

Het Chinees Paviljoen te Laken

Het einde van een legende

Rond de ontstaansgeschiedenis van het Chinees Paviljoen werd al vrij vlug een legende geweven die nu nog hardnekkig voortleeft, maar daarom niet minder verzonnen is. Deze legende wil dat het Chinees Paviljoen te zien was op de Wereldtentoonstelling te Parijs in 1900 en nadien werd aangekocht door koning Leopold II (1835-1909) om het in Laken herop te bouwen. Nochtans is dit maar een halve leugen, want de geschiedenis van het Chinees Paviljoen is in elk geval begonnen op die Wereldtentoonstelling van 1900. Een van de attracties, 'Le tour du monde' genaamd, viel bij Leopold II uitermate in de smaak. Nadat hij deze 'Reis om de wereld' — een aaneenschakeling van bouwwerken uit verschillende landen — meerdere keren bezocht had, zou Leopold II een ambitieus plan opgevat hebben, dat de wijk aan de Meiselaan in Brussel van uitzonderlijk cultureel belang had moeten maken. Het lag oorspronkelijk in de bedoeling om langsheen de Meiselaan een aantal exotische gebouwen op te trekken en op het kruispunt met een ringlaan werden reproducties van beroemde monumenten voorzien. Op die manier kon op een vrij beperkt terrein een buitengewoon openluchtmuseum ingericht worden. Van dit grootse plan zagen alleen de Japanse Toren en het Chinees Paviljoen het licht, alsook een kopie van de Neptunusfontein (1563-1567) te Bologna van de Zuidnederlands-Italiaanse beeldhouwer Giovanni Bologna (Douai 1529-Florence 1608). Leopold II ontbood Alexandre Marcel (1860-1928), de architect van 'Le tour du monde', naar Brussel; met deze attractie nog fris in zijn geheugen gaf hij hem de opdracht om in Brussel een Japanse Toren te bouwen, zoals die van de 'Compagnie des Messageries Maritimes' op de Wereldtentoonstelling, alsook een 'restaurant in Chinese stijl'. Dit laatste is het oorspronkelijk concept van wat wij nu kennen als het Chinees Paviljoen, dat evenwel nooit als restaurant gebruikt werd. De Japanse Toren en het Chinees Paviljoen zijn creaties van éézelfde tijd en

Portret van Leopold II.

Als discrete hulde aan de bouwheer, werd in de bovendrempel van de toegangsdeur tot het Chinees Paviljoen het portret van Leopold II uitgehouwen. Het portret levert bovendien een tastbaar bewijs dat dit exotisch bouwwerk uitsluitend op initiatief van de vorst werd ontworpen en gerealiseerd. Indien het Chinees Paviljoen reeds te zien was geweest op de Wereldtentoonstelling van Parijs (1900), zoals wel eens beweerd werd, dan was een dergelijk portret ondenkbaar.



van éénzelfde architect, zodat ze, wat hun bouwgeschiedenis betreft, in feite niet los van elkaar kunnen besproken worden. Nochtans zal in deze beperkte bijdrage alleen het Chinees Paviljoen onder de loep genomen worden.

Op 18 november 1901 werd een bestek goedgekeurd ten bedrage van 300.000 fr., voor de bouw van het hoofgebouw, stallingen en wagenhuizen, voor de aanpassingswerken aan het terrein en voor de bestellingen te Shanghai. De architect had de feestelijke openstelling van het Chinees restaurant gepland in de lente van 1905, maar de vooropgestelde bouwtijd en ook het budget werden ruim overschreden. Dat blijkt uit de loonlijst, bewaard in het Archief van het Koninklijk Paleis: de eerste betaling werd uitgevoerd op 7 juni 1903 en de laatste in januari 1909, kennelijk zonder dat het Chinees Paviljoen voltooid was. In 1909-1910 werd het Chinees Paviljoen tenslotte afgewerkt op kosten van de staat. De sommen uitbetaald door de administratie van de staatsbegroting liepen op tot 77.592,78 fr. maar de werkelijke kosten zouden meer dan een miljoen bedragen hebben.

Een zeer bijzondere 'chinoiserie'

Eens binnen de omheining van het omringende park, kan men een gevoel van vervreemding niet onderdrukken tegenover dit verrassend bouwcomplex dat helemaal in tegenspraak lijkt met de westerse omgeving. Nochtans verbergt dit oosters voorkomen een structuur die gehoorzaamt aan de regels van de Europese architectuur en gebouwd werd met de modernste technieken van die tijd. Toch is het Chinees Paviljoen vooral een interessant voorbeeld van de brede interessesfeer voor en de hang naar een zeker exotisme in het Europa van rond 1900.

Het Chinees Paviljoen dankt zijn bestaan uitsluitend aan de studies van Alexandre Marcel en aan de wensdromen van Leopold II, en is een bouwkundige fantasie die aansluit bij de toen reeds uit de mode geraakte tuin-'chinoiseries' die in de 18e eeuw groot succes kenden. Met 'chinoiseries' worden Chinese curiositeiten bedoeld: beeldjes, schilderijen, gebruiks- en siervoorwerpen,... waarin de Chinese stijl werd nageaapt, vaak aangepast aan de Europese smaak. Ruwbouw, basisuitrusting en tuinarchitectuur vertrouwde A. Marcel toe aan Belgische ondernemingen, doch voor de afwerking deed hij een beroep op Parijse decorateurs. Deze



De voorgevel van het Chinees Paviljoen.

