

INHOUD

- 3 LOUISE DE BLÉCOURT & MELLE VAN MAANEN,
i.s.m. GADIS FITRIANA PUTRI & YORI AKBAR SETYAWAN
Indonesische invloeden in het Scheepvaarthuis
- 19 ISABELLA NARDI
Rāgīnī or Queen? Portraits of Mughal Women in
the Canter Visscher Album
- 31 GUUS VAN ERP & WILLIAM SOUTHWORTH
Een bijzondere Javaanse bel van Theo Van Erp
- 40 PIETER ARIËNS KAPPERS
Aanwinst. Verwerving rolschildering Hashimoto Kansetsu
- 42 KARWING CHEUNG
De aanlegplaats bij de eendenkrooshut.
Tien albumbladen van Zhao Zuo
- 52 *Verzamelaars aan het woord*
John Kleinen en Mieke Schneider
- 54 LUCIEN VAN VALEN & ISABELLE GARACHON
De restauratieateliers. Nieuwe informatie over drie Chinese
muurschilderingen
- 61 ELINE VAN DEN BERG, DENISE CAMPBELL &
ANNECLAIRE VAN VEELLEN
Nederlandse collecties Aziatische keramiek online

*Louise de Blécourt en Melle van Maanen
in samenwerking met Gadis Fitriana Putri en Yori Akbar Setiyawan*

INDONESISCHE INVLOEDEN IN HET SCHEEPVAARTHUIS

Het Scheepvaarthuis aan de Prins Hendrikkade in Amsterdam, schuin tegenover het Centraal Station, is een icoon van de stad. De eerste bouwperiode vond plaats van 1913 tot 1916. In dat laatste jaar werd het kantoorgebouw betrokken door een zestal scheepvaartmaatschappijen; drie van die rederijen voeren naar en binnen Nederlands-Indië. Het was een prestigieuze opdracht die op de voet werd gevolgd in binnen- en buitenland. De architect Joan Melchior van der Meij (1878-1949) kreeg de opdracht het gebouw te ontwerpen, mede vanwege zijn onderzoek naar baksteenbouw tijdens zijn Prix de Rome-reizen (1907-1910).¹ Hij gaf het een geheel eigen stijl en uitstraling, en koos de zee en scheepvaart als verbindende hoofdthema's.

Het Scheepvaarthuis was het eerste gebouw dat het stempel 'Amsterdamse School' kreeg. Deze expressieve baksteenarchitectuur zou veel navolging krijgen. Verschillende kunsthistorici hebben gewezen op de Indonesische invloeden op deze stijl – vooral in het werk van Michel de Klerk (1884-1923),² een tijdgenoot en collega van Van der Meij die aan delen van het interieur en de decoraties meewerkte. In dat licht is het Scheepvaarthuis nog niet eerder bekeken. Hoe hebben de ontwerpers de Indonesische cultuur erin verwerkt?

De Eerste Wereldoorlog en het Scheepvaarthuis

Rond 1905 begon een periode van sterke groei van de rederijen. Naast pakketdiensten nam het passagiersvervoer steeds serieuzere vormen aan. Door de Eerste Wereldoorlog (1914-1918) veranderde er veel. Nederland was dan wel neutraal, maar lag ingeklemd tussen oorlogvoerende landen. Ook al zou je verwachten dat het land profiteerde van deze neutrale positie, toch liepen de lonen sterk terug, terwijl de vraag naar arbeid in de periode 1913-1918 juist toenam.³ Desondanks bood deze crisis de reders de mogelijkheid economisch sterk te groeien en zelfs te internationaliseren door de veranderingen die zij – soms noodgedwongen – doorvoerden.⁴ Vanwege alle risico's en schaarste op de wereldmarkt nam hun winst een grote vlucht. Hiervan werd een groot deel apart gezet, zodat de schade die in de oorlog was toegebracht aan de vloot erna kon worden hersteld. Daarnaast werd met behulp van dit vermogen een steunprogramma opgezet ter bevordering van de scheepvaart, welvaart en wetenschap in Nederlands-Indië en Nederland, om als groeiend bedrijf economisch én maatschappelijk bij te dragen.⁵ Ook werd begonnen met het ontwerp en de realisatie van het Scheepvaarthuis.

Vanaf het begin was het de bedoeling dat die in drie etappes zou plaatsvinden, maar uiteindelijk zijn slechts twee bouwdelen gerealiseerd. Het eerste was eind 1915 vrijwel gereed en werd op 1 mei 1916 officieel geopend. Het tweede kwam tot stand tussen 1926-1928. Het ontwerp van Van der Meij voor het derde bouwdeel was gereed in 1938, maar de gouden tijden waren voorbij, en na de Tweede Wereldoorlog kwam het niet meer van de grond.

De reders hadden voor de locatie van het kantoorpand hun oog laten vallen op het Waalseiland vanwege de historische betekenis van die plek. Hier was namelijk in 1595 de eerste Nederlandse expeditie naar het huidige Indonesië vertrokken onder leiding van Cornelis de Houtman. Kavel na kavel kochten de rederijen op om op deze historische grond hun prestigieuze kantoor te doen verrijzen. Naast deze historische verbinding met zeevaart en koloniale handel wilden de rederijen ook hun eigen verbindingen terugzien in hun bedrijfsverzamelgebouw.⁶ Meer specifiek wensten de rederijen 'in de buitenarchitectuur een aansluiting te krijgen aan de traditie onzer oude grachtenhuizen' en kozen ze daarom voor een 'dominerende baksteenbouw, echter in moderne vormen en niet al te sober van versiering'.⁷

Dit resulteerde in een voor Nederlandse begrippen exuberant gebouw, waaraan een decoratieprogramma ten grondslag ligt waarin – op ambachtelijke wijze – elementen uit de zee, zeevaartgeschiedenis en het Nederlandse koloniale verleden van de zeventiende eeuw verwerkt zijn.⁸ Daarbij ligt er veel nadruk op de Indonesische vormtaal en technieken. Zo zien we de toepassing van batik. Deze uitsparingstechniek op textiel is bijvoorbeeld te zien in de stoffering van een bronzen hanglamp waarvan de cirkelvormige rand versierd is met paradijsvogelmotieven (afb. 1). Op een andere wijze is batik zichtbaar in de gebrandschilderde glas-in-loodoverkapping van het centrale trappenhuis door Willem Bogtman (1882-1952). De batiktechniek is hier niet letterlijk, maar suggestief toegepast (afb. 2). Deze op batik geïnspireerde decoraties versterken het beeld en de sfeer die de kunstenaars van het Scheepvaarthuis wilden oproepen.

