

# 100 × CONGO

*Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen*

Onder redactie van Els De Palmenaer

**BĀI**  
MAS BOOKS

**Beeld voorplat**

Beeld van een vrouw (*nkama lemba*), Kongo (Republiek Congo/Democratische Republiek Congo/Angola), eind 19e–begin 20e eeuw (cat. 81)

**Beelden achterplat**

Grafbeeld (*ntadi*), Kongo (Democratische Republiek Congo), eind 19e–begin 20e eeuw (?) (cat. 97)

Beker in de vorm van een kariatide, Mbuun (Democratische Republiek Congo), eind 19e eeuw (?) (cat. 108)

*Ngady a mwaash*-masker, Kuba/Bushoong (Democratische Republiek Congo), eind 19e–begin 20e eeuw (cat. 138)

Vrouwelijk figuurtje (*iginga*), Lega (Democratische Republiek Congo), eerste helft 20e eeuw (cat. 170)

Fragment van een mannelijk beeld, Tabwa (Democratische Republiek Congo), eind 19e–begin 20e eeuw (cat. 161)

## WOORD VOORAF

Antwerpen is een stad aan een stroom met een haven en al eeuwenlang een ontmoetingsplaats voor mensen en culturen. De Scheldestad is de wereld in het klein.

Het MAS | Museum aan de Stroom brengt tentoonstellingen die in relatie staan tot de geschiedenis en de actualiteit van de stad. De nauwe band tussen Antwerpen en de huidige Democratische Republiek Congo ontstond vanaf de eerste handelscontacten in de zestiende eeuw en ontwikkelde zich verder in de periode van de Onafhankelijke Congostaat onder koning Leopold II, tijdens de Belgische kolonisatie van het land en na de Congolese onafhankelijkheid op 30 juni 1960.

De zestigste verjaardag van die onafhankelijkheid is dé gelegenheid om het Antwerpse koloniale verleden en de vele sporen daarvan onder de aandacht te brengen. Tegelijk staan we stil bij de honderdste verjaardag van de Congolese museumcollectie van de stad, die in 1920, in volle koloniale tijd, het licht zag.

Tijd dus om terug te blikken, maar ook om vooruit te kijken. Daarom organiseert het MAS de tentoonstelling '100 × Congo. Een eeuw Congolese kunst in Antwerpen'. In het middelpunt ervan staat een selectie van honderd blikvangers uit de Congolese collectie. Aan de hand van een rondreis langs verschillende Congolese volken maken we kennis met hun klassieke kunst- en gebruiksvoorwerpen en met de eeuwenoude culturele en artistieke rijkdom van Congo. Die blikvangers worden omlijst door een historisch overzicht dat start in Europa, meer bepaald bij de vroege contacten met Afrika. Het verkent de beeldvorming van zwarte mensen vanaf de zestiende eeuw en volgt de evolutie van die beeldvorming tot aan het einde van de koloniale tijd in 1960, met portretten door Antwerpse meesters, nieuw ontdekte documenten over de aanwezigheid van Congolezen op de Antwerpse wereldtentoonstellingen, uitingen van koloniale propaganda en werken van de missies. De stukken leggen ons een spiegel voor en tonen ons hoe we in het verleden naar Congo keken, naar zijn inwoners en hun cultuurvoorwerpen. Als bezoekers van de tentoonstelling worden we uitgenodigd om te reflecteren over de erfenis van die beeldvorming van Congo.

De tentoonstelling vindt plaats op een ogenblik dat het debat over het koloniale verleden brandend actueel is. In die context is het fundamenteel om de verwervingsgeschiedenis van de Congolese collectie op een transparante manier te ontvouwen, want ook het MAS beseft dat de kennis over zijn eigen collectie hiaten vertoont. Wie waren de makers van die objecten? In welke precieze omstandigheden verloren Congolese volken hun erfgoed? Hoe werden de kunst- en gebruiksvoorwerpen eigendom van Antwerpen?

Die terechte vragen leven in onze stad, zo blijkt ook uit de film *In vele handen* van het Belgisch-Congolese collectief Faire-Part. Aan de hand van deze film verzamelde het MAS verhalen om de bezoeker aan het nadenken te zetten. De vertellers zijn Antwerpenaren en personen die een band hebben met de Scheldestad, alsook inwoners uit Kinshasa. Zij laten hun stem horen over een zelfgekozen object uit de honderd blikvangers. Ze spreken zich uit over de toekomst van de collectie en delen soms hun diepste gevoelens.

De verhalen in de film wijzen op de veelzijdigheid van het debat en op diverse perspectieven vanwaaruit het debat gevoerd kan worden. '100 × Congo' is een kans om met elkaar in dialoog te gaan, stil te staan bij het koloniale verleden van Antwerpen, dat verleden een plaats te geven en vooruit te kijken, om morgen in deze dynamische multiculturele wereldstad beter samen te leven.

Nabilla Ait Daoud

*Schepen voor cultuur, kinderopvang, personeel, loketten en ontwikkelingssamenwerking, 2020*

## DANKWOORD

In 2020 is het precies een eeuw geleden dat de Stad Antwerpen in het bezit kwam van een eerste verzameling Congolese voorwerpen, die zou uitgroeien tot wat vandaag de Congocollectie van het MAS is. Dat was een goede reden om de tijdelijke tentoonstelling '100 × Congo' op het touw te zetten. Bovendien was het een uitgelezen kans om bijzondere aandacht te schenken aan de zestigste verjaardag van de Congolese onafhankelijkheid op 30 juni 2020.

In 2020 kwam het debat over het omgaan met het Belgische koloniale verleden en de erfenis ervan in een stroomversnelling. Tezelfdertijd beheerste de wereldwijde corona-epidemie maandenlang ons leven en werk. De hele culturele sector werd zwaar getroffen. Vanwege de lockdown moest ook de tentoonstelling '100 × Congo', aanvankelijk gepland van juni tot november 2020, met enkele maanden uitgesteld worden. Mijn oprechte dank en waardering gaat uit naar alle medewerkers van de tentoonstelling die deze latere programmering mogelijk hebben gemaakt.

Deze tijdelijke MAS-tentoonstelling en het begeleidende boek konden worden gerealiseerd dankzij de gedreven inzet van Els De Palmenaer, kunsthistorica en conservator van de Afrikacollectie van het MAS. Ze verdiepte zich in de diverse thema's en belicht onder meer voor het eerst hoe de collectie werd opgebouwd, waarom dat pas zo laat gebeurde en welke Antwerpse figuren daarbij een rol hebben gespeeld. De fundamentele informatie over de manier waarop de objecten uit Congo zijn ontheemd, blijkt vaak een doordlopend spoor. Daardoor is de ontstaansgeschiedenis van de collectie grotendeels een Belgisch verhaal.

Voor de realisatie van het project kreeg de MAS-curator versterking van Nadia Nsayi, Belgisch-Congolese politicologe en auteur. Haar aanstelling als curator beeldvorming was een beslissing die het museum noodzakelijk achtte en die gedragen werd door de Stad Antwerpen. Het debat over het omgaan met het koloniale verleden in de context van een superdiverse samenleving vereiste immers dat de tentoonstelling extra aandacht zou schenken aan beeldvorming, meerstemmigheid en multiperspectiviteit. In dat kader was het Congonetwerk van de nieuwe curator een grote meerwaarde.

De tentoonstelling is voor het MAS een gelegenheid om een bijdrage te leveren aan het maatschappelijke debat over het koloniale verleden. We doen dit vanuit een cultureel-historische Antwerpse invalshoek, maar ook met ruime aandacht voor meerstemmigheid over de toekomst van de collectie. Een tentoonstelling is pas geslaagd als ze voluit wordt gedragen door een gepaste educatieve ondersteuning. We doen dit onder meer met op beeldvorming gerichte activiteiten, rondleidingen en workshops op maat van het onderwijs.

Voor de realisatie van de tentoonstelling gaat mijn dank uit naar alle collega's, vrijwilligers, gidsen en stagiairs van de Stad Antwerpen en de leden van het speciale adviescomité die het project mee hebben ondersteund en in goede banen hebben geleid. Elkeen die in het colofon vermeld staat, heeft vanuit haar of zijn deskundigheid mee vorm gegeven aan het resultaat.

Eenzijds staat de tentoonstelling stil bij de betekenis van de Congolese collectie van de Stad Antwerpen, bewaard door het MAS. Anderzijds brengt ze verhalen over beeldvorming. Die twee aspecten werden door meerdere stemmen en vanuit verschillende perspectieven benaderd. Dat was alleen mogelijk door de samenwerkingsverbanden die het museum de voorbije maanden heeft opgezet en onderhouden. Ik wil van de gelegenheid gebruikmaken om onze partners in België en Congo te bedanken. Voor het boek gaat mijn

erkentelijkheid uit naar alle auteurs en in het bijzonder naar de Congolese onderzoekers, die hun Congolees erfgoed dat in het MAS bewaard wordt, vanuit hun perspectief hebben toegelicht.

In het bijzonder noem ik professor Jacob Sabakinu Kivilu (Université de Kinshasa), omdat hij de samenwerking met de Congolese auteurs mogelijk maakte, alsook professor Donatien Dibwe dia Mwembu (Université de Lubumbashi), voor zijn aanzet tot het herkomstonderzoek over het geroofde Songye-beeld van chef Nkolomonyi.

Een bijzonder dankwoord gaat ook uit naar Patrick Mudekereza, schrijver, dichter en directeur van het kunstencentrum Waza in Lubumbashi, Matthias De Groof voor zijn film *Onder het witte masker* en Bren Heymans voor de film *Futur Velours.com*. Tevens alle lof aan de medewerkers van het Belgisch-Congolese filmcollectief Faire-Part voor hun film *In vele handen*. Alle films werden in opdracht van het MAS gerealiseerd; ze bieden elk een hedendaagse blik op de Congolese collectie en op de tentoonstelling.

Tot slot richt ik mij tot de directies en medewerkers van alle participerende erfgoedinstellingen en musea, alsook tot alle particulieren voor hun bruiklenen. Hierbij extra collegiale dank aan Guido Gryseels, directeur van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren, voor de zeer gewaardeerde bijdrage van het Museum aan onze tentoonstelling. Het KMMA stelt een aantal uitzonderlijke stukken uit de vaste opstelling ter beschikking voor het onderdeel dat de negentiende-eeuwse Antwerpse wereldtentoonstellingen belicht. Bovendien kon dankzij een financiële ondersteuning van het KMMA de Franstalige versie van dit boek worden gerealiseerd. Daarmee wordt het belang van de samenwerking tussen erfgoedinstellingen benadrukt, in het bijzonder voor een expo met dergelijk gewichtig thema.

