



‘In ’t vuur geschilderd’

Geëmailleerde platen van koper en porselein uit
de collectie J.Th. Royer (1737-1807)

• JAN VAN CAMPEN •

In de buitenplaats Beeckestijn in Velsen-Zuid bevindt zich een groep zeer bijzondere 18de-eeuwse Chinese plaques: schilderingen in polychrome emails, sepia en *encre-de-Chine* op platen van porselein en koper. Het is een bruikleen van het Rijksmuseum, dat zelf nog twee, tot dezelfde groep behorende exemplaren in depot heeft. In totaal beslaat deze kleine collectie achttien stuks, tien van porselein en acht van koper. De voorstellingen volgen deels westerse voorbeelden en zijn voor een ander deel Chinees. Alle plaques hebben de originele Chinese lijst behouden; de plaques van porselein hebben een vrij grof gesneden lijst in Europese stijl, de plaques met een koperen ondergrond hebben een lijst van Chinees lakwerk, met gouden decoraties op een zwarte grond.¹ Aan de achterzijde houdt een houten paneel dat binnen de lijst valt en oorspronkelijk met houten pennen in de lijst bevestigd was, de beschilderde plaque op zijn plaats.

Alle plaques zijn zeer zorgvuldig beschilderd. Soortgelijke exemplaren zijn nauwelijks in andere collecties bekend.² Deze zeldzaamheid is op zichzelf reden genoeg om ze hier de nodige aandacht te schenken, maar het belang van de serie wordt nog vergroot door hun bijzondere herkomst. Het hele ensemble is afkomstig uit de

Afb. 1

Plaque naar een prent van Thomas Burford, China, 1770-1790. Porselein beschilderd in *encre-de-Chine*, 33 x 39,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. AK-NM-6613-B.

Afb. 2

Plaque, China, 1770-1790. Porselein beschilderd in *encre-de-Chine*, 33 x 39,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. AK-NM-6613-A.

18de-eeuwse collectie van de Haagse jurist Jean Theodore Royer (1737-1807).³ Royer was de grootste China-kenner van het 18de-eeuwse Nederland en een ijverig verzamelaar van Chinese voorwerpen. Deze voorwerpen hadden voor hem een duidelijk doel. Royer deed – passend voor zijn tijd – een poging betrouwbare en controleerbare kennis over China te verzamelen. De Europese publicaties over China wantrouwde hij en daarom probeerde hij Chinees te leren, om zelf Chinese geschreven bronnen te kunnen raadplegen. Om diezelfde reden verzamelde hij voorwerpen: voor hem waren zij bronnen van informatie over het leven van de welgestelde Chinees, rechtstreeks uit China ontvangen en daarom volledig betrouwbaar. Zijn totale verzameling bestond aan het eind van zijn leven uit circa 3000 albumbladen en andere schilderingen, en circa 2000 driedimensionale voorwerpen.

Royer reisde nooit zelf naar China. Als geleerde en verzamelaar had hij een netwerk opgebouwd van contactpersonen die hem konden helpen bij zijn taalstudie en verzamelwerk. Die contacten verlieden via bevriende, hooggeplaatste VOC-dienaren die in Kanton werkten. De VOC-dienaren gebruikten op hun beurt hun connecties met Europese en Chinese tolken

en met Chinese handelaren, mensen die in staat waren bijzondere voorwerpen voor Royer te verwerven. De belangrijkste onder hen was Carolus Wang, een Chinees die enige jaren een priesteropleiding in Napels had gevolgd en daardoor direct met Royer in het Latijn kon corresponderen. Hij werkte in de jaren '70 van de 18de eeuw als tolk en kleine handelaar in Kanton en hoopte via de bemiddeling van Royer vooral grote partijen thee aan de VOC te kunnen verkopen. Bewaard gebleven brieven aan Royer en Royers eigenhandige notities zijn weliswaar niet zo talrijk en gedetailleerd als men wel zou wensen, maar de hierboven geschetste werkwijze komt er toch duidelijk in naar voren.⁴ Dat Royer in zijn tijd een bekende sino-loog was met een befaamde collectie Chinese voorwerpen zal een reden zijn geweest om met extra zorg uitzonderlijke objecten voor hem uit te zoeken. Het onderstaande zal duidelijk maken dat Royers 'agenten' daar inderdaad in slaagden.

De 'herkomst Royer' verleent het ensemble een veel sterkere eenheid dan op grond van stilistische en technische overwegingen al het geval was. De herkomst biedt bovendien extra

aanwijzingen voor de datering en de plaats van vervaardiging. Uit Royers correspondentie blijkt dat zijn contacten in het begin van de jaren '70 werden gelegd en dat deze in 1775 floreerden. In 1790 waren geen van zijn VOC-vrienden nog actief in Kanton. Een datering 1770-1790 ligt om die reden voor de hand en sluit goed aan bij de schilderstijl. Royers contactpersonen kochten in Kanton en het ligt voor de hand dat deze hele groep daar zal zijn vervaardigd. Dit laatste lijkt een overbodige constatering – al dergelijke 'exportvoorwerpen' kwamen toch uit Kanton –, maar bij de bespreking van verschillende stukken zal het toch een welkom houvast blijken te zijn.

De plaques – schilderingen op porselein

De tien porseleinen plaques bestaan voor het grootste deel uit paren; in één geval bestaat een groepje uit vier exemplaren. Ze worden hier besproken in een door mij gekozen volgorde die niet gebaseerd is op enige historische bron.

De voorstellingen in *encre-de-Chine* op de eerste twee plaques zijn exacte kopieën van Europese voorbeelden

Afb. 3

THOMAS BURFORD,
The Death of the Fox,
1766. Mezzotint, 24,3
x 35,4 cm. British
Museum, Londen.



(afb. 1 en 2). Ze zijn vervaardigd naar Engelse prenten die in de 18de eeuw in Engeland buitengewoon populair waren. Een van de voorbeeldprenten kon worden teruggevonden: de mezzotint *The Death of the Fox* door Thomas Burford, naar een schilderij van James Seymour (1702-1752), uitgegeven in 1766 (afb. 3).⁵ Het schilderij behoorde tot een serie, waarnaar verschillende graveurs prenten maakten, onderling vaak licht verschillend. De tweede plaque zal geschilderd zijn naar de prent *In Full Chase* uit dezelfde serie. Van Burford is mij deze prent niet bekend, wel van een andere graveur, J. Roberts. De manier waarop de bomen op de porseleinen plaat zijn geschilderd, wijst er echter duidelijk op dat de prenten van Burford zijn gebruikt, niet van Roberts. Opvallend is dat zowel *The Death of the Fox* als *In Full Chase* spiegelbeeldig op het porselein zijn gezet. Waarschijnlijk werden in dit geval in Kanton prenten vermenigvuldigd door de voorstelling over te trekken, bijvoorbeeld in krijt, en hiervan een afdruk te maken op een ander vel.⁶ Het kopiëren van de prenten stelde meer porseleinschilders tegelijkertijd in staat naar een voorbeeld te werken. Aangezien jachtscènes naar Seymour ook bekend zijn op Chinese punchkommen en ander serviesgoed (meestal overigens niet spiegelbeeldig), is die behoefte aan verschillende voorbeelden wel te begrijpen.⁷ Voor zover mij bekend zijn er geen andere plaques met jachtscènes op Chinees porselein gepubliceerd; wel bestaan er exemplaren in kleiner, ovaal formaat van Staffordshire porselein.⁸

Het tweede paar is bijzonder zorgvuldig en gedetailleerd beschilderd in sepia en goud op porselein (afb. 4 en 5). De voorstellingen zijn – in tegenstelling tot het eerste paar – geheel Chinees met scènes uit het toneelstuk *De Westelijke Kamer*, een 14de-eeuws stuk dat ongekend populair was, ook nog in de 18de eeuw. Uitgaven waren

vaak voorzien van illustraties. De Chinese schilder die deze plaques vervaardigde, kon ongetwijfeld zonder veel problemen een Chinese blokdruk als voorbeeld gebruiken. Voorstellingen uit *De Westelijke Kamer* werden tijdens de Kangxi-periode (1662-1722) vaak op porselein toegepast, voorbeelden uit het laatste kwart van de 18de eeuw zijn daarentegen zeldzaam.⁹

In een van de plaques neemt de student Zhang afscheid van Cui Yingying (afb. 4). Beiden verbleven enige tijd in een boeddhistisch klooster, alwaar zich een romance ontspon. Het paar staat in het centrum en Zhang merkt bedroefd op dat hun wegen zich scheiden.¹⁰ De verschillende paren dieren – herten, mandarijneenden, hondjes – benadrukken de band tussen Zhang en Cui Yingying en drukken de wens uit voor een lang leven (hertjes) en trouw (hondjes). Hoewel de andere plaque nog niet met een passage van het toneelstuk verbonden kon worden, beeldt het ongetwijfeld een andere scène uit. Dezelfde personen zijn te herkennen en waarschijnlijk is de ingewikkelde architectuur een deel van het boeddhistische klooster waar het paar verbleef vóór het afscheid.¹¹

De overige porseleinen plaques vertonen opmerkelijke overeenkomsten met *De Westelijke Kamer*-schilderingen. Hoewel uitgevoerd in polychrome emails, zijn bepaalde elementen van het volgende paar (afb. 6 en 7) op identieke wijze geschilderd: de balustrade, de kleding, de bomen, de eendjes op de voorgrond waarvan er één onderduikt. De overeenkomsten zijn zo groot dat we met één studio van doen lijken te hebben. Het is niet duidelijk wat deze twee plaques voorstellen. De oudere man op het bordes draagt een tantrisch hoofddekseel; achter hem houdt iemand een rinkelstaf vast en zo is hij te herkennen als een tantrisch-boeddhistische monnik of priester (afb. 6). De vrouwen op de voorgrond, met zwaarden en instru-

Afb. 4

Plaquette met een voorstelling uit *De Westelijke Kamer*, China, 1770-1790. Porselein beschilderd in sepia en goud, 34 x 41,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. AK-NM-6611-A.



