

Leidschrift

Historisch Tijdschrift

Leidschrift
Een kleurrijk verleden

Jaargang 41 | Nummer 1 | 2026

Een kleurrijk verleden Van Romeins purper tot hedendaags kritisch-wit

*Judith van Amelvoort, Sem van Atteveld, René van Beek, Faye Denen,
Babs van Eijk, Jasper van der Meer, Jo B. Paoletti, Helen Westgeest,
Annemarijn Zootjes*

Jaargang 41 | Nummer 1 | 2026





Augustus, gipskopie naar origineel uit de Vaticaanse Musea, foto: Allard Pierson museum, Amsterdam

Leidschrift

Een kleurrijk verleden
Van Romeins purper tot hedendaags kritisch-wit

Jaargang 41, nummer 1, februari 2026

Colofon

Kernredactie:

Sem van Atteveld
Faye Denen
Babs van Eijk
Jasper van der Meer
Annemarijn Zoontjes

Redactie:

Dr. Diederik Smit
Ana Badara
Roos van den Berg
Julian Grob
Aine van Helmond
Wouter van der Hoff
Fons van Hoytema
Nasreen Javanjoo
Joëlle Kraaijeveld
Eloy van Loon
Daniel Melissen Ferrer
Ilse van Putten
Ronin de Rooy
Suzanne van Spijker
Pepijn Vooijs
Kim van der Werff
Martijn van 't Zelfde

Lay-out en kaftontwerp:

Fons van Hoytema
Jasper van der Meer
Martijn van 't Zelfde

Secretariaat:

Doelensteeg 16
2311 VL Leiden
redactie@leidschrift.nl
www.leidschrift.nl

Comité van Aanbeveling:

Prof. dr. C.A.P. Antunes
Dr. J. Augusteijn
Dr. K. Beerden
Dr. M.J. Janse
Prof. dr. H.J. Paul
Prof. dr. J.S. Pollmann
Dr. C.M. Stolte
Prof. dr. H. te Velde

Illustraties:

De redactie heeft getracht zoveel mogelijk bestaande auteursrechten op illustratiemateriaal te respecteren. Eventuele rechthebbenden kunnen zich wenden tot de redactie.

© 2026 Stichting Leidschrift, Leiden

Niets uit deze uitgave mag worden gereproduceerd en/of vermenigvuldigd zonder schriftelijke toestemming van de redactie.

ISSN 0923-9146. Jaargang 41, nummer 1, april 2026

Leidschrift verschijnt driemaal per jaar. Nummers zijn verkrijgbaar in fysieke en digitale vorm via www.leidschrift.nl. Prijzen vindt u elders in dit nummer. Een jaarabonnement (2026) kost €32,50 (studenten €29,95). Het abonnement kan elk gewenst moment ingaan en wordt automatisch verlengd. Opzeggingen dienen drie maanden voor het verschijnen van een nieuw nummer schriftelijk te worden ingediend.

Inhoud

Redactioneel	5
Sem van Atteveld, Faye Denen, Babs van Eijk, Jasper van der Meer & Annemarijn Zoontjes	7
Inleiding: Kleur in context. tussen zien en duiden	
René van Beek	21
De klassieke oudheid was kleurrijk	
Helen Westgeest	37
Kritisch wit. Betekenisvolle kleuren in sociaalkritische hedendaagse schilderkunst en de worsteling met de niet-kleur wit	
Sem van Atteveld	53
The Colour of the Sinner or the Righteous? Investigating the Use of Tyrian Purple within the Roman Christian Catacombs	
Judith van Amelsvoort	75
Geverfd verleden: De geschiedenis van kleur in Hollandse mode (1500-1900)	
Jo B. Paoletti	95
The Modern History of Pink and Blue in America: My last word on the subject, from a weary scholar	
Personalia	109
Mededelingen	112

Geachte lezer,

Met veel trots en voldoening presenteren wij u het februarinummer van *Leidschrift*: 'Een kleurrijk verleden'. In dit nummer kijken wij naar het gebruik van kleur en de betekenissen die door de geschiedenis heen met kleur zijn geassocieerd, vanuit een diversiteit aan onderwerpen, tijdsperiodes en gebieden.

Allereerst zal de redactie een introductie bieden tot dit nummer in de vorm van een inleiding. Dit is nieuw binnen *Leidschrift*: als redactie bieden wij u, de lezer, verschillende kaders van waaruit de geschiedenis van kleur kan worden benaderd. Dit om een wellicht helpende hand te kunnen bieden bij de interpretatie van de artikelen in dit nummer. Na deze inleiding zal René van Beek ons meenemen naar de oudheid, waarbij hij de aandacht vestigt op het feit dat – in tegenstelling tot wat we vandaag de dag vaak zien – antieke architectuur en beeldhouwkunst niet wit waren, maar juist geschilderd en kleurrijk. Hierna zal Helen Westgeest kijken naar het kleurgebruik binnen de moderne schilderkunst, waarbij zij zich focust op twee toepassingen van kleur binnen de sociaal-kritische hedendaagse schilderkunst: het gebruik van kleuren in de representatie van huidskleur en de verschillende kleurvelden in de geometrisch-abstracte schilderkunst. Vervolgens zal Sem van Atteveld ons meevoeren naar het Romeinse Rijk, om daar het gebruik van purper binnen de Romeins-christelijke catacomben te analyseren. Daarbij staat de vraag centraal waarom deze sobere vroege christenen zich zo vaak laten afbeelden in gewaden geverfd in de kostbaarste kleur van de oudheid. Binnen dit nummer richt Judith van Amelsvoort zich hierna op de betekenis en ontwikkeling van het gebruik van kleur in Holland, van de vroege middeleeuwen tot aan de negentiende eeuw. Hierbij ligt de nadruk op de symbolische en culturele betekenissen die deze nieuwe kledingstukken met zich meedroegen. Tot slot zal Jo B. Paoletti ingaan op de geschiedenis van het gebruik van roze en blauw. Daarbij beschrijft zij hoe deze kleuren hun koppeling aan gender ontwikkelden en licht zij toe waarom deze geschiedenis er vandaag de dag nog toe doet.

Namens de redactie willen wij alle auteurs danken voor hun inzet en hun ontzettend interessante artikelen. Door middel van hun prettige samenwerking is het publiceren van dit mooie nummer mogelijk geworden. Ook danken wij u, de lezer, voor uw voortdurende en zeer waardevolle steun. Deze wordt door de redactie zeer gewaardeerd en geeft ons de motivatie om dit tijdschrift nog lang voort te zetten.

Dank en ontzettend veel en kleurrijk leesplezier toegewenst!

LEIDEN
UNIVERSITY PRESS

Leiden University Press

GLOBAL CONNECTIONS: ROUTES AND ROOTS - 15

Medical Mercenaries and Transimperial Science

*Between the Dutch East Indies and
German-speaking Europe, 1873–1920s*



MONIQUE LIGTENBERG

LEIDEN
UNIVERSITY PRESS

Medical Mercenaries and Transimperial Science between the Dutch East Indies and German-speaking Europe traces the trajectories of some 300 physicians from German-speaking Switzerland, Habsburg Austria, and the German Empire who served in the Dutch East Indies' military and civil medical institutions between the 1870s and 1920s. The book offers new insights into the transimperial networks that shaped medicine in the late nineteenth and early twentieth centuries, highlighting the crucial yet ambivalent role of foreign physicians in the Dutch Empire. It shows how colonial medicine functioned as a vehicle for performing bourgeois respectability, scientific authority, and imperial masculinity, all while constantly being challenged and renegotiated in light of unfamiliar diseases, indigenous expertise, and local resistance.

Medical Mercenaries and Transimperial Science:
Between the Dutch East Indies and German-
speaking Europe, 1873–1920s

Monique Ligtenberg € 122.00 |

9789087284978

| 3 June 2026

Te bestellen via www.lup.nl

Inleiding: Kleur in context. tussen zien en duiden

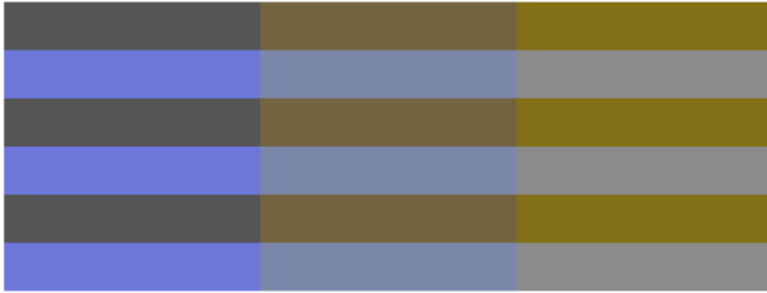
Sem van Atteveld, Faye Denen, Babs van Eijk, Jasper van der Meer & Annemarijn Zootjes

In 2015 stuurde Cecilia Bleasdale uit Lancashire een foto van een jurk naar haar dochter Grace. Ze was van plan om deze te dragen naar haar dochters bruiloft, aangezien ze de combinatie van blauw en zwart bijzonder vleiend vond. Grace had echter haar twijfels. Hoewel ze het kledingstuk erg mooi vond, wist ze niet goed wat zij ervan moest vinden dat haar eigen moeder een jurk zou dragen naar haar bruiloft die zij als wit met goud waarnam. Al snel raakten de twee in verwarring, aangezien zij het allebei over een andere kleurencombinatie hadden. Het delen van dit bedenkelijke gewaad op sociale media mondde uit in een wereldwijde hysterie, beter bekend als 'dressgate'. Nadat Grace de foto op Facebook had geplaatst om met haar vrienden te discussiëren over de kleur, besloot een van hen om de afbeelding op 26 februari 2015 op het sociale mediaplatform Tumblr te plaatsen: ook zij kwamen er onderling niet uit. Toen één van de grootste mediabedrijven, BuzzFeed, de foto's deelde, ging het bericht viraal.¹ De sociale mediawereld raakte verwickeld in een razende, zij het speelse, discussie.

Mensen op het internet splitsten zich grofweg op in twee kampen: team zwart-blauw en team wit-goud, hoewel er ook een aantal groepen ontstonden die de kleuren als iets 'ertussenin' waarnamen (zie afb. 1). De beschrijvingen liepen sterk uiteen. Zangeres Lady Gaga zag de jurk bijvoorbeeld als violet en zandkleurig, terwijl acteur David Duchovny deze als groenblauw (*teal*) waarnam. Ook kleuren als oranje en rood werden genoemd.² Sommige mensen, zoals actrice Lucy Hale, gaven zelfs aan op verschillende momenten verschillende kleuren te zien. En u? Welke kleuren ziet u wanneer u de jurk opzoekt?

¹ M. Devichand, '#TheDress couple: 'we were completely left out from the story'', *BBC*, 1 januari 2016. <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-35073088>, geraadpleegd 22 januari 2026.

² B. Conway, 'Why do we care about the colour of the dress?', *The Guardian*, 27 februari 2015. <https://web.archive.org/web/20170821125835/https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/feb/27/colour-dress-optical-illusion-social-media>, geraadpleegd 24 januari 2026.



Afb. 1: De kleurpercepties van ‘the dress’ (2015). Bron foto: Wikimedia Commons,
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_dress#/media/File:Dressgate_sample.PNG

Hoewel de jurk in werkelijkheid zwart met blauw is, legt professor Stephen Westland – hoofd van de afdeling Colour Science and Technology in Leeds – uit dat mensen die andere kleuren zien, niet per se ongelijk hebben. De uitzonderlijke lichtval in de foto zorgt er namelijk voor dat de jurk zeer verschillend kan worden waargenomen. Ook heeft de gebruikte terminologie een grote invloed gehad op de manier waarop mensen de kleuren omschreven.³ ‘Dressgate’ maakte zo een van de fundamentele relaties tussen mens en kleur zichtbaar: kleur wordt niet door iedereen op dezelfde manier waargenomen.

Waar deze relatie soms een simpele, louter beschrijvende vorm aanneemt – het gras is groen, de lucht is blauw, de zon is geel – zijn er tal van factoren die onze kleurwaarneming beïnvloeden. ‘Dressgate’ illustreert dat deze beleving weliswaar natuurkundig bepaald kan zijn, maar tegelijkertijd ook wordt gevormd door terminologie en associaties. Kleur functioneert daarmee niet uitsluitend als een visueel gegeven, maar ook als drager van betekenis. In de woorden van de nog altijd invloedrijke antropoloog Clifford Geertz (1926-2006), zijn symbolen immers tastbare formuleringen van ideeën:

³ ‘Optical illusion: Dress colour debate goes global’, *BBC*, 27 februari 2026. <https://www.bbc.com/news/uk-scotland-highlands-islands-31656935>, geraadpleegd 24 januari 2026.

menselijke ervaringen die een concrete, zichtbare vorm hebben gekregen.⁴ Wie zich bijvoorbeeld rood indenkt, kan daarbij de associatie leggen met liefde of met een stopbord; terwijl groen juist vaak wordt geassocieerd met veiligheid of toestemming, zoals bij een verkeerslicht of een groen vinkje op een scherm.

Het zijn juist deze door de tijd heen zich ontwikkelende belevingen en associaties rond kleur die ten grondslag liggen aan deze editie van *Leidschrift*. In deze inleiding wordt het thema geïntroduceerd aan de hand van een beknopt overzicht van de historiografie van de kleurentheorie, waarna de stand van zaken van onderzoek binnen dit veld wordt gepresenteerd. Vervolgens worden enkele recent ontwikkelde invalshoeken verkend, die als leidraad kunnen dienen bij het lezen van de bijdragen in dit nummer. Daarbij staan de studie van het symbolisme van kleur en de zintuiglijke beleving ervan centraal. Met deze uiteenlopende bijdragen positioneert dit nummer zich nadrukkelijk binnen het groeiende onderzoeksveld van kleurgeschiedenis.

De turbulente kleurhistorie?

Het gebruik van kleur is altijd al een belangrijk onderdeel geweest in de geschiedenis van de mensheid. Nog voordat de eerste *Homo sapiens* op de aardbol rondliepen, maakten hun voorouders in Oost-Afrika tussen anderhalf en een miljoen jaar geleden al gebruik van oker om basalt rood te kleuren.⁵ Het gebruik van deze klei, die rood kleurt vanwege de aanwezigheid van ijzeroxide, verspreidde zich gedurende duizenden jaren onder mensachtigen, die hiermee de eerste rotstekeningen maakten. Tussen 250.000 en 200.000 v.Chr. bereikte dit vroege gebruik het huidige Nederland: in Maastricht-Belvédère zijn rode pigmenten aangetroffen die uit deze periode stammen.⁶

In de daaropvolgende eeuwen verwierf de mensheid de capaciteit om steeds meer verschillende kleuren te produceren. Rond 3300 v.Chr., toen langzaam het gebruik van het schrift zich verspreidde, werden ook de namen

⁴ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York, NY 1973) 89-100; V.L. Marchenkov, 'The Continuing Relevance of Symbolist Thought: The Case of Clifford Greetz and Aleksei Losev', *The Slavic and East European Journal* 62.1 (2018) 77-92: 77-86.

⁵ D.E. Rosso, 'The First Uses of Colour: What Do We Know?', *Journal of Anthropological Sciences* 100 (2022) 45-69: 50.

⁶ N. Moloney en M.J. Shott, *Lithic Analysis at the Millennium* (Londen 2016) 25.

van deze kleuren voor het eerst genoteerd. Beschavingen zoals die van de Akkadiërs (2350-2150 v.Chr.) schreven hun eigen termen voor kleuren op, waarmee het verwijzen naar kleur in teksten een feit werd.⁷

De eerste theorieën en teksten die specifiek aan kleur waren gewijd, lieten echter nog geruime tijd op zich wachten. Zo is Pythagoras (ca. 570–495 v.Chr.) de vroegst bekende auteur die niet alleen kleuren benoemde, maar ook een poging deed om hun werking te verklaren. Volgens hem bestonden er vier ‘princiële’ kleuren waaruit alle andere kleuren gemengd konden worden, namelijk wit, zwart, blauw en rood. Pythagoras stelde daarnaast dat kleuren objectief zijn: het zijn eigenschappen van objecten die wij simpelweg kunnen waarnemen.⁸

Na deze initiële bijdrage ontwikkelde de kleurtheorie zich snel. Denkers als Empedocles (ca. 492-432 v.Chr.), Plato (ca. 427-347 v.Chr.) en Aristoteles (ca. 384-322 v.Chr.) stelden dat de manier waarop wij kleuren zien niet in de objecten zelf ligt besloten, maar wordt bepaald door wat zich in ons oog afspeelt.⁹ Hoewel deze ideeën een belangrijke verschuiving markeerden, ontbrak het nog aan een natuurwetenschappelijke verklaring voor de werking van kleur. Een dergelijke verklaring werd pas in de zeventiende eeuw geformuleerd door de Engelse wetenschapper Isaac Newton (1643-1727). Hij stelde dat kleur niet in objecten, maar in licht besloten ligt. Wit licht bestaat uit verschillende kleuren, en voorwerpen lijken gekleurd omdat zij bepaalde kleuren terugkaatsen.¹⁰ Hierdoor werd kleur vooral in een natuurwetenschappelijk kader geplaatst, terwijl de sociale dimensie van kleur bij deze wetenschappers nog nauwelijks een rol speelde.

Tegelijkertijd bleef het begrip ‘kleur’ onderwerp van discussie buiten de natuurwetenschap. De achttiende eeuw tekent zich af als een periode waarin kleur wordt bevochten door twee stemmen: de rationele wetenschap en de artistieke verbeelding. De verlichtingsfilosoof John Locke (1632-1704) betoogde dat kleur, vanwege haar zintuiglijke aard, verschilt van fysiek meetbare eigenschappen, zoals massa, vorm, beweging of aantal. Toch ondernamen zijn tijdgenoten tal van pogingen om kleur te ordenen en te systematiseren. De Duitse cartograaf Tobias Mayer (1723-1762) ontwikkelde bijvoorbeeld een piramidevormig kleurmodel, waarin relaties tussen kleuren

⁷ S. Thavapalan, *The Meaning of Color in Ancient Mesopotamia* (Leiden 2020) 21-36.

⁸ K.T.A. Halbertsma, *A History of the Theory of Colour* (Amsterdam, 1949) 6.

⁹ Thavapalan, *The Meaning of Color in Ancient Mesopotamia*, 1–5.

¹⁰ Isaac Newton, *A New Theory of Light and Colours* (Londen 1672) 1–9.

rationeel konden worden geordend.¹¹ In dezelfde periode verzamelde Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) materiaal voor zijn geschiedenis van kleur, waarin hij kleur benaderde als een zintuiglijke en emotionele ervaring. Goethe verzette zich expliciet tegen Newtons theorie en beschouwde kleuronderzoek als het domein van de intuïtieve waarneming, eerder dan dat van de natuurkunde.¹² Onze kennis over de werking van kleur is sindsdien aanzienlijk diepgaander en vollediger geworden. Zo kunnen we functionele eigenschappen van kleurstoffen en pigmenten identificeren en beschrijven, wat grote impact heeft gehad op onderzoek naar visuele culturen, dat wil zeggen de vormen waarin bepaalde samenlevingen zaken afbeelden.¹³ Met de opkomst van digitale technologieën kunnen deze nieuw ‘ontdekte’ kleuren – ongeveer zestien miljoen – in een oogwenk afgebeeld worden op een computerscherm.¹⁴ Het veld van kleurstudies is hierdoor eveneens sterk verbreed. De studie van kleur vormt daarmee ook een centraal thema binnen onder meer de kunstgeschiedenis, natuurkunde en scheikunde – disciplines waarin het gebruik, de werking en de productie van kleur uitgebreid zijn geanalyseerd.

De geschiedwetenschap, daarentegen, heeft onderzoek naar het fenomeen ‘kleur’ tot nu toe grotendeels links laten liggen. Recent publiceerde Neil Parkinson, hoofd van Archives & Collections aan het Royal College of Art (RCA) in Londen, zijn boek *The History of Colour* (2023) dat inzicht biedt in deze onderbelichte geschiedenis. In zijn eigen woorden betreft het een ‘book about books about colour’, waarin hij in verschillende hoofdstukken en essays de relatie tussen kleur, mens en bepaalde concepten – zoals ‘geloof’ of ‘voedsel’ – uiteenzet aan de hand van diverse voorbeelden. In zijn functie bij het RCA werkt Parkinson mee aan de ontwikkeling van de Colour Reference Library (CRL), een bibliotheek die beschikt over meer dan tweeduizend werken over kleur. Deze publicaties variëren sterk qua onderwerp en publicatiedatum, wat hem in staat stelt deze teksten toe te lichten in zijn eigen werk. Onderwerpen variëren van kleurensymboliek tot de geschiedenis van pigmenten, gepubliceerd van de zestiende tot de ééentwintigste eeuw.¹⁵

¹¹ J. Best, *Colour Design: Theories and Applications* (Cambridge 2012) 515.

¹² Ibidem, 516.

¹³ D. Kernell, *Colours and Colour Vision: An Introductory Survey* (Cambridge 2016) 2.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ N. Parkinson, *The History of Color: A Universe of Chromatic Phenomena* (Londen 2023) 7-9, 256.

Naast enkele gerichte essays over afzonderlijke aspecten van kleur schetst het boek tevens de geschiedenis van het gedachtegoed over kleur. Parkinson bespreekt bijvoorbeeld een werk uit de laat-negentiende eeuw, getiteld *The Wordless Book* (1860). Met uitzondering van de voor- en achterkant bevat dit boekje geen woorden. De inhoud bestaat uit acht gekleurde pagina's, twee pagina's per kleur, waarbij de gekozen kleuren – zwart, rood, wit en goud – verwijzen naar een corresponderende Bijbeltekst. Het idee was dat ook analfabeten op deze manier de boodschap zouden begrijpen, omdat de geassocieerde symboliek universeel werd geacht. Toen monniken dit boekje probeerden in te zetten in Oost-Azië, werden ze echter al snel met hun neus op de feiten gedrukt: anderen associëren rood niet vanzelfsprekend met het bloed van Jezus. Samen met enkele andere casussen haalt Parkinson dit voorbeeld aan om de (subjectieve) relatie tussen geloof en kleur aan te duiden.¹⁶

Hoewel Parkinson een groot aantal teksten behandelt in zijn werk en zo vele aspecten van de geschiedenis van kleur beschrijft, toont dit ook direct het problematische karakter ervan: Parkinsons boek functioneert als een overzichtswerk dat meer beschrijvend dan analyserend is. De aangehaalde casestudies kunnen weliswaar dienen als inspiratie voor toekomstig onderzoek, maar daarmee zijn de schapen nog niet over de dam. Het historiografisch debat blijft ook met deze toevoeging zeer karig van aard. Er zijn weinig diepgaande historiografische studies over onderwerpen die te maken hebben met kleur. Zoals ook Parkinson aantoont met zijn grote variëteit aan voorbeelden, valt er echter nog veel te ontdekken en te onderzoeken. De vraag is dan ook waarom dat zo is: waarom wordt er nog maar zeer sporadisch een licht geworpen op de verschillende historische dimensies van kleur?

De invloedrijke kleurhistoricus Michel Pastoureau biedt mogelijk een verklaring voor het feit dat historici tot op heden kleur zelden expliciet bespreken.¹⁷ Als een van de weinige historici die zich systematisch heeft toegelegd op de ontwikkeling van historische kleurstudies, stelt hij dat velen van hen moeite hebben om kleur als een historisch fenomeen op zichzelf te beschouwen. Deze houding vloeit volgens hem voort uit drie centrale problemen die de studie van kleur binnen de geschiedwetenschap domineren.

Het eerste probleem betreft de documentatie en preservatie van kleur. Wij nemen kleur immers anders waar dan mensen uit het verleden. Bovendien

¹⁶ Parkinson, *The History of Color*, 28-30.

¹⁷ M. Pastoureau, *Blue: The History of a Color* (Princeton, NJ en Oxford 2018) 8–9.

degraderen kleuren in de loop der tijd, een proces dat wordt versneld wanneer zij worden blootgesteld aan de elementen. Hierdoor wordt het vaststellen van de ‘daadwerkelijke’ kleur van objecten uiterst ingewikkeld. Restauraties kunnen deze problematiek verder compliceren: wanneer bijvoorbeeld een deel van een fresco wordt bijgewerkt, rijst de vraag of men nog wel met de oorspronkelijke kleur te maken heeft.

Naast de kleur zelf is er een bijkomende factor die vaak over het hoofd wordt gezien, namelijk het licht waarin een kleur wordt waargenomen. Het presenteren van een kleur onder lichtomstandigheden die sterk afwijken van de oorspronkelijke context kan leiden tot de perceptie van een volledig andere tint.¹⁸ Zo verschilt de elektrische verlichting die tegenwoordig de primaire lichtbron vormt in archeologische vindplaatsen en musea fundamenteel van de olielampen, fakkels en kaarsen waarmee objecten oorspronkelijk werden bekeken. Ook laat het koelere, blauwere licht van elektrische lampen kleuren aanzienlijk anders ogen dan het warme licht van de zon. Toegepast op ‘dressgate’ verklaart dit de uiteenlopende waarnemingen, waaraan het verschil in warme en koude verlichting ten grondslag ligt.

Bovendien wordt er volgens Pastoureau vaak onvoldoende aandacht besteed aan de documentatie van kleur. Het merendeel van de objectweergaven binnen de geschiedschrijving bestaat uit gravures of zwart-witfoto’s, media waarbij de oorspronkelijke kleurweergave verloren gaat. Zelfs na de introductie van kleurenfotografie bleven veel boeken en tijdschriften hun afbeeldingen in zwart-wit afdrukken, voornamelijk uit kostenoverwegingen. Moderne technologie biedt echter mogelijkheden om dit probleem gedeeltelijk op te lossen.¹⁹ Zoals ook voor dit nummer het geval is, maakt online publicatie het aanzienlijk eenvoudiger om afbeeldingen in kleur aan te bieden.

Een tweede probleem bij historisch onderzoek naar kleur is methodologisch van aard. Doordat dit veld relatief onderontwikkeld is, is er nog geen algemeen gangbare manier om kleur historisch te analyseren. Dit vloeit vooral voort uit de hoeveelheid factoren die binnen een specifieke casus in beschouwing kunnen worden genomen. Een studie naar kleur kan onder meer raken aan vraagstukken met betrekking tot natuurkunde,

¹⁸ A.R. Hanson, ‘What Is Colour?’, in: J. Best, *Colour Design* (Londen 2012) 4.

¹⁹ Pastoureau, *Blue*, 8-9.

scheikunde, materiële cultuur, productie, iconografie, ideologie en symbolische betekenis. Hierdoor rijst de vraag hoe deze analyse georganiseerd moet worden en of het überhaupt mogelijk is om bepaalde factoren buiten beschouwing te laten. Is het immers mogelijk om kleur in zijn volledigheid te onderzoeken wanneer een van deze aspecten wordt weggelaten? Daarnaast is het onduidelijk welke vragen over kleur primair gesteld dienen te worden en of hier sprake is van een hiërarchische ordening.²⁰

Het derde probleem betreft de epistemologie van kleugeschiedenis. Het is immers de vraag of het niet onjuist en wellicht zelfs onmogelijk is om moderne percepties en definities van kleur te projecteren op afbeeldingen, objecten en monumenten uit het verleden. Onze hedendaagse kennis en theorieën over kleur verschillen wezenlijk van die van vroegere samenlevingen. Waar wij tegenwoordig werken met concepten als primaire en secundaire kleuren of warme en koude kleuren, baseerde Pythagoras zijn kleurtheorie op zogenoemde ‘principiële kleuren’. De studie van kleur vereist daarom een diepgaand besef van historische context en tijdsgebondenheid.²¹

Betekenen deze moeilijkheden dan dat een gerichte kleurstudie tevergeefs is? Integendeel, zij pleiten juist voor het tegenovergestelde. Om oplossingen te vinden voor deze problematiek is meer gericht en systematisch onderzoek binnen het veld noodzakelijk. Alleen door dergelijke studies kunnen verfijndere interpretaties van kleur worden ontwikkeld, gebaseerd op documentatie en preservatie. Ook al is er nog geen ontwikkelde standaardmethodologie voor kleurstudies, dragen nieuwe onderzoeken bij aan de verdere ontwikkeling en structurering van het veld. Bovendien kan alleen door uitgebreid onderzoek een epistemologische maatstaaf voor kleurstudies worden geformuleerd. De bijdragen in dit nummer hopen hieraan dan ook een bescheiden bijdrage aan te kunnen leveren.

Symbolisme en de terminologie van kleur

Pythagoras’ opvatting van kleur als een objectief waarneembaar gegeven geldt inmiddels als een theorie van het verleden. Sinds Newtons natuurkundige verklaring algemeen aanvaard is, wordt kleur begrepen als het resultaat van

²⁰ Pastoureau, *Blue*, 8-9.

²¹ *Ibidem*.

onze subjectieve waarneming van licht. Toch reikt dit inzicht verder dan alleen het natuurwetenschappelijke domein: ook op cultureel, sociaal en symbolisch vlak blijkt kleur een dynamisch fenomeen te zijn.

