

De ‘donkere’ eeuwen

Etniciteit in laat-Middeleeuwse kunst

Naam: Elize Weijers

Studentnummer: S4267559

Begeleider: Claire Weeda

Radboud Universiteit Nijmegen

15-08-2015

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Deel 1: Etnische verscheidenheid, pseudowetenschappen en kunst	7
Deel 2: Hans Memling en Hieronymus Bosch	11
Deel 2.1: Memling en het Laatste Oordeel	11
Deel 2.2: Bosch en de Tuin der Lusten	13
Deel 2.3: ras bij Memling en Bosch	17
Conclusie	19
Bibliografie	21
Afbeeldingen	24

Inleiding

Vraagstukken rondom etniciteit komen de laatste jaren steeds scherper naar voren. De gemoederen rond deze kwesties lopen vaak hoog op. Het slavernijverleden ligt dusdanig nabij in het verleden dat dit als gevoelige materie wordt beschouwd. Echter wordt er in de academische wereld al langere tijd aandacht besteed aan nieuwe onderzoeksmethodes rondom ras, racisme en slavernij. Binnen deze context van postkoloniale studies wordt er veel onderzoek gedaan naar etniciteit en de historische houdingen tegenover “de ander”. Deze studies hebben in de loop van de 20ste eeuw tot op de dag van vandaag controversiële debatten opgeleverd. De discussies vinden plaats in zowel de publieke als de academische sfeer, en de invloed van de academische debatten vinden weinig weerslag in de publieke ruimte.

Ditzelfde geldt voor de Middeleeuwen als tijdsvak. Deze periode wordt in de publieke opinie nog beschouwd zoals de naam aanduidt, als middenstuk tussen belangrijkere periodes. Het beeld van de “donkere eeuwen” met gebrek aan kennis en algemene achteruitgang van de beschaving domineert, ondanks dat dit beeld in de geschiedkunde al vele jaren geleden verdwenen is, en inmiddels als achterhaald wordt beschouwd. Het is echter om deze reden dat de Middeleeuwen, en de overgangperiode naar de vroegmoderne tijd, bij uitstek rijk onderzoeksgebied vormt, voornamelijk op het gebied van etniciteit. Er zijn verschillende visies ontstaan op het fenomeen van ras in een premoderne samenleving. In dit onderzoek worden deze visies uiteengezet en naast elkaar geplaatst waardoor er een genuanceerd idee gevormd kan worden over ras in de Middeleeuwen. Door het onderzoek te plaatsen binnen een context van kunstgeschiedenis wordt er bovendien een extra gelaagdheid aan de analyse gegeven. Afbeeldingen geven weer hoe er over andere rassen gedacht wordt, en zijn zeer rechtstreeks voor de toeschouwer. Door op een directe wijze twee verschillende schilderijen te tonen, te analyseren en te vergelijken op het gebruik van verschillende rassen kan hierdoor een tastbaar beeld van de verschillende visies van de Middeleeuwen ontstaan. Bovendien wordt er door de interdisciplinaire aanpak het risico van navelstaren binnen het eigen vakgebied aanzienlijk verminderd. Hierdoor kan er een veelzijdig en evenwichtig beeld geconstrueerd worden. De vraag waarop ik mijn onderzoek baseer verluidt als volgt: hoe worden zwarte personen gerepresenteerd in laat-Middeleeuwse schilderijen uit de Zuidelijke Nederlanden?

De periodisering wordt mede bepaald door het aantal schilderijen dat zich beschikbaar kan stellen voor een onderzoek met dit onderwerp. De laat-Middeleeuwse periode doet bovendien dubbel dienst als een overgangperiode naar de vroegmoderne tijd. Om verstandshoudingen rond ras te onderzoeken geeft deze periode dus een veelzijdig beeld. De keuze voor een geografisch gebied dat zich concentreert in de Germaanse landen hangt samen met twee factoren. De eerste is weer een praktische keuze, namelijk dat er in deze gebieden bloeiende handelssteden als Keulen en Brugge lagen, die demografisch veelzijdig waren. Anderzijds is een nuancering van het overwegend blanke beeld van steden in de gebieden van huidig Nederland en Duitsland een van de hoofddoelen van dit onderzoek.

De huidige staat van het wetenschappelijke debat wordt voor een groot deel bepaald door ontwikkelingen in postmoderne en postkoloniale studies. In de tweede helft van de twintigste eeuw was er in de academische wereld een sterke postmoderne stroming. Uit dit postmodernisme ontstonden veel verschillende disciplines waaronder het postkolonialisme. Dit bood nieuwe interpretaties voor de geschiedschrijving. Er ontstonden nieuwe perspectieven op kwesties als gender, maar ook ras en slavernij. Deze vorm van geschiedschrijving biedt ook nu nog een andere invalshoek voor vele historici.

De postkoloniale visie op de middeleeuwen een lastige kwestie, zo stelt de historicus Bruce Holsinger in zijn historiografische overzicht op middeleeuwen, 'Medieval Studies, Postcolonial Studies, and the Genealogies of Critique', een tekst gepubliceerd in 2002.¹ Postkolonialisme wordt immers beschouwd als een modern fenomeen dat uit moderne ontwikkelingen is ontstaan. Er is onder mediëvisten een tegenzin om dit toe te passen op een premodern tijdperk, aldus Holsinger. Het taboe van een anachronisme hangt bij postkoloniaal onderzoek naar de middeleeuwen altijd boven het hoofd. Echter beschrijft Holsinger hoe er in de loop van de jaren wel degelijk werken zijn geweest die trachten de deur open te zetten tot een andere blik op de middeleeuwen. Bijvoorbeeld *The Postcolonial Middle Ages* uit 2005 van Jeffrey Cohen, die stelt dat de ontmoeting tussen mediëvistiek en postkoloniale studies een zeer vruchtbare band zou kunnen zijn.²

¹ B.W. Holsinger, 'Medieval Studies, Postcolonial Studies, and the Genealogies of Critique', *Speculum* 77 (2002) 1197-1198.

² Ibidem, 1199.