Eens binnen de omheining van het park, kan men een gevoel van totale vervreemding niet onderdrukken bij de aanblik van deze roodfonkelende gevel. Op slag waant men zich in China. Het algemeen uitzicht van deze gevel roept inderdaad een vermaard en vandaag nog bestaand theepaviljoen van de Chinese stad Shanghai voor de geest, herinnert aan bepaalde winkelgevels van het oude Beijing of aan de nu verdwenen gedenkbogen die in de straten waren opgericht.

Details van de versieringen van de voorgevel en de linker zijgevel.

De buitendecoratie van het Chinees Paviljoen combineert het werk van Chinese ambachtslui met dat van twee Franse kunstenaars.

Chinees is het houtsnijwerk, waarvan de kwaliteit duidelijk blijkt uit de details. E. Müller heeft het zeer mooi gevamd aardewerk uitgevoerd, geïnspireerd door de chinoiserie, en J. Galland verzorgde de muurbekleding in glaspasta, die ongelukkig genoeg de pracht van zijn oorspronkelijke polychromie verloren heeft.

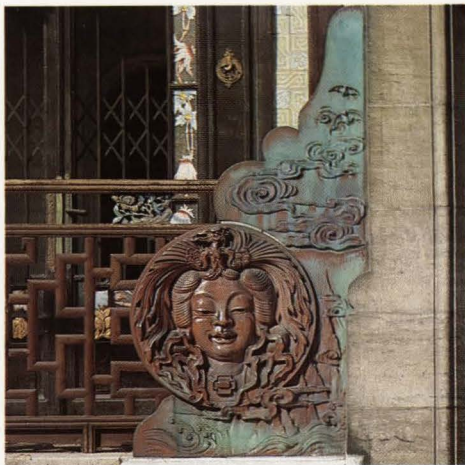
Glas pasta (pâte de verre)

Pasta van gemalen gekleurd glas, vermengd met metaaloxijde, waardoor wisselende kleuren ontstaan. De glaspasta wordt in vormen verwerkt. Reeds gekend in Egypte, maar eind 19e eeuw in Frankrijk opnieuw gevonden bij de moderne kunstnijverheid. Ook voor imitatie van halfedelstenen in gebruik.

Chinees ambachtslui aan het werk.

Deze twee foto's uit het Koninklijk Archief, genomen in Shanghai door dokter Ph. Spruyt (toen verbonden aan de spoorweg Hankar-Beijing) werden door de Belgische consul-generaal te Shangai, D. Sieffert, op 25 juni 1903 opgestuurd aan baron Goffinet, intendant van de civiele lijst van de Koning. Het was een originele manier om Brussel gerust te stellen over de vorderingen van een deel van de bestelling die in China geplaatst werd. De foto's tonen Chinese ambachtslieden terwijl ze de zuilen beeldhouwen die nu aan de voorgevel van het Chinees Paviljoen staan, dit alles onder het belangstellend oog van verscheidene Belgische prominenten.

Het zijn Eerwaarde Pater Beck, verantwoordelijk voor de uitvoering van de bestelling, mev. M. Jadot, de heer J. Clavies, belast met de leiding van de bouw van de spoorlijn Nankin-Beijing, en ten slotte consul D. Sieffert.



OKV 1982



Zicht op het Chinees Paviljoen en de Japanse Toren.

Dank zij deze prentbriefkaart kan men zich een beeld vormen van de oorspronkelijke luister van het Chinees Paviljoen. Enkele details van de versieringen zijn sedertdien inderdaad verdwenen, zoals bijvoorbeeld de lantaarns opgehangen aan de dakranden aan de voorzijde. Zo ontbreekt aan de achterzijde, op het terras van de (eerste) verdieping, een houten opbouw die ongetwijfeld diende om er een zonnezeil aan vast te maken.

Overigens biedt de prentbriefkaart een ongewoon zicht op het Chinees Paviljoen, met de Japanse Toren op het tweede plan, afgetekend tegen een achtergrond die nog niet beheerst wordt door de Brusselse torenflats.

laatsten slaagden erin de gevels een uitgesproken exotisch karakter te verlenen. Voor de veelkleurige bekleding van de baksteenmuren, uitgevoerd in glaspasta, zocht Jacques Galland vooral inspiratie in die Chinese siermotieven waarmee Europa reeds via het Qing-porselein vertrouwd was. En alsof dit decor in glaspasta er nog niet Chinees genoeg uitzag, overlaadde Erwin Müller de gevels nog met een massa versieringen, uitgevoerd in gevlamd aardewerk: medaillons, friezen, panelen met uitspringende dieren en bloemen, Chinese maskers, grijnzend, vrolijk of sereen.

In diezelfde geest verfraaide E. Soleau de deurkozijnen op het gelijkvloers met bronsoplegwerk. Binnenin gebruikten andere decorateurs — schilders, beeldhouwers, brongieters, stukadoors en fijnmeubelmakers - al hun talent om vooral de benedenverdieping tot een charmant en fantasierijk kader om te toveren, dat kon wedijveren met de mooiste chinoiserieën van de 18e eeuw. In een hulde aan Jean Antoine Watteau (1684-1721), Christophe Huet, Jean-Baptiste Pillement, François Boucher (1703-1770), om slechts de belangrijkste Franse kunstenaars te noemen, ontleenden ze aan hun grote voorgangers motieven die ze terugvonden in interieurs van herenhuizen, in kartons (dit zijn werktekeningen op ware grootte) voor wandtapijten, in textieldrukken of keramiekdecors. Hun enthousiasme is voelbaar tot in het met schelpwerk versierde en vergulde stucwerk, waarin Chinezen en draken de dans leiden.