De waarneming van de kleurrijke wereld heeft voortdurend ideeën opgeroepen in het menselijk bewustzijn. Zoals de controverse rondom ‘the dress’ opnieuw zichtbaar maakte, is kleur door de eeuwen heen nooit een louter objectief gegeven geweest. Kleur is een sociaal geconstrueerd fenomeen dat zijn betekenis ontleent aan menselijke interpretatiekaders en – afhankelijk van tijd, plaats en cultuur – voortdurend aan verandering onderhevig is.²² Er bestaat dan ook geen ‘archetype’ van een kleur: de ideeën en connotaties die aan kleuren verbonden worden, zijn voortdurend in beweging. Om die reden beargumenteert Pastoureau dat historici zich niet moeten richten op het vaststellen van universele definities, maar op het analyseren van de betekenissen die kleuren binnen specifieke historische contexten kregen.²³

Wanneer kleur wordt benaderd als een sociaal geconstrueerd fenomeen, opent dit de mogelijkheid om kleursymboliek vanuit uiteenlopende invalshoeken te onderzoeken. Een voorbeeld hiervan is culturele context: betekenis ligt niet besloten in de kleur zelf, maar ontstaat binnen een gemeenschappelijke belevingswereld. Zo wordt zwart in grote delen van Europa geassocieerd met rouw, terwijl het in China traditioneel juist verbonden is met macht en kracht, en wit daar als rouwkleur geldt.²⁴

Ook binnen religieuze tradities speelt kleur een belangrijke rol. Binnen het katholicisme wordt purper vaak geassocieerd met advent en de vastentijd, terwijl rood geassocieerd wordt met martelaarschap en het bloed van Jezus. Symbolische betekenissen kunnen bovendien ontstaan of gestuurd worden door politieke en maatschappelijke bewegingen. Een hedendaags voorbeeld is de associatie tussen de kleur groen en het klimaat. Termen als ‘groen leven’ en ‘groene energie’ roepen direct associaties met milieuvriendelijkheid op. De kleur maakt bovendien, zowel letterlijk als figuurlijk, deel uit van de naam van de bekendste wereldwijde organisatie die zich al meer dan vijftig jaar inzet voor het milieu: Greenpeace. Deze associatie tussen de kleur groen en het milieu is eveneens overgenomen in de politiek. Zo hebben GroenLinks en

²² Pastoureau, *Black: The History of a Color* (Princeton, NJ en Oxford 2008) 16.

²³ Pastoureau, *Blue*, 7.

²⁴ V. Yau, ‘Use of Colour in China’, *British Journal of Aesthetics* 34.2 (1994) 151-162: 155.

Partij voor de Dieren – twee politieke partijen die zich inzetten voor het klimaat en de biodiversiteit – deze kleur verwerkt in hun logo, en in het geval van GroenLinks zelfs in de partijnaam.

Naast de betekenis die aan een kleur wordt toegekend, kunnen ook de gevolgen van dergelijke symbolische verbanden worden geanalyseerd. Dit kan bijvoorbeeld vanuit een sociaaleconomisch perspectief. Wanneer een kleur binnen een samenleving een uitgesproken symbolische waarde verkrijgt, zoals purper dat in de Romeinse tijd onder andere rijkdom uitstraalde, kan de vraag naar deze kleur aanzienlijk toenemen. Dit heeft gevolgen voor handelaren en producenten, die hogere opbrengsten kunnen realiseren en mogelijk hun productiecapaciteit kunnen uitbreiden. In het verlengde hiervan kan kleursymboliek ook invloed hebben op het milieu. Een groeiende productie van specifieke kleurstoffen kan leiden tot een verhoogde behoefte aan grondstoffen, wat ingrijpende gevolgen kan hebben voor de directe leefomgeving, bijvoorbeeld in de vorm van vervuiling.

Naast het feit dat de symboliek van kleur contextafhankelijk is, kan ook het begrip ‘kleur’ zelf conceptueel verschillen. De manier waarop kleuren worden benoemd varieert namelijk per taal en cultuur. Er bestaan bijvoorbeeld in het Russisch specifieke woorden voor lichtblauw (*goluboj*) en donkerblauw (*sinij*).²⁵ Het tegenovergestelde gebeurt in het Vietnamees, dat (slechts) één contextafhankelijk woord voor groen én blauw kent: *xanh*. In Frankrijk zien we juist weer hoe culturele connotaties van een kleur een specifiek soort pigment kunnen uitlichten, zoals bij bordeauxrood gebeurt. Ook beige, de benaming van een zandachtige kleur, komt uit het Frans, dat oorspronkelijk gebruikt werd als een woord voor ongeverfde wol. Het Franse leenwoord *écru* – ook een soort beige – heeft een vergelijkbare oorsprong: het werd gebruikt om onbewerkte linnen aan te duiden.

De naamgeving van kleur is dus, net als de symboliek die een kleur kan vertegenwoordigen, van belang om te beseffen dat de manier waarop wij over kleur praten geografisch en contextafhankelijk is. Twintigste-eeuwse commerciële kleurenkaarten, producten van een snelgroeiende industriële cultuur, verspreidden zich door de hele samenleving en zorgden ervoor dat het categoriseren van kleur relevant werd voor een breed publiek, in plaats van uitsluitend voor een kleine groep specialisten.²⁶ Na de Eerste Wereldoorlog werd de kleurenkaart een integraal onderdeel van de groeiende

²⁵ I.R.L. Davies en G. Corbett, ‘The basic color terms of Russian’, *Linguistics* 32.1 (1994) 65-90: 67.

²⁶ A. Varichon, *Color Charts: A History* (Princeton, NJ 2024) 9-12.

productie- en consumptiecultuur die de geïndustrialiseerde landen overspoelde met de Verenigde Staten als voorloper. Kleur werd steeds nadrukkelijker ingezet als middel om de verkoopbaarheid en aantrekkingskracht van consumptiegoederen te vergroten.²⁷

Kleur: prikkeling van de zintuigen

Naast de verschillende contexten en de betekenis die kleur hierbinnen kan krijgen, zijn ook het lichaam en de persoonlijke ervaring van kleur van groot belang.²⁸ Hoewel de belevenis van kleur onder meer binnen de kunstgeschiedenis al lange tijd een belangrijke plek inneemt, is dit thema binnen de geschiedschrijving juist nog relatief onderbelicht.²⁹ De groeiende aandacht voor zintuiglijke ervaring in het historiografische debat draagt echter bij aan een kentering waarbij de belevingswereld van mensen onderzocht wordt door één, meerdere of zelfs alle vijf zintuigen te bestuderen. Hoewel we onderscheid maken tussen zicht, gehoor, reukzin, smaakzin en tastzin, werken veel van de zintuigen samen om een bepaalde ervaring te genereren. Wanneer je bijvoorbeeld iets eet, zijn naast smaak ook zicht, aanraking, geur en zelfs gehoor belangrijk voor de totaalbeleving. In het geval van kleurnaamgeving kunnen daarom naast visuele waarneming ook smaak- en geurassociaties een rol spelen. Zo verwijst zowel het Franse als het Engelse woord voor oranje, *orange*, tevens naar de sinaasappel.³⁰

Het lichaam vormt de brug tussen de wereld en de menselijke ervaring daarvan. Het bestuderen van de zintuigen is daarom van groot belang: het kan ons begrip van deze ervaringen vergroten op individueel niveau, in groepsverband en per cultuur, gebied of tijdperiode.³¹ Neem bijvoorbeeld een katholieke mis, waarbij diverse zintuigen kunnen worden geprikkeld: de

²⁷ Ibidem, 123-127.

²⁸ A. Kettler, 'Introduction. Radicalizing the Body, Haunting the Archive' in: A. Kettler en W. Tullet ed., *The Routledge History of the Sense* (Londen 2025) 1-20; A.A. Nuño, J.A. Ezquerro en G. Woolf ed., *SENSORIVM: The Senses in Roman Polytheism* (Leiden 2021) 1-2.

²⁹ M. Squire, 'Introductory reflections: making sense of ancient sight' in: Michael Squire ed., *Sight and the Ancient Senses* (Londen; New York, NY 2016) 1-35: 3.

³⁰ S. Gill, *The Proper Study of Religion. Building on Jonathan Z. Smith* (Oxford 2020) 238.

³¹ Kettler, 'Introduction. Radicalizing the Body, Haunting the Archive', 1; A.A. Nuño, J.A. Ezquerro en G. Woolf ed., *SENSORIVM*, 1-2.

geur van wierook (reukzin), het proeven van de hostie (smaakzin), de pracht en praal (zicht), het koorgezang (gehoor) en het slaan van een kruisje (tastzin). Door bij het bestuderen van het verleden de zintuigen centraal te stellen, kunnen we een completer, levendiger beeld krijgen van de menselijke ervaring in de context van het verleden.

Het belangrijkste zintuig voor het ervaren van kleur is het zicht, dat diverse uitdagingen met zich meebrengt. De perceptie van kleur kan niet alleen op individueel niveau worden beïnvloed door factoren als de hoeveelheid licht en bijvoorbeeld slechtziend-, kleur- of volledige blindheid, maar ook op collectief niveau speelt de context hier een rol.³² Bovendien kan er nog een onderscheid worden gemaakt tussen objectieve en subjectieve beleving van kleur. Wanneer we denken aan de Nederlandse vlag zal iedereen zeggen dat deze bestaat uit de kleuren rood, wit en blauw. Wat we bestempelen als ‘rood’, ‘wit’ en ‘blauw’ is algemeen bepaald en geaccepteerd. Tegelijkertijd bestaat er ook een subjectieve ervaring van kleur. Zo hebben we kleuren gelabeld aan de hand van taal, maar blijft het een mysterie of iedereen daadwerkelijk dezelfde kleurtinten ziet wanneer we de Nederlandse vlag zien wapperen. Een subjectieve, uiteenlopende ervaring van kleur zagen we ook bij ‘the dress’. Alhoewel mensen hier zeer diverse kleuren meenden te zien, bestaan er ook op kleinere schaal zulke verschillen. Neigt de kleur turquoise bijvoorbeeld meer naar groen of juist meer naar blauw? Hierop zullen mensen verschillend antwoorden. Dit illustreert dat naast een gedeelde ervaring van kleurbeleving er ook een individuele waarneming bestaat.

De omgeving vormt eveneens een belangrijke factor in kleurervaring, bijvoorbeeld via de invloed van de seizoenen. In de lente en de zomer, wanneer de bomen uitlopen en de bloemen bloeien, is de wereld rijk aan kleur. Dit beïnvloedt de menselijke waarneming en kan sterk verschillen van die van de grauwe en donkere wintermaanden. Kleurwaarneming is daarmee eerder dynamisch dan statisch. Bovendien kunnen vandaag de dag allerlei kleuren met gemak worden geproduceerd, wat leidt tot kleurrijke interieurs, outfits en media. We zijn gewend geraakt aan een grote hoeveelheid kleur in het dagelijks leven. Dit was echter niet altijd het geval. In middeleeuws Europa, bijvoorbeeld, werden mensen in het dagelijks leven voornamelijk omringd door de natuurlijke kleuren van het landschap, dat tevens de grondstoffen leverde voor kleding, gebruiksvoorwerpen en gebouwen. Felle en levendige

³² Squire, ‘Introductory reflections: making sense of ancient sight’, 3, 5; Gill, *The Proper Study of Religion*, 238.

kleuren, die kostbaar en arbeidsintensief waren om te produceren, bleven grotendeels voorbehouden aan de elite en aan rijk gedecoreerde kerkinterieurs: beelden van heiligen, schilderijen over het leven van Christus en gouden decoraties.³³ Het binnenlopen van zo'n kerk zal hebben geleid tot een enorme prikkeling van de zintuigen, met name het zicht. Kortom, zintuigenstudies bieden een vruchtbare en betekenisvolle lens waardoor onderzoek naar kleur in het verleden kan worden verricht

Conclusie

Dit inleidende artikel heeft betoogd dat het van belang is dat er meer aandacht komt voor kleur binnen de geschiedschrijving en in het historiografisch debat. Het onderzoeksveld kent een lange voorgeschiedenis, maar deze ontwikkeling vond voornamelijk plaats binnen de disciplines van de natuurkunde, scheikunde en kunstgeschiedenis.

Wanneer kleur in het verleden wel historisch werd benaderd, gebeurde dit doorgaans op beschrijvende wijze. Zoals Pastoureau uiteenzet, ligt de problematiek van historische kleurstudies op drie niveaus: de gebrekkige preservatie en documentatie van kleur, het ontbreken van een centrale methodologie en de fragiele epistemologische basis. Deze uitdagingen kunnen echter slechts worden aangepakt door kleur als uitgangspunt te nemen in dergelijke historische onderzoeken. Met het oog op dergelijk verdiepend en divers onderzoek zijn binnen het huidige historiografische debat verschillende ontwikkelende kaders te onderscheiden van waaruit deze nieuwe benadering van kleurstudies kan worden vormgegeven.

Het eerste kader dat in deze inleiding is gepresenteerd, betreft het symbolisme. De betekenissen die sociale groepen aan kleuren toekennen, kunnen worden geanalyseerd vanuit uiteenlopende invalshoeken, zoals culturele, religieuze en politieke perspectieven. Daarnaast biedt dit onderzoek mogelijkheden om bredere kwesties te verkennen, zoals sociale verhoudingen, economische structuren en het milieu. Daarbij blijkt niet alleen de symboliek een sociaal construct te zijn, maar ook de terminologie waarmee kleuren worden benoemd en geclassificeerd.

³³ C.P. Biggam en K. Wolf, 'Introduction: Color across Medieval Europe' in: idem ed., *A Cultural History of Color in the Medieval Age* (London; New York, NY 2021) 1-24: 1-2.

Verder kan een studie vanuit de zintuigen ook belangrijke inzichten opleveren met betrekking tot kleur. Met ons lichaam ervaren wij de wereld om ons heen, en daarmee eveneens kleur. Door de zintuigen centraal te stellen in historisch onderzoek, kunnen we dichterbij de kleurbeleving in het verleden komen, zowel op objectief en subjectief, als op individueel en collectief niveau.

Kleurstudie binnen de geschiedwetenschap, hoewel nog altijd in ontwikkeling, laat zich kenmerken als een uitermate kleurrijk onderzoeksveld dat volop mogelijkheden biedt voor toekomstig onderzoek. De diversiteit aan kaders en benaderingshoeken wijst op een veelbelovend toekomstperspectief voor de historische kleurstudies, waaraan dit nummer beoogt bij te dragen. Daarmee blijkt dat de huidige percepties binnen dit veld net zo uiteenlopend zijn als de waarnemingen van ‘the dress’.

De klassieke oudheid was kleurrijk

René van Beek

De witmarmeren en donkergroen gepatineerde bronzen beelden die wij kennen uit de klassieke oudheid geven een vertekend beeld van die periode. De antieke architectuur en beeldhouwkunst waren immers kleurrijk; niet alleen omdat ze beschilderd waren, maar ook omdat er materialen zoals goud en kostbare stenen, zoals lapis lazuli werden gebruikt. De afgelopen jaren hebben diverse tentoonstellingen en talloze publicaties aandacht besteed aan kleur en pigmenten op architectuur en sculptuur uit de oudheid.¹ Zelfs bij de openingsceremonie in 2004 van de Olympische Spelen in Athene waren duizenden vrijwilligers bontgekleurd uitgedost, waarmee ze refereerden aan die kleurrijke oudheid.² In dit artikel wordt geschetst hoe kleur werd gebruikt in de oudheid – specifiek door de Grieken en Romeinen in de beeldhouwkunst en architectuur – en hoe het onderzoek hiernaar zich heeft ontwikkeld. Een aantal voorbeelden uit tentoonstellingen en uit de opstelling in het Allard Pierson in Amsterdam illustreert dit verhaal.

Het ontstaan van een mythe

Het is opmerkelijk dat het idee heeft kunnen ontstaan dat beelden in de oudheid wit waren. Net als in de oudheid, kenmerkten ook de middeleeuwen zich namelijk door de sculptuur die kleurrijk werd beschilderd. In de renaissance zien we daarentegen juist witte, onbeschilderde beelden. Er wordt gesuggereerd dat de beroemde kunstenaar Michelangelo hier de hand in had door geen kleur aan te brengen op zijn sculptuur.³ Opmerkelijk is echter wel dat toen in 1506 de beroemde Laocoöngroep in Rome ontdekt werd, er waarschijnlijk nog sporen van kleur op het beeld hebben gezeten die dus ook door Michelangelo moeten zijn gezien. Kennelijk liet hij zich hierdoor niet inspireren. Het merendeel van de destijds bekende beelden uit

¹ In Duitsland is dit onderwerp in een tentoonstelling *Bunte Götter* te zien geweest in diverse plaatsen. In Nederland was in 2005-2006 in het Allard Pierson Museum de tentoonstelling *Kleur! bij Grieken en Etrusken* te zien.

² Athens 2004 Opening Ceremony. <https://www.youtube.com/watch?v=YYvnvr8Cpzo>, geraadpleegd 22 december 2025.

³ V. Brinkmann, U. Koch-Brinkmann en S. Cleymans, *De oudheid in kleur – hoe antieke standbeelden er echt uitzagen* (Tielt 2023) 7-8.

de klassieke oudheid had kleur verloren en was dus wit, net als de beelden uit de renaissance. Dat heeft grote invloed gehad op het besef, de kennis en vooral op de appreciatie van kleur op antieke beelden in de loop der eeuwen. De canon of de proportieeler van de antieke sculptuur uit de klassieke periode werd als ideaal en als het hoogst haalbare beschouwd; over kleur op beelden werd niet gesproken.⁴

De achttiende-eeuwse archeoloog Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) omschreef beelden met kleur zelfs als 'barbaars' en ging in zijn publicaties ervan uit dat beelden in het algemeen van stralend wit marmer waren geweest. Toonaangevende schrijvers, zoals Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), verkondigden dat alleen kinderen en niet-opgeleide mensen een grote voorliefde hadden voor felle kleuren. Met andere woorden: ook deze beroemde schrijver propageerde een waardering voor de witmarmeren klassieke oudheid. In dezelfde tijd maakte de toonaangevende beeldhouwer Antonio Canova (1757-1822) marmeren beelden die volledig wit bleven.⁵ Zijn werk is neoclassicistisch en heeft een ideaalbeeld als uitgangspunt.

Dergelijke uitingen hebben een grote invloed gehad op het begrip en de waardering van antieke beelden. Opvallend genoeg verschenen in diezelfde tijd ook talloze publicaties over vondsten van beelden en architectuur uit de Griekse oudheid die fel beschilderd moeten zijn geweest.⁶ Met andere woorden: men was absoluut op de hoogte van een polychrome beschildering. Toch waren een misplaatst purisme en een historisch 'witwassen' van de oudheid alom aanwezig. Zelfs nu, in de moderne tijd, is het opvallend dat bij veel films en tv-series over de oudheid de architectuur en sculptuur nog steeds onbeschilderd worden weergegeven. De kleur rood komt op het scherm vooral voor als er bloed in het verhaal voorkomt, maar wordt bij de weergave van antieke sculptuur vaak weggelaten.

⁴ De 'canon' is geformuleerd door de beeldhouwer Polykleitos uit de vijfde eeuw v.Chr. Van zijn geschrift, waarin hij de proportieeler voor sculptuur uitlegt, is niets bewaard gebleven. We kennen zijn ideeën uit latere antieke bronnen die hem citeren. Zijn ideeën zijn zichtbaar in zijn beroemdste beeld de Doryphoros. Voor meer informatie hierover, zie: H. Philipp, 'Zu Polyklets Schrift "Kanon"' in: H. Beck en P.C. Bol ed., *Polyklet – Der Bildhauer der griechischen Klassik* (Frankfurt am Main 1990) 135-156.

⁵ Brinkmann, Koch-Brinkmann en Cleymans, *De oudheid in kleur*, 13.

⁶ R. van Beek, 'Een kleurrijke oudheid', *Raster* 111-112 (2005) 148-156.

Het begrip kleur in de oudheid

Kleur werd in de oudheid niet gezien als een eigenschap van licht, zoals wij dat doen sinds de proeven van Newton, maar als een inherente eigenschap. Hij ontdekte namelijk dat als licht door een prisma valt, er een breking ontstaat die tot verschillende kleuren leidt. In de oudheid werd kleur niet gezien als een ‘toevoegsel’, maar als onlosmakelijk verbonden met het object; het was iets tastbaars en essentieels voor een goed begrip van sculptuur en architectuur. Een voorbeeld van kleur als inherente eigenschap lezen we in de *Odysee* waar de Oudgriekse dichter Homeros een ‘wijndonkere zee’ beschrijft. Opvallend is dat hij het woord blauw niet gebruikt, zelfs niet bij zijn beschrijving van de hemel. Waarschijnlijk is dit woord pas in de loop van de taalontwikkeling van het Grieks ontstaan als zesde woord voor een kleur. Eerst werden er namelijk woorden gevonden voor de beschrijving van wit en zwart, en vervolgens voor rood, geel en groen als respectievelijk de derde, vierde en vijfde kleur die een benaming kregen. Dit kunnen we opmaken uit het feit dat in de oudste Griekse teksten woorden voor een aantal kleuren nog niet voorkomt. Ook in de ontwikkeling van andere talen zien we dat de terminologie voor kleuren zich ontwikkelt.⁷

Naast dat kleur door de antieke Grieken werd gezien als een essentieel onderdeel van een object, was er ook een intrinsieke waardering voor kleur. Zo noemt Plato in zijn dialogen – onder meer in de *Phaedo* 110b – kleuren van objecten niet alleen mooi, maar vervolmaken zij ook het uiterlijk.⁸ Verder moeten er ook traktaten zijn geweest die handelden over het gebruik van kleur die helaas verloren zijn gegaan. Er is onderzoek gedaan naar het voorkomen van kleur gerelateerde woorden in antieke teksten, waaruit een dagelijks gebruik van kleur op antieke sculptuur duidelijk werd.⁹ De antieke Griekse term *poluchroia* betekent zowel ‘veel kleuren’ als ‘veel huiden’, oftewel: de kleur is als een huid verbonden met een beeld.¹⁰ Het oud-Griekse woord *poikilos* kan onder meer ‘bontgekleurd’ betekenen. Ons woord *polychromie* – afgeleid van *poly* (veel) en *chroma* (kleur) – bestaat pas sinds 1814. De Franse kunsthistoricus, en later hoofd van de Parijse Academie voor Schone Kunsten, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy publiceerde toen

⁷ R. Ferwerda, *‘Aristoteles’ over kleuren* (Budel 2001) 9.

⁸ Ibidem, 13, 23.

⁹ J.M.S. Stager, *Seeing Color in Classical Art. Theory, Practice, and Reception from Antiquity to the Present* (Cambridge 2022) 15-16.

¹⁰ Ibidem, 14.

namelijk een essay over kleur op antieke beelden in relatie tot antieke teksten.¹¹ Lang werd gedacht dat in de Griekse oudheid werd gewerkt volgens het zogenaamde *dichromie*-principe, waarbij gebruik werd gemaakt van twee kleuren: rood en blauw. Hierdoor werd een minder uitbundig kleurenpalet voorgesteld omdat niet iedereen overtuigd was van veelkleurigheid. Deze theorie leek onhoudbaar toen ook andere kleuren werden aangetroffen, variërend van rood (bijvoorbeeld door het gebruik van hematiet of bloedsteen) tot geel, door het gebruik van oker (kleiארde), tot groen, door het gebruik van malachiet.¹² Okerkleuren en groen hechten in tegenstelling tot blauw en rood minder sterk aan een oppervlak en zijn daardoor minder goed bewaard gebleven.

Het idee dat de antieke wereld kleurrijk was, beperkt zich niet tot sculptuur of architectuur. Ook antiek textiel, geschilderde mummieportretten, mozaïeken, beschilderde terracotta figurines en wandschilderingen laten immers een gevarieerd kleurgebruik zien. We kennen namen van Griekse schilders – zoals die van Zeuxis uit de vijfde eeuw v.Chr. of die van de hofschilder van Alexander de Grote, Apelles, uit het eind van de vierde eeuw v.Chr. – die ongetwijfeld een kleurrijk palet gebruikten maar wiens meesterwerken helaas niet bewaard zijn gebleven. Ook bij sculptuur is het gebruik en de toevoeging van kleurrijke materialen in de oudheid ruim bekend. Denk aan het gebruik van glazen ogen in bronzen beelden of aan beelden die gemaakt zijn van meerdere soorten kleurrijk marmer. Hoewel het in de academische wereld inmiddels bekend is dat kleur op allerlei verschillende manieren naar voren kwam in de vormentaal van de oudheid, zijn zaken als toegepaste schildertechnieken nog steeds onderwerp van discussie. Meer technisch onderzoek kan wellicht bijdragen aan conclusies hierover.

Onderzoek naar kleur

Het is interessant en praktisch dat reconstructies van schilderingen op antieke sculpturen kunnen worden uitgevoerd op kopieën van deze beelden. De manier waarop kleur naar voren komt op een beschilderd beeld kan duidelijk

¹¹ A.C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique* (Paris 1814).

¹² V. Brinkmann, 'Kleuren en schildertechniek' in: V. Brinkmann en H. Brijder ed., *Kleur! bij Grieken en Etrusken* (Zwolle 2005) 19-24: 23.

maken hoe de kleding rond het afgebeelde lichaam is gedrapeerd. Kleur is immers een integraal onderdeel van het beeldhouwwerk en kan worden gezien als een vierde dimensie: toevoeging van kleur brengt de antieke beelden tot leven. Om de werkelijkheid (*mimesis*) weer te geven speelt de schildering in combinatie met het beeldhouwwerk een rol. Zo werd hoofdhaar van het beeld meestal door de beeldhouwer vormgegeven, maar werd schaamhaar in het merendeel van de gevallen, vooral bij vrouwenbeelden, alleen geschilderd. Toevoeging van kleur geeft dus niet slechts duidelijkheid over de kleding zelf, maar ook over de anatomie van het beeld. Er is sprake van een duidelijke wisselwerking tussen vorm en kleur, waarbij de kleur de plastische vorm beter laat uitkomen. Als de beschildering is afgesleten, dan kan dat aanleiding geven tot verkeerde conclusies en een verkeerde interpretatie van het beeld.

In de Griekse archaische en klassieke perioden maakten beelden vaak deel uit van een wereld vol vertellingen over goden en helden. Een beeld dat onbeschilderd was, en dus eigenlijk als ‘naakt’ werd weergegeven, was onaf en werd zelfs als lelijk beschouwd. Zo geeft, in de tragedie *Helena* uit de vijfde eeuw v.Chr., geschreven door Euripides, de titulaire hoofdpersoon ook duidelijk het verband aan tussen haar schoonheid en het gebruik van kleur: ‘was ik maar zo lelijk als een standbeeld dat ontdaan is van alle kleur, dan had ik mensen dit leed niet aangedaan.’¹³

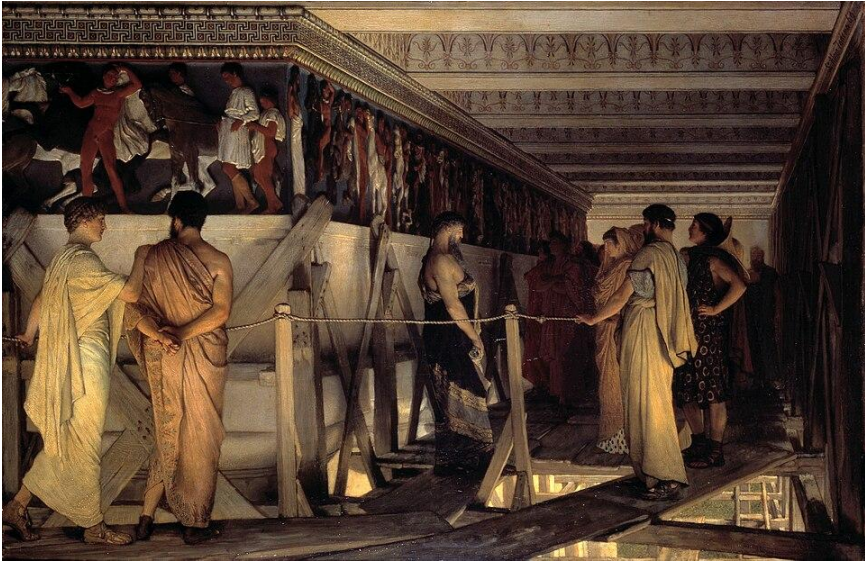
Nieuwe ontdekkingen met kleur

In de achttiende eeuw werden er veel belangrijke archeologische ontdekkingen gedaan. Denk aan de opgravingen rond de Vesuvius, maar ook op enkele plekken in Griekenland. De Britse architecten James Stewart en Nicholas Revett onderzochten in de tweede helft van deze eeuw de ruïnes van het Parthenon uit de vijfde eeuw v.Chr. In hun aantekeningen is te lezen dat zij kleuren ontdekten op de tempel.¹⁴ Dat zien we ook op schilderijen en tekeningen uit de achttiende en later ook in de negentiende eeuw. Dergelijke vondsten gaven aanleiding tot speculatie en interpretatie over het gebruik van kleur in de oudheid. Een mooi voorbeeld van de interpretatie van kleuren op

¹³ Brinkmann, Koch-Brinkmann en Cleymans, *De oudheid in kleur*, 7.

¹⁴ V. Brinkmann, ‘Research History – The Polychrome of Greek and Roman Sculpture’ in: J.S. Ostergaard en A.M. Nielsen ed., *Transformations – Classical Sculpture in Colour* (Kopenhagen 2014) 22-45: 23.

antieke sculptuur en architectuur is het werk van de Friese schilder Lourens Alma Tadema (1836-1912). Hij laat in zijn schilderij *Phidias toont zijn vrienden het fries van het Parthenon* (1868) zien hoe kleurrijk deze Atheense tempel moet zijn geweest.¹⁵



Afb. 1: Lourens Alma Tadema, *Phidias toont zijn vrienden het fries van het Parthenon*, 1868, olieverf op paneel, Birmingham Museum & Art Gallery, Birmingham, Verenigd Koninkrijk. Bron foto: Wikimedia Commons, Birmingham Museums Trust.