Met betrekking op kunstgeschiedenis heeft de postkoloniale blik uitdagende werken opgeleverd. Zo laat de Close Up documentaire Zwart Belicht uit 2010 het onderzoek zien van Nederlandse kunsthistorica Esther Schreuder en het onderzoek van Elizabeth McGrath, van oorsprong classica. Deze onderzoeken hebben de vroegmoderne periode als onderwerp, maar tonen desondanks aan wat een andere visie kan opleveren. Er wordt bewezen dat deze vormen van postkoloniale ontleding voor een bepaalde groep mensen een geschiedenis als het ware ‘terug’ geeft. McGrath in het bijzonder heeft met haar onderzoek naar de Ethiopische vrouw van Mozes een bijzonder werk geleverd, en daarmee een nieuwe stem in het wetenschappelijke debat.³ Een algemener werk komt van kunsthistoricus Gordon de la Mothe. In zijn overzichtswerk *Reconstructing the Black Image* laat hij zien hoe kunst beeldvorming en in het bijzonder zelfbeeld beïnvloed.⁴ Het boek, uitgekomen in 1993, is vooral bedoeld voor zwarte studenten wier zelfbeeld ondermijnd wordt door gebrek aan representatie. Ook is het voor de blanke gemeenschap om meer begrip te kunnen ontwikkelen. Hij laat verschillende beelden voorbij komen, met in de Middeleeuwen een focus op de zwarte koning, van wie het gebruikelijk was dat hij zwart werd afgebeeld in schilderijen met als thema de Aanbidding der koningen. Met behulp van dit boek probeert De la Mothe de zwarte gemeenschap bestaansrecht te geven. In dit doel slaagt hij, hoewel het boek erg beschouwend is en geen duidelijke conclusies trekt over de betekenis van de beeldvormingen.

Maar ook op het tijdsvak van de middeleeuwen zelf geven de kunsten een onderzoeksveld naar etniciteit. Zoals het werk van historica Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. In hetzelfde jaar uitgekomen als *Reconstructing the Black Image*, zag Mellinkoff met haar onderzoek de noodzaak voor een analyse van de representatie van etniciteit in Middeleeuwse kunst. Echter concentreert ze zich in dit werk niet slechts op etniciteitverschillen, maar ook op andere vormen van uitsluiting, bijvoorbeeld op basis van verschil in stand en status. Haar aandacht ligt voornamelijk op de omgang met de Joodse gemeenschap.⁵ Het is een naslagwerk waarin verschillende tekenen en symbolen nauwkeurig uiteengezet worden. Een diepe analyse van de historische context blijven hierbij achterwege.

³ E.McGrath, ‘Jacob Jordaens and Moses’s Ethiopian Wife’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 70 (2007) 247-285.

⁴ G. de la Mothe, *Reconstructing the Black Image* (Londen 1993).

⁵ R. Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages* (Los Angeles 1993) LI.

Echter is haar onderzoek in zowel de historische als kunsthistorische discipline overwegend positief ontvangen. Het werk wordt inmiddels beschouwd als een sleutelwerk met betrekking tot analyse van ‘de ander’ in Middeleeuwse kunst.⁶

Tien jaar later kwam het boek *Saracens, Demons, and Jews: Making Monsters in Medieval Art* uit.⁷ Kunsthistorica Debra Higgs Strickland gaat hier dieper op het onderwerp in. Ook zij legt speciale aandacht op de behandeling van de Joodse gemeenschap, hoewel alle niet-christenen bij haar een centrale rol spelen. Stricklands uitgangspunt is een “pictorial code of rejection”, dus het vastleggen van uitsluiting in afbeeldingen en iconografie. Zij ziet dit werk als een voortzetting van het beroemde postkoloniale boek *Orientalism* van postmodern wetenschapper Edward Said, waarin zij afbeeldingen gebruikt om bepaalde denkbeelden aan te tonen. Mellinkoff en Strickland concentreren zich beide voornamelijk op negatieve beelden van deze groeperingen. Deze lijn wordt voortgezet door de verschillende auteurs die hebben bijgedragen aan het recente overzichtswerk *The Origins of Racism in the West*. Benjamin Isaac, gespecialiseerd in de Oudheid, gaf de aanzet voor dit boek in zijn werk *The Invention of Racism in Classical Antiquity*. Hij gaat hier echter niet in op de standplaats van de zwarte huid in de Oudheid. Met zijn verbeelding van het concept van proto-racisme geeft Isaac echter de toon aan in het debat: wanneer er gesproken wordt over ras in premoderne samenlevingen, is dit doorgaans om het bestaan van een vorm van vroeg racisme en negatieve beeldvorming aan te tonen. In de inleiding van *The Origins of Racism*, uitgekomen in 2009, wordt beschreven hoe er wordt gezocht naar vormen van proto-racisme in premoderne periodes. De angst die Holsinger had beschreven wordt hier losgelaten. Dit levert een veelzijdig werk op, met verschillende visies die het gecompliceerde beeld van de ander door de geschiedenis heen proberen weer te geven. Echter ontsnappen de auteurs niet aan het gevaar van een anachronisme, dat de term proto-racisme wellicht inherent bij zich draagt. De verschillende hoofdstukken beschrijven echter verschillende visies, en hoewel de individuele wetenschappers zich niet altijd kunnen onttrekken aan anachronistische blikken op het verleden geeft het geheel goed weer hoe gecompliceerd de verstandhouding met ras was in de Middeleeuwen.

⁶ L. Silver, ‘Review: Outcasts’, *The Sixteenth Century Journal* 26 (1995) 195-196.

⁷ D. H. Strickland, *Saracens, Demons, and Jews: Making Monsters in Medieval Art* (New Jersey 2003) 7-20.

Een tekst van mediëvist Thomas Hahn geeft weer hoe pijnlijk de ‘gekleurde’ visies van de meeste van zijn collega’s zijn.⁸ Op een conferentie in 1997 is professor van Afro-Amerikaanse studies, Michael Awkward, het enige zwarte gezicht in een overweldigend wit publiek. Hoewel deze conferentie ten tijde van dit schrijven alweer bijna 20 jaar geleden is geeft het aan dat de historicus zich bewust moet zijn van de eigen beperkingen en standplaatsgebondenheid, die ook door de mensen in nabije omgeving versterkt worden. Hiermee wilde Hahn laten zien hoe ver het debat nog moest komen, en een kleine 20 jaar later is dit nog steeds het geval.

⁸ T. Hahn, ‘The Difference the Middle Ages Makes: Color and Race before the Modern World’, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 31 (2001) 1-10.

