

National Palace Museum Bulletin

Volume 50 February 2018

National Palace Museum Bulletin Volume 50 February 2018



National Palace Museum



ISSN 1011-906X



GPN 2009001230
NTD NT\$ 361

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

National Palace Museum Bulletin

Volume 50 February 2018



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

CONTENTS

| | |
|---|----|
| A Dutch Sarasa: The Global Journey of an Early Eighteenth-Century Coromandel Textile | 1 |
| <i>John Guy</i> | |
| Histoire, Style et Globalisation: l'influence Occidentale sur l'ornement Chinois | 23 |
| <i>Stéphane Laurent</i> | |
| Artful Networking: the Collecting Practices of Gao Shiqi (1645-1704)..... | 59 |
| <i>Amy Shumei Huang</i> | |
| INFORMATION FOR CONTRIBUTORS..... | 97 |

A Dutch Sarasa: The Global Journey of an Early Eighteenth-Century Coromandel Textile

John Guy

Metropolitan Museum of Art

A Dutch map of South and Southeast Asia, drawn by Isaac de Graaff (1668-1743) around 1695 under the auspices of the Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC), the confederation of mercantile trading interests across seventeenth-century Netherlands, is remarkable on two counts (Fig. 1).¹ First, it displays an intimate knowledge



Fig. 1. Isaac de Graaff, *Map of India and Southeast Asia*, ca. 1695. Ink on paper. National Archives, The Hague (4.VEL. inv. no. 318).

1. De Graaff was commissioned by the VOC in 1691 to produce an atlas of Africa and Asia, which he completed in 1705. He was then appointed official cartographer of the VOC, a post he retained until his death in 1743.

of the traditional port-cities of the Indian subcontinent and peninsular and insular Southeast Asia that is unprecedented in the history of Indian cartography. Second, it signals the degree to which the Dutch trading company had penetrated these regions, establishing their trading stations (so-called factories) at key centres of exchange. This intense knowledge of coastal enclaves, and the access to the rich hinterlands that they afforded, positioned the Dutch to dominate the textile trade in ways unmatched by any other European power in Asia. Notwithstanding this level of commercial intelligence, the effectiveness of the Dutch to operate successfully in this trade varied considerably, dependent as it was on the Company's relations with local rulers. De Graaff's map identifies those regions that were commercially paramount in the Dutch vision of Southern Asia at the close of the seventeenth century. They are lettered in bold: Gujarati in northwest India, which housed their headquarters at Surat; Bengal to the east, which boosted another major factory at Hooghly; the vast stretch of the Indian east coast designated Coromandel, and to its south, "Canara" in the Deccan with its harbour access to the west coast, and Malabar (Kerala), and beyond the island of Ceylon (Sri Lanka) and peninsular Southeast Asia. All of these centres were associated with one principal commodity, painted cotton textiles, chintz, apart from the Malabar, the home of black pepper (*piper nigrum*, from Tamil *pipali*). Bengal was further famed as a source of silks—raw silk, yarns and woven silk, much prized in turn by both the Portuguese and the Dutch. Southeast Asia is marked by Arakan and Pegu, important centres of shipbuilding for the Dutch. The Portuguese and the Dutch took advantage of abundant hardwood in southeastern Bengal and delta Myanmar to establish shipyards for the serving of their fleets in Asia. Syriam, on a branch of the Ayarwaddy delta, was a traditional boat-building centre under Pegu's suzerainty. The keel remains of a supposed Portuguese ship was discovered in 1882 in the Twante Canal, connecting the lower delta port of Bassein to Yangon.² Finally the map includes "Tanasserie" (Tenasseram) whose ports afforded access to the overland routes to the Siamese capital of Ayutthaya ("Queda" on the map), and Malacca, the successor port city to Srivijaya, which the Dutch seized from the Portuguese in 1641.

De Graaff's map records an extraordinary century of expansion of Dutch interests in Asia by the end of the seventeenth century.³ It also, unsuspectingly, marks the moment that Dutch interests in Asia are on the cusp of their decline. The eighteenth century was marked by a steady and relentless dwindling of profitability for the VOC, leading to the Company's

2. The keel of a European ship, presumed to be Portuguese, was discovered when British engineers were deepening the Twante Canal, in the Ayerwaddy delta in 1882, but was lost with the destruction of the Phayre Museum, Yangon, in World War II; reported *Times of India*, February 26, and May 23, 1883. I am grateful to Foo Su Ling for bringing these sources to my attention.

3. For the VOC interests on the Coromandel Coast and southern India in the seventeenth century, see Tapan Raychaudhuri, *Jan Company in Coromandel, 1605-1690: A Study in the Interrelations of European Commerce and Traditional Economies*, VKITLV, no. 38 (The Hague, 1962) and Marcus Vink, *Encounters on the Opposite Coast: the Dutch East India Company and the Nayaka State of Madurai in the Seventeenth Century* (Leiden: Brill, 2015); for Batavia, see Jacobus Ruurd Bruijn, Femme Simon Gaastra and Ivo Schöffer, *Dutch-Asiatic Shipping in the 17th and 18th Centuries* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1987); for Burma, see Wil O. Dijk, *Seventeenth-century Burma and the Dutch East India Company 1634-1680* (Singapore: Singapore University Press and NIAS, 2006); for Tonkin-Japan, see Hoang Anh Tuan, *Silk for Silver: Dutch-Vietnamese Relations, 1637-1700* (Leiden: Brill, 2007).

final bankruptcy in 1799.⁴ In eighteenth-century India, its interests were steadily eroded by the rising power of the British, and in Southeast Asia by the resilience of Asian traders to resist the Dutch's monopolistic aspirations.

India was the source of a key commodity in traditional Asian exchange, cotton textiles, both plain and painted.⁵ Insular Southeast Asia was well understood as the premier source of the spices in demand globally, cloves, mace, and nutmeg. The cloth-for-spice exchange system was central to the VOC enterprise. Yet much Dutch energy was directed at another goal, China, a market that proved largely to be illusory. Whilst China failed to yield to Dutch persuasion, it was Japan where the VOC surprisingly had a remarkable degree of success, having negotiated a monopoly of trading rights with the Tokugawa Shogunate in 1630. The mid-seventeenth century was the moment when Japan was at its peak of production of another commodity greatly in demand, silver. Increasingly, the European trading companies operations in India required capital in the form of bullion, along with copper, to fund their acquisitions. Japanese silver became a critical commodity for the VOC's capitalization of its Asian enterprises, secured largely through the supply of Chinese, Vietnamese (Tonkinese specifically) and Bengal silk to Japan.⁶

From its foundation in 1602, the VOC operated between two great centres of Asian trade, India and Indonesia. The products of the first, Indian cotton goods, served as the principal exchange commodity for the riches of the second, spices. The latter could in turn be traded at great profit elsewhere in Asia, and in Amsterdam. The Surat and Hooghly factories respectively played a key role in serving Dutch interests on the west and east coasts of India in the seventeenth century, and from 1610 to 1690 Fort Geldria at Pulicut, in coastal Andhra Pradesh, served as the headquarters of the Dutch settlements on the Coromandel Coast. However, it was Batavia, in west Java, founded by the Dutch in 1619, that had quickly emerged as the VOC's Asian headquarters, channelling the wealth from the spice for cloth trade into lucrative trade both with Japan and Europe. Andries Beeckman's ca. 1611 painting *Castle Batavia Viewed from Kali Besar West* gives a vivid contemporary impression of the cosmopolitan character of VOC Batavia, viewed from the West Market on the Ciliwung River (Fig. 2). The mingling of Asian merchants – Malay, Arab, Indian and Chinese – with Europeans and a growing population of mixed descent (*mestizo*), created a city of great diversity, and commercial possibilities, for those who lived and traded there.⁷ In these communities life expectancy was often perilously short, and many wives of merchants, often of local birth, outlived their

4. Bruijn, Gaastra and Schöffer, *Dutch-Asiatic Shipping*.

5. I use the term "painted," as do the historical European sources, as a shorthand to characterize Indian dyed cotton textiles (*kalamkari*) whose complex colourings are achieved through a combination of processes, notably hand-drawn and block-printed resist dyeing, mordant-dyeing, and brush painting pigment, see John Guy, *Woven Cargoes: Indian Textiles in the East* (London: Thames & Hudson, 1998; reissued as *Indian Textiles in the East: From Southeast Asia to Japan* [Thames & Hudson, 2009]), chapter II.

6. Hoang Anh Tuan, *Silk for Silver*, 4-5.

7. See Jean Gelman Taylor, *The Social World of Batavia: Europeans and Eurasians in Colonial Indonesia* (Madison: University of Wisconsin Press, second edition, 2009).



Fig. 2. Andries Beeckman, *Castle Batavia, Viewed from Kali Besar West*, ca. 1661. Oil on canvas, 108 x 151.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (SK-A-19)

husbands, inheriting on occasions considerable wealth. Their connections into the non-European merchant communities often ran deep, ensuring an expanding interconnectivity between the expatriate and indigenous mercantile classes. A regular feature of colonial life was the auctioning of deceased estates. Wills and sale inventories are one of the best indicators of both the ways in which wealth was stored, and of the international connections enjoyed by many of those families. The estate inventory of Margrieta van Varick is one of the more remarkable records of the life of a “VOC bride,” who ended her days in New York in 1695, having accumulated prized items over her lifetime from sojourns in Malacca, Batavia, Amsterdam and New York.⁸

Indian was famed by this time for the quality of cotton and refinement of painted colour of its *kalamkari* (Persian “pen-work”) textiles. These painted cotton goods were known to European merchants engaged in their trade by variants of the word *chintz* (English): *chita* (Portuguese), *chite* (French), *chint* (Hindi), *chitra* (Sanskrit), referring variously to the painted, spotted or speckled cotton cloth.⁹ Chintz was most famously produced on the Coromandel Coast of south-eastern India, with Masulipatam and Pulicat as preeminent centres of

8. Deborah Krohn and Peter Miller, eds., *Dutch New York, between East and West: The World of Margrieta van Varick* (New York: Bard Graduate Center, 2009), xviii-xxi.

9. Henry Yule and Arthur Coke Burnell, *Hobson-Jobson: A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phrases and of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive* (London, 1903), 201-202.

production. As early as 1596 the Dutch adventurer J.H. van Linschoten, published his *Itinerario*, largely based on his five years of service as secretary to the Portuguese Viceroy in Goa, in which he observed:

*There is excellent faire linen of Cotton made in Negapatam, Saint Thomas, and Musileptam, of all colours and woven with divers sorts of loome work [Dutch looffwerck =flowers] and figures, verie fine and cunningly wrought, which is much worne in India and better esteemed than silk...the best sort are named clothes of Sarasso.*¹⁰

The English merchant and commentator William Methwold, writing a generation later, in 1626, characterized the qualities upon which the Coromandel's reputation for quality cotton goods was based as fine pen work and fast colours.¹¹

Indian textile producers had a long familiarity with producing designs customized to the tastes and preferences of their distant consumers, as witnessed as early as the tenth-twelfth century with the supply of printed cottons from Gujarat designed for the Fatimid Egyptian market.¹² The VOC was established in 1602, and we have the first confirmation of direct commissioning of designs as early as 1608, when the company's ship *Eendracht* sailed from Banten in west Java for the Coromandel Coast with instructions to commission specific types of textiles for the VOC's emerging markets in Southeast Asia.¹³ In 1662 the English factor based at Ayutthaya wrote to the English East India company headquarters in Surat, western India, placing a commission for painted cotton cloths on behalf of the King of Siam, "to be made according to those patterns Mr. Bladwell carried to Surat; if not to be procured, those patterns to be returned."¹⁴ Whilst the Dutch and English trading companies were actively engaged in commissioning textiles for their home markets, the importance of regional markets and local commissions in Asia is equally clear from these seventeenth-century accounts. The import of chintzes (Dutch *sits*) to the Netherlands only began in earnest in the 1660s, when VOC records show that the board of directors began placing specific orders for chintzes to different company factories in India. Surat in western India received such instructions in 1663, Bengal in 1678, and the Coromandel in 1683.¹⁵ The supply of sample designs, known in English as *musters* and in Dutch as *monster* (both from the Portuguese *mostra*), was thus a critical component in this commissioning chain.

10. John Huyghen van Linschoten, *The Voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies* from the Old English Translation of 1598, eds. Arthur Burnell and P.A. Tiele (London: The Hakluyt Society, 1885), 91.

11. W. H. Moreland, ed., *Relations of Golconda in the Early Seventeenth Century* (London, 1931), 35.

12. Ruth Barnes, *Indian Block-printed Textiles in Egypt: The Newberry Collection in the Ashmolean Museum, Oxford*, 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1997); John Guy, "New Dates for Old Cloths: India, Southeast Asia and the Textile Trade," *Hali* 103 (1999): 92-99.

13. John Guy, "Painted to Order: Commissioning Indian Textiles for the Court of Siam," in *Crossroads of Thai and Dutch History*, eds. Dhiravat na Pombejra, Han ten Brummelhuis, Nandana Chutiwongs and Pisit Charoenwongsa (Bangkok: SEAMO-SPAFA, 2007), 478.

14. John Guy, "Painted to Order," 481.

15. Ebelkje Hartkamp-Jonxis et al, *Sits: Oost-West Relaties in Textiel* (Zwolle: Waanders, 1987), 114-120.



Fig. 3. Quilt or Summer Carpet. Coromandel Coast, India, for the European market, 1720s to 1740s. Mordant-and resist-dyed cotton, with quilt-stitched silk lining, 286 x 192 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, Friends of Asian Art Gifts, 2012 (2012.165).



Fig. 4. Detail of Figure 3 showing repeat pattern over one register of the design.

It was into this complex trading system that an extraordinary painted cotton textile made its appearance in the first quarter of the eighteenth century, and although seemingly intended for the Dutch market, came to reside in Japan, likely in the course of the eighteenth century, where it appears to have been preserved — and used — in a tea ceremony setting (Figs. 3, 4). It was acquired by The Metropolitan Museum of Art soon after its appearance at a Japanese auction in 2012 and featured in the exhibition *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* in 2013.¹⁶ This paper addresses a series of questions prompted by this textile's tailored form and painted design, which illuminates aspects of the VOC-Asian trading interactions in the first half of the eighteenth century.

The first section of this paper addresses how French-inspired designs of such a distinctive character came to be replicated in *kalamkari* technique by Indian textile painters and dyers on the Coromandel Coast in the early eighteenth century. The second explores how this textile, presumably intended for use in Europe or a European enclave in Asia, ended up in Japan, and, as best we can tell, employed in a tea ceremony context. The journey that this textile undertook, and what it reveals about the nature of eighteenth-century global trade, is the focus of this paper.

The Cloth

The painted cloth as it is preserved today consists of twelve sections of the same textile length, likely cut into sections to remove areas of damage or loss, which were then reassembled into a whole, largely restoring the coherence of the original design. At the moment when it was reconstructed into its present form, measuring 286 x 192 cm, it was quilted with

16. John Guy, "'One Thing Leads to Another': Indian Textiles and the Early Globalization of Style," in *The Interwoven Globe: International Textile Trade, 1500-1800*, ed. Amelia Peck (New York: The Metropolitan Museum of Art / New Haven: Yale University Press, 2013), 198-99.



Fig. 5. Chinese silk lining with quilt stitching, including pineapple and cornucopia motifs(detail). Second quarter of the 18th century. Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase, Friends of Asian Art Gifts, 2012 (2012.165).

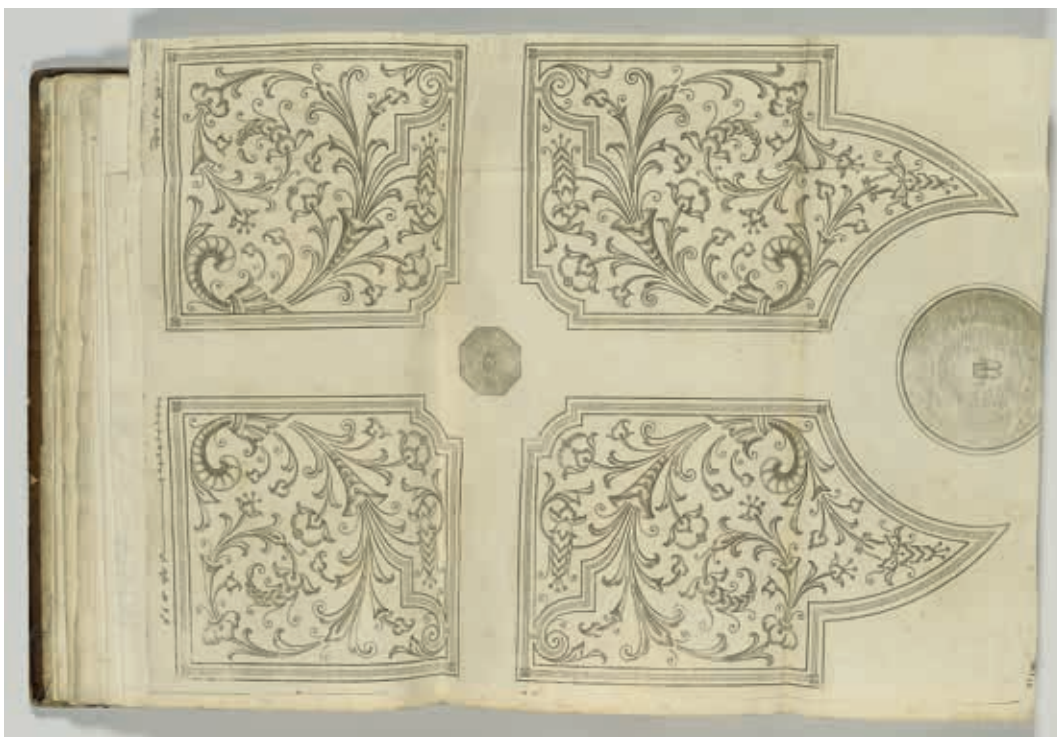


Fig. 6. Cornucopia design with floral and strap work elements, from *Le Jardin de Plaisir* by André Mollet, Stockholm, 1651, engraving. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1926 (26.104.5).

cotton and lined with a green silk of Chinese origin (Fig. 5). Judging by the asymmetrical designs of the cotton quilt stitching, which include pineapple and cornucopia motifs, this likely happened towards the middle of the eighteenth century, a generation or so after the original chintz was produced. The baroque treatment of these motifs mirrors engraved designs generated in the 1650s which continued to influence designers into the eighteenth century (Fig. 6). The cornucopia motif appears in chintz design in mid-eighteenth-century painted cotton skirt-cloths. A rare “cameo painting,” likely of a *mestizo* mother and child in a European interior with a VOC-style round-back *Burgomeister* chair, records a similar blend of such motifs, including architectural strap work in the interior (Fig. 7). The openwork uprights of the chair back resembles the strapwork of the cartouches of a chintz from the Metropolitan Museum of Art (cf. Fig. 4). Pineapple and serrated leaf depicted both on the woman’s painted cotton waist skirt, and the embroidered chair seat. The serrated end border (*tumpal*) confirms that the textile was designed for Asian consumption, whilst the fantastical floral motifs were intended to emulate European taste inspired by Bizarre silks.¹⁷

The painting technique, executed with a fine-haired brush (*qalam*), allowed for particularly sensitively rendered line work. The workmanship is of a high standard, with bold motifs rendered in large scale with decorative infill in a manner consistent with Coromandel Coast chintz production of the first quarter of the eighteenth century. The chintz design is painted in a complex combination of resist dyeing in indigo, positive dyeing with applied mordant, multiple dyeing to achieve third colors (reactive dyeing) and hand applied colours. The result is a rich range of colours of varying tonalities and intensities, with reds, blues, yellows, greens and purple predominant. The strapwork cartouches have decorative infill painting of fine leafed floral meanders, and the voids beyond filled with finely studied flower types long



Fig. 7. *Mother or Nurse and Child*. Probably Sri Lanka, ca. 1750-75. Gouache on paper, 7 x 8 cm. Collection of Mr. and Mrs. Lee Kip Lee, Singapore.

17. Bizarre silks originated in Lyon, and were quickly imitated elsewhere in Europe, and popularized in England by the immigrant Huguenot weavers who settled in Spitalfield, London, following persecutions in Europe after 1685; Clare Brown, *Silk Designs of the Eighteenth Century from the Victoria and Albert Museum* (London: Thames and Hudson, 1996).



Fig. 8, 9. Details of Figure 3, strap work cartouche and floral infill.

a part of the Indian painted textile repertoire (Figs. 8, 9). These were in turn nuanced by an awareness of Tudor floral design, typically in crewel-work embroidery, presumed to have entered Indian court textile design in the later sixteenth and seventeenth centuries through diplomatic and commercial contacts.¹⁸ These English borrowings are merged with distinctly Dutch floral intrusions, notably the exotic tulip varieties so in vogue during the 1630s in Amsterdam at the peak of “Tulip Mania.” In our textile we see both the “Violetten” or



Fig. 10. Detail of Figures 8 and 9. Exotic varieties of Dutch tulip, possibly intended to represent the “Violetten” or the “Viseroji,” among the most prized tulips in the Netherlands during the ‘Tulip Mania’ boom of 1637.

18. Examples of late 17th-century English crewel-work embroidery are illustrated in John Irwin and Katharine B. Brett, *Origins of Chintz* (London: Her Majesty’s Stationery Office, 1970), and Rosemary Crill, *Chintz: Indian Textiles for the West* (London: V&A Publishing, 2008), Fig. 15.

“Semper Augustus” tulip (both purple with vertical white striations) and the “Bizarden” (red with vertical white striations), the most prized varieties, well recorded in published engravings of the period (Fig. 10).¹⁹ The Dutch tulip had been introduced from Ottoman Turkey in the early sixteenth century, and came to be associated with elite consumption.

The Design

The unequivocally European nature of the design argues for its being produced with the expectation of supplying clients in the Netherlands, France, or England. It is dominated by boldly elaborated cartouche strap work motifs, which interlock to form a repeat pattern in a symmetrical grid. Finely drawn infill of flowers and leaf meanders are depicted in complex tonalities of red, purple, yellow and blue. The stems and leaves are uniformly in variegated greens, with the flower varieties carefully distinguished by leaf structure and colour. They reflect an awareness of European botanical specimen painting, widely accessible in hand-coloured engravings in botanical compendiums. Flower studies were routinely reproduced in printed design manuals that circulated widely in this period, such as those of the French



Fig. 11. “Fleurs Naturelles et Artificielles composees,” page from *Ornamons de Fleurs pour la Broderie*, a pattern book by the Parisian designer Androuet Du Cerceau (1623-1710).

19. Such as the Dutch tulip catalogue *Verzameling van een Meenigte Tulipaenen*, published in Amsterdam in 1637.



Fig. 12. Decorative border, possibly a valance for a bed or throne. French, third quarter of the 17th century, velvet, embroidered with silk and metal thread, 105.4 x 38.7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, gift of J.P. Morgan, 1916 (16.32.334).

designer Androuet Du Cerceau, reprinted in Amsterdam (Fig. 11). These can be traced to later seventeenth-century French designers and their early eighteenth-century successors.

The design is dominated by a repeat of three registers of strap work cartouches, each varied in its treatment and colour. These devices can most readily be traced to the later seventeenth-century French vogue for a classicizing late Baroque style most immediately associated with the court of Louis XIV, whose autonomous reign began in 1661, and given its fullest expression at Versailles in the 1680s and 1690s. An interior hanging in velvet and silk displays this strap work at its most exuberant (Fig. 12). These flamboyant motifs were routinely incorporated into a variety of design settings – principally interiors where they appeared not only in carved gilded wood detailing and modeled plasterwork, but also gilded and painted tooled leather for paneling. The other arena where these devices were dominant was in the design of formal gardens.

This baroque style originated in seventeenth-century Italy, seen most notably in Genoa silks and velvets, and was widely transmitted through the medium of these luxury textiles (Fig. 13). A chair upholstered in Genoa velvet, dated ca. 1670, was recorded in Gore House, London in 1853 (Fig. 14). Both samples are distinguished by the extravagant and flamboyant cartouche elements which burst forth from central plant forms – acanthus, fern, pineapple – and in turn envelop them in elaborate arabesques. This is the essence of the late Baroque Italianate style, taken up with by the French designers in service of the court. The textile design under discussion has its genesis in these Italian velvets of the later seventeenth century, whilst the strap work and cartouches can most readily be traced to the French fashion for such devices.



Fig. 13. Furnishing fabric for a chair seat, Genoa, Italy, ca. 1680-1710. Voided silk satin velvet. Victoria and Albert Museum, London (843-1852).



Fig. 14. A chair upholstered in Genoa velvet, ca. 1670, photographed at Gore House, London in 1853. Victoria and Albert Museum, London (33558).

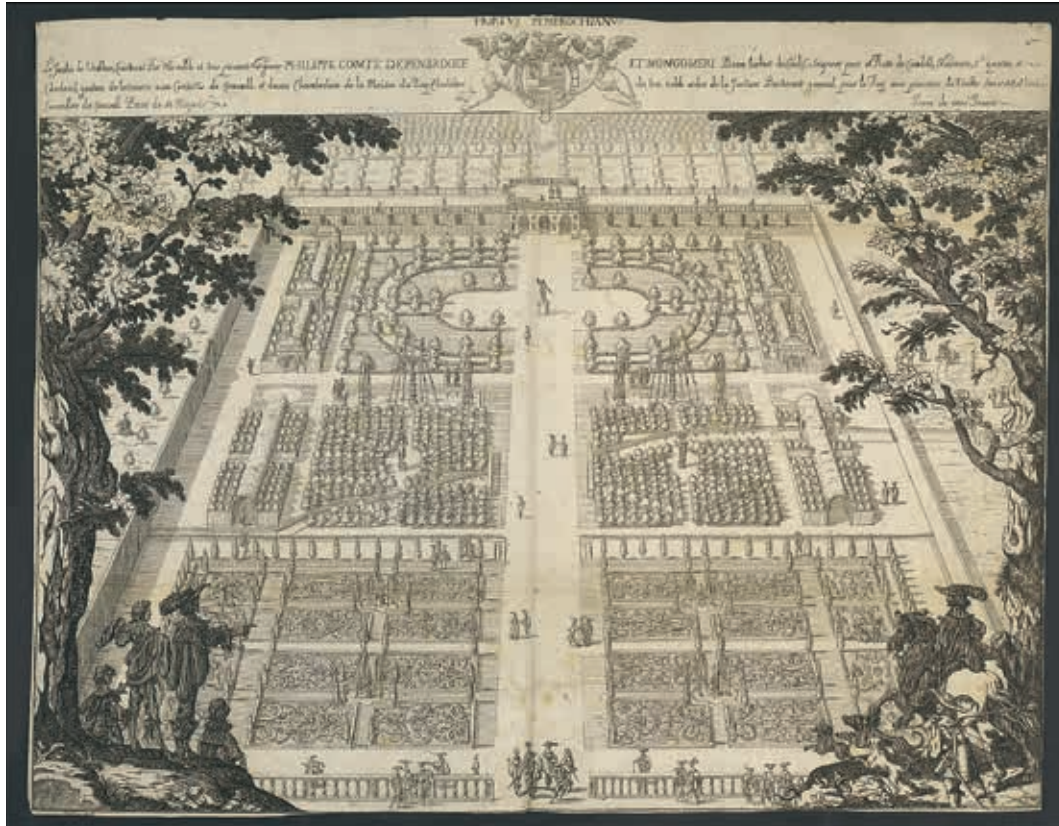


Fig. 15. "Hortus Penbrochianus, Le jardin de Vuiton." Wilton House's south facing garden, Wilshire, designed by Isaac de Caus (1590-c.1655) for the 4th Earl of Pembroke, ca.1640. After drawing by Inigo Jones in the style of Jacques Callot. Etching, 40.5 x 52 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Fund, 1927 (27.66.2).

The French court at Versailles, established in 1682, quickly emerged as the embodiment of luxury and cultivation in Europe, and came to define fashion in all its forms – court dress, palace interior design and décor. These design elements had been evolving over the century, and were routinely incorporated into a variety of setting: interior design, architectural decoration especially modelled plasterwork, and in the layout of formal gardens. These were anticipated in the formal garden designs of England in the mid-seventeenth century, as seen at the Earl of Pembroke's Wilton House, Wiltshire, as early as 1645/9 (Fig. 15). This vogue culminated most spectacularly in the French court style gardens at Versailles, begun in the 1680s, and in the Netherlands in the 1690s.

This style was further popularized beyond France from the late seventeenth century by the designer Daniel Marot (1661-1752), a French Huguenot refugee who settled in The Netherlands in 1685. His designs built on those of his father, Jean Marot (c. 1619-1679), an eminent Parisian architectural designer and engraver, and his contemporaries, Jean Lepautre (1618-1682) and Jean Berain (1638-1711). The latter was one of the leading designers to the court of Louis XIV – he was appointed chief designer to the court in 1690 – whose designs

are known to have been translated into painted chintz.²⁰ Daniel Marot was quickly taken up by the Dutch elite, a fashion led by the Stadthouder, William III of Orange. Upon his arrival in Holland Marot received major commissions, most notably the gardens and interiors of the palace at Het Loo, then under construction for William at Apeldoorn (Figs. 16, 17).²¹ This immediately established Marot's reputation in his adoptive country and ensured patronage at the highest levels of Netherlandish society. He followed William and Mary to England, likely from 1694 to 1698, where he designed rooms and furnishings for them at Hampton Court Palace, so introducing the mature French court style into the very centre of the English royal interior.²²

Daniel Marot was prolific, and his designs were widely disseminated through editions of engravings published in Amsterdam, most notably *Nouveaux [sic] livre d'ornements propres pour faire en broderie et petit point* in 1703, and *Oeuvres du Sr. D. Marot, architecte de Guillaume III, roy de la Grande Bretagne: contenant plusieurs, pensées utiles aux architectes, peintres, sculpteurs, orfèvres, jardiniers et autres*, published in 1712. His prints were sold singly as well as in bound editions. This ensured that his influence was widespread and long lasting.

Printed sources were likely the origins of the floral designs preserved in stone on Dutch tombstone decoration at Fort Geldria, Pulicat, on the Coromandel Coast of south-eastern India.²³ These serve as securely dated documents of Dutch floral designs in circulation in VOC India in the later seventeenth century. These and other such printed compendiums were readily accessible source materials that VOC designers could draw upon in commissioning printed textiles for the Company. The decorative cartouche designs of the German Johann Daniel Preissler (active 1704-1737), which circulated in anonymous print editions, were one of many such means by which these designs were widely circulated (Fig. 18). It is highly probable that the pattern for the painted cotton under discussion was copied by employees of the VOC after designs in circulation by a number of early eighteenth-century designers, of whom Daniel Marot or his immediate circle of imitators were among the most eminent. These patterns (Dutch *monster*) would have been sent to their factories on the Coromandel Coast, where the Company's merchants would have placed them in the hands of the local commissioning agents. Major ports and commissioning centres for the VOC textile trade extended from Masulipatam in the northern Coromandel to Pulicat, in southern Andhra Pradesh, where Fort Geldria served as the company's headquarters for their Coromandel Coast interests until a move south to Negapattinam in the 1690s.