Tadema gebruikt een interessant perspectief door het fries niet vanaf de grond te laten zien, maar vanaf een steiger op ongeveer twaalf meter hoogte. Op die steiger staat architect en beeldhouwer Phidias in het midden. Tadema houdt zich niet altijd strikt aan de resultaten van archeologisch kleuronderzoek. ‘Zo week hij daarvan af door donkerblauw te gebruiken voor de achtergrond van het fries, terwijl onderzoek het gebruik van blauw heeft aangetoond in de kleding. Het is daarom aannemelijker dat de achtergrond oorspronkelijk een lichtere kleur was, zoals wit. Ook het lotus- en palmetmotief op de balken komt niet voor in het Parthenon, maar is door

¹⁵ Dit schilderij bevindt zich in het Birmingham Museum & Art Gallery, Birmingham, Verenigd Koninkrijk.

Tadema waarschijnlijk overgenomen uit een boek uit 1851 over de polychromie van de Griekse tempels op Sicilië.¹⁶

De ontdekking van het gebruik van kleur in de oudheid en een beter begrip daarvan gaan hand-in-hand met de bestudering van antieke teksten waarin vermeld wordt dat sculptuur kleurrijk beschilderd was. Daarbij hebben verkeerde vertalingen en interpretaties ook misverstanden opgeleverd. Zo komen we de term *graphia andreia* (beschilderde beelden) tegen als vertaling van ‘schilderijen’.¹⁷ Het duurde tot in de twintigste eeuw voor er meer aandacht werd besteed aan tekstpassages die informatie geven over het gebruik van pigmenten.¹⁸

Een belangrijke ontdekking op het gebied van kleur op antieke sculptuur werd gedaan in 1811. Op het Griekse eiland Aegina werden toen sculpturen gevonden bij een tempel uit circa 500 v.Chr., gewijd aan de godin Aphaia. Deze ontdekking werd in december 1811 gemeld aan de Beierse kroonprins Ludwig met een bericht waarin uitgebreid de kleurenrijkdom werd vermeld.¹⁹ De gevelsculpturen van de tempel stellen de strijd voor tussen de Grieken en Trojanen. De beelden van deze tempel kwamen uiteindelijk terecht in de glyptothek (een museum met een collectie van stenen sculpturen) in München en in die museale opstelling is regelmatig aandacht besteed aan kleurgebruik.²⁰ In de jaren na de ontdekking werden diverse kleurenreconstructies voorgesteld.²¹ In 1906 verscheen de eerste wetenschappelijke publicatie van Adolf Furtwängler (1853-1907) over de tempel, waarbij veel aandacht werd besteed aan de kleuren.²²

Praktisch en natuurwetenschappelijk onderzoek naar kleur op antieke sculptuur gebeurde daarentegen pas ver na de Tweede Wereldoorlog door een team onder leiding van de Duitse archeoloog Vinzenz Brinkmann. Hij heeft daar in het begin van de jaren tachtig systematisch onderzoek naar

¹⁶ E. Prettejohn en P. Trippi, *Alma-Tadema - klassieke verleiding* (Zwolle 2016) 50.

¹⁷ V. Brinkmann, ‘Onderzoek naar de kleur van beeldhouwwerk uit de oudheid’ in: V. Brinkmann en H. Brijder ed., *Kleur! bij Grieken en Etrusken* (Zwolle 2005) 8-18: 9.

¹⁸ Brinkmann, ‘Research History’, 22-45.

¹⁹ H. Bankel, ‘Kleurenmodellen van de laat-archaische Tempel van Aphaia op het eiland Aegina’ in: V. Brinkmann en H. Brijder ed., *Kleur! bij Grieken en Etrusken* (Zwolle 2005) 77-91: 78.

²⁰ R. van Beek, ‘Kleur in de klassieke oudheid’ in: R. Bos ed., *De ontdekking van kleur* (Amsterdam 2006) 8-14: 11.

²¹ Bankel, ‘Kleurenmodellen’, 79-87.

²² A. Furtwängler, *Aegina, Das Heiligtum der Aphaia* (München 1906).

gedaan met ultravioletfluorescentie en -reflectie. Deze natuurwetenschappelijke methoden, die bekend waren uit het vakgebied van de restauratie, maakten het mogelijk om sporen van pigmenten te vinden die met het blote oog niet meer zichtbaar waren. Hierbij hebben de beelden uit het Griekse Aegina een belangrijke rol gespeeld. Het onderzoek van Brinkmann leidde in 2003 onder andere tot een reizende tentoonstelling, die in vele landen te zien is geweest onder de titel *Bunte Götter*. Bont beschilderde kopieën van de Aeginabeelden trokken veel aandacht. In 2005-2006 werd deze tentoonstelling onder de naam *Kleur! bij Grieken en Etrusken* in het Amsterdamse Allard Pierson Museum getoond, aangevuld met voorwerpen uit de eigen collectie. Het was de eerste keer in Nederland dat een groot publiek kennis kon maken met een kleurrijke oudheid. De reacties op deze tentoonstelling waren over het algemeen positief, maar er waren ook bezoekers die vol afschuw reageerden op deze 'kitsch' die niet zou passen bij de klassieke oudheid. Velen uit zowel de academische hoek als uit een breder publiek moesten wennen aan de kleurenpracht. Maar er waren ook recensies over de tentoonstelling die doorschoten en de witmarmeren beelden maar 'saaï' noemden.²³

De boogschutter uit Aegina

Het boegbeeld van Brinkmanns onderzoek naar kleur op antieke Griekse sculptuur is het marmeren standbeeld van een boogschutter uit het fronton van de tempel gewijd aan de eerdergenoemde godin Aphaia op het Griekse eiland Aegina (afb. 2). De boogschutter maakt deel uit van een beeldengroep van de westgevel van de tempel en stelt Paris voor, de zoon van de Trojaanse koning Priamos. Al bij de ontdekking werden sporen van verf op de beelden aangetroffen. Met behulp van strijk- en ultravioletlicht werd de geschilderde decoratie van zijn kleding zichtbaar. Daarbij valt op dat het veelkleurige ruitjespatroon op de mouwen en de broekspijpen, alsook de leeuwen en griffoenen als versiering dienden op het vest. De beschildering maakt duidelijk dat de kleding nauw om het lichaam sluit. Het patroon beweegt mee als de stof uitgerekt of in elkaar gedrukt wordt door bewegingen van het lichaam, waardoor een lichaamsdeel breder of smaller wordt. De bewaard gebleven pigmenten zijn geanalyseerd en hielpen bij het maken van een reconstructie. Er zijn verschillende varianten van reconstructies gemaakt,

²³ R. Boubert, 'De oude Grieken maakten het erg bont', *Haarlems Dagblad*, 16 december 2005.

want op het beeld zijn alleen rood, blauw en gele oker als pigment teruggevonden. Bij andere beelden van de tempelgevel zijn ook groen, bruine oker en sporen van verguldsel teruggevonden; dat heeft veel informatie gegeven over het totale verfpalet dat werd gebruikt.



Afb. 2: Reconstructie in kleur van de boogschutter, Paris uit de westgevel van de tempel gewijd aan Aphaia op het eiland Aegina. Er zijn meerdere reconstructies gemaakt die verschillende kleur-mogelijkheden laten zien. Bron foto: genomen in 2023 door auteur bij de tentoonstelling *De oudheid in kleur* in het Gallo-Romeins Museum in Tongeren, België.

Ook de architectuur was kleurrijk

In de negentiende eeuw begon er dus begrip te ontstaan dat de oudheid kleurrijk was, wat vooral gebeurde aan de hand van vondsten van sculptuur met resten van beschildering. We moeten echter niet vergeten dat de beeldhouwkundige versiering een eenheid vormt met de architectuur. Kleurrijke beelden zijn vaak namelijk geen losse of vrijstaande onderdelen. Ook antieke bouwwerken waren vaak kleurrijk; het beeld van witmarmeren

zuilen die afsteken tegen een blauwe, zonnige, mediterrane achtergrond is niet overeenkomstig met de werkelijkheid van de Griekse architectuur uit de oudheid. Het zijn onder andere de Griekse tempels in Zuid-Italië (denk aan Paestum en Sicilië) waarvan nog altijd zichtbare kleurrijke fragmenten bewijs leveren dat ook de architectuur in de klassieke oudheid beschilderd was (afb. 3).²⁴



Afb. 3: Deel van fries van de tempel van Hera, ca. 530 v.Chr. Archeologisch museum Paestum, Italië. Bron foto: Wikimedia Commons, D. en M. Hill.

Een belangrijk effect van het gebruik van kleur bij de architectuur is het bereiken van contrast. Vooral de kleuren zwart, blauw en rood contrasteren met het witte pleisterwerk dat werd aangebracht op de stenen ondergrond.²⁵ Zeker bij de kalkstenen Dorische tempels uit de vijfde eeuw v.Chr. uit Zuid-Italië is het effect van kleur goed te begrijpen. De onbeschilderde basis en licht wit gestucte zuilen contrasteren immers met het bovenste deel van de tempel, zoals het fries met de lichtgekleurde metopen en de donkere triglifien. Dergelijke details waren vanaf de grond ook beter te zien als ze kleur hadden.

²⁴ M-C. Hellmann, 'Polychromy in Greek Architecture' in: J.S. Ostergaard en A.M. Nielsen ed., *Transformations – Classical Sculpture in Colour* (Kopenhagen 2014) 224-235: 228.

²⁵ *Ibidem*, 231.

Verschillende kleuren in verschillende periodes

Kleur op antieke beelden komt in verschillende Griekse stijlperiodes voor. Het heeft lang geduurd voordat het geaccepteerd werd dat ook in de klassieke periode kleur een integraal onderdeel was van de antieke wereld.²⁶ Onderzoekers uit de negentiende eeuw associeerden kleur eerder met de ‘primitieve’ archaische periode (800-480 v.Chr.) en de ‘decadente’, in de zin van overdadige, laat Griekse hellenistische periode (330-30 v.Chr.) dan met de klassieke periode (480-330 v.Chr.), waarin de stijl realistischer was.

In deze verschillende stijlperiodes zijn inderdaad verschillen aan te duiden in het standaard kleurgebruik. Voor beelden uit de archaische periode werden vaak heldere kleuren gebruikt, terwijl in de hellenistische tijd vaak zachtere pasteltinten voorkwamen, zoals op de vele in een mal gevormde terracotta figurines. Het voorkomen van deze kleine gekleurde beeldjes droeg bij aan de acceptatie van kleur in het hellenisme. Deze aardewerken beeldjes werden na het bakproces beschilderd. Dat betekent dat de kleuren vrij kwetsbaar waren en snel sleten. Veel van deze beeldjes zijn teruggevonden in graven met gunstige bewaaromstandigheden, waardoor de beschildering ook nu nog goed zichtbaar is. Bij dergelijke figurines bracht men gewoonlijk een onderschildering van loodwit aan, zodat de poreuze klei ‘dichtgeschilderd’ werd en de kleuren door deze ondergrond goed hechtten aan het oppervlak en tot hun recht kwamen. Deze techniek vertoont overeenkomsten met die van schilderingen op gestucte muren of zuilen.

Bonte bronzen

Hoewel in musea vooral stenen beelden te zien zijn, moeten we realiseren dat in de klassieke periode het merendeel van de beelden van brons werd gemaakt. Brons was ook destijds kostbaar en gemakkelijk om te smelten (vaak tot wapens), waardoor het merendeel verloren is gegaan. Bij heiligdommen, grafmonumenten en in de openbare ruimte stonden talloze vrijstaande beelden en beeldengroepen. Door de materiaaleigenschappen waren de bronzen beelden niet zo bontgekleurd als hun marmeren collega’s, maar het staat vast dat er kleuraccenten werden gebruikt om de beelden aantrekkelijk en opvallend te maken. Door het opzettelijk patineren met zwavelverbindingen is het mogelijk om kleurnuances, zoals rode lippen, op

²⁶ Stager, *Seeing Color in Classical Art*, 7.

bronzen beelden aan te brengen. Het is veel lastiger om onderzoek uit te voeren naar kleurresten op metalen beelden dan op hun stenen equivalenten. Aantasting en verwerking van de oppervlaktelaag van een bronzen beeld zorgen ervoor dat er meestal weinig te zeggen valt over de aangebrachte kleurnuances. We gaan ervan uit dat de bronzen beelden opvallend moeten zijn geweest door een stralend goudkleurig uiterlijk. Om het gouden uiterlijk van brons te benadrukken, werden de beelden soms verguld. Plinius uit zijn verbazing als hij in de eerste eeuw n.Chr. in zijn *Naturalis Historia* schrijft dat bronzen beelden in vroeger tijden met pek werden besmeerd en in latere perioden met goud verguld.²⁷

Proefnemingen hebben duidelijk gemaakt dat bronsverbindingen na behandeling kunnen verkleuren met groene, blauwe, rode of zwarte tinten. Maar soms werden ook andere materialen zoals glas, zilver of ivoor gebruikt om kleuraccenten aan te brengen. Een mooi voorbeeld is de bronzen beelden uit ongeveer 450 v.Chr. die in 1972 zijn gevonden in de Middellandse Zee bij Riace (Zuid-Italië), waarvan de polychromie in de vorm van verschillende patina's goed bewaard is gebleven in bijvoorbeeld het haar, de ogen, de lippen en de tepels (afb. 4).

²⁷ Plinius de Oudere, *Naturalis Historia* 34, 15.



Afb. 4: Reconstructie in kleur van twee bronzen beelden van krijgers die in de Middellandse Zee zijn gevonden (bij Riace). Bron foto: genomen in 2023 door auteur bij de tentoonstelling *De oudheid in kleur* in het Gallo-Romeins Museum in Tongeren, België.

Antieke inscripties uit de derde eeuw v.Chr. vermelden decreten om bronzen beelden te reinigen en te poetsen, zodat ze er glanzend uit bleven zien.²⁸ Een beroemd voorbeeld uit de Romeinse tijd van een beeld met een goudkleurig patina is het ruitersstandbeeld van keizer Marcus Aurelius (r. 161-180 n.Chr.) dat zich op het Capitool in Rome bevond en nu in de Capitoolijnse musea. Slechts een klein deel van dit goudkleurige patina is nog zichtbaar.

²⁸ R. van Beek, 'Bonte Bronzen' in: V. Brinkmann en H. Brijder ed., *Kleur! bij Grieken en Etrusken* (Zwolle 2005) 185-189: 186.

Een kleurrijke keizer

Dit brengt ons bij de Romeinse tijd, waarin architectuur en beelden ook waren beschilderd. Een goed voorbeeld van polychrome Romeinse sculptuur is het beeld van keizer Augustus (afb. 5) dat in 1863 werd gevonden bij de plaats Prima Porta, vlak buiten Rome, op het terrein van de villa van zijn vrouw Livia. Dit marmeren beeld uit ongeveer 14 n.Chr. stelt de keizer voor terwijl hij het leger toespreekt.



Afb. 5: Reconstructie in kleur van het beeld van keizer Augustus. Deze kleurreconstructie staat in de opstelling bij de Romeinse oudheden in het Allard Pierson, Amsterdam. Bron foto: Allard Pierson, Universiteit van Amsterdam.

Opvallend is de purperen keizersmantel die hij om zijn middel heeft geslagen, het blauwe onderkleed en het blonde haar. De beschildering van dit beeld laat goed zien hoe belangrijk kleur is als expressiemiddel. Op het originele beeld dat zich nu in de Vaticaanse musea bevindt, zijn nog resten van pigmenten teruggevonden. Foto's met ultraviolet licht, röntgenfluorescentieanalyse en diverse andere natuurwetenschappelijke technieken hebben de pigmenten gedetecteerd en een kleurreconstructie mogelijk gemaakt. Het gaat om Egyptisch blauw (een blauwe glasmassa ontstaan door het smelten van zand en koper), meekrap (een rode kleurstof gemaakt van plantenwortels) en een rode kleur op okerbasis (kleiaarde met ijzeroxide) die soms werd gemengd met karmijnrood of vermiljoenrood. De bruine kleur is oker, terwijl het geel gebaseerd is op loodoxide. In 2003 werd een reconstructie van het beeld gemaakt. Uit onderzoek bleek dat sommige delen niet beschilderd waren, zodat het prachtige kostbare marmer van het eiland Paros zichtbaar bleef. Recent is duidelijk geworden dat voor de huid van de keizer waarschijnlijk een bruinachtige kleur werd gebruikt.²⁹

Dus net als in de Griekse oudheid was ook in de Romeinse tijd het gebruik van kleur alom aanwezig. Overigens niet alleen door beschildering, maar ook door het gebruik van kleurrijke gesteenten in beelden en gebouwen.

De toekomst

Kleuren vervagen en verdwijnen, maar de discussie en het onderzoek naar kleur op antieke sculptuur en architectuur zijn levend en levendig en vaak ook baanbrekend. Dit aspect van de oudheid krijgt ruime aandacht. Het is opvallend dat de ideeën over kleur in de oudheid sterk zijn veranderd in de afgelopen tweehonderd jaar. Er wordt nog steeds gepubliceerd en door middel van tentoonstellingen over kleur op antieke sculptuur trekt dit onderwerp nog veel belangstelling. Er is veel ontdekt en veel vastgesteld over kleurgebruik, maar ongetwijfeld zullen in de toekomst nieuwe ontdekkingen worden gedaan, waarbij de oudheid nog kleurrijker kan worden weergegeven. In het Amsterdamse Allard Pierson zijn momenteel slechts enkele gipsen beelden te zien met kleurreconstructie. Nu vallen zij nog op tussen de witte beelden, maar wellicht is dat in de toekomst omgekeerd.

²⁹ Brinkmann, Koch-Brinkmann en Cleymans, *De oudheid in kleur*, 69.

Kritisch wit. Betekenisvolle kleuren in sociaalkritische hedendaagse schilderkunst en de worsteling met de niet-kleur wit

Helen Westgeest

Kunsthistorisch onderzoek van sociaalkritische kunst richt zich meestal op de inhoudelijke kwesties die centraal staan in deze kunstwerken. Een focus op het gebruik van betekenisvolle kleuren in kritische hedendaagse schilderijen blijkt echter zeldzaam te zijn. Dit soort reflecties zijn dan vooral te vinden op bijvoorbeeld het gebruik van rode verf, wat in sommige gevallen verwijst naar bloed.¹ Een interessant voorbeeld van deze toepassing zijn de rode verfspatten die de Pakistaanse kunstenaar Imran Qureshi (1972) aanbracht op plaveisel in de publieke ruimte, die bij nadere beschouwing minutieus geschilderde bloemmotieven in traditionele miniatuurstijl blijken te zijn. Dit artikel richt zich echter op twee andere toepassingen van kleur in de sociaalkritische hedendaagse schilderkunst: kleuren in de representatie van huid alsook kleurvelden in geometrische abstracte schilderkunst. Hierbij staat de problematiek van ‘wit’ als huidskleur centraal.

In schildertraktaten (instructieboeken voor schilders) wordt van oudsher veel aandacht besteed aan hoe verf te mengen en op te brengen. Bij het kiezen van de juiste kleuren voor bepaalde gedeeltes van hun schilderijen lieten schilders zich in de Europese kunstgeschiedenis eeuwenlang leiden door (christelijke) symbolische betekenissen van kleuren. Dat gold echter niet voor het schilderen van de menselijke huid, omdat de kleuren in deze gedeeltes gebaseerd waren op schildertechnieken voor natuurgetrouwe effecten. Vanaf het einde van de negentiende eeuw gingen modernisten zich onderscheiden door subjectieve, artistieke keuzes te maken middels het gebruik van alternatieve kleuren voor het representeren van huid. De expressieve kracht van autonome kunst werd leidend. In de afgelopen paar decennia groeide de belangstelling onder kunstenaars voor de politieke connotaties van de keuzes van kleuren voor het representeren van huid,

¹ Bijvoorbeeld: Imran Qureshi's vloerschildering *Blessings upon the Land of my Love*, 2011, acrylverf en emulsieverf op bakstenen, Bait Al Serkal, Sharjah. <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/imran-qureshi/01>, geraadpleegd 30 november 2025. Zie mijn reflectie op dit werk in: H. Westgeest, *Slow Painting: Contemplation and Critique in the Digital Age* (New York, NY en Londen 2021) 149-150.

waarbij *whiteness* (‘witheid’²) als meer dan slechts een ‘niet-kleur’ beschouwd ging worden. In de eerste paragraaf worden enkele schilderijen besproken op basis van de vraag welk aspect van *whiteness* geadresseerd wordt en hoe de aandacht van de toeschouwer van de figuratie naar een betekenisvol kleurgebruik over deze kwestie wordt getrokken.

De subjectieve, artistieke keuze voor kleuren door de modernisten maakte ook deel uit van de ontwikkeling van de abstracte schilderkunst. De geometrische abstracte schilderkunst wordt niet vaak geassocieerd met sociaalkritische schilderkunst. In de tweede paragraaf zullen enkele kunstwerken geanalyseerd worden waarin een interesse waarneembaar is in vlaggen en kleurstalen als een vorm van geometrische abstracte schilderkunst met politieke betekenissen. De centrale vraag in dit artikel naar hoe kleuren in de geselecteerde schilderijen *whiteness* kritisch bevragen, wordt beantwoord op basis van interdisciplinair literatuuronderzoek – waarin publicaties van antropologen en kunsthistorici centraal staan – en visuele analyse in combinatie met het geven van informatie over de geselecteerde kunstwerken.

Wanneer in het dagelijks leven het onderwerp ‘kleur’ wordt gekoppeld aan sociaalpolitieke kwesties, zal al gauw de associatie met kleuren worden gemaakt in politieke propaganda of met vooroordelen op basis van huidskleuren. Deze twee associaties vallen samen met de indeling in de twee paragrafen.

***Whiteness*: wit als niet-kleur**

Hoewel wit in alledaags taalgebruik vaak een kleur genoemd wordt, is het volgens de gangbare kleurenleer juist een niet-kleur. In de zeventiende eeuw was Isaac Newton (1643-1727) door zijn analyse van het lichtspectrum immers tot de conclusie gekomen dat er geen plaats meer was voor wit en zwart in de nieuwe kleurenorde.³ Wit licht omvat namelijk alle kleuren uit het spectrum van het zichtbare licht. Het idee dat wit een neutrale niet-kleur is, werd door modernistische architecten omarmd en leidde tot musea als ‘white

² In dit artikel wordt *whiteness* gebruikt en niet vertaald als ‘witheid’, omdat deze Engelse term een gangbaar begrip is in de internationale academische literatuur en hedendaagse kunst.

³ M. Pastoreau, *White. The History of a Color* (Princeton, NJ 2023) 7, 166. Dit boek is het laatste deel van een serie boeken van deze auteur over de geschiedenis van de kleuren blauw, zwart, groen, rood en geel in de Europese cultuur.

cubes'.⁴ Ook vond dit idee ingang in het werk van verschillende toonaangevende filosofen, zoals ook bij Jacques Derrida. In zijn essay 'La mythologie blanche' (1971) stelde hij dat wit een basiskleur was waar tegen 'andere' kleuren zich moesten verhouden.⁵ Hoewel sommige kleurtheoretici er vurig voor pleiten om wit toch tot kleur te bestempelen, is het een kwestie waar de meeste kunsthistorici – zoals John Gage, die meerdere boeken publiceerde over kleur – weinig aandacht aan besteden.⁶

Het feit dat ook zwart alle kleuren omvat en daarom net als wit een niet-kleur is, wordt regelmatig over het hoofd gezien. Deze inconsequentie blijkt vooral uit spreektaal met betrekking tot huidskleur. 'Mensen van kleur' (*people of colour*⁷) omvat geen 'witte' mensen, maar wel degenen met een zogenaamde 'zwarte' huidskleur. Deze constatering lijkt slechts een onbelangrijk inconsequent taalgebruik te betreffen, maar juist het beschouwen van wit als niet-kleur kent een problematische geschiedenis met betrekking tot huidskleur. Vanaf het eind van de jaren zestig kwam voor deze kwestie geleidelijk meer aandacht onder activistische groepen in de Euro-Amerikaanse samenlevingen⁸, wat ook zijn weerslag vond in literatuur en beeldende kunst. Het is dan ook opmerkelijk dat historicus Michel Pastoureau in de inleiding van zijn lijvige boek *White: A History* uit 2023 expliciet opmerkte dat hij wit als pigment en als 'kleur' in kleding, vogels en bloemen zal bestuderen, maar niet als categorie van huidskleur.⁹

Voordat enkele hedendaagse schilderijen worden besproken, volgt er eerst een korte reflectie op de vraag hoe men ooit op het idee is gekomen om mensen te categoriseren op basis van de kleur van hun huid. Deze vraag werd

⁴ 'White cubes' verwijst naar musea met rechthoekige, witgeschilderde wanden voor het zo neutraal mogelijk presenteren van kunstwerken.

⁵ C.A. Riley, *Color Codes. Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology* (Hannover en Londen 1995) 63-64.

⁶ Pastoureau, *White*, 7, 166. Volgens Pastoureau werden wit en zwart wel weer als kleuren beschouwd vanaf het begin van de twintigste eeuw dankzij de opkomst van Europese avant-garde kunstenaars en hun ideeën hierover. Zie hiervoor: J. Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism* (Londen 2006 [oorspr. 1999])

⁷ Het gebruik van de term gaat terug naar het eind van de achttiende eeuw om mensen mee aan te duiden die niet tot het witte ras behoorden, maar de term wordt tegenwoordig door die groepen als een soort geuzennaam gebruikt. Zie: *The American Heritage Guide to Contemporary Usage and Style* (Boston, MA 2005) 356.

⁸ Bijvoorbeeld de 'Black is Beautiful' culturele beweging vanaf de jaren zestig in de Verenigde Staten.

⁹ Pastoureau, *White*, 8.

uitvoerig beantwoord door Nina G. Jablonski in *Skin: A Natural History*.¹⁰ Haar interesse voor huid kwam voort uit de vraag ‘Who am I without my skin?’. Maar als antropoloog voerde zij dit onderzoek zowel historisch als geografisch uit. Ze maakte duidelijk dat er al meerdere eeuwen geleden in vele verschillende culturen melding werd gemaakt in geschriften van een onderscheid van mensen in kleuren. Hierbij werd zelfs al opgemerkt dat mensen met bepaalde huidskleuren als minderwaardig werden beschouwd in vergelijking tot andere kleuren. Jablonski constateerde tot haar verbazing dat niet alleen in de Euro-Amerikaanse wereld, maar ook in vele andere culturen een lichtere variant kleur meestal verkozen werd boven een donkerder kleur. Het was echter pas in achttiende-eeuws West-Europa dat er pogingen werden gedaan tot een systematische categorisering van de wereldbevolking op basis van huidskleur. Zo had de arts en wereldreiziger François Bernier (1620-1688) als een van de eersten bedacht om de wereld niet in geografische regio’s op te delen, maar op basis van vijf huidskleuren: wit, zwart, Aziatisch wit, Laps en olijfgroen.¹¹ De bioloog Carolus Linnaeus (1707-1778) werkte die categorisering verder uit in zijn *Systema Naturae* (1735) en koos voor een indeling in wit, rood, geel en zwart.¹² Zijn ordening van huidskleuren werd in toenemende mate in hiërarchische zin gebruikt, waarbij ‘wit’ als superieur aan de andere categorieën werd beschouwd.

De positie van wit als *whiteness* tegenover *people of colour* bracht een toenemend aantal auteurs tot kritische reflecties. In zijn vaak geciteerde boek *White* focuste film- en genderwetenschapper Richard Dyer op de te grote vanzelfsprekendheid van *whiteness*, die zowel een gevolg zou zijn van te grote zichtbaarheid als te grote onzichtbaarheid (ofwel te vanzelfsprekend om op te merken).¹³ Hij citeerde de schilder Roland Rood (1863-1927) die de worsteling van kleurtheoretici met het accepteren van wit als kleur verklaarde.

¹⁰ N.G. Jablonski, *Skin. A Natural History* (Berkeley, CA 2013 [oorspr. 2006]).

¹¹ A. Lafont, ‘How Skin Color Became a Racial Marker. Art Historical Perspectives on Race’, *Eighteenth-Century Studies* 51.1 (2017) 89-113: 93; N.G. Jablonski, *Living Color. The Biological and Social Meaning of Skin Color* (Berkeley, CA 2012) 125.

¹² N.G. Jablonski, ‘Skin Color and Race’, *American Journal of Physical Anthropology* 175.2 (2021) 437-447: 438: al in deze eerste editie van *Systema Naturae* deelde Linnaeus de groep ‘Anthropomorpha’ in vier subgroepen in die hij verbond aan de vier temperamenten uit de Griekse Oudheid: Homo Europaeus (wit en sanguinisch, ofwel energiek), Homo Americanus (rood en choleric), Homo Asiaticus (geel en melancholisch), and Homo Afer (zwart en flegmatisch).

¹³ Dyer, *White* (Londen 2017 [oorspr. 1997]) 4, 10.