Deel 1: Etnische verscheidenheid, pseudowetenschappen en kunst

Een concept van de wereld zoals deze bestond in de late Middeleeuwen is zeer lastig te plaatsen. Voor het grootste deel was het beeld van de aarde verweven met de Christelijke ideologie.⁹

Verklaringen uit de Bijbel werden toegepast op het onbekende waar nauwelijks een voorstelling van te maken was. Wereldkaarten bestonden al wel, deze hadden behalve een religieuze functie ook een plaats op hoven. Daar werden de kaarten evenredig gebruikt door de vorsten als statussymbool en als informatief en strategisch. Echter kwam het grootste gedeelte van de bevolking niet met deze kaarten in contact, en op het platteland was er nauwelijks tot geen mogelijkheid om te reizen.

Minderheden in Noord-Europa aan de maatstaaf gemeten van de blanke, vrome gemeenschap. Degenen die daar vanaf weken werden in twee groepen onderscheid. Aan de ene kant waren daar degenen die niet vanwege hun geloof, maar vanwege een deviante levensstijl of andere omstandigheden (prostituees, homoseksuelen, melaatsen, etc.) afweken van de norm.¹⁰ De tweede groep is alle niet-christenen. Vooral Joden en moslims werden beschouwd als een bedreiging. De christelijke en blanke meerderheid stond over het algemeen vijandig tegenover eenieder die afweek van de eigen categorie. Dit leverde vooral met zwarte personen een ingewikkelde relatie op. Binnen een christelijke context werden zwarte personen geaccepteerd, zoals St. Mauritius of Balthasar, een van de drie heiligen. Echter werden de zwarte huid en de uiterlijke kenmerken van een daadwerkelijk persoon wel degelijk beschouwd als afstotelijk, en deze groep werd alles behalve geaccepteerd.¹¹

De oorsprong van dit negatieve beeld rondom de zwarte huid is terug te leiden naar de Griekse oudheid.¹² Theorieën van filosofen zoals Aristoteles en Ptolemaeus over het klimaat, astrologie en de humeuren droegen bij aan een complex beeld van de wereld, waarin de aard van mensen werd verklaard aan de hand van regionale verschillen. De huid van de mensen die uit het verre zuiden kwamen werd door de zon zwartgeblakerd, en hun haar verschroeid. Hun bloed was door de hitte dun, waardoor ze een wreed volk waren, en zij hadden een waarnemend karakter. De verschillende factoren die bijdroegen aan het klimaat en de omstandigheden van een gebied

⁹ V. Sekules, *Medieval Art* (Oxford 2001) 7-9.

¹⁰ Strickland, *Saracens, Demons, and Jews*, 8-9.

¹¹ Mellinkoff, *Outcasts*, LI.

¹² Strickland, *Saracens, Demons, and Jews*, 30-37.

werden gebruikt om het uiterlijk en het gedrag van alle volkeren te kunnen plaatsen. Deze volkeren werden afgezet tegenover het juiste karakter van de aanhangers van dit gedachtegoed. In eerste instantie waren dit in de Oudheid de Grieken, maar vervolgens was het juiste klimaat toch noordelijker te vinden, afhankelijk van waar de auteur in kwestie zich bevond. Behalve deze analyses van de overkoepelende uiterlijke kenmerken van bepaalde bevolkingsgroepen was er ook de analyse van de aanblik van het individu.¹³ Ook deze zogeheten fysionomie was een nalatenschap uit de Griekse Oudheid. Het uiterlijk zou een spiegel zijn voor het innerlijk, en daardoor het morele karakter kunnen aantonen. Het uiterlijk zou een spiegel zijn voor het innerlijk, en daardoor het morele karakter kunnen aantonen. Joseph Ziegler, historicus gespecialiseerd in medische theorieën in de late Middeleeuwen, schrijft over de relatie tussen fysionomie en proto-racisme.¹⁴ Uit zijn bevindingen concludeert hij dat de ontwikkeling van de fysionomie uit de Oudheid naar de racistische fysionomie van de vroegmoderne wereld geen eenduidige, lineaire beweging is. De fysionomie was immers juist de benadrukking van het interpreteren van de trekken van een individu. Uiteraard werden overkoepelende trekken van bepaalde bevolkingsgroepen geïnterpreteerd binnen deze fysionomische context, echter liep de analyse niet parallel met racistische noties, zoals dit later wel het geval zou zijn. Nationaliteit was een belangrijker onderdeel van fysionomie. Vormen van proto-racisme rondom niet-blanke bevolkingsgroepen vonden geen basis in de als wetenschap aangenomen fysionomische theorieën. Ook groepen als Joden en zigeuners werden niet door fysionomen besproken. Ziegler concludeert dat fysionomie niet betrokken kan worden in de bestudering van de ongenadige uitsluiting van niet-christenen in de late Middeleeuwen. Bovendien, zo beschrijft Ziegler, is fysionomie niet uitsluitend deterministisch van aard. Meer dan dat is het doel van fysionomie educatief, om te leren welke kenmerken waartoe een aanleg bestaat men zou moeten weerstaan. Deze beschrijving van Ziegler laat zien dat de relatie van de blanke bevolking ten opzichte van zwarte individuen zeer gecompliceerd is. Het laat zich zeker niet vatten in slechts de term proto-racisme, en het moet binnen een context van veelheid van visies geplaatst worden. Een ander aspect aan huidskleur is het narratief geconstrueerd rondom de dualiteit tussen zwart en wit. Dit droeg bij aan de afwijzing van donkere huidskleuren. Demonen hebben een zwarte, grijze of bruine huidskleur, vergelijkbaar met de tinten die werden gebruikt voor zwarte mensen.

¹³ Strickland, *Saracens, Demons, and Jews*, 37-39.

¹⁴ J. Ziegler, 'Physiognomy, science, and proto-racism 1200-1500', in: Eliav-Feldon, M., Isaac, B. en Ziegler, J. (ed.), *The Origins of Racism in the West* (Cambridge 2009) 181-199.

Maar zoals in dit is niet altijd het geval, en het zou voorbarig zijn om te concluderen dat de kleur zwart en andere donkere kleuren altijd direct een link hebben met het christelijke kwaad.