Theo Nieuwenhuis en de Beraadzaal

Theo Nieuwenhuis (1866-1951) kreeg de opdracht de interieurs te realiseren van de directievertrekken van de KNSM op de eerste etage en van de Grote Vergaderzaal op de derde etage van het Scheepvaarthuis, ook wel 'bestuurskamer' genoemd. Tegenwoordig heet deze de 'Beraadzaal'. Samen met Gerrit Dijsselhof (1866-1924) en Carel Adolf Lion Cachet (1864-1945) was Nieuwenhuis in 1898 een werkplaats begonnen die deel uitmaakte van de Amsterdamse kunsthandel E.J. Van Wisseling & Co.⁹ Vanaf 1906 bestierde enkel Nieuwenhuis deze werkplaats. Eind december 1913 stuurde de kunstenaar-ontwerper een schrijven met bijbehorende tekeningen naar de directies van het Scheepvaarthuis waarin hij zijn visie gaf op de inrichting van de Beraadzaal.¹⁰ Kennelijk bevielen zijn ideeën, want op 27 februari 1914 stuurde hij hun een begroting, die resulteerde in de opdracht.¹¹ Dat was maar goed ook, want door de verslechterde economische omstandigheden tijdens de Eerste Wereldoorlog liepen de orders aan de werkplaats terug. Er waren wel opdrachten, maar

Afb. 1
Maker onbekend,
hanglamp met paradijsvogelmotieven (op de rand) en gebatikte zijde, in een voormalige directiekamer van de KPM in het Scheepvaarthuis, 1915. Foto: Hessel Waalewijn



Afb. 2
Willem Bogtman,
detail van de gebrandschilderde glas-in-loodoverkapping van het centrale trappenhuis in het Scheepvaarthuis, waarin de batiktechniek is gesuggereerd, 1914-1915. Foto: Hessel Waalewijn



Afb. 3 (rechts)
 Theo Nieuwenhuis,
 wandpanelen van
 leer met gebatikte
 zeemotieven die
 ontleend zijn aan
 Ernst Haeckels
 boek *Kunstformen
 der Natur*, 1915,
 Beraadzaal van het
 Scheepvaarthuis. Foto:
 Hessel Waalewijn

al dat maatwerk met rijke versieringen was tijdrovend en kostbaar. Slechts sporadisch werden er bestellingen geplaatst, zo blijkt uit de correspondentie, boekhouding en verslagen van de firma uit die periode.¹² Het gevolg was dat er een klein team werkte, waarbij iedere werknemer meerdere specialismen beheerste.

Over het verloop rondom de opdracht voor het Scheepvaarthuis valt te lezen in de correspondentie tussen Nieuwenhuis en zijn vriend, de kunstenaar Willem Witsen (1860-1923). Nieuwenhuis schrijft dat hij bang is dat het voorlopig zijn laatste is: 'Door die oorlog is de schrik er zóo ingekomen, dat er in de eerste tien jaar wel niemand iets zal durven bestellen.'¹³ Voorjaar 1915 schreef hij Witsen over de slechter wordende verhoudingen met de firma Van Wisselingh & Co,¹⁴ en kort daarop over zijn vorderingen met de ontwerpen voor de Beraadzaal.¹⁵ Op 31 mei 1915 volgde er een hartenkreet, want de situatie werd steeds nijpender: 'Het is net of die schapen zoo geschrokken zijn dat hun haren niet meer groeien.'¹⁶

Toch voerde Nieuwenhuis zijn opdracht met veel zorg en aandacht uit. Zo werd in de Beraadzaal de batiktechniek toegepast op leer, een toepassing die zeer ongebruikelijk was voor dit materiaal. Op het meubelatelier van Van Wisselingh & Co was echter gedegen ervaring met batikken aanwezig en werd er veel mee geëxperimenteerd. Zo verkreeg Nieuwenhuis zijn patronen niet door ze met was af te dekken, maar juist door ze tussen waslijnen uit te sparen, waardoor lijnen en contouren scherper werden.¹⁷ Hierbij mocht de afgedekte waslaag niet barsten. Op het plafond van de hoofd-directiekamer van de KNSM paste Nieuwenhuis deze techniek toe op verguld perkament,¹⁸ wat, net als op leer, in die tijd geheel nieuw was in Nederland.¹⁹ Op de wandpanelen van leer die de wandkast omlijsten, zijn zeemotieven verwerkt uit het boek *Kunstformen der Natur* (1899-1904) van Ernst Haeckel (1834-1919) (afb. 3). Deze zeemotieven heeft Nieuwenhuis zowel toegepast in de Beraadzaal als in de directievertrekken van de KNSM. Het standaardwerk van Haeckel diende ook als inspiratiebron voor decoraties in andere vertrekken van het Scheepvaarthuis, maar daar werden deze veelal in een eigen vormtaal gegoten en niet letterlijk overgenomen, zoals Nieuwenhuis deed.