Wit werd volgens hem beschouwd als de kleur van het licht. Omdat iedereen licht bijna altijd om zich heen ziet, ervaren zij het niet meer als kleur, vergelijkbaar met dat lucht geen geur heeft en water geen smaak.¹⁴ De oplossing om aandacht te trekken voor deze kwestie was, volgens Dyer, om *whiteness* als vreemd of ongewoon te beschouwen om zo ‘white authority’ zichtbaar te maken ‘in order to help undermine it’.¹⁵ Hij ging echter niet dieper in op hoe dat dan moest gebeuren. In de voetsporen van Dyer ontstond het onderzoeksveld *critical whiteness studies*, waarin de problematiek verder in kaart werd gebracht, maar waarbij er amper opties werden onderzocht als antwoord op Dyers voorstel.¹⁶

Het is echter eerst van belang om te benadrukken dat de lichte huidskleur schildertechnisch nooit als wit werd beschouwd in de geschiedenis van West-Europese schilderkunst. In oude schildertraktaten – bijvoorbeeld van de Duitse monnik Theophilus uit de elfde eeuw, de Italiaanse schilder Cennino d’Andrea dell’ Cennini uit circa 1400, en de Italiaanse kunstbeschouwer Giorgio Vasari uit de zestiende eeuw – werden schilders geïnstrueerd om verschillende soorten aardkleuren en tinten rood te gebruiken voor het schilderen van inkarnaat (vleeskleur).¹⁷ In zijn *Schilder-Boeck* uit 1604 merkte de Vlaamse schilder en schrijver Karel van Mander (1548-1606) zelfs op dat het schilderen van inkarnaat evenveel kleuren vereiste als een landschap.¹⁸ In het geval van al deze traktaten is het wel belangrijk om te realiseren dat als er bovendien melding wordt gemaakt van verschillende kleuren huid die om andere kleurmengingen vragen, dat het dan verschillen tussen zongebruinde huid van mannen en lichte huid van vrouwen betreft. Wit wordt slechts genoemd als een pigment waarmee de kleuren lichter gemaakt kunnen worden en voor het creëren van glimlichten. Het is

¹⁴ Dyer, *White*, 46-47.

¹⁵ *Ibidem*, 34.

¹⁶ Bijvoorbeeld: N. Falkof en O. Cashman-Brown ed., *On Whiteness* (Oxford 2012); S. Hunter en C. van der Westhuizen ed., *Routledge Handbook of Critical Studies in Whiteness* (Abingdon, Oxon en New York, NY 2021); M. Lund, *Whiteness* (Cambridge, MA 2022); N. Mirzoeff, *White Sight. Visual Politics and Practices of Whiteness* (Cambridge, MA 2023).

¹⁷ L. Broecke, *Cennino Cennini’s Il libro dell’arte. A New English Translation and Commentary with Italian Transcription* (Londen 2015).

¹⁸ K. van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const (Schilder-Boeck)*, geannoteerd door Hessel Miedema (Utrecht 1973 [oorspr. 1604]).

dus voor kunstschilders duidelijk dat voor een natuurgetrouwe representatie van huid veel kleuren nodig zijn.¹⁹

Dat maakt het des te meer opmerkelijk dat producenten van verf voor amateurschilders tubes roze-achtige verf gingen verkopen met als kleuraanduiding ‘huidskleur’. Het is nog veel verbazender dat in Europa gevestigde internationaal opererende fabrikanten van verf voor amateurschilders decennialang deze tubes met roze verf ook internationaal verkochten met labels als ‘flesh colour’ of ‘skin colour’. In de jaren negentig werd hierop kritisch gereageerd door een groep Chinese kunstenaars die een opleiding hadden gehad in de traditionele Europese schildertechnieken. Zij gebruikten de helderroze verf ongemengd voor het afbeelden van hun Chinese modellen. Vooral Fang Lijun (1963) en Yue Minjun (1962) kregen internationale bekendheid met deze schilderijen (afb. 1).²⁰ Deze Chinese kunstenaars trokken zo de aandacht naar de vermeende superioriteit van *whiteness* door de onnatuurlijke roze kleur te gebruiken in schilderijen waarin de andere kleuren – zoals voor de kleding en de omgeving van de mensfiguren – wel natuurgetrouw waren weergegeven.



Afb. 1: Fang Lijun, *Series II, no. 3*, 1992, olieverf op doek, 200 x 200 cm. Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan. Bron afbeelding: <https://artsandculture.google.com/asset/series-2-no-3-fang-lijun/cgHTIQmvpHyGdQ?hl=en>, geraadpleegd 4 december 2025.

¹⁹ De instructie dat alle hoofdkleuren van het zichtbare spectrum nodig zijn voor het schilderen van huid, is ook te vinden in recente instructieboeken voor amateurschilders, zoals in: J. Horton, *How to Paint Skin Tones* (Cincinnati, OH 1996).

²⁰ L. Xianting, *Fang Lijun. Swimming, Clouds, Life* (Singapore 2000); F. Yasuko en N. Kazumi ed., *Fang Lijun. Human Images in an Uncertain Age* (Tokyo 1996).

Uit een eerder onderzoek dat ik deed naar kritische reacties van hedendaagse kunstenaars op *whiteness* – en dat uitmondde in het boek *Skin Color and Whiteness in Contemporary Art* (2025) – constateerde ik dat er verschillende categorieën van artistieke strategieën zijn te onderscheiden.²¹ Fang en Yue kozen voor de wisseling van stereotype huidskleur om een effect van ‘vervreemding’ te bereiken, maar de ongemengde heldere roze kleur maakt ook deel uit van de strategie van ‘overdrijving’, een veelvoorkomende tactiek in de hedendaagse kunst. In de feministische kunst worden bijvoorbeeld clichébeelden van vrouwen vaak sterk overdreven om vooroordelen aan de kaak te stellen. Een interessant kunstproject waarin de prominente aanwezigheid van zowel witte kunstenaars en hun witte naakte vrouwenmodellen in de westerse kunstgeschiedenis als *whiteness* in de samenleving tot absurd niveau werden uitgegroot, was *Il Sarto Immortale: Couture* (1997-2012) van de Italiaanse in Duitsland gevestigde kunstenaar Alba D’Urbano (1955). Zij maakte kleding met levensgrote fotografische afdrukken erop van haar witte naakte lichaam. Tijdens een tentoonstelling in 2012 werden niet alleen deze kledingstukken in de ruimte opgehangen, maar had D’Urbano ook een grote foto aan de muur gehangen waarop vrouwen met verschillende huidskleuren deze kleding droegen, alsof zij zo de voordelen van het zijn van een ‘witte vrouw’ over konden nemen.²²

Een andere artistieke strategie is het gebruiken van een kleur die buiten het vocabulaire van huidskleuren valt, zoals helderblauw of heldergroen. Blauw en groen worden al vele eeuwen gebruikt bij het representeren van lichte huidskleuren, maar dan alleen voor koele (minder bloeddorpen) gedeeltes. Bovendien waren deze kleuren sterk getemperd in helderheid. Tijdens de internationale kunsttentoonstelling van de Biennale in Venetië in 2024 vielen mij wat dat betreft een paar monumentale schilderijen op van de in Benin gevestigde kunstenaar Moufouli Bello (1987). Dat kwam voort uit haar keuze voor monochrome blauwe lichamen van vrouwen in een met natuurgetrouwe kleuren weergegeven omgeving, waarin ook blauw als kleur overheerste (afb. 2). In een interview met Bello constateerde ook kunsthistoricus Samira Ghoulmia dat het gebruik van blauw opvallend was als kleur voor de huid.²³ Bello antwoordde hierop dat juist de kleur blauw

²¹ H. Westgeest, *Skin Color and Whiteness in Contemporary Art* (New York, NY 2025) 47.

²² Ibidem, 57.

²³ S. Ghoulmia, ‘Moufouli Bello: interview with the Benin-based artist’ (2020) <https://yeoja-mag.com/moufouli-bello/>, geraadpleegd 1 december 2025.

voor haar nauw verbonden was met haar identiteit omdat de Yoruba – de etnische groep waarvan zij deel uitmaakte – veel gebruik maken van de blauwe kleurstof uit de indigoplant, genaamd *Èlù*. Bovendien merkte Bello op te willen reflecteren op de te grote onzichtbaarheid van zwarte vrouwen en het cliché dat er maar één soort ‘zwarte huid’ zou bestaan. Bello beschouwde de donkerste variant hiervan als dichterbij blauw dan bij warmbruin. Door ook nog eens de modellen recht naar de toeschouwer te laten kijken, hoopte zij nog sterker de aandacht van de kijker naar hun gezichten te trekken in plaats van naar de traditionele gedecoreerde stoffen.²⁴



Afb. 2: Moufouli Bello, *Égbè Modjisola*, 2024, ca. 180 x 150 cm. (Exacte maten onbekend). Huidige locatie onbekend. Bron afbeelding: <https://elportalbyverosantes.substack.com/p/decolonizing-art-at-the-venice-biennale>, geraadpleegd 7 december 2025.

Helderblauwe gezichten vallen ook direct op in de serie van negen monumentale portretschilderijen die de Zuid-Afrikaanse in Nederland gevestigde kunstenaar Marlene Dumas (1953) maakte voor de nieuwe entree van het Louvre in Parijs die begin december 2025 werd geopend. In de gezichten overheerst een bepaalde (niet-)kleur: blauw, rood, oranje, groen of zwart (afb. 3).²⁵ De nieuwe ingang leidt naar een afdeling van het museum

²⁴ Ibidem.

²⁵ De gezichten zijn niet geheel monochroom, maar een enkele kleur overheerst duidelijk.

met de naam ‘Galerie des cinq continents’. De kleurgroepen van de gezichten zijn niet te relateren aan die vijf continenten. Volgens Dumas verwijzen de kleuren naar de vier elementen: aarde, water, lucht en vuur.²⁶ Het is echter opmerkelijk dat in het grid van de negen schilderijen het zwarte portret rechtsonder hangt en symmetrisch linksonder het (licht)oranje portret. Dat doet gelijk denken aan Dumas’ vroege werk waarin zij de rassendiscriminatie in Zuid-Afrika aan de kaak stelde. Door de helderheid van de felgekleurde gezichten wordt nu de aandacht van die tegenstelling afgeleid en wordt ‘wit’ een variant van helder oranje-rood.



Afb. 3: Marlene Dumas, *Liaisons*, 2025, olieverf op doek, exacte maten onbekend. Het Louvre, Parijs. Bron afbeelding: <https://www.davidzwirner.com/news/2025/marlene-dumas-liaisons>, geraadpleegd op 5 december 2025.

²⁶ Opmerking van de kunstenaar bij deze serie in: L. des Cars, ‘The Louvre announces the entrance in its collections of *Liaisons*, a work by Marlene Dumas, commissioned for the Porte des Lions’ (2025) <https://presse.louvre.fr/the-louvre-announces-the-entrance-in-its-collections-of-liaisons-a-work-by-marlene-dumas-commissioned-for-the-porte-des-lions/>, geraadpleegd 5 december 2025. De kunstenaar kiest dus niet voor een ordening in continenten, maar voor een ordening in elementen. Water en lucht worden gewoonlijk geassocieerd met blauw, vuur met rood en oranje, en aarde met zwart en groen.

Het bekritisieren van een hardnekkige indeling van mensen op basis van huidskleur gebeurt niet alleen door de tot nu toe genoemde strategieën van verwisseling, overdrijving of andersoortige kleuren te gebruiken. Sommige kunstenaars hebben zich afgevraagd of mensen gerepresenteerd kunnen worden zonder onderlinge verschillen in huidskleur en etnische kenmerken, maar wel op een waarheidsgetrouwe manier, zodat zij niet 'gekleurde fantasiewezens' worden. De Duitse kunstenaar Daniel Richter (1962) koos voor het gebruik van de kleuren van thermofotografie op basis van de gedachte dat innerlijke emoties meer bepalend zijn voor de mens dan voor huidskleur. Bovendien blijken mensen dan ineens heel erg verwant met elkaar te zijn, aangezien de uitstraling van warmte tot dezelfde kleuren leidt: hoe meer warmte, hoe roder de kleur.

Het is vermeldenswaardig dat Richters kunstenaarschap was voortgekomen uit de Hamburgse krakersbeweging waar hij was begonnen met activistische graffiti. Hij bestreed de scheve machtsverhoudingen en vooroordelen in de westerse maatschappij fel. Richter merkte onder meer op dat bij nieuwsfoto's het publiek al snel een oordeel had over wie de *good guy* en wie de *bad guy* was op basis van iemands uiterlijk, terwijl de betreffende foto's vaak multi-interpretabel waren.²⁷ Deze verwondering kwam ten grondslag te liggen aan zijn schilderijen. Bijvoorbeeld in *Winterreise 3* zien we mensfiguren die uit gele en rode tinten bestaan, wat in de thermofotografie wijst op de aanwezigheid van veel emotie (afb. 4).²⁸ De witte vlakke waarop zij staan en de witte vlekjes in de lucht wijzen op een sneeuwlandschap, wat wordt bevestigd door de titel. Maar waar kijken we naar? Zijn deze mensen vol blijde emotie over hun reis in de sneeuw en steken zij van vreugde hun armen in de lucht? Wanneer we andere schilderijen van Richter in beschouwing nemen, dan zijn die meestal gebaseerd op nieuwsfoto's van bijvoorbeeld gearresteerde activisten en opgejaagde vluchtelingen. De in de lucht gestoken armen van de rennende personen geven het schilderij dan een meer grimmige betekenis, maar het is vooral belangrijk om te constateren dat het schilderij zelf, noch de titel, daar uitsluiting over geeft.

²⁷ Westgeest, *Slow Painting*, 19-22.

²⁸ D. Hughes, 'Daniel Richter and the Problem of Political Painting Today', *New German Critique* 108 (2009) 133-160; Westgeest, *Slow Painting*, 15-45. In beide publicaties wordt niet de *Winterreise* serie van Richter besproken, wel andere werken waarin Richter meestal iets minder expliciet thermofotografie gebruikt.



Afb. 4: Daniel Richter, *Winterreise 3*, 2009, acrylverf op doek, ca. 25 x 40 cm. (Exacte maten onbekend). Huidige locatie onbekend. Bron afbeelding: <https://www.wikiart.org/en/daniel-richter/winterreise-3-2009>, geraadpleegd 7 december 2025.

De besproken schilderijen hebben gemeen dat het door de herkenbare vormen van de mensfiguren duidelijk wordt welke gedeeltes de huid representeerden. Dat betekent echter niet dat het onmogelijk is om de kwestie van *whiteness* te bekritisieren in abstracte schilderkunst.

Sociaalkritische kleurencombinaties in geometrische abstracte schilderkunst

In de tentoonstelling *Project a Black Planet: The Art and Culture of Panafrica* – te zien tot 6 april 2026 in MACBA in Barcelona – is het hoofdonderwerp dat Afrika een geconstrueerde uitvinding is van de westerse wereld, waarop *Pan-Africanism* een kritische reactie vormt.²⁹ Een van de thema's is 'Flags without Territories'. In die zaal hangen doeken met kleurvlakken aan de muur die zowel lijken op schilderijen – in de definitie van verf op doek, en meestal

²⁹ MACBA is het museum voor hedendaagse kunst in Barcelona. https://img.macba.cat/wp-content/uploads/2025/10/PANAFRICA_Full-de-ma_General_ING-DIGITAL.pdf, geraadpleegd 26 november 2025. Het is een reizende tentoonstelling die eerder te zien was in Chicago en doorreist naar Londen en Brussel.

rechthoekig van vorm – als op vlaggen – in de definitie van kleurvelden op een rechthoekig doek dat niet strak is opgespannen. Het zijn door kunstenaars ontworpen fictieve vlaggen die verbondenheid uitdrukken zonder aan bestaande landsgrenzen gebonden te zijn. De meeste werken zijn varianten op de Pan-Afrikaanse vlag die begin jaren twintig van de twintigste eeuw werd geïntroduceerd. Deze bestond uit drie horizontale banen in rood, zwart en groen: rood voor het bloed, zwart voor hun kleur van afkomst en groen voor Afrikaanse natuur. Het is opvallend dat wit in bijna alle werken ontbreekt, maar tegelijk niet afwezig is: wit is niet zichtbaar, maar ook niet onzichtbaar, zoals hieronder betoogd zal worden.

De Engelse kunstenaar Chris Ofili (1968) ontwierp *Union Black* in 2003 (afb. 5). Door de presentatie op een witte museummuur lijkt het kunstwerk uit de verte op een schilderij dat uit gekleurde banen bestaat, maar bij het benaderen van het werk wordt de associatie sterker met zowel de Engelse vlag als met de Pan-Afrikaanse vlag.



Afb. 5: Chris Ofili, *Union Black*, 2003, polyester, 144,5 x 259 cm. Tate Modern, Londen. Bron afbeelding: <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2026/event/project-a-black-planet-the-art-and-culture-of-panafrica>, geraadpleegd 8 december 2025

Het is zeker niet een recent fenomeen dat een kunstenaar een vlag ontwerpt die niet een natie representeert maar een bepaalde gemeenschap die landsgrenzen overschrijdt. In 1978 ontwierp de Amerikaanse kunstenaar Gilbert Baker (1951-2017) bijvoorbeeld een regenboogvlag voor de gay-community. Deze vlag legde de basis voor de recentere varianten van de regenboogvlag als vertegenwoordiging van de internationale LGBTQ+ gemeenschap. Hoewel Bakers vlag niet expliciet *whiteness* bekritiseert, is dat

wel het geval wanneer *whiteness* wordt gedefinieerd als *white male hetero norm*.³⁰ In de *progress pride flag*, die in 2018 werd ontworpen door Daniel Quasar, werd de systematische onderdrukking op basis van huidskleur wel expliciet gesymboliseerd.

Hoe diffuus de grens tussen een vlag en een kunstwerk kan zijn, blijkt uit een interessante casus die de jurist Colin Golvan beschreef in zijn boek *Protecting Indigenous Art* (2024).³¹ In de vroege jaren zeventig had de Luritja kunstenaar Harold Thomas (1947) een vlag ontworpen om de Australische Aboriginal protestbeweging voor landrecht te ondersteunen. In eerste instantie koos hij voor kleurbanen in rood en zwart van ongelijke breedte, geïnspireerd door schilderijen van de Amerikaanse kunstenaar Mark Rothko, die uit rechthoekige kleurvlakken van ongelijke grootte bestonden en moesten aanzetten tot contemplatie.³² Kort daarna paste Thomas het ontwerp aan naar twee gelijke banen van zwart en rood met een gele cirkel in het midden. Toen in 1995 zijn vlag officieel werd erkend als de Aboriginalvlag, vroeg Thomas zich af hoe het zat met de wet op beeldrecht die van toepassing is op kunstwerken. Hij begon een rechtszaak die hij won. Enkele jaren later kocht de Australische regering het beeldrecht van deze vlag van hem over.

Vervolgens maakte Thomas enkele schilderijen bestaande uit varianten op zijn Aboriginal vlag. Zo was de cirkel rond van artistiek ontwerp naar vlag en weer terug naar artistieke ontwerpen uitgevoerd als schilderijen. Maar in de context van mijn betoog betreffende *whiteness* is het vooral interessant wat Thomas opmerkte in de rechtszaal over de gekozen kleuren. Hij had voor rood en geel gekozen omdat deze kleuren vaak werden gebruikt in schilderijen van Aboriginals. De gele cirkel representeerde de zon en het rood zou naar de aarde verwijzen. Hij voegde daaraan toe dat wit ook veel wordt gebruikt in traditionele schilderijen op boomschors, maar dat hij ervoor had gekozen om wit weg te laten om zo zwart centraal te stellen en daarmee te focussen op 'black consciousness, black awareness, black

³⁰ Fotograaf en schrijver Stanley Wolukau-Wanambwa verwoordde deze ruimere definitie als: 'Whiteness is a governing orientation and a value system that permits and legitimizes all sorts of violences against people who deviate from it (...) irrespective of their racial or ethnic or class or gender identity.' Geciteerd in D.C. Blight, *The Image of Whiteness. Contemporary Photography and Racialization* (Londen 2019) 181.

³¹ C. Golvan, *Protecting Indigenous Art. From T-shirts to the Flag* (Melbourne 2024) 199-215.

³² *Ibidem*, 204.

power'.³³ Door de keuze voor de onzichtbaarheid van wit, bekritiseerde hij de te grote zichtbaarheid van *whiteness*.

Sociaalkritische betekenissen van kleuren in relatie tot *whiteness* zijn in geometrische abstracte schilderijen echter niet alleen te vinden wanneer er een relatie gelegd kan worden met vlaggen. Dit blijkt duidelijk uit de serie schilderijen getiteld *Synecdoche* van de Koreaans-Amerikaanse kunstenaar Byron Kim (1961) (afb. 6). Alvorens dit kunstproject te bespreken, wordt kort ingegaan op een interessant grootschalig project dat als oogmerk heeft om elke categorisering in huidskleuren los te laten en tot individuele duidingen van huidskleur te komen. Dit is het nog steeds doorlopende project *Humanae* van de Braziliaanse kunstenaar Angélica Dass (1979). Haar fascinatie voor diversiteit van huidskleuren was voortgekomen uit de uitzonderlijk grote variatie hiervan in Brazilië. Zij merkte op dat er nieuwe namen werden bedacht in haar omgeving om die verscheidenheid te benoemen. Zij besloot daarom om portretfoto's te gaan maken en de achtergrond van de portretten te baseren op de kleur van de neustop van het betreffende model. De titels van de foto's bestaan uit een kleurcode uit het Pantone kleurcodesysteem. Dit was in 1963 ontwikkeld voor grafische ontwerpers en bestond toen uit vijfhonderd kleuren, maar werd geleidelijk uitgebreid tot enkele duizenden kleuren. Dass' opmerking dat Brazilianen namen gingen bedenken voor huidskleuren en het feit dat zij zelf gebruik maakt van cijfer- en lettercodes maakt duidelijk hoe beperkt het vocabulaire is met betrekking tot kleuren. Ook al kennen sommige talen meer woorden voor kleurnuances, het verschil tussen de kleurnuances die de mens kan waarnemen en benoemen blijft heel groot. Kunstenaars zijn geneigd kleuren te omschrijven op basis van namen van pigmenten, maar in het dagelijks taalgebruik komen velen niet verder dan algemene associaties, zoals 'citroengeel' en 'zeegroen'.

In Dass' portretfoto's zijn alleen de achtergronden monochrome kleurvlakken. Het project *Synecdoche* van Kim vertoont overeenkomsten met *Humanae*, maar bestaat uit *grids* van abstracte monochrome schilderijen.³⁴ In plaats van portretten van zijn modellen te schilderen, mengde hij met olieverf een kleur die zo dicht mogelijk kwam bij de kleur van de onderarm van zijn model. Voor een deelproject uit 2019, dat bestond uit vijftwintig panelen (afb. 6), nodigde hij studenten uit van Princeton University om daarin deel te

³³ Ibidem, 202-203.

³⁴ In een BA2-werkcollege binnen de opleiding Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden (2024) over moderne kunst en identiteit koos een van de deelnemende studenten (Bastiaan Duynstee) dit project als onderwerp van zijn paper.

nemen.³⁵ De panelen werden alfabetisch geordend op basis van de voornaam van de deelnemers. De titel *Synecdoche* verwijst naar de naam van de stijlfiguur waarin een deel een geheel representeert, dus een *pars pro toto*. De vele verschillende nuances in roze-beige en bruintinten in combinatie met een titel die aangeeft dat elk paneel staat voor een deel van een groter geheel, maken duidelijk dat er sprake is van ‘zoveel mensen, zoveel huidskleuren’ waardoor elke poging tot categorisering absurd wordt. Puur wit, zwart, geel en rood ontbreken geheel, wat ook Dass ertoe bracht om haar boek *The Colors We Share* (2021) – dat zich richt op jonge lezers – te beginnen met de opmerking: ‘You may have heard skin color described as “black”, “white”, “red”, or “yellow”. But have you ever met a person who is actually one of these colors?’³⁶



Afb. 6: Byron Kim, *Synecdoche*, 2019, olieverf en was op multiplex (uit serie *Synecdoche* 1991-heden), elk paneel 20,3 × 25,4 cm. Princeton University Art Museum, Princeton, NJ. Bron afbeelding: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/134439>, geraadpleegd 4 december 2025.

De kleurmengingen van Kim en de diversiteit van Pantone-kleurcodes van Dass maken de cirkel van mijn betoog rond. In de eeuwenoude schildertraktaten, die in het begin van dit artikel werden genoemd, werd al geconstateerd dat een groot spectrum van kleuren nodig was om inkarnaat te

³⁵ J.C. Steward, ‘Synecdoche, 1991-present’ (2019) <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/134439>, geraadpleegd 4 december 2025.

³⁶ A. Dass, *The Colors We Share* (New York, NY 2021) z.p.

schilderen. Een belangrijk verschil is wel dat het daarbij alleen nog ging om de koele en warme gedeeltes van lichte of door zongebruinde lichamen en dat kritische reflectie ontbrak. Het is echter voor al deze kunstenaars duidelijk dat wit een ‘niet-huidskleur’ is en de zogenaamde witte huid juist gekleurd is.³⁷

Conclusie

In dit artikel was de centrale vraag hoe kleuren in de geselecteerde schilderijen *whiteness* kritisch bevragen. De figuratieve schilderijen die in de eerste paragraaf werden besproken, hadden betekenisvolle kleuren in het inkarnaat en niet daaromheen. Dit is tegenovergesteld aan de traditionele Europese schilderkunst waarin eeuwenlang kleurensymboliek juist in de omgeving, maar niet in het inkarnaat werd gebruikt. De sociaalkritische hedendaagse schilderijen sluiten wel aan bij de adviezen in eeuwenoude traktaten dat het representeren van menselijke huid om vele kleuren vraagt. Door ongewone kleuren of kleuren ongewoon te gebruiken wordt, in lijn met Dyers advies, *whiteness* vervreemd waardoor de te vanzelfsprekende autoriteit van ‘het witte ras’ wordt bevraagd.

Uit mijn casussen blijkt dat het gebruik van het woord ‘wit’ in *whiteness* relevant blijft. Het biedt meer dan alleen inzicht in de historische ontwikkeling van theorieën van racisme; in dit artikel wordt vooral duidelijk dat beschouwingen over wit als kleur of niet-kleur overeenkomsten vertonen met kritische reflecties op *whiteness* als te zichtbaar en te onzichtbaar. De belangrijkste les die de genoemde kunstenaars en auteurs ons leren is dat alle mensen op de wereld in de schilderkunst *people of colour* zijn, maar dat *whiteness* nog steeds kritisch bevraagd moet blijven worden.

³⁷ Zelfs bij een gebrek aan vorming van het pigment melanine (zoals bij mensen met albinisme) is nog steeds sprake van lichte kleurverschillen in de huid.

The Colour of the Sinner or the Righteous? Investigating the Use of Tyrian Purple within the Roman Christian Catacombs

Sem van Atteveld

This article will discuss the dress of early Christians (second–fourth century CE) depicted in the catacombs of Rome, where one colour is prominently recurrent in their garments: purple. This colour had been immensely popular among the Roman elite for centuries, becoming a symbol of great luxury. As such, its wearing was heavily discouraged by many early Christian writers. Why, then, did so many early Christians choose to depict themselves wearing it? Was this merely to mark themselves as members of the elite, or were there potential religious motivations?

Introduction

One of the most renowned early Christian images is the depiction of the three stages of a woman's life, located in the *Cubiculum* of the Velata in the Christian Catacombs of Priscilla in Rome (see fig. 1). Rome contained numerous of these underground burial complexes in which most individuals were interred in small wall-cut niches known as *loculi*. However, those with wealth could commission a cubiculum: a larger burial chamber in which multiple members of the same family were buried.¹

Since Christianity had not yet become the state religion of the Roman Empire, Christians and pagans rested side by side in these catacombs, with wealthier Christians opting to purchase their own cubicula, where they displayed some of the earliest known Christian imagery. The Cubiculum of the Velata is among the earliest examples, dating to around 250 CE, and is recognizably Christian because of the biblical scenes painted on its walls, including Abraham's sacrifice of Isaac, the three Hebrew youths in the fiery furnace, and Jonah being disgorged by the great fish.²

¹ V.F. Nicolai, F. Bisconti and D. Mazzoleni, *The Christian Catacombs of Rome. History, Decoration, Inscriptions* (Regensburg 2002) 93–94.

² J. Spier, *Picturing the Bible. The earliest Christian art* (Yale 2007) 70–71.

In the central scene of this cubiculum, a woman in the orant pose looks upward, praying to Christ as the shepherd above her, presenting herself as a devout Christian.³ Within this composition, the eye is drawn to a piece of the woman's clothing, from which the cubiculum derives its name: her *velatum* (veil), modestly concealing her hair.⁴ At first glance, this appears to be a distinctly chaste representation of the woman. However, a closer inspection of her veil reveals something that sharply contrasts with this image of modesty: the veil has been dyed with the most expensive colour of antiquity.



Fig. 1: The veiled woman in the Cubiculum of the Velata wearing a veil dyed with purple. 250 CE. Catacombs of Priscilla, Rome, Italy. Source: UN-aligned. <https://un-aligned.org/culture/a-detailed-look-at-catacombs-of-santa-priscilla/>

³ R.M. Jensen, *Understanding Early Christian Art* (London and New York, NY 2000) 36.

⁴ Nicolai, Bisconti and Mazzoleni, *The Christian Catacombs of Rome*, 9.