Dit boek, dat de tentoonstelling '100 × Congo' begeleidt, is opgevat als een denkoefening, als een doorgeefluik van kennis voor verder onderzoek. Ik spreek de hoop uit dat beide realisaties een constructieve bijdrage mogen leveren aan het noodzakelijke debat over de toekomst van de Congolese collectie in de Stad Antwerpen.

Aan allen hartelijk dank voor de onvoorwaardelijke inzet en de aangename samenwerking.

Marieke van Bommel  
*Directeur MAS*

# INHOUD

Woord vooraf	5
<i>Nabilla Ait Daoud</i>	
Dankwoord	6
<i>Marieke van Bommel</i>	
Noot aan de lezer	10
<b>AFRIKA–EUROPA. EEN LANGE VOORGESCHIEDENIS (16e–18e EEUW)</b>	
Het Europese wereldbeeld verruimt. Sporen van culturele uitwisseling met Afrika tijdens de renaissance	14
<i>Els De Palmenaer</i>	
Afrikaanse handelsbelangen bij ondernemers in Antwerpen tijdens de zestiende en de zeventiende eeuw	19
<i>Jan Parmentier</i>	
Afrikanen in de schilderkunst van de Lage Landen	24
<i>Esther Schreuder</i>	
De Afrikaanse Katherina, door Albrecht Dürer in Antwerpen vereeuwigd	30
<i>Esther Schreuder</i>	
Constantin Meunier, <i>Vier studies van het hoofd van een ‘Moor’</i> (naar Peter Paul Rubens)	32
<i>Davy Depelchin</i>	
<b>CONGO–ANTWERPEN. DE KOLONIALE ERFENIS BELICHT (19e–20e EEUW)</b>	
Masala de ‘negerkoning’: reis van een chef uit Vivi naar Antwerpen in 1885	36
<i>Mathieu Zana Etambala</i>	
Congo in Antwerpen (en in Berlijn en Leiden)	46
<i>Maarten Couttenier</i>	
De vergeten tragedie van 1894	61
<i>Willy Durinx en Els De Palmenaer</i>	
De Congocollectie van het MAS: een geschiedenis in vogelvlicht	64
<i>Els De Palmenaer</i>	
Henri Pareyn, Antwerpse verzamelaar en handelaar in Afrikaanse kunst	73
<i>Els De Palmenaer</i>	
Louis Franck: schenker en differentialist	78
<i>Michael Meeuwis</i>	
Hoe Antwerpen zijn Congoverzameling op de kaart zette	82
<i>Frank Herreman</i>	
Het Songye-beeld van chef Nkolomonyi, belicht vanuit Congolees perspectief	85
<i>Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	
De <i>nkangi kiditu</i> -kruisbeelden van pater Jan Vissers	89
<i>Pamphile Mabilia Mantuba-Ngoma</i>	
Missies en kunstambachten in Congo	95
<i>Sarah Van Beurden</i>	

Congo en de katholieke kerk (1885–1960)	114
<i>Luc Vints</i>	
Middelheim. Leerschool van het kolonialisme	120
<i>Ruben Mantels</i>	
Herdenken in de schaduw. Congo in de Antwerpse publieke ruimte	125
<i>Marnix Beyen en Karen Vannieuwenhuyze</i>	
<i>Onder het zwarte masker</i> : Paul Haesaerts' filmische analyse van de Congolese kunst	135
<i>Joséphine Vandekerckhove en Steven Jacobs</i>	
<i>Onder het witte masker</i> : de film die Paul Haesaerts had kunnen maken	141
<i>Matthias De Groof</i>	
De <i>mundele</i> in de Congolese kunst	143
<i>Pamphile Mabiala Mantuba-Ngoma en Jacob Sabakinu Kivilu</i>	
<b>100 BLIKVANGERS</b>	
Chéri Samba, <i>Eerbetoon aan de oude meesters</i>	156
<i>Jacob Sabakinu Kivilu</i>	
Kongo – <i>Pamphile Mabiala Mantuba-Ngoma</i>	158
Teke – <i>Stéphane Ngamputu</i>	180
Yaka en Zombo – <i>Niangi Batulukisi</i>	184
Mbala – <i>Fernando Manzambi Vuvu</i>	190
Mbuun – <i>Niangi Batulukisi</i>	192
Pende – <i>Niangi Batulukisi</i>	194
Tshokwe – <i>Fernando Manzambi Vuvu</i>	200
Luluwa – <i>Matthieu Bope Nyim-a-Nkwem</i>	208
Kuba – <i>Matthieu Bope Nyim-a-Nkwem</i>	213
Kete – <i>Matthieu Bope Nyim-a-Nkwem</i>	228
Kanyok – <i>Timothée Mukash Kalel</i>	230
Songye – <i>Donatien Dibwe dia Mwembu</i>	234
Baluba – <i>Florent Lukanda Lwa Malale Ndeke</i>	248
Bahemba – <i>Florent Lukanda Lwa Malale Ndeke</i>	260
Tabwa – <i>Noël Obotela</i>	266
Lega – <i>Pamphile Mabiala Mantuba-Ngoma</i>	270
Mbole – <i>Pamphile Mabiala Mantuba-Ngoma</i>	276
Pere – <i>Noël Obotela</i>	280
Zande – <i>Noël Obotela</i>	282
<b>EPILOOG</b>	
De vleugels van Baudelaire en de lendendoek van Lutumba	288
<i>Patrick Mudekereza</i>	
Bibliografie	290
Auteurs	298
Multimediaprojecten	300
Fotoverantwoording	301
Colofon	303

## NOOT AAN DE LEZER

- × Bij de redactie van de Nederlandstalige editie van deze catalogus hebben wij voor het schrijven van Congolese namen en termen de spellingkeuze van de Congolese auteurs zo veel mogelijk gerespecteerd door ze niet aan te passen of te transcriberen naar het Nederlands. Voor lezers die niet vertrouwd zijn met Bantoe-talen zijn enkele verduidelijkingen daarom op hun plaats.
  - De Congolese talen zijn toontalen. Dat wil zeggen dat de betekenis van een woord of de grammaticale vorm afhangt van de toon op de klinker in elke lettergreep. Sommige van onze auteurs hebben daarom toontekens (soms ook ‘accenten’ genoemd) aangebracht om de juiste betekenis te duiden; andere auteurs hebben ervoor geopteerd om dat niet te doen, omdat zij meenden dat de betekenis duidelijk afgeleid kon worden uit de context. Elke keuze hebben we gerespecteerd.
  - In tegenstelling tot het Nederlands worden meervoudsvormen in Bantoe-talen niet aangegeven aan het einde van een woord, maar aan het begin ervan, namelijk met prefixen. Enkele voorbeelden:
    - *nganga* (één ritueel expert) – mv. *banganga* (meerdere ritueel experten)
    - *mundele* (één witte persoon) – mv. *mindele* (meerdere witte personen)
    - *nkisi* (krachtobject) – mv. *minkisi* (meerdere krachtobjecten)
  - In sommige bijdragen in dit boek worden prefixen als *mu-* (enk.) of *ba-* (mv.) gebruikt om respectievelijk te verwijzen naar één lid of naar meerdere leden van een Congolese gemeenschap. Muluba, bijvoorbeeld, wijst op één persoon uit de bevolkingsgroep van de Luba, Baluba op twee of meerdere personen.
- × Een *nkisi* (mv. *minkisi*, vrij vertaald ‘medicijn’) is een met kracht geladen voorwerp verbonden met de onzichtbare wereld van geesten en doden. *Minkisi* kunnen de meest diverse materiële vormen aannemen. De sculpturale vorm stelt vaak een mens of dier voor, maar ook flessen, kalebassen of aardewerk gevuld met magische stoffen. Een beeldhouwer vervaardigt het onbezielde voorwerp, terwijl de ritueel expert (*nganga*) er activerende magische ingrediënten (*bilongo*) aan toevoegt. Pas dan wordt het beeld drager van een geest. De term *nkisi* kan tevens verwijzen naar een natuur- of vooroudergeest op zich, van oudsher ook ‘fetisj’ genoemd.
- × In dit boek hebben we ervoor gekozen om voor de staatsstructuur die het huidige Congo tussen 1885 en 1908 kende, de historisch-juridisch correcte benaming Onafhankelijke Congostaat te gebruiken (met C), en niet Kongo-Vrijstaat. Voor de benaming van het land tijdens de Belgische kolonisatie (1908–60) is dan weer de gangbare naam Belgisch-Congo (met C) van toepassing, en daarna, na 1960, Democratische Republiek Congo.
- × De term Kongo (met K) verwijst doorgaans naar het prekoloniale Kongo-rijk (ca. 1390–ca. 1860), dat voor het eerst met Europeanen, met name Portugezen, in contact kwam aan het einde van de vijftiende eeuw. In de prekoloniale periode strekte het Kongo-rijk zich met enkele van zijn vazalstaten uit over een immens gebied, dat vandaag de Republiek Congo, de Democratische Republiek Congo, Noord-Angola en de enclave Cabinda beslaat en dat zelfs vertakkingen had tot in wat nu Gabon is. De negentiende-eeuwse koloniale bezetting door Frankrijk, Portugal en Belgische koloniale versplinterde de lokale macht en had ook tot



gevolg dat de diverse bevolkingsgroepen waaruit het rijk bestond, zoals de eigenlijke Kongo, de Yombe, Sundi, Vili en Solongo, uit elkaar gerukt werden. De benaming van het rijk zou afgeleid zijn van het Kikongo-woord *nkongo* (jagers).

- × Het grootste deel van het Congolese erfgoed werd meer dan honderd jaar geleden ontheemd en uit zijn socioculturele omgeving weggehaald. De namen van de kunstenaars werden door de eerste Europese verzamelaars niet geregistreerd en blijven daardoor helaas nog steeds missing links.



**Afrika–Europa.**  
**Een lange voorgeschiedenis (16e–18e eeuw)**

---

## Het Europese wereldbeeld verruimt. Sporen van culturele uitwisseling met Afrika tijdens de renaissance

*Els De Palmaer*

Verkenningstochten en nieuwe wetenschappelijke inzichten verruimden tijdens de late middeleeuwen en de renaissance de Europese horizon. De drijfveer voor de expansiepolitiek stond toen volledig in het teken van de jacht op goud, ivoor, specerijen en slaven. Vooral de maritieme expedities onder Portugese en Spaanse vlag wijzigden de geografische kennis van de wereld fundamenteel.<sup>1</sup>

Vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw verkenden Portugese zeilschepen als eerste systematisch de Afrikaanse westkusten op zoek naar goud. De Europeanen wilden immers onafhankelijk worden van het eeuwenoude netwerk van Afrikaanse karavaanroutes

die door de Sahara naar het Middellandse Zeegebied leidden. Bovendien zochten ze naar een alternatieve specerijen- en zijderoute naar Indië en het Verre Oosten, die niet gecontroleerd werd door het islamitische Osmaanse Rijk, gelegen in het uitgestrekte gebied rond Anatolië en de Balkan. Uit noodzaak werd het een zoektocht over de oceaan.