De ambivalente beeldvorming van de zwarte huid leidt tot een ambivalent gebruik ervan in de kunsten.¹⁵ Zoals al beschreven werden zwarte heiligen geaccepteerd en zelfs vereerd, en dit vindt weerslag in de kunst. Schilderijen hadden in deze laat-Middeleeuwse periode voornamelijk twee functies: ofwel een christelijk thema weergeven, ofwel een portrettering. Wanneer er een sprake is van een christelijk thema worden de zwarte heiligen weergegeven op een vrij positieve manier. De verbeelding van St. Mauritius als zwarte man heeft ten grondslag dat hij afkomstig was uit Noord-Afrika, maar ook door het feit dat zijn naam een woordspeling is op het woord ‘maurus’, dat ‘donker’ en ‘inwoner van Noord-Afrika’ betekent.¹⁶ De verbeelding van één van de drie koningen met een zwarte huid komt van de symbolische waarde van de drie koningen zelf. In de loop van de jaren werd het gewoonlijk om de drie koningen te verbeelden als de drie continenten (Europa, Azië en Afrika), en de drie leeftijden (jong, middelbaar en bejaard).

Maar hoe zit het dan met weergave van zwarte personen die geen heiligen zijn? Zwarte mensen vormen een bijzondere categorie wanneer er in afbeeldingen gezocht wordt naar representatie van etniciteit. Fysiologisch onderscheid met de ander komt het sterkst naar voren bij zwarte personen.¹⁷ Een ander voorbeeld zou dat zijn van de ‘Joodse neus’, een bekend uiterlijk kenmerk dat aan Joodse personen wordt toegeschreven. Echter is dit niet in elk geval zo, hoewel Joden vaak als afstotelijk worden afgebeeld is de kenmerkende haakneus niet altijd aanwezig. Hierdoor is de donkere huidskleur een eigenschap die uniek is bij de identificatie van de ander. Het is dan gemakkelijk om een onderscheid te maken met de vijand door deze simpelweg met een donkere huidskleur weer te geven. Echter werd hier minder gebruik van gemaakt dan wellicht verleidelijk is om aan te nemen. In afbeeldingen van veldslagen tussen bijvoorbeeld Franken en Saracenen (moslims, die doorgaans een donkere huidskleur kregen toegeschreven) valt het verschil tussen de twee partijen slechts af te leiden aan de schildwapens die zij meedragen.¹⁸

¹⁵ Sekules, *Medieval Art*, ...

¹⁶ R. Bartlett, ‘Illustrating ethnicity in the Middle Ages’, in: Eliav-Feldon, M., Isaac, B. en Ziegler, J. (ed.), *The Origins of Racism in the West* (Cambridge 2009) 134-136.

¹⁷ Ibidem, 133.

¹⁸ Ibidem, 132-133.

Uiteindelijk zijn er veel verschillende conclusies mogelijk wanneer er raciale verschillen worden weergegeven in een schilderij. Om werkelijk aan te kunnen tonen wat nu precies de functie is van een zwarte huid in laat-Middeleeuwse kunst, zal er een analyse getoond worden.

Deel 2: Hans Memling en Hieronymus Bosch

Om de functie van het gebruik van zwarte huid zoals te toetsen zal dit onderzoek zich gaan toespitsen op de analyse van twee schilderijen. Het gaat hier om het Laatste Oordeel van Hans Memling en de Tuin der Lusten van Hieronymus Bosch. Deze twee schilderijen zijn in ongeveer dezelfde periode ontstaan, binnen dezelfde stroming. Geografisch gezien werkten de schilders in hetzelfde gebied. Bovendien zijn de schilderijen qua compositie en thema aan elkaar verbonden, en daardoor vallen ze in eenzelfde categorie. Hoewel Hans Memling en Hieronymus Bosch allebei van oorsprong Duits zijn, de familie van Memling uit de regio rond Frankfurt en de familie van Bosch uit Aken, zijn zij beiden in hun leven als schilder voornamelijk werkzaam geweest in het geografische gebied van de Nederlanden. Bosch werkte vanuit Den Bosch, en Memling in Brugge.

Deel 2.1: Memling en het Laatste Oordeel

Hans Memling werd geboren in Seligenstadt, bij Frankfurt, rond 1430. Hij volgde een opleiding in Keulen, maar zou niet veel later in Brabant en Vlaanderen gaan werken. Hij wordt doorgaans geplaatst in de vroeg-Nederlandse schildertraditie. Hij stond vermoedelijk in de leer bij schildermeester Rogier van der Weyden. Memling bevond zich in de hogere kringen van Brugge, waar hij in de tweede helft van de 15e eeuw kwam te wonen, en waar hij zou blijven tot aan het eind van zijn leven in 1494.

Het laatste oordeel schilderde hij tussen 1467 en 1471 (zie Afbeelding 1.1).¹⁹ De opdrachtgever was Angelo Tani, die met zijn vrouw, zoals gebruikelijk, werd afgebeeld aan de buitenkant (zie Afbeelding 1.2).²⁰ Tani werkte uit naam van de familie De'Medici in Brugge. Vlak voor een reis naar Londen die Tani moest afleggen liet hij een kapel gewijd aan Sint Michaël oprichten in een kerk van de familie De'Medici in Fiesole, te Florence. Na de afronding van het schilderij zou deze in de kapel komen te hangen, echter werd deze onderweg gekaapt en kwam terecht in Danzig, huidige Gdansk, waar het schilderij zich nog altijd bevindt. Het bedoelde publiek was

¹⁹ D. de Vos, *Hans Memling: The Complete Works* (Londen 1994) 82-89.

²⁰ Web Gallery of Art, 'The Judgement Triptych (closed)', <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/memling/1early3/02last4.html> (17 juli 2015).

echter dat van de welgestelde kerkgangers in Fiesole. Er kan aangenomen worden dat dit publiek erg exclusief was, de doorsnee gelovige kon dit schilderij dus niet zomaar gaan bekijken.

Op het schilderij wordt de dag des oordeels afgebeeld met in het midden Jezus gezeten op een regenboog, met daarnaast de apostelen, Maria en Johannes de Doper. Onder Jezus staat Michaël, de aartsengel, die het oordeel uitvoert en de mensen weegt in zijn weegschaal. Links staan de uitverkorenen, die vervolgens op het linkerpaneel naar de hemelpoort gebracht worden, begeleid door Petrus. Rechts staan de verdoemden, die door duivels getergd worden en geleid worden naar het rechterpaneel: de hel.²¹ Het schilderij heeft een duidelijk christelijk onderwerp, zoals de meeste schilderijen uit deze periode, en was bovendien bedoeld voor een kerk. Memling schilderde voornamelijk dit soort schilderijen, samen met talloze portretten die hij uit opdracht maakte voor de rijke families uit Brugge.