Maar het Chinees Paviljoen onderscheidt zich van de traditionele chinoiseries in die zin, dat het fantasie-exotisme aangevuld werd door authentiek Chinese elementen. Juist dit maakt het Chinees Paviljoen zo origineel. Ongetwijfeld met de bedoeling om op het gebouw een stempel van authenticiteit te drukken, plaatsten de architect en bouwpromotor bepaalde bestellingen in Shanghai. De bestellingen omvatten uiteraard een deel van de meubels en sierstukken (keramiek, lantaarns, leeuwenparen), maar ook, en meer dan merkwaardig genoeg, de kiosk en alle in hout uit te voeren bekleding voor drie gevels.

In de eerste plaats werd contact opgenomen met de Belgische jezuïeten (waaronder E.P. Beck), verbonden aan het beroemde centrum van Zicawei (Xu jia hui). Als mannen van de Kerk en van de wetenschap, toonden deze gelegenheidsaannemers zich niet erg bedreven in het regelen van praktische details, zoals het maken van een bestek en het samenstellen van een ploeg Chinese ambachtslui.

De ene vertraging volgde op de andere, niet alleen door de onhandige aanpak van de jezuïetenpaters, maar ook door de enorme complexiteit van de opdracht en de hinder die het scheepsverkeer ondervond van de Russisch-Japanse oorlog (1905). Om na die minder gelukke start de gehele zaak alsnog te redden, nam men zijn toevlucht tot de consul-generaal te Shanghai, D. Sieffert. Deze wist de zaken doeltreffend ter hand te nemen en spreekt in zijn correspondentie over 'zeer interessante Chinese werkstukken, geleid door geestelijken die bezorgd zijn om de Chinese stijl en de goede smaak'. De ambachtslui zullen wel enigszins in de war geweest zijn toen ze zo een vreemde bestelling toegewezen kregen, te meer daar waarschijnlijk precieze instructies ontbraken. Die verbijstering laat zich uiteraard ook voelen in de uitvoering: zij gaat tot niets bepaalds terug, doch ontleent uiteenlopend aan verschillende bouwkundige tradities tegelijk. Alleen de stijl is overal dezelfde: eclectisch en gezwollen, laat en ingewikkeld.

De ontsteltenis van de Chinezen zou nog groter geweest zijn indien ze gezien hadden hoe hun kiosk werd opgesteld alsof zij zou gebruikt worden voor concerten van de dorpsfanfare en niet — zoals in China — als een bevoorrechte plaats voor meditatie, voor het intieme opgaan in de natuur, een plaats voor literaire en artistieke ontmoetingen tussen

mensen met goede smaak, opgetrokken onder een dik loverdak, reikend over het spiegeland oppervlak van een vijver. Het is overigens deze klassieke opvatting die tot ons spreekt vanuit de lange inscriptie die de Chinezen op de voorgevel van het Chinees Paviljoen hebben aangebracht en die als volgt vrij kan vertaald worden: 'Bewonder eeuwig dit paviljoen langsheen de vijver, U die naar het verheven Hof komt waarvoor het werd ontworpen'! Hierdoor wordt in elk geval duidelijk dat de identiteit van de opdrachtgever hen niet onbekend was. Wat meer is, zij brachten hem een discrete hulde door in het houtwerk boven de toegangsdeur zijn portret aan te brengen tussen Chinese wijzen en geleerden.

Wat er ook van zij, het Chinees Paviljoen werd in België op lof onthaald, zelfs reeds vóór de werken beëindigd waren; men sprak van 'een juweel, vol beladen met wonderlijke beeldhouwwerken'.

Op zoek naar een bestemming

Toen dan de Staat de last voor het Chinees Paviljoen op zich genomen had, kwam het er niet alleen op aan om de werkzaamheden te voltooien, men moest ook een passende bestemming vinden voor het Paviljoen.



Algemeen zicht op het grote salon van het gelijkvloers en een detail van de versiering.

De versiering van het grote voorsalon en van de twee andere salons waarmee het verbonden is, biedt een homogeen ensemble. Het is een echt eerbetoon aan de grote Franse kunstenaars van de 18e eeuw die door hun chinoiserieën beroemd werden. Men herkent hun stijl overal: in het stucwerk en in de olieverfschilderijen van de lambrizeringen. Van oude foto's kan men afleiden dat de drie zalen van de benedenverdieping, die samen een U vormen, hadden moeten dienen als de grote eetzaal van het restaurant. Maar het Chinees Paviljoen werd nooit als restaurant gebruikt.

Chinoiserie in het voorsalon van de benedenverdieping.

Alle lambrizeringen van de grote zalen op de benedenverdieping omramen gelijkwaardige op doek uitgevoerde muurschilderijen. De kunstenaar die ze geschilderd heeft, liet zich inspireren — in zoverre dat hij ze niet zonder meer gekopieerd heeft — door de chinoiserieën van Jean-Baptiste Pillement, waarvan de modellen nog altijd bewaard worden in de Bibliothèque Nationale (Paris).



OKV 1982



Detail van de zoldering van het Saksisch salon.

Deze illustratie toont een detail van een prachtige 'singerie', zonder twijfel geïnspireerd door 'Le cabinet des Singes', een werk van Christophe Huet in het Hotel Rohan te Parijs.