Het karveel, een zwaarbewapend nieuw zeilschip met weinig diepgang, bleek ideaal om de onbekende wateren te verkennen.<sup>2</sup> (cat. 1) De zeevaarders zeilden tot dicht bij de West-Afrikaanse kustgebieden, meerden aan en stichtten er handelsposten of factorijen. In die tijd hadden zich in Afrika al bloeiende koninkrijken en andere staatsvormen ontwikkeld rond eeuwenoude knooppunten van interregionale ruilhandel.<sup>3</sup> Portugese reizigers kwamen toen in rechtstreeks contact met sterk gestructureerde Afrikaanse rijken.<sup>4</sup> De kuststreken kregen in het teken van hun op winst gerichte handelspolitiek Europese namen toebedeeld, zoals de Tand-, Ivoor-, Goud- en Slavenkust.<sup>5</sup> De aankomst van de Portugese karvelen en de eerste contacten van de bemanning met de prekoloniale Afrikaanse rijken kondigden het begin aan van de latere krachtmeting tussen Afrika en Europa.

Het was de Portugese zeevaarder Diogo Cão die in 1483 als eerste de monding van de machtige Congostroom bereikte, die door de Kongo *nzadi* (de stroom die alle andere opeet) werd genoemd.<sup>6</sup> De komst van de Portugezen betekende niet alleen de aanvang van ruilhandel in nieuwe, gegeerde goederen, maar ook de kennismaking met het christendom. Nzinga a Nkuwa, *mani* (heerser) van het immense



Cat. 1

Scheepsmodel van een karveel uit de 16e–17e eeuw, vervaardigd door Jules Van Beylen, naar een prent van Pieter Bruegel de Oude, 1957–61

Hout en textiel, 130 × 150 × 72 cm (schaal 1:25)

MAS, Antwerpen (AS.1961.034)

Kongo-rijk, bekeerde zich tot het christendom en liet zich omdopen tot João I, als eerbetoon aan de toenmalige Portugese koning João II. Onder zijn bewind bekeerden zich ook het hof en de elite.<sup>7</sup>

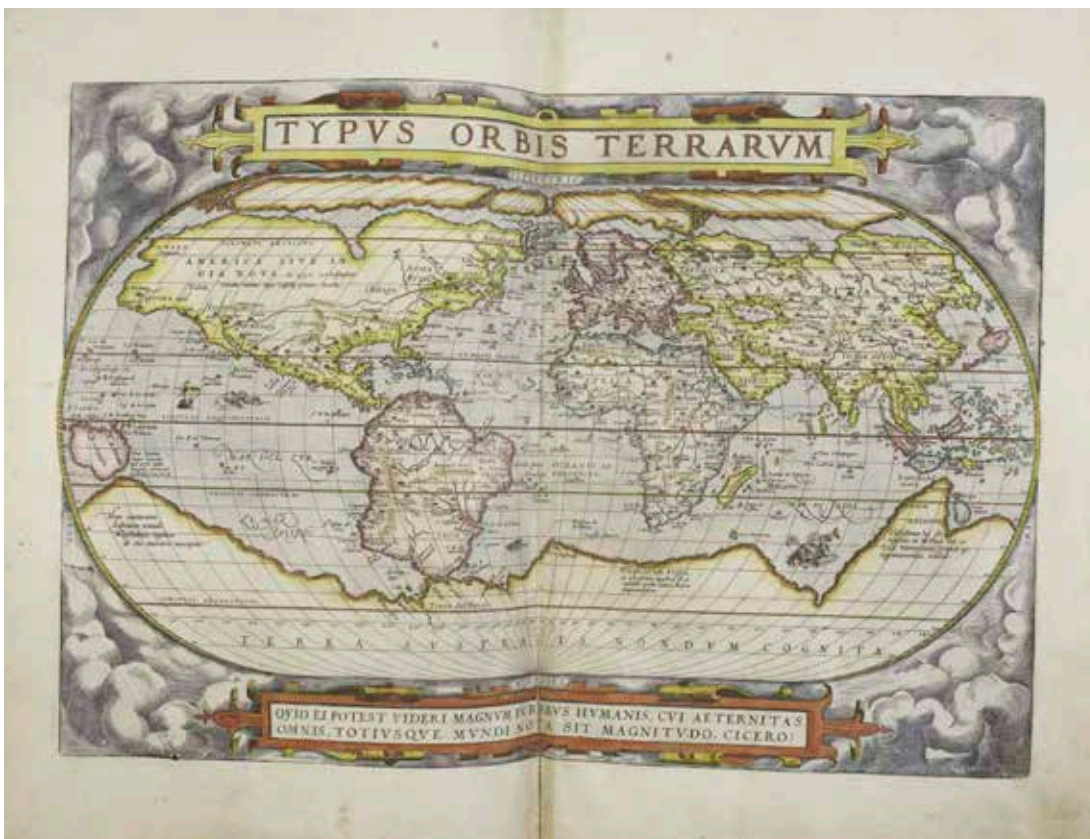
Kort daarna, in 1486, bereikte de Portugees João Afonso de Aveiro het bloeiende rijk van Benin.<sup>8</sup> Vanuit de meer landinwaarts gelegen hoofdstad regeerde een *oba* over de Edo-/Bini-bevolking. Hij heerste met de steun van de voorouders en was omringd door een uitgebreide hofhouding. De Afrikaanse vorsten en de koning van Portugal sloten bondgenootschappen en onderhielden aanvankelijk gunstige diplomatieke betrekkingen.

In het kader van de Portugese expansiepolitiek slaagde de zeevaarder Vasco da Gama er uiteindelijk in om een directe zuidelijke zeeverbinding naar Azië te openen. Na het rondenvan Kaap de Goede Hoop bereikte hij in 1498 de Indische havenstad Calicut (vandaag Kozhikode).<sup>9</sup> In

dezelfde periode ondernam Christoffel Columbus in dienst van de Spanjaarden zijn gewaagde zoektocht naar Indië in westelijke richting. Zoals bekend eindigde zijn reis in 1492 op het Amerikaanse werelddeel. De 'ontdekking' van de *terra nondum cognita* (nog niet bekend gebied) was in Europa een revelatie.<sup>10</sup>

Vanuit Europees perspectief werden de middeleeuwse *mappae mundi*, de wereldkaarten die deels gebaseerd waren op antieke en Arabische kennis, steeds duidelijker ingekleurd. Op cartografisch vlak namen centra zoals Lissabon, Venetië en Antwerpen het voortouw. De Antwerpse havenstad ontwikkelde zich als een belangrijke draaischijf voor de internationale verspreiding van wetenschappelijke kennis onder de vorm van kaarten, atlanten, globes en nautische instrumenten.<sup>11</sup> (cat. 2)

Portugal bleef tot het einde van de zestiende eeuw de zeehandel met de West-Afrikaanse kust-



Cat. 2

Abraham Ortelius, *Typus Orbis Terrarum*, wereldkaart uit de atlas *Tonneel des aerdtbodems*, Antwerpen, 1571

Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen (K 24052)

gebieden domineren. In hun kielzog volgden naderhand ook de Engelsen, Fransen en Hollanders om Afrikaanse kustgebieden te exploiteren.<sup>12</sup> Ook zij richtten handelsposten op, gingen op jacht naar rijkdommen en naar mensen, om die dan via de trans-Atlantische slavenhandel naar Amerika te verschepen. De slavenhandel bereikte een driest hoogtepunt in de zeventiende eeuw en leidde tot de ontwrichting van de eeuwenoude Afrikaanse machtsstructuren.

De exploraties van de Portugezen hadden niet alleen een grote impact op de West-Afrikaanse kustgebieden, ze wijzigden tevens het Europese wereldbeeld. Het was nu bewezen dat alle oceanen met elkaar in verbinding stonden en de horizon was verruimd tot vier continenten: Europa, Afrika, Azië en Amerika. De verspreiding van het humanisme creëerde een sfeer van gretig willen weten en kennis verzamelen. Exotische goederen uit de vier windstreken kwamen zo in de loop van de zestiende eeuw in de Europese wonderkamers of rariteitenkabinetten terecht. Die waren geëvolueerd vanuit de *studiolo*, de kleine privé-kamer met boeken en kostbaarheden, waarin de Europese elite zich kon wijden aan studie. Wonderkamers ontsproten aan het resultaat van de toenmalige verzameldrift, evenals aan de drang om op een encyclopedische manier orde te scheppen in de chaos van de wereld. Het zijn plekken waar de aloude oppositie van natuur (door Gods hand geschapen) en kunst (door de mens gemaakt)<sup>13</sup> tot uiting kwam in verzamelingen van naturalia – voor die tijd exotische opgezette dieren, schelpen en planten – en artificialia – kostbare objecten zoals kunstwerken, meetinstrumenten en globes, evenals andere gegeerde curiosa. De eigenaars van die wonderkamers hadden die rijkdom vergaard door hun betrokkenheid in de nieuwe wereldspannende handelsnetwerken en pakten graag uit met alles wat toen zeldzaam en exotisch was. Alles wat ze zich konden toe-eigenen uit de nieuwe gebieden was een middel om hun prestige te verhogen. Ieder rariteitenkabinet



stond ook symbool voor de controle die men over de wereld wilde verwerven.<sup>14</sup>

Als gevolg van de Europese handel met de Afrikaanse koninkrijken verschenen in de loop van de zestiende en de zeventiende eeuw de eerste objecten uit sub-Saharaans Afrika in Europa en in de rariteitenkabinetten. Daartoe behoorden onder meer de diplomatieke geschenken die uitgewisseld werden: luxueuze, fijn geweven matten en kussens uit het koninkrijk Kongo, Afro-Portugees ivoorsnijwerk van de Sapi uit het huidige Sierra Leone en van de Edo-volken van het koninkrijk Benin (in de huidige staat Nigeria).

De zogenoemde Afro-Portugeese ivoren (tafelgerei, jachthoorns, wapens) werden tussen 1490 en ca. 1600 op bestelling van de Portugezen door Afrikaanse kunstenaars gemaakt. Daar horen ook pronkvaatjes voor zout bij – *saleiros* in het Portugees – die perfect pasten bij het zilveren en vergulde tafelgerei dat door Europese edelsmeden en snijders vervaardigd werd.<sup>15</sup> Het waren prestigeobjecten die tevoorschijn werden gehaald op praalbanquetten van de elite.

