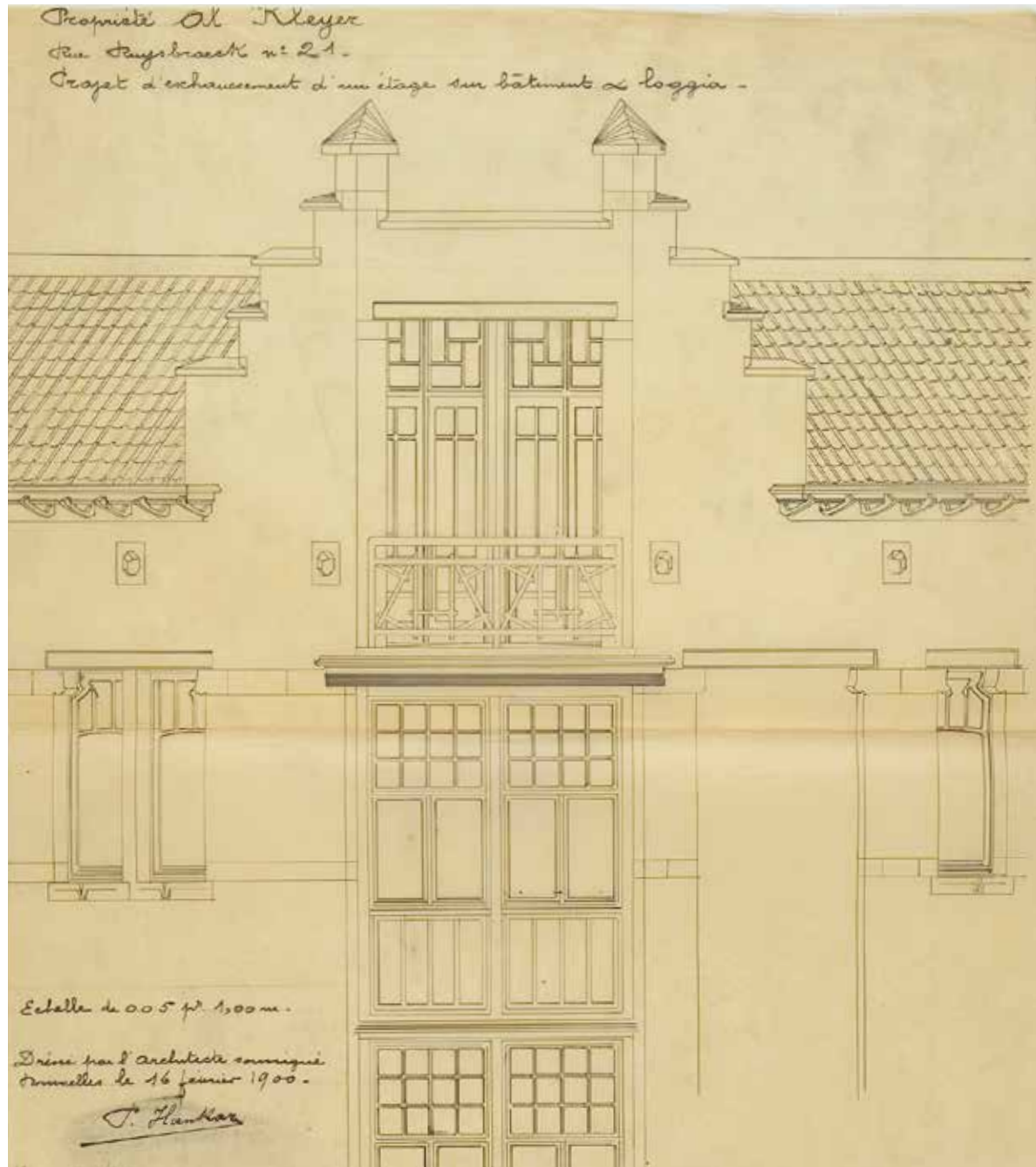


Afb. 5
Plafond van Hôtel Kleyer, 1898 (© KMKG).