De compositie van het schilderij verraad de invloed van Van der Weyden, hoewel dit niet verbazingwekkend hoeft te zijn gezien zijn positie als leermeester van Memling. Echter bleek deze invloed zo nauw dat er in de tweede helft van de twintigste eeuw discussie ontstond rondom de werkelijke aard van dit schilderij. De invloedrijke mediëvist Kenneth Bruce McFarlane beweerde dat het van de hand van Van der Weyden zelf was.²² Inmiddels is er echter relatieve consensus over het feit dat Memling het schilderij gecreëerd heeft.

De zwarte figuren op het schilderij van Memling zijn in eerste instantie misschien gemakkelijk over het hoofd te zien, desondanks zijn ze onmiskenbaar aanwezig (zie Afbeelding 1.3 en 1.4). De plaatsing van deze figuren is bovendien een belangrijk punt. In beide groepen, bij zowel de uitverkorenen als de vervloekten, wordt één zwarte man getoond. Hieraan kunnen verschillende conclusies verbonden worden. Het geeft onder andere aan dat de zwarte mens bij beide groepen een plek heeft. Het zou een representatie kunnen betekenen van Afrika als continent, een vertoning van de gehele mensheid. Ook zou het kunnen betekenen dat God geen onderscheid maakt in huidskleur in beoordeling van de ziel. In de wetenschappelijke wereld, voornamelijk binnen de discipline van kunstgeschiedenis, zijn er verschillende analyses geweest van dit schilderij.

²¹ Bijbelse kunst, 'Hans Memling' <http://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/309.html> (17 juli 2015).

²² E. Waterhouse, 'Review: Hans Memling', *The English Historical Review* 87 (1972) 821-822.

Mediëvist Robert Bartlett schrijft in zijn tekst, geplaatst in de bundel *The Origins of Racism in the West*, over dit schilderij.²³ Zijn conclusie over het feit dat er in elke groep één zwart figuur is geplaatst is dat dit impliceert dat God, in het beoordelen van de ziel, kleurenblind is. De zwarte Afrikaan kon zowel gered als vervloekt worden. Deze analyse wordt doorgaans als de betekenis van dit schilderij aangenomen.²⁴ Brugge was een handelsstad, een knooppunt van verschillende soorten mensen die uit allerlei gebieden kwamen. Memling had bovendien een tijdje in Keulen gewoond, een soortgelijke, voor die tijd, wereldstad. Dat hij bekend was met het feit dat zwarte mensen bestonden, en dat deze niet direct een ofwel positieve ofwel negatieve indruk op hem hebben achtergelaten is geen onmogelijkheid.

Een conclusie met meer nuance wordt getrokken door eerder genoemde historicus Thomas Hahn. Er is volgens hem inderdaad geen inherente negativiteit toe te schrijven aan de zwarte huid op dit schilderij. Hij ziet de aanwezigheid van de zwarte figuren echter als een ‘token’, een individu die de groep moet representeren. Door op dit schilderij, binnen een zee van witte gezichten, twee zwarte mensen te plaatsen wordt ‘het universele’ gewaarborgd, een representatie van de gehele wereld door maar twee uitzonderingen te gebruiken. Hahn meent dat het schilderij allesbehalve objectief of neutraal is, en dat het binnen een grotere context geplaatst moet worden. Wanneer het schilderij geanalyseerd wordt naast schilderijen van St. Mauritius en Balthasar. Waar deze twee juist als uitzonderingen gebruikt worden in hun weldadigheid, zijn de zwarte figuren op het schilderij van Memling anoniem. Toch hebben ze iets gemeen: allemaal moeten ze door hun positie als uitzondering het universele van het christendom aangeven. Ze zijn een voorbeeld van “tokenism”, de zwarte mensen hebben een representatieve functie. Ook in deze conclusie is niet een inherente negatieve blik toegeschreven aan Memling, hoewel Hahn wel kritischer is op het gebruik van rasverschillen dan Bartlett.

Deel 2.2: Bosch en de Tuin der Lusten

Hoewel Hieronymus Bosch geboren werd te ‘s Hertogenbosch, heette hij oorspronkelijk Hieronymus van Aken, de plaats waar zijn grootvader vandaan kwam. Echter groeide hij op in Den Bosch, en zou daar zijn gehele leven werkzaam zijn. Dat leven begon rond 1450 en zou

²³ Bartlett, ‘Illustrating ethnicity’, 137-138.

²⁴ D. de Vos, *Hans Memling*, 82.

eindigen in 1516. Hij wordt geplaatst in dezelfde vroeg-Nederlandse traditie als Memling, hoewel de eigenzinnige stijl van Bosch hem in deze traditie uniek maakt.

Zijn schilderij de Tuin der lusten is een drieluik geschilderd tussen ongeveer 1480 en 1490 (zie Afbeelding 2.1).²⁵ Net als het leven van Bosch zelf is de herkomst van het schilderij zeer onduidelijk. Wellicht dat de opdrachtgever Engelbrecht II van Nassau (1451-1504) was, gezien het werk na voltooiing in het Paleis van Nassau te Brussel terecht zou komen. Hier zouden veel verschillende mensen het schilderij kunnen bekijken, hoewel zij allen uit hogere standen kwamen. Het bedoelde publiek waren dus waarschijnlijk de bezoekers van het Paleis van Nassau, hoewel moeilijk te achterhalen is of Engelbrecht wel de opdrachtgever was, en of de standplaats vanaf het begin al het Paleis van Nassau zou zijn. Het werk hing echter niet in een kerk, en werd dus in een andere context aanschouwd dan De dag des oordeels van Memling. Over de betekenis van de Tuin der lusten is hevig gedebatteerd.²⁶ Dat het schilderij christelijke thema's afbeeld is duidelijk, al is het maar omdat op het rechterpaneel de hel staat afgebeeld. Het paneel in het midden is echter een bron van discussie. Het schilderij heeft een uitzinnige verbeelding, een hele eigen beeldtaal die uitsluitend aan Bosch kan worden toegeschreven.²⁷ Hierdoor is het lastiger het binnen een context te plaatsen. De consensus is echter dat het een allegorie is op de geschiedenis van de mens, de eerste fase na de schepping, getoond op het linkerpaneel, en de verbeelding van zonde. Vooral dit laatste vormt een problematisch punt, het paneel in het midden is luchtig, contrasterend met de dreiging van het paneel rechts. Hiermee wordt een vorm van moralistisch doemdenken aan Bosch toegeschreven.²⁸

Op de Tuin der Lusten staan verschillende zwarte figuren afgebeeld (zie Afbeelding 2.2 t/m 2.8). Twee van deze personen staan prominent vooraan, de anderen staan op de achtergrond. Welke betekenis heeft de zwarte huidskleur op dit schilderij? Gezien de ambivalente aard van het schilderij kunnen hier verschillende conclusies aan verbonden worden. Net als bij Memling geeft het aan dat er een zekere vorm van representatie plaatsvindt: de zwarte mens hoort bij de rest van de mensheid. Dat zij zich zondig gedragen is hierbij geen uitzondering, zij gedragen zich zoals

²⁵ J. Koldeweij, P. Vandenbroeck en B. Vermet, *Jheronimus Bosch, Alle schilderijen en tekeningen*, (Rotterdam 2001) 90-91.