Het MAS bezit een van de weinige bewaard gebleven Afro-Portugeese siervaten, een getuige van de ruilhandel en de aanvankelijk gunstige diplomatieke relaties tussen Portugal en het koninkrijk Benin.<sup>16</sup> (cat. 3) De periode van Europese gewelddaden, exploitatie en suprematie lag toen nog ver in het verleden. De macht van de *oba* van Benin straalde uit via een bloeiende hofkunst. Kunstenaarsgilden (*igbesanmwan*) in dienst van de *oba* waren gespecialiseerd in hoogstaand messing- en ivoorsnijwerk. Hoewel de handel en de verwerking van slagstanden uitsluitend bestemd was voor regalia en rituele voorwerpen van de



**Cat. 3**

**Afro-Portugees tafelservat voor zout en peper, Edo/Bini, koninkrijk Benin (Nigeria), ca. 1520**

Ivoor, 19,2 × 7,2 × 8 cm

MAS, Antwerpen (AE.1974.0025.0001), schenking Margriet Olbrechts-Maurissens, 1974

heerser en zijn hof, maakten de ivoorsnijders op bestelling van de Portugezen ook luxueus tafelgerei voor export naar Europa.<sup>17</sup> Wellicht werden de tafelsiervaten gesneden op basis van Europese modellen.<sup>18</sup>

Het exemplaar van het MAS is een van de oudste bewaarde ‘dubbele’ ivoren siervaten in Edo-Portugese stijl.<sup>19</sup> Binnenin in het object zijn twee kommetjes uitgespaard, die bestemd waren voor het toen kostbare zout en de al even dure peper. Het kunstwerk is een synthese van een Europees geïnspireerde vormentaal, verrijkt met Afrikaanse decoratieve en iconografische motieven in reliëfsnijwerk. De Europese invloed komt tot uiting in de hoofdfiguren, twee in profiel voorgestelde Portugese gewapende ruiters. Ze zijn weergegeven met een gladgeschoren gelaat en neerwaarts gerichte mondhoeken.<sup>20</sup>

Op de achterzijde staat een ambigue, naakte figuur met dezelfde gelaatstrekken als de Portugese ruiters. Het is een engel, een on-Afrikaans wezen, dat de Edo-ivoorsnijder op zijn eigen manier en met de aanduiding van het geslacht heeft geïnterpreteerd. Zijn vleugels zijn niet aan de schouders vastgehecht, zoals in de christelijke iconografie, maar komen vaag in reliëf

tevoorschijn ter hoogte van zijn oren.<sup>21</sup>

De gearceerde oppervlakteversieringen verwijzen naar abstracte vlechtwerkmotieven, zoals die in de hofkunst van Benin voorkomen. Het kleine vismotief symboliseert Olokun, de god van de oceaan en brenger van welvaart. Dat refereert aan de ruilhandel met de Portugese zeevaarders die via de oceaan nieuwe goederen importeerden zoals stoffen, *manilla's* (koperen ringen), geweren en koralen en die de Edo-bevolking aanvankelijk voorspoed brachten. De *oba* behield het monopolie over de binnenlandse ivoor- en slavenhandel en de Portugezen waren bijgevolg van hem afhankelijk. Door evenwel de Afrikaanse handelstradities te omzeilen, veroorzaakten de Portugezen mettertijd interne conflicten. Kolonisatie en verdere exploitatie van de Afrikaanse rijkdommen ondermijnden uiteindelijk de traditionele machtsstructuren en het sociale weefsel. In 1897 werden de koninklijke hoofdstad van Benin en het paleis door de Britten geplunderd, waarbij de toenmalige *oba* Ovonramwen verbannen werd.<sup>22</sup> De eeuwenoude hofkunst van het Beninpaleis belandde toen massaal in Europese musea en raakte over de hele wereld verspreid.

1 Parmentier 2015, p. 5.

2 De Meer, p. 38.

3 Vansina 1992, p. 17.

4 Zie: Plankensteiner 2007.

5 Meredith 2014, pp. 117–118.

6 De Portugezen verbasterden de naam tot Zaïre. Zie: Renders 2019, p. 21.

7 LaGamma 2015, pp. 17–19, 24.

8 Bassani 2000, p. xxii; Duchâteau 1990, p. 15; Meredith 2014, p. 119.

9 Schmitt 1999.

10 Vagnon 2016, pp. 58–59.

11 Parmentier 2015, pp. 5, 38–40.

12 De Meer 2015, pp. 38–39, 43.

13 Dupré 2018; Huvenne 2018.

14 Huvenne 2018, p. 17.

15 Zie het standaardwerk Bassani en Fagg 1988.

16 De Palmenaer 2016.

17 Bassani en Fagg 1988 maakt een onderscheid tussen ivoorsnijwerk in Edo-Portugese stijl uit Benin en de Sapi-Portugese exemplaren uit de periode tussen 1490 en ca. 1600, gemaakt door Sapi-ambachtslui, de voorouders van de huidige Temne/Bullom-volken uit het huidige Sierra Leone.

18 Voor een afbeelding van mogelijke prototypes, zie: Bassani en Fagg 1988, p. 14.

19 Er zijn zo'n vijftien Edo-Portugese zoutvaten bekend. Slechts enkele ‘dubbele’ exemplaren met deksel zijn bewaard, waaronder dit exemplaar in het MAS, Antwerpen. Een onvolledig bewaard exemplaar bevindt zich in het Museum van Volkenkunde Leiden (RV-1323-1). Andere volledig bewaarde Edo-Portugese voorbeelden bevinden zich onder meer in de collecties van het British Museum London (inv. 78.11.1.48), en van het het Musée du Quai Branly, Parijs (inv.70.2008.14.1.1 3). Deze voorbeelden zijn van de hand van de zogenoemde Meester van het koopvaardijsschip.

20 Zie: Bassani en Fagg 1988, p. 168.

21 Ibidem. Deze naakte figuur is ook terug te vinden op het Edo-Portugese zoutvat in het Museum Volkenkunde, Leiden (inv. RV 1323-1). Volgens Kathy Curnow (in Plankensteiner 2007, p. 299) was het prototype de engel op het exemplaar in het Smithsonian Museum, Washington (inv. 2005-6-36).

22 Plankensteiner 2007, p. 48.



# Afrikaanse handelsbelangen bij ondernemers in Antwerpen tijdens de zestiende en de zeventiende eeuw

Jan Parmentier

In 1520 had Antwerpen, waar de Duitse kunstenaar Albrecht Dürer toen verbleef, een metamorfose ondergaan: van regionaal handelscentrum in het begin van de eeuw tot eigentijdse wereldhaven. In de stad resideerden kooplieden, ambachtslui en diplomaten uit heel Europa. Ook sporen van de pas verkende continenten waren opvallend aanwezig. Dürer portretteerde er Afrikaanse mannen en vrouwen.<sup>1</sup> (cat. 10 en afb. 3)

Een archeologische vondst in de Antwerpse binnenstad van een Castiliaanse munt met de beelddenaar van Ferdinand van Aragon en Isabella van Castilië bevestigt de aanwezigheid van Afrikaans goud, afkomstig van de Goudkust (het huidige Ghana), een van de vele nieuwe producten waar men in de Zuidelijke Nederlanden toen kennis mee maakte. (cat. 4)

## De Iberische connectie

Bij de aanvang van de zestiende eeuw trad Antwerpen als maritiem handelscentrum met mondiale vertakkingen op de voorgrond. Het nam de rol van Brugge over als Europees kruispunt voor goederen uit de mediterrane wereld, Centraal-Europa en de Atlantische regio. Tal van Spaanse en Portugese kooplieden vestigden zich in de Scheldestad. Zij domineerden tot rond 1640 de handelscontacten met de Nieuwe Wereld, Azië en Afrika. Binnen dat Iberische netwerk investeerden enkele Antwerpse ondernemers uitgebreid in de ontwikkeling van suikerrietplantages op de Canarische eilanden en Madeira. Suiker werd voor Antwerpen de economische motor voor zijn 'Gouden Eeuw'.<sup>2</sup> In Tazacorte op het eiland La Palma beheerde de Antwerpse familie Van Dale vanaf 1550

een halve eeuw lang de voornaamste suikerrietplantage van de Canarische eilanden.<sup>3</sup> Het werk op de plantage werd gedaan door Guanchen, de oorspronkelijke bewoners van de Canarische Eilanden, en vooral door zwarte slaven uit West-Afrika. Even succesvol in de suikerrietteelt en -handel was de familie Groenenbergh. Zij baatte gedurende de zestiende eeuw plantages uit op Madeira, Gran Canaria en La Palma. Suiker van die 'Antwerpse' plantages werd tot aan de Val van Antwerpen (1585) naar de Scheldestad geëxporteerd. Vandaag nog herinneren een aantal pleinen en straatnamen op La Palma aan deze Antwerpse suikerbaronnen. De Groenenberghs, die zich 'Monteverde' lieten noemen, vestigden zich overigens permanent op de Canarische Eilanden.

De Portugese aanwezigheid in Antwerpen tijdens de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw bestond minstens uit een tachtigtal firma's. Hun goederenhandel was vooral op de Portugese overzeese gebieden georiënteerd. In Antwerpen kochten ze vaak textiel, glaswerk en koperen voorwerpen uit Zuid-Duitsland om die in West-Afrika voor goud, ivoor, paradijskorrels (*Aframomum melegueta*) en zwarte slaven te ruilen.<sup>4</sup> De firma Ximenes, die in zowel Antwerpen als Lissabon actief was, specialiseerde zich in de slaventratiek tussen Angola en Zuid-Amerika. Zij charterde schepen in Lissabon, die aan de Angolese kust de Portugese factorijen aandeden om er slaven te kopen. (cat. 5) De voornaamste bestemmingen van deze menselijke ladingen waren Pernambuco (vandaag Recife in



Cat. 4  
Gouden munt (excellente) met Ferdinand van Aragon en Isabella van Castilië, ca. 1500

Archeologische dienst, Antwerpen (A272/11/MU1)

Brazilië) en Cartagena (vandaag Colombia), zoals blijkt uit de boekhouding van de Portugese familie Ximenes. (cat. 5) In Zuid-Amerika ontvingen deze schepen als retourlading voornamelijk rietsuiker, tabak en verfhout.<sup>5</sup>

### Zeeland en Amsterdam

Het feit dat Amsterdam aan het eind van de zestiende eeuw de rol van handelsmetropool overnam van Antwerpen, betekende niet dat Antwerpse ondernemers geen interesse meer betoonden voor overzeese commerciële avonturen.