Het houtsnijwerk van de Beraadzaal verdient eveneens onze aandacht. Er zijn verschillende soorten tropisch hardhout voor gebruikt, zoals ebbenhout van Makassar, Cubaans mahonie en coromandelhout. Het harde Makassar-ebben voor de lambriseringen is moeilijk te bewerken, en het zal dan ook betrekkelijk veel tijd hebben gekost om ze te voorzien van versieringen. Boterenbrood en Prang stellen dat de lambriseringen bewerkt zijn door speciaal hiervoor naar Nederland gehaalde vaklieden uit Nederlands-Indië, die er meer dan een jaar aan gewerkt zouden hebben. Dit blijkt echter niet uit de door hen aangehaalde bron.²⁰ Ook op de passagierslijsten van de SMN zijn geen houtbewerkers uit Nederlands-Indië aangetroffen, terwijl deze lijsten nauwkeurig zijn bijgehouden.²¹ De slechte economische situatie van Van Wisselingh & Co en de ontwrichting van de scheepvaart in de Eerste Wereldoorlog, maken dit bovendien weinig aannemelijk. Waarschijnlijker is dat de meubelmakers van Van Wisselingh & Co zelf over voldoende technische en artistieke vaardigheden beschikten om het hardhout te bewerken. Zij vervaardigden



Afb. 4 (links)
Carel Lion Cachet,
gebrandschilderd
glas-in-loodraam voor
de SMN op de tweede
verdieping van het
Scheepvaarthuis,
1920. Foto: Hessel
Waalewijn



immers al jaren voor klanten bewerkt meubilair van tropisch hardhout.²² Volgens Koopmans heeft beeldhouwer Gerard Hoppen (1885-1959) aan het snijwerk van deze vergaderzaal meegewerkt, vermoedelijk aan de rijker geornamenteerde onderdelen.²³

Boven de vier deuren in de Beraadzaal zijn uit hout gesneden voorstellingen te zien van het laden en lossen van schepen, opslaan van goederen, sawah-bebouwning en werkzaamheden op koffie- en theeplantages. Deze vier panelen zijn ontworpen door Nieuwenhuis en, in een vrije bewerking, uitgevoerd door John Rådecker (1885-1956) in opdracht van de meubelwerkplaats, zo vermeldt Nieuwenhuis in een brief van 19 september 1931.²⁴ Daarin schrijft hij verder dat alles, behalve de verwerkte materialen, van Hollands fabricaat is en onder zijn leiding is vervaardigd in de werkplaats van Van Wisselingh & Co. Van vermelding van Indonesische houtsnijders geen spoor.

De rest van de lambriseringen heeft de maritieme en koloniale geschiedenis en het verbindende zeeleven als thema. Afgebeeld zijn bijvoorbeeld het West-Indisch pakhuis aan het 's-Gravenhekje (het vroegere Oost-Indisch Huis) en bekende zeevaartreizen, zoals die van Columbus in 1492, de 'eerste schipvaart' naar Indië in 1595 en de reis om Straat van Magalhaen in 1598. Links en rechts van de klok aan de noordwestwand zijn de wapens van Batavia en Paramaribo geplaatst. Kortom, de reders werden als zij hier gezamenlijk vergaderden omringd door tal van kunstuitingen en ornamenten die herinneren aan de Nederlandse maritieme en koloniale geschiedenis.

Verborgen bronnen in een glas-in-loodraam

Op de tweede verdieping van het Scheepvaarthuis bevonden zich de loketten van de Stoomvaart-Maatschappij Nederland (SMN) – een rederij die op voormalig Nederlands-Indië voer. Deze rederij liet hier een drieluik van gebrandschilderde glas-in-loodramen plaatsen. Ze zijn ontworpen door Lion Cachet, die ook veel interieurs ontwierp voor de passagiersschepen van de rederij.²⁵ Het drieluik werd in 1920 geplaatst ter ere van het 50-jarig bestaan van de SMN. Op het middelste raam staat de VOC-vesting Fort Batavia afgebeeld. Het linker raam verbeeldt het stoomschip 'Jan Pieterszoon Coen' te Sabang, destijds beschouwd als het meest prestigieuze schip van de SMN. Hier presenteerde de rederij zich duidelijk als erflater van de VOC. In dit artikel richten we de aandacht echter speciaal op het rechterraam, dat is gewijd aan de kunstvormen uit de Indonesische archipel (afb. 4). Het ontwerp van dit raam, en de bronnen waarop het is gebaseerd, geven inzicht in de koloniale blik van Nederlandse kunstenaars op de cultuur van voormalig Nederlands-Indië.

Op dit raam zijn zowel Balinese als oud-Javaanse voorstellingen en voorwerpen afgebeeld. Zo zien we koperen en zilveren objecten uit de hindoe-boeddhistische periode van Java (van ca. de achtste tot de zestiende eeuw), zoals een hanglamp met een wajangfiguur linksonder (zie afb. 5 voor een overeenkomstige hanglamp),²⁶ medaillons (midden onder)²⁷ en octogonale vazen (midden boven). Bovenaan is een gekleurde kaart van de Indonesische archipel bovenop een witte kaart van Europa



Afb. 5 (links)
Indo-Javaanse hang-
lamp met widadari-
voorstelling, brons,
Java, ca. 750-1550,
Nationaal Museum
van Wereldculturen
(inv.nr. TM-2960-111)

