

# Wat van ver komt: ‘exotische’ kostumelementen en de zwarte bediende in de zeventiende-eeuwse portretkunst

Zenzy Blindeling  
Studentnummer 8273693  
MA Scriptie Kunstgeschiedenis  
Scriptiebegeleider: Thijs Weststeijn  
15 augustus 2024



## Samenvatting

Het centrale vraagstuk van dit onderzoek wordt behandeld aan de hand van Adriaen Hannemans *Postuum portret van Maria I Stuart (1631- 1660) met een bediende* uit 1664 en betreft de relatie tussen ‘exotische’ kostumelementen en de representatie van de zwarte bediende in de Nederlandse portretkunst tussen 1650 en 1700. Het onderzoek is voornamelijk uitgevoerd door middel van visuele analyses en modern literatuuronderzoek, met zeventiende-eeuwse correspondentie en publicaties als ondersteunende, primaire bronnen.

Het eerste hoofdstuk betreft de herkomst van de kostumelementen in het portret van Hanneman. Omdat deze herkomst verwickeld is in het koloniale verleden van de Republiek, komt de aanwezigheid van Johan Maurits en de WIC in Brazilië vrij uitgebreid aan bod. De uiteenlopende herkomst van Maria’s kostuum bevestigt de algemene aard van het ‘exotische’ in het portret. Na de herkomst van kostumelementen wordt het beeldmotief achter de zwarte bediende aan Maria’s zijde onderzocht. Het beeldmotief van de zwarte bediende, door Anthony van Dyck en navolgers via Italië en Engeland naar Nederland gebracht, bestaat uit verschillende onderdelen, waarvan de meeste samenhangen met het de groeiende rol van Nederland in de Trans-Atlantische slavenhandel. De jongen in het portret van Hanneman is representatief voor het beeldmotief, met als enige uitzondering dat Maria in het portret het ‘exotische’ kostuum draagt, in plaats van de bediende.

Als laatste wordt het portret vergeleken met Michiel van Musschers *Thomas Hees en zijn bediende Thomas en neven Jan en Andries Hees* uit 1687. De overeenkomsten en verschillen tussen de twee portretten, die beide zeldzaam zijn in de zin dat ze Europese hoofdgeportretteerden afbeelden met ‘exotische’ kostuums, kunnen helpen een beeld te vormen van ‘het exotische’ over twee generaties binnen de Nederlandse portretkunst. Door de verschillen in status en sekse van de hoofdgeportretteerden komt het ‘exotische’ zeer uiteenlopend tot uiting. Toch zijn er overeenkomsten te vinden, grotendeels in de opzet van de werken als rariteitenkabinet en de rol van de zwarte bediende.

Uiteindelijk is het de wens van de adel en rijke burgers om zich te laten portretteren als wereldlijk, met over het algemeen weinig bekommring om de echtheid of nauwkeurigheid van dit ‘exotische’, waaruit de connectie tussen zwarte bedienden en ‘exotische’ kostumelementen is ontstaan. De opkomst van de Trans-Atlantische slavenhandel en de popularisering van uitheemse of bijzondere verzamelkabinetten heeft deze relatie alleen versterkt.

## **Inhoudsopgave**

Inleiding	4
Probleemstelling	4
Historiografie en relevantie	5
Theoretisch kader	7
Methoden	10
<b>Hoofdstuk 1 - Maria Henriëtte Stuart en haar ‘exotische’ kostuum</b>	<b>12</b>
1.1 Visuele analyse	12
1.2 Herkomst kostuum en attributen	13
1.3 Adriaen Hanneman en Maria Stuart	17
1.4 Analyse beeldelementen	20
1.5 Conclusie	25
<b>Hoofdstuk 2 - Het beeldmotief van de zwarte bediende</b>	<b>26</b>
2.1 De zwarte bediende, van Italië naar Nederland	28
2.2 Een waardevolle fantasie	31
2.3 Exotisme	33
2.4 Infantilisme en dienstbaarheid	34
2.5 Contrast	36
2.6 Conclusie	37
<b>Hoofdstuk 3 - ‘Het exotische’ van Adriaen Hanneman en Michiel van Musscher vergeleken</b>	<b>40</b>
3.1 Visuele analyse	41
3.2 Overeenkomsten	42
3.3 Verschillen	36
3.4 Conclusie	51
<b>Conclusie</b>	<b>53</b>
Onderzoeksmogelijkheden	55
Bronnenlijst	57
Bijlage 1: Afbeeldingenlijst	67
Bijlage 2: Relevante werken	76
Bijlage 3: Grafiek	97
Bijlage 4: Visuele analyse hoofdstuk 3	98

## **Inleiding**

De relatie tussen het bekende en het ‘vreemde’ is er één die in elke cultuur voorkomt. Door globalisatie behoort er in de 21<sup>e</sup> eeuw veel minder tot de categorie ‘vreemd’ dan enkele eeuwen geleden. Kunstwerken uit het verre verleden kunnen nu juist vreemd ogen, doordat ze verhalen afbeelden die niet meer deel uitmaken van de collectieve herinnering, of doordat de kleding van geportretteerde personen zo sterk verschilt met wat men gewend is. Wanneer er enige kennis opgedaan wordt over de tijd waarin een werk gemaakt is, kunnen weer andere aspecten of motieven binnen een schilderij op gaan vallen. Het opvallende motief binnen de Europese kunst dat dit onderzoek heeft geïnspireerd is dat van het uitheemse, ‘exotische’ kostuum, herhaaldelijk in combinatie met een zwarte bediende.<sup>1</sup> Dit motief behoorde grotendeels tot een rijkelijk gedecoreerde fantasie, omdat de zwarte bedienden vaak fictief waren en de positie van de hoofdgeportretteerde in een land met koloniale macht uitbeeldden.

## **Probleemstelling**

Om dit motief te doorgronden zal de hoofdvraag van dit onderzoek luiden: welk inzicht biedt Adriaen Hannemans postume portret van Maria Henriëtte Stuart in de relatie tussen ‘exotische’ kostumelementen en de representatie van de zwarte bediende in Nederlandse portretten vervaardigd tussen 1650 en 1700?<sup>2</sup>

Deze vraag wordt in drie hoofdstukken opgedeeld en beantwoord aan de hand van Adriaen Hannemans *Postuum portret van Maria I Stuart (1631- 1660) met een bediende* uit 1664 (afb. 1). De eerste vraag betreft het uitheemse kostuum, dat vooral geïnspireerd is door Ottomaanse klederdracht en attributen uit het vrij algemene ‘oosten’. Op basis hiervan wordt de vraag gesteld: wat is de herkomst en historische achtergrond van het ‘exotische’ kostuum in Adriaen Hannemans postuum portret van Maria Henriëtte Stuart?

Hierna zal de rol van de zwarte bediende onder de loep genomen worden met de vraag: hoe representatief is de afbeelding van de zwarte jongen in Adriaen Hannemans portret voor het beeldmotief van de zwarte bediende in de Nederlandse portretkunst tussen 1650 en 1700?

---

<sup>1</sup> Zie het theoretisch kader en Claudia Swan voor toelichting van de term ‘exotisch’; Claudia Swan, “Lost in Translation. Exoticism in Early Modern Holland,” in *Art in Iran and Europe in the 17th Century: Exchange and Reception*, red. Axel Langer (Zürich: Museum Rietberg, 2013), 114.

<sup>2</sup> Om onnodige herhaling te voorkomen, zal de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden simpelweg Nederland, de Republiek of de Nederlandse Republiek genoemd worden. Met ‘Nederlanders’ wordt dus ook niet gerefereerd naar de inwoners uit de Zuidelijke Nederlanden, tenzij anders aangegeven.

In het laatste hoofdstuk zal de tot dan toe verzamelde informatie ingezet worden om antwoord te geven op de vraag: hoe staat de weergave van uitheemse elementen in Adriaen Hannemans portret van Maria Henriëtte Stuart in verhouding tot de afbeelding van “het exotische” in Michiel van Musschers portret van Thomas Hees? Hierin wordt het onderzoeksobject vergeleken met een ander werk uit circa een generatie na Hanneman, namelijk *Thomas Hees en zijn bediende Thomas en neven Jan en Andries Hees* van Michiel Musscher uit 1687 (afb. 2). Dit werk is gekozen omdat het, net als het werk van Hanneman, één van de weinige werken is waarin een zwarte bediende afgebeeld wordt naast een Europese hoofdgeportretteerde in niet-Europees kostuum. De verschillen en overeenkomsten in achtergronden van de kunstenaars en geportretteerden, waar in het laatste hoofdstuk meer op ingegaan zal worden, zijn gunstig voor de vergelijking.

### **Historiografie en relevantie**

Een terugkerend thema in de kunsthistorische literatuur is dat het afbeelden van zwarte bedienden geambieerd werd om rijkdom van de geportretteerde witte Europeaan af te beelden. Ook komt vaak in publicaties terug dat het meer om het idee dan de werkelijke situatie ging. Veel geportretteerden bezaten geen zwarte bediende, het ging slechts om de dynamiek die een “exotisch” figuur in het portret bracht. Toch wordt er in weinig publicaties uitgebreid ingegaan op dit fenomeen in combinatie met andere “exotische” elementen, noch hoe dit in de kunst terecht is gekomen en welk effect het had op de beeldvorming van zwarte personen in Europa.

Ondanks de afwezigheid van specifieke literatuur omtrent zwarte personen en vroegmodern oriëntalisme is er wel degelijk geschreven over de weergave van zwarte personen in de schilderkunst. In de laatste twee decennia is aanzienlijk meer aandacht uitgegaan naar onderzoek naar zwarte mensen in Europese kunst, zeker als tot slaaf gemaakte personen of bedienden, omdat dit was hoe het grootste deel van zwarte personen afgebeeld werd. Een subcategorie van dit type afbeelding was de tot slaaf gemaakte zwarte bediende die niet zozeer een echte bediende, maar eerder een visueel motief in een portret was. Jan Nederveen Pieterse besteedt in 1990 een hoofdstuk aan afbeeldingen van zwarte bedienden. Enkele alinea’s worden geweid aan het uitleggen van ‘Moorse’ kleding bij zwarte bedienden en hoe dit motief naar het noorden is gekomen.<sup>3</sup> Op de kleding zelf wordt weinig ingegaan en

---

<sup>3</sup> Jan Nederveen Pieterse, *Wit over zwart: beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur* (Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen; Amsterdam: Stichting Cosmis Illusion Productions; Den Haag: NOVIB, 1990), 25-29, 125-126.

meer aandacht wordt besteed aan de context en hoe het fenomeen via Zuid-Europa naar het noorden is getrokken.

Peter Erickson geeft in 2009 een overzicht van de figuurlijke onzichtbaarheid van zwarte bedienden in vroegmoderne portretten, voornamelijk in Engeland en Nederland. Hierin wordt gesteld dat afbeeldingen van zwarte bedienden gevarieerd zijn in het Noorden, maar de auteur betreft verder de kleding van de personen niet.<sup>4</sup> Andersom is er ook gepubliceerd over Ottomaanse of ‘oosterse’ kleding in Europese context, maar hier worden zwarte personen lang niet altijd bij betrokken. Paul H.D. Kaplan benoemt in 2011 zowel zwarte personen als islamitische invloeden in Venetië. Hij schrijft dat de verscheidenheid aan etniciteiten binnen het Ottomaanse Rijk zorgde dat kunstenaars ‘Turken’ niet typeerden door middel van huidskleur of gelaatstrekken, maar kostuum en gezichtshaar.<sup>5</sup> Toch verklaart dit de connectie tussen zwarte bedienden en ‘exotische’ kledij in het noorden van Europa niet volledig.

Agnes Lugo-Ortiz en Angela Rosenthals publicatie in 2013 schenkt de meeste aandacht aan de manier van portretteren van tot slaaf gemaakte Afrikanen in Europa. Het eerste hoofdstuk is bijna volledig gewijd aan portrettering van zwarte bedienden, waaronder die in niet-westerse kleding. De reden van deze manier van kleden is volgens de auteurs de wens van de Europese hofculturen om de rijkdom van de Ottomanen te willen emuleren.<sup>6</sup> Behalve deze korte beschrijving komt ‘exotisch’ kostuum weinig terug in het hoofdstuk. Het tweede hoofdstuk gaat dieper in op de afbeelding van zwarte personen in de portretkunst. Visuele tegenstellingen en hiërarchie zijn onderwerpen die aangehaald worden, met een concluderend stuk over de afname van dit type portret en de context om de conventies van het portret heen.<sup>7</sup> De twee relevante hoofdstukken gaan voornamelijk over Groot-Brittannië in de achttiende eeuw en vallen hiermee qua regio en periode buiten de omvang van dit onderzoek.

De publicatie met verreweg de meeste informatie over afbeelding van zwarte personen in het algemeen is de boekenreeks *The Image of the Black in Western Art* van David Bindman e.a. uit 2011. Volume III van zijn boekenreeks is in dit onderzoek het meest nuttig omdat het zeventiende-eeuwse Europese landen individueel behandelt. In het eerste deel van dit volume wordt er gekeken naar Italië, Spanje en Groot-Brittannië in de zestiende en zeventiende eeuw.

---

<sup>4</sup> Peter Erickson, “Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture,” *Journal for Early Modern Culture Studies* 9(2009)1: 33-36.

<sup>5</sup> Paul H.D. Kaplan, “Black Turks: Venetian Artists and perceptions of Ottoman ethnicity,” in *The Turk and Islam in the Western eye, 1450-1750: visual imagery before orientalism*, red. James G. Harper (Farnham, Surrey; Burlington: Ashgate, 2011), 45.

<sup>6</sup> Marcia Pointon, “Slavery and the Possibilities of Portraiture,” in *Slave Portraiture in the Atlantic World*, red. Agnes Lugo-Ortiz en Angela Rosenthal (Cambridge: Cambridge University Press: 2013), 41-55.

<sup>7</sup> David Bindman, “Subjectivity and Slavery in Portraiture. From Courtly to Commercial Societies,” in *Slave Portraiture*, red. Lugo-Ortiz en Rosenthal, 71-88.

Hier wordt duidelijk dat het fenomeen van het ‘oosterse’ kostuum voornamelijk in Groot-Brittannië voorkwam. Opnieuw wordt hier meermaals genoemd dat zwarte bedienden vaak uitgedost waren in bijzondere of ‘exotische’ kleding, maar de vermelding is bijna altijd *en passant*. Wel wordt expliciet genoemd dat bijna alle zwarte figuren in Rembrandts oeuvre kostbaar of ‘exotisch’ gekleed zijn met oorbellen, tulbanden of andere vergelijkbare kledingstukken.<sup>8</sup> Hij gebruikte zwarte figuren echter bijna exclusief in een Bijbelse context, waar het gebruikelijker was om alle figuren in een ander kostuum te afbeelden dan in de zeventiende-eeuwse Nederlandse Republiek gedragen zou worden.

Ook in deel twee van volume III wordt geschreven dat een kleed om het hoofd over het algemeen wordt geassocieerd met inheemse Amerikanen en zwarte Afrikanen.<sup>9</sup> Deel drie van volume III blijkt inhoudelijk het meest in te gaan op het ‘exotische’ kostuum. Hier wordt specifiek de categorie van de page genoemd, meestal als decoratief figuur bij adellijke vrouwen. Het thema van de ‘exotische Moor’ komt hier goed naar voren: er wordt voor zwarte figuren vaak gekozen voor een ‘oosters’ kostuum omdat het een thema of archetype is, geen bevolkingsgroep.

### **Theoretisch kader**

Het onderwerp van dit onderzoek betreft verschillende disciplines en subcategorieën binnen de (kunst)geschiedenis: portretkunst, kostuumgeschiedenis, tekenkunst en, tot op zekere hoogte, oriëntalisme. Omdat het gedeelte met betrekking tot kostuum vooral gaat over het contrast tussen Nederlands en Ottomaans of ‘oosters’ kostuum zal er gekeken worden naar de herkomst van voorwerpen en kledingstukken binnen het Ottomaanse Rijk en andere relevante regio’s.

Het concept waar het onderwerp van dit onderzoek tot behoort heet *turquerie*, ook wel turkomanie genoemd. In de late zeventiende en gehele achttiende eeuw ontstond er een fascinatie met het Ottomaanse Rijk en de esthetiek hier omheen.<sup>10</sup> Dit uitte zich op verschillende manieren, waaronder vrouwen die zelf geportretteerd werden met een tulband

---

<sup>8</sup> David Bindman, Henry Louis Gates Jr. en Karen C.C. Dalton, red., *The in Western Art*, Volume 3, Deel 1 (Cambridge: Harvard University Press, 2010), 279.

<sup>9</sup> David Bindman, Henry Louis Gates Jr. en Karen C.C. Dalton, red., *The Image of the Black in Western Art*, Volume 3, Deel 2 (Cambridge: Harvard University Press, 2010), 338.

<sup>10</sup> Een overzicht van Turquerie wordt gegeven in Alexander Bevilacqua en Helen Pfeifer, “Turquerie: Culture in Motion,” *Past & Present* 221(2013): 75-118, <https://www.jstor.org/stable/24543612> (geraadpleegd 29 januari 2024). Voor hoe het kostuum Europa heeft bereikt, zie pagina’s 79-88.

op het hoofd of in ‘Turks’ kostuum, met of zonder zwarte bediende.<sup>11</sup> Vanwege de schaal van dit onderzoek zullen de aspecten van turkomanie weinig aan bod komen.

De zwarte personen die voorkomen in dit onderzoek zijn voor het overgrote deel fictief, maar worden afgebeeld als tot slaaf gemaakte personen in Europa. Het is daarom essentieel dat de cultuurhistorische geschiedenis van de Trans-Atlantische slavernij in Nederland wordt aangekaart. De toelichting wordt niet alleen gegeven om context te leveren bij het gekozen onderzoeksobject, maar ook omdat de Nederlandse aanwezigheid in Afrika, Azië en Zuid-Amerika zijn uitwerking heeft gehad op de Nederlandse kunstgeschiedenis.<sup>12</sup> In deze periode werden uitheemse objecten als fascinerend gezien, maar bevestigden ze ook de macht en het grote bereik van de Republiek op het wereldtoneel.<sup>13</sup> Dit alles zal terugkomen in het onderzoek in de vorm van visuele analyses van het gekozen object en andere relevante werken.

Zoals eerder gesteld is onderzoek naar zwarte personen in de kunstgeschiedenis sinds enkele tijd een populair onderwerp, wat betekent dat er steeds nieuwe ontdekkingen gedaan worden en (kunst)historici een steeds completer beeld kunnen krijgen van zwarte personen in de geschiedenis. Toch zal een volledig beeld nooit gevormd kunnen worden, omdat slaafgemaakte personen zelden de kans kregen hun ervaringen te documenteren.<sup>14</sup> Dit zal daarom ook niet de focus zijn van het onderzoek. Het betekent niet dat de ervaring en innerlijke wereld van de zwarte persoon volledig buiten beschouwing wordt gelaten, slechts dat hier zo weinig informatie over beschikbaar is dat in deze hoek geen concreet antwoord gevonden zal worden.<sup>15</sup> Het onderzoek zal de motivaties van machthebbende en welgestelde Nederlanders en andere Europeanen analyseren om een betere grip te krijgen op het vermengen en, in wezen, versimpelen van het concept ‘exotisch’.

---

<sup>11</sup> Voor voorbeelden hiervan, zie Perrin Stein, “Amédée Van Loo’s Costume turc: The French Sultana,” *The Art Bulletin* 78(1996)3: 417-438, <https://www.jstor.org/stable/3046193> (geraadpleegd 29 januari 2024) en Onur Inal, “Women’s Fashions in Transition: Ottoman Borderlands and the Anglo-Ottoman Exchange of Costumes,” *Journal of World History* 22(2011)2: 250-253, <https://www.jstor.org/stable/23011711> (geraadpleegd 29 januari 2024).

<sup>12</sup> Anne Lafont, “How Skin Color Became a Racial Marker,” *Eighteenth-Century Studies* 51(2017)1: 92, 97-98, 104-108, <https://www.jstor.org/stable/48584383> (geraadpleegd 8 maart 2024).

<sup>13</sup> Zie Swan, “Lost in Translation”.

<sup>14</sup> Peter Erickson zet de afbeelding van zwarte personen in oude kunst op een rij in verschillende categorieën. De bedienden maken deel uit van een “visueel regime” dat de kleur wit bovenaan zet. Hij benoemt uitzonderingen, waar de geportretteerde zwarte personen een individu zijn in plaats van een verlengstuk van de meester of een accessoire, maar ook hier benoemt Erickson dat er buiten de portretten zelf weinig tot geen context geleverd wordt; Erickson, “Invisibility Speaks,” 33-43.

<sup>15</sup> Een goed voorbeeld van een onderzoek dat het onbekende van de innerlijke ervaring van de zwarte persoon in de portretkunst erkent en respecteert, is Cécile Bishop, “Portraiture, race, and subjectivity: the opacity of Marie-Guillemine Benoist’s Portrait d’une négresse,” *Word & Image* 35(2019)1: 1-11, DOI: <https://doi.org/10.1080/02666286.2018.1507507>.



De theorie die in dit onderzoek hoofdzakelijk gebruikt zal worden is de *Period Eye* van Michael Baxandall.<sup>16</sup> Door vroegmoderne, West-Europese beeldmotieven te analyseren wordt getracht grip te krijgen op de beeldvorming van ‘vreemde’ culturen en personen binnen een zeventiende-eeuws Nederland. Oriëntalisme omvat een aanzienlijk onderdeel van deze beeldvorming, maar zoals dit is beschreven in Edward Saïds gelijknamige publicatie kan het niet één-op-één overgenomen worden. Hoewel het oriëntalisme van Saïd voornamelijk op de negentiende en twintigste eeuw slaat, heeft zijn theorie de basis gevormd voor publicaties die hetzelfde thema in de zeventiende en achttiende eeuw beschrijven, al dan niet onder een andere noemer.<sup>17</sup> Harper benoemt in zijn publicatie dat de figuren die aangehaald worden in zijn boek geen ‘echte Turken’ zijn, maar slechts schimmen die ontstaan zijn uit de fantasie van Europeanen. Dit maakt ze volgens hem niet minder waardevol om te bestuderen, omdat ze als bron kunnen gelden voor het proces van mystificatie.<sup>18</sup> Een vergelijkbare aanpak zal worden gehanteerd voor dit onderzoek.

Sommige termen die in dit onderzoek voor kunnen komen zijn niet meer gangbaar in hedendaagse beschrijvingen van dit onderwerp. Eén van deze termen is ‘exotisch’, dat binnen dit onderzoek enkel met aanhalingstekens gebruikt zal worden. Het woord komt voor in de publicatie *Words Matter*, waarin de suggestie wordt gegeven het niet te gebruiken als omschrijving van personen, met de toelichting dat de term in de Nederlandse taal altijd buitenlands of vreemd heeft betekend.<sup>19</sup> Omdat deze betekenis zijn origine deels vindt in vroegmoderne, Europese geschriften, waarin imperialisme en kolonialisme een grote rol speelden, maakt het met opzet geen onderscheid tussen groepen of voorwerpen afkomstig van deze groepen. Door verbindingen te leggen tussen verre landen buiten Europa, werden deze onbekende elementen en mensen in scherp contrast gezet met het bekende Europese continent.<sup>20</sup> De term ‘exotisch’ zal gebruikt worden in dit onderzoek omdat de probleemstelling en het onderzoeksobject verwickeld zijn in de vroegmoderne blik op personen van kleur en culturen die grotendeels onbekend waren voor veel Nederlanders. Onnauwkeurige termen als ‘oosters’ of ‘inheems’ zullen worden vermeden waar mogelijk,

---

<sup>16</sup> Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A primer in the social history of pictorial style*, tweede druk (Oxford: Oxford University Press, 1988), 34-36, 40.

<sup>17</sup> Edward W. Saïd, *Orientalism*, 4e druk (Londen: Penguin Classics, 2003), 3; Saïd neemt de late achttiende eeuw als startpunt voor de discussie van oriëntalisme in zijn publicatie, op basis van Michel Foucault’s analyses van vormen van discours in *The Archaeology of Knowledge* en *Discipline and Punish*.

<sup>18</sup> Harper, *The Turk and Islam in the Western eye*, 2-3.

<sup>19</sup> Wayne Modest en Robin Lelijveld, red., *Woorden doen ertoe. Een incomplete gids voor woordkeuze binnen de culturele sector* (Amsterdam: Wereldmuseum, 2018), 107.

<sup>20</sup> Benjamin Schmidt, *Inventing exoticism: geography, globalism, and Europe's early modern world* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015), 14-15.

maar kunnen voorkomen als groepen of objecten dermate uiteenlopend of ambigu zijn weergegeven of beschreven, dat een nauwkeurige geografische of culturele benaming geven lastig wordt.

## **Methoden**

Het grootste deel van het onderzoek zal worden verricht op basis van visuele analyses van primaire bronnen, in dit geval twee geschilderde portretten uit Nederland. Visueel onderzoek zal verricht worden naar kostuums, accessoires en andere attributen die aanwezig zijn in de gekozen objecten.

Literatuuronderzoek zal worden gedaan door middel van het raadplegen van secundaire literaire bronnen; zeventiende-eeuwse bronnen zullen beperkt gebruikt worden. Dit vanwege de vermenging en simplificatie van niet-Westerse culturen en kledingstukken die voornamelijk onuitgesproken gebeurde, waardoor er als gevold weinig schriftelijke bronnen over zijn. De primaire, schriftelijke bronnen die er zijn, zoals enige correspondentie over het kostuum van Maria Henriëtte Stuart, zijn daarentegen zeer waardevol.

De landen waar de portretten met zwarte bedienden het meeste voorkomen zijn de Nederlanden en Groot-Brittannië. De focus zal hoofdzakelijk op de Nederlandse Republiek liggen, waarin de portretten met zwarte bedienden vaak tegelijk golden als een viering of verheerlijking van overzeese overheersing.<sup>21</sup> In deze en andere landen werden tevens portretten gemaakt met zwarte bedienden in kleding die binnen de Europese mode past — dit was zelfs het geval in het grootste deel van portretten met zwarte bedienden. Deze zullen als primaire bron voorbijkomen om de dynamiek te illustreren die gecreëerd wordt in de beeldende kunst en, daarmee, in de samenleving. Het zwaartepunt binnen dit onderzoek ligt desalniettemin bij de afbeeldingen van zwarte bedienden in of in combinatie met een persoon in ‘exotische’ kleding.

De keuze van het primaire onderzoeksobject is gebaseerd op representatieve waarde voor de tijd en plaats, evenals de sekse van de geportretteerde. Het werk is representatief in de zin dat de zwarte persoon in het schilderij is afgebeeld op een wijze die veelvoorkomend is in de tweede helft van de zeventiende eeuw, namelijk als bediende en aan de zijde van een witte hoofdgeportretteerde. Hoewel het geen volledige lijst is, is in bijlage 2 een verzameling relevante werken te vinden die dit afbeelden. De bijlage is samengesteld uit werken gevonden op RKDimages, een uitgebreide beeldbank van schilderkunst uit of gerelateerd aan de

---

<sup>21</sup> David Bindman, “Subjectivity and Slavery in Portraiture,” 75.

Nederlanden en met een specialisatie in de vroegmoderne periode, en in publicaties die geraadpleegd zijn voor dit onderzoek. De zoekopdracht in RKDImages die de meeste relevante resultaten opleverde was die van ‘bediende’, specifiek in de periode 1640-1700.<sup>22</sup> Deze zoekopdracht is niet gespecificeerd naar werken met zwarte bedienden, maar zijn evengoed een meerderheid van de resultaten.