Afb. 6
Borstwering van de rookkamer van Hôtel Kleyer, 1898 (© KMKG).

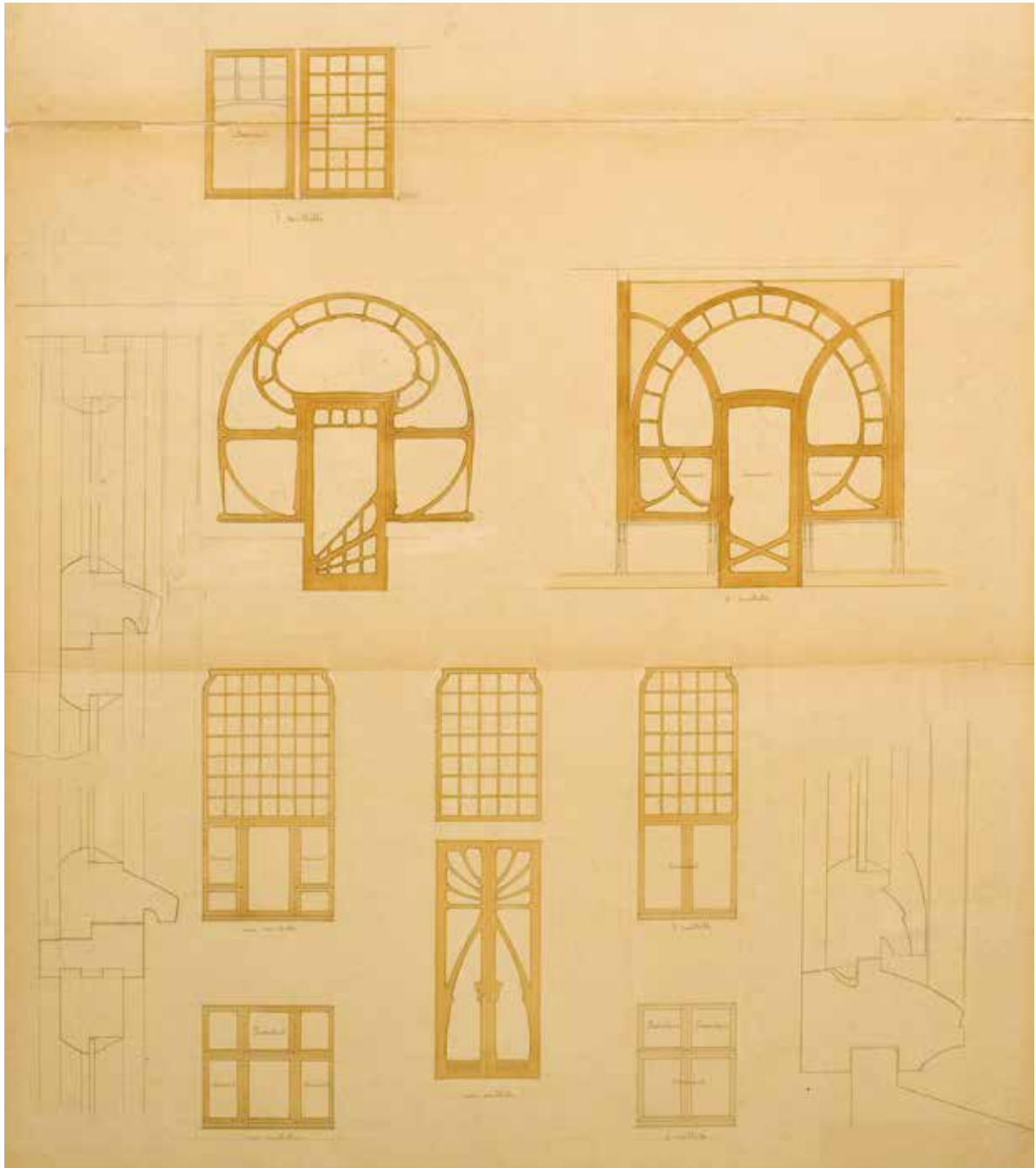


Afb. 7
Borstwering van cottage Wolfers, 1899 (© KMKG).