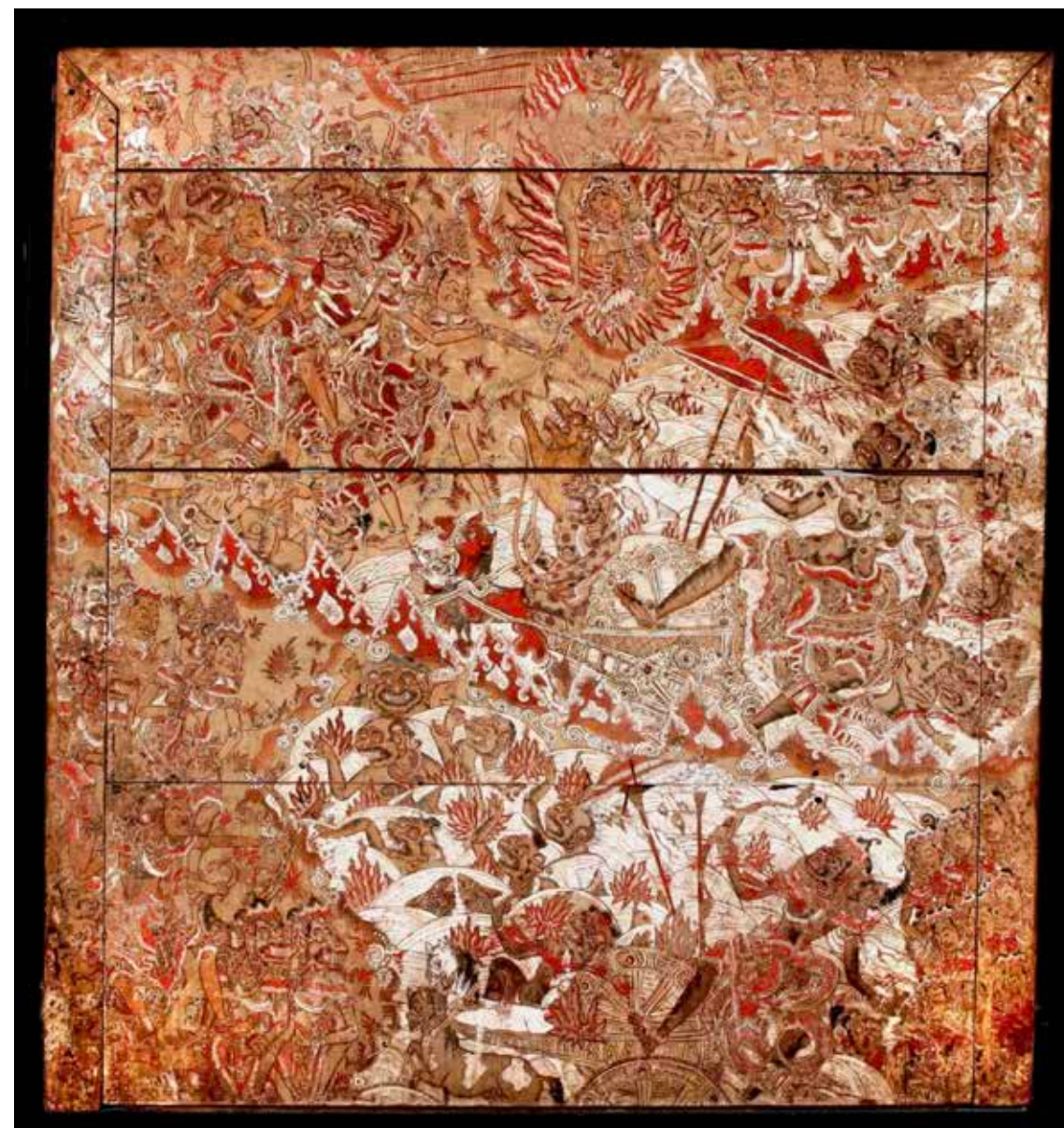
Afb. 6 (rechts)
Carel Lion Cachet,
onuitgevoerd ont-
werp voor een ge-
brandschilderd glas-in-
loodraam voor de SMN,
ca. 1920, Nationaal
Archief, Den Haag

gelegd, waarmee de eenheid en grootte van de Nederlandse kolonie worden uitgedrukt.²⁸ In een eerder ontwerp van het raam had Lion Cachet aanvankelijk in het midden een andere voorstelling ingetekend, zoals blijkt uit een foto die daarvan bewaard is gebleven (afb. 6).²⁹

Het gerealiseerde venster verbeeldt de Ramayana ('de levensloop van Rama'), een van de belangrijkste heldendichten uit het hindoeïsme. Daarin wordt Sita, de vrouw van prins Rama, ontvoerd door de demon Rawana, waarna een reddingsmissie volgt en de strijd losbarst. Net als in de wajangtraditie staan links de krachten van het goede afgebeeld (Rama) en rechts die van het kwade (Rawana). De episodes op het raam tonen de eindstrijd van het epos. Rama is afgebeeld met boog en brandende pijl of *agnyastra*, die hij afvuurt op Rawana. Bovenaan laat Sita zich verbranden als bewijs van haar trouw aan Rama. Rechtsonder rijdt Indrajit, zoon van Rawana, in een strijdswagen. Hij wordt met een pijl in het hart getroffen door Laksmana, de halfbroer van Rama.

De episodes uit de Ramayana zijn hier afgebeeld in Kamasan stijl (*gaya Kamasan*). Aangenomen wordt dat deze stijl ontstaan is aan het hof van het Oost-Javaanse rijk van de Majapahit (dertiende t/m zestiende eeuw) en aan het eind van vijftiende eeuw naar Bali kwam. De stijl dankt zijn naam aan de plaats Kamasan, die tot in het begin van de twintigste eeuw een centrale plaats innam in het culturele leven van Bali.³⁰

Hoewel Lion Cachet belangstelling had voor Aziatische kunst en technieken, en zelfs Indo-Javaanse motieven toepaste, is de voorstelling op het raam in het Scheepvaarthuis niet ontsproten aan zijn eigen



Afb. 7
Hoofdeind van een
slaapplaats (*parba*),
beschilderd met scènes
uit de Ramayana, hout,
h. 159, b. 148, d. 5 cm,
Tabanan, Bali, ca. 1850,
Nationaal Museum
van Wereldculturen
(inv.nr. RV-1586-33)

fantasie.³¹ Net zoals Nieuwenhuis uit Haeckels *Kunstformen* kopieerde, greep Lion Cachet voor de decoraties op het raam terug op een al bestaande bron, in dit geval een voorstelling op een uit het paleis van Tabanan afkomstige *parba*: een beschilderd houten paneel uit de koninklijke slaapvertrekken. Momenteel bevindt deze *parba* zich in de collectie van de Stichting Nationaal Museum van Wereldculturen (afb. 7).³²