Tijdens de late zestiende eeuw waren de Zeeuwen prominent aanwezig in de Atlantische ruimte als vrachtvoerders voor de Portugese en de Antwerpse suikermarkt, en in de zoutvaart

naar de Kaapverdische Eilanden en de kusten van Venezuela.<sup>6</sup> Het is dan ook logisch dat zij reeds vroeg belangstelling toonden voor winstgevende handel aan de Guineese kust (de kustregio van het huidige Senegal tot en met Ghana) en wensten te investeren in de slavenhandel. Omstreeks 1615 zeilden er jaarlijks een dertigtal Noord-Nederlandse schepen naar West-Afrika. In dat kader zijn de expedities naar Sierra Leone en Ghana te situeren van de partenrederij Van den Bogaerde-Grevenraet-Van Axel. In 1616 en 1617 organiseerde de Antwerpse ondernemer Maximiliaan Van den Bogaerde een kleine compagnie, samen met Gaspar (Jasper) Grevenraet en Lybeert (Liberto) van Axel(e), beiden Antwerpenaars die in Amsterdam woonden.<sup>7</sup> Op dat moment heerste er een tijdelijke vrede tussen Spanje en de Nederlandse Republiek – het Twaalfjarig Bestand – maar het bleek noodzakelijk om zulke risicovolle initiatieven onder bescherming van de Hollandse of Zeeuwse vlag te laten verlopen. Een analyse van de fragmentarische rekeningen, opgemaakt door Grevenraet, toont aan dat Van den Bogaerde ruim 40 procent van het nodige kapitaal voor de financiering van zijn Guinea-expedities in familiale kring vond. Bovendien kon hij rekenen op goede commerciële contacten in Amsterdam. Grevenraet en Van Axel verzamelden per uitreding de resterende fondsen in Holland en Zeeland, voornamelijk bij uitgeweken Zuid-Nederlanders.

Over de initiatiefnemers is niet zo veel bekend. Het handelshuis Van den Bogaerde investeerde onder meer in de wapentrafiiek en stond bekend als een geduchte concurrent van de Amsterdamse familie Trip.<sup>8</sup> Gillis Van den Bogaerde participeerde in de textielhandel, maar verhandelde tevens suiker. Om de suiker Raffinage te kunnen voortzetten, week ook hij uit naar Amsterdam.<sup>9</sup> Van de Amsterdamse connectie weten we dat Gaspar Grevenraet zich daar vestigde in 1596. Hij was een ‘sinjoor’, die na 1585 een tijdelijk onderkomen had gevonden in Calais.<sup>10</sup> Lybeert van Axel is de grote onbekende.



#### Cat. 5

**Boekhouding van de Portugese handelaarsfamilie Ximenes, opgenomen in het notariaat van N. Claeys, 1615, met onder meer de onkosten voor het verschepen van slaven vanuit Afrika naar Zuid-Amerika**

FelixArchief/Stadsarchief, Antwerpen (N#540.00065)

‘Voor tgene gecost heeft 40 slaven die hij gesonden heeft op Cartagena... Soo veel gecost hebben 20 slaven die hij gesonden heeft op Bahia de todos Santos...

Soo veel gecost hebben omden 20 slaven aen Es. Simon de Nunez de Matos... Voor het gene gecost hebben met onkosten 28 slaven die hij noch gesonden heeft op Parnambuco...’

Een nazaat van deze handelaar, Adolfo van Axel, resideerde in Venetië. Vanuit de lagunestad verzorgde hij regelmatig bestellingen zijdeweefsels voor de Antwerpse kunsthandel tijdens de tweede helft van de zeventiende eeuw.<sup>11</sup>

In 1616 had de rederij Van den Bogaerde minstens twee schepen in de vaart, de *Griffioen* en de *Engel Gabriël*, wat doet vermoeden dat zij geen nieuwkomer was en reeds enige jaren voordien al had geïnvesteerd in de Guinea-vaart. Deze hypothese wordt gesterkt door het feit dat in 1616 ook 'retouren van Guinea' voor haar rekening werden overgebracht met een 'barcke van Papenbroeck'.<sup>12</sup> De gebroeders Papenbroeck, Antwerpse migranten, leidden een van de acht Amsterdamse 'West-Afrikaanse' partenredereien.<sup>13</sup> Onfortuinlijk genoeg leed de *Engel Gabriël* schipbreuk op de Texelse rede. Van

den Bogaerde en zijn partners hadden het schip en de (heen)lading wel verzekerd voor £ 1200 Vlaams, maar daarmee kon men de uitredingskosten nog niet recupereren. De opbrengsten van de geslaagde reis in 1616 met de *Griffioen* bleken nog merkkelijk onvoldoende om het boekjaar zonder verlies af te sluiten.

Over de tweede tocht van de *Griffioen* in 1617 zijn we vrij goed ingelicht.<sup>14</sup> Onder leiding van schipper Dierick Colenaer ankerde het schip na ruim vijf maanden op de rede van Rammekens (Vlissingen). Het meest winstgevende deel van de retourlading was goud, dat bij verkoop bijna 40 000 gulden opbracht. Merkwaaardig, maar niet uitzonderlijk, waren de notities 'voor montkosten van 6 mannen voor Schoonhoven ...' en 'voor montkosten van 3 man voor Papenbroeck ...'.<sup>15</sup> (cat.6) Deze negen 'mannen' had de *Griffioen*

Laus Deo in Amsterdam a.º 1617.

Voor 4. sapken 2. doofstuden 2. dinst. 1.6. gont door gant gebract mede 206. pract 13. m. 5. 09	17077.00
Voor 4. sapken 2. doofstuden 2. dinst. 1.6. gont door gant gebract mede 206. pract 13. m. 5. 09	21300.30
Voor bract bay 215. 16. gont op bract mede gebract getap. ider 16. op 4.50 f. a 1 1/2 p.	1401.50
Voor montkosten bay 6. mannen voor sig onbegus mit gebract bay 130. daeghen a 5. p. daegh ider may	195.00
Voor montkosten bay 3. man voor papenbroeck mede gebract bay 129. daeghen a 5. p. alb bay	96.15
Voor montkosten bay 3. man voor papenbroeck mede gebract bay 129. daeghen a 5. p. alb bay	3000.00
4400.30	

## Cat. 6

Boekhouding van de handelsreis van het schip *Griffioen* 1616-17, met verwijzingen naar de te betalen 'mondkosten' van slaven die verscheept werden door Zeeuwse rederijen van West-Afrika naar Zeeland

Nederlandsch Economisch-Historisch Archief (NEHA), Amsterdam (2.5.71.12)

'Voor montkosten van 6 mannen voor Schoonhoven uyt ga (Guinea) gebracht voor 130 dagen a 5 s. daeghs ider man...

Voor montkosten van 3 man voor Papenbroeck mede gebracht voor 129 daeghen a 5 s. ...'

opgepikt aan de Guineese kust. We hebben een sterk vermoeden dat zij geen Hollandse of Zeeuwse zeelieden waren, maar zwarte slaven, temeer omdat ze bij de lading werden vermeld en niet bij de uitredingskosten. De voornaamste klant voor deze slaven, de eveneens uit Antwerpen afkomstige Gerrit (Geraert) van Schoonhoven, investeerde geregeld in de Afrikahandel. Vanaf eind zestiende eeuw woonde hij in Middelburg. Volgens Oscar Gelderblom verhuisde hij rond 1615 naar Amsterdam.<sup>16</sup>

Twee andere schepen van de rederij Van den Bogaerde, de *Pellicaen* en de *Bogaerde*, werden in 1617 voor de vaart naar West-Afrika uitgerust. Bij die expedities vonden we geen sporen van mogelijk slaventransport. De ladingen van deze Guineavaarders bestonden voornamelijk uit olifantstanden, paradijskorrels, amber en kleine hoeveelheden goud. In september 1617 sloot Gaspar Grevenraet de rekeningen van de rederij met de verkoop van de *Bogaerde*.<sup>17</sup> Of de handel op Guinea door de Van den Bogaerdes met andere partners werd voortgezet, is ons onbekend. Grevenraet verkeerde in financiële problemen en was in 1618 bijna bankroet,<sup>18</sup> al denken we niet dat zijn participatie aan de rederij tot die moeilijkheden geleid heeft.

### **Antwerpse Guineavaart onder Zeeuwse vlag**

Een volgend spoor van Afrikahandel met een Antwerpse connectie vonden we aan het einde van de zeventiende eeuw. Twee jaar na de Vrede van Rijswijk (1697) waagden twee Antwerpse handelaars, Joannes (Baptiste) van Praet en Balthasar Bosschaert, het om in Vlissingen een schip uit te rusten met bestemming West-Afrika.<sup>19</sup> Deze onderneming was ingegeven door de reeks succesvolle expedities van Zeeuwse *lorredraayers* of smokkelschepen, die het monopolie van de Nederlandse West-Indische Compagnie (WIC) poogden te omzeilen. Bovendien was het voor de Zeeuwen een uitstekend alternatief voor de lucratieve kaapvaart, die als gevolg van de Tachtigjarige Oorlog was stilgevallen.<sup>20</sup>

Beide initiatiefnemers ontwikkelden tijdens

de late zeventiende eeuw een winstgevend handelsnetwerk met Zuid-Spanje, de Canarische Eilanden en Portugal. Tegelijk waren ze actief op de verzekeringsmarkt. Volgens Karel Degryse maakten ze deel uit van de gefortuneerde handelsstand in de Scheldestad.<sup>21</sup>

Van Praet engageerde in het voorjaar van 1699 de Vlissingse koopman Christiaen Royaert om zijn schip, de *Sint Jan Baptiste*, uit te rusten om naar de Gambiamonding te varen. Zoals gebruikelijk werden schip en lading verzekerd, maar met de opvallende clause dat de verzekering niet zou worden uitbetaald indien het schip zou worden opgebracht en geconfisqueerd door de WIC. De *Sint Jan Baptiste* zette op 6 april 1699 koers vanuit de Scheldemonding naar Senegambia en ankerde na een voorspoedige reis nabij een factorij, die net ervoor door de Engelsen van de Fransen was overgenomen. Schipper Adriaen Adriaensz. kreeg toestemming van de Engelse commandant Thomas Kokx om daar water en brandhout in te slaan. Toen de Zeeuwse schipper evenwel de Gambiarivier wilde opzeilen, ontstonden er ernstige problemen. Onder dreiging van het geschut in het fort waarbinnen zich de factorij bevond, eiste Kokx een tol volgens 'de costuyme vande koninck vande negers'. Adriaensz. werd zo gedwongen een deel van zijn heenlading (zeventig staven ijzer) af te staan. Ogenschijnlijk lieten de Engelsen nu het smokkelschip ongemoeid en kon de schipper 300 pond olifantstanden aanschaffen. Maar enige dagen later werd hij onder een vals voorwendsel door de Engelsen aan wal gelokt en gearresteerd. De schipper verhaalde hoe de Engelsen hem zonder proces of verhoor meer dan een maand '... in arrest hebbe laeten sitten onder de blauwe hemel nagt en dagh, in regen en wint ...' Uiteindelijk werd hij op vrije voeten gesteld, maar de *Sint Jan Baptiste* en zijn lading bleven in Engelse handen achter. Schipper Adriaensz. slaagde erin om in juli 1699 naar Vlissingen terug te keren aan boord van een Guineavaarder uit Zierikzee.<sup>22</sup> Ruim vijftien

jaar na het incident bleek de zaak nog niet opgelost en wachtten de Antwerpse reders nog steeds op de uitbetaling van de verzekering.