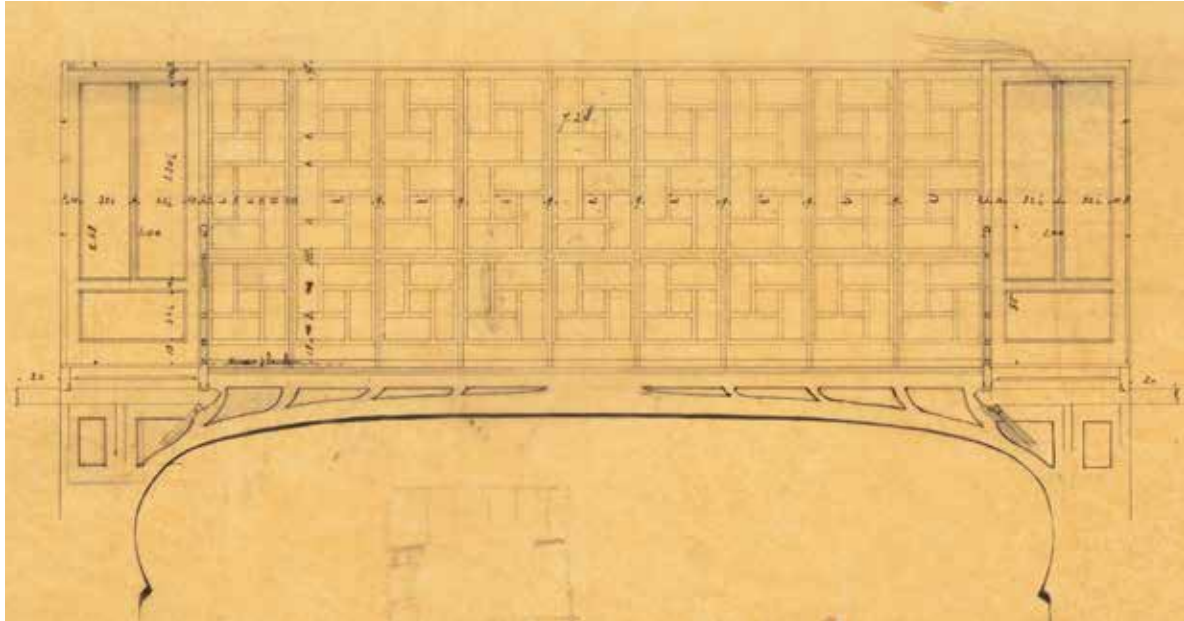


Afb. 8

Ontwerp voor verhoging van Hôtel Kleyer, 1900 (© KMKG).



Afb. 9
Hôtel Ciamberlani, schrijnwerk vensters, Defacqzstraat 48, Brussel, 1897 (© KMKG).



Afb. 10

Hemdenzaak Niquet, claustra, Koningsstraat 13, Brussel, 1896 (© KMKG).

alsof dit een natuurlijke vorm was die altijd had bestaan.

Hankars vroege streven naar formele eenvoud ging gepaard met een soort apologie voor het functionalisme in de architectuur. Het individu, ontdaan van al het bijkomstige en overbodige, werd als het ware uit zijn omhulsel bevrijd om zich nog beter te kunnen wijden aan de échte waarden van de moderne wereld waarin Hankar ongetwijfeld ten volle geloofde, hij die de ontgoocheling van de Eerste Wereldoorlog niet had meegemaakt. China of Japan waren voor Hankar slechts de projectie van de betere wereld die voor de deur stond.

Vertaald uit het Frans

BIBLIOGRAFIE

Le Japon au fil des saisons (tentoonstellingscatalogus), Paris Musées, 2014.

HUBERMAN, T., ASHMORE, S. et SUGA Y., (éd.), *The Diary of Charles Holme's. 1889. Visit to Japan and North America with Mrs Lasenby Liberty's Japan: A Photographic Record*, Global Oriental, 2008.