Afb. 5

Plaquette met een voorstelling uit *De Westelijke Kamer*, China, 1770-1790. Porselein beschilderd in sepia en goud, 34 x 41,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. AK-NM-6611-B.





Afb. 6
Plaque, China,
1770-1790. Porselein
beschilderd in emails,
34,5 x 41 cm. Rijks-
museum, Amsterdam,
inv.nr. AK-NM-6612-A.



Afb. 7
Plaque, China,
1770-1790. Porselein
beschilderd in emails,
34,5 x 41 cm. Rijks-
museum, Amsterdam,
inv.nr. AK-NM-6612-B.



Afb. 8
Plaque, China,
1770-1790. Porselein
beschilderd in emails,
36 x 43,5 cm. Rijks-
museum, Amsterdam,
inv.nr. AK-NM-6614-D.

menten die stralen vanaf hun hoofd uitzenden, lijken geen realistische figuren te zijn, maar mogelijk toneelspelers in een vrouwenrol.¹² De vrouw als zwaardvechtster – een bij uitstek mannelijke rol – is een thema dat regelmatig terug te vinden is in de Chinese literatuur.¹³ De inscripties in de bladvormige cartouches zijn nauwelijks leesbaar en, voorzover te lezen en vertalen, geen grote hulp bij de identificatie van de scènes. In afbeelding zes is waarschijnlijk te lezen: *chan guang tang*, 'Hal voor het licht van de meditatie' en in de andere plaque: *ji zhai*, 'Studeervertrek voor het slagen bij het examen'. De vrouwen komen op beide plaques voor. Waarschijnlijk zijn het scènes uit een Chinees verhaal en gezien de gelijkenis van de man in de paarse mantel met de student Zhang uit de vorige plaques, is het mogelijk zelfs een andere, nog niet herkende scène uit *De Westelijke Kamer*.¹⁴ Opmerkelijk is wel, dat het

verhaal duidelijk in de monding van de Parelrivier is gesitueerd. Op beide plaques zijn op de achtergrond schepen te zien die, hoewel licht verbasterd, goed als Europees zijn te herkennen. De kleuren laten niet toe de vlaggen te identificeren, maar het kruis wijst op een Zweedse of Deense herkomst.

De laatste groep plaques op porselein bestaat uit vier ovale schilderijen (afb. 8-11). In schilderstijl zijn ze weer duidelijk verwant aan de voorgaande plaques. In een van de plaques keert zelfs het onderduikende eendje terug. Ook nu is de voorstelling lastig te duiden. Omdat dezelfde personages terugkeren, zijn het mogelijk weer scènes uit een verhaal. Maar we kunnen ook te maken hebben met een ander geliefd Chinees thema, namelijk het schilderen van elegante dames. In de eerste twee plaques, met de vrouw aan de tafel, wordt de hoofdpersoon als een geletterde dame afgebeeld. Zij



zit te lezen (afb. 8), en brengt in de andere afbeelding haar haar in orde, terwijl een kind aan haar spiegel trekt en de boeken duidelijk zichtbaar klaar liggen in de kast (afb. 9). Lezende vrouwen waren in China geen vanzelfsprekende verschijning, al werd de groep lezeressen in de 17de en vooral de 18de eeuw wel groter.¹⁵ In grote lijnen was lezen voorbehouden aan courtesanes enerzijds en aan dames uit de bovenste lagen uit de maatschappij anderzijds, twee strikt van elkaar gescheiden werelden. In de openstaande kast, gevuld met interessante kostbaarheden en snuisterijen, is bij deze eerste twee plaques opvallend een laasje opengetrokken met daarin boeddhistische rozenkransen.¹⁶ Dat zou een aanwijzing kunnen zijn dat we hier te doen hebben met een vrome gecultiveerde dame in haar privévertrekken.¹⁷ De mandarijneenden in de achtergrond, symbool voor huwelijksgeluk, versterken dit beeld.¹⁸

De twee volgende plaques werpen echter een ander licht op de zaak. Weer is de elegante dame te herkennen, eenmaal in een overdekte boot (afb. 10) en eenmaal terwijl zij de trappen oploopt van een paviljoen aan het water (afb. 11). Bootjes, felgekleurd om de aandacht van potentiële klanten te trekken, waren een geliefd vervoermiddel en onderkomen voor courtesanes en prostituees. Die waren er in China in een grote verscheidenheid. Hun leven speelde zich – in tegenstelling tot getrouwde vrouwen in goeden doen – buitenshuis af, in het openbare leven.¹⁹ Courtesanes onderscheidden zich van gewone prostituees; zij waren hoog opgeleid, kunstminnend en konden grote roem vergaren vanwege hun verfijnde smaak. De courtesane-cultuur kende vooral in de late Ming-tijd (1368-1644) een bloeiperiode en openlijke acceptatie. Tijdens de daaropvolgende Qing-dynastie was de acceptatie weliswaar minder, maar de courtesane-

Afb. 9
Plaque, China,
1770-1790. Porselein
beschilderd in emails,
36 x 43,5 cm. Rijks-
museum, Amsterdam,
inv.nr. AK-NM-6614-C.

cultuur bleef gewoon bestaan. De elegante dame – wederom in een entourage van boeken en vazen, tekenen van ontwikkeling en smaak – is waarschijnlijk zo'n courtesane, op weg naar een chique rendez-vous. En aangezien de vier plaques een eenheid vormen, met steeds dezelfde dame als hoofdpersoon, is zij ook in de eerste twee plaques als courtesane te herkennen. Ondanks hun faam stonden courtesanes buiten de officiële Chinese maatschappij, die van vrouwen volgzzaamheid eiste ten opzichte van de vader en vervolgens van de echtgenoot. Hoe geaccepteerd en gewaardeerd zij ook waren, het afwijken van de confucianistische normen was een punt waarop al dan niet schertsend gewezen moest worden. De rozenkransen en eenden vervullen die rol in deze plaques.

Voor Chinezen waren de voorstellingen direct te begrijpen. Als we

ervan uitgaan dat deze plaques primair voor Europese kopers in Kanton zijn gemaakt – een veronderstelling waar we nog op terugkomen – moeten we ook nagaan wat Europeanen in deze voorstellingen herkenden. De laatste twee plaques spelen zich af aan de oevers van een rivier en wellicht kan hierin, net als in het vorige paar, de Parelrivier worden herkend. Europeanen zullen dit er in ieder geval in gezien hebben, het was het enige stukje China dat zij konden zien. Zij zaten tijdens het handelsseizoen 'opgesloten' in een wijk buiten Kanton, en waren in principe verstoken van vrouwelijk gezelschap. Zij konden de vrouwen in de bootjes wel zien, maar moesten, als zij het niet met hun leven wilden bekopen, uit deze drijvende bordelen wegblijven. Wel kon de compradoor, de Chinese contactpersoon van de factorij, het nodige damesbezoek arrangeren in de wes-

Afb. 10
Plaque, China,
1770-1790. Porselein
beschilderd in emails,
36 x 43,5 cm. Rijks-
museum, Amsterdam,
inv.nr. AK-NM-6614-A.



terse enclave bij Kanton. Bovendien bezochten de Europeanen de paviljoens en tuinen aan de overkant van de Parelrivier. Deze uitspanningen waren voor een deel van de Chinese handelaren met wie de Europeanen handel dreven en deze Chinese handelaren nodigden de westerlingen hier geregeld uit.²⁰ Paviljoens aan de rivier en charmante dames in bootjes, zoals in deze plaques, waren dus decoratieve onderwerpen die ook aansloten bij de Chinese ervaringen van westerlingen.

Een exclusieve variant van exportporselein?

Chinese kunstnijverheidsproducten die als handelswaar of als souvenir vanuit China naar het Westen werden meegenomen, hebben over het algemeen gemeen dat ze seriematig zijn vervaardigd; voor porselein geldt dit wel in het bijzonder. Een gevolg hiervan is, dat er altijd sterk overeenkomstige

stukken in verschillende collecties zijn te vinden. Tegen deze achtergrond valt de uitzonderlijkheid op van Royers plaques. De grote eenheid in schilderstijl op alle plaques, met uitzondering van de eerste twee, doet vermoeden dat het om de productie van één werkplaats gaat, wellicht uitgevoerd als een opdracht van Wang, wellicht ook vervaardigd zonder specifieke opdracht 'voor de markt'. De vraag die zich vervolgens aandient, is welke kopers degene die het in die werkplaats voor het zeggen had, in gedachten had bij de vervaardiging van deze plaques.