De herkomstgeschiedenis van de *parba* is te reconstrueren en is veelzeggend. In 1907 werd dit exemplaar, samen met een tweede *parba* uit Tabanan, aangekocht door het Rijks Etnografisch Museum in Leiden, het tegenwoordige Museum Volkenkunde.³³ Aan deze transactie kleef een gewelddadige verwervingsgeschiedenis. Het feit dat de twee panelen

zich in Nederland bevinden, is namelijk het directe gevolg van de onderwerping van de Zuid-Balinese vorsten tijdens de Zesde Militaire Expeditie in 1906, in Indonesië de Badung Puputan genoemd.³⁴ De Nederlandse imperialistische politiek zette rond de eeuwwisseling steeds meer druk op de nog onafhankelijke staten van Zuid-Bali. Gouverneur-generaal J.B. van Heutsz greep zijn kans om de militaire expeditie op touw te zetten na een conflict met de radja van Badung over een geplunderd Chinees scheepswrak.³⁵ Op 14 september 1906 verschenen voor de kust van Sanur twee Nederlandse gevechtsschepen en vijf bemanningsschepen. De bemanningsschepen werden nota bene geleverd door de Koninklijke Pakketvaart Maatschappij (KPM), een dochtermaatschappij van de SMN.³⁶ Kort daarna barstte het offensief los. Na hevige bombardementen en de landing van een troepenmacht, werd na enkele dagen eerst de *puri* van Denpasar, de hoofdstad van Badung, ingenomen. Daarbij kwamen de vorstelijke familie en meer dan duizend volgelingen om het leven in *puputan*. Deze rituele eindstrijd, die uitmondde in een uit eerbewoud gemotiveerde zelfmoord, was voor de Balinezen een teken van onverschrokkenheid.³⁷ Na de inname van Badung volgde die van Tabanan. Toen radja Gusti Ngurah zich had overgegeven om zijn volk te sparen, pleegde deze samen met zijn zoon in gevangenschap eveneens zelfmoord uit eerbewoud. Net als de *puri* van Denpasar werd toen ook die van Tabanan grotendeels geplunderd en vernield. De inboedel werd geveild.³⁸

Hier komt de tussenpersoon bij de aankoop van de *parba* in beeld: de kunstenaar Wijnand Nieuwenkamp (1874-1950). Nieuwenkamp maakte meerdere reizen door de Indonesische archipel en werd vooral gegrepen door Bali. Hij was in 1906 op 'verzamelreis' en deed verslag van de militaire expeditie naar Bali. Daarin liet hij zich kritisch uit over het Nederlandse militaire optreden, dat duizenden Balinezen het leven had gekost.³⁹ Tegelijkertijd nam Nieuwenkamp uit de veroverde paleizen een groot aantal cultuurgoederen mee. Hieronder bevonden zich de twee *parba's*, die hij na de overgave op een veiling kocht en in 1907 doorverkocht aan het al genoemde Leids Etnografisch Museum.⁴⁰ De *parba* die Lion Cachet kopieerde op het raam in het Scheepvaarhuis blijkt dus oorlogsbuit te zijn.

Via deze connectie met Nieuwenkamp komen we nog meer te weten over het jubileumraam voor de SMN. In de bovenhoeken staan namelijk twee Balinese dubbele ikat-weefsels afgebeeld, die zijn gekopieerd van tekeningen van Nieuwenkamp (afb. 8).⁴¹ Dat Lion Cachet zich voor het SMN-raam een paar maal baseerde op het werk van Nieuwenkamp, of op door hem naar Nederland meegenomen voorwerpen, laat zien hoe belangrijk Nieuwenkamps rol was bij het overbrengen van de Balinese materiële cultuur. De collectie Nieuwenkamp is in de periode voor 1920 meerdere malen in Nederland geëxposeerd. Er waren dus genoeg gelegenheden waarop Lion Cachet er kennis van heeft kunnen nemen.⁴² Diens keuze om Balinese bronnen te gebruiken in zijn ontwerp, sloot aan bij de groeiende Nederlandse belangstelling voor het eiland. Die belangstelling volgde de verklaring van Nederlandse archeologen en antropologen dat de Balinese cultuur was voortgekomen uit de hindoe-boeddhistische rijken van Java, in het bijzonder die van de Majapahit.⁴³ Dat kan verklaren waarom Lion Cachet, behalve Balinese, ook Javaanse

Afb. 8
Wijnand Nieuwenkamp, tekeningen van Balinese dubbele ikats met wajangfiguren en Visnu en Garuda, resp. 1904 en ongedateerd, collectie Stichting W.O.J. Nieuwenkamp



hindoe-boeddhistische voorwerpen heeft weergegeven in het glas-inloodraam. Tezamen vertegenwoordigden ze de 'verheven' antieke cultuur van de Indonesische archipel.

Deze visie – Bali als voortzetting van de hindoe-boeddhistische rijken van Java – is al te vinden in de tentoonstelling *Oud-Javaans en hedendaagsch Balisch Hindoeïsme*, die in 1915 werd gehouden in het Stedelijk Museum in Amsterdam.⁴⁴ In het kader van deze tentoonstelling hield Lion Cachet een introductielesing voor Genootschap Architectura et Amicitia. Een maand later werden de leden door samensteller Johan van Eerde (1871-1936) – de directeur van het Koloniaal Instituut dat de tentoonstelling organiseerde – in het Stedelijk zelf rondgeleid.⁴⁵ Recent vervaardigde Balinese objecten stonden er opgesteld tussen 'klassieke' hindoe-boeddhistische voorwerpen uit Java. Het schiep een beeld van de Balinese cultuur als erfgenaam van de hindoe-Javaanse beschaving van weleer.

De hindoe en hindoe-boeddhistische materiële cultuur werd door Nederlanders veelal hoger gewaardeerd dan de islamitische – een fenomeen waarop Mirjam Shatanawi onlangs heeft gewezen.⁴⁶ In de reeds genoemde lezing, opgetekend in het tijdschrift *Architectura*, stelt Lion Cachet dan ook dat Java zijn beschaving dankte aan de komst van de hindoe-cultuur uit India. Die werd gezien als het 'wezen' van de Javaanse cultuur en daarom van groter belang geacht.⁴⁷

Deze hiërarchie in waardering komt ook tot uiting aan de buitenkant van het gebouw. Van der Meij ontwierp hiervoor namelijk in opdracht van de Java-China-Japan Lijn een beeldhouwwerk waarin Java wordt gesymboliseerd door een Boeddhabeeld gezeten in een stoepa (afb. 9),⁴⁸ dat Hildo Krop (1884-1970) een aantal malen uit steen heeft gehakt. Ook in deze sculpturen wordt Java – dan al eeuwen overwegend islamitisch – gesymboliseerd door en vereenzelvigd met het hindoe-boeddhistische verleden.