20. Katharine Brett, "A French Source of Indian Chintz Design," *Journal of Indian Textile History* II (1956): 49-52, pls. 1-4; for further examples, see Irwin and Brett, *Origins of Chintz*.

21. William III married Mary Stuart, thereby assuming the English throne in 1688. For guidance on Daniel Marot patronage in The Netherlands, I am indebted to Ebelte Hartkamp-Jonxis, former curator of textiles, Rijksmuseum, Amsterdam.

22. For a study of his legacy in English design see Adam Bowett, "The Engravings of Daniel Marot," *Furniture History* Vol. 4 (2007): 85-100.

23. Marion Peters, *In steen geschreven. Leven en sterven van VOC-dienaren op de Kust van Coromandel in India* (Amsterdam: Stichting Historisch Onderzoek in Woord en eed, 2002); see also Guy, *Woven Cargoes*, 106, no. 140.

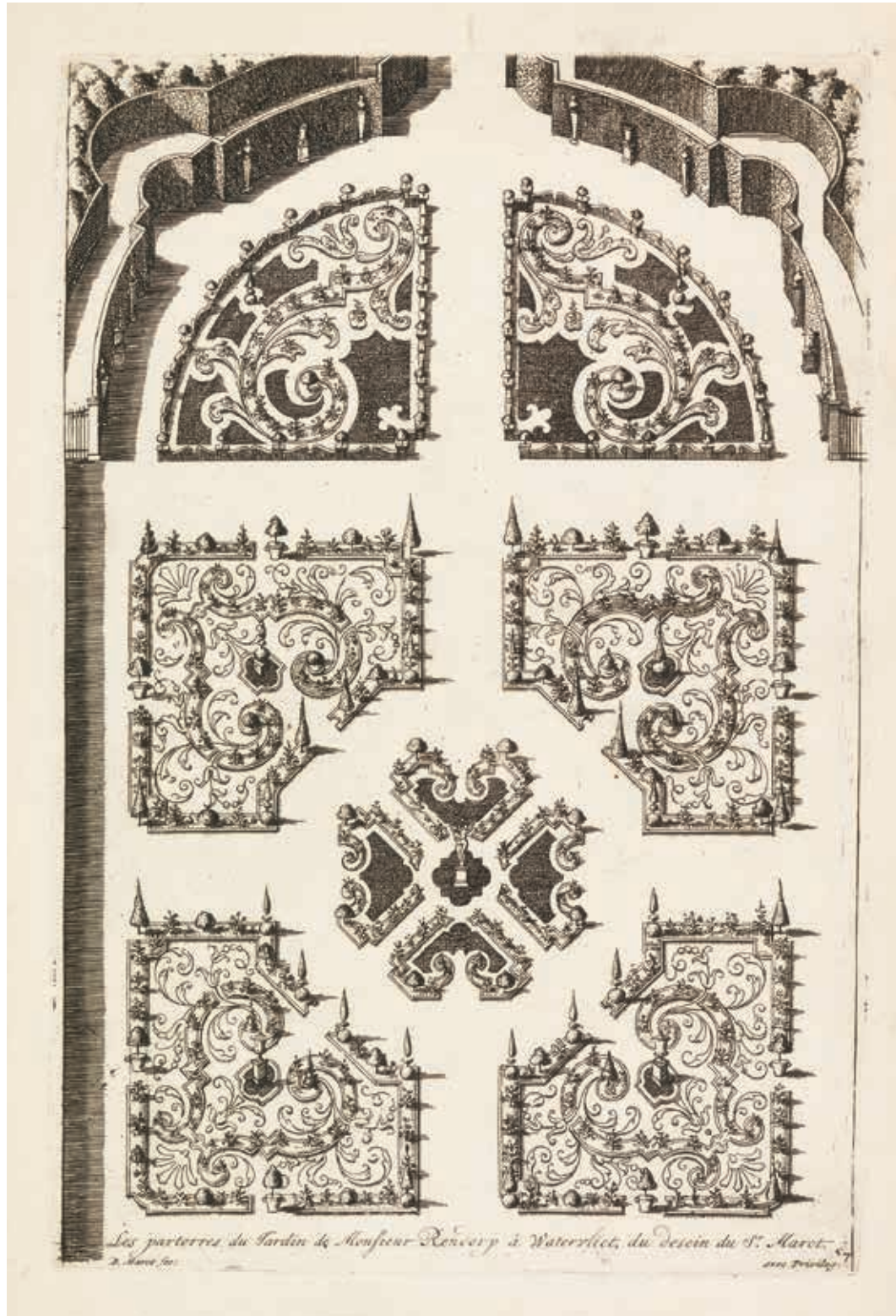


Fig. 16. Daniel Marot, *Garden parterres of Monsieur Rendorp*. Amsterdam, ca. 1700. Etching and engraving, 35 x 23.5 cm. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York.



Fig. 17. Daniel Marot, Three Designs for Embroidered Headboards. Plate 5 in *Nouveau Livre de Partments*, Amsterdam 1687 or 1702. Etching, 27.3 x 19 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1930 (30.4 (11)).



Fig. 18. *Drie cartouches en een decoratie*, anonymous engraving, 18.9 x 15.4 cm, 1704-1735, after Johann Daniel Preissler (1666-1737). Rijksmuseum, Amsterdam.

High fashion designs from metropolitan Amsterdam were rapidly translated into hand painted chintzes of unrivalled fineness of painting and fastness of colour. Thus textiles were produced in India that in part imitated the refined silk brocades and velvets of Europe at a substantially less cost. These allowed a new type of luxury textile consumption in the Netherlands, England and elsewhere, producing familiar designs based on an exotic technology, *kalamkari*. This marriage of European imagery and Indian technology was never an uncomplicated affair, as Indian manners and motifs routinely merged with imported imagery to create a hybrid style, to which neither side could lay sole claim.

The Journey

The unequivocally European nature of this textile argues for it having being produced for clients in the Netherlands, France, or England. Yet it seemingly never reached its intended market in Europe. Probably soon after its manufacture, it was made into a bedcover, quilted, and lined with green Chinese silk. The quilting is executed in an early eighteenth-century Baroque manner and incorporates pineapples, cornucopia, and asymmetrical floral motifs (Fig.



Fig. 19. Palampore. Coromandel Coast, southern India, for the Dutch market, ca. 1730s, preserved in the Netherlands. Cotton, painted mordant, dyed, 229 x 315 cm. Private Collection.

5).²⁴ If it had been converted into a bed quilt in Europe, it would undoubtedly have remained there, as many of the finest *palampores* did (Fig. 19). The design of such *palampore* is often dominated, as here, by a single recurring asymmetrical Bizarre silk motif, elements of which are present in the textile under discussion.

When constructed into its present form, the textile was quilted with fine cotton fibres and lined with a green silk. The pattern of the quilting stitches, visible on the upper surface, are independent of the painted design. Their asymmetrical design and distinctive motifs suggest this quilting was executed following early-to-mid-eighteenth-century European taste. But where and when was the cloth quilted? The quilting is not representative of Japanese workmanship, nor Indian. A likely scenario is that this was done in a European household in Asia. A European cultural enclave in Asia provides the most credible setting, likely executed by a European woman with ready access to fine Chinese silk. Batavia is the strongest contender, with its significant population of Dutch wives, and others of a mixed-descent, wishing to emulate a European lifestyle. Ships regularly linked India and Japan via Batavia, as recorded in the Castle Batavia Daybooks (*Daghregister*) which survive for the years 1602 to 1682, and chronicle the commercial traffic from Batavia to Hirado and Deshima. This bedspread may have spent some time in use in Batavia before being sent for sale to Japan, where it appears to have assumed a new role in a tea ceremony setting.²⁵

This cloth was thus likely sent by the VOC in southern India to supply one of its community markets, likely Batavia. The Indonesian islands have yielded up a number of examples of the Coromandel Coast textiles which emulate metropolitan European fashion, typically mimicking in painted cotton more lavish silks or velvets originals. The flame-stick cloth is one such instance, imitating in *kalamkari* an original woven in wool (Fig. 20); others imitate flowering vases, often with radiating petals or a pineapple emerging



Fig. 20. Flame-stick design long cloth, Coromandel Coast, southern India, imitating French woven wool upholstery fabric, collected in Indonesia. Cotton, painted mordant, dyed. TAPI Collection, Surat, India (TAPI 04.66).

24. Chang Sheng-ching, "The Pineapple Images by Michael Boym and the Circulation of Pineapple Images in Europe in the 17th Century," *The National Palace Museum Research Quarterly* vol. 28, no. 1 (2010): 79-140.

25. The textile was sold at an auction in Kansai-Osaka in 2011, part of a group of tea ceremony objects supplied from a single source.

from the foliage, set in a lattice grid (Fig. 21).²⁶

A regular feature of life in Batavia and other European enclaves in Asia was estate sales, reflecting the disturbingly short life expectancy of serving VOC officers and their families.²⁷ As Batavia was the hub of the VOC's trading emporium, and enjoyed unique trading privileges with Tokugawa Japan, that country became a ready market for high quality goods in European taste. In all probability this textile, now quilted, was finally sent to Japan for resale, where a long standing fashion for exotic fabrics, referred to as *sarasa*, especially Indian, ensured a ready market. Indian *sarasa* was particularly favored in tea ceremony circles, and it likely that this quilted cloth found its way into the collection of a prosperous merchant family with an interest in tea ceremony, probably in the Osaka/Sakai area.



Fig. 21. Long cloth with flamboyant floral design in a lattice pattern (detail), tailored as a long-sleeved jacket (*baju*). Coromandel Coast, southern India, for the Indonesian market, ca. 1730s. Museum of Fine Arts, Boston (2013.192). Photograph courtesy Thomas Murray.

When tea ceremony first emerged in Japan in the sixteenth century it was closely linked with the ruling martial elite, but by the eighteenth century a second school — *sencha* — had developed that was patronized by middle-class merchants and literati. Indian painted cloth, *kowatari sarasa*, was widely favored specifically for *sencha*-style tea ceremony use. This quilted *sarasa* in all probability served as a tea ceremony carpet (*tutsumigire*), joining such other *sarasa*

26. Guy, *Woven Cargoes*, no. 134, and Guy, “‘One Thing Leads to Another,’” 199–200.

27. For expatriate and *mestizo* life in eighteenth-century Batavia, see Taylor, *The Social World of Batavia*.

accoutrements as the tea bowl pouch (*shihuku*) and presentation mats (*fukusa*) in the Japanese phase of its existence.

The publication in Edo in 1781 of *Sarasa benran*, a manual of Indian textile patterns reflects the popularity of *kowatari sarasa* in eighteenth-century Japan.²⁸ The book featured woodblock-printed illustrations of the more popular Indian *sarasa* designs, annotated with recommended colourway. A wide range of designs were encompassed under the *sarasa* banner, many of which originated in Japan and then returned in their Indian rendering.²⁹ Flower and vine designs feature prominently, and echo those seen to infill the Met's chintz and to embellish the strap work motifs (Fig. 22).

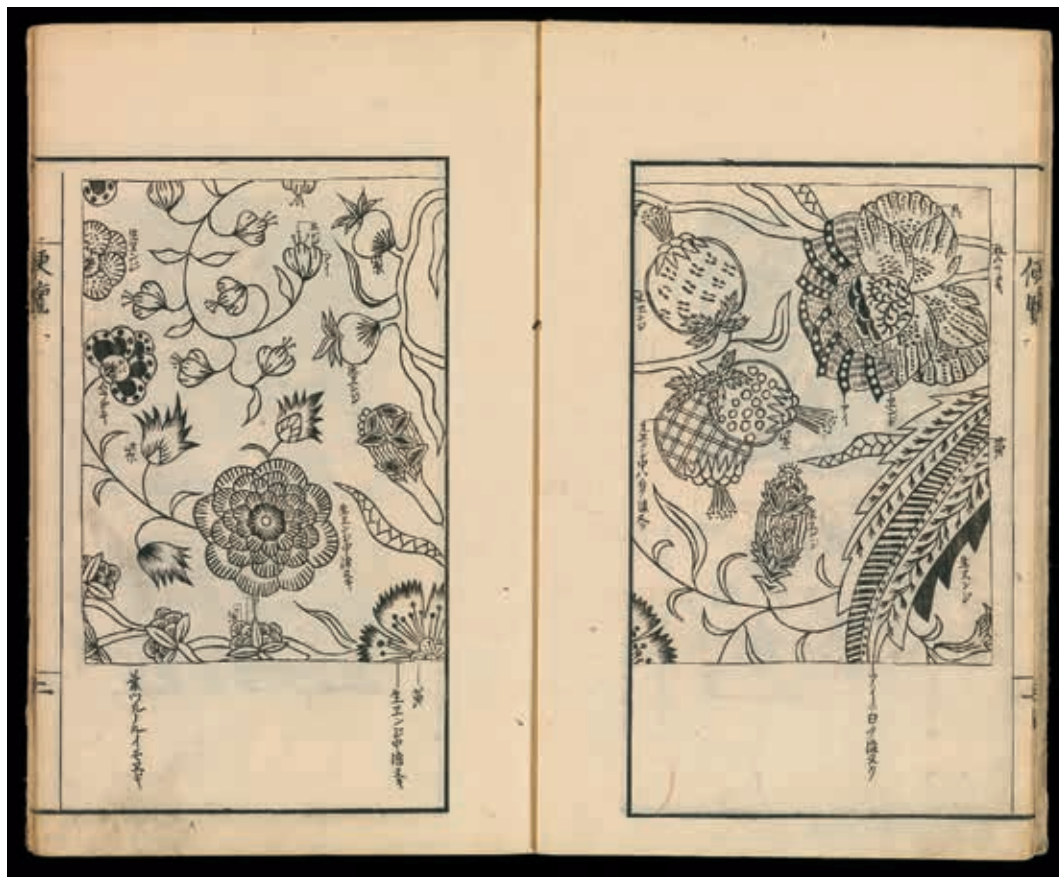


Fig. 22. Pages from an edition of the *Sarasa benran*, first published in Edo in 1781. Woodblock printed. Metropolitan Museum of Art, New York (L.1993.9.29).

28. These manuals served as a buyer's guide. Their enduring popularity is attested by new editions being published in 1781, 1784 and 1808.

29. Guy, *Woven Cargoes*, no. 211.

The designs preserved in this rare and high quality chintz bear witness to a complex process of commercial exchange that extended from early-eighteenth-century France and Holland to Tokugawa Japan, and which embodies a complex making process that links these regions to India and Southeast Asia. This textile encapsulates the dynamic interplay of Europe, South Asia and East Asia in the first half of the eighteenth century through the agency of the Dutch East India Company, a true age of globalization.

* A version of this paper was first presented in honor of Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn on Her Fifth Cycle Anniversary, at the Siam Society, Bangkok, in October 2015.

Acknowledgements: The author expresses his appreciation to Malcom Baker, Femke Speelberg, and especially Ebeltje Hartkamp-Jonxis, for fruitful discussions of the European design sources.

Histoire, style et globalisation : l'influence occidentale sur l'ornement chinois

Stéphane Laurent

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

Le propos qui suit constitue la continuation d'une recherche visant à étudier l'influence de l'ornement occidental sur l'ornement asiatique afin, au fond, de mieux comprendre le processus d'assimilation d'une culture étrangère dans l'histoire et d'en saisir aussi les limites¹. Après avoir analysé le cas du Japon pour les figures du rinceau et du lion², je voudrais ici me pencher sur le cas du rinceau en Chine, où il apparaît avoir eu une histoire complexe. Pourquoi le choix de l'ornement, a priori lié aux arts décoratifs et non aux arts visuels, et pourquoi le choix du rinceau en particulier ? Nous entendons en fait prolonger la fameuse étude d'Alois Riegl sur le motif, dont cet historien de l'art avait compris qu'il permettait de comprendre la naissance et l'évolution des formes elles-mêmes³. Notre méthodologie sera cependant différente. Alors que Riegl a usé d'une analyse linéaire consistant à étudier le long processus de transformation de la palmette en rinceau de l'Égypte ancienne à l'Islam classique du 12^e siècle selon un déroulement chronologique (Fig. 1), nous



Fig. 1. La Déesse Rome surmontant une frise de méandres (appelés aussi frettes) et un registre de rinceaux peuplés, détail de l'Ara Pacis, 13-9 av. JC.. Marbre, H. 350 cm ; L. 250 cm. Roma, Museo dell'Ara Pacis, Archivio Fotografica dei Musei Capitolini – Ara Pacis © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

1. Je tiens à remercier ici le Musée national du Palais et le Center of Chinese Studies, tous deux situés à Taipei (Taiwan), qui m'ont offert les conditions nécessaires pour mener à bien cette recherche. Je tiens à remercier tout particulièrement Madame Lisette Lou et Monsieur Dan Sung, ainsi que Madame Constance Barreault pour ses précieux conseils.

2. Stéphane Laurent, « Culture, Style et Globalisation : la réception de l'ornement occidental et chinois au Japon », *National Palace Museum Bulletin*, Vol. 40, December 2007, pp. 37-69.

3. Alois Riegl, *Questions de style* [Stilfragen], Paris, Hazan, 1992 [1893].

entendons ici intégrer une dimension plus actuelle, celle des échanges artistiques et de l'interculturalité, tout en fixant des bornes chronologiques qui correspondent à l'apparition de notre ornement en Chine à l'époque néolithique jusqu'à l'arrivée du bouddhisme, religion venue d'Inde et usant largement de rinceaux qui trouvent leur origine dans l'art gréco-bouddhique du Gandhāra (Fig. 2). Nous nous inscrivons ainsi dans l'actualité de la recherche sur la diffusion culturelle de l'ornement, tout en prolongeant cette problématique qui n'a guère été traitée en dehors du bassin méditerranéen⁴.

Un certain nombre d'hypothèses ont été formulées à propos des possibilités ou des formes d'assimilation esthétique de la Chine et du Japon. Dans un ouvrage sur l'histoire de l'art chinois qui fait encore autorité, Michael Sullivan a ainsi avancé l'idée que la promptitude de l'art japonais à assimiler les apports occidentaux ne lui permettait pas, au contraire de l'art chinois, de trouver une certaine profondeur esthétique et le contraignait à demeurer dans une sorte de superficialité décorative⁵. En outre, observe l'auteur, depuis que les échanges artistiques se sont accélérés à l'époque contemporaine, il apparaît que les créateurs chinois seraient plus réticents à accepter certains concepts occidentaux, préférant, selon une approche traditionnelle, à la recherche de l'originalité la subtilité d'une performance d'exécution, ou encore à l'abstraction le réalisme car il permet de révéler la totalité du monde, autrement dit une unité entre la forme et le contenu⁶. Si l'on élargit cette analyse, le rinceau exprimerait parfaitement la finalité de l'esthétique chinoise, qui est de révéler l'harmonie de la nature et celle de l'homme avec la nature⁷.

Qu'en est-il véritablement ? Nous espérons, au travers de cette étude, parvenir à dégager quelques conclusions sur le processus d'interaction qui s'opère entre la Chine et l'Occident et compléter certains travaux récents de spécialistes⁸ qui tendent à démontrer que, grâce aux découvertes archéologiques faites tout au long du 20^e siècle, une volonté d'échange et d'assimilation se produit dès les temps pré-impériaux. Ainsi, « les relations entre les différents pays ne peuvent se résumer à une simple mise en opposition (Chinois/Barbares)⁹ », et en particulier à l'assujettissement culturel de ces derniers, même si « la situation en Chine à cette époque [Période des Royaumes combattants, ndlr¹⁰] n'a rien de comparable à celle du

4. Voir l'ouvrage de Gülrü Necipoğlu, Alina Payne (dir.), *Histories of Ornament: From Global to Local*, Princeton, Princeton University Press, 2016.

5. Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art from the Sixteenth Century to the Present Day*, Berkeley, University of California Press, 1997 [Greenwich, New York Graphic Society, 1973], pp. 281-282.

6. *Ib.*, pp. 279-280.

7. Michael Sullivan, *Introduction à l'art chinois*, Paris, Livre de Poche, 1968 [1961], pp. 12-13. Ce classique de l'histoire de l'art chinois a fait l'objet d'une cinquième édition revue et augmentée (Michael Sullivan, *The Arts of China*, Berkeley, University of California Press, 2009).

8. Voir le numéro spécial d'*Arts Asiatiques* consacré au sujet, en hommage à Michèle Pirazzoli-t'-Serstevens : *Arts Asiatiques*, Année 2006, Vol. 61, « L'autre en regard ».

9. Olivier Venture, « La question des "Écritures chinoises" à l'époque des Royaumes combattants » *ib.*, pp. 30-44.

10. La période des Royaumes combattants s'étend de 481 environ à 221 av. J.-C. Sept royaumes se partagent le pays : Qi, Chu, Yan, Han, Zhao, Wei, Qin, ce dernier finissant par l'emporter et unifier la Chine en mettant sur le trône le premier empereur.



Fig. 2. Linteau de porte sculpté, art du Gandhara, période Kouchan, 3^e s., Pakistan. Schiste, L. 124 ; H. 38,4 ; P. 10,2 cm. Boston Fine Arts Museum, Wikimedia Commons.

Proche-Orient ancien, véritable creuset de cultures, de langues et d'écritures différentes »¹¹. Ce sera sans doute aussi un moyen de comprendre l'évolution d'éléments ornementaux caractéristiques de la culture chinoise elle-même. Nous verrons en effet que, loin d'être opposées, les cultures chinoise et occidentales ont pu être portées vers un syncrétisme, posant ainsi la question complexe des formes artistiques en Chine.

Eléments de définition

Autrefois *rainceau*, de l'ancien français *rain* issu du latin *ramus* (tous deux : « rameau »), « Ornement sculpté ou peint, composé de branches chargées de feuilles enroulées » selon la définition donnée par le *Dictionnaire de l'Académie française* (8^e édition, 1932-1935)¹², le rainceau peut apparaître comme un motif occidental. Cependant on le trouve également en Asie et notamment en Chine, où nous verrons qu'il a été importé via la route de diffusion du bouddhisme, mais aussi plus tôt grâce aux premiers contacts établis entre les Han et la civilisation gréco-romaine¹³ et peut-être même dès le second millénaire avant

11. O. Venture, *op. cit.*, p. 40. L'auteur démontre que les différentes régions, balançant entre assimilation de la culture des Zhou et affirmation de leur identité, se sont appropriées l'écriture unique héritée des Shang, malgré la résistance de souverains conscients d'appartenir à une même culture, malgré l'unité de formation des lettrés dans les pays Chu et Qin, ou bien encore malgré le pragmatisme les échanges. Par la suite, sous l'influence des lettrés encore, ce régionalisme finira par s'estomper.

12. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition (1762) : « Motifs peints (ex : enluminures) ou muraux (peints ou sculptés) composés de feuillages et tiges végétales généralement déployés en frise ou enroulements successifs. Ils sont employés pour la décoration graphique, de peinture et/ou d'architecture. Les rainceaux contiennent fréquemment des fleurs, vases, animaux, mascarons et autres petites figures. Architecture : arabesques végétales sculptées ou peintes servant d'ornement dans différents ordres architecturaux et styles décoratifs. » Voir l'article de Wikipedia « Scroll (Art) » pour plus d'informations sur le motif.

13. Friedrich Hirth, *China and the Roman Orient*, Leipzig & Munich, G. Hirth, 1885 ; Rostovtzeff, Michael Ivanovitch, *The Animal Style in South Russia and China*. [Lectures delivered in 1925 at Princeton University for the Harvard-Princeton Fine Arts Club], Princeton: Princeton University Press, 1929.

l'ère chrétienne¹⁴. Ce motif « occidentalisé » va connaître de nombreux changements et adaptations. Comment ces modifications ont-elles été opérées et en quoi qualifient-elles un processus d'assimilation culturelle spécifique ? Car le principe d'enroulement décoratif et répétitif, voire « peuplé » ou « habité »¹⁵, préexiste sur les objets chinois de l'époque ancienne, en particulier sur les bronzes¹⁶. Dès lors, peut-on parler de prédisposition pour la réception du rinceau occidental, prédisposition qui faciliterait aussi son assimilation voire sa réinterprétation ? En définitive, l'étude du cas du rinceau, certes fort spécifique et précise, peut servir à mettre au jour, dans la culture chinoise, des mécanismes culturels et artistiques plus profonds. Car les Chinois sont parvenus à faire évoluer l'enroulement en spirale vers une frette de leur invention, le lei-wen (*leiwen* 雷紋), pour ensuite découvrir le rinceau (*juancao wen* 卷草紋, c'est-à-dire « motif en forme d'enroulement de plante » ou *juanxing wen* 卷形紋 qui signifie « motif en forme d'enroulement »), ce qui a peut-être facilité la réception du rinceau bouddhique d'origine étrangère et occidentale. Ce dernier ne formerait donc finalement que le prolongement de leurs propres développements ornementaux.

A l'origine du rinceau chinois

Le principe de l'enroulement en ligne spirale est un des décors privilégiés par l'homme pour orner la poterie du néolithique et protohistorique. On peut penser qu'il constitue un ornement basique, sorte de première impulsion créatrice dominée par la main de l'homme pour en faire un motif répétitif et stylisé. La Chine ne fait pas exception, comme le montrent certains vases funéraires peints en noir et violet par les potiers de Banpo (aujourd'hui Xi'an, Henan, 3000-4000 av. J.-C.) sur la rivière Wei, ou, plus à l'ouest, ceux de « type Banshan » trouvés près de la rivière Tao dans le Gansu (3^e millénaire)¹⁷ (Fig. 3). Des spécificités doivent toutefois être dégagées par rapport à des décors analogues que l'on rencontre, par exemple, dans la poterie Jomon au Japon ou sur des vases méditerranéens de la période minoenne. La première est de nature formelle puisqu'il s'agit d'une véritable peinture bichrome (noir et rouge foncé/violet) de bandes plutôt que de simples lignes, la partie inférieure de la panse étant toujours nue¹⁸, peut-être parce qu'on enfonçait le vase dans le sable afin qu'il ne se renversât pas ; ensuite, le décor résulte d'une évolution du naturalisme vers l'abstraction : à Banpo, les premiers types de décoration connus sont en effet un poisson ou une tête d'homme

14. William Samolin, « Western Elements in the Art of Ch'u », dans Noel Barnard (ed.), *Early Chinese Art and its Possible Influence in the Pacific Basin* [Proceedings of a symposium arranged by the Department of Art History and Archeology, Columbia University, New York City, August 21-25 1967], New York, Noel Barnard and co-authors, 1974, pp. 187-199.

15. Il s'agit de la variante de composition en rinceau utilisant divers végétaux (de vigne, d'acanthé, de lierre, etc.) à volutes animées par la présence illusionniste de vases, de mascarons, d'oiseaux variés, d'insectes, de petits animaux ou d'amours. Provenant des décors de plafonds et des peintures inspirées par la végétation des jardins réels, ce thème décoratif a été apprécié de l'époque hellénistique à la fin de l'Empire romain. Son emploi se prolonge au Moyen Âge et il a été redécouvert à la Renaissance, où il prend des accents nouveaux.

16. Nous verrons que les enroulements vernaculaires chinois possèdent des dragons, nuages, fleurs, etc. Le principal, et le plus connu, est le motif « en foudre ».

17. Au moins quatre-vingt-dix types de décors et une quarantaine de formes ont pu être identifiés. Le motif en spirale reste néanmoins l'un des plus remarquables.

18. William Watson, *Early Civilization in China*, New York, Thames and Hudson, 1966, p. 36.



Fig. 3. Jarre à motifs linéaires, fin 4^e ou début 3^e mil., Culture de Majiayao (Gansu, Chine), phase Majiayao. Terre cuite peinte, H. 30 cm env. Museum Rietberg, Zurich, Wikimedia Commons.

avec trois motifs de halos en pointe ; la troisième est fondée sur un sens de l'unité entre la forme ronde du vase et la décoration elle-même, un souci d'harmonisation qui s'est maintenu jusqu'à nos jours dans l'art chinois.

Si on ne peut parler pour l'instant de rinceau, on peut évoquer un goût affirmé pour les enroulements répétés, voire en frise. Il est possible que ce dernier ait été inspiré par le mouvement de l'élément aquatique dont ces tribus tiraient une partie importante de leur subsistance¹⁹. On peut aussi voir, sur l'urne de Banshan de l'Ashmolean, les tentacules d'un poulpe comme le laisserait penser la ligne claire à denticule délimitant les bandes et évoquant des ventouses. Les ondulations deviendraient ainsi le corolaire abstrait des motifs de poisson mais en se rattachant elles aussi à l'idée de nature par sa référence implicite. Le penchant pour une inspiration d'après le réel est corroboré par des ornements Banpo, cette fois-ci à caractère anthropomorphe : les figures humaines dont les coiffures « semblent refléter les ornements portés par les personnes, et le style du temps »²⁰. Ce point n'est pas sans importance car il revient à poser la question d'une constante, depuis les temps préhistoriques, de la civilisation chinoise à s'inspirer de la nature.

Certains spécialistes ont contesté l'idée du développement autonome d'une telle créativité. De fortes similitudes avec les autres poteries néolithiques de l'Asie occidentale, aux décors géométriques d'une grande variété, peuvent déjà laisser penser à des échanges avec des foyers comme celui d'Anau, dans le Turkestan²¹ car, en effet,

« Tout le matériel retrouvé dans les fouilles tend à montrer que ces communautés étaient capables d'accumuler un surplus de produits, qui stimulait le développement du commerce et, par conséquent, conduisait à augmenter les échanges culturels entre les différentes parties du Proche-Orient, et même entre des zones placées à une distance considérable les unes des autres²². »

D'ailleurs, la diffusion s'étend : alors que la Chine du Nord connaît déjà l'âge du bronze, la poterie Banpo persiste dans le Sichuan, en Chine méridionale et à Taiwan. Mais si la source des motifs est peut-être étrangère, le dynamisme de l'exécution au pinceau des vases du Gansu fait apparaître des qualités proprement chinoises. Les enroulements ne peuvent toutefois pas rivaliser avec les recherches plastiques plus avancées d'autres foyers : découvert récemment, le matériel en chlorite de la civilisation protohistorique de Jiroft, en Iran du Sud, a ainsi livré un

19. Judith M. Treistman, *The Prehistory of China, An Archeological Exploration*, Newton Abbot, David & Charles, 1972, p. 42.