²⁶ P. Glum, 'Divine Judgment in Bosch's Garden of Earthly Delights', *The Art Bulletin* 58 (1976) 45-54.

²⁷ R. G. Mann, 'Review: Hieronymus Bosch, Garden of Earthly Delights', *Utopian Studies* 16 (2005) 151-155.

²⁸ Koldeweij, *Jheronimus Bosch*, 64-66.

de rest van mensheid. Echter is hun aanwezigheid op dit paneel een bewuste keuze geweest, en kan het dus wel degelijk een negatieve connotatie inhouden. Opvallend is in elk geval dat er geen zwarte figuren te vinden zijn op het rechterpaneel, behalve de demonen. Ook dit kan verschillende betekenissen hebben.

Een studie van beroemd kunsthistoricus Ernst Gombrich uit 1969 geeft een analyse van het schilderij.²⁹ De zwarte huid gaf volgens hem een gecompliceerd probleem weer rondom de weergave van ras in de Bijbel. De vele zwarte vrouwen die worden afgebeeld zou een verwijzing zijn naar de vele interpretaties van de beschrijving van de afkomst van de mensheid door St. Augustinus in *De civitate Dei*. In deze interpretatie van dit boek stamden de zonen van God af van Seth, zoon van Adam en Eva. De dochters van God stamden af van Kaïn, die door het vermoorden van zijn broer Abel vervloekt was. Door deze grote zonden waren hij en zijn afstammelingen gemerkt met een zwarte huid. Het was, aldus Gombrich, een van de vele symbolen die Bosch gebruikte om de inherente zonde van de mens te benadrukken. Dit is een conclusie die niet uit het niets is gegrepen, het doemdenken van Bosch en zijn constante behoefte om de zondeval te benadrukken komen in verschillende analyses van verschillende van zijn schilderijen voor. Echter is zijn benadrukking van de zwarte vrouwelijkheid als zodanig wellicht niet op dit schilderij toepasbaar. Zoals te zien in de details zijn er veel verschillende zwarte personen te vinden op het schilderij. Sommigen inderdaad vrouw, maar sommigen ook man, en bij lang niet alle figuren is te zien welke sekse deze uit zou moeten drukken. De meesten hebben kort haar, maar de zwarte vrouwelijke figuren hebben ook bijna allemaal kort haar. Deze constatering ondermijnt de interpretatie van Gombrich echter niet direct, alleen het gender-aspect dat hij er aan verbindt.

Zweeds kunsthistoricus Patrik Reuterswärd beschrijft in zijn onderzoek naar het schilderij uit 1982 een verband tussen het gebruik van ras en de verbeelding van de “wilde man”.³⁰

Reuterswärd geeft een uitgebreide analyse van de man die rechtsonder wordt verbeeld, een man in een grot die zich met zijn individuele gelaatstreken onderscheidt van de rest. Hij en zijn vrouwelijke gezelschap wordt afgebeeld met een vacht, vandaar de interpretatie dat zij wildelingen zijn. Adam en Eva werden niet onregelmatig als wildelingen afgebeeld, en er zijn verschillende aanwijzingen dat ze ook hier aanwezig zijn, zoals de nog niet geconsumeerde

²⁹ E.H. Gombrich, ‘Bosch’s “Garden of Earthly Delights”: A Progress Report’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969) 162-170.

³⁰ P. Reuterswärd, ‘A New Clue to Bosch’s Garden of Delights’, *The Art Bulletin* 64 (1982) 636-638.

vrucht die de vrouw in haar hand houdt. Echter zijn er nog andere wildelingen te vinden op het schilderij, wat er op wijst dat zij zich niet direct onderscheiden van de rest als Adam en Eva. Hoewel de figuren blank zijn trekt Reuterswärd een verband tussen deze wildelingen en de zwarte mensen door te stellen dat hier in beide gevallen gebruik wordt gemaakt van het stereotiep van de “noble savage”. Hij geeft bovendien aan dat de relatie tot zwarte mensen zeer ambivalent was. In zijn voetnoten schrijft hij over een essay van Sandra Lucore uit 1979 dat niet gepubliceerd is. Zij ziet drie belangrijke categorieën rondom de zwarte Afrikanen, namelijk als de vervloekte afstammelingen van Cham, de goede Ethiopiërs uit het paradijs en ongelovigen die bekeerd moeten worden. Ze geeft geen definitieve conclusie over de zwarte figuren in het schilderij. Het verband van Reuterswärd is wellicht te voorbarig, en zegt in feite niet wat nu precies de functie is van het gebruik van zwarte huid in dit schilderij van Bosch. Een specifiekere analyse wordt verschaft in 1993, door David Theo Goldberg, een Zuid-Afrikaanse wetenschapper gespecialiseerd in de problematisering van ras. Hij stelt dat de Tuin der lusten een inzicht geeft in de ontwikkelingen van de tijd waarin het geschilderd is.³¹ Goldberg ziet een bewustwording van ras in dezelfde tijd van de ontdekkingen van de Nieuwe Wereld en verdere verkenning van de verschillende gebieden in Afrika. In het schilderij van Bosch is ‘racial characterization’ te vinden. De zwarte figuren kijken vaak weg, niet naar iets specifiek. Echter, de blanke mensen kijken juist naar de zwarte mensen. Op deze manier worden de zwarte mensen neergezet als een exotisch object, met als bestaansrecht de verwondering van de blanken. Deze theorie heeft aan waarde verloren, gezien de datering van het schilderij die Goldberg gebruikt (rond 1500) inmiddels achterhaald is. Het schilderij wordt tegenwoordig beschouwd als een vroeger werk van Bosch, met als datering tussen 1480 en 1490.³² Dit was nog voor de befaamde reis van Columbus naar de Amerika’s. Bovendien zien we, als we de details van het schilderij onder de loep nemen, dat het lang niet voor alle zwarte figuren geldt dat zij in een groep van blanken als een object worden aanschouwd. Sommige van de figuren zijn met elkaar in gesprek, of zijn druk bezig met een spel. Er zitten ook liefdespaartjes tussen. Het andere punt dat Goldberg aanhaalt is echter nog altijd relevant, en dat is de relatie tussen wit/zwart en goed/slecht. Hoe de zwarte mensen in het middenpaneel worden neergezet is een onderwerp van discussie, maar het gebruik van de kleur zwart voor demonen en de donkere

³¹ D.T. Goldberg, ‘Modernity, Race, and Morality’, *Cultural Critique* 24 (1993) 203.