Vermoedelijk is deze expeditie, waarbij Zuid-Nederlandse geldschieters investeerden in Zeeuwse smokkelvaart naar Guinea tijdens de late zeventiende eeuw, niet uitzonderlijk. De mogelijkheden lagen immers voor het grijpen dankzij de uitgebreide handelscontacten met Zeeland en de Zeeuwse vraag naar kapitaal om deze illegale handel te financieren.<sup>23</sup>

Deze voorbeelden van Antwerpse deelname aan handel met Afrika gedurende de zestiende en de zeventiende eeuw zijn helemaal geen uitzonderingen. Meerdere Portugese handelaars die zich in de Scheldestad hadden gevestigd, verrijkten zich met het verhandelen van goud, ivoor, staartpeper en zwarte slaven op de Europese en Zuid-Amerikaanse markt. De inbreng van Antwerpse ondernemers richtte zich vanaf de aanvang van de zestiende eeuw vooral op de suikersector. Tal van families investeerden in de explosief groeiende plantage-economie – met

Afrikaanse slaven als voornaamste arbeidskrachten – op de Atlantische eilanden en later in Brazilië. Ook de top van de Antwerpse commerciële elite, zoals de families Delafaille en Van der Veken, participeerde in dat netwerk.

Na de Val van Antwerpen (1585) – ten gevolge waarvan rechtstreekse maritieme handel voor Antwerpse ondernemers praktisch onmogelijk werd – koos men in de Scheldestad voor nauwe samenwerking met Zuid-Nederlandse migranten in Amsterdam en Zeeland om de daar ontluikende Guineahandel financieel te ondersteunen. Met het gegeven dat minstens een derde van het kapitaal in de Noord-Nederlandse Oost-Indiëhandel uit de Zuidelijke Nederlanden (vooral Antwerpen) afkomstig was, lijkt het ons logisch dat ook de Noord-Nederlandse vaart op West-Afrika tijdens de zeventiende eeuw kon rekenen op een stevige financiële injectie vanuit het Zuiden. Vlissingen, Middelburg en Amsterdam ontpopten zich in de zeventiende en achttiende eeuw als dé ‘slavenhavens’ van de Lage Landen.

1 Lowe 2013, pp. 16–17.

2 Parmentier 2013.

3 Puttevels 2015, p. 39.

4 Denucé 1937, p. 54.

5 FelixArchief/Stadsarchief Antwerpen, Notariaat N. Claeys, 1615. In de boekhouding van de Portugese handelaarsfamilie Ximenes staat onder meer te lezen: ‘voor tgene gecost heeft 40 slaven die hij gesonden heeft op Cartagena’ en ‘voor het gene gecost hebben met oncosten 28 slaven die hij noch gesonden heeft op Parnambuco.

6 Enthoven 1996, pp. 256–260.

7 Nederlandsch Economisch-Historisch Archief (NEHA), Amsterdam, Bijzondere Collecties, Velle nr. 2.5.71.2.

8 Gelderblom 2000, p. 220.

9 Poelwijk 2003, pp. 176–177.

10 Gelderblom 2000, p. 302.

11 FelixArchief/Stadsarchief Antwerpen, Insolvente Boedelkamer, nr. 1562.

12 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle nr. 2.5.71.2.

13 Gelderblom 2000, pp. 224 en 310.

14 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle nr. 2.5.71.1.2.

15 In de boekhouding van het schip Griffioen staat onder meer te lezen: ‘Voor montkosten [voedselkosten] van 6 mannen voor Schoonhoven uyt g.a [Guinea] gebracht voor 130 dagen a 5 s. daeghs ider man...’

16 Gelderblom 2000, pp. 190, 223–224 en 313.

17 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle nr. 2.5.71.2 en 8.

18 Gelderblom 2000, p. 231.

19 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle nr. 2.4.80.1.

20 Den Heijer 1997.

21 Degryse 1985, bijlage Ia, pp. 34–35 en 167–168.

22 NEHA, Bijzondere Collecties, Velle nr. 2.4.80.2 en 3.

23 Parmentier 2005.

## Afrikanen in de schilderkunst van de Lage Landen

*Esther Schreuder*

Reeds vroeg in de christelijke jaartelling waren in de Lage Landen inwoners van het Afrikaanse continent aanwezig. Zo weten we dat de uit Noord-Afrika afkomstige Romeinse keizer Septimius Severus rond 200 met zijn multi-etnische leger van onder meer Afrikanen door Gallië naar Brittannië trok. Over Afrikaanse aanwezigheid in Noord-Europa tijdens de daaropvolgende eeuwen is niet veel bekend. Wel komen zwarte Afrikanen al lang voor de trans-Atlantische slavenhandel en vanaf de veertiende eeuw vrijwel ononderbroken en veelvuldig voor in de beeldende kunst van de Lage Landen. In navolging van wat er in de rest van Europa gebeurde, kregen ze in de kunst een scala aan ‘rollen’ toebedeeld: als Bijbelse figuren of als ‘Moren’, de islamitische Noord-Afrikanen tegen wie christelijk Europa ten strijde trok. Vanaf de vijftiende eeuw werden Afrikanen ook afgebeeld in wereldse taferelen, die vermoedelijk teruggingen op de realiteit, aangezien zich inmiddels in de Lage Landen Portugese handelaars gevestigd hadden, die hun Afrikaanse tot slaaf gemaakte bedienden hadden meegebracht.<sup>1</sup> Zo maakte Albrecht Dürer in 1520 in Antwerpen een echt portret van een vrouw met een Afrikaans uiterlijk. Bijzonder is dat hij haar naam erbij noteerde: Katherina. (cat. 10) Een dergelijk portret bleef in die tijd echter een grote uitzondering. Populairder waren dus de Bijbelse figuren, zoals de koningin van Seba of een duivel, die inderdaad weleens met een Afrikaans uiterlijk werd voorgesteld, of een personage in wat een van de meest uitgebeelde scènes uit de Bijbel is: de aanbedding van de wijzen (of magiërs). De scène is door de

eeuwen heen enigszins los komen te staan van de Bijbeltekst. In Matteüs 2:1–12 is er sprake van een (onbenoemd) aantal wijzen, die voor het kind Jezus geschenken meebrachten: goud, wierook en mirre. In de beeldende kunst veranderden die wijzen in koningen, en het werden er drie. De komst van deze drie wereldlijke vorsten met hun geschenken werd gezien als de erkenning van Jezus’ opdracht in de wereld. Een van hen werd vanaf 1200 steeds vaker met een Afrikaans uiterlijk afgebeeld.

Rond 1500 – Antwerpen was toen het handelscentrum van Europa – nam de productie van schilderijen met de aanbedding een enorme vlucht. Het werd een typisch Antwerps onderwerp en een belangrijk exportproduct. Antwerpse kunstenaars hebben wel honderden aanbeddingen in klein formaat gemaakt, bestemd voor de binnen- en de buitenlandse markt. De vraag was groot, en een van de redenen daarvoor was dat Vlaamse, Italiaanse en Portugese handelaars in Antwerpen zichzelf graag met de koningen associeerden. Zij gaven hun kinderen de namen Caspar, Melchior en Balthasar. Het was een geliefd thema dat toeliet rijkdom weer te geven, veel aandacht te besteden aan kostbare stoffen, aan uitbundige kleding met lange mouwen, aan contrasterende kleuren, rijke accessoires en exotische hoofddekseis. Dat men deze aspecten graag afgebeeld zag, was niet toevallig: in Antwerpen werd handel gedreven in dergelijke dure stoffen, waaronder zijde.

Voor een opdrachtgever of een kunstenaar konden de drie wijzen of koningen voor meerdere zaken staan, zoals de rijkdom uit verre en vreemde landen, de handel met die landen, de drie (toen bekende) andere werelddelen

**Cat. 7**

**Anonieme meester (Antwerpse school), *Aanbidding der koningen*, eerste helft 16e eeuw**

Olieverf op paneel, 90,1 × 148,5 cm

Hospitaalmuseum Onze-Lieve-Vrouw ter Potterie, Brugge (O.P.49.1)

(Afrika, Amerika en Azië), de drie leeftijden of de ambassadeurs van de vrede. Van het vorstelijke trio symboliseert de zwarte koning – Balthasar – de buitenstaander, die Christus erkent en omarmt. Op de Antwerpse kunstwerken is hij de jongste en de sterkste, en vaak gaat hij extravagant en modieus gekleed. Vanwege dat laatste werd hij een van de patroonheiligen van de kleermakers.<sup>2</sup>

Het anonieme drieliuk met de *Aanbidding* uit de eerste helft van de zestiende eeuw in het Hospitaalmuseum Onze-Lieve-Vrouw ter Potterie in Brugge dateert uit de bloeiperiode van het Antwerpse maniërisme. (cat. 7) Het is een gestileerde maar uitbundige compositie, met aandacht voor de gotische stijl uit het verleden.<sup>3</sup> Alle drie de koningen zijn gekleed in gewaden gemaakt van dure materialen, waaronder glanzende, zijdeachtige stoffen. De zwarte koning is prominent in beeld gebracht met zijn opvallende blauwwitte, met goud afgezette kledij. Hij maakt ook een zwierig gebaar,

waardoor alle aandacht op hem is gericht. In zijn hand houdt hij een doorzichtig, met goud versierd rond recipiënt met een vloeistof. Het is mirre, een dure, geurende hars. Typisch is de oorbelt, waarmee westerse kunstenaars graag zwarte mannen of jongens afbeeldden. Meestal is het een simpele parel of gouden ring, maar soms zijn het ook, vooral bij de Antwerpse maniëristen, fantasievolle constructies.

Los van de Bijbelse taferelen – en vaak gerelateerd aan de handel – werden in de kunst ook Afrikanen afgebeeld als personificatie van het werelddeel Afrika. Meestal betreft het een naakte Afrikaanse vrouw met een olifantstand in haar hand en een slurf op haar hoofd. Soms zit ze op een krokodil.