20. Te-Kun Cheng, *Archeology in China: Prehistoric China*, Toronto/Cambridge, University of Toronto Press/W. Heffer & Sons Ltd, 1966, vol. 1, p. 80.

21. La question d'une influence d'un foyer sur l'autre prête à polémique. On a d'abord pensé que la Chine avait emprunté ce type de céramique puisque celle d'Anau lui est antérieure de deux millénaires. Plus récemment, des chercheurs ont montré l'antériorité de la poterie chinoise et l'autonomie de son développement.

22. Aleksandr Belenitsky, *Archeologia Mundi: Central Asia*, Geneva, Nagel Publishers, 1968, p. 31. D'autres comparaisons peuvent être faites avec les sites de Trialeti, dans le Caucase, ou avec d'autres encore en Ukraine et dans les Balkans.

serpent à la queue enroulée, sculpté en bas-relief entre le quatrième et le troisième millénaire avec une grande audace d'expression.

La question des origines ne se pose sans doute pas pour la production de poterie néolithique du bassin du Yangzi, dans la Chine centrale. Cuite à température élevée, cette céramique faite de jarres et de plats aux formes simples est couverte d'ornements estampés en léger relief d'une grande richesse de texture. On y trouve notamment une impression au dé en « double F », dont la répétition et la superposition forment un lacs de lignes serpentes qui annoncent les motifs en foudre de la période suivante comme sur cette jarre découverte à Wuhua (Guangdong, fin du néolithique ou début de l'âge de bronze, Hong Kong Museum of History). Par sa complexité nouvelle, elle semble davantage préfigurer les méandres ultérieurs.

En 1989 a été exhumée dans une tombe du peuple de la « Poterie noire » à Chengziya (Longshan, province du Shandong, dans le bassin du fleuve Jaune, 2600-2000 av. J.-C.), une cinquantaine d'objets appartenant à une femme d'âge moyen. Parmi eux figure un ornement de coiffure en jade incrusté de turquoise dont la tête présente des méandres d'une étonnante précocité (Fig. 4) :

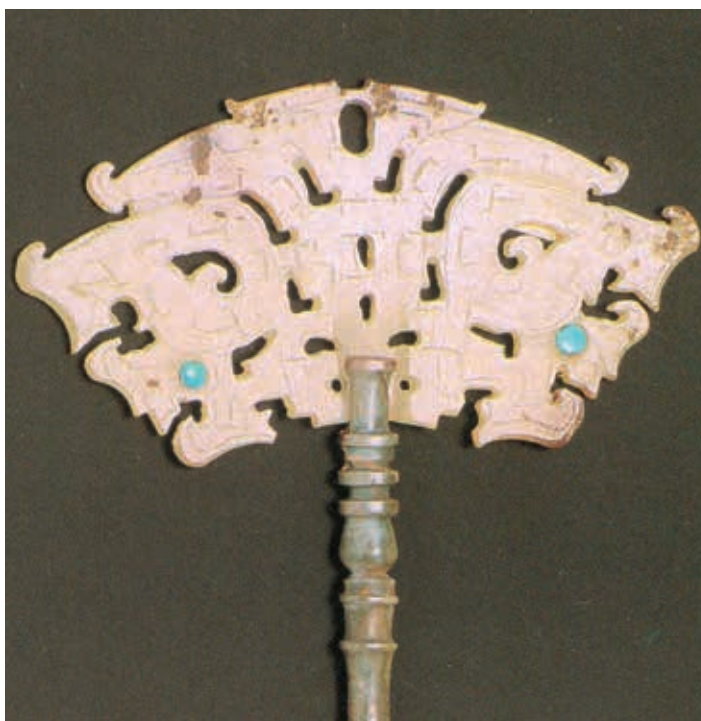


Fig. 4. Épingle à cheveux, 2600-2000 av. J.-C., culture Longshan, province du Shandong. Jade sculpté. Shandong Museum. D'après Xiaoneng Yang (dir.), *New Perspectives on China's Past: Chinese Archaeology in the Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press, 2004, fig. 27b.

« Les tombes de Zhufeng sont inhabituelles non seulement à cause de la richesse de leurs objets funéraires, note Xiaoneng Yang, tout particulièrement les ornements ouvragés en jade et en turquoise, mais de manière plus significative parce que les structures des cercueils étaient plus abondantes et plus complexes que celles de n'importe quelle autre culture préhistorique, et qu'ils préfiguraient l'avènement de coutumes d'enterrement plus tardives²³. »

23. Xiaoneng Yang, *New Perspectives on China's Past, Chinese Archeology in the Twentieth Century*, New Haven and London/Kansas City, Yale University Press, The Nelson-Atkins Museum of Art, 2004, vol. 2, p. 73.



Fig. 5. Plaque figurant un masque ou un renard stylisé, culture d'Erlitou, 1900-1500 av. J.-C. Bronze incrusté de turquoises, H. 17,2 cm ; L. 11,3 cm. Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop, Imaging Department © President and Fellows of Harvard College.

Connus pour leur production de céramique à la fois très créative (on y trouve déjà le fameux vase à piètement tripode) et, pour d'autres objets, proche des motifs linéaires de leurs voisins de l'ouest, les artisans de la culture de Longshan semblent opérer la mutation de la spirale universelle vers le méandre chinois, qui plus est en dehors de la poterie. Faut-il y voir la résultante d'un perfectionnement dans le jeu des lignes ou encore du transfert malaisé de la courbe dans la sculpture sur pierre qui aurait obligé à lui donner une angularité ? Au sein de la glyptique, le jade est une des pierres les plus difficiles à travailler.

Le *leiwen* et les premiers échanges

Les sites néolithiques comme celui du Gansu ont perduré jusqu'à la fin de ce premier Age du bronze chinois et ont été en contact avec les nouvelles cultures développant progressivement ce nouveau matériau. La culture de la « poterie noire » a inspiré les jades et les célèbres créations de vaisselle en bronze aristocratique de la dynastie Shang (1766-1111 av. J.-C.). La culture d'Erlitou (v. 1900-v. 1500 av. J.-C., provinces du Hunan et du Shanxi), probablement en contact à ses débuts avec la culture de Longshan, a livré un exemple d'utilisation très ancien d'un méandre sous forme d'une plaque en bronze incrustée de turquoises figurant un masque ou une tête de renard très stylisée²⁴ (Fig. 5). Les lignes sont arrondies aux angles et crochetées de telle sorte que le motif fait déjà penser à un rinceau peuplé avec ses sarments naissants. Notre motif semble donc déjà bien implanté et présenter des variations zoomorphiques.

Le décor de la poterie imprimée néolithique, dont le principe s'est ensuite largement répandu sur la côte méridionale, et même celui de la poterie néolithique peinte, ont été d'une influence certaine : bandes horizontales et filets, losanges et chevrons d'après la poterie peinte, et d'après celle imprimée « motifs répétés, imprimés, incisés allant des carrés et des spirales ancêtres du “motif du tonnerre” (*leiwen*), aux simples versions des masques zoomorphes apparaissant sur les bronzes²⁵. » A la différence du Japon, où il n'est pas avéré que la spirale ait été transmise de la préhistoire aux époques suivantes, on peut retracer avec plus de certitude la genèse de la frette chinoise et montrer sa continuité²⁶.

Décor et forme du vase constituent une expression artistique à part entière, la plus significative à nos yeux puisque, à l'instar du néolithique, ne sont pas conservés d'exemples de tissus, paniers ou poutres peintes et sculptées et qui ont peut-être développé d'autres types d'ornementation susceptibles d'apporter des explications différentes. En raison de leur

24. Conservé au Harvard Art Museums/Sackler Museum. Durant les deux derniers siècles, Erlitou semble avoir eu le monopole de la fabrication du bronze. Voir Li Feng, *Early China: A Social and Cultural History*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 46-47.

25. M. Sullivan, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 43.

26. On peut aussi penser que la diffusion des bronzes chinois au Japon durant le premier millénaire a pu contribuer à réactiver l'intérêt pour le motif que l'on retrouve ensuite dans le Japon antique.

caractère hiératique complexe, on peut parler de véritable expressionnisme esthétique²⁷.

Ce serait donc certes une erreur de considérer le fameux enroulement chinois *leiwen* en frette (ou spirale carrée), qui s'est perpétué pendant plus de trois millénaires, comme une invention des bronzes rituels de la dynastie Shang, repris et diversifiés par leurs successeurs Zhou (1046-221 av. J.-C.²⁸), mais on peut leur accorder de lui avoir conféré sa formidable stylisation créatrice. Les Shang ont su en faire un motif de prédilection par rapport à d'autres qu'ils ont employés, plus réalistes (visage humain, cerf, serpent, canard, éléphant, hibou...) ou plus fantastiques (comme le *taotie* ou le *kui*)²⁹ et lui donner cette pureté linéaire qui prend toute sa vigueur au 14^e siècle av. J.-C.. Le motif a ainsi gagné ce classicisme lui ayant permis de franchir le temps. Est-ce parce que ses rythmes, « ce sens de la vie intérieure qui s'expriment dans la ligne et le contour³⁰ », manifestent le sens de l'harmonie, constante de l'esthétique chinoise ? Son succès est attesté dès le début, comme le montrent les chevrons de frettes reportés sur la fine jarre blanche en kaolin retrouvée à Anyang (province du Henan, 14^e-13^e s. av. J.-C.) et conservée à la Freer Gallery (Fig. 6a). Il s'étend jusque dans les cultures des contrées septentrionales du Ningxia, à l'Ouest, et du Liaoning, à l'Est, près de la Corée.



Fig. 6a. Jarre, début de la période Anyang, Shang dynasty, fin 13^e -début 12^e siècle av. J.-C., Anyang, province du Henan. Céramique blanche, H. 33,3 cm ; L. 30,3 cm ; D. 28,3 cm. Arthur M. Sackler Gallery, Wikimedia Commons.

Pourtant il serait hasardeux d'imaginer que l'exceptionnelle inventivité dans l'art du bronze (mais aussi du jade) tient uniquement à la créativité chinoise. Pendant toute cette

27. Une interprétation épistémologique de l'ornement dans l'art classique chinois des second et premier millénaires avant notre ère et de son rapport à la vie sociale a été donnée par M. J. Powers: Martin J. Powers, *Pattern and Person, Ornament, Society and Self in Classical China*, Cambridge/London, Harvard University Asia Center, 2006. Voir aussi la somme typologique de Georges W. Weber, *The Ornament of Late Chou Bronzes, A Method of Analysis*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1973, en particulier pp. 8-15. A côté des figures et des moyens de leur mise en valeur par les jeux de fonds et de composition, l'auteur distingue par exemple cinq traitements décoratifs des lignes : curvilinéaire oscillant ; curvilinéaire en escalier ; rectangulaire arrondi ; curvilinéaire sinueux ; rectangulaire oblique.

28. La période des Zhou couvre près de huit siècles et se subdivise en dynastie des Zhou occidentaux (1046-771 av. J.-C.) et dynastie des Zhou orientaux (770-256 av. J.-C.), elle même répartie en période des Printemps et Automnes (722-476 av. J.-C.) et période des Royaumes combattants (775-221 av. J.-C.).

29. Robert Bagley, « Ornament, Representation and Imaginary Animals in Bronze Age China », *Arts Asiatiques*, Volume en hommage à Madame Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, *op. cit.*, pp. 17-29. L'auteur traite du cas du dragon antérieur à celui plus connu sous les Han.

30. M. Sullivan, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 13.

période, comme de tout temps dans ce sous-continent, il faut imaginer des contacts répétés avec les peuplades du Nord selon une intensité des échanges très variable mais bien effective. Si la question d'une influence extérieure reste difficile à appréhender, la métallurgie et la gemmologie sont aussi présentes dans les contrées septentrionales où l'on discerne une capacité d'imagination décorative spécifique³¹. La découverte de tels objets dans des tombes Shang atteste de l'existence d'échanges culturels au plus haut niveau³². Un contact direct s'est établi dès le néolithique avec des peuples indo-européens.

Des recherches archéologiques récentes dans le désert du Taklamakan dans le Xinjiang (nord-ouest de la Chine), où ont été découvertes les momies de type indo-européen du bassin du Tarim qui ont fait couler beaucoup d'encre, ont montré la présence d'échanges avec une peuplade dénommée Tokhariens depuis le début du 2^e millénaire av. J.-C.³³. Les tombes ont révélé l'usage du cachemire, de motifs en tartan originaires d'Europe centrale sur les habits, et surtout d'objets en bronze, une technologie alors inconnue en Chine. Il est désormais établi que celle-ci a été transmise à des populations du Nord et de l'Ouest de la Chine actuelle par tâtonnements successifs grâce à des échanges avec des pasteurs nomades venus de l'Ouest appelés culture d'Andronovo, le Phénomène Seima-Turbino et la culture d'Afanasievo³⁴. Or les motifs textiles et les décorations sur céramique employés dans la culture d'Andronovo (2000-1000 av. J.-C.), qui recoupe la période élitaires des bronzes Shang, manifestent la présence significative de méandres et de swastikas d'une grande richesse, probablement destinés à perpétuer des rites ancestraux et claniques³⁵ (Fig. 6b).

Les Tokhariens, peut-être d'origine celtique, ont migré depuis l'Europe centrale et se sont durablement implantés dans les riches terres agricoles des oasis, tirant également profit de

-
31. Nicola di Cosmo, *Ancient China and its Enemies. The Rise of Nomadic Power in East Asian History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 44-53.
 32. *Ib.*, p. 54. Deux auteurs ont été parmi les premiers à mettre en évidence l'influence de l'art des barbares sur la Chine et sa précocité : Jenny F. So, Emma C. Bunker, *Traders and Raiders on China's Northern Frontier*, Seattle/London, University of Washington Press / Arthur M. Sackler Gallery, 1995.
 33. J. P. Mallory & Victor H. Mair, *The Tarim Mummies: Ancient China and the Mystery of the Earliest Peoples from the West*, London, Thames & Hudson, 2008.
 34. Li Liu et Xingcan Chen, *The Archaeology of China: From the Late Paleolithic to the Early Bronze Age*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 330.
 35. Des exemples de ces céramiques ont été mis au jour en 2011 dans le secteur de Yili, province du Xinjiang, dans des tombes de la culture Andronovo. Sur ces motifs, voir Svetlana V. Zharnikova, *Cultural Traditions and the Origin of the Indo-Europeans*, s. l. n. e., 2013 [recueil complété d'articles publiés entre 1984 et 2004 dans *Information Bulletin of the International Association for the Study of the Cultures of Central Asia*], pp. 10-15. Voir également l'article en ligne de la même auteure sur les méandres : « Archaic motifs in North Russian Folk Embroidery and Parallels in Ancient Ornamental Designs of the Eurasian Steppe People » [www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/073/j5.htm]. La base du travail d'analyse des motifs a été donnée par l'ethnologue russe Ivanov : Sergey V. Ivanov, *Ornement des peuples de Sibérie comme source historique (basé sur les matériaux du 19^e-début 20^e siècle). Les peuples du Nord et de l'Extrême-Orient*, Actes de l'Institut d'Ethnographie N. N. Miklouho-Maclay, Nouvelle série, 81. M.-L., Moscou, Académie des sciences de l'URSS, 1963 [С.В. Иванов, *Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX-начала XX в.)*. Народы Севера и Дальнего Востока. Труды Института Этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, новая серия, 81. М.-Л.: Академия наук СССР, 1963].



Fig. 6b. Exemples de poteries à motifs de méandres de la culture Andronovo, Sibérie, 1800-1200 av. J.-C. Terre cuite. Wikimedia Commons.

l'exploitation de nombreuses mines³⁶, puis du commerce de la route de la soie. La mode distinctive du tartan chez ce peuple qui disparaît à la fin du 1^{er} millénaire est encore visible au 6^e siècle ap. J.-C. sur les grottes bouddhistes de Kizil et de Kumtura près de Kucha. La richesse de son architecture avec ses tours et ses palais couverts d'or, d'argent ou de jade tels qu'ils sont décrits par des voyageurs chinois, devait fortement stimuler l'intérêt des Chinois pour cette culture.

Le *lei-wen*, si apprécié des Shang qu'il constitue une sorte de marque de leur style, a-t-il été influencé par les étonnants méandres indo-européens, en particulier par ceux de la culture d'Andronovo qui recoupaient et enrichissaient le graphisme des artefacts chinois du néolithique dont ils avaient connaissance ? Comprenant, à l'instar du rinceau ultérieur, tout le parti qu'ils pouvaient tirer de ses enroulements, ils l'ont étiré, arrondi sur les côtés, dédoublé, adossé, affronté, gravé et repoussé, découpé de manière plus irrégulière et de façon à remplir des surfaces aux formes complexes ou encore pour donner naissance à d'autres motifs. Les ornements étaient probablement dessinés à l'encre à l'aide d'un pinceau avant d'être gravés, ce qui expliquerait la richesse de leur aspect éminemment graphique et linéaire, en plus de la grande maîtrise technique.

Un vase tripode *liding* conservé à la Freer Gallery montre ainsi un *kui* et un *taotie*³⁷ formés de bandes spirales complexes. Les bandes permettent astucieusement de passer d'un animal à l'autre, le *kui* se montrant sur chaque flanc du vase tandis que le *taotie*, constitué de la réunion de deux *kui*, n'apparaît, lui, que sur l'angle. Afin de réaliser ce tour de force graphique, les bronziers ont donc développé les possibilités formelles du *lei-wen*, le motif le plus utilisé dans la décoration des bronzes (Fig. 7). Plus encore, certains détails d'un vase de type *zun* (Zhou occidentaux, 1111-771 av. J.-C.) conservé au Musée national du palais,

36. Or, argent, plomb, fer, étain, cuivre et jade rouge ou *langgan* dont les Chinois étaient amateurs.

37. Le *taotie* se présente sous forme d'un masque en bas-relief très peu réaliste, composé essentiellement de lignes et de formes géométriques parmi lesquelles il n'est pas toujours aisé de le distinguer. Il montre des yeux proéminents et une mâchoire supérieure féroce. C'est une figure destinée à effrayer dans un contexte de sacrifices sanglants. Sous les Zhou, il devient cornu. Il a ensuite acquis une symbolique plus positive en devenant un petit monstre glouton destiné à prévenir contre les excès de table, aspect sous lequel on le connaît aujourd'hui. Quant au *kui*, il est assimilé à un « dragon », c'est-à-dire une interprétation monstrueuse du crocodile comme le phénix le serait du faisan chinois. Il est tout aussi difficile à distinguer sur les bronzes. De petite taille, c'est un animal fantastique à deux pattes, doté d'un museau proéminent, d'oreilles et d'une petite queue relevée. Le *kui* peut former l'élément clef de la décoration ou une bande courant de la tête à la queue. Il ne tarde pas cependant à être démembré en un dessin abstrait avant d'être en quelque sorte absorbé par le *taotie*. Parmi les autres animaux symboliques, citons aussi la cigale, insecte au chant sorti de la terre, symbole du cycle de l'existence évoquant la vie après la mort.



Fig. 7. Vase Ding à motif de taotie, fin de l'époque Shang, 10^e siècle. av. J.-C. Bronze, H. 15 cm. Shanghai Museum, D'après Shanghai bowuguan (dir.), *Shanghai Bowuguan*, Beijing, Wenwu and Tokyo, Kodansha, 1985, fig. 27.

laissent à penser qu'ils avaient approché le rinceau végétal, par le biais de la recherche d'une expression diversifiée de la frette pour satisfaire les exigences des rituels (Fig. 8). Sur beaucoup d'autres vases, on remarque également des enroulements courbes, volontiers dotés de crochets comme s'il s'agissait de bourgeons, notamment sous forme de gravure dans les interstices ou bien pour signifier des parties d'animal comme la queue.



Fig. 8. Vase de type zun, Zhou occidentaux, 1111-771 av. J-C. Bronze, H. 17,2 cm ; D. 17,5 cm. Musée national du palais, Taiwan. ©National Palace Museum.

Le gain du vivant

L'usage de l'enroulement sous ses diverses formes participe du *all over* ornemental qui couvre les pièces de la fin de la dynastie Shang. Une nouvelle évolution se dessine au crépuscule des Zhou occidentaux. Le bestiaire se décompose et se simplifie : le *taotie*, la cigale, les « triangles dressés », l'oiseau à queue courte disparaissent. Le méandre gagne en importance, tout comme les bandes de raies verticales, les motifs d'écailles verticales ou horizontales, les cannelures horizontales à angles vifs, autant d'éléments purement ornementaux qui se substituent progressivement aux animaux discernables. On voit naître ces « crochets foisonnants », faits de dragons entrelacés, caractéristiques du 6^e siècle av. J.-C., d'abord sur les bronzes, puis sur les laques et les jades (Fig. 9). Les reliefs, jadis protubérants et baroques, laissent la place, après le 5^e siècle, à un goût grandissant pour une surface polie faite de l'incrustation de lignes sombres ou dorées (damasquinure) (Fig. 10) : en d'autres termes, la sculpture en relief cède la place au graphisme en surface.



Fig. 9. Jarre zun en forme de bovidé surmonté d'un tigre, période des Printemps et Automnes, 6^e s. av. J.-C., province du Shaanxi. Bronze, H. 24 cm ; L. 38 cm ; P. 10.7 cm. Shaanxi Provincial Museum, Xi'an.



Fig. 10. Animal mythique provenant de la tombe 1 du royaume Zhongshan à Sanji, Pingshan, province du Hebei, période des Royaumes combattants (475-221 av. J.-C.). Bronze incrusté d'or et d'argent, H. 12,1 cm ; L. 21,8 cm. D'après Xiaoneng Yang, *New Perspectives on China's Past: Chinese Archaeology in the Twentieth Century*, fig. 14-3.

Le succès de l'ornement en général et celui de l'enroulement en particulier résultent d'une fonction sociale : « La taille, le poids et l'ornementation de la vaisselle – ce que l'on appelle maintenant son style – tout comme sa quantité, sont considérés comme un moyen de communiquer par le matériau même l'honneur du noble³⁸. » Il est possible, d'une part que les degrés de densité observés dans l'ornementation correspondent à une hiérarchie aristocratique ratifiée durant les cérémonies, et que, d'autre

38. Martin Powers, « Classical Chinese Ornament and the Origins of "Taste" in China », dans Xiaoneng Yang, *New Perspectives on China's Past...*, op. cit., vol. 1, p. 287.

part, la volonté de faire apparaître des figures distinctes, compartimentées, soit le moyen ostensible d'exprimer des insignes symboliques. À côté des bronzes rituels sont produits des cloches, des lampes, des encensoirs et les premiers miroirs.

S'il faut peut-être imputer les changements de style à des formes et à des idées barbares rapportées par les premiers souverains Zhou de leurs expéditions militaires dans les régions septentrionales, où ils étaient à la recherche de nouvelles ressources, l'usage de pièces en métal damasquiné ou de laques dans les premiers siècles de la période des Royaumes combattants correspond au passage d'une démonstration de pouvoir par le rituel à une expression d'autorité par la splendeur et la richesse, chaque souverain voulant rivaliser avec son voisin. L'époque en effet connaît une montée de la bureaucratie au détriment de l'ancien système familial, provoquant une « crise métaphysique » dans la pensée chinoise avec la découverte de la subjectivité et la séparation entre les mondes humain et naturel³⁹. Plus encore, l'ornement, assimilé au « goût » (à la mode) se trouve approprié par un nombre plus grand de personnes car il n'est plus hérité mais *acquis*. D'où une popularisation de la figure de l'enroulement *leiwen*, le motif récurrent, permettant son développement au-delà de la seule sphère aristocratique où il était jusqu'alors confiné. C'est peut-être à ce moment-là que le *leiwen* a commencé d'être un motif populaire en Chine et il l'est resté. Cependant jamais les bronziers ne franchiront la barrière abstraite et géométrique du *lei-wen* pour en faire un enroulement végétalisé. Réalisés dans le style Huai, qui s'étend autour de Luoyang (province du Henan) à la fin du premier millénaire, des miroirs montrent des lézards en forme de dragons qui serpentent au point de vouloir se transformer en véritable rinceau végétal. Le motif en « foudre et nuage » devait sans doute répondre à des impératifs sacrés qui contraignaient son usage à un hiératisme expressif et symbolique, même lorsque la production des pièces se sécularise. Cette tension vers le rinceau végétalisé et habité déjà présente dans d'autres techniques, nous le verrons, prépare inexorablement son assimilation depuis l'Occident quelque temps plus tard.

Il s'agit là d'un premier pas vers une modification en profondeur du système ornemental, jusqu'alors fondé sur une succession de motifs angulaires et compartimentés représentant des créatures hybrides⁴⁰. Denses et imbriqués, ceux-ci se voient peuplés de scènes narratives composées d'animaux semi-réalistes, souvent sous forme de combats. La stylisation peut d'ailleurs intégrer des circonvolutions, comme des corps d'animaux réalisés à l'aide de spirales sur un *dou* (élément de vaisselle sacrificiel) provenant de Liyu (Hunyuan, province du Shanxi, période des Zhou orientaux, 770-256 av. J.-C.⁴¹). Notons également l'étonnante maîtrise des bronziers du petit royaume de Zhongshan, enclavé au milieu de plus puissants voisins durant cette période des Printemps et Automnes (722-476 av. J.-C.) et des Royaumes combattants

39. Charles Graham, *Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China*, La Salle, Open Court, 1989, pp. 95-105.

40. Jessica Rawson, « Design Systems in Early Chinese Art », *Orientations*, nov. 1999, p. 50.

41. Le dessin de la composition a été établi par Wen Fong (dir.), *The Great Bronze Age of China*, New York, 1980, fig. 7.



Fig. 11. Coffre découvert dans la tombe de « Lady Dai » (Xin Zhui), colline Mawangdui, Changsha, province du Hunan, période des Hans occidentaux, milieu 2^e siècle av. J.-C. Bois laqué, H. 89 cm ; L. 230 cm ; P. 92 cm. Hunan Provincial Museum. D'après Hunan Sheng Bowuguan (dir.), *Hunan Sheng Bowuguan*, Beijing, Wenwu and Tokyo, Kodansha, 1983, fig. 74.

(475-221 av. J.-C.)⁴². Les tombes royales situées à Pingshan, dans la province du Hebei, ont livré de vivantes sculptures d'animaux fantastiques délicatement polies. Les incrustations d'or et d'argent donnent libre cours à des circonvolutions qui augmentent l'impression de mouvement général (Fig. 10).

La mutation se poursuit durant les dynasties suivantes, Qin (221-206 av. J.-C.) et Han (206 av. J.-C. -221 ap. J.-C.). Désormais la rareté et l'habileté de l'exécution confèrent sa valeur à la pièce exécutée. Fier de pouvoir démontrer ses capacités, le maître artisan peut interpréter librement l'enroulement, comme le montre un coffre en laque provenant de la fameuse tombe de « Lady Dai », marquise sous les Han occidentaux et grande amatrice d'art. Il est couvert d'une calligraphie « sans os » fondée sur de grands coups de pinceau rapides, étonnamment modernes, représentant des nuages peuplés d'animaux (dont un phénix) et d'esprits dansant, combattant, chassant et courant (Fig. 11). Jessica Rawson voit dans ces étranges motifs, en particulier dans les formes en nuages (couverture de la tombe 101, Yaoshuang, Hanjiang, province du Jiangsu, période des Han Occidentaux) la conséquence de l'unification des pratiques religieuses entreprise par le premier empereur Qin et ses

42. Michael Loewe, « The Royal Tombs of Zhongshan (c. 310 B.C.) », *Arts Asiatiques*, Année 1985, vol. 40, n°1, p. 130-134.

successeurs. L'ensemble des déités et des esprits des différentes régions est convoqué afin de consolider le pouvoir, notamment une déesse comme Xiwangmu (la Reine mère de l'Occident) ou d'imposantes montagnes⁴³.

Un tel déploiement de subjectivité permet la perpétuation de la création de motifs à partir de l'enroulement, débutée sous les Zhou. Sous les Han, certaines des premières peintures de paysages sont obtenues « à partir de spirales et de volutes abstraites décorant les bronzes incrustés et les laques peints⁴⁴. » En d'autres termes, c'est parce qu'il sait se renouveler que le motif franchit les siècles.

L'influence des « Peuples du Nord »

Les transferts techniques jouent aussi leur rôle. Si l'emploi du pinceau « libère » l'artisan dans l'expression des ornements, les techniques s'influencent aussi les unes les autres. C'est ainsi qu'on peut penser que l'intense créativité développée par les Chinois en cette époque de mutation les amène à développer les solutions décoratives offertes très tôt par la technique de la broderie. Riche en courbes et en contre-courbes, celle-ci permet aux Chinois de parvenir au rinceau végétal peuplé d'animaux (oiseaux, phénix, dragons, *qilin*⁴⁵, serpents) dès l'époque des Royaumes combattants. Si le répertoire reste donc largement symbolique et religieux, notamment par la représentation des quatre directions⁴⁶, l'emploi d'enroulements de tiges à feuilles et à boutons pour embrasser les motifs apparaît comme la principale innovation (Fig. 12).



Fig. 12. Détail représentant des dragons peuplés de rinceaux, 4^e s. av. J. C., Mashan, Période des Royaumes Combattants. Soierie brodée. Jingzhou Museum, province du Hubei. D'après Zhao Feng (dir.), *The General History of Chinese Silk*, Suzhou, Soochow University Press, 2005, fig. 1-4-17.

43. J. Rawson, *op. cit.*, p. 51.

44. M. Sullivan, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 63.

45. Le *qilin* est un fauve fantastique doté d'une corne, à l'instar des licornes occidentales. Sur les textiles des époques Chu et Qin, il est parfois assimilé au tigre.

46. Peng Hao, « Representations of Cosmology in Chu Textiles », dans Xiaoneng Yang, *New Perspectives on China's Past...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 316-325.



Fig. 12a. Détail de la fig. 12. D'après Gao Hanyu, *Chinese Textile Designs*, London, Viking, 1992, fig. 8.