In de literatuur over Chinese kunst en kunstnijverheid is het een goed gebruik om een onderscheid te maken tussen voorwerpen bestemd voor de export en de productie voor de binnenlandse markt. Het ligt voor de hand Royers porseleinen platen als bijzondere producten voor de export te beschouwen. Ze zijn immers via

Afb. 11

Plaque, China, 1770-1790. Porselein beschilderd in emails, 36 x 43,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. AK-NM-6614-B.



een VOC-handelaar in Kanton gekocht voor een Nederlander. Bovendien is de vorm van de voorwerpen geheel on-Chinees. In China zijn wel beschilderde porseleinen panelen bekend die gebruikt werden in meubels of spat-schermen, maar die hebben een kleiner, meestal 'staand' formaat en missen de lijst die Royers plaques tot een soort Europese schilderijen maken. Theoretisch kunnen de plaques met jachtvoorstellungen zelfs opdrachten van Royer zijn geweest. Hij had een grote collectie Europese prenten waaruit hij er twee als voorbeeld kan hebben gekozen en hebben meegestuurd naar China.²¹ Voor de hand ligt dit niet, want Royer interesseerde zich voor voorwerpen die hem meer over China konden leren en dat geldt natuurlijk nauwelijks voor specifieke commande-stukken. Voorwerpen naar Europese voorbeelden komen in zijn gehele verzameling dan ook bijna niet voor.

Een strikte scheiding tussen exportkunst en kunst voor de binnenlandse markt is echter niet altijd bevredigend. Veel Kantonese werkplaatsen produceerden voor de markt van zowel Chinese als westerse kopers. De onderwerpskeuze maakt Royers plaques niet direct geschikt als koopwaar voor de westerse kooplieden in Kanton. De ateliers in Kanton speelden over het algemeen uitstekend in op die westerse smaak. Het is opvallend dat literaire voorstellingen zoals uit *De Westelijke Kamer*, na 1720 nauwelijks meer voorkomen op speciaal voor de export vervaardigd porselein. Ze werden in Europa niet begrepen en hoewel dit voordien geen probleem was – lang gold hoe exotischer, hoe beter –, ontstond voor dit type decoraties in Europa in de loop van de 18de eeuw minder belangstelling. Voorstellingen met Chinezen bleven in Europa wel populair, maar in een verwesterde vorm, als los, decoratief element of in genre-achtige voorstellingen die aan het Europese gedroomde beeld van

China waren aangepast, zoals tafereeltjes op achterglasschilderingen. Het ligt daarom niet direct voor de hand dat de Chinese werkplaats die Royers plaques maakte, deze decoratie-thema's speciaal koos met het oog op westerse kopers. Voor Chinese afnemers daarentegen, waren literaire voorstellingen, evenals de voorstellingen van de courtesanecultuur, geschikter, ze waren in ieder geval direct te begrijpen en aansprekend. Daarbij is het goed te bedenken, dat zeker niet alle kunst en kunstnijverheid die voor de Chinese markt was bestemd, werd gemaakt voor de hoog opgeleide en verfijnde elite, en in de smaak die met deze toplaag wordt geassocieerd. Sinds de 17de eeuw was de handel in kunst en kunsthandwerk – van exclusieve schilderijen tot alledaags drukwerk – sterk toegenomen door de opkomst van een welgestelde middenklasse. In de 18de eeuw verwierven de werkplaatsen van Kanton ook onder Chinezen faam als plaatsen waar hoogwaardig kunsthandwerk werd gemaakt én waar exotische elementen werden toegepast. Sinds de ban op de overzeese handel in 1684 door de Chinese autoriteiten was opgeheven, had Kanton een snelle ontwikkeling doorgemaakt. De combinatie van een Chinese voorstelling in een typisch Europees vorm door het formaat en de lijst en het af en toe duidelijk in beeld brengen van de Parelrivier, waarmee Kanton als centrum van exotisch vermaak wordt aangeduid, geven de plaques een spanning die hen tot aantrekkelijke exotische objecten maakten voor Chinese kopers.

De grote zeldzaamheid in Europa van platen als die van Royer, versterkt de gedachte dat deze plaques niet exclusief, zelfs niet primair, voor de export zijn gemaakt. Afbeeldingen op wat voor medium dan ook hebben in China een hoge doorloopsnelheid. Dergelijke plaques zullen niet zijn gezien als kunstwerken van hoog niveau die voor de eeuwigheid bewaard

dienden te worden, maar eerder als decoratieve buitenisigheden, waardoor de kans klein is dat ze China zijn bewaard.²² Bij het aankopen van objecten voor Royers verzameling, kochten zijn contactpersonen – naast voor de hand liggende objecten die ‘elke’ westerling meenam uit China – ook gebruiksvoorwerpen, souvenirs en geschenken die juist onder Chinezen werden gewaardeerd en in westerse verzamelingen zeldzaam zijn. We mogen veronderstellen dat Carolus Wang bij de verwerving van dergelijke stukken een belangrijke rol speelde, wat ook voor de hand ligt in het geval van de plaques.²³ Vanuit Wangs optiek waren zij de ultieme verzamelobjecten voor Royer: nieuw, zeldzaam, en als Chinees zullen de voorstellingen hem direct duidelijk zijn geweest en hebben aangesproken.

De plaques – emails op koper

De acht overige plaques uit Royers collectie zijn alle geëmailleerd op koper. Het schilderen in emails (glazuuren met metaaloxiden) is voor een koperen of porseleinen ondergrond gelijk. Wel moet bij koper eerst de gehele plaat worden bedekt met een witte email die op een lage temperatuur vastgebakken wordt. Een van Royers koperen platen is uit de lijst genomen en daarbij bleek de achterkant van de plaat eveneens wit te zijn geëmailleerd (afb. 24). Waarschijnlijk is dit gebeurd om te voorkomen dat een dikke laag emails aan één zijde van de plaat voor een grote spanning zou zorgen, met als gevolg kans op scheuren en afspringende scherven.²⁴ Nadat de beschildering is aangebracht, wordt de plaat een tweede keer gebakken en tot slot kunnen eventueel nog goud en zwart worden toegevoegd, kleuren die niet meer worden ‘vastgebakken’, maar ‘koud’ worden opgebracht.²⁵

Twee spectaculaire, op koper geschilderde stukken uit Royers collectie volgen nauwgezet het voorbeeld van prenten van Pierre Filloeuil (1696-1754) naar schilderijen van Jean Baptiste Pater (1695-1736), *Le concert amoureux* en *Le baiser donné* (afb. 12-15).²⁶ De compositie is uiteraard geheel westers. In dit geval is een van de twee prenten in spiegelbeeld overgenomen. De Chinese schilder heeft zich grote moeite getroost het volume van de figuren in beeld te brengen door schaduwen in kleine toetsjes emailverf weer te geven. Deze preoccupatie voor de weergave van volume, een Europese schilderkundige kwestie die vreemd is aan de Chinese schilderkunst, blijkt ook uit een ander kenmerk dat alle plaques op koper gemeen hebben: de figuren zijn in reliëf in de koperplaat aangebracht. Hierdoor komen zij iets naar voren, hetgeen hun plasticiteit versterkt.

De introductie van het schilderen met opake emails op koper en porselein, een belangrijke technische innovatie, wordt over het algemeen in verband gebracht met kennis die jezuïeten meebrachten naar Peking. Deze techniek was in Europa al tot ontwikkeling gekomen. De Chinese keizer toonde belangstelling voor de voorbeelden die jezuïeten-missionarissen hem lieten zien en droeg hun op dergelijke voorwerpen te maken in de keizerlijke werkplaatsen in Peking. Uit dagboek-aantekeningen en brieven van deze missionarissen blijkt dat de introductie ongeveer in 1715-1720 plaatsvond.²⁷ Er bestaat een aanzienlijk aantal voorwerpen waarvan aangenomen kan worden, dat ze in deze tijd in Peking zijn vervaardigd onder leiding van Europese kunstenaars, omdat ze zijn gedecoreerd met een volledig westerse voorstelling, iets waartoe Chinese handwerkslieden op dat moment zelfstandig niet in staat waren.²⁸ In dezelfde tijd werd echter voor het eerst samengewerkt tussen Chinese porse-

leinschilders en emailschilders op koper enerzijds en anderzijds Chinese handwerkslieden die voorwerpen maakten in de email cloisonné-techniek, een kunstvorm waarin China een lange traditie kende en waarin ook opake emails werden gebruikt.²⁹ Mogelijk is deels ook door die Chinese samenwerking de technische kennis voor de emailschilders beschikbaar gekomen om in opake emails te schilderen op koper en porselein.³⁰ Het zal een samenloop van inheemse en buitenlandse vindingen zijn geweest, die tot deze nieuwe stijl leidde. In ieder geval is duidelijk dat er in de jaren '20 en '30 van de 18de eeuw aan het Chinese hof een belangstelling ontstond voor voorwerpen die een geheel westers uiterlijk hadden en vervaardigd waren in een voor China grotendeels vreemde techniek.

