



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Moedermelk: Maria lactans en de kunst van Katerina Belkina

Hoppenbrouwers, Peter

Citation

Hoppenbrouwers, P. (2020). Moedermelk: Maria lactans en de kunst van Katerina Belkina. *Leidschrift*, 35(januari: Moderne middeleeuwen. New Medievalism in hedendaagse populaire cultuur), 125-143. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3180794>

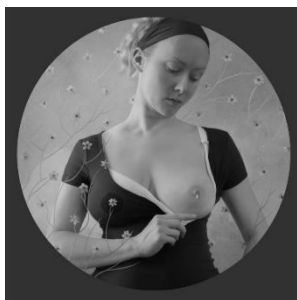
Version: Publisher's Version
License: [Leiden University Non-exclusive license](#)
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3180794>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Moedermelk. *Maria lactans* en de kunst van Katerina Belkina

Peter Hoppenbrouwers

Verwijzingen naar de middeleeuwen in de hedendaagse beeldende kunsten zijn voor een buitenstaander niet altijd gemakkelijk te ontdekken, laat staan te doorgronden. Meer dan oude kunst is (post)moderne kunst een spel tussen kunstenaar en beschouwer die beiden rondzwerven op een uitgestrekt en mistig terrein waarop elk niet-voorgescreven betekenis uitstrooit zonder dat de een per se de ander ontmoet. Daarbij mag de postmoderne kunstenaar graag ‘bricoleren’, dat wil zeggen: verschillende technieken door elkaar husselen of in verschillende lagen andere kunstwerken citeren (desgewenst spottend), terwijl de postmoderne beschouwer juist wordt uitgenodigd om wat zij of hij vóór zich ziet vanuit een persoonlijk referentiekader te interpreteren en te waarderen, zonder zich veel aan te trekken van wat de kunstenaar (mogelijk) heeft bedoeld. In deze bijdrage wil ik verslag doen van een dergelijke evenwichtsoefening in postmoderne kunstbeschouwing rond een neomedieïvistische creatie, een fotowerk getiteld ‘Vesna’ van de internationaal vermaarde Russische kunstfotografe Katerina Belkina (spreek uit: Bjelkina)(Samara, 1974).¹



Afbeelding 1: Katerina Belkina, ‘Vesna’

¹ Over Belkina o.a. <https://www.belkina.art/>; <https://zakirova.com/artists/katerina-belkina/>; <https://www.artconnect.com/profile/belkina/>; en https://en.wikipedia.org/wiki/Katerina_Belkina, geraadpleegd 13 oktober 2019. Voor haar fotowerk o.a. Portfolio Katya Belkina, *FotoLoft Gallery*, no. 2 (s.d.), Lilja Zakirova ed., *Katerina Belkina* (Heusden, [2015]); *Hasselblad Masters*, vol. 5 (teNeues, 2016).

‘Vesna’ toont het portret van een vrouw in het blauw, omgeven door lentebloemen, die neerkijkt op haar ontblote linkerborst, waaruit één druppel melk vloeit (Afbeelding 1). De geschoolde mediëvist zal onmiddellijk de versmelting van twee beeldcitaten herkennen: het ene van Jean Fouquets ‘Madonna met kind aan de borst’ (ook geheten ‘Madonna van Melun’ of ‘Madonna omringd door serafijnen en cherubijnen’) uit ca. 1455, een meesterwerk van de internationale gotiek (Afbeelding 2), het andere van Venus, de hoofdfiguur in Sandro Botticelli’s [*La*] *Primavera* uit ca 1482, het beeldmerk van de Italiaanse Renaissance (Afbeelding 3).² Het kost ook weinig moeite om te bedenken waarom de Russische kunstenares juist deze twee beelden heeft samengevoegd: zijn moederschap en schoonheid niet beide symbolen voor nieuw leven?



Afbeelding 2: Jean Fouquet, Madonna van Melun

De vraag die ik mij vervolgens heb gesteld is hoe ik deze simpele ‘museumbezoekersinterpretatie’ van Belkina’s ‘Vesna’ als neomediëvistische creatie door middel van kunsthistorisch onderzoek zou kunnen verdiepen en vrijmaken. Ik heb dat langs drie wegen gedaan. Eerst heb ik door middel van

² Fouquets ‘Madonna’ hangt in Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Botticelli’s ‘Primavera’ in Florence in de Galleria degli Uffizi. Zie voorts hieronder, noot 19. Over ‘Primavera’ en zijn diepere betekenis zie met name Charles Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli’s Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent* (Princeton 1992); Idem, *The Early Renaissance and Vernacular Culture* (Cambridge MA 2012), i.h.b. hoofdstuk 2. Joanne Snow-Smith, *The Primavera of Sandro Botticelli: A Neoplatonic Interpretation* (New York 1993).

iconografisch onderzoek de plaats van ‘Vesna’ binnen zijn directe artistieke verband – de fotoreeks ‘Revival’ - nader bepaald. Vervolgens heb ik iconologische verdieping gezocht door onderzoek naar de ontstaanscontext van de twee laatmiddeleeuwse schilderijen die in ‘Vesna’ worden geciteerd. Ten slotte heb ik in een poging tot iconologische verbreding de beeldtaal van ‘Vesna’ verbonden met uiteenlopende voorstellingen van voedend moederschap in de hedendaagse kunst, kunstnijverheid en populaire cultuur.³



Afbeelding 3: Sandro Botticelli, Primavera (detail: Venus)