LOTI, P., *Madame Chrysanthème* (1887), Flammarion, 1990.

SAÏD, E., *L'Orientalisme* (1978), *L'Orient créé par l'Occident*, Éditions Seuil, 1994.

NOTEN

1. Deze conventie stelde de Japanse havens van Shimoda en Hakodate open voor niet-Japanse schepen. Ze effende de weg naar de ondertekening van het vriendschaps- en handelsverdrag tussen de Verenigde Staten en Japan van 1858, dat de voorwaarden vastlegde voor de openstelling van Japan voor buitenlandse handelsverkeer. Daarenboven stelde het de Britten, Nederlanders, Fransen en Russen in staat kort nadien soortgelijke verdragen met Japan af te sluiten.
2. De term japonisme komt voor het eerst voor in 1872. De verzamelaar Philippe Burly gebruikt de term in het tijdschrift *Renaissance littéraire et artistique*.
3. Er zijn vele voorbeelden van, zoals bijvoorbeeld het portret van *Madame Camus* (1869) van Edgar Degas, *La Japonaise* (1876) van Claude Monet en de talrijke portretten van de hand van James McNeil Whistler vanaf 1864, e.a.
4. De eerste Japanse prenten verschijnen reeds in het begin van de 19de eeuw.
5. "Het aanschouwen van deze objecten, met hun geijkte vorm die volledig door

- het gebruik wordt bepaald, zal ons, beter dan eender welke redenatie, de verscheidenheid, soepelheid en vernuftigheid van het Japanse decor doen beseffen. [...] Alles is origineel, verrassend, in perfecte harmonie met de aard, de functie en het materiaal van het object, bezield door een speelse en sprankelende gratie." GONSE, L., *Le Japon artistique*, t.1, 1888
6. Volgens het shintoïsme maakt de mens deel uit van een groter geheel en heeft de natuur een eminent sacraal karakter.
 7. Het Hôtel Kleyer bevond zich op de hoek van de Ruisbroekstraat en de Strostraat in Brussel. Het verdween in 1947 samen met de rest van het bouwblok, bij de uitbreiding van de gebouwen van de RTT (vandaag Proximus).
 8. Het shintoïsme is een polytheïstische natuurgodsdienst, een van de oudste van Japan die vandaag nog steeds beoefend wordt door bijna 85% van de bevolking.
 9. Dromore Castle, gelegen in Templenoë, Ierland, werd opgetrokken in 1830 door Thomas Deane.
 10. Het was gelegen aan Tite Street in Londen, afgebroken in 1960.

11. CHAMBERS, W., *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils: to which is annexed a description of their temples, houses, gardens*, Londres, 1757.
12. Thomson gaf zelf zijn foto's uit in de vorm van albums of in de pers.
13. LOYER, Fr., *Paul Hankar. La naissance de l'Art nouveau*, Archives de l'Architecture Moderne, Bruxelles, 1986, p. 213
14. Ornament und Verbrechen, lezing van Adolf Loos uit 1908

Paul Hankar and the influence of Chinese architecture.

In 1898, Paul Hankar built the Hôtel Kleyer townhouse which already displayed all the ingredients of 20th century postmodernism: minimalism and functionalism. Where did Hankar get his inspiration from? While the influence of Japan is frequently mentioned, could that country, its architecture and especially the furniture which is often understated, really have served as a formal repertoire for his work?

This article traces the evolution of the perceptions of the Far Eastern culture by the Western world. Japan and China have, regularly and for a long time, held particu-

lar appeal for Europe, offering an ideal base for boosting creativity, embodying as they do a varied, sophisticated world where other ways of looking at the world are in circulation. Asia's variety was able to offer our artists a pretext for giving tangible form to new ideas born, in reality, from purely European reflection.

Japanese culture, which the World Fairs in the second half of the 19th century helped to spread - often in an ambiguous manner - has a primordial awareness of nature, an essential notion for Art Nouveau designers who drew their inspiration from, among other things, Japanese prints which were hugely popular in Europe at this time.