Kort na de introductie in Peking werd deze techniek ook in Kanton op grote schaal toegepast. Terwijl stukken die geschilderd zijn in kleine, zorgvuldige toetsjes over het algemeen worden beschouwd als producten uit Peking, sluiten het Kantonese palet en de Kantonese penseelvoering van emails op koper sterk aan op het *famille rose* exportporselein uit die tijd. Royers plaques naar schilderijen van Pater passen op grond van de schildertechniek en onderwerpskeuze in principe in de groep van emails uit de Peking-werkplaatsen uit het tweede kwart van de 18de eeuw. Ze zijn echter ongeveer vijftig jaar later in Kanton gemaakt. De voorliefde voor exotische voorstellingen was blijven bestaan en in de loop van de 18de eeuw zijn werkplaatsen in Kanton moeiteloos de verfijnde Peking-stijl gaan kopiëren. Een belangrijke bron van informatie over de productie van dergelijke objecten in Kanton, vormt het onderzoek naar de tribuutgeschenken die het hof in Peking ontving van de Chinese autoriteiten in Kanton en de provincie Guangdong.³¹ Niet alleen buitenlanders in China moesten tribuut bren-

gen aan het keizerlijke hof, dat gold ook voor provincies in China. Door de bewaard gebleven administratie van de tribuutgeschenken te combineren met de nog steeds in het Paleis Museum bewaard gebleven objecten, bestaat er van een aantal voorwerpen nauwkeurige informatie over plaats en tijd van vervaardiging. Onder deze tribuutgeschenken zijn stukken beschilderd in emails op koper met geheel westerse voorstellingen en in een nauwkeurige 'Peking-stijl'.³² De voorliefde van de Qianlong-keizer (1736-1795) voor exotisme komt er duidelijk in naar voren. Naast voorwerpen uit Europa hadden ook de stukken die in Kanton in de Europese stijl werden vervaardigd, zijn liefde. De productie in Peking van voorwerpen in een westerse stijl was afgenomen. Europese missionarissen kregen steeds minder bewegingsvrijheid, zodat er ook minder Europese deskundigen waren om het werk in de keizerlijke werkplaatsen te leiden. De aanvoer vanuit Kanton compenseerde deze teruggang echter zonder moeite. In de Qianlong-tijd konden deze voorwerpen precieze navolgingen zijn van westerse voorbeelden, zoals de prenten van Filloeu, maar het konden ook vrijere verwerkingen zijn van onderdelen van westerse voorbeelden of van Europese beeldconventies tot geheel nieuwe kunstwerken.³³

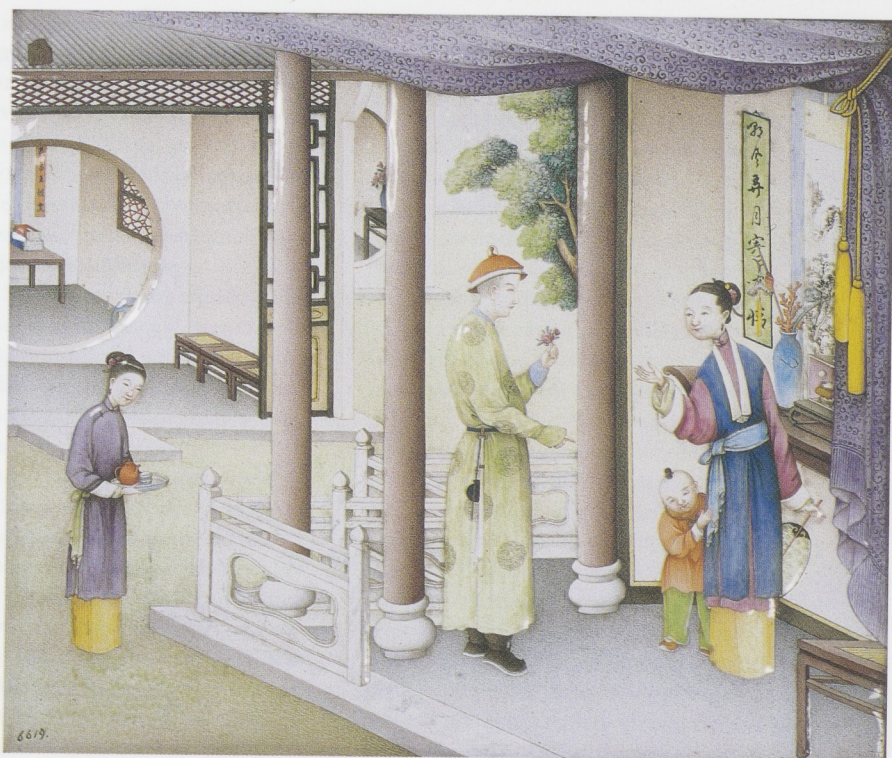
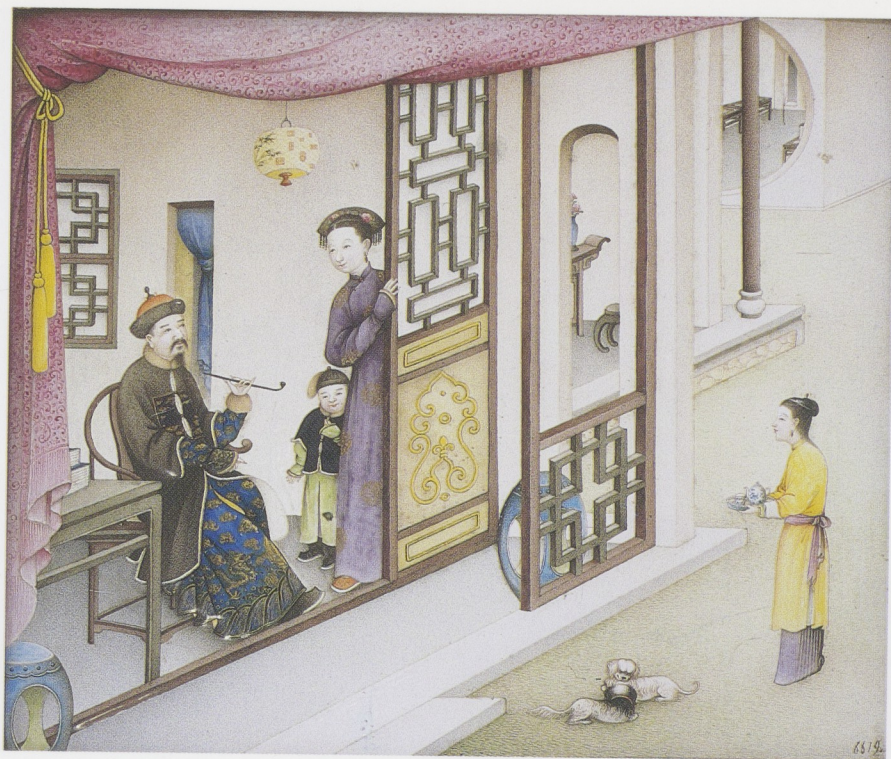
Royers collectie bevat nog zes plaques op koper met Chinese voorstellingen die niet zo makkelijk te duiden zijn, maar die wel duidelijk laten zien hoe er in de Chinese werkplaatsen inventief werd gespeeld met elementen uit de Europese beeldtradities. In het eerste paar zien we tweemaal vier personen in een Chinees huis: man, vrouw en kind en een dienaar die thee brengt (afb. 16 en 17). In de ene plaque zit een ambtenaar in wintertenu; hij wijst naar een vrouw die aan haar grote schoenen en haar brede haartooi duidelijk te herkennen is als Mandsjoe.³⁴ De Mandsjoes, een volk