De plaats van ‘Vesna’ in de Revival-reeks

De maker van ‘Vesna’, Katerina Belkina, brengt haar fotografische creaties bij voorkeur uit in thematische series, waarbij zij zelf vaak het object is – de fotograaf is tevens de gefotografeerde, wat telkens de vraag oproept, of dan ook sprake is van een ‘zelfportret’, want wat is een zelfportret en wat wil de

³ Bij iconografie onderscheiden kunsthistorici iconografische beschrijving (wat zien we als we [heer] goed kijken? wat is precies voorgesteld?) van iconografische interpretatie (wat is de diepere (symbolische) betekenis?). Met iconologie worden de niet strikt artistieke, algemeen culturele en sociale omstandigheden bedoeld die van invloed kunnen zijn geweest op de totstandkoming van een kunstwerk, en die dus aan de interpretatie ervan bijdragen. Roelof van Straten, *Inleiding in de iconografie* (Bussum 2002⁵).

kunstenares met haar zelfafbeeldingen over zichzelf zeggen, of juist verhullen?⁴

Ook in ‘Vesna’, het portret waarin Maria en Venus zijn verweven, herkennen we de kunstenares zelf. Het maakt deel uit van een fotoreeks die Belkina in 2014-2017 uitbracht onder de titel ‘Revival’.⁵ De reeks bestaat uit elf fotowerken die in drie groepen zijn te verdelen, waarbij ‘Vesna’ duidelijk een scharnierfunctie heeft. Zeven refereren aan zwangerschap en ouderschap, namelijk ‘Besrat/Good News’, ‘The Sinner’, ‘Entreaty’, ‘Duo’, ‘Salome/The Gift’, ‘Constant’ en ‘Vesna’ (Russisch voor lente), dat dus tevens het eerste van de vier jaargetijden verbeeldt en in die subserie wordt gevolgd door ‘Summer’, ‘Fall’ en ‘Zima’ (Russisch voor winter). De elfde foto in de reeks, ‘Personal Identity’ - staat min of meer op zichzelf of kan gezien worden als een samenvatting van de andere tien: dit is wie ik ben en zo ben ik in precies één jaar door zwangerschap, geboorte en ‘dood’ veranderd.⁶

In de catalogus-toelichting op ‘Revival’ spreekt Belkina zelf van een ‘serie allegorieën op het thema neo-Renaissance’.⁷ Over hoe die allegorieën precies in elkaar zitten en ‘werken’ laat zij zich echter niet uit. Voor Belkina schreeuwen de doorgeschoten – toch vooral nog aan Jacob Burckhardt ontleende – wezenskenmerken van de historische Renaissance, zoals secularisatie, individualisme, de ontdekking van de wereld om een ‘revivalbeweging’ in omgekeerde richting. Zij wil dat haar werk bijdraagt aan een ‘neo-Renaissance *in everyday life*’. Zoals de ‘oude’ Renaissance een verlangen inhield om terug te keren naar de waarden en vormen van de

⁴ In een interview met de kunsthistorica Feodora Kaplan verklaarde Belkina dat haar foto’s met zelf-afbeelding géén zelfportretten zijn. De keuze voor zichzelf als model is deels ingegeven door de wens om eenheid aan haar werk te geven en om het narratieve karakter van haar fotoseries te onderstrepen, deels door de behoefte om model en auteur (i.c. fotografe) zo dicht mogelijk bij elkaar te brengen, en deels uit een zekere sociale fobie – schroom om de buitenwereld te betrekken in haar *foto shoots*. Feodora Kaplan, ‘My work is my personal theater’ [interview met Katerina Belkina], in Zakirova, *Katerina Belkina*, 18-22: 21.

⁵ De hele serie is te bekijken via <https://zakirova.com/portfolio-item/katerina-belkina-series-revival-2/>, geraadpleegd 13 oktober 2019. Voor een kunsthistorisch commentaar, zie Marike N.J.A. van der Knaap, ‘De verbeelding van een beleefde werkelijkheid’, in Zakirova, *Katerina Belkina*, 5-17: 7-9.

⁶ ‘Personal identity’ toont een vrouw (Belkina) die in een gotisch venster zit, dat is afgedekt met glas waaruit ter hoogte van haar gezicht een cirkelvormig stuk is weggesneden.

⁷ Katerina Belkina, ‘Revival’ in Zakirova, *Katerina Belkina*, 25.

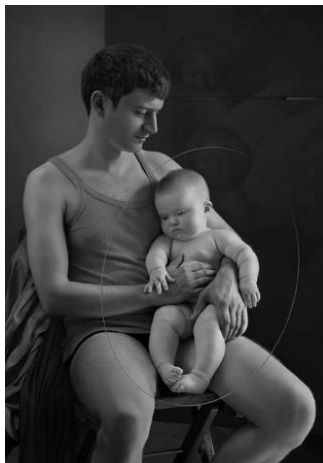
antieke cultuur, zo drukt Belkina's 'nieuwe Renaissance' het verlangen uit om te ontsnappen aan het 'consumerism and materialism' dat de moderne wereld (waarvan de 'oude' Renaissance de aankondiger was) heeft gebracht en daarmee opnieuw de weg in te slaan naar spirituele verdieping zoals die in de wereld vóór de Renaissance bestond. Uiteraard moeten we de filosofische verklaring die de kunstenares zelf onder haar kunstwerk heeft gelegd serieus nemen, maar ze is maar in beperkte mate behulpzaam bij het doorgronden van de neomediëvistische beeldcitaten waarmee de allegorieën zijn vormgegeven.⁸ Om daar grip op te krijgen moeten we eerst studie maken van de iconografie van de fotowerken in de 'Revival'-reeks.