Door een of andere afwijking in de westerse fantasie, werden vanaf het einde van de 17e eeuw afbeeldingen van apen in de chinoiserieën ingevoerd en met zo'n groot succes dat de 'singerie' spoedig een niet meer weg te denken versiering werd in de paleizen en herenhuizen.

Hoe dan ook, deze muurschildering is een van de mooiste van het paviljoen en bovendien uitstekend bewaard.

Oorspronkelijk ontworpen en ingericht als luxerestaurant, werd het bij gebrek aan concessiehouder nooit als dusdanig gebruikt. Niettemin werd het paviljoen in 1911 voor het publiek opengesteld. Als dienst, toegevoegd aan het Handelsmuseum en als ruimte voor een permanente commerciële tentoonstelling over het Verre Oosten, werd het Chinees Paviljoen gedurende een 10-tal jaren gebruikt om de producten van de Chinese industrie en kunstambachten voor te stellen, naast Belgische producten bestemd voor uitvoer naar het Verre Oosten. Terzelfder tijd waren er enkele archeologische vondsten te zien van opgravingen in China, alsook voorwerpen die het leven in Japan evoceren.

Onder de voogdij van een nieuw ministerie werd het Chinees Paviljoen vervolgens gepromoveerd tot kunstmuseum... op zoek naar collecties en naar een directeur. Het had inderdaad heel wat voeten in de aarde eer het Departement voor Kunsten en Wetenschappen, onder wiens bevoegdheid het paviljoen in 1921 geplaatst werd, de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis had kunnen overtuigen om het beheer van het Chinees Paviljoen op zich te nemen. Het paviljoen bleef nochtans een verwaarloosd stiefkind waarin slechts voorwerpen van weinig belang bewaard werden. Tijdens de Wereldtentoonstelling van 1935 in Brussel werd die schemertoestand doorbroken en het Chinees Paviljoen diende als voorlopige uitstalplaats van de afdeling Verre Oosten van de Koninklijke Musea met een keuze uit de collecties.

De bedoeling was niet zozeer om het Chinees Paviljoen een eigen bestaan te verzekeren, maar eerder om bezoekers aan te trekken voor het Jubelpark, waar de hoofdgebouwen van de Koninklijke Musea gevestigd zijn. Eerst in 1946 verwierf het Chinees Paviljoen een autonoom bestaan, met een eigen collectie, namelijk het legaat Henri Verhaeghe de Naeyer.

De collecties

Vanaf 1946 kon het Chinees Paviljoen met de collecties Verhaeghe de Naeyer-Van Loo een indrukwekkend geheel voorstellen aan het publiek dat duidelijk zijn waardering liet blijken. Deze verzamelingen, bijeengebracht door generaties van kunstliefhebbers, bevatten belangrijke stukken uit de meest uiteenlopende kunstdisciplines: schilderwerk, zilverwerk, juwelen, meubels, faïence, porselein en glaswerk van Europese oorsprong. Hoogtepunt is evenwel een collectie Chinees-Japans exportporselein, merkwaardig zowel door haar verscheidenheid als door haar omvang. Toen in 1969 de salons en kamers op de eerste verdieping opnieuw opengesteld werden voor het publiek, werd het decor aangevuld met de gift Fox-Plasky. Deze gift bestaat uit Chinese stukken: meubels, cloisonnés en zijden doeken uit het begin van de 20e eeuw. Na schenking aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in 1962, als herinnering aan Léa Plasky, vond deze verzameling in het Chinees Paviljoen een geschikt kader waar ze tenvolle tot haar recht kon komen.

Nochtans kreeg het Chinees Paviljoen pas in 1979 zijn specifiek karakter, toen het werd ingericht als enig Brussels openbaar museum voor Chinees-Japans uitvoerporselein van de 17e tot de 19e eeuw. De negenhonderd stukken van de collectie Verhaeghe de Naeyer werden aangevuld met een aantal gelijkaardige porseleinverzamelingen die tot dan toe bewaard werden in de gebouwen van het Jubelpark: aankopen van 1845 tot nu, giften en algemene legaten vooral van de families Lhoest (1910), Vermeersch (1911) en Godtschalck (1914), alles samen meer dan tweeduizend stukken.

Dank zij deze hergroepering in het Chinees Paviljoen, is het nu mogelijk om met één bezoek een volledig overzicht te krijgen van nagenoeg al het Chinees-Japans uitvoerporselein, vooral uit de 17e, 18e en 19e eeuw, in het bezit van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis.

Daar deze verzameling eerder uit giften is ontstaan dan door aankopen, geeft zij een getrouw beeld van hoe sterk het laat-Chinees porselein in de smaak viel en blijvend geapprecieerd werd door de Belgische liefhebbers in de 19e eeuw en de beginjaren van de 20e eeuw. Daar de collectie bestaat uit stukken die hoofdzakelijk voor Europa waren bestemd, illustreert zij tegelijk de handelscontacten tussen China en de Oude Wereld in de 17e en 18e eeuw.