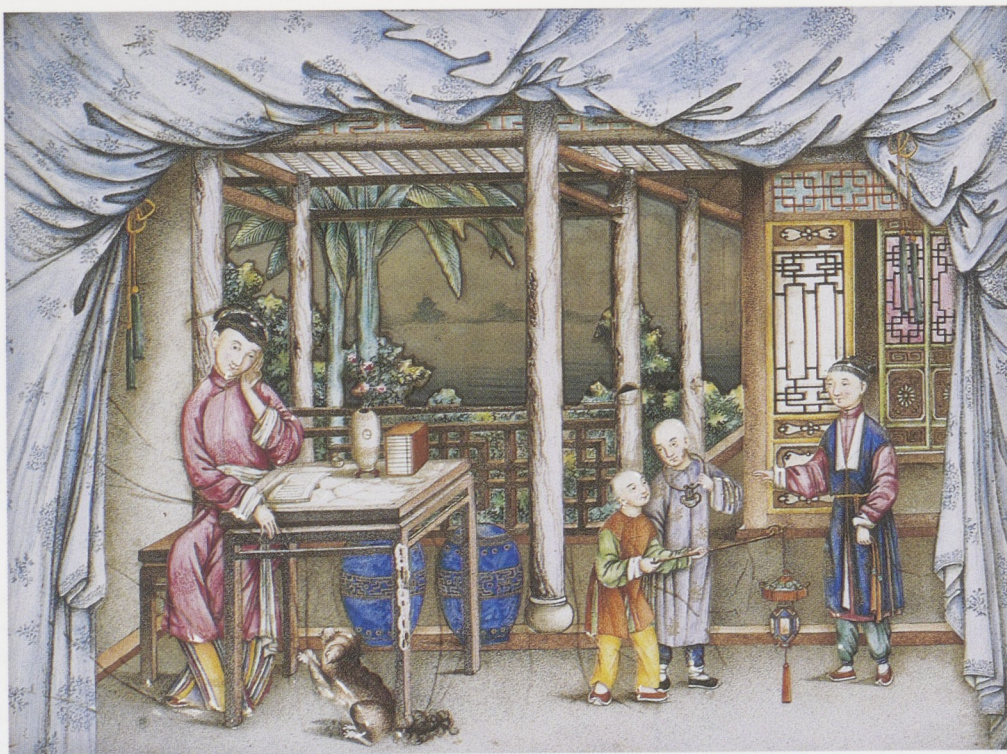
Afb. 16

Plaque, China, 1770-1790. Emails op koper, 44,5 x 52,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. AK-NM-6619-A.

Afb. 17

Plaque, China, 1770-1790. Emails op koper, 44,5 x 52,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. AK-NM-6619-B.





Afb. 18
Plaque, China, 1770-
1790. Emails op koper
en in de achtergrond
olieverf op papier,
37 x 48,5 cm. Rijks-
museum, Amsterdam,
inv.nr. AK-NM-6620-C.

afkomstig uit Mandsjoerije, hadden in 1644 de macht in China overgenomen en de Qing-dynastie gesticht; zij hadden gedurende de Qing-dynastie (tot 1912) een bevoorrechte positie in China. De twee hondjes op de voorgrond zijn een symbool van trouw. In de andere plaque is het zomer en hier wijst de man in een informeel zomertenu naar de vrouw in de dracht van een Han-Chinees, de oorspronkelijke bewoners van China. De gekalligrafeerde tekst achter de vrouw bevat zowel een toespeling op gevoelens van vriendschap als op onstandvastigheid.³⁵ We hebben dus te maken met twee tegenstellingen: winter ten opzichte van zomer en Mandsjoe ten opzichte van Han-Chinees. Beschouwen we deze plaques als producten voor de exportmarkt, dan sluiten zij het meeste aan bij schilderijen achter glas en bij export-waterverschilderingen op papier.³⁶ Toch vallen in deze vergelijkingen juist ook verschillen op.

Op achterglasschilderingen komen wel dikwijls genrevoorstellingen voor, maar meer dan bij deze koperen plaques het geval is, representeren zij het gedroomde beeld van China dat in Europa was ontstaan: bijvoorbeeld een man en vrouw samen aan de waterkant in een paradijselijke omgeving. Chinese werkplaatsen speelden in dergelijke gevallen zo goed in op de westerse smaak dat je zou kunnen spreken van een in China uitgevoerde chinoiserie.³⁷ De waterverschilderingen op papier zijn weliswaar natuurgetrouwer, maar ook in deze vergelijking vallen enkele belangrijke verschillen op. Genrevoorstellingen zijn hier juist zeldzaam; meestal bestaan de waterverschilderingen uit reeksen Chinezen in verschillende klederdrachten, waarbij de figuren geheel zijn losgemaakt uit hun omgeving, of brengen ze de productieprocessen van bekende Chinese producten in beeld. Voor Chinezen hadden de geëmailleerde



plaques uit Royers collectie zonder twijfel een erotische lading. Een inscriptie die, vrij opgevat, over onstandvastige liefde gaat, past daar goed bij. De wereld van man en vrouw was in China gescheiden en zo, samen in beeld gebracht, vormen deze afbeeldingen een aantrekkelijke pikanterie. Dergelijke voorstellingen waren niet geschikt om thuis op te hangen, maar wel passend voor een openbare uitgaansgelegenheid.

Opvallender dan de inhoud van de voorstelling is de in het oog springende manier waarop Europese schilderkunstige principes zijn toegepast. Zeer nadrukkelijk – hoewel niet helemaal juist – is gebruik gemaakt van lijnperspectief. De suggestie van diepte in de voorstelling wordt versterkt door de doorkijkjes in volgende vertrekken. Plasticiteit is weer bereikt door de figuren en belangrijkste architectuurelementen in reliëf in de koperplaat aan te brengen, en in een fijne

schildertoets de volumes van schaduw en te voorzien. Ook het gedrapeerde gordijn op de voorgrond versterkt de dieptewerking.³⁸

Het idee dat het bij deze plaques niet zozeer gaat om de inhoud van de voorstelling als wel om een demonstratie van de beheersing van de Europese manier om ruimte te suggereren, keert versterkt terug in de laatste vier plaques. Het eerste paar toont een lezende vrouw en een man die verschillende boeken onder handbereik heeft (afb. 18 en 19).³⁹ De vrouw gaat vergezeld van twee kinderen en een vrouwelijke bediende. Twee kraanvogels bij de man drukken een wens op lang leven uit; het kleine mannetje op de voorgrond is waarschijnlijk een bediende, evenals de twee vrouwen. Het andere tweetal toont in het ene geval op de voorgrond een mandarijn van de eerste orde in zijn winterkostuum (afb. 20). Dankzij de inscriptie op de lantaarn (*xun fu*) is het duidelijk

Afb. 19
Plaque, China, 1770-1790. Emails op koper en in de achtergrond olieverf op papier, 37 x 48,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. AK-NM-6620-B.



Afb. 20
 Plaque, China, 1770-
 1790. Emails op koper
 en in de achtergrond
 olieverf op papier,
 37 x 48,5 cm. Rijks-
 museum, Amsterdam,
 inv.nr. AK-NM-6620-A.



Afb. 21
 Plaque, China, 1770-
 1790. Emails op koper
 en in de achtergrond
 olieverf op papier,
 37 x 48,5 cm. Rijks-
 museum, Amsterdam,
 inv.nr. AK-NM-6620-D.

dat de mandarijn een gouverneur is. De tekst in zegelschrift op dezelfde lantaarn is nog niet ontcijferd. Volgens de tekst op de banderol links, is hij een net gearriveerde gast. De vertaling luidt: 'een welkomstmaaltijd voor een gast die van ver komt', waarop in kleinere karakters volgt: 'geschreven door de eigenaar van de Westelijke Tuin.'⁴⁰ Fazanten zijn een algemeen symbool voor de ambtenaar in overheidsdienst, maar ze komen ook voor in populaire verhalen over verleidelijke vrouwen en buitenechtelijke relaties.⁴¹ Op het pendant is een heer afgebeeld in een minder formeel zomertenu, samen met een Mandsoevrouw (afb. 21).

De emailschilder heeft in alle vier de plaques weer ruimschoots gebruik gemaakt van lijnperspectief, van de mogelijkheid volume te suggereren door het reliëf in de koperplaat en door het toepassen van schaduwen; het eerste paar is bovendien voorzien van bijzonder zware gordijnen op de voorgrond. Een nog vindingrijkere toevoeging aan dit repertoire van kunstgrepen om diepte te suggereren, is het openzagen van een deel van de koperplaat. Alle vier de plaques bevatten een uitzicht op een waterlandschap in de achtergrond; dit landschap is geschilderd op een stukje papier dat zichtbaar is doordat een venster uit de plaat is weggezaagd (afb. 22). Bij het uit de lijst nemen van een van de plaques bleek het waterlandschapje te zijn geschilderd op een dik stuk Chinees papier, voorzien van een laag lijm of doorschijnende lak, om te voorkomen dat de verf te snel in het papier zou trekken.⁴² Het papier is met stevige spijkers bevestigd op het houten paneel achter de koperplaat (afb. 23 en 24). In compositie is dit kleine landschapje weer geheel westers van opzet, met een horizon op ooghoogte van de hoofdpersonen in de plaque en met de vage kleuren van een atmosferisch perspectief. Het landschapje bleek uitgevoerd in olieverf, een wederom geheel Europese techniek,

die in Kanton omstreeks 1770 is geïntroduceerd. Voor degene die het vastspijkeren van dit landschapje voor zijn rekening nam, moet het een wonderlijk en moeilijk te begrijpen conterfeitsel zijn geweest. Aan de boven- en onderzijde zijn de karakters *shang* ('boven') en *di* ('onder') geschilderd, die moesten voorkomen dat het landschapje op zijn kop terecht kwam.

Afb. 22
Waterlandschap in de achtergrond, olieverf op papier, detail uit afb. 21.



Exotica voor China en Den Haag

Vergelijkbare plaques in emails op koper zijn schaars. Er bestaat een groepje van drie bekende stukken waarbij de voornaamste onderdelen van de voorstelling in reliëf zijn aangebracht.⁴³ In deze gevallen zijn het westerse voorstellingen, westerse personen in een landschap met Europese architectuurelementen. Van deze



Afb. 23a
Het houten paneel met het waterland-
schap achter de
plaque afgebeeld in
afb. 21.