Het werk van Hanneman is daarnaast gekozen voor de ‘exotisch’ geklede adellijke dame met, in vergelijking, minder ‘exotisch’ uitgedoste zwarte bediende, een combinatie die zelden voorkomt in zeventiende-eeuws Nederland. In de achttiende eeuw komt door de opkomst van turkomanie het motief van de adellijke Europese dame als sultana met bedienden vaker voor in Frankrijk en Engeland. Dit motief komt echter weinig voor in Nederland, wat het portret van Maria uniek maakt in tijd en plaats. Toelichting op de subset waar de keuze van het onderzoeksobject op gebaseerd is, wordt gegeven in hoofdstuk twee.

In het eerste hoofdstuk worden delen van Maria’s kostuum apart van elkaar bekeken en geanalyseerd op herkomst en betekenis binnen het portret en eventueel in de Nederlandse en Engelse portretkunst. Hierna wordt er in het tweede hoofdstuk ingegaan op het beeldmotief van de zwarte bediende binnen de Nederlandse schilderkunst, beginnend met Anthony van Dyck en zijn invloeden. De bediende uit Hannemans portret wordt vergeleken met andere voorbeelden uit dezelfde tijd en regio. In het laatste hoofdstuk wordt het portret van Hanneman vergeleken met een portret van Michiel van Musscher. Dit portret beeldt commissaris Thomas Hees af in ‘exotische’ kleding en met een zwarte bediende. Door het werk van Hanneman te vergelijken met dat van Van Musscher, wordt gekeken of overeenkomsten betekenisvol kunnen zijn voor de zeventiende-eeuwse representatie van ‘het exotische’.

---

<sup>22</sup> Andere zoekopdrachten bestonden, onder andere, uit Nederlandse en Engelse varianten van ‘Afrikaan(s)’ en ‘exotisch’. Zie het begin van hoofdstuk twee.

## Hoofdstuk 1 – Maria Henriëtte Stuart en haar ‘exotische’ kostuum

### 1.1 Visuele analyse

Het portret beeldt twee figuren af tot net boven de knie: Maria Henriëtte Stuart, die iets rechts van het midden *en trois quart* staat en de toeschouwer aankijkt, met een zwarte jongen aan haar rechterzijde, naar haar opkijkend. De jongen is beduidend kleiner dan Maria en komt ongeveer tot haar schouder. Hij bevestigt of verwijdert een parelsnoer aan of van haar arm. Achter Maria hangt een brokaten tapijt gedrapeerd. In de linker één-derde van het schilderij onthult het tapijt een doorkijk van een landschap. Direct achter de jongen ligt een schelp op een tafel, waar meer parelsnoeren uit ontsnapt zijn. Achter dit tafeltje is de doorkijk zichtbaar: een uitgestrekt landschap met wolken die schaduwen over de heuvels werpen en een beeldentuin met twee klassieke beelden en een gebouw of aquaduct in de achtergrond.

Maria is uitgedost in een ‘exotisch’ kostuum. Ze draagt een crèmekleurige tulband, getopt met vier roze veren die over de tulband hangen. Een parelsnoer is op drie punten aan de tulband bevestigd met een grotere, hangende parel en een donker sieraad. Onder de tulband komen Maria’s bruine pijpenkrullen uit, reikend tot net over haar schouder. Ze draagt twee grote parels in haar oor en opnieuw een parelketting om haar nek. Haar lippen zijn een fel oranjerood geverfd. Ze draagt een zilverkleurige jurk met lage schouders en aangeknoopte, zilverkleurige mouwen die aan de ellebogen omgeslagen zijn en een witte voering onthullen. De mouwen zijn afgewerkt met een kanten randje en meer parels. De mouwen zijn aan de jurk vastgemaakt met juwelen knopen. Bovenaan het lijfje, in het midden van haar borst glimt een broche met een verzameling juwelen en parels. Een vergelijkbare broche wordt gebruikt om een veren schouderdoek of mantel aan haar linkerschouder te bevestigen. De buitenkant van deze mantel is volledig bedekt met oranjerode veren, met wat blauwe, witte, gele en zwarte veren aan de randen van het doek. Iets grotere, ronde veren hangen als kwastjes van het doek. Het doek heeft een voering met een klein bloemenmotief – een detail waar de toeschouwer een glimp van opvangt aan Maria’s linkerzijde, waar de mantel deels is omgeslagen. Haar rechterarm is gebogen omhooggehouden, haar linkerarm houdt ze voor haar en raakt de veren van het schouderdoek aan.

De jongen naast Maria staat naar haar toegedraaid en kijkt naar haar op. Hij heeft een donkere huidskleur en kort, zwart haar. Er hangt een parel aan zijn rechteroor. De jongen draagt een goudgele of oranje tuniek en broek. De tuniek heeft een V-hals, waar een wit onderhemd met openstaande kraag onder uitkomt. De mouwen zijn net boven de elleboog omgeslagen en laten een groene voering zien. Het gele stof is licht reflecterend en heeft een

subtiele, verticale print. Een deel van de linkerhelft van de jongen valt weg achter Maria, maar zijn linkerhand is nog net te zien. Met beide handen houdt hij een parelsnoer om Maria's arm vast.

## 1.2 Herkomst kostuum en attributen

Het kostuum van Maria Henriëtte Stuart in het portret van Adriaen Hanneman is een voorbeeld van een zeventiende-eeuws 'exotisch' kostuum. Het woord 'exotisch' betekent in de basis eenvoudigweg niets meer dan dat iets uit het buitenland komt, en dit is hoe het in de vroege zeventiende eeuw in Nederland gebruikt werd om objecten of elementen aan te duiden.<sup>23</sup> In dit onderzoek dient het tevens als definitie van kostuums of situaties waarin elementen uit verschillende culturen of plaatsen door elkaar gehaald worden om een esthetisch geheel te vormen voor het bedoelde publiek, de leden van de gegoede burgerij en de adel in de Republiek.

De blikvangers van het werk zijn, naast Maria en de bediende zelf, de veren – zowel op de mantel als op het hoofddekseel – en de sieraden.<sup>24</sup> Voor het overzicht zullen deze allen apart aan bod komen, te beginnen met de veren.

### **Johan Maurits en Braziliaanse veren**

Het werk van Hanneman bevat veren op zowel de tulband als de mantel van Maria, van verschillende kleuren en formaten. Quentin Buvelot schrijft over de veren op de mantel van Maria, die vrijwel zeker afkomstig zijn van Johan Maurits' verzameling voorwerpen die hij mee terug nam uit Brazilië.<sup>25</sup> Maurits vertrok in 1636 naar de Nederlandse kolonie in Brazilië als haar nieuwe gouverneur-generaal. Hij maakte al snel contact met de lokale inheemse bevolking, de Tapoeia. Dit volk, niet onwetend over de politieke verhoudingen tussen de Nederlanders en de Portugezen, bood Maurits allerlei geschenken aan.<sup>26</sup> Maurits was ambitieus in zijn plannen voor de kolonie en zocht niet alleen toenadering tot de Portugese grondbezitters, maar liet ook de enclave Mauritsstad bouwen. De productie van suiker was zeer belangrijk voor de kolonie en onder Maurits werden de eerste expedities naar

---

<sup>23</sup> Swan, "Lost in translation," 114.

<sup>24</sup> De tulband komt later in dit hoofdstuk aan bod, zie 1.4.

<sup>25</sup> Quentin Buvelot, "Een bijzonder portret van Maria Stuart door Adriaen Hanneman in het Mauritshuis," in *Facebook. Studies on Dutch and Flemish portraiture in the 16th - 18th centuries*, Ann Jensen Adams e.a. (Leiden: Primavera pers, 2012), 375.

<sup>26</sup> Mariana Françoço, "'Dressed like an Amazon': The Transatlantic Trajectory of a Red Feather Coat," in *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities*, red. Kate Hill (Martlesham: Boydell & Brewer, 2012), 194.

de West-Afrikaanse kust uitgevoerd met het doel tot slaaf gemaakte Afrikanen naar Nederlands-Brazilië te brengen en aan het werk zetten.<sup>27</sup>

Buiten politieke en financiële winst interesseerde hij zich voor de natuurwetenschappen. Hij financierde schilder Frans Post om het Braziliaanse landschap af te beelden en Albert Eckhout haar inwoners te vereeuwigen op doek.<sup>28</sup> Na zeven jaar verliet Maurits zijn kolonie in Brazilië. Bij terugkomst in Nederland had hij planten, vogels, wapens, zakken met veren en zelfs enkele Tapoeia bij zich.<sup>29</sup> De schilderijen van Eckhout waren evengoed mee naar Nederland genomen, maar bleken te groot voor de ruimtes van het Mauritshuis. Maurits, kennelijk vastberaden de Braziliaanse inwoners tentoon te stellen in Den Haag, liet de afgebeelde figuren op muurschilderingen van het huis terugkomen.<sup>30</sup>

Ondanks een feestelijk onthaal van eigen organisatie, was Johan Maurits' terugkomst naar Nederland was niet geheel vrijwillig.<sup>31</sup> De WIC ontving de rekening van zijn bezigheden in Brazilië – waaronder de bouw van een paleis genaamd Vrijburg in Mauritsstad – en riep hem in 1644 terug naar Nederland.<sup>32</sup> Vanwege de ontevredenheid van het WIC-bestuur en het gebrek aan een officiële positie wilde Maurits in een goed blaadje komen bij de Nederlandse adel.<sup>33</sup> Mariana Françaço stelt dat een verenmantel deel kon uitmaken van de cadeaus die Maurits ontving van de Tapoeia. Deze aanname gaat enigszins tegen een claim van Buvelot in, die over Maria's mantel schrijft dat hij waarschijnlijk in Europa is vervaardigd. De veren komen ongetwijfeld uit Zuid-Amerika, maar de voering is beduidend naar Europese smaak gemaakt.<sup>34</sup> Omdat dit specifieke exemplaar niet meer bestaat, zal hier geen definitieve conclusie getrokken kunnen worden. Overigens zijn er verschillende andere verenmantels die niet verloren zijn gegaan, waaronder exemplaren in Parijs, Bazel en Kopenhagen (afb. 3). Een exemplaar in Denemarken komt uit de privécollectie van Deense koning Frederik III en is tevens een geschenk van Johan Maurits.<sup>35</sup> De mantel in Hannemans portret zal niet

---

<sup>27</sup> Yme Kuiper, "Colonial power and global gifts: the governorship of Johan Maurits, Count of Nassau-Siegen in Dutch Brazil (1637–44)," in *Global Goods and the Country House*, red. Jon Stobart (Londen: UCL Press, 2023), 411-412; Judy Sund, red., *Exotic: a fetish for the foreign* (Londen: Phaidon Press Limited, 2019), 91.

<sup>28</sup> Sund, *Exotic*, 91-92.

<sup>29</sup> Tapoeia is een verzamelnaam voor inheemse volken die niet tot de Tupi taalfamilie behoren. Omdat de exacte groep of stam niet bekend is, zal de verzamelnaam gebruikt blijven worden. Later in dit hoofdstuk zullen de Tupinambá kort genoemd worden, een volk dat wel tot de Tupi behoort; Kuiper, "Colonial power and global gifts," 414, 420-421; Jay Kinsbruner en Erick D. Langer, *Encyclopedia of Latin American history and culture*, Volume 6 (Detroit: Charles Scribner's Sons, 2008), 18.

<sup>30</sup> Sund, *Exotic*, 95.

<sup>31</sup> Sund, *Exotic*, 95.

<sup>32</sup> Kuiper, "Colonial power and global gifts," 413.

<sup>33</sup> Françaço, "Transatlantic Trajectory of a Red Feather Coat," 193.

<sup>34</sup> Buvelot, "Een bijzonder portret van Maria Stuart," 375.

<sup>35</sup> Het Nationalmuseum in Kopenhagen beloofde in 2023 de verenmantel te doneren aan het Nationaal Museum van Brazilië. Hiermee zal het de eerste van de Braziliaanse verenmantels in Europa zijn die permanent terugkeert

geschonken, maar uitgeleend zijn; Françoço laat weten dat stukken als verenmantels tijdelijk van hun bewaarplaats in het verzamelkabinet konden worden gehaald, speciaal voor gelegenheden als maskerades of andere festiviteiten.<sup>36</sup> Mogelijk werd dit gedaan vanwege de populariteit van Amerikaanse objecten, die destijds nog zeldzaam waren in Europa.<sup>37</sup>

De veren op de tulband van Maria komen van een beduidend grotere vogel dan die van de verenmantel. Vier roze struisvogelveren kronen de tulband, elk over de rand vallend. Deze veren kwamen zeker niet van Johan Maurits' schip uit Brazilië mee; struisvogels waren alleen in Afrika te vinden. Het continent had meerdere soorten van de vogel, maar de Noord-Afrikaanse variant was het meest gewild vanwege de grote veren.<sup>38</sup> Vanaf de dertiende eeuw werden struisvogelveren al gebruikt om militaire rang en hoge afkomst aan te duiden, maar in de zeventiende eeuw was de militaire associatie al dermate verwaterd, dat het niet misplaatst was om het als puur decoratief voorwerp in een schilderij te zien.<sup>39</sup> De veren in het portret kwamen waarschijnlijk uit Noord-Afrika via Venetië naar Nederland. Eventueel zijn ze in Venetië ook al roze geverfd.<sup>40</sup>

## Parels

In het portret zijn parels te vinden in overvloed. Strengen parels hangen van Maria's tulband, met grotere, druppelvormige parels hangend aan de broches die de strengen aan elkaar verbinden. Ze draagt een simpele parelketting met een bijbehorende armband die door haar zwarte bediende aan haar arm bevestigd wordt. Omdat Maria's hoofd *à trois quart* te zien is, is maar één oorbel zichtbaar. Deze oorbel bevat twee grote, druppelvormige parels. De broches midden op haar borst en op haar schouder tellen elk vier parels, evenals de kleinere

---

naar Zuid-Amerika. Zie 'The National Museum of Denmark to Donate Rare Feather Cape to Brazil', Via Ritzau, geraadpleegd 8 augustus 2024,

<https://web.archive.org/web/20240808100304/https://via.ritzau.dk/pressemeddelelse/13700505/the-national-museum-of-denmark-to-donate-rare-feather-cape-to-brazil?publisherId=13560791&lang=en>; Françoço,

"Transatlantic Trajectory of a Red Feather Coat," 194-196; Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers en Mieke Rijnders, red., *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum* (Heerlen: Open Universiteit; Houten: Gaade, 1993), 122.

<sup>36</sup> Mariana Françoço, "Beyond the Kunstkammer. Brazilian featherwork in early modern Europe," in *The Global Lives of Things. The material culture of connections in the early modern world*, red. Anne Gerritsen en Giorgio Riello (Londen: Routledge, 2016), 116; Zie hoofdstuk 2.4 en 3.2 voor meer over rariteitenkabinetten.

<sup>37</sup> Oliver Impey en Arthur MacGregor, *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-century Europe* (Thirsk: House of Stratus, 2001), 161.

<sup>38</sup> Helmut Rizzoli en Federico Pigozzo, "Economic and Social Aspects of the Trade of Luxury Goods between Africa and Europe: Ostrich Feathers," *Atti delle «Settimane di Studi» e altri Convegni»* 50(2019): 50, DOI: 10.36253/978-88-6453-857-0.26.

<sup>39</sup> Rizzoli en Pigozzo, "Ostrich Feathers," 507, 516; Bodo Brinkman e.a., red., *Rembrandt's Orient: West meets East in Dutch art of the seventeenth century* (München: Prestel, 2020), 17.

<sup>40</sup> De van nature witte struisvogelveren werden vanaf de veertiende eeuw al geverfd; Rizzoli en Pigozzo, "Ostrich Feathers," 514.

knopen die de mouwen aan de jurk vastmaken. Bij de omgeslagen mouw aan de linker elleboog is een stukje van nog een parelstreng te zien die om de mouw heen loopt. Ten slotte is er achter de bediende een buidel omgevallen. Het element is geschilderd alsof het zakje onbedoeld op zijn zij is beland, maar is zo geplaatst om de toeschouwer te laten zien dat de weelde in de scène bij lange na niet de limiet is van Maria's rijkdom.

Buvelot wijst erop dat de parels in het portret van Maria waarschijnlijk simpelweg gebruikt zijn om de rijkdom en haar status af te beelden.<sup>41</sup> Later in dit hoofdstuk zal er teruggekoppeld worden naar de iconografie en betekenis achter de parel in portretkunst, maar over het algemeen lijkt het correct te zijn dat parels voornamelijk de rijkdom van de drager hoorden te reflecteren. Parels waren in de zeventiende eeuw al tijden een symbool van welvaart in meerdere delen van de wereld. Vanaf de renaissance groeide de vraag naar het juweel significant en door de overzeese expansie van landen als Spanje, Groot-Brittannië en de Nederlandse Republiek werd het mogelijk om parels uit alle hoeken van de wereld te halen.<sup>42</sup> Een gegeven van vroegmoderne portretkunst is dat het voornamelijk de welvarende klasse afbeeldde. Hierdoor komen vooral juwelen van hoge waarde voor in deze tak van de schilderkunst. Echter was de volatiliteit van parels hoog, waardoor niet altijd van een vaste waarde uitgegaan kon worden.<sup>43</sup>

Ondanks de wisselvallige aard van de parel, hield de vraag aan. 'Oriëntaalse' parels waren doorgaans van hoge kwaliteit en dus hoge waarde, maar hun afkomst kon verschillen. De naam suggereert dat ze uit Azië kwamen, maar ze konden evengoed afkomstig zijn uit Zuid-Amerika of ergens anders.<sup>44</sup> Aangezien de veren aangeleverd zijn door Johan Maurits is het mogelijk dat de parels ook deels of volledig uit Zuid-Amerika komen, wellicht meegenomen op hetzelfde schip als de veren. Het is ook mogelijk dat ze via een ander Nederlands schip van de parelkust van Venezuela kwamen. Een zeventiende-eeuwse bron uit het Amsterdamse archief vermeldt dat een Sefardische juwelenhandelaar enkele Venezolaanse parels kocht via een contact in Curaçao.<sup>45</sup> Op deze manier konden de juwelen van Spaans naar Nederlands koloniaal grondgebied gebracht worden, waar ze verhandeld en uiteindelijk verscheept werden naar het Europese continent.

---

<sup>41</sup> Buvelot, "Een bijzonder portret van Maria Stuart," 374-375.

<sup>42</sup> R.A. Donkin, *Beyond Price: Pearls and Pearl-fishing: Origins to the Age of Discoveries* (Philadelphia: American Philosophical Society, 1998), 276; Molly A. Warsh, *American Baroque: Pearls and the Nature of Empire, 1492-1700* (Williamsburg, Virginia: University of North Carolina Press; Omohundro Institute of Early American History and Culture, 2018), 198.

<sup>43</sup> Warsh, *American Baroque*, 232.

<sup>44</sup> Donkin, *Beyond Price*, 319; Warsh, *American Baroque*, 199, 233.

<sup>45</sup> Warsh, *American Baroque*, 233.



Behalve de afkomst laten de vorm en grootte van de parels in Maria's portret – ofwel een perfecte bol, ofwel een grotere druppelvorm – de toeschouwer zien dat niets minder dan perfectie het lichaam van de prinses decoreerde. De druppelvormige parels zijn het grootst, gevolgd door de ronde parels in haar tulband en op haar broches. De exemplaren op haar nek zijn iets kleiner van formaat en de parels aan de knopen van haar mouwen en aan de streng om haar arm lijken het kleinst. De enkele parel in het oor van de bediende is een druppelvorm die om en nabij even groot is als de oorbellen van Maria. Het lijkt dat naarmate de sieraden dichterbij haar gezicht komen, de parels in grootte toenemen. Perfecte ronde parels waren – en zijn nog altijd – het meest waardevol, op de voet gevolgd door bijna-perfecte ronde en druppelvormige exemplaren. Daarbij kwamen parels in talloze verschillende formaten; een artikel over parels uit 1943 beschrijft hoe moeilijk het is om het formaat van parels te laten corresponderen.<sup>46</sup> In de zeventiende eeuw zal dit niet anders geweest zijn.

### 1.3 Adriaen Hanneman en Maria Stuart

#### **Adriaen Hanneman**

Adriaen Hanneman, geboren rond de zeventiende eeuwswisseling, was een Haagse schilder met als opdrachtgevers de Oranjes en leden van de Nederlandse en Engelse aristocratie.<sup>47</sup> Dit laatste kwam deels doordat er een verzameling adel zich in ballingschap bevond in Den Haag, maar ook omdat hij tussen 1625-26 en 1638-39 in Engeland werkzaam is geweest.<sup>48</sup> Hier heeft hij gewerkt met meesters als Paul van Somer, Daniël Mijtens en Anthony van Dyck. Waarschijnlijk heeft hij een tijd in het atelier van Van Dyck gewerkt, omdat hij bij terugkomst in Nederland een stijl hanteerde die de hand van de Vlaamse meester benaderde.<sup>49</sup> Bredius en Moes merken op dat werken van Hanneman en Van Dyck meer dan eens met elkaar zijn verward.<sup>50</sup>

Van Hannemans tijd in Engeland is vrij weinig bekend, behalve dat hij met Van Dyck heeft gewerkt. Hij keerde in 1638 of 1639 terug naar Den Haag.<sup>51</sup> Uit de jaren veertig en

---

<sup>46</sup> Karl A. Stiles en Nellie R. Stiles, "The Pearl, a Biological Gem," *Bios* 14(1943)2: 73-74, <https://www.jstor.org/stable/4604742> (geraadpleegd 26 maart 2024).

<sup>47</sup> Zijn exacte geboortejaar is onzeker. Zowel Bredius en Moes als Ter Kuile benoemen dat 1601 en 1611 als data worden gegeven, met 1601 als de meer aannemelijke datum, maar Ter Kuile benoemt dat het waarschijnlijk eerder 1604 was vanwege de gesigneerde leeftijd van een zelfportret in zijn latere jaren; Onno ter Kuile, *Adriaen Hanneman: 1604-1671: een Haags portretschilder* (Alphen aan de Rijn: Vis-Druk, 1976), 10; A. Bredius en E.W. Moes, "Adriaen Hanneman," *Oud Holland* 14(1896)4: 205. <https://www.jstor.org/stable/42721799> (geraadpleegd 26 maart 2024).

<sup>48</sup> Bredius en Moes, "Adriaen Hanneman," 204, 206.

<sup>49</sup> Ter Kuile, *Adriaen Hanneman*, 13.

<sup>50</sup> Bredius en Moes, "Adriaen Hanneman," 205.

<sup>51</sup> Ter Kuile, *Adriaen Hanneman*, 11-12.

vroege jaren vijftig zijn weinig werken van Hanneman overgebleven van Nederlandse geportretteerden. Portretten van Engelsen zijn er daarentegen wel. Of dit betekent dat hij zich grotendeels of zelfs exclusief bezighield met de Engelse adel in ballingschap, is niet duidelijk.

De Oranjes waren terugkerend opdrachtgevers van Hanneman. Hij had in Engeland al ervaring opgedaan met portretschilderen voor een koninklijk hof; hij was bij Daniël Mijtens in dienst, die destijds hofschilder van de Engelse koning Karel I was.<sup>52</sup> Terug in Nederland bleef hij voor de Stuarts schilderen en een rekening uit 1650 laat zien dat hij voor maar liefst zevenhonderd gulden het portret van Maria Stuart heeft gemaakt. Ook na het overlijden van Maria in 1660 bleef hij in dienst van het hof. In 1664 kreeg hij de opdracht een postuum portret te schilderen van de prinses.<sup>53</sup> De verschillende stoffen en texturen van het ‘exotische’ kostuum in het portret vergden een hoge mate van uitwerking.<sup>54</sup> De zorgvuldige stofuitdrukking maakt dat het niet alleen een reflectie is van de kwaliteit van Hannemans werk, maar ook van de rijkdom van het huis Oranje. In dat opzicht is het type portret, een *portrait historié*, zeer geschikt voor de Oranjes, dat zich na de dood van zowel Willem II als Maria Henriëtte Stuart in een onzekere situatie bevond.

Hanneman bleef werkzaam tot ten minste 1668. In 1671 stierf hij op circa zestig of 65-jarige leeftijd.<sup>55</sup>

### **Maria Henriëtte Stuart**

Maria Henriëtte Stuart werd geboren in 1631 in Londen. Als eerste dochter van de Engelse koning Karel I rekende men op een huwelijksvereenkomst met een andere Europese grootmacht. Karel hoopte Maria uit te huwelijken aan één van de zoons van de Spaanse Filips IV en haar jongere zus Elizabeth te kunnen beloven aan de Nederlandse Willem II.<sup>56</sup> Dit liep anders, voornamelijk door de politieke en financiële steun die Karel I nodig had aan het einde van de jaren dertig van de zeventiende eeuw. Tot grote teleurstelling van de negenjarige Maria werd ze in 1641 uitgehuwelijkt aan de vijftienjarige Willem II. Ze trouwden in hetzelfde jaar.<sup>57</sup> Een jaar later vertrok Maria met haar moeder naar Nederland.<sup>58</sup>

---

<sup>52</sup> Margaret R. Toynbee, “Adriaen Hanneman and the English Court in Exile,” *The Burlington Magazine* 92(1950)564: 73. <http://www.jstor.org/stable/870354> (geraadpleegd 26 maart 2024).

<sup>53</sup> Bredius en Moes, “Adriaen Hanneman,” 211.

<sup>54</sup> Ter Kuile, *Adriaen Hanneman*, 15.

<sup>55</sup> Ter Kuile, *Adriaen Hanneman*, 11.

<sup>56</sup> Linda Porter, *Royal Renegades. The Children of Charles I and the English Civil Wars* (New York: St. Martin's Press, 2018), 81.

<sup>57</sup> Sarah-Beth Watkins, *The Tragic Daughters of Charles I: Mary, Elizabeth & Henrietta Anne* (Winchester: John Hunt Publishing, 2019), 20-21.

<sup>58</sup> Watkins, *The Tragic Daughters of Charles I*, 107.

Het leven van de Prinses van Oranje was niet geheel zonder tegenslagen. Maria en haar schoonmoeder Amalia van Solms hebben altijd een overwegend slechte relatie gehad, mogelijk deels uit jaloezie voor Maria's status als prinses *suo jure* en niet enkel door huwelijk. Daarbij bevond ze zich als kind in een vreemd land waar ze de taal niet sprak en de gewoontes niet kende. In 1650 sloeg het noodlot toe en overleed Willem II, slechts een week voor de geboorte van hun zoon, Willem III. Ze keerde zich als weduwe weer tot de Engelse manier van hofhouding, iets dat eerder misschien minder getolereerd werd.<sup>59</sup> Er gingen geruchten rond over haar steun voor het Engelse hof en er waren zorgen dat Willem III beïnvloed zou worden door zijn moeders politieke overtuigingen.<sup>60</sup> In de opvolgende jaren bleef Maria ziekelijk en over het algemeen ongelukkig.<sup>61</sup>

Op advies van haar tante liet Maria een feest organiseren met een maskerade, een type toneelspel dat al sinds de middeleeuwen werd opgevoerd aan Europese hoven. De vorm die Maria bekend was kwam uit de tijd van haar grootmoeder, Anna van Denemarken, die als koningin de hoofdrol op zich nam in plaats van samen met de koning het podium te delen. Anna voerde als eerste de *Masque of Blackness* uit, waarin zij en haar hofdames hun huid zwart verfd en 'exotische' kleding droegen als gekleurde hoofddoeken, veren en parels (afb. 4). Vooral dit laatste accessoire werd als uiterst geschikt gezien vanwege het hoge contrast met de zwartgeverfde huid.<sup>62</sup>

Het bal, inclusief maskerade waar Maria zelf aan meedeed, was een groot succes. In een overgebleven brief van haar tante aan Maria's broer beschrijft ze hoe Maria verkleed was als 'een Amazone' en danste met de andere gekostumeerde leden van het hof in het toneelstuk.<sup>63</sup> Volgens haar zag Maria er goed uit en was iedereen fraai gekleed.<sup>64</sup> Het portret van Hanneman is hoogstwaarschijnlijk gebaseerd op Maria's kostuum tijdens dit bal; in geen andere overgebleven correspondentie of ander archiefmateriaal wordt er expliciet verwezen naar een 'exotisch' kostuum gedragen door Maria, en rond dezelfde periode als het bal schilderde Hanneman haar in hetzelfde kostuum als dat in haar postume portret (afb. 5). In dit schilderij mist de zwarte bediende en staat ze voor een rotsachtig landschap in plaats van een beeldentuin.