Studiemateriaal voor de Chinees-Europese handelsbetrekkingen van de 16e tot de 18e eeuw

De geschiedenis van de rechtstreekse handelsbetrekkingen tussen China en Europa begint in 1517, toen de Portugezen de eerste officiële contacten legden met de Chinezen in Kanton, nadat ze de Arabische zeemacht vernietigd hadden en op de strategische plaatsen langsheen hun reisroutes nederzettingen hadden gebouwd. Gedurende ruim een eeuw wisten de Portugezen hun alleenheerschappij over de handel met het Verre Oosten in stand te houden. Maar vanaf het begin van de 17e eeuw zorgden de Verenigde Provinciën der noordelijke Nederlanden voor een geduchte concurrentie. Met uitzondering van Macao (concessie verleend in 1557) vielen binnen enkele jaren de Portugese vitale posities in Nederlandse handen.

De Nederlanders controleerden voortaan de belangrijkste zeevaartroutes en bouwden een netwerk uit van factorijen en pakhuizen, dat zich uitstreckte van Japan tot aan de Arabische kust. China bleef evenwel moeilijk toegankelijk en de handelsbetrekkingen werden onderhouden via Chinese kooplui die met hun jonken voor anker gingen in Batavia (Java), een doorgangshaven gebouwd in 1619 en hoofdzetel van de Verenigde Oost-Indische Compagnie (gesticht door Johan van Oldenbarnevelt in 1602). Ook Formosa (het huidige Taiwan) werd een tijd (1624-1662) als vaste ankerplaats gebruikt.

In 1699, toen de haven van Kanton voor buitenlandse handel werd opengesteld, zou het marktbeeld andermaal gewijzigd worden. In Europa was de vraag naar Oosterse waren toegenomen en veralgemeend. Nieuwe Indische Compagnies schoten uit de grond, maar de afzetmarkt was ruim en rijk genoeg om ze allemaal leefbaar te houden, zodat een gezonde en vredelievende competitiegeest gewaarborgd bleef. In 1715 wist Engeland van China de toelating los te krijgen om in Kanton een kantoor op te richten, een voorbeeld dat al vlug door de andere Europese naties gevolgd werd. En zelfs in die mate dat binnen enkele tientallen jaren het aantal factorijen reeds 13 bedroeg. Tenslotte begon met de komst van de Amerikanen in 1784, een nieuw politiek-economisch tijdperk dat zich in de 19e eeuw duidelijk zou aftekenen. Dit is evenwel een apart hoofdstuk.

Na de verdrijving van de Arabieren, die het monopolie hadden van de handel met Zuidoost-Azië, Indië, Perzië en het Nabije Oosten, konden de Europese Indische Compagnies zich rekenschap geven van de enorme markt die Azië bood. Overigens vormden de zendingen naar Europa maar een klein deel van hun handelsactiviteiten in het Verre Oosten. Maar in de 18e eeuw nam de handel tussen China en het Westen proporties aan van economisch wereldformaat. Hoofdprodukten waren thee en zijde, onderworpen aan zeer strenge Chinese reglementen en volledig in handen van de Indische Compagnies. Porselein kwam op een verre derde plaats, als bijna te verwaarlozen; toch werd het in grote hoeveelheden uitgevoerd en zorgde het voor aanzienlijke winsten. De Chinezen beschouwden het porselein als een zaak van experts en legden weinig gestrengheid aan de dag bij de controle van de uitvoer. En de Europese kopers hadden vaak de gelegenheid om zich rechtstreeks te bevoorraden in de porseleinateliers en -winkels, waarvan Kanton er een honderdtal

Bord.

Omstreeks 1730-1750.

Inventarisnummer V. 1484.

Dit bord is zeer uitzonderlijk binnen het geheel van de collecties van het Chinees Paviljoen. Het beantwoordt aan wat men gewoonlijk noemt 'de Chinese smaak', dit is conform aan de stijl van de stukken die gemaakt werden in de keizerlijke ateliers van Jingdezhen en bestemd voor het hof. Het wordt gekenmerkt door porselein en glazuur van hoogste kwaliteit en door een verfijnde sober gehouden compositie met ongewoon veel witte achtergrond.

Nochtans zou de door de Europeanen geliefde overladen stijl geleidelijk aan overheersen en zelfs de porseleinproductie van de Chinese binnenlandse markt verstoren.

Bord.

Omstreeks 1750.

Doorsnede 23 cm.

Inventarisnummer LH. 201.

Hoewel het wapen van Brussel bovenaan de rand van dit bord voorkomt, is het geen echt klassiek heraldisch bord, maar eerder een 'publiciteits'-middel van een Brussels lakenkoopman. De centrale versiering toont het uitpakken van de stoffen en daaronder een medaillon waarin een gouden koets met Spaans opschrift: 'Caro de oro' (gouden koets) en 'Fabrica de Brusela' (manufactuur van Brussel). Volgens een woordenboek uit de 18e eeuw duidde 'caro de oro' op het beroemde Brusselse ruwe wolweefsel. Met het einde van het Spaanse tijdperk in België, d.w.z. vanaf 1715, had het Spaans zijn status van officiële taal verloren. Maar de produkten van de Belgische lakenhandelaars waren nog hoofdzakelijk voor Spanje bestemd.

Dit soort borden — waarvan hier het enige bewaarde exemplaar — werd wellicht de grote Spaanse klanten aangeboden als publicitaire premie.





Twee borden.

Omstreeks 1736-1740.

Doorsnede 23,3 cm.

Inventarisnummer LH., VDN 195, V. 1171.

Dit onderwerp komt voor in combinatie met minstens drie verschillende randversieringen en in verschillende kleurcombinaties: polychromie (veelkleurigheid), grisaille (grijsschildering), eenkleurig violet op donkere grond, of onderglazuurs blauw.