Afb. 23b
Detail van afb. 23a.

plaques wordt aangenomen dat ze gemaakt zijn voor de Europese vertrekken van keizer Qianlong in Yuanmingyuan. Yuanmingyuan was het zomerpaleis van de Chinese keizers in de nabijheid van Peking. Het bestond uit een groot aantal paviljoens in een parkachtige omgeving. Een deel van de paviljoens was onder leiding van jezuïeten-kunstenaars, onder wie Giuseppe Castiglione (1688-1766), gebouwd in Europese stijl. Deze 'Europese' paviljoens danken hun faam vooral aan een prentserie die Chinese leerlingen van de jezuïeten ervan vervaardigden. Aangezien de decoraties van de ruimtes grotendeels in de periode 1747 tot 1759 tot stand kwamen, wordt deze datering ook voor de plaques aangehouden. Men veronderstelt dat ze na de plunderingen van het zomerpaleis (in 1860 en 1900), samen met een groot aantal andere kunstschaten, in het Westen terecht zijn gekomen. Vanwege het zeer Europese uiterlijk, gecombineerd met de relatief vroege datering, gaat men ervan uit dat ze onder leiding van Europese jezuïeten in Peking zijn gemaakt, hoewel Kanton als plaats van vervaardiging niet is uit te sluiten. Aan deze plaques is een aantal andere verwant, steeds met westerse voorstellingen en personen die, hoewel Europees



Afb. 24
Achterzijde van de
koperen plaat van de
plaque afgebeeld in
afb. 21.

gekleed, soms duidelijk Chinese trekken hebben.⁴⁴ Hieronder bevinden zich twee monumentale schermen in het Paleis Museum in Peking, die gerekend worden tot de tribuutgeschenken uit Kanton.⁴⁵ In het museum van de provincie Guangdong, de provincie waarin ook Kanton ligt, bevindt zich een groot paneel met een voorstelling van tribuut brengende Europeanen in een fantasielandschap. Dit zal zeker afkomstig zijn uit een Kantoneze werkplaats.⁴⁶ Geen van deze stukken hebben echter de uitsparingen in de koperplaat met het doorzicht op een op papier geschilderde achtergrond.

De enige andere bekende plaques in deze specifieke techniek is een paar dat op het moment in het bezit is van een Londense kunsthandelaar. Ze komen sterk met Royers plaques overeen en hebben vergelijkbare lijsten en formaten.⁴⁷

Bij de bespreking van de porseleinen plaques is al naar voren gebracht dat ze niet primair als exportproducten gezien moeten worden, maar als producten die 'voor de markt' werden gemaakt en vooral als rareiteiten voor Chinese kopers waren bestemd. Voor de plaques in emails op koper geldt dat des te sterker. Het onderzoek naar de tribuutgeschenken wijst daarop en ook

de aansluiting met de, grotere en vorstelijker, plaques die met Yuanmingyuan in verband worden gebracht, versterkt dit beeld. De voorliefde voor exotica zal niet tot het hof in Peking beperkt zijn gebleven, maar ook hebben gefloreerd onder de groeiende groep van welgesteld geworden Chinezen in Kanton. In een van de plaques is zelfs een aanwijzing te vinden dat dergelijke, op Europese wijze ingelijste schilderijen in een Chinees interieur werden opgehangen (afb. 20). Weliswaar betreft het een voorstelling van een bloeiende plant in Chinese stijl en niet een ingewikkelde en hybride voorstelling zoals hier aan de orde is, toch is de vorm goed herkenbaar.

Ten opzichte van de plaques voor Yuanmingyuan zijn Royers koperen plaques bescheidener, en daardoor voor een particuliere koper betaalbaar. Bovendien behoren vooral de laatste vier tot de 'volgende fase' in het werk van de Kantoneze emailschilders, waarin zij vrijelijk voorbeelden, technieken en opvattingen uit Oost en West combineerden tot een nieuw product. Het zijn Chinese variaties in het op bedrieglijke wijze nabootsen van de werkelijkheid in Europese stijl. Deze hybride stijl van de Kantoneze werkplaatsen is ook in veel producten in andere materialen terug te vinden

en wordt tegenwoordig meer dan voorheen gewaardeerd. Hetzelfde fenomeen – het verwerken van westerse voorbeelden en het na verloop van tijd opgaan daarvan in een eigen Chinees-westerse vormtaal – is ook opgemerkt in het werk van handwerkslieden in de buurt van Peking.⁴⁸ De route van de Verboden Stad naar Yuanmingyuan werd voor bijzondere gelegenheden voorzien van paviljoens, waarvan er een aantal in westerse stijl werd vormgegeven. De uitmonstering van de route was een grootse gebeurtenis die gedurende drie maanden alle handwerkslieden uit Peking en omgeving bezighield. Opdrachtgevers waren welgestelde Chinezen voor wie het van belang was een goede indruk te maken op de keizer. Blijkbaar bood een paviljoen in westerse stijl die mogelijkheid. Van de paviljoens zijn afbeeldingen bewaard uit de jaren 1752 en 1790 en deze laatste afbeeldingen gaan vergezeld van een toelichtende tekst. Als speciale attractie van de paviljoens ‘in de stijl van de Westelijke Oceaan (*xiyang*)’ worden de toepassing van het lineaire perspectief genoemd en de *trompe l’oeil*-grappen die ervoor zorgen ‘dat het oog tot in grote diepte in het paviljoen kan doordringen, een diepte waarnaar men wel kan kijken, maar waar men niet kan verkeren.’⁴⁹ Bij een vergelijking van afbeeldingen van de paviljoens uit 1752 en 1790 valt op dat in 1752 westerse voorbeelden nog nauwkeurig zijn nagevolgd, maar dat in 1790 westerse elementen nog maar moeilijk zijn te herkennen en met Chinese elementen zijn gecombineerd tot iets nieuws. Net als de paviljoens bij Peking uit 1790,

zijn ook Royers plaques interessante voorbeelden van deze hybride Chinese stijl uit het eind van de 18de eeuw. De opmerking over het *trompe l’oeil*-effect in de paviljoens geeft, door een Chinees verwoord, precies de essentie weer van Royers plaques met een opengewerkte achtergrond.

Voor de aanwezigheid van Royers koperen plaques in Nederland geldt dezelfde verklaring als voor de porseleinen plaques: ze zijn het resultaat van de pogingen die Royers contactpersonen in China, met name Carolus Wang, deden om bijzondere voorwerpen te kopen voor de Nederlandse verzamelaar. Wang keek met andere ogen dan de westerse kopers van Chinese souvenirartikelen. Hij had ongetwijfeld waardering voor die aspecten die de geëmailleerde plaques juist voor een Chinees aantrekkelijk maakten. De zeldzaamheid van dergelijke stukken in westerse collecties wijst erop dat de voorkeur van westerlingen vooral naar andere voorwerpen uitging. Al met al zijn Royers plaques door hun verzamelgeschiedenis boeiende getuigenissen van de relaties tussen Oost en West in het laatste kwart van de 18de eeuw. Chinese emailschilders verwerkten westerse voorbeelden en opvattingen om te voldoen aan een behoefte aan exotica onder Chinese klanten. Een Chinese agent die acht jaar in Europa had doorgebracht, kocht juist deze stukken voor de collectie van de Nederlandse geleerde Royer, die met behulp van zijn voorwerpen een beter beeld wilde verwerven van het ‘echte’ China.⁵⁰

NOTEN

* Met dank aan Christiaan Jörg en Ellen Uitzinger voor hun kritische lezing en suggesties, en aan Koos Kuiper voor de transcriptie en vertaling van de inscripties.

¹ De lijsten bestaan uit twee delen: het bovenste deel dat rondom de voorstelling in het zicht is, is

in verstek gezaagd; het onderste deel heeft een eenvoudige pen-en-gatverbinding.