³² Koldewey, *Jheronimus Bosch*, 90-91.

weergave van de hel op het rechterpaneel is duidelijk. Bosch geeft de hel weer als een duistere plek, waar zwarte demonen de mensen kwellen.

Deel 2.3: ras bij Memling en Bosch

Wanneer er gekeken wordt naar de functie van ras in deze schilderijen levert dat een gelaagde conclusie op. Op een heel basaal niveau geven deze afbeeldingen aan dat blanke mensen zich bewust waren van het bestaan van zwarte mensen. Wanneer er dieper op de stof wordt ingegaan zegt dat iets over de beeldvorming waar zowel Memling als Bosch aan bijdroegen.

Zoals al eerder aangegeven is het ontzettend ingewikkeld om na te gaan wat nu precies de functie is van ras op het schilderij zoals Memling dat zelf bedoeld heeft. De consensus die op dit moment wordt aangehangen is de theorie die ook door Bartlett wordt aangestipt: dat God een zekere mate van kleurenblindheid bezit, en dat uiterlijke kenmerken niet bepalend zijn voor het karakter van een individu. De nuance die daar aan gegeven wordt door Hahn betreffende het gebruik van tokenism is een belangrijke aanvulling. Hoewel we er van uit kunnen gaan dat Memling niet direct een negatieve beeldvorming trachtte te stimuleren was hij zeer bewust bezig met de plaatsing van deze figuren op zijn schilderij. Het was niet vanzelfsprekend dat hij dit zou doen. Tegelijk is het dus blijkbaar wel een optie voor hem geweest om deze keuze te maken. Bij Bosch geldt dat ook, echter is zijn gebruik van de zwarte huid een groter discussiepunt dan bij Memling. De Tuin der Lusten geeft een veel negatiever beeld. De betekenis van ras op dit schilderij hangt samen met de betekenis van het paneel in het midden. Het middenpaneel geeft verschillende voorbeelden van lustvol en zondig gedrag. De functie van de zwarte mensen is om dit te benadrukken.

Dit verschil tussen Memling en Bosch wordt nog eens benadrukt door de manier waarop zij schilderen. Bij Memling zijn de mannen te onderscheiden aan hun huidskleur en hun haar, maar verder verschillen zij in wezen niet zoveel van de blanke groepen waar zij zich in bevinden. De verbeeldingen van Bosch zijn grotesker en neigen meer naar de stereotypische kenmerken die behalve de zwarte huid toegeschreven werden aan Afrikanen, zoals grote, rode lippen en een brede neus.³³ Er wordt een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de uiterlijke trekken van de blanke mensen en die van de zwarte mensen die niet slechts op huidskleur gebaseerd is.

³³ Mellinkoff, *Outcasts*, 127.

Het schilderij van Memling heeft dus een positievere inhoud dan het schilderij van Bosch. Toch geeft het niet direct aan dat Bosch er heftige racistische noties op nahield, zijn complete negatieve blik op de wereld is een bekend gegeven. Tegelijk is het niet zo dat Bosch en Memling nu als progressievelingen moeten worden afgeschilderd. Ook dit is een anachronisme, en is niet behulpzaam bij het interpreteren van de werken die zij hebben gemaakt.

Conclusie

Voordat de bevindingen van deze studie uiteengezet worden moet er eerst een gegeven worden vastgesteld dat voor de meeste historici een pijnlijke kwestie blijft. Hoewel afbeeldingen bijzonder pertinent zijn in een grotendeels analfabetische samenleving loopt ook dit onderzoek, zoals zovelen hiervoor, aan tegen het probleem van het gebrek van representatie van de onderklassen. Het grootste deel van de schilderijen waren niet zomaar toegankelijk voor het grote publiek, en ook bijvoorbeeld miniaturen stonden uiteindelijk in handschriften, kostbaarheden die niet in de handen van het grootste deel van de samenleving vielen. Het is hierdoor lastig te bepalen of de werken aangeven in hoeverre zwarte mensen onderdeel waren van de maatschappij. Het peilen van de onderklasse is ook hier nagenoeg een onmogelijkheid. Hoewel het nooit volledig is uit te sluiten, zullen deze mensen naar alle waarschijnlijkheid, vanwege het gebrek aan mobiliteit zoals genoemd in Deel 1, vrijwel niet in contact zijn gekomen met zwarte mensen of mensen met een andere etnische achtergrond in het algemeen. De conclusies zijn dan ook vooral te betrekken tot de kunstenaars zelf en degenen die het publiek vormden, zoals beschreven in Deel 2: de adellijke elite.

Negatieve beeldvorming rondom zwarte huidskleur is een blijvend thema. De ander was een object van bedreiging en angst, en het verschil in huidskleur was aanleiding tot uitsluiting. Toch is het gemakkelijk om met de huidige blik een aanname te maken van racisme zoals dit nu leeft. De schilderijen waarin zwart gelijk staat aan duivels of ketters worden afgewisseld door de afbeeldingen van Balthasar en Sint Mauritius, die door hun christelijke context een positieve aard hebben.

Deze scriptie heeft een raakvlak met het debat rondom het Verlichtingsracisme en of wij deze denkbeelden anachronistisch toepassen op premoderne periodes. Dit debat zal in deze conclusie niet opgelost worden. Het geeft echter aan dat de kwestie van ras in de Middeleeuwen gecompliceerd is, en niet eenduidig is samen te vatten door simpelweg te stellen dat niet-blanke rassen in alle gevallen afgekeurd werden. Christelijke tegenover niet-christelijk was de belangrijkste dualiteit, en gaf niet altijd direct de scheidingslijn tussen een witte en een zwarte huidskleur weer. Tegelijk wordt de kleur zwart in de christelijke cultuur geassocieerd met slechtheid en imperfectie.