Faut-il y voir l'influence de textiles barbares ? C'est vers cette hypothèse que penchent certains spécialistes, qui soulignent d'importants mouvements de population aux frontières de l'Ouest ayant engendré des échanges culturels déterminants⁴⁷. La prégnance de l'art naturaliste des conquérants Tartares de la Chine a pu ainsi être mise en avant⁴⁸. La liberté de création des Han peut aussi être imputée à une normalisation des relations diplomatiques avec les peuples barbares unifiés sous la bannière des Xiongnu⁴⁹. Les boucles de ceinture, très à la mode chez les notables Han, traduisent ainsi une nette influence des scènes zoomorphiques élaborées par ces peuples nomades, chez lesquels en retour les artisans chinois apportent leur savoir-faire dans le bronze doré. Ce sont souvent des scènes de prédation et de dévoration de proies par des félins, où les enroulements tragiques simulant la violence de la lutte prennent toute leur importance (Fig. 13). Plus de sérénité dans le processus de conception et davantage d'ouverture culturelle et commerciale vers ce « nouvel eldorado » auraient ainsi permis aux artisans de trouver le chemin d'une nouvelle expressivité⁵⁰.

47. Richard M. Barnhart, « Alexander in China? Questions for Chinese Archeology », dans Xiaoneng Yang, *New Perspectives on China's Past...*, op. cit., vol. 1, pp. 328-343.

48. Arthur de Carle Sowerby, *Nature in Chinese Art*, New York, The John Company, 1940, p. 17.

49. Confédération de peuples nomades habitant les steppes asiatiques orientales du 3^e s. av. J.-C. au 1^{er} s. ap. J.-C.

50. N. di Cosmo, op. cit., pp. 281-293.



Fig. 13. Boucle de ceinture, 3^e-2^e s. av. J.-C. Bronze avec des incrustations d'or et d'argent, H. 6,6 cm ; L. 14,5 cm. Miho Museum. ©Miho Museum.

L'influence septentrionale plus marquée et plus nettement identifiable qu'auparavant s'explique par le degré d'avancement artistique auquel l'empire Xiongnu est parvenu entre le 3^e et le 1^{er} siècle av. J.-C., en particulier dans la métallurgie du fer et des métaux précieux sous l'influence des Scythes de la steppe⁵¹.

Parmi tous les motifs ornementaux, la contribution étrangère au zoomorphisme est plus clairement établie. Le motif du félin ailé est, par exemple, un apport allogène : il

« fut emprunté à l'Asie occidentale par l'intermédiaire du monde nomade. L'emprunt fut réactivé, amalgamé au thème du griffon cornu (un autre prédateur symbolique), pour aboutir aux félins ailés de l'époque Han, sans que nous parvenions actuellement à saisir les différents moments de l'intégration⁵². »

51. *Ib.*, pp. 57-90.

52. Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, « Pour une archéologie des échanges, Apports étrangers en Chine - transmission, réception, assimilation », *Arts Asiatiques*, 49 (1994), p. 24. Cf. Sergei J. Rudenko, « The Mythological Eagle, the Gryphon, the Winged Lion and the Wolf in the Art of Northern Nomads », *Artibus Asiae*, vol. 21, 1958, pp. 101-122.

Il est certain en tout cas que l'usage du rinceau végétal habité préfigure celui que le bouddhisme apportera sous la dynastie suivante, les Han. Ainsi se conclurait l'évolution de cet « âge de l'ornement » qui, selon Max Loehr, court du néolithique à la fin des Zhou⁵³. Selon cet historien en effet, durant cette période, l'art chinois se caractérise par une préoccupation pour le design ornemental avant de se tourner vers le développement de la représentation, qui débute sous les Han et se propage ensuite avec l'introduction d'éléments d'origine étrangère dans le sillage du bouddhisme, et en particulier de motifs floraux réalistes et sensibles qui achèveraient la dissolution des premiers ornements chinois :

« [un] nouveau cycle de composition ornementale fondé sur des motifs floraux de l'Asie occidentale, bien qu'en fin de compte d'origine grecque, s'est ouvert lorsque le bouddhisme a atteint la Chine, juste après les Han. Jamais auparavant on n'avait vu un végétal ou un motif floral de sensibilité comparable en Chine. L'influence occidentale modifia cela en profondeur⁵⁴. »

Au reste, en ce qui concerne notre motif, il faut bien avouer que la découverte récente, dans des tombes Zhou, de textiles européens à rinceaux peuplés, peut infirmer l'idée d'un apport occidental plus direct survenu seulement sous les Tang. Prolongeant l'analyse sur l'incidence artistique de la présence européenne dans le nord-ouest et de routes d'échanges plus anciennes que celle de la soie, certains archéologues comme Li Xiuzhen et Lukas Nickel ont également avancé que l'étonnante mutation de la sculpture chinoise, jusqu'alors de petite taille, hiératique et schématique, vers l'échelle humaine, le mouvement et le modelé que l'on trouve sur les célèbres guerriers de Xi'an (3^e s. av. J.-C.), seraient redevables d'un apport de sculpteurs grecs ayant formé directement les modeleurs locaux sur le site de la tombe du premier empereur de Chine⁵⁵. Selon cette hypothèse, l'empereur aurait voulu imiter les représentations somptueuses monumentales des souverains hellénistiques en une réalisation restée unique à cause du décès des artistes grecs. Ces découvertes n'ont pas jusqu'à présent permis de montrer la transmission directe du rinceau en Chine par des artistes grecs.

C'est sans doute l'étude trop exclusive des bronzes qui a amené une analyse fondée sur le choc culturel tardif du bouddhisme, et en tout premier lieu celle des miroirs⁵⁶. Utilisés pendant les périodes des Royaumes combattants jusqu'aux Tang, ils constituent un fil directeur aisé pour comprendre l'évolution de la décoration. A y regarder de plus près, on conçoit pourtant à quel point la présence de spirales *leiwen* et d'animaux servant de fond au caractère *shan* (montagne) dans les miroirs de l'époque Zhou a pu préparer ceux des Tang qui

53. Max Loehr, « Phases and Content in Chinese Painting », dans *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* [1970], Taipei, National Palace Museum, 1972, pp. 285-297.

54. Max Loehr, « The Fate of Ornament in Chinese Art », *Archives on Asian Art*, XXI, 1967-1968, pp. 15-16.

55. Lukas Nickel, « The First Emperor and Sculpture in China », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Volume 76, Issue 3, October 2013, pp. 413-447. La présence des sculpteurs grecs pourrait avoir été attestée par des traces d'ADN mitochondrial spécifiquement européen découvertes à la fin de l'année 2016 à proximité de la nécropole.

56. Christian Deydier, *Chinese Bronzes*, New York, Rizzoli, 1980, pp. 72-104.



Fig. 14. Miroir en bronze, dynastie Tang, figurant des lions, des oiseaux et des rinceaux dans des grappes de raisins, fin 7^e s., Musée national du Palais. ©National Palace Museum.

déployaient ouvertement des rinceaux peuplés d'influence européenne (Fig. 14). Il aura fallu pour cela que s'écoule une parenthèse vers l'abstraction.

En effet, au début des Han, une recherche de simplification est menée. Les miroirs dits « à simples spirales » sont particulièrement populaires de 130 à 80 av. J.-C : « Le premier est décoré de spirales en forme de S. La décoration de la seconde est composée de quatre spirales constituées de trois C ouverts placés alternativement. Le motif est dérivé du dragon dont l'élément zoomorphe a disparu⁵⁷. » Cette propension à vider les enroulements de leur peuplement manifeste moins une volonté de les rendre plus abstraits qu'un renoncement progressif à leur caractère fantastique, en les débarrassant de leur valeur magique et ancienne. La spirale ou l'enroulement, l'entrelacs, restent déterminants dans la décoration des huit types de miroirs identifiés à cette période, preuve de la persistance de l'engouement des Chinois

57. *Ib.*, p. 100.

pour ce principe ornemental qui possède une faculté d'adaptation étonnante et une réelle force de créativité – d'ailleurs toujours confirmée depuis⁵⁸. La présence de caractères s'affirme au détriment de tout motif végétal, en particulier les trois lettres « TLV » qui ont donné leur nom à une catégorie de ces miroirs, peut-être la plus fameuse.

La réticence à l'introduction de la nature vivante disparaît à la fin de la dynastie, avec les miroirs dits « Dong Han » qui voient le foisonnement d'un bestiaire composé d'animaux (tigres, chevaux tirant ou non des charriots, rhinocéros, singes, oiseaux, etc.) ; sur les miroirs TLV, les dragons et les arabesques sont remplacés par des animaux en mouvement, des monstres étranges et des divinités humaines. Le caractère sacré demeure, celui des symboles cosmiques de l'univers exprimés par les figures et les ornements, mais le confucianisme et le taoïsme, influencés par le bouddhisme, modifient sensiblement le répertoire et la décoration⁵⁹. La juxtaposition du réel et de l'imaginaire, que l'on a vu apparaître pour la première fois sur les bronzes Shang, caractérise en effet la période Han. Avec la propension pour les enroulements, que l'on perçoit jusque sur le fameux *Cheval volant* (Gansu, 2^e s.), on assiste à un entremêlement entre les courbes et les figures. À l'époque Tang, les enroulements continueront de se développer selon des types très variés, à l'aide de techniques d'incrustation, avant de décliner sous les Song et de céder ensuite la place à des miroirs à glace⁶⁰.

Force contrastée du rinceau

Les miroirs rendent donc sensible l'évolution ornementale de l'art chinois et plus précisément celui des rinceaux qui, d'une sorte de géométrie sacrée, s'ouvrent ensuite à l'influence étrangère et avec elle au répertoire végétalisant. Cette orientation, qui constitue un changement de goût étonnant dans le système de pensée chinois où l'animal domine sur la plante au sein du règne de la nature animée, semble en effet se confirmer par la suite,

58. Ainsi les plaques en bas-relief *Hemisfair* présentées dans le pavillon de Taiwan à l'occasion de l'Exposition Universelle éponyme de San Antonio en 1968. Elles sont destinées à commémorer la présence historique de la communauté chinoise au Texas et sa contribution à la construction des voies de chemin de fer. Elles sont aujourd'hui exposées à la San Antonio River Foundation.

59. Esther Jacobson a montré que des figurations nouvelles comme les animaux sauvages bondissants et les archers à cheval dans un terrain montagneux prennent leur source dans le monde scytho-sibérien. Ces éléments nouveaux trouvent une réception positive chez les Chinois, dans un contexte de fascination pour le taoïsme, pour les montagnes mystiques et les animaux étranges qui les hantent ainsi que pour les parcs de chasse. Ils vont favoriser la réalisation des premières représentations chinoises de paysages. Esther Jacobson, « Mountains and Nomads: A Reconsideration of the Origins of Chinese Landscape Representation », *BMFEA*, 57, Stockholm, 1985, pp. 133-179.

60. Un groupe de miroirs de l'époque Sui ou début Tang, dont l'un date de l'an 622 et qui est décrit dans le *Po-ku T'u-lu*, affiche ainsi les symboles des quatre directions : le Guerrier noir (une tortue dans les enroulements d'un serpent) pour le Nord ; le Dragon vert pour l'Est ; l'Oiseau rouge pour le Sud ; le Tigre blanc pour l'Ouest. La composition sur le bord montre les anges bouddhistes avec des instruments de musique ou les signes du zodiaque chinois : le rat, le boeuf, le tigre, le lièvre, le dragon, le serpent, le cheval, le mouton, le singe, le coq, ou le faisan, le chien, le sanglier sauvage. Chacun confère son nom à l'une des douze périodes de deux heures qui divisent le jour.

notamment à la période des Six Dynasties (220-589)⁶¹, lorsqu'un certain nombre de royaumes du Nord, aux frontières très perméables, s'appuient sur des cohortes de militaires Xianbei turcophones pour maintenir l'ordre. A cette époque, les échanges interculturels sont très vifs et nombre d'objets sont importés⁶², suscitant un regain d'intérêt pour le rinceau sous l'influence iranienne, parthe et sassanide, etc. A la fin des années 1980, toute une série d'objets d'inspiration romaine provenant de tombes a été mise au jour, déclenchant une vague d'interrogations chez les spécialistes⁶³. Un plat, de type *pan*, trouvé à Beitan, dans le canton de Jingyuan (province du Gansu), datant des 2^e-3^e siècles, est peut-être d'origine bactrienne, voire romaine ; il présente une intrication de rinceaux de vignes finement ciselés et complexe (on y trouve des oiseaux, des insectes et de petits animaux) entourant un premier tondo ponctué des têtes des douze dieux de l'Olympe associés chacun à un animal ou à un oiseau, eux-mêmes entourant un médaillon central où Bacchus doté de son thyrsos repose sur un lion⁶⁴ (Fig. 15). Au travers de leur exotisme décomplexé, un précieux aquamanile et surtout un gobelet en bronze et un plat en vermeil (argent doré) manifestent la tentation d'une occidentalisation des arts⁶⁵. Provenant de Datong durant période des Wei du Nord (386-535), leur capitale dans la province du Shanxi, le gobelet est orné de rinceaux de vigne en bas-relief habités de putti et d'un oiseau. L'aire de cet exotisme doit cependant être circonscrite, les dynasties du Sud ne recevant pratiquement pas d'influence occidentale, à l'exception des échanges maritimes, comme le montre une coupe en bronze de la période des Dynasties du Sud provenant de Suiqi, dans la province du Guangdong.

Malgré leur faible nombre en circulation, les objets en orfèvrerie-joaillerie exotiques ont stimulé le développement de cette technique durant la période suivante, celle de la dynastie Tang, grande productrice de miroirs à rinceaux d'inspiration gréco-romaine. Ils montrent à nouveau que le contact rapproché avec une population étrangère implique une incidence directe de la culture de celle-ci sur la création contemporaine. Dans ce processus d'échanges directs, les routes de la soie, continues depuis le 3^e siècle av. J.-C., ne jouent donc qu'un rôle de transmission. Toutefois celui-ci a dû être d'une intensité exceptionnelle et sur une grande échelle ; il se crée alors un marché suffisant pour être alimenté par une production autre

61. La période des Six Dynasties est un nom collectif conféré aux six dynasties chinoises durant les époques des Trois Royaumes (220-280), de la dynastie Jin (265-420) et des dynasties du Sud et du Nord (420-589). C'est un moment de trouble caractérisé par l'éclatement territorial de la Chine, où des dynasties étrangères occupent le nord et six dynasties insignifiantes règnent au sud (Wu : 229-280 ; Jin orientaux : 318-420 ; Liu Song : 420-479 ; Qi du sud : 479-502 ; Liang : 502-557 ; Chen : 557-589). Plusieurs émissaires présumés romains ont été mentionnés par les historiens chinois de l'Antiquité. Le premier aurait été envoyé en 166 par l'empereur romain Antonius Pius ou par son fils adoptif Marcus Aurelius. D'autres seraient arrivés en 226 et 284, puis il s'écoule un laps de temps important avant que soit signalée la première ambassade byzantine en 643.

62. M. Pirazzoli-t'Serstevens, « Pour une archéologie des échanges ... », *op. cit.*, pp. 21-33.

63. Ellen Johnston Laing, « Recent Finds of Western-Related Glassware, Textiles, and Metalwork in Central Asia and China », *Bulletin of the Asia Institute*, New Series, Vol. 9 (1995), pp. 1-18.

64. François Baratte, « Dionysos en Chine : remarques à propos de la coupe de Beitan », *Arts asiatiques*, 1996, Vol. 51, pp. 142-147.

65. Albert E. Dien, « Western Exotica in China during the Six Dynasties Period », dans *New Perspectives on China's Past...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 362-379. Le gobelet provient probablement de l'Est de l'Iran actuel.



Fig. 15. Assiette représentant Dionysos sur un léopard entouré d'une frise de rinceaux provenant d'une tombe de Jingyuan (province de Gansu), 1^{er}-2^e siècle. Argent, D. 31 cm ; H. 4,4 cm. D'après Albert E. Dien, dans Xiaoneng Yang, *New Perspectives on China's Past, Chinese Archeology in the Twentieth Century*, New Haven and London/Kansas City, Yale University Press, The Nelson-Atkins Museum of Art, 2004, vol. 2.

que chinoise⁶⁶. On peut en déduire que s'il avait été d'une échelle moindre, l'apport venu de l'étranger n'aurait pu produire d'effet aussi prégnant. Il en va ainsi des communautés iraniennes en Chine, qui avaient un statut d'extra-territorialité, et des contacts journaliers avec d'autres marchands comme les Sogdiens (Hu). Tout juste sont-ils parvenus, grâce au commerce, à maintenir le fil des contacts culturels et des importations artistiques, ce qui reviendrait peut-être à dire, en ce qui nous concerne, qu'ils auraient seulement assuré la

66. A. Dien parle à cet égard d'un exotisme « forcé » contrairement à celui « voulu » par les Tang parce que les Chinois, devenus maîtres chez eux, se trouvaient dès lors en droit d'imposer leur propre mode pour l'ailleurs. *Ib.*, p. 378.

perpétuation des formes du rinceau et facilité leur renouvellement sans apporter de nouvelles solutions décoratives influentes.

Rinceau chinois et bouddhisme

Dans notre article sur le *karakusa* (le rinceau japonais), nous avons pu étudier les mutations opérées à partir du rinceau occidental⁶⁷. Structurellement, celui-ci est fondé sur l'enroulement spiralé, hybride et infini de sarments de vignes à feuilles d'acanthé, peuplés ou non d'animaux et/ou de putti, chaque enroulement en faisant naître un autre, etc. La genèse de ce rinceau a été largement analysée par Alois Riegl. Notons toutefois qu'il a été rapidement le prétexte au déploiement d'une dimension symbolique, non seulement pour exprimer, par sa luxuriance, une forme de prospérité et de richesse pour le lieu ou le propriétaire (par exemple sur des mosaïques de pavement des villas hellénistiques et romaines) mais aussi pour servir de métaphore à l'affirmation d'une filiation dynastique⁶⁸. Car pendant fort longtemps, au moins jusqu'à la Renaissance, le rinceau a précédé la figure de l'arbre généalogique qui a fini par l'éclipser, même si leur valeur organique et botanique les rapproche. Des écussons et blasons en formaient ainsi le peuplement, chaque sarment apportant sa section de lignage, ceci afin d'affirmer, d'ancrer et de légitimer, un pouvoir politique. Le rinceau pouvait aussi se développer verticalement sous forme d'un motif « en candélabre », sorte de plante grimpante depuis un vase⁶⁹. Cette dimension inattendue du rinceau a considérablement renforcé sa puissance symbolique et, autrement dit, préparé son usage religieux dans le bouddhisme. L'exemple le plus remarquable, quoique postérieur à la période hellénistique mais qui a été probablement l'archétype de tous les rinceaux généalogiques occidentaux ultérieurs, est la grande frise sculptée sur l'Ara Pacis (autel de la Paix) de l'empereur Auguste à Rome au 1^{er} siècle av. J.-C., dont l'interprétation politique reste très complexe à effectuer et qui combine efficacement rinceau et méandre, preuve s'il en fallait que les deux motifs sont étroitement liés et pas seulement en Chine⁷⁰ (Fig. 1).

Lorsqu'il a été transmis en Inde à la suite des conquêtes d'Alexandre le Grand, le bouddhisme naissant a tout de suite exploité son potentiel symbolique et décoratif, au point de l'utiliser de manière récurrente dans nombre de représentations ornementales, particulièrement sur les temples. Au fil des siècles, au rinceau originel grec à palmette ou « en vigne », formes qui ont su séduire en raison de leur exotisme (le vin notamment est très peu connu en Asie à cette époque), se sont rapidement additionnés d'autres types de rinceaux religieux peuplés qui de fleurs de lotus, qui de chèvrefeuilles, qui de chrysanthèmes, qui de

67. S. Laurent, « Culture, Style et Globalisation : la réception de l'ornement occidental et chinois au Japon », *op. cit.*.

68. Ainsi la frise de la salle des écussons du château de Ravel en Auvergne.

69. Nous renvoyons ici à notre ouvrage, qui a été le point de départ de nos recherches sur le rinceau : Stéphane Laurent, *Figures de l'ornement*, Paris, Massin, 2005.

70. Parmi les nombreux ouvrages sur ce célèbre monument, nous citerons l'étude de Gilles Sauron qui s'attache plus précisément à l'analyse de ses rinceaux : Gilles Sauron, *L'histoire végétalisée : ornement et stratégie politique à Rome*, Paris, Picard, 2000.

pivoines, qui de la « fleur précieuse », chacun ayant une signification propre. L'évolution et la mutation du rinceau occidental en Asie se caractérisent ainsi par l'usage de fleurs et de plantes inconnues en Occident et principalement d'origine chinoise, comme le chèvrefeuille, le lotus, la pivoine et le chrysanthème qui possédaient déjà une forte valeur symbolique dans d'autres représentations⁷¹.

Dès les premières manifestations de l'art bouddhique en Chine, on constate la volonté d'une évolution de notre figure, plus forte qu'en Inde. Toutefois, cette recreation n'est pas linéaire et dépend autant des modes que de la conjoncture historique et des traditions. Au début, le rinceau Han subit l'influence naturaliste qui connaît une nouvelle vigueur en Chine en raison notamment des compétences des tartares Toba, importateurs du bouddhisme, et fondateurs de la dynastie des Wei du Nord. Ils sont experts dans l'art animalier qu'ils ont hérité des Huns. Durant la dynastie des Tang, l'empreinte bouddhiste prend plus d'ampleur dans la culture chinoise encore mais cette fois-ci elle apparaît dérivée de l'art indien, autrement dit de l'héritage de l'art gréco-bouddhique du Gandhāra⁷². Les peintures des grottes de Dunhuang⁷³ présentent des rinceaux habités à la fois chinois et occidentaux. Dans un article consacré à l'apparition du rinceau occidental dans l'art chinois de l'époque des dynasties du Nord et du Sud (420-589), Susan Bush, se fondant sur l'analyse du décor de tombes découvertes dans les années 1960-1970, a pu montrer la complexité, la variété et les degrés divers de son assimilation⁷⁴. La situation politique brouillée de ce moment de l'histoire chinoise explique en partie cette situation.

La diffusion du nouveau motif et sa sécularisation sont précoces. En effet, dès la fin du 5^e siècle, gerbes, lotus encerclés, rinceaux et demi-palmettes décorent les attelages de l'aristocratie tout comme leurs temples, leurs tombes ou leurs palais. Il est difficile, en l'état de notre recherche, de savoir quelles transformations ont été opérées et avec quel degré d'acculturation par rapport au modèle d'origine tartare ou indienne. Cependant S. Bush

71. Voir Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, London, British Museum Publications, 1984, chap. 1 & 2.

72. Ce royaume à cheval entre l'Afghanistan et le nord-ouest du Pakistan est placé jusque vers 30 av. J.-C. sous l'autorité des Satrapes indo-grecs installés par Alexandre le Grand, puis sous celle des Kouchan au moins jusqu'au 3^e siècle. L'art du Gandhāra, qui constitue un syncrétisme d'influences indiennes et hellénistiques, se développe plus précisément du 1^{er} siècle, sous la dynastie Kouchan, au 5^e siècle avec l'invasion des Shvetahūna ou Huns blancs. Il accompagne le développement du bouddhisme, dont il constitue la première grande manifestation artistique, en même temps qu'il marque une étape dans sa diffusion vers l'Est. A propos des rinceaux Gandhāra, voir : Benjamin Rowland, Jr., « The Vine-Scroll in Gandhāra », *Artibus Asiae*, Vol. 19, No. 3/4 (1956), pp. 353-361.

73. Les grottes de Dunhuang, également connues sous le nom de Grottes des 1 000 Bouddhas ou Grottes de Mogao, forment un système de 492 temples près de Dunhuang, dans la province chinoise du Gansu, en marge du désert de Gobi. Une légende locale affirme qu'en 366, le moine bouddhiste Lezun (Lo-tsun) eut une vision de mille Bouddhas et convainquit un pèlerin de la route de la soie de bâtir les premiers temples. Les temples se multiplièrent, pour arriver à plus d'un millier. Du 4^e au 14^e siècle, les moines de Dunhuang rassemblèrent des manuscrits venant de l'Occident, et des pèlerins commencèrent à orner de peintures les murs des grottes. Celles-ci couvrent 42 000 m². L'essentiel des aménagements date cependant de la dynastie Tang entre le 7^e et le 10^e siècle. Les grottes ont été abandonnées au 14^e siècle.

74. Susan Bush, « Floral Motifs and Vine Scrolls in Chinese Art of the Late Fifth to Early Sixth Centuries A.D. », *Artibus Asiae*, Vol. 38, No. 1 (1976), pp. 49-83.

insiste sur l'innovation que représentent ces motifs floraux dans la décoration nobiliaire de la région de Nankin et de Xiangyang (province du Hubei) (Fig. 16) : « des masques monstrueux à l'ornement floral, c'est ainsi que l'on pourrait décrire ce changement frappant dans le goût du Sud⁷⁵. » Quoiqu'il en soit, l'emploi de l'ornement floral reste minoritaire et subit dès la fin de la période des dynasties du Sud une réduction au profit de figures plus géométriques. Ceci montre à quel point les influences peuvent s'établir avec certaines difficultés, connaître des périodes d'engouement, puis d'effacement. Est-ce parce que « l'originalité n'a jamais compté pour beaucoup dans l'art chinois⁷⁶ » ? En raison de la propension à l'abstraction du motif déjà observée sous les Han et bien auparavant sur les bronzes rituels ? Ou plutôt parce que le style s'est imposé sans réel besoin, par la seule confrontation avec un nouveau mode de représentation, alors inconnu en Chine⁷⁷ ?

Avec le temps, on relève, dans le Sud, une accusation de la tendance au floralisme (tombe à Changsha, 499) au travers des combinaisons inventives entre les palmettes, rinceaux et chèvrefeuilles formant « une composition qui, par son *horror vacui*, annonce le rinceau [scrollwork] omniprésent des Tang, bien qu'il soit toujours composé d'éléments individuels distincts tels que formes de plantes, fleurs dans des vases ou tortillons floraux point encore formalisés dans les balayages de bandes [de terre cuite] des années 520⁷⁸. » Dans une thèse récente, Rosalind E. Bradford avance que ce goût pour les bandes d'ornement en rinceaux peut dériver des sangles étroites qui maintenaient ensemble les intérieurs des tentes ou des yourtes des Xianbei, un peuple nomade dont les ornements et les costumes auraient exercé une influence certaine⁷⁹. Ce n'est qu'un premier pas en effet, car, pour sa part, le rinceau à raisin, motif occidental typique, ne sera véritablement assimilé par la culture chinoise qu'à l'époque Tang, preuve que l'imprégnation peut s'avérer lente pour dépasser la copie plutôt aveugle que l'on rencontre alors.

Dans le processus d'adhésion, la distance joue aussi son rôle : les Wei du Nord, géographiquement beaucoup plus proches de la route de la soie par laquelle est diffusé notre motif, s'avèrent plus fidèles aux emprunts de la décoration bouddhique. Mais le croisement d'influences n'est pas exclu pour autant. Recevant, avec dix ans de décalage, l'influence florale méridionale à la mode à la cour des Liang à Nankin vers 526, ils l'assimilent à leur manière. Les grottes de Yungang (près de Datong, Shanxi, capitale des Wei du Nord) abondent, par exemple, d'hexagones compartimentant les rinceaux habités d'oiseaux, d'animaux et de fleurs ou reliés à des rosettes, procédé de segmentation, faut-il le souligner, quelque peu paradoxal par rapport au principe même du rinceau qui est d'évoluer librement (Fig. 17). Deux chercheurs japonais ont aussi avancé que ce goût pour un réseautage géométrique trouve son

75. *Ib.*, p. 53.

76. M. Sullivan, *op. cit.*, p. 278.

77. *Ib.*, p. 274.

78. S. Bush, *op. cit.*, p. 73.

79. Rosalind E. Bradford, *The Guyuan Sarcophagus: Motifs and Explication*, PhD dissertation, University of Pennsylvania, 2009 [en ligne sur ProQuest Dissertations Publishing, number 3363696], p. 292.



Fig. 16. Esprit d'oiseau et plantes florales, district Xiangcheng de Xiangyang, province du Hubei, Chine centrale, dynastie Jin Orientale (317-420), période des Six Dynasties. Briques en terre cuite colorées. Cliché Xiangyang Institute of Cultural Relics and Archeology.



Fig. 17. Motifs sur la porte de la cave IX des grottes de Yungang, 5^e-6^e siècles. Pierre sculptée et peinte. Datong, province du Shanxi. Cliché Wikimedia Commons.

origine dans de petits motifs en tissu qui décorent les vêtements des figures bouddhiques des grottes de Dunhuang et de Binglingsi (vers 440)⁸⁰. Ce serait encore une preuve que l'inventivité et le sens de la réinterprétation chinois se manifestent très rapidement lorsque survient un apport exogène, comme s'il devait être approprié sans rester en l'état.

Autre explication de la plus forte incidence du bouddhisme occidental dans le Nord : leur proximité avec le royaume coréen de Paekche. A cet égard, S. Bush souligne le goût pour l'enroulement habité d'une double demi-palmette, pour le rinceau peuplé et pour le proto-chèvrefeuille. Les enroulements, à la mode sur des ornements floraux en relief sur brique dans des tombes de la Chine septentrionale à la fin du 5^e siècle, sont dérivés d'enroulements antérieurs très ondulants que l'on trouve sur des bordures des grottes de Kizil dans la province du Xinjiang (350-450), et sur des fresques de la grotte 275 de

Dunhuang (v. 450)⁸¹. On assiste alors à une volonté d'interprétation, caractéristique du traitement artistique qui, placé en position de « récepteur final », aime à donner une nouvelle orientation à la forme originelle qui l'influence⁸². D'étonnantes similitudes peuvent se produire : on retrouve ainsi la présence de motifs superposés de lotus à palmettes d'une coiffe du roi Muryeong de Baekje dans les tombes méridionales, situées pourtant à plusieurs milliers de kilomètres l'une de l'autre.

80. Terukazu Akiyama et Saburo Matsubara, *Arts of China (II): Buddhist Cave Temples*, Tokyo/Pao Alto, Kodansha International, 1969, pl. I, p. 72.

81. « Là [Tun-Huang], les demi-palmettes ne sont pas seulement placées côte à côte en un motif répété (comme sur les niches des arcs) mais elles sont inversées avec chaque forme de feuille croissant à partir de l'extrémité de son prédécesseur, selon un mode d'entrée et de sortie accentué par le contraste clair-obscur. Même lorsque la demi-palmette du Nord ne se reproduit pas elle-même, l'extrémité est incurvée vers l'arrière et se prolonge d'une manière exagérée. Comme on peut le voir à Tun-Huang, cette forme appauvrie demeure le composant principal des enroulements des bordures au moins jusqu'au début du 6^e siècle. » S. Bush, *op. cit.*, p. 76.