At the same time, China also benefited, thanks to the first photographic reports from the country published throughout Europe, from a new image. These photographs almost always show, in the background, an architectural backdrop of surprisingly pure geometric forms. These forms would inspire those employed by some of our own Art Nouveau architects, most notably Hankar, for whom the simplicity of forms goes hand-in-hand with a sort of apologia of functionalism in architecture. For Hankar, China or Japan were never anything more than the projection of a better world to come.

COLOPHON

REDACTIECOMITÉ

Jean-Marc Basy, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseqque, Cecilia
Paredes en Brigitte Vander Bruggen.

EINDREDACTIE IN HET NEDERLANDS

Paula Dumont

EINDREDACTIE IN HET FRANS

Stéphane Demeter

REDACTIESECRETARIAAT

Murielle Leseqque

COORDINATIE VAN DE ICONOGRAFIE

Paula Dumont en Julie Coppens

COORDINATIE VAN HET DOSSIER

Paula Dumont

AUTEURS/ REDACTIONELE MEDEWERKING

Werner Adriaenssens, Jean-Marc Basy,
Guy Bovyn, Guy Conde-Reis,
Thomas Coomans, Georges De Kinder,
Jan De Maeyer, Paula Dumont, Claudine
Houbart, Christophe Loir, Cristina Marchi,
Leen Meganck, Benoît Mihail,
Barbara Pecheur, Daniela N. Prina,
Christophe Van Gerrewey,
Brigitte Vander Bruggen,
Eugène Warmenbol, Eva Weyns.

VERTALING

Erik Tack, Citracom, Hilde Pauwels,
Data Translations Int.

NALEZING

Leo Camerlynck, May Enklaar,
Wim Kenis, Griet Meyfroots,
Koenraad Raeymaekers,
Maarten Robberechts, Coralie Smets,
Tom Verhofstadt en de leden van
het redactiecomité.

VORMGEVING

The Crew Communication

DRUK

IPM Printing sa

VERSPREIDING EN ABONNEMENTENBEHEER

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen.
bpeb@sprb.irisnet.be

BEDANKINGEN

Baumschlager Eberle, Ricardo Bofill,
Grégory Creten, Martine De Maeseneer,
Kevin De Vlieter, Jaspers-Eyers
Architects, Marius Grootveld,
Lucien Kroll, Jan Pollers, Claudia Schwind,
Anne Somers.

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Arlette Verkruyssen, directeur-generaal
van Brussel Stedelijke Ontwikkeling/
Gewestelijke overheidsdienst Brussel,
CNN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel.

De artikelen zijn gepubliceerd onder de
verantwoordelijkheid van de auteurs.
Alle rechten voor het reproduceren,
vertalen of herwerken zijn voorbehouden.

CONTACT

Directie Monumenten en Landschappen –
Cel Sensibilisatie
CNN – Vooruitgangstraat 80, 1035 Brussel
<http://www.monument.irisnet.be>
broh.monumenten@gob.irisnet.be

HERKOMST VAN DE FOTO'S

Mochten er ondanks onze inspanningen
om alle reproductierechten te betalen
toch nog gerechtigden zijn die niet
gecontacteerd werden, dan worden zij
verzocht zich kenbaar te maken bij de
Directie Monumenten en Landschappen
van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

LIJST MET AFKORTINGEN

AAM – Archives d'Architecture Moderne
ARB – Académie royale de Belgique
DCBSO – Documentatiecentrum van
Brussel Stedelijke Ontwikkeling
DML – Directie Monumenten en
Landschappen
GOB – Gewestelijke Overheidsdienst
Brussel
KBR – Koninklijke Bibliotheek van België
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het
Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique
KMKG – Koninklijke Musea voor Kunst en
Geschiedenis
KVS – Koninklijke Vlaamse Schouwburg
MSB – Museum van Stad Brussel
SAB – Stadsarchief Brussel
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-5771

WETTELIJK DEPOT

D/2016/6860/012

Cette revue paraît également en Français
sous le titre *Bruxelles Patrimoines*.