

## **MADONNA'S VAN DE ANTWERPSE RENAISSANCE**

OVER DE VERScheidenHEID AAN STILISTISCHE EN COMPOSITORISCHE  
INTERPRETATIES VAN *MADONNA MET KIND* IN ANTWERPEN VAN 1520 TOT 1550

Aantal woorden: 36.268

**Flo Marnef**

Studentennummer: 01706165

Promotor: Prof. dr. Koenraad Jonckheere

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van Master in de Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2020 – 2021

## Verklaring i.v.m. auteursrecht

---

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

## VOORWOORD

Bij het schrijven van een masterproef sta je niet alleen. Velen ondersteunden me deze maanden en supporterden vanop de zijlijn. Enkele specifieke personen bedank ik graag expliciet op papier.

Vooreerst wil ik de persoon bedanken bij wie deze masterproef begon: promotor Prof. dr. Koenraad Jonckheere die me na overleg dit boeiende onderwerp aanreikte en steeds een luisterend oor bood tijdens de maandelijkse (en tegen het einde van het schooljaar toe wekelijkse) ‘raad-op-dinsdagochtend’. Bedankt voor het geduld en vertrouwen.

Daarnaast wil ik ook zeker mijn mama bedanken voor haar redactiewerk en om de schoonheidsfoutjes en mijn obsessie voor komma’s te filteren.

Mijn diepste dankbaarheid gaat echter uit naar de hechte en beste vriendengroep die ik in de opleiding Kunstwetenschappen ontmoette en die ik niet meer kan missen. Zonder de steun en motivatie tijdens telefoontjes, koffietjes, etentjes, bibliotheeksessies... zou dit thesisjaar, en bij uitbreiding de vierjarige universitaire opleiding, een zwaarder parcours volgen.

Schooljaar 2020-2021 was toch wel een apart jaar om een masterproef te schrijven en af te studeren. Door corona zagen de laatste twee jaren Kunstwetenschappen er anders uit dan ik me had kunnen inbeelden. De dagelijkse motivatie van het samenstuderen viel in het water. Soloslim (meestal van thuis uit of alleen op kot) worstelde ik me door dit masterjaar. Bedankt aan de bibliotheken die ondanks deze moeilijke omstandigheden toch bleven proberen om hun bronnen veilig ter beschikking te stellen en een digitale service aan te bieden. Vooral de medewerkers van het Rubenianum, die me ondertussen met naam en enthousiasme ontvangen, verdienen een opsteker.

Ook bedankt aan alle proffen die probeerden er het beste van te maken. De laatste twee jaren was contact – buiten het venster van de zoomcamera – met medestudenten een moeilijke opgave en een gemis.

Op naar een diploma-uitreiking zonder masker om ons ware gelaat te tonen.

Flo Marnef

Antwerpen, 31 juli 2021

# INHOUDSOPGAVE

<b><u>Inleiding</u></b> .....	7
Onderwerp en periodisering .....	7
Status Quaestionis .....	8
Methodologie en structuur .....	9
<b><u>Hoofdstuk I. Differentiatie van <i>Madonna met Kind</i> -voorstellingen in de zestiende eeuw in Antwerpen: feitelijke vaststelling van de onderzoeksvraag</u></b> .....	12
<b><u>Hoofdstuk II. Contextuele factoren en de impact op de <i>Madonna met Kind</i> -productie</u></b> ...	15
1. Economische context: professionalisering van de schilderkunst en de kunstmarkt in Antwerpen .....	15
2. Artistieke context: de ‘Antwerpse renaissance’ .....	19
2.1. Algemene artistieke context in vogelvlucht .....	19
2.2. Artistieke context toegepast: <i>Madonna met Kind</i> .....	28
2.2.1. Eerste generatie – Quinten Massijs, Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst: verspreiding van nieuwe motieven .....	28
De Madonna als alledaagse, liefdevolle moeder in een eigentijdse setting	
Anekdotische details: stilleven en landschappen	
Imitatie en emulatie van voorgangers en tijdgenoten: de archaïstische trend	
2.2.2. Eerste generatie – Jan Gossaerts assimilatie van de Italiaanse renaissance: de Madonna in een architecturaal decor .....	48
2.2.3. Tweede generatie – De maniëristische trend na Gossaert .....	52
3. Iconografische context: de link tussen zestiende-eeuwse <i>Madonna met Kind</i> -kunstwerken in Antwerpen en hun Byzantijnse originelen .....	56
3.1. De reactie: <i>Andachtsbild</i> en het devotieportret .....	56
3.2. Import van het Madonna-icoon naar het Westen .....	59

3.3. Transformatie van het traditionele cultusicoon van de Madonna naar het vrij geïnterpreteerde kunstwerk in de zestiende eeuw: iconografische discussies .....	61
4. Religieus-historische context: Mariaverering en -representatie tijdens de Reformatie	70
4.1. Eerste generatie – Quinten Massijs: van gotische Madonna als Koningin des Hemels naar Madonna als tedere, alledaagse ‘Hausmutter’ .....	80
<b><u>Hoofdstuk III: Derde generatie: culminatiepunt van <i>Madonna met Kind</i> -interpretaties ...</u></b>	<b>83</b>
<b><u>Besluit .....</u></b>	<b>87</b>
<b><u>Bibliografie .....</u></b>	<b>90</b>
<b><u>Catalogus .....</u></b>	<b>96</b>
Afbeeldingen .....	96
Illustratieverantwoording .....	124



# INLEIDING

## Onderwerp en periodisering

Het schilderij *De kunstkamer van Cornelis van der Geest* van Willem Haecht uit 1628 trekt de aandacht van de toeschouwer naar een klein paneeltje met een *Madonna met Kind* linksonder de compositie.<sup>1</sup> Het paneel lijkt een belangrijke status te hebben en wordt aangewezen door Cornelis van der Geest die discussieert met enkele omringende figuren die zich laten identificeren als de bekende zeventiende-eeuwse meesters Rubens en Van Dyck en de landvoogden van de Nederlanden Albrecht en Isabella. Deze *Madonna met Kind*, oftewel *Madonna met de Kersen*, is een schilderij van Quinten Massijs uit het begin van de zestiende eeuw en speelde een belangrijke rol in de kunstgeschiedenis van Antwerpen. Het werk markeert het beginpunt van de ontwikkeling van een vernieuwende artistieke context in het zestiende-eeuwse Antwerpen die zich losmaakte van de gotische, middeleeuwse tradities en een vroegmoderne periode aankondigde die de geschiedenis in zou gaan als de ‘Antwerpse renaissance’. Deze periode werd door kunsthistoricus Hans Belting omgedoopt tot het zogenaamde ‘tijdperk van de kunst’ dat het traditionele cultusobject transformeerde tot een zelf-referentieel, esthetisch onafhankelijk kunstwerk.

Devotiepanelen als *Madonna met Kind* en *Heilige Familie* wonnen in de eerste helft van de zestiende eeuw in Antwerpen aan populariteit. Het eeuwenoude iconografische thema bleef enorm in trek en werd massaal geproduceerd en verspreid in kopieën en varianten tussen 1520 en 1550. Kunstenaars bleven gefascineerd door de figuur van de Madonna ondanks de religieuze debatten – met de Madonna als het centrale vraagstuk – en de iconoclastische uitbarstingen van de Reformatie die deze eeuw teisterden. Het schilderen van *Madonna met Kind* -beeltenissen was niet meer zo vanzelfsprekend in de zestiende eeuw: het geestelijke en artistieke klimaat werd door mekaar geschud en drukte haar stempel op de productie van Madonna-voorstellingen. Naast een religieuze kentering onderging de stad Antwerpen ook andere snelle veranderingen en ontwikkelingen die een enorme impact zouden hebben op de stilistische en compositorische behandelingen van de Madonna. De zestiende eeuw bleek allesomvattend. Het binnensijpelen van de Italiaanse renaissance en het humanisme lieten bijvoorbeeld ook een onherroepelijke indruk achter in Antwerpen en liepen parallel met enkele economische ontwikkelingen die de stad tot kosmopolitische trekpleister en internationale havenstad transformeerden. Deze periode kenmerkte zich door een complexe veelheid en verscheidenheid aan economische, sociale, religieuze, artistieke omwentelingen die niet onder één noemer onder te brengen zijn.

Bovenstaande ontwikkelingen gaven impuls aan een experimentele periode binnen de kunst. De complexe maatschappelijke context weerspiegelde zich visueel in de artistieke productie van de zestiende eeuw die zich laat omschrijven als een ingewikkelde verzameling van

---

<sup>1</sup> Vorige bladzijde: detail van Willem van Haecht, *De galerij van Cornelis van der Geest*, 1628, olieverf op paneel, 99,9 x 136 cm, Antwerpen, Rubenshuis, inv.nr. RH.S.171 (uit: <https://search.rubenshuis.be/details/collect/6653>).

verschillende stijlen, formaten, interpretaties, genres... die naast elkaar bestonden. De poging om tot een simpele samenvatting van de kunst in de eerste helft van de zestiende eeuw te komen is het proberen zelfs niet waard. Terwijl de kunst uit de vorige eeuwen werd gekenmerkt door homogeniteit verscheen de kunstproductie in deze periode als een diverse assemblage van verschillende *Madonna met Kind* -interpretaties. De jaren tussen 1520 en 1550 kenmerkten een sleutelperiode voor de (Antwerpse) kunstgeschiedenis waarin alles kantelde. Kunstenaars leken een vrijheid op te eisen en voerden subtiele veranderingen door in het traditionele iconografische schema van de Madonna en genereerden zo nieuwe ideeën en betekenissen.

Op bovenstaande feiten vormt zich de onderzoeksvraag. Het doel van deze masterproef is aan de hand van een gedetailleerde studie van enkele *Madonna met Kind* -devotiestukken te onderzoeken hoe kunstenaars in de eerste helft van de zestiende eeuw in Antwerpen vorm gaven aan die gevarieerde artistieke productie. De experimentele diversiteit van Madonna-voorstellingen in de jaren 1520 tot 1550 in Antwerpen wordt belicht en uitgepuurd. Hoe gingen kunstenaars om met de snel veranderende context en hoe weerspiegelde zich dat in hun kunst? De masterproef gaat op zoek naar de verschillende contexten die hun stempel drukten op de oeuvres van zestiende-eeuwse kunstenaars en illustreert dit aan de hand van enkele sprekende voorbeelden. Een eenduidig antwoord kan niet gegeven worden, maar de factoren die aan de basis lagen van deze experimentele uitbarstingen kunnen wel worden benaderd. Economische, artistieke, iconografische en religieuze omwentelingen worden daarbij onder de loep genomen. Een extra aanleiding om deze vraag onder handen te nemen, is dat slechts weinig publicaties het belang inzien van *Madonna met Kind* -voorstellingen aan het begin van de zestiende eeuw, terwijl deze net van ondenkbaar belang waren voor de verdere ontwikkeling van de kunstgeschiedenis. De zestiende-eeuwse kunstenaars zetten een cruciale periode in voor de definiëring van het toekomstige artistieke landschap.

Het onderzoek beperkt zich dus tot de artistieke productie, en meer bepaald kleine devotiepanelen van *Madonna met Kind* en *Heilige Familie*, in de eerste helft van de zestiende eeuw (1520 tot 1550) en de verschillende generaties die toen het artistieke klimaat van Antwerpen kleurden. Daarbij worden sprekende casussen uit een beknopte catalogus aangehaald die helpen om het verhaal concreter te duiden. De catalogus selecteerde een kleine verzameling aan *Madonna met Kind* -devotiestukken van toonaangevende kunstenaars uit de drie eerste generaties die telkens een specifieke benadering binnen die variatie illustreren, aangezien er in de zestiende eeuw duizenden kopieën en varianten werden geproduceerd zoals bijvoorbeeld de *Madonna met de Kersen* van Quinten Massijs.