82. M. Sullivan, *op. cit.*, p. 275.

On peut aussi penser que l'influence florale du Sud se combine avec des motifs antérieurs, issus de l'époque Han. Si les rinceaux acanthés sont peuplés de demi-palmettes ou de proto-chèvrefeuilles issus de Kizil, on y trouve aussi des grappes de raisin et des putti, considérés peut-être comme des divinités bouddhistes. Apparemment ils témoignent d'une influence occidentale : raisins et putti sont très tôt repris *in extenso* dans les bandes laquées de la tombe de Sima Jinlong (474-484, près de Datong) alors que leur signification ne sera véritablement comprise que sous les Tang (Fig. 18). En

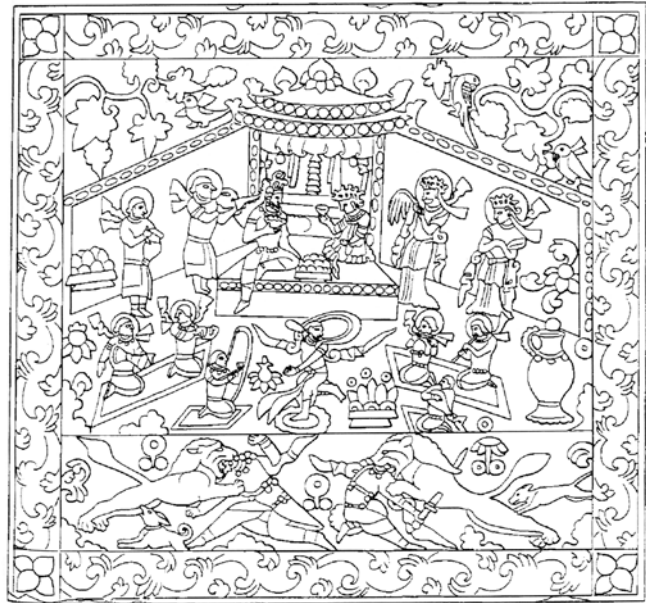


Fig. 18. Dessin d'un panneau représentant une scène de festin du sarcophage de Yu Hong daté de 593, trouvé à Taiyuan, Shanxi. D'après Shanxi Archeological Institute, et al., « Taiyuan Suidai Yu Hong mu qingli jianbao », *Wenwu* (2001), no. 1, p. 37, Fig. 19.

outre, le goût précoce pour le motif s'explique aussi par son rapprochement avec les créatures fantastiques de l'époque Han, comme le montrent l'oiseau à tête humaine (Fig. 16) d'origine égyptienne et d'autres pêchant les poissons, tous apportés par la pénétration des objets hellénistiques, que l'on trouve encore dans les tombes de l'époque⁸³. Il apparaît clairement ici que le rinceau Han a préparé l'avènement de celui bouddhiste. Plus généralement, alors que dans le Sud la flore domine les premières représentations bouddhistes, dans le Nord on relève une forte présence des figures humaines et animales, voire du lotus, tous préservés de l'ère Han. Le respect de cet héritage aboutit même à une imitation plutôt maladroite du répertoire occidental comme le montre la présence incongrue, au milieu de grappes de raisin, d'une femme nue d'influence clairement occidentale sur le halo gravé d'un Bodhisattva à l'extérieur d'une grotte de Longmen (grotte XVI, près de Luoyang, vers 490).

La situation contrastée du rinceau bouddhiste durant les Wei atteste de la vivacité et la variété des recherches esthétiques chinoises et de sa volonté d'interprétation persistante. Elle montre aussi le mélange qui s'opère entre les traditions décoratives et le goût pour la nouveauté. Le rinceau chinois qui s'élabore à cette époque apparaît comme un mélange d'influences extérieures et de modèles existants, issus d'un développement artistique continu depuis le néolithique.

83. Ainsi trois vaisselles d'argent de la tombe de Feng Hetu (504, datée de 501) à Datong comprenant une plaque de style sassanide illustrant un roi dispersant des sangliers ; une verseuse en verre en forme de dauphin provenant sans doute de Bactriane, trouvée dans la tombe de Feng Sufu à Beipiao, province du Liaoning ; une aiguière en argent provenant de la tombe Zhou de Li Xian à Guyuan, dans la région autonome du Ningxia.

Fortune du méandre

Pendant ce temps, qu'est-il advenu du méandre chinois géométrique, cette spirale carrée qui a traversé les siècles pour rester jusqu'à aujourd'hui l'un des ornements chinois les plus connus et les plus répandus ? Il a su conserver sa vitalité conjointement au rinceau bouddhiste, cette religion, ne l'oubliant pas, étant perçue par les Chinois comme un apport étranger, contrairement au taoïsme et au confucianisme. Il ne peut être question de montrer ici tous les développements ultérieurs du *leiwen*, qui courent sur plus de deux millénaires. Nous nous contenterons de souligner certains aspects remarquables.

D'où vient tout d'abord une telle continuité ? Elle tient certes à la puissance graphique du motif ; elle tient aussi à la volonté, chez les Chinois, d'en diversifier l'emploi et de prendre une certaine liberté avec ses formes alors que chez les Grecs la frette reste surtout à l'état de frise, reste liée aux ordres architecturaux et ne connaît que quelques variations de composition. Au contraire, les Chinois l'ont adaptée à des usages et à des matériaux variés, n'hésitant pas à couvrir des espaces de formes et de dimensions très différents, non sans cette « faculté spécifiquement chinoise de communiquer l'énergie aux formes grâce au dynamisme des rythmes linéaires⁸⁴ ». Il est vrai que les intrications du *leiwen* se rapprochent des caractères de l'écriture et que le motif présente un aspect symbolique qui s'accorde à un tempérament superstitieux. Chez les Chinois en effet, aucun ornement ni objet d'art – pas davantage d'ailleurs que la nourriture, l'habitat, les grands événements et décisions de la vie, voire le quotidien lui-même – n'échappent à la symbolique car

« il n'y a rien dans la nature, organique ou inorganique, aucun artefact, que l'artiste oriental ne voit comme étant imprégné d'une signification symbolique, qui ne puisse être de près ou de loin être représenté et interprété dans un sens ou dans un autre.⁸⁵ »

Symbole dual qui concilie la foudre et le nuage, le *leiwen* augmente par là même sa puissance et double son intérêt. Ce sont aussi deux symboles *observables* et *formels*, c'est-à-dire qui relèvent des choses de la nature pouvant être appréhendées par le regard, ce qui en fait des symboles particulièrement significatifs. En outre, il marque l'appartenance à une identité et constitue un témoignage de respect pour les traditions. L'attachement aux formes de la continuité, autant de la civilisation, de la culture que de l'héritage filial, contribue à expliquer la persistance de cette forme ornementale immémoriale, dont les capacités de renouvellement et d'adaptation, voire d'imprégnation des influences étrangères, ont contribué grandement à la survivance.

84. M. Sullivan, *Introduction...*, *op. cit.*, pp. 58-59. L'auteur poursuit : « cette faculté apparaît avec plus de puissance encore dans les bronzes, mais c'est bien des siècles plus tard, avec le langage du pinceau, qu'elle trouvera son expression suprême. »

85. Propos du collectionneur Emil Preterorius rapportés par Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols, Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, London and New York, Routledge and Keegan Paul, 1986, p. 9.

Car si les emprunts culturels et les contacts commerciaux ont exercé une influence, il n'en demeure pas moins que la croyance dans le Dirigeant du ciel, dans le Souverain de la terre et dans les esprits ancestraux a conduit à conserver et à transformer jusqu'à nos jours les anciens motifs et les anciennes formes telles que « motif en foudre et en nuages ». « Une fois encore l'esprit de création a eu tendance à produire de nouvelles formes et des variations à partir de vieux motifs », note Daniel Sheets Dye, auteur d'un ouvrage sur les motifs de fenestragés chinois⁸⁶.

On peut en distinguer au moins deux types : d'une part l'enroulement en « S », ou enroulement en foudre et, d'autre part, l'enroulement en « U⁸⁷ », ou rouleau de nuage. Les formes dénotent les nuages fertilisants, la pluie, l'éclair ; elles évoquent des nuages d'encens, des forces flottantes supportant des sages et des saints en lévitation. Cette liste de leurs multiples significations, qui n'est pas exhaustive, explique pour une bonne part pourquoi les Chinois s'évertuent à les employer. Pendant trois mille ans, le peuple a exploré les possibilités décoratives du double motif et en a fait usage sur un grand nombre d'objets et de matériaux tels que la pierre, le jade, la porcelaine, les fenestragés et les reliefs en bois, le bronze, la peinture et l'estampe (Fig. 19). Quelques caractères d'écriture présentent aussi un graphisme révélant une origine dans les réseaux et les enroulements, comme l'indique le dictionnaire *Shuo Wen* pour « nuage », pour « foudre » ou pour « s'enrouler ».



Fig. 19. Panneaux de fenêtres et balcons à lattis de frettes de style Wi, Shanghai, quartier historique, fin 19^e-début 20^e siècle. Bois peint, laqué et doré, Wikimedia Commons.

La grecque ou méandre dans l'aspect que nous lui connaissons apparaît dans le cadre de l'ancienne religion des Chinois. A l'âge du bronze, ils vouaient un culte propitiatoire aux éléments générateurs de pluie et d'ensoleillement en faveur des récoltes. « Pour un peuple d'agriculteurs comme les Chinois, écrit Walter Yetts, cet emblème possède une signification de suprême importance. La pluie était essentielle pour leur survie et le symbole de la foudre exprime l'averse qui apporte le cadeau d'abondance envoyé par le ciel⁸⁸. » Il existait alors une croyance dans les nombreuses divinités et nombreux esprits des montagnes, des rivières, des nuages, etc. On trouve aussi une déification des lumières du firmament et de pouvoirs imaginaires variés. Ce symbolisme ne s'exprime pas au moyen d'une imagerie mais de figures gravées ou moulées sur une vaisselle sacrificielle en bronze.

86. Daniel Sheets Dye, *Chinese Lattice Designs*, New York, Dover Publications, 1974, p. 30.

87. La forme en U se caractérise par un barreau de liaison au-dessus et sous chaque enroulement.

88. Walter Perceval Yetts, Leyden, *Symbolism in Chinese Art*, E. J. Brill, 1912, p. 3.

C'est dans ce contexte de croyance si spécifique que l'on doit voir la naissance et le développement du *leiwen*. La grecque Shang est, au départ, comme le rinceau, volontiers peuplée. Le dragon s'y trouve fréquemment mêlé car il exerce une influence protectrice contre le péché de gourmandise. On y voit aussi le *taotie*, qui a les mêmes vertus apotropaïques. Notons à nouveau que ces motifs, très graphiques et stylisés, se distinguent mal. Ils sont loin d'offrir la même visibilité que le rinceau habité méditerranéen. Leur caractère linéaire et leur faible relief laissent supposer une transposition du décor incisé des poteries et, plus certainement encore, de l'écriture. A ce propos, Williams note : « L'auteur du *Po-ku t'u-lu* indique que ce motif est né de pictogrammes archaïques figurant les nuages et la foudre. Dans sa forme primitive, le méandre est un motif discontinu formé de paires séparées par de simples spirales. Plus tard, ces éléments se sont joints jusqu'à progressivement former le « motif en foudre » qui représente souvent la forme la plus complexe d'ornementation⁸⁹. »

Par ailleurs, il témoigne déjà du fait que les arts décoratifs chinois ont une « horreur du vide ». Pour un artisan, un objet ne peut être considéré comme achevé que si sa surface a été couverte de lignes ou de couleurs. Par conséquent, il existe de nombreux types de motifs complexes en arabesques ou répétés, dont le méandre ne constitue qu'un type, certes important, mais loin d'être le seul. Citons par exemple la vague, la boucle, la swastika, parmi ceux qui s'y apparentent⁹⁰. Le système esthétique chinois compte donc parmi les justifications à la durée de notre ornement. Ce qui distingue le méandre des figures qui lui sont apparentées est sans doute sa force visuelle et son lien avec le Ying et le Yang, principe dual de la nature, qui constituerait un symbole de la foudre roulant, symbole qui caractériserait aussi la swastika.

Au fil du temps, le *leiwen* s'est « dépeuplé », en grande partie en raison de l'effondrement des rituels anciens et de la perte de sens de ses figures fantastiques. Est resté un méandre géométrique, d'une grande capacité de suggestion, de créativité et de combinaisons, comme sur les premières manifestations de l'art chinois. Présent au moment de l'arrivée du bouddhisme, il lui a prêté ses formes tout en suivant une voie d'évolution parallèle au rinceau qui lui est propre. En revanche, le bouddhisme n'ayant véhiculé qu'un rinceau courbe et végétalisé, il est resté étranger à une influence de la frette occidentale, dont il se rapproche par le principe universel du jeu ornemental sur l'enroulement carré.

Quelques conclusions

L'évolution du rinceau chinois montre une étonnante ambiguïté, qu'il est bien malaisé de décrypter. Alors que le rinceau nippon *karakusa*, qui ne connaît guère d'antécédent au Japon, provient d'une importation bouddhiste chinoise avant d'être assimilé et transformé, le rinceau chinois mélange les influences allogènes et les ressources propres tout au long de ses cinq mille ans de développement. De plus, l'enroulement aboutit à des solutions très variées,

89. C. A. S. Williams, *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*, Rutland & Tokyo, Charles E. Tuttle Co, 1974 [1941], p. 117. Le méandre apparaît aussi comme une variante des Huit diagrammes.

90. Michael Ridley, *Style Motif and Design in Chinese Art*, Dorset, Blandford Press, 1977.

ou plutôt à deux solutions distinctes aux ramifications infinies : la spirale carrée, géométrique, et l'enroulement courbe, souvent peuplé, voire végétalisé.

Par conséquent, un certain nombre d'idées reçues doivent être remises en cause. D'abord, nous pensons qu'il existe une origine commune à ces deux types, qui doit être située dès le néolithique, comme nous avons pu le voir sur le décor des poteries et un peigne en jade. En cela, il semble difficile de croire à une invention *sui generis* du méandre chinois à l'époque Shang, ce qui est d'ailleurs rarement le cas en histoire de l'art. Ensuite ce fameux *leiwen* considéré comme proprement chinois et comme une marque d'identité formelle sans cesse reprise depuis des temps immémoriaux, est non seulement probablement né de l'enroulement courbe mais il connaît des phases de déclin et d'absorption de rinceaux et de figuration venus de cultures extérieures. Ces phases, parfois confuses comme entre les dynasties Han et Tang, rendent passionnante son histoire, que nous avons commencé de retracer. Elles correspondent aux relations aléatoires, variées mais continues, que la Chine de l'intérieur entretient avec les peuples du Nord et de l'Ouest⁹¹. Le facteur d'intensité des échanges et des contacts, selon qu'il s'agisse d'un rapport plus ou moins direct avec les « barbares » et d'un engouement plus ou moins marqué pour leurs objets, varie selon les âges mais apporte et dynamise à chaque fois la créativité de notre motif, en apportant des stimuli d'une grande variété.

Par ailleurs, il semble que l'époque Han soit arrivée par ses propres voies à l'élaboration du rinceau végétalisant et peuplé, que l'on relève en particulier sur les pièces textiles qui nous sont parvenues. L'intérêt nouveau pour la flore et pour les courbes prépare indéniablement l'adoption du rinceau d'origine grecque qui sera importé avec le bouddhisme. Toutefois, si les figures animales et anthropomorphiques peuvent y être identifiées, il ne semble pas, à la différence du rinceau bouddhique, que l'on puisse discerner des essences végétales particulières. Le goût du mouvement, de la ligne et des circonvolutions, prime sur le sens du figuratif floral, précisément parce que l'art floral ne s'est pas encore imposé entièrement et qu'il n'est pas encore parvenu à sa complétude. Sous les Tang, il aura une importance accrue, qui correspondra à une marque d'intérêt nouvellement acquise.

Parvenu à élaborer son propre rinceau, l'art chinois permet à celui-ci de s'implanter durablement parmi les motifs prisés dans les arts décoratifs de l'Empire du milieu ; il est étonnant à cet égard que cette origine sédentaire ait été oubliée au profit du rinceau d'essence bouddhiste que l'on voit jusqu'à nos jours sur les temples notamment. Si l'origine de son adoption tient sans doute à l'évolution du goût combinée à une influence de l'art des steppes, dans quelle proportion faut-il y voir aussi une incidence de l'art gréco-romain dont on relève la présence dans les tombes ? Il est certain en tout cas que le rinceau subit une évolution continue et que l'étude que nous avons livrée paraît remettre en cause l'idée reçue selon laquelle l'ornement chinois subirait une transformation radicale entre les Han et les Tang,

91. Cf. N. di Cosmo, *op. cit.*, p. 314 : « Finalement, les relations entre les peuples nordiques et les zones intérieures de la civilisation chinoise n'apparaissent pas avec la même intensité à toutes les époques et dans tous les endroits. »

comme l'ont prétendu Max Loehr puis Jessica Rawson, cette dernière affirmant que les « développements durant les périodes Han et Tang [ont] transformé les anciennes traditions chinoises, en termes à la fois de la matière du sujet et de toutes les catégories de compositions et d'idéologies qui ont soutenu ces compositions.⁹² »

Il manque encore bien des recherches pour comprendre l'évolution de l'enroulement chinois. Notre étude s'arrête à l'époque Tang et d'autres développements, dans le domaine séculier comme dans celui du sacré, restent à mener pour les époques médiévale et moderne.

92. J. Rawson, *op. cit.*, p. 49.

Artful Networking: the Collecting Practices of Gao Shiqi (1645–1704)

Amy Shumei Huang

Brown University

The art collecting environment of the Qing dynasty (1644–1911) is especially complex because of factors that include the relocation of artworks after the fall of the Ming dynasty (1368–1644); the reconstruction of private collections; the foundation of the Qing imperial collection; and the interactive dynamics between Qing officials and Ming loyalists, southerners and northerners, as well as that among literati, members of the court, merchants, and government officials. These elements all serve to make this an extremely rich subject that calls for additional comprehensive study.

Gao Shiqi's 高士奇 (1645–1704; ECCP: 413–15)¹ collecting practice provides an unusual opportunity to study how the acquisition and dispersal of art were carried out in the context of Qing court politics. Gao Shiqi is one of the few major collectors who held significant positions in the central government who were able to amass a substantial private art collection before the Qianlong Emperor's (r. 1735–1796) collecting project. Most importantly, he was the only one who left abundant writings on the actual use of items in his collection. In this paper I analyze Gao Shiqi's case with the aim of demonstrating that art collecting was used as an effective networking tool and played a significant part in defining Gao Shiqi's cultural status in the court of the Kangxi Emperor (r. 1661–1722).

Gao Shiqi, courtesy name Danren 澹人, sobriquet Jiangcun 江邨, not only was one of the most important collectors of the early Qing period but also was perhaps the most complex and controversial of them. Gao was registered as a native of Qiantang (approximately modern Hangzhou, Zhejiang province).² He is often referred to as Gao Jiangcun or Gao Zhanshi after his long-term position in the *zhanshi fu* 詹事府 (Household Administration of the Heir

1. Arthur W. Hummel and Library of Congress Orientalia Division, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644–1912)* (1943; rpt. Taipei: Cheng Wen Publishing Company, 1970) [hereafter ECCP], 413–15.

2. Biographical information on Gao Shiqi in the next few paragraphs is based on Qing *guoshiguan* 清國史館, *Qingshi liezhuan* 清史列傳, Qingdai zhuanji congkan 97 (Taipei: Mingwen shuju, 1985) [hereafter QDZJCK], 119.

Apparent).³ In the writings of later generations, he is also referred as Gao Wenke 高文恪, his posthumous name.

Gao Shiqi was a student at the Imperial Academy (*taixue* 太學). Although he did not succeed in the provincial examination, he was appointed as a transcriber based on his merit in calligraphy, which gave him the opportunity to serve in the palace. From 1678 to 1687, Gao received a series of promotions. During his career as an official, he remained in secretarial positions, serving in the academic retinue of the Emperor and the crown prince rather than holding positions of executive power. His most important appointment was to be named by the Kangxi Emperor to live in the palace and serve in the Imperial Study (*Nan shufang* 南書房, literally the Southern Study). Despite its unofficial status, the Imperial Study was an influential organization since members of this institution worked closely with the Emperor on a daily basis.

The influential role of the Imperial Study during the Kangxi reign suggests how Gao Shiqi rose in office, and it also was instrumental in shaping his collecting practices. Emperor Kangxi established the Imperial Study in 1677 to provide him with a personal, informal, and flexible source of education outside of the rigid daily tutoring system that traditionally was used to educate the emperor.⁴ The imperial edict establishing the Imperial Study specifies that two scholars from the Hanlin Academy with a comprehensive knowledge of the classics and good calligraphy skills should be added to the emperor's academic retinue to provide advice in a timely manner. Members of his academic retinue lived in the palace and remained on call on a daily basis. In addition to scholars from the Hanlin Academy, one or two skilled calligraphers would be selected to serve in the Imperial Study – such as Gao Shiqi. The emperor stressed that members of the Imperial Study should serve diligently and must not interfere with political issues.⁵

As the Emperor's personal academic retinue, members of the Imperial Study were removed from standard promotion and transfer lists and strictly forbidden to become involved in court politics. They also accompanied the Emperor on his inspection tours and hunting trips.⁶ In addition to secretarial, editorial, and scholarly work, the members also acted as the Emperor's personal consultants and were responsible for drafting special imperial commands. The Imperial Study provided the Emperor with immediate access to advice whenever he

3. English translations of Chinese official titles and governmental institutions are based on Charles O. Hucker, *A Dictionary of Official Titles in Imperial China* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1985).

4. On the early origins of the Imperial Study, see Wu Xiuliang 吳秀良, "Nan shufang zhi jianzhi ji qi qianqi zhi fazhan" 南書房之建置及其前期之發展, *Si yu yan* 思與言 5, no. 6 (1968): 6.

5. See E'ertai 鄂爾泰, *Cilin diangu* 詞林典故 (Zhongguo jiben guji ku database edition, Hefei: Huangshan shushe, 2008) [hereafter, ZGJBGJK ed.], 40. The page numbers from this source are those used in the electronic database rather than in the original books.

6. Lawrence D. Kessler, *K'ang-hsi and the Consolidation of Ch'ing Rule, 1661–1684* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), 143.

required it and assured confidentiality in making policy and drafting edicts.⁷ The proximity to the emperor made members of the Imperial Study a popular group in the court. Even those with higher ranks might have to please them in exchange for personal favor.

Gao Shiqi and his colleagues were accused of accepting bribes and demanding exorbitant commissions for favors. He was impeached twice, first in 1688 and again the following year.⁸ Perhaps due to Kangxi Emperor's personal affection and his administrative policy, Gao was merely mildly punished after the first impeachment.⁹ He was still chosen to accompany the Kangxi Emperor on his Southern Inspection Tour in the spring of 1689. However, after the second scandal, Gao was removed from office and returned to his hometown in the south later in 1689. In 1694, Gao was summoned back to the capital to edit the *Mingshi* 明史 (Standard history of the Ming dynasty). Gao was again assigned duties in the Imperial Study. Three years later, he voluntarily retired to take care of his mother at home. In 1702, he was offered a position as Vice Minister of the Ministry of Rites, but declined, asserting again that he wished to tend to his aged mother. In 1704, the Kangxi Emperor conducted another Southern Inspection Tour. Gao Shiqi welcomed the Emperor in Huai'an 淮安 (approximately modern Huai'an, Jiangsu province) and accompanied him back to the capital. Gao went home with many gifts from the Emperor, then died not long after.¹⁰ After his death, Gao Shiqi's official rank did not merit a posthumous name, but Kangxi granted an exception and gave him the honorary name of Wenke.¹¹

As pointed out by Fang Chao-ying in Gao's biography in the *Eminent Chinese of the Ch'ing Period*, "it is not known exactly how Kao Shih-ch'i, without being either a Bannerman or the holder of a coveted degree, managed to rise from an obscure student to an imperial favorite."¹² In his study on the Imperial Study, Wu Xiuliang used Gao Shiqi and Zhang Ying 張英 (1637–1708; ECCP: 64–5) to illustrate two different paths of advancement in Kangxi's court which

7. Beatrice S. Bartlett, *Monarchs and Ministers: The Grand Council in Mid-Ch'ing China, 1723–1820* (Berkeley: University of California Press, 1991), 47.

8. Zhaolian 昭槤 (1780–1805), *Xiaoting zalu* 嘯亭雜錄 (Xuxiu siku quanshu edition, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1995) [hereafter XXSKQS], 432–35.

9. Kangxi often went beyond kindness and tolerated malpractice among his officials. He would stop investigations of official corruption if they were on the verge of implicating too many highly placed men. This tolerant attitude towards Gao Shiqi did not arise entirely from personal favor; it may also have related to Kangxi's broader policy of winning support for his alien regime from the southern Chinese literati, especially those from the Jiangnan area. See Kessler, *K'ang-hsi and the Consolidation*, 124–25, and Zhaolian, *Xiaoting*, 405.

10. The cause of his sudden death is unknown, but Wang Jingqi 汪景祺 suspects that Gao's death one month after his return from the capital was the result of chronic poisoning administered at the behest of the powerful Manchu official Mingju 明珠 (1635–1708; ECCP: 577–78). See Marshall Wu, "A-erh-hsi-p'u and His Painting Collection," in *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, eds. Chu-tsing Li et al. (Lawrence, KS: Kress Foundation, Dept. of Art History, University of Kansas, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City in association with University of Washington Press, 1989), 63–64. For the original source, see Wang Jingqi, *Xizheng suibi* 西征隨筆, XXSKQS 1177, 276.

11. *Huangchao tongzhi* 皇朝通志, SKQS ed., 53.4b–5a.

12. Hummel, ECCP, 414. For other mentioning of his path to success see Zhao Erxun 趙爾巽, *Qingshi gao liezhuan* 清史稿列傳, QDZJCK 90, 510. See also Wang, *Xizheng*, 276, and Zhaolian, *Xiaoting*, 537.

reflected the Emperor's two ways of selecting core officials.¹³ While Zhang Ying represents the orthodox path – entering the Hanlin Academy after obtaining the jinshi degree and then advancing to serve as imperial tutor – Gao Shiqi represents the heterodox path – having no higher degree nor having entered the Hanlin Academy.¹⁴ Nevertheless, both were appointed as original members of the Imperial Study despite being seven official ranks apart.¹⁵

Although Gao Shiqi rose to prominence as one of the Kangxi Emperor's favorites, his modest family origins and his lack of advanced degree from the imperial civil service examinations made his background inferior to that of his colleagues. The privileged status that he had at court did not immediately translate into cultural power. Almost all of Gao's colleagues in the Imperial Study possessed *jinshi* degrees and were highly acclaimed scholars. In 1678, Gao was awarded a degree by means of the special examination, *boxue hongru* 博學鴻儒.¹⁶ However, this special examination is widely believed to be the Kangxi Emperor's effort to eliminate the remaining antagonism of Chinese literati. Not only was the exam content very different from regular examinations, but also most people who were awarded this degree were rather minor figures (with the exception of a few prominent scholars).¹⁷ Even with the support of the Emperor, it is reasonable to assume that Gao Shiqi, who had no formal academic qualifications and was lower in official rank than most of his colleagues in the Imperial Study, was under pressure to assert his status within the circle of cultural elite – art collecting was his solution, and it was a successful one.¹⁸

The praise that Gao Shiqi received for being a highly accomplished art collector-connoisseur shows that he was able to gain recognition among the cultural elite. Major collector, poet, and senior official Song Luo 宋瑩 (1634–1713; ECCP: 689–90) praised him as successor to the great connoisseur-collector Liang Qingbiao 梁清標 (1620–1691).¹⁹ In addition to Song Luo, the eminent scholar-official Zhu Yizun 朱彝尊 (1629–1709; ECCP: 182–85) also expressed his approval of Gao's cultural accomplishment by composing a preface to Gao's

13. Wu, "Nan shufang," 8.

14. Hanlin Academy is a highly selective institution where members did drafting and editing work in the preparation of taking on more significant official appointments. See Hucker, *Official Titles*, 223. For the *jinshi*, or Metropolitan Graduate degree, see Hucker, *Official Titles*, 167.

15. Gao Shiqi is seven ranks below Zhang Ying. See Hummel, ECCP, 413.

16. Qin Ying 秦瀛, *Jiwei cike lu* 己未詞科錄, QDZJCK 14, 218.

17. Hellmut Wilhelm, "The Po-hsüeh Hung-ju Examination of 1679," *Journal of the American Oriental Society* 71, no. 1 (1951): 65. See also Zhao Gang 趙剛, "Kangxi Boxuehongci ke yu Qing chu zhengzhi bianqian" 康熙博學鴻辭科與清初政治變遷, *Gugong bowuyuan yuankan* 故宮博物院院刊, 1993.1: 90–96. Zhu Yizun 朱彝尊 (1629–1709) and Tang Bin 湯斌 (1627–1687) were among the few highly acclaimed scholars who took the special exam and were awarded the degree. Gao later befriended both and exchanged artworks with them.

18. The case of Wang Hui 王翬 (1632–1717; ECCP: 823–24), a painter contemporary of Gao Shiqi, demonstrates the power of artistic achievement – a mere artist with no exam degree, Wang Hui's knowledge and talent in art allowed him to socialize with the elite circle in the court. See Jonathan Spence, "The Wan-li Period vs. the K'ang-hsi Period: Fragmentation vs. Reintegration?" in *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*, ed. Christian F. Murck (Princeton, NJ: Art Museum, Princeton University, 1976), 146–47.

19. See Song Luo, *Xipo leigao* 西陂類稿, SKQS ed., 13.3b.

art catalog *Record of Paintings and Calligraphy Seen by the Author* 江邨銷夏錄 (*Jiangcun xiaoxia lu*, hereafter *Record of Paintings and Calligraphy*).²⁰

A number of factors contributed to the success of Gao Shiqi's art collecting. His personal interest in the arts of calligraphy and painting, his socio-political background, the nature of the art market, and his financial and political status all were decisive factors in his acquisition of art. The political, social, and economic flux of the dynastic transition from Ming to Qing made mid-seventeenth century one of the most exciting eras for art collecting in imperial China. Great artworks became widely available on the market as wartime confusion and destruction freed them from the imperial collection and the collections of many scholar-officials.²¹ As noted by the major collector Sun Chengze 孫承澤 (1592–1676), many famous artworks reentered the market after the fall of the Ming dynasty.²² When Gao began his career as a court official in the early 1670s, a lot of artworks that were dispersed during the early years of the Qing had already started to be relocated to private and imperial collections. While Gao no longer enjoyed the unusual opportunities for collecting that had been available to Sun Chengze, he still benefited from the availability of artworks on the market before a great majority of art was centralized in the Qianlong Emperor's imperial collection.