---

<sup>59</sup> J.A.F de Jongste en Juliette Roding, *Vermaak van de elite in de vroegmoderne tijd* (Hilversum: Uitgeverij Verloren, 1999), 195.

<sup>60</sup> Watkins, *The Tragic Daughters of Charles I*, 88.

<sup>61</sup> Agnes Strickland, *Lives of the Tudor and Stuart Princesses* (Londen: G. Bell, 1888), 274.

<sup>62</sup> Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 2, 240-242.

<sup>63</sup> Zie 1.4 voor uitleg over de woordkeuze "Amazone" en de mogelijke betekenis hierachter.

<sup>64</sup> De Jongste en Roding, *Vermaak van de elite*, 197.

Bij haar bezoek aan haar zusje aan het Franse hof kwam Maria oog in oog te staan met het hofleven dat ze miste, met gala's, maskerades en balletopvoeringen. Hier uitte ze haar afkeer voor Nederland – volgens haar een “Republiek van kaas en boter” – en besloot haar broer te vergezellen zodra hij een permanente woonplaats gevonden had.<sup>65</sup> Hier zou het nooit van komen; Maria overleed na een kort ziektebed op kerstavond in 1660, op 29-jarige leeftijd.<sup>66</sup>

#### 1.4 Analyse beeldelementen

Hoewel het om een persoon gaat, is het grootste ‘accessoire’ van Maria’s kostuum de jongeman aan haar zijde.<sup>67</sup> De beeldtraditie van de zwarte bediende in de portretkunst zal in het volgende hoofdstuk uitgebreid besproken worden en wordt hier dus overgeslagen. Voor naar het kostuum in zijn geheel kan worden gekeken, zullen de losse delen eerst aan bod komen.

#### **Veren en de verenmantel**

Carolina Monteiro spreekt over de verenmantel van Maria van een reducering van een krachtig object. Het loskoppelen van de mantel van zijn originele functie en context verandert de relevantie.<sup>68</sup> Dit effect van loskoppelen en opnieuw contextualiseren beschrijft Peter Mason als *pars pro toto*: letterlijk ‘een deel als het geheel’. Zonder het kader waarin het object zich origineel bevond, viel de representatieve waarde weg. Het voorwerp was nu enkel zichzelf, vrij om opnieuw gecontextualiseerd te worden.<sup>69</sup> In de zeventiende-eeuwse Republiek gebeurde dit door uitheemse objecten als een verenmantel als een zeer algemene representatie van ‘het exotische’ te benaderen, waar het origineel een object was met een spirituele context, enigszins vergelijkbaar was met katholieke relieken.<sup>70</sup>

In de late zestiende eeuw werden verenmantels van de Braziliaanse Tupinambá al gebruikt voor een optocht in Stuttgart, georganiseerd door de hertog van Württemberg voor

---

<sup>65</sup> Watkins, *The Tragic Daughters of Charles I*, 100-103; Edmund Abaka en Lea van der Vinde, red., *Bewogen beeld: op zoek naar Johan Maurits. Shifting image: in search of Johan Maurits* (Den Haag: Mauritshuis; Zwolle: Waanders Uitgevers, 2019), 72.

<sup>66</sup> Watkins, *The Tragic Daughters of Charles I*, 126.

<sup>67</sup> De jongen wordt als accessoire gezien vanwege de vaak fictieve aard van de zwarte bediende. Zie het volgende hoofdstuk of David Bindman, “The European Scene,” in *The Image of the Black in Western Art*, Volume III, Deel 2, red. David Bindman, Henry Louis Gates Jr., Karen C.C. Dalton (Cambridge: Harvard University Press, 2010).

<sup>68</sup> Abaka en Van der Vinde, red., *Bewogen beeld*, 75.

<sup>69</sup> Peter Mason, “From Presentation to Representation: Americana in Europe,” *Journal of the History of Collections* 6(1994)1: 2, <https://doi.org/10.1093/jhc/6.1.1> (geraadpleegd 12 augustus 2024).

<sup>70</sup> Swan, “Lost in Translation,” 104; Abaka en Van der Vinde, red., *Bewogen beeld*, 75.

een regeringsbijeenkomst. Deelnemers van de optocht droegen verenmantels uit Brazilië en verenschilden uit Mexico (afb. 6). De optocht moest de beladen sfeer rondom de bijeenkomst verhelpen, maar was deels ook een vertoon van de macht van de hertog.<sup>71</sup> De context om de verenmantel heen verschilt van die in Hannemans portret, maar heeft dezelfde dubbele rol van het bevestigen van macht op een indirecte, zelfs amuserende manier. Aan het zeventiende-eeuwse hof was deze rol in amuserende vorm de maskerade.

De context van de verenmantel in het portret van Hanneman is relevant voor zijn verdere functie in het werk, buiten het tonen van een zeldzaam object. Zoals beschreven in 1.2 waren de veren, in zakken of al als mantel, afkomstig uit Brazilië, meegebracht door Johan Maurits. Alec Cornelissen wijst in zijn thesis op de kleur van de veren en schrijft dat ze symbool kunnen staan voor Nederlandse trots.<sup>72</sup> Als de veren staan voor de koloniën of volkeren waar ‘exotica’ vandaan gehaald worden, is het aannemelijk dat de kleur de Nederlandse aanwezigheid op het wereldtoneel symboliseert. Beide betekenissen komen terug in het kostuum van Maria.

De vorm van de mantel zelf is niet gebruikelijk binnen de Europese mode, maar toont wel gelijkenissen met gewaden die men associeerde met de oudheid, zoals in *De kroning van Diana* van Rubens (afb. 7). Het portret van Hanneman is een *portrait historié*, een subgenre binnen de portretkunst waarin men zich liet afbeelden als een deugd of figuur uit de klassieke mythologie.<sup>73</sup> Anthony van Dyck draaide dit genre naar zijn hand en schilderde zijn geportretteerden niet meer als specifieke figuren, maar als algemeen ‘exotisch’ figuur, ergens tussen de mythologie en het heden in.<sup>74</sup> Hoewel Maria waarschijnlijk echt de verenmantel heeft gedragen, is het wezenlijk dat het voorwerp in het werk ook bijdraagt aan de mythologische en ‘exotische’ uitstraling van het *portrait historié*.

## Parels

Buvelot constateert dat de parels in Hannemans portret een louter decoratieve functie hebben. De kans dat dit klopt is groot, maar in de zeventiende eeuw, waar de Nederlandse

---

<sup>71</sup> Amy J. Bueno, “‘Their Treasures are the Feathers of Birds’: Tupinambá Featherwork and the Image of America,” in *Images take Flight: Feather Art in Mexico and Europe (1400-1700)*, red. Alessandra Russo, Gerhard Wolf, and Diana Fane (München: Hirmer Verlag, 2015), 184-186.

<sup>72</sup> Alec Cornelissen, *The Foreign Crave: The Afro-Atlantic presence in 17th-Century Netherlandish paintings, 1600-1700* (RMA Thesis Universiteit Utrecht, 2021), 15.

<sup>73</sup> Emilie E.S. Gordenker, “The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture,” *The Journal of the Walters Art Gallery* 57(1999): 89, <https://www.jstor.org/stable/20169144> (geraadpleegd 12 augustus 2024).

<sup>74</sup> In het volgende hoofdstuk wordt verder ingegaan op Anthony van Dyck en zijn interpretatie van *portrait historiés* en kostuum.

schilderkunst barstte van de symbolen en moraliserende beeldmotieven, is het het waard om nog eens naar de parel als attribuut te kijken.

Waar de waarde van de parel zeer afhankelijk was van tijd en context, gold dit nog meer voor de betekenis achter het juweel in de schilderkunst. De meest voorkomende motieven in zowel de Nederlandse als buitenlandse kunst waren religieus; parels stonden vaak voor geloof, zedelijkheid en trouw.<sup>75</sup> Ze stonden ook voor schoonheid, maar konden gemakkelijk omslaan naar een symbool voor ijdelheid.<sup>76</sup> In het geval van Maria kon het laatste uitgesloten worden, omdat Hanneman, een Haags hofschilder en in opdracht van Maria's zoon, de prinses nooit met een attribuut zou afbeelden dat haar in een negatief licht zou zetten. Eddy de Jongh herinnert de lezer aan het belang van context om te bepalen welke betekenis het juweel draagt in een schilderij. In portretten was het vaker een feit dat men niet naar een diepere betekenis achter parels hoefde te zoeken, zeker niet wanneer deze gedragen werden op de gewoonlijke plekken als om de nek en aan de pols.<sup>77</sup> Hoewel dit inderdaad de situatie is in Hannemans portret, is huidskleur ook een relevant component van het schilderij. In dat geval is er wel een extra laag aan significantie aanwezig.

De associatie van parels met schoonheid wordt in Maria's portret aangevuld met die van witheid. Waar de parels in de *Masque of Blackness* gebruikt werden om te contrasteren met de zwarte huid, worden de juwelen in portretten met zwarte bedienden vaak ingezet om exact het tegenovergestelde te doen. Nog steeds leveren ze contrast, maar door zowel de geportretteerde witte persoon als diens zwarte bediende één of meerdere parels te laten dragen, wordt de toeschouwer aangespoord om de twee figuren te vergelijken. De toeschouwer komt vervolgens tot de conclusie dat de huidskleur van de witte persoon meer overeenkomt met de parel.<sup>78</sup> Dit is geen exclusief gegeven voor het portret van Maria, maar zal ongetwijfeld meespelen in de dynamiek van het werk.

## **Tulband**

De gevouwen en gedraaide lichte stof om Maria's hoofd, getopt met struisvogelveren, vindt zijn afkomst bij de Ottomanen. De tulband werd opgebouwd door lagen van dun katoen.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> E. de Jongh, "Pearls of virtue and pearls of vice," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 8(1975/76)2: 75, 77, 85, <https://www.jstor.org/stable/3780417> (geraadpleegd 12 augustus 2024).

<sup>76</sup> De Jongh, "Pearls of virtue," 80, 84.

<sup>77</sup> De Jongh, "Pearls of virtue," 80.

<sup>78</sup> Kim F. Hall, *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England* (Ithaca, Londen: Cornell University Press), 244.

<sup>79</sup> Charlotte Jirousek en Sara Catterall, *Ottoman dress & design in the West: a visual history of cultural exchange* (Bloomington: Indiana University Press, 2019), 58, 177.

In de vijftiende eeuw konden al afbeeldingen van als ‘Turk’ verklede personen worden aangetroffen, al werd het Ottomaanse kostuum geregeld verward met dat van de Spaanse Moren, afkomstig uit Noord-Afrika.<sup>80</sup> Albrecht Dürer legde op zijn reis naar Venetië in de late vijftiende eeuw meerdere Ottomanen vast, velen met tulbanden (afb. 8). Heather Madar spreekt bij de Ottomanen van Dürer van een ‘visuele ezelsbrug’ voor de Ottomaanse identiteit binnen Europa, waarin de nadruk lag op herkenning in plaats van een nauwkeurige afbeelding.<sup>81</sup> De verscheidenheid van huidskleuren en etniciteiten binnen het Ottomaanse Rijk – dat naast het hedendaagse Turkije ook een aanzienlijk deel van Zuidoost-Europa, het Midden-Oosten en Noord-Afrika besloeg – maakte dat kunstenaars hun afbeeldingen van het volk niet op fysieke kenmerken konden baseren.<sup>82</sup> In plaats daarvan werd kostuum een van de kenmerkende aspecten. De tulband speelde hierin een centrale rol.

Er ontstonden in de vroege zeventiende eeuw steeds meer mogelijkheden voor kunstenaars om kennis te maken met het Nabije Oosten, onder meer via kostuumboeken. Als gevolg groeide het aantal portretten en tronies met ‘oosterse’ kleding. Europese reizigers wilden na terugkomst uit het Ottomaanse Rijk hun kostuum graag zo accuraat mogelijk geschilderd hebben, maar er bestaan ook portretten waarin Ottomaanse en Perzische elementen met elkaar verwisseld of gecombineerd worden. Bij deze portretten kan in feite alleen over een vrij algemeen ‘oosters’ kostuum gesproken worden.<sup>83</sup>

Maria’s tulband behoort tot deze ‘oosterse’ noemer. Haar tulband is bij lange na niet de meest extravagante in vorm, kijkend naar enkele tronies van Rembrandt of Ferdinand Bol, waar de constructies hoog de lucht in steken (afb. 9). Wel is het aantal veren op de tulband vrij ongebruikelijk. Meestal was het één lange veer die aan het hoofddekseel bevestigd werd.<sup>84</sup> Het dragen van de tulband werd door Ottomaanse vrouwen overigens niet gedaan en was gereserveerd voor de mannen. Dit kan geïnterpreteerd worden als Maria die zich bewust mannelijke elementen toe-eigent als teken van kracht, maar zou evengoed geen verdere betekenis kunnen hebben.

---

<sup>80</sup> Margaret Breukink-Peeze, “Eene fraaie kleeding, van den turkschen dragt ontleent. Turkse kleding en mode à la turque in Nederland,” in *Topkapi en Turkomanie: Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600*, red. Hans Peter Alexander Theunissen, Annelies Abelmann en Wim G.J.M. Meulenkamp (Amsterdam: Bataafsche Leeuw, 1990), 130.

<sup>81</sup> Heather Madar, *Albrecht Dürer and the depiction of cultural differences in Renaissance Europe* (New York: Routledge, 2023), 93.

<sup>82</sup> Kaplan, “Black Turks,” 45.

<sup>83</sup> Breukink-Peeze, “Mode à la turque in Nederland,” 132, 134.

<sup>84</sup> Breukink-Peeze, “Mode à la turque in Nederland,” 130.

## De ‘Amazone’ Maria

Maria’s tante schreef in haar brief aan Karel II dat haar nichtje verkleed was als ‘een Amazone’. Deze woordkeuze kan meerdere betekenissen hebben, die mogelijk ook significant zijn voor de portrettering van Maria. De eerste betekenis is het meest voor de hand liggend, de context van de maskerade wetende. Stephen Orgel wijdt een hoofdstuk aan de maskerades onder Jacobus I, waaronder de *Masque of Blackness* en de *Masque of Queens*, waarin Anna’s hofdames Amazones spelen (afb. 10). Opvallend aan dit stuk is dat sommige associaties met Amazones zijn weggehaald, met name de meer erotische connotaties en de afwezigheid van mannelijk bewind. De macht van de koning bleef in het Engelse stuk onbetwist.<sup>85</sup> Deze interpretatie is gunstig voor Maria’s portrettering als weduwe en moeder en diende in één beeld als vertoon van haar macht in een stadhouderloos tijdperk en als herinnering dat ze als Engelse prinses geen verdere politieke ambities had.

Het personage van Maria in het stuk lijkt zich ergens tussen de oudheid en de Nieuwe Wereld te bevinden. Françoze schrijft in een hoofdstuk over de Zuid-Amerikaanse verenmantels over het stuk waarin Maria de mantel droeg, het *Ballet de la Carmesse*. De kostuums van de hofdames kwamen overeen met andere maskerades, waar geregeld personages uit de klassieke oudheid of Europese folklore in voorkwamen. Maria, als inheems Amerikaans personage, was de uitzondering. Het zou wijzen naar de integratie van ‘exotische’ elementen en de Nieuwe Wereld in Europese fictie.<sup>86</sup> De Nieuwe Wereld en de klassieke oudheid gingen in de praktijk al een tijd samen: de Amazonerivier heeft haar naam te danken aan zestiende-eeuwse Spaanse en Portugese ontdekkingsreizigers die verhalen hoorden van vrouwelijke krijgers, of zelf op groepen van deze vrouwen stuitten. Zij waren overtuigd dat dit de Amazones uit Griekse verhalen moesten zijn.<sup>87</sup> De verenmantel van Maria was niet afkomstig van deze inheemse groepen, maar was, door gedragen te worden als kostuum tijdens een maskerade, hoe dan ook al verwijderd van zijn originele context. Het stond nu enkel voor de inheemse bevolking van de Nieuwe Wereld.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Stephen Orgel, *Spectacular Performances: Essays on Theatre, Imagery, Books, and Selves in Early Modern England* (Manchester: Manchester University Press, 2011), 75; Margaret Franklin, “Boccaccio’s Amazons and Their Legacy in Renaissance Art: Confronting the Threat of Powerful Women,” *Woman’s Art Journal* 31(2010)1: 16, <http://www.jstor.org/stable/40605235> (geraadpleegd 14 juni 2024).

<sup>86</sup> Françoze, “Transatlantic Trajectory of a Red Feather Coat,” 193, 196.

<sup>87</sup> Nicolás Cuví, Anna Guiteras Mombiola en Zulema Lehm Ardaya, “Peoples of the Amazon and European Colonization (16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Centuries),” in *Amazon Assessment Report 2021* (United Nations Sustainable Development Solutions Network, 2021), 5-7; André Thevet, *The New Found World, or Antarctike* (London: H. Bynneman, 1568), 101-102; Niet iedereen geloofde dat dit dezelfde Amazones waren als de vrouwen uit de klassieke oudheid. Thevet benoemt dat hij dit meningsverschil erkende, maar zelf wel van mening was dat het om het mythische volk ging.

<sup>88</sup> Françoze, “Transatlantic Trajectory of a Red Feather Coat,” 196.



## 1.5 Conclusie

In dit hoofdstuk is het portret van Maria Henriëtte Stuart, geschilderd door Adriaen Hanneman, onder de loep genomen. Vanwege de algemene aard van het ‘exotische’ in het schilderij en de tweede helft van de zeventiende eeuw in het algemeen, is de herkomst van verschillende voorwerpen in het werk onderzocht. De tulband, van origine een mannelijk hoofddekseel, wordt hier door Maria toegeëigend, mogelijk als gevolg van een beeldtraditie van het algemene ‘oosten’ die eerder in de late zestiende en zeventiende eeuw werd gevormd door kunstenaars als Rembrandt, en deels in de vijftiende en zestiende eeuw door Albrecht Dürer. Struisvogelveren als die op Maria’s tulband waren meestal Noord-Afrikaans, vanwege het leefgebied van de vogels. Ongebruikelijk is het aantal veren op Maria’s tulband. Ottomaanse mannen decoreerden hun tulband met geen of één veer.

Door de benaming van ‘oriëntaalse’ parels en de betekenis van ‘oriëntaals’ die een Aziatisch of Zuid-Amerikaanse herkomst kan aanduiden, is het zoekgebied simpelweg te groot om te achterhalen waar Maria’s parels werkelijk vandaan kwamen. Wel is het een feit dat het juwelen waren die over het algemeen kostbaar waren. In dit geval zat de kostbaarheid niet in de parels zelf, maar eerder in de grote hoeveelheid en uniformiteit van de parels. Aan symboliek en achterliggende betekenissen ontbreekt de parel als object niet. Toch hebben de meeste van deze betekenissen geen betrekking op het portret van Hanneman en zijn ze waarschijnlijk louter als decoratie toegevoegd, om de schoonheid van Maria te benadrukken.

De verenmantel is het enige voorwerp waarvan de exacte herkomst bekend is. Na uit Nederlands-Brazilië te zijn teruggeroepen, bracht Johan Maurits in 1644 een groot aantal geschenken mee van de inheemse Brazilianen. De mantel kan volledig uit Brazilië zijn meegenomen, of in Europa gemaakt zijn van de veren. In elk geval zijn de veren van Zuid-Amerikaanse komaf, en worden ze door het dragen door Maria gescheiden van hun originele context. Maria draagt de mantel niet als spiritueel, heilig object, maar als decoratief kledingstuk, bedoeld om de internationale connecties van zowel haar als persoon als de Republiek te demonstreren.

De herkomst van de voorwerpen dienen als hulpmiddel om de context van het portret beter te begrijpen. Hoe beter een beeld geschetst kan worden van de functie van en betekenis achter de ‘exotische’ objecten in het portret, des te makkelijker het wordt om de relatie tussen ‘exotische’ kostumelementen en de afbeelding van de zwarte bediende te achterhalen. In het volgende hoofdstuk komt het beeldmotief van de zwarte bediende uitgebreid aan bod, wordt onderzocht hoe het in Nederland terecht is gekomen en hoe het verder is ontwikkeld in de zeventiende eeuw.

## Hoofdstuk 2 – Het beeldmotief van de zwarte bediende

In dit hoofdstuk zal dieper ingegaan worden op de rol van de zwarte bediende als menselijk accessoire, hoe deze rol ontstond en hoe die tot uiting kwam in Nederland. Engeland zal tot op zekere hoogte betrokken worden vanwege Maria's blijvende connectie met haar geboorteland en de banden die Nederlandse kunstenaars in deze periode hadden met het Engelse hof.

Het beeldmotief van de Europese hoofdgeportretteerde met een Afrikaanse bediende of knecht stamt uit de vroege zestiende eeuw, begon zich te verspreiden rond het begin van de zeventiende eeuw en stierf pas in de negentiende eeuw uit.<sup>89</sup> Er is dus sprake van meer dan drie eeuwen aan beeldmateriaal. Tegelijkertijd bestond er al een beeldmotief van adellijke personen die geportretteerd werden met witte bedienden.<sup>90</sup> Werken met zwarte bedienden maken deel uit van een algemene groep van bedienden in portretten, en werken met een bediende in 'exotisch' kostuum zijn weer een subset van (bijlage 3). Deze subset is niet van aanzienlijke grootte; een zoekopdracht bij RKDImages naar 'bediende' met trefwoordenfilter 'zwart (algemeen, ras en etniciteit)' en genrefilter 'portret' of 'onbepaald' geeft in totaal 110 resultaten, waarvan 78 zijn vervaardigd tussen 1640 en 1700. Wanneer kopieën en niet-relevante resultaten niet worden meegenomen zijn dit er nog 55.<sup>91</sup> Vanwege de afwezigheid van een universeel 'exotisch' kostuum is het lastig om te bepalen hoeveel van deze 55 werken een bediende in of met 'exotische' kostumelementen bevatten, mede omdat van een deel van de resultaten alleen zwartwit foto's of scans zijn overgebleven van soms slechte resolutie. Hoe dan ook laat de zoekopdracht zien dat de subset van 'zwarte bediende in of met exotische (kostuum)elementen' met minder dan circa vijftig resultaten geen grote is binnen de Nederlandse portretkunst.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Bindman Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 1, 107.

<sup>90</sup> Voor meer hierover, zie Diane Wolfthal, "Foregrounding the Background: Images of Dutch and Flemish Household Servants," in *Woman and Gender in the Early Modern Low Countries*, red. Sarah Joan Moran en Amanda Pipkin (Leiden: Brill, 2019).

<sup>91</sup> Deze zoekopdracht is gedaan op 3 mei 2024. Het RKD is aan het begin van 2024 overgestapt op een nieuw zoekstelsel dat nog geüpdatet wordt. Hierdoor kunnen resultaten verschillen op een later moment. 1640, en niet 1650, wordt hier aangehouden als vroegste datum vanwege de brede schatting van vervaardigingsdata van sommige werken. Werken die zeker vóór 1650 zijn gemaakt, worden niet meegenomen. Onder "niet-relevante" resultaten vallen portretten van personen zonder Nederland als geboorte- of woonplaats en twee portretten van Jaspas Beckx of Albert Eckhout van Congolese mannen die mogelijk bedienden waren van de Congolese afgezant Dom Miguel de Castro. Omdat zij als individu geportretteerd zijn zonder een Europees persoon op hetzelfde doek, vallen zij buiten de subset.

<sup>92</sup> Het totale aantal portretten dat in de zeventiende eeuw in Nederland geproduceerd werd, schatten Marten Jan Bok en Gary Schwartz in 1991 tussen de 750.000 en 1.1 miljoen; Marten Jan Bok en Gary Schwartz, "Schilderen in opdracht in Holland in de 17<sup>e</sup> eeuw," *Holland: Regionaal-Historisch Tijdschrift* 23(1991)4/5: 192.

Binnen de 55 werken is die van Maria Henriëtte Stuart op meerdere vlakken representatief voor de groep: zoals in meer werken staat de bediende aan de zijde van de hoofdgeportretteerde; de bediende is in interactie met de hoofdgeportretteerde, veelal door een sieraad om of af te doen of een schaal te presenteren; de bediende kijkt op naar de hoofdgeportretteerde, compositioneel vergemakkelijkt door de bediende kleiner te maken. Wat het werk scheidt van de rest van de groep is Maria's kostuum. In vrijwel alle portretten dragen de zowel hoofdgeportretteerde als de bediende Europese kleding, of draagt de bediende een 'exotisch' kostuum. Dit portret laat een zeldzame, derde optie zien van de hoofdgeportretteerde in 'exotisch' kostuum. De bediende draagt een goudgeel gekleurd pak en verstoort de visuele harmonie van het werk hiermee niet, maar valt qua accessoires en attributen in het niet bij de hoofdgeportretteerde.

Er zijn, voor zover bekend, geen andere portretten van Maria met een zwarte bediende aan haar zijde – sterker nog, er bestaat een portret van Hanneman van Maria in hetzelfde kostuum, zonder bediende (afb. 4). Omdat er destijds geen ander portret is gemaakt met bediende, maar hij pas na haar overlijden aan een schilderij is toegevoegd, is de kans groot dat de jongen in Maria's postume portret fictief is. Dit komt overeen met de trend uit de tweede helft van de zeventiende eeuw, waarin men zich liet portretteren met een bediende die ze in de werkelijkheid niet bezaten.<sup>93</sup>

In het vorige hoofdstuk kwam al naar voren dat de jongen in feite het grootste 'accessoire' van Maria in het werk was. Vanwege Maria's afkomst kan de afbeelding van de zwarte bediende bekeken worden vanuit Nederlands en Engels oogpunt. Enkele van de bekendste hofschilders in Engeland in de zeventiende eeuw kwamen uit Nederland en deze schilders keerden op den duur vaak terug naar hun geboorteland. Als gevolg is er een deels, maar zeker niet volledig, gedeelde beeldtraditie, waar Maria en de jongen in Hannemans portret deel van uitmaken. Enkele kenmerken van het beeldmotief van de zwarte bediende die in het portret voorkomen, zijn: de bediende kon echt of fictief zijn; er was veelal fysiek contact tussen meester en bediende; de bediende is kind of jongvolwassene; de bediende is vrijwel exclusief symbool voor rijkdom of koloniale connecties; licht-donker contrast geleverd door tegenovergestelde huidskleuren; en dominantie van de meester of onderdanigheid van de bediende. In dit hoofdstuk zal de achtergrond gegeven worden over de

---

<sup>93</sup> Er waren wel degelijk zwarte personen aanwezig aan het hof in Den Haag. Buvelot wijst naar een bron uit 1668 die een 'Jan Dam de Moor' noemt. Of deze personen er al waren toen Maria nog in leven was, is niet zeker; Buvelot, "Een bijzonder portret van Maria Stuart," 377.

geschiedenis van het beeldmotief en hoe het naar Nederland is gekomen, en de kenmerken uitgelegd aan de hand van het portret.

