



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Tien 'stuks wintergezigten in Tartarijen op doek geschilderd' - Chinese exportwinterlandschappen in Museum Volkenkunde

Poel, R.H.M. van der

Citation

Poel, R. H. M. van der. (2011). Tien 'stuks wintergezigten in Tartarijen op doek geschilderd' - Chinese exportwinterlandschappen in Museum Volkenkunde. *Aziatische Kunst: Publication Of The Asian Art Society In The Netherlands*, 41/1, 3-18. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/24357>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/24357>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



Rosalien van der Poel

TIEN 'STUKS WINTERGEZIGTEN IN TARTARIJEN OP DOEK GESCHILDERD'

Chinese exportwinterlandschappen in Museum Volkenkunde

De term 'exportschilderkunst' is pas na 1949 in gebruik geraakt. Westerse kunsthistorici hebben deze term in navolging van de term 'Chinees exportporselein' en ter onderscheiding van Chinese schilderkunst, in het leven geroepen.¹ Museum Volkenkunde in Leiden bezit een belangrijke collectie Chinese exportschilderkunst, die moet worden beschouwd als belangrijk Nederlands cultureel erfgoed. De tien 'stuks wintergezigten in Tartarijen op doek geschilderd' maken deel uit van deze collectie.

'Nieuwsgierigheid' en 'lacune in wetenschappelijk onderzoek' zijn vaak goede beweegredenen voor een nadere studie. Deze begrippen zijn hoe dan ook van toepassing op het onderzoek naar tien Chinese exportwinterlandschappen die een verborgen leven leiden in de collectie van Museum Volkenkunde. De tien 'hybride' olieverfschilderijen met hun schilderkunstige kwaliteit, de verhalende beelden met de verschillende staffagefiguren in het arcadische winterlandschap, en de mysterieuze sfeer vragen om een nadere beschouwing (afb. 1-10).² Wat weten we over deze narratieve schilderijen?

Hybriditeit als kenmerk

Over het algemeen kan worden gezegd dat in deze winterlandschappen een Westers perspectief is toegepast. Ook de compositie, het kleur-, schaduw-, licht en donker- en materiaalgebruik is helemaal Westers. Daarentegen zijn de bergen in de landschappen met een meer Chinese *touch* geschilderd. Daarom worden deze winterlandschappen 'hybride' genoemd. Ter verduidelijking van dit begrip is er een aantal opmerkingen over 'algemene kenmerken' en 'onderscheidende kenmerken' te maken.³ Of het nu gaat om Chinese of Westerse schilderijen, in iedere beeldende uiting zijn universele bouwstenen aan te wijzen: lijnen, oppervlakte, ruimte, kleur, beweging en andere karakteristieke (beperkende) componenten die aan tweedimensionale kunst toebehoren. Deze componenten zeggen op zichzelf niets over een bepaalde traditie of cultuur. Onderscheidende kenmerken in schilderijen daarentegen drukken een speciaal cultureel stempel op het beeld.

Beschouwers uit de ene cultuur begrijpen daardoor schilderkunst uit een andere cultuur vaak onvoldoende. Zoals Chinese literati-schilders in de 17^e en 18^e eeuw geen waardering konden opbrengen voor Westerse stijlschilderkunst, begrepen Westerlingen niet veel van de traditionele Chinese voorstellingen van landschappen noch van de stijl waarin deze werden geschilderd.⁴

De onderscheidende kenmerken van deze winterse voorstellingen zijn de Chinese Manchufiguren in een Noord-Chinees grillig berglandschap met typisch Chinese ommuurde woonsteden en pagodes. De verschillende Chinese attributen als kleding, accessoires, musketten, draagstellen en -stoelen, pijlen en bogen, de kenmerkende banieren bij de garnizoenstentenkampen en



Afb. 1
Winterlandschap 1,
olieverf op linnen,
h 64 x b 95 cm, China,
circa 1800, ongesig-
neerd, inv.nr. 360-349a

(Afb. 1-10, Museum
Volkenkunde Leiden,
www.volkenkunde.nl.)

andere visuele tekens geven ook een Chinese sfeer. De bomen in de rotsachtige landschappen zijn kale loofbomen. De afgebeelde individuen of groepjes mensen in de winterlandschappen dragen winterhoofddecksel en dikke kleding. Ze zijn onderweg, komen ergens aan, keren terug van een (valken)jacht, zijn op het land aan het werk, of ze zijn 'thuis' in het tentenkamp.⁵ Ze lopen op een bergpad, in bevroren velden, over bruggen, zitten op de rug van een paard of sjuwen met het een of ander. De plaatsen waar de gebeurtenissen plaatsvinden, zijn besneeuwde bergen, kale vlakten, rotsplateaus, bergpaden, tentenkampen van keizerlijke vendels en van jachtensembles. De positionering van de hoofdfiguren in de voorstellingen is op alle schilderijen op de voorgrond. Sommige figuren zijn frontaal afgebeeld en maken de beschouwer deelgenoot van de scène die zich op het doek afspeelt. De reizende mensen in een aantal van de schilderijen zijn ook middenvoor afgebeeld alsof de beschouwer wordt uitgenodigd het gezelschap te volgen. De lichaamshouding en de verschillende handgebaren van de afgebeelde figuren zijn betekenisgevend. Hieraan zie je als beschouwer dat het gaat om een ontmoeting tussen een individu en een groep mensen of een ontmoeting tussen twee groepen, of dat er door de ene figuur wat gezegd wordt tegen de andere figuur. Er is op alle schilderijen oogcontact tussen personen. De woonsteden en dorpjes in deze landschappen zijn zeer afgelegen. Ze zijn in de verte zichtbaar en liggen geïsoleerd, omgeven door natuur.⁶