De reeks begint narratief gesproken met 'Besrat/Good News', een annunciatie of 'aankondigingsvoorstelling', waarin 'Brieflezende vrouw' van Johannes Vermeer uit ca. 1663 wordt geciteerd. Een donkere vrouw in blauwe jas, gele trui, gele broek en met witte hoofddoek, leest bij het open raam in het trappenhuis van een modern flatgebouw op haar smartphone een tekstbericht. Wij kunnen dat bericht niet lezen maar de titel doet vermoeden dat de vrouw verneemt dat zij in verwachting is van een kind dat Besrat gaat heten, een veel voorkomende Amhaarse naam die 'geschenk van God' betekent.

In 'The Sinner' is de vrouw van tint veranderd en hoogzwanger; bovendien herkennen we Belkina zelf in haar. Het (schitterende) kunsthistorische citaat is nu dat van Lucas Cranachs schilderij *Christus en de overspelige vrouw* (ca 1547), dat als onderwerp een apocriefe toevoeging aan het evangelie van Johannes (Joh. 7:53-8:11) heeft. Daarin wordt verteld van een overspelige vrouw die gestenigd dreigt te worden op last van de Joodse schriftgeleerden en hoe Christus dat op het laatste moment weet te verhinderen. In Belkina's foto is de dramatische confrontatie tussen Christus en de farizeeërs met hun woedende omstanders geheel naar de achtergrond verdrongen; alle aandacht is gevestigd op de serene blik van de vrouw en de foetus die zij als het ware in haar armen houdt. De vraag die blijft hangen, is of de vrucht in haar schoot daadwerkelijk het product van de zonde van overspel is. Of slaat 'de zondaar' niet alleen op haarzelf maar ook op haar toekomstige kind? Naar christelijke opvatting is immers elke mens belast met de erfzonde, met natuurlijke slechtheid. Alleen Maria was zonder die smet geboren ('onbevlekt ontvangen'); alle andere mensen kunnen er uitsluitend

⁸ Gemakshalve heb ik hier onder 'neomediëvistisch' alle niet-moderne beeldcitaten gevat. In werkelijkheid dateren ze, zoals uit de tekst zal blijken, uit de veertiende-zeventiende eeuw

van worden verlost door in Christus te geloven. Maar is de vrouw op de foto wel bereid om dat te doen? Ook 'Entreaty' vertoont een hoogzwangere vrouw die op Belkina lijkt. Dit keer wordt echter niet geassocieerd met een christelijke afbeeldingstraditie maar met de Italiaanse profane portretkunst van de 'Hoog-Renaissance' (late vijftiende – begin zestiende eeuw), waarbij de pose *en profil*, de koele blik en de gearticuleerde stand van de vingers een aristocratische of zelfs vorstelijke status suggereren.⁹ Het lijkt dan ook eerder de pose van iemand die gebiedt dan van iemand die om iets moet vragen, en het blijft een raadsel tot wie de vrouw haar smeekbede ('entreaty' in het Engels) richt en wat daarvan precies de inhoud is. Wordt goddelijke zegen voor het heil van het kind afgesmeekt (christelijke duiding) of richt het verzoek van de vrouw zich tot een man van wie zij wil dat hij bij haar blijft nu zij zijn kind draagt (profane duiding)?



Afbeelding 4: Katerina Belkina, 'Duo'

⁹ Het portret roept bij mij associaties op met Alessio Baldovinetti (m.n. 'Portret van een dame in geel'), Leonardo da Vinci ('La bella principessa'), Piero della Francesca ('Portret van Battista Sforza'), Paolo Uccello, Filippo Lippi, Antonio del Pollaiuolo, Sandro Botticelli (mn diens portretten van Simonetta Vespucci, hoewel die niet echt en profil zijn), Domenico Ghirlandaio (portret van Giovanna Tornabuoni) en Giovanni Ambrogio de Predis. Er zijn ongeveer 40 geschilderde *en profil* portretten van vrouwen uit vijftiende-eeuws Toscane bewaard gebleven, aldus Patricia Simons, 'Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture', *History Workshop* 25 (Spring 1988) 4-30.

In 'Duo' wordt gespeeld met een andere christelijke afbeeldingstraditie die in de late middeleeuwen met kracht is voortgezet, namelijk die van de 'madonna-met-kind'. Nóg duidelijker dan in 'Vesna' wordt naar Fouquets Madonna van Melun verwezen (Afbeelding 4), met dien verstande dat Maria als moeder hier is vervangen door een man/vader, terwijl 'het kind' omgeven is door een halo in rood. 'Duo' en 'Vesna' gaan hierdoor als het ware binnen 'Revival' een tweeluik vormen, net zoals de madonna van Melun de helft vormt van een dyptiek met op het ene paneel een vrouw-met-kind en op het andere een man. Daarover verderop meer, maar de symboliek van Belkina's twee foto's zal duidelijk zijn. De vervanging van moeder door vader in de verzorging van het pasgeboren kind is altijd onvolkomen. Immers, de vader kan het kind alles geven behalve borstvoeding.

Een heel andere relatie tussen man en vrouw spreekt uit 'Salome'/The Gift', een verwijzing naar het Bijbelse verhaal over de stiefdochter van 'koning' Herodes, die volgens de evangeliën van Marcus en Mattheüs als prijs voor een betoverende dans tijdens een koninklijk diner het hoofd van Johannes de Doper vroeg, en kreeg.¹⁰ In Belkina's foto – dit keer een beeldcitaat van *Salome met het hoofd van Johannes de Doper* van Jacob Cornelisz van Oostsanen (1524)¹¹ - zit 'Belkina' als ballerina op een doos met haar rug naar een venster toe dat uitzicht geeft op flatgebouwen en fabrieken van een moderne stad.¹² Op haar hoofd heeft ze een koptelefoon (ze luistert naar de muziek waarop zij zo-even danste?) en in haar hand houdt ze een kartonnen doos – niet in geschenkverpakking – waarvan ze op het punt staat om het deksel te lichten en de lugubere inhoud aan ons te tonen. Ook hier is het beeldcitaat treffend: we kijken naar een belkiniaanse omtovering, waarvan de diepere betekenis zich niet eenvoudig laat raden. Met de standaard christelijke exegese van het Salomeverhaal – de onthoofding van Johannes staat voor de scheiding tussen Christus/christendom/Nieuwe Wet en jodendom/Oude Wet – kunnen we weinig. Salome als summum van kwaadaardigheid en obsceniteit en als symbool voor 'vleselijke verleiding' is wellicht bedoeld als

¹⁰ De evangeliën noemen het meisje niet bij haar naam. Pas in de exegese heeft ze die gekregen: Salome. Zie: William Chester Jordan, 'Salome in the Middle Ages', *Jewish History* 26:1-2 (2012) 5-15.

¹¹ Thans in het Rijksmuseum te Amsterdam.

¹² Het industriële landschap op de achtergrond is een handelsmerk van Belkina: een regelmatig terugkerende verwijzing in haar fotografische oeuvre naar haar wortels in het laatcommunistische Rusland.

pendant van de zwangere vrouw van ‘The Sinner’. Beide werken blijven, met ‘Entreaty’, moeilijk te peilen elementen in het narratief van Belkina’s ‘Revival’.

De wetenschap dat Belkina zelf zwanger was bij de creatie van verschillende werken van ‘Revival’ doet voor de iconografische interpretatie, meen ik, niet ter zake; ook niet dat zij voor ‘Duo’ haar baby en de baby’s vader als model nam.¹³ Voor de duiding van één andere foto van ‘Revival’ is die meer intieme autobiografische informatie mijns inziens wél direct relevant, namelijk bij ‘Constant’ (het standvastige/de constante). We zien een zittende vrouw in een rood gewaad, die ingetogen en met weemoed neerkijkt op een liggende vrouw in het wit. Andermaal is een eerste iconografische plaatsing niet moeilijk: Belkina citeert hier het typisch laatmiddeleeuwse afbeeldingsthema ‘Pietà’, Maria met in haar schoot haar zoon die zojuist van het kruis is afgenomen.¹⁴ ‘Constant’ is daarmee de pendant van ‘Besrat’, net zoals de Annunciatie de tegenhanger is van de Pietà. Beide staan symbool voor de twee uitersten van moederlijke emoties bij zwangerschap en dood. Een eerste interpretatie zou dan kunnen zijn dat mét de geboorte van een nieuw kind óók een kind is overleden – overleden in overdrachtelijke zin, want de jonge vrouw op ‘Constant’ is duidelijk niet dood (zoals Christus in een Pietà ook maar tijdelijk dood is). Eerder lijkt het alsof de komst van een volgende generatie ‘kind’ een herijking (her-doorleving?) van de moederlijke relatie met een ‘vorige’ generatie ‘kind’ noodzakelijk maakt. En op dit punt kan autobiografische informatie eens een keer een ogenschijnlijk gekunstelde interpretatie ondersteunen, want inderdaad is de jonge vrouw in ‘Constant’ Belkina’s dochter uit een eerdere relatie, terwijl de baby in ‘Duo’, zoals gezegd, haar pasgeboren ‘nieuwe’ kind is.¹⁵

Datzelfde nieuwe kind, maar dan iets ouder¹⁶, keert terug als ‘Zomer’ in de verbeelding van de vier jaargetijden, die een apart onderdeel vormen van de Revival-reeks en die het cyclische karakter, de kringloop, van het leven

¹³ Ik heb die autobiografische gegevens van Lilja Zakirova uit Heusden, Belkina’s agente in Nederland, die ik hiervoor hartelijk dank.

¹⁴ Mogelijk een citaat van de zogenaamde Martinengo Pietà van Giovanni Bellini (1504-05), thans in de Galleria dell’Accademia in Venetië, maar er zijn tal van alternatieven.

¹⁵ Andermaal vriendelijke mededeling van Lilja Zakirova. Je zou op grond van die kennis ook nog kunnen zeggen dat Belkina haar beide kinderen associeert met ‘Jezus’, maar dat voert vermoedelijk te ver.

¹⁶ Belkina voegde deze foto pas in 2017 toe aan de ‘Revival’-reeks.

moeten onderstrepen (vandaar de ronde vorm van deze vier fotowerken).¹⁷ Van de andere drie jaargetijden is ook ‘Vesna/lente’, zoals ik eerder beargumenteerde, duidelijk met de zwangerschap-ouderschap foto’s in Revival te verbinden. Die connectie is minder evident voor ‘Zima/winter’ (een goudvink op een tak in een sneeuwlandschap; mogelijk vrij geciteerd naar Carel Fabricius’ beroemde *Puttertje?*) en ‘Herfst’ (het portret van een gekleurde man; de vader van Besrats kind? De minnaar van de vrouw in ‘The Sinner’?¹⁸).

Madonna lactans en Venus

Zoals eerder bleek, vormen ‘Vesna’ en ‘Duo’ binnen de Revival-reeks een soort tweeluk omdat beide overduidelijk verwijzen naar de *Madonna van Melun*. Wellicht dus dat kennis van de ontstaanscontext en iconografie van dit schilderij onze iconologisch begrip van ‘Vesna’ kan verdiepen. Jean Fouquet (c. 1420-c. 1480) schilderde zijn Madonna in opdracht van Étienne Chevalier uit Melun, die als tresorier-generaal diende onder de Franse koningen Karel VII en Lodewijk XI. De Madonna vormde oorspronkelijk de helft van een tweeluk met op de andere helft een afbeelding van Chevalier zelf, samen met zijn naam- en patroonheilige Sint Stefanus.¹⁹ Het tweeluk werd vervaardigd

¹⁷ Daarnaast is de ronde vorm mogelijk een verwijzing naar de in de Renaissance populaire medaillons en/of schilderijen in medaillonvorm (bijvoorbeeld het zelfportret van Jean Fouquet dat thans in het Louvre te Parijs hangt of Hans Memling, ‘Madonna met kind’, thans in het Metropolitan Museum of Art te New York/Manhattan en idem, ‘Virgin suckling the child’, thans in privécollectie).

¹⁸ Het eventuele directe beeldcitaat van ‘Herfst’ kon ik niet vinden; het dichtste bij komt wellicht het *Portret van een Moor* van Jan Mostaert uit ca. 1520-1530 (thans in het Rijksmuseum te Amsterdam). Voor afbeeldingen van gekleurde mensen in de Europese beeldende kunst van de Renaissance, zie o.a.: T.F. Earle en K.J.P. Lowe, ed., *Black Africans in Renaissance Europe* (Cambridge 2010); David Bindman en Henry Louis Gates Jr. ed., *The Image of the Black in Western Art*. Vol. III, part 1 (Cambridge MA 2010).

¹⁹ Het diptyk bleef tot het einde van de 18^{de} eeuw bij elkaar in de kerk van Melun. De helft met de Madonna bevindt zich thans te Antwerpen, in het Museum voor Schone Kunst, de helft met het portret van Chevalier in Berlijn in de Gemäldemalerei. Gedetailleerde actuele informatie over het Melun-dyptiek is te vinden op: https://fr.wikipedia.org/wiki/Diptyque_de_Melun. Recentere literatuur: Stephan Kemperdicke ed., *Jean Fouquet: The Melun Diptych* (Berlijn 2017) (Deze

tussen 1452 en 1458, kort na de dood van Chevaliers echtgenote, Catherine Budé. Het was bestemd voor de collegiale kerk van Melun. In de tijd zelf ging al het gerucht dat Agnès Sorel (1422-1450), de officiële maîtresse van Karel VII en moeder van vier van zijn (bastaard)dochters, model stond voor de Madonna op het paneel. Onwaarschijnlijk is dat niet. Zeker is dat zowel Fouquet als Chevalier Sorel persoonlijk goed hebben gekend. Chevalier was destijds als een van de executeurs van haar laatste wilsbeschikking aangewezen en Fouquet had regelmatig opdrachten aan het Franse koninklijke hof.²⁰ Of Sorel er aldaar niet voor terugdeinsde om *en plein public* 'haar schouders en borsten te ontbloten, tot en met de tepels', zoals de Vlaamse geschiedschrijver Georges Chastellain ons in zijn kroniek van de hertogen van Bourgondië (1455-1475) wil doen geloven, lijkt daarentegen niet erg aannemelijk. Zou Fouquet Sorel heus als levend model voor de heiligste en reinste van alle vrouwen hebben gebruikt als aan haar de smet van schaamtelooheid of losbandigheid had gekleefd? Het thema van het schilderij vroeg eenvoudig om de verbeelding van perfecte aardse schoonheid, en die meende Fouquet (of zijn opdrachtgever) te zien in Sorel; zij stond in haar tijd als beeldschoon bekend. Het lijkt dan logischer dat Chastellains malicieuze opmerking op het schilderij van Fouquet sloeg, wat suggereert dat Sorels reputatie van lichtsinnigheid was gebaseerd op een geschilderd portret (waarvoor ze al dan niet echt had geposeerd) en niet op haar persoonlijke (wan)gedrag.²¹ Precies die vergissing is de achtergrond van het (apocriefe) Bijbelse verhaal achter het schilderij van Lucas Cranach, dat geciteerd is in 'The Sinner'.

tentoonstellingscatalogus verscheen ook in het Duits en Frans). Claude Schaefer, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance* (Dresden 1994).

²⁰ Het doet er dan mijns inziens minder toe, of het gezicht van de Madonna nu wel of niet grote gelijkenis vertoont met de (weinige) andere bekende portretten van Sorel of met de reconstructie van haar gezicht op basis van de schedel die in haar graf werd aangetroffen.

²¹ Er is nog een ander schilderij van Sorel uit de zestiende eeuw bekend (thans privébezit), waarop ze eveneens met ontblote linkerborst staat afgebeeld, maar zonder kind en terwijl ze met de linkerhand een boek openhoudt. Het vermoeden bestaat dat dit schilderij geruime tijd na haar dood is vervaardigd waarbij de Madonna van Melun als voorbeeld diende. De voorstelling is daarbij duidelijk uit de religieuze sfeer gehaald; de bedoeling lijkt eerder om Sorel af te beelden als een belezen persoon, zeker geen leeghoofd, laat staan lichtekooi. Margaret A. Miles, *A Complex Delight: The Secularization of the Breast, 1350-1750* (Berkeley CA etc. 2008) 83.

Eveneens omstreden is de typering van de Madonna van Melun als een zogenaamde *Maria lactans* ('melkgevende Maria'). Er tegen in te brengen is dat veel op het schilderij niet overeenstemt met de traditionele voorstellingswijze van dat thema. Om te beginnen is Maria's linkerborst weliswaar ontbloot om haar kind borstvoeding te *gaan* geven, maar uit de borst vloeit nog geen melk zoals in de echte *Maria lactans* plaatjes.²² Daarnaast breekt Fouquet hier met de overheersende conventies van zijn tijd om, als Maria al met ontblote borst werd afgebeeld, dat lichaamsdeel bij voorkeur verhuld of half afgedekt af te beelden, of anders toch de borst een minimale cupmaat te geven. Geen wonder dat de Madonna van Melun meteen toen het werd getoond opzien baarde – en bij vele beschouwers ongetwijfeld opschudding of ontzetting veroorzaakte.²³ Het maakt de interpretatie er niet eenvoudiger op, maar in geen geval mag het Madonna-schilderij los gezien worden van het andere paneel van het diptiek waarmee het oorspronkelijk verbonden was. Een zinnige iconografische interpretatie is dan dat opdrachtgever Chevalier de bijzondere hulp van Maria afsmeekt om hem in het uur van zijn dood bij te staan; Maria's prominent getoonde borst zou dan het teken zijn van haar goede wil om direct te bemiddelen tussen Chevalier en haar goddelijke zoon.²⁴

Belkina appelleert duidelijk aan *beide* laatmiddeleeuwse beeldtradities. Van de ene kant maakt zij van haar 'Vesna' een echte *lactans* door zichtbaar melk te laten vloeien, hetgeen aansluit bij de oudere beeldtraditie, die onder andere is voortgezet in de Russische ikonenschilderingen van de Maria

²² De meest recente publicaties over dit thema zijn L.I. Schaefer, *The Iconography of the Madonna Lactans in the Thirteenth and Sixteenth Centuries Italian Art: Liturgy and Devotion* (z.pl. 2014); Vibeke Olson, 'Embodying the Saint: Mystical Visions, Maria Lactans and the Miracle of Mary's Milk', in James Robinson ed., *Matters of Faith. An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period* (Londen 2014) 151-158. Patricia Scapin, 'Madonna delle Grazie (o Maria Lactans)', in Olivia Bruschetini ed., *Maria nell'arte. Tra pensiero teologico e produzione artistica* (Arcidosso 2014) 103-114. Cecelia M. Dorger, *Studies in the Image of the Madonna Lactans in Late Medieval and Renaissance Italy* (Dissertation University of Louisville 2012). Monika Schausten, 'Maria Lactans, Virgo mediatrix: Ikonographische Codierungen von Weiblichkeit. Bruchstücke zu ihrer Archäologie', in Idem ed., *Das lange Mittelalter: Imagination – Transformation – Analyse; ein Buch für Jürgen Kühnel* (Göppingen 2011) 47-66. Gian Paolo Bononi en Serena Baldassare Bononi, *Maria lactans* (Rome 1995).

²³ Miles, *Complex Delight*, 83-84.

²⁴ De discussie hierover is samengevat in https://fr.wikipedia.org/wiki/Diptyque_de_Melun, geraadpleegd 13 oktober 2019.

mlekovitatelnitsa, de ‘melkgevende’ moeder Maria.²⁵ Maar door Fouquets revolutionaire schildering te citeren en niet, bijvoorbeeld, Sandro Botticelli’s conventionele *Maria lactans* (Afbeelding 5)²⁶ breekt zij ook met die overheersende oude traditie. Door in ‘Vesna’ én het kind weg te laten én de druppel melk te verbinden met ‘nieuw leven’, de lente, wordt bovendien een verbinding gelegd met een heel ander, en wel profaan, schilderij van Botticelli, [*La*] *Primavera*. Die connectie wordt verder bevestigd door de onmiskenbare gezichtsgelijkenis tussen de moeder/Belkina op ‘Vesna’ en Venus, de hoofdpersoon op Botticelli’s schilderij, terwijl de letterovereenkomst tussen ‘Vesna’ en ‘Venus’ ongetwijfeld verklaart waarom Belkina deze foto in de Revival-reeks een Russische titel meegaf en geen Engelse.



Afbeelding 5: Sandro Botticelli, *Maria lactans*

Op het eerste gezicht lijkt het dus alsof Belkina in ‘Vesna’ bewust een klassiek-pagane afbeeldingstraditie ten aanzien van nieuw leven heeft willen koppelen aan een middeleeuws-christelijke traditie, want ook de melk van de

²⁵ Vgl. Alfredo Tradigo, *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church: A Guide to Imagery* (Los Angeles 2006).

²⁶ Voor de bespreking van dit schilderij, zie o.a.: Wieteke van Zeil, ‘Oog voor detail’, *De Volkskrant* van 29 juni 2018. Ook Dempsey, *Early Renaissance*, 74.

Heilige Maagd staat symbool voor nieuw leven, namelijk een leven in Christus, haar zoon. Maar staat de kunsthistorische exegese van [*La Primavera*] het leggen van deze verbinding toe? Sandro Botticelli (ca 1445-1510) schilderde *Primavera* rond 1480 in tempera op paneel – een groot paneel, ruim twee bij drie meter. Mogelijk was het schilderij een huwelijksgeschenk voor Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Het schilderij kreeg zijn naam ('De Lente') rond 1550 van Vasari. Specialisten zijn het wel eens over de identiteit van de acht of negen afgebeelde allegorische figuren en over de handelingen die ze uitvoeren. Eenvoudig is ook om in één zin te beschrijven wat hier gebeurt – Venus kondigt de lente aan – maar niet zo simpel om aan te geven is waar de afgebeelde personen en hun handelingen nu precies voor staan, met andere woorden: wat de symbolische betekenis van het schilderij is. Het staat wel vast dat die betekenis gezocht moet worden in de neoplatoonse filosofie die destijds erg in de mode was in kringen van Florentijnse humanisten waarvan bekende figuren aan het hof van de Medici, zoals Marsilio Ficino en de dichter Angelo Poliziano deel uitmaakten en waartoe de schilder Sandro Botticelli zich een tijd lang aangetrokken voelde. Heel diep op hun gedachtengoed ingaan zou in dit verband te ver voeren; voor mijn analyse volstaat dat Venus werd gezien als symbool van zowel aardse als goddelijke liefde, waardoor ze gemakkelijk geassocieerd (of zelfs geïdentificeerd) kon worden met Maria. Door Maria in één beeld te integreren met Venus heeft Belkina dus niet alleen een christelijke met een profane beeldtraditie verenigd, maar op een dieper niveau verschillende kwaliteiten van de vrouw – uiterlijke en innerlijke schoonheid, moederliefde en spirituele liefde, fysieke en geestelijke voeding – willen accentueren.

Voedende moeders in de hedendaagse kunst

Tenslotte kunnen we ons neomediëvistische begrip van Belkina's Revivalreeks proberen te verrijken, via onderzoek, ten eerste, naar referenties aan laatmiddeleeuwse Maria lactans-voorstellingen in de hedendaagse kunst en ten tweede, naar vrije associaties met dat type voorstellingen in de hedendaagse populaire cultuur.

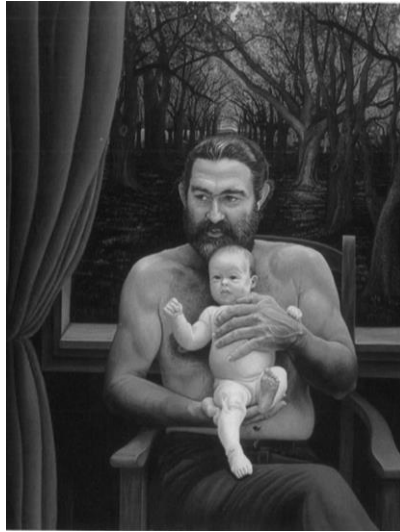
Om met moderne fotokunst te beginnen: Katerina Belkina is niet de eerste die zichzelf in een fotowerk als Maria *lactans* representeerde. Zij werd hierin in elk geval voorafgegaan door de Amerikaanse kunstfotografe Cindy Sherman (1954-), wier artistieke werk, dat uitsluitend bestaat uit

gefotografeerde zelfbeelden (zelfportretten?), überhaupt gezien kan worden als een belangrijke inspiratiebron voor Belkina. Sherman bracht in 1989-1990 een reeks fotowerken uit waarvan er twee overduidelijk pastiches zijn van de twee Maria lactans-schilderijen uit de late middeleeuwen/Renaissance die ik hierboven heb besproken: Untitled ### 216 dat van Fouquet, Untitled ### 225 dat van Botticelli (Afbeeldingen 6 en 7). Daarmee 'ving' Sherman *beide* middeleeuwse afbeeldingstradities van de *lactans*: de overheersende traditie, dat wil zeggen, die van Maria-met-de-kleine-borst; en de exceptionele trant van Fouquet, dat wil zeggen, die van Maria met de uitpuilende volle borst. Dit betekent dat Belkina in 'Vesna' niet alleen twee schilderijen heeft geciteerd van twee kunstenaars uit de vijftiende eeuw, maar óók twee pastiches van de moderne feministische kunstenaar Cindy Sherman. En daarmee raakt 'Vesna' aan de essentie van postmoderne 'bricolage'.



Afbeeldingen 6&7: Cindy Sherman, 'Untitled # 216' en 'Untitled # 225'

Is de overeenkomst tussen ‘Vesna’ en de foto’s van Sherman dermate sterk dat voor mij van toeval geen sprake kan zijn – er is hier bewust geciteerd – ik ben er minder zeker van dat Vesna’s tegenpaneel, ‘Duo’, is geïnspireerd door het prachtige dubbelportret ‘Father and Child’ van de Amerikaanse schilderes Lynn Randolph uit 1984, dat wel degelijk dezelfde emotionele snaar raakt als ‘Duo’ (Afbeelding 8).²⁷



Afbeeldingen 8: Lynn Randolph, ‘Father and Child’ (1984)

Dezelfde twijfel rijst bij ‘Working lactans’, een videoregistratie van de roemruchte Zweedse performance kunstenaar Anna Berndtson uit 2010 (Afbeelding 9). Hierin wordt een verbinding gelegd tussen de Mariale sacraliteit waarmee in traditioneel christelijke milieus het geven van borstvoeding wordt omgeven en de beperkingen die in dat opzicht worden opgelegd aan de moderne werkende vrouw. Berndtson stelde daarmee het contrast tussen verwachting en realiteit op scherp: het is net zo onwaarschijnlijk dat de op kantoorwerk geklede vrouw in Berndtsons performance nog echt in de gelegenheid is om haar baby borstvoeding te geven als de als hemelkoningin uitgedoste courtesane Agnès Sorel dat een half

²⁷ Een afbeelding in Miles, *Complex Delight*, Plate 12. Het schilderij bevindt zich thans in een privé-verzameling in Houston.

millennium eerder zou zijn geweest – vrouwen van haar stand huurden daar gewoonlijk een min voor in, een gewoonte die ook destijds al juist door de Maria lactans-voorstelling werd bekritiseerd: gaf niemand minder dan de moeder Gods haar goddelijke kind niet zelf borstvoeding?²⁸



Afbeelding 9: Anna Berndtson, 'Working lactans'



Afbeelding 10: Beyoncé met tweeling

Uiteraard hoeft associatie niet te berusten op een gezochte overeenkomst. Geen flauw idee of stijlicoon Beyoncé zich in 2017 bij het poseren voor een Primavera-achtig portret met aan de borst gedrukt haar twee pasgeboren tweelingzonen heeft laten inspireren door Fouquet en Botticelli, maar wie 'Vesna' op het netvlies heeft staan, zal in de foto van het Amerikaanse popidool zonder veel moeite een samensmelting van de Madonna van Melun en de Venus van de Primavera zien (Afbeelding 10).

²⁸ Miles, *Complex Delight*, 36-39.

Niet alle toespelingen op borstvoedende Madonna's hoeven overigens feministisch geladen of van een dodelijke ernst te zijn. De creatie van neomediëvismen kenmerkt zich ook door luchtigheid en humor, die vaak worden aangebracht via incongruentie (zeg maar het bewust combineren van iets moderns met iets middeleeuws dat niet bij elkaar past).²⁹ Een simpele illustratie biedt de productie van textiel en tassen met 'Madonna-van-Melun'-opdruk (Afbeelding 11 a en b). Maar mijn favoriete voorbeeld is *The Fallen Madonna with the Big Boobies*, een schilderij van de legendarische Renaissancekunstenaar Van Clomp (1455-1507) – ongeveer geboren in het jaar waarin Fouquet de Madonna van Melun maakte. De jacht op dit fel door de nazi's begeerde doek was één van de *running gags* van de hilarische tv-serie *Allo, allo*, die ten slotte een eigen leven is gaan leiden, want in 2018 kwam de 'Fallen Madonna', die eerder van de hand van Kees van Dongen dan van Botticelli of Fouquet lijkt, onder de hamer voor een bedrag van bijna 17.000 euro (Afbeelding 12).



Afbeelding 11a&b: Textiel en tas met Fouquet-opdruk

²⁹ Clare A. Simmons, 'Humor' in Elizabeth Emery en Richard Utz ed., *Medievalism: Key Critical Terms* (Cambridge 2014) 109-115.



Afbeelding 12: René en de Fallen Madonna with the Big Boobies

Conclusie

De herkenning van 'Vesna', een fotowerk van de Russische fotografe Katerina Belkina, als een neomedieïvistische creatie was de aanleiding voor een diepgravend iconografisch en iconologisch onderzoek. Eerst is daartoe nader bepaald, welke (sleutel)positie 'Vesna' inneemt in Belkina's fotoserie 'Revival', die zich vooral lijkt te richten op de thema's 'nieuw levensouderschap-cycliciteit'. Die gedachte kon worden bevestigd door een studie van de ontstaanscontext en toegekende betekenis van de laatmiddeleeuwse schilderijen die in 'Vesna' zijn geciteerd. Daarin waren de thema's 'moederschap/voedende kracht' en '[goddelijke] schoonheid' andermaal met dat van 'kringloop/wederkeer' verknoopt. Ten slotte heb ik langs associatieve weg gezocht naar verbindingen tussen 'Madonna' en 'borstvoeding' in de hedendaagse beeldende kunst, kunstnijverheid en populaire cultuur. Vooral uit dat laatste deel van mijn onderzoek kwam 'Vesna' om te beginnen naar voren als een postmodern kunstwerk dat via bricolage of 'patchworking' tot zowel intellectuele als emotionele 'kruis-identificatie' met de cultuur van de late middeleeuwen leidt maar daarnaast ook associaties oproept met uiteenlopende aspecten van het huidige genderdiscours.³⁰

³⁰ Jonathan Hsy, 'Co-disciplinarity', in Emery en Utz, *Medievalism*, 43-51.

Illustratie verantwoording

- Afbeelding-1, Katerina Belkina, 'Vesna'. Fotografie. Reproductie met toestemming.
- Afbeelding-2, Jean Fouquet, 'Madonna van Melun'. Olieverf op paneel. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Foto public domain.
- Afbeelding-3, Sandro Botticelli, 'Primavera'[detail]. Tempera op panel. Florence, Galleria degli Uffizi. Foto public domain.
- Afbeelding-4, Katerina Belkina, 'Duo', Fotografie. Reproductie met toestemming.
- Afbeelding-5, Sandro Botticelli, Maria lactans. Origineel privébezit. Foto public domain.
- Afbeelding-6, Cindy Sherman, *Untitled #216*, 1989. Chromogenic color print. Reproductie met toestemming.
- Afbeelding-7, Cindy Sherman, *Untitled #225*, 1990. Chromogenic color print. Reproductie met toestemming.
- Afbeelding-8, Lynn Randolph, 'Father and child'. Olieverf op doek. Origineel privécollectie. Foto public domain.
- Afbeelding-9, Anna Berndtson, 'Working lactans'. Performance, Dublin 2010. Copyright Anna Berndtson. Foto John Beattie. Reproductie met toestemming.
- Afbeelding-10, 'Beyoncé shows off newborn twins Sir and Rumi Carter'. Beyoncé/Instagram [August 2017]. Public Domain.
- Afbeelding- 11a en 11b, Jurk en tas geproduceerd door Perfectunltd; catalogus Redbubble. Foto public domain.
- Afbeelding-12, Still uit 'Allo 'allo !. <https://www.hln.be/showbizz/tv/-the-fallen-madonna-with-the-big-boobies-uit-serie-allo-allo-geveild-voor-topbedrag>. [geraadpleegd 22 oktober 2019]