Afb. 9
Joan van der Meij
(ontwerp), Hildo Krop
(uitvoering), een van
de reliëfs met een
zittende Boeddha
(Java), Chinese draak
(China) en Chrysant
(Japan) op de gevel van
het Scheepvaarthuis,
gemaakt in opdracht
van de Java-China-
Japan Lijn (JCJL),
1913-1914. Foto:
Marcel Westhoff

De Balinese dubbele ikats, de bronzen olielamp, vazen en medaillons in het jubileumraam drukken, naast de dominante Nederlandse waardering voor het hindoe-boeddhistische erfgoed, ook de grote waardering uit voor traditioneel handwerk. Die kon, mede door de industrialisatie en massaproductie, op bijval rekenen bij kunstenaars van de Nieuwe Kunst en de Amsterdamse School. De kaart met de Indonesische archipel over Europa maakt duidelijk dat men vond dat de bescherming van het Indonesische erfgoed onder Nederlandse auspiciën diende te gebeuren – een gedachte die voortkwam uit de ‘ethische politiek’, het koloniale beschavingsoffensief.⁴⁹ Dat de centrale voorstelling van het jubileumraam is gebaseerd op de geroofde *parba* uit de Bali-expeditie werpt bovendien nieuw licht op het ontstaan van de kunst in het Scheepvaarthuis. Achter

de schoonheid ervan gaat een geschiedenis van koloniaal geweld schuil. Hoewel er destijds uitgebreid én kritisch verslag werd gedaan van de Bali-expeditie, is er toen waarschijnlijk geen verband gelegd met de gewelddadige verwerving van de *parba* als bron voor het raam, laat staan dat het verband werd geïmagineerd. Daarmee is de herkomstgeschiedenis van de *parba* een pijnlijke weerspiegeling van de koloniale machtsverhoudingen.

Tot slot

De veelheid van uiteenlopende Indonesische invloeden in het Scheepvaarthuis laat zien dat kunst nooit in een vacuüm ontstaat. Hierdoor zijn we tevens geneigd vraagtekens te plaatsen bij de manier waarop we vandaag de dag de Nieuwe Kunst en de Amsterdamse School waarderen als *Nederlandse kunst- en architectuurbewegingen* of als ‘Dutch design’.⁵⁰ Want wanneer is iets precies ‘Nederlands’? En wie beschouwen we als ‘de’ maker wanneer kunstvormen worden overgenomen of gekopieerd in een koloniale context? De kunstenaars die het gebouw vormgaven, gebruikten naast Europese stijlen ook eeuwenoude technieken, symbolen en verhalen afkomstig uit de Indonesische archipel. Dat die voorhanden waren en werden gewaardeerd, had alles te maken met de Nederlandse overheersing in Indonesië, dat beschouwd werd als Nederlands bezit. Ook die maritieme en koloniale geschiedenis heeft daarom een prominente plaats in het decoratieprogramma van het Scheepvaarthuis. Schoonheid en kolonialisme: ze gaan er hand-in-hand.

- *Louise de Blécourt is conservator van de Amrâth Collectie, waarvan het merendeel zich bevindt in Grand Hotel Amrâth Amsterdam dat gevestigd is in het Scheepvaarthuis. Recentelijk bracht zij, samen met Jon de Jong en Willem van Gulik, het boek ‘De Twaalf uit het Oosten. De Aziatische dierenriem in karakters en prenten’ uit.*
- *Melle van Maanen is historicus. Hij werkt als zelfstandig onderzoeker en schrijft vooral over koloniale geschiedenis, erfgoed en architectuur. Hij is tevens curator bij Museum Het Schip, waar hij de tentoonstelling ‘Indonesië en de Amsterdamse School’ samenstelde. Melle studeerde Heritage and Memory Studies aan de Universiteit van Amsterdam en de Università di Bologna, en Colonial and Global History aan de Universiteit Leiden.*

In samenwerking met:

- *Gadis Fitriana Putri is een onafhankelijke conservator en onderzoeker met interesses in de technische kunstgeschiedenis van de moderne Zuidoost-Aziatische schilderkunst en materiële cultuur, alsmede in dekoloniale praktijk en onderwijs. Ze studeerde Cultural Materials Conservation aan de University of Melbourne. Recentelijk was Gadis research associate bij het Netherlands Institute for Conservation+Art+Science+, dat wordt gefinancierd door The Mellon Foundation.*
- *Yori Akbar Setiyawan studeerde archeologie aan de Universitas Gadjah Mada in Yogyakarta. Hij is geïnteresseerd in de oude geschiedenis van Indonesië en richt zich daarbij vooral op antieke Javaanse inscripties uit de negende en tiende eeuw.*

Nationaal Archief, Den Haag, Stoomvaart Maatschappij Nederland (SMN), NL-HaNA, SMN, 2.20.23
 Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Architectenbureau Van Gendt & Zonen / Archief (GEND)
 Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), Den Haag, Archief Firma E.J. van Wisselingh & Co, NL-HaRKD-0005