## 2.1 De zwarte bediende, van Italië naar Nederland

Het beeldmotief van de zwarte bediende en witte meester in één portret is niet afkomstig uit Nederland. Het zuiden van Europa kende vanaf de vijftiende eeuw al zwarte tot slaaf gemaakten, voornamelijk Venetië.<sup>94</sup> De zestiende-eeuwse Venetiaanse kunstenaar Titiaan wordt met de voltooiing van zijn portret van Laura Dianti door David Bindman aangewezen als de uitvinder van het beeldmotief (afb. 11).<sup>95</sup> Dianti beslaat met een helderblauwe jurk met geel detail het grootste deel van het doek. Haar linkerhand legt ze op de rechterschouder van een zwart kind dat in lengte ongeveer tot haar taille komt. Het kind – het is nog altijd onduidelijk of het een jongen of meisje betreft – draagt een veelkleurig pak en kijkt op naar Dianti. Het kind draagt in het ene zichtbare oor twee oorbellen met een parel, Dianti draagt er in haar oor één. Door de fysieke interactie, kijkrichting van het kind en de vergelijkbare sieraden zijn de twee figuren op het doek onlosmakelijk met elkaar verbonden. Het gebaar van Dianti wijst volgens Bindman daarnaast op het gemak waarmee ze omgaat met een bediende, die waarschijnlijk altijd aan haar zijde was.<sup>96</sup> Dit beeld zou het voorbeeld worden voor het beeldmotief van de zwarte bediende ongeveer een eeuw later, wanneer een jonge Anthony van Dyck Italiaanse composities en motieven in zijn schetsboek vastlegde om later in zijn werken te gebruiken.<sup>97</sup>

In de zeventiende eeuw kwam de zwarte bediende voor het eerst in het Engelse hof voor in een portret van koningin Anna van Denemarken, geschilderd door Paul van Somer (afb. 12). Van Somers opvolger, Anthony van Dyck, zou later dit beeldtype cementeren. Van Dyck was kort aanwezig aan het Engelse hof in 1620-21, waarna hij vrij abrupt vertrok naar Italië. Hier zou hij bijna een decennium verblijven voor hij naar het noorden terugkeerde. Zijn exacte reden van vertrek is niet bekend, maar Van Dyck was vanaf jonge leeftijd al groot bewonderaar van Titiaan. Het was in deze periode dat Van Dyck zijn ideeën en opvattingen over portretkunst vormde, die hij later meenam naar Engeland.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> Neederveen Pieterse, *Wit over zwart*, 95; Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 2, 222.

<sup>95</sup> Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 1, 107.

<sup>96</sup> Bindman, "From Courtly to Commercial Societies," 71.

<sup>97</sup> Walter A. Liedtke, "Anthony van Dyck," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 42(1984-1985)3: 23.

<sup>98</sup> Walter A. Liedtke, "Anthony van Dyck," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 42(1984-1985)3: 20, 23.

In zijn eerste jaren in Italië schilderde Van Dyck zijn eerste twee portretten met zwarte bedienden. Bernadette van Haute wijst op de humoristische manier waarop de kunstenaar de zwarte man inzet in het portret van George Gage, een in Italië gevestigd Engels diplomaat (afb. 13).<sup>99</sup> Gage imiteert in zijn pose het klassieke beeld dat de zwarte bediende in de achtergrond in zijn armen draagt, waarmee Van Dyck op een speelse wijze wil tonen dat de Engelsman wat Italiaanse manieren had opgepikt. Slavernij was een alledaags feit in Italiaanse regio's, dus het gebruik van een tot slaaf gemaakte bediende was een manier van Van Dyck om het werk plaatsgebonden te maken. Ook versterkte dit het beeld van de diplomaat als handelsman. In dit vroege werk was de functie van de zwarte bediende al de hoge positie en invloed van de hoofdgeportretteerde bevestigen, maar hier heeft hij ook een narratieve functie die in latere periodes grotendeels verdwenen is.<sup>100</sup>

In Engeland, waar Van Dyck in 1632 op uitnodiging van Karel I naar terugkeerde, zette hij meerdere beeldtradities op gang. Hij introduceerde het motief van de zwarte bediende of knecht, evenals een nieuw type 'exotisch' kostuum dat berustte op het algemene fantasievolle.<sup>101</sup>

Pas in de jaren 1650, een decennium na het sterven van Anthony van Dyck, verschenen er portretten met één of meerdere personen met een zwarte bediende. Enkele vroegere exemplaren, in het bijzonder de familiegroep van Willem Duyster uit circa 1631 en de familiegroep van Frans Hals uit 1645-1648, zijn meer ambigu in de afbeelding van de zwarte persoon (afb. 14 en 15). Hiermee wordt bedoeld dat de zwarte personen – in beide gevallen jongemannen – niet letterlijk opkijken naar een persoon in het schilderij, een voorwerp aanbieden, of op een andere manier expliciet geportretteerd worden op een manier die onderdanigheid suggereert. Beide personen hebben ook een centrale positie in de compositie, iets dat zwarte bedienden bijna nooit gegeven wordt in latere werken.

De opkomst van de zwarte bediende als beeldmotief in de tweede helft van de zeventiende eeuw is waarschijnlijk een gevolg van meerdere factoren: de terugkomst naar en opkomst in Nederland van de navolgers en collega's van Van Dyck, waaronder Adriaen Hanneman, Daniël Mijtens I en zijn latere leerling Jan Mijtens, en de groeiende rol van Nederland in de Trans-Atlantische slavenhandel.

---

<sup>99</sup> Bernadette van Haute, "Anthony Van Dyck and the trope of the black attendant," *Acta Academia* 48(2016)2: 45, DOI: <https://doi.org/10.18820/24150479/aa48i2.1> (geraadpleegd 5 mei 2024), 34-35.

<sup>100</sup> Van Haute, "The trope of the black attendant," 44.

<sup>101</sup> Van Haute, "The trope of the black attendant," 19-20; Gordenker, "The Rhetoric of Dress," 93

De terugkeer van Nederlandse schilders vanuit Engeland was hoofdzakelijk een gevolg van de onstabiele politieke situatie in Engeland in de jaren 1640.<sup>102</sup> Veel leden van de Engelse adel vluchtten destijds naar Nederland, waar ze zich in ballingschap lieten portretteren door schilders die werkten in de stijl die zij in hun thuisland gewend waren.<sup>103</sup> De Nederlandse portretkunst, die op dit punt nog werd gekarakteriseerd door donkere soberheid, zou vanaf dit punt langzaamaan een stijl met meer kleur en dynamiek adopteren, die Haagse hofschilders in het atelier van wijlen Anthony van Dyck hadden opgepikt. Waar de Nederlandse geportretteerden eerst rechtop zaten of stonden en volledig naar de waarheid werden weergegeven, creëerden Van Dyck en zijn volgers een fantasievolle, minder statische sfeer door inspiratie te nemen van historiestukken en de tijdloze, geografisch onnauwkeurige kostuums die hier gebruikt werden.<sup>104</sup> Dit kwam overeen met het bestaande *portrait historié*, maar nu werden de allegorieën en personificaties achterwege gelaten ten behoeve van een algemeen aantrekkelijk visueel geheel.<sup>105</sup>

Gelijktijdig met dit begin van de invloeden van Van Dyck aan het Haagse hof, bouwde Johan Maurits aan de weg van een Nederlandse kolonie in Brazilië. Het was ten tijde van zijn gouverneurschap –tussen 1636 en 1644 – dat de WIC voor het eerst een prominente rol aannam in de Trans-Atlantische slavenhandel. De tot slaaf gemaakte Afrikanen, meestal verscheept vanuit hedendaags Ghana en Angola, werden aan het werk gezet op de suikerplantages in Nederlands Brazilië.<sup>106</sup> De bewindvoerders en andere hooggeplaatste personen die direct te maken hadden met de slaafgemaakten, namen hun bediende soms mee naar Nederland.<sup>107</sup> De eigenaren en hun families waren gewend aan de aanwezigheid van zwarte bedienden in hun huishoudens en vonden het niet meer dan normaal dat deze bedienden hun eigenaren zouden vergezellen wanneer zij naar Nederland reisden.<sup>108</sup> Behalve het gemak van een bekende page of knecht wanneer men ver van huis was, was het ook een kwestie van status. De slavenhandel was een onderneming waar veel partijen bij betrokken

---

<sup>102</sup> Toynbee, “Adriaen Hanneman and the English Court,” 74.

<sup>103</sup> Bredius en Moes, “Adriaen Hanneman,” 206; Ter Kuile, *Adriaen Hanneman*, 23.

<sup>104</sup> Alison McNeil Kettering, “Gentlemen in Satin: Masculine Ideals in Later Seventeenth-Century Dutch Portraiture,” *Art Journal* 56(1997)2: 43, DOI: <https://doi.org/10.2307/777677> (geraadpleegd 12 mei 2024).

<sup>105</sup> Gordenker, “The Rhetoric of Dress,” 89.

<sup>106</sup> Claudia Schnurmann, “‘Wherever profit leads us, to every sea and shore...’: the VOC, the WIC, and Dutch methods of globalization in the seventeenth century,” *Renaissance Studies* 17(2003)3: 488, <https://www.jstor.org/stable/24413463> (geraadpleegd 12 mei 2024); Kuiper, “Colonial power and global gifts,” 412.

<sup>107</sup> Dit gebeurde later in de zeventiende eeuw ook met plantage-eigenaren in Suriname, dat vanaf 1667 in Nederlandse handen was.

<sup>108</sup> Karwan Fatah-Black en Matthias van Rossum, “Slavery in a “Slave Free Enclave”? Historical Links between the Dutch Republic, Empire and Slavery, 1580s-1860s,” *Werkstatt Geschichte* 66/67(2015): 63.

waren en waar veel geld in omging. Wie een zwarte bediende bezat, was hoogstwaarschijnlijk eigenaar van een plantage in de koloniën, of iemand die een tot slaaf gemaakte bediende cadeau had gekregen van een goede vriend uit deze gebieden.<sup>109</sup> Het was niet mogelijk zomaar een persoon te kopen in Nederland; in de Republiek was slavernij bij wet verboden en was iedereen vrij.<sup>110</sup> In Nederlandse koloniale gebieden golden deze wetten niet. Het juridische probleem dat ontstond wanneer men tot slaaf gemaakte personen mee naar de Republiek bracht, werd opgelost door het Romeins recht toe te passen: wetten die de Romeinen hebben opgezet naar het ‘natuurlijk’ recht, of regels die vanzelfsprekend zouden zijn voor de mens.<sup>111</sup> Gustaaf van Nifterik legt uit hoe het Romeins recht werd gebruikt om slavernij te rechtvaardigen in Nederland, verklarend dat het al honderden jaren door heel Europa werd bestudeerd en toegepast. Ook zeventiende-eeuwse Nederlandse juristen waren bekend met het Romeins recht, waarin slavernij als een algemeen feit van de samenleving werd gepresenteerd. Voortbordurend op dit concept werd gesteld dat Christenen heidenen tot slaaf mochten maken, omdat het tegenovergestelde ook gebeurde. ‘Barbaren’ en ‘Turken’ worden expliciet genoemd.<sup>112</sup>

## 2.2 Een waardevolle fantasie

Eén van de meest gewilde ‘objecten’ voor in een portret was in de tweede helft van de zeventiende eeuw de zwarte bediende – zo gewild, dat men zich zelfs zonder problemen kon laten portretteren met een fictionele zwarte bediende. Dit verlangen naar het geportretteerd worden met ‘exotische’ objecten of mensen kwam voort uit de functie van het portret als vereeuwiging van de persoon en diens rijkdom en prestaties.<sup>113</sup> Zeldzame of ‘exotische’

---

<sup>109</sup> Fatah-Black en Van Rossum, “Slavery in a “Slave Free Enclave,”” 63; De uitzondering hierop waren de Sefardische handelaren die in de vroege zeventiende eeuw naar Nederland waren gekomen, soms met een Afrikaanse bediende al in bezit. Dit waren nog steeds families of personen met enig vermogen, maar niet altijd plantage-eigenaren. Zie Gert Oostindie en Emy Maduro, *In het land van de overheerser: II: Antillianen en Surinamers in Nederland, 1634/1667-1954* (Dordrecht: Foris Publications, 1986), 142-143.

<sup>110</sup> Arthur Weststeijn, “Slavernij van overheidswege: de Staten-Generaal tussen 1581 en 1796,” in *Staat & slavernij: het Nederlandse koloniale slavernij-verleden en zijn doorwerkingen*, red. Rose Mary Allen, Esther Captain en Matthias van Rossum (Amsterdam: Athenaeum-Polak & van Gennep, 2023), 333; Oostindie en Maduro, *In het land van de overheerser*, 141; Vrijlating van een groep slaafgemaakten in Middelburg in 1596 berustte op hun “natuerlicke lyberteyt”.

<sup>111</sup> Fatah-Black en Van Rossum, “Slavery in a “Slave Free Enclave,”” 62-64.

<sup>112</sup> Gustaaf van Nifterik, “Arguments related to slavery in seventeenth century Dutch legal theory,” *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis* 89(2021): 163-164, 166-167, DOI: 10.1163/15718190-12340005 (geraadpleegd 10 augustus 2024); voor meer over vorming van wetten rondom slavernij in vroegmodern Europa, zie Raffaella Sarti, “Slaves, Servants and other Dependent People: Early Modern Classifications and Western Europe’s Self-Representation,” in *Labour Laws in Preindustrial Europe. The Coercion and Regulation of Wage Labour, c.1350-1850*, red. Jane Whittle en Thijs Lambrecht (Martlesham: Boydell & Brewer, Boydell Press, 2023).

<sup>113</sup> Eugenie Boer, “Een moortje als versiering: de zwarte page in de Nederlandse schilderkunst,” *Spiegel Historiae* 38(2003)7/8: 299.

objecten symboliseerden bereik buiten Europa, bijvoorbeeld door een carrière op zee of als succesvol handelaar.

Wanneer de verschuiving van portrettering met een werkelijke naar fictieve zwarte bediende plaatsvond, is niet geheel te achterhalen, deels omdat bevolkingsregisters uit de zeventiende en achttiende eeuw niet altijd huidskleur of afkomst vermeldden en het aantal personen in Nederland met Afrikaanse afkomst als gevolg überhaupt niet duidelijk is.<sup>114</sup> David Bindman en Beth Fowkes Tobin benoemen beide wel dat in de achttiende eeuw de zwarte bediende al vaker enkel als symbool voorkomt, niet als ‘echt’ persoon.<sup>115</sup> De verschuiving zal waarschijnlijk in de tweede helft of laatste kwart van de zeventiende eeuw hebben plaatsgevonden, toen het beeldmotief sterk in populariteit groeide in Nederland.<sup>116</sup> Dit valt ongeveer samen met de aristocratisering van de regentenklasse in de Republiek, die zich in deze periode begon te spiegelen aan de adel.<sup>117</sup> In Engeland, vanuit waar het beeldmotief naar Nederland is gekomen, werd een zwarte bediende of knecht in de vroege zeventiende eeuw al geassocieerd met de adel, maar ook hier groeide de populariteit van het motief pas na 1660.<sup>118</sup>

Bindman beschrijft de voorstellingen in de portretten als werelden van spektakel en fantasie, vanwege de afwezigheid van verwijzingen naar slavernij die voor het Europese publiek als minder dan aangenaam konden worden beschouwd.<sup>119</sup> Dit uitte zich onder andere in het afbeelden van zwarte bedienden als onderdanig en opkijkend naar hun meester. Maar zestiende- en zeventiende-eeuwse literatuur toont dat juist beestachtigheid één van de eigenschappen was die men in Nederland associeerde met zwarte personen, niet gehoorzaamheid. In de latere zeventiende- en achttiende eeuw werden onbetrouwbaarheid en luiheid ook toegeschreven aan zwarte personen, maar het is niet ondenkbaar dat deze

---

<sup>114</sup> Mark Ponte, “‘Al de swarten die hier ter stede comen’. Een Afro-Atlantische gemeenschap in zeventiende-eeuws Amsterdam,” *TSEG - The Low Countries Journal of Social and Economic History*, 15(2018)4, 41, DOI: <https://doi.org/10.18352/tseg.995> (geraadpleegd 15 augustus 2024); Blakely, *Blacks in the Dutch World*, 230.

<sup>115</sup> Beth Fowkes Tobin, *Picturing imperial power: colonial subjects in eighteenth-century British painting* (Durham: Duke University Press, 1999), 27-29; Bindman, “From Courtly to Commercial Societies,” 74.

<sup>116</sup> Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 2, 230.

<sup>117</sup> Dit komt deels doordat adellijke families Nederland waren ontvlucht tijdens de Tachtigjarige Oorlog. Hun bezittingen werden verdeeld over, onder andere, de steden en de gegoede burgerij; Rob van der Laarse, “Burgers op het kasteel. Elitedistinctie en representatie onder Hollandse heren buiten de ridderstand in de zeventiende en achttiende eeuw,” *Virtus. Tijdschrift van Adelsgeschiedenis/Journal of Nobility Studies* 29(2022): 35, DOI: <https://doi.org/10.21827/virtus.29.34-64> (geraadpleegd 16 mei 2024).

<sup>118</sup> Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 1, 253; In 1660 besteeg Karel II de troon. Voorafgaand aan zijn regeringsperiode was Engeland voor korte tijd een republiek, onder leiding van Oliver Cromwell, die Karel I iets meer dan tien jaar eerder had geëxecuteerd. Het inzetten van beeldmotieven die eerdere koninklijke en adellijke leden gebruikten was een manier van Karel II en zijn hof om te signaleren dat hun adellijke waarden zouden voortleven, ondanks het recente verleden.

<sup>119</sup> Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 1, 240.



aannames in het midden van de zeventiende eeuw al bestonden.<sup>120</sup> Voorstellingen met voorbeeldige, onderdanige zwarte bedienden lijken eerder het ideaalbeeld te demonstrenen, in plaats van de werkelijke aannames die men in Europa had over zwarte personen.<sup>121</sup>

### 2.3 Exotisme

Deze gewenste realiteit komt voort uit zeventiende-eeuwse bestaande opvattingen over Afrikanen en zwarte personen in het algemeen. Dienne Hondius deelt deze op in vier hoofdcategorieën: bevoogding of infantilisering; exotisme; uitsluiting; en exceptionalisme.<sup>122</sup> Het beeldtype van de zwarte bediende bevindt zich vooral in de categorieën infantilisering en exotisme. In het portret van Hanneman is exotisme zichtbaar in de hele voorstelling, zoals deze is besproken in het vorige hoofdstuk. Opvallend is dat juist Maria in ‘exotisch’ kostuum wordt neergezet en de kleding van de bediende in vergelijking vrij simpel is. In de zeventiende eeuw werd de zwarte bediende al geassocieerd met luxe en rijkdom verkregen in verre landen, maar pas in de late zeventiende en vroege achttiende eeuw begonnen kunstenaars hem met enige regelmaat af te beelden in ‘exotische’ kostuumelementen als tulbanden. Het was al wel gebruikelijk zwarte bedienden af te beelden met stoffen als Indiase sifs of Perzisch zijde om hun uitheemse afkomst aan te duiden.<sup>123</sup> Swan noemt deze ‘exotische’ elementen *ornamental punctuation* in relatie tot tronies. De term is ook toepasselijk voor andere typen portretten omdat niet het gehele kostuum uit deze ‘exotische’ kostuumelementen bestaan.<sup>124</sup> De jongen in het portret van Hanneman draagt geen nadrukkelijk uitheems kostuum; zijn pak is mogelijk van Perzisch zijde, een stofsoort dat evengoed gedragen werd door de adel en de rijke burgerij. De snit is ook vrij conform aan de Nederlandse mode.<sup>125</sup> De *ornamental punctuation* in dit geval is zijn oorbel.

Ondanks het gebrek aan exotische kostuumelementen van de bediende, is het exotisme in zijn afbeelding nog steeds aanwezig. Het schilderij van Hanneman zit zo vol met

---

<sup>120</sup> M. Otte, “‘Somtijds een moor’”. De neger als bijfiguur op Nederlandse portretten 17de en 18de eeuw,” *Kunstlicht* 8(1987)22: 8.

<sup>121</sup> Fowkes Tobin beschrijft een ontwikkeling in de Engelse afbeelding van de zwarte bediende van ordeverstoring of rebels naar gehoorzaam en aanwezig in de huiselijke sfeer. Deze verschuiving naar de gehoorzame bediende vindt echter pas plaats in de achttiende eeuw.

<sup>122</sup> Dienne Hondius, *Blackness in Western Europe: racial patterns of paternalism and exclusion* (New Brunswick: Transaction Publishers, 2014), 3-4.

<sup>123</sup> Dit kon als kostuum- of ander element in het werk. In bijlage 2, afb. 2.2 is het aanwezig in de hoofddoek van de bediende en het Perzische kleed op de tafel.

<sup>124</sup> Swan, “Lost in Translation,” 110.

<sup>125</sup> In een portret van Jan Mijtens uit 1665 is een zwarte bediende afgebeeld in een kostuum dat redelijk overeenkomt met dat van de jongen uit het Hanneman portret, zie bijlage 2, afb. 1.4. In dit portret draagt het andere kind, Hendrik van Nassau-Zuylenstein, een vergelijkbaar kostuum, slechts in andere kleuren. Dit toont dat het kostuum niet gereserveerd was voor bedienden.

verwijzingen naar ‘exotische’ rijkdommen, dat het dubieus wordt het nog *ornamental* ‘*punctuation*’ te noemen. Desalniettemin valt de afbeelding van de jongen onder deze noemer. Zijn aanwezigheid draagt, net als de meerderheid van zwarte bedienden in de zeventiende eeuw, bij aan de ‘exotische’ sfeer van het portret – het is de voornaamste reden waarom hij in de eerste plaats aan het portret is toegevoegd.

#### 2.4 Infantilisme en dienstbaarheid

Veel van de kenmerken van het beeldtype van de zwarte bediende die aan het begin van dit hoofdstuk genoemd zijn, zijn geworteld in infantilisme. Hondius beschrijft dit als Europeanen die volwassen personen van kleur als kinderen beschouwen en hen navenant behandelen. Een belangrijk aspect van infantilisme is dat het als barmhartig wordt gezien door de Europeanen.<sup>126</sup> Het prototype van het beeldtype, het portret van Titiaan, beeldt een jong kind af met de Italiaanse Dianti. Van Dyck schilderde zowel volwassenen als kinderen of jongvolwassenen als zwarte bedienden, zijn navolgers beeldden daarentegen vrijwel nooit meer volwassen zwarte personen af in deze rol.<sup>127</sup> Dit was geen weerspiegeling van de werkelijkheid, waar bedienden vaker volwassenen waren en zelfs betaald konden krijgen voor hun werk.<sup>128</sup>

Het portret van Hanneman valt ergens tussen een volwassen zwarte man en een ‘knuffelmoor’ in, zoals Elmer Kolfin een jong, tot slaaf gemaakt kind noemt die toegang had tot de privéruimtes van dames. De gelaatstreken van de ‘knuffelmoor’ zijn kinderlijk en hij werd meer als huisdier dan persoon gezien.<sup>129</sup> De jongen in Hannemans portret is geen jong kind meer, maar ook geen volwassene, anders zou hij vanwege decorum waarschijnlijk niet in een portret afgebeeld worden met Maria. Zwarte bedienden van jongvolwassen leeftijd werden doorgaans vaker met mannen of families geportretteerd, mogelijk om de zedelijkheid van de dame niet in twijfel te trekken.<sup>130</sup> Gevallen waar een zwarte bediende als

---

<sup>126</sup> Hondius, *Blackness in Western Europe*, 4.

<sup>127</sup> Van Haute beargumenteert dat de toename van de afbeelding van zwarte bedienden als kinderen voortkwam uit een behoefte aan een formule. Van Dyck gebruikte de zwarte bediende als narratief hulpmiddel in zijn historiestukken, maar vanwege de relatief kleine groep zwarte personen in Europa bleven zijn toespelingen onbegrepen of werden ze simpelweg niet gewaardeerd. Een weinig veranderend beeldtype zorgde ervoor dat het bedoelde publiek wel de gewenste reactie had; Van Haute, “The trope of the black attendant,” 43-44.

<sup>128</sup> Marieke de Winkel, “Ambition and Apparel,” in *Class distinctions: Dutch painting in the age of Rembrandt and Vermeer*, red. Ronni Baer (Boston: MFA Publications, 2015), 70-72.

<sup>129</sup> Elmer Kolfin e.a., *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas* (Amsterdam: De Nieuwe Kerk; Zwolle: Waanders, 2008), 83-84.

<sup>130</sup> Bindman noemt het portret van Lady Charlotte Fitzroy (bijlage 2, afb. 3.8) een vermeldenswaardig geval vanwege de manier waarmee de jonge Charlotte geportretteerd staat met een Zuid-Aziatische of Afrikaanse bediende van dezelfde leeftijd. Hun vergelijkbare leeftijd en manier van afbeelden suggereert volgens Bindman

jongvolwassene afgebeeld staat met een dame komen vaker voor in de vroege periode van het beeldmotief in de zeventiende eeuw, vòòr 1680.<sup>131</sup> In deze periode werd het motief vermoedelijk nog niet zo consistent toegepast als in de achttiende eeuw, waar de vraag naar jongere zwarte of Afrikaanse kinderen toenam in de welvarende klasse.<sup>132</sup> Zolang de hiërarchie in het schilderij in stand bleef, was het geen aanslag op de reputatie van de geportretteerde dame.

Infantilisme in het beeldmotief van de zwarte bediende kwam onder andere naar voren in het fysieke contact tussen de geportretteerden. Deze wijze van interactie was tevens een bevestiging van de dominante figuur, omdat diegene de interactie initieerde. In het portret van Hanneman is het Maria die haar arm uitsteekt voor de bediende. Dit type interactie wijst meer op onderdanigheid en dienstbaarheid dan infantilisme. Een type dat infantilisering meer suggereert, is de hand van de hoofdgeportretteerde op de schouder of het hoofd van de bediende, zoals in het portret van Titiaan. Verschillende auteurs, waaronder Nederveen Pieterse, wijzen op de overeenkomsten in afbeelding tussen zwarte bedienden en huisdieren. Beide werden op vergelijkbare wijze neergezet: als accessoire van de hoofdgeportretteerde, opkijkend naar zijn meester.<sup>133</sup> Dit type interactie tussen meester en bediende komt echter weinig voor in de selectie van Nederlandse portretkunst die is geraadpleegd voor dit onderzoek en komt vaker voor in Engeland.

In de Nederlandse portretkunst is de zwarte bediende vaak afgebeeld met een schaal. De voorwerpen op de schaal kunnen verschillen, maar fruit of bloemen zijn het meest voorkomend. Hierin bevat het portret een klein stilleven. De combinatie van zwarte bediende en schaal met fruit of bloemen berust op de ‘exotische’ afkomst van beide.<sup>134</sup> De kleine stillevens in een portret volgen het principe van het rareitienkabinet, waarin ‘exotische’ objecten op een gelaagde manier worden gepresenteerd om het effect van elk te versterken – zeer ongewone of zeldzame objecten werden niet bij elkaar gezet, omdat de bijzonderheid van

---

gevoelens niet behorend tot kinderen van hun leeftijd, evenals de verschillen in hun status; Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 1, 262.