## Status Quaestionis

De zestiende eeuw kenmerkt in de kunstgeschiedschrijving een – ontrecte – onderschatte positie en heeft nog steeds niet de aandacht die ze verdient. Door haar ongelukkige situering tussen de vijftiende en zeventiende eeuw wordt deze periode overschaduwed door de Vlaamse Primitieven en de Barok met bijvoorbeeld Rubens en de Gouden Eeuw met Vermeer en wordt



als overgangperiode opzij geschoven. De studies die de artistieke context van de zestiende eeuw wel belichten, focussen dan weer enkel op uitzonderlijke kunstenaars als Bruegel. Net omdat deze periode zo complex en divers is, gaat een reductie als ‘de eeuw van Bruegel’ niet op. De laatste decennia wordt deze problematiek al meer op de kaart gezet en neemt de interesse in de verschillende kunstenaars van de zestiende eeuw toe wat vooral merkbaar is in verscheidene monografieën, maar blijft nog steeds opvallend afwezig in overzichtswerken die de verschillende contextuele invloeden behandelen.

Ook wordt de zestiende eeuw te vaak beschreven als een eeuw waarin kunstenaars ofwel het lokale ofwel het internationale pad kozen. Ofwel prefereerde een kunstenaar de Vlaamse stijl in de traditie van de Vlaamse Primitieven, ofwel verwaarloosde een kunstenaar zijn lokale roots om de stijl van de Italiaanse renaissance te imiteren. Deze tweedeling ontziet echter het complete verhaal en de complexiteit aan stilistische benaderingen die de zestiende eeuw net zo experimenteel en bijzonder maakte. Elke zestiende-eeuwse kunstenaar zocht zelfstandig naar persoonlijke manieren om beide tradities te verzoenen. Dergelijke stilistische geschiedschrijvingen die de variatie aan *Madonna met Kind* -voorstellingen toeschrijven aan de doorsijpeling van de Italiaanse stijl missen ook het overkoepelende plaatje door zich enkel op de stilistische context te focussen. Hans Belting zette in zijn *Likeness and Presence. A history of the image before the era of art* (1994) al een stap in de goede richting door naast de stilistische factoren ook het belang van de intellectuele context te benadrukken waarbij hij bijvoorbeeld duidt op de impact van de beelddebatten op de productie van devotiestukken. Hij onthult echter slechts een tip van de sluier. Deze masterproef wil aantonen dat naast de stilistische en intellectuele factoren ook economische, iconografische, religieuze en artistieke kaders bijdroegen aan de diversiteit van de zestiende-eeuwse *Madonna met Kind* -productie.

Overzichtswerken van tentoonstellingen over de representatie van *Madonna met Kind* lijken wel al voorzichtig een nieuwe kijk aan te dragen zoals bijvoorbeeld *De Madonna in de kunst* (1959) van Achiël Stubbe en *De madonna: de ontwikkeling der madonnavorstelingen in de beeldende kunst* (1949) van Elisabeth Korevaar-Hesseling. Deze uitgaven voelen echter verouderd aan en vragen om een recentere herinterpretatie.

## Methodologie en structuur

De hoofdstukken van de masterproef behandelen de verschillende contextuele kaders die een belangrijke impact hadden op *Madonna met Kind* -interpretaties in de eerste helft van de zestiende eeuw in Antwerpen. De economische, artistieke, iconografie en religieuze factoren verdienen een apart en uitgebreid onderzoek.

Het eerste hoofdstuk introduceert de onderzoeksvraag door vanuit een beschrijving van twee voorbeelden (twee *Heilige Families* uit de helft van de zestiende eeuw) die variatie aan interpretaties van hetzelfde onderwerp te observeren en feitelijk vast te leggen. Doorheen de masterproef worden de twee voorbeelden als rode draad gebruikt om telkens concreet naar terug te grijpen.

Het tweede hoofdstuk behandelt de contextuele benaderingen die antwoorden proberen te vinden op de onderzoeksvraag. Als eerste wordt de economische context belicht die van ondenkbaar belang was voor de massaproductie van Madonna-devotiestukken. Proces- en productinnovatie van de schilderkunst en de professionalisering van de kunstmarkt transformeerden Antwerpen tot vrijhaven die ruimte en vrijheid bood voor experiment en artistieke inventie. Kunstenaars werden massaal aangetrokken door de economische ontwikkelingen van de stad om zich te ontplooiën en een eigen beeldtaal te ontwikkelen. Overzichtswerken die de economische veranderingen in de Nederlanden schetsen, zoals het artikel “Marketing art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady’s Pand” van Dan Ewing in *The Art Bulletin* (1990), boden zich aan als handige bronnen.

Onlosmakelijk hieraan verbonden was de artistieke context die Antwerpen in de zestiende eeuw emancipeerde tot kunstencentrum. Het is noodzakelijk eerst de algemene artistieke context van de eerste helft van de zestiende eeuw te schetsen. Wel wordt enkel ingegaan op de informatie die extra duiding geeft bij de onderzoeksvraag en niet verder uitgeweid over het hele artistieke aanbod. Concepten als het humanisme, het veranderende statuut van de zelfbewuste kunstenaar, de doorsijpeling van de Italiaanse renaissance, de Antwerpse renaissance, het ontstaan van kunsttheorieën en concepten als *imitatio*, *aemulatio* en *inventio* passeren de revue. Met deze basis in het achterhoofd kan dan meer specifiek worden gekeken naar enkele *Madonna met Kind* -voorbeelden. Pioniers uit de eerste en tweede generatie kunstenaars van de zestiende eeuw worden hier chronologisch behandeld om het belang van hun creatieve vernieuwingen te benadrukken en te illustreren aan de hand van concrete voorbeelden en om een overzicht te scheppen in deze periode waarin veel kunstenaars mekaar afwisselden en vernieuwing brachten. Vooral monografieën en tentoonstellingscatalogussen boden interessante voorbeelden.

Daarnaast krijgt de iconografische impact ook een uiteenzetting en onderzoekt de link tussen zestiende-eeuwse kunstwerken van de Madonna in Antwerpen en hun Byzantijnse originelen. Eerst volgt een algemene schets over het devotieportret. De literatuur van Reindert Falkenburg en Sixten Ringbom brachten hiervoor soelaas. Daarna wordt kort de herkomst van het authentieke Madonna-icoon getraceerd via overzichtswerken van Christopher S. Wood, Alain Besançon en Hans Belting. Het hoofdstuk sluit af met de iconografische discussies over de transformatie van het traditionele cultusicoon van de Madonna tot het vrij geïnterpreteerde kunstwerk in de zestiende eeuw met Besançon, Wood, Belting en David Freedberg in de hoofdrol.

Het vierde en laatste contextuele kader behandelt de religieuze context en focust op de Mariaverering tijdens de Reformatie en de impact op haar representatie. Uitgebreide verhandelingen zoals *The Cult of the Virgin Mary in Early Modern Germany: Protestant and Catholic piety, 1500-1648* (2014) van Bridget Heal en *Een geschiedenis van Maria* (1997) van Jaroslav Pelikan waren een grote hulp.

Het laatste hoofdstuk eindigt met de derde generatie die in de helft van de zestiende eeuw de Madonna-voorstellingen in Antwerpen compleet deden kantelen.

Het is wel belangrijk te benadrukken dat deze contexten zich niet allemaal los van mekaar ontwikkelden. Verhalen van kruisbestuiving en overlapping, en dat het ene niet zonder het andere kon bestaan, vormen de toonaard.

## HOOFDSTUK I. Differentiatie van *Madonna met Kind* -voorstellingen in de zestiende eeuw in Antwerpen: feitelijke vaststelling van de onderzoeksvraag

Twee schilderijen uit de eerste helft van de zestiende eeuw in de Nederlanden trekken de aandacht om hun zeer uiteenlopende interpretaties van hetzelfde klassieke onderwerp in dezelfde periode en omgeving: een *Heilige Familie* uit 1563 van Jan Massijs (1509-1573) (afb.1) en een *Heilige Familie* uit 1540-1550 van Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) (afb. 2). De verschillende uitwerking van dit traditionele iconografische thema door twee kunstenaars die naast elkaar actief waren, roept vragen op over de artistieke productie in de zestiende eeuw in de Nederlanden en meer bepaald in Antwerpen.

Jan Massijs' *Heilige Familie* (1563) in het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen springt in het oog tussen de diversiteit aan Madonna-voorstellingen in de zestiende eeuw. Het schilderij toont Maria en haar zoon Jezus die zich prominent op de voorgrond van de compositie bevinden, waarachter Jozef zich lijkt te verschuilen. De figuren van Maria en het Kind Jezus zijn helder geordend in een driehoekscompositie en krijgen door hun frontale close-up positie en Maria's afgesneden kledij een portretachtig karakter. Maria presenteert zich zittend in halflengte tot aan haar knieën met de staande Jezus op haar schoot. Als prachtige, jonge vrouw draagt ze smaakvolle aardekleuren draperingen – een groen onderkleed met een okergele en donkerrode mantel – die de sfeer van de compositie beheersen. Haar handen zijn heel elegant en verfijnd geschilderd met lange vingers en ze heeft een sensuele, bijna erotische, uitstraling. Een doorzichtig doek omhult haar lange haren en wordt vastgegrepen door Jezus die zich lijkt te stabiliseren om zijn moeder te omarmen. Jezus is naakt en toont een sculpturaal weergegeven lichaampje en krullen. Zijn beweeglijke, gedraaide houding geeft een dynamisch cachet aan de compositie. Het schilderij vat een intiem moment tussen moeder en zoon die elkaar liefdevol en vol vertrouwen aankijken en geeft eerder de indruk een voorstelling te zijn van een alledaagse moeder en haar kind dan de representatie van een heilige. Het inkarnaat van Maria en Jezus is geïdealiseerd en bleek en marmerachtig wit. Achter het verstrengelde duo schuilt Jozef die, in tegenstelling tot de jeugdige Maria, als een oude en bebaarde man is weergegeven, leunend op een wandelstok. Hij lijkt bezorgd en staart peinzend voor zich uit. In het algemeen domineren een sterke clair-obscur, zoals bijvoorbeeld in het gezicht van Maria, en contourlijnen de compositie. Opvallend is de achtergrond: de familie bevindt zich voor een ingetogen, sobere renaissancistische architectuur met een doorkijk op een buitenzicht. Het uitzicht toont een stad en landschap met een gedetailleerde en natuurgetrouwe weergave van bomen, gebouwen, vogels en wolkenpartijen, in de lijn van de Vlaamse traditie van het detailrealisme en naturalisme. De Vlaamse achtergrond smelt samen met de maniëristische uitwerking van het klassieke architecturale decor en de houdingen van Maria en Jezus, die moeten worden gelezen in de geest van Fontainebleau.<sup>2</sup> Massijs streefde naar een evenwichtige synthese tussen het Vlaamse realisme en de stijlelementen van de school van Fontainebleau, die hij op zijn eigen manier toepaste in een persoonlijke beeldtaal.

---

<sup>2</sup> Leontine Buijnsters-Smets, *Jan Massys: een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw* (Zwolle: Waanders, 1995), 55.