² Voor ingelijste plaques, of plaques die zich door hun grote formaat duidelijk onderscheiden van de gangbaardere *furniture panels*, en van onderdelen van spatschermen of onderdelen van op koper geëmailleerde dozen: D. Howard en J. Ayers,

- China for the West; Chinese porcelain & other decorative arts for export illustrated from the Mottahedeh Collection*, Londen/New York 1978, deel 1, nr. 167, deel 2, nr. 657 (spiegelbeeldig naar een voorbeeldprent); F. en N. Hervouët en Y. Bruneau, *La Porcelaine des Compagnies des Indes à décor occidental*, Parijs 1986, nrs. 3.4 en 13.98, zie voorts noten 43-45. Incidenteel verschijnen exemplaren, alle met westerse voorstellingen, in de kunsthandel: Robert Hall, Londen (1997); Sotheby's New York (januari 2002); H. Blairman & Sons, Londen (1997).
- Bij een onderzoek naar Chinese rariteiten in een aanzienlijk aantal Nederlandse boedelbeschrijvingen en veilingcatalogi uit de 18de eeuw konden alleen in het bezit van Jacob Spex en de gewezen voc-dienaar Martin Wilhelm Hulle beschrijvingen gevonden worden die op Chinese plaques kunnen slaan. Spex (overl. 1776): *Twee Oost-indische Schilderytjes op steen*; Hulle (overl. 1796): *Chineese schilderyen op koper (...), Chineesche schilderijen waaronder (...) twee geëmailleerde*. Zie J. van Campen, *Vervolg op: De Haagse jurist Jean Theodore Royer (1737-1807) en zijn verzameling Chinese voorwerpen*, Amsterdam 2000, pp. 56 en 71.
- 3 J. van Campen, *De Haagse jurist Jean Theodore Royer (1737-1807) en zijn verzameling Chinese voorwerpen*, Hilversum 2000. Zes plaques op koper worden genoemd in de inventaris van de inboedel van Royers huis (zie p. 234) die gemaakt is na het overlijden van de weduwe Royer in 1814. Alle plaques staan vermeld in de aparte inventaris van Royers Chinese verzameling, die eveneens na het overlijden van de weduwe Royer werd gemaakt (zie pp. 322-323, nrs. 339-343 en 346-348). Alle plaques die in de inventaris worden vermeld, bevinden zich thans in de Rijksmuseumcollectie. De inventaris wordt bewaard in het Rijksarchief in Noord-Holland (Haarlem), archief Rijksmuseum, inv.nr. 865. Zie voor de plaques ook Van Campen *op.cit.* (noot 2), pp. 134-139. De titel van dit artikel is gebaseerd op beschrijving 339 in de inventaris van Royers verzameling.
 - 4 Brieven van Carolus Wang en Jean Paul Certon aan Royer, Rijksarchief in Noord-Holland, archief Rijksmuseum, inv.nrs. 949-950. Zie Van Campen, *op.cit.* (noot 3), pp. 76-82. In de brieven en notities worden de plaques zelf overigens helaas nooit genoemd.
 - 5 Howard en Ayers, *op.cit.* (noot 2), deel 1, nr. 280.
 - 6 Het zou zelfs mogelijk zijn om zo de voorstelling direct op de porseleinen plaat over te brengen; gezien de maten en het verschil in details tussen prent en plaat, is dat in dit geval niet gebeurd.
 - 7 Zie, behalve de verwijzing in noot 5, Hervouët en Bruneau, *op.cit.* (noot 2), pp. 74-77; In de collectie van Museum Het Prinsessehof in Leeuwarden bevindt zich een kopie met dit decor (NO 1087).
 - 8 Howard en Ayers. *op.cit.* (noot 2), deel 1, nr. 282a.
 - 9 C. Clunas, 'The West Chamber; a literary theme in Chinese porcelain decoration', *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 46 (1981-1982), pp. 69-86, vooral p. 82.
 - 10 'Your cart heads east./ my horse faces west', zie: Wang Shifu, *The Moon and the Zither; the story of the western wing*. Redactie en vertaling H. West en W.L. Idema, Berkeley etc. 1991, p. 354, boek 4-2/3.
 - 11 In beide plaques zijn kleine bladvormige cartouches met tekst te zien, zij zijn echter zo klein, dat de tekst nog niet met zekerheid ontcijferd kon worden. Waarschijnlijk is in de cartouche van afb. 5 ye (?) hua te lezen, 'wilde bloemen' (ye is slecht leesbaar). Op de gekalligrafeerde rol daar vlakbij: *chang zai lie jin*, 'constant in het uitstellen van schoonheden' (alle karakters zijn echter slecht leesbaar).
 - 12 Dromen worden op deze wijze weergegeven in Chinese houtsneden, zie bijvoorbeeld Yao Dajuin, 'The pleasure of Reading Drama', appendix 3 in Wang Shifu, *op.cit.* (noot 10), p. 449 en fig. 6.
 - 13 W.L. Idema, *De onthoofde feministe*, Amsterdam/Antwerpen 1999, pp. 440-441. Dit begint bij de 'Duistere Vrouwe van de Negende Hemel', die zowel een expert was in alle seksuele technieken als in de zwaardvechtkunst. Steeds wordt in deze literaire personages tot uitdrukking gebracht dat de vrouwelijke seksualiteit moet worden gezien als een moordend wapen.
 - 14 Vriendelijk meegedeeld door prof.dr. Craig Clunas, universiteit van Sussex. Een andere mogelijke verklaring voor de gelijkenis van de man in de paarse mantel met de student Zhang is dat de studio één stereotiep beeld voor 'de jonge man' gebruikte voor alle voorstellingen waarin hij voorkwam. Vriendelijke mededeling prof.dr. Christiaan Jörg.
 - 15 D. Ko. *Teachers of the Inner Chambers; women and culture in seventeenth-century China*, Stanford 1994 en S. Mann, *Precious records; women in China's long eighteenth century*, Stanford 1997.
 - 16 Ik meen hierin specifiek een rozenkrans te mogen herkennen en niet zomaar een willekeurig sieraad. Het object is (tweemaal) te opvallend in beeld gebracht – in een nadrukkelijk geopend laatje – om betekenisloos te zijn. De keuze voor het boeddhisme was voor vrouwen een duidelijk teken af te zien van de wereldse, met name ook seksuele geneugten, zie Mann, *op.cit.* (noot 15), p. 68.
 - 17 Het leven van deze dames van stand speelde zich af binnen de muren van het Chinese huis. Vooral spinnen, weven en borduren werden gezien als passende tijdsbestedingen, maar er werd zeker ook gelezen. Voor een beschrijving van het leven van de Chinese vrouw, zie Mann, *op.cit.* (noot 15), pp. 53-105. De plaques zouden eventueel een afbeelding van een roman kunnen zijn: *De Droom*

- van de Rode Kamer van Cao Xueqin (1715-1763) was zeer populair en speelt zich af in de vrouwenvertrekken van een rijke familie (er wordt in die roman door de personages veel gelezen), zie Idema, *op.cit.* (noot 13), p. 309.
- 18 De twee konijntjes met hun fantastische kooi zijn geen bekend symbool in de Chinese schilderkunst.
- 19 Mann, *op.cit.* (noot 15), pp. 121-142.
- 20 C.J.A. Jörg, *Porcelain and the Dutch China trade*, Den Haag 1982, pp. 64-71.
- 21 Royers circa 20.000 prenten werden gelegateerd aan de Universiteit Leiden (1814) en bevinden zich daar nu in het Prentenkabinet. Ze zijn helaas niet alle afzonderlijk beschreven en nu zijn ze niet meer als 'ex coll. Royer' te identificeren. De enige bron is een beschrijving van de portefeuilles, gemaakt kort na de overdracht van het legaat en bewaard in het Prentenkabinet. Hierbij vinden we 'gegraveerde en zwarte kunstplaten van Engelse en Fransen Meesters' (port. Qqq) en een portefeuille met prenten van (bedoeld kan ook zijn naar) onder anderen Pater (port. Eeee). Dit zegt echter niet veel. Royer had buitengewoon veel Franse grafiek en het zou opmerkelijker zijn als we de naam Pater niet zouden aantreffen. Zie voor Royers collectie prenten: E. Tholen, 'Het Museum van Fraaije Kunsten voor Academische Jongelingschap der Leidsche Hoogeschool', *Het Leidsche Prentenkabinet; de geschiedenis van de verzamelingen* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 9) Leiden/Baarn 1994, pp. 13-120 en Van Campen, *op.cit.* (noot 3), pp. 41-47.
- 22 Zie voor de vluchtigheid van Chinese kunst en kunsthandwerk C. Clunas, *Art in China* (Oxford History of Art), Oxford etc. 1997, met name hoofdstuk 5: 'Art in the Market Place' en aldaar p. 181.
- 23 Voorbeelden van tot Royers collectie behorende efemere souvenirs die onder Chinezen geliefd waren (maar niet het bewaren waard werden geacht), zijn de verpakkingen voor proefjes thee (nrs. 516-519 in Royers verzameling, zie Van Campen, *op.cit.* (noot 3), p. 339). Hetzelfde geldt voor de schilderijen van Guanyin (nr. 358, p. 324) en de 40 gezichten op paviljoens in Yuanmingyuan (nr. 364, p. 325). Het is voor het begrip van Royers collectie een boeiend gegeven dat Royer contact had met Wang, zeker geen tegenwoordiger van de bovenste culturele lagen van de Chinese maatschappij. Royers verzameling verschilt daardoor zeer van bijvoorbeeld de collectie Bertin die in Parijs in ongeveer dezelfde tijd werd samengesteld. Bertin had via Franse missionarissen in Peking contact met geleerde Chinezen, zie hiervoor J. Silvestre de Sacy en M. Antoine, *Henri Bertin; dans le sillage de la Chine (1720-1792)* (La Chine au temps des lumières I), Parijs 1970.
- 24 Vriendelijke mededeling Margot van Schinkel, restauratrice glas en keramiek, Rijksmuseum Amsterdam.
- 25 Cat.tent. M. Gillingham, *Chinese painted enamels*, Oxford, (Ashmolean Museum) 1978, p. 4.
- 26 *150 Jaar Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Koninklijke Bibliotheek, Koninklijk Penningkabinet; herdenkingstentoonstelling in het Mauritshuis 1966*, z.pl., z.j. [1966], nr. 371. Hier is de relatie met Pater reeds gelegd. De plaques zijn ook gepubliceerd in de catalogus van de belangrijke tentoonstelling van Chinese kunst in Londen in 1935: *Catalogue of the International Exhibition of Chinese Art 1935-1936*, Londen (Royal Academy of Arts) 1935, nr. 2180.
- 27 Gillingham, *op.cit.* (noot 25), pp. 6-7.
- 28 Voor voorbeelden van vroege stukken die niet zonder de instructies van Europeanen gemaakt kunnen zijn: R.E. Scott, *For the Imperial Court; Qing porcelain from the Percival David Foundation of Chinese Art*, New York etc. 1998, nr. 27 (pp. 88-89); M. Beurdeley en G. Raindre, *Qing porcelain, famille rose*, Londen 1987, p. 140; en vooral W.C. Fong en J.C.Y. Watt, *Possessing the past; treasures from the National Palace Museum*, Taipei 1996, pp. 509-519.
- 29 Bij de cloisonné-techniek worden de verschillende kleurvlakken onderling door koperdraden gescheiden; deze koperdraden zijn zichtbaar, vormen decoratieve patronen en zijn op die manier een belangrijk onderdeel van de decoratie.
- 30 N. Wood, *Chinese Glazes*, Londen 1998, pp. 240-243. Volgens Wood werd deze nieuwe stijl in China bekend als *fanglangcai*, de term die vanouds ook voor cloisonné emails werd gebruikt. Wood ziet hierin een aanwijzing voor de Chinese oorsprong van de techniek.
- 31 Yang Boda, *Tributes from Guangdong to the Qing court*, Hong Kong 1987; Wen Eang Cheong, *The Hong merchants of Canton; Chinese merchants in Sino-Western trade* (Nordic Institute of Asian Studies, monograph series 70), Richmond 1997, p. 281.
- 32 Boda, *op.cit.* (noot 31), helaas zijn geen plaques bekend; een exemplaar in het provinciale museum van Guangdong versterkt het vermoeden dat ze in Kanton werden gemaakt, zie noot 46.
- 33 Kee Il Choi heeft hierop herhaaldelijk gewezen. Zie bijvoorbeeld zijn 'Painting and porcelain: design sources for Hong bowls', in: C. Bloch (red.), *A tale of three cities, Canton, Shanghai & Hong Kong; papers delivered to a symposium held at Sotheby's Institute on 25th & 26th January 1997*, Londen 1997, pp. 38-68. Ellen Uitzinger beschrijft een dergelijke ontwikkeling voor de vormgeving van tijdelijke paviljoens in de directe omgeving van Peking. E. Uitzinger, 'For the man who has everything; western-style exotica in birthday celebrations at the court of Ch'ien-lung',