Afrikanen vinden we daarnaast ook terug in de context van blijde intredes in een stad. Bij een dergelijk vorstelijk bezoek werden, net zoals bij de aanbidding, kostbare geschenken aangeboden. Stedelingen kropen dan weleens in de rol van Afrikaanse koningen. Tijdens de

blijde intrede in Antwerpen van de Habsburgse aartshertog Ernst van Oostenrijk op 18 juli 1594 nam baron Jan de Bernesteyn de rol van de koning van Ethiopië op zich. In zijn gevolg zaten niet minder dan negentig echte en niet-echte Afrikanen. Het verslag van de intrede spreekt van zeventig jongens die dansten op tromgeroffel of die op kamelen reden en van zes dansende 'Ethiopische' meisjes.<sup>4</sup> Onder de talrijk toegestroomde toeschouwers was mogelijk de jonge Peter Paul Rubens, die toen in Antwerpen zijn opleiding kreeg.

Als gevestigd schilder wist Rubens de manier waarop zwarte mensen tot dan in de kunst verbeeld werden, naar een hoger niveau te tillen. Hij maakte hiervoor gebruik van twee mannelijke modellen. Een van hen staat op de bekende olieverfschets *Vier studies van het hoofd van een Moor* in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel. Rubens overtreft hier al zijn voorgangers, zowel door zijn kleurgebruik voor de huid, als door de authenticiteit in de uitdrukkingen van de man, in het bijzonder zijn spontane



Afb. 1  
Peter Paul Rubens, *Portret van een Afrikaan met tulband*, 1609

Olieverf op papier gemonteerd op paneel, 54 × 39,3 cm  
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles (2018.48)

lach. De studies werden door de meester en door zijn leerlingen, zoals Anthony van Dyck, vooral ingezet voor mythologische werken met Bacchus of Silenus of als bijfiguur in een aanbidding.<sup>5</sup> Hoewel de naam van het model niet bekend is, kun je hem inmiddels een beroemde Antwerpenaar noemen. Het viervoudige portret bleef door de eeuwen heen inspireren. Zo maakte de Italiaanse etser Giuseppe Longhi in 1801 een variant op het lachende portret van de Afrikaan. Hij gaf de gravure de titel 'Ex Archetypus P.P. Rubens'.<sup>6</sup> En in de negentiende eeuw vervaardigde Constantin Meunier een bijna exacte kopie van Rubens' *Vier studies*. (cat.11)

Rubens zette ook een ander model in, met name voor de rol van zwarte koning in een serie monumentale aanbiddingen. Hij had de man waarschijnlijk in Rome gezien en portretteerde hem in olieverf op een boekhoudkundig stuk papier. (afb. 1) Vermoed wordt dat dit werk, dat nu *Portret van een Afrikaan met tulband* heet, een portret naar het leven is en dat het dus niet gaat om een geënceneerd personage in Rubens' atelier. Daar zou hij immers de moeite genomen hebben om een degelijke drager voor het werk te kiezen. Wie de Afrikaan is, blijft voorsnog onbekend. Maar zijn waardige en imposante verschijning, nog versterkt door het lagere standpunt dat Rubens innam, maakte hem geschikt om model te staan voor de zwarte koning in de *Aanbidding der koningen*, bestemd voor de Statenzaal in het Antwerpse stadhuis en vandaag te zien in Madrid.<sup>7</sup> De Afrikaan staat op dit werk pontificaal recht naar de kijker gericht. Om zijn hoofd draagt hij een grote witte tulband, bezet met juwelen. Uit die tulband steekt een lange, witte pluim, die wappert in de wind. Naast hem staat een zwart jongetje met een geschenk, vermoedelijk wierook: de gloeiende inhoud belicht het gelaat van het jongetje. Zowel de koning als het jongetje met de weerschijn op zijn gezicht werden later op hun beurt overgenomen door Rubens' leerling Jacob Jordaens in diens *Aanbidding*.<sup>8</sup>



De kunstenaars in de kring rond Rubens – sommigen groeiden zelf ook uit tot beroemdheden – brachten elk op hun eigen manier zwarte mensen in beeld. Een van hen was Jan Boeckhorst, een Duitser die speciaal naar Antwerpen was gekomen in de hoop bij de grote Rubens in de leer te kunnen gaan. Dat is waarschijnlijk niet gelukt, maar hij heeft wel de werken van de meester en van anderen, zoals Jacob Jordaens en Anthony van Dyck, grondig bestudeerd en gekopieerd.<sup>9</sup> In Boeckhorsts *Koningin van Seba wordt verwelkomd door Salomo* is Rubens' invloed doorslaggevend. (cat. 8) In de christelijke traditie is de koningin van Seba, die in de Bijbel geen naam kreeg, de vooraankondiging van de drie wijzen die in het Nieuwe Testament het kind Jezus erkennen. Rubens plaatste deze twee met elkaar verbonden thema's samen in zijn plafonddecoratie van de Sint-Carolus-Borromeuskerk in Antwerpen. De werken zijn later bij een brand verloren

gegaan, maar Rubens' voorbereidende schetsen zijn bewaard gebleven. We zien er Salomo die rechtstaat uit zijn troon om de koningin van Seba te begroeten. De koningin heeft een bruine huidskleur.<sup>10</sup> Dertig jaar later versterkte Boeckhorst deze twee thema's in zijn voorstelling van de ontmoeting tussen Salomo en de koningin van Seba. Die laatste is nadrukkelijk als een zwarte Afrikaanse vrouw afgebeeld. Haar witte jurk en haar sieraden, waarin witte parels verwerkt zijn, contrasteren met haar huid. Haar sleepdraagsters achter haar zijn wit. Koning Salomo slaat zijn armen wijd open als wil hij de koningin omhelzen.<sup>11</sup> Boeckhorst had bij het maken van zijn schilderij waarschijnlijk het *Hooglied van Salomo* uit het Oude Testament voor ogen. In dat liefdeslied zingt de vrouwenstem: 'Hij bracht me naar zijn kamer, mijn koning! Ik kan wel zingen van geluk, ja, jouw liefde is zoeter dan wijn, Geen wonder dat alle meisjes van je houden!



Cat. 8

**Jan Boeckhorst, *De koningin van Seba wordt verwelkomd door Salomo*, ca. 1650**

Olieverf op doek, 136 x 188 cm

Fondatie Terninck, Antwerpen



Cat. 9

**Jacob Jordaens, *Mozes en zijn Ethiopische vrouw*, ca. 1650**

Olieverf op doek, 116,3 × 104 cm

Rubenshuis, Antwerpen (RH.S.095), 1951, langdurige bruikleen Collectie Vlaamse Gemeenschap

Meisjes van Jeruzalem  
al is mijn huid donker  
toch ben ik mooi  
donker als de tenten van Kedar  
donker en mooi  
als de tapijten van Salomo  
Let niet op mijn donkere huid,  
de zon heeft mij verbrand ...<sup>12</sup>

De ontmoeting tussen Salomo en de koningin van Seba staat ook beschreven in de *Kebra Nagast*, het heilige boek van de Ethiopische christenen, dat teruggaat tot de veertiende eeuw en onder meer gebaseerd is op het Oude Testament. Volgens de *Kebra Nagast* hadden Salomo en Seba samen een kind, Menelik I, de eerste keizer van Ethiopië. In 1533 werd de *Kebra Nagast* voor het eerst in het Portugees vertaald.<sup>13</sup>

Ongeveer op hetzelfde ogenblik als Boeckhorsts *Koningin van Seba* kwam Jacob Jordaens' *Mozes en zijn Ethiopische vrouw* tot stand. (cat. 9) Jordaens, een toegewijd Bijbellezer, verwijst hier naar een passage uit het boek Numeri, met name hoofdstuk 12: 'Eens verweten Mirjam en Aäron Mozes dat hij met een vrouw uit Nubië was getrouwd.' God straft daarop Mozes' zus Mirjam en broer Aäron. Op Jordaens' schilderij is een vrouw te zien met een Afrikaans uiterlijk, gehuld in vermoedelijk Egyptische kledij. Ze staat achter Mozes, wiens linkerhand op een van de stenen tafelen rust, en kijkt licht geamuseerd en verbaasd toe. In plaats van aandacht te schenken

aan de tien geboden, verdedigt Mozes zijn Nubische vrouw. Hij richt zich niet tot zijn broer of zus, maar tot de kijker en lijkt die te vragen om haar te accepteren als een van 'ons'.<sup>14</sup> De Nubische vrouw van Mozes heeft in dit deel van het Oude Testament geen naam. Maar elders, in Exodus 2, heet zij Sippora. Daar wordt ze niet als Nubisch, dus zwart, voorgesteld, maar als de dochter van Jetro, een Midjaniet. Midjan lag op het Arabische schiereiland. Bij theologen heeft dat voor verwarring gezorgd.<sup>15</sup>

De werken van Rubens waarop Afrikanen te zien zijn, werden op grote schaal in prenten gereproduceerd, over Europa en de rest van de wereld verspreid en door kunstenaars als voorbeeld gehanteerd. Zo probeerden enkele eeuwen later Eugène Delacroix en Antoine-Jean Gros met hun voorstellingen van Afrikanen Rubens te overtreffen of op zijn minst te evenaren. Rubens' invloed is op dat vlak moeilijk te overschatten.<sup>16</sup> Heel anders verging het de werken van Jordaens en Boeckhorst. Op Jordaens' schilderij neemt Mozes zijn Nubische vrouw in bescherming, een erg ongebruikelijk en nieuw thema, dat geen navolging heeft gekregen. Hetzelfde geldt voor Boeckhorst, die de geldende conventies voor de uitbeelding van Afrikanen in de kunst ondermijnde. Hij draaide de gebruikelijke zwart-witcontrasten om: de koningin van Seba is zwart; haar bedienden die haar sleep dragen, zijn wit.

1 Schreuder 2008a. Zie ook de bijdragen van Jean Devisse en Michel Mollat in Bindman en Gates 2010 (II/1).

2 Schreuder 2008b, pp. 182–186; Bindman en Gates 2010 (III/1), p. 47.

3 Schreuder 2008b, pp. 182–183.

4 McGrath 2018, p. 305.

5 Massing 2011, p. 279; McGrath 2018, p. 299.

6 Guiseppa Longhi, *Portret van een lachende zwarte man*, ets uit 1801 (Rijksmuseum, Amsterdam), naar een schilderij van Anthony van Dyck (Städel Museum, Frankfurt am Main), naar een van de koppen op de *Vier studies* van Peter Paul Rubens. Rubens zelf gebruikte de studie voor zijn *Aanbidding der wijzen* in de Sint-Janskerk in Mechelen.