While art collecting had been centered in the south during the Ming dynasty, in the seventeenth century, collectors began to appear in the north and a considerable number of artworks began migrating in that direction. This phenomenon, which was observed by the modern scholar Fu Shen 傅申 and further elaborated by Liu Jinku 劉金庫 in his book on the shift of art collecting center in Qing dynasty, was especially obvious during the dynastic transition.²³ Because important official positions in the early years of the Qing were almost monopolized by northern scholars,²⁴ and because the south continued to experience unstable conditions after the transition, it is not surprising that the north began to rival the south in the world of art collecting. But it was not merely the collecting efforts of northerners that attracted art to the north. Gao Shiqi and other southern collectors also contributed to the northward movement of artworks as they filled official positions at the court in Beijing.

20. See Gao Shiqi, *Jiangcun xiaoxia lu* [Record of paintings and calligraphy seen by the author (Gao Shiqi)] [hereafter JCXXL], SKQS ed., preface.2b–3b.

21. Shen C. Y. Fu, "Wang To and His Circle: The Rise of Northern Connoisseur-Collectors" (Unpublished manuscript, paper read at the Symposium on Chinese Painting in Cleveland in March, 1981), 2–3. A Chinese translation may be found in Shen C. Y. Fu, "Wang Duo yu Qing chu beifang jiancangjia" 王鐸與清初北方鑑藏家, *Duo yun* 28, no. 1 (1991): 73–86. See also Wang Zhenghua 王正華, "Cong Chen Hongshou de Hua Lun kan wan Ming Zhejiang huatan" 從陳洪綬的畫論看晚明浙江畫壇, in *Quyū yu wangluo: jin qiannian lai Zhongguo meishushi yanjiu guoji xueshu yantaohui lunwenji* 區域與網絡—近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集, ed. Quyū yu wangluo guoji xueshu yantaohui lunwenji bianji weiyuanhui (Taipei: Guoli Taiwan daxue Yishushi yanjiusuo, 2001), 343.

22. Sun Chengze, *Gengzi xiaoxia ji* 庚子銷夏記, SKQS ed., 3.9b.

23. See Fu, "Wang To and His Circle," 1–5. See also Liu Jinku, *Nan hua bei du: Qing dai shuhua jiancang zhongxin yanjiu* 南畫北渡—清代書畫鑒藏中心研究 (Taipei: Shitou chubanshe, 2007), 141–150.

24. Kessler, *K'ang-hsi and the consolidation*, 30–31.

Gao Shiqi balanced among his different motivations of collecting art – collecting for his personal love of art, exchanging art for networking purposes, presenting art to please the emperor and the heir apparent. The art catalogs that Gao Shiqi compiled,²⁵ the inscriptions on the works of art in his collection, and poems about art appreciation scattered among anthologies of the writings of Gao and his friends provide us a multi-faceted vision of the various ways by which Gao Shiqi used art collecting as a tool for social networking. During the four decades of Gao Shiqi's official career, his collecting practices played a significant role in defining his political and cultural status at the Kangxi Emperor's court.

His two art catalogs, *Record of Paintings and Calligraphy*, printed and circulated during his lifetime, and *Catalog of Paintings and Calligraphy in Jiangcun's Collection* (*Jiangcun shuhua mu* 江邨書畫目; hereafter *Catalog of Paintings and Calligraphy*)²⁶ – a manuscript said to be Gao Shiqi's private notes on the values and authenticity of works in his art collections – provided later scholars with rich information for the study of Gao's collecting practices.

In his preface written for *Record of Paintings and Calligraphy*, Zhu Yizun compares this catalog to many other catalogs and concludes that Gao Shiqi's catalog was the first to possess the comprehensive format that should characterize a properly constituted art catalog.²⁷ Gao's catalog was indeed the first to include detailed dimensions, transcriptions of the texts of calligraphic works, all colophons and seals, and sometimes the provenance of, as well as his comments on, the artworks. This format became a major influence on future art catalogs possibly because Zhang Zhao 張照 (1691–1745; ECCP: 24–25), chief editor of the imperial collection catalogs created during the Qianlong reign, was married to Gao Shiqi's eldest granddaughter. In his work as senior editor of the imperial art catalogs *Bidian zhulin* 秘殿珠林 (Buddhist and Daoist paintings in the [Qing] palace collection) and *Shiqu baoji* 石渠寶笈 (Catalogue of the [Qing] imperial collection of paintings and calligraphies), Zhang took *Record of Paintings and Calligraphy* as a model.²⁸

Gao compiled his three-chapter catalog, *Record of Paintings and Calligraphy*, during the three years of his first retirement and completed it in the summer of 1693, the year before he was summoned back to office.²⁹ This catalog is set apart from numerous others by his careful scholarship and diligent attention to detail. He insisted on recording only artworks he had seen. He omitted the textual content of calligraphies if they had already been recorded

25. See Hin-cheung Lovell and John C. Ferguson, *An Annotated Bibliography of Chinese Painting Catalogues and Related Texts* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1973), 40–41. See also Xie Wei 謝巍, *Zhongguo huaxue zhuzuo kaolu* 中國畫學著作考錄 (Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1998), 479.

26. Gao Shiqi, *Jiangcun shuhua mu*, *Zhongguo shuhua quanshu* 中國書畫全書 7 (Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 2000) [hereafter JCSHM], 1068–1078.

27. Since the first half of Zhu's preface was omitted from JCSHM, one must refer to Zhu's collected works for a complete version. See Zhu Yizun, *Pushuting ji* 曝書亭集, SKQS ed., 35.19b–21a.

28. Liu, *Nan hua bei du*, 318.

29. Gao lived a life of retirement in Pinghu from 1689, when he was first impeached, until he was summoned back to Beijing in 1694. The year he returned is specified in Zhu Yizun, *Pushuting*, 35.21a.

in accurate transcriptions, although he does not cite his sources. But if those differed from what he saw on the artworks, he recorded the text in preparation for further research. He also specified that he did not include subjective evaluations of artworks nor did he rank them arbitrarily. Furthermore, Gao did not speculate on the content of portions of texts made illegible by damage; he left blank spaces, instead. However, Gao did not record the provenance of the works he record, nor did he stipulate the circumstances at which he encountered them. Thus we should keep in mind that, in determining the quality and extent of Gao's collection, this catalog is a mixture of works in his collection, works he had once collected, and those he studied in the imperial or other collections.

While *Record of Paintings and Calligraphy* has its accomplishments in establishing a new standard for art catalogs at that time, Gao's other art catalog, *Catalog of Paintings and Calligraphy*, provides insight to his collecting practices and is more significant for the purpose of this paper. *Catalog of Paintings and Calligraphy* differs from *Record of Paintings and Calligraphy* in that it presents straightforward lists of artworks and their prices along with notes concerning their quality, authenticity, and possible uses.

A later owner of the manuscript of *Catalog of Paintings and Calligraphy*, scholar-official Wu Xiqi 吳錫麒 (1746–1818; ECCP: 868–89), writes in the inscription that this is a handwritten manuscript by Gao Shiqi, formerly in the collection of Mister Fang of Shimen 石門方氏 – most likely Fang Xun 方薰 (1736–1799), author of the art treatise *Shanjingju hualun* 山靜居畫論 (Painting treatise of the Shanjing Studio) – who obtained it from the descendants of Gao.³⁰ Nevertheless, whether Gao is the direct and only author of the manuscript remains questionable. Further discrepancies of the authorship were observed by late Qing scholar Luo Zhenyu 羅振玉 (1866–1940) and often quoted in later art bibliographic publications.³¹

The first sections of *Catalog of Paintings and Calligraphy* are self-dated to the sixth month of the forty-fourth year of the Kangxi reign era (1705). An annotation to a later section indicates that it was completed during the same month and bears an epilogue signed with Gao's posthumous name, Wenke Gong. In fact, Gao Shiqi died in the sixth month of the previous year (1704), and was honored with the posthumous name in the third month of 1705.³² From these dates it is evident that these lists were edited almost exactly one year after Gao Shiqi's death. Since the provenance of the early manuscript copies of *Catalog of Paintings and Calligraphy* can be traced to noted scholars who came from the same area as did the Gao

30. The manuscript owned by Wu Xiqi was first reproduced by Luo Zhenyu in Shanghai in 1924. It was then taken to the United States by Tsuen-hsuein Tsien, noted Sinologist at University of Chicago. The manuscript was again reproduced by Long men shu dian in Hong Kong in 1968. It is now in the collection of National Library of China in Beijing.

31. For Luo's notes see Gao, JCSHM, 1078. For art bibliographical entries see Ding Fubao 丁福保, *Sibu zonglu yishu bian* 四部總錄藝術編 (Beijing: Wenwu chubanshe, 1984), 3.39. Yu Shaosong 余紹宋, *Shuhua shulu jieti* 書畫書錄解題 (Beijing: Beijing tushuguan chubanshe, 2003), 412.

32. On Gao's posthumous name, see *Huangchao tongzhi*, 53.4b–5a. On the date of Gao's death, see Qing Guoshiguan, *Qingshi liezhuan*, 123.

family, modern scholars generally agree that the text was composed by Gao and subsequently revised and redacted (to what extent is unknown) by his relatives and descendants.³³ Since the lists in *Catalog of Paintings and Calligraphy* were “evidently compiled as personal memoranda and not meant for public consumption,”³⁴ Gao’s private notes in it are especially valuable for the study of his collecting practices.³⁵

I shall first examine aspects of Gao Shiqi’s collecting practices in conjunction with data from his *Catalog of Paintings and Calligraphy*; and then proceed to deeper analyze his strategic use of artworks. Gao categorized works he owned into eleven lists in *Catalog of Paintings and Calligraphy*, and I shall group the lists into three tiers. The eleven lists are as following:³⁶

- List 1: Items to be presented to the superior [part] one
進字壹號
- List 2: Items to be presented to the superior [part] two
進字貳號
- List 3: Items to be given away as presents
送字號
- List 4: Handscrolls without Gao’s colophons to be kept and for appreciation
無跋藏玩手卷
- List 5: Handscrolls without Gao’s colophons to be kept
無跋收藏手卷

33. Shao Yan 邵彦, “Jiangcun shuhuamu kao: jinben de chengshu qingkuang he jinyan wenti” 江村書畫目考: 今本的成書情況和進展問題 (M.A. thesis, Central Academy of Arts, China, 1996), 5–10. See also Liu, *Nan hua bei du*, 315–321.

34. Lovell and Ferguson, *Annotated Bibliography*, 41.

35. Xie, *Zhongguo huaxue*, 479.

36. Chinese scholars Li Wankang and Tan Danli offer a theory to reading the *Catalog of Paintings and Calligraphy*. See Li Wankang 李萬康 and Tan Danli 譚丹莉, “Gao Shiqi Jiangcun shuhua mu yanjiu” 高士奇江村書畫目研究, *Nanjing yishu xueyuan xuebao* 南京藝術學院學報 (*meishu yu sheji ban*) 2010.6: 26–30. Among the eleven lists in Gao’s *Catalog*, three have notes that read, “selected and finalized (*jianding* 揀定),” and two have notes that read, “examined and finalized (*shending* 審定).” Both types of notes were dated to the sixth month of the forty-fourth year of Kangxi (1705), the year after Gao Shiqi’s death. Based on this, Li and Tan speculates that the three “*jianding*” lists — Items to be presented to the superior [part] one and two, and Authentic works by Dong Qichang — were compiled by Gao’s descendants, and the two “*shending*” lists — Items of the divine category to be kept forever and privately appreciated [part] one and two — were reviewed and kept as is, while the rest of the lists were rearranged to accommodate the changes caused by adding the three new lists. This new interpretation suggests that the two lists of items to be presented were most likely compiled by Gao’s eldest son Gao Yu 高興. Gao Yu received the *jinshi* degree in 1700. Like his father, Gao Yu accompanied Kangxi on his later tours to the South and served in the Imperial study. In 1705 Gao Yu was residing at home and may have taken the opportunity to select a group of items from his father’s collection to bring back to the capital. This overthrows all the previous scholarship surrounding the issue of Gao Shiqi presenting forgeries to the emperor based on the notes in the *Catalog*. While this theory is not entirely improbable, it is solely based on Li and Tan’s interpretation of the meaning of terms “*jianding*” and “*shending*.” Before further evidence comes to light, I find it more reasonable to understand *Catalog of Paintings and Calligraphy* as been finalized by Gao’s descendants based on his manuscript, therefore still reflecting Gao’s cataloging decisions.

- List 6: Items of the divine category to be kept forever and privately appreciated [part]
one – calligraphy
永存秘玩字壹號
- List 7: Items of the divine category to be kept forever and privately appreciated [part]
two – painting
永存秘玩畫貳號
- List 8: Handscrolls of superior quality with colophons by Gao
自題上等手卷
- List 9: Handscrolls of medium quality with colophons by Gao
自題中等手卷
- List 10: Handscrolls for private enjoyment
自怡手卷
- List 11: Authentic works by Dong Qichang
明董文敏真跡

The first two lists in *Catalog of Paintings and Calligraphy* enumerate paintings and calligraphy which Gao Shiqi planned to present (*jin* 進) to the Emperor or to the heir apparent. Among the ninety-four works listed, Gao annotated his entries on fifty-nine works with his notes on their authenticity or quality. Most are listed with very cheap price and only a few are authentic. More than half of his notes marked the works fake (*yan* 贗) or not genuine (*bu zhen* 不真); and another handful were marked copies (*moben* 摹本 or *linben* 臨本). It is unknown how many of these works he actually presented and under what circumstances he presented them since Gao did not leave records in his extant writings.³⁷ Since the Qing imperial art catalogs compiled during the Qianlong period do not record full provenance – donor or source, date of donation or acquisition – there is no way to determine if works that were once in Gao's collection were donated by him or found their ways into the imperial collection after Gao's death.³⁸ According to Chinese scholar Shao Yan, less than fifteen works listed in the *Catalog of Paintings and Calligraphy* appeared in the Qing imperial art catalogs. Nevertheless, titles of Chinese artworks are often generic and the entries in *Catalog of Paintings*

37. Gao's close associate Wang Hongxu 王鴻緒 did however record an occasion when he presented a piece of calligraphy by Dong Qichang to the Emperor in person and was awarded a hand scroll of imperial calligraphy in the style of Mi Fu 米芾 (1051–1107). See Wang Hongxu (1645–1723), *Hengyun shanren ji* 橫雲山人集, XXSKQS 1417, 72.

38. Liu Jinku attempted to cross-reference works once in Gao's collection with entries in the Qing imperial art catalogs and concluded that Gao Shiqi presented a combination of authentic works and forgeries to the emperor. See Liu, *Nan hua bei du*, 319–321. However, none of the works he mentioned were among the first two lists in *Catalog of Paintings and Calligraphy*, and there is no evidence to whether they entered the Qing imperial collection through Gao's donation or under other circumstances. A recent study published in Taiwan outlines works with Gao's seals or inscriptions now in the collection of the National Palace Museum which inherited part of the Qing imperial collection. See Zhang Huazhi 張華芝, "Jiangcun sanshi nian jingli suo ju: Gao Shiqi de shoucang" 江邨三十年精力所聚 – 高士奇的收藏, *Gugong wenwu yuekan* 故宮文物月刊 395 (February 2016): 92–105.

and *Calligraphy* are brief, thus it is difficult to determine if two titles indicate the same work without additional information.³⁹

Among the notes regarding presenting art, some read “jin (present),” others read “ke jin 可進 (can be presented),” and on one occasion it reads “jinguo 進過 (already been presented).” In this last case the note suggests that this work was offered to the throne but probably rejected. It was likely part of a group of works presented and was one of the pieces that were not selected. It is known that objects presented to the emperor were not always all accepted and were sometimes returned. Poet and official Wang Shizhen 王士禎 (1634–1711; ECCP: 831–33) recorded presenting a Song painting on the Kangxi Emperor’s birthday in 1703 when all officials presented ancient artworks as gifts (an occasion Gao also must have participated). His gift was accepted, and the imperial edict called this an exception since the emperor normally does not accept paintings that were presented to him.⁴⁰ This indicates that when Gao presented paintings and calligraphies to the emperor, he expected some would be returned.⁴¹

In addition to the notes, there are annotations in a smaller font written under the prices of the works throughout the first three lists in the *Catalog of Paintings and Calligraphy*. These notes vary between “jin (present)” and “song 送 (gift),” but since these Chinese characters do not show tense, it is unclear if they mean a final decision “to present” or “to gift,” or indicate that the works have already been “presented” or “gifted.” Amidst all the unanswerable questions surrounding the issue of “presenting,” the work entitled *Fragrance of the Lotus Flowers Whiles away Summer Heat* 荷鄉清夏圖 (*Hexiang qingxia tu*) by Song court painter Ma Lin 馬麟 (active 13th century) is the only example of which we are certain that was presented to the emperor by Gao Shiqi. In the notes he writes “yi jin shou 已進收,” presented and been accepted to enter into the imperial collection. This also matches a record in the Qing imperial art catalog including an inscription by Gao.⁴² However, this work is not among the first two lists of items to be presented. In addition to this, notes on jin also appear in lists other than the first two. This indicates that the categorization among the lists is not very strict and the consideration of jin is not limited to the works in the first two lists.

The republishing of *Catalog of Paintings and Calligraphy* in 1924 by eminent Chinese classical scholar Luo Zhenyu provoked controversy regarding Gao’s moral corruption. Luo condemned Gao Shiqi’s as immoral and unbecoming for a Qing official since he presented

39. Shao, “Jiangcun shuhua mu kao,” 11.

40. Wang Shizhen 王士禎, *Xiangzu biji* 香祖筆記, SKQS ed., 9.8b–9a.

41. Shao, “Jiangcun shuhua mu kao,” 11.

42. Liang Shizheng 梁詩正 and Zhang Zhao 張照, *Shiqu baoji* 石渠寶笈, SKQS ed., 25.6a.

forgeries to an Emperor who had bestowed so many favors upon him.⁴³ While one might wonder why Gao Shiqi would be willing to take the great risk of presenting the Emperor with forgeries, this issue should be considered within the context of the nature of the special gift-giving practice called *jinxian* 進獻, presenting gifts to the Emperor, as well as concepts of authenticity in traditional China. James Cahill commented on the presence of a great number of inauthentic works in the Qing imperial collections and took this to indicate that perhaps these works came into the collections as symbolic gifts, exempt from close examination.⁴⁴ Even if a presented gift was found to be inauthentic, it may not necessarily have been considered a serious offence since traditional Chinese ideas of authenticity were more complicated than modern Western ones. A “genuine copy” of good quality was recognized to have considerable value, and in some cases might well have been regarded as an “authentic trace,” or *zhenji* 真跡.⁴⁵ In fact as early as in Tang Dynasty (618–907), the imperial art collection was found to be filled with inauthentic works made by contemporary painters which were attributed to ancient masters.⁴⁶ There were also a significant number of copies or forgeries in the Qing imperial collection. While compilers of the imperial art catalog during the Qianlong reign era attempted to distinguish between the genuine and forgeries, the copies and works with questionable authorship were entered into secondary categories instead of being discarded from the catalog.⁴⁷

This complex idea of authenticity in Chinese culture is seen in Gao Shiqi's notes on three paintings attributed to famous Song masters Li Gonglin 李公麟 (1049–1106) and Guo Xi 郭熙 (c. 1020–c. 1090), listed in the *Catalog of Paintings and Calligraphy*. Gao evaluates them as “truly by a Song painter (*zhen Songren bi* 真宋人筆),” which indicates that he is not convinced by the attribution, but instead of dismissing them as fakes, he appreciates their value as being true Song-period paintings although not necessarily by the purported artist. There are also instances where the work is partially genuine. For example, Gao notes that the polychrome painting of fifteen horses by Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254–1322), *Shese shiwu ma tu*

43. See prologue and appendix of Gao, *JCSHM*. See also Shao, “Jiangcun shuhua mu kao,” 2. Gao Shiqi's negative reputation started at least as early as the Qianlong reign era (1735–1799), although it was not related to his presenting questionable artworks to the throne. Qianlong Emperor questioned Gao's integrity and seemed to have thought his grandfather Emperor Kangxi treated Gao with too much leniency after he was impeached. Qianlong's comments on Gao are revealed in his inscriptions and poems on artworks in his imperial collection previously owned by Gao. See Zhang Huazhi 張華芝, “Cangyong laoren: Gao Shiqi qi ren qi shi” 藏用老人—高士奇其人其事, *Gugong wenwu yuekan* 397 (April 2016): 76–95.

44. See note 100 in James Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China* (New York: Columbia University Press, 1994), 146. While great effort was put into determining the authenticity of art works when the imperial art catalog was edited during Qianlong's reign, there are no records of officials being punished for presenting inauthentic works.

45. Richard Barnhart, “Tung Ch'i-ch'ang's Connoisseurship of Sung Painting and the Validity of His Historical Theories: A Preliminary Study,” in *Proceedings of the Tung Ch'i-ch'ang International Symposium*, eds. Wai-ching Ho, Wai-kam Ho and Hin-cheung Lovell (Kansas City, MO: Nelson-Atkins Museum of Art, 1991), 11–14.

46. Pei Xiaoyuan 裴孝源, “Zhenguan gongsi huashi bing xu” 貞觀公私畫史并序, in *Huapin congshu* 畫品叢書, ed. Yu Anlan 于安瀾 (Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe, 1982), 28.

47. Hironobu Kohara 古原宏伸, “The Ch'ien-Lung Emperor's Skill in the Connoisseurship of Chinese Painting,” in *Tōyō Geirin Ronsō: Nakata Yūjirō Sensei Shōju Kinen Ronshū*, ed. Nakata Yūjirō Sensei Shōju Kinen Ronshū Kankōkai (Tokyo: Heibonsha, 1985), 13–14.

設色十五馬圖, is a fake painting, but the attached colophons are authentic calligraphy from the Yuan Dynasty (1271–1368).

From the notes written beneath the entries in these two lists of items to be presented, one may also observe Gao's careful consideration of sensitive court politics. In the two lists of "items to be presented to the Emperor," Gao wrote several notes concerning "chun 春." Chun, the character for "spring" indicates the crown prince in this context.⁴⁸ While jin most commonly means present to the Emperor, it can also mean to present to other persons of superior status in the imperial family. While Gao spent most of his time serving in the Imperial Study since 1677, his official appointment was in the Household of the Heir Apparent. Thus it is understandable that Gao Shiqi would set aside artworks for his immediate master.

The Kangxi Emperor had a very troubled relationship with his heir apparent Yinreng 胤禩 (1674–1725; ECCP: 924–25).⁴⁹ Yinreng was first established as heir apparent in 1675, at about the same time when Gao entered the court. However, multiple episodes of father-son conflict resulted in Yinreng being deposed twice, first in 1708, and finally in 1712. A major part of Kangxi's concern about the heir apparent originated from Yinreng's heavy involvement in the factional conflict between his maternal great-uncle Songgotu 索額圖 (1636–1703; ECCP: 663–66) and Mingju 明珠 (1635–1708; ECCP: 577–78), the two most powerful Manchu officials of the Kangxi court.⁵⁰ Since it is suggested that Gao Shiqi himself also was involved in this factional conflict and mostly sided with Mingju,⁵¹ his relationship with Yinreng who was in the opposite camp must be very awkward. Nevertheless, Gao certainly was astute in making some investment in the probable future Emperor — he could not have, however, foreseen the fall of Yinreng during the decade after his own death in 1704.

Among the fifty entries in Gao's two lists "to present to the superior," six were presented or were planned to be presented to the heir apparent. Except for a misty landscape attributed to the Song-Dynasty (960–1279) painter Mi Youren 米友仁 (1074–1153), all of the works were Ming-Dynasty (1368–1644) works by Wen Zhengming 文徵明 (1470–1559) and artists in his circle. Four Ming works in this group were all deemed to be authentic ones. (Gao made no comment on the authenticity of a fifth work in the group.) Even the Song work was noted

48. Sima Guang 司馬光 and Hu Sanxing 胡三省, *Zizhi tongjian* 資治通鑑, SKQS ed., 172.14a. On the sentence "the heir apparent cultivates his character in the Chun palace, there is no news about his faults 皇太子養德春宮, 未聞有過," Hu Sanxing notes that "the heir apparent lives in the Eastern palace. East is the direction for spring, thus it is also referred to as Spring (Chun) palace" 太子居東宮, 東方主春, 故亦曰春宮.

49. A good study on the conflict between Kangxi and his heir apparent is seen in Silas H. L. Wu, *Passage to Power: K'ang-hsi and His Heir Apparent, 1661–1722* (Cambridge: Harvard University Press, 1979).

50. See footnote 18, see also Silas H. L. Wu, *Passage to Power*, 53. For biographies, see Zhao Erxun, *Qingshi gao liezhuan*, 485–492. For details on the factional conflicts between Mingju and Songgotu, see Wang Peihuan 王佩環, "Shilun Kang Yong shiqi pengdang zhi zheng ji qi weihai" 試論康雍時期朋黨之爭及其危害, *Gugong bowuyuan yuankan* 1992.1: 22–23. See also Kessler, *K'ang-hsi and the Consolidation*, 126–130.

51. See Silas H. L. Wu, *Passage to Power*, 43–44.

as “truly old (*zhen jiu* 真舊),” which indicates that, while not necessarily painted during the Song, it was at least a decent old work rather than a modern copy.

In addition to deploying items from his art collection to present to his masters — the Emperor and the Heir Apparent — Gao Shiqi also chose art as the best instrument by means of which to strengthen his cultural status among colleagues. With numerous scholars on duty, the Imperial Study often became a locus of art appreciation. Such occasions brought opportunities not only to show off works from one’s collection but also to display one’s knowledge and connoisseurship. Gao and his colleagues sometimes brought scrolls to the Imperial Study to show to each other and to request inscriptions. Wang Hongxu 王鴻緒 (1645–1723; ECCP: 826) once brought the *Pine and Spring* (*Song quan tu* 松泉圖) by Wu Zhen 吳鎮 (1280–1354) to the Imperial Study in the summer of 1685. Gao Shiqi viewed it in their office along with Li Du’ne 勵杜訥 (1628–1703; ECCP: 491) and Chen Tingjing 陳廷敬 (1638–1712, ECCP: 101).⁵² On another occasion, Chen Tingjing brought a painting album by Dong Qichang 董其昌 (1555–1636) to the office, on which Gao Shiqi inscribed a poem.⁵³ These appreciation sessions illustrates how an extensive collection and knowledge in art were significant assets within this elite social circle.

Gao Shiqi also brought artworks to the Imperial Study and invited his colleagues to inscribe them. In the winter of 1685 Gao brought an ink painting in the style of Mi Fu 米芾 (1051–1107) (*Nangong shuimo tu* 南宮水墨圖) by Wen Zhengming to the Imperial Study and invited Zhang Ying, Chen Tingjing, Wang Hongxu, and Li Du’ne to inscribe it.⁵⁴ In *Shanjingju hualun*, Fang Xun mentioned a painting of the same title which was a gift from Song Luo to Gao Shiqi.⁵⁵ If these are indeed the same painting, then here Gao activated his painting’s full potential as social capital and he improved its value as a market commodity by showing the painting and soliciting inscriptions. By showing this work to his colleagues, Gao demonstrated his personal connection with Song Luo — an indicator that his cultural status was on par with Song. At the same time, Gao increased the market value of his painting, which now bore the inscriptions of his colleagues who also were noted scholar-officials. Other examples of works by famous artist from Gao’s collections that are inscribed in this manner are *Vegetables and Fruits* (*Shuguo juan* 蔬果卷) by Chen Chun 陳淳 (1484–1544) which was inscribed by Zhang Ying and Chen Tingjing, and *Sketches from Life* (*Xiesheng juan* 寫生卷) by Xu Wei 徐渭 (1521–1593) which was inscribed by Xu Qianxue 徐乾學 (1631–1694; ECCP: 310–12) when he was

52. Wang later gave this piece to Gao in 1692. See Gao, JCXXL, 3.42b–43a. Here Gao only recorded the inscriptions by Wu Zhen and previous collector Sun Chengze. All later inscriptions are transcribed in Duanfang 端方, *Renyin xiaoxia lu* 壬寅銷夏錄, ZGJBGJK ed., 180–181. For biographies of Li Du’ne and Chen Tingjing see Zhao Erxun, *Qingshi gao liezhuan*, 442 and 463.

53. Gao Shiqi, *Yuanxi ji* 苑西集, Siku weishou shu jikan 7–26 (Beijing: Beijing chubanshe, 2000) [hereafter SKWSSJK], 698.

54. Gao, JCXXL, 3.52b–53a. Wang Hongxu’s inscription is also found in Wang Hongxu, *Hengyun*, 41.

55. Gao’s entry of this painting in JCXXL did not record a connection with Song Luo. Although Fang mentioned a painting of the same title, such title can refer to any landscape painting by Wen Zhengming painted in the style of Mi Fu. See Fang Xun, *Shanjingju hualun*, XXSKQS 1068, 837.

on duty with Gao in the summer of 1685.⁵⁶ By inviting Xu Qianxue to inscribe a painting by Xu Wei, with whom he shares the same family name, Gao Shiqi is praising his colleague Xu for having the same great talent as the earlier Xu. This is an act of laudatory expression commonly seen among scholars of that time.⁵⁷

Besides appreciating artworks from each other's collections, scholars in the Imperial Study also had the opportunity to view works from the imperial collection. In a poem, Gao Shiqi records an occasion when he, Chen Tingjing, Wang Hongxu, and Zhang Ying had the pleasure of viewing *Water Village* (*Shuicun tu* 水村圖) by the great master Zhao Mengfu in the palace. In his poem, Gao also notes that sometimes he was ordered to appraise artworks in the palace.⁵⁸

Gao Shiqi was one of the three powerful Chinese scholars in the Imperial Study – along with Xu Qianxue and Wang Hongxu, both of whom entered the Imperial Study in 1685. The three men were closely connected by marriage and formed a tight interest group.⁵⁹ Besides political and family ties, they also bonded through their love of art. The frequent exchange of artworks between Gao and Wang – also a significant collector – is especially illustrative of their close partnership and friendship. A number of significant works in the history of Chinese art had passed through the hands of both Gao and Wang. For example, both *On Sichuan Silk* (*Shu su tie* 蜀素帖) by Mi Fu (Fig. 1) and *Dwelling in the Fuchun Mountains* (*Fuchun shanju tu* 富春山居圖) by Huang Gongwang 黃公望 (1269–1354) (Fig. 2) were transferred from Gao Shiqi's possession to Wang Hongxu.⁶⁰

The two friends also exchanged artworks and poems as gestures of friendship and because they knew such gifts would be much appreciated by their recipient. Gao Shiqi accompanied the Kangxi Emperor on his Southern Inspection Tour in the Spring of 1689. Wang Hongxu who was then living in his hometown in the south came to greet the Emperor as they passed by the Yangzi River. He brought with him *Misty River and Layered Mountains* (*Yanjiang diezhang* 烟江疊嶂) by Dong Qichang (Fig. 3) to show Gao. After Gao returned to the capital with the Emperor, Wang sent the scroll to him as a gift – perhaps to secure the relationship with Gao, his ally in court. However, Gao was not exempt from punishment for corruption and

56. Gao, JCXXL, 3.58b–59a, 60b–61a. Chen Chun and Xu Wei were eminent painters of the Ming Dynasty, both known for their *xieyi* 寫意, freestyle, paintings of bird and flower.

57. Shao, “Jiangcun shuhua mu kao,” 12.

58. Gao, *Yuanxi ji*, 692.

59. Both Wang Hongxu and Xu Qianxue joined the Imperial Study in 1685. See Wu, “Nan shufang,” 11–12. For more discussion of the functions of the Imperial Study, see Zhu Jinfu 朱金甫, “Lun Kangxi shiqi de Nan shufang” 論康熙時期的南書房, *Gugong bowuyuan yuankan* 1990.2: 27–38. Xu, Wang and Gao were grouped together in the same chapter in *Qingshi gao* 清史稿. For their biographies, see Zhao Erxun, *Qingshi gao liezhuan*, 503–513.

60. The famous scroll by Huang Gongwang was first bought by Gao, then resold to Wang as recorded in Hu Jing 胡敬 (1769–1845), *Hushi shuhua kao sanzong: Xiqing zhaji* 胡氏書畫考三種: 西清筍記, ZGJBGJK ed., 177–179.

accepting bribes and was also sent home later that year. The following year Gao copied this painting and sent it to Wang as a return gift.⁶¹

The two friends maintained frequent communication during the time when they were taken out of office and forced to return home (between 1689 and 1694) as their hometowns were quite close (Wang's near modern Shanghai and Gao's near modern Hangzhou). For example, in 1690 Wang Hongxu gave Gao a piece of calligraphy by the Song loyalist Qiu Yuan 仇遠 (1247–1326). Gao expressed his appreciation by sending Wang poems that he composed inspired by that calligraphy. Later, Wang also composed poems following the rhyme used by Gao and sent them to him in place of a letter.⁶² Moreover, art was also their medium of expressing emotional support during times of difficulty. When Gao was devastated by the loss of his beloved wife in 1692, it was Wang Hongxu who sent him art from his collection to give him some comfort.⁶³

In 1694 both Gao Shiqi and Wang Hongxu were summoned back to Beijing to join the editing project of the *Mingshi*, but Gao petitioned to retire in 1697. On leaving the capital, Gao Shiqi recorded his sentiments upon viewing *Plum Blossoms in Snow* (*Xuemei tu* 雪梅圖) by Yang Wujia 楊無咎 (1097–1169) and *Pine and Spring* by Wu Zhen (the same painting that Wang had shown to his colleagues at the Imperial Study in 1685) from his collection — both were gifts from Wang Hongxu. Gao wrote that he had brought part of his collection north with him in 1694 but had since been too busy to have time to appreciate them. Now viewing these two gifts from Wang on his way south, they reminded him of the sadness of parting from his dear friend.⁶⁴

Art collecting also acted as a bridge for Gao to befriend eminent scholars with whom he would otherwise not have had much interaction. Song Luo, son of a high official, held important official positions since the early years of the Kangxi reign. Song's appointments often took him away from the capital. Nevertheless, from Gao's display of Song's art gift to him in the Imperial Study in 1685, we can infer that these two fellow art lovers had formed a friendship before that time. As Song was appointed as the Provincial Governor of Jiangsu (Jiangsu *xunfu* 江蘇巡府) in 1692, stationed in modern Suzhou, he became the head official of the neighboring province of Gao's home. Gao sent Song Luo a painting of tuberose (*Yuzanhua* 玉簪花) by Lu Zhi 陸治 (1496–1576) during the same year, perhaps to welcome him to the area.⁶⁵ While Song was particularly known for being an upright and incorruptible official, Gao's corruption case didn't seem to hinder their friendship. When Gao was called

61. Wang Hongxu, *Hengyun*, 44. Gao records this among the list of authentic works of Dong Qichang in *JCSHM*, 1078.

62. Gao's poems are found in Gao, *Yuanxi ji*, 724, and Gao Shiqi, *Guitian ji* 歸田集, SKWSSJK 9-16, 715. Wang Hongxu's poems are seen in Wang Hongxu, *Hengyun*, 45.

63. Duanfang, *Renyin*, 180–181.

64. *Ibid.*

65. Gao Shiqi, *Dudan ji* 獨旦集, SKWSSJK 7-26, 746. Also recorded in Gao, *JCXXL*, 3.59b–60a.



Fig. 1b



Fig. 1d



Fig. 1. Mi Fu, On Sichuan Silk. Song dynasty. Handscroll, ink on silk, 27.8 x 270.8 cm. National Palace Museum.

Fig.1a

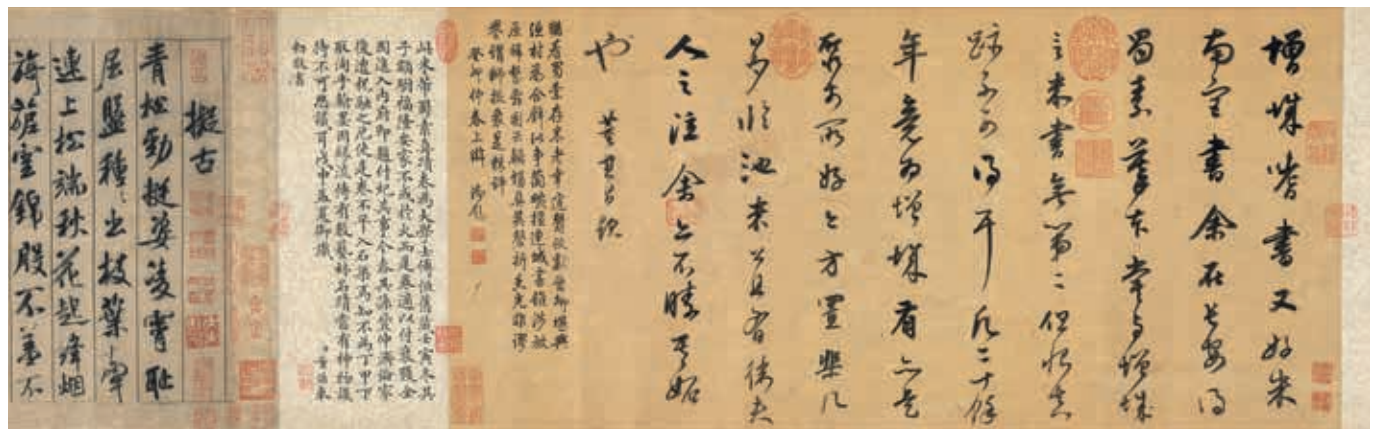


Fig.1c



Fig.1b

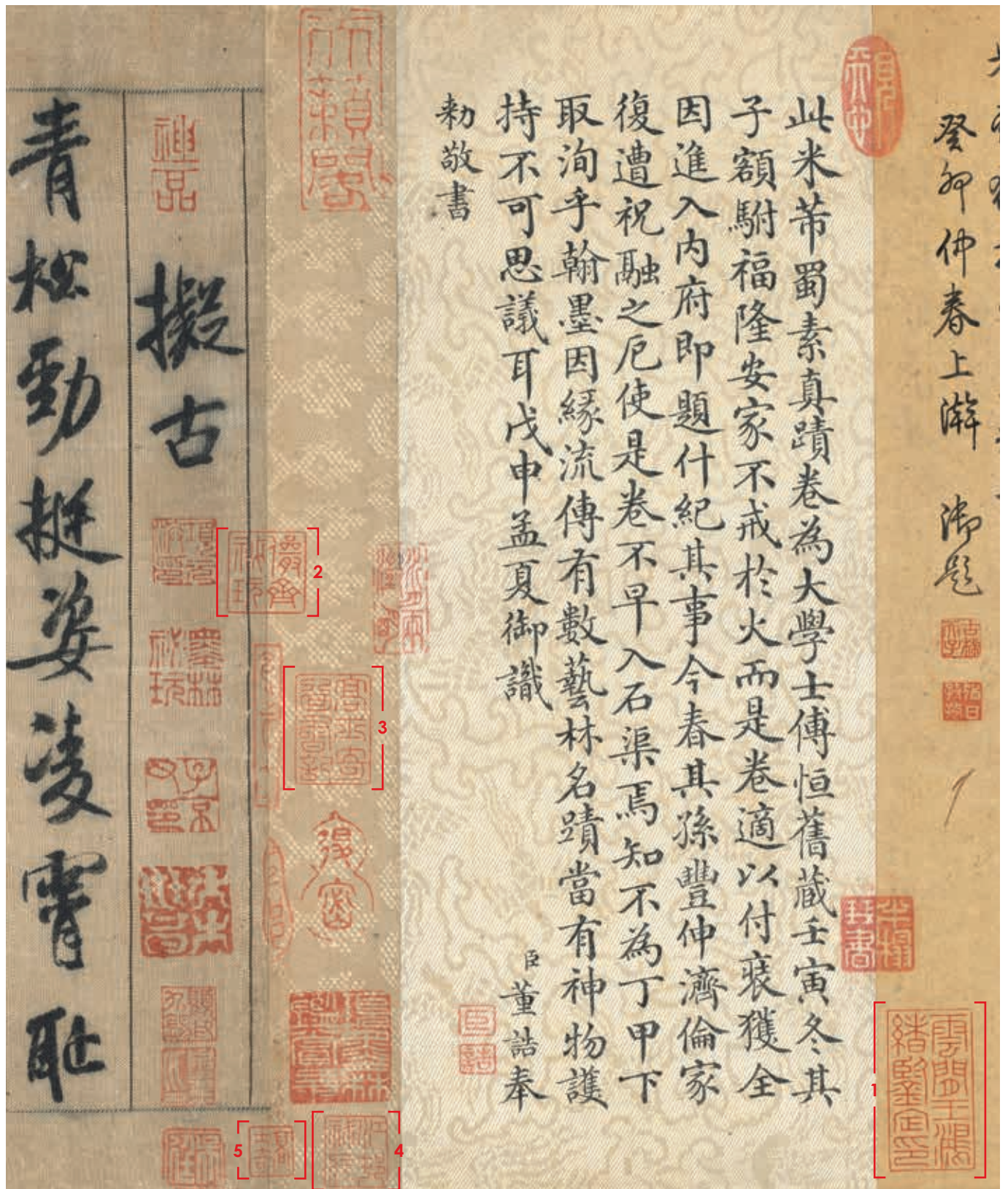


Fig. 1a. Collector's seals of Wang Hongxu: 1. Yunjian Wang Hongxu jiangding yin 雲間王鴻緒鑑定印, 2. Yanzhai mi wan 儼齋祕玩; Collector's seals of Gao Shiqi: 3. Gao Shiqi tushu ji 高士奇圖書記, 4. Jiangcun mi cang 江村祕藏, 5. Gao Shiqi 高士奇.

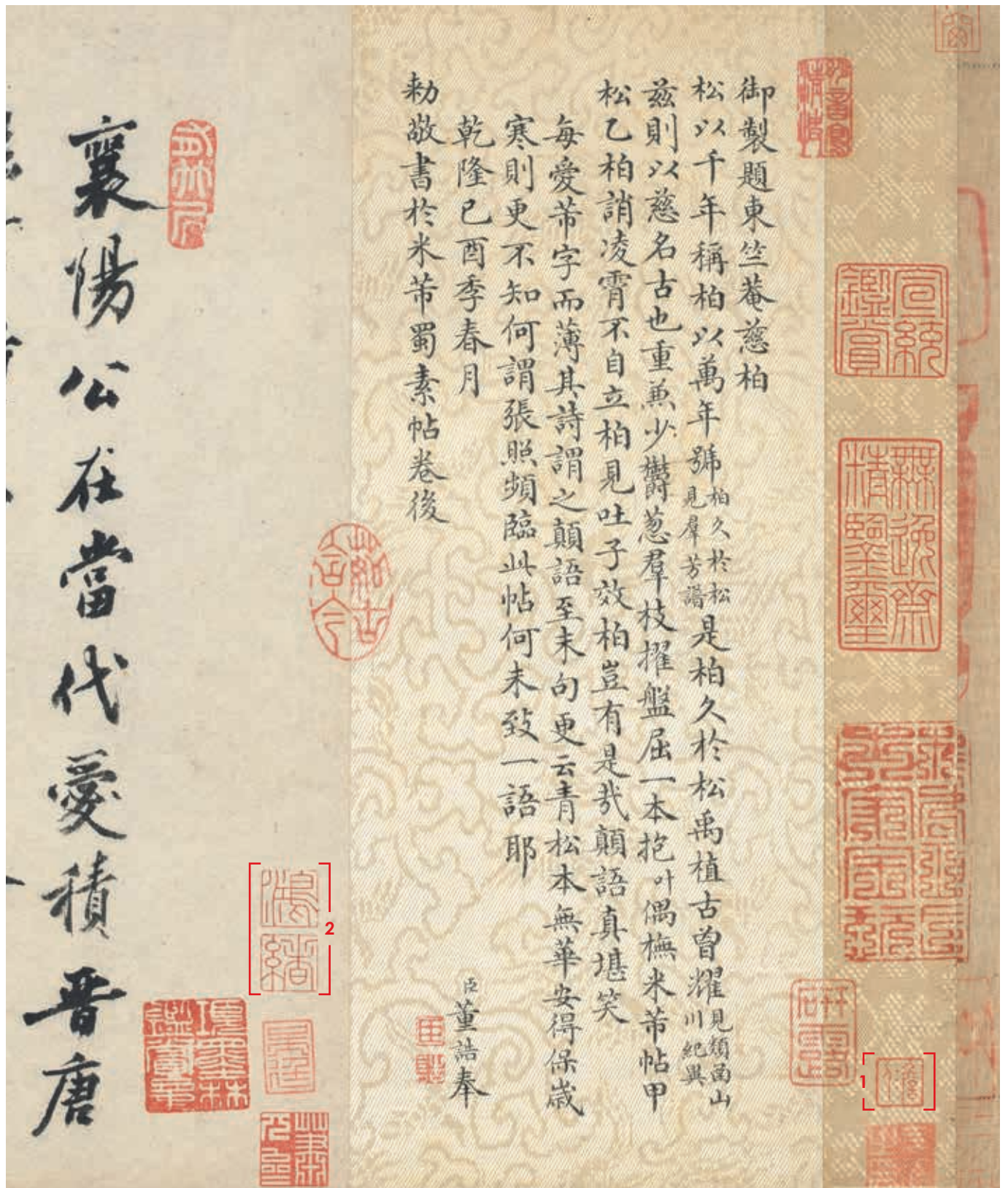


Fig. 1b. Collector's seal of Gao Shiqi: 1. Danren 澹人; Collector's seal of Wang Hongxu: 2. Hong Xu 鴻緒.

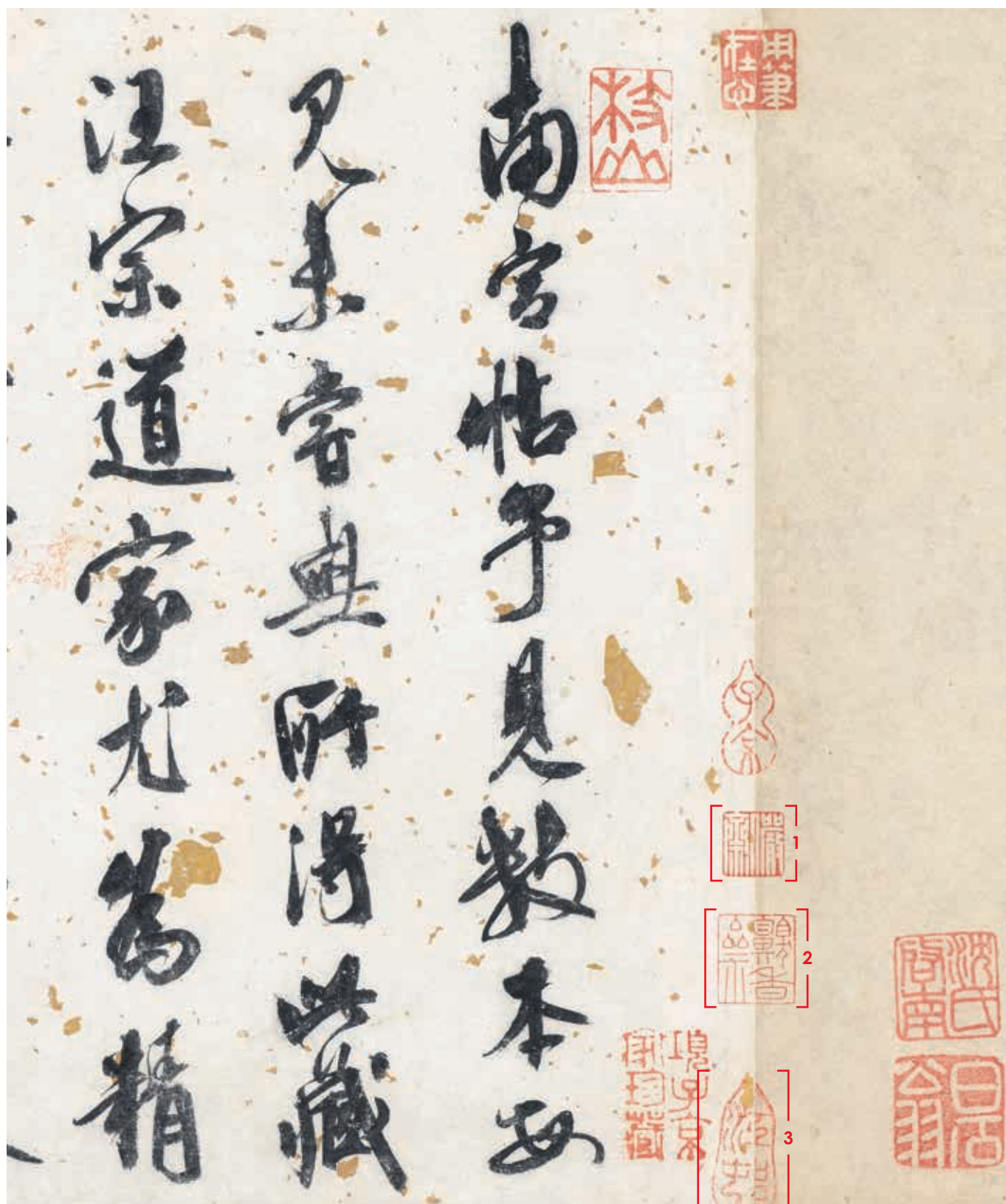


Fig. 1c. Collector's seal of Wang Hongxu: 1. Yanzhai 儼齋; Collector's seals of Gao Shiqi: 2 Xiuxiang zhai 猷香齋, 3 Jiangcun 江邨.

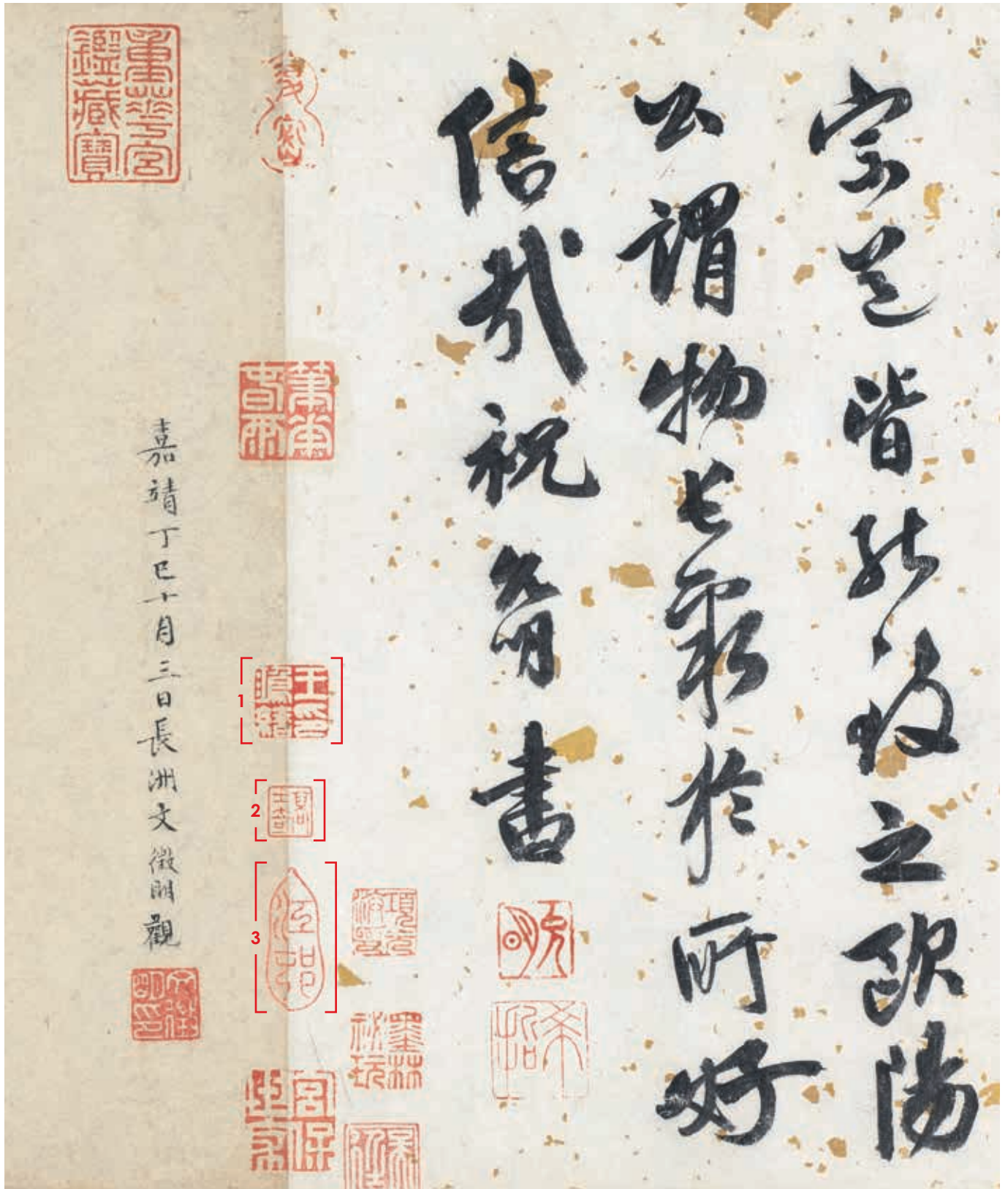


Fig. 1d. Collector's seal of Wang Hongxu: 1. Wang Hongxu yin 王鴻緒印; Collector's seals of Gao Shiqi: 2. Gao Shiqi 高士奇, 3. Jiangcun 江邨.



Fig.2a



Fig.2b

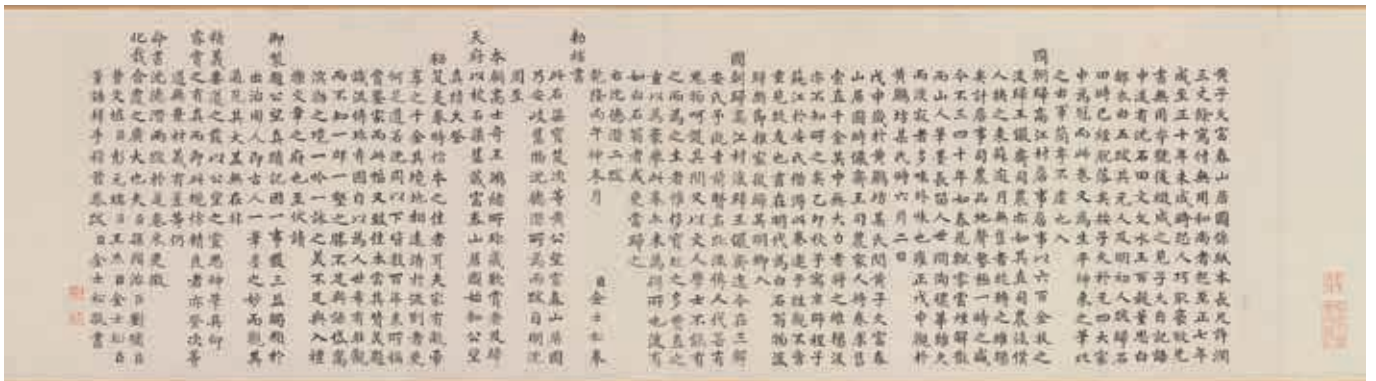
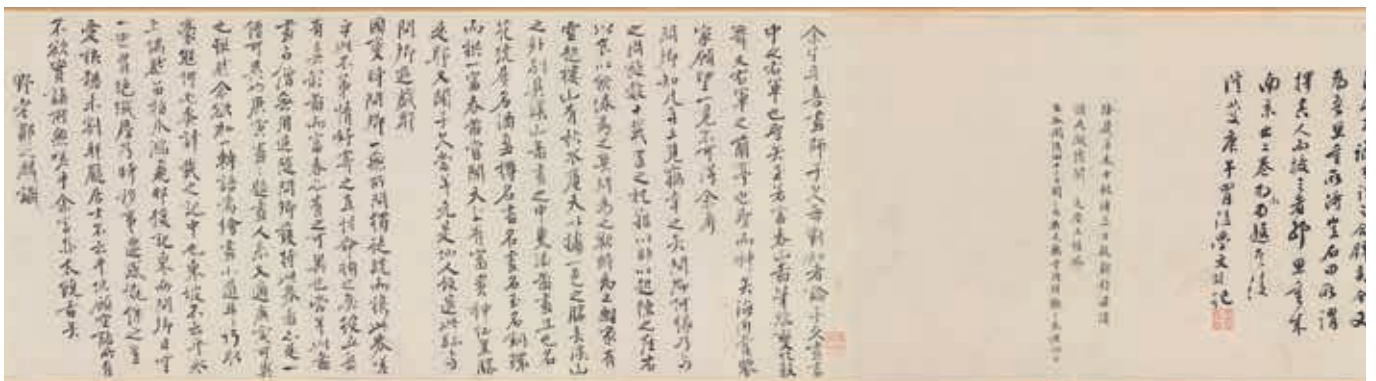


Fig. 2. Huang Gongwang, *Dwelling in the Fuchun Mountains*. Yuan dynasty. Handscroll, ink on paper, 33 x 636.9 cm. National Palace Museum.



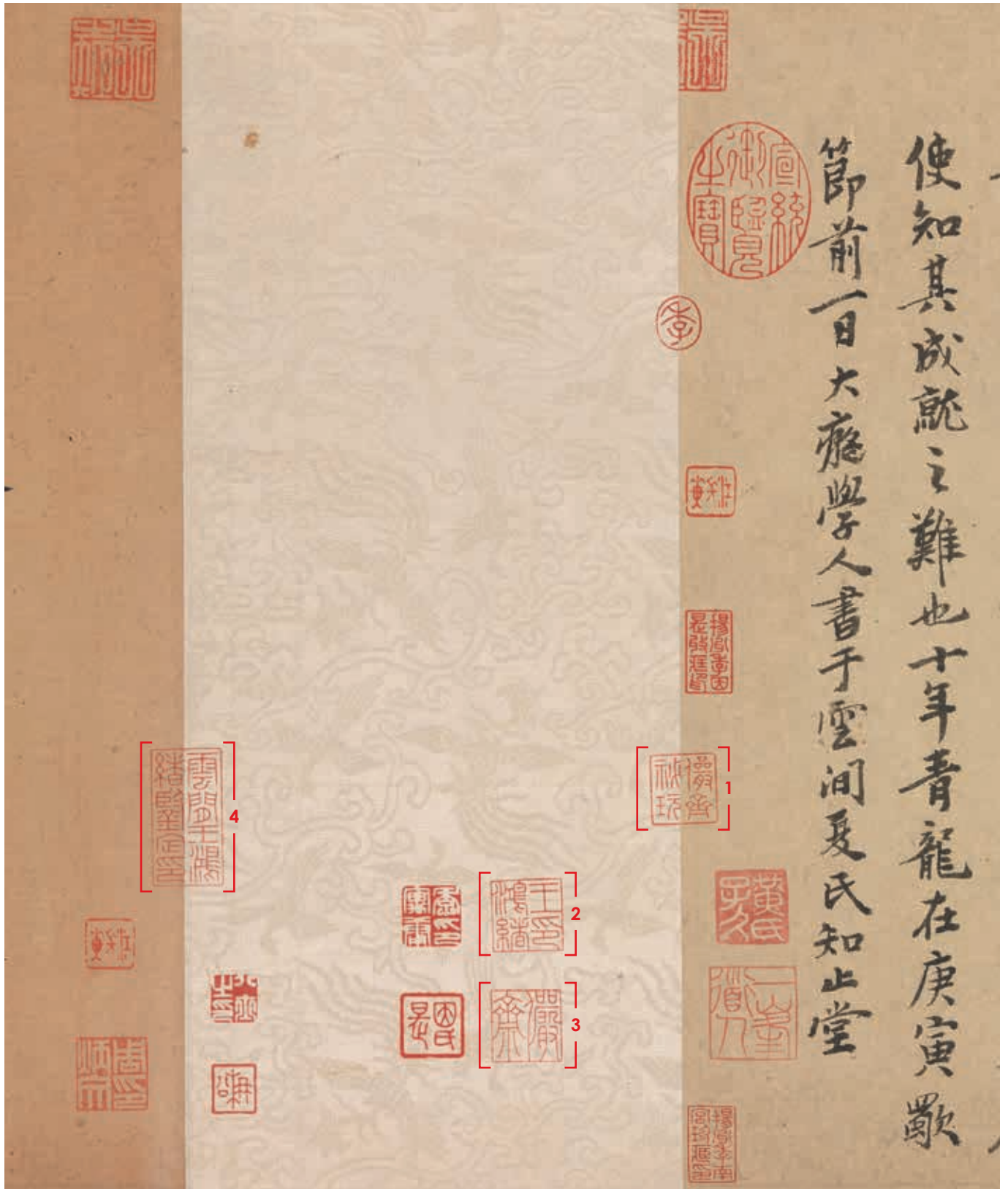


Fig. 2a. Collector's seals of Wang Hongxu: 1. Yanzhai mi wan 儼齋祕玩, 2. Wang Hongxu yin 王鴻緒印, 3. Yanzhai 儼齋, 4. Yunjian Wang Hongxu jiating yin 雲間王鴻緒鑑定印.

至正七年僕泊富春山居

無用師偕往暇日於南樓援筆寫成此卷興
之所至不覺晝、布置如許逐旋填劄閱
三函載未得完倘蓋因留山中而雲遊在外
故尔今特取回行李中早晚得暇當為着筆
無用過慮有巧取豪斂者俾先識卷末庶

國朝歸高江村詹事詹事以六百金收之
後歸王儼齋司農亦如其直司農沒僕
人挾之來蘇逾月無售者旋轉之維揚
矣計詹事司農品地聲勢極一時之盛
今不三四十一年如春花飄零雲煙解散
而山人筆墨長留人世間洵穠華難久
而淡寂者多味外味也雍正戊申觀於
黃鸝坊某氏時六月二日
戊申歲於黃鸝坊某氏閱黃子久富春
山居圖時儼齋王司農家人持卷求售
索直千金吳中無大力者將之維揚後
亦不知所之矣乙卯秋予寓京師程子
蓀江於安氏借得此卷邀予往觀不啻
重見故友也畫在明代為白石翁物後
歸樊節推宸後歸吳明卿入

Fig. 2b. Collector's seals of Wang Hongxu: 1. Zi sun yong bao 子孫永保, 2. Yunjian Wang Yanzhai kaocang ji 雲間王儼齋考藏記.

黃子久富春山居圖係紙本長尺許潤
 三丈餘寫付無用和尚者起至正七年
 成至正十年未成時恐人巧取豪效先
 書無用本號後綴成之見子久自記語
 中後有沈石田文文水王百穀董思白
 鄒衣白五跋其元人及明初人跋歸石
 田時已經脫落矣按子久於元四大家
 中為冠而此卷又為生平神來之筆比
 之右軍蘭亭不虛也入



Fig.3a



Fig.3b



Fig.3b

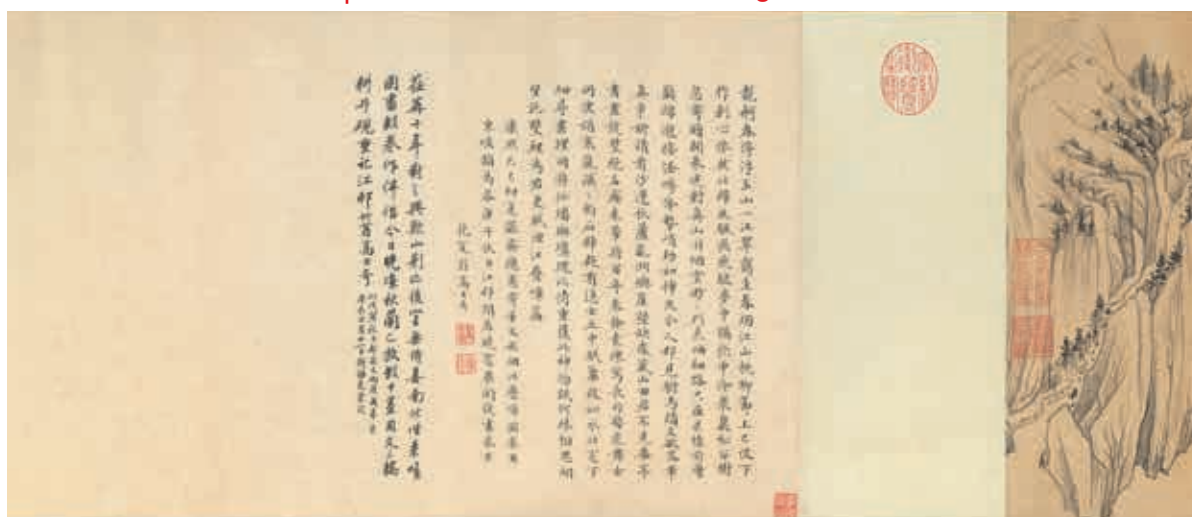


Fig. 3. Dong Qichang, *Misty River and Layered Mountains*. Handscroll, ink on silk, 30.7 x 141.4 cm. National Palace Museum.

書王定國所藏煙江疊嶂圖



江上愁心千疊山浮空積翠如雲煙山耶雲耶
遠莫知煙空雲散山依然但見兩崖蒼々暗絕壁谷
中有百道飛來泉縈林絡石隱復見下赴谷口為
奔川々平山開林蘆斷小橋野店依山前行人稍度
喬木外漁舟一葉江吞天使君何處得此本點綴豪末
分清妍不知人間何處有此境徑欲泚置二頃田君不見
武昌樊口幽絕處東坡先生留五年春風搖江天漠々
暮雲卷兩山娟娟丹楓翻雅伴水宿長松落雪驚畫
眠桃花流水在人世武陵豈必皆神仙江山清空我塵

Fig. 3a. Collector's seal of Gao Shiqi: 1 Jiangcun mi cang 江郭秘藏.

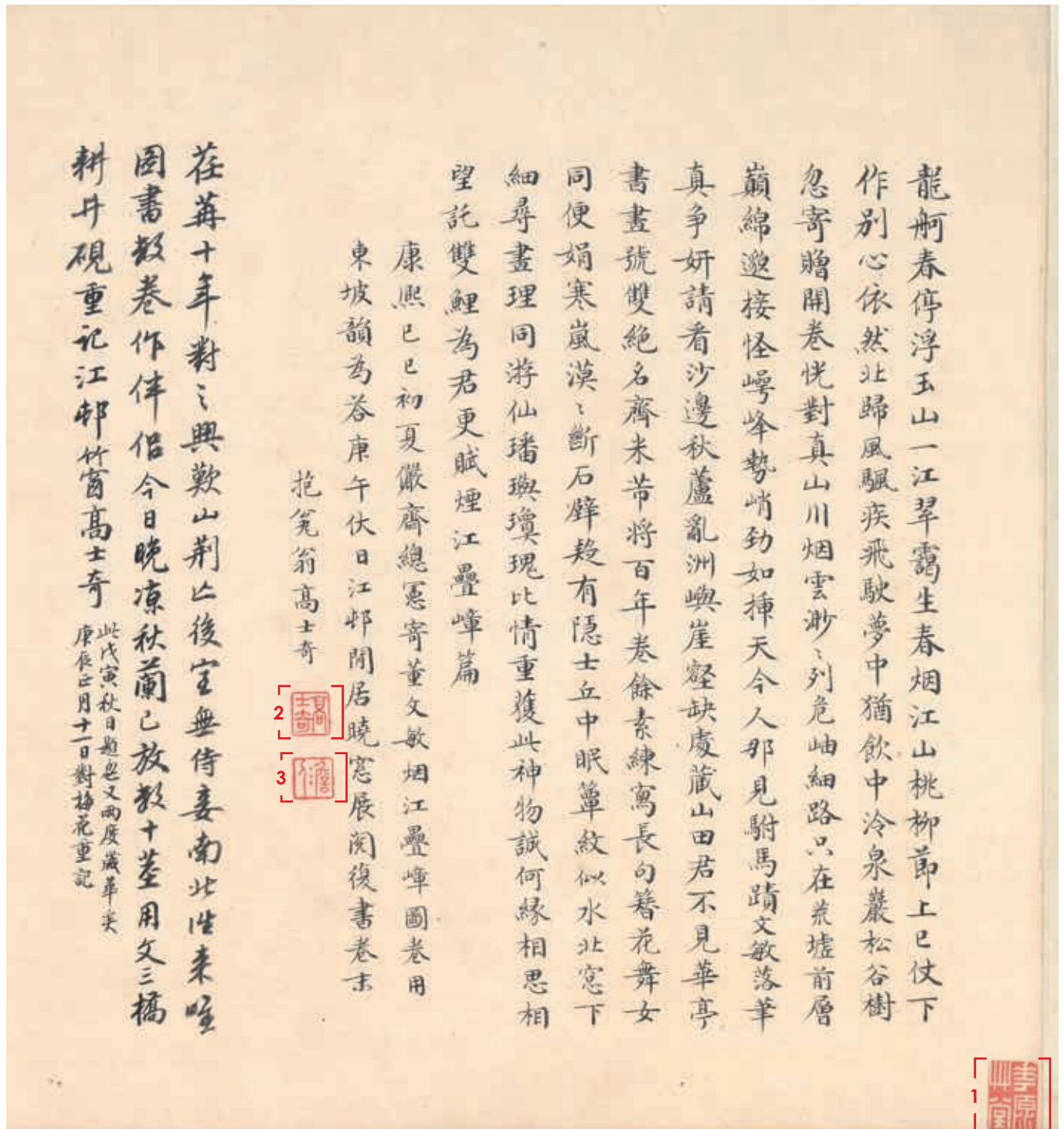


Fig. 3b. Gao Shiqi's two colophons, dated 1690 and 1700 respectively. Collector's seals of Gao Shiqi: 1. Huayuan caotang 華原草堂, 2. Gao Shiqi 高士奇, 3. Danren 澹人.



back to Beijing in 1694, Song visited his boat and Gao invited him to view artworks from his collection, including *Dwelling in the Fuchun Mountains*, which was still in his possession at that time. On this occasion, Gao presented Song with *River and Mountains on a Clear Autumn Day* (*Jiangshan qiuji* 江山秋霽) by Dong Qichang as a parting gift. Song Luo inscribed a poem on the scroll to express his gratitude and praised Gao Shiqi as the best connoisseur of his time.⁶⁶ This gift-giving turned out to be most profitable for the giver because his recipient thanked him with the most valuable of gifts – a reputation for being an excellent connoisseur-collector. However, Song did not always accept the artworks Gao gave to him. In *Catalog of Paintings and Calligraphy* Gao noted that he presented to Song Luo two works by major Suzhou masters – a running script calligraphy by Zhu Yunming 祝允明 (1460–1526) and a painting of flowers by Shen Zhou 沈周 (1427–1509) – but since Song Luo did not accept them (the reason is unknown), the works remained in Gao’s possession.

In addition to Song Luo, Gao Shiqi also befriended Tang Bin 湯斌 (1627–1687; ECCP: 709–10), an eminent orthodox Confucianist who was known for being an exceptionally honest and upright official. Gao recorded receiving a *Red Cliffs Painting* (*Chibi tu* 赤壁圖) by Li Gonglin from Tang Bin and sending Tang a piece of calligraphy by Zhu Xi 朱熹 (1130–1200), the leading figure of Confucianism, as return gift – an especially fitting choice for Tang, a devoted follower of Zhu.⁶⁷

From the lists in *Catalog of Paintings and Calligraphy*, it is evident that Gao sorted works in his collection into different categories in preparation for different social usages. He is very conscious in involving works of different levels when dealing with different audiences. The primary tier is the works in the two lists of “Items of the divine category to be kept forever.” These are precious treasures that he valued very much and intended to keep in his collection for future generations. Works in these two lists bear more extensive notes commenting on their authenticity, level of artistic quality, authors of inscriptions (including himself) and sometimes provenance as well as material. I offer the first and the last work in the two lists as examples of such works and their annotated entries:

- *Letter about Mister Yuan* (*Yuansheng tie* 袁生帖), a piece of calligraphy by Wang Xizhi 王羲之 (303–361), is notated as follows, “Wrapped in Song Dynasty kesi silk tapestry; the wrapper itself is worth a large ingot (of silver); unsurpassable work of the divine class. Calligraphic work by Wang Xizhi.”
- *Eastern Villa* (*Dongzhuang tu* 東庄圖) by Shen Zhou with notes, “I have not inscribed it; Can be given away as a gift; Genuine work; Various good inscriptions by eminent

66. Song, *Xipo*, 13.3b.

67. The painting by Li Gonglin is recorded in Gao, *JCXXL*, 2.12b–13a. For Gao’s poem see Gao, *Yuanxi ji*, 677. This poem is included in the chapter for 1682–83 in Gao’s anthology. In 1686 Tang Bin was appointed Gao’s superior in the Household Administration of the Heir Apparent, and in the same year recommended Guo Xiu 郭琇 (1638–1715; ECCP: 436–37) to become censor, who would be the one to accuse Gao for accepting bribes in 1689.

figures.” With the exception of this entry, works in these two lists are treasures that he did not plan to give away.

Gao’s second tier comprises handscrolls of considerable value which he deems worthy of keeping. These works are enumerated in six lists. With the exception of some album leaves, all works are handscrolls. This indicates that *Catalog of Paintings and Calligraphy* is an incomplete list since it does not include hanging scrolls or other formats. Gao makes a distinction between those works he did and did not inscribe. This distinction is significant since inscribing and impressing a seal on a work indicates approval and acceptance of it in his collection. Gao owned a large number of artworks of a wide range of quality, but not all of them were considered part of his collection. It would be reasonable to assume that he had a core collection which was made up of works from the primary tier and most of the second tier, especially those that he inscribed or upon which he applied seals. In addition, he maintained a repository of lesser works that he didn’t really care for and that he used for presenting and lower-end gifting.

The works that he inscribed are included in lists “Handscrolls of superior quality with colophons by Gao” and “Handscrolls of medium quality with colophons by Gao.” According to the notes, the great majority of works in these two lists were deemed as genuine by Gao Shiqi. Works in these two lists are those that were involved in art appreciation and exchange with colleagues who were learned scholars, collectors and connoisseurs as well. The aforementioned four works that he received from Wang Hongxu and Tang Bin, and the landscape painting by Wen Zhengming and *Vegetables and Fruits* by Chen Chun all were among them. The notes to the four gifts that he had received pose a question on the meaning of the prices listed under each work. While those were gifts, all four had prices listed — *Plum Blossoms in Snow* by Yang Buzhi 24 *liang*; *Red Cliffs* by Li Gonglin 40 *liang*; Qiu Yuan calligraphy 20 *liang*; and *Pine and Spring* by Wu Zhen 30 *liang*. As these works were gifts given to the author, their monetary annotations suggest that the sums recorded in the *Catalog of Paintings and Calligraphy* should be read as an evaluation of monetary value, rather than the actual price that Gao paid.⁶⁸

The works without his colophons are entered in two lists preceding the lists of the primary tier, “Handscrolls without Gao’s colophons to be kept and for appreciation” and “Handscrolls without Gao’s colophons to be kept.” The average price for works in these two lists is comparable to those in “Handscrolls of superior quality with colophons by Gao” and “Handscrolls of medium quality with colophons by Gao,” respectively, but they appear to be pieces that Gao is more willing to part with in comparison to those he inscribed because he marked some of them as pieces he planned to present or gift. While most of the works in these two lists are annotated as authentic, a good number of them are high-quality copies. His notes on authenticity and quality show that Gao is able to treat these two factors separately —

68. See Shao, “Jiangcun shuhua mu kao,” 4. Shao Yan points out that the prices listed in *Catalog of Paintings and Calligraphy* do not match the prices recorded in Gao’s inscriptions on the actual paintings, thus those prices were most likely written by Gao Shiqi’s descendants, not himself.

authenticity does not guarantee artistic quality and forgery does not rule out artistic merit. For instance, a painting by Dong Qichang is noted as “genuine but not good (*zhen er bujia* 真而不佳),” while a piece of calligraphy by Zhao Mengfu is noted as “fake but good (*yan er jia* 贗而佳).” In many cases the “fake but good” pieces are valued more than the “genuine but not good” ones.

Gao also displays his careful calculation in terms of how to best deploy the works in this collection. For a piece of calligraphy by Dong Qichang, Gao notes that while it is genuine, this piece is only good for giving away. This implies that the social value of this piece will be maximized when it is given to a respectable person who has limited knowledge in art. Gifting a genuine work by a major figure as Dong Qichang is a significant gesture, but since Gao doesn’t particularly like this piece and the recipient is not able to tell that it is only mediocre, this makes a win-win gift-giving scenario. On the other hand, another calligraphy by Dong Qichang is deemed inauthentic by Gao, but he notes that it is still good enough to be a gift for an expert (*zaihangren* 在行人). Here Gao is asserting his superior connoisseurship since he claims to be able to spot a fake work by Dong Qichang which is good enough to fool other experts.

Harder to categorize is the list of “Handscrolls for private enjoyment” which immediately follows the two lists of works with colophons by Gao. It is the penultimate list in the *Catalog of Paintings and Calligraphy* and towards the second half the entries seem to be incomplete since most of them have no notes or price annotations. Nevertheless, notes in the first half of this list indicate that the majority of them were inscribed by Gao and were deemed to be genuine works. *Sketches from Life* by Xu Wei, which Gao Shiqi had brought to the Imperial Study and invited Xu Qianxue to inscribe, appears in the first half of this list. Thus I am inclined to see this list as being assigned to the second tier, as were the two previous lists, but comprising of works of lesser quality.

“Authentic works by Dong Qichang,” the last list in *Catalog of Paintings and Calligraphy*, conforms to Gao Shiqi’s plan for the catalog *Record of Paintings and Calligraphy*. In the index to that three-chapter art catalog, Gao asserts that Dong Qichang’s art is the greatest of present time. He (Gao) was fortunate to have seen many authentic works by Dong, and thus he proposed to devote one chapter entirely to Dong’s art.⁶⁹ Unfortunately, that chapter was never written. Works in this list of “Authentic works by Dong Qichang,” are comparable to those in the second tier and the Ming works in the first tier. However, the list increasingly becomes incomplete towards the end. For instance, *Misty River and Piled Peaks*, a significant gift from Wang Hongxu has no notes at all. This again suggests that *Catalog of Paintings and Calligraphy* is indeed a private manuscript that was not yet completed.

The third tier of works in *Catalog of Paintings and Calligraphy* consists of three lists of works, including “Items to be presented to the superior [part] one,” “Items to be presented to the superior [part] two,” and “Items to be given away as presents.” It is unknown how the two lists of items to be presented to the superior are divided since they show no obvious difference

69. Gao, *JCXXL*, index.2a.

in content, format, or monetary value. Works in these two lists are mostly fakes, mixed with some good quality old copies, and authentic but lesser works from recent times — none are worth a great deal of money. The works listed in “Items to be given away as presents” are of even lesser value and quality. Not only are most of them not authentic, but a lot of them are marked as “not good (*bujia* 不佳)” by Gao. These are apparently pieces that Gao planned to give to people of little or no importance. At the same time, Gao has specific notes on what type of person would be a suitable recipient for certain pieces. For example, a painting of arhat (*Yingzhen tu* 應真圖) was designated to be gifted to a Buddhist monk.

A good number of works in “Items to be given away as presents” bear notes related to presenting (*jin*), making clear that the three lists in the third tier have a lot of overlap. In a few instances, Gao puts in the note “not to be presented (*buke jin* 不可進),” indicating that the quality of the work is too poor and it should not be presented to the emperor or to the heir apparent. Gao’s notes also reveal that he sometimes makes alterations to make a piece more presentable. For instance, *Warm Spring in the Dessert Frontier* (*Shasai xichun tu* 沙賽熙春圖) by Qian Xuan 錢選 (1235–1305) has the note, “Need to change the colophon; Can be presented.” In this case the painting is passable, while the colophon is too poor. So Gao planned to mount the painting with better colophons to improve its overall quality in preparation of presenting it to the throne. A similar example is seen in notations to “Handscrolls without Gao’s colophons to be kept and for appreciation.” Gao writes in the notes for a running-script calligraphy of the *Thousand Character Essay* (*Qianzi wen* 千字文) transcribed by Zhao Mengfu, “Fake but good; Can be presented in court after mending.”

Analyses of the lists in the *Catalog of Paintings and Calligraphy* reveal the astutely pragmatic aspect of Gao Shiqi’s collecting practice. Nevertheless, for Gao the practical use of art and his personal attachment to art were not conflicting ideas. On the one hand, he painstakingly organized the works he owned into categories assigned for different social uses; on the other hand, he had a very emotional attachment to works in his core collection. For instance, on an unsigned sketch album attributed to Dong Qichang, now in the collection of Museum of Fine Arts, Boston,⁷⁰ Gao Shiqi inscribed twenty-seven colophons between the years 1697 and 1701. In his inscriptions Gao recorded connoisseur’s comments, details of each viewing session (including the weather, setting of the studio, other people who were present, and his mood that day), as well as important events in his life and intimate memories. On the ninth day of the eighth lunar month in 1701, shortly after his eldest son passed away, he wrote:

.....Sitting in my studio, I recall that my son was sick and resting at home during the fourth month last year, by the eight month the doctor said his condition should get better and he also thought that he was getting better. To our surprise, his health deteriorated by the ninth month, and he passed away in the tenth month. My son Xuan accompanied me when I last viewed and inscribe this album, so viewing it again now triggers my emotions and adds to my grief.....⁷¹

70. Museum of Fine Arts, Boston, Kojiro Tomita and Hsien-Chi Tseng, *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum, Yüan to Ch’ing Periods* (Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1961), accession numbers 39.35.1–26.

71. This inscription is on the leaf numbered 39.35.6 in the MFA collection.

日坐清吟堂，念去年兒軒自四月抱疾靜攝書齋，至八月醫家云有轉機，兒亦自望有起色，不意九月增劇，十月而夭。以向題此時，兒軒侍側，故觸緒增感。

Here Gao not only was participating in the re-formation of art by inscribing on the album, but also expressing emotions that were deeply connected with his viewing experience of this artwork.

CONCLUSION

Chinese art catalogs traditionally have been used as reference texts that are employed to establish provenance of artworks. In recent years, however, scholars have recognized that art catalogs — like all historical text — are not transparent records; and, they have started to read them as primary sources for investigating the social and instrumental role of art in China. But getting a more complete picture of the actual circulation of artworks is a difficult project because of the lack of data. This is largely due to the fact that gentlemen of that time were reluctant to document the circulation of artworks, except for lofty exchanges between peers. Data on monetary transaction and exchanges outside the literati circle are especially scarce because those activities are not recorded in collected writings or art catalogs. Xiang Yuanbian 項元汴 (1525–1590), a major collector-connoisseur of the late Ming, is a rare exception because he also was a major art dealer. Thus, Xiang often recorded the price of a work in his inscriptions on it.⁷² Unfortunately, Xiang did not leave behind a systematic art catalog or inventory that contained such information. Gao Shiqi shared the price-recording practice of Xiang in that he sometimes wrote about prices in his inscriptions.⁷³ More importantly, he left behind *Catalog of Paintings and Calligraphy* which allows us insight into the social uses of the artworks that he recorded. Unlike most art catalogs, which were aimed for wider distribution, *Catalog of Paintings and Calligraphy* was written as a private record. By virtue of this special characteristic and its eventual publication which was unintended by its author, we are able to read Gao's remarkably candid comments on his systematic distribution of artworks.

By means of this paper, I wish to contribute to the developing literature on social networking involving artistic creation (by painters and calligraphers) and art collecting.

72. For a study on Xiang Yuanbian's collection see Zheng Yinshu 鄭銀淑, *Xiang Yuanbian zhi shuhua shoucang yu yishu* 項元汴之書畫收藏與藝術 (Taipei: Wenshizhe chubanshe, 1984). In addition to Xiang Yuanbian, Li Rihua 李日華 (1565–1635), a scholar-official and connoisseur-collector from the same locale as Xiang, also left behind *Journal of the Weishui Studio* (*Weishui xuan riji* 味水軒日記) which provides data on artistic activities among literati of the Jiaying area. Scholars have been studying this journal in hope of understanding more about the art circulation in the South. See Craig Clunas, "The Art Market in 17th Century China: The Evidence of the Li Rihua Diary," in *Meishu shi yu guannian shi* 美術史與觀念史 1, eds. Fan Jingzhong and Cao Yiqiang (Nanjing: Nanjing daxue chubanshe, 2003), 201–223. For a study on Li Rihua, see also Wan Muchun 萬木春, *Weishui xuan li de xianju zhe: Wanli monian Jiaying de shuhua shijie* 味水軒裡的閒居者：萬曆末年的書畫世界 (Hangzhou: Zhongguo meishu xueyuan chubanshe, 2007).

73. Shao, "Jiangcun shuhua mu kao," 4.

Through my study, I have analyzed the role of art collecting in the social realm of early Qing court officials and key issues in Gao Shiqi's collecting practices. Furthermore, study of this catalog prompts us to reexamine the actual practice of "presenting to the superior (*jin*)," the idea of authenticity and its relationship to artistic merit, as well as the changes in the physical life of the objects (being remounted, reassembled and added with more inscriptions and seals).

As early as Han Dynasty (202 B.C.E.–220), emperors of China have been involved in art collecting as part of their political strategies.⁷⁴ They established and maintained imperial art collections as a way to assert the cultural legitimacy of their reign. I argue through this paper that Gao Shiqi, along with his contemporaries, was appropriating that strategy on the private scale. As an art collector who practiced a calculated use of art — particularly his strategic distribution of artworks — he succeeded in strengthening his social and political connections and he established (at least during the period of his lifetime) the appropriateness of his status as a courtier, and more importantly, a man of culture.

* Acknowledgements: An excerpt of this paper was presented at the New England Association for Asian Studies Conference in 2013. I wish to express my gratitude to Professor Maggie Bickford for her mentorship and advice in developing this research project, and Professor Qianshen Bai who guided me through the first version of this paper.

74. Lothar Ledderose, "Some Observations on the Imperial Art Collection of China," *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 43 (1978–79):33.

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

The *National Palace Museum Bulletin* is edited according to the *Chicago Manual of Style: the Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers*. Manuscripts should be in English.

There are a number of specific requirements with regard to article features and formats that contributors should note carefully:

Layout Specifications

Authors are advised to submit their manuscripts by electronic mail to bulletin@npm.gov.tw. The preferred file format is Microsoft Word. The page size is A4 (21 x 29.7 cm). Text should be fully justified both left and right with single line spacing in 11 point Times New Roman font. As corrections at the galley proof stage will be kept to a strict minimum, authors are suggested to make a meticulous check of their final version prior to submission of manuscripts.

The first page of the manuscript should have the title of the article as well as the author's name, title, affiliation and e-mail address. The text of the article starts on the second page. The bibliographic references follow the text.

Romanization

Romanization of Chinese characters should follow the Chinese pin-yin system. However, conventional English usages, such as Sun Yat-sen for 孫逸仙 and Chiang Kai-shek for 蔣介石, should be applied.

Illustrative Materials

All charts, diagrams, tables and maps should be supplied in digital form. The permissions required for their publication are the responsibility of the author. Authors are required to provide a list of captions separately.

The editors encourage authors to include content-related illustrations. They will appear within the text rather than as separate plates or figures. These materials should be sent as at least 300 dpi TIFF files. All necessary identifying labels or scales must be prepared by the author, and clear lettering is absolutely essential. All copyright clearance is the author's responsibility, and full acknowledgment of sources should be given where appropriate. The Bulletin could provide the author up to USD 200 per article to acquire illustration permissions.

Citations

Bibliographic references should be kept to a practical minimum. They should be numbered consecutively in the order in which they are cited in the text. Each citation should be typed in full and only once. Examples of style for references follow:

Geoffrey N. Swinney, "Gas Lighting in British Museums and Galleries, with Particular Reference to the Edinburgh Museum of Science and Art," *Museum Management and Curatorship* 18 (June 1999): 113-114, 143.

John S. Major, *The Land and People of Mongolia* (New York: J.B. Lippincott, 1990), 24.

Grace Wu Bruce, "Sculptures to Use: Classical Chinese Furniture," in *First under Heaven: the Art of Asia*, ed. Jill Tilden (London: Hali Pub., 1997), 72-83.

Quotation Marks

Enclose in double quotation marks titles of articles, unpublished works and short quotations. Longer quotations running to eight or more typed lines should be typed as separate, indented paragraph. Use single quotation marks to indicate a quotation within a quotation. Commas and periods are placed inside quotation marks; other punctuation is placed outside unless it is part of the material quoted. Interpolations of the author are to be shown in square brackets.

Chinese Characters and Abbreviations

If Chinese characters are provided in the text, they should directly follow their transcription, e.g., Wang Kuan 汪寬 and Wen Yuan yinghua 文苑英華, on their first appearance in the text of the manuscript.

Abbreviations may be used for frequently cited works if a list of abbreviations is provided. Chinese titles of Chinese language works may be included with their abbreviations by capitalizing and italicizing, e.g., *XBT for Xuanhe bogu tulu* 宣和博古圖錄.

Copyright and Terms

Contributors submitting articles for publication warrant that their works do not infringe upon any existing copyright, and will indemnify the *Bulletin* against any breach of such warranty.

All manuscripts and illustrations published in the *Bulletin* are copyrighted by the National Palace Museum, and the Museum reserves the right to reproduce such materials in their entirety or in part in any future publication issued by the Museum, be it printed, photographic or electronic.

Once the article has been accepted, authors of single-author publications receive two free copies of the *Bulletin* in which the article is published and offprints of the article.

The *National Palace Museum Bulletin* was conceived as a bi-monthly in 1966 to serve as a vehicle for scholarship in Chinese art and culture and to meet the need for the recording of discoveries and interpretations that affect the understanding of the *objets d'art* in the Museum's collection. In 2001, the scope of the *Bulletin* was enlarged. The new series was geared towards providing an international forum for original and discussion articles relating to Chinese art in general and the Museum's collections in particular. In 2006, the Bulletin became an annual publication, and the scope was further broadened to reach beyond the Chinese cultural orientation to encompass discussions relevant to the arts, histories and cultures of the whole Asia.

Copyright © 2018 by the National Palace Museum. 221, Sec. 2, Zhishan Rd., Shilin Dist., Taipei City 11143, Taiwan, Republic of China. All rights reserved. Articles appearing in the *Bulletin* may not be reproduced, in whole or in part, in any form without written permission from the Museum.

The *National Palace Museum Bulletin* (ISSN 1011-906X) is published annually.

Editorial Committee

Director
Lin, Jeng-yi 林正儀

Editor-in-Chief
Lee, Ching-hwi 李靜慧

Editorial Committee Members
Cheng, Pang-yen 鄭邦彥
Huang, I-Fen 黃逸芬
Kang, Shiu-Lan 康綉蘭
Lin, Lina 林莉娜
Lin, Huei-hsien 林慧嫻
Liu, Kuo-wei 劉國威
Yu, Pei-chin 余佩瑾

Managing Editors
Lin, Tieng-jen 林天人
Huang, I-Fen 黃逸芬

Designed and Printed by
Suhai Design & Production

On the front and back covers:
Huang Gongwang
Dwelling in the Fuchun Mountains
Ink on paper
33 x 636.9 cm
National Palace Museum

Government Publication No.:
2009001230