Royal Tyrian, or *murex* purple, was the costliest dye of the ancient world. The colour was extracted from the hypobranchial gland of *Muricidae* sea snails, each containing only a minuscule amount of purple pigment.⁵ Consequently, vast numbers of snails were required to produce even a small quantity of dye: approximately twelve thousand snails to dye the trim of a single garment.⁶ This resulting rarity, combined with the dye's uniquely brilliant hue and its exceptional resistance to fading, in fact, only increasing in brilliance over time, made it a commodity of immense value.⁷

The dye was believed to have been invented in Tyre, a Phoenician city in modern-day Lebanon, where Hercules' dog accidentally bit into a murex snail, staining his mouth a deep purple. Tyros, the nymph that Hercules was attempting to court, requested a garment in the same hue, after which the ever-persistent Hercules invented a way to produce the dye. He then passed the technique on to the local Tyrians.⁸ However, the first dated archaeological evidence for murex purple production is not found in Tyre, but on Crete, where the Minoans were already producing purple around 1750 BCE.⁹

Tyrian purple's brilliance, coupled with its rarity, caused it to become a commodity to which immense prestige was attached. As such, various elite groups in antiquity sought to acquire as many, and as high-quality, garments dyed with this colour as possible. As a product of immense luxury, many kings around the Mediterranean began to adopt the colour into their regal dress, causing it simultaneously to become associated with royalty.¹⁰

While the demand for Tyrian purple had been high throughout the ancient world, it reached its undoubted peak during the Roman Empire. In a society defined by conspicuous consumption, Tyrian purple became one of

⁵ C. Cooksey, 'Tyrian Purple: The First Four Thousand Years', *Science Progress* 96.2 (2013) 171-186: 171. For readers interested in learning more about purple-dye production in an accessible and comprehensive format, I would recommend Mohamed Ghassen Nour's video produced with *Insider Business*: 'Why Tyrian Purple Dye Is So Expensive | So Expensive | Insider Business.' (2023)

⁶ D. Jacoby, 'Silk Economics and Cross-Cultural Artistic Interaction: Byzantium, the Muslim World, and the Christian West', *Dumbarton Oaks Papers* 58 (2004) 197-240: 210.

⁷ M. Pastoureau, 'The First Color, From Earliest Times to the End of Antiquity' in: idem ed., *Red: The History of a Color* (Princeton, NJ, and Oxford 2017) 12-52: 40.

⁸ Julius Pollux, *Onomasticon* 1.45-49.

⁹ R.R. Stieglitz, 'The Minoan Origin of Tyrian Purple', *The Biblical Archaeologist* 57.1 (1994) 46-54: 53.

¹⁰ Pastoureau, 'The First Color', 40.

the defining commodities through which the elite sought to distinguish themselves.¹¹ The person who sought to acquire the highest-quality purple was the emperor, who often took radical measures to obtain the best garments.¹² In the later Roman Empire, the colour was even subject to an imperial monopoly.¹³ Emperor Diocletian (r. 284-305 CE) used this prerogative over the prestigious colour to signal that he, his co-emperors, and the imperial family were divine figures, closer to gods than to mere mortals.¹⁴ Nevertheless, garments still reached the elite through a sizeable black market, which only intensified as the imperial prestige attached to the colour grew.¹⁵

In traditional scholarship on purple dye, when it is addressed at all – as many scholars completely ignore the evolution,¹⁶ – it is assumed that the emperor Constantine (r. 306-337 CE) sought to reframe the symbolism of the colour as previously established by Diocletian.¹⁷ He aimed to align it with his new Christian framework of imperial authority. The historian Bufalo has argued that it was the political-religious transformation – instigated by Constantine – that made purple an integral part of Christian visual imagery, intended to underscore the emperor's divine favor bestowed by God.¹⁸ Bufalo describes this as a deliberate measure by Constantine, which was part

¹¹ R.B. Goldman, *Color-Terms in Social and Cultural Context* (New York 2013), 42.

¹² Suetonius, *Nero* 32.3. For example under Nero, the wearing of specific shades of purple, that were reserved for the emperor, could get ones possessions confiscated.

¹³ C. Elliott, 'Purple Pasts: Color Codification in the Ancient World: Purple Pasts', *Law & Social Inquiry* 33.1 (2008) 173-194: 183-84.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ammianus Marcellinus, *Res Gestae Libri* XIV.9.7. In this passage, a Christian deacon is discovered privately producing purple silk garments. He was consequently put to death. However, it does indicate that private production persisted, as the potential profit from these garments continued to grow.

¹⁶ L.B. Jensen, 'Royal Purple of Tyre', *Journal of Near Eastern Studies* 22.2 (1963) 104-18; N.M. Susmann, 'Tyrian, True, Royal, or Real: Archaeological Assumptions about the Roman Murex Dye Industry', *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology and Heritage Studies* 8.2 (2020) 159-73; Pastoureau, 'The First Color', 12-54; Cooksey, 'Tyrian Purple', 171-186; Elliott, 'Purple Pasts', 173-194.

¹⁷ J.B. Torres, 'Purple and the Depiction of Constantine in Eusebius and Other Contemporaneous Panegyric Works', in: M. P. García Ruiz and A.J. Quiroga Puertas ed., *Emperors and Emperors in Late Antiquity* (2020): 78-89.

¹⁸ D. del Bufalo, F. Licordari and A. Pujia, *Porphyry: Red Imperial Porphyry: Power and Religion* (Turin 2018) 30-31.

of his larger campaign to reframe the Roman religious worldview from a previously polytheistic to a new Christian one.

The idea that purple supposedly only became a central part of Christian visual imagery under Constantine makes the use of purple by the woman in the Catacombs of Priscilla particularly noteworthy. If the colour only became an integral part of Christian visual language in the fourth century, why was it already being used in this pre-Constantinian funerary context from the third century CE? Moreover, the use of purple is not unique to this single woman. Purple garments are extremely common in early Christian funerary paintings. It is such a widespread feature of dress in these paintings that it warrants dedicated investigation. Why precisely is purple used so frequently in early Christian funerary art? Is it merely a display of social status, marking the deceased as a member of the elite, or could there be a religious motivation behind its use?

This article aims to answer these questions by examining whether there were possible religious motivations for early Christians to depict themselves wearing purple in the Roman catacombs between the second and fourth centuries CE. As a comprehensive analysis of all known Christian catacombs falls beyond the scope of this study, only depictions from the catacombs of Priscilla, Domitilla, Callixtus, Via Latina, and Marcellinus and Peter in Rome will be considered. Since the pre-Constantinian graves date from the second to the fourth century CE, this period will form the focus of the analysis.

The research will begin by analysing the visual evidence found within these catacombs, examining how often purple garments are depicted, who is shown wearing them, and what exactly they are wearing. With purple garments, not only is the presence of the purple dye important, but also the specific type of garment and the context in which it is displayed. Then it becomes necessary to consider why this specific garment was worn.

Next, the potential religious motivations for this form of display will be sought in surviving early Christian texts. This will first be done by examining the attitudes of early Christian writers towards the colour purple, including how they interpreted its use and how, if at all, they believed Christians should employ it. These texts will be assessed for whether they offer explanations for the widespread appearance of purple in Christian funerary art or whether they instead discourage its use. Although many of these writers did not reside in Rome, where the catacombs are located, their works reflect broader trends within the Christian world. It will become evident that they describe the same forms of dress visible in the Roman

catacombs, thereby rendering their arguments for and against the practice particularly valuable.

Finally relevant biblical and apocryphal texts will be analysed to determine whether any of these offer a theological or scriptural rationale for the widespread use of purple in Christian catacomb imagery. These texts will be examined to assess whether religious writings central to early Christian communities can help explain the prominence of purple in the catacombs.

The use of purple in early Christian catacombs

Before any potential religious motivations for the use of purple can be assessed, it is first necessary to analyze how purple was used in the Christian catacombs in Rome. To do so, it is important to clarify what is meant by ‘murex purple’, since dye produced from murex sea snails does not result in a single, uniform colour. Rather, it encompasses a wide spectrum of hues, ranging from bright violets and magentas to purples as deep as red clotted blood.¹⁹ This means that depictions of purple within the catacombs are not limited to a single specific shade, but that they encompass a diverse range of hues.

Although garments were dyed with murex purple, using the dye in painting was virtually impossible. The Romans lacked the means to convert murex into an insoluble pigment, and could only apply it as paint by mixing it with honey, an inefficient and unstable method that produced only minute quantities.²⁰ This technique was so impractical that the only credible evidence of murex being used as paint dates back to its discovery during the middle Minoan period (c. 1700-1800 BCE).²¹ Given the exorbitant cost of the dye

¹⁹ A. Marzano, *Harvesting the Sea: The Exploitation of Marine Resources in the Roman Mediterranean* (Oxford 2013) 147.

²⁰ Vitruvius, *De Architectura*, 7.13.3: ‘When the shells have been collected, they are broken up with iron tools. Owing to these beatings a purple ooze like a liquid teardrop is collected by bruising in a mortar. And because it is gathered from the fragments of sea shells it is called *ostrum*. On account of its saltness it soon dries unless it is mixed with honey’ [trans. F. Granger]; It is only with the work of Mohamed Ghassen Nouria that a reliable method of producing murex pigment has been developed.

²¹ M. Aceto, ‘Pigments—the Palette of Organic Colourants in Wall Paintings’, *Archaeological and Anthropological Sciences* 13.159 (2021) 1-23: 12-13.

and the technical limitations of painting with it, artists turned to alternative pigments to represent the colour purple in visual art. To create shades of murex purple the most common combination was a mixture of the plant madder and Egyptian blue or indigo.²² The pigments could be added in various degrees and in several layers to produce different shades of purple.²³

A valid concern that can thus be raised is how we can even know that the purples depicted on these frescoes are meant to represent murex purple at all. It is true that inferior-quality purples could be produced using various plants and minerals, such as the same madder used to paint purple in catacombs. In the Leiden and Stockholm papyri (c. 284-305 CE), for example, numerous recipes are presented for making purple.²⁴ However, as these papyri also reveal, these other purples all strived to achieve one thing: imitate Tyrian purple. The recipes in the papyri all describe how one can recreate specific types of purple, with cheaper and more widely available materials.²⁵

The prestige associated with Tyrian purple was simply so defining within the Roman world that nearly all uses of purple aimed to recreate, or at least evoke, the prestige attached to the colour. Its social importance was too great for it to be seen as merely one kind of purple among many. This also extends to its depiction in frescoes: individuals displaying themselves wearing purple were not trying to portray themselves in a cheap imitation. Rather, they were attempting to evoke the very colour with which immense wealth and status were associated.

²² C. Grifa et al., 'Pompeian Pigments. A Glimpse into Ancient Roman Colouring Materials', *Journal of Archaeological Science* 177 (2025) 1-18: 10.

²³ B. van der Bercken and O.E. Kaper, ed., *Oog in Oog. De Mensen Achter Mummieportetten* (Amsterdam 2023) 78.

²⁴ Earle Radcliffe Caley, trans., *The Leyden and Stockholm Papyri* (2008) 17-89. Known as the Leiden Papyrus X and the Stockholm papyri, this collection of documents was discovered around 1828 by grave robbers near Thebes in central Egypt. The papyri contain numerous alchemical recipes. One part of the collection was acquired by the *Rijksmuseum van Oudheden* in Leiden (Inv. AMS 66), while the other was obtained by the *Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien* in Stockholm (*Papyrus Graecus Holmiensis*).

²⁵ *Ibidem*. The clearest example of this is recipe 148 in the Stockholm Papyri, where a recipe is given for 'Tyrian purple', that is, murex purple produced through two dye baths, which does not use murex as a dyeing agent at all but instead relies on Phrygian stone. Many more examples like this can be found within the document, such as, for instance, Sicilian or Sardinian purple.



Fig. 2: Christ as a Shepard wearing an angusticlavus. second century CE. Catacomb of Priscilla, Cubiculum of the Velata. Rome, Italy. Source: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Good_shepherd_01_small.jpg

So how common is the depiction of purple in the early Roman catacombs? In dress, it appears to be almost the norm. Nearly all male figures are shown wearing an *angusticlavus*, a tunic adorned with two narrow vertical stripes of murex purple.²⁶ In some cases, young men are depicted wearing a cloak or shawl dyed entirely in purple. The angusticlavus was the primary

²⁶ Van der Bercken and Kaper, *Oog in Oog*, 31.

indicator of equestrian rank and given that commissioning a funerary painting was a considerable financial investment, it is unsurprising that most commissioners belonged to the higher social classes of Rome.²⁷ Moreover, the depiction of men wearing the angusticlavus is also widespread in Roman pagan funerary art, indicating a clear continuity of visual conventions across both pagan and Christian contexts.²⁸

What is particularly noteworthy, however, is that this symbol of Roman elite status is not limited to portrayals of the deceased. It is also applied to religious figures. Take, for example, the image of Christ as the Good Shepherd in the Cubiculum of the Velata (see fig 2.), where he is unmistakably dressed in an angusticlavus. This is not an isolated case: in many early Christian catacomb scenes, Christ is regularly depicted in clothing marked with purple stripes. The consistent appearance of this garment in various biblical contexts indicates that the depiction of purple was not restricted to social representation alone, but extended to religious imagery as well.

This widespread pattern of wearing purple was not exclusive to male figures. Women, too – as seen in the depiction of the veiled women –, are frequently shown dressed in garments decorated with purple. However, whereas men are typically depicted in the angusticlavus, female figures appear in a wider variety of styles and shades of murex-dyed clothing. A commonly recurring depiction features a woman in the orant position wearing a veil, the ends of which are marked by two thick stripes of deep purple. Other women are shown dressed in a wide range of garments, most commonly the *stola*, a long sleeveless robe, and *palla*, a type of mantel or cloak, dyed in various tones and decorated in diverse styles. The colours range from bright magentas to deep purples, and the patterns vary from modest to highly expressive.

Notably, while some of these women are portrayed in complex, richly dyed garments indicative of high-quality textiles, they are rarely shown wearing jewellery, such as gold or pearls – an element commonly found in depictions of women in pagan funerary art.²⁹ This absence of jewellery appears to have been a deliberate choice in early Christian iconography, as it disappears entirely during the Constantinian period. From that point on, it

²⁷ U. Rothe, A. Hamelink, and N. Delferrière, 'Roman *Clavus* Decoration on Gallic Dress: A Reevaluation Based on New Discoveries', *American Journal of Archaeology* 127, 4.1 (2023) 545-562: 554.

²⁸ Van der Bercken and Kaper, *Oog in Oog*, 29.

²⁹ Van der Bercken and Kaper, *Oog in Oog*, 31–37.

becomes standard to depict women adorned with abundant jewellery alongside their purple garments.³⁰ This change is particularly significant, as it suggests that for women, the depiction of murex-dyed clothing carried a motivation that went beyond simply showcasing personal wealth. to display themselves wearing the elaborate jewellery associated with their social counterparts.

Early Christian attitudes towards purple

With the depiction of murex purple garments being so common in early Christian funerary art, it would be reasonable to assume that early Christian attitudes towards the colour were generally positive. If, for instance, the use of purple was actively encouraged, possible motivations for its appearance in Christian contexts could be identified. However, the writings of early Christian authors suggest the opposite.

Justin Martyr (c. 100–165 CE) is the first apologist to mention and critique the use of murex purple in a Christian context. In his *Dialogue with Trypho*, Justin criticizes the commandment to wear a fringe of purple dye as a physical reminder of God.³¹ He notes that this was a law given by Moses, intended to keep God's presence constantly in mind, but that it ultimately failed, evidenced by the fact that many still turned to idolatry. It is for this reason that Christians should reject such external reminders and instead focus on internal faith and devotion, according to Justin.

Now, while he does not endorse its use, Justin does provide a potential motivation for the presence of purple in Christian contexts: as a visual or material reminder of God. He does not explicitly say that early Christians

³⁰ Nicolai, Bisconti, and Mazzoleni, *The Christian Catacombs of Rome*, 137.

³¹ Justin Martyr, *Dialogue with Trypho*, 46: 'You perceive that God by Moses laid all such ordinances upon you on account of the hardness of your people's hearts, in order that, by the large number of them, you might keep God continually, and in every action, before your eyes, and never begin to act unjustly or impiously. For He enjoined you to place around you [a fringe] of purple dye, Numbers 15:38 in order that you might not forget God; (...) But we, because we refuse to sacrifice to those to whom we were of old accustomed to sacrifice, undergo extreme penalties, and rejoice in death — believing that God will raise us up by His Christ, and will make us incorruptible, and undisturbed, and immortal; and we know that the ordinances imposed by reason of the hardness of your people's hearts, contribute nothing to the performance of righteousness and of piety.' [trans. Marcus Dods and George Reith]

were using purple in this way, but his specific mention of the dye suggests that he considered it necessary to issue a warning – possibly because it was, in fact, being adopted for this purpose.

Criticism of the use of purple garments became increasingly severe over time. The Church Father Clement of Alexandria (c. 150-215 CE), for example, is particularly outspoken: he associates purple clothing, along with gold and jewellery, with excessive opulence and argues that such displays should be avoided.³² A good Christian, he maintains, should dress only in white, as this signified temperance and simplicity: virtues aligned with God's intentions.³³ Wealth, Clement argues, should be used to help the poor rather than to embellish oneself. He also supports his position with a direct biblical reference: the parable of the Rich Man and Lazarus. In this story, the rich man, who is ultimately condemned to hell, is explicitly described as being 'dressed in purple and fine linen' and as having 'lived in luxury every day'.³⁴ Clement suggests that it was the man's wealth that consumed him and made him 'wicked and haughty'. Displaying oneself in purple should thus be avoided, lest one falls into the same spiritual corruption as the rich man.³⁵

This view of purple as a corrupting force was shared by other pre-Constantinian authors, with the Church Father Tertullian (c. 160-230 CE) taking the argument even further.³⁶ He acknowledges that certain garments, such as tunics dyed with purple, signify a particular social rank, and notes that in earlier times, such clothing was given as a reward to individuals who had earned the king's favour. Back then, there was nothing inherently wrong with wearing these garments. However, in Tertullian's own day, he argues, purple dress had become unacceptable for Christians. This was because purple had acquired a direct association with pagan religion: idols were now adorned in purple, and thus, to wear purple was to participate in a form of idolatry. According to Tertullian, the garment had become religiously defiled, and no faithful Christian could wear it without compromising their spiritual purity.³⁷

³² Clement of Alexandria, *The Paedagogus*, III.2-11.

³³ Ibidem, III.11.

³⁴ Luke 16:19 [trans. *The New Oxford Annotated Bible*, fifth edition, eds. M. Coogan and M. Z. Brettler (2018)].

³⁵ Clement of Alexandria, *The Paedagogus*, III.6.

³⁶ Hippolytus of Rome, *The Extant Works And Fragments*, II.36; Cyprian of Carthage, *Liber de Habitu Virginum*, 12-13.

³⁷ Tertullian, *de Idolatria*, 18.

Tertullian's argument is interesting for two reasons. Firstly, it indirectly attests to the widespread wearing of the angusticlavus by men, as seen in early Christian catacomb art. Secondly, and more importantly, his passage may offer an explanation for why biblical figures are also depicted in these garments. If Roman deities were commonly shown dressed in purple, then portraying biblical figures in similar attire could reflect a reinterpretation of that visual tradition within a Christian framework. This being a common pattern in early Christian catacombs, with many pagan visual elements reinterpreted in a Christian context.³⁸

While these passages reflect a general discouragement of wearing purple garments, it is particularly striking that many of these early Christian male writers direct their strongest criticism toward one specific group: women. Clement of Alexandria, Tertullian, Hippolytus of Rome (c. 170-235 CE), and Cyprian of Carthage (c. 210-258 CE) – who all wrote during the late second and early third centuries CE, – in various cities across the Empire. In their works, they explicitly argue that women, in particular, should abstain from wearing purple.³⁹ Such clothing was associated with immodest women or even prostitutes and was seen as a corrupting influence introduced by the devil. In addition to avoiding purple, women were also urged to refrain from wearing gold, silver, or other types of jewellery, and instead encouraged to dress in a manner that reflected modesty and humility.

This specific condemnation of women wearing purple was grounded in scripture within the apocalyptic Book of Revelation. In this text, the punishment of adultery is symbolically depicted through the image of a woman whose elaborate dress signals moral corruption:

So he carried me away in the spirit into a wilderness, and I saw a woman sitting on a scarlet beast that was full of blasphemous names, and it had seven heads and ten horns. The woman clothed in purple and scarlet, and adorned with gold and jewels and pearls, holding in her hand a golden cup full of abominations and the impurities of her fornication; and on her forehead was written a name, a mystery: 'Babylon the great, mother of whores and of earth's abominations'.⁴⁰

³⁸ Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 32-61.

³⁹ Clement of Alexandria, *The Paedagogus*, III.6; Tertullian, *De Cultu Feminarum*, 8; Hippolytus of Rome, *The Extant Works And Fragments*, II.36; Cyprian of Carthage, *Liber de Habitu Virginum*, 12-13.

⁴⁰ Revelation 17:3-6 [trans. The New Oxford Annotated Bible, fifth edition, eds. M. Coogan and M. Z. Brettler (2018)].

It is the dress of the described woman – known as the ‘Whore of Babylon’ – that, according to the Church Fathers, should be completely avoided by good Christian women. Cyprian of Carthage even states: ‘Having put on silk and purple, they cannot put on Christ.’⁴¹ In other words, to be modest, righteous, and truly Christian, one should not wear purple.

This makes the imagery found in the early Christian catacombs all the more puzzling. Why, if purple was so strongly condemned, is it so widely depicted? For men, one might argue that their display of status through the angusticlavus was considered more important than listening to the arguments of the early Christian writers. But for women, no such socially coded garment existed. While purple could still signal elite status, it is striking that these women are not shown wearing gold, silver, or other forms of jewellery, items displayed commonly among pagan women but conspicuously absent here. It appears, then, that these women were deliberately attempting to present themselves as modestly as possible, omitting jewellery. Purple, however, seemed to have held too much significance not to display.

Could there, then, be a religious explanation for this selective display of purple, particularly among women, who were so explicitly discouraged from wearing it?

The religious motivations for wearing purple

As shown by early Christian writers, Tyrian purple does not have a positive association in the New Testament. As noted, the rich man in the story of Lazarus is dressed in this colour. Similarly, in one of the most significant passages in the Bible, when Jesus is sentenced to be crucified, Pontius Pilate has him clothed in a purple robe and crowned with thorns by a group of Roman soldiers. Here, the royal colour is used deliberately and sarcastically to mock him as the ‘King of the Jews’.⁴² The soldiers intensify the humiliation by spitting on him and striking him while he is forced to wear the purple robe, as a false king.⁴³

However, it is in the Old Testament that the first positive religious associations with purple can be found. Purple garments were repeatedly

⁴¹ Cyprian of Carthage, *Liber de Habitu Virginum*, 13.

⁴² Mark 15:17.

⁴³ Matthew 27:29.

requested by God as decorations and offerings for the Tabernacle, the movable tent and place of worship for God used by the Israelites until the conquest of Canaan. The curtains within the Tabernacle were to be made of linen dyed specifically with *argaman* (אַרְגָּמָן), the Hebrew word for murex purple. New sets of curtains are requested multiple times throughout Exodus, often calling, besides *argaman*, also for *tekhelet* (תְּכֵלֶת), murex blue.⁴⁴ Likewise, God ordered the making of veils dyed with *argaman*, which were to be housed and displayed in the Tabernacle.⁴⁵ In addition to these, several other fabric decorations for the Tabernacle were also to be dyed with murex, making it clear that purple was deemed an important luxury to be donated to God.⁴⁶

The second notable use of purple in the Old Testament is in the holy garments for Aaron, the older brother of Moses and the first high priest of the Israelites. God explicitly commanded Moses to use murex blue, purple, and scarlet for his brother's sacred garments.⁴⁷ The religious meaning of these garments has received considerable scholarly attention. The most notable theory, proposed by theologian Slemming, assumes that the murex blue symbolizes heaven, while the scarlet represents the earth. Purple, according to him, should be seen as the colour combining the divine and the human.⁴⁸ In his view, the use of purple in these garments is an early allusion to Christ, who was both divine and human.⁴⁹ As such, purple symbolizes Christ. However, while the Israelites may have used the colour to allude to the coming of a future prophet, interpreting it as a deliberate reference to the coming of Christ specifically seems like a stretch. Whether early Christians who depicted themselves wearing purple believed in a similar theory is uncertain. However, God's explicit command to use purple in religious contexts does seem to have a direct connection to its use by these Christians. As is suggested by the critique of Justin Martyr, emphasizing that people saw

⁴⁴ *Exodus* 25:19, 26:19, 27:4, 35:23-35, 36:8, 38:3.

⁴⁵ *Ibidem*, 26:31-36, 28:2, 36:35-37.

⁴⁶ *Ibidem*, 28:33, 28:2, 35:6, 38:18-23.

⁴⁷ *Ibidem*, 39:1.

⁴⁸ C.W. Slemming, *The Are the Garments. A Study of the Garments of the High Priest of Israel* (Pennsylvania 1988) 41.

⁴⁹ A.L. Gaskill, 'Clothed in Holy Garments: The Apparel of the Temple Officials of Ancient Israel' in: D.R. Seely, J.R. Chadwick, and M.J. Grey ed., *Ascending the Mountain of the Lord Temple, Praise, and Worship in the Old Testament*, (Brigham Young 2013) 85-104: 93.

its use as a commandment given to Moses.⁵⁰ God's order to use purple may have provided early Christians with a visible reminder of the divine, allowing them to represent God in a way that was still accepted within the expectations of Roman elite culture, where purple was a central marker of status.

A third use of purple in the Old Testament provides a possible explanation as to why particularly women might have been motivated to wear the colour. Within Proverbs, a poem credited to the biblical king Lemuel can be read, called *Wife of Noble Character*. In this poem, several virtues are listed that a good wife should possess, one of which being that 'she is clothed in fine linen and purple'.⁵¹ While this is not a direct command from God, as was the case with the Tabernacle, it nevertheless suggests that wearing purple could be seen as a sign of virtue for women according to King Lemuel. Especially when considered alongside God's explicit instructions for purple garments in Exodus, this association may have offered additional motivation for women to dress themselves in this colour.

Yet again, whereas the Old Testament often presents purple in a positive light, the New Testament largely associates the colour with negative connotations. Purple appears only once in a neutral context, as a commodity sold by Lydia, a Christian woman from Thyatira (Asia Minor)⁵². Elsewhere, it is unmistakably linked to mockery and corruption: the colour draped over Jesus to ridicule him; the lavish clothing of the rich man in the parable; and the symbolic attire of the Whore of Babylon in Revelation. However, while this negative association with purple is evident in the canonical books of the New Testament, a very different depiction can be found in a text excluded from the official Christian canon.

The *Protoevangelium of James*, a text written in the second century CE, recounts the early life of Mary and the birth of Jesus.⁵³ Although it was never incorporated into the Christian canon, it has nonetheless profoundly shaped beliefs later adopted by the Church. Most notable is the idea that Mary remained a virgin throughout her pregnancy.⁵⁴ Despite eventually being condemned by a papal decree in the late fifth or sixth century, the

⁵⁰ Justin Martyr, *Dialogue with Trypho*, 46.

⁵¹ Proverbs 31:22.

⁵² Acts 16:15.

⁵³ C. Horn, 'The Protoevangelium of James and Its Reception in the Caucasus: Status Quaestionis', *Scrinium* 14.1 (2018) 223-238: 223-24.

⁵⁴ T.J. Horner, 'Jewish Aspects of the Protoevangelium of James', *Journal of Early Christian Studies* 12.3 (2004) 313-335: 313.

Protoevangelium had already enjoyed exceptionally wide and enthusiastic reception throughout the Christian world by that time – particularly in the eastern regions of the Roman Empire.⁵⁵

Although later regarded as apocryphal fiction, many early Christians initially saw the Protoevangelium of James as simply part of the New Testament. It is within this highly influential text that another Christian association with purple emerges:

Now there was a council of the priests saying, 'Let us make a veil for the temple of the Lord.' (...) 'Cast lots to see who shall weave the gold, the amiantus, the linen, the silk, the hyacinth-blue, the scarlet, and the pure purple.' The pure purple and scarlet fell by lot to Mary. And she took them and went home.(...)

And she took the pitcher and went out to draw water, and behold, a voice said to her, 'Hail, highly favoured one, the Lord is with you, you are blessed among women.' And Mary looked around to the right and to the left to see where this voice came from. And, trembling, she went to her house and put down the pitcher and took the purple and sat down on her seat and drew out the thread. And behold, an angel of (the) Lord stood before her and said, 'Do not fear, Mary; for you have found grace before the master of all things and shall conceive by his Word.'(...)the power of God shall overshadow you; therefore the holy one who is born of you shall be called the Son of the Most High. And you shall call his name Jesus; for he shall save his people from their sins.' (...)

And she made ready the purple and the scarlet and brought them to the high-priest. And the high-priest blessed her and said, 'Mary, the Lord God has magnified your name, and you shall be blessed among all generations of the earth.'⁵⁶

It is at the precise moment of divine revelation, the Annunciation, that Mary is described as drawing out the purple thread. In doing so, the author of the Protoevangelium deliberately intertwines the colour with the conception of Christ. Within this text, purple is thus elevated: it is no longer merely a luxurious or sacred material requested by God in the Old Testament, it becomes a visual and symbolic marker of divine intervention. Purple is at once a sign of Christ's conception and of Mary's chosenness.