<sup>131</sup> Deze afbakening is gebaseerd op de werkzame periode van de generatie na Anthony van Dyck (met als bron de lijst van zijn leerlingen en navolgers op RKDartists), met 1680 als grove einddatum vanwege het sterven van Peter Lely, de voornaamste portrettist aan het hof van Karel II en hiermee opvolger van Van Dyck als hofschilder van Karel I. Zoals eerder genoemd groeide de populariteit van het beeldtype van de zwarte bediende onder koning Karel II; Mary Bryan H. Curd, *Flemish and Dutch Artists in Early Modern England: Collaboration and Competition, 1460-1680* (Farnham: Ashgate, 2010), 99, 102.

<sup>132</sup> Nederveen Pieterse, *Wit over zwart*, 127.

<sup>133</sup> Nederveen Pieterse, *Wit over zwart*, 125-126.

<sup>134</sup> Gina Wouters, *Exploitable Commodities: The Representation of Blacks in Netherlandish Still-Life Paintings, 1640-1720* (RMA Thesis Universiteit van Amsterdam, 2005), 91.

beide voorwerpen op die manier zou afnemen.<sup>135</sup> Als dit principe op het portret van Hanneman wordt toegepast, dient de bediende als ‘tussenstap’ in zeldzaamheid tussen de parels achter zijn rug en in zijn handen, en het meest ‘exotische’ en buitengewone object in het werk: Maria zelf. Het schilderij als rariteitenkabinet wordt in het volgende hoofdstuk uitgebreider behandeld.

Voor nu kan worden gesteld dat de jonge leeftijd, opkijkende blik en handeling van de bediende in het portret van Hanneman allemaal vrij gangbaar zijn voor de afbeelding van zwarte bedienden in deze periode.

## 2.5 Contrast

Het laatste kenmerk dat in dit hoofdstuk behandeld zal worden is contrast. Contrast kon worden geleverd op verschillende manieren: het verschil in huidskleur tussen hoofdgeportretteerde en bediende; grootte van geportretteerde figuren; sekse; en status.

Peter Erickson benoemt dat de aanwezigheid van een zwarte bediende in een portret inherent tegenstrijdig is: de functie van een portret is om te tentoonstellen en te onderscheiden, terwijl de functie van een bediende is om, als het ware, onzichtbaar te blijven. Erickson noemt dit een ‘gezien, maar niet gehoord’ type onderdanigheid die verwacht wordt van een bediende of knecht.<sup>136</sup> Deze tegenstrijdigheid vertaalt zich naar enige spanning in een compositie, waarbij de bediende wordt overschaduwed door de hoofdgeportretteerde, maar tegelijkertijd extreem zichtbaar is vanwege zijn uiterlijk, dat zo afwijkend is van de andere geportretteerde(n).

De visuele interesse die gewekt wordt door meerdere contrasten in één schilderij te verwerken, is een truc die in de zeventiende eeuw beschreven werd door Samuel van Hoogstraten in zijn *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*. Hier schrijft hij over aspecten waar een kunstenaar op dient te letten in zijn bijwerk om zijn werken aantrekkelijker te maken voor de toeschouwer. Eén van deze aspecten is verscheidenheid of contrast. Enkele tegenstellingen worden genoemd, waaronder “een Moor bij een maegdekens” om een compositie interessanter te maken.<sup>137</sup> Hanneman schilderde het postume portret van Maria meer dan tien jaar voor Van Hoogstraten erover schreef in zijn *Inleyding*, maar het zal

---

<sup>135</sup> Mason, “From Presentation to Representation,” 11.

<sup>136</sup> Erickson, “Invisibility Speaks,” 24.

<sup>137</sup> Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst anders de zichtbaere werelt: verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen: ten hoogsten noodzakelijk, tot onderwijs, voor alle die deeze edele, vrye, en hooge konst oeffenen, of met yver zoeken te leeren, of anders eenigzins beminnen*, herdruk (Doornspijk: Davaco, 1969), 141.

ongetwijfeld een bekende techniek geweest zijn om extra contrast toe te voegen in een werk.<sup>138</sup>

Het was zeer zeldzaam dat een zwarte man werd toegestaan een adellijke, witte vrouw aan te raken. Dit is behalve een verhouding tussen huidskleuren ook een verhouding tussen de seksen. Een analyse van Beth Fowkes Tobin over een achttiende-eeuws Brits schilderij is evengoed relevant voor de werken van Hanneman en Mijntens. In deze analyse legt ze uit hoe de machtsverhoudingen die van kracht zijn in de Britse – en in dit geval, Nederlandse – samenleving de ‘natuurlijke’ verhoudingen opheffen. De man-vrouw verhouding die gewoonlijk zou dicteren dat de mannelijke figuur dominant is in een portret, is niet langer geldig door de lichte huidskleur, status en fysieke grootte van de geportretteerde vrouwen in de portretten.<sup>139</sup> In het portret van Hanneman wordt er een extra laag toegevoegd door Maria’s status als Prinses van Oranje-Nassau. Zij domineert over de zwarte bediende in het portret, net zoals de Nederlandse Republiek domineerde in haar koloniën, gerepresenteerd door de zwarte jongeman.

De rol die de zwarte bediende inneemt als luister of accessoire van Maria wordt benadrukt door de kijkrichting. De verhouding tussen de geportretteerden en de toeschouwer worden duidelijk door de ogen te volgen. De bediende kijkt vrijwel nooit de toeschouwer aan, maar is altijd bezig met zijn meester. De hoofdgeportretteerde maakt juist wel oogcontact met de toeschouwer. Er is één figuur dat door twee van de drie personen in deze verhouding wordt bekeken, en dat is de hoofdgeportretteerde. Opnieuw is dit de dominante figuur. Daarnaast fungeert alles in een portret ook om de identiteit van de hoofdgeportretteerde te bevestigen, inclusief de zwarte bediende. Hiermee is hij niet geheel zijn eigen persoon, slechts bijwerk.

## 2.6 Conclusie

De representatieve waarde van de zwarte bediende in het portret van Hanneman is gemeten op basis van een steekproefgrootte van circa 55 zeventiende-eeuwse Nederlandse portretten waarin de bediende in of met ‘exotische’ kostumelementen wordt afgebeeld. De overeenkomsten binnen deze werken vormen samen een terugkerend beeldmotief, begonnen

---

<sup>138</sup> Dürer en andere zestiende-eeuwse Europese kunstenaars worstelden met het natuurgetrouw afbeelden van donkere huid, vooral in gravures. Rubens en Lucas Vorsterman beeldden in de vroege zeventiende eeuw de donkere huidskleur wel af en zetten een zwarte man in een annunciatieschilderij en -gravure opzettelijk vlakbij de Afrikaanse koning met een lichtere huidskleur om het verschil tussen de twee te tonen. Hun afbeelding veranderde de conventies rondom voorstellingen met zwarte figuren; Elmer Kolfin, “When Africans Became Black. Dürer, Rubens and the Changing Image of Africans in Northern Europe,” *Print Quarterly* 34(2017)4: 387-392, <https://www.jstor.org/stable/45136988> (geraadpleegd 10 augustus 2024).

<sup>139</sup> Fowkes Tobin, *Picturing Imperial Power*, 39.

in de zestiende eeuw met een portret van Titiaan en in Engeland doorgezet door schilders als Paul van Somer, Daniël Mijtens, en vooral Anthony van Dyck.

De kenmerken van het beeldmotief van de zwarte bediende die in meer of mindere mate in het portret van Hanneman voorkomen, zijn: de bediende kon echt of fictief zijn; interactie tussen bediende en hoofdgeportretteerde, mogelijk door middel van fysiek contact; compositioneel contrast geleverd door lichte en donkere huiskleuren, lengte en eventueel mate van decoratie; en onderdanigheid van de bediende, veelal door het eerdergenoemde contrast in lengte en het letterlijk moeten opkijken van de bediende naar de hoofdgeportretteerde.

De oorzaken van de populariteit van de zwarte bediende in Nederlandse portretten waren de aristocratisering van het patriciaat, die het beeldmotief bij portretten van de adel gezien moet hebben, evenals het groeiende aandeel van Nederland in de Trans-Atlantische slavenhandel. Dit laatste maakte het bezitten van een zwarte bediende mogelijk, die later in de zeventiende eeuw vooral vanuit Suriname werden meegenomen naar Nederland. Het aantal personen dat in Nederland werkelijk een zwarte bediende bezat, was klein. Dit stopte velen echter niet om zich met een zwarte knecht of bediende te laten portretteren – het enkel ging om de associatie met verre landen en eventuele koloniale connecties die de bediende met zich meebracht. Waarschijnlijk was dit ook deels het doel van het portret: het tonen van de Nederlandse macht op het wereldtoneel.

De afbeelding van de zwarte bediende is verwickeld in infantilisme en exotisme en komt in de zeventiende eeuw vooral naar voren door de bediende af te beelden als kind of fysiek kleiner dan de hoofdgeportretteerde, en door het kleden van de bediende in ‘exotische’ (kostuum)elementen. In het portret van Hanneman dient de zwarte jongen als ‘exotische’ decoratie, zeldzamer of bijzonderder dan de parels maar nog altijd minder bijzonder dan de hoofdgeportretteerde. Zijn kleine lengte plaatst hem fysiek lager dan Maria en zijn jonge leeftijd maakt hem minder volwassen of verstandig. Hiermee komt zijn afbeelding overeen met het beeldmotief, waarin de witte hoofdgeportretteerde in elk aspect dominant is. Deze dominantie staat vaak tevens symbool voor de dominante positie van Europa. Het contrast in lengte en macht zet zich door in andere beeldelementen, zoals kleurcontrast en kijkrichting. De bediende in Hannemans portret werd direct naast Maria geplaatst om haar witte huidskleur te benadrukken en zijn kijkrichting – altijd naar de hoofdgeportretteerde – wijst de toeschouwer nog eens op wie in het schilderij de focus ligt. Sekse is het enige aspect waarin Maria en andere vrouwelijke hoofdgeportretteerden niet boven de mannelijke bediende geplaatst zouden worden, maar doordat alle andere visuele en geïmpliceerde aspecten haar zo nadrukkelijk in een dominante positie plaatsen, is dit ‘nadeel’ verwaarloosbaar. De functie

van de zwarte bediende is die van een ‘exotisch’ statussymbool, maar om de globale macht van Europa – en dus de onderdanige positie van de andere continenten – te tonen dient hij in elk opzicht ondergeschikt te zijn aan de hoofdgeportretteerde. Dit is het geval in vrijwel alle 55 bekeken werken uit de zeventiende eeuw en ook in het geval van het portret van Hanneman.

Nu de herkomst en betekenis achter de objecten en figuren is onderzocht, zal het schilderij van Hanneman vergeleken worden met een Nederlands portret met een vergelijkbaar onderwerp, om te achterhalen of de overeenkomsten en verschillen tussen de werken meer inzicht kunnen bieden in de relatie tussen het beeldmotief van de zwarte bediende en ‘exotische’ kostumelementen.

### Hoofdstuk 3 – ‘Het exotische’ van Adriaen Hanneman en Michiel van Musscher vergeleken

In dit hoofdstuk zal Adriaen Hannemans portret van Maria Henriëtte Stuart direct vergeleken worden met één ander portret uit de tweede helft van de zeventiende eeuw dat gekozen is op basis van onderwerp, vervaardigingsdatum, afbeelding van de zwarte bediende en afbeelding van ‘exotica’.

Het portret dat vergeleken zal worden met het werk van Adriaen Hanneman is *Thomas Hees en zijn bediende Thomas en neven Jan en Andries Hees* van Michiel Musscher uit 1687 (afb. 2). De keuze voor dit portret is gemotiveerd door de afbeelding van ‘exotische’ voorwerpen, de uitheemse kleding van de hoofdgeportretteerde en de toevoeging van een zwarte bediende, allemaal aspecten die het werk deelt met het portret van Adriaen Hanneman. Het schilderij van Van Musscher valt buiten de werkzame periode van Hanneman, maar kan hierdoor juist een beeld geven van de afbeelding van het ‘exotische’ circa een generatie na de Haagse schilder. Daarnaast was Van Musscher nooit werkzaam in Den Haag. Hij werkte voornamelijk in Amsterdam, waar de hofstijl die Hanneman aanhield gehanteerd noch zeer gewaardeerd werd.<sup>140</sup> Op dit vlak laat het portret van Van Musscher dus een Nederlands ‘exotisch’ beeld zien van buiten het Haagse hof.

Door het portret van Hanneman tegenover een portret te zetten van een Nederlandse schilder uit de tweede helft van de zeventiende eeuw met een andere achtergrond, zal gepoogd worden te achterhalen wat terugkerende ‘exotische’ elementen zijn in alle vergeleken werken. Omdat de steekproefgrootte slechts twee is, zullen er geen definitieve conclusies getrokken kunnen worden. Het doel is slechts om te achterhalen of er overeenkomsten te vinden zijn in de afbeelding van uitheemse of ‘exotische’ elementen, met de zwarte bediende als één van deze elementen.

Het schilderij van Michiel van Musscher is gekozen als vergelijkingsmateriaal omdat het, net als het werk van Hanneman, twee aparte, maar gerelateerde fenomenen in de zeventiende-eeuwse Nederlandse portretkunst laat zien: de weergave van ‘exotica’ met de hoofdgeportretteerde als deel van ‘het exotische’ en de afbeelding van een zwarte bediende. Dit is een combinatie die zelden voorkomt in de zeventiende eeuw in Nederland, hoewel zowel het pronken met ‘exotische’ voorwerpen als het laten portretteren met een zwarte

---

<sup>140</sup> W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw: Rembrandt en zijn tijd. Onze 17e eeuwse schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei*, 3e druk (Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1936), 145; ‘Michiel van Musscher’, RKD, geraadpleegd 23 mei 2024, <https://rkd.nl/artists/58614>.



bediende in de mode was. Toch zit er 23 jaar tussen de vervaardiging van de twee werken en zijn ze gemaakt door schilders uit en werkzaam in zeer verschillende milieus. Hanneman leerde het vak van hofschilder in Engeland en later in Den Haag, Van Musscher bleef voornamelijk in Amsterdam en omstreken, waar de minder Oranje-gezinde regenten zijn mecenasen waren.<sup>141</sup> Deze verschillen zijn juist gunstig, omdat hierdoor overeenkomsten in de werken niet verklaard kunnen worden door vergelijkbare achtergronden.

### 3.1 Visuele analyse

Een verkorte versie van de visuele analyse zal hier gegeven worden, met de belangrijkste elementen beschreven. Voor de hele visuele analyse, zie bijlage 4.

Het vierkante doek beeldt een ruimte af met vier figuren. Linksboven aan de muur hangt een groot, oranje- en goudkleurig wapen van een leeuw met de tekst ‘Concordia Res Parvae Crescunt’. Rechts op de muur hangen verschillende wapens onder elkaar, waaronder twee gekruisde zwaarden in gedecoreerde schedes. Op de marmeren dambordvloer ligt een groot Perzisch of Ottomaans tapijt dat ongeveer de linker driekwart van de zichtbare vloer beslaat.

Direct onder het wapenschild linksboven hangt een grote spiegel met een brede rand van gouden acanthusbladeren. In de spiegel is de scène achter de toeschouwer zichtbaar: drie silhouetten met tulbanden zijn te zien, met in de achtergrond een Noord-Afrikaanse binnenplaats. Voor de spiegel staat een grote tafel. Een veelkleurig tapijt ligt op het tafelblad en valt over de randen. De rand van het tapijt draagt de inscriptie ‘Michiel v Musscher. Pinxit. Anno M.DC.LXXXVII.’.<sup>142</sup> Enkele van de voorwerpen op de tafel zijn: een globe; twee boeken met, respectievelijk, de titel *Biblia Sacra* en een Arabisch schrift op de rug; een geborduurde brieven tas; en een groot, open boek met een kaart van ‘Barbaria’.

Over de tafel houdt een blonde jongen, met een geborduurde zakdoek in zijn handen, een rode schotel met een gedecoreerde tabakspot vast. De jongen draagt een geborduurde sjaal en kijkt naar het figuur in het midden van de voorstelling.

Het centrale figuur zit op een gestoffeerde, rode stoel voor de tafel. Het centrale figuur is een middelbare man met donkerbruin, krullend haar dat tot op zijn schouders valt. Hij kijkt als enige figuur in de voorstelling de toeschouwer aan. Zijn kostuum is voornamelijk rood van

---

<sup>141</sup> Robert E. Gerhardt, “The Van Musscher Family of Artists,” *Oud Holland* 120(2007)1/2: 114, <https://www.jstor.org/stable/42712228> (geraadpleegd 12 augustus 2024).

<sup>142</sup> Ben Broos e.a., *Portraits in the Mauritshuis: 1430-1790* (Den Haag: Royal Picture Gallery Mauritshuis; Zwolle: Waanders, 2004), 297.

kleur en Noord-Afrikaans of Ottomaans van snit. De man draagt een donkerkleurig hemd met een enkel gouden detail dat verticaal in het midden van het kledingstuk loopt. Over het hemd draagt hij een openhangende, bordeauxroden kamerjas met gouden borduursels aan de opening en een lange rij knopen aan elke mouw. De lange jas valt open vanaf zijn middel en hangt deels over zijn knie, deels open om de decoratieve groene rand van de voering te tonen. Om het middel draagt de man een satijnen sjerp van zwart en oranje satijnen materiaal. In de sjerp zijn een dolk en een bloemenzakdoek gestoken. Een heldere rode pofbroek komt onder de kamerjas uit en is in twee lagen, lederen puntlaarzen gestopt. Zijn rechterarm leunt hij op de tafel. Aan de uitgestoken pink aan zijn rechterhand draagt hij een ring. Zijn linkerarm is licht uitgestoken naar de zijkant en houdt een lange, dunne pijp vast.

Rechts achter het centrale figuur staat een jongen met donkere huidskleur. In lengte is hij iets kleiner dan de zittende centrale figuur. Hij kijkt de man in het midden aan. Op zijn hoofd draagt hij een oranje en witte tulband met een gouden kwast. Hij draagt in elk oor één druppelvormige parel, en om zijn nek is een zilverkleurige halsband bevestigd, met een oranje sieraad in het midden. Zijn openhangende vest is oranje van kleur, met een simpel wit hemd eronder. Over zijn linkerschouder hangt een witte stof of vacht. In zijn linkerarm draagt hij een donkere jas met gouden details, in zijn rechterhand houdt hij het uiteinde van de pijp van de centrale figuur vast. Zijn kostuum wordt deels verhuld door de figuren voor hem, maar een stukje van zijn oranje sjerp is zichtbaar. Hij draagt een witte pofbroek die tot de knieën reikt en simpele, donker lederen puntschoenen.

Helemaal rechts op het doek staat de vierde en laatste figuur. De man heeft lang, donkerbruin haar dat over zijn schouders en rug valt. Ook hij kijkt naar de centrale figuur en biedt hem een brief aan. De man draagt als enige in het werk een Europees kostuum.<sup>143</sup>

### 3.2 Overeenkomsten

#### **De Republiek als meester**

Het moge duidelijk zijn: Thomas Hees was in dienst van de Republiek. Het wapenschild op de muur – tevens het object dat het hoogste hangt in de ruimte, dus er gaat vrij letterlijk niets boven Oranje – laat dit zien. Hees was commissaris van de Staten-Generaal en werd in 1675 op zijn eerste diplomatische reis naar Noord-Afrika gestuurd. Zijn taak was

---

<sup>143</sup> Zijn kostuum is, behalve wellicht de schoenen, conform aan de late zeventiende-eeuwse Hollandse mode, maar toont mogelijk invloeden van Ottomaanse kleding; François Boucher, red., en Yvonne Deslandres, *20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment* (New York: H.N. Abrams, 1987), 271-273; Jirousek en Catterall, *Ottoman dress & design in the West*, 269-271.

om een verdrag te sluiten tussen de Republiek en Algiers, een provincie in het westen van het Ottomaanse Rijk, en Nederlandse tot slaaf gemaakte gevangenen terug te halen.<sup>144</sup> Hij werd in totaal drie keer uitgezonden namens de Republiek, tweemaal naar Algiers en eenmaal naar Tunis en Tripoli. Al zijn missies waren successen en hij keerde na zijn eerste missie al terug met geschenken van de regering van Algiers. Enkele van de giften staan afgebeeld op het portret van Van Musscher, namelijk de geweren, de sabels en zijn sjerp.<sup>145</sup> Mogelijk heeft de schilder zelf ook wat voorwerpen aan de voorstelling toegevoegd, een vermoeden gebaseerd op latere boedelinventarissen van Van Musscher, waar verschillende vergelijkbare objecten in voorkomen.<sup>146</sup>

Ook in het schilderij van Hanneman wordt gepronkt met ‘exotische’ cadeaus en connecties tot het geslacht van Oranje, al is Maria’s connectie tot de stadhouder en de regering als Prinses van Oranje-Nassau directer dan Hees’ functie als commissaris. Bij Maria zijn de verwijzingen dan ook iets subtieler. Het kostuum van de bediende in het schilderij heeft een heldere gouden of oranje kleur en Maria’s verenmantel is een bijpassend oranje-rood. De beeldentuin in de achtergrond representeert de klassieke oudheid en de glorie van de Romeinen, waar de Republiek zich aan spiegelde.<sup>147</sup> De bewolkte lucht – symbool voor het zware weer waar de Republiek zich in bevond in de stadhouderloze periode? – begint op te klaren en een blauwe hemel verschijnt. Hannemans verwijzingen naar het geslacht van Oranje-Nassau en de Republiek zijn over het algemeen minder duidelijk dan Van Musschers Hollandse leeuw, maar beide schilderijen maken duidelijk waar de loyaliteit van de geportretteerden ligt.

### **Interactie en machtsverhoudingen**

Hanneman en Van Musscher hebben het beeldmotief van de zwarte bediende waarschijnlijk ingezet om enige dynamiek toe te voegen aan het portret zonder de ‘exotische’ uitstraling te verliezen. Daarbij was, zoals besproken in het vorige hoofdstuk, het bezitten van een zwarte bediende een statussymbool in Nederland en daarom een populair element in portretten. Ondanks de achtergronden van de hoofdgeportretteerden en de beweegredenen

---

<sup>144</sup> Robert E. Gerhardt, Michiel van Musscher en Francis Griep-Quint, *Michiel van Musscher (1645-1705): de weelde van de Gouden Eeuw* (Zwolle: WBooks, 2012), 45; Anne Gerritsen, “Domesticating Goods from Overseas: Global Material Culture in the Early Modern Netherlands,” *Journal of Design History* 29(2016)3: 231, <http://www.jstor.org/stable/44652033> ( geraadpleegd 16 juli 2024).

<sup>145</sup> W. Martin, "Aanwinsten van het Mauritshuis (Schilderijen van J.A. Backer en M. van Musscher)," *Bulletin KNOB* 2(1914)7: 246-248.

<sup>146</sup> Gerhardt, Van Musscher en Griep-Quint, *Michiel van Musscher*, 47.

<sup>147</sup> Enders, *Children in Seventeenth-Century Dutch Paintings*, 68-69.

achter de opdrachtgeving van de werken, hebben de portretten grofweg dezelfde functie: het tonen van wereldlijke wijsheid en status.

Alle voorwerpen in het schilderij van Van Musscher zijn zorgvuldig neergezet om het beeld van een bereisde man uit te stralen. De formele houding van de man geheel rechts in het portret mist bijna volledig in Hees zelf. Anne Gerritsen wijst op de afwezigheid van Hees' kravat en de licht onderuitgezakte, leunende houding om zijn gemak in deze 'exotische' omgeving af te beelden.<sup>148</sup> Maria's omgeving is algemener dan die van Hees in de zin dat het niet duidelijk één plaats weergeeft, maar Maria heeft dezelfde nonchalance of ontspannen houding als Hees in een 'exotische' omgeving. Over de context achter Maria's omgeving en kostuum, de maskerade waar Maria haar 'exotische' kostuum vermoedelijk droeg, merkt Buvelot op dat deze gelegenheden niet enkel als amusement golden, maar ook vertoningen van wereldlijke macht waren, met name in periodes van instabiliteit.

De gemakkelijke, bijna achterloze houding van de hoofdgeportretteerde is één van de basiselementen van het beeldmotief van de zwarte bediende en komt voor in beide portretten. Maria steekt haar arm uit voor de bediende, ogenschijnlijk onbekommerd of hij haar aanraakt of niet. Helena Enders spreekt bij het portret van Hanneman van een dubbelzijdige omgangsrelatie, waarin de relatie tussen meester en bediende informeel oogt, maar de machtsverhouding tussen de twee figuren onmiskenbaar blijft.<sup>149</sup> Van Musschers portret bevat een soortgelijke relatie. De nabijheid die net niet overgaat in aanraking in het portret van Hanneman, heeft Van Musscher aangepast naar een versie waarin de bediende – tevens genaamd Thomas – vlak achter Hees' stoel staat en de bovenkant van de lange pijp in Hees' hand voorzichtig vastpakt. Deze aanpassing zou Van Musscher gemaakt kunnen hebben vanwege de conventies rondom zwarte bedienden in portretten: er vond vaker aanraking plaats tussen een vrouw en haar jonge bediende dan tussen een man en zijn bediende of knecht.<sup>150</sup>

De zwarte jongemannen in de portretten van Hanneman en Van Musscher vervullen hun rol als tegenhanger van de hoofdgeportretteerde en als element om te tonen hoe normaal het was voor Maria Henriëtte en Thomas Hees om zich te omringen met het 'exotische' in een tijd waar dit gereserveerd was voor de rijkste en machtigste burgers en leden van de adel.

---

<sup>148</sup> Gerritsen, "Domesticating Goods from Overseas," 229–230.

<sup>149</sup> Helena Enders, *The Role of Children in Seventeenth-Century Dutch Paintings: Social Distinction and National Identity* (Bachelorscriptie, The College of Wooster, 2018), 67.

<sup>150</sup> David Bindman, Henry Louis Gates Jr., Karen C.C. Dalton, red., *The Image of the Black in Western Art*, Volume III, Deel 3 (Cambridge: Harvard University Press, 2010), 159.