De *Heilige Familie* (ca. 1540-1550) van Pieter Coecke van Aelst in het Museo Lazaro Galdiano in Madrid uit dezelfde periode oogt helemaal verschillend van het schilderij van Jan Massijs. De drie figuren bevinden zich meer verspreid over de compositie en presenteren zich minder als een frontaal portret. Ze worden wel nog steeds dicht bij het beeldoppervlak gepositioneerd, alsof de figuren zich in dezelfde ruimte als de toeschouwer bevinden. De portretachtige frontaliteit maakt plaats voor een dynamiek tussen de drie figuren, waarbij het kind Jezus een centrale plaats inneemt tussen zijn ouders Maria en Jozef. Maria zit op een troon en is tot aan haar knieën weergegeven. Ze draagt een blauw gewaad en een rode mantel, die door de dynamische plooien een levendige indruk overbrengen, en verschijnt als een jonge, nederige moeder die zich ontfermt over haar kind. Het gespierde en sculpturale Jezuskind staat recht op haar schoot in een beweeglijke en gedraaide houding, terwijl Maria hem een peer toont waarop zijn linkerhand steunt. Maria kijkt plechtig naar haar kind en in tegenstelling tot de intieme relatie tussen Maria en haar zoon in Massijs' *Heilige Familie*, kijkt Jezus verschrikt weg naar Jozef. Leunend op zijn wandelstok staart de oude Jozef peinzend en bezorgd voor zich uit. Een opvallend clair-obscur en het roze inkarnaat maken de figuren levendig. Vooral de architecturale ruimte valt op. De familie bevindt zich achter een balustrade die een schaal met een stilleven en enkele losse stukken fruit zoals kersen, appels, een peer en druiven etaleert. De balustrade lijkt de fysieke ruimte van de toeschouwer te verbinden met de ruimte van de heiligen. Achter de figuren vult een rijkelijk versierde architectuur in renaissancestijl de compositie, terwijl aan de rechterkant een ongedefinieerde zwarte ruimte bevreemdend overkomt. Een engel met een dynamisch wapperend kleed houdt het gordijn voor de donkere ruimte omhoog. De ruimte is bijna claustrofobisch gesloten en toont geen uitzicht op een landschap of stadszicht. Coecke streefde naar een subtiële assimilatie van de Italiaanse invloeden, wat zich minder laat vertalen in elegante, uitgelengde en maniëristische vormen dan bijvoorbeeld bij Massijs. Het imposante, klassieke decor en het sculpturale dynamische Jezuskind worden gecombineerd met de natuurgetrouwe weergave van texturen, fysionomie en fruitstukken volgens de Vlaamse traditie.

Wanneer deze schilderijen naast twee *Heilige Familie*- voorstellingen worden geplaatst van kunstenaars die enkele jaren later actief waren, valt weer een enorme diversiteit op. De *Heilige Familie* uit 1550-1555 van Willem Key (1516-1568) (afb. 3) en die van Frans Floris (1520-1570) uit 1552 (afb. 4) verschijnen bijvoorbeeld compleet verschillend van de twee *Heilige Families* die door Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst werden geschilderd. In een zeer korte tijdspanne bestaan er vier totaal verschillende uitwerkingen van eenzelfde iconografische thema naast elkaar.

In Willem Key's *Heilige Familie* (ca. 1550-1555) in een private collectie wordt de familie op de voorgrond tegen het beeldoppervlak geduwd in een compacte compositie. De drie figuren staan dicht op elkaar met het Jezuskind in het midden tussen Maria en Jozef. Maria toont zich tot aan haar middel en draagt een hoofddoek en een hedendaags kleed. Ze lijkt voor zich uit te staren boven het staande kind op haar schoot dat zich in een dynamische beweging omdraait naar haar met een tros druiven in zijn handen. Hoewel moeder en zoon elkaar niet liefdevol aankijken, lijkt de dichte plaatsing van de figuren toch een gevoel van vertrouwen en

bescherming te suggereren. Alle aandacht wordt gericht op Jezus in het midden. De figuren bevinden zich in een ongedefinieerd en geabstraheerd decor. Links vertoont de ruimte een klassieke, sobere zuil en rechts wordt een glimp van een landschap getoond, maar het blijft zeer onduidelijk waar de figuren zich bevinden. De eenvoudige compositie vertoont weinig attributen en de weelderige details en de sculpturale, maniëristische grandeur van bovenstaande schilderijen worden achterwege gelaten. Het iconografische onderwerp wordt gereduceerd tot de essentie en focust vooral op de natuurgetrouwe weergave en fysionomie van de drie figuren. Sereniteit en bescheiden monumentaliteit karakteriseren het geheel. Key ontplooide een eigen individuele beeldtaal die subtiele klassieke renaissance-elementen opneemt in een Nederlandse compositie, en niet andersom. De subtiele Italiaanse invloed is bijvoorbeeld merkbaar in de weergave van de antieke zuil achter Maria.

Een laatste – zeer verschillende – benadering van de Madonna-iconografie is de *Heilige Familie* (1552) van Frans Floris uit Kromeriz. De zittende Maria, die Jezus met een lepel voedt, toont zich tot aan haar knieën en plaatst zich radicaal vooraan de compositie, wat een monumentale indruk geeft. Ze zit op een alledaagse rieten stoel en haar kleding, haren en het interieur ogen ook heel alledaags en huiselijk. Jezus is vol en levendig en lijkt op een gewone, goed doorvoede baby. Hij kijkt de toeschouwer spelend en uitdagend aan, terwijl Maria haar zoon liefdevol aankijkt. Jozef staart roerend in de pot voor hem. Het roze doek op de knie van Maria en het oranje gewaad van Jozef springen in het oog tegenover de bruine en blauwe tinten van de rest van de compositie. De ruimte waarin de familie zich bevindt, is donker en ongedefinieerd en het uitzicht door het raam geeft ook weinig prijs over de omgeving. Enkel een dak van een huis en de top van een toren verraden dat ze zich in een stad bevinden. Floris' interpretatie doet bijna vergeten dat dit een voorstelling is van de heilige Maria en het Christuskind en lijkt eerder een snapshot van een alledaags gezin tijdens het intieme moment van het voeden. De compositie heeft een erg huiselijk karakter en focust op een alledaagse handeling. Het geheel ademt de Italiaanse invloed, maar wordt op een heel andere manier geïnterpreteerd dan bovenstaande kunstenaars.

De feitelijke vaststelling van de diversiteit aan interpretaties in bovenstaande werken plaatst vraagtekens bij de productie van Madonna-voorstellingen in de zestiende eeuw. Met Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst en enkele jaren later Willem Key en Frans Floris als voorbeelden valt op hoe op zo'n korte tijd het iconografische thema van de *Madonna met Kind* op een compleet andere manier werd vastgelegd. In een periode van tien jaar sloeg deze iconografie een totaal andere richting in. Hieruit vormde zich de vraag hoe deze enorme variatie en diversiteit aan stilistische en compositorische interpretaties van de *Madonna met Kind* in de eerste helft van de zestiende eeuw in Antwerpen verklaard kan worden. Welke factoren speelden een rol in die variatie aan benaderingen van hetzelfde klassieke onderwerp? Zorgden contextuele veranderingen voor een ondenkbare impact op de artistieke productie? In de volgende hoofdstukken worden de economische, artistieke, iconografische en religieuze omwentelingen en discussies in de zestiende eeuw onder de loep genomen om te zoeken naar verklaringen voor de nieuwe keuzes van de kunstenaars uit deze eeuw.

## HOOFDSTUK II. Contextuele factoren en de impact op de *Madonna met Kind*-productie

### 1. Economische context: professionalisering van de schilderkunst en de kunstmarkt in Antwerpen

De economische reputatie van Antwerpen tijdens de overgang naar de zestiende eeuw was zeer verschillend van het Antwerpen dat zich gedurende de eeuw zou ontwikkelen. De stad kende geen grote economische en artistieke tradities en leefde in de schaduw van bruisende steden als Brugge, Gent en Brussel. Het gebrek aan een artistieke traditie bood echter wel ruimte voor experiment en vrije ontplooiing van een nieuwe traditie, zonder vooraf bepaalde verwachtingen en regels. De stad stond dus open voor nieuwe stijlen en product- en procesinnovatie.

Onder impuls van gunstige economische, sociale en politieke omwentelingen stak Antwerpen echter de genoemde steden voorbij en bloeide uit tot een van de meest dynamische en commerciële handelscentra van Europa. De havenstad werd een populaire bestemming voor handelaars en kooplieden en ontwikkelde zich tot een economisch brandpunt voor de import en export van luxegoederen.<sup>3</sup>

Ook de politieke context droeg bij aan dit internationale succes: het strategische huwelijk tussen Maximiliaan I van Oostenrijk (1459-1519) en Maria van Bourgondië (1457-1482), en de aanstelling van hun kleindochter Margaretha van Oostenrijk (1480-1530) tot gouverneur van de Habsburgse Nederlanden in 1507, zetten Antwerpen internationaal op de kaart en zorgden voor belangrijke politieke banden met verschillende Europese landen als Spanje, Duitsland en Oostenrijk.<sup>4</sup>

De export van schilderkunst werd een belangrijk handelsmerk van Antwerpen als centrum van luxegoederen. Onder impuls van nieuwe stijlen en marktsmechanismen ontwikkelde de stad zich tot internationaal kunstencentrum en werd een populaire trekpleister voor ambitieuze schilders vanuit verschillende steden. De schilders zagen meer potentieel in deze stad om hun kunstwerken te verkopen en te verbeteren en vonden meer werk door de enorme vraag naar schilderijen.<sup>5</sup>

Verdere professionalisering van de schilderkunst en kunstmarkt vonden plaats onder de uitbreiding van de Sint-Lucasgilde in Antwerpen, die al in de veertiende eeuw werd opgericht. De gilde fungeerde als een ambachtsvereniging waarbij ambachtlieden verplicht waren zich lid te maken en beschermde haar ingeschreven leden tegen oneerlijke concurrentie van kunstenaars buiten de stad. Klanten die kunstwerken bij kunstenaars van de gilde kochten,

---

<sup>3</sup> John Oliver Hand, *Joos van Cleve: the complete paintings* (New Haven (Conn.): Yale university press, 2004), 1-2.

<sup>4</sup> Micha Leeflang, *Joos Van Cleve: a sixteenth century Antwerp artist and his workshop* (Turnhout: Brepols, 2015), 17.