⁵⁵ Horn, 'The Protoevangelium of James', 225.

⁵⁶ *The Protoevangelium of James*, 10-12 [trans. J.K. Elliott].

For early Christian women in particular, this passage, as well as the colour purple in general, may thus have held profound resonance. It was while working with purple that Mary was chosen to become the Mother of Christ. The colour could therefore serve not only as a reminder of Christ, but also as a symbol of divine motherhood and as a means of personal identification with the sacred. In this way, purple may have functioned as a marker of Christian female identity in the early Church, possibly explaining its widespread appearance in depictions of women within early Christian catacombs.⁵⁷

Beyond providing a religious motivation for the wearing of purple, the passage may also offer an insight into one of its most common forms of display. Although dress styles varied, the most frequent depiction of women in purple shows them wearing veils, the very garment Mary was spinning when the angel appeared before her. Moreover, this was not just any veil, but one with two prominent stripes at the ends, closely mirroring the appearance of the *tallit*, the Jewish prayer shawl. It is therefore not unlikely to hypothesize that the use of such veils may have been adopted from Jewish custom, particularly as they share another defining attribute: the presence of murex dye. Since it was mandatory for the *tallit* to be dyed with *tekhelet*, murex blue.⁵⁸

In the early Christian catacombs, however, the depicted stripes are deep purple rather than blue.⁵⁹ This potentially suggests that while Christian women may have adopted the visual form of the *tallit*, they intentionally changed its colour, creating a direct association with Mary. Perhaps imagining that this was what the ‘veil for the temple of the Lord’ might have looked like.

All of these themes converge strikingly in a remarkable cubiculum within the Catacombs of Priscilla (see fig. 3). In the vault of this chapel, a man clad in an *angusticlavus* faces a woman seated on a throne, draped in a purple fabric across her shoulders. These figures are most likely the Archangel Gabriel and Mary.⁶⁰ In this fresco, what is thought to be the earliest

⁵⁷ S. Gilmour, ‘The Protoevangelium of James: Mary, Purity, and Womanhood’, *Los Angeles* 5.1 (2022) 1-6: 1-4.

⁵⁸ Numbers 15:38-40.

⁵⁹ L.L. Bronner, ‘From Veil to Wig: Jewish Women’s Hair Covering’, *Judaism*, 42.4 (1993): 467–70.

⁶⁰ S. Paşca-Tuşa, Gabriel-Ştefan Solomon, and B. Şoptorean, ‘THE ANNUNCIATION IN BYZANTINE ART PATTERNS OF REPRESENTATION’, *European Journal of Science and Theology* 19.3 (2023) 133-144:

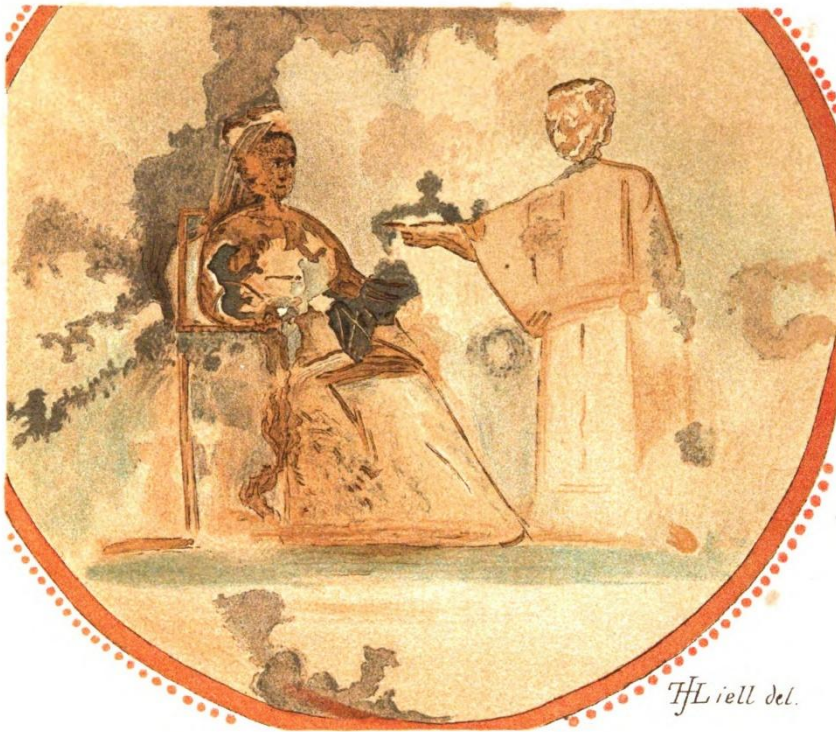


Fig. 3: Reproduction drawing of the oldest depiction of the Annunciation, Mary left, the archangel Gabriel right. Drawing from 1887. Third century CE. Catacombs of Priscilla. Rome, Italy. Source: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catacomb_of_Priscilla_-

known depiction of the Annunciation, it is therefore perhaps neither coincidence nor mere stylistic choice that both figures are rendered wearing purple. Gabriel's angusticlavus thus signals his divine status, while the purple drapery adorning Mary symbolizes her calling by God, perhaps even

134-35. The defining indicators that this is, in fact, the Annunciation being depicted are that Mary, as is common in such representations, is seated in a high-backed chair, and that Gabriel is dressed modestly and, importantly, is barefoot. It is therefore the consensus among historians and theologians that the Annunciation is indeed being shown here.

representing the very veil she was spinning when the angel appeared.⁶¹ This specific depiction within the catacombs is far from the only example of Mary wearing purple. In the Western Catholic tradition Mary is often shown in blue or scarlet, a convention introduced only in the twelfth century to emphasize her purity and motherly love.⁶² However, earlier depictions – as well as images often used in the Orthodox Church today – more commonly show her wearing purple. Some of the clearest examples of this are visible in Sant’Apollinare Nuovo (see fig. 4), located in Ravenna and built during the sixth century, where the Holy Virgin is depicted holding the son of God and is glad in an extravagant purple robe.

Even though purple was discouraged by many early Christian writers – who drew on its negative connotations in certain New Testament passages – the Old Testament and the Protoevangelium of James offered ample motivation for early Christians to depict themselves in purple garments. In these contexts, the colour served as a powerful visual reminder of God, Christ, and Mary.

Conclusion

This article has demonstrated that the depiction of purple within the early Christian catacombs should not be understood solely as an expression of elite luxury. Numerous religious motivations could also have warranted its display, showing that associations between this colour and Christianity were already present well before Constantine. It has become evident that the depiction of individuals wearing purple garments was the norm within early Christian catacomb art. For men, this was typically through the *angusticlavus*, which

⁶¹ T.C. Catherine, ‘Painted Veneration: The Priscilla Catacomb Annunciation and the Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation Iconography’. *STUDIA PATRISTICA* 59.7 (Oxford 2013) 21-39: 32. Even if somewhat difficult to distinguish with the naked eye, both Catherine’s observations and my own indicate that Mary’s garment is indeed depicted in purple. When the saturation of the image is increased, the surviving purple pigment becomes noticeably clearer. For this observation I also consulted Mouhammed Ghassen Noura, who works daily with murex purple and fully agrees with this assessment. As the publishing rights to the original image are not yet available I would highly recommend looking up the fresco on your own accord.

⁶² M. Pastoreau, *Blue: the history of a color* (Oxford 2018) 50-55.

marked their being a part of the Roman elite. Women were depicted in a range of styles, most commonly wearing veils adorned with purple stripes. Strikingly, these women often deliberately omitted jewellery, opting for visual modesty while still wearing what, in antiquity, was the most expensive and prestigious colour.



Fig 4. Enthroned Mary holding baby Jesus glad in an extravagant deep-purple robe. Sixth century CE. Basilica of Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Italy. Source: author.

An examination of ancient texts reveals that dressing in purple by early Christians writers was heavily frowned upon and actively discouraged by them. Their severe critique contrasts sharply with the practice observed in the catacombs: wearing purple was an extremely common practice within the early Christian community. These writers acknowledged that purple was used as a reminder of God, yet they actively discouraged this practice. In their view, purple symbolized excessive opulence and was a 'defiled' colour, tainted by

its widespread use in pagan rituals to adorn deities. However, this very tradition of adorning gods with purple provided one of the earliest religious motivations for depicting Christ and other biblical figures in purple: a direct adoption from the Roman visual tradition, even if opposed by Christian moralists. For women in particular, wearing purple was especially controversial, as it was seen as a defining attribute of the Whore of Babylon.

While the negative attitude of early Christian writers towards purple is clearly reflected in the canonical New Testament, alternative and more positive religious motivations for wearing and displaying the colour emerge from the Old Testament and the Protoevangelium of James. The Old Testament reveals that garments dyed with murex purple were regularly prescribed for the Tabernacle, that murex-dyed fabrics were to be used in the sacred vestments of Aaron, and that the wearing of purple was presented as a virtue for women. The Protoevangelium of James further elevates the colour by depicting Mary spinning purple precisely as the Annunciation occurs, thereby directly intertwining the dye with the conception of Christ.

Thus, the seemingly modest depictions of individuals wearing the most expensive colour in antiquity within the early Christian catacombs are far from contradictory. Rather, they seem to reflect a deliberate and meaningful use of purple as a potent religious symbol. For men the presence of purple could have simultaneously marked their social status and served as a visual reminder of their connection to God. For Christ and other biblical figures, the use of purple was a deliberate continuation of pagan visual traditions, in which deities were depicted wearing the colour. And for women, who intentionally rejected other displays of wealth, such as jewellery in favour of modesty, the religious significance of purple could have been too strong to simply ignore. In portraying themselves in purple, these women possibly aligned themselves with God and Christ, and perhaps most profoundly, could have created a visual and personal connection with the figure who embodied early Christian womanhood: Mary herself.

Geverfd verleden: De geschiedenis van kleur in Hollandse mode (1500-1900)

Judith van Amelsvoort

Kleur geeft betekenis aan ons leven. We ervaren kleuren niet alleen met onze ogen, maar ook met ons hoofd en hart. Eeuwenlang definieerde de kleur van iemands kleding zijn identiteit en maatschappelijke positie. Maar net als het textiel en de snit, was ook de kleur onderhevig aan mode.

Kleuren kunnen maatschappelijke, politieke of religieuze associaties met zich meedragen. Enkele symbolische betekenissen hebben de tand des tijds overleefd; zo wordt zwart nog steeds gezien als een rouwkleur. Een modekleur is daarentegen een product van zijn tijd. Iemand met kennis van kostuumgeschiedenis kan niet alleen aan de hand van een silhouet een japon dateren, maar ook op basis van de weeftechniek, het motief én de kleur van de stof. Zo hadden steden als Haarlem en Leiden in de zestiende eeuw een bloeiende textielindustrie. Het beroemde Leids laken (een dicht geweven wollen stof) werd bijvoorbeeld geverfd in allerlei kleuren.

In dit artikel gaan we op zoek naar de betekenis en ontwikkeling van kleur in textiel. Hoe veranderde het modebeeld in Holland van de vroege middeleeuwen tot aan de negentiende eeuw? Welke invloed hadden nieuwe verfstoffen en pigmenten op de textielindustrie en maatschappij? En vooral: welke symbolische en culturele betekenissen droegen de gekleurde kledingstukken met zich mee? Door de eeuwen heen hadden kleren alle mogelijke vormen en kleuren: een product van industriële, maatschappelijke en technische ontwikkelingen. Door de geschiedenis van de individuele modekleuren te ontrafelen, maken we een reis door het verleden.

Door de wol geverfd zijn

Archeologische vondsten tonen aan dat er in ons land al tijdens de ijzertijd (circa 750 v.Chr.-0) gekleurde wollen stoffen werden gedragen. De gebruikte verfstoffen waren afkomstig uit de natuur: pigmenten werden gewonnen uit mineralen, planten en dieren. De meest voorkomende tinten zullen daarom bruin, geel, groen, oranje en rood zijn geweest.¹

¹ J. van Amelsvoort, 'Kleuren in de middeleeuwen'. <https://onh.nl/verhaal/kleuren-in-de-middeleeuwen>, geraadpleegd 7 november 2025.

Voordat wol geveerd kon worden, ging er een heel proces aan vooraf. Nadat een schaap was geschoren, werd de wol gesorteerd, gewassen en gedroogd. Om wol te kunnen spinnen, zijn er lange vezels nodig die als het ware in elkaar ‘grijpen’. De ruwe wol werd daarom eerst geeraard en gekamd. Daarna kon er een ‘lont’ worden gevormd. Dit was een losse ‘draad’ waarvan de vezels nog niet in elkaar waren gedraaid.²

Hierna kon de wol worden gesponnen. Tot in de late middeleeuwen (1270 tot 1500 n. Chr.) werd dit met een spintol gedaan. Een spintol bestond uit een gewichtje van gebakken klei, hout of bot met een houten stokje erdoorheen. Hiermee werd de schapenwol in elkaar gedraaid tot een draad. Archeologen vinden regelmatig dit soort ‘spinsteentjes’ terug, waaronder in de Leidse Stevenshofjespolder. Rond 1500 werd in Leiden het spinnenwiel in gebruik genomen, waarmee het spinnen tot vier keer sneller ging dan met een spintol. Zo waren er minder spinsters nodig om dezelfde hoeveelheid wol te produceren.³

Nadat er meterslange draden waren gesponnen, konden ze worden geveerd of tot stof worden geweven. Om een lap te weven, werden de draden met gewichten vastgezet op een weefgetouw. Ook deze weefgewichten van gebakken klei kunnen in de bodem teruggevonden worden.⁴

Het mooiste resultaat werd verkregen door de losse draden te verven. Deze methode was alleen erg kostbaar, omdat daar meer verf voor nodig was dan voor het verven van reeds geweven textiel. Verven gebeurde door het textiel onder te dompelen in een bad met kleurstof, waarbij de temperatuur van het water een belangrijke invloed had op het eindresultaat. De stof moest met stokken in beweging worden gehouden. Uit historische recepten blijkt dat het verfproces zeer ingewikkeld was en soms meerdere dagen in beslag nam.⁵

Naast wol droegen mensen ook kledingstukken gemaakt van linnen, dat gemaakt wordt van de vlasplant. Het verkrijgen van de vezels is een bewerkelijk proces, maar de plant levert daarbij ook lijnzaad waaruit weer

² Van Amelsvoort, ‘Kleuren in de middeleeuwen’. <https://onh.nl/verhaal/kleuren-in-de-middeleeuwen>, geraadpleegd 7 november 2025.

³ E. Grootveld en D. Olthof, *Ga je mee naar toen? Tjidsreis door Leiden* (Leiden 2010) 29, 74.

⁴ *Ibidem*, 30.

⁵ Van Amelsvoort, ‘Kleuren in de middeleeuwen’. <https://onh.nl/verhaal/kleuren-in-de-middeleeuwen>, geraadpleegd 7 november 2025.

lijnzaadolie gewonnen kan worden. In tegenstelling tot wol is linnen lastig om te verven, en zal voornamelijk ongekleurd gedragen zijn.⁶

Natuurlijk bruin

Onze voorouders gebruikten voor kleding ook andere natuurlijke materialen in bruintinten, zoals leer en bont. Bruine verfstoffen, gemaakt van aarde en mineralen, behoren tot enkele van de oudste door de mens gebruikte kleurstoffen. Lange tijd was bruin de kleur van het gewone volk, die eenvoudige (ongeverfde) kleding droeg. Pigmenten voor andere kleurstoffen uit planten, dieren en mineralen waren kostbaar, en dikwijls alleen bereikbaar voor hooggeplaatste personen.⁷

In de middeleeuwen golden er kledingvoorschriften voor de verschillende maatschappelijke klassen. Zo zou roestbruin (*russel*) vooral bestemd zijn voor mensen met een eenvoudig of dienstbaar beroep, zoals landarbeiders en bediendes. In de vroegmoderne tijd was brazielhout een belangrijke bron voor bruine kleurstof, dat met grote zeilschepen van Brazilië naar Europa werd gehaald. In het Rasphuis in Amsterdam moesten gevangenen het hout van de brazielboom (*Caesalpinia echinata*) uit Brazilië met een raspzaag tot poeder verwerken. Hiermee werd het pigment 'braziel' gemaakt, dat werd gebruikt om textiel bruin te verven.⁸

Het Rasphuis werd op 19 juni 1589 opgericht door het stadsbestuur van Amsterdam en was gevestigd in het voormalige Clarissenklooster aan de Heiligeweg. Tot dan toe lag de nadruk bij straf vooral op vergelding, maar in dit nieuwe verbeterhuis probeerde men gevangenen orde en discipline bij te brengen. Op het toegangspoortje stond dan ook: 'Wilde beesten moet men temmen'. In het Rasphuis werden uitsluitend jonge mannelijke misdadigers opgesloten; vrouwelijke delinquenten werden naar het Spinhuis gestuurd.⁹

Deze strafinrichtingen waren populaire bezienswaardigheden voor bezoekers van de stad. Rond kermistijd, wanneer de toegang gratis was, kwamen ook de Amsterdammers zelf kijken. Een onbekende Engelse dame

⁶ Van Amelsvoort, 'Kleuren in de middeleeuwen'. <https://onh.nl/verhaal/kleuren-in-de-middeleeuwen>, geraadpleegd 7 november 2025.

⁷ M. Hohé, 'Mode in kleur - De snelste modetentoonstelling ooit gemaakt in het Kunstmuseum Den Haag', in: *Kostuum 2021* (Amersfoort 2021) 56.

⁸ B.M. du Mortier, *Mode & Kostuum* (Amsterdam 2016) 158-159.

⁹ Stadsarchief Amsterdam, 'Rasphuis'.

<https://www.amsterdam.nl/stadsarchief/stukken/orde/rasphuis/>, geraadpleegd 7 november 2025.

beschreef het Rasphuis in 1765 als een hel op aarde: 'Al die mannen waren half naakt en helemaal zwart van het stof van het zagen van dat speciale hout; omdat zij tijdens deze harde arbeid hard gaan zweten, loopt het zaagsel als een zwarte saus over gezicht en ledematen. Men kan dit alles niet zonder huivering bekijken.' (zie: afb. 1).¹⁰

Het rasphuis had lange tijd het alleenrecht op de verwerking van het verfhout. Vanaf 1601 begon echter een verfmolen in Zandijk eveneens dit hout te bewerken. Uiteindelijk werd er met de molenaar afgesproken dat hij uitsluitend de restanten zou malen die onbruikbaar waren voor de gevangenen.

In Leiden werd brazielhout en ander verfhout alleen gebruikt voor het bijkleuren. Pas in de negentiende eeuw werd bruin een modekleur, mede omdat er nieuwe bijzondere tinten gemaakt konden worden.¹¹



Afb. 1: Gezicht op de binnenplaats van het Rasphuis te Amsterdam. Vervaardiger: anoniem, 1665. Collectie Rijksmuseum, objectnummer RP-P-1921-827, publiek domein.

¹⁰ G. Mak, *Een kleine geschiedenis van Amsterdam*, (Amsterdam 2003) 180-181.

¹¹ B.M. du Mortier en N. Bloemberg, *Accessorize! 250 objects of fashion & desire* (Rijksmuseum, Amsterdam 2009) 117.

Leids laken

De eerste huizen van Leiden werden in de negende en tiende eeuw gebouwd op een rivierdijk, waar nu de Breestraat ligt. Tijdens opgravingen in de binnenstad hebben archeologen hier sporen gevonden van verschillende middeleeuwse ambachtlieden, waaronder schoenmakers, botbewerkers en kleermakers.¹² Leiden stond in deze tijd vooral bekend om de stevige wollen stof (laken) die hier werd geproduceerd. In een speciaal gebouw werden de kostbare lakense stoffen gekeurd en verkocht. Dit zogeheten ‘wandhuis’ was lange tijd onderdeel van het stadhuis aan de Breestraat. In 1640 verhuisde dit naar de Lakenhal aan de Oude Singel (zie: afb. 2).

Voor het vervaardigen van Leids laken ging een drapenier wol inkopen in Engeland. Deze wol was veel fijner dan die van Nederlandse schapen en leverde dus stof van hogere kwaliteit op. Voordat de geïmporteerde wol geverfd kon worden, werd deze eerst gewassen in de grachten. Zodra het materiaal schoon en droog was gingen de ververs aan de slag. In verschillende verfbaden werd de witte wol geverfd in tinten geel, rood, blauw, paars, groen, bruin, grijs of zwart.¹³



Afb. 2: Het vollen en verven, 1594-1596, Vervaardiger: Isaack Claesz. van Swanenburg. Collectie Museum De Lakenhal, objectnummer: S 422, publiek domein.

¹² Grootveld, *Tijdreis door Leiden*, 57-59.

¹³ *Ibidem*, 57-60, 74-76.

Waarmerk van lood

In de middeleeuwen werden er al lakenloodjes gebruikt om de herkomst en de kwaliteit van een stof aan te geven. Pas vanaf de zestiende eeuw was het gebruikelijk om na elke bewerking de stof te keuren. Dit waren de zogenaamde ‘tussenloodjes’: elk loodje gaf aan of dat aan alle voorschriften was voldaan. Zo was er een speciaal loodje dat de kleurdiepte van de stof vermeldde.¹⁴

Als de stof bij de laatste keuring werd goedgekeurd, kreeg deze een loodje van de stad met het stadswapen erop. Letters op het eindlood gaven de kwaliteit aan: **D, DD, DDD** voor te dunne stof, **O, OO, OOO** bij oneffenheden. Andere loodjes vermeldden vaak de lengte, soms ook de breedte en draadichtheid. Laken met een slechte kwaliteit kreeg geen loodje met het stadswapen erop.¹⁵ Er zijn meerdere van dit soort loodjes door archeologen teruggevonden. Zo vonden ze in Oud-Loosdrecht een loodje met daarop twee gekruiste sleutels: het stadswapen van Leiden.¹⁶

Hemels blauw

In Leiden werden grote hoeveelheden textiel blauw geverfd. Het blauwverven was één van de belangrijkste onderdelen van de industrie. De kleur vormde namelijk de basis voor het creëren van mengkleuren. Zo moest lakense stof eerst blauw worden geverfd om het bruin, zwart of groen te kunnen kleuren. Ook saai (kamgaren wollen stof) werd vooraf geblauwd om paars of karmijn (dieprood) te krijgen. Omdat de kwaliteit van de blauwverving bepalend was voor mengkleuren, werd de diepte van het blauw op een apart loodje vermeld.¹⁷

Tot aan de zestiende eeuw gebruikte men voor blauwe textielverf de kleurstoffen van de plant wede (*Isatis tinctoria*). De tweejarige plant werd vóór de bloei geoogst, in stukjes gesneden en aan een fermentatieproces onderworpen. Hieruit kwam een kleiachtige pasta (pastel), waar balletjes van werden gedraaid. Samen met zemelen en water werden ze vervolgens in een kuip gedaan. Enkele dagen later was er een geelgroene vloeistof ontstaan waar men het weefsel in onder dompelde, waarna de lap te drogen werd gehangen.

¹⁴ E. de Baan, *Goed garen – Termen en begrippen van de textielnijverheid uit beden en verleden* (Rijswijk 2000) 52.

¹⁵ De Baan, *Goed garen*, 54.

¹⁶ Grootveld, *Tijdreis door Leiden*, 76.

¹⁷ De Baan, *Goed garen*, 52-54.

Door de inwerking van zuurstof veranderde de geelgroene kleur naar blauw. Middels herhaling van dit proces werd de kleur donkerder (zie: afb. 3).

Het uit India geïmporteerde indigo (*Indigofera tinctoria*) werd in de zeventiende eeuw de meest populaire blauwe verfstof. Deze kleur was namelijk veel sterker en duurzamer dan die van wede. Indigo groeide in de negentiende eeuw door de opkomst van de spijkerbroek uit tot een van de bekendste natuurlijke verfstoffen. Het denim voor de stevige werkmanskleding werd namelijk geverfd met deze kleurstof.¹⁸

De kleur blauw werd in de late middeleeuwen in verband gebracht met Maria. Op schilderijen werd voor haar kleding meestal ultramarijn gebruikt: een diepblauwe kleurstof bestaande uit kostbare pigmenten van gemalen lapis lazuli. Ook stond de kleur symbool voor vrede en de hemel en werd het gezien als een zachte en liefelijke kleur die goed bij meisjes paste.¹⁹

In de zeventiende eeuw golden roze en rood juist als uitgesproken jongenskleuren. Het waren krachtige kleuren die geassocieerd werden met mannelijkheid. Een eeuw later werd roze door beide genders gedragen. De modieuze kleur werd in verband gebracht met elegantie en de aristocratie. Pas vanaf de jaren 1930 werd het gebruikelijk om jongens in blauw en meisjes in roze te kleden. De geschiedenis wijst dus uit dat ons contemporaine beeld van kinderkleding, blauw versus roze, redelijk recent is.²⁰

Kleuren van Leiden

Onder andere door de opkomst van de textielnijverheid ontstond er in Leiden vanaf de zestiende eeuw een sterke bevolkingsgroei met aanzienlijke uitbreiding van de stad als gevolg. Een concreet voorbeeld van deze stadsontwikkeling is te zien bij het voormalige Heilige Geest Weeshuis. Rond 1450 werd het weeshuis gevestigd in een pand aan de Breestraat, op de plek van het huidige nummer 18. Naarmate het aantal weeskinderen toenam, werden in de loop der tijd ook de aangrenzende panden aan het complex toegevoegd. In 1583 woonden er 49 kinderen in het weeshuis, waarmee de maximale capaciteit was bereikt. Er werd besloten om het weeshuis te verhuizen naar de Hooglandse Kerkgracht 17. Na een verbouwing werd het

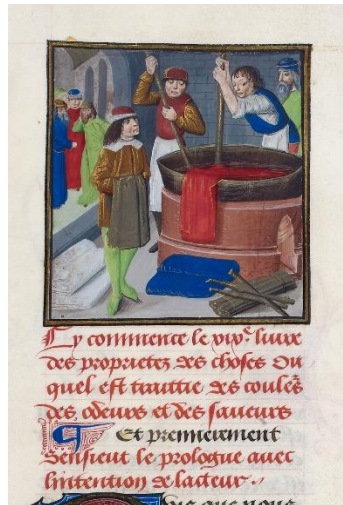
¹⁸ De Baan, *Goed Garen*, 87.

¹⁹ Hohé, 'Mode in kleur', 58.

²⁰ Van Amelsvoort, 'Roze of blauwe muisjes'. <https://onh.nl/verhaal/roze-of-blauwe-muisjes>, geraadpleegd 7 november 2025.

voormalige Onze Lieve Vrouwe Gasthuis, daterend uit 1403, in gebruik genomen.²¹

Weeskinderen van het Heilige Geest Weeshuis droegen rode uniformen met één witte mouw – de kleuren van de stad Leiden – waardoor ze op straat makkelijk te herkennen waren. De kleding moest hen er dagelijks aan herinneren om dankbaar te zijn voor de liefdadige steun. Alle weeskinderen leerden lezen en schrijven. Op hun achtste of negende levensjaar moesten ze een vak gaan leren bij een ambachtsman. Aangezien Leiden zich in de zestiende eeuw ontplooid tot een beroemde textielstad, gingen veel wezen in de leer bij wevers (zie: afb. 4).²²



Afb. 3: Middeleeuwse blauwververs aan het werk. Bartholomeus Anglicus, *Le Livre des proprietes des choses*, vervaardigd in Brugge in 1482. Miniatuur uit de collectie: [British Library, Royal Ms. 15 E II, fol. 269](#). Informatie via: [Gent Muntenroute](#).

In 1624 werd het huis aan de Hooglandse Kerkgracht afgebroken; drie jaar later werd hier een groot pand gebouwd met twee verdiepingen en een hoge kap. Deze uitbreiding van het weeshuis was van korte duur. Al in 1654

²¹ Utopa Weeshuis, *De geschiedenis van het weeshuis*. <https://www.utopa-weeshuis.nl/over-het-weeshuis/de-geschiedenis-van-het-weeshuis>, geraadpleegd 27 januari 2026.

²² Grootveld, *Tijdreis door Leiden*, 87-90.

kreeg het gebouw een nieuwe bestemming als Greinhal. Grein was in die tijd een van de kostbaarste stoffen en werd vervaardigd uit kamelen- of geitenhaar. De weeskinderen werden hier ingezet als goedkope arbeidskrachten voor de textielproductie.²³



Afb. 4: Tekening van de eetzaal van het Heilige Geest Weeshuis (Hooglandse Kerkgracht nr. 17) in 1593. Met links de tafel voor de meisjes en rechts die van de jongens. Door de groei van het weeshuis, werden in 1622 voor de jongens en meisjes aparte eetzaalen ingericht. Vervaardiger: Simon Aerntsz Bruningen, 1593. Collectie Erfgoed Leiden en Omstreken, Objectnummer PV PV583_002, publiek domein.

Vurig rood

Met de wortels van de meekrap (*Rubia tinctorum*) kon wol rood worden gekleurd. Dit was geen felrood, maar eerder roodbruin. De kleur was voor een plantaardige kleurstof relatief goed tegen licht bestand. Meekrap is dan ook een van de oudste en meest gebruikte kleurstoffen, die al door de Egyptenaren werd gebruikt. In de veertiende eeuw kwam de beste meekrap uit Zeeland, waar het op grote schaal werd verbouwd.²⁴

²³ Volgens schattingen bereikte het weeshuis in 1788 zijn hoogtepunt, met mogelijk 579 kinderen; andere bronnen spreken zelfs van meer dan 1.250. Bij de sluiting in 1961 woonden er nog slechts 25 kinderen. Utopa Weeshuis, *De geschiedenis van het weeshuis*. <https://www.utopa-weeshuis.nl/over-het-weeshuis/de-geschiedenis-van-het-weeshuis>, geraadpleegd 27 januari 2026.