LITERATUUR

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londen 2016
 Bloembergen, Marieke, *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*, Amsterdam 2002
 Bloembergen, Marieke, en Martijn Eickhoff, *The Politics of Heritage in Indonesia: A Cultural History*, Cambridge/New York 2022
 Boer, M.G. de,
 - *Gedenkboek der Stoomvaart Maatschappij Nederland 1870-1920*, Amsterdam 1920
 - *Geschiedenis der Amsterdamse Stoomvaart Maatschappij*, tweede deel, 2^e stuk, Amsterdam 1922
 Bois (red.), Machteld de, *C.A. Lion Cachet, 1864-1945*, Assen/Rotterdam, 1994
 Boterenbrood, Helen, en Jürgen Prang, *Van der Mey en het Scheepvaarthuis*, Den Haag 1989
 Brinkgreve, Francine,
 - 'W.O.J. Nieuwenkamp and his royal lion offering-box', in: Natasha Reichle (red.), *Bali: Art, Ritual, Performance*, San Francisco 2011, p. 117-131
 - 'Painted wooden panel (parba) from a pavilion, approx. 1800-1900', in: Natasha Reichle (red.), *Bali: Art, Ritual, Performance*, San Francisco 2011, p. 225-228
 Brugmans, Izaak Johannes, *Van Chinavaart tot oceaavaart. De Java-China-Japan-lijn - Koninklijke Java-China-Pakketvaart Lijnen, 1902-1952*, Amsterdam 1952
 Buikema, Rosemarie, en Maaïke Meijer (red.), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980*, Den Haag 2003
 Burkom, Frans van, 'Rijkdom en eeuwigdurende gelukzaligheid. Michel de Klerk als utopist', *Eigenbouwer. Tijdschrift voor de goede smaak* (2016), nr. 5, p. 2-27
 Campbell, Sibhan, 'Kamasan Art in Museum Collections. "Entangled" Histories or Art Collecting in Bali', in: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 170 (2014), nr. 2/3, p. 250-280
 Drieënhuizen, Caroline A., 'De kunst van het verzamelen. Koloniale verzamelaars en de vvak', in: *Aziatische Kunst* 41 (2011), nr. 3, p. 2-15
 Eerde, Johan Christiaan van, *Gids voor de tentoonstelling betreffende Oud-Javaansch en hedendaagsch Balisch Hindoeïsme*, Amsterdam 1915
 Groot, Marjan, 'The Wolfsonian-FIU in Miami Beach and Modern Dutch Design', in: *design / geschiedenis*, 2017; zie <https://www.designhistory.nl/2017/the-wolfsonian-fiu-in-miami-beach-and-modern-dutch-design/>
 Hagen, Piet, *Koloniale oorlogen in Indonesië. Vijf eeuwen verzet tegen vreemde overheersing*, Amsterdam 2018
 Heijbroek, J.F., en E.L. Wouthuysen, *Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons, 1838-heden*, Zwolle 1999
 Hoek, Anne-Lot, *De strijd om Bali. Imperialisme, verzet en onafhankelijkheid 1846-1950*, Amsterdam 2022
 Juynboll, Hendrik Herman, *Catalogus 's Rijks Ethnographisch Museum*, dl. VII, Leiden 1912

Klemann, Hein, 'Ontwikkeling door isolement. De Nederlandse economie 1914-1918', in: Martin Kraaijestein en Paul Schulten (red.), *Wankel evenwicht. Neutraal Nederland en de Eerste Wereldoorlog*, Rotterdam 2007, p. 271-309
 Koopmans, Ype, *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*, Arnhem 1997
 Kruidenier, Michiel, en Paul Smeets, *Joan Melchior van der Meij, architect. Pionier van de Amsterdamse School*, Rotterdam 2014
 Kruidenier, Michiel, en Paul Smeets (red.), *Joan Melchior van der Meij. De Prix de Rome-reizen van een Amsterdamse School-architect (1907-1019)*, Nijmegen 2016
 Nieuwenkamp, Wijnand Otto Jan,
 - *Bali en Lombok*, Edam 1910
 - *Zwerftochten op Bali*, Edam 1922
 - *Bouwkunst van Bali*, Den Haag 1926
 Olyslager, Hanneke,
 - 'Indische invloed op het werk van Michel de Klerk', in: *Jong Holland* 4 (1988), nr. 4, p. 21-31
 - *Theo Nieuwenhuis, 1866-1951: sierkunstenaar en meubelontwerper*, Rotterdam 1991
 Robinson, Geoffrey Basil, *The Dark Side of Paradise: Political violence in Bali*, Ithaca/Londen 1995
 Rozenboek, W., ongepubliceerd onderzoek, 1971, bijlagen D, E en F
 Schilt, Jeroen, en Jouke van der Werf, *Genootschap Architectura et Amicitia*, Rotterdam 1992
 Schulte Nordholt, Henk, 'The Making of Traditional Bali: Colonial Ethnography and Bureaucratic Reproduction', in: *History and Anthropology* 8 (1994), nr. 1-4, p. 89-127
 Shatanawi, Mirjam, *Making and unmaking Indonesian Islam. Legacies of colonialism in museums*, Amsterdam 2022
 Venselaar, Cary, *W.O.J. Nieuwenkamp. Alles voor de kunst!*, Volendam 2019
 Weede, Hendrik Maurits van, *Indische Reisherinneringen. Deel II*, Haarlem 1908
 Wijdeveld, Hendrik Theodoor, 'Verslag der 3163^{ste} Ledenvergadering', *Architectura* 23, (1915), nr. 40, p. 248-251

NOTEN

- 1 Kruidenier 2016, p. 213, 214.
- 2 Onder andere Olyslager 1988 en Van Burkom 2016.
- 3 Klemann 2007, p. 271-309. Gedurende WOI kwam in Nederland een proces van industrialisatie en industriële modernisering op gang, wat ertoe leidde dat deze sector zijn achterstanden ten opzichte van die in de omringende landen snel inhaalde.
- 4 De Boer 1920, p. 26, 28, 30, 56, 72, en De Boer 1922, p. 209, 254.
- 5 Brugmans 1952, p. 105.
- 6 NL-HaNA, SMN, 2.20.23, inv.nrs. 125 en 154.
- 7 Kruidenier & Smeets 2014, p. 85.
- 8 Buikema & Meijer 2003, p. 20.
- 9 Heijbroek & Wouthuysen 1999, p. 151.
- 10 Rozenboek 1971: bijlage D.
- 11 Rozenboek 1971: bijlage E.
- 12 RKD, Den Haag, Archief E.J. Van Wisselingh & Co., NL-HaRKD-0005.
- 13 NL-HaRKD-0005, 11-1-1915.
- 14 NL-HaRKD-0005, 2-4-1915.
- 15 NL-HaRKD-0005, 12-4-1915.
- 16 NL-HaRKD-0005.
- 17 Olyslager 1991, p. 27.
- 18 Rozenboek 1971: bijlage F.

- 19 Olyslager 1991, p. 27.
- 20 Boterenbrood & Prang 1989, p. 112. De door hen aangehaalde bronnen zijn de bijlagen D, E en F uit Rozenbroek 1971.
- 21 NL-HaNA, SMN, 2.20.23, inv.nr. 930.
- 22 NL-HaRKD-0005.
- 23 Koopmans 1997, p. 139.
- 24 Rozenboek 1971: bijlage F.
- 25 De Bois 1994, p. 15. De SMN had twee dochtermaatschappijen: de Koninklijke Pakketvaart Maatschappij (KPM) en de Java-China-Japan Lijn (JCJL).
- 26 Zie ter vergelijking de Oost-Javaanse hanglamp van circa 1300-1600 uit de collectie van het Rijksmuseum Amsterdam (inv.nr. AK-RAK-1988-16).
- 27 Zie ter vergelijking de ontwerp-tekening van medaillons gemaakt door Javaanse edelsmeden van circa 1930 uit de collectie van het Nationaal Museum voor Wereldculturen (inv.nr. TM-6316-3).
- 28 Zie voor een bespreking van de rol van kaarten in koloniaal en antikoloniaal bewustzijn: Anderson 2016, p. 174-175.
- 29 NL-HaNA, SMN, 2.20.23, inv.nr. 123.
- 30 Campbell 2014, p. 252.
- 31 De Bois 1994, p. 14, 28, 285; Drieënhuizen 2011, p. 9.
- 32 Inv.nr. RV-1586-33, Brinkgreve 2011, p. 225-228 (cat.nr. 48). In eerdere ontwerp-tekeningen ontbreekt die voorstelling nog. NL-HaNA, SMN, 2.20.23, inv.nr. 123.
- 33 Inv.nr. RV-1586-34. Zie ook Juynboll 1912, p. 31 (plaat VIII), en Brinkgreve 2011, p. 229-231.
- 34 Nieuwenkamp 1910, p. 187; Brinkgreve 2011, p. 117-131, 225-228. De fotograaf, jonkheer Hendrik Maurits van Weede, deed ook verslag van de Bali-expeditie: Van Weede 1908, p. 403-518. Zie voor een meerstemmige bespreking van deze expeditie: Hoek 2022, p. 55-62.
- 35 Hagen 2018, p. 374-377; Hoek 2022, p. 55-65.
- 36 Hoek 2022, p. 55, 66-67.
- 37 Hoek 2022, p. 39-40.
- 38 Nieuwenkamp 1910, p. 187; Brinkgreve 2011, p. 225.
- 39 Venselaar 2019, p. 222; Hagen 2018, p. 376; Hoek 2022, p. 60.
- 40 Nieuwenkamp 1910, p. 187; Nieuwenkamp 1922, p. 95; Nieuwenkamp 1926, p. 11-12, 24-25, platen 22-33. Zie voor besprekingen van het Nederlandse beleid ten opzichte van Bali: Schulte Nordholt 1994, Robinson 1995 en Hoek 2022.
- 41 Venselaar 2019, p. 315.
- 42 Venselaar 2019, p. 858-860.
- 43 Bloembergen & Eickhoff 2022, p. 11, 129-130.
- 44 Van Eerde 1915.
- 45 De Bois 1994, p. 285; Van Burkom 2016, p. 15. Zie ook Schilt & Van der Werf 1992.
- 46 Shatanawi 2022.
- 47 Wijdeveld 1915, p. 248-251. Tegenstrijdig is dat Lion Cachet de Ramaya in dezelfde lezing beschrijft als een 'verhaal' van een 'onontwikkeld volk'.
- 48 Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, Architectenbureau Van Gendt & Zonen / Archief (*GEND*), inv.nr. GENDT86.
- 49 Bloembergen 2002, p. 224-226.
- 50 Groot 2017.

Isabella Nardi

RĀGIṆĪ OR QUEEN? PORTRAITS OF MUGHAL WOMEN IN THE CANTER VISSCHER ALBUM

After his return from Asia in 1746, the Dutch East India Company official Adrianus Canter Visscher (1707-1782) assembled a composite album, which included the portraits of notable Mughal emperors and six folios allegedly depicting their wives and daughters (figs. 1 and 2).¹ The paintings were produced specifically for a European clientele, as suggested by their peculiar style which does not adhere to any recognizable Indian court school (e.g. Mewar or Mughal), blending visual elements from Deccani, Rajput and Mughal paintings. While this high level of artistic hybridity makes the depictions difficult to place in a specific location, most scholars agree on their Deccani – in particular Golconda – provenance.²

Paintings for the European market have not received their due scholarly attention outside the Netherlands.³ To date, most studies on the subject have focussed on the representation of Mughal emperors and dignitaries which, no doubt, formed a major area of interest, as is reflected in those of the Canter Visscher and the Witsen Albums in the Rijksmuseum.⁴

This article shifts attention to the depiction of women by contextualizing six folios in the Canter Visscher Album. Such solid royal female presence is a peculiar specificity of this compilation, thereby warranting scholarly scrutiny. The paintings allegedly portray Mughal queens and princesses, as identified by Dutch inscriptions, and form a group of related images by virtue of their consistent visual vocabulary and composition. In appraising the six pages an interesting dichotomy comes to light: on one hand, there is Adrianus Canter Visscher's original aspiration of collecting realistic likenesses of queens and princesses to accompany the portraits of Mughal emperors, while on the other hand, there are the paintings he actually acquired, which are idealised female archetypes mostly traceable to *Rāgamālā* iconographies.

Albeit brief, this contribution expands on current debates regarding the portrayal of women in Indian painting with a case study adding a complementary dimension to a multifaceted subject that has long been marginalised in research. It is hoped that this analysis will offer new terrain on which to question and compare gender issues in Indian art and across cultures.⁵

Six depictions of Mughal women in the Canter Visscher Album

The Canter Visscher Album is a composite compilation consisting of 207 pages of Dutch text (written by the collector and conjecturally dated 1753), two maps, and 28 paintings. The text describes the genealogical history of