Hans Memling en Hieronymus Bosch zijn stralende voorbeelden van deze veelzijdigheid. Wat zij nu daadwerkelijk met de rassenverschillen in hun schilderijen bedoeld hebben is misschien

nooit geheel duidelijk te verklaren, echter zijn de verschillende interpretaties die mogelijk zijn een klassiek voorbeeld van de ambigue relatie tot zwarte mensen zoals deze in de Middeleeuwen bestond. Negatieve en positieve beeldvormingen vloeien in elkaar over.

Echter, of er nu de nadruk wordt gelegd op een interpretatie die proto-racisme toeschrijft aan de kunstenaars, of een wat mildere interpretatie die de zwarte Christen een plek weet te geven, onbetwist blijft de aanwezigheid van de zwarte mens op de schilderijen. De ontwikkelingen in de geschiedenis zijn geen lineaire stijging. Hetzelfde geldt voor de denkbeelden rondom racisme. De zwarte mens is niet uitgevonden ten tijde van de Verlichting, en beeldvorming van hem bestaat al eeuwen. Over de aard van deze beeldvorming valt nog te twisten.

Bibliografie

Bartlett, R. 'Illustrating ethnicity in the Middle Ages', in: M. Eliav-Feldon, B. Isaac en J. Ziegler (ed.), *The Origins of Racism in the West* (Cambridge 2009).

Burgner, L., *L'Image du Noire dans l'Art Occidental Volume 1* (Fribourg 1979).

Burgner, L., *L'Image du Noire dans l'Art Occidental Volume 2* (Fribourg 1979).

Eliav-Feldon, M., Isaac, B. en Ziegler, J. (ed.), *The Origins of Racism in the West* (Cambridge 2009).

Glum, P., 'Divine Judgement in Bosch's Garden of Earthly Delights', *The Art Bulletin* 58 (1976) 45-54.

Goldberg, D.T., 'Modernity, Race, and Morality', *Cultural Critique* 24 (1993) 193-227.

Gombrich, E.H., 'Bosch's "Garden of Earthly Delights": A Progress Report', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969) 162-170.

Hahn, T., 'The Difference the Middle Ages Makes: Color and Race before the Modern World', *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 31 (2001) 1-37.

Holsinger, B.W., 'Medieval Studies, Postcolonial Studies, and the Genealogies of Critique', *Speculum* 77 (2002) 1195-1227.

Koldeweij, J., Vandenbroeck, P., Vermet, B., *Jheronimus Bosch, Alle schilderijen en tekeningen* (Rotterdam 2001).

Mann, R.G., 'Review: Hieronymus Bosch, Garden of Earthly Delights', *Utopian Studies* 16 (2005) 151-155.

Mellinkoff, R., *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages* (Los Angeles 1993).

McGrath, E, 'Jacob Jordaens and Moses's Ethiopian Wife', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 70 (2007) 247-285.

McCoskey, D.E., *Race: Antiquity and its Legacy* (Londen 2012).

Mothe, G. de la, *Reconstructing the black image* (Londen 1993).

Nichols, S.G., 'Writing the New Middle Ages', *Modern Language Association* 120 (2005) 422-441.

Reuterswärd, P., 'A New Clue to Bosch's Garden of Delights', *The Art Bulletin* 64 (1982) 636-638.

Sekules, V., *Medieval Art* (Oxford 2001).

Silver, L., 'Review: Outcasts', *The Sixteenth Century Journal* 26 (1995).

Strickland, D. H., *Saracens, Demons, and Jews: Making Monsters in Medieval Art* (New Jersey 2003).

Vos, D de, *Hans Memling: The Complete Works* (Londen 1994).

Waterhouse, E, 'Review: Hans Memling', *The English Historical Review* 87 (1972) 821-822.

Ziegler, J., 'Physiognomy, science, and proto-racism 1200-1500', in: Eliav-Feldon, M., Isaac, B. en Ziegler, J. (ed.), *The Origins of Racism in the West* (Cambridge 2009) 181-199.

<http://medievalpoc.tumblr.com/>

<https://estherschreuder.wordpress.com/2012/12/26/things-arent-simple-the-black-king-in-manuscripts/>

<https://estherschreuder.wordpress.com/2011/08/31/zwart-verbeeld-de-eerste-kennismaking/>

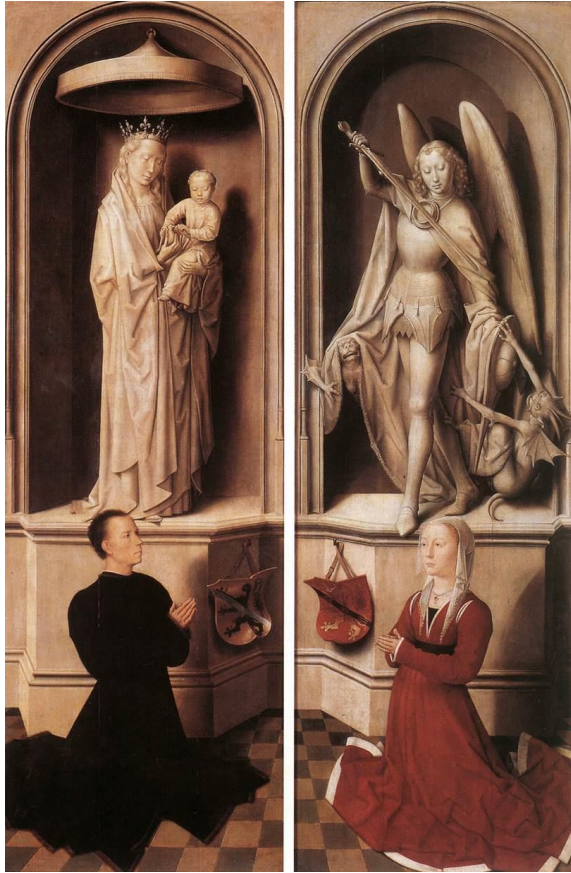
<http://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/memling/1early3/02last4.html>

<http://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/309.html>

Afbeeldingen



Afbeelding 1.1



Afbeelding 1.2



Afbeelding 1.3



Afbeelding 1.4



Afbeelding 2.1



Afbeelding 2.2



Afbeelding 2.3



Afbeelding 2.4



Afbeelding 2.5



Afbeelding 2.6



Afbeelding 2.7



Afbeelding 2.8