²⁴ Mortier, *Accessorize!*, 9.

Als de planten drie jaar oud waren, werden de wortels geogst. Voordat ze gebruikt konden worden, moest er eerst een proces van drogen, malen, persen en zeven plaatsvinden. Voor het roodverven moest de meekrap eerst een nacht in water worden geweekt. De volgende dag werd de wol erbij gevoegd en moest het verfbad een uur lang worden verwarmd. Tijdens het verwarmen moest er continu worden geroerd, zodat de kleur goed en egaal hechtte aan de wol. Hoe hoger de temperatuur, hoe donkerder het rood werd. Voor een oranje tint hoefde men minder meekrap te gebruiken. De wol moest afkoelen in het verfbad waarna het werd uitgespoeld met schoon water. Het verfbad kon voor een tweede keer worden gebruikt met nieuwe wol. Door wol te verven in een tweede verfbad kon je roze tinten krijgen (zie: afb. 5).²⁵

In de negentiende eeuw stond de Leidsche Katoenmaatschappij bekend om zijn ‘Turks rood’, oorspronkelijk gemaakt van meekrap. De helderrode kleur was beroemd om zijn echtheid – de mate waarin ze bestand is tegen diverse invloeden van buitenaf, zoals wassen, zonlicht en het gebruik van zeep en zuren. Het maken van Turks rood was echter een zeer complex en tijdrovend proces. Het procedé werd door de eeuwen heen ontwikkeld in het Midden-Oosten. Vanaf de achttiende eeuw bereiken steeds meer met Turks rood geleverde producten de markten in West-Europa. Ze werden met name geïmporteerd uit het huidige Turkije en Griekenland, wat de naam Turks rood of Adrianopelrood verklaart. Uiteindelijk slaagden Franse ondernemers er, met hulp van Griekse ververs, in om deze techniek naar Rouen over te brengen. Vanuit daar verspreidde het Turks rood zich over heel Europa, waaronder Leiden.²⁶

De Leidse Katoenmaatschappij werd in 1756 opgericht in het Belgische Lier, nabij Antwerpen, onder de naam De Heyder & Co. In 1836 verhuisde het bedrijf naar Leiden, waar het zich vestigde op een terrein tussen de Herengracht en de Zijlsingel. Tien jaar later nam de familie Driessen het bedrijf over. Op dat moment had de fabriek een slechte naam omdat er veel gebruik werd gemaakt van kinderarbeid; zelfs kinderen van zes jaar werkten als assistent van de drukkers. De nieuwe eigenaars besloten de fabriek te moderniseren, waardoor het bedrijf opbloede. Toch bleef het loon van de werknemers minimaal, wat in 1882 leidde tot vijf afzonderlijke stakingen.²⁷

²⁵ Van Amelsvoort, ‘Kleuren in de middeleeuwen’. <https://onh.nl/verhaal/kleuren-in-de-middeleeuwen>, geraadpleegd 7 november 2025.

²⁶ G.P.J. Verbong, *De ontwikkeling van het turksroodverven in Nederland* (1987) 183.

²⁷ Historische begraafplaats Groenesteeg te Leiden, ‘Carl Theodorus Driessen (1858-1936) keldergraf 176, vak B - Directeur van de Leidse Katoenmaatschappij.’ https://www.begraafplaatsgroenesteeg.nl/N_B_personen/Artikel%20Driessen.pdf, geraadpleegd 28 januari 2026.

Andere populaire rode kleurstoffen waren cochenille (*Coccus cacti*) en kermes (*Coccus illicus*), beide verkregen uit de gedroogde lichamen van vrouwelijke schildluizen. In 1518 werd cochenille voor het eerst geïmporteerd uit Mexico door de Spaanse veroveraar Hernán Cortés (1485-1547). Met de verfstof konden twee felle roodtinten worden gemaakt: karmozijn en scharlaken. Het verven van textiel in deze kleuren was erg kostbaar. De kleur rood was van oudsher al verbonden met vuur, bloed en macht. Alleen rijke en machtige lieden konden kleding in deze kleuren bekostigen.

In de middeleeuwen werd deze kleur ook wel geassocieerd met liefde en erotiek. In wetten en kledingvoorschriften kregen prostituees deze kleur vaak toegewezen als herkenningsteken. Maar mede omdat de rode kleurstoffen in de zestiende eeuw zo kostbaar waren, veranderde dit naar de kleur geel.²⁸



Afb. 5: Verver, Het Menselyk Bedryf. prentmaker: Jan Luyken, Amsterdam, 1694. Collectie Rijksmuseum, objectnummer RP-P-OB-44.474, publiek domein.

Goedkoop geel

Met verschillende planten uit de natuur kun je wol geel verven. Zo leveren brandnetel, fluitenkruid, berkenblaadjes, zevenblad, vrouwenmantel en boerenwormkruid een geelgroenige kleuren op. Een goudgele kleur kon worden verkregen door de wol samen met water en uenschillen een uur lang

²⁸ Hohé, 'Mode in kleur', 59-62.

tot aan het kookpunt te verhitten. In het verleden werd vooral de plant wouw (*Reseda luteola*) gebruikt voor het verkrijgen van een gele kleurstof. Dit geel is lichtecht en duurzaam.²⁹

Omdat de kleur geel makkelijk te verkrijgen was, werd dit in de middeleeuwen doorgaans niet gezien als een hele ‘rijke’ kleur. Dit in tegenstelling tot de kleuren blauw en rood, waar men betrekkelijk veel wede en meekrap van moest hebben om de gewenste kleur te bereiken. Als ‘goedkope’ kleur werd geel in verband gebracht met prostituees, maar ook met joden, zotten en hofnarren. Pas in de achttiende eeuw verloor geel zijn negatieve imago door Chinese stoffen die in het Westen in de mode raakten. (zie: afb. 6).³⁰



Afb. 6: Robe à la française, ca. 1760. The Met Museum, The Costume institute, objectnummer: 1996.374a–c, publiek domein.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/79220>

Verbod op oranje

We kunnen het ons als Nederlanders amper voorstellen, maar oranje werd lange tijd niet als een zelfstandige kleur gezien. Middeleeuwers zagen oranje

²⁹ De Baan, *Goed garen*, 84-87.

³⁰ Hohé, ‘Mode in kleur’, 61-62.

enkel als een mengsel van rood en het verderfelijke geel. In Noord-Europa werd de kleur dan ook aangeduid als ‘giolureade’ (geelrood). De kleur kwam pas onder de aandacht toen Isaac Newton (1643-1727) in 1666 het kleurenspectrum beschreef.³¹

Al vanaf het Oude Egypte werden saffloerbloemen gebruikt om de kleur oranje te krijgen. Tot in de achttiende eeuw was deze verfstof populair bij zijdeververs. De bloemen moesten eerst grondig gewassen worden om alle verontreinigingen te verwijderen; dit proces kon weken duren om een dieprode kleurstof te krijgen. Als het wassen niet zorgvuldig gebeurde, kreeg het geverfde weefsel een oranjeachtige kleur. In de tweede helft van de achttiende eeuw werd er een nieuwe methode uit het Amazonegebied geïntroduceerd om zijde oranje te verven. Hiervoor werden anattozaden gebruikt, waarbij in Nederland soms ook een extract van brazielhout of Javaanse kurkuma (geelwortel) aan het verfbad werd toegevoegd om de kleur intenser te maken.³²

Tijdens de Patriottentijd (1781-1787) was het riskant om oranje kleren of accessoires te dragen. De orangisten, aanhangers van Willem V van Oranje-Nassau, droegen massaal een oranje lint of kokarde (rozet) om hun steun te betuigen. De gemoederen tussen de patriotten en de orangisten liepen hoog op. Tijdens het Oranjeoproer in Leiden op 11 juni 1784 waren oranje linten en doeken al vroeg in de ochtend uitverkocht. De bevolking maakte zich klaar voor een opstand. Studenten en andere mensen op straat werden gedwongen om oranje te dragen, oranjabitter te drinken en “Oranje boven” te roepen. Door deze uitbarsting van volkswuede besloot de Staten-Generaal een paar dagen later - op 16 juni 1784 - het dragen van de kleur oranje te verbieden.³³ Een paar jaar later maakte Willem V het dragen van de politieke kleur juist verplicht. Uiteindelijk werd er een middenweg gevonden: aanhangers hoefden de kleur niet meer per se te dragen, maar wie dat wel deed mocht niet aangevallen worden.³⁴

Na de Franse Revolutie (1789–1799) was het niet meer gebruikelijk om je sociale status te laten zien met rijk versierde kleding. Daarvoor droeg de

³¹ Ibidem, 62-63.

³² Mortier, *Mode & Kostuum*, 156-157.

³³ R. Honings, ‘Oranje boven! het Vrycorps onder!’, De letterkundige verwerking van het oproer van ‘1784’ in Leiden, 114-115. <https://www.rickhonings.nl/wp-content/uploads/2020/11/Oranje-boven-het-vrycorps-onder-2009.pdf>, geraadpleegd 26 maart 2026.

³⁴ T. Westland, ‘Oranje boven! Een geliefde en omstreden kleur’. <https://modemuze.nl/blog/oranje-boven-een-geliefde-en-omstreden-kleur>, geraadpleegd 12 januari 2026.

adel nog kleurrijke zijden kostuums. Dames aan het hof droegen een *robe à la française*, een luxueuze zijden japon die in Nederland ook wel *sak* werd genoemd.³⁵ Heren waren gekleed in een *habit à la française*, een driedelig pak met weelderig borduurwerk. Onder invloed van de Engelse mode gaf men voortaan de voorkeur aan eenvoud en sobere kleuren. Kleurrijke borduursels werden beperkt tot de randen van de jas en de kraag. Alleen de vesten bleven uitbundig versierd, maar enkel aan de voorzijde, omdat de achterkant niet zichtbaar was.

Onschuldig wit

De kleur wit symboliseert onschuld en reinheid. Dit is een van de redenen dat christelijke doopkleding en veel bruidsjurken wit zijn. Sinds de zeventiende eeuw werd aan veel Europese hoven de kleur zilver gedragen als een variant op wit. Welgestelde bruiden droegen op hun huwelijksdag een luxe japon van zilverstof: een weefsel van zilverdraad en zijde.³⁶

Onder het bewind van Lodewijk Napoleon, die van 1806 tot 1810 koning van Holland was, kreeg de Franse Empirestijl een grote invloed op de Hollandse mode. De Empire mode aan het begin van de negentiende eeuw verlangde veel witte japonnen van dunne materialen in lichte tinten, waarbij mousseline de voorkeur had. Het oude Griekenland diende dankzij de toen recente opgravingen als grote inspiratiebron voor zowel de politiek als voor vrouwenkleding. Geïnspireerd op de wit marmeren Griekse en Romeinse beelden ontstond de mode voor deze japonnen ‘*a l’antique*’.³⁷

Koninklijk paars

Eeuwenlang was paars een koninklijke kleur geweest, die in de klassieke oudheid even kostbaar was als zilver of goud. Romeinse keizers en machthebbers droegen Tyrisch purper in combinatie met goud. De dierlijke verfstof werd gemaakt van zeelakken. De kleurstof werd gewonnen uit de klieren en dit extract werd vervolgens gefermenteerd. Om het diepe paars te

³⁵ Van Amelsvoort, ‘Japonnen in de achttiende eeuw’. <https://modemuze.nl/blog/japonnen-de-achttiende-eeuw>, geraadpleegd op 26 maart 2026.

³⁶ Hohé, ‘Mode in kleur’, 63.

³⁷ J. van Amelsvoort, ‘Herfst-en wintermodes rond 1799-1815’, in: Bulletin van de Nederlandse Vereniging voor Kostuum, Kant, Mode en Streekdracht (2011) 8.

krijgen werd de stof verwarmd. Het mocht niet koken, want dit zou de verf onbruikbaar maken. Urine werd alleen toegevoegd als men een grotere hoeveelheid textiel wilde kleuren, dit had echter een mindere kwaliteit purper tot resultaat. Tyrisch purper rook niet naar urine, maar had een zilte geur van de zee.³⁸

De Engelsman William Henry Perking (1838-1907) ontdekte in 1856 per toeval hoe hij kunstmatig een paarse tint kon maken: mauveïne (paars aniline of Perkins mauve). De felle kleuren rood en paars waren niet alleen populair voor de luxe bovenkleding, maar ook uitermate geliefd voor crinolines (hoepelrokken). Andere aniline kleuren volgden snel en veel fabrikanten stapten over van natuurlijke op kunstmatige kleurstoffen.³⁹ Er werd volop geëxperimenteerd met nieuwe kleursamenstellingen, zonder rekening te houden met de mogelijke gezondheidsrisico's. Zo toonde een analyse van een Duitse chemicus in de jaren 1870 aan dat textiel dat met magenta was geverfd ook arsenicum bevatte. Dit was bijzonder gevaarlijk, omdat het arsenicum bij blootstelling aan water of transpiratie uit het textiel kon lekken.

De mode in de late jaren 1850 en jaren 1860 werd gekenmerkt door de levendige en soms vloekende kleurencombinaties. De nieuwe synthetische aniline-verfstoffen zorgden voor felle tinten met een diepe kleurintensiteit. Toch werden ze niet door iedereen gewaardeerd en ook in modetijdschriften werd er gewaarschuwd voor overmatig kleurgebruik. Veel dames lieten zich echter verleiden door de mode in de schitterende aniline-kleuren. Zelfs koningin Victoria van Engeland en Keizerin Eugénie van Frankrijk waren bekende liefhebbers van de kleur mauve. De modekleur werd door steeds meer mensen gedragen, waardoor dit paars de mode 'democratiseerde'. Na enkele jaren was de nieuwigheid er echter vanaf en werd de kleur geassocieerd met de oudere generatie.⁴⁰

Gifgroen

De kleur groen kan alleen worden gemaakt door een blauwe en gele verfstof te mengen. Verschillende tinten ontstaan door de verhoudingen van de twee

³⁸ A. Marzano, *Harvesting the Sea: The Exploitation of Marine Resources in the Roman Mediterranean* (Oxford 2013) 145-151.

³⁹ J. van Amelsvoort en D.J. List, *Ondersteboven. Historische onderkleding* (Leerdam 2017) 21.

⁴⁰ M. Hohé en I. Montijn, *Romantische mode – Mr. Darcy meets Eline Vere*, (Zwolle 2014) 88-90.

kleuren aan te passen. In de Nederlanden verfdde men wol groen door eerst blauwe wede te gebruiken en daarna gele wouw. In de zeventiende en achttiende eeuw was het een geliefde kleur voor accessoires zoals paraplu's, parasols, zijden schoentjes en waaiers.⁴¹

In 1778 ontdekte de Zweedse apotheker en scheikundige Carl Wilhelm Scheele (1742-1786) een nieuw groen pigment. Hiervoor gebruikte hij arsenicum, ook wel bekend als arseen. Arseen werd in de negentiende eeuw beschouwd als een irriterende stof. Wanneer het met het lichaam in aanraking kwam, werkte het als een *escharoticum*: een bijtend middel dat de huid aantast en leidde tot zweren, schaafplekken en het afsterven van weefsel. De schaafwonden gaven het gif bovendien gemakkelijker toegang tot het lichaam.⁴² Door dit witkleurige arsenicum (vergif) en kalium (een giftig lichtmetaal) bij een oplossing van kopervitriool te gieten ontstond een verfstof voor een heldergroene kleur. Het werken met deze levensgevaarlijke stoffen werd Scheele fataal, hij overleed al op 43-jarige leeftijd.⁴³

Desondanks werd 'Scheelesgroen' of *Schweinfurter grün* een populaire modekleur. Baljaponnen van het goedkopere materiaal tarlatan kregen een slechte naam. Door de open weefstructuur hechtte de verfstof slecht, waardoor de verf tijdens het dansen als poeder kon vrijkomen – gevaarlijk voor zowel de draagster als haar partner. Niet alleen kleren werden ermee geverfd, maar ook behang, kaarsen, speelgoed, suikergoed en marsepein. Rond 1840 werd men zich bewust van de gezondheidsrisico's bij het gebruik van deze kleur groen. De aanpak van de gezondheidsrisico's verschilde per land: Frankrijk en Nederland waarschuwden voor de gevaren, maar grepen niet streng in. Terwijl in Pruisen vanaf 1848 een ordonnantie van kracht was, die het gebruik van koperarseniet in papier en behang verbood.⁴⁴ Pas na de introductie van de aniline verfstoffen werd het gebruiken van arsenicum, en daarmee ook 'Scheelesgroen', in 1860 officieel verboden. Toch werd dit niet altijd nagevolgd. Zo werd er in een avondjapon uit 1865-1870 uit de collectie van Kunstmuseum Den Haag arsenicum gevonden (zie: afb 7 en 8).⁴⁵

⁴¹ Mortier, *Accessorize!*, 141.

⁴² A. Matthews David, *Fashion Victims - The Dangers of Dress Past and Present* (Londen 2015) 74-80.

⁴³ Hohé, *Romantische mode*, 102-104.

⁴⁴ Ibidem, 103.

⁴⁵ B.M. du Mortier, 'Groen en gevaarlijk: boeken over de geschiedenis van kleur'. <https://modemuze.nl/blog/groen-en-gevaarlijk-boeken-over-de-geschiedenis-van-kleur>, geraadpleegd 12 januari 2026.



Afb. 7: Japon van lichtgroene doorzichtig geweven katoen (neteldoek), vervaardiger onbekend, 1863 – 1866. In 2015 testte deze japon negatief op de aanwezigheid van arseen. Collectie Rijksmuseum, objectnummer BK-NM-13104, publiek domein.

<https://id.rijksmuseum.nl/200139368>



Afb. 8: Two skeletons dressed as lady and gentleman. Etching, 1862. Wellcome Collections. Beeld via Wikimedia Commons. CC BY 4.0.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_skeletons_dressed_as_lady_and_gentleman._Etching,_1862._Wellcome_V0042226.jpg

Zwart om in te rouwen (en trouwen!)

Vroeger was zwart een moeilijke kleur om te maken. Als mengkleur dankt het zijn verschillende tinten aan de verhouding van de benodigde wede (blauw) en meekrap (rood). In heel Europa stonden Nederlandse textielververs bekend om hun kennis en kunde. De Britse schrijver en soldaat Henry Hexham (1601-1650) publiceerde in 1647 een lijst met alle kleuren die in ons land werden geveerd. In de lijst zijn negen schakeringen zwart opgenomen.⁴⁶ Om wollen stoffen zwart te verven zijn er meerdere verfbaden nodig, wat een zeer arbeidsintensief en kostbaar proces was.⁴⁷

Als rouwkleur was zwart in de negentiende eeuw erg belangrijk. De dood was aanwezig in het dagelijks leven en veel mensen waren in de rouw. Andere kleuren die werden gedragen tijdens een rouwperiode waren grijs en paars. Aan de kleding kon men zien in welk stadium van rouw diegene zich bevond: in zware, halve of in lichte rouw. Bovendien waren er uitvoerige regels over welke stoffen en sieraden waren toegestaan in welke fase.⁴⁸

Zo was de zwarte textielsoort krip (crêpe) een populaire 'rouwstof'. De gerimpelde stof werd onder andere gebruikt om hoeden en japonnen in de rouw mee te garneren. In modebladen werd aan rouwkleding voor welgestelde dames veel aandacht besteed. Voor wie minder te besteden had, waren er speciale winkels die voor begrafenissen en de rouwperiode bestaande kleding zwart verfd. Daarnaast was zwart, voor zowel mannen als vrouwen, een modekleur voor nette kleding of avondkleding.⁴⁹

In Nederland waren er in de negentiende eeuw geen gespecialiseerde warenhuizen op het gebied van rouwkleding. Diverse modemagazijnen adverteerden echter wel met het leveren van rouwkleding, zoals het Leidse 'Magazijn van Nouveautés Feenders & Cramer' met '*specialité de deuil*' (op 15 april 1877 in de *Leydsche Courant*).⁵⁰ Pas na de introductie van de

⁴⁶ B.M. du Mortier, 'Zwart *laken* uit Holland – over ververs, gilden, export, status en geloof', in: *Ode aan de Nederlandse mode* (Den Haag 2015) 13.

⁴⁷ Mortier, *Mode & Kostuum*, 160-161.

⁴⁸ M. Eisses, 'Stemmig in het zwart: Rouwkleding in Noord-Holland', <https://onh.nl/verhaal/stemmig-in-het-zwart-rouwkleding-in-noord-holland>, geraadpleegd 5 november 2025.

⁴⁹ S. Kuus, 'Snikken achter de sluier – Rouwkleding in de tijd van Eline Vere', in: *Kostuum 2011* (Zwolle 2011) 74-89.

⁵⁰ Advertentie *Leydsche Courant*, 15 april 1877. <https://leiden.courant.nu/>, geraadpleegd 5 november 2025.

naaimachine werd het mogelijk om rouwkleding binnen 24 uur te leveren.⁵¹ Hiervoor begon de rouwperiode officieel pas na acht dagen. Veel mode- en hoedenmagazijnen zorgden er om die reden voor dat ze genoeg rouwhoeden op voorraad hadden. Zo adverteerde Mademoiselle A. Piccaluga in Leiden met *'un beau choix de chapeaux de deuil'* (een mooie selectie rouwhoeden).⁵² Ook het Leidse modemagazijn 'De Vlinder' specialiseerde zich in rouwartikelen en verwees in een advertentie uit 1896 expliciet naar hun nieuwe etalage.⁵³

Hoewel de kleur snel wordt geassocieerd met rouw, werd er tot halverwege de twintigste eeuw ook veel getrouwd in het zwart. Veel vrouwen deden dit om zowel praktische als financiële redenen. Na het huwelijk was het gebruikelijk om de zwarte trouwjapon te blijven dragen, bijvoorbeeld naar feestelijke gelegenheden en op zondag (zie: afb 9).

Conclusie

Door de eeuwen heen speelde kleur een belangrijke rol in mode en kleding. Van de oudheid tot aan de middeleeuwen werden natuurlijke kleurstoffen gebruikt om textiel te verven. Met de komst van nieuwe pigmenten en verfstoffen in latere eeuwen werden andere kleuren mogelijk. Gekleurde kleding was en is een manier om je sociale positie en identiteit uit te drukken. Wat we in dit artikel hebben gezien is dat de kleur van historische kleding ons veel informatie geeft. Het vertelt niet alleen iets over de kostuumgeschiedenis, maar ook over industriële, maatschappelijke en technische veranderingen door de eeuwen heen.

Nawoord - Historische kostuums

Iets wat veel mensen vergeten, is dat de kleur van een kledingstuk wordt bepaald door het soort licht dat erop valt. Het was nooit de bedoeling om een

⁵¹ Ondanks dat de eerste naaimachine al rond 1830 werd uitgevonden, werd hij pas vanaf 1870 door naaisters gebruikt om de zogenaamde confectiekleding te vervaardigen. De nieuwe machinale productie en de opkomst van de middenklasse zorgde voor grootschalige waren- en modezaken met een enorme keus in artikelen. Zie hiervoor: Amelsvoort, *Ondersteboven*. 41.

⁵² Advertentie Leidsch Dagblad, 4 februari 1882. <https://leiden.courant.nu/>, geraadpleegd 5 november 2025.

⁵³ Advertentie Leidsch Dagblad, 17 januari 1896. <https://leiden.courant.nu/>, geraadpleegd 5 november 2025.

baljapon te bekijken onder een tl-lamp in een depot. Prachtige avondjaponnen van glanzende zijde doorweven met goud- of zilverdraad werden bewonderd bij kaars- of gaslicht. Ook zorgde beweging voor een andere kleurschakering. Het ruisen van de rokken over een dansvloer geeft een heel ander beeld dan statische paspoppen in een museum.

Historische kostuums in museale collecties mogen niet meer worden gedragen (of te lang worden opgesteld), omdat de risico's op schade te groot zijn. Kleren werden voor de komst van de confectie-industrie altijd op maat gemaakt. Het is goed om ons te realiseren dat vrijwel alleen de mooiste kostuums van kostbare stoffen in kostuumcollecties bewaard zijn gebleven. De meeste kledingstukken van arme mensen werden opgedragen en eindigden bij de lompenboer. Hierdoor kan er een vertekend beeld ontstaan van wat voor soort kleding men vroeger werkelijk droeg. Maar uiteindelijk was iedereen – arm en rijk – zuinig op zijn of haar kleren, die keer op keer werden versteld, vermaakt of geverfd. Daarom valt er zoveel persoonlijke informatie aan historische kostuums af te lezen. Dichterbij onze voorouders kunnen we haast niet komen.



Afb. 9: Trouwjapon van zwart satijn, 1885. Collectie Rijksmuseum, objectnummer BK-1961-105, publiek domein.

<https://id.rijksmuseum.nl/200139273>

The Modern History of Pink and Blue in America: My last word on the subject, from a weary scholar

Jo B. Paoletti

Introduction

It was a sunny day in early spring, 1976. A group of graduate students sat around a table outside the Student Union at the University of Rhode Island (United States). The conversation had turned to the effect of feminism on academic disciplines. Women's history. Art and Literature by women. 'What about fashion history?', I wondered aloud. Men's clothing disappeared from the syllabi after the business suit was adopted in the nineteenth century. A friend scoffed, 'Who would want to study men's clothing? It's boring'.

Clothing is as significant a cultural artifact as painting or architecture and, like the 'fine arts', more attention is often paid to unusual and beautiful examples. In fashion history as it was practiced fifty years ago, aesthetic and structural analysis frequently overshadowed studies that explored social history and meaning. Of course, in that context, modern men's clothing was 'boring'; who would want to study that? I would. And so, I embarked on a doctoral thesis about how men's clothing became boring (University of Maryland, 1980).¹ Believing in the significance of the everyday, I chose to spend my career studying the seemingly dull and trivial aspects of the clothing we take for granted. In this article, I aim not only to relate the history of how pink and blue acquired their gendered meanings, but also to explain why this history matters.

Soon after I finished my dissertation, I began to focus on the contrast between men's and boys' fashions in the 1880s and 90s. American men had swiftly adopted the business suit – plain, semi-fitted, uniform – while their young sons were being dressed in Little Lord Fauntleroy suits: velvet suits with lace collars. My mind jumped to photographs of my father (b. 1921) in frilly white dresses. Eventually, the question popped into my head, 'When did we start using pink and blue for babies?' I thought it was a simple question; surely someone had researched the origin of this tradition, and all I had to do was look it up. Several days in the library told me otherwise.

¹ For a more readable summary of my dissertation, see J.B. Paoletti, 'Ridicule and Role Models as Factors in American Men's Fashion Change, 1880-1910', *Costume* 19.1 (1985) 121-134.

I turned to popular newspapers and magazines of the time and read everything I could find about baby clothing. Then, in the June 1918 issue of *The Infants' Department*, an industry periodical, I read the following:

Pink, being a more decided and stronger color, is more suitable for the boy; while blue, which is more delicate and dainty, is prettier for the girl.²

I have been researching pink and blue for over forty years since then, and sharing my work in presentations, articles, interviews, and – finally – a book.³ Recently, I have started to feel like a broken record, repeating myself over and over, with seemingly no one listening. Everyone asks questions about the history of gendered colors, but rarely does the conversation move on to the ‘Why?’ and the ‘So what?’, which I believe are the more important ones. I hope to share my final thoughts on this matter. I intend to produce an accessible, plain English text, practically devoid of academic jargon. My informal voice may seem jarring in this volume of erudition. But in this final effort, it is important that I tell the entire story and tell it clearly. The ‘entire’ story of pink and blue includes (1) my research and my findings, (2) my conclusions, based on the evidence, (3) what I believe but cannot prove (including questions I think are unanswerable), and (4) why the story of pink and blue is neither boring nor trivial, but crucial to resolving some of the current arguments about sex, sexuality, and gender identity.

Just the facts: The history of pink and blue gender coding⁴

My journey took over twenty years (from 1985 to the completion of *Pink and Blue* in 2010), and drew upon a huge variety of sources, from fashion news to parenting manuals and from paper dolls to the ‘baby books’ kept by mothers, which often included lists of gifts. The latter sources were particularly useful because they represented the clothing of one specific individual of known

² *The Infants' Department*, ‘Pink or Blue?’, June 1918, 161.

³ J.B. Paoletti, *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America* (Indiana 2012).

⁴ This history is limited to the United States of America since the end of the nineteenth century. My research into other countries and cultures is limited to the influence they may have had on American practices.

sex, and they were nearly always very detailed, because the lists were used when writing thank you notes to the gift-giver.

A handwritten list of gifts, likely from a baby book. The text is written in cursive and includes the following items:

- #2 - Edward and Lyman Heine
- shawl - large pink - Esther Conyers
- small blue - Dolores Emanuel
- Kate Greenaway dress - Aunt Nannette, Mommy's godmother
- Sensai - Anne Skull
- Satin ^{pink} bonnet and pink dress - Mady Ihler
- Hand knit booties }[?]
- " " mittens }

Fig. 1: A portion of the list my mother recorded in my 1949 baby book. Note the shawls (one pink, one blue) and the pink bonnet and dress from my French 'aunt' Mady Ihler.