<sup>5</sup> Dan Ewing, "Marketing art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand," *The Art Bulletin* 72, nr. 4 (1990): 559.

werden daarbij ook verzekerd dat deze werken voldeden aan een bepaalde kwaliteit.<sup>6</sup> Het aantal leden dat zich inschreef nam aan het einde van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw, wanneer Antwerpen zich begon te ontwikkelen tot commercieel handelscentrum in luxegoederen, aanzienlijk toe. Ook Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst schilderden hun *Heilige Familie* als officiële meesters in de Antwerpse gilde. Coecke sloot zich aan in 1527.<sup>7</sup> Massijs sloot zich met zijn broer pas aan in 1531 na de dood van hun bekende vader, Quinten Massijs (ca. 1466-1530) en kon pas dan onder zijn eigen naam schilderijen verkopen.<sup>8</sup> Niet enkel schilder-kunstenaars schreven zich in, maar ook drukkers, huisschilders en andere gerelateerde ambachtlieden werden in dezelfde gilde ontvangen. De tijdsgeest rond de eeuwwisseling maakte dus nog geen onderscheid tussen het werk van kunstenaars en ambachtlieden, maar in de zestiende eeuw zullen schilder-kunstenaars uit hun anonimiteit en verstikkende imago als ambachtlieden treden als creatieve, zelfbewuste kunstenaars binnen een grote artistieke traditie.<sup>9</sup>

De Sint-Lucasgilde vestigde zich in het ‘Schilderspand’ in Antwerpen, dat zich parallel met de economische bloei verder professionaliseerde en uitbreidde. Reeds rond 1460 werden de ‘Panden’ opgericht rond een binnenplaats in de buurt van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in het hart van de stad. Deze Panden fungeerden als publieke toon- en verkoopplaatsen van luxegoederen en werden dus een van de bekendste handelsplaatsen van Europa.<sup>10</sup> Pas in de helft van de zestiende eeuw echter richtten kunstenaars hun eigen Schilderspand in als een soort permanente markt die zich specifiek richtte op de verkoop van hun kunstwerken.<sup>11</sup> De ontwikkeling van dit nieuwe marktmechanisme specifiek voor kunst – voordien werden kunstwerken verkocht via handelaars, door kunstenaars zelf of tussen andere luxegoederen in de Panden – was een belangrijke factor in de ontwikkeling van een artistieke traditie in Antwerpen.<sup>12</sup> De stad trok met deze unieke vorm van kunsthandel veel kunstenaars aan die zich met hun innovatieve artistieke productie tot bekende namen ontwikkelden en een enorme bijdrage leverden aan de Antwerpse kunstproductie van de zestiende eeuw. Met de gilde en het Pand als terugvalbasis en bescherming durfden kunstenaars meer risico’s te nemen en te experimenteren met nieuwe thema’s, stijlen en composities die eventueel in de smaak zouden vallen bij een nieuw publiek. Deze vernieuwingsdrang in de kunst was dus onlosmakelijk verbonden met de professionalisering van het gildesysteem en de kunsthandel in een beschermd en gunstig klimaat.

Tegen het midden van de zestiende eeuw nam de populariteit van het Pand echter af en zochten kunstenaars ook andere, eigen manieren om hun kunstwerken aan de man te brengen. Kunstenaars als Frans Floris en Pieter Coecke van Aelst bleven bijvoorbeeld afwezig in de Panden en probeerden vanuit hun eigen werkplaatsen te verkopen.<sup>13</sup> Uiteindelijk betekenden

---

<sup>6</sup> Leeftang, *Joos van Cleve*, 17.

<sup>7</sup> *De Madonna in de kunst: tentoonstelling in het Koninklijk Museum voor schone kunsten, Stad Antwerpen, 28 augustus - 14 november 1954* (Antwerpen: Uitgeverij Ontwikkeling, 1955), 4.

<sup>8</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 14.

<sup>9</sup> Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing art in Antwerp 1550-1700* (Princeton (N.J.): Princeton university press, 1987), 12.

<sup>10</sup> Leeftang, *Joos van Cleve*, 17.

<sup>11</sup> Koenraad Jonckheere, Hans Vlieghe en Katlijne Van der Stighelen, *Willem Key (1516-1568): portrait of a humanist painter* (Turnhout: Brepols Publishers, 2011), 40-41.

<sup>12</sup> Filipczak, *Picturing art in Antwerp 1550-1700*, 21.

<sup>13</sup> Ewing, “Marketing art in Antwerp,” 571.



politieke, sociale en religieuze omwentelingen, met de Beeldenstorm in 1566 als dieptepunt en als mokerslag voor de productie van beelden, het einde van het Schilderspand.<sup>14</sup>

Het nieuwe handelsmodel baseerde zich dus op de productie van kunstwerken ‘on spec’ voor de open markt.<sup>15</sup> Dit systeem zorgde dat kunstenaars onafhankelijk van opdrachtgevers kunstwerken konden produceren voor een ruimer publiek. De ontwikkeling naar kunstproductie voor de open markt bracht een shift mee in de status van de kunstenaar, die zich ontplooipte van uitvoerende ambachtsman in de lijnen van het voorgeschreven idee van een opdrachtgever, tot een kunstenaar als zelfbewuste, onafhankelijke maker voor een open publiek. Het effect van het nieuwe marktstelsel op de kunstproductie in Antwerpen was ondenkbaar. Er werd ruimte en vrijheid gecreëerd om nieuwe, creatieve ideeën uit te proberen en te experimenteren met nieuwe genres, wat een grote variatie aan stijlen en thema's met zich mee zou brengen.

De kunstproductie voor de open markt wekte ook de interesse van een nieuw publiek. Het kopen van kunst was niet langer voorbehouden voor de Kerk, belangrijke machthebbers of de rijke klasse, maar breidde zich uit tot de kringen van welgestelde burgers en kunstverzamelaars.<sup>16</sup> Om in te spelen op de smaak van het nieuwe publiek zetten kunstenaars naast de productie van grote religieuze altaarstukken steeds meer in op de productie van kleinere, betaalbare panelen. Kleinere panelen van de *Madonna met Kind* voor privédevotie in burgerwoningen bijvoorbeeld werden massaal geproduceerd en verkocht op de open markt.<sup>17</sup> Kunst werd steeds meer in private, niet-religieuze contexten geplaatst, waardoor ook seculiere onderwerpen aan populariteit wonnen op de markt.<sup>18</sup>

Om de enorme vraag naar kunstwerken te kunnen bijhouden, ontwikkelde een nieuw economisch productiemodel in Antwerpen: kunstenaars organiseerden werkplaatsen met medewerkers en specialisten om hun productie snel en efficiënt te reguleren en deze kleinere panelen in serieproductie te kunnen maken.<sup>19</sup> Door de massaproductie van populaire composities kregen deze plaatsen de bijnaam van ‘proto-industriële werkplaatsen’.<sup>20</sup> Schilderijen werden met behulp van medewerkers op grote schaal geproduceerd en gekopieerd met helpinstrumenten zoals modellen, patronen en kartonnen. Ook samenwerkingen met andere kunstenaars en specialisten (bijvoorbeeld een specialist die het landschap van een compositie uitwerkte) waren niet vreemd.<sup>21</sup> Bekende namen als Pieter Coecke van Aelst, Frans Floris, Joos van Cleve (ca. 1485-1640), Jan Gossaert (1478-1532) en Jan van Scorel (1495-1562) organiseerden in de zestiende eeuw grote werkplaatsen en droegen zo bij aan de waardering

---

<sup>14</sup> Ewing, “Marketing art in Antwerp,” 558.

<sup>15</sup> Keith P.F. Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation* (New York: Garland, 1977), 110-11.

<sup>16</sup> *Inventing Painting as "Art": A New Look at Giovanni Bellini*, lezing door Hans Belting. (I Tatti, 15 september 2013, laatst geraadpleegd 25/07/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=NBMot-PHgs>).

<sup>17</sup> Reindert L. Falkenburg, *The fruit of devotion: mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and child, 1450-1550* (Amsterdam: Benjamins, 1994), 2.

<sup>18</sup> Jos Koldewij, Alexandra Hermesdorf en Paul Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen. Deel 1: De Middeleeuwen en de zestiende eeuw* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 157.

<sup>19</sup> Georges Marlier, *La Renaissance Flamande: Pierre Coeck D'alost* (Bruxelles: Finck, 1966), 15.

<sup>20</sup> Koenraad Jonckheere, “Repetition and the genesis of meaning: an introductory note,” in *Art after iconoclasm: painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, red. Koenraad Jonckheere en Ruben Suyckerbuyk. (Turnhout: Brepols Publishers, 2012), 8.

<sup>21</sup> Jonckheere, “Repetition and the genesis of meaning,” 8.

van Antwerpen als belangrijke kunststad en de traditie van het kopiëren van populaire composities. Joos van Cleve's *Madonna met de Kersen* (ca. 1525-1530) (afb. 5) werd bijvoorbeeld massaal gekopieerd en verspreid tot lang na zijn dood. Ook Coecke beheerste een groot atelier met veel medewerkers, waar kleine devotiestukken, grote altaarstukken, ontwerpen voor glas-in-loodramen en wandtapijten de deur uit gingen.<sup>22</sup> Aangezien hij zelden zijn werken signeerde, is attributie extreem moeilijk. Het is nooit helemaal duidelijk wat effectief door hem of zijn medewerkers is geschilderd en het blijft dus gissen naar de toeschrijving.<sup>23</sup> Parallel met de ontwikkeling van de werkplaatsen is de verhoogde aandacht voor de creërende kunstenaar en de nieuwe klemtoon op het ontwerp, de *inventio*, dat boven de uitvoering werd geplaatst en werd uitbesteed aan medewerkers.<sup>24</sup> De idee achter een kunstwerk kreeg dus een belangrijkere status en sommige kunstenaars voegden zelfs 'invenit' toe achter hun signatuur om aan te tonen wie het brein achter de compositie was.<sup>25</sup>

De gevolgen van deze golven van professionalisering en ontwikkelingen voor de kunstproductie van de zestiende eeuw in Antwerpen vallen niet te onderschatten en gaven mee vorm aan een vernieuwende, unieke artistieke context en de zelfbewuste status van de kunstenaar. De vrijheid die de economische context creëerde voor de kunstenaar gaf impuls aan een vernieuwingsdrang en resulteerde in een enorme variatie aan stijlen en thema's. Nieuwe onderwerpen en thema's verrasten Antwerpen in de zestiende eeuw.

---

<sup>22</sup> Elizabeth Cleland et al., *Pieter Coecke van Aelst: schilder, tekenaar en tapijntwerper in de noordelijke renaissance* (Brussel: Mercatorfonds, 2014), 22.

<sup>23</sup> Marlier, *La Renaissance Flamande*, 17.

<sup>24</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 162.

<sup>25</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 161.

## 2. Artistieke context: de ‘Antwerpse renaissance’

### 2.1. Algemene artistieke context in vogelvlucht

De artistieke context aan de vooravond van de zestiende eeuw in Antwerpen kende geen grote traditie. Antwerpen was nog geen belangrijk centrum voor de import of export van schilderijen en alle aandacht was gericht op Brugge, Gent en Brussel die zich wel met een eigen traditie en grote kunstproductie onderscheidde.<sup>26</sup> Slechts weinig namen uit de vijftiende eeuw werden aan ons overgeleverd: de meeste kunstenaars bleven anoniem. Enkel de grote namen van de Vlaamse Primitieven zoals Jan van Eyck (ca. 1390-1441), Rogier van der Weyden (1399-1464) en Hugo van der Goes (ca. 1430/40-1482) vormden de artistieke geest van de vijftiende eeuw. Het zestiende-eeuwse Antwerpen bood dus de kans om los van bestaande regels en middeleeuwse tradities een nieuwe artistieke traditie te ontwikkelen.<sup>27</sup> Nieuwe ideeën broedden ongehinderd in de stad. Samen met andere gunstige economische, politieke en sociale veranderingen in de stad trokken kunstenaars massaal naar Antwerpen om zich vrij te ontplooien.<sup>28</sup> Deze generatie kunstenaars zetten uiteindelijk Antwerpen op de artistieke kaart als populaire kunststad.