7 Peter Paul Rubens, *Aanbidding der koningen*, 1609 en 1628/29, olieverf op doek, Museo Nacional del Prado, Madrid.

8 Jacob Jordaens, *Aanbidding der koningen*, 1643–44, olieverf op doek, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel; McGrath 2008b; Massing 2011, p. 279.

9 Lahrkamp 1990, pp. 12–14; Galen 2012, pp. 144–146.

10 Rubens schilderde meer zwarte vrouwen. Zie bijvoorbeeld *Venus voor de spiegel*, 1615, olieverf op doek, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, Vaduz–Wenen; *De vier rivieren van het paradijs*, ca. 1615, olieverf op doek, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Meer hierover in McGrath 2008a.

11 McGrath 2008d.

12 Hooglied 1:4–6 (Groot Nieuws Bijbel).

13 McGrath 2008d; Tiruneh 2014.

14 Zie voor meer over dit werk: McGrath 2007; McGrath 2008c.

15 De herkomst van Mozes' vrouw verschilt van de ene Bijbelvertaling tot de andere. Volgens de ene is zij Nubisch, andere versies beschrijven haar als een Moorse, een Ethiopische of een Cusjitsche.

16 Zie: Bindman en Gates 2012 (IV/1); Bindman en Gates 2012 (IV/2); Dufour 2019.

## De Afrikaanse Katherina, door Albrecht Dürer in Antwerpen vereeuwigd

*Esther Schreuder*

De Duitse kunstenaar Albrecht Dürer was behalve nieuwsgierig naar alles wat voor hem ongewoon en nieuw was, ook op zoek naar schoonheid. Daarom bestudeerde hij onder andere het menselijk lichaam in al zijn verschijningen. Zo was hij onmiskenbaar geïnteresseerd in het uiterlijk van Afrikanen, die hij zelf ‘Mohren’ noemde. Zijn in 1523 zelf ontworpen wapen droeg bijvoorbeeld een ‘Moren’-kop.<sup>1</sup> (afb. 2)



**Afb. 2**

**Wapenschild van Albrecht Dürer, met een schild met een open deur, erboven een helm en de buste van een Afrikaanse man, 1523**

Houtsnede, 351 × 261 mm

The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, 1952 (inv. 52.581.1)

Tijdens zijn rondreis door de Nederlanden in 1520–21 verbleef Dürer in Antwerpen, samen met zijn vrouw en een jonge vrouwelijke bediende, Susanna. Van die reis hield hij een gedetailleerd dagboek bij.<sup>2</sup> Daardoor weten we nu dat hij meermaals op bezoek ging bij de vertegenwoordiger of factor van de Portugese koning, João Brandão. Bij een van die bezoeken noteerde Dürer dat hij diens ‘Mohrin’ geportretteerd had. Wat haar status was, vermeldde hij er niet bij. Ze kon een bediende geweest zijn, of het bezit van de factor, maar ook, heel misschien, zijn echtgenote. Op het portret draagt de jonge, verlegen of melancholiek kijkende vrouw een voor een bediende kostbaar hoofddeksel, dat als een tulband strak om haar hoofd zit, met in midden een sieraad. Wat de tekening uitzonderlijk maakt, is dat Dürer er bovenaan op noteerde: ‘Katherina allt 20 jar’ (Katherina 20 jaar oud). Daaruit blijkt dat hij haar als een individu zag en niet als een type. Door zijn regelmatige bezoeken aan Brandão had hij haar waarschijnlijk beter leren kennen.

De positie van de Afrikanen was in die periode in Antwerpen onduidelijk. Officieel was er geen slavernij, maar men moet wel van het bestaan ervan op de hoogte zijn geweest. In 1516, bijvoorbeeld, werd door de overheid een premie uitgelooft om ‘twee Mooren nog niet kersten wesende’ terug te bezorgen aan hun eigenaar George de Sulco Lobo. De houding van het gerecht tegenover slavernij was niet altijd eenduidig omdat men er niet bekend mee was. Een tot slaaf gemaakte Afrikaner met het brandmerk ‘P’ en ‘M’ op zijn kaken vluchtte in maart 1532 van zijn eigenaar weg, de Portu-

gese handelsvertegenwoordiger in Antwerpen. De eigenaar wilde hem laten arresteren, maar de overheid oordeelde dat slavernij in de Lage Landen niet bekend was en wees het verzoek af.<sup>3</sup>

*Katherina* is niet Dürers enige portret van een persoon met een Afrikaans voorkomen. Het Albertina Museum in Wenen bezit een tweede uitzonderlijk portret, dat van een tot

nu toe onbekende zwarte man, met een baardje en snor. (afb. 3) Het werk is 1508 gedateerd, maar of dat jaartal klopt, wordt betwijfeld. Opmerkelijk is dat de geportretteerde gelijkens vertoont met de man die Jan Mostaert rond 1525 mogelijk aan het Mechelse hof van Margaretha van Oostenrijk schilderde (Rijksmuseum, Amsterdam).



**Cat. 10 (reproductie in de tentoonstelling)**  
**Albrecht Dürer, *Studieportret van Katherina*, 1521**  
Zilverstifttekening, 20 × 14 cm  
Galleria degli Uffizi, Florence (1060 E)



**Afb. 3**  
**Albrecht Dürer, *Studieportret van een anonieme man*, 1508 (?)**  
Houtskooltekening, 31,8 × 21,7 cm  
Grafische Sammlung, Albertina Museum, Wenen (3122)

1 Leitch 2009, p. 159. Dürer schreef ook over het afbeelden van Afrikanen en over wat hij wel en niet mooi aan hen vond. Zie hiervoor Kolfin 2008, pp. 71–72.  
2 Wolfthal 2013, p. 14; Goris, Marlier en Kuhrmann 1970. Zie ook: Anzelewsky, Mende en Eeckhout 1977, p. 111.  
3 Haarnack en Hondius 2008, pp. 90–91; Goris 1923, met verwijzing naar archiefmateriaal.

## Constantin Meunier, *Vier studies van het hoofd van een 'Moor'* (naar Peter Paul Rubens)

*Davy Depelchin*

Voor veel Belgen is de anonieme Afrikaanse man die omstreeks 1613–15 door Peter Paul Rubens in een studie werd vereeuwigd een bekend gezicht. De grote populariteit van Rubens' *Moren- of Negerkoppen* – zoals het schilderij in de twintigste eeuw was getiteld – dateert echter al van voor de jaren 1950 en '60,

toen de beeltenis op het biljet van 500 Belgische frank prijkte. Het zijn het meesterschap van Rubens enerzijds en de uitzonderlijke picturale kwaliteiten van deze specifieke olieverfstudie anderzijds die daarvoor verantwoordelijk zijn. Rubens vond in het zeventiende-eeuwse kosmopolitische Antwerpen een Afrikaans



**Cat. 11**

**Constantin Meunier, *Vier studies van het hoofd van een 'Moor'*, naar het origineel van P.P. Rubens, tussen 1890 en 1905**

Olieverf op doek, 55 × 75 cm

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel (12 552), verworven in 2017

model en wist zo, als een van de eersten, een gekleurde man te schilderen zonder te vervallen in stereotypering. Het maakt het werk tot een uitzonderlijk iconografisch document. Niet voor niets inspireerde het tijdgenoten als Jacques Jordaens en Gaspar de Crayer en nam Paulus Pontius een van de hoofden over in een gravureboek.<sup>1</sup>

In recentere tijden groeide de scherpzinnige, doorleefde weergave van het zwarte model uit tot een publiekslieveling in de instelling waar het sinds 1890 wordt bewaard, de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel. (cat. 11) Het moet daar zijn dat Constantin Meunier het werk voor het eerst te zien kreeg en er een kopie van maakte. Voor kunsthandelaar Léon Gauchez het werk immers aan het museum verkocht, bevond het zich in verschillende buitenlandse particuliere collecties, waartoe Meunier in principe geen toegang had.<sup>2</sup> Meunier moet de kopie dus hebben gemaakt tussen 1890, het jaar van de aankoop, en 1905, het jaar van zijn overlijden. Opvallend is echter dat de naam Constantin Meunier helemaal niet voorkomt in de registers van kopiïsten die het museum bijhield.<sup>3</sup> Kon Meunier dankzij zijn persoonlijke netwerk en faam de administratie omzeilen? Een andere pertinente vraag is waarom Meunier die kopie op een bepaald ogenblik gemaakt heeft. Was

ze besteld door iemand die een reproductie van Rubens thuis aan de muur wilde? Of was de kopie net zoals het origineel van Rubens een studie ter voorbereiding van een of meerdere andere kunstwerken, en zo ja: welk werk? Een mannelijk personage dat deel uitmaakt van de beeldengroep in Leuven gewijd aan pater Damiaan (ingehuldigd in 1894) is zowat de enige niet-Europeaan aan wie de kunstenaar in de laatste vijftien jaar van zijn leven gestalte gaf. En de fysionomie en gelaatsuitdrukkingen van de man hebben niets te maken met die van de Rubensstudie. Was de kopie dan misschien louter voor Meunier zelf bestemd? We weten immers dat de kunstenaar een groot bewonderaar was van Rubens.<sup>4</sup>

Los van deze hypothesen is het in elk geval duidelijk dat de kopie die Meunier maakte, geen vingeroefening was van een jonge kunstenaar die zich verder wilde bekwamen door de oude meesters te kopiëren. Meuniers schilderij getuigt van een voldragen vakmanschap. Hij hanteert ook een persoonlijke penseeltoets, die het realisme van de studie ten goede komt. Zo wist Meunier het kroeshaar in de profielstudie onderaan op de compositie zelfs treffender weer te geven dan zijn illustere voorganger, die kennelijk niet goed wist wat aan te vangen met de haardos en dan maar op een haast impressionistische wijze het probleem heeft proberen op te lossen.

1 Van Puyvelde 1965, p. 208; Kolfin 2008, pp. 75–79. Zie ook: Kolfin 2017.

2 Tot in 1867 maakte het kunstwerk deel uit van de collectie van het kasteel Weissenstein in Pommersfelden, Beieren. Dat jaar kwam het in handen van B. Narischkine. Het verscheen opnieuw op de markt in 1883 en werd op een veiling verkocht aan Paul Demidov, prins van San Donato. Bij hem ging Gauchez het werk in 1890 halen. D’Hulst 1954; Heesterbeek-Bert 1994–95.

3 Maesschalck 2007.

4 Dat blijkt uit een brief die hij in 1882 schreef bij een bezoek aan het Prado in Madrid. Kerremans 2014, p. 49.