De foto's tonen twee versies: de oudste met een vlakke op de achtergrond en een latere met heuvels, die de Hollandse atmosfeer wegnemen. Het motief, gekend als 'De visser' en bestemd voor de Hollandse markt, gaat terug op een gravure door Frederic Bloemaert (1610-rond 1669), gemaakt naar een tekening van zijn vader, Abraham Bloemaert (historieschilder 1564-1651). Maar de reproductie op porselein vertrekt zonder twijfel van een latere gravure, zoals deze van C.J. Visscher de Jonge (Amsterdam 1587-1652) waar, vergeleken met de oorspronkelijke compositie, het onderwerp in spiegelbeeld staat.

'Aktiënborderen'.

Omstreeks 1722.

Doorsnede 21 cm.

Inventarisnummer 1922, 1923, 1924, 1925, VDN. 745 en KMKG, EV 462.

Van de eerste serie zogenaamde 'aktiënborderen' die in China gemaakt werden, kent men zes verschillende onderwerpen.

Met dit soort onderwerpen werd de financiële speculatiekoorts in het toenmalige Europa aan de kaak gesteld; de personages zijn een illustratie van de officiële erkenning van de Commedia dell'Arte. Die reeks was blijkbaar uitsluitend bestemd voor de Hollandse markt. Men kan zich indenken dat de opdrachtgevers van deze eerder moraliserende dan sarcastische serie de bedoeling hadden om de goegemeente de lust te ontnemen om in de Nederlanden financiële vennootschappen in het leven te roepen van het genre zoals er toen veel bankroet gingen (John Lax-systeem, einde 1720; Mississipi-zaak, 1720; Zaak van de South Company, 1721) en om haar te beveiligen tegen de verleiding van haar frauduleuze handelspraktijken.

Dit type van 'moraliserende' borden werd ook in Delft gemaakt, zoals bijvoorbeeld dit zesde bord, bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis aan het Jubelpark te Brussel.



Grote schotel.

Omstreeks 1710-1720.

Doorsnee 34,5 cm.

Inventarisnummer 4668.

Er bestaat een reeks, geen eigenlijk servies, van 24 grote schotels, met de wapenschilden van provincies en steden van de vroegere Nederlanden, alsook van Frankrijk en Engeland. De schrijfwijze van de namen wijst op een Hollandse bestelling. Het samen voorkomen van deze wapenschilden laat vermoeden dat de schotels ontworpen zijn na de Vrede van Utrecht (1713) (waardoor de zuidelijke Nederlanden bij Oostenrijk werden gevoegd), of tijdens de periode van het Verdrag van de Triple Alliantie (1717) (waardoor vrede werd gesloten tussen Frankrijk, Engeland en de Verenigde Provinciën).

Deze reeks schotels kende een groot succes. Dit verklaart ook de talrijke versies die er gedurende 20 jaar van gemaakt werden. Deze schotel, met het wapen van de stad Mechelen, maakt deel uit van de tweede versie van de reeks, gemaakt in Arita voor Hollandse geldschietters. Deze tweede versie werd op haar beurt gekopieerd in Delftse faïence en inspireerde Japans werk in 'famille verte'.

rijk was. Overigens vonden ze daar meestal slechts het gewone porselein en wanneer er toch eens stukken van uitzonderlijke kwaliteit opdoken, kwam het er op aan de concurrent te vlug af te zijn. Voor speciale bestellingen of voor duidelijke afspraken bleek de bemiddeling van de officiële gilde (die verplicht was voor de thee- en zijdehandel) onontbeerlijk, te meer daar enkel de gilde-afgevaardigden naar Jingdezhen konden reizen — het grote centrum van de porseleinproductie — om er bestellingen door te geven en prijzen vast te stellen. Voor de Europeanen gold inderdaad een algemeen verbod om zich buiten Kanton te verplaatsen.

Ten tijde van hun handelsmonopolie in het Oosten hebben de Portugezen de productie van het Chinees uitvoerporselein omzeggens niet beïnvloed, afgezien van enkele details die opdoken in de traditionele Ming-decors. De Nederlanders daarentegen spaarden geen enkele moeite om de kwaliteitsnormen voortdurend te verhogen. Bovendien wisten zij bij monde van hun tussenpersonen de porseleinmakers ervan te overtuigen om ook specifiek Europese vormen te vervaardigen naar modellen in hout of stalen in andere materialen. De porseleinstukken, uitgevoerd naar Europa, of bedoeld voor de Hollanders overzee, waren hoofdzakelijk bestemd voor tafelgebruik, zoals eetserviezen, thee- en later koffieserviezen, die uiteraard strikt moesten beantwoorden aan de westerse gebruiken van de tijd.

Om bestellingen en veilingen een stap voor te blijven, breidden de Indische Compagnies hun in China uit te voeren modellengamma uit; inspiratie werd gezocht in dat edelsmeedwerk, glaswerk, plateelwerk dat toen in de mode was. Later dienden zelfs Europese porseleinproducten tot voorbeeld. Meer nog, na 1683 wisten de Hollanders de Chinese sierkunstenaars zo ver te brengen dat ze hun porselein met Europees geïnspireerde motieven beschilderden. Niet dat de typisch Chinese decoratiemotieven, zoals planten, vogels,... geen succes kenden in Europa, integendeel, maar de Compagnies, zowel Nederlandse als andere, zochten een nog ruimer cliënteel te bereiken door ook meer vertrouwde siermotieven aan te bieden.