## Een levensgroot rariteitenkabinet

Naast de duidelijke afbeelding van het gemak van de hoofdgeportretteerden in een ‘exotische’ omgeving, hebben de werken ook de selectie van objecten in de omgeving gemeen. Zowel Hanneman als Van Musscher hebben alle ‘exotische’ objecten zeer bewust in de werken geplaatst. Kort aangestipt in het vorige hoofdstuk is het onderwerp van het rariteitenkabinet en hoe voorwerpen op een bepaalde manier werden gearrangeerd om hun ‘exotische’ uitstraling te verhogen.<sup>151</sup> In Hannemans portret is hier meer sprake van dan in Van Musschers werk, maar desalniettemin hebben beide schilderijen een compositie die enigszins vergeleken kan worden met de opstelling van een rariteitenkabinet. Sommige elementen zijn vrijwel één-op-één overgenomen uit echte kabinetten, zoals de twee stukken koraal die in Van Musschers portret aan weerszijden van het wapenschild hangen (afb. 16). Veren of verenmantels als die van Maria waren populair onder verzamelaars van objecten uit de Nieuwe Wereld.<sup>152</sup> De voorwerpen in beide schilderijen kunnen deels ook geverifieerd worden: de verenmantel van Maria was afkomstig van Johan Maurits en de voorwerpen die Thomas Hees omringen zijn grotendeels terug te vinden in inventarissen van Van Musscher en rapporten van Hees’ ontvangen cadeaus in Noord-Afrika – het is zelfs achterhaald dat de tafel links van Hees gedecoreerd is met een vazen-tapijt uit Kirman, een regio in Perzië die zich specialiseerde in een bepaalde weeftechniek.<sup>153</sup>

De voorwerpen die niet direct uit inventarissen of andere rariteitenkabinetten zijn overgenomen, passen nog steeds tamelijk netjes binnen de kaders van het zeventiende-eeuwse rariteitenkabinet. Schelpen, parels en andere edelstenen waren veelvoorkomende voorwerpen in kabinetten (afb. 17). Textiel als kledingstukken en tapijten kwam met enige regelmaat voor in kabinetten, veelal om het vakmanschap van de gever te tonen. De afkomst van het textiel was vaak Perzisch of Ottomaans.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Zie pagina 35-36; In deze context komt ‘rariteit’ meer overeen met het Engelse woord *rare*, zeldzaam. Het gaat dus niet per se om vreemde of rare objecten, al konden wel voorwerpen met het doel te verwonderen of verbazen worden toegevoegd.

<sup>152</sup> Impey en MacGregor, *The Origins of Museums*, 160; Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century* (New Haven: Yale University Press, 2007), 51.

<sup>153</sup> Thomas Hees e.a., *Vijf jaren in Algiers: het journaal van Thomas Hees, 1675-1680* (Hilversum: Verloren, 2022), 31.

<sup>154</sup> Gerhardt, Van Musscher en Griep-Quint, *Michiel van Musscher*, 47; Zie Onno Ydema, *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings: 1540-1700* (Zutphen: Walburg Pers, 1991).

### 3.3 Verschillen

#### **Sekse**

Van de verschillen tussen de twee stukken is de sekse van de hoofdgeportretteerde misschien wel het meest opvallend, zeker omdat de afbeelding van mannen en vrouwen verschillende conventies volgden binnen de portretkunst.

In 3.2 werd al kort besproken dat de plaatsing en rol van de bediende in de portretten enigszins verschilde en dat er vaker fysiek contact plaatsvond tussen een vrouwelijke hoofdgeportretteerde en haar bediende. De huiselijke sfeer die een vrouwenportret doorgaans hoorde uit te stralen was deels de reden hiervoor. De lijfbediende van de dame hielp haar misschien met omkleden en was over het algemeen veel vaker in haar nabije omgeving.<sup>155</sup> Dat de meeste geschilderde zwarte bedienden jonge kinderen waren, verhielp de seksuele associatie met iemand van het mannelijke geslacht als lijfbediende van een adellijke vrouw. Een bijkomende laag die het decorum rondom de geportretteerde vrouwen veiligstelde, was de associatie van zwarte bedienden met Turkse eunuchen, via publicaties en kostuumboeken over het Ottomaanse Rijk naar Europa overgewaaid. De aard van de eunuch, een gecastreerde man of jongen, maakte hem ‘ongevaarlijk’ voor vrouwen van het Ottomaanse hof.<sup>156</sup> Bindman noemt zeventiende-eeuwse historicus Michel Baudier als de schrijver die het beeld van de zwarte eunuch naar Europa hielp te brengen. Zijn werken beschrijven de Turkse vrouwen als delicaat en met witte huid, en de zwarte eunuchen als afschuwelijk.<sup>157</sup> Kaplan verzekert dat het beeldmotief van de zwarte bediende niet enkel voortkomt uit beschrijvingen van Turkse eunuchen, maar het is mogelijk dat het er wel aan heeft bijgedragen.<sup>158</sup> Maria’s bediende oogt iets ouder dan het gewoonlijke kleine kind waar dames mee geportretteerd werden, maar hij is hoogstwaarschijnlijk nog steeds geen volwassene. Zijn jonge leeftijd, wellicht gepaard met het Europese beeld van de zwarte eunuch, maakt zijn plaatsing naast de Prinses van Oranje-Nassau niet ongepast.

De afbeelding van de jonge Thomas, Hees’ zwarte bediende, is vrij conform aan het beeldmotief van een zwarte bediende met een mannelijke hoofdgeportretteerde; Thomas is waarschijnlijk tiener en er vindt geen directe aanraking plaats tussen hem en Hees. Op zijn linkerarm draagt hij een kledingstuk dat lijkt op een jas, wat hem dus naast een decoratieve ook een functionele rol geeft. Zijn blik rust op Hees. Van Musscher voltooide dit portret in

---

<sup>155</sup> Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 3, 159.

<sup>156</sup> Ehud R. Toledano, “The Imperial Eunuchs of Istanbul: From Africa to the Heart of Islam,” *Middle Eastern Studies* 20(1984)3: 379-380, <http://www.jstor.org/stable/4283016> (geraadpleegd 30 juli 2024).

<sup>157</sup> Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume 3, Deel 2, 41.

<sup>158</sup> Kaplan, “Black Turks,” 47.

1687. Het motief van de zwarte bediende volgde in deze tijd al een stuk meer een ‘formule’ dan toen Hanneman Maria en haar bediende schilderde in 1664.<sup>159</sup>

Afhankelijk van de sekse van de hoofdgeportretteerde werd eenzelfde type portret op verschillende manieren vormgegeven. Waar Maria wordt omringd door parels en goudbrokaten gordijnen om haar schoonheid te benadrukken, reflecteren de voorwerpen om Hees heen zijn functie en prestaties als commissaris en diplomaat. Zijn neef Andries overhandigt hem een brief met de tekst ‘Erentfeste Vrome ende Lieve Getrouwe Th. Hees Resident en Comm. wegens Haer Ho.Mo. van Regeeringen van Alg. Tunis ende Tripolis – Algier’, letterlijk een beschrijving van zijn functie en de plaats waar hij zijn prestaties heeft behaald. Op de tafel naast Hees liggen voorwerpen die een afspiegeling zijn van zijn geleerde en wereldlijke karakter: een hemelglobe, een Bijbel en een Koran, een ganzenveer en een open boek met de kaart van Noord-Afrika, onder meer. In de portretkunst in deze periode stonden bij mannen hun prestaties en carrière centraal, waar bij vrouwen de schoonheid de voornaamste – en soms enige – eigenschap was.<sup>160</sup>

### **Identiteit en fantasie**

Zojuist is Hees’ bediende Thomas bij naam genoemd. Hierin verschilt hij direct van de bediende in Hannemans portret, die het gehele onderzoek ‘de bediende’ is genoemd, simpelweg omdat hij geen naam heeft gekregen of omdat hij deze door de eeuwen heen verloren is geraakt. Waarschijnlijk is het dat nooit een naam heeft gehad en nooit bestaan heeft. De jongen zal ongetwijfeld geschilderd zijn naar een echt persoon, maar de gelijkenis kan ook gebaseerd zijn op een ander schilderij of een schets. Er waren ook zwarte personen aanwezig aan het hof in Den Haag, aangetoond door een document in 1668 waarin een zekere ‘Jan Dam de Moor’ genoemd wordt. De aanwezigheid van zwarte personen, slaafgemaakt of niet, specifiek tijdens Maria’s leven in Den Haag, is echter niet bekend. Zoals genoemd in hoofdstuk 1 bestaat er ook een portret van Maria in haar ‘exotische’ kostuum zonder bediende (afb. 4), voltooid door Hanneman enkele jaren na de maskerade. De plotselinge aanwezigheid van de zwarte bediende, ongeveer tien jaar na de maskerade en het eerste portret, maakt het weinig aannemelijk dat de jongen Maria destijds diende. De jongen kon in de periode tussen de maskerade en Maria’s overlijden begonnen zijn als bediende, maar omdat hij nergens genoemd wordt, lijkt dit niet het geval te zijn.

---

<sup>159</sup> Zie hoofdstuk 2 voor de onderdelen van deze formule.

<sup>160</sup> Bindman, Gates en Dalton, *The Image of the Black*, Volume III, Deel 3, 159.

Behalve zijn naam en algemene bestaan, is er ook meer duidelijk over de jonge Thomas' leeftijd en afkomst. In de inscriptie op de achterkant van het schilderij van Van Musscher is te lezen dat Thomas, hier vermeld als 'Thomas de neger' zeventien jaar oud is. De andere geportretteerde personen worden ook bij naam en met leeftijd genoemd. Verder zijn de kledingstukken waarin Thomas gekleed is van Noord-Afrikaanse afkomst, overeenstemmend met de regio waar Hees de jongen heeft gekocht.<sup>161</sup> In het dagboek van Hees staat dat Thomas – toen nog met een andere, nu onbekende, naam – samen met nog 24 zwarte Afrikanen aan boord was van een Portugees schip uit Angola toen de Algerijnen het veroverden. In 1677, op zevenjarige leeftijd, kocht Hees de jongen. Vanaf dit moment zou hij Thomas Joseph Algiers heten.<sup>162</sup>

De betekenis achter Thomas' aanwezigheid in het portret is meervoudig: Van Musscher kon de jongen inzetten als beeldmotief en zo visueel contrast leveren, en Hees kon zijn status tonen als eigenaar van een zwarte bediende. Vermoedelijk is er een extra laag in de afbeelding van de jonge Thomas. Het doel van Hees' missies naar was deels om Nederlandse gevangenen terug te halen die door de Noord-Afrikaanse Ottomanen tot slaaf gemaakt waren. Omdat een zwarte bediende vaak als visueel en moreel contrast diende voor de witte hoofdgeportretteerde, zou Thomas' status als slaafgemaakte in het schilderij als contrast kunnen gelden voor de vrijheid van de Europese mannen om hem heen. De metalen band om zijn hals, die Van Musscher door middel van hooglichten laat opvallen, benadrukt nog eens zijn status als eigendom. Thomas' aanwezigheid in het portret is gecompliceerd: Van Musscher laat de toeschouwer kennis maken met de jongen door zijn naam samen met die van de anderen achter op het doek te noemen, maar onderstreept zijn gebrek aan zelfbeschikking door Thomas een halsband en een dienende positie achter in de compositie te geven.

### **Het 'exotische'**

De 'exotische' kostuums van de hoofdgeportretteerden zijn of zijn gebaseerd op ensembles die ze echt gedragen hebben, en ook de meeste voorwerpen in de portretten waren in het bezit van Maria en Hees. Ondanks dit zijn er duidelijke verschillen aan te treffen tussen de portretten.

Mason stelt dat voorwerpen in rariteitenkabinetten op een bepaalde manier werden gearrangeerd om hun 'exotische' uitstraling te verhogen.<sup>163</sup> In Hannemans portret maakt dit

---

<sup>161</sup> Gerhardt, Van Musscher en Griep-Quint, *Michiel van Musscher*, 47.

<sup>162</sup> Hees e.a., *Vijf jaren in Algiers*, 152.

<sup>163</sup> Mason, "From Presentation to Representation," 11.



Maria, omringd door een mix van meer en minder bijzondere voorwerpen, het meest ‘exotische’ element in de voorstelling. Dit concept van het rariteitenkabinet kan ook op Van Musschers portret worden toegepast; de gelaagdheid gaat hier alleen niet op. Omdat de scène geheel in Noord-Afrika plaats hoort te vinden, zijn er maar weinig ‘exotische’ elementen om als contrast te gelden voor de reeds ‘exotische’ scène. Enkele die er wel zijn: de Hollandse leeuw, de dambordvloer, en drie van de vier figuren in het portret – allen met Nederlandse afkomst en dus ‘vreemd’ voor de bevolking van Algiers. Hierin is op te merken dat de bediende Thomas tussen Hees en zijn neef Andries gepositioneerd staat. Als de toeschouwer de blik van Andries volgt, komt hij eerst bij de jonge Thomas uit voor hij op Hees landt. Op deze manier wordt, in een werk vol ‘exotische’ elementen, toch de aandacht geleid naar de zwarte jongen achter in de voorstelling, zonder het geheel van de voorstelling te verstoren.

In tegenstelling tot Van Musschers werk is Hannemans portret aanzienlijk meer een mengeling van ‘exotische’ elementen uit verschillende werelddelen en met verschillende betekenissen. De tulband op Maria’s hoofd is Ottomaans in stijl, met Noord-Afrikaanse struisvogelveren; de parels kunnen zowel Aziatisch als Zuid-Amerikaans zijn; de verenmantel komt uit Brazilië, met een Europese voering; en de bediende in het portret is van Afrikaanse afkomst. Het wandtapijt of gordijn is voor nu buiten beschouwing gelaten. Door de slechte zichtbaarheid van het motief of ontwerp in het tapijt is de herkomst onduidelijk. Aan de redelijk grote motieven en gebrek aan bloemmotieven te zien, is het mogelijk van Ottomaanse komaf.

De verscheidenheid aan elementen in het portret van Hanneman kan meerdere verklaringen hebben. Een mogelijkheid is dat Maria in het portret als wereldlijke vrouw neergezet werd. Een alternatieve verklaring is dat Maria de Nederlandse Republiek representeert, met handelscontacten en nederzettingen in Europa, Azië, Afrika en Amerika. Het is denkbaar dat haar Engelse afkomst ook een rol speelt en zij zichzelf als ‘exoot’ in Nederland neerzet. Dit laatste is echter zeer twijfelachtig wanneer de opdrachtgever van het schilderij in acht genomen wordt.

### **Opdrachtgever en status**

De manier waarop Maria werd afgebeeld lag niet in haar handen. Het portret van Hanneman werd vier jaar na haar overlijden voltooid, in opdracht van haar zoon, Willem III. Maria had zich meer Engels dan Nederlands gevoeld, maar haar zoon zal dit sentiment als stadhouder van Holland, Zeeland en Utrecht niet hebben meegenomen in haar postume portret, gezien Nederland en Engeland in 1664 voor de tweede keer in twintig jaar op het punt stonden

oorlog te voeren met elkaar.<sup>164</sup> Ook tijdens Maria's leven was men al bang dat zij het hoofd van haar jonge zoon zou vullen met Engelse sentimenten. Als ze dit heeft gedaan, was het in elk geval nooit openlijk; donaties aan haar broer Karel II deed ze in het geheim en van haar eigen inkomen, opdat de positie en erfenis van haar zoon geen risico zouden lopen.<sup>165</sup> Maria's gevoelens als 'exoot' in Nederland zijn misschien indirect in het portret terechtgekomen, doordat Willem III of Hanneman ervoor koos haar kostuum van het portret uit circa 1655 te hergebruiken. Dit vroegere portret is gebaseerd op haar kostuum tijdens de maskerade waarin ze als 'Amazone' gekleed was. In deze periode van haar leven, enkele jaren na de dood van zowel haar man als haar vader, was Maria erg ongelukkig in de Republiek.<sup>166</sup> Het is onwaarschijnlijk dat Willem III deze gemoedstoestand van zijn moeder terug wilde laten komen in het postume portret. De toevoeging van de bediende en elementen als de vele parels en het goudbrokaten gordijn, doet vermoeden dat het doel hoofdzakelijk was om de rijkdom en invloedssfeer van de Nederlanden te tonen. Het contrast met Van Musschers portret is in deze instantie niet groot, maar niettemin aanwezig. Hees vertegenwoordigde als commissaris en gezant in Algiers de Staten-Generaal, maar de rijkdom en wereldlijke kennis die het schilderij moesten uitdragen waren van hem. Zijn trouw aan de staat laat hij wel blijken door middel van het wapenschild en de tekst op de brief die neef Andries hem aanreikt.

Het grootste verschil in de opdrachtgeving is vrij eenvoudig: Maria kon haar manier van portretteren niet zelf bepalen, Hees kon dit wel. Status speelde hierin ook een rol. Een hoge status was iets dat Maria haar hele leven al had en, in haar ogen, waarschijnlijk alleen maar afnam toen ze trouwde met de prins van een republiek.<sup>167</sup> In portretten is dit verschil echter verwaarloosbaar omdat het geslacht Oranje-Nassau nog altijd van adel was en zich door hofschilders liet vastleggen. Hees' leven als gegoede burger speelde zich af buiten het Haagse hof. Als commissaris van de Staten-Generaal was de status die hij had veelal zelf verworven. Dit kan de reden zijn waarom Hees' portret een stuk specifiekere was: vermeldingen van zo goed als alle voorwerpen en mensen zijn terug te vinden in archiefmateriaal. Twee voorwerpen, Hees' brieven tas, die in het schilderij schuin achter zijn neef Jan ligt, en een pruikenkam, bevinden zich zelfs nog in het Rijksmuseum (afb. 18). De

---

<sup>164</sup> De eerste Engels-Nederlandse oorlog woedde van 1652-1654, de tweede van 1665-1667, met een gespannen tussenperiode; Gijs Rommelse. "The Role of Mercantilism in Anglo-Dutch Political Relations, 1650-74," *The Economic History Review* 63(2010)3: 591-593, <http://www.jstor.org/stable/40929818> (geraadpleegd 5 augustus 2024).

<sup>165</sup> Watkins, *The Tragic Daughters of Charles I*, 88.

<sup>166</sup> Watkins, *The Tragic Daughters of Charles I*, 88.

<sup>167</sup> Porter, *Royal Renegades*, 82.

voorwerpen in Maria's portret representeren niet expliciet haar prestaties of bezit, maar eerder dat van het huis van Oranje-Nassau en, nog breder, de Republiek.

### 3.4 Conclusie

Dat de weergave van de uitheemse of 'exotische' elementen in het portret van Michiel van Musscher gelijkenissen tonen met de afbeelding van het 'exotische' in Adriaen Hannemans portret, blijkt uit dit hoofdstuk. Deze overeenkomsten kunnen een beginnend beeld schetsen over deze 'exotische' weergave en de ontwikkeling ervan in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Omdat er maar twee schilderijen in dit onderzoek worden meegenomen, mag er niet gesproken worden over een patroon.

Onder de gelijkenissen tussen de portretten valt de aanwezigheid van een zwarte bediende. De portrettering verschilt, maar het beeldmotief wordt op een redelijk consequente wijze ingezet, namelijk om de hoofdgeportretteerde te ondersteunen. Dit geldt zowel letterlijk, door het helpen met Maria's sieraden of het vasthouden van Hees' pijp, als figuurlijk, door als contrast te gelden voor de bewonderenswaardige eigenschappen van de hoofdgeportretteerden. In Maria's geval is dit haar schoonheid en in Hees' geval zijn status als succesvol commissaris van de Republiek. De interactie tussen de hoofdgeportretteerden en de zwarte bedienden laat daarnaast zien dat Maria en Hees gewend zijn aan een positie met autoriteit én 'exotische' voorwerpen of omgevingen. Kortom, dat ze hoog gepositioneerde, wereldlijke personen zijn. De zeer opzettelijke plaatsing van alle 'exotische' objecten in beide portretten heeft ongeveer hetzelfde doel, met het bijkomende effect dat ze de indruk wekken van een rariteitenkabinet. Niet alleen waren deze kabinetten modieus in de zeventiende eeuw, ze waren ook vooral gereserveerd voor personen met vermogen en connecties, zeker als het om zeldzame voorwerpen ging als verenmantels.

De verschillen tussen de schilderijen betreffen voor een groot deel de sekse van de geportretteerden. Als vrouw was het gebruikelijk dat schoonheid centraal stond in haar portret en bij Maria was dit niet anders. De 'exotische' objecten zijn geselecteerd en geplaatst om haar schoonheid te accentueren – Maria is, bij wijze van spreken, het meest schitterende juweel van allemaal. De functie van een jonge lijfbediende, het helpen met of aanwezig zijn bij het omkleden van de dame, wordt geïllustreerd door de jongen aan Maria's zijde. Centraal in mannenportretten stonden hun prestaties of carrières, en de relatie tussen mannelijke hoofdgeportretteerde en zwarte bediende was over het algemeen wat afstandelijker. In Hees' portret komt dit naar voren in de afbeelding van alle voorwerpen die indirect het verhaal van zijn reizen naar Noord-Afrika vertellen. Hoe veel parels en juwelen aanwezig waren in

Maria's portret, zo weinig zijn er te vinden in dat van Hees. Het enige sieraad bevindt zich in het oor van de jonge Thomas. In plaats daarvan wordt Hees omgeven door boeken, schrijfgerei en wapens, die hem het voorkomen geven van een geleerd man die verschillende delen van de wereld heeft gezien.

De uitheemse elementen in de portretten verschillen sterk van origine. Vergeleken met Van Musschers portret is Hannemans uitwerking van het 'exotische' een stuk algemener. Dit komt niet door onkunde of onwetendheid van Hanneman. Integendeel: door zijn afbeelding van verschillende objecten belicht hij tegelijkertijd de spanwijdte van de Nederlandse macht en zijn eigen vaardigheden als kunstenaar. Van Musscher doet dit ook, maar op een specifiekere manier die beter past bij de hoofdgeportretteerde. Maria was Prinses van Oranje-Nassau en vertegenwoordigde in het portret de hele Republiek. Daarentegen vertegenwoordigde Thomas Hees weliswaar de Republiek in Noord-Afrika, maar had zijn portrettering niet dezelfde representatieve functie als dat van Maria. De zwarte bediende samen met een 'exotisch' geklede Europeaan komt weinig voor in de zeventiende-eeuwse Nederlandse portretkunst. In de opzet van het schilderij en de afbeelding van de bediende tonen de twee schilderij zijn vrij veel overeenkomsten te vinden, maar zelfs met deze overeenkomsten vervullen de portretten uiteindelijk twee zeer verschillende rollen.

## Conclusie

Het centrale vraagstuk van dit onderzoek is de relatie tussen het motief van de zwarte bediende en uitheemse, ‘exotische’ kostuumelementen in de Nederlandse portretkunst tussen 1650 en 1700, aan de hand van Adriaen Hannemans *Postuum portret van Maria I Stuart (1631- 1660) met een bediende* uit 1664. Uit bestaande (kunst)historische literatuur blijkt dat, hoewel de zwarte bediende een onderwerp met veel interesse is, de combinatie met een ‘exotisch’ kostuum in de zeventiende eeuw niet veel bestudeerd is. De focus ligt grotendeels op de achttiende eeuw en op Groot-Brittannië. Daarbij is het zeldzaam een zeventiende-eeuwse hoofdgeportretteerde in een ‘exotisch’ kostuum te zien met een zwarte bediende. ‘Oosterse’ kostuums waren veelal nog exclusief aan tronies. De keuze voor een ‘exotisch’ kostuum voor een postuum portret van een Prinses van Oranje-Nassau is opvallend. De afbeelding van de zwarte bediende die redelijk conform is aan het beeldmotief, samen met de, in deze periode, afwijkende afbeelding van de hoofdgeportretteerde als ‘exotisch’, hebben uiteindelijk de keuze voor het werk van Hanneman gemotiveerd.

Door middel van voornamelijk literatuuronderzoek en visuele analyses zijn drie deelvragen gevormd en beantwoord. Uit de eerste deelvraag, waarvan het doel was meer te weten te komen over de herkomst van en betekenis achter de kostuumelementen in het portret, is gebleken dat Maria in het portret kledingstukken en accessoires draagt uit Zuid-Amerika, Afrika en West-Azië of het Nabije Oosten. De verenmantel die Maria in het werk draagt is het enige voorwerp met een bekende exacte herkomst, namelijk de inheemse Tapoeia in Brazilië, in 1644 naar Nederland gebracht door Johan Maurits.<sup>168</sup> Maurits’ rol in het populariseren van Amerikaanse etnografische voorwerpen kan niet onderschat worden. De interesse in Amerikaanse voorwerpen groeide na zijn aanstelling in Brazilië en meerdere verenmantels die waarschijnlijk door hem zijn meegebracht zijn vandaag de dag nog topstukken in Europese musea. De herkomst per kledingstuk of accessoire kan helpen meer inzicht te krijgen in de context van en motieven aanwezig in het portret, en de keuze van de ‘Amazone’ Maria met een zwarte bediende voor het postume portret van de Prinses van Oranje.

De eerdergenoemde conclusie van de jongen in het portret van Hanneman als conform aan het beeldmotief van de zwarte bediende, is getrokken op basis van de bevindingen uit het tweede hoofdstuk. Hier werd gekeken hoe representatief de zwarte bediende is in het portret van Hanneman, vergeleken met andere Nederlandse portretten uit dezelfde periode. Een duik

---

<sup>168</sup> Voor uitleg over de inheemse benamingen, zie hoofdstuk 1, noot 7.

in de beeldbank van het RKD geeft een resultaat van 55 portretten die voldoen aan de criteria van zwarte bediende, ‘exotisch’ kostuum, en vervaardigd tussen 1640 en 1700. Het beeldmotief, dat begonnen is met een portret van Titiaan in de vroege zestiende eeuw, werd in de zeventiende eeuw door Anthony van Dyck naar Engeland gebracht. Zijn leerlingen en navolgers hebben het op hun beurt weer gebruikt in portretten in Nederland. Het beeldmotief kenmerkt zich vooral door contrast in verschillende vormen: expliciet in kleur, lengte en kostuum, en meer impliciet in status en vormen van interactie. De jongen in het portret van Hanneman voldoet aan vrijwel alle kenmerken van het beeldmotief. De afwezigheid van zijn ‘exotisch’ kostuum is bijzonder in de context van het portret, waarin Maria juist de ‘exotische’ kleding draagt, maar omdat ‘bedienden in ‘exotisch’ kostuum’ slechts een kleine subset is binnen het beeldmotief, maakt het de afbeelding van de jongen in het portret van Hanneman niet minder representatief.

Het laatste hoofdstuk is gericht op het portret van Hanneman in vergelijking met Michiel van Musschers *Thomas Hees en zijn bediende Thomas en neven Jan en Andries Hees*. Het portret van Thomas Hees is gekozen vanwege de afbeelding van het ‘exotische’ in de voorstelling. Onder deze afbeelding valt ook de kleding van Hees, die specifiek Noord-Afrikaans is en daardoor afwijkend van de meeste portretten uit de tweede helft van de zeventiende eeuw. De overeenkomsten die het portret hierdoor toont met het schilderij van Hanneman, zijn de gedeeltelijke reden voor de keuze als vergelijkingsmateriaal.

De populariteit van het verzamelen van bijzondere, uitheemse objecten is af te lezen aan de voorwerpen en opzet van beide portretten. De selectie van objecten en de opzet van de portretten als rariteitenkabinetten geven een beeld van wat een echt kabinet kon bevatten en hoe de voorwerpen daarin werden tentoongesteld. Hees’ en Maria’s bekendheid met en kennis van het ‘exotische’ wordt hiermee onder de aandacht gebracht.

Al met al hebben de portretten minder met elkaar gemeen dan vooraf gedacht, grotendeels op basis van de sekse en status van de hoofdgeportretteerden en de functie van de werken. Vanwege Maria’s rol als Prinses van Oranje-Nassau vertegenwoordigde zij in het portret de positie van de Republiek. Thomas Hees was een commissaris van de Staten-Generaal en representeerde de Republiek in Noord-Afrika, maar zijn portret is hoogstwaarschijnlijk gemaakt om zijn persoonlijke prestaties te tonen. Kennis van de opdrachtgevers van de schilderijen zijn belangrijk voor de reden achter de vervaardiging. Hees gaf zelf de opdracht en kon zijn succes als gezant in Noord-Afrika weergeven in zijn portret. De opdrachtgever van Maria’s portret was haar zoon, Willem III. De weergave van Maria als prinses, omgeven door voorwerpen uit verschillende werelddelen en een zwarte

bediende, gold als herinnering van de overzeese macht van de Republiek, verkregen onder de stadhouders van het geslacht Oranje-Nassau. De periode van vervaardiging was een onstabiele voor de Republiek, die af en aan oorlog voerde met Engeland. Ten tijde van Willems opvoeding waren er zorgen over Maria's loyaliteit aan het Engelse koninklijke hof en dat zij Engelse propaganda aan haar zoon zou doorgeven. Door Maria als Prinses van Oranje-Nassau te portretteren, met oranje veren en al, bevestigt hij de macht van de Oranje-Nassaus in de Republiek.