- in: L. Blussé en H.T. Zurndorfer (red.), *Conflict and accommodation in early modern East Asia; essays in honour of Erik Zürcher*, Leiden etc. 1993, pp. 216-239.
- 34 Het is nog niet mogelijk gebleken de zegels op de lampion te ontcijferen.
- 35 *Zhaoling* [?] *nongyue ji yao* [?] *qing*, 'In de ochtend gelast [?] de maan te bewonderen om gevoels van vriendschap aan toe te vertrouwen.' *Nongyue* is goed leesbaar, het is een andere uitdrukking voor *shangyue*, 'de maan bewonderen'. Dat gebeurt vooral op de vijftiende dag van de achtste maand, tijdens het midherfst-feest. *Zhaoling* is moeilijk leesbaar en niet geheel begrijpelijk, tenzij het verwijst naar de uitdrukking *zhaoling mugai*, 's morgens gelasten en 's avonds veranderen', een beeld van onstandvastigheid. Vriendelijke mededeling Koos Kuiper. De tekst in het vertrek in de achtergrond (links) is moeilijk te lezen: *Hua* [...] *yu* [...] *hua*, 'bloemen ... jade ... schilderen'.
- 36 P. van Dongen, 'Sensitive plates; nineteen Chinese Paintings on Glass from the End of the Eighteenth Century', *Archiv für Völkerkunde* 49 (1995), pp. 71-109, tevens verschenen als: *Gevoelige Platen, negentien Chinese achterglasschilderingen*, Sassenheim/Leiden, z.j.; C.L. Crossman, *The decorative arts of the China trade; paintings, furnishings and exotic curiosities*, Woodbridge 1991, pp. 173-202.
- 37 Chinoiserie is per definitie een westers product, gebaseerd op Chinese voorbeelden en bedoeld daarop te lijken, of een Chinese sfeer uit te stralen.
- 38 Dit beeldelement komt ook voor op volledig Chinese voorstellingen op Kangxi-porselein (zie bijvoorbeeld C.J.A. Jörg, *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum Amsterdam; the Ming and Qing dynasties*, Londen/Amsterdam 1997, nr. 79). Maar eveneens op de geheel op de westerse kopers toegesneden portretschilderkunst in Kanton vanaf de jaren '70 van de 18de eeuw, zie Crossman, *op.cit.* (noot 36), p. 34.
- 39 Omdat dit zo'n duidelijk paar is, lijkt me deze lezende vrouw zeker een eerbiedwaardige echtgenote en geen courtesane. Links op de plaque met de heer op zijn rustbank hangt een gekalligrafeerde tekst: *xiang congci fenwai ming*, 'de geur is vanaf nu bijzonder helder'. De kraanvogels, die zo nadrukkelijk in beeld zijn gebracht, zijn een bekend symbool voor lang leven.
- 40 *huan chen* (letterlijk: 'stof afspoelen'); in de kleinere karakters geheel links: *xi yuan zhuren ti*. Gas-tenverblijven lagen altijd aan de westzijde van een huis, vriendelijke mededeling Koos Kuiper. Het zegel is niet ontcijferd.
- 41 W. Eberhard, *A dictionary of Chinese symbols; hidden symbols in Chinese life and thought*, Londen/New York 1986. Williams citeert een bekend Chinees gedicht als illustratie van het gebruik van de fazant als beeld voor een geliefde. In Engelse vertaling luidt dat: 'Away the startled pheasant flies, / With lazy movement of his wings; / Borne was my heart's lord from my eyes- / what pain the separation brings'. C.A.S. Williams, *Outlines of Chinese symbols & art motives*, New York 1976 (heruitgave van de 3de herziene druk, Shanghai 1941).
- 42 Met dank aan Peter Poldervaart, papierrestaurator van het Rijksprentenkabinet, voor zijn opmerkingen over het papier.
- 43 R. Soame Jenyns en W. Watson, *Chinese Art; the minor arts, gold, silver, bronze, cloisonné, Cantonese enamel, lacquer, furniture, wood*, Fribourg 1963, nr. 112 (eveneens afgebeeld in *H. Blairman & Sons; furniture and works of art* (verkoopcatalogus), Londen 1997, pp. 2-3); cat.tent. D.S. Howard, *A Tale of Three Cities: Canton, Shanghai & Hong-kong; three centuries of Sino-British trade in the decorative arts*, Londen (Sotheby's Londen) 1997, nr. 201 en cat.tent. *Europa und die Kaiser von China*, Berlijn (Berliner Festspiele im Martin Gropius Bau), Berlijn 1985, nr. 7/25 (niet afgebeeld).
- 44 Gillingham, *op.cit.* (noot 25), nr. 118; verkoopcat. *Summer exhibition of Chinese art*, Londen (Spink) 1999, nr. 32.
- 45 Cat.tent. *La Cité interdite; vie publique et privée des empereurs de Chine (1644-1911)*, Parijs (Petit Palais) 1996, nrs. 115 en 116.
- 46 Cat.tent. *The Maritime Silk Route of Trade on the South China Sea*, Hong Kong (Hong Kong Museum of History i.s.m. het Guangzhou Museum en het Guangdong Museum) 1996, nr. 5.77. Met dank aan prof.dr. Christiaan Jörg voor deze verwijzing.
- 47 Vriendelijke mededeling Kee Il Choi, New York; de formaten komen overeen met Royers plaques in afb. 20 en 21.
- 48 Uitzinger, *op.cit.* (noot 33).
- 49 Uitzinger, *op.cit.* (noot 33), p. 221, mijn vrije interpretatie van haar fraaie vertaling van het Chinees: 'the eye penetrating layer upon layer of great depth (...) but one can gaze but not approach'.
- 50 Voor Royer zullen de afwegingen hoe Europese en Chinese ideeën in de afbeeldingen zijn verwerkt, geen rol van betekenis hebben gespeeld, evenmin als de vraag voor wie de plaques oorspronkelijk waren vervaardigd. Voor hem waren het ongetwijfeld – behalve zeer aantrekkelijke, decoratieve schilderingen – belangrijke bronnen van informatie over de verschillende soorten kleding van de Chinezen, het Chinese binnenhuis en de voorwerpen die Chinezen om zich heen verzaamden.