Om zoveel mogelijk tijdverlies en foutieve interpretaties van de westerse onderwerpen te vermijden, werd het de gewoonte dat de versiering aangebracht werd te Kanton zelf, onder Europees toezicht. Dit had voor gevolg dat de porseleinstukken nog helemaal uit de ateliers van Jingdezhen verlieten en zo opgestapeld werden te Kanton. Doch deze werkwijze, die trouwens alleen toepasselijk was voor email, werd zeker niet vóór 1740 ingevoerd.

Onder de speciale bestellingen werd vooral met wapenschilden versierd (d.i. heraldisch) porselein het hoogst geschat, ongeacht de beperkte uitvoer. Het beantwoordde aan een steeds groeiende weeldedrang en kostte ook vijf tot vijftientig maal meer dan het andere uitvoerporselein. Maar deze heraldisch versierde stukken zijn van uitzonderlijk belang omdat juist de wapenschilden een nauwkeurige datering mogelijk maken. De studie van die stukken liet toe de ontwikkeling in de secundaire motieven te bepalen en zo het geheel van het 'Chine de commande' chronologisch te ordenen. Voor de overige Europese siermotieven putte men uit de meest uiteenlopende bronnen (godsdiens, mythologie, literatuur, politiek, anekdoten, liefdestafereeltjes, enz.). Gretig werd gebruik gemaakt van gravures die in Europa reeds in de handel waren en een groot succes kenden. Dit porseleinwerk bereikte zijn hoogtepunt ongeveer tussen 1735 en 1760. In de latere ontwikkeling wordt de invloed van de Europese werkplaatsen op het Chinees porselein alsmar duidelijker, zowel in de vorm als in de versiering.

De 18e eeuw was voor het uitvoerporselein de gouden eeuw. Het werd

Deel van een servies.

Omstreeks 1741.

Inventarisnummers V. 1454, V. 1452, V. 1455.

Met de bedoeling nog meer klanten te werven kwam de Verenigde Oost-Indische Compagnie (V.O.C.) tot de idee om de Chinese porseleinmakers decors te laten aanbrengen naar ontwerpen van de succesrijke schilder en tekenaar Cornelis Pronk (1691-1759). Uit de rekeningen van de Compagnie valt af te leiden dat de medewerking van Pronk drie en een half jaar duurde, van 1734 tot 1737. In die tijd leverde hij officieel vier ontwerpen.

Deze versiering is de tweede versie van wat het tweede ontwerp moet zijn dat Pronk in 1735 had voorgesteld, doch dat pas in 1738 werd uitgevoerd. Dit tweede ontwerp onderscheidt zich van het oorspronkelijke door de verdwijning van het rechtopstaand personage en door de vereenvoudiging van de randversiering. Volgens de archieven vertrok de opdracht van het V.O.C.-bestuur in 1739, zij werd doorgegeven van Batavia naar Kanton in 1740 en gehonoreerd in 1741.





Kandelaars, bus voor poedersuiker, horlogehouder.

Omstreeks 1750 en 1760.

Inventarisnummers VDN. 287, VDN. 288, VDN. 240, G. 630.

Om tegemoet te komen aan de westerse leefgewoontes lieten de Indische Compagnies in China porseleinstukken maken naar Europees goudsmeedwerk, glaswerk, faïence en ook naar Europees porselein.

Opmerkelijk is dat de meeste voorwerpen gemaakt naar zilverwerkmodellen, uitsluitend uitgevoerd werden in Louis XIV-stijl, zoals deze kandelaars (die, afgezien van de beide rechtopstaande honden beiderzijds de schacht, getuigen van een typisch Chinese soberheid), of zoals deze poedersuikerbus of suikerstrooier, een type dat rond 1680 in de mode kwam en rond 1730 courant gebruikt werd.

De horlogehouder daarentegen gaat waarschijnlijk terug op voorbeelden uit Meissen uit het midden van de 18e eeuw, hoewel sommige specialisten in de versiering invloeden uit de Chelsea-manufacturen (Engeland) onderscheiden.

Kruik in de vorm van een haantje.

Omstreeks 1735-1740.

Lengte 20 cm.

Inventarisnummer VDN 169.

Het gebruik van zulk soort haantje blijft in het ongewisse. Op het eerste zicht denkt men aan een theepot of aan een schenkan. Maar de bek heeft twee openingen, hetgeen een dubbele waterstraal geeft, zodat men aan een aquamanile — een kan voor het handen wassen — kan denken. Men kan het haantje ook zien als een kandelaar, ware het niet dat de tuit, waar de kaars zou moeten ingestoken worden, schuin staat. In elk geval gaat het hier niet om een zuiver sierstuk, daarvoor staat dit model haantje te ver af van de decoratieve dierenfiguurtjes uit die tijd.

aangeboden in een veelheid van stijlen en vormen en niet zelden werd met de produktietechnieken geëxperimenteerd. Dit porselein dankt zijn enorme verspreiding aan zijn uitstekende kwaliteit en tevens aan de lage kostprijs, twee troeven die ten volle werden uitgespeeld tot in het laatste kwart van de 18e eeuw. Na 1780 begon het de berg af te gaan met het Chinees uitvoerporselein.

Dit is toe te schrijven aan een veranderend kunstgevoel bij de klanten (het porselein was niet langer het volmaakt materiaal en het enthousiasme ten aanzien van China verzwakte bij de terugkeer naar de antiek-Romeinse denkwereld), doch vooral aan de nu zegevierende concurrentie van de Europese werkplaatsen.