Bevindingen uit de drie hoofdstukken geven antwoord op de vraag welk inzicht het portret van Adriaen Hanneman biedt in de relatie tussen 'exotische' kostumelementen en de representatie van de zwarte bediende. Gesteld kan worden dat, in de Nederlandse portretkunst tussen circa 1650 en 1700, het beeldmotief van de zwarte bediende werd ingezet om de welvaart en macht van de hoofdgeportretteerden te onderstrepen. Dit beeldmotief was gebaseerd op een fantasie en niet representatief voor de werkelijkheid van zwarte personen in dienst van Nederlanders, zowel vrijwillig en betaald als gedwongen. Deze fantasie, die in stand werd gehouden door adellijke en goeude Nederlanders, is niet exclusief voor het beeldmotief van de zwarte bediende, maar geldt ook voor de afbeelding van het 'exotische', dat door de beperkte beschikbaarheid van uitheemse voorwerpen en de populariteit van rariteitenkabinetten de hoofdgeportretteerde een aantrekkelijke kans bood om diens wereldlijke connecties of kennis te tonen.

### **Onderzoeksmogelijkheden**

Vanwege het grote aantal elementen en werken dat onder de noemer 'exotisch' kan vallen, zijn de mogelijkheden voor vervolgonderzoek talrijk.

Verder onderzoek kan verricht worden door de steekproefgroep van hoofdstuk drie te vergroten en naar patronen te zoeken tussen meerdere portretten met 'exotische' kostumelementen. Eventueel kan het tijdvak vergroot worden om de (vroeg) achttiende eeuw te betrekken, zeker als wanneer de afbeelding van 'het exotische' in Nederland vergeleken wordt met andere landen zoals Engeland of Frankrijk.

Binnen het portret van Hanneman moet verder onderzoek gedaan worden naar de herkomst van objecten, in het bijzonder het wandtapijt of gordijn achter Maria. Ook kan gekeken worden naar 'exotische' elementen binnen het *portrait historié* in Nederland en de samenhang tussen de afname van het 'traditionele' Nederlandse portret, de stijl van (de volgers van) Van Dyck, en de toename van populariteit van 'exotica' en verzamelkabinetten.

Over het beeldmotief van de zwarte bediende is voornamelijk onderzoek gedaan naar Engelse portretten. Elementen als de afbeelding van verschillen in leeftijd of sekse tussen hoofdgeportretteerden en bedienden zijn dan ook vooral besproken in relatie tot Engeland. Vergelijkbaar onderzoek zou gedaan kunnen worden naar het motief binnen de Nederlandse portretkunst. Mogelijk zijn er verschillen te ontdekken die deels ontleend kunnen worden aan het verschil in regeringsvorm. Afgezien van de periode 1650-1660 is Engeland altijd een monarchie geweest met een vrij rigide klassenstructuur. Nederland was een republiek met meer iets meer sociale mobiliteit.

Als laatste is de rol van Johan Maurits in het populariseren van Amerikaanse objecten en ‘exotica’ in rariteiten- en verzamelkabinetten in het algemeen is er één die een uitgebreid onderzoek verdient. Maurits’ betrokkenheid bij het Nederlandse koloniale verleden wordt in publicaties geregeld aangehaald, maar de connectie met ‘exotische’ voorwerpen en kostuums wordt slechts af en toe gelegd.

Afsluitend is er al veel werk gedaan, maar valt er nog evenveel te winnen op het gebied van de afbeelding van zwarte personen en ‘exotische’ elementen binnen de Nederlandse schilderkunst.



## Bronnenlijst

Abaka, Edmund en Lea van der Vinde, red. *Bewogen beeld: op zoek naar Johan Maurits. Shifting image: in search of Johan Maurits*. Den Haag: Mauritshuis; Zwolle: Waanders Uitgevers, 2019.

Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A primer in the social history of pictorial style*. 2e druk. Oxford: Oxford University Press, 1988.

Bergvelt, Ellinoor, Debora J. Meijers en Mieke Rijnders, red. *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*. Heerlen: Open Universiteit; Houten: Gaade, 1993.

Bevilacqua, Alexander en Helen Pfeifer. "Turquerie: Culture in Motion." *Past & Present* 221(2013): 75-118. <https://www.jstor.org/stable/24543612> (geraadpleegd 29 januari 2024).

Bindman, David. "Subjectivity and Slavery in Portraiture. From Courtly to Commercial Societies." In *Slave Portraiture in the Atlantic World*, redactie Agnes Lugo-Ortiz en Angela Rosenthal, 71-89. Cambridge: Cambridge University Press: 2013.

Bindman, David, Henry Louis Gates Jr. en Karen C.C. Dalton, red. *The Image of the Black in Western Art*, Volume III, Deel I. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

Bindman, David, Henry Louis Gates Jr. en Karen C.C. Dalton, red. *The Image of the Black in Western Art*, Volume III, Deel II. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

Bindman, David, Henry Louis Gates Jr. en Karen C.C. Dalton, red. *The Image of the Black in Western Art*, Volume III, Deel III. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

Bishop, Cécile. "Portraiture, race, and subjectivity: the opacity of Marie-Guillemine Benoist's Portrait d'une négresse." *Word & Image* 35(2019)1: 1-11. DOI: <https://doi.org/10.1080/02666286.2018.1507507>.

Boer, Eugenie. "Een moortje als versiering: de zwarte page in de Nederlandse schilderkunst," *Spiegel Historiae* 38(2003)7/8: 296-301.

Bok, Marten Jan en Gary Schwartz. "Schilderen in opdracht in Holland in de 17<sup>e</sup> eeuw." *Holland: Regionaal-Historisch Tijdschrift* 23(1991)4/5: 183-195.

Boucher, François, red., en Yvonne Deslandres. *20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment*. New York: H.N. Abrams, 1987.

Bredius, A. en E.W. Moes. "Adriaen Hanneman." *Oud Holland* 14(1896)4: 203-218.  
<https://www.jstor.org/stable/42721799> (geraadpleegd 26 maart 2024).

Breukink-Peeze, Margaret. "Eene fraaie kleeding, van den turkschen dragt ontleent. Turkse kleding en mode à la turque in Nederland." in *Topkapi en Turkomanie: Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600*, red. Hans Peter Alexander Theunissen, Annelies Abelmann en Wim G.J.M. Meulenkamp, 130-147. Amsterdam: Bataafsche Leeuw, 1990.

Brinkman Bodo e.a., red. *Rembrandt's Orient: West meets East in Dutch art of the seventeenth century*. München: Prestel, 2020.

Broos, Ben, e.a. *Portraits in the Mauritshuis: 1430-1790*. Den Haag: Royal Picture Gallery Mauritshuis; Zwolle: Waanders, 2004.

Buono, Amy J. "'Their Treasures are the Feathers of Birds': Tupinambá Featherwork and the Image of America." In *Images take Flight: Feather Art in Mexico and Europe (1400-1700)*, red. Alessandra Russo, Gerhard Wolf, and Diana Fane, 179-189. München: Hirmer Verlag, 2015.

Buvelot, Quentin. "Een bijzonder portret van Maria Stuart door Adriaen Hanneman in het Mauritshuis." In *Facebook. Studies on Dutch and Flemish portraiture in the 16th - 18th centuries*, Ann Jensen Adams e.a., 373-380. Leiden: Primavera pers, 2012.

Cornelissen, Alec. *The Foreign Crave: The Afro-Atlantic presence in 17th-Century Netherlandish paintings, 1600-1700*. RMA Thesis Universiteit Utrecht, 2021.

Curd, Mary Bryan H. *Flemish and Dutch Artists in Early Modern England: Collaboration and Competition, 1460-1680*. Farnham: Ashgate, 2010.

Cuvi, Nicolás, Anna Guiteras Mombiola en Zulema Lehm Ardaya. "Peoples of the Amazon and European Colonization (16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Centuries)." In *Amazon Assessment Report 2021*. United Nations Sustainable Development Solutions Network, 2021.

Donkin, R.A. *Beyond Price: Pearls and Pearl-fishing: Origins to the Age of Discoveries*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1998.

Enders, Helena. *The Role of Children in Seventeenth-Century Dutch Paintings: Social Distinction and National Identity*. Bachelorscriptie, The College of Wooster, 2018.

Erickson, Peter. "Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture." *Journal for Early Modern Culture Studies* 9(2009)1: 23-61.

Fatah-Black, Karwan en Matthias van Rossum. "Slavery in a "Slave Free Enclave"? Historical Links between the Dutch Republic, Empire and Slavery, 1580s-1860s." *Werkstatt Geschichte* 66/67(2015): 55-74.

Fowkes Tobin, Beth. *Picturing imperial power: colonial subjects in eighteenth-century British painting*. Durham: Duke University Press, 1999.

Françoza, Mariana. "Beyond the Kunstkammer. Brazilian featherwork in early modern Europe." In *The Global Lives of Things. The material culture of connections in the early modern world*, red. Anne Gerritsen en Giorgio Riello, 105-127. Londen: Routledge, 2016.

Françoza, Mariana. "'Dressed like an Amazon': The Transatlantic Trajectory of a Red Feather Coat." In *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities*, red. Kate Hill, 187-199. Martlesham: Boydell & Brewer, 2012.

Franklin, Margaret. "Boccaccio's Amazons and Their Legacy in Renaissance Art: Confronting the Threat of Powerful Women." *Woman's Art Journal* 31(2010)1: 13-20. <https://www.jstor.org/stable/40605235> (geraadpleegd 14 juni 2024).

Gerhardt, Robert E., Michiel van Musscher en Francis Griep-Quint. *Michiel van Musscher (1645-1705): de weelde van de Gouden Eeuw*. Zwolle: WBooks, 2012.

Gerhardt, Robert E. "The Van Musscher Family of Artists." *Oud Holland* 120(2007)1/2: 107-129. <https://www.jstor.org/stable/42712228> (geraadpleegd 12 augustus 2024).

Gerritsen, Anne. "Domesticating Goods from Overseas: Global Material Culture in the Early Modern Netherlands." *Journal of Design History* 29(2016)3: 228-244. <http://www.jstor.org/stable/44652033> (geraadpleegd 16 juli 2024).

Gordenker, Emilie E.S. "The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture." *The Journal of the Walters Art Gallery* 57(1999): 87-104. <https://www.jstor.org/stable/20169144> (geraadpleegd 12 augustus 2024).

Hall, Kim F. *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca, Londen: Cornell University Press.

Haute, Bernadette van. "Anthony Van Dyck and the trope of the black attendant." *Acta Academia* 48(2016)2: 18-47. DOI: <https://doi.org/10.18820/24150479/aa48i2.1> (geraadpleegd 5 mei 2024).

Hees, Thomas e.a. *Vijf jaren in Algiers: het journaal van Thomas Hees, 1675-1680*. Hilversum: Verloren, 2022.

Hoogstraten, Samuel van. *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst anders de zichtbaere werelt: verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen: ten hoogsten noodzakelijk, tot onderwijs, voor alle die deeze edele, vrye, en hooge konst oeffenen, of met yver zoeken te leeren, of anders eenigzins beminnen*. Herdruk. Doornspijk: Davaco, 1969.

Hondius, Dienneke. *Blackness in Western Europe: racial patterns of paternalism and exclusion*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2014.

Impey, Oliver en Arthur MacGregor. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-century Europe*. Thirsk: House of Stratus, 2001.

Inal, Onur. "Women's Fashions in Transition: Ottoman Borderlands and the Anglo-Ottoman Exchange of Costumes." *Journal of World History* 22(2011)2: 243-272.

<https://www.jstor.org/stable/23011711> ( geraadpleegd 29 januari 2024).

Jirousek, Charlotte en Sara Catterall. *Ottoman dress & design in the West: a visual history of cultural exchange*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

Jongh, E. de. "Pearls of virtue and pearls of vice." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 8(1975/76)2: 69-79. <https://www.jstor.org/stable/3780417> ( geraadpleegd 12 augustus 2024).

Jongste, J.A.F de en Juliette Roding. *Vermaak van de elite in de vroegmoderne tijd*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 1999.

Kaplan, Paul H.D. "Black Turks: Venetian Artists and perceptions of Ottoman ethnicity." In *The Turk and Islam in the Western eye, 1450-1750: visual imagery before orientalism*, redactie James G. Harper, 41-67. Farnham, Surrey; Burlington: Ashgate, 2011.

Kinsbruner, Jay en Erick D. Langer. *Encyclopedia of Latin American history and culture*. Volume 6. Detroit: Charles Scribner's Sons, 2008.

Kolfin Elmer, e.a. *Black is Beautiful: Rubens tot Dumas*. Amsterdam: De Nieuwe Kerk; Zwolle: Waanders, 2008

Kolfin, Elmer. "When Africans Became Black. Dürer, Rubens and the Changing Image of Africans in Northern Europe." *Print Quarterly* 34(2017)4: 379-392.

<https://www.jstor.org/stable/45136988> ( geraadpleegd 10 augustus 2024).

Kuile, Onno ter. *Adriaen Hanneman: 1604-1671: een Haags portretschilder*. Alphen aan de Rijn: Vis-Druk, 1976.

Kuiper, Yme “Colonial power and global gifts: the governorship of Johan Maurits, Count of Nassau-Siegen in Dutch Brazil (1637–44).” In *Global Goods and the Country House*, red. Jon Stobart, 405-429. Londen: UCL Press, 2023.

Laarse, Rob van der. “Burgers op het kasteel. Elitedistinctie en representatie onder Hollandse heren buiten de ridderstand in de zeventiende en achttiende eeuw.” *Virtus. Tijdschrift van Adelsgeschiedenis/Journal of Nobility Studies* 29(2022): 34-64. DOI: <https://doi.org/10.21827/virtus.29.34-64> (geraadpleegd 16 mei 2024).

Lafont, Anne. “How Skin Color Became a Racial Marker.” *Eighteenth-Century Studies* 51(2017)1: 89-113. <https://www.jstor.org/stable/48584383> (geraadpleegd 8 maart 2024).  
Madar, Heather. *Albrecht Dürer and the depiction of cultural differences in Renaissance Europe*. New York: Routledge, 2023.

Liedtke, Walter A. “Anthony van Dyck.” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 42(1984-1985)3: 4-48.

MacGregor, Arthur. *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 2007.

Martin, W. *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw: Rembrandt en zijn tijd. Onze 17e eeuwse schilderkunst in haren bloeitijd en nabloei*. 3e druk. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1936.

Mason, Peter. “From Presentation to Representation: Americana in Europe.” *Journal of the History of Collections* 6(1994)1: 1-20. <https://doi.org/10.1093/jhc/6.1.1> (geraadpleegd 12 augustus 2024).

McNeil Kettering, Alison. “Gentlemen in Satin: Masculine Ideals in Later Seventeenth-Century Dutch Portraiture.” *Art Journal* 56(1997)2: 41-47. DOI: <https://doi.org/10.2307/777677> (geraadpleegd 12 mei 2024).

Modest, Wayne en Robin Lelijveld, red. *Woorden doen ertoe. Een incomplete gids voor woordkeuze binnen de culturele sector*. Amsterdam: Wereldmuseum, 2018.

Nederveen Pieterse, Jan. *Wit over zwart: beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur*. Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen; Amsterdam: Stichting Cosmis Illusion Productions; Den Haag: NOVIB, 1990.

Nifterik, Gustaaf van. "Arguments related to slavery in seventeenth century Dutch legal theory." *Tijdschrift voor Rechtsgeschiedenis* 89(2021): 158-191. DOI: (geraadpleegd 10 augustus 2024).

Oostindie, Gert en Emy Maduro. *In het land van de overheerser: II: Antillianen en Surinamers in Nederland, 1634/1667-1954*. Dordrecht: Foris Publications, 1986.

Orgel, Stephen. *Spectacular Performances: Essays on Theatre, Imagery, Books, and Selves in Early Modern England*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

Otte, M. "'Somtijds een moor'. De neger als bijfiguur op Nederlandse portretten 17de en 18de eeuw." *Kunstlicht* 8(1987)22: 6-10.

Pointon, Marcia. "Slavery and the Possibilities of Portraiture." In *Slave Portraiture in the Atlantic World*, redactie Agnes Lugo-Ortiz en Angela Rosenthal, 41-71. Cambridge: Cambridge University Press: 2013.

Ponte, Mark. "'Al de swarten die hier ter stede comen'. Een Afro-Atlantische gemeenschap in zeventiende-eeuws Amsterdam." *TSEG - The Low Countries Journal of Social and Economic History*, 15(2018)4, 33-61. DOI: <https://doi.org/10.18352/tseg.995> (geraadpleegd 15 augustus 2024).

Porter, Linda. *Royal Renegades. The Children of Charles I and the English Civil Wars*. New York: St. Martin's Press, 2018.

Rizzoli, Helmut en Federico Pigozzo. "Economic and Social Aspects of the Trade of Luxury Goods between Africa and Europe: Ostrich Feathers." *Atti delle «Settimane di Studi» e altri Convegni»* 50(2019): 507-517. DOI: 10.36253/978-88-6453-857-0.26.

Rommelse, Gijs. “The Role of Mercantilism in Anglo-Dutch Political Relations, 1650-74.” *The Economic History Review* 63(2010)3: 591–611. <http://www.jstor.org/stable/40929818> ( geraadpleegd 5 augustus 2024).

Saïd, Edward W. *Orientalism*. 4e druk. Londen: Penguin Classics, 2003.

Sarti, Raffaella. “Slaves, Servants and other Dependent People: Early Modern Classifications and Western Europe’s Self-Representation.” In *Labour Laws in Preindustrial Europe. The Coercion and Regulation of Wage Labour, c.1350-1850*, red. Jane Whittle en Thijs Lambrecht, 103-123. Martlesham: Boydell & Brewer, Boydell Press, 2023.

Schmidt, Benjamin. *Inventing exoticism: geography, globalism, and Europe's early modern world*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

Schnurmann, Claudia. “‘Wherever profit leads us, to every sea and shore...’: the VOC, the WIC, and Dutch methods of globalization in the seventeenth century.” *Renaissance Studies* 17(2003)3: 474-493. <https://www.jstor.org/stable/24413463> ( geraadpleegd 12 mei 2024).

Stein, Perrin. “Amédée Van Loo’s Costume turc: The French Sultana.” *The Art Bulletin* 78(1996)3: 417-438. <https://www.jstor.org/stable/3046193> ( geraadpleegd 29 januari 2024).

Stiles, Karl A. en Nellie R. Stiles. “The Pearl, a Biological Gem.” *Bios* 14(1943)2: 69-80. <https://www.jstor.org/stable/4604742> ( geraadpleegd 26 maart 2024).

Strickland, Agnes. *Lives of the Tudor and Stuart Princesses*. Londen: G. Bell, 1888.

Sund, Judy, red. *Exotic: a fetish for the foreign*. London: Phaidon Press Limited, 2019.

Swan, Claudia. “Lost in Translation. Exoticism in Early Modern Holland.” In *Art in Iran and Europe in the 17th Century: Exchange and Reception*, redactie Axel Langer, 100-117. Zürich: Museum Rietberg, 2013.

Thevet, André. *The New Found World, or Antarctike*. London: H. Bynneman, 1568.



Toledano, Ehud R. "The Imperial Eunuchs of Istanbul: From Africa to the Heart of Islam." *Middle Eastern Studies* 20(1984)3: 379-390. <http://www.jstor.org/stable/4283016> ( geraadpleegd 30 juli 2024).

Toynbee, Margaret R. "Adriaen Hanneman and the English Court in Exile." *The Burlington Magazine* 92(1950)564: 73-80. <http://www.jstor.org/stable/870354> ( geraadpleegd 26 maart 2024).

Warsh, Molly A. *American Baroque: Pearls and the Nature of Empire, 1492-1700*. Williamsburg, Virginia: University of North Carolina Press; Omohundro Institute of Early American History and Culture, 2018.

Watkins, Sarah-Beth. *The Tragic Daughters of Charles I: Mary, Elizabeth & Henrietta Anne*. Winchester: John Hunt Publishing, 2019.

Weststeijn, Arthur. "Slavernij van overheidswege: de Staten-Generaal tussen 1581 en 1796." In *Staat & slavernij: het Nederlandse koloniale slavernij-verleden en zijn doorwerkingen*, red. Rose Mary Allen, Esther Captain en Matthias van Rossum, 333-343. Amsterdam: Athenaeum-Polak & van Gennep, 2023.

Winkel, Marieke de. "Ambition and Apparel." In *Class distinctions: Dutch painting in the age of Rembrandt and Vermeer*, red. Ronni Baer, 55-71. Boston: MFA Publications, 2015.

Wolfthal, Diane. "Foregrounding the Background: Images of Dutch and Flemish Household Servants." In *Woman and Gender in the Early Modern Low Countries*, red. Sarah Joan Moran en Amanda Pipkin, 229-265. Leiden: Brill, 2019.

Wouters, Gina. *Exploitable Commodities: The Representation of Blacks in Netherlandish Still-Life Paintings, 1640-1720*. RMA Thesis Universiteit van Amsterdam, 2005.

Ydema, Onno. *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings: 1540-1700*. Zutphen: Walburg Pers, 1991.

## Websites

‘The National Museum of Denmark to Donate Rare Feather Cape to Brazil’. Via Ritzau.

Geraadpleegd 8 augustus 2024.

<https://web.archive.org/web/20240808100304/https://via.ritzau.dk/pressemeddelelse/13700505/the-national-museum-of-denmark-to-donate-rare-feather-cape-to-brazil?publisherId=13560791&lang=en>.

‘Michiel van Musscher’. RKD. Geraadpleegd 23 mei 2024. <https://rkd.nl/artists/58614>.

Bijlage 1: Afbeeldingenlijst



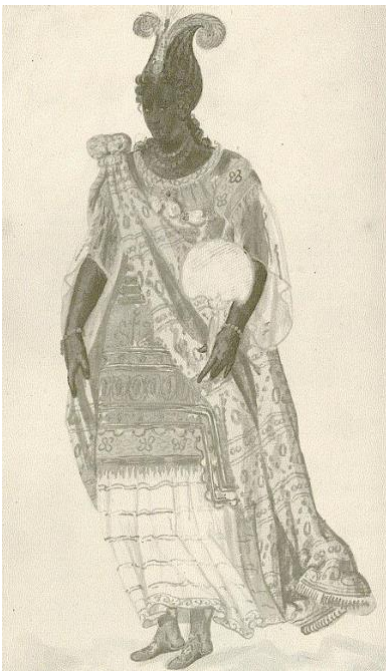
Afb. 1. Adriaen Hanneman, *Postuum portret van Maria I Stuart (1631-1660) met een bediende*, 1664, olieverf op doek, 129,5 x 119,3 cm., Mauritshuis, Den Haag, objectnummer 429 (foto: Mauritshuis, <https://web.archive.org/web/20240614203405/https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/429-postuum-portret-van-maria-i-stuart-1631-1660-met-een-bediende/>, geraadpleegd 14 juni 2024).



Afb. 2. Michiel van Musscher, *Thomas Hees en zijn bediende Thomas en neven Jan en Andries Hees*, 1687, olieverf op doek, 76 x 63 cm., Rijksmuseum, Amsterdam, objectnummer SK-C-1215 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4675>, geraadpleegd 23 mei 2024).



Afb. 3. Verenmantel, zeventiende eeuw, 127 x 54 cm., Nationalmuseet, Kopenhagen (foto: Roberto Fortuna via Via Ritzau, <https://web.archive.org/web/20240808100304/https://via.ritzau.dk/pressemeddelelse/13700505/the-national-museum-of-denmark-to-donate-rare-feather-cape-to-brazil?publisherId=13560791&lang=en>, geraadpleegd 8 augustus 2024).



Afb. 4. Inigo Jones, *Ontwerp voor The Masque of Blacknesse*, 28,7 x 15,7 cm. (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240614193116/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inigo\\_Jones,\\_design\\_for\\_Masque\\_of\\_Blackness\\_1605.jpg](https://web.archive.org/web/20240614193116/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inigo_Jones,_design_for_Masque_of_Blackness_1605.jpg), geraadpleegd 14 juni 2024).



Afb. 5. Adriaen Hanneman, *Portret van Maria I Stuart (1631-1661)*, ca. 1655-1656 of later, olieverf op doek, 120 x 98 cm., particuliere collectie The Royal Collection (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/236107>, geraadpleegd 13 juni 2024).



Afb. 6. 'Königin Amerika' optocht in Stuttgart, 1599, aquarel, pigment en goud op papier, Graphische Sammlungen, Klassik Stiftung Weimar, objectnummer KK 206 (foto: Klassik Stiftung Weimar, [https://web.archive.org/web/20240808111304/https://ores.klassik-stiftung.de/ords/ksw\\_internet/r/300/2?p2\\_ident=512100&p2\\_dateiname=100-2016-1885](https://web.archive.org/web/20240808111304/https://ores.klassik-stiftung.de/ords/ksw_internet/r/300/2?p2_ident=512100&p2_dateiname=100-2016-1885), geraadpleegd 8 augustus 2024).





Afb. 7. Peter Paul Rubens en Frans Snijders, *De kroning van Diana*, ca. 1625, olieverf op doek, 165,5 x 187 cm., Bildergalerie am Schloss Sanssouci, Potsdam (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/272077>, geraadpleegd 14 juni 2024).



Afb. 8. Albrecht Dürer, *Three Orientals*, ca. 1495-1496, papier, 30,6 x 19,7 cm., The British Museum, Londen, objectnummer 1895,0915.974 (foto: The British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0915-974](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-974), geraadpleegd 14 juni 2024).



Afb. 9. Ferdinand Bol, *Oude man in oosterse kleding*, ca. 1665, olieverf op doek, 131,45 x 101,44 cm., Milwaukee Art Museum, Milwaukee (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/103619>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 10. Naar Inigo Jones, *Ontwerp voor Penthésilée in de Masque of Queens* 1916 (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240614210335/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jones\\_Penthésilée.jpg](https://web.archive.org/web/20240614210335/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jones_Penthésilée.jpg), geraadpleegd 14 juni 2024).



Afb. 11. Titiaan, *Portret van Laura de' Dianti* (c. 1500/5-1573) met een zwarte page, ca. 1523, olieverf op doek, 119 x 93 cm., Verzameling Heinz Kisters, Kreuzlingen, Zwitserland (foto: RKDImages, <https://rkd.nl/images/295866>, geraadpleegd 5 mei 2024).



Afb. 12. Paul van Somer, *Anne of Denmark (1574-1619) and a Groom*, 1617, olieverf op doek, 265,5 x 209 cm., Royal Collection Trust, Londen, objectnummer 405887 (foto: Royal Collection Trust, <https://web.archive.org/web/20240505122101/https://www.rct.uk/collection/405887/anne-of-denmark-1574-1619-and-a-groom>, geraadpleegd 5 mei 2024).





Afb. 13. Anthony van Dyck, *Portrait of George Gage with Two Attendants*, 1622-23, olieverf op doek, 115 x 113,5 cm., The National Gallery, Londen, objectnummer NG49 (foto: National Gallery, <https://web.archive.org/web/20240508132849/https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anthony-van-dyck-portrait-of-george-gage-with-two-attendants>, geraadpleegd 8 mei 2024).