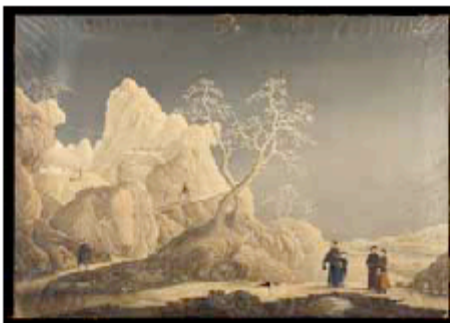
Afb. 2
Winterlandschap 2, olieverf op linnen,
h 64 x b 95 cm, China, circa 1800,
ongesigneerd, inv.nr. 360-349b

Afb. 3
Winterlandschap 3, olieverf op linnen,
h 64 x b 95 cm, China, circa 1800,
ongesigneerd, inv.nr. 360-349c

Afb. 4
Winterlandschap 4, olieverf op linnen,
h 64 x b 95 cm, China, circa 1800,
ongesigneerd, inv.nr. 360-349d

Afb. 5
Winterlandschap 5, olieverf op linnen,
h 64 x b 95 cm, China, circa 1800,
ongesigneerd, inv.nr. 360-349e

Ondanks de vele Manchu/Chinese kenmerken kan de groep winterlandschappen toch niet als karakteristiek Chinese schilderijen beschouwd worden. Dit heeft, zoals gezegd, onder andere te maken met de compositie van de mensfiguren in de natuur.⁷ Verder zijn de *repoussoir*-functie van de bomen en rotsen, het kleurgebruik en de toegepaste techniek, olieverf of gouache op canvas, typisch Westerse conventies.⁸ Behalve de bergen en rotsen die in traditionele Chinese schilderstijl zijn opgebracht, zijn de overige beeld-elementen zonder zichtbare kwaststreken geschilderd. Het licht- en donkergebruik en het kleur- en atmosferisch perspectief completeren de Westerse indruk die de winterlandschappen geven. Deze mix van Westerse en Chinese kenmerken veroorzaken de hybride uitstraling.



Afb. 6
Winterlandschap 6, olieverf op linnen,
h 64 x b 95 cm, China, circa 1800,
ongesigneerd, inv.nr. 360-349f

Afb. 7
Winterlandschap 7, olieverf op linnen,
h 64 x b 95 cm, China, circa 1800,
ongesigneerd, inv.nr. 360-349g

Afb. 8
Winterlandschap 8, olieverf op linnen,
h 72 x b 102 cm, China, circa 1800,
ongesigneerd, inv.nr. 360-1133

Afb. 9
Winterlandschap 9, olieverf op linnen,
h 72 x b 102 cm, China, circa 1800,
ongesigneerd, inv.nr. 360-1134

Mogelijke invloeden en inspiratie

De tien Chinese winterlandschappen zijn niet eerder als groep bestudeerd. Voor dit onderzoek is dit wel het uitgangspunt geweest. Er is namelijk sprake van een coherente groep voorstellingen met connecties tussen de diverse beeldelementen op de schilderijen. Alhoewel de schilderijen niet tegelijkertijd in Museum Volkenkunde zijn terechtgekomen, zijn ze wel als groep te beschouwen, gezien de overeenkomstige hybride en verhalende stijl en het substantiële aantal vergelijkbare kenmerkende elementen.⁹ Bij de bestudering van de winterlandschappen is er tot nu toe geen tekstuele bron bekend waaraan de beelden duidelijk refereren.¹⁰ Evenmin is bekend in hoeverre exportschilders een eigen inbreng hadden in de keuze van de onderwerpen, de stijl en compositie waarin deze werden uitgevoerd. Met de massa- en



Afb. 10
Winterlandschap 10,
olieverf op linnen,
h 72 x b 102 cm, China,
circa 1800, ongesig-
neerd, inv.nr. 360-1138

moduleproductie was de eigen inbreng waarschijnlijk zeer gering. De winterlandschappen daarentegen lijken echter niet in een dergelijke productievorm gemaakt te zijn. Hun eenvormigheid qua stijl doet vermoeden dat ze door één en dezelfde hand zijn geschilderd.¹¹ Bovendien zijn er wereldwijd nauwelijks identieke afbeeldingen bekend.¹²

Alhoewel sneeuw en ijs in Kanton geen jaarlijks terugkerend fenomeen was, geven sommige historische bronnen aan dat er zo nu en dan wel sprake van was.¹³ Dit was echter zo sporadisch dat Kantonese schilders nooit lang genoeg dit soort landschappen konden waarnemen om hun schilderwerken te maken. Het lijkt erop dat er speciaal voor dit soort voorstellingen Westerse gravures of prenten met landschappen werden aangeleverd, die in een Kantonese schilderstudio werden gekopieerd.

De zeven schilderijen uit de Collectie van Royer (afb. 1-7) zijn gekaderd door een zwart geschilderd frame. Het geschilderde frame op het doek maakt deel uit van de schildering. Zo'n 'geschilderde' lijst is een bekend gegeven op vroegere Europese prenten en was een traditionele methode om een prent te kaderen. Het is aannemelijk dat de Chinese exportschilder de geschilderde lijst van een voorbeeldprent heeft gekopieerd. Het is namelijk opvallend dat zo'n geschilderde lijst in het Westen in de vroege 18^e eeuw nooit werd aangebracht op een olieverschilderij. De drie schilderijen uit het Koninklijk Kabinet (afb. 8-10) zijn groter van formaat en zijn niet, zoals de Royer-schilderijen, gekaderd door een zwart geschilderd frame.

Afb. 11
Panoramisch groot-
figurig Chinees behang
met afbeeldingen van
een valkenjacht in
slaapkamer, Schloß
Nymphenburg,
München.
Foto: München,
Bayerische Verwaltung
der Schloßer, Gärten
und Seen.



We weten dat dit soort arcadische landschapsschilderijen in het algemeen werd gebruikt ter decoratie, als schoorsteenstukken of *supraportes* (een werk boven een deur, gemaakt in reliëf of geschilderd) in kamers met muren met Chinees behang of naar Chinese smaak ingericht, die in de 18^e eeuw zo populair waren. De compositie van de staffagefiguren in het landschap doet denken aan sommige voorstellingen op Chinees behang (afb. 11). Het is echter onwaarschijnlijk dat deze tien 'stuks wintergezigten in Tartarijen op doek geschilderd' onderdeel van Chinees behang zijn geweest. Chinees behang werd altijd in gouache uitgevoerd. Schoorsteenstukken en *supraportes* daarentegen werden vaak met olieverf geschilderd.¹⁴ Dat ze in eenzelfde schilderstudio zijn gemaakt waar ook behang werd beschilderd, is wel goed mogelijk. We weten dat de VOC in 1786 opdracht gaf aan de Kantoneze zijdeschilders Anthonij en Seequa voor behang, *supraportes* en schoorsteenstukken.¹⁵ De omschrijvingen komen echter niet overeen met de voorstellingen op de winterlandschappen in Museum Volkenkunde.

• *Westerse voorbeelden*

Door motieven op de exportschilderijen met elkaar te verbinden en bronnen en invloeden van 16^e- en 17^e-eeuwse Noord-Europese schilders te traceren, komt een aantal mogelijke voorbeelden in het vizier.

Het is bekend dat er in de 18^e eeuw steeds meer (oude) schilderijen uit beroemde Europese collecties in prent werden uitgebracht.¹⁶ Het is aannemelijk dat er kopieën van prenten van deze schilderijen, via het keizerlijke hof of via Hollandse en Belgische missionarissen in China zijn terechtgekomen. Een vluchtige speurtocht heeft een aantal werken van landschapsschilders uit de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden opgeleverd, die qua sfeer en onderwerpkeuze veel overeenkomsten



Afb. 12 (links)
De wonderbaarlijke
verlossing van Keizer
Maximilian I. Joos de
Momper (1564-1635).
Olieverf op paneel.
16^e eeuw. 118 x 17,4 cm.
Particuliere collectie.



Afb. 13
Rivierdal. Hercules
Segers (circa 1590-
1636). Olieverf op pa-
neel. Voor 1620.
30 x 53,5 cm. Collectie
Rijksmuseum Amster-
dam.

vertoonden met onderhavige schilderijen.¹⁷ Dit waren de prenten en schilderijen van de Vlaamse schilder en tekenaar Joos de Momper (1564-1635) en die van de Nederlandse schilder en graficus Hercules Segers (circa 1590-1636). Zowel De Momper als Segers schilderden geen herkenbare Hollandse of Vlaamse omgevingen, maar dromerige, samengestelde fantasielandschappen met rotspartijen met donkere schaduwen (afb. 12 en 13). Andere Chinese voorstellingen doen denken aan bestaande Bijbelse thema's die veelvuldig op prenten zijn verschenen, zoals *The Pilgrims Progress*.¹⁸ Aan de composities van de groepjes of losse staffagefiguren op onze tien schilderijen zouden ook gravures met religieuze prenten naar Joachim Patinier (circa 1485-1524), of van de leden van de 16^e-eeuwse Antwerpse Wierixfamilie of Maarten de Vos (1531-1603) ten grondslag gelegen kunnen hebben.¹⁹ In verschillende uitvoeringen van *Vlucht naar Egypte* en van *Landschap met jagers* van 16^e en 17^e-eeuwse Westerse landschapsschilders zijn analogieën met een aantal van de Chinese winterlandschappen zichtbaar. Ook komt de *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1616) van Georg Braun en Franz Hogenberg als belangrijke bron in beeld. Het is bekend dat een exemplaar van dit zesdelige werk in 1708 de jezuïetenpost in Nanchang bereikte en dat deze flink werd bestudeerd door Chinese kunstenaars die in contact waren met Westerse missionarissen. Doordat de menselijke figuren op de voorstellingen van de winterlandschappen zo onderscheidend van hun omgeving en frontaal zijn afgebeeld, en vanwege de compositie van de zigzag-bergpaden, zou deze set prenten heel goed als inspiratie gediend kunnen hebben (afb. 14).²⁰ Hoe de overdracht precies heeft plaatsgevonden blijft voorsnog een mysterie.

Afb. 14
De bergen van
St. Adrian en Biscaia.
Georgius Hoefnagle
(1542-1601).
Gravure uit *Civitates
Orbis Terrarum* (1575-
1616), vol. 1. Collectie
Universiteitsbibliotheek
Leiden.





Afb. 15
Chinees bergandschap
(detail). Wu Bin (1568-
1626). Inkt en waterverf
op papier. 1610.
Honolulu Academy of
Arts.

• Chinese voorbeelden

Behalve Westers bronnenmateriaal zouden ook scènes uit de Chinese klassieken als voorbeelden gediend kunnen hebben. Een aantal 16^e- en 17^e-eeuwse Chinese hofschilders experimenteerde in hun landschappen met Westerse schildertechnieken, zoals Wu Bin (actief circa 1568-1626), Dong Qichang (1555-1636), Zhao Zuo (actief circa 1610-1630), Gong Xian (circa 1617-1689) (afb. 15 en 16). Originele Chinese schilderijen van deze schilders en van Chinese hofschilders zouden vervolgens weer als inspiratiebron gediend kunnen hebben voor de hier besproken winterlandschappen.²¹

Oost-Westinteractie

Meestal ontstaan nieuwe kunstvormen en veranderende culturele paradigma's na een lange periode van evolutie, waarin nieuwe artistieke vormen wortel hebben kunnen schieten en hebben kunnen groeien. Dit geldt ook voor het ontwikkelingsproces van de Chinese exportschilderkunst. In dit proces, dat reeds in de 16^e eeuw begon, is in China een aantal elementen aanwezig geweest waardoor artistieke Westerse conventies werden opgenomen en succesvol konden worden uitgewerkt. De jezuïetschilders aan het Chinese hof en de voorkeur voor Westerse kunsttechnieken van de Qing-keizers Kangxi (1662-1722), Yongzheng (1723-1735) en Qianlong (1736-1795) met hun opdrachten aan hofschilders, om, weliswaar op kleine schaal, de Westerse conventies ingang te doen vinden in de Chinese schilderkunst, speelden hierbij een stimulerende rol.

Terwijl de Westelingen en hun kunst na de heerschappij van keizer Qianlong langzaam maar zeker hun status verloren aan het noordelijke hof, verliep het in het zuiden van China heel anders. Buitenlandse handelaren

Afb. 16
Landschap met rieten
hal. Dong Qichang
(1555-1636).
Rolschildering met inkt
en waterverf op papier.
1597. Particuliere
collectie Taipei, Taiwan.



deden volop zaken met China, waarbij Kanton de enige toegangspoort was voor buitenlanders. In de aanloop naar de 18^e eeuw was het contact van China met het Europees-Amerikaanse imperialisme al een belangrijke stimulator van de Chinese exportschilderkunst. Immers, met de groot-scheepse handel in porselein, thee en zijde en de in het Westen alom heersende Chinoiserie, was de nieuwsgierigheid naar de onthulling van het mystieke China en de hang naar waarheidsgetrouwe voorstellingen van het Chinese leven en landschap aangewakkerd. Kantonese ambachtslieden waren uiterst bedreven in het imiteren en aanpassen van Europese stijlen en technieken. Welke afbeelding ook maar werd gevraagd, de Chinese schilder maakte deze. De smaak van de Westerling stond centraal. Medio 19^e eeuw bereikte deze kunstvorm zijn toppunt, waarna, na de intrede van de fotografie, rond 1900 deze zo goed als ophield te bestaan.

Het is van belang om in het historische vertoog over Oost-Westinteractie in relatie tot Chinese exportschilderingen de kloof tussen de typisch Westerse kenmerken en de Chinese karakteristieken van de schildervormen en -stijlen en onderwerpkeuze niet te overschatten.²² De Westerse origine van materialen en artistieke technieken als olieverf, lineair perspectief en *chiaroscuro* valt niet te ontkennen.²³ Dat deze technieken zijn overgenomen in China heeft meer te maken met een welbewuste keuze en toe-eigening dan dat de Chinese exportschilder passief de beïnvloeding vanuit het Westen onderging. Er werd selectief te werk gegaan en er werd slechts gebruik gemaakt van technieken die afbeeldingen en composities verlevendigden en overtuigender maakten.²⁴ Bovendien verkochten de voorstellingen geschilderd in Westerse stijl beter.

Noordelijke invloed in het zuiden

Dat de door Kantonese schilders geproduceerde winterlandschappen het resultaat zouden zijn van een schakel tussen de noordelijke Chinese missionaris- en hofschilders in Beijing en de exportschilders in Kanton, is goed mogelijk. Het is bekend dat Westerse jezuïetenschilders met Chinese hofschilders samenwerkten in grootschalige officiële schilderprojecten (*hebi*) waarvoor schilders uit het hele land werden gerekruteerd.²⁵ Deze samenwerking was onder andere voor Zuid-Chinese schilders een kans om schilderwerk van hofschilders te zien. De manier van werken in de keizerlijke studio's en workshops was hetzelfde als later in Kanton.²⁶ De Westerse missionarisschilders schilderden de gezichten en uitdrukkingen, terwijl de Chinese kunstenaars de kostuums en achtergrond uitvoerden. Zij werden aldus in bepaalde opzichten direct beïnvloed door de Westerse missionarissen. Dit bracht de eclectische schilderstijl, de Chinees-Europese school, voort. Hoe is de noordelijke, zogenaamde Chinees-Europese school, in het zuiden van China terechtgekomen? Zoals gezegd, had het werk van de Westerse jezuïetenschilders aan het keizerlijke hof invloed op dat van de Chinese hofschilders. Wanneer Chinese schilders het keizerlijke hof verlieten en terugkeerden naar hun geboorteplaats of aan het werk raakten in particuliere schilderstudio's, namen zij hun kennis over Westerse schilderconventies mee naar andere delen van het Chinese rijk, zoals de Jiangnanregio (Nanjing, Suzhou en Yangzhou) en Kanton.²⁷ In Suzhou bestond een bloeiende industrie rondom de houtblokdrukkunst. Het is bekend dat onder de houtsneden uit Suzhou uit de Qianlong-periode zich ook landschappen bevonden waar het Europese centraalperspectief was toegepast. Deze prenten waren soms voorzien van het opschrift of stempel 'voormalig hofschilder'.²⁸ Ook ontstond er in het begin van de 19^e eeuw, naast de bestaande elitekunstverzamelaars, een nieuwe klasse collectioneurs in China. Dit was de rijke middenklasse, grotendeels zout- en textielhandelaren uit Yangzhou.²⁹ Zij maakte de weg vrij voor de prenten en schilderijen in Westerse stijl van Beijing naar de Chinese kustplaatsen en het zuiden van China.³⁰ Winterlandschappen hoorden daar ook bij. Verder vinden we in de VOC-dagregisters van 1763 een belangrijk bewijs dat noordelijke hofschilders al vroeg in Kanton terechtkwamen.³¹ Hierin is opgetekend dat een anonieme schilder die voor de Tsjonton, de Gouverneur-generaal van de provincies Guangdong en Guangxi, en voor het hof in Beijing had gewerkt, kans zag om de Tsjonton te melden dat hij een veel beter leven had, nu hij voor de Europeanen werkte. De Co-hong, het (monopolistische) koopmansgilde in Kanton, verbood hem echter deelname aan hun gilde. We lezen verder dat de Tsjonton hem uit consideratie een vergunning gegeven had om in Kanton een werkplaats te starten waar Europeanen schilderijen konden bestellen. Naast schilderen handelde hij samen met zijn collega-schilder Awue (Avou) korte tijd ook in thee en andere zaken. Hun handel stortte al snel in, waarna ze zich volledig aan het schilderen van spiegels wijdde.³²

Het winterlandschap als onderwerp van Chinese exportschilderkunst

Als thema is het winterlandschap vrij zeldzaam in de exportschilderkunst. Tot nu toe is er in de vakliteratuur weinig tot niets geschreven over dit

onderwerp.³³ De Chinese schilders in het subtropische Kanton waren over het algemeen niet op de hoogte van de landschappen in het noorden van China. Sets van vier schilderijen die de vier seizoenen representeerden waren wel vrij gewoon in de traditionele Chinese schilderkunst. Voor de Chinezen illustreren winterlandschappen vooral stilte en puurheid. De winter werd in China geïnterpreteerd als het einde van een jaarlijkse cyclus. Deze notie betekende tegelijkertijd dat de winter geïnterpreteerd werd als het begin van alle gedachten en leven. In de catalogus bij de tentoonstelling *Special exhibition of winter landscapes* in het Palace Museum in Taipei in 1989 is te lezen dat er reeds in de vierde eeuw Chinese winterlandschappen werden geschilderd.³⁴

Waarom werden winterlandschappen als exportartikel gemaakt? Het belang van het afbeelden van de winter als onderdeel van een set met de vier seizoenen in de traditionele Chinese schilderkunst speelde hierbij in elk geval een rol. Voor de Chinese schilder was het noordelijke winterlandschap sinds eeuwen een populair onderwerp voor de binnenlandse markt, voordat dit als exportthema door schilders in Kanton werd overgenomen. De meeste winterlandschappen kwamen overeen met wat Westerlingen dachten over het Chinese winterlandschap. De grote interesse om China in allerlei facetten afgebeeld te zien speelde ook zeker een rol. Bovendien kwamen de scènes op de schilderijen bekend ‘Westers’ voor en werden ze om die reden door de Westerse kooplui hoog gewaardeerd.

Van Kanton naar Den Haag

We weten dat de Leidse ‘wintergezigten in Tartarijen’ waarschijnlijk allemaal in opdracht zijn vervaardigd. Zeven schilderijen zijn voor de Haagse jurist en verzamelaar Jean Theodore Royer (1737-1807) gemaakt en dateren van vóór 1807 (afb. 1-7).³⁵ Royer ondervond met de opbouw van zijn Chinese verzameling veel hulp van Ulrich Gualtherus Hemmingson (1741-1799), VOC-dienaar in Kanton van 1765-1790 en verbindingsschakel tussen Nederland en China.³⁶ Hemmingson kocht zelf of via anderen rechtstreeks in bij de workshops in Kanton en zorgde ervoor dat Royer kreeg wat hij wilde hebben. Een deel van de collectie zal Royer ook in Nederland hebben gekocht. Het aanbod van Aziatische voorwerpen was hier immers groot.

In het Haagse huis van Royer hing een groot aantal schilderijen op een rij; op de eerste verdieping in de achterkamer, de schilderijenkamer en het kabinet bij de bibliotheek. In de beschrijving van de inboedel van Johanna Louisa van Oldenbarneveld genaamd Tullinck, weduwe van Jean Theodore Royer staat vermeld dat er ‘In de schilderijkamer van 2 raamen, uitzigt hebbende op de straat: 6 Chineesche schilderijen zonder lijst’ voorkwamen.³⁷ Tot nu toe bestaat er geen aanwijzing op welke manier Royer de ‘wintergezigten’ heeft verworven. Dat hij in zijn Chinese studiecollectie ook een set voorstellingen van winterlandschappen wilde hebben, is duidelijk. De schilderijen uit de collectie van Royer kregen in 1816 een nieuw onderkomen in het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden. De titel van de zes schilderijen in de oudste beschrijving van de objecten van Royers museum uit 1816 door Reinier Pieter van de Kastelee (1767-1845), eerste directeur van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden, luidde ‘Zes stuks wintergezigten in Tartarijen op doek geschilderd’.³⁸ Er is later een zevende schilderij aan toegevoegd. De *Handleiding tot de bezigtiging van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden* uit 1824 geeft een ruimtelijke en een geografische indeling van het Kabinet.³⁹

Ook hier worden de zes winterlandschappen met name genoemd. In 1883 verhuisden de schilderijen naar het Rijks Ethnographisch Museum, het huidige Museum Volkenkunde.

De andere drie schilderijen zijn afkomstig uit de collectie van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden (afb. 8-10).⁴⁰ Het legaat Royer van 1814, met zijn belangrijke collectie van 3000 Chinese en Japanse voorwerpen, vormde de aanleiding voor Koning Willem I om in 1816 het Koninklijk Kabinet op te richten. Het is aannemelijk dat deze drie schilderijen in de periode 1824-1860 door het Koninklijk Kabinet zijn verworven. Op welke manier dit is gebeurd, is onbekend.

Bekend en bemind

De beschouwing van de zeldzame set Chinese exportwinterlandschappen in de collectie van Museum Volkenkunde levert nog niet alle antwoorden op. Er blijft een aantal lacunes bestaan. De zoektocht naar prototypes van deze landschappen gaat voort. Die bronbeelden vertellen wellicht meer over de betekenis van de narratieve scènes. Verder blijft de vraag naar de herkomst van de drie schilderijen die niet uit de collectie van Royer komen, voorlopig onbeantwoord. Alsook de vraag hoe dit trio ooit in de collectie van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden is terechtgekomen. Het ontwerp-proces, de gebruikte materialen en toegepaste technieken, de waardering van deze hybride schilderijen rond 1800 zijn allemaal kwesties waar we nog geen exact antwoord op hebben.

Het is wenselijk dat nader onderzoek naar de tien 'wintergezigten' resulteert in een grondige restauratie, zodat ze als Nederlands cultureel erfgoed behouden kunnen blijven en weer in hun volle glorie bewonderd kunnen worden. Publiek en onderzoekers krijgen zo weer toegang tot deze bijzondere schilderijen. Zij zullen ervoor zorgen dat de tien 'stuks wintergezigten in Tartarijen op doek geschilderd' een bekend en bemind leven krijgen binnen en buiten de muren van het Leidse museum. Eén ding staat vast: de doeken hebben straks een boeiend verhaal te vertellen!

Literatuur

- Cahill, James, *Pictures for use and pleasure. Vernacular painting in high Qing China*. Berkeley, Los Angeles, en Londen, 2010.
- _____, *The compelling image: nature and style in seventeenth-century Chinese painting*. Cambridge, Mass., 1982.
- Campen, Jan van, *De Haagse jurist Jean Theodore Royer (1737-1807) en zijn verzameling Chinese voorwerpen, deel 1 en 2* (proefschrift). Leiden, 2000 (-a)
- _____, *De Haagse jurist Jean Theodore Royer (1737-1807) en zijn verzameling Chinese voorwerpen*. Hilversum, 2000 (-b)
- _____, *Vervolg op: De Haagse jurist Jean Theodore Royer (1737-1807) en zijn verzameling Chinese voorwerpen*. Amsterdam., 2000 (-c)
- Clark, John, *Modern Asian Art*. Honolulu, 2005.
- Clunas, Craig, *Art in China*. Oxford, 1997.
- Crossman, Carl L., *The decorative arts of the China trade. Paintings, furnishing and exotic curiosities*. Woodbridge, 1991.
- ter Molen, Johan R., Uitzinger, Ellen (red.) *De verboden stad*. Tentoonstellingscatalogus Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam., 1990.
- Effert, Rudolf A.H.D., *Volkenkundig verzamelen. Het Koninklijk Kabinet van*

- Zeldzaamheden en het Rijks Ethnographisch Museum 1816-1883* (proefschrift). Leiden, 2003, pp. 15-63, pp. 212-228.
- Forêt, Philippe, *Mapping Chengde: the Qing landscape enterprise*. Honolulu, 2000.
 - Jourdain, Margaret, Jenyns, R. Soame, *Chinese export art in the eighteenth century*. Londen, New York, 1950.
 - Kastele, Reinier Pieter van de, *Handleiding tot de bezigtiging van het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden*, 1824.
 - Kobayashi, Hiromitsu, 'Suzhou prints and western perspective: the painting techniques of Jesuit artists at the Qing court, and dissemination of the contemporary court style of painting to mid-eighteenth-century Chinese society through woodblock prints', in: O'Malley, John W., Bailey, Gauvin Alexander [et al.], *The Jesuits II. Cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*. Toronto, 2006.
 - Mellink-Roelofs, M.A.P., 'Ulrich Gualtherus Hemmingson, VOC-dienaar en verbindingsschakel tussen China en Nederland', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1980, pp. 456-474.
 - Poel, Rosalien van der, *Rijk palet. Chinese exportschilderkunst overzee* (doctoraalscriptie). Leiden, 2008.
 - _____. *Twintig exportoleverfschilderijen uit China in de collectie van Museum Volkenkunde – Een nadere beschouwing / Twenty export oil paintings from China in the collection of the National Museum of Ethnology – A closer examination* (stageverslag). Leiden, 2007.
 - Rawski, Evelyn S., Rawson, Jessica (eds.), *China. The three emperors 1662-1795*. Tentoonstellingscatalogus Royal Academy of Arts, Londen, 2005.
 - Shang, William, 'Rediscovering views of Northern China. Late 18th to 19th century winter scenes', *Arts of Asia*, vol. 35, 2005, pp. 90-101.
 - Thorp, Robert L., Richard Ellis Vinograd, *Chinese art & culture*. New York, 2001, pp. 317-65.
 - Van Dyke, Paul (vertaling en annotatie), Viallé, Cynthia, (herziening) *The Canton-Macao Dagregisters, 1763*. Macau, 2008.
 - Veld, H. van 't, *Bemide broeder die ik vand op 's werlts pelgrims wegen. Jan Luyken (1649-1712) als illustrator en medereiziger van John Bunyan (1628-1688)*. Utrecht, 2000.
 - Vermeulen, Ingrid R., *Picturing art history. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*. Amsterdam, 2010.
 - Wappenschmidt, Frederieke, *Chinesische Tapeten für Europa: vom Rollbild zur Bildtapete*. Berlin, 1989.
 - Wilson, Ming, en Liu Zhiwei (red.), *Souvenir from Canton: Chinese export paintings from the Victoria and Albert Museum*. Guangzhou Museum of Art. Shanghai, 2003.
 - Wu, Nelson I., 'The Chinese pictorial art, its format and program: some universalities, particularities and modern experimentations', *Renditions* (special edition: The translation of art: essays on Chinese painting and poetry), 6 (1976), pp.179-203.

Noten

1. Wilson en Liu, 2003, p. 10.
2. Staffagefiguren zijn mens- en dierfiguren in bijvoorbeeld een landschap, die in eerste instantie niet het onderwerp van de schildering zijn.
3. Wu, 1976, pp. 179-180.
4. De Chinese schilder Wu Li benadrukte het verschil tussen Chinese en westerse schilderkunst in termen als 'spiritual excellence' en 'outward resemblance of form'. Hiermee gaf hij aan dat hij het eerste kenmerk superieur achtte aan het laatste. Het commentaar van de meeste Chinese literati-schilders liet zich samenvatten in 'Westerlingen hebben no brush-manner whatsoever'. Voor deze literati, die een synthese van schilderkunst, poëzie en kalligrafie voorstonden, had het moeizame realisme van westerse olieverfschilderijen niets met 'schone kunsten' te maken. De Engelsman C. Toogood Downing schreef tijdens zijn bezoek in 1836-1837 in

Kanton over de traditionele Chinese landschappen 'that they are in general very defective'. Verder merkte hij op: 'Although the objects are often very finely drawn, and the tints of the colours laid on with great truth and faithfulness, yet there is a total want of perspective. The objects in the background are as large as those in front and not the slightest allowance is made for that mellowing of the tints which is produced by distance. [...] Although to our eye these performances have no merit whatever, except perhaps their freedom, the Chinese reverence them somewhat in the same way as we do the rough sketches in pencil or chalk, done by Raphael, Da Vinci, and others of the old masters.'

5. (Valken)jachtscènes waren populair, omdat het onderwerp van de jacht altijd al een gelukbrengende status had in China. De vraag doet hier op of schilderijen met dit thema ook niet voor Chinese markt waren bedoeld.
6. Forêt, 2000, pp. 85-8. Chinees Tartarije was met hoge bergen afgescheiden van de rest van Tartarije. De Qing-keizers wilden liever niet dat reizigers zich hier naartoe begaven, bevreesd als zij waren voor vijandige troepen vanuit het noorden, die hun keizerrijk ten val wilden brengen. De keizerlijke jachtgronden bij Jehol (Mulan) werden bewaakt door de keizerlijke vendels om invallen van buitenaf te voorkomen. Jehol (het huidige Chengde) had in de 18^e eeuw een permanent garnizoen.
7. Op voorstellingen van karakteristieke Chinese literati-kunst zijn mensen meestal afgebeeld in valleien aan de basis van het schilderij, waardoor ze een nietig voorkomen krijgen. De mens werd zo bijna onbetekenend naast de grootse, ongerepte en oorspronkelijke natuur, die men vooral belichaamd zag in bergen.
8. Vaak dienen figuren of objecten die in een donkere kleur tegen de beeldrand van de compositie zijn weergegeven als *repoussoir*. Door de schijn van de nabijheid bij de beschouwer verleent een *repoussoir* een grote dieptewerking aan een voorstelling. In figuurstukken is dit vaak een persoon, in architectuurstukken vaak een architectonisch element als een zuil, muur of basement, in landschappen vaak een boom.
9. Er is geen bewijs dat de schilderijen uit dezelfde Kantonese schilderswerkplaats afkomstig zijn. Aannemelijk is dat de zeven schilderijen in Royers collectie als serie zijn geschilderd. De drie andere voeg ik op basis van de narratieve verhaalstructuur toe aan deze serie en behandel de tien schilderijen als een groep, waarbij het de vraag blijft of ze ooit bedoeld als serie zijn gemaakt.
10. Schilderkunst vanuit een iconografische invalshoek bekeken is vaak gebaseerd op literaire teksten, emblemen of gezaghebbende boeken als de Bijbel. Omdat er in geval van de groep schilderijen in Museum Volkenkunde geen relatie met een bestaande tekst bekend is, is het mogelijk om een narratologische benadering te kiezen en de schilderijen te analyseren en van betekenis te voorzien. Dit perspectief doet meer en meer oppgeld in de zogenaamde revisionistische kunstgeschiedenis, ofwel de *new art history*. Dan gaat het om de eigen (immanente) visuele structuur en constructie van een schilderij, ofwel de manier waarop het verhaal binnen het schilderij wordt verteld en hoe de verschillende scènes en figuren aan elkaar zijn gerelateerd. De invalshoek van de narratologie uit het belendende vakgebied van de literatuurwetenschap als onderzoeksmethode in de kunstgeschiedenis is een goede aanvulling op bestaande kunsthistorische benaderingswijzen. Dit is stof voor een ander artikel.
11. De omtrekken van sommige (groepjes) figuren lijken met sjablonen te zijn opgezet. Ook lijken er patroonboeken aan te pas te zijn gekomen voor de bomen en rotspartijen, bijvoorbeeld de bekende *Mustard seed garden manual* (*Jiezi yuan Huazhuan*) waarvan de eerste versie uit 1679 dateert.
12. Er is eenzelfde schildering als afb. 4 bekend in de collectie van Stephen Markbreiter (Hongkong). De voorstelling van afb. 9 is bijna identiek uitgevoerd als een achterglasschildering in de collectie van Museum Volkenkunde. In de collectie van het Fukuoka Asian Art Museum (Japan) is een Chinees olieverfwinterlandschap in dezelfde hybride sfeer, met een familie, lopend op een pad, en een ommuurde woonstede op de achtergrond. Sporadisch verschijnt er een winterlandschap op de

- internationale kunstmarkt (Martyn Gregory Gallery Londen of aziaticaveilingen Christies of Sothebys. De afbeeldingen bij de teksten van Shang en Crossman over winterlandschappen zijn qua onderwerp vergelijkbaar, maar in de uitvoering niet. James Cahill (Engeland), kunsthistoricus, sinoloog, autoriteit en connaisseur op het gebied van Chinese schilderkunst, noemt de landschappen 'unusual and very interesting' (e-mail 24 december 2010). Michael Sullivan (Engeland), wetenschapper op het terrein van de schilderkunstige ontmoeting tussen oost en west, zegt over de voorstellingen dat deze 'are really remarkable' (e-mail 3 januari 2011). Zelfs Patrick Conner, directeur Martyn Gregory Gallery Londen en kenner van collecties met Chinese exportschilderingen wereldwijd, kent geen identieke representaties van deze Chinese winterlandschappen.
13. Shang, 2005, p. 95. *Chinese Repository*, 8 februari 1836.
 14. Wappenschmidt, 1989. Vriendelijke mededeling Frederieke Wappenschmidt (e-mail 3 augustus 2010).
 15. *Ibidem*, pp. 74-75.
 16. Crossman, 1991, p.157, p. 188, p. 214. Veel Europese prenten en tekeningen stonden in de 18^e eeuw ook model voor de afbeeldingen op Chinese achterglasschilderingen voor westerse kopers. Jourdain en Jenyns, 1950, p. 108: 'Writing of paintings of this period, Sir George Staunton speaks of the closeness of the copies of European prints, which attracted the notice of a 'gentleman eminent for his taste in London', who had in his possession a coloured copy made in China of a print from a study of Joshua Reynolds, which he 'deems not unworthy' of being added to his collection of valuable paintings'.
 - Vermeulen, 2010. Volgens Ingrid Vermeulen, universitair docent Universiteit van Amsterdam, doet de compositie van de fantasievolle bergketens, de bomen en figuren sterk denken aan de idyllische landschapformules uit de Westerse kunst, bijvoorbeeld de prenten in het fonds van de Remondini's (e-mail 10 augustus 2010).
 - Michael Sullivan, wetenschapper op het terrein van de materiële culturele ontmoeting tussen oost en west, vindt de schilderingen 'clearly inspired by some European pictures or engravings that the artist(s) saw' (e-mail 3 januari 2011).
 17. Ook Engelse en Franse prenten waren in omloop. Deze heb ik hier buiten beschouwing gelaten.
 18. Dit zijn de schilderijen met inv.nrs. 360-1133 en 360-1138 (afb. 8 en 10). Veld, 2000, pp. 246-252 en pp. 465-466. De allegorische vroege roman *The pilgrim's progress* van de Engelse John Bunyan (1628-1688) verscheen in 1678 en is later in verschillende edities uitgebracht. In dit boek was de voornaamste metafoor die van de pelgrimage. In 1682 verscheen de eerste Nederlandse vertaling met een titelprint door Jan Luyken (1649-1712). In de 19^e eeuw is *The pilgrim's progress* ook in het Chinees verschenen met door Chinese kunstenaars gemaakte prenten. Eeuwenlang circuleerden er, vooral aan het hof, gravures van Bijbelse verhalen in China. Religieuze prenten waren sleutelinstrumenten in de pogingen van de Jezuïeten om de Chinezen tot het Christelijke geloof te bekeren.
 19. De Wierixfamilie bestond uit drie broers: Johannes (circa 1549-1618), Hieronymus (1553-1619) en Antonius II (circa 1555/59-1604).
 20. Cahill, 1982, pp. 70-105. Cahill bespreekt een aantal prenten van de *Civitates Orbis Terrarum* die traditionele Chinese schilders in de Ming- en vroege Qing-dynastie inspireerden bij het maken van hun schilderijen. Volgens Cahill hielpen Europese prenten 17^e-eeuwse Chinese landschapsschilders zich los te maken van de gevestigde compositieconventies en het beperkte aantal vastgestelde landschapstypen waaraan zij zich te houden hadden. Prenten van steden als Tempe, Sevilla, Terracina, en de bergen van St. Adrian hebben volgens Cahill als voorbeeldprenten gediend voor schilderijen van imaginaire plaatsen door de in de tekst genoemde schilders.
 21. Rawski & Rawson, 2005, pp. 308-329. Cahill, 1982, pp.70-105.
 22. Thorp en Vinograd, 2001, p. 357.

23. Alhoewel olieverf reeds in 1699 door de Italiaanse missionaris en schilder Gherardini aan het hof was geïntroduceerd, werd dit geen wijdverbreid medium buiten deze muren. Zelfs toen olieverf in Kanton een dagelijks gebruik kende, was dit nog alleen in exportschilderijen voor westerse klanten.
24. Cahill, 2010, p. 69.
25. Shang, 2005 p. 95. Een bekend samenwerkingsproject is Castiglione's werk *Suite des seize estampes representant les conquêtes de l'Empereur de la Chine*. Dit waren 16 kopergravures, die in 1776 in Kanton terecht kwamen. Ook andere westerse missionarissen hadden groepen Chinese schilders met hen werken (Jean-Denis Attiret, 1702-1738, Ignatius Sichelbart, 1708-1780 e.a.).
26. *Ibidem*, p. 98.
27. Thorp en Vinograd, 2001, p. 343.
28. Hironobu Kohura in: *De verboden stad*, 1990, p. 99.
29. Shang, 2005, p. 100.
30. Kobayashi, 2006, pp. 262-286.
31. Van Dyke en Viallé, 2008, p. 129, p. 131. De optekeningen waren van 30 september en van 8 oktober 1763.
32. *Ibidem*, p. 186, voetnoot 141. De enige persoon met de naam Awue komt ook voor in de VOC-registers van 1758. Hij had de beste zijde, zo werd vermeld. Niet hij, maar zijn broer werd gekozen als lid van de Co-hong, toen deze in 1760 werd opgericht. Awue probeerde zijn handel met Westerlingen te vervolgen via andere kooplieden. Nadat hij in 1763 vergunning van de Tsjontong kreeg, konden hij en zijn partner (schilder) goederen rechtstreeks aan de Europeanen verkopen.
33. William Shang schreef in 2005 een artikel in *Arts of Asia* (35, mrt-april, pp. 90-101) over het winterlandschap als thema in de exportschilderkunst. Ik heb in mijn doctoraalscriptie *Rijk palet. Chinese exportschilderkunst overzee* in hoofdstuk 5 (Leiden, 2008, pp. 94-128) aandacht besteed aan de hier behandelde groep winterlandschappen.
34. Palace Museum Editorial Staff, *Special exhibition of winter landscapes (Dongfeng shanshui hua te zhantuku)*, Palace Museum, Taipei, 1989, pp. 73-74. Shang, 2005, p. 98.
35. Zie Van Campen, 2000-b, p. 323, en Van der Poel, 2007, pp. 41-45. Inv.nrs. 360-349a t/m 349g.
36. Mellink-Roelofs, 1980, pp. 458-469.
37. Van Campen, 2000-b, p. 241. Effert, 2003, p. 44.
38. Van Campen, 2000-b, p. 323. De oudste beschrijving van de objecten in Royers museum is de inventaris van R.P. van de Kastelee uit 1816. Deze inventaris heeft als uitgangspunt gediend voor een catalogus van Royers museum. Effert, 2003, p. 44.
39. Van de Kastelee, 1824.
40. Inv.nrs. 360-1133, 1134 en 1138.