In de zestiende eeuw werd de middeleeuwse laatgotische traditie van de Nederlanden opgeschrikt door de doorbraak van de renaissance en het humanisme, die kwamen overgewaaid uit Italië. Deze invloeden zullen het sociale, politieke, economische, artistieke en religieuze leven in Antwerpen compleet door mekaar schudden en onherroepelijk beïnvloeden. Langzaam zorgde de renaissance voor het wegebben van de gotische stijl, maar het doorgedreven detailrealisme en naturalisme bleven gedurende de eeuw diep geworteld in de noordelijke traditie. Noordelijke schilders onderscheidde zich door hun aandachtige weergave van details in stoffen, natuur, fysionomie en interieurs en streefden naar de natuurgetrouwe weergave van de zichtbare werkelijkheid. Landschappen op de achtergrond van religieuze schilderijen waren bijvoorbeeld al in de vijftiende eeuw populaire manieren om deze interesse te tonen.<sup>29</sup> Mimetische vaardigheden werden een belangrijke maatstaf voor schilders en domineerden de noordelijke kunstproductie over meerdere eeuwen.<sup>30</sup> In de vijftiende eeuw kaderde die fascinatie binnen de middeleeuwse geest van het christelijke neoplatoonse gedachtegoed dat de natuur als schepping van God de bron van waarheid was. Een religieuze fundering bekrachtigde dus dat streven naar de waarheidsgetrouwe weergave van de objectieve werkelijkheid.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Jonckheere, “Repetition and the genesis of meaning,” 8.

<sup>27</sup> William M. Conway, *The Van Eycks and their followers* (London: Murray, 1921), 215.

<sup>28</sup> Conway, *The Van Eycks and their followers*, 313.

<sup>29</sup> Jan Lampo, *Gelukkige stad: de gouden jaren van Antwerpen (1485-1585)* (Amsterdam: Amsterdam university press, 2017), 74.

<sup>30</sup> Thijs Weststeijn, “Idols and ideals in the rise of Netherlandish art theory,” in *Art after iconoclasm: painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, red. Koenraad Jonckheere en Ruben Suyckerbuyk. (Turnhout: Brepols Publishers, 2012), 116.

<sup>31</sup> Jan Van Hemessen en Burr Wallen, *Jan van Hemessen: an Antwerp painter between reform and counter-reform* (Ann Arbor (Mich.): Umi research press, 1983), 6.

Er voltrok zich onder deze invloed van de Italiaanse renaissance en het humanisme een revolutie in de geest tussen de middeleeuwen en de zogezegde vroegmoderne periode brak aan. Nieuwe, meer zelfbewuste, manieren van denken onderdrukten de gotische middeleeuwse manier van denken: de traditionele wereldbeschouwing waarbij de kunstenaar werd gezien als een dienaar van de scheppende God werd geconfronteerd met een nieuwe ‘vroegmoderne’ levensbeschouwing waarbij de focus kwam te liggen op de mens en de natuur rondom.<sup>32</sup> Nieuwe inzichten binnen de wetenschappen gaven een beter beeld van de natuur en het menselijke lichaam en hielpen deze beter te begrijpen en dus weer te geven.<sup>33</sup> Er was sprake van een grootse cultuurhistorische omwenteling.

De renaissance in Italië verliep echter niet gelijktijdig met haar intrede in de Nederlanden, maar stroomde geleidelijk door gedurende de zestiende eeuw aangezien er weinig manieren waren om vanuit de Nederlanden in contact te komen met de renaissance -ideeën en -kunst. In het begin van de zestiende eeuw was het nog geen gewoonte om een studiereis naar Italië te ondernemen, wat pas tegen de helft van de eeuw een vaste onderneming werd voor kunstenaars die de antieke en Italiaanse voorbeelden met eigen ogen wilden bewonderen en optekenen. Jan Gossaert waagde zich in 1508 als een van de eerste kunstenaars aan zo'n studiereis.<sup>34</sup> Geleidelijk sijpelden de Italiaanse invloeden binnen via kunstenaars die terugkeerden van hun reis, of via Italiaanse kunstwerken in de Nederlanden zoals een sculptuur van Michelangelo in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Brugge of via Raphaels kartonnen voor een wandtapijtenreeks in Brussel.<sup>35</sup> Ook de ontwikkeling van de prentkunst droeg bij aan de verspreiding van de renaissance in de Nederlanden.<sup>36</sup> Kunstenaars kwamen bijvoorbeeld in contact met Raphaels stilistische en compositorische vernieuwingen via de gravures van Marcantonio Raimondi (1480-1534) die zich tot in de Nederlanden verspreidden en een enorme stilistische invloed uitoefenden op het lokale artistieke milieu.<sup>37</sup> De navolgers van Raphael in de Nederlanden die zijn stijl en composities op hun eigen persoonlijke manier verwerkten, worden aangeduid onder de noemer ‘Romanisten’ en omvatten een brede groep kunstenaars zoals Pieter Coecke van Aelst, Jan Gossaert, Jan van Scorel en Maarten van Heemskerck (1498-1574).<sup>38</sup>

De renaissance-invloeden uit Italië werden echter niet zomaar geïmporteerd en geïmiteerd door kunstenaars uit Antwerpen: de kunst uit het noorden was geen loutere import van het zuiden. De impact van de ideeën en kunst van Italië in Antwerpen moet eerder worden begrepen als een lokale assimilatie van deze invloeden die zich manifesteerde in een ‘Antwerpse renaissance’. De Italiaanse elementen – het ideële realisme van de hoog-renaissance en de aandacht voor het menselijke vernuft – werden verzoend met de Vlaamse traditie – de gotiek en het Eyckiaanse naturalisme. Ondanks de opdringing van deze radicaal andere beeldtaal die

---

<sup>32</sup> Hans Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art* (Chicago: The University of Chicago press, 1996), 471.

<sup>33</sup> Jan Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden eeuw 1585-1630* (Antwerpen: Mercatorfonds, 1997), 17.

<sup>34</sup> Maryan Wynn Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures: Jan Gossart's Renaissance: the complete works* (New York: Metropolitan museum of art, 2010), 10.

<sup>35</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 164.

<sup>36</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 228.

<sup>37</sup> Marlier, *La Renaissance Flamande*, 15.

<sup>38</sup> Ludwig Baldass, *Joos Van Cleve, der Meister des Todes Mariä* (Wien: Krystall Verlag, 1925), 34-35.

de Antwerpse kunstenaars niet konden negeren, werd deze niet blindelings overgenomen. Kunstenaars zochten op hun eigen manier hoe ze deze nieuwe invloeden binnen hun eigen kunst konden toepassen en een synthese konden maken van deze twee conflicterende beeldtalen van vernieuwing en traditie.<sup>39</sup>

[...] Building on these ideas, more recent art historical studies have revisited the question of what attitudes Dutch artists adopted in this period toward the antique and Italian traditions, on the one hand, and toward native Dutch practices, rooted in the work of the Flemish Primitives, on the other. As Ramakers argues in his contribution to this volume, the art of painting, it turns out, rest neither on pure passion for imitation nor on the persistent rejection of international trends, but was the result of a complex process of adaption, in which old and new, familiar and foreign, were deliberately combined on various levels and toward multiple ends. Sixteenth-century Netherlandish artists sought to harmonize different traditions with regard to time and origins, incidentally without disguising their diversity, or, if one prefers, their contradiction. On the contrary, the more or less recognizable hybridization of subjects, styles, and iconographies served the expression of a regional, cultural, and historical self-awareness.<sup>40</sup>

Kunstenaars experimenteerden dus op een creatieve en innovatieve manier met de Italiaanse invloeden die ze aftoetsten aan hun vertrouwde, lokale stijl. Deze vormen van persoonlijke assimilatie gaven impuls aan de ontwikkeling van een enorm gevarieerde artistieke productie. De meest unieke en uiteenlopende composities ontstonden naast mekaar in dezelfde periode en in dezelfde stad, waarin bijvoorbeeld Italiaanse sculpturale behandelingen van het lichaam werden gecombineerd met landschappen en stillevens-elementen volgens het noordelijke realisme.

Met de twee *Heilige Families* van Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst in gedachten wordt de impact van deze artistieke context snel duidelijk. Beide schilderijen geven niet de indruk blindelings kopieën van Italiaanse modellen te zijn, maar ademen een andere sfeer. Beide werken kaderen binnen die lokale Antwerpse renaissance, waarbij een synthese wordt gezocht tussen de Italiaanse invloeden en de noordelijke traditie binnen een persoonlijke beeldtaal. Massijs' *Heilige Familie* zoekt een evenwicht tussen de maniëristische hofstijl van Fontainebleau, de Italiaanse modellen van Leonardo da Vinci en Raphael, en de noordelijke tradities (van de Vlaamse Primitieven, zijn vader Quinten Massijs en tijdgenoten). Niets van deze invloeden neemt hij echter letterlijk over. Steeds zoekt hij naar manieren om deze invloeden op een persoonlijke manier te verwerken in een eigen beeldtaal. Het sculpturale en dynamische lichaam van Jezus, de verfijnde elegante uitstraling van Maria met haar lange vingers en marmerwitte huid, de Raphaelistische weergave van Jozef en de antieke architectuur vinden harmonie met het gedetailleerde buitenzicht dat volgens een natuurgetrouwe observatie werd geschilderd.

Hetzelfde verhaal treffen we aan bij Coecke's *Heilige Familie*, die ook een persoonlijke synthese nastreefde. Voor het architecturale decor, de dynamische weergave van Jezus en het wapperende kleed van de engel inspireerde hij zich waarschijnlijk op zijn studiereizen naar

---

<sup>39</sup> Joost M. Keizer en Todd M Richardson, *The transformation of vernacular expression in early modern arts* (Leiden: Brill, 2011), 16.

<sup>40</sup> Keizer en Richardson, *The transformation of vernacular expression in early modern arts*, 16.

Constantinopel en Italië, die hij liet samenkomen in een vernieuwende combinatie met de gedetailleerde weergave van stukken fruit.<sup>41</sup>

De synthese tussen de Italiaanse en lokale tradities bleek echter een moeilijke uitdaging. Het Italiaanse idealisme was moeilijk te verzoenen met het noordelijke detailrealisme en naturalisme. De ideële, perfecte weergave van figuren in Italië, die zich kenmerkten door hun gedepersonaliseerde en universele karakter, was moeilijk te rijmen met de noordelijke traditie die streefde naar de objectieve observatie en registratie van de natuur. In hun poging om beide tradities te verenigen, raakten sommige kunstenaars de weg kwijt in de ontwikkeling en zoektocht naar een persoonlijke beeldtaal. In de weergave van de figuren in schilderijen van bijvoorbeeld Jan van Scorel en Maarten van Heemskerck is deze strijd soms zichtbaar: de natuurgetrouwe, geïndividualiseerde weergave raakt verloren in geïdealiseerde, bijna versteende voorstellingen.<sup>42</sup>

De assimilatie van de Italiaanse invloeden werd in de historiografie van de kunstgeschiedenis ook lang negatief en met wantrouwen benaderd als verbastering van de eigen traditie en een slaafse overname. In een negentiende-eeuws overzicht van de artistieke productie in Antwerpen, de *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool* (1883) door schrijver en stadsarchivaris Frans J. P. van den Branden (1837-1922), werd bijvoorbeeld gesteld dat Jan Gossaert zijn eigen talent verwaarloosde en gedachteloos de Italiaanse invloed overnam: “De Italiaanse invloed had zijn oog bedorven, zijnen smaak verbasterd; hij was slaaf geworden der uitheemsche kunstleer en bleef tot hij te Antwerpen stierf op 1 October 1532.”<sup>43</sup> en “Gossaerts afwijking van de nog zoo jonge, maar toch reeds zoo schitterende Antwerpsche School mag eene wezentlijke ramp worden geheeten.”<sup>44</sup> Ook Frans Floris ontsnapte niet aan zijn kritiek:

Zijne verbeelding scheen onuitputtelijk. Al wat hij in den geest zien of droomen kon, werd verwezentlijkt door zijn vermetel penseel. Die rijkheid van verbeelding, dit gemak van vinden en samenstellen, leidde hem ongelukkiglijk van het goede spoort, ja, verwijderde hem het verst van ons oorspronkelijke kunstkarakter. Floris was de eerste der Antwerpsche schilders, die voor goed, ja, heel en al afbrak met de overleveringen onzer oude School. Al wat onze Vlaamsche natuur kenmerkt vond hij te eenvoudig, te onbeduidend, om er zich mee bezig te houden. Hij streefde met hartstocht naar hooger, naar verhevenheid, naar het ideale; maar juist daardoor verviel hij in verregaande gezochtheid. Zijne opvatting van het schoone was zielloos, gekunsteld, en daardoor van wezentlijke aantrekkelijkheid ontbloot. Waar hij een liefvallig figuur wil voorstellen, levert hij een zoo zorgvuldig gevormd en geslepen beeld, dat het als niet leefbaar voorkomt; en zijne booze wezens worden afgrijselijke wangedrochten, waarin minder van de mensch, dan van het dier is overgebleven. Naar den modellen van den forsch Michel Angelo, had hij zich eene oppervlakkige, heftige uitdrukking der hartstochten eigen gemaakt, en daarmee dweeptte hij; want het bracht eene beweging in zijne samenstellingen, die in onze Vlaamsche tafereelen nog nooit was opgemerkt. Floris bezat vooral de gaaf de groote Italiaansche Meesters te kunnen nabootsen. Daarom ontving hij van zijne tijdgenooten den

---

<sup>41</sup> Koenraad Jonckheere, “Trial and error: Antwerp Renaissance art,” in *Antwerp in the Renaissance*, red. Bruno Blondé en Jeroen Puttevis. (Turnhout: Brepols, 2020), 273.

