



Tekenen van zwart

Een studie naar de invloed van het materiaal en de techniek in de verbeelding van zwarte mensen in zeventiende-eeuwse tekeningen uit de Noordelijke Nederlanden.

Merle Janssen

5921333

Bachelor eindwerkstuk Kunstgeschiedenis
Universiteit Utrecht

Begeleider: dr. Sarah Moran
Tweede lezer: prof. dr. Eva-Maria Troelenberg

Februari 2021



Samenvatting

In deze studie wordt gekeken naar de invloed van techniek en materiaal op de weergave van zwarte personen in zeventiende-eeuwse tekeningen die zijn vervaardigd door kunstenaars werkzaam in de Noordelijke Nederlanden. De nauwkeurige bestudering van de gehanteerde techniek van de kunstenaar, het gekozen tekenmedium en het soort papier geven inzicht in de mate waarin deze technische elementen een bepalende functie hadden in de manier waarop zwarte mensen in de tekeningen zijn verbeeld. Uit de zestien onderzochte tekeningen van verschillende kunstenaars blijkt een nauw verband te zijn in de *en profil* houding van het zwarte model, de overdreven stereotype gelaatstreken en de afwezigheid van een donkere huid. In de tekeningen waarin gekozen werd om de zwarte huid te verbeelden komt naar voren dat het gekozen tekenmedium grote impact heeft gehad op het eindresultaat. Er werd door kunstenaars veel geëxperimenteerd met de verschillende tekenmedia. Zo werd er met de eigenschappen van een specifiek medium geprobeerd door middel van vlakken of lijnen het lichtspel, de tonaliteit en gelaagdheid van de huid zo realistisch mogelijk weer te geven. Als laatste speelde hierbij ook het papier als drager een belangrijke rol. Eigenschappen als helderheid en oppervlakstructuur hadden een sterke invloed op de tekening. Deze scriptie draagt hiermee bij aan het huidige kunsthistorisch wetenschappelijk onderzoek waarbij gaandeweg steeds meer aandacht is gekomen voor het postkoloniale discours alsook voor het bestuderen van tekeningen en de materiaal-technische kant van kunstwerken.

Inhoudsopgave

Samenvatting	I
Inleiding	1
Historiografie.....	1
Theoretisch kader.....	3
<i>Materialiteit</i>	4
<i>Postkolonialisme</i>	4
Methode.....	7
Hoofdstuk 1 - De beweegredenen om zwarte mensen te tekenen	8
De trans-Atlantische activiteiten van de Republiek.....	8
Verschillende thema's waarin zwarte mensen in tekeningen voorkomen.....	10
Tekeningen binnen de zeventiende-eeuwse artistieke praktijk.....	13
Hoofdstuk 2 - De nadruk op de stereotype gelaatstrekken	15
De en profil weergave.....	17
Hoofdstuk 3 - Variëteit in de weergave van de zwarte huid	20
Pen en inkt.....	20
Krijt.....	24
Mixed media.....	26
Hoofdstuk 4 – De keuze voor het soort papier	29
De kleur en helderheid van het papier.....	29
Textuur van het papier.....	32
Conclusie	35
Bibliografie	36
Afbeeldingenlijst	41

Inleiding

Binnen de tekeningen die in de zeventiende eeuw van zwarte mensen werden gemaakt in de Noordelijke Nederlanden is sprake van een grote variëteit in de manier waarop zij zijn weergegeven. Enerzijds had dit te maken met thema's waarin zij voorkwamen en de verschillende rollen die zij aannamen, anderzijds is het materiaal en de gehanteerde techniek een belangrijke factor geweest in de uitwerking van zwarte mensen in de tekeningen. In dit onderzoek zal dan ook de centrale vraag gesteld worden: wat is de invloed van het materiaal en de gehanteerde techniek op de weergave van zwarte mensen in zeventiende-eeuwse tekeningen uit de Noordelijke Nederlanden?

Om hier een goed en overzichtelijk antwoord op te kunnen geven, is een selectie gemaakt van zestien zeventiende-eeuwse tekeningen van zwarte mensen. Van invloed op de keuze voor deze werken waren de geringe omvang en de toegankelijkheid van het aantal bekende tekeningen van zwarte mensen uit deze tijd. De gekozen tekeningen zijn gemaakt door kunstenaars die werkzaam waren in de Noordelijke Nederlanden en worden gekenmerkt door een variëteit aan tekenmedia en -technieken in hun totstandkoming. Etnografische tekeningen die werden gemaakt in de toenmalige koloniën, andere overzeese gebieden of naar aanleiding van een dergelijke expeditie worden in dit onderzoek niet meegenomen.

Historiografie

Het onderzoek naar de weergave van zwarte mensen in de Westerse kunst is in de afgelopen vijftig jaar aanzienlijk toegenomen. Een belangrijke rol speelt hierbij het onderzoeksproject *The Image of the Black in Western Art* dat in de jaren '60 van de vorige eeuw werd opgezet.¹ In de jaren daarna werd een grote serie boeken gepubliceerd waarbij kunstwerken van zwarte mensen werden samengebracht, beschreven en onderzocht. De delen zijn ingedeeld per tijdsperiode waarbij de aanwezigheid van zwarte mensen in de Westerse kunst de periode beslaat van de Egyptenaren tot de eenentwintigste eeuw.

Rond dezelfde tijd verschenen publicaties waarin de aanwezigheid van zwarte mensen in Europa in kaart werd gebracht. Hans Werner Debrunner was met zijn boek *Presence and Prestige: Africans in Europe. A History of Africans in Europe before 1918* (1979) een van de

¹ Ladislav Bugner, red., *The Image of the Black in Western Art: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire*, Deel 1 (Cambridge: Harvard University Press, 1976).
David Bindman en Henry Louis Gates, red., *The Image of the Black in Western Art: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition*, Deel 3 (Cambridge: Harvard University Press, 2010).

eerste die hiernaar onderzoek deed en hierbij een grote tijdsperiode bestudeerde.² Een andere belangrijke studie is *Black Africans in Renaissance Europe* van Thomas Earle en Kate Lowe (2005) waarin de aanwezigheid van zwarte mensen in vijftiende- en zestiende-eeuws West-Europa en hun rol binnen de samenleving wordt benaderd vanuit de geschiedenis, kunstgeschiedenis, antropologie en literatuur.³ De aanwezigheid van zwarte mensen in deze vroegmoderne tijd vormde ook het thema van de tentoonstelling *Revealing the African Presence in Renaissance Europe* (2012) waarbij dit voornamelijk werd aangetoond aan de hand van de beeldcultuur.⁴

Tegelijkertijd werden verschillende studies gepubliceerd waarbij vanuit verschillende invalshoeken de verbeelding van zwarte mensen in de Westerse kunst werd bestudeerd. Zo werd gekeken naar de representatie van de zwarte persoon als tot slaaf gemaakte in *The Slave in European Art: From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem* (2012) van de redacteurs Elisabeth McGrath en Jean Michel Massing, terwijl in de tentoonstellingscatalogus *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas* (2008) van de redacteurs Esther Schreuder en Elmer Kolfin juist werd ingegaan op de visuele traditie en uitgangspunten van kunstenaars.⁵

Deze laatste studie geldt als een van de belangrijkste werken binnen het onderzoek naar de aanwezigheid van zwarte personen in de Nederlandse kunst waarbij verschillende kunstwerken bij elkaar zijn gebracht en geanalyseerd. In deze catalogus wordt een overzicht gegeven van de verschillende thema's waarbinnen zwarte mensen in de Nederlandse kunst voorkomen aanvullend op het overzicht dat wordt gegeven in *Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society* (1993) van Allison Blakely.⁶

De zeventiende-eeuwse (Noordelijke) Nederlanden krijgen binnen dit onderzoeksveld ook steeds meer aandacht. Dit blijkt uit het essay van Kolfin "Zwarte modellen in de

² Hans Werner Debrunner, *Presence and Prestige: Africans in Europe. A History of Africans in Europe before 1918* (Basel: Basler Afrika Bibliographien, 1979).

³ Thomas Earle en Kate Lowe, red., *Black Africans in Renaissance Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

⁴ Joaneath Spicer, red., *Revealing the African Presence in Renaissance Europe* (Baltimore: Walters Art Museum, 2012).

⁵ Elisabeth McGrath en Jean Michel Massing, red., *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem* (London: Warburg Institute, 2012). Esther Schreuder en Elmer Kolfin, red., *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas* (Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008). Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in de Nieuwe Kerk, Amsterdam, 26 juli-26 oktober 2008.

⁶ Allison Blakely, *Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society* (Bloomington: Indiana University Press, 1993).

Nederlandse kunst tussen 1580 en 1800 – feit en fictie” uit *Black is Beautiful*, waarin de invloed van zwarte modellen op de weergave van zwarte personen in de kunst wordt bestudeerd.⁷ Ook zijn artikel “Becoming Human: The Iconography of Black Slavery in French, British and Dutch Book illustrations c. 1600-c.1800” (2017) getuigd van deze nieuwe focus.⁸ Daarnaast werden ook de zwarte figuren in de werken van Rembrandt en zijn tijdgenoten het onderwerp van onderzoek blijkt uit het artikel van Kolfin “Rembrandt’s Africans” uit *the Image of the Black in Western Art* (2010) en de tentoonstellingscatalogus *Hier: Zwart in Rembrandt’s tijd* (2020).⁹

Het onderzoek naar zwarte mensen in de Nederlandse beeldende kunst uit de zeventiende eeuw leunt voornamelijk op schilderijen. Tekeningen worden niet altijd meegenomen in de analyse en worden soms alleen kort aangehaald. Tot op heden ontbreekt een studie waarbij alleen gekeken wordt naar tekeningen van zwarte mensen. Door in dit onderzoek volledig te focussen op tekeningen kunnen nieuwe vragen worden gesteld wat nieuwe informatie zou kunnen opleveren.

Theoretisch kader

Dit onderzoek is vernieuwend omdat enkel tekeningen van zwarte mensen worden besproken en omdat het twee velden binnen het kunsthistorisch onderzoek samenbrengt: de technische kunstgeschiedenis en het postkoloniale discours.

Materialiteit

Binnen het kunsttheoretische discours was de materialiteit lange tijd een aspect van kunstwerken waar geen aandacht aan werd besteed. Zoals Ann-Sophie Lehmann beschrijft in haar artikel “The Matter of the Medium: Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of

⁷ Elmer Kolfin, “Zwarte modellen in de Nederlandse kunst tussen 1580 en 1800 – feit en fictie,” in *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*, red. Esther Schreuder en Elmer Kolfin (Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008).

⁸ Elmer Kolfin, “Becoming Human. The Iconography of Black Slavery in French, British and Dutch Book Illustrations c. 1600-c.1800,” in *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, red. Elizabeth McGrath en Jean Michel Massing (London: Warburg Institute, 2012), 253-296.

⁹ Elmer Kolfin, “Rembrandt’s Africans,” in *The Image of the Black in Western Art: From the “Age of Discovery” to the Age of Abolition*, Deel 3 band 1: *Artists of the Renaissance and Baroque*, red. David Bindman en Henry Louis Gates (Cambridge: Harvard University Press, 2010), 271-306.

Stephanie Archangel en Elmer Kolfin, red., *Zwart in Rembrandt’s tijd* (Zwolle: WBOOKS, 2020). Catalogus bij de tentoonstelling *Hier: Zwart in Rembrandt’s tijd* in het Rembrandthuis, Amsterdam, 6 maart – 6 september 2020.

Materials” (2015) wordt binnen de traditionele kunstgeschiedenis het materiaal gescheiden van de betekenis.¹⁰ Materiaal werd daarbij gezien als een middel waarmee een immaterieel ‘idee’ kon worden omgezet in tastbare vorm en zodoende beschouwd als een drager van betekenis. In de twintigste eeuw kwam kritiek op dit theoretisch gedachtegoed en vanaf de jaren '90 is binnen het kunsthistorisch onderzoek meer aandacht voor de cruciale rol die materiaal speelt in de betekenisgeving van kunstwerken.¹¹ “Materiaal,” zo stelt Lehmann, is namelijk “een betekenisvolle component [...] van visuele artefacten [...] dat [...] niet van de voorstelling kan worden gescheiden.”¹²

Met meer aandacht voor het materiaal kwam ook meer waardering binnen het kunsthistorisch onderzoek voor het artistieke proces. Dit vertaalde zich in een herwaardering van tekeningen. Voorheen werden tekeningen gezien als een minderwaardig aan andere kunstvormen. Het is pas later gekomen dat tekeningen een artistieke waarde kregen toegekend en daardoor ook vaker als volwaardige kunstvorm meededen in het onderzoek.

Postkolonialisme

De in dit onderzoek bestudeerde tekeningen zijn gemaakt in een periode in de Nederlandse geschiedenis die wordt gekenmerkt door kolonialisme en slavernij. In de laatste jaren is er meer aandacht voor het postkoloniale discours. Binnen de geesteswetenschappen is een stroming opgekomen onder de naam *postkolonialisme* waarbij op kritische wijze naar het koloniale verleden wordt gekeken en zijn doorwerkende invloeden in de postkoloniale tijd.

Een van de meest invloedrijke studies binnen de postkoloniale theorie is het boek *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (1978) van literatuurwetenschapper en cultuurcriticus Edward Said.¹³ Hierin stelt Said dat het Westerse beeld van Oriënt een Westerse constructie is die niks te maken heeft met de realiteit maar dat dit beeld is bedoeld voor de Westerse consumptie en vorming van de Europese culturele identiteit.¹⁴ Het

¹⁰ Ann-Sophie Lehmann, “The Matter of the Medium: Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials,” in *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*, red. Christy Anderson, Anne Dunlop en Pamela H. Smith (Manchester: Manchester University Press, 2015), 21-41.

¹¹ Lehmann, “The Matter of the Medium,” 20-25.

¹² Eigen vertaling. Originele citaat: “(a) materials are a meaningful component of visual artefacts, and that (b) materials cannot be separated from representation.” Lehmann, “The matter of the medium,” 21.

¹³ Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (Londen: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978).

¹⁴ Said, *Orientalism*, 3, 5.

Oriëntalisme is een paradigma dat volgens hem gebaseerd is op een onderscheid dat wordt gemaakt tussen het Westen en het Oriënt, waarbij het bekende tegenover het vreemde komt te staan; het Zelf tegenover de Ander.¹⁵ Dit beeld werkt door in de gehele Westerse samenleving, zoals in de woordenschat, de beeldtaal en de wetenschap.¹⁶ Hierdoor moet volgens Said bij de studie van ideeën, culturen en geschiedenissen ook deze machtsvorm meegenomen worden.¹⁷

Ook de literatuurtheoretica en feministische critica Gayatri Chakravorty Spivak heeft het in haar essay “Can the subaltern speak?” uit 1988 over machtsverhoudingen.¹⁸ Zij betoogt dat de minderheden die buiten de machtsstructuren van een samenleving vallen niet in dialoog kunnen gaan met hen die wel macht hebben. Zij worden niet gehoord of begrepen omdat ze niet voldoen aan de conversatienormen. Deze hegemonische structuren vertalen zich tevens in Westerse intellectuelen die voor de *subaltern* spreken in plaats van deze zelf te laten spreken.

De Indiaase literatuurwetenschapper Homi Bhabha kijkt voornamelijk naar de invloed van de machtsverhoudingen op identiteitsvorming.¹⁹ Hij stelt dat binnen het koloniale discours sprake is van ‘nabootsing’ (mimicry) waarbij het gekoloniseerde subject de dominante cultuur nabootst.²⁰ Hoewel deze persoon hierbij wordt aangemoedigd door de kolonisator zal deze niet willen dat de gekoloniseerde volledig slaagt.²¹ Het gekoloniseerde subject komt daardoor tussen zijn identiteit te staan waaruit die werd gehaald en die van de dominante cultuur waardoor sprake is van een vorm van hybriditeit in culturele identiteit.²²

De invloed van machtsstructuren die de drie verschillende critici aantonen tussen het Westen en de ‘Ander’ zijn ook van invloed op de kunst, zo onderbouwd kunsthistorica Linda Nochlin in haar essay “The imaginary Orient” (1983).²³ In dit artikel past zij Said’s theorie van het oriëntalisme toe op het kunsthistorisch onderzoek en benadrukt daarbij het belang van

¹⁵ Said, *Orientalism*, 2, 52.

¹⁶ Said, *Orientalism*, 2.

¹⁷ Said, *Orientalism*, 5.

¹⁸ Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?” in *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. Cary Nelson en Lawrence Grossberg (London: Macmillan, 1988), 66-111. De informatie uit dit paragraaf is ontleend uit dit artikel.

¹⁹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Londen: Routledge, 1994).

²⁰ Homi K. Bhabha, “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse,” *October* 28 (1984): 125-133.

²¹ Bhabha, “Of Mimicry and Man,” 126-127.

²² Bhabha, *The Location of Culture*, 11.

Bhabha, “Of Mimicry and Man,” 126.

²³ Linda Nochlin, “The Imaginary Orient,” in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*, Linda Nochlin (New York: Harper & Row, 1989).

het in acht nemen van deze machtsstructuren waarin de kunstwerken tot stand zijn gekomen. Nochlin toont dit aan door in te gaan op de negentiende-eeuwse oriëntalistische schilderijen van Jean-Léon Gérôme en Eugène Delacroix. Zij laat hierbij zien dat deze schilderijen waarin de ‘Ander’ is gerepresenteerd, hoewel realistisch geschilderd, constructies zijn van de Westerse kunstenaar.²⁴

In het onderzoek naar zwarte mensen in de Westerse kunst biedt het onderzoek van Nochlin een belangrijk voorbeeld. Ook deze kunstwerken zijn tot stand gekomen vanuit ongelijke machtsverhoudingen die niet genegeerd kunnen worden. Deze studie waarin de verbeelding van zwarte mensen in Westerse tekeningen wordt bestudeerd kan dan ook binnen het post-kolonialistisch kader worden geplaatst.

Binnen het postkoloniaal (kunsthistorisch) onderzoeksveld is de toe te passen terminologie een bediscussieerd onderwerp. In de laatste eeuwen werden verschillende (racistische) termen gebruikt om mensen met een zwarte of donkere huidskleur te omschrijven. Een voorbeeld hiervan is de term ‘Neger’ afgeleid van het Portugese ‘*Negro*.’ Hoewel deze term in de zeventiende eeuw zijn intrede deed, werden voornamelijk de woorden ‘Mooren’, ‘Swarten’ en ‘Swartinnen’ gebruikt om mensen met een zwarte huidskleur afkomstig uit Afrika te benoemen zo blijkt uit verschillende archieven, geschriften en benamingen van kunstwerken.²⁵ ‘Neger’ werd in de achttiende en negentiende eeuw vaker gebruikt maar kreeg in die tijd ook een pejoratieve betekenis wat te maken had met het gebruik van de term binnen de raciale wetenschappen.²⁶ Verschillende onderzoekers uit die tijd, zoals onder andere Carl Linnaeus (1707-1778), John Friedrich Blumenbach (1752-1840) en Georges Cuvier (1769-1832), bestudeerden de mensheid die zij op basis van uiterlijke kenmerken in een hiërarchische rassenindeling plaatsten waarbij de zwarte Afrikaan als

²⁴ Nochlin, “The Imaginary Orient,” 34.

²⁵ De groep Afrikanen die in 1595 in Middelburg aankwamen werden beschreven als ‘Mooren’ evenals de twee mannen op een schilderij die in de boedelinventaris van Rembrandt was opgenomen. Dezelfde term werd gebruikt door Samuel van Hoogstraten in 1678 en door Ernst Brinck in zijn beschrijving van een buurt in Amsterdam. ‘Swarten’ en ‘Swartinnen’ komen voor in verklaringen uit die tijd van onder andere een zwarte vrouw wonend in Amsterdam met de naam Francisca. Zie: Mark Ponte, “Zwart in Amsterdam rond 1650,” in *Zwart in Rembrandt's tijd*, red. Stephanie Archangel en Elmer Kolfin (Zwolle: WBOOKS, 2020), 53.

²⁶ Stijn Schoonderwoerd et. al. *Woorden doen ertoe. Een incomplete gids voor woordkeuze binnen de culturele sector* (Amsterdam: Work in Progress, 2018), 133, 140. Andere woorden om zwarte mensen te omschrijven waren ‘Moor’ en ‘Ethiopier’.

inferieur ‘ras’ werd gezien aan de witte Europeaan.²⁷ Vanwege deze associatie en de bijbehorende negatieve connotatie wordt het woord ‘Neger’ tegenwoordig niet meer gebruikt. In plaats daarvan zijn de woorden ‘zwart’, en ‘wit’ tegenwoordig de meest gebruikte en geaccepteerde termen binnen het academisch veld en daarbuiten voor de beschrijving van mensen van Europese afkomst en hun emigratiepopulatie. Om die reden zullen deze termen in deze scriptie worden gebruikt. In dit onderzoek zal hiermee verwezen worden naar mensen met een donkere of zwarte huidskleur afkomstig uit sub-Saharaans Afrika en hun gemengde afstammelingen.

Methode

Het uitgangspunt van dit onderzoek zijn de geselecteerde tekeningen. De tekeningen zullen nauwkeurig en individueel bestudeerd worden. Er zal hierbij gekeken worden naar de lijnvoering, detaillering en technische kenmerken. Tevens zullen ze naast elkaar worden gelegd om te kijken naar eventuele verbanden die mogelijk te herleiden zijn tot het gehanteerde tekenmedium of techniek. Dit zal worden aangevuld door de technische informatie over de tekeningen, zoals vermeld door het desbetreffende museum waar zij worden geconserveerd, en door primaire en secundaire literatuur te raadplegen om de tekeningen in te bedden in zijn culturele en historische context.

Voorafgaand aan de analyse zal een hoofdstuk worden gewijd aan de beweegredenen van de kunstenaars om zwarte mensen te verbeelden. Hierbij zal worden ingegaan op de historische context en de gevolgen hiervan op de weergave van zwarte mensen in tekeningen, de verschillende categorieën waarin zij werden verbeeld en de zeventiende-eeuwse tekenpraktijk. Vervolgens zal de invloed van de tekenmaterialen op de weergave van de zwarte huid worden bestudeerd. Daarna zal het papier als drager van de tekeningen worden behandeld en gekeken worden naar zijn rol in de tekeningen van zwarte mensen. Als laatste zal gekeken worden naar tekeningen waarop zwarte mensen worden verbeeld met een witte huid.

²⁷ Martial Guédron, “Panel and Sequence Classifications and Associations in Scientific Illustrations of the Human Races (1770–1830),” in *The Invention of Race: Scientific and Popular Representations*, red. Nicolas Bancel, Thomas David en Dominic Thomas (New York: Routledge, 2014), 64-65.

Hoofdstuk 1 - De beweegredenen om zwarte mensen te tekenen

De aanwezigheid van zwarte mensen in de Nederlanden gaat ver terug in de tijd.

Vermoedelijk kwamen hier tussen 200 en 500 n. Chr. al de eerste Afrikaanse mensen naartoe als onderdeel van de Romeinse legers.²⁸ In de eeuwen daarna was de aanwezigheid van zwarte personen voornamelijk zichtbaar binnen de Europese hoven en kwamen zwarte mensen pas in de zestiende eeuw voor als dienaar of slaaf van Portugese, Italiaanse en Spaanse handelaren.²⁹ In de Noordelijke Nederlanden werd in 1595 voor het eerst melding gedaan van de komst van een groep zwarte mensen in Middelburg.³⁰ Hierna volgden meer berichten van de aanwezigheid van zwarte mensen in de Republiek maar het was uiteindelijk pas in de zeventiende eeuw dat grotere aantallen zwarte mensen naar de Republiek kwamen en zich hier vestigden.

De trans-Atlantische activiteiten van de Republiek

Deze toenemende aanwezigheid van zwarte mensen in de Noordelijke Nederlanden had alles te maken de opkomst van de trans-Atlantische handel en slavernij en de dominante rol die de Republiek daarin speelde. Dit begon met de oprichting van de Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC) in 1604 die al snel een monopolistische handelspositie had verworven op de Aziatische wateren.³¹ Langzamerhand voelde de Hollandse handelaren zich getrokken tot de gebieden rond de Atlantische oceaan, hetgeen zich vertaalde in de oprichting van de West-Indische Compagnie (WIC) in 1621. Deze onderneming hield zich echter niet alleen bezig met handel maar ook met kaapvaart en kolonisatie.³² De Republiek veroverde delen van het Caribisch gebied, Noord-Amerika en noordoostelijke delen van Brazilië. In Nederlands-Brazilië werden op de suikerplantages slaven ingezet die door de Nederlanden veelal vanuit

²⁸ Esther Schreuder, “‘Zwarten’ in de hofcultuur 1300-1900, van propaganda tot troost,” in *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*, red. Esther Schreuder en Elmer Kolfin (Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008), 21.

²⁹ Carl Haarnack en Dienke Hondius, “‘Swart’ in Nederland: Afrikanen en Creolen in de Noordelijke Nederlanden vanaf de middeleeuwen tot de twintigste eeuw,” in *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*, red. Esther Schreuder en Elmer Kolfin (Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008), 90.

³⁰ Haarnack en Hondius, “‘Swart’ in Nederland,” 91.

³¹ Helmer Helmers en Geert Janssen, red., *The Cambridge Companion to the Dutch Golden Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), 169.

³² Ponte, “Zwart in Amsterdam rond 1650,” 45-49.

West-Afrika werden geëxporteerd.³³ Uit onderzoek blijkt dat in de periode van 1640 tot 1654 minstens 164 schepen vol slaven zijn uitgevaren.³⁴

Amsterdam bloeide in deze periode uit tot het nieuwe internationale handelscentrum en de bevolking in de stad groeide enorm als gevolg van een grote migratiestroom.³⁵ Hiertussen bevonden zich ook Spaanse en Portugese Sefardische joden die in hun gevolg zwarte bediendes meebrachten en zich vestigden rondom de Jodenbreestraat.³⁶ De aanwezigheid van deze zwarte mensen wordt beschreven in een getuigenis van Ernst Brinck, de latere burgemeester van Harderwijk, van zijn bezoek aan Amsterdam: “In die breestrategie wonen meest alle Portugijsen, sijnde meest Joden, hebbende oock in een huys haer vergadering [...]. Vast alle hare dienstboden zijn slaven end moren.”³⁷ Hoewel hier wordt gesproken van ‘slaven’ gold voor iedereen die in de stad woonde dat slavernij strikt verboden was.³⁸

Soms werden ook zwarte mensen meegenomen door Hollandse handelaren en bewindvoerders van de WIC, zo getuige Michiel de Ruyter die een zwarte jongen mee terug nam naar Vlissingen waar deze vervolgens als bediende voor de Ruyter werkte.³⁹ Verder waren er ook zwarte mensen die voor kortere tijd in Amsterdam verbleven zoals zwarte zeelieden die werkten voor de WIC, de VOC, de admiraliteit of die in dienst waren van een particuliere handelsscheepvaart. Enkele keren kwam het voor dat zij trouwden en zich daardoor vestigden in Amsterdam.⁴⁰ Ook meerden in deze tijd soms schepen af ter gelegenheid van een bezoek van zwarte diplomaten aan de Republiek, zoals de Congoleze gezant Dom Miguel de Castro die met zijn twee bedienden Pedro Sunda en Diego Bemba naar de Nederlanden afreisde voor een bezoek aan de stadhouder Frederik Hendrik.⁴¹

³³ Piet Emmer, *Geschiedenis van de Nederlandse slavenhandel* (Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2019), 40, 45-46, 48.

³⁴ Ponte, “Zwart in Amsterdam rond 1650,” 52.

³⁵ Helmers en Janssen, *The Cambridge Companion to the Dutch Golden Age*, 159.

Ponte, “Zwart in Amsterdam rond 1650,” 49.

³⁶ Ponte, “Zwart in Amsterdam rond 1650,” 49.

³⁷ *Ibid.*, 49.

³⁸ *Ibid.*, 52.

³⁹ Eugenie Boer, “Een moortje als versiering, de zwarte page in de Nederlandse schilderkunst,” *Spiegel Historiae* 38 (2003), 296.

⁴⁰ Ponte, “Zwart in Amsterdam rond 1650,” 53.

⁴¹ Hun aanwezigheid werd vastgelegd in drie portretten door Jasper of Jeronimus Beckx in 1643. Elmer Kolfin, “Dom Miguel,” in *Zwart in Rembrandt's tijd*, red. Stephanie Archangel en Elmer Kolfin (Zwolle: WBOOKS, 2020), 38.

Het is interessant en belangrijk voor het onderzoek te zien op welke manier in die tijd naar deze nieuwe inwoners van de Republiek werd gekeken. Uit de eigentijdse literatuur en de kunst komt naar voren dat in het begin van de eeuw zwarte mensen nog werden gezien als individuen met eigen tradities en een eigen cultuur. Met intrede van de slavenhandel veranderde dit beeld en werden zij gereduceerd tot een negatief en homogeen collectief. Echter, bij persoonlijk contact werd dit negatieve beeld, gevormd door stereotypen, soms afgebroken en werden zij als mens beschouwd. Dit kwam zowel voor bij eigenaren van zwarte bedienden als bij een aantal kunstenaars.⁴²

Verschillende thema's waarin zwarte mensen in tekeningen voorkomen

Het directe contact met zwarte mensen en hun nieuwe rol in de samenleving bewoog kunstenaars tot de verbeelding van zwarte figuren in hun kunstwerken. Zwarte mensen werden in deze tijd niet alleen verbeeld in schilderijen, sculpturen of ornamenten aan gebouwen maar eveneens in prenten en tekeningen.⁴³ Binnen deze verschillende kunstvormen komen zij in velerlei verschijningsvormen voor waarvan die van toepassing op tekeningen hieronder behandeld zullen worden. Deze overlappen grotendeels met andere kunstvormen



Afb. 1 Lucas Vorstermann naar Peter Paul Rubens, *Aanbidding van de koningen*, ca. 1621, gravure en ets, 578 x 432 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

waarbij voornamelijk met schilderijen. Om de tekeningen die in de komende hoofdstukken bestudeerd zullen worden beter te kunnen plaatsen binnen de beeldtraditie zal dit geïllustreerd worden aan de hand van verschillende kunstvormen.

Een van de belangrijkste genres waarin kunstenaars zwarte mensen opnamen was in historiestukken.⁴⁴ Veelal ging het om Bijbelse vertellingen met als belangrijkste scène de *Aanbidding van de Drie Koningen* (afb. 1) waarbij het zwarte figuur, die in die tijd vanwege zijn uiterlijk met Noord-Afrika werd geassocieerd, een hoofdrol speelt.⁴⁵ Tevens werden

⁴² Stephanie Archangel, “‘Alsof het maar beesten waren’: Het zwarte lichaam in zeventiende-eeuwse teksten,” in *Zwart in Rembrandt's tijd*, red. Stephanie Archangel en Elmer Kolfin (Zwolle: WBOOKS, 2020), 79-80.

⁴³ Zie het artikel: Kolfin, “Zwart in de kunst van Rembrandts tijd,” 12-37.

⁴⁴ *Ibid.*, 26.

⁴⁵ Zie het artikel: Jean Michel Massing, “De Zwarte Koning in de Lage Landen Van Memling tot Rubens,” in *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*, red. Esther Schreuder en Elmer Kolfin (Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008), 32-49.



Afb. 2 Rembrandt, *Christus voor Pilatus* met een zwarte toeschouwer linksachter, 1636, ets en burijn, staat IV(5), 549 x 447 mm, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis.

zwarte mensen soms in historiestukken toegevoegd waar hun aanwezigheid niet zo duidelijk voor de hand lag.⁴⁶ Dit had mogelijk te maken met de heersende kunsttheorie waar historische nauwkeurigheid en variëteit als belangrijke principes golden.⁴⁷ De variëteit, zo stelde van Hoogstraten, kon worden nageleefd door “Somtijts een Moor by maegdekens te voegen.”⁴⁸ Uiteraard moest dit wel binnen het verhaal passen. Daarom werden zwarte figuren Bijbelse scènes vaak toegevoegd in de rol van dienaar, soldaat of toeschouwer maar soms ook als ambtenaar of geleerde (afb. 2).⁴⁹

In dezelfde periode komen zwarte figuren ook terug in portretten van witte personen. Het gaat hierbij om een zwart jongetje of meisje van ongeveer tien jaar die binnen de portretten als bediende fungeert.⁵⁰ Aan het begin van de zeventiende eeuw werden zwarte pages verbeeld als individuen en als onderdeel van de familie (afb. 3). Echter, halverwege de eeuw verdwijnen de individuele trekken van de zwarte page en worden zij steeds meer ingezet in enkelportretten om de status van de hoofdfiguur te benadrukken (afb. 4). De jongetjes kregen vaak de taak een paard vast te houden of de militaire of jachtattributen en de meisjes assisteerden vaak bij het toilet van de dame.⁵¹ Zij werden toegevoegd om de witte schoonheid te benadrukken.⁵²



Afb. 3 Willem Duyster, *Onbekende familie met zwarte bediende*, 1631-1633, olieverf op paneel, 56,7 x 73,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



Afb. 4 Frans van Mieris, *Vrouw aan haar toilet met bediende*, 1678, olieverf op paneel, 27 x 22 cm, Parijs, Musée du Louvre.

⁴⁶ Kolfin, “Rembrandt’s Africans,” 293-294.

⁴⁷ Ibid., 296-297.

⁴⁸ Samuel van Hoogstraten, *Inleydinge tot de hooge schole der schilderconst: Anders de Zichtbaere Werelt* (Rotterdam, 1678), 141.

⁴⁹ Kolfin, “Rembrandt’s Africans,” 277.

⁵⁰ Kolfin, “Zwart in de kunst van Rembrandts tijd,” 22.

⁵¹ Ibid.

⁵² Kolfin, “Zwarte modellen in de Nederlandse kunst tussen 1580 en 1800,” 83.

Schaars zijn de portretten die zijn gemaakt van zwarte mensen waarop hun individuele gelaatstrekken werden meegenomen. Vaak, deed er volgens het essay van Kolfin de identiteit van het model er niet toe en was er geen aandacht voor de individualiteit.⁵³ Desalniettemin zijn er enkele portretten bekend waarbij zwarte mensen als individuele personen zijn verbeeld (afb. 5).



Afb. 5 Wallerant Vaillant, *Portret van een zwarte man*, ca. 1664-1675, mezzotint, 144 x 140 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

De categorieën waarbinnen de meeste tekeningen van zwarte mensen vallen, zijn tronies, studies en snelle schetsen. Tronies zijn uitgewerkte karakterkoppen waarbij drie verschillende types te onderscheiden vallen. In sommige tronies overheerst het exotische karakter waarbij de persoon in kwestie wordt geplaatst in een exotische context en gehuld in niet-Westerse kledij (afb. 6).⁵⁴ Andere gelden daarentegen meer als idyllische fantasie (afb. 7) en weer anderen zijn meer sober, stedelijk en minder gericht op fantasie zoals de andere twee typen (afb. 8).⁵⁵



Afb. 6 Karel van Mander III, *Zwarte man met tulband en dolk*, ca. 1650-1660, olieverf op doek, 137 x 108 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.



Afb. 7 Cornelis van Dalen naar Govert Flinck, *Zwart courtesane*, ca. 1650-1665, gravure, 274 x 218 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.



Afb. 8 Wenzel Hollar, *Portret van een zwarte jongen*, 1645, ets, 80 x 59 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Naast deze tronies zijn veel studies en schetsen bekend van zwarte mensen die vermoedelijk naar het leven werden gemaakt (afb. 9). Door de aanwezigheid van zwarte mensen in de Nederlanden konden kunstenaars zich baseren op ‘echte’ zwarte personen waardoor ze niet langer vast hoefden te houden aan de heersende stereotypen maar

⁵³ Ibid., 79.

⁵⁴ Kolfin, “Zwart in de kunst van Rembrandts tijd,” 30.

⁵⁵ Ibid., 30, 34.

gedwongen werden goed te kijken naar zwarte mensen. Deze tekeningen varieerden van zorgvuldig uitgewerkte studies tot snelle schetsen. Omdat vaak enige vorm van context ontbreekt bij deze tekeningen blijft het soms gissen waarvoor de studie is gemaakt.⁵⁶



Afb. 9 Rembrandt, *Studie van een staande Afrikaanse vrouw*, ca. 1642, zwart krijt, 130 x 67 mm, tot 1932 Montreux, E.J. Reynolds collectie.

Tekeningen binnen de zeventiende-eeuwse artistieke praktijk

De rede dat tekeningen werden gemaakt van zwarte mensen had uiteraard ook te maken met de status van tekeningen in die tijd. Het goed kunnen tekenen werd gezien als een belangrijke vaardigheid die iedere bekwame kunstenaar moest beheersen. Volgens Karel van Mander lag de tekening aan de basis van de schilderkunst en van vele andere kunstvormen.⁵⁷ Ook Samuel van Hoogstraten sloot zich hierbij aan en spoorde kunstenaars daarom in zijn boek *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst* (1678) aan om te gaan tekenen en zich deze kunst eigen te maken.⁵⁸

Dit belang dat werd toegekend aan de tekenvaardigheid van een kunstenaar vertaalde zich ook naar het atelier waar beginnend kunstenaars hun opleiding kregen. Het traktaat *Inleyding tot de Practijck der Algemeene Schilder-Konst* (1670) waarin Willem Goeree een gedetailleerde beschrijving van de opbouw van het lesprogramma gaf die door veel kunstenaarsateliers werd toegepast, vertelt veel over de tekenpraktijk in die tijd.⁵⁹ De leerlingen begonnen hun opleidingstraject met het natekenen van andere “goede welgehandelde en uytvoerige Teyckeningen” en prenten.⁶⁰ Hierna gingen leerlingen werken naar tekeningen en vervolgens naar beeldhouwwerken.⁶¹ Als laatste onderdeel gold het tekenen naar het leven, waarbij de studie naar een levend model volgens Goeree het ultieme doel was.⁶² Ook na de afronding van de opleiding bleven veel kunstenaars tekeningen maken,

⁵⁶ Ibid., 30.

⁵⁷ William Robinson en Peter Schatborn, “Drawing into Painting. An Overview,” in *Drawings for Paintings in the Age of Rembrandt*, red. Arthur Wheelock, Ger Luijten en Peter Schatborn (Milaan: Skira editore, 2016), 5.

⁵⁸ Robinson en Schatborn, “Drawing into Painting. An Overview,” 5.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Michael Kwakkelstein, *Willem Goeree. Een kritische geannoteerde editie Inleydinge tot de Al-gehmeene Teycken-Konst* (Leiden: Primavera Pers, 1998), 48.

⁶¹ Kwakkelstein, *Willem Goeree*, 49.

⁶² Ibid., 50.

zowel ter oefening of voorbereiding voor een ander kunstwerk alsook impressie om aan een toekomstig opdrachtgever te laten zien.⁶³

De tekeningen die van zwarte mensen zijn gemaakt kunnen in een aantal categorieën worden ingedeeld. Een van de belangrijkste is de studie die vaak met een specifiek doel werd gemaakt zoals bijvoorbeeld ter voorbereiding voor een schilderij. Binnen de studies werd onderscheidt gemaakt tussen tekeningen gemaakt “naer ’t leven”, “uyt den gheest” en “van onthout”.⁶⁴ Het tekenen naar het leven was iets wat in deze tijd veel werd gedaan, zowel even een snelle schets naar een voorbijganger alsook een uitgewerkte studie naar een poserend model.⁶⁵ Betreffende de schets stelde Van Hoogstraten, dat dit een manier voor kunstenaars was om hun “eerste gedachten op ’t papier te schetsen [...] om zoo een gros van ’t geheel, dat gy voorneemt, in ’t ruw te zien.”⁶⁶ Het ging hier dus om het even snel vastleggen. Daarnaast kon het ook gelden als een visuele documentatie van wat werd geobserveerd door de kunstenaar. Tegenover deze snelle schets staat de tekening als autonoom kunstwerk. Hoewel dit niet heel veel voorkomend is, zijn er een aantal tekeningen bekend van zwarte mensen die onder deze noemer vallen.

⁶³ Robinson en Schatborn, “Drawing into Painting,” 5.

⁶⁴ Ibid., 6.

⁶⁵ Ibid., 12.

⁶⁶ van Hoogstraten, *Inleydinge*, 31.

Hoofdstuk 2 - De nadruk op de stereotype gelaatstrekken

Een van de manieren waarop zwarte mensen in tekeningen uit de zeventiende eeuw door kunstenaars werden verbeeld, was door de stereotype gelaatstrekken die in die tijd werden toegeschreven aan zwarte mensen te accentueren of te overdrijven. Een belangrijke opmerking hierover maakte schilder en kunsttheoreticus Samuel van Hoogstraten (1627-1678) in zijn *Inleydinge tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* (1678): “Een Teykening, schoon zonder verwen, zegt *Philostratus*, verdient nochtans den naem van een Schilderye, vermits wy daer in niet alleen de gelijkenissen van d’afgebeelde personen beschouwen, maer ook hare bewegingen, vrees en schaemte, stouticheyt en yver: en schoon zy alleen in eenvoudige linien somtijds bestaet, die de jeugt, hair noch baert, niet en kunnen uitdrukken, nochtans gevenze de gestalte van een zwarten of witten mensche genoeg te kennen. Zoo dat een Moor, zelf met wit geteykent, zwart schijnt, wegens zijn platten neus, kort hair, bolle kaken, en een zekere dommicheit ontrent zijn oogen, welk alles zeer lichtelijk aen een verstandich aenschouwer, dat het een zwart is, uitdrukt.”⁶⁷

In deze beschrijving legt Van Hoogstraten de nadruk op het belang van de weergave van de stereotype gelaatstrekken van zwarte mensen in tekeningen. Dit doet hij door de theorie van Philostratus aan te halen waarin ingegaan wordt op de participerende rol van de toeschouwer. Binnen deze theorie geldt het ‘onvoltooide’ kunstwerk als stimulus voor de verbeelding van de toeschouwer aan wie het is het beeld in gedachten te voltooien.⁶⁸ Het beeld moest dan wel genoeg informatie bevatten waardoor dit ook gerealiseerd kon worden. Dus wanneer de stereotype gelaatstrekken van een zwart figuur duidelijk zichtbaar werden gemaakt in de tekeningen, dan was de zwarte huidskleur niet van essentieel belang om het figuur als zijnde een zwart persoon te kunnen identificeren.

Opmerkelijk zijn de overeenkomsten tussen de beschrijving en de tot op heden ongepubliceerde tekeningen van een anonieme kunstenaar van de school van Rembrandt die voor de publicatie is vervaardigd (afb. 10). Zo is de jongen weergegeven met een kleine platte neus, kort krullend Afro-haar, volle lippen, een hoog voorhoofd en een bolle kaaklijn. Tevens kijkt de jongen op ietwat ongemakkelijke en vreemde manier uit zijn ogen dat door Van Hoogstraten onder ‘een zekere dommicheit’ zou vallen. Opmerkelijk is de overeenkomst in de

⁶⁷ van Hoogstraten, *Inleydinge*, 25.

⁶⁸ Thijs Weststeijn, *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 133.

blik met de zwarte vrouw in de twee etsen van Rembrandt en Jan Lievens (afb. 11-12). Ook in houding komt de jongen met deze prenten overeen. Zo zijn alle drie de figuren in een *en profil* houding op het papier gezet. Vermoedelijk had deze keuze te maken met de nadruk die de kunstenaar op de gelaatstrekken wilde leggen. Door de jongen in deze houding weer te geven komen namelijk de bolle kaken, het hoge voorhoofd, de dikke lippen en de platte neus beter uit dan wanneer was gekozen voor een weergave van voren.



Afb. 10 Anoniem (school van Rembrandt), studie van een zwarte jongen, ca. 1630, zwart krijt, sporen van zwarte veer, 175 x 138 mm, Dresden, Kupferstichkabinett. Inv. Nr. C1487.



Afb. 11 Rembrandt, *Buste van een Afrikaanse vrouw*, 1630, ets, staat III(3), 98 x 77 mm. Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis

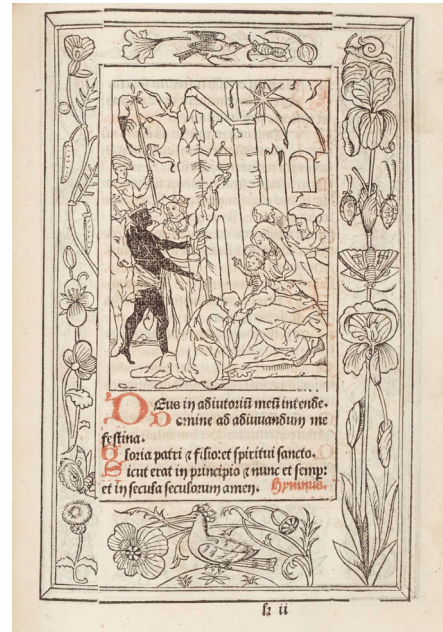


Afb. 12 Jan Lievens, *Buste van een Afrikaanse vrouw*, 1630, ets, staat I(3), 73 x 61 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

De en profil weergave

Het bloot laten liggen van het papier in combinatie met een *en profil* houding is iets wat ook terug te zien is in houtsneden uit de zestiende eeuw.⁶⁹ In enkele vroege prenten van de aanbidding van de drie koningen werd de zwarte koning weergegeven door de zwarte huid te verbeelden. Dit werd gedaan door dichte arceringen of door het lichaam in een zwart vlak te drukken (afb. 13). Hierdoor ontstond een groot contrast tussen de zwarte koning en zijn omgeving die door middel van lijnen in beeld zijn gebracht waardoor de balans in het beeld wordt hierdoor verstoord. Veel graveurs besloten daarom de weergave van de zwarte huid achterwege te laten. Echter, zonder de zwarte huid en met dezelfde gelaatstrekken als de andere koningen, was de zwarte koning niet te onderscheiden van de anderen. Albrecht Dürer besloot daarop in zijn houtsneden de nadruk te leggen op de stereotype platte neus, dikke lippen en hoog voorhoofd door de Afrikaanse koning *en profil* af te beelden (afb. 14). Dit was volgens hem de beste manier om een Afrikaans figuur van een Europees figuur te onderscheiden. Dürer stelde hiermee een nieuwe standaard in van de weergave van de Afrikaanse koning in houtsneden dat vervolgens door verschillende kunstenaars, waaronder Lucas van Leyden en Hendrick Goltzius, werd toegepast.

Deze techniek van de weergave van een zwart figuur in houtsneden waarbij de nadruk op de



Afb. 13 Jacquemain Woeirot (?) naar Geofroy Tory de Bourges (?), *Adoration of the Magi*, in *Hore in laudem beatissime virginis Marie* (Paris, G. Tory, 1527), houtsnede, 90 x 64 mm, Londen, British Library.



Afb. 14 Detail van de zwarte koning in *Aanbidding van de Magiërs*, Albrecht Dürer, 1511, houtsnede, 290 x 219 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

⁶⁹ De informatie in dit paragraaf is ontleend uit het onderzoek dat door Elmer Kolfin werd gedaan naar de verbeelding van de zwarte huid in prenten. Elmer Kolfin, "When Africans became black. Dürer, Rubens and the Changing Image of Africans in Northern Europe," *Print Quarterly* XXXIV(2017)4: 379-393.

stereotype gelaatstrekken komt te liggen door deze duidelijk weer te geven en door het model in een *en profil* houding te verbeelden, is iets wat ook terug te zien is in enkele schetsen van Rembrandt. Het betreft drie schetsen van zwarte figuren die hij vermoedelijk vervaardigde naar personen die hij rondom zijn huis aan de Jodenbreestraat tegenkwam. In de tijd dat hij hier woonde, van 1631 tot 1658, had zich hier namelijk een zwarte gemeenschap gevormd waardoor hij deze mensen makkelijk tegen kon komen op straat.⁷⁰ Een van de schetsen betreft een lopende jongen met een stok die vermoedelijk een lepralijder is (afb. 15).⁷¹ Met zelfverzekerdheid heeft Rembrandt met inkt in een vloeiende beweging de contouren van het gezicht van de jongen vormgegeven. In eenzelfde dikke inktlijn gaf de kunstenaar gestalte aan de gelaatstrekken van een zwarte man in kostuum die Rembrandt maakte op de versozijde van een andere tekening (afb. 16).⁷² Het voorhoofd van de man is gedeeltelijk afgesneden maar het Afro-haar is nog zichtbaar op het achterhoofd en ook de dikke lippen zijn nog prominent in beeld. In de



Afb. 15 Rembrandt van Rijn, *Studie van een zwarte jongen met een stok*, ca. 1639, pen en bruin, met penseel in bruin en wit, op lichtbruin geprepareerd papier, 140 x 107 mm, Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 16 Rembrandt, *Schets van een Afrikaanse man*, ca. 1647, zwarte krijt, pen in bruin, 69 x 84 mm. Amsterdam. Amsterdam Museum.

⁷⁰ De periode dat Rembrandt in deze buurt woonde wordt vermeld in: David de Witt, “Zwarte aanwezigheid in de kunst van Rembrandt en omgeving,” in *Zwart in Rembrandt’s tijd*, red. Stephanie Archangel en Elmer Kolfin (Zwolle: WBOOKS, 2020), 89.

De vorming van een zwarte gemeenschap in de buurt van de Jodenbreestraat en de zwarte aanwezigheid in Amsterdam wordt behandeld in: Ponte, “Zwart in Amsterdam rond 1650,” 44-59.

⁷¹ Dat de jongen mogelijk een lepralijder is wordt vermeld in: Peter Schatborn en Erik Hinterding, *Rembrandt: The Complete Drawings and Etchings* (Keulen: Taschen, 2019), 227.

⁷² Het betreft hier de tekening *Schriftgeleerden in discussie*. Zie: Ben Broos, *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving*. Oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemusea van Amsterdam waaronder de collectie Fodor, 3. (Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum, 1981), 62-64.

studie van een tronie, waarin een man is verbeeld met een tulband en een bondkraag, hanteerde Rembrandt een ietwat dunnere en kortere lijnvoering (afb. 17). Een duidelijk nadruk wordt in deze tekening gelegd op de dikke en naar voren gerichte lippen van de man.

Net als in houtsneden gebruikte Rembrandt inkt voor zijn tekeningen. Met behulp van een pen zijn de figuren opgebouwd uit een spel van lijnen en blijft het papier blootliggen op de plekken waar de pen het papier niet heeft geraakt. De donkere huid van alle drie de figuren is niet verbeeld door deze te vullen met tekenmateriaal. Echter, in de lijn van de door Dürer geïnitieerde traditie in de

weergave van de zwarte koning in houtsneden, heeft Rembrandt met behulp van dekkende inktlijnen de volumes van de figuren aangegeven en de stereotype gelaatstrekken hun vorm gegeven en deze nog meer benadrukt door hen in een *en profil* houding weer te geven.



Afb. 17 Rembrandt, Jongen met tulband, laat 1630/1640, 82 x 70 mm, Engeland, Particuliere collectie.

Hoofdstuk 3 - Variëteit in de weergave van de zwarte huid

Hoewel door Van Hoogstraten de weergave van de zwarte huid niet als noodzakelijk werd gezien in tekeningen zolang de stereotype gelaatstrekken maar duidelijk zichtbaar waren, kozen veel kunstenaars er toch voor deze te verbeelden. In de tekeningen koos elke kunstenaar voor een specifiek tekenmedium variërend van nat monochroom tot droog polychroom materiaal. Deze keuze had duidelijke invloed op de weergave van de zwarte huid.

Pen en inkt

Bij enkele kunstenaars viel de keuze op het goedkopere tekenmedium inkt, dat met behulp van een pen in lijnen op het papier gezet kon worden of waarmee met een penseel wassingen konden worden aangebracht.⁷³ De Haarlemse kunstenaar Jacques de Gheyn II (1565-1629) was een van hen die met dit natte monochrome tekenmateriaal een tekening van een zwart figuur maakte.⁷⁴



Afb. 18 Jacques de Gheyn II, *De drie koningen*, ca. 1603-1615, zwart krijt, pen in bruine inkt, wit gehoogd, kaderlijnen met de pen in bruine inkt, op grauw papier, 141 x 189 mm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Inv.nr. MB 1713 (PK)

⁷³ Agnes Groot, "Tekentechnieken," in: *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, red. Helen Westgeest, Truus van Bueren, Agnes Groot en Arjan de Koomen (Turnhout: Brepols Publishers, 2011), 151.

⁷⁴ Deze kunstenaar kwam uit Antwerpen maar vertrok in 1585 naar Haarlem om in de leer te gaan bij de graveur Hendrick Goltzius en heeft daarna kortere periodes in verschillende

Het gaat hierbij om een tekening van het thema van de drie koningen waarbij de zwarte koning Caspar linksachter in beeld staat (afb. 18). In de tekening ontbreekt een samenhang tussen de verschillende koningen waardoor het in de tekening meer lijkt te gaan om drie losse figuurstudies. De zwarte koning is zichtbaar op een hele andere manier getekend dan de andere twee koningen.⁷⁵ In tegenstelling tot de statische modellering van de andere twee koningen, is de Afrikaanse koning met een vlotte tekenstijl weergegeven waarbij het gezicht en hand met gebogen lijnen zijn gemodelleerd. De lijnvoering is meer golvend waardoor de rondere vormen in het jonge gezicht meer worden benadrukt (afb. 19).

De weergave van de zwarte huid stelde De Gheyn II voor een uitdaging. Hoe kon hij deze op een realistische wijze weergeven middels dekkende inktlijnen? De uitwerking wijst erop dat de kunstenaar duidelijk zoekend te werk is gegaan. De huid van de Afrikaanse koning is niet herkenbaar als donkerder dan die van de andere koningen. Wel is een verschil



Afb. 19 Detail zwarte koning van *De drie koningen* van Jacques de Gheyn II.

zichtbaar in de weergave van de huid die mogelijk zou kunnen wijzen op een poging tot de verbeelding van de zwarte huid. Zo koos de kunstenaar ervoor, in tegenstelling tot de andere twee koningen waarbij de lijnen het gezicht vullen en modelleren, de lijnen in het gezicht van de zwarte koning niet te dicht bij elkaar te plaatsen. Hij verspreidde deze regelmatig en zette deze daarnaast dikker aan. Betreffende het lichtspel op de zwarte huid was de kunstenaar zichtbaar aarzelend. Hoewel hij wel witte hoogsels aanbracht op de hoger liggende delen zoals

jukbeenderen, het voorhoofd en op het puntje van de neus, was De Gheyn terughoudend wanneer het ging om de schaduwpartijen. Alleen rond de wenkbrauwen, de neus en de kin heeft de kunstenaar een paar extra lijntjes gezet ter benadrukking van de schaduw in tegenstelling tot de koning in het midden bij wie de kunstenaar niet terugdeinsde om de schaduwen onder de jukbeenderen en dieperliggende ogen flink aan te zetten.

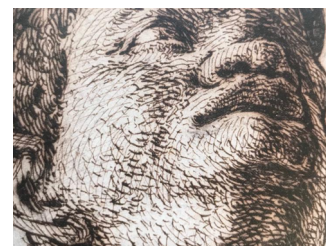
Hollandse steden gewoond voordat hij zich in 1601 vestigde in Den Haag waar hij zich aansloot bij het Gilde. Zie: website van het RKD.

⁷⁵ Dit wordt ook opgemerkt door Yvonne Bleyerveld in de digitale bestandscatalogus van het museum Boijmans van Beuningen van Nederlandse tekeningen uit de vijftiende en zestiende eeuw. 'De drie koningen'. Museum Boijmans van Beuningen, geraadpleegd op 12-01-2021, <https://www.boijmans.nl/nl/collectie/kunstwerken/73277/de-drie-koningen> .

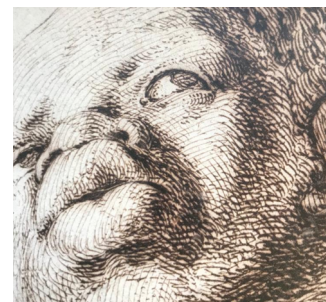
Jacques de Gheyn III (1596-1641), maakte net als zijn vader, pentekeningen van zwarte mensen maar hanteerde daarbij een hele andere techniek dan zijn vader betreffende de weergave van de huid. In zijn studie van twee hoofden (afb. 20) was de kunstenaar niet bang het hele gezicht te vullen met lijnen om daarmee de suggestie te geven van een donkere huidskleur. Voor het linker hoofd hanteerde hij een lossere en meer schetsmatige techniek (afb. 20-21). Hij lijkt hierbij vooral zoekend te zijn geweest. De huid is weergegeven met veel korte lijnen variërend in dikte die snel op het papier zijn gezet. Bij de schaduwpartijen zette hij de pen extra aan en plaatste hij de lijnen kriskras door elkaar. In tegenstelling tot deze schetsmatige manier van tekenen wordt het andere gezicht gekenmerkt door een ritmisch patroon van lijnen waarbij De Gheyn op heel nauwkeurige wijze te werk is gegaan (afb. 20, 22). Met veel precisie maakte hij lange halen met de pen die hij parallel aan elkaar plaatste. Deze wisselde hij af met korte en dikkere lijnen op de plaatsen waar de schaduw valt, zoals rond de lippen of de kaak.



Afb. 20 Jacques de Gheyn III, *Twee studies van een buste van een Afrikaan*, ca. 1615-1630, pen en inkt, 213 x 283 mm, Parijs, Musée du Louvre.



Afb. 21 Detail linker studie



Afb. 22 Detail rechter studie

De Gheyn III vervaardigde deze tekening naar een van zijn vader geërfde buste van een zwarte man maar moest zich voor de weergave van de zwarte huid op iets anders richten.⁷⁶ Van dergelijke bustes uit die tijd is immers bekend dat deze onbeschilderd waren waardoor deze dan ook voornamelijk bedoeld moeten zijn geweest voor de bestudering van

⁷⁶ Johan van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn: Three Generations*, Deel 2 (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1983), 26.



Afb. 23 Detail van zwarte toeschouwer in *De aanbidding der koningen*, Lucas Vorsterman (I) naar Peter Paul Rubens, 1620, 586 x 441 mm, gravure, Amsterdam, ...

de gelaatstrekken.⁷⁷ Rond 1620 was een nieuwe techniek ontwikkeld waardoor graveurs de zwarte huid op een meer realistische wijze konden weergeven. Door middel van dunne (kruis)arceringen, korte lijnen en kleine stippen konden namelijk in een prent verschillende tonen worden gecreëerd (afb. 23).⁷⁸ Op basis van de (kruis)arceringen, de precisie waarmee de Gheyn III de lijnen op papier heeft gezet en het feit dat deze tekening werd gemaakt in de tijd dat de nieuwe graveertechniek ontstond, kan worden gesteld dat hij naar gravures uit zijn tijd moet hebben gekeken om deze techniek vervolgens zelf

toe te passen in zijn tekening.

Deze methode maakte hij zich eigen en perfectioneerde hij, zo blijkt uit twee andere tekeningen die hij maakte van zwarte mensen (afb. 24-25). De arceringen en kruisarceringen zijn hierin met nog meer precisie op papier gezet. Tevens paste hij hier de techniek van het zetten van puntjes toe zoals duidelijk te zien is op het voorhoofd van het zwarte figuur dat *en profil* is weergegeven.



Afb. 24 Jacques de Gheyn III, *Buste van een Afrikaan*, ca. 1615-1630, pen in grijsbruin, 282 x 206 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



Afb. 25 Jacques de Gheyn III, *Buste van Afrikaan en profil*, ca. 1615-1630, pen in grijsbruin, 281 x 206 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

⁷⁷ de Witt, "Zwarte aanwezigheid in de kunst van Rembrandt en omgeving," 97.

⁷⁸ Kolfin, "When Africans became black," 379, 392.

Krijt

Andere zeventiende-eeuwse kunstenaars kozen in hun tekeningen van zwarte mensen voor het droge tekenmateriaal krijt. Deze heeft als eigenschappen dat het zowel scherpe lijnen kon trekken als dat ermee zachte vlakken konden worden gemaakt. De relatief onbekende Haarlemse kunstenaar Leendert van der Cooghen (1632-1681) benutte deze kwaliteiten in zijn twee tekeningen van een zwarte jongen, waarvan de een *en trois quarts* en de ander *en profil* is weergegeven (afb. 26-27). In beide tekeningen heeft de kunstenaar met vegen krijt het gezicht van de jongen gevuld. Op de plekken waar het licht op valt, zoals op zijn neus, rechterwang, lippen en kin, heeft van der Cooghen het papier gebruikt voor de hoogsels of het krijtje heel licht over het papier laten glijden. Op de schaduwplekken gaf hij iets meer druk op het krijtje. Grote contrasten tussen lichte en schaduwpartijen in de huid ontbreken waardoor de huid een zachte uitstraling heeft. Op de plekken wat om meer definitie vroeg lijkt de kunstenaar de punt van het krijt te hebben gebruikt. Deze zette hij extra dik aan bij de lippen, de contouren van de neus, bij de ogen en wenkbrauwen alsook voor het krullende haar.



Afb. 26 Leendert van der Cooghen, Studiekop van een zwarte jongen, ca. 1660-1665, zwart krijt, 140 x 165 mm. Parijs, Fondation Custodia, Collectie Frits Lugt., Institut Néerlandais, Paris.



Afb. 27 Leendert van der Cooghen, Studiekop van een zwarte jongen *en profil*, ca. 1660-1665, zwart krijt, Privé collectie in Engeland.



Afb. 28 Jan Lievens, *Buste van een Afrikaanse man met een tulband*, ca. 1627-1629, rood en zwart krijt, 19

Dertig jaar eerder maakte Jan Lievens (1615-1674) een getekende tronie van een zwarte man (afb. 28) waarin hij zwart met rood krijt combineerde. De manier waarop de zwarte huid is getekend, contrasteert met de techniek die is gebruikt voor het kostuum. Zowel de mantel als de tulband zijn op schetsmatige wijze op papier gezet waarbij de verschillende kleuren krijt duidelijk van elkaar te onderscheiden zijn. Het gezicht daarentegen is opgebouwd uit verschillende verdoezelde vlakken van de twee kleuren krijtjes. Deze vlakken lopen in elkaar over en variëren in intensiteit.

Dit verschil in techniek verwijst vermoedelijk naar het werk van twee kunstenaars. In het verleden werd de tekening toegeschreven aan Rembrandt maar juist de manier waarop de huid was weergegeven paste niet binnen zijn techniek.⁷⁹ Door Otto Benesch, de auteur van *The Drawings of Rembrandt* (1973) is dan ook de suggestie gegeven dat het werk is gemaakt door Lievens en is voltooid door Rembrandt.⁸⁰ Lievens zou dan de huid van de man kunnen

⁷⁹ Otto Benesch, *Drawings of Rembrandt*, Deel 2 (Londen: Phaidon, 1973), 122-123.

⁸⁰ Benesch, *Drawings of Rembrandt*, 122-123.

hebben uitgewerkt en Rembrandt zou dan verantwoordelijk kunnen worden gehouden voor het kostuum en de tulband.

De *aux deux crayons* techniek stelde Lievens in staat een meer levendige en realistische zwarte huid te tekenen doordat hij meer gelaagdheid aan de huid kon geven.⁸¹ Hij werkt namelijk met overlappingen van het zwarte en sanguine-keurige krijtje en laat bij de



Afb. 29 Detail gezicht van *Buste van een Afrikaanse man met tulband*, Jan Lievens.

hogere liggende delen in het gezicht het papier blootliggen. Om het zwart en rood op een vloeiende manier in elkaar te laten overlopen, heeft de kunstenaar gekozen om het te vervagen (afb. 29). Mogelijk deed hij dit door over het krijt te wrijven met zijn vinger, een doekje of een stompe kwast zoals in die tijd gebruikelijk was.⁸² Het zwarte krijt neemt daarmee een lichtere grijstint aan waardoor de verschillende nuances in de huid beter konden worden verbeeld. Op enkele plekken in het gezicht oefende hij meer druk uit op het krijtje waardoor

dekkende zwarte lijnen zichtbaar werden. Deze techniek hanteerde hij bij de ogen, de baard die met korte rafelige lijnen na de voltooiing van de huid zijn aangebracht, maar ook op plekken waar hij meer definitie wilde geven zoals bij de lippen.

Mixed media

Hoewel sommige kunstenaars voor een specifiek tekenmateriaal kozen en daarbinnen gingen experimenteren wanneer het ging om de weergave van de zwarte huid in tekeningen, waren er ook kunstenaars die hierbuiten traden en verschillende tekenmedia met elkaar combineerde. Een goed voorbeeld hiervan zijn de twee uitgewerkte tekeningen van Rembrandt (1606-1669) waarin hij droge en natte tekenmedia samen gebruikte. Het gaat hier om een tekening van *twee trommelaars* en van *vier muzikanten met blaasinstrumenten* (afb. 30-31) die deel uitmaken van een serie van vier tekeningen die Rembrandt vervaardigde naar aanleiding van een ceremoniële optocht in Den Haag.⁸³ Dit was georganiseerd in 1638 door de stadhouder

⁸¹ De *aux deux crayons* techniek is ontleend uit: Groot, "Tekentechnieken," 151.

⁸² Ibid.

⁸³ 'Drawing by Rembrandt of Two Drummers'. The British Museum, geraadpleegd 1 november 2020, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Oo-10-122.

Frederik Hendrik (1584-1647) ter gelegenheid van het huwelijk van zijn schoonzus Louise Christine van Solms-Braunfels (1606-1669) en Joan Wolfert van Brederode (1599-1655).⁸⁴



Afb. 30 Rembrandt van Rijn, *Twee trommelaars*, ca. 1638, pen en wassingen in bister, gekleurd met rood krijt en gele waterverf, gehoogd met wit, enkele oliecontouren, 229 x 171 mm, London, British Museum. Inv.nr. Oo, 10.122



Afb. 31 Rembrandt van Rijn, *Vier muzikanten met blaasinstrumenten*, ca. 1638, pen en bruine en zwarte inkt, en rood en geel krijt, 179 x 135 mm, New York, The Morgan Library Museum. Inv.nr.

De manier waarop beide tekeningen zijn opgebouwd doet vermoeden dat Rembrandt eerst een opzet maakte tijdens de optocht en deze later in zijn atelier verder heeft uitgewerkt.⁸⁵ Na de opzet in pen en bruine inkt zou Rembrandt verder zijn gegaan met de wassingen in twee verschillende tonen. Hierna bracht hij gele verf aan op de kostuums om hier vervolgens met rood krijt overheen te gaan. Dit laatste medium is gebruik bij onder andere de kraag van

Hoewel de titel aangeeft dat het hier om twee trommelaars gaat, is ook aangedragen dat de persoon met het bonte hoofddeksel een commandant is met een soort ceremoniële knots in zijn hand. 'Drawing by Rembrandt of Two Drummers'. Website van The British Museum.

⁸⁴ Schreuder, "Zwarten" in de hofcultuur 1300-1900, van propaganda tot troost," 27-28.

Andere tekeningen zijn: *Two Mimmers on Horseback*, ca. 1638. Pen en bruine inkt en wassingen, met geel en rood krijt en witte waterverf, 212 x 153 mm. New York, The Morgan Library Museum. *A Mounted Officer*, ca. 1638. Pen en bruine inkt en wassingen, rood krijt, hoogsels met wit en geel, 210 x 164. Londen, The British Museum.

⁸⁵ Benesch, *Drawings of Rembrandt*, Deel 2, 88.

de achterste man en de parasol.⁸⁶ Hier is duidelijk zichtbaar dat de wassing nog niet droog waren toen Rembrandt met het rode krijt in de weer ging.⁸⁷ Als laatste heeft Rembrandt met wit enkele hoogsels aangegeven.⁸⁸

Voor de zwarte huid van de personen in de tekeningen heeft de kunstenaar twee verschillende technieken en materialen gehanteerd. Bij de vier muzikanten heeft hij de gezichten in bruine inkt gewassen (afb. 32). De huid krijgt hierdoor een donkere en bruine gloed maar elke vorm van tonaliteit evenals het spel van licht op de zwarte huid ontbreekt. Deze werkwijze paste hij ook toe bij de commandant in de andere tekening. Echter, hierbij werd gewerkt met twee verschillende tonen om de schaduw van de hoed op het gezicht te verbeelden. De huid van de andere trosselaar is opgezet met olieverf waardoor meer textuur aan de huid wordt gegeven en het een levendiger karakter krijgt (afb. 33).



Afb. 32 Detail van *Vier muzikanten met blaasinstrumenten*.



Afb. 33 Detail van *Twee trosselaars*.

⁸⁶ 'Drawing by Rembrandt of Two Drummers'. Website van The British Museum.

⁸⁷ Benesch, *Drawings of Rembrandt*, Deel 2, 88.

⁸⁸ 'Drawing by Rembrandt of Two Drummers'. Website van The British Museum.

Hoofdstuk 4 – De keuze voor het soort papier

Naast de verschillende technieken en tekenmedia die de kunstenaars hanteerden, waren ook de eigenschappen van het papier die de kunstenaars kozen van invloed op de uitwerking van tekeningen van zwarte mensen. Het papier dat in die tijd werd geproduceerd verschilde veel van elkaar, zowel in kleur en helderheid als in textuur. De eigenschappen van het papier waren afhankelijk van de techniek en de lompen die in het maakproces werden gebruikt. Hoewel de papierproductie in de Republiek pas eind zestiende eeuw op kwam, wisten de Hollandse papiermakers een eeuw later een belangrijke positie te verwerven binnen de internationale papierhandel.⁸⁹ Een belangrijke ontwikkeling die hieraan bijdroeg was de uitvinding van de ‘Hollander’, een machine die ervoor zorgde dat de lompen beter konden worden fijngeslagen tot fijne pulp waardoor een papiersoort met zeer fijne structuur kon worden geproduceerd.⁹⁰

De kleur en helderheid van het papier

In de zeventiende-eeuwse Nederlanden werden verschillende kleuren, veelal vergrijsde tinten, papier gemaakt. De graad van lichtheid was hierbij afhankelijk van de lompen die werden gebruikt, waarbij het papier gemaakt van wit linnen, het meest wit was en zodoende als de meest heldere papiersoort gold.⁹¹ In de loop van de tijd kon wanneer papier werd blootgesteld aan daglicht verkleuren en daarmee een deel van zijn oorspronkelijke helderheid verliezen. Bij de tekening van twee zwarte jongetjes van Gesina ter Borch (1633-1690) is het papier duidelijk wit gebleven waardoor het effect van het witte papier op de tekening goed bestudeerd kan worden (afb. 34). De goede staat van het papier is te wijten aan de manier waarop de tekening bewaard werd. De tekening maakte namelijk onderdeel uit van een familie plakboek bestaande uit aquarellen van Gesina ter Borch, enkele opgeplakte tekeningen van haar familieleden en andere werken op papier.⁹² Door deel uit te maken van dit album, werd de tekening beschermd tegen daglicht en dus tegen verkleuring.

⁸⁹ Groot, “Tekentechnieken,” 158.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Voor wit papier werd bij voorkeur alleen wit linnen gebruikt. Groot, “Tekentechnieken,” 158-159.

⁹² ‘Familie-plakboek van Gesina ter Borch’. Website van het Rijksmuseum, geraadpleegd op 13 januari 2021, <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BI-1887-1463>
‘Tekening van Gesina ter Borch van twee Afrikaanse jongetjes’. Website van het Rijksmuseum, geraadpleegd 1 november 2020, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.430523>



Afb. 34 Gesina ter Borch, *Twee Afrikaanse Jongetjes*, 1654. 'Nae 't leven' penseel in zwart en kleuren, enkele kostuumdetails opgehoogd met zilver, gezichten gewassen met eiwit; dubbele kaderlijnen in bruin, 243 x 360 mm, Amsterdam, Rijksmuseum.

De tekening van de twee zwarte jongetjes is een van de weinige tekeningen die van zwarte mensen zijn gemaakt waarbij kleur en de zwartheid van de huid zo prominent aanwezig zijn. Door de witte drager komen het felle geel, helder turquoise, diepe roze en rood de ogen van de beschouwer direct tegemoet. Niet alleen de kleuren van het kostuum maar ook de zwarte gezichtjes vallen op

(afb. 35-36). Deze werden door Gesina gewassen in eiwit.⁹³ Het hoge pigmentgehalte heeft als gevolg dat de gezichten met een dekkende laag zwart zodanig werden gevuld dat het in eerste instantie lijkt alsof de gezichten volledig zwart zijn.



Afb. 35 Detail van linker jongen



Afb. 36 Detail van rechter zittende jongen

Toch is bij nadere beschouwing te zien dat de licht-donker contrasten op hele lichte en

⁹³ Dat de gezichtjes werden gewassen in eiwit wordt vermeld op de website van het Rijksmuseum waar de tekening wordt geconserveerd. 'Tekening van Gesina ter Borch van twee Afrikaanse jongetjes'. Website van het Rijksmuseum.

subtiële wijze zijn aangebracht waardoor de gezichtjes toch enigszins levendig zijn. Alleen bij de blote tanden en de ooghoeken is er sprake van opvallende witte uitsparingen en wanneer heel dicht bij de tekening wordt gekeken, zijn lichtrode accenten te zien bij beide jongens rond de lippen en wangen. De intens donkere kleur van de zwarte huid wordt extra benadrukt door de witte kraag en door het witte papier dat de achtergrond vult. De helderheid van het papier zorgt namelijk voor een groot contrast met de zwarteheid van de huid.

Naast wit papier werd in deze tijd ook blauw papier gemaakt dat door verschillende kunstenaars werd gebruikt vanwege zijn esthetische kwaliteiten alsook vanwege de lagere prijs.⁹⁴ Gezien de populariteit van dit papier onder kunstenaars is het dan ook opmerkelijk dat slechts een tekening van een zwart persoon op blauw papier bekend is. Het gaat hierbij om een zorgvuldige studie van een zwart naakt model die door Jacob Adriaenz. Backer (1609-



Afb. 37 Jacob Adriaenz. Backer, *Zittende zwarte vrouw, halfnaakt, met opgeheven arm*, ca. 1645-1650, zwart en wit krijt op blauw-grijs papier, 300 x 210 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett.

1651) werd vervaardigd (afb. 37).

Zoals vaker werd gedaan in die tijd voor figuurstudies op blauw papier, gebruikte de kunstenaar wit en zwart krijt.⁹⁵ Doordat het witte krijt op blauw papier goed tot zijn recht komt en door de kleur van het papier mee te laten werken in de tekening, konden kunstenaars goed volume en massa creëren.

De kleur en de graad van helderheid van het papier waren een gegeven waarmee de kunstenaar diende te werken. Het is interessant te zien hoe verschillend Backer omging met de lagere helderheid of lichtheid van het blauwe papier in tegenstelling tot wit papier in de weergave van de zwarte en de witte huid. De lichtheid

⁹⁴ Irene Brückle, "The Historical Manufacture of Blue-Coloured Paper," *Paper Conservator: Journal of the Institute of Paper Conservation* 17(1993)1: 20.

⁹⁵ Samuel van Hoogstraten adviseert kunstenaars om met zwart en wit krijt op blauw papier te werken. van Hoogstraten, *Inleydinge*, 31.



Afb. 38 Jacob Adriaenz. Backer, *Zittend vrouwelijk naakt*, ca. 1648-1650, zwart en wit krijt op blauwgrijs papier, een kaderlijn in bruine inkt, 323 x 232 mm, Boston, Fogg Art Museum, Harvard Art Museums.

van het blauwgrijze papier ligt dichterbij de helderheid van de zwarte huidskleur terwijl de lichtheid van het witte papier juist dichterbij de helderheid van de witte huidskleur ligt.

In een naaktstudie die Backer rond dezelfde tijd van een witte vrouw maakte (afb. 38), gebruikte hij de blauwgrijze kleur van het papier als donkere toon in zijn palet. Om de witheid van de huidskleur duidelijk naar voren te laten komen, gebruikte hij veelvuldig het witte krijtje. Dit deed hij op verschillende manieren. Ten eerste met een lichte aanraking waarbij het blauw van het papier door het witte krijt heen scheen.

Hiermee suggereerde hij een lichte midden toon van de huid. Op plekken waar het licht direct viel, zette hij vervolgens het witte krijt

dikker aan. Dit heldere palet verving Backer bij de tekening van de zwarte vrouw. Hier gebruikte hij een donker palet waarbij de blauwgrijze kleur niet voor de schaduwpartijen werd ingezet maar juist voor de belichte delen van de huid. Met deze relatief donkere toon als lichtste tint in de huid moest Backer vervolgens met het zwarte krijt zowel de midden toon van de huid als de diepe schaduwpartijen aangeven. Zodoende vermengde hij het grijs van het krijt en het blauw van het papier als neutrale huidskleur en zette hij het zwarte krijtje extra dik aan op de donkere schaduwpartijen. Dit is precies het omgekeerde van wat hij deed bij de witte huid. Het witte krijtje gebruikte de kunstenaar minimaal, slechts op haar sleutelbeen en in het gezicht zette Backer de hoogsels hiermee extra aan.

Textuur van het papier

Naast de lichtheid speelt ook de textuur van het papier een belangrijke factor in de uitwerking van de tekening. De keuze van de kunstenaar voor een bepaald soort papier was verbonden met het gehanteerde tekenmedium. Voor pen en inkt was glad en dicht papier zeer geschikt

terwijl krijt juist vroeg om meer oppervlaktestructuur.⁹⁶ Binnen de tekeningen die van zwarte mensen zijn gemaakt in de zeventiende eeuw is er een tekening die opvalt vanwege de grove textuur van het papier. Het gaat hierbij om een krijttekening op klein formaat van een meisje die werd vervaardigd omstreeks 1662 door de Leidse fijnschilder Frans van Mieris (1635-1681) (afb. 39).⁹⁷ De krijttekening diende als voorbereiding op twee schilderijen waarin het meisje een witte dame bij haar toilet vergezeld.⁹⁸



Afb. 39 Frans van Mieris de Oude, *Gezicht van een zwarte vrouw*, ca. 1662, zwart krijt, 66 x 66 mm, Londen, British Museum. Inv.nr. 1895,0915.1212



Afb. 40 Details van het gezicht van de zwarte vrouw

De combinatie van het zwarte vette krijt en het ruwe oppervlak van het papier stelde de kunstenaar in staat de zwarte huid op een hele zachte en haast wolachtige manier weer te geven. De verschillende schakeringen die door het lichtspel ontstaan, heeft de kunstenaar op zorgvuldige wijze weergegeven door te spelen met de intensiteit van het zwarte krijt. De verschillende grijsvlakken lijken subtiel in elkaar over te lopen. Echter wanneer van dichtbij

⁹⁶ Groot, "Tekentechnieken," 161. Hierin zegt de auteur dat houtskool om een drager vraagt met een zekere oppervlaktestructuur. Hoewel zij dit niet benoemd, geldt hetzelfde voor krijt.

⁹⁷ Schreuder en Kolfin, *Black is Beautiful*, 267. Hierin wordt eveneens het ruwe papieroppervlak opgemerkt.

⁹⁸ Schreuder en Kolfin, *Black is Beautiful*, 267. De schilderijen waar het om gaat zijn: *Dame aan haar toilet*, 1678, paneel, 28 x 22 cm, Parijs, Musée du Louvre (zie afb. 4); *Vrouw die zichzelf in de spiegel bekijkt*, ca. 1662, olieverf op paneel, 30 x 23 cm, Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

wordt gekeken, ziet de beschouwer dat de huid vrij korrelig is (afb. 40). Dit heeft te maken met de ruwheid van het oppervlak. Wanneer door de kunstenaar met een vlak krijtje over een onregelmatig reliëf wordt gegaan, dan raakt het krijtje vanzelfsprekend de bovenliggende delen als eerst. Door iets meer druk op het krijtje te zetten, kon de kunstenaar ook de lager liggende vezels met het krijtje raken. Het gevolg is dat hierdoor een soort korrelig patroon ontstaat waarbij de bovenliggende deeltjes gedekt zijn met zwart worden afgewisseld door de laag liggende deeltjes die net een licht grijs laagje hebben gekregen. Van een afstand mengen deze verschillende deeltjes met elkaar waardoor de huid van het meisje een heel aaibaar en tegelijkertijd levendig karakter krijgt.⁹⁹

⁹⁹ Opmerkelijk is wel dat de manier waarop het meisje uiteindelijk is verwerkt in de schilderijen erg contrasteert met deze tekening. Door de nauwkeurigheid waarmee Van Mieris deze tekening heeft gemaakt lijkt dit haast een studie van de zwarte huid. In het eerste schilderij waarin hij het meisje als bediende verwerkte lijkt betreft de houding op het meisje in de tekening maar in de weergave van haar zwarte huid verschillen zij totaal. Elke fijne modellering van het gezicht en de verschillende schakeringen in licht en donker ontbreken hier. Haar gezicht is in slechts een vlak geschilderd waarbij alleen haar witte ogen en wit hoofddoekje uit komen. In het schilderij in het Louvre heeft de kunstenaar meer aandacht hieraan besteed maar ook hier wordt het niveau van de tekening niet bereikt.

Conclusie

In deze scriptie is gekeken naar de gehanteerde techniek en het gebruikte tekenmateriaal in zeventiende-eeuwse tekeningen van zwarte mensen die in de Noordelijke Nederlanden zijn vervaardigd en welke gevolgen dit had op hun weergave. Zowel de historische als de artistieke context hebben een belangrijke rol gespeeld in de totstandkoming van de zestien bestudeerde tekeningen. Vanwege de rol van de Republiek in de slavernij en slavenhandel kwamen zwarte mensen in de Hollandse steden te wonen en werden zij opgemerkt door kunstenaars die hen vervolgens in verschillende rollen gingen verbeelden in hun tekeningen. De voorkeur van een aantal kunstenaars om hen in getekende vorm weer te geven, is verbonden met de waarde die in die tijd werd toegekend aan de tekenvaardigheid van kunstenaars alsook met de verschillende functies die tekeningen hadden.

In de analyse van de tekeningen is naar voren gekomen dat de gehanteerde techniek, het gekozen tekenmedium en de papiereigenschappen bepalend waren voor de manier waarop zwarte mensen zijn verbeeld in zeventiende-eeuwse tekeningen uit de Noordelijke Nederlanden. Er blijkt een belangrijk verband te bestaan tussen de *en profil* weergave en het niet afbeelden van de donkere huidskleur. Dit heeft te maken met de keuze van de kunstenaar om de focus te leggen op de stereotype gelaatstrekken die in de zeventiende eeuw aan zwarte mensen werden toegeschreven. Wanneer de kunstenaar koos wel de zwarte huid te verbeelden, dan was het vooral het tekenmedium dat de weergave ervan grotendeels bepaalde. Bij inkt en pen was de kunstenaar beperkt tot het experimenteren met lijnen waarmee een suggestie van vlakken werd geprobeerd te geven. Bij (meerkleurig) krijt en olieverf kon de kunstenaar werken in vlakken en het lichtspel, de tonaliteit en de levendigheid van de huid krachtiger verbeelden. Als laatste is gebleken dat ook de keuze voor de drager van wezenlijke invloed was op de weergave van de zwarte huid. Bij een ruw oppervlak in combinatie met krijt kon dankzij de diepere korrel van het tekenpapier diepere kleuren worden verkregen en meer intenser met licht en donker worden gespeeld. Hierdoor kreeg de structuur van de zwarte huid een meer levendige en zachte weergave. Daarnaast gold hoe hoger de helderheid van het papier, hoe groter de contrastwerking met de zwarte huid, waardoor de grote intensiteit van de zwarte huid duidelijker uitkwam. Bij gekleurd papier ligt de helderheid dichterbij de zwarte huid. Door de kleurtoon van het papier mee te nemen in het palet als ondergrond kleur ontbreken grote tooncontrasten. Hierdoor kon een meer subtiele lichtwerking worden weergegeven.

Kortom, er werd door kunstenaars veel geëxperimenteerd met zowel materiaal als

techniek om de zwarte huid zo realistisch mogelijk weer te geven wat een variëteit aan tekeningen opleverde. Er is hiermee een eerste aanzet gegeven naar de bestudering van zwarte mensen in tekeningen betreffende techniek en materiaal. Een interessante invalshoek voor vervolgonderzoek zou kunnen zijn de materialiteit van deze tekeningen te vergelijken met die van andere tekeningen van zwarte mensen gemaakt in dezelfde periode maar in een ander land. Wellicht zijn hierin andere tekenmedia gebruikt en technieken gehanteerd waardoor een interessante vergelijking zou kunnen worden gemaakt.

Bibliografie

Bhabha, Homi K. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* 28 (1984): 125-133.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londen: Routledge, 1994.

Benesch, Otto, *Drawings of Rembrandt*. Deel 2. Londen: Phaidon, 1973.

Benesch, Otto, *Drawings of Rembrandt*. Deel 4. Londen: Phaidon, 1973.

Bindman, David en Henry Louis Gates, red. *The Image of the Black in Western Art: From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition*. Deel 3. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

Blakely, Allison. *Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Boer, Eugenie. "Een moortje als versiering, de zwarte page in de Nederlandse schilderkunst," *Spiegel Historiae* 38 (2003), 296-301.

Broos, Ben. *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving*. Oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemusea van Amsterdam waaronder de collectie Fodor, 3. Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum, 1981.

Brückle, Irene. "The Historical Manufacture of Blue-Coloured Paper." *Paper Conservator: Journal of the institute of Paper Conservation* 17(1993)1: 20-31.

Bugner, Ladislav, red. *The Image of the Black in Western Art: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire*. Deel 1. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

Coenen, Baukje. "The Drawings of the Haarlem Amateur Leendert van der Cooghen." *Master Drawings*, 43(2005)1, 5-90.

Debrunner, Hans Werner. *Presence and Prestige: Africans in Europe. A History of Africans in Europe before 1918*. Basel: Basler Afrika Bibliographien, 1979.

Earle, Thomas en Kate Lowe, red. *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Emmer, Piet. *Geschiedenis van de Nederlandse slavenhandel*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2019.

Groot, Agnes. "Tekentechnieken." In: *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, redactie Helen Westgeest, Truus van Bueren, Agnes Groot en Arjan de Koomen, 139-162. Turnhout: Brepols Publishers, 2011.

Guédron, Martial. "Panel and Sequence Classifications and Associations in Scientific Illustrations of the Human Races (1770–1830)." In *The Invention of Race: Scientific and*

Popular Representations, redactie Nicolas Bancel, Thomas David en Dominic Thomas, 60-67. New York: Routledge, 2014.

Haarnack, Carl en Dienne Hondius (met medewerking van Elmer Kolfin). “‘Swart’ in Nederland: Afrikanen en Creolen in de Noordelijke Nederlanden vanaf de middeleeuwen tot de twintigste eeuw.” In *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*, redactie Esther Schreuder en Elmer Kolfin, 89-106. Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008.

Helmens, Helmer en Geert Janssen, red. *The Cambridge Companion to the Dutch Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

van Hoogstraten, Samuel. *Inleydinge tot de hooge schole der schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*. Rotterdam, 1678.

Kolfin, Elmer. “When Africans became black. Dürer, Rubens and the Changing Image of Africans in Northern Europe.” *Print Quarterly* XXXIV (2017), 4, 379-393.

Kolfin, Elmer. “Zwart in de kunst van Rembrandts tijd.” In *Zwart in Rembrandt’s tijd*, redactie Stephanie Archangel en Elmer Kolfin, 12-37. Zwolle: WBOOKS, 2020.

Kolfin, Elmer. “Dom Miguel.” In *Zwart in Rembrandt’s tijd*, redactie Stephanie Archangel en Elmer Kolfin, 38-41. Zwolle: WBOOKS, 2020.

Kolfin, Elmer. “Zwarte modellen in de Nederlandse kunst tussen 1580 en 1800 – feit en fictie.” In *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*, redactie Esther Schreuder en Elmer Kolfin, 70-87. Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008.

Kolfin, Elmer. “Rembrandt’s Africans.” In *The Image of the Black in Western Art: From the ‘Age of Discovery’ to the Age of Abolition*. Deel 3 band 1: *Artists of the Renaissance and Baroque*, redactie David Bindman en Henry Louis Gates, 271-306. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

Kwakkelstein, Michael. *Willem Goeree. Een kritische geannoteerde editie Inleydinge tot de Al-gehmeene Teycken-Konst*. Leiden: Primavera Pers, 1998.

Lehmann, Ann-Sophie. “The Matter of the Medium: Some Tools for an Art-Theoretical Interpretation of Materials.” In *The Matter of Art. Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*, redactie Christy Anderson, Anne Dunlop en Pamela H. Smith, 21-41. Manchester: Manchester University Press, 2015.

Massing, Jean Michel. “De Zwarte Koning in de Lage Landen Van Memling tot Rubens.” In *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*, redactie Esther Schreuder en Elmer Kolfin, 32-49. Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008.

McGrath Elizabeth en Jean Michel Massing, red. *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*. London: Warburg Institute, 2012.

Nochlin, Linda. “The Imaginary Orient.” In *The politics of Vision: Essays on Nineteenth-century Art and Society*, Linda Nochlin. New York: Harper & Row, 1989.

Ponte, Mark. "Zwart in Amsterdam rond 1650." In *Zwart in Rembrandt's tijd*, redactie Stephanie Archangel en Elmer Kolfin, 44-59. Zwolle: WBOOKS, 2020.

Regteren Altena, Johan van. *Jacques de Gheyn: Three Generations*. Deel 2 en 3, *Catalogues*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1983.

Robinson, W. en P. Schatborn, "Drawing into Painting. An Overview." In *Drawings for Paintings in the Age of Rembrandt*, redactie Arthur Wheelock, Ger Luijten en Peter Schatborn, 5-16. Milaan: Skira editore, 2016. Tentoonstellingscatalogus.

Said, Edward W. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. Londen: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.

Schatborn, Peter en Erik Hinterding. *Rembrandt: The Complete Drawings and Etchings*. Keulen: Taschen, 2019.

Schreuder, Esther en Elmer Kolfin, red. *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*. Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in de Nieuwe Kerk, Amsterdam, 26 juli-26 oktober 2008.

Schreuder, Esther. "'Zwarten' in de hofcultuur 1300-1900, van propaganda tot troost." In *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*, redactie Esther Schreuder en Elmer Kolfin, 20-31. Amsterdam: De Nieuwe Kerk, 2008.

Schoonderwoerd, Stijn et. al. *Woorden doen ertoe. Een incomplete gids voor woordkeuze binnen de culturele sector*. Amsterdam: Work in Progress, 2018. Een uitgave van het Tropenmuseum, Afrikamuseum, Museum Volkenkunde en het Wereldmuseum.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, redactie Cary Nelson en Lawrence Grossberg, 66-111. Londen: Macmillan, 1988.

Spicer, Joaneath, red. *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*. Baltimore: Walters Art Museum, 2012.

Weststeijn, Thijs. *The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Rhetory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

de Witt, David. "Zwarte aanwezigheid in de kunst van Rembrandt en omgeving." In *Zwart in Rembrandt's tijd* redactie Stephanie Archangel en Elmer Kolfin, 88-119. Zwolle: WBOOKS, 2020.

Websites

'Drawing by Rembrandt of Two Drummers'. The British Museum. Geraadpleegd 1 november 2020. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Oo-10-122

'Tekening van Jacques de Gheyn (II) van de drie koningen'. Museum Boijmans van Beuningen. Geraadpleegd 1 november 2020. <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/73277/de-drie-koningen>

‘Tekening van Gesina ter Borch van twee Afrikaanse jongetjes’. Het Rijksmuseum.
Geraadpleegd 1 november 2020.
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.430523>

‘Familie-plakboek van Gesina ter Borch’. Het Rijksmuseum. Geraadpleegd op 13 januari
2021. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BI-1887-1463>

‘Studienkopf eines jungen Farbigen’. Kupferstich-Kabinett Dresden. Geraadpleegd 1
november 2020.
<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/571529>

Afbeeldingenlijst

Afb. 1 Lucas Vorstermann naar Peter Paul Rubens, *Aanbidding van de koningen*, ca. 1621, gravure en ets, 578 x 432 mm, Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-70.343>, geraadpleegd op 13 januari 2021.

Afb. 2 Rembrandt, *Christus voor Pilatus* met een zwarte toeschouwer linksachter, 1636, ets en burijn, staat IV(5), 549 x 447 mm, Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-614A>, geraadpleegd op 6 februari 2021.

Afb. 3 Willem Duyster, *Onbekende familie met zwarte bediende*, 1631-1633, olieverf op paneel, 56,7 x 73,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=willem+duyster&p=1&ps=12&st=Objects&ii=0#/SK-A-203,0>, geraadpleegd op 6 februari 2021.

Afb. 4 Frans van Mieris, *Vrouw aan haar toilet met bediende*, 1678, olieverf op paneel, 27 x 22 cm, Parijs, Musée du Louvre. Foto: https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/frans-van-mieris-le-vieux_femme-a-sa-toilette_huile-sur-bois, geraadpleegd op 6 februari 2021.

Afb. 5 Wallerant Vaillant, *Portret van een zwarte man*, ca. 1664-1675, mezzotint, 144 x 140 mm, Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1911-66>, geraadpleegd op 6 februari 2021.

Afb. 6 Karel van Mander III, *Zwarte man met tulband en dolk*, ca. 1650-1660, olieverf op doek, 137 x 108 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Foto: <https://collection.smk.dk/#/en/detail/KMS7956>, geraadpleegd op 6 februari 2021.

Afb. 7 Cornelis van Dalen naar Govert Flinck, *Zwart courtisane*, ca. 1650-1665, gravure, 274 x 218 mm, Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-6755>, geraadpleegd op 6 februari 2021.

Afb. 8 Wenzel Hollar, *Portret van een zwarte jongen*, 1645, ets, 80 x 59 mm, Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-11.589>, geraadpleegd op 6 februari 2021.

Afb. 9 Rembrandt, *Studie van een staande Afrikaanse vrouw*, ca. 1642, zwart krijt, 130 x 67 mm, tot 1932 Montreux, E.J. Reynolds collectie. Foto: Ben Broos, *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving*. Oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemusea van Amsterdam waaronder de collectie Fodor, 3 (Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum, 1981), 64.

Afb. 10 Anoniem (school van Rembrandt), studie van een zwarte jongen, ca. 1630, zwart krijt, sporen van zwarte veer, 175 x 138 mm, Dresden, Kupferstichkabinett. Inv. Nr. C1487. Foto: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/571529>, geraadpleegd op 1 november 2020.

Afb. 11 Rembrandt, *Buste van een Afrikaanse vrouw*, 1630, ets, staat III(3), 98 x 77 mm. Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-755>, geraadpleegd op 22 januari 2021.

Afb. 12 Jan Lievens, *Buste van een Afrikaanse vrouw*, 1630, ets, staat I(3), 73 x 61 mm, Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-12.589>, geraadpleegd op 22 januari 2021.

Afb. 13 Jacquemain Woeirot (?) naar Geofroy Tory de Bourges (?), *Adoration of the Magi*, in *Hore in laudem beatissime virginis Marie* (Paris, G. Tory, 1527), houtsnede, 90 x 64 mm, Londen, British Library. Foto: <https://www.quaritch.com/books/horae-i-use-of-paris-i/hore-in-laudem-beatissime-virginis-marie-secundum/V256/>, geraadpleegd op 22 januari 2021.

Afb. 14 Detail van de zwarte koning in *Aanbidding van de Magiërs*, Albrecht Dürer, 1511, houtsnede, 290 x 219 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Foto: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP816426.jpg>, geraadpleegd op 22 januari 2021.

Afb. 15 Rembrandt van Rijn, *Studie van een zwarte jongen met een stok*, ca. 1639, pen en bruin, met penseel in bruin en wit, op lichtbruin geprepareerd papier, 140 x 107 mm, Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=rembrandt&f=1&p=2&ps=12&principalMaker=Rembrandt+van+Rijn&type=tekening&st=Objects&ii=5#/RP-T-1984-119,17>, geraadpleegd op 22 januari 2021.

Afb. 16 Rembrandt, *Schets van een Afrikaanse man*, ca. 1647, zwarte krijt, pen in bruin, 69 x 84 mm, Amsterdam, Amsterdam Museum. Foto: David de Witt, "Zwarte aanwezigheid in de kunst van Rembrandt en omgeving," in *Zwart in Rembrandt's tijd*, red. Stephanie Archangel en Elmer Kolfin (Zwolle: WBOOKS, 2020), 108.

Afb. 17 Rembrandt, *Jongen met tulband*, laat 1630/1640, 82 x 70 mm, Engeland, Particuliere collectie. Foto: Ben Broos, *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving*. Oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemusea van Amsterdam waaronder de collectie Fodor, 3 (Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum, 1981), 64.

Afb. 18-19 Jacques de Gheyn II, *De drie koningen*, ca. 1603-1615, zwart krijt, pen in bruine inkt, wit gehoogd, kaderlijnen met de pen in bruine inkt, op grijs papier, 141 x 189 mm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Inv.nr. MB 1713 (PK). Foto: <https://www.boijmans.nl/nl/collectie/kunstwerken/73277/de-drie-koningen>, geraadpleegd op 13 januari 2021.

Afb. 20-22 Jacques de Gheyn III, *Twee studies van een buste van een Afrikaan*, ca. 1615-1630, pen en inkt, 213 x 283 mm, Parijs, Musée du Louvre. Foto: Elmer Kolfin, "Zwart in de kunst van Rembrandts tijd," in *Zwart in Rembrandt's tijd*, red. Stephanie Archangel en Elmer Kolfin (Zwolle: WBOOKS, 2020), 31.

Afb. 23 Detail van zwarte toeschouwer in *De aanbidding der koningen*, Lucas Vorsterman (I) naar Peter Paul Rubens, 1620, 586 x 441 mm, gravure, Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-70.343>, geraadpleegd op 13 januari 2021.

Afb. 24 Jacques de Gheyn III, *Buste van een Afrikaan*, ca. 1615-1630, pen in grijsbruin, 282 x 206 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Foto: Johan van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn: three generations*. Deel 3, *Plates*. (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1983), p. 265.

Afb. 25 Jacques de Gheyn III, *Buste van Afrikaan en profil*, ca. 1615-1630, pen in grijsbruin, 281 x 206 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Foto: David de Witt, "Zwarte aanwezigheid in de kunst van Rembrandt en omgeving," in *Zwart in Rembrandt's tijd*, red. Stephanie Archangel en Elmer Kolfin (Zwolle: WBOOKS, 2020), 97.

Afb. 26 Leendert van der Cooghen, *Studiekop van een zwarte jongen*, ca. 1660-1665, zwart krijt, 140 x 165 mm. Parijs, Fondation Custodia, Collectie Frits Lugt., Institut Néerlandais, Paris. Foto: Elmer Kolfin, "Zwart in de kunst van Rembrandts tijd," in *Zwart in Rembrandt's tijd*, red. Stephanie Archangel en Elmer Kolfin (Zwolle: WBOOKS, 2020), 28.

Afb. 27 Leendert van der Cooghen, *Studiekop van een zwarte jongen en profil*, ca. 1660-1665, zwart krijt, Privé collectie in Engeland. Foto: Baukje Coenen, "The Drawings of the Haarlem Amateur Leendert van der Cooghen," *Master Drawings*, 43(2005)1, 38.

Afb. 28-29 Jan Lievens, *Buste van een Afrikaanse man met een tulband*, ca. 1627-1629, rood en zwart krijt, 152 x 148, privécollectie. Foto: <https://www.pubhist.com/w6020>, geraadpleegd op 22 januari 2021.

Afb. 30, 33 Rembrandt van Rijn, *Twee trommelaars*, ca. 1638, pen en wassing in bister, gekleurd met rood krijt en gele waterverf, gehoogd met wit, enkele oliecontouren, 229 x 171 mm, London, British Museum. Inv.nr. Oo, 10.122. Foto: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Oo-10-122, geraadpleegd op 13 januari 2021.

Afb. 31, 32 Rembrandt van Rijn, *Vier muzikanten met blaasinstrumenten*, ca. 1638, pen en bruine en zwarte inkt, en rood en geel krijt, 179 x 135 mm, New York, The Morgan Library Museum. Inv.nr. 2004.42. Foto: <https://www.themorgan.org/drawings/item/247242>, geraadpleegd op 13 januari 2021.

Afb. 34-36 Gesina ter Borch, *Twee Afrikaanse Jongetjes*, 1654. 'Nae 't leven' penseel in zwart en kleuren, enkele kostuumdetails opgehoogd met zilver, gezichten gewassen met eiwit; dubbele kaderlijnen in bruin, 243 x 360 mm, Amsterdam, Rijksmuseum. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BI-1887-1463-35>, geraadpleegd op 13 januari 2021.

Afb. 37 Jacob Adriaenz. Backer, *Zittende zwarte vrouw, halfnaakt, met opgeheven arm*, ca. 1645-1650, zwart en wit krijt op blauw-grijs papier, 300 x 210 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett. Foto: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/889958>, geraadpleegd op 22 januari 2021.

Afb. 38 Jacob Adriaenz. Backer, *Zittend vrouwelijk naakt*, ca. 1648-1650, zwart en wit krijt op blauwgrijs papier, een kaderlijn in bruine inkt, 323 x 232 mm, Boston, Fogg Art Museum, Harvard Art Museums. Foto: <https://harvardartmuseums.org/art/286334>, geraadpleegd op 13 januari 2021.

Afb. 39-40 Frans van Mieris de Oude, *Hoofd van een zwarte vrouw*, ca. 1662, zwart krijt, 66 x 66 mm, Londen, British Museum. Inv.nr. 1895,0915.1212. Foto:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-1212, geraadpleegd op 13 januari 2021.