I kept looking and finding more evidence that the gendered symbolism of pink and blue was hardly what anyone would consider 'traditional'. Pink and blue did not suddenly become gender symbols. Their adoption was very gradual and inconsistent. For centuries, babies in Europe and North America (the European colonies, that is) wore white. Not just white, but white dresses. All the babies. They wore white dresses until they were several years old. At the end of the nineteenth century, clothing for girls and boys under five began to go their separate ways, very gradually. The introduction of pink and blue to signify sex was part of this trend.

So, who wore pink? Who wore blue? And did the choice always signify sex? In most of Europe and America in the nineteenth century and early twentieth century, pastel colors were considered 'youthful' and were used more often to flatter the complexion, not to denote sex. Pink was considered more flattering for brown-eyed, brown-haired people and blue for blue-eyed people. When pink or blue were used in gendered ways, it seemed to be a matter of fashion - a temporary trend - not a tradition.⁵ Nor were they used consistently the way we do today: pink equals girls, blue equals boys. In parts

⁵ Women's magazine would occasionally announce pink/blue accents as a 'new' trend. In Louisa May Alcott's novel *Little Women*, when Meg has twins, sister Amy, who had traveled to Europe, 'put a blue ribbon on the boy and a pink on the girl, French fashion, so you can always tell. Besides, one has blue eyes and one brown.' L.M. Alcott, *Little Women* (Boston 1880) 349.

of Catholic Europe, blue was the color meant for girls, because it was associated with the Virgin Mary. Elsewhere, first-born sons and daughters were dressed in blue.

Between roughly 1900 and 1940, there was a movement towards more gender distinction in clothing, first for toddlers and then for babies, including more frequent use of pink and blue. This was evident in every source I used: paper dolls, mail-order catalogs, and baby books. There was apparently quite a bit of confusion among clothing manufacturers and retailers about which was which. They tried for decades to settle on one rule for the entire country.

In fact, even in the late 1930s, 78% of American consumers considered pink ‘the girl color’: not 100%, as would eventually be the case.⁶ This might reflect the diversity of the American population, with so many recent immigrants from all over Europe, where the colors had different symbolic meanings. European Catholics’ tradition of using blue for girls to symbolize the Virgin Mary could be found in German Catholic communities in the midwestern state of Nebraska as late as the 1980s.⁷

Between the 1940s and the mid-1980s, the pink equals girl, blue equals boy convention became nearly uniform, but not completely so. This still varied by region in the United States. I have seen pink clothes for boys from the 1970s in the Valentine Museum in Richmond, Virginia and in Sears catalogs. Pink was an option for girls during this time, but it was quite possible to avoid it. I seldom wore pink or pastels as a little girl growing up in Nebraska in the 1950s; my mother preferred to dress me in deeper colors, especially shades of blue. Pink was by far the most common color used for first birthday cakes, regardless of the gender or sex of the child, and pink and blue were both used together in baby announcements for blankets, toys and clothing for boys and girls.

The unisex period from the late 1960s through the early 1980s represents an interesting anomaly. Clothing for children and adults featured some defiance of gender rules, such as pant suits for females and floral shirts and longer hair for males. For very young children, the pastels of the previous decades were replaced with primary colors and earth tones, and pink was seldom used for little girls. Not until the mid-1980s did pink re-emerge as a consistently feminine color for babies. This happened concurrently with an increase in ear-piercing for newborn girls and the introduction of pink and

⁶ Parents’ Magazine, ‘What Color for Your Baby?’, March 1939.

⁷ Personal interview, Jane Funderburk, 1982.

blue disposable diapers. The reasons for changing cultural patterns such as this are complex, but I strongly suspect that prenatal screenings are part of the explanation. The twenty-week sonogram was quickly popularized as the ‘gender sonogram’, even though sex identification was a side benefit, not its main purpose.⁸ This opened the door for pink or blue baby showers and gender reveal parties. Since the beginning of the twentieth century there has been a bit of a backlash, with some parents choosing not to find out the sex of their baby, or not revealing it, if they do find out.

What has changed since the 1980s? First, pink has become so strongly associated with femininity that when a boy or man wears it, it is no longer ‘just a color’, but an act of defiance or personal expression beyond the aesthetic. Just as I was writing this, the American clothing company J. Crew featured a pink sweater for men, and the conservative media was filled with negative commentary.⁹

Second, pink has crowded out other colors in the options for female babies and little girls. Neutral options such as yellow or green are far rarer, indicating that most consumers prefer gendered fashion for the youngest children. There has been a small reactive trend from parents who dress their babies in ambiguous or even cross-gendered ways, but it is too early to tell how far it will spread.

The next question: Why?

So, I had the answer to my ‘simple’ question about the origin of pink and blue as gender symbols. However, knowing what happened in the past is only the first step in writing history. The next question is more complicated: ‘Why?’ Why did parents start to trade neutral baby clothes for pink and blue over a century ago? Perhaps other changes in children’s fashions might offer a clue. I began by looking at other features of dress and realized that little boys didn’t just start wearing colors instead of white. Instead of wearing dresses until they entered school at age five or six, they also began wearing

⁸ American Pregnancy Association, ‘Ultrasound: Sonogram’. <https://www.americanpregnancy.org/prenataltesting/ultrasound.html>.

⁹ J. Ornedo, ‘MAGA Melts Down Over ‘Emasculating’ J. Crew Sweater’. <https://www.yahoo.com/news/articles/maga-melts-down-over-emasculating-030555537.html>.

trousers earlier on. Eventually, only christening dresses remained in boys' wardrobes, and by the late 1950s, they also had the option of wearing tiny fancy white suits instead. Instead of delaying their first haircut for several years, boys were taken to the barbers around their first birthday. Their clothes became plainer. Ruffles, lace, and floral patterns disappeared from their clothing by the end of the 1920s. In short, decade by decade, little boys began to dress more like men. Apparently, something had changed in the way that the boys themselves were perceived – something to do with their masculine identities. Again, I wondered, 'why?'

This time, my question led me into unfamiliar territory: the history of psychology, sexology, and gender studies. I was especially interested in theories, findings, and advice that made it into popular literature: parenting books and advice columns. Prior to the twentieth century, the prevailing beliefs and advice cautioned parents against pushing their children into adulthood, especially when it came to matters of sex. Babies were believed to be innocent of sexual awareness; one of the main reasons given for delaying adult clothing was to protect them from 'precocity'. Dressing children as little men and women would make them curious about differences that they were considered too young to understand. Fashion writers offered schedules for dressing babies, toddlers, and older children, expressing the conviction that masculine and feminine traits were dormant in babies and very young children. As they grew older, a child's wardrobe should follow their development; a boy should not give up his baby dresses until he was 'well-grown' and behaved in a more masculine manner. Violating these rules would result in an unnatural premature interest in sex – and possibly lead to a host of undesirable behaviors and traits, homosexuality being the most frightening to parents. The Mellin's baby food advertisement shown below underscores the popular attitude toward gender ambiguity in babies: it was amusing, not threatening.

MELLIN'S FOOD BABIES
Result of the Guessing Contest

The above portraits were shown in our exhibit at the St. Louis Exposition. We offered \$250.00 in gold to the person who could correctly guess the boys and girls in the 20 numbered pictures.

No one guessed 20 correctly.

Mr. George Harrison, Enfield, N. C., was awarded the \$250.00, the only person guessing 18 correctly, this being the largest number of correct guesses.

Mellin's Food received the GRAND PRIZE, higher than the Gold Medal, the Highest Award of the St. Louis Exposition 1904.

No other infants' food received so high an award.

MELLIN'S FOOD CO., BOSTON, MASS.

Fig. 2: Mellin's baby food ad, February 1905. Ladies' Home Journal.

Could homophobia be a significant cause of the trend towards pink and blue color-coding and other fashion changes? While same-sex relations were not new in human society, the nineteenth century witnessed increasing social disapproval, to the point of criminalization. Historian Hanne Blank has provided an excellent history of this concept of heterosexuality and its

historical, cultural, and social implications.¹⁰ She credits Sigmund Freud by introducing the theory that male homosexuality resulted from too much feminine influence in boys' upbringing (domineering mothers, weak fathers). In the United States, Freud influenced one expert who stands out due to the volume and influence of his work: G. Stanley Hall (1846-1927), considered the father of child psychology in the United States. Hall contributed many articles to popular magazines such as *Ladies' Home Journal* advising that distinguishing between boys and girls would counter that influence, and the earlier the better. Most of these articles warned of dire consequences of clinging to old-fashioned ways: '(...) the first few years of life, which the adult cannot remember, are fateful for health or disease, virtue or vice, success or failure.'¹¹ Freudian-influenced childcare advice dominated parenting literature through the first half of the twentieth century; small wonder that neutral baby and toddler clothing went out of fashion!

By mid-century, Freud's influence was beginning to fade, as a new generation of behavioral scientists continued to study how sexual identity was formed. In *Freud: His Life and His Mind* (1947), Helen Puner was critical of over-reliance on his theories of childrearing by Hall and others. Child development is more complex than Freudian theory suggested, she argued, adding that too much credit (and blame) had been assigned to mothers for their children's strengths and weaknesses. Another alternative view was taking shape at Baltimore's Johns Hopkins University, where psychologist John Money was beginning his research on behavioral therapy for intersex babies. Doctors had only recently developed techniques to detect and identify the biological causes of what was then called 'hermaphroditism', opening the door to 'cures' including surgery and hormone treatments. Money was interested in the social and cultural influences, mainly the individual's reaction to their assigned sex and their 'sex role' behaviors, acquired socially in early childhood. For the latter, he coined the terms 'gender identity' and 'gender roles', to distinguish the social and cultural factors from the biological traits found in intersex individuals. In common usage, the terms sex and gender are used to describe two separate characteristics, but Money's ideas were more nuanced. He considered biological sex and sex roles related; a person whose biology, including hormonal, chromosomal or physical sex, was

¹⁰ H. Blank, *Straight: The Surprisingly Short History of Heterosexuality* (Boston 2012).

¹¹ G.S. Hall, 'How and When to Be Frank with Boys', *Ladies' Home Journal* (1907).

abnormal, would have trouble conforming to cultural norms. Like G. Stanley Hall, Money believed that gender identity was learned in early childhood and was especially malleable within the first two years of life. His practice focused on counseling parents of intersex babies whose genitals had been surgically ‘normalized’. In most cases, the babies were surgically assigned as females, as it is a simpler operation. To help them match their gender identity to their new biological sex, Money prescribed hormone therapy, which has already been in use for several decades, and behavioral therapy, based on his conviction that femininity was a learned trait. Surgical reassignment is no longer standard care today, except when the physical anomalies interfere with elimination. Hormone treatment on prepubescent children has been largely rejected, and therapies such as puberty blockers for older children have remained controversial. Money’s behavioral approach turned out to be wrong and is no longer recommended.¹²

John Money’s history has been largely forgotten, but one legacy remains: his use of the terms ‘gender identity’ and ‘gender role’ ended up sticking, as did the Freudian belief that learning those norms in early childhood is possible, desirable, and necessary. He would certainly not approve of the nature-nurture, sex-gender binary that has dominated gender science and popular thinking since the 1970s. Researchers began to challenge that dichotomy in the late twentieth century, arguing that biology and culture probably interact to form individuals’ identities.¹³

You may well ask, ‘So what? What does this have to do with pink and blue clothing?’ I was beginning to wonder the same thing. I realize now that at some point in my journey I was no longer studying fashion through a gendered lens; I was exploring gender through fashion. Maybe it was that

¹² Bruce Reimer, one of a pair of male twins, sustained serious damage to his penis at the age of 8 months. Money convinced the child’s parents that the best solution would be surgery, hormone therapy, and behavioral treatment to reassign Bruce as ‘Brenda’. When the story was revealed to Brenda at the age of 14, she chose to reverse the process surgically and take the name ‘David’. David’s unhappy life and eventual suicide were finally revealed in 2000, in John Colapinto’s book, *As Nature Made Him: The Boy Who Was Raised as a Girl*. Up to that time, all the scientific community - and the public - knew about the case was what Money himself wrote, which emphasized the apparently successful transformation of Bruce into Brenda. Colapinto’s book created a furor and cast a shadow over Money’s entire career.

¹³ The most recent articulation of this theory can be found in A. Fausto-Sterling, *Sex/Gender: Biology in a Social World* (New York 2012).

question from a second grader when I gave a talk at my son's school about the history of baby clothes. Looking at a picture of a baby boy in a frilly, long white dress, his classmate asked, 'Did he grow up gay?' G. Stanley Hall would probably have said 'Yes'. John Money would probably have said 'No, he grew up feminine'. My answer was, 'We don't know', but I thought to myself 'That's not how it works.' Why did I think that?

The more I learned about the history of gender science, the more I questioned the wisdom of basing parenting advice, education practices, and public policy on scientific knowledge that is so clearly still evolving. Even worse, some of that 'knowledge' has been contradicted and proven wrong. Does the gendering of pink and blue make any sense? Has it ever? Is it meaningless trivia, or does it have an unintended, unforeseen impact?

According to neuroscientist Anne Fausto-Sterling, most children learn that pink is for females and blue is for males before their first birthday. Learning to link pink with girls and blue with boys is one of their first of many lessons about society's rules for how they should not only behave, but also for how they should be.¹⁴ Girls and boys don't learn the rules in the same way. As much as we link them to each other, pink and blue are not equally powerful symbols. My own study of kids' clothing departments in scores of American stores makes it clear: girls can wear blue, but boys can't wear pink. It's not just clothing, of course. A little girl can use a blue pen or school bag, but her brother has learned that taking a pink lunch box to school will get him teased or even bullied. Parents and teachers are not immune from enforcing these unwritten rules either. In short, pink, in particular, is part of a complex system of symbols that teach children the rules of gendered identity and behavior. It is learned early and teaches different lessons to boys and girls.¹⁵

I think it is ironic that for the last century and a quarter all the variations in gendered clothing for children have apparently been driven by the same underlying principle: because gender roles and identities are learned, they can be taught. For centuries before Freud, babies had come into the world and become adults without pink and blue clothing to help them become men and women. Homosexuality had existed; third sex and intersex

¹⁴ A. Fausto-Sterling, *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality* (New York 2000).

¹⁵ I interviewed several child psychologists for *Pink and Blue* and they all reported that a boy who liked 'girl things' was many times more likely to be brought in for analysis than a girl who liked 'boy things'.

people had existed, probably at the same frequency as they do today. It is clear from parenting literature that early twentieth century parents wanted less feminine clothing for their sons because they believed it was necessary to teach them to be masculine (and heterosexual). Nor has this belief always supported traditional gender roles. Parents in the 1970s believed that gender was learned and tried to program their children into new gender roles through unisex clothing and popular media like the musical ‘Free to Be You and Me’.¹⁶ Today, some parents insist on gendered clothing because they believe gender identity is learned, and they want their children to learn ‘traditional’ gender roles. Other parents choose ungendered clothing because they believe gendered clothing undermines their children’s self-determination. In both cases, the underlying belief is the same: gender identity is learned and can be taught.

I agree, in part. I have no doubt that children in every culture learn how gender identities are defined, how they should be expressed, and what role society expects from them, based on their sex. However, I do not believe that gender identity is 100% nurtured. I am convinced that biology also has a role, which we are only beginning to understand. Evidence that some gendered behaviors are ‘hard wired’ by nature is coming from zoologists like primatologist Frans De Waal, in his 2022 book, *Different: What Apes Can Teach Us About Gender*.¹⁷ He has found that female chimpanzees and bonobos, our nearest relatives, share female human babies’ fascination with faces and with cuddling babies or dolls. Male humans are more likely than females to engage in more energetic and mock-aggressive play, just like their great ape counterparts. However, as in human societies, there are exceptions to this pattern: females with more masculine traits, and vice versa. They are accepted in their societies, as are ‘third sex’ or ‘two spirit’ humans in many places around the globe.¹⁸ It is likely, he argues, that cultural gender norms serve the

¹⁶ A history of the musical and the popular album can be found on the Free to Be Foundation website. Author unknown, ‘The history of free to be you and me. As remembered by Marlo Thomas, Carole Hart, Stephen Lawrence and Letty Cottin Pogrebin’. <https://www.freetobefoundation.com/interview1>.

¹⁷ F. de Waal, *Different: What Apes Can Teach Us About Gender* (London 2022).

¹⁸ The term ‘two spirit’ is derived from a word in the Ojibwe people of the Great Lakes region of North America and describes a person combining male and female characteristics. For more information, see <https://www.globalcitizen.org/en/content/third-gender-gay-rights-equality/>

purpose of reinforcing gender identity, but only in cisgender individuals.¹⁹ Based on this, it is probably unnecessary to teach most children to behave according to their sex; social learning will do the job, as was the case for generations of children before Sigmund Freud and G. Stanley Hall told us otherwise.

Conclusions

It is gratifying that forty years, two books, and scores of media interviews later, many people know that pink and blue gender coding is not an ancient tradition, and that it is not universal. I have even been informed of this ‘fun fact’ by new acquaintances at cocktail parties. That’s progress, I guess, but not exactly the outcome I had in mind. Knowing the history of gender-coding babies with pink and blue is interesting, but gains its real importance when we know ‘why’ and ‘so what’. This is especially true in a cultural moment when so many powerful people are insisting that sex is binary (male-female only) and that deviation from gender norms is dangerous or even criminal. So, here is one last attempt to explain why this story matters.

There is so much that even experts still don’t know about human development, and the public lags behind most of what *is* known. Consider that gender scholars have argued for years that biological sex, sexuality, and gender identity all occur on a spectrum. *The binaries represented by pink and blue do not exist*. The experts also believe that biological sex, sexuality, and gender identity are probably not separate, but interrelated. There may actually be innate gendered behaviors, as Frans De Waal argues. Culture builds on these, beginning with the ‘gender’ sonogram and gender reveal parties that set stereotyped expectations and assumption in place long before birth. Numerous studies over the last fifty years have proved that adults handle baby boys more roughly and talk to them less than girl babies. What if the child has an undetected biological variation? What if the ‘boy’ in question feels uncomfortable in the mold prepared for him? Psychologists describe this ‘gender dysphoria’ as a condition that involves distress due to a mismatch between a person’s gender identity and their sex assigned at birth.²⁰ It is not

¹⁹ Cisgender means having a gender that corresponds to the sex one has been assigned at birth.

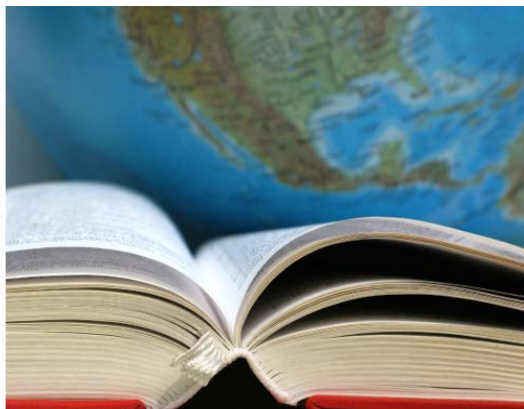
²⁰ Mayo Clinic Staff, ‘Gender dysphoria’. <https://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/gender-dysphoria/symptoms-causes/syc-20475255>.

considered a mental illness. Yet some people persist in considering it a fad, self-delusion, or sinful.

So, is the use of pink and blue just a harmless modern tradition? At the end of many interviews, I have been asked what we should do about gendered clothing. How can I answer this, as a dress historian? I tell them what I am telling you now. We will never know exactly how much of gender identity is due to nature or nurture. We do not know exactly how gender stereotypes operate at the individual's level. But I suspect that it might be a problem to force children to choose between two rather small boxes before they are born. It might cause anxiety even in children who might be quite content with their biological sex, but reject the strict cultural norms: for example, the 'tomboys' – girls who prefer football to dolls and jeans to ruffled petticoats. It might encourage children to bully their peers who break the rules. It might even produce children who grow up to be misogynistic, homophobic and transphobic adults. Of course, I can't prove any of this; I am just a fashion historian. But as a human, I believe that individuals who do not fit comfortably in an extremely rigid gendered culture should be treated ethically and justly. There is no 'cure', because there is no disease. Punishment makes no sense, because it is not a crime. It cannot be helpful to coax them into 'normal' behavior, even 'for their own good'. In fact, I believe it is harmful.²¹

My final conclusion and recommendations: Breaking the pink and blue rule doesn't hurt anyone. Blue is for everyone; so is pink. Let children wear what they like.

²¹ According to the Mayo Clinic, referenced in the previous footnote, 'People with gender dysphoria who don't receive the support and treatment they need are at higher risk of thinking about or attempting suicide.'



Studeren AlaCarte: Bij ons leer je de wereld kennen

Wilt u uw kennis verbreden op universitair niveau, maar wilt u niet meteen een hele studie volgen? Dan biedt Studeren AlaCarte u de ideale mogelijkheid!

De Faculteit der Geesteswetenschappen is uniek in haar rijkdom op het gebied van (kunst)geschiedenis, regiostudies en taal- en letterkunde. Haar expertise en aanbod beslaan niet alleen Europa maar vrijwel de hele wereld. U als AlaCarte-cursist, kunt tot de verbeelding sprekende kennis opdoen, die uw kijk op de wereld aanzienlijk kan verbreden.

Studeren AlaCarte biedt u de mogelijkheid om cursussen te volgen op een of meerdere van de volgende gebieden:

- Communicatie en educatie
- Cultuur en geschiedenis
- Gedrag en maatschappij
- Muziek, beeldende kunst en vormgeving
- Religie en filosofie
- Taalkunde

Mogelijkheden genoeg: u heeft de keuze uit ruim 200 cursussen.

Vooropleiding is niet vereist, maar wenselijk is wel :

- kennis op VWO-niveau,
- een goede leesvaardigheid in het Engels,
- digitale vaardigheid (i.v.m. de verschillende universiteitssystemen zoals Brightspace)

Voor meer informatie over de aanmeldprocedure, roosters, kosten en betaling, zie:

<https://www.universiteitleiden.nl/onderwijs/overig-onderwijs/contract-en-aanschuifonderwijs/studeren-a-la-carte/inschrijven>

of stuur een email naar: alacarte@hum.leidenuniv.nl

René van Beek (1958) studeerde klassieke archeologie aan de Universiteit van Amsterdam. Hij was betrokken bij opgravingen in de antieke stad Klazomenai aan de westkust van Klein Azië. In 2025 ging hij met pensioen na 35 jaar conservator in het Amsterdamse Allard Pierson Museum te zijn geweest. In het museum waar de collecties van de Universiteit van Amsterdam worden bewaard, was hij betrokken bij vele archeologische tentoonstellingen. Zijn onderzoek is vooral gericht op gipsen beeldencollecties en archeologisch (Romeins) glas. Laatste grote publicatie: R. van Beek, *Van glas, gemaakt in de Oudheid* (Zwolle 2025)

Helen Westgeest (1958) was van september 2000 tot september 2025 als universitair hoofddocent verbonden aan de opleidingen Kunstgeschiedenis en Media Studies. Momenteel is zij nog co-promotor van vier promovendi. Haar onderzoeksprojecten en publicaties focussen op het betekenisvol gebruik van visuele media in de hedendaagse kunst.

Sem van Atteveld (2002) holds an MA in Ancient History from Leiden University, where he specialised in the functioning and impact of Roman luxury material culture. His research focuses on the production and local economic effects of murex purple in the Roman world, as well as the consumption and depictions of the colour. In doing so, he aims to examine purple not only as an elite commodity, but also to analyse its meaning and impact for everyday Romans. He is also researching the use of porphyry by Roman emperors as a medium of imperial messaging.

Judith van Amelsvoort (1983) is kunsthistorica en schrijfster. Als redacteur van het online platform Oneindig Noord-Holland (onh.nl) houdt zij zich bezig met het cultureel erfgoed van de provincie Noord-Holland. Van Amelsvoort behaalde in 2009 haar master Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden. Daarna was zij o.a. werkzaam bij het Kunstmuseum Den Haag en het Rijksmuseum Amsterdam. Van 2015 tot 2019 was zij als modeconservator verbonden aan het Amsterdam Museum. In 2017 verscheen van haar hand het boek 'Ondersteboven. Historische onderkleding'. Twee jaar later werd, bij de gelijknamige tentoonstelling, haar boek 'Fashion Statements. Mode en identiteit' gepubliceerd. In 2023 was zij werkzaam als gastcurator van de tentoonstelling 'Gedragen verhalen – Mode en kostuum rond 1900' in Stedelijk Museum Breda.

Jo B. Paoletti (1949) is Professor Emerita of American Studies at the University of Maryland in College Park. She earned a BS in clothing design from Syracuse University, an MS in textiles from the University of Rhode Island, and a PhD in textiles from the University of Maryland. She is the author of *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America* (2012) and *Sex and Unisex: Fashion, Feminism and the Sexual Revolution* (2015), and dozens of articles on clothing and gender.

Babs van Eijk (2000) is research master student Ancient History aan de Universiteit Leiden. Zij richt zich met name op religieuze, zintuigelijke, ecologische en mentaliteitsgeschiedenis, met een focus op het dagelijks leven van mensen in de antieke wereld. In haar bachelor scriptie onderzocht ze de diverse rollen van water in religies te Rome (late Republiek – prechristelijke Keizertijd). Momenteel doet zij in haar research master scriptie onderzoek naar religie op reis in het Romeinse Rijk. Naast haar passie voor de oudheid, interesseert zij zich ook in andere tijdsperiodes en de museumwereld. Zo liep ze stage bij Escher in Het Paleis in Den Haag en bij Museum Prinsenhof Delft. Eerder publiceerde zij onder meer over het leven van Vermeer aan de hand van archiefstukken in de tentoonstellingspublicatie ‘Het Delft van Vermeer’ van Museum Prinsenhof Delft en over haar onderzoek naar hoe uiterlijk vertoon voor diversiteit zorgde te Pompeii op basis van frescoes in Leidschrift 39.3.

Annemarijn Zoontjes (2004) is bachelorstudent Geschiedenis aan de Universiteit Leiden, waarvoor zij op dit moment bezig is met het schrijven van haar bachelorscriptie. Daarvoor onderzoekt zij de machtspositie en -pretenties van Willem VI gedurende zijn verblijf in Engeland in 1813, vlak voor zijn terugkeer naar de Nederlanden. Ze is met name geïnteresseerd in de politieke geschiedenis van Europa in de achttiende en negentiende eeuw.

Faye Denen (2004) is bachelorstudent Geschiedenis aan de Universiteit Leiden. In haar studie richt zij zich op de wisselwerking tussen medische, sociale en politieke geschiedenis in Nederland in de negentiende en twintigste eeuw. Momenteel werkt zij aan haar bachelorscriptie, waarin zij onderzoek doet naar een particuliere wijkverpleegkundige vereniging in Gelderland.

Jasper van der Meer (2003) is een masterstudent Management Publieke Sector met een bachelor Geschiedenis. Voor zijn bachelorscriptie deed hij onderzoek naar de relatie tussen de vakbonden en de Kamers van Arbeid in het begin van de 20e eeuw. Daarnaast heeft hij o.a. onderzoek gedaan naar veroordelingen op basis van homoseksualiteit in Leiden tussen 1795 en 1810 en de liberalisering van de uitzendbranche door de Paarse kabinetten. Op dit moment loopt hij stage bij de Autoriteit Persoonsgegevens.

Mededelingen

Juni 2026

Ons juninummer zal gaan over jeugd en kindertijd in de geschiedenis. Daarbij wordt gekeken naar de beleving van de kindertijd en visies op jeugd en puberteit door de jaren heen, met een focus op Nederland en haar koloniën in het bijzonder, maar ook met aandacht voor andere gebieden.

November 2026

Het novembernummer zal dit jaar in het teken staan van ‘Banal Nationalism’. Daarbij draait gaat het om nationalisme in alledaagse zaken, dat op een vaak onbewuste manier tot uiting komt. Daarbij kan het gaan over van alles, van kookboeken tot bouwstijlen tot literatuur. De artikels voor dit nummer zullen worden geschreven door masterstudenten van het gelijknamige seminar gegeven door dr. Eric Storm.

Podium

Leidschrift biedt op zijn website een podium aan mensen die een bijdrage willen leveren met een artikel of met een brief. Lezers worden uitgenodigd om deze op te sturen, waarbij we ook verhalen of artikelen over het themanummer zeer verwelkomen. Daarnaast biedt Podium een platform aan studenten voor het publiceren van historische artikelen. Dit kan over uiteenlopende onderwerpen gaan en is geheel vrijblijvend. Bent u een enthousiaste lezer en wilt u een bijdrage leveren aan *Leidschrift* door middel van een artikel, brief of verhaal? Mail dan naar redactie@leidschrift.nl onder vermelding van ‘Podium’.

Vrienden van Leidschrift

Wilt u helpen ons blad te ondersteunen, zodat *Leidschrift* historisch onderzoek beschikbaar kan blijven maken voor een groot publiek? Word dan Vriend van Leidschrift! Ga hiervoor naar www.leidschrift.nl/vrienden-van-leidschrift of stuur een mail naar: redactie@leidschrift.nl onder vermelding van ‘Vriend’.

Publiceren in Leidschrift

Ben jij student Geschiedenis en beoog jij meer te bereiken dan alleen goede cijfers? Dan is publiceren in *Leidschrift* misschien wat voor jou! Wij bieden in elk nummer ruimte voor een studentenartikel. Schrijf je of heb je recentelijk iets geschreven dat bij een van onze aankomende nummers past? Twijfel dan vooral niet om een mail te sturen naar redactie@leidschrift.nl!