<sup>42</sup> Koenraad Jonckheere, “Portret en decorum,” in *Renaissanceportretten uit de Lage Landen*, red. Koenraad Jonckheere en Till-Holger Borchert. (Brussel: Bozar & Hannibal publishers, 2015), 21-22.

<sup>43</sup> Frans Jozef van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool* (Antwerpen: Buschmann, 1883), 97.

<sup>44</sup> Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, 98.

eertitel van ‘Vlaamschen Raphaël’, die, alles wel beschouwd, eigenlijk toch maar weinig vleierend is.<sup>45</sup>

Dergelijke beschrijvingen zorgden ervoor dat gedurende een lange tijd de noordelijke renaissance werd behandeld als een blindelings import van het zuiden. Het is belangrijk te nuanceren dat de kunstenaars in het noorden net een synthese zochten tussen de zuidelijke invloeden en hun eigen beeldtaal en ermee speelden en experimenteerden.

Een belangrijke ontwikkeling in Italië die een stimulerende invloed had op het artistieke klimaat in Antwerpen was het ontstaan van kunsttheorieën over schilderkunst naar modellen uit de antieke oudheid. Tot de vijftiende en zestiende eeuw was er heel weinig praktische en theoretische kennis over schilderkunst. De Italiaanse kunst voerde reeds een sterk theoretisch debat, terwijl Antwerpen nog geen funderende theoretisering van de schilderkunst kende. Enerzijds zorgde het ontbreken van een theoretische fundering voor een vrijheid voor de ontwikkeling van een nieuwe artistieke traditie, maar anderzijds hadden deze theorieën in de loop van de zestiende eeuw, wanneer deze ideeën doorsijpelden in het noorden, een enorme impact op de status en de productie van de kunstenaar. Bijvoorbeeld het Italiaanse traktaat *De Pictura* (1435) van Leon Battista Alberti (1404-1472) en de anatomische studies van Leonardo da Vinci (1452-1519) kenden een grote weerklank in de Nederlanden en stelden de schilderkunst gelijk aan een wetenschap die volgens regels geleerd kon worden. De anatomie en proporties van het menselijk lichaam konden zo worden geschilderd met behulp van schilderkundige regels.<sup>46</sup> Ook in het noorden ontwikkelden zich geleidelijk aan theoretische verhandelingen van de schilderkunst. De Duitse kunstenaar Albrecht Dürer (1471-1528) droeg bijvoorbeeld bij aan de ontwikkeling van de noordelijke renaissance via zijn gravures die de Italiaanse ontwikkelingen optekenden en verspreidden. Deze prenten fungeerden als visuele theorieën van de Italiaanse kunst en regels. Hij bracht ook de empirische observatie van de natuur onder de aandacht en verspreidde tekeningen van landschappen en gedetailleerde studies van dieren. In 1520 en 1521 bezocht Dürer Antwerpen en werd met een groots banket ontvangen in het gildehuis. Zijn aanwezigheid in de stad was heel inspirerend voor kunstenaars die de noordelijke renaissance ten volle omarmden.<sup>47</sup> In Antwerpen zelf verspreidde Pieter Coecke van Aelst de Italiaanse theorieën met zijn Nederlandse, Franse en Duitse vertalingen van *Libri d'architettura* van Sebastiano Serlio (1475-1554) in 1539 en zijn vertalingen van *De Architectura* van Vitruvius (ca. 85-20 v.C.) in hetzelfde jaar.<sup>48</sup> Het ontstaan van theoretische verhandelingen over architectuur en schilderkunst had een enorme impact op de verheffing van de schilderkunst van een uitvoerende ambacht tot een meer wetenschappelijk en professioneel niveau.

De verhandelingen over schilderkunst die in Italië werden geschreven, legden ook de theoretische basis voor concepten als *imitatio* en *aemulatio* in vroegmoderne theorieën over creatie en creativiteit. Enerzijds werd een kunstenaar geacht te streven naar de imitatie en observatie van de natuur, maar anderzijds speelde *aemulatio* ook een belangrijke rol in de

---

<sup>45</sup> Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, 178-79.

<sup>46</sup> Belting, *Likeness and presence*, 471.

<sup>47</sup> Van Hemessen en Wallen, *Jan van Hemessen*, 11.

<sup>48</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 218.

waardering van de schilderkunst. Deze concepten sloten aan bij de Antwerpse traditie van het kopiëren. Via *imitatio* en *aemulatio* probeerden kunstenaars de noordelijke en zuidelijke tradities te verzoenen. Het navolgen en emuleren van Italiaanse modellen was heel populair in Antwerpen in de zestiende eeuw. Deze modellen werden echter niet zomaar geïmiteerd en gekopieerd, maar werden geëmuleerd en ingepast volgens de individuele beeldtaal van de kunstenaar, die ermee speelde en experimenteerde.<sup>49</sup> Joos van Cleve baseerde zich bijvoorbeeld in enkele schilderijen van de *Madonna met Kind* op composities van Leonardo da Vinci (1452-1519) en Giampietrino (actief rond 1495-1549), maar deed er zijn eigen ding mee. Het imiteren en emuleren van voorgangers of tijdgenoten, lokaal of internationaal, in meerdere exemplaren werd de norm in Antwerpen en zal gedurende de zestiende eeuw een belangrijke rol blijven spelen.

Naast *imitatio* en *aemulatio* van de natuur en prototypes had een kunstenaar ook het vermogen om te schilderen en creëren vanuit de verbeelding. Het principe van *inventio* ontwikkelde zich in de zestiende eeuw parallel met de Italiaanse kunsttheorie. Een kunstwerk werd voortaan gezien als de uitvinding en het idee van een kunstenaar.<sup>50</sup> Het creërende, originele vernuft van de kunstenaar speelde een belangrijke rol, maar bleef wel geworteld in de traditie van de natuurgetrouwe weergave volgens de rationele regels van de natuur (zodat de compositie niet ontspoorde in “grillige anarchistische creativiteit”).<sup>51</sup> *Inventio* had dus een dubbele aanspraak: de imitatie van de natuur en het originele idee van de kunstenaar.<sup>52</sup>

Artist and beholder found themselves in twofold agreement when the painting represented both the laws of perception and an original idea—that is, when it was both beautiful and profound.<sup>53</sup>

De kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892-1968) schreef uitvoerig over het Italiaanse *inventio*-principe in de renaissance en het creatieve idee van de kunstenaar in *Idea: A Concept of Art Theory* (1924). Hij merkte in de zestiende eeuw ook een verschuiving van het middeleeuwse wereldbeeld naar een nieuwe, vroegmoderne geest onder impuls van de ontwikkeling van kunsttheorieën. Een nieuw cultureel tijdperk deed haar intrede dat de theorieën uit de antieke oudheid van onder het stof haalde en inzette binnen een nieuw artistiek programma.<sup>54</sup> Hij benadrukte ook het belang van de dubbele aanspraak in de schilderkunst tussen enerzijds de natuurgetrouwe imitatie van de werkelijkheid (dat sinds de antieke oudheid in de schaduw van het middeleeuwse en neoplatonische gedachtegoed terecht was gekomen) en anderzijds de verbeelding en het idee van de kunstenaar om een zekere schoonheid te bekomen.<sup>55</sup>

Parallel to this idea of ‘imitation’, which included the requirement of formal and objective ‘correctness’, art literature in the Renaissance placed the thought of ‘rising above nature’, just as art literature had done in antiquity. On the one hand, nature could be overcome by the freely creative ‘phantasy’ capable of altering appearances above and beyond the possibilities of natural

---

<sup>49</sup> Jonckheere, “Repetition and the genesis of meaning,” 9.

<sup>50</sup> Belting, *Likeness and presence*, 471.

<sup>51</sup> Paul Vandenbroeck, “Late gothic mannerism in Antwerp: on the significance of a ‘contrived’ style,” *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (2004-2005): 322.

<sup>52</sup> Belting, *Likeness and presence*, 472.

<sup>53</sup> Belting, *Likeness and presence*, 472.

<sup>54</sup> Erwin Panofsky en Joseph J.S. Peake, *Idea: a concept in art theory* (New York: Harper and Row, 1968), 47.

<sup>55</sup> Panofsky en Peake, *Idea: a concept in art theory*, 49.



variation and even of bringing forth completely novel creatures such as centaurs and chimeras. On the other hand, and more importantly, nature could be overcome by the artistic intellect, which – not so much by ‘inventing’ as by selecting and improving – can, and accordingly should, make visible a beauty never completely realized in actuality. The constantly repeated admonitions to be faithful to nature are matched by the almost as forceful exhortations to choose the most beautiful from the multitude of natural objects, to avoid the misshapen, particularly in regard to proportions, and in general to strive for beauty above and beyond mere truth to nature.<sup>56</sup>

De ontwikkeling van de kunsttheorie en de theoretische principes van *imitatio*, *aemulatio* en *inventio* gaven impuls aan de meest diverse artistieke productie die Antwerpen al gekend had. Kunstenaars schilderden niet meer enkel naar modellen uit de natuur en prototypen, maar deden beroep op hun eigen, persoonlijke ideeën en verbeelding, wat tot gevolg had dat elke kunstenaar de Italiaanse kunst op zijn eigen manier benaderde en emuleerde in een individuele beeldtaal. Parallel groeide ook het zelfbewustzijn van kunstenaars. Ze werden gewezen op hun creatieve vernuft en ontgroeiden hun status als anonieme, uitvoerende ambachtslieden tot zelfzekere kunstenaars die vanuit een intellectueel concept kleur gaven aan hun composities en ermee durfden experimenteren. Kunstenaars eisten hun vrijheid op om nieuwe ideeën aan de wereld te tonen.

De kunsttheoretische invloeden kenden ook hun weerslag in de *Heilige Familie* van Massijs en Coecke. De nieuwe inzichten die via theorieën vanuit Italië naar het noorden overwaaiden brachten Massijs en Coecke kennis bij over de proporties van het menselijk lichaam, die met deze kennis in het achterhoofd de drie figuren van Maria, Jozef en het Kind Jezus meer menselijk en correct konden schilderen. Ook de antieke en Italiaanse architecturale principes die werden verspreid via terugkerende kunstenaars uit Italië en traktaten, zijn hier zichtbaar gebruikt. De symmetrische en perspectivistisch juiste architectuur bij Massijs en de architecturale decoratie bij Coecke getuigen hiervan.