Dit alles had echter weinig invloed op de bloeiende handel met China die evenwel een geheel ander karakter zou krijgen.

De verzamelingen die thans in het Chinees Paviljoen te zien zijn, bieden een representatief beeld van de verschillende stijlrichtingen die gedurende twee eeuwen vorm en decoratie van het Chinees uitvoerporselein bepaald hebben. Het grootste deel van de collectie bestaat uit porselein van de 18e eeuw. Al deze stukken worden getoond in deel- en thematentoonstellingen, die niet alleen een genuanceerd beeld van de evolutie in de porseleindecoratiekunst schetsen, maar ook de handelsactiviteiten met China illustreren en — voor wie tussen de regels kan lezen — tevens het dagelijkse leven van de begoede klasse in het Europa van die tijd.

De tover van het Oosten

Uit dit kort overzicht moge blijken dat de waarde van het Chinees Paviljoen bepaald wordt én door het gebouw zelf, én door de collecties die erin ondergebracht zijn. Wanneer nu de vraag zou gesteld worden wat eigenlijk het belangrijkste is, het gebouw of de porseleinverzamelingen, dan zou de keuze vallen op het gebouw en zijn versiering.



Immers, ook andere musea bezitten gelijkaardige verzamelingen laat-Chinese kunst, maar missen het unieke kader van dit Chinees Paviljoen. Men kan zich trouwens afvragen waarom het Chinees Paviljoen, blijkbaar wel overwogen en in eerste instantie zijn inspiratie gezocht heeft in de 18e eeuw. Het antwoord is eigenlijk voor de hand liggend. Leopold II, de inspirator van het paviljoen, kende zijn grootste successen, officieel en privé, tijdens het laatste kwart van de 19e eeuw. De neveneffecten van een zich snel uitbreidende industrialisatie lieten zich toen ook al voelen in een nostalgie naar voorbije tijden, een onweerstaanbare behoefte om opnieuw aan te knopen bij de 'goede oude tijd' van voor de Revolutie van 1789.

Deze sentimentele reactie groeide uit tot een plotse algemene geestdrift waardoor 18e-eeuwse chinoiserieën opnieuw in de mode kwamen. Het Chinees Paviljoen gaf op die manier uiting aan het verlangen om de frivole charmes van het Ancien Régime te laten herleven. Zelfs tot op de dag van vandaag — en in weerwil van onze verder geëvolueerde kennis van het Oosten — blijft China omgeven door een waas van onwerkelijkheid.

De mening die Archibald Alison in 1792 voorstond over chinoiseries blijft nog steeds actueel: 'Hoe verbeeldingrijk en onbeholpen de vormen in werkelijkheid ook zijn, chinoiserieën blijven algemeen gewaardeerd en bewonderd, omdat ze ons iets laten zien van de pracht en de luister van het Oosten waarover ons zoveel werd verteld en waaraan we altijd willen geloven omdat het allemaal zo ver af ligt'.

Het Chinees Paviljoen is als een stukje van die droom en ongetwijfeld ligt daarin de sterke aantrekkingskracht voor eenieder die er op bezoek komt.

De collecties Verhaeghe de Naeyer-Van Loo werden door de erflater Henri Verhaeghe de Naeyer vermaakt op 28 juni 1941 en door de Belgische Staat aanvaard op 18 februari 1944. Voordat de stukken op 27 juni 1946 ondergebracht werden in het Chinees Paviljoen, waren ze te zien in een tentoonstelling die op 1 september 1945 werd opengesteld te Gent, de geboortestad van de erflater.

Tekst

Ch. Kozyreff,
wetenschappelijk medewerkster aan de afdeling Verre Oosten van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Vertaling

A. Claerhout,
conservator van het Etnografisch Museum, Antwerpen en R. Vercruyssen

Koffiekan.

Omstreeks 1730.

Hoogte 34,5 cm.

Inventarisnummer VDN 171.

Het koloriet van dit voorwerp getuigt van een overgangsstijl tussen Imari- (oorspronkelijk een Japanse produktie, nadien in China nagebootst) en 'famille-rose'-stijl. Het onderwerp zelf herinnert overigens aan een motief dat erg in trek was in het Chinees Imari: een paar met Hollands voorkomen op wandel in een tuin. In elk geval, in deze veel voorkomende personages heeft men dikwijls Louis XIV en Madame de Maintenon menen te herkennen; in Engeland waren ze gekend als General Duff en zijn echtgenote; in de Nederlanden stelden ze de Hollandse gouverneur-generaal Diederick Durven (1676-1740) en zijn echtgenote voor. Omwille van het exotische karakter van de tuin en de gezetheid van de mansfiguur op rijpere leeftijd, is het meer dan waarschijnlijk dat op deze koffiekan inderdaad Diederick Durven, gouverneur-generaal van 1729 tot 1731, werd afgebeeld.

Literatuur

D.F. Lunsingh Scheurleer, *Chine de Commande*, Hilversum 1966;

D.F. Lunsingh Scheurleer, *De Chinese porseleinkast*, Amsterdam 1968;

D.F. Lunsingh Scheurleer, *Chinees porselein en aardewerk*, Bussum 1972;

C.J.A. Jörg, *Pronk Porselein. Porselein naar ontwerpen van Cornelis Pronk*, Groningen 1980.



OKV 1982