Afb. 14. Willem Cornelisz. Duyster, *Familiegroep met een zwarte man*, ca. 1631- ca. 1650, olieverf op paneel, 56,5 x 73,4 cm., Rijksmuseum, Amsterdam, objectnummer SK-A-203 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4797>, geraadpleegd 11 augustus 2024).



Afb. 15. Frans Hals, *Familiegroep in een landschap*, 1645-1648, olieverf op doek, 202 x 285 cm., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, objectnummer 179 (1934.8) (foto: <https://web.archive.org/web/20240324104042/https://www.museothyssen.org/en/collectio n/artists/hals-frans/family-group-landscape>, geraadpleegd 24 maart 2024).



Afb. 16. Domenico Remps, *Rariteitenkabinet*, ca. 1689, olieverf op doek, 99 x 137 cm., Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Florence (foto: Web Gallery of Art, [https://web.archive.org/web/20240705084328/https://www.wga.hu/html\\_m/r/remps/cabine t.html](https://web.archive.org/web/20240705084328/https://www.wga.hu/html_m/r/remps/cabine t.html), geraadpleegd 29 juli 2024).





Afb. 17. Johann Georg Hinz, *Kunstammerregal*, 1666, olieverf op doek, 114,5 x 93,3 cm., Hamburger Kunsthalle, Hamburg, objectnummer HK-435 (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240729103103/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann\\_Georg\\_Hainz\\_-\\_Cabinets\\_of\\_Curiosities\\_-\\_WGA11031.jpg](https://web.archive.org/web/20240729103103/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Georg_Hainz_-_Cabinets_of_Curiosities_-_WGA11031.jpg), geraadpleegd 29 juli 2024).



Afb. 18. *Brieventas en kam*, ca. 1600-1700, textiel en schildpad, 16,7 x 28,3 cm. (tas) en 13,2 x 21 cm. (kam), Rijksmuseum (langdurige bruikleen Mauritshuis), Amsterdam, objectnummer SK-C-1216 (foto: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.11744>, geraadpleegd 5 augustus 2024).

## Bijlage 2: Relevante werken

### 1. Nederlandse schilderijen met een zwarte bediende.

Schilderijen met een Nederlandse kunstenaar en hoofdgeportretteerde.  
Bediende draagt geen duidelijk 'exotisch' kostuum.



Afb. 1.1. Jan Mijtens, *Portret van Margaretha van Raephorst* (1625-90), 1668, olieverf op doek, drager 134,5 x 102,5 cm., Rijksmuseum, Amsterdam, objectnummer SK-A-285 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4552>, geraadpleegd 24 maart 2024).



Afb. 1.2 Hendrik van der Burch, *The Game of Cards*, ca. 1660, olieverf op doek, 78,1 x 66,7 cm., Detroit Institute of Arts, Detroit, objectnummer 29.2 (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240813165258/https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Hendrik\\_van\\_der\\_Burch\\_-\\_The\\_Game\\_of\\_Cards\\_-\\_29.2\\_-\\_Detroit\\_Institute\\_of\\_Arts.jpg](https://web.archive.org/web/20240813165258/https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Hendrik_van_der_Burch_-_The_Game_of_Cards_-_29.2_-_Detroit_Institute_of_Arts.jpg), geraadpleegd 13 augustus 2024).





Afb. 1.3. Abraham van den Tempel, *Portret van Anna van Boxhoorn, haar man Jan van Amstel en een onbekende jongen*, 1671, olieverf op doek, 181 x 141cm., Boijmans van Beuningen, Rotterdam, objectnummer 1852 (OK) (foto: Boijmans van Beuningen, <https://web.archive.org/web/20240324104904/https%3A%2F%2Fwww.boijmans.nl%2Fcollectie%2Fkunstwerken%2F2989%2Fportret-van-jan-van-amstel-en-zijn-vrouw-anna-boxhoorn>, geraadpleegd 24 maart 2024).



Afb. 1.4. Jan Mijtens, *Portret van Maria van Oranje (1642-1688), met Hendrik van Nassau-Zuylestein (overleden in 1673) en een bediende*, 1665, olieverf op doek, 150 x 185,5 cm., Mauritshuis, Den Haag, objectnummer 114 (foto: Mauritshuis, <https://web.archive.org/web/20240423130055/https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/114-portret-van-maria-van-oranje-1642-1688-met-hendrik-van-nassau-zuylestein-overleden-in-1673-en-een-bediende/>, geraadpleegd 23 april 2024).



Afb. 1.5 Nicolaas van Ravesteyn II, *Portret van een vrouw, mogelijk Anna de Bye (1636-1713), met een bediende*, 1690-1712, olieverf op doek, 74 x 85 cm., Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed, objectnummer C2014 (foto: RCE, <https://web.archive.org/web/20240509100424/https://www.collectienederland.nl/page/aggregati-on/rijkscollectie-rce/C2014>, geraadpleegd 9 mei 2024).



Afb. 1.6. Pieter Nason, *Portret van Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-1679), met een bediende*, 1666-1674, olieverf op doek, 188 x 100cm., Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel of openbare collectie Neues Palais, Potsdam, objectnummer Brussel 142 (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240509102816/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan\\_Maurits\\_\(1604-1679\)\\_by\\_Pieter\\_Nason.jpg](https://web.archive.org/web/20240509102816/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan_Maurits_(1604-1679)_by_Pieter_Nason.jpg), geraadpleegd 9 mei 2024).



Afb. 1.7. David van der Plas (toegeschreven), *Portret van Margaretha van Raephorst (1625-1690)*, 1679-1690, olieverf op doek, 41,5 x 34,5 cm., Museum Rotterdam, inventarisnummer 10545-A-B (foto: Museum Rotterdam, <https://web.archive.org/web/20240531141910/https://museumrotterdam.nl/collectie/item/10545-A-B>, geraadpleegd 31 mei 2024).



Afb. 1.8. Eglon van der Neer, *Jonge vrouw met een brief en twee bedienden in een voornaam interieur*, ca. 1672-1674, olieverf op doek, 79,4 x 65,6 cm., privécollectie (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/246315>, geraadpleegd 2 juni 2024).





Afb. 1.9. Jan Verkolje I (toegeschreven), *Zelfportret, met Judith Verheul (?-?) en een bediende*, ca. 1675, olieverf op doek, 78 x 73 cm., privécollectie (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/194418>, geraadpleegd 2 juni 2024).



Afb. 1.10. Caspar Netscher (toegeschreven), *Jonge vrouw die haar handen wast*, 165[?], olieverf op paneel, 49,3 x 40,3 cm., The Kremer Collection (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240602082538/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Femme se lavant les mains - Caspar Netscher.jpg](https://web.archive.org/web/20240602082538/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Femme_se_lavant_les_mains_-_Caspar_Netscher.jpg), geraadpleegd 2 juni 2024).





Afb. 1.11. Eglon van der Neer, *Elegant gezelschap in een park, met een bediende*, ca. 1661-1663, olieverf op doek, 65 x 53 cm., Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, inventarisnummer KMSsp611 (foto: KMS, <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMSsp611>, geraadpleegd 2 juni 2024).



Afb. 1.12. Franciscus Haagen, *Portret van een onbekende vrouw met een bediende*, 1686, olieverf op doek, 50 x 38,5 cm., privécollectie (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/172825>, geraadpleegd 2 juni 2024).



Afb. 1.13. Caspar Netcher, *Portret van een onbekend meisje met een bediende*, 1675-1699, olieverf op doek, 47 x 38 cm., privécollectie (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/133746>, geraadpleegd 2 juni 2024).



Afb. 1.14. Jan de Baen, *Portret van Anna van Ewsum (?-1716), met een bediende*, ca. 1665, olieverf op paneel, 172 x 112,5 cm., Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, inventarisnummer 90-3372 (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240602090848/https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Anna\\_van\\_Ewsum\\_door\\_Jan\\_de\\_Baen.jpg](https://web.archive.org/web/20240602090848/https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Anna_van_Ewsum_door_Jan_de_Baen.jpg), geraadpleegd 2 juni 2024).



Afb. 1.15. Ferdinand Bol, *Portret van Michiel Adriaensz. de Ruyter (1607-1676), met een bediende*, ca. 1665-1670, olieverf op doek, Maritiem Muzeum Zeeland, Vlissingen (foto: Canon van Nederland,

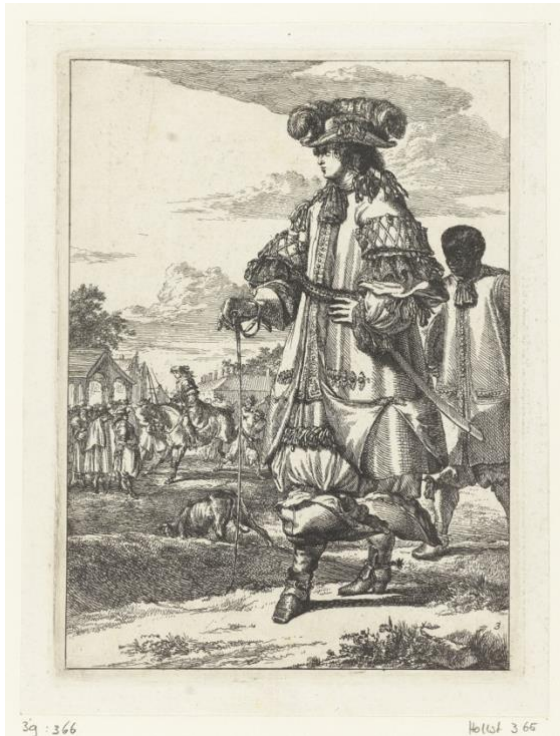
<https://web.archive.org/web/20240602091742/https://www.canonvannederland.nl/museum/maritim-muzeum-zeeland>, geraadpleegd 2 juni 2024).



Afb. 1.16. Willem Eversdijck, *Portret van een onbekende man, met een bediende en jachtbuit*, 1660-1669, olieverf op doek, 160 x 139 cm., Instituut Collectie Nederland, inventarisnummer 707 (foto: Wikimedia Commons,

[https://web.archive.org/web/20240602092511/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:W. Eversdijck - Portret van een jager - NK1940 - Cultural Heritage Agency of the Netherlands Art Collection.jpg](https://web.archive.org/web/20240602092511/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:W._Eversdijck_-_Portret_van_een_jager_-_NK1940_-_Cultural_Heritage_Agency_of_the_Netherlands_Art_Collection.jpg), geraadpleegd 2 juni 2024).





Afb. 1.17. Romeyn de Hooghe, *Figures à la Mode*, 1670-1685, ets en gravure, 16,7 x 12,2 cm., Rijksmuseum, Amsterdam, objectnummer RP-P-1939-366 (foto: Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.125083>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 1.18. Adriaen Hanneman of naar Adriaen Hanneman, *Groepsportret van Willem Frederik van Nassau-Dietz (1613-1664), Hendrik Casimir I van Nassau-Dietz (1612-1640), Hendrik van Nassau-Siegen (1611-1652) en George Frederik van Nassau-Siegen (1606-1674), met bedienden*, 1660-1669, olieverf op doek, 231,5 x 329 cm., Hotel Paleis Het Stadhoudelijk Hof, Leeuwarden (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/13501>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 1.19. Jan Weenix, *Portret van Gilles Schey (1644-1703)*, 1693, olieverf op doek, 104 x 88 cm., Het Scheepvaartmuseum, Amsterdam, objectnummer A.3898 (foto: Scheepvaartmuseum, <https://web.archive.org/web/20240813175320/https://collectie.hetscheepvaartmuseum.nl/Details/collect/507201>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 1.20. Ferdinand Bol, *Portret van luitenant-admiraal Cornelis Tromp*, circa 1667, olieverf op doek, 148,3 x 131,3 cm., Het Scheepvaartmuseum, Amsterdam, objectnummer 2018.0651 (foto: Scheepvaartmuseum, <https://web.archive.org/web/20240813180921/https://collectie.hetscheepvaartmuseum.nl/Details/collect/727041>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 1.21. Caesar Boetius van Everdingen, *Portret van Wollebrant Geleynssen de Jongh* (1594-1674), 1674, olieverf op doek, 214,5 (h) x 182 cm (ø), Stedelijk Museum Alkmaar, Alkmaar, objectnummer 020926 (foto: Stedelijk Museum Alkmaar, <https://web.archive.org/web/20240813185713/https://smalkmaar.adlibhosting.com/ais6/Details/museum/7586>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 1.22. Jan Verkolje, *Portret van Johan de la Faille*, 1674, olieverf op koper, 30 x 41 cm., Wadsworth Atheneum, Hartford (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240813191711/https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Jan\\_Verkolje\\_\(I\)\\_-Portrait\\_of\\_Johan\\_de\\_la\\_Faille\\_-\\_WGA24594.jpg](https://web.archive.org/web/20240813191711/https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Jan_Verkolje_(I)_-Portrait_of_Johan_de_la_Faille_-_WGA24594.jpg), geraadpleegd 13 augustus 2024).





Afb. 1.23. Aelbert Cuyp, *A Page with Two Horses*, circa 1655-1660, olieverf op doek, 143,2 x 228,1 cm., Royal Collection Trust, Londen, objectnummer RCIN 405319 (foto: RCT, <https://web.archive.org/web/20240813195335/https://www.rct.uk/collection/405319/a-page-with-two-horses>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 1.24. Jan Mijtens, *Portret van Willem van den Kerckhoven en zijn familie*, 1652, olieverf op doek, 134 x 182 cm., Haags Historisch Museum, objectnummer 1870-0012-SCH (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/13995>, geraadpleegd 15 augustus 2024).

2. Nederlandse schilderijen met een zwarte bediende, in of met ‘exotisch kostuum’ of ‘exotische’ elementen<sup>169</sup>



Afb. 2.1. Jan Steen, *Fantasy Interior with Jan Steen and the Family of Gerrit Schouten*, circa 1659-1660, olieverf op doek, 84,8 x 101,1 cm., The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, objectnummer 67-8 (foto: Nelson-Atkins Museum of Art, <https://web.archive.org/web/20240813181901/https://art.nelson-atkins.org/objects/5456/fantasy-interior-with-jan-steen-and-the-family-of-gerrit-sch?ctx=6e47f194-a599-402f-98eb-93cc92298586&idx=8>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 2.2. Frans van Mieris I, *Vrouw staande voor een spiegel*, ca. 1665, olieverf op paneel, 31,5 x 24,8 cm., Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlijn, objectnummer 838 (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/248776>, geraadpleegd 13 augustus 2024).

<sup>169</sup> Afbeeldingen van zwarte personen in ‘exotisch’ kostuum zonder bedienderol worden niet meegenomen.





Afb. 2.3. Ottomar Ellinger I, *Portret van Isaack le Petit*, 1658, olieverf op paneel, 45 x 34 cm., Museum Bredius, Den Haag, objectnummer 045-1946 (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/11431>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 2.4. Pieter de Wit, *Portret van Dirck Wilre (1636-?)*, met een bediende, 1669, olieverf op doek, 103 x 141 cm., privécollectie (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240813192332/https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Pieter\\_de\\_Wit,\\_Portrait\\_of\\_Dirck\\_Wilre\\_in\\_the\\_slave-fort\\_at\\_Elmina,\\_1669.jpg](https://web.archive.org/web/20240813192332/https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Pieter_de_Wit,_Portrait_of_Dirck_Wilre_in_the_slave-fort_at_Elmina,_1669.jpg), geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 2.5. Aelbert Cuyp, *Huntsmen Halted*, ca. 1650, olieverf op doek, 92,7 x 130,8 cm., The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham (foto: Barber Institute of Fine Arts, <https://web.archive.org/web/20240813194209/https://barber.org.uk/aelbert-cuyp-1620-1691/>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



Afb. 2.6. Ferdinand Bol, *Jan van der Voort en zijn zus Catharina met een bediende*, 1661, olieverf op doek, 173,4 x 209,3 cm., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, objectnummer 812 (foto: KMSKA, <https://web.archive.org/web/20240813200146/https://kmska.be/nl/meesterwerk/jan-van-der-voort-en-zijn-zus-catharina-met-een-bediende>, geraadpleegd 13 augustus 2024).



3. Relevante Europese werken met zwarte bediende, met of zonder exotisch kostuum.  
Hieronder vallen ook werken van Nederlandse schilders waarvan de nationaliteit van de geportretteerde onbekend is.



Afb. 3.1 Pierre Mignard, *Louise de Kéroualle, Duchess of Portsmouth with an unknown female attendant*, 1682, olieverf op doek, 129,7 x 95,3 cm., National Portrait Gallery, Londen, objectnummer NPG 497 (foto: NPG, <https://web.archive.org/web/20240815205732/https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw05102/Louise-de-Kroualle-Duchess-of-Portsmouth-with-an-unknown-female-attendant?>, geraadpleegd 15 augustus 2024).



Afb. 3.2. Nicolaes de Helt Stockade, *Portrait of two children as hunters in a garden*, 17e eeuw, olieverf op doek, 149,8 x 182,3 cm., privécollectie (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240815210334/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicholas\\_van\\_Helt\\_Portrait\\_of\\_two\\_Children\\_as\\_Hunters\\_In\\_a\\_Garden.jpg](https://web.archive.org/web/20240815210334/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicholas_van_Helt_Portrait_of_two_Children_as_Hunters_In_a_Garden.jpg), geraadpleegd 15 augustus 2024).



Afb. 3.3. Anthony van Dyck, *William Feilding, 1st Earl of Denbigh*, 1633-1634, olieverf op doek, 247,5 x 148,5 cm., The National Gallery, Londen, objectnummer NG5633 (foto: National Gallery, <https://web.archive.org/web/20240815210854/https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anthony-van-dyck-william-feilding-1st-earl-of-denbigh>, geraadpleegd 15 augustus 2024).



Afb. 3.4. Peter Lely, *Elizabeth Murray, Lady Tollemache, later Countess of Dysart and Duchess of Lauderdale (1626-1698) and an Attendant*, circa 1651, olieverf op doek, 124 x 120 cm., Ham House, Surrey, objectnummer NT 1139940 (foto: National Trust Collection, <https://web.archive.org/web/20240815211350/https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1139940>, geraadpleegd 15 augustus 2024).



Afb. 3.5. Anthony van Dyck, *Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo*, 1623, olieverf op doek, 242,9 x 138,5 cm., National Gallery of Art, Londen, objectnummer 1942.9.92 (foto: National Gallery of Art, <https://web.archive.org/web/20240815211742/https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1231.html>, geraadpleegd 15 augustus 2024).



Afb. 3.6. Theodorus Netscher, *Familieportret van Jacob van Wassenaer (1649-1707) en Jacoba van Liere (1655-1693), met een bediende*, 1702, olieverf op doek, 265,5 x 205,5 cm., Kasteel Duivenvoorde, Voorschoten (foto: RKDimages, <https://rkd.nl/images/15962>, geraadpleegd 15 augustus).





Afb. 3.7. Anthony van Dyck, *Princess Henrietta of Lorraine (1611–1660), Attended by a Page*, 1634, olieverf op doek, 213,4 x 127 cm., Kenwood House, Londen, objectnummer 88028826 (foto: ArtUK, [https://web.archive.org/web/20240815212801/https://artuk.org/discover/artworks/princess-henrietta-of-lorraine-16111660-attended-by-a-page-191703/search/2024--keyword:black-page--referrer:global-search/page/1/view\\_as/grid](https://web.archive.org/web/20240815212801/https://artuk.org/discover/artworks/princess-henrietta-of-lorraine-16111660-attended-by-a-page-191703/search/2024--keyword:black-page--referrer:global-search/page/1/view_as/grid), geraadpleegd 15 augustus 2024).



Afb. 3.8. Peter Lely, *Portrait of Lady Charlotte Fitzroy with her Indian Page*, 1674, olieverf op doek, 124 x 98 cm., York Art Gallery (foto: Art Fund, <https://web.archive.org/web/20240815213331/https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/2755/portrait-of-lady-charlotte-fitzroy-with-her-indian-page>, geraadpleegd 15 augustus 2024).



Afb. 3.9. Anton Domenico Gabbiani, *Portrait of Four Servants of the Medici Court*, circa 1684, olieverf op doek, 205 x 140 cm., Palazzo Pitti, Florence (foto: Web Gallery of Art, <https://web.archive.org/web/20240815213812/https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gabbiani/4servant.html>, geraadpleegd 15 augustus 2024).



Afb. 3.10. Justus Suttermans, *Madonna "Domenica delle Cascine", la Cecca di Pratolino e Pietro moro*, circa 1636, olieverf op doek, 100 x 148 cm., Galleria degli Uffizi, Florence, objectnummer 1356 (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240815214115/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Justus\\_Suttermans - Madonna Domenica delle Cascine, la Cecca di Pratolino e Pietro moro.jpg](https://web.archive.org/web/20240815214115/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Justus_Suttermans_-_Madonna_Domenica_delle_Cascine,_la_Cecca_di_Pratolino_e_Pietro_moro.jpg), geraadpleegd 15 augustus 2024).



Afb. 3.11. Johann David Welcker, *Allegorie auf die Erwerbung von Surinam durch den Grafen Friedrich Kasimir von Hanau 1669, 1670 or 1676*, olieverf op doek, 162,5 x 134 cm., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, objectnummer 1164 (foto: Wikimedia Commons, [https://web.archive.org/web/20240815215659/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich\\_Casimir\\_Welcker.jpg](https://web.archive.org/web/20240815215659/https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Casimir_Welcker.jpg), geraadpleegd 15 augustus 2024).





Bijlage 4: Visuele analyse *Thomas Hees en zijn bediende Thomas en neven Jan en Andries Hees* (1687)

Het doek is vierkant van vorm en beeldt een ruimte af met vier figuren. De linkerhelft van het doek bevat de meeste elementen. Linksboven hangen twee stukken oranje bloedkoraal aan de muur, vastgebonden met groene strikken. Tussen deze twee stukken hangt een groot, goudkleurig wapen van de Republiek der Zeven Vereenigde Nederlanden. Rechts op de muur hangen, van boven naar onder: een geweer met lange loop; twee gekruisde zwaarden in schede; opnieuw een geweer, met een loop die iets langer is dan het bovenste exemplaar; linksonder een donkerkleurige, geborduurde waterfles, met een touw aan een spijker hangend waar het onderste geweer op rust; in het midden een lederen riem met twee heuptassen, beide in goud en met kwastjes gedecoreerd; rechtsonder een ketting met meerdere goudkleurige schakels of 'lagen', eindigend in een kleine hoorn. De ketting hangt aan de andere spijker waar het geweer op rust. Aan de riem in het midden hangen twee touwtjes: één lange, eindigend in een kwastje en één kortere, met een sleutel aan het uiteinde. Op de marmeren dambordvloer ligt een groot Perzisch of Ottomaans tapijt dat ongeveer de linker driekwart van de zichtbare vloer beslaat.

Direct onder het wapenschild linksboven hangt een grote spiegel met een brede rand van gouden acanthusbladeren. In de spiegel is de scène achter de toeschouwer zichtbaar: drie silhouetten met tulbanden zijn te zien, met boven hen het silhouet van een opgeheven gordijn en in de achtergrond een Noord-Afrikaanse binnenplaats. Voor de spiegel staat een tafel die in breedte tot de helft van het doek komt. Het zicht van de onderste rand van de spiegel wordt de toeschouwer ontnomen door de voorwerpen die op deze tafel staan. Van de tafel zelf is slechts één poot te zien, een houten poot in de vorm van een dolfijn. Een veelkleurig tapijt ligt op het tafelblad en valt over de randen. Helemaal links op het doek is het tapijt iets omhooggeschoven om de tafelpoot te onthullen. Een rand van het tapijt draagt de inscriptie "Michiel v Musscher. Pinxit. Anno M.DC.LXXXVII."

Linksachter op de tafel staat een bruine hemelglobe. Naast de globe staan twee goudgele boeken met de ruggen naar de ruimte toe gedraaid. Het linkerboek is iets groter dan het rechter en draagt de titel *Biblia Sacra*. Het rechterboek draagt een Arabische titel. Voor de globe en de boeken ligt één groot, open boek met een kaart van 'Barbaria'. Een open envelop ligt schuin voor, en een witte ganzenveer staat rechtop naast het boek. Op de tafel staan nog enkele kleine objecten, zoals een kompas en een geborduurde rode brieven tas. Over de tafel houdt een jongen, met een geborduurde zakdoek in zijn handen, een rode schotel met een

gedecoreerde tabakspot vast. De jongen is blond en heeft een lichte huidskleur. Hij draagt zelf een geborduurde sjaal en kijkt naar het figuur in het midden van het doek.

Het centrale figuur is een middelbare man met lichte huid en donkerbruin, krullend haar dat tot op zijn schouders valt. Hij kijkt als enige in de voorstelling de toeschouwer aan. Zijn kostuum is voornamelijk rood van kleur en Ottomaans van snit. De man draagt een donkerkleurig hemd met een enkel gouden detail dat verticaal in het midden van het kledingstuk loopt. Over het hemd draagt hij een openhangende, bordeauxrode kamerjas met gouden borduursels aan de opening en een lange rij knopen aan elke mouw. De lange jas valt open vanaf zijn middel en hangt deels over zijn knie, deels open om de decoratieve groene rand van de voering te tonen. Om het middel draagt de man een satijnen sjerp van zwart en oranje glanzend materiaal. In de sjerp zijn een dolk en een bloemenzakdoek gestoken. Een heldere rode pofbroek komt onder de kamerjas uit en is in twee lagen, lederen puntlaarzen gestopt. Zijn rechterarm leunt hij op de tafel. Aan zijn pink aan de rechterhand draagt hij een ring. Zijn linkerarm is licht uitgestoken naar de zijkant en houdt een lange, dunne pijp vast.

Rechts achter het centrale figuur staat een jongen met donkere huidskleur. In lengte is hij iets kleiner dan de zittende centrale figuur. Hij kijkt de man in het midden aan. Op zijn hoofd draagt hij een oranje en witte tulband met een gouden kwast. Hij draagt in elk oor één druppelvormige parel, en om zijn nek is een zilverkleurige halsband bevestigd, met een oranje sieraad in het midden. Zijn openhangende vest is oranje van kleur, met een simpel wit hemd eronder. Over zijn linkerschouder hangt een witte stof of vacht. In zijn linkerarm draagt hij een donkere jas met gouden details, in zijn rechterhand houdt hij het uiteinde van de pijp van de centrale figuur vast. Zijn kostuum wordt deels verhuld door de figuren voor hem, maar een stukje van zijn oranje sjerp is zichtbaar. Hij draagt een witte pofbroek die tot de knieën reikt en simpele, donker lederen puntschoenen.

Helemaal rechts op het doek staat de vierde en laatste figuur. De man heeft een lichte huidskleur en lang, donkerbruin haar dat over zijn schouders en rug valt. Ook hij kijkt naar de centrale figuur en biedt hem een brief aan. De man draagt een grotendeels bruin kostuum in Europese mode. Zijn bruine justaucorps is gedecoreerd met goudkleurige borduursels. Hij draagt een geborduurde, witte sjaal en heeft een zwarte hoed met goudkleurige geborduurde rand onder zijn linkerarm. Bij beide armen komt een stuk van de pofmouwen van het witte onderhemd uit, beide met kanten manchetten. Aan zijn onderbenen draagt hij bruine kousen met siernaden in goud aan de onderkant. De man draagt oranjerode instappers.