In hun poging tot het verzoenen van de zuidelijke en noordelijke tradities werden de modellen van Italiaanse en noordelijke voorgangers en tijdgenoten volgens het *aemulatio*-principe verwerkt, maar vooral het principe van *inventio* en de daarmee verbonden impact op de status van de schilderkunst kende de grootste weerslag in de *Heilige Families* van beide kunstenaars. De twee schilderijen stralen een zelfzekerheid uit die eigen – en nieuw – is aan de Antwerpse kunstproductie van de zestiende eeuw. Deze totaal verschillende interpretaties door Massijs en Coecke van hetzelfde iconografische onderwerp werden gedreven door een nieuw zelfbewustzijn, dat uit de gunstige economische en artistieke context was gegroeid. Coecke en Massijs beschikten als zelfzekere, onafhankelijke kunstenaars over een poëtische vrijheid om hun *Heilige Families* volgens hun eigen creatieve idee te schilderen en de verschillende tradities op hun eigen manier te verwerken. Het *inventio*-principe rechtvaardigde de keuze om het religieuze thema van de Madonna met een sterke iconografische geschiedenis vanuit de eigen verbeelding kleur te geven. De *Heilige Families* van Massijs en Coecke zijn visuele manifestaties van hun uiteenlopende, persoonlijke ideeën. Vanuit de werkelijkheid vormden ze een compositie, die ze dan vanuit hun eigen originele ideeën inkleurden door bijvoorbeeld de toevoeging van een buitenzicht bij Massijs of een stillevens bij Coecke, of het weergeven van

---

<sup>56</sup> Panofsky en Peake, *Idea: a concept in art theory*, 48.

Maria als een hedendaagse moeder en niet als een koningin van de hemel op haar troon. Deze artistieke context stimuleerde tot experiment binnen het decorum van het iconografische thema van de *Heilige Familie*, die beide kunstenaars ten volle benutten.

Binnen deze context opereerden de zestiende-eeuwse kunstenaars in Antwerpen. De kunstenaars die actief waren tussen 1520 en de helft van de eeuw, vormden deze jaren om tot een sleutelperiode in de kunstgeschiedenis en deden de hele artistieke productie op een korte tijd kantelen. Ze zetten de toon voor een periode die zich kenmerkte door een verregaande vernieuwingsdrang.

De zestiende eeuw in Antwerpen startte met een diverse groep anonieme kunstenaars die werden samengebracht onder de roepnaam ‘Antwerpse maniëristen’.<sup>57</sup> De term werd voor het eerst geïntroduceerd door kunsthistoricus Max J. Friedländer (1867-1958). De kunstenaars binnen deze groep omvatten een eclectische kunstproductie die varieerde tussen gotische stijlelementen en een sierlijk, flamboyant maniërisme. Ondanks Friedländers negatieve kritiek op deze kunstenaars die hij bestempelde als commercieel gerichte navolgers van het werk van hun voorgangers, klonk het elders meer positief en werden ze gewaardeerd om hun voorzichtige verkenning en assimilatie van de nieuwe invloeden.<sup>58</sup> Naast deze anonieme groep zetten enkele namen zich in de kijker met een vernieuwende vormentaal. Een opvallende vernieuwer aan het begin van de zestiende eeuw was Quinten Massijs, die zich vanuit Leuven in Antwerpen vestigde. Hij werd in de kunstgeschiedschrijving gezien als de ‘grondlegger van de Antwerpse School’ en kreeg zelfs mythische proporties.<sup>59</sup> Zijn schilderijen vertonen een bewustzijn van de turbulente maatschappelijke context en de religieuze discussies van de zestiende eeuw. Zijn bijdrage aan het artistieke milieu in de verdere ontwikkeling van de eeuw mag niet worden onderschat.<sup>60</sup> Ook Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst zetten zich in dezelfde beginjaren op de kaart met nieuwe stilistische en compositorische schema’s, die ze vanuit hun werkplaatsen in kopieën verspreidden.<sup>61</sup> In 1508 en 1509 ondernam de eerste Antwerpse kunstenaar een studiereis naar Italië: Jan Gossaert schrikte de Antwerpse kunstproductie op met nieuwe onderwerpen die hij had gezien en opgetekend in Italië, zoals mythologische onderwerpen en de weergave van naakten (geïnspireerd op de antieke sculpturen).<sup>62</sup> Rond de jaren 1530 en 1540 sloeg een nieuwe generatie een andere weg in, geïnspireerd op de composities van bovenvermelde kunstenaars. Jan Sanders van Hemessen (ca. 1500-1575), Jan Massijs, Maarten van Heemskerck en Jan van Scorel waren al meer vertrouwd met de Italiaanse invloeden, die ze zelf bewonderden op studiereizen en die ze elk op hun eigen – vooral maniëristische – manieren assimileerden. De kunstenaars van de derde generatie in de helft van de zestiende eeuw kozen uiteindelijk volledig hun eigen traject in de ontwikkeling van een persoonlijke signatuurstijl, die varieerde van meer noordelijke composities naar composities die het italianisme volledig omarmden. Frans Floris en Willem Key vallen bijvoorbeeld op in

---

<sup>57</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 177.

<sup>58</sup> Lampo, *Gelukkige stad*, 76.

<sup>59</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 180.

<sup>60</sup> Jonckheere, “Trial and error,” 272.

<sup>61</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 184.

<sup>62</sup> Jonckheere, “Trial and error,” 272.

deze generatie kunstenaars door hun totaal verschillende beeldtaal en omgang met de Italiaanse invloeden.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Jonckheere, "Trial and error," 276.

## 2.2. Artistieke context toegepast: *Madonna met Kind*

De bovenstaande artistieke toestand werd niet zonder doel geschetst: deze context is cruciaal voor de diverse benaderingen van *Madonna met Kind*-voorstellingen in de zestiende eeuw. De vaste, stereotiepe composities van de *Madonna met Kind* uit de vorige eeuwen maakten plaats voor nieuwe, vrijere interpretaties van de heilige.<sup>64</sup> Kunstenaars durfden binnen dit nieuwe, vrijgeestige artistieke klimaat af te wijken van de prototype-weergave van de Madonna en vanuit de eigen verbeelding met nieuwe decors, kostuums, houdingen... te experimenteren. Interessante combinaties van Italiaanse en noordelijke motieven werden uitgetoetst en er werd gespeeld met juxtaposities van de Madonna-icoon met geschilderde anekdotische details als stilleven, landschappen en portretten. Verschillende tijdgeesten, verwijzingen naar poses van noordelijke voorgangers of Italiaanse tijdgenoten, profane en sacrale elementen werden binnen hetzelfde werk naast en tegenover mekaar geplaatst. Subtiele (en minder subtiele) veranderingen in de traditionele weergave van de Madonna gaven plots een andere betekenis aan een schilderij.

De volgende hoofdstukken illustreren deze experimenten aan de hand van het thema van de *Madonna met Kind*. De verschillende generaties kunstenaars zochten verschillende benaderingen en vragen dus om een diepere analyse waarbij het belangrijk is hun vernieuwingen en invloeden te beklemtonen.

### 2.2.1. Eerste generatie – Quinten Massijs, Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst: verspreiding van nieuwe motieven

De *Heilige Families* van Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst tonen merkwaardige elementen die sinds de beginjaren van de zestiende eeuw in veel Madonna-voorstellingen verschenen. Landschappen, stilleven en alledaagse interieurs en kleding drongen plots de devotionele *Madonna met Kind*-schilderijen binnen en doen vragen opborrelen over de herkomst en betekenis van deze nieuwe compositorische elementen. Wat betekenden deze profane elementen in religieuze schilderijen en welke factoren lagen aan de basis van hun plotse verschijning? Waarom werd Maria als een alledaagse huismoeder in een bescheiden interieur getoond en niet meer als Koningin des Hemels op haar troon? Introducerden Massijs en Coecke als eersten deze nieuwe beeldtaal of lieten zij zich inspireren door een vorige generatie? Drie kunstenaars experimenteerden al in de eerste decennia van de zestiende eeuw met deze nieuwe motieven en verdienen een introductie. Quinten Massijs, Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst profileerden zich tot grote meesters van de eerste generatie van deze eeuw in

---

<sup>64</sup> De orthodoxe, Byzantijnse kunsttheorie hield vast aan het idee dat in de eerste eeuwen na Christus religieuze beelden – prototypes – van iconen zijn gemaakt die enkel konden worden verspreid via kopieën die het icoon exact nabootsten omdat er anders te veel werd afgeweken van de werkelijke registratie van de Madonna. (Zie iconografische context)

Antwerpen en speelden met de introductie van anekdotische details zoals landschappen en stilleven-elementen en de aanpassing van Maria in een nieuwe, poëtische setting. Zij gaven vorm aan de Antwerpse renaissance, die bij latere generaties zal overgaan tot de assimilatie van de hoog-renaissance (met Frans Floris en Willem Key als hoogtepunten). De sterk variërende oevres van deze drie namen zijn dus heel belangrijk om het werk van latere generaties in Antwerpen te begrijpen. Vanuit hun werkplaatsen verspreidden zij hun innovatieve, persoonlijke beeldtaal in verschillende kopieën en variaties in heel Europa en beïnvloedden veel kunstenaars. Tijdgenoten en latere generaties, zoals Jan Massijs, keken terug naar deze vroegzestiende-eeuwse werken en speelden op hun eigen persoonlijke manier met de populaire motieven die Massijs, Van Cleve en Coecke introduceerden.

### *De Madonna als alledaagse, liefdevolle moeder in een eigentijdse setting*

De devotionele, mariale beeldtaal zette gedurende de zestiende eeuw steeds meer in op ontroerende en liefdevolle scènes van de intieme relatie tussen Maria en haar Kind. In vergelijking met *Madonna en Kind*-voorstellingen uit de vorige eeuwen werd er meer aandacht geschonken aan emotie en intimiteit in de interactie van de figuren en de uitdrukkingen van de figuren zelf. Via kleine aanpassingen in de houdingen van Maria en het Kind, zoals het aanraken van elkaars kin of het staren in elkaars ogen, kreeg het geheel plots een meer emotioneel en liefdevol karakter. Een toename aan interactie tussen de figuren was eigen aan de zestiende-eeuwse *Andachtsbild*-devotiepanelen: de statische gerichtheid van de traditionele Madonna-iconen leek te vervagen in een compositie waar de figuren met elkaar interageren. De toeschouwer voelde zich meer betrokken en werd getuige van een intiem moment tussen moeder en zoon, in plaats van te worden aangestaard en aangesproken door de statische iconen van de vorige eeuwen. Intieme voorstellingen van de Madonna kenden een groter bereik bij het gelovige publiek, dat zich meer voelde aangesproken. De liefdevolle weergave van de relatie tussen moeder en kind had een universele aantrekkingskracht en werd dus een enorm populair motief. De gelovige vond troost in de band tussen Maria en Jezus en voelde zich mee genomen in de intieme, goddelijke liefde.<sup>65</sup>

De voorstelling van Maria als liefdevolle moeder ging terug op het motief van de *Mater Amabilis*. De goddelijke, ongrijpbare status van Maria als verheven koningin maakte plaats voor Maria als een zorgende moeder die liefde uitstraalde en interageerde met Jezus door hem te kussen, strelen, omarmen of voeden.<sup>66</sup>

There is yet another treatment of the Madonna and Child, in which the Virgin no longer retains the lofty goddess-like exaltation given to her in the old time. She is brought nearer to our sympathies. She is not seated in a chair of state with the accompaniments of earthly power; she is not enthroned on clouds, nor glorified and star-crowned in heaven; she is no longer so exclusively the Vergine Dea, nor the Virgo Dei Genitrix; but she is the Alma Mater Redemptoris, the young, and lovely, and most pure mother of a divine Christ. She is not

---

<sup>65</sup> Edward H. Wouk, *Frans Floris (1519/20-1570): imagining a northern Renaissance* (Leiden : Brill, 2018), 305.

<sup>66</sup> Estelle M. Hurl, *The Madonna in art* (London: Nutt, 1899), 131.

sustained in mid-air by angels; she dwells lowly on earth; but the angels leave their celestial home to wait upon her. Such effigies, when conceived in a strictly ideal and devotional sense, I shall designate as the Mater Amabilis. The first and simplest form of this beautiful and familiar subject, we find in those innumerable half-length figures of the Madonna holding her Child in her arms, painted chiefly for oratories, private or way-side chapels, and for the studies, libraries, and retired chambers of the devout, as an excitement to religious feeling, and a memorial of the mystery of the Incarnation, where large or grander subjects, or more expensive pictures, would be misplaced. Though unimportant in comparison with the comprehensive and magnificent church altar-pieces already described, there is no class of pictures so popular and so attractive, none on which the character of the time and the painter is stamped more clearly and intelligibly, than on these simple representations. The Virgin is not here the dispenser of mercy; she is simply the mother of the Redeemer. She is occupied only by her divine Son. She caresses him, or she gazes on him fondly. She presents him to the worshipper. She holds him forth with a pensive joy as the predestined offering.<sup>67</sup>

Naast het creëren van een intieme en liefdevolle sfeer werden Maria en Jezus ook vaak in een hedendaags interieur getoond en droeg Maria alledaagse kledij. Maria bevond zich niet meer in een goddelijke setting, zittend op een troon met een kroon op haar hoofd en omringd door engelen, maar plaatste zichzelf op een gewone stoel of bank in een bescheiden, alledaags interieur. De goddelijke, verheven sfeer in *Madonna met Kind* -schilderijen uit de vorige eeuwen werd in de zestiende eeuw anders geïnterpreteerd en omgedoopt tot een herkenbare, huiselijke compositie. Maria zelf werd steeds meer afgebeeld als een alledaagse huismoeder die met liefde voor haar kind zorgde, dan als een statische, uitdrukingsloze en rijkelijk geklede heilige. Een zestiende-eeuwse moeder kon zich ook gemakkelijker identificeren met dergelijke voorstellingen van Maria als nederige moeder in een alledaagse woning, wat een stimulerend effect had op de devotieele beeldtaal om de vrome gelovige meer te betrekken bij het gebed en de contemplatie. *Madonna met Kind* -schilderijen kwamen meer vertrouwd over op de toeschouwer.<sup>68</sup> In haar identificeerbare gedaante kreeg Maria zelfs de rol toebedeeld als moreel voorbeeld voor de gelovige: haar nederige, zorgzame houding ten opzichte van het goddelijke werd gezien als een gepaste houding.<sup>69</sup> Deze interpretatie van Maria paste goed in de propaganda van de gereformeerden die in hun traktaten en preken sterk de nadruk legden op de rol van de vrouw in het huis en het gezin en weigerden Maria te vereren als een goddelijke middelares.<sup>70</sup> Een belangrijke visuele aanpassing binnen deze context was de vermenschelijking van de afgebeelde figuren, wat moest worden gelezen in het licht van het opkomende humanisme en de Reformatie en bijgevolg de geleidelijke afsplitsing van religie tot een apart segment in de maatschappij.<sup>71</sup> Maria en Jezus toonden zich als gewone mensen in een gewone omgeving. Er was bijna geen verschil meer merkbaar tussen deze devotiestukken en de profane portretten die later in de eeuw populair werden.

De introductie door Massijs, Van Cleve en Coecke van een alledaagse, bescheiden interpretatie van een door en door heilige iconografie was zeer vernieuwend en experimenteel in vergelijking

---

<sup>67</sup> Anna Brownell Jameson, *Legends of the Madonna as represented in the fine arts* (Londen: Unit Library, 1903), 209-10.

<sup>68</sup> Falkenburg, *The fruit of devotion*, 7.

<sup>69</sup> Stephanie Porras, *Art of the northern Renaissance: courts, commerce and devotion* (Londen: Laurence King Publishing, 2018), 120.

<sup>70</sup> Bridget Heal, *The cult of the Virgin Mary in early Modern Germany: Protestant and Catholic piety, 1500-1648* (Cambridge: Cambridge university press, 2007), 97.

<sup>71</sup> Achiel Stubbe en Daniel Rops, *De Madonna in de kunst* (Brussel: Meddens, 1959), 99.

met het religieuze artistieke programma van de vijftiende eeuw en inspireerde kunstenaars in de zestiende eeuw om deze visuele motieven toe te passen in hun persoonlijke beeldtaal.

Een kunstenaar uit de eerste generatie die uitblonk in de weergave van de Madonna als een liefdevolle en zorgzame moeder was Quinten Massijs. Hij situeerde zich op de overgang naar de zestiende eeuw toen Antwerpen in de schaduw van de artistieke grootsteden Brugge, Brussel en Gent stond en nog geen eigen kunsttraditie kende. Antwerpen ontpopte zich echter in enkele jaren onder gunstige economische, politieke en sociale omstandigheden tot kunststad en trekpleister voor kunstenaars die massaal naar de stad emigreerden. Humanistische ideeën en de langzaam doorsijpelende renaissance-ideeën maakten van de stad het walhalla voor vrije artistieke ontplooiing. Quinten Massijs zag ook het potentieel van deze kunststad en verhuisde in 1491 van Leuven naar Antwerpen, waar hij lid werd van de Sint-Lucasgilde.<sup>72</sup> Hij stond op de grens tussen twee tradities: geschoold in de dominante gotische traditie ontwikkelde hij een persoonlijke stijl die steeds meer de nieuwe lokale renaissancestijl omarmde. Massijs was op hetzelfde moment actief als de grote groep anonieme Antwerpse Maniëristen, maar hij brak uit die anonimiteit met een verrassende artistieke productie, wat hem later als ‘grondlegger van de Antwerpse school’ de geschiedenis deed ingaan. Onder invloed van een nieuwe economische context en een nieuw koperspubliek richtte hij zich steeds minder tot de productie van grote kerkelijke altaarstukken en ontwikkelde hij een intieme beeldtaal in kleinere devotiepanelen van de *Madonna met Kind* voor de privésfeer.<sup>73</sup> Zijn vernieuwende oeuvre zette zich af tegen de traditie van het getrouw kopiëren van de oude prototypes van de Madonna en experimenteerde met een vrijheid in de interpretatie ervan.<sup>74</sup> Massijs’ *Madonna met Kind*-voorstellingen speelden met een synthese van twee stilistische tradities: enerzijds fundeerde hij zijn schilderijen binnen de noordelijke traditie door modellen uit het werk van de Vlaamse Primitieven te assimileren, anderzijds kon hij de invloeden van de Italiaanse renaissance die langzaam Antwerpen binnen sijpelden niet negeren. Zijn oeuvre toont een zoektocht naar manieren om de lokale noordelijke traditie te verzoenen met de Italiaanse invloeden en legde dus mee de basis voor de ontwikkeling van een nieuwe artistieke traditie in Antwerpen, namelijk de Antwerpse renaissance.<sup>75</sup> Vooral Leonardo da Vinci genoot zijn voorkeur. Massijs modelleerde enkele Madonna’s naar composities van Da Vinci, die hij in een noordelijke jasje inpaste.<sup>76</sup> Ook het humanisme ontging hem niet. Hij was zich heel bewust van de maatschappelijke discussies en veranderingen rondom zich.<sup>77</sup> Hij onderhield banden met Desiderius Erasmus (1466-1536), die hem prikkelde om het humanistische gedachtegoed te verkennen in zijn schilderijen. Hij schokte de religieuze kunsttraditie met zijn radicale profane onderwerpen met moraliserende kritische ondertoon.<sup>78</sup>

---

<sup>72</sup> Martin Davies, *Early Netherlandish school* (Londen: National Gallery, 1945), 60-61.

<sup>73</sup> Larry Silver, *The paintings of Quinten Massys: with catalogue raisonné* (Londen: Phaidon, 1984), 67.

<sup>74</sup> Conway, *The Van Eycks and their followers*, 332.

<sup>75</sup> Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting: its origins and character* (Londen: Harper and Row, 1971), 353.

<sup>76</sup> Margareta Salinger en Harry B. Wehle, *The Metropolitan Museum of Art: a catalogue of Early Flemish, Dutch and German paintings* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1947), 105.

<sup>77</sup> Gert Von der Osten, Horst Vey en Mary Hottinger, *Painting and sculpture in Germany and the Netherlands* (Harmondsworth: Penguin books, 1969), 147.

<sup>78</sup> Jonckheere, “Trial and error,” 270-71.

Om terug te komen op de intieme weergave van de Madonna experimenteerde Massijs al vroeg met meer emotie, intimiteit en interactie in zijn devotiestukken. Hij schilderde verschillende werken waarin Maria en het Kind Jezus kussend en in een innige omhelzing werden getoond en probeerde om de sterke en intieme band tussen moeder en kind weer te geven. Deze composities werden door hun enorme populariteit in verschillende variaties en meerdere kopieën verspreid. Een voorbeeld waarin Massijs zich meester toonde in de weergave van Maria als liefdevolle moeder is de *Madonna met Kind* (afb. 6) uit 1529 in het Louvre in Parijs en wordt ook wel de *Rattier Madonna* genoemd. Maria en het Kind Jezus presenteren zich heel dichtbij het beeldoppervlak in close-up, waardoor Maria in halflengte wordt afgesneden. Ze lijken zich niet bewust van de toeschouwer. Maria heeft Jezus in haar armen en drukt hem stevig tegen zich aan, waardoor de vingers van haar rechterhand in zijn huid worden gedrukt. Ze draagt alledaagse, sobere kleding in tinten blauw, paars en donkerrood en drapeert een eenvoudige sluier rond haar haren. Ze komt heel menselijk over en lijkt eerder op een alledaagse, nederige huismoeder dan de heilige Moeder van God. Met een blik vol passie en emotie kijkt ze haar zoon in de ogen, die liefdevol terugkijkt. Ze kussen elkaar en Jezus omarmt de nek van zijn moeder. Jezus komt een beetje vreemd over door zijn dunne lichaam en lange armen, die nog niet de stijl van de volle, sculpturale renaissancebaby's weergeeft. Ook het interieur is een gewone, alledaagse ruimte en lijkt op een slaapkamer door de plaatsing van een bed in de hoek van de compositie. Een raam biedt uitzicht over een nauwkeurig uitgewerkt landschap en toont een stad, velden en bergen. Het hoge perspectief doet vermoeden dat de figuren zich op een hoog niveau bevinden. Maria en Jezus bevinden zich achter een balustrade met realistisch geschilderde stilleven-elementen die uit een tros druiven, een blad van een boom, een glas water en een doorgesneden perzik op een bord bestaan. Massijs liet duidelijk zijn aandacht over de gedetailleerde weergave van de texturen en objecten gaan. Hij slaagde erin de compositie een huiselijke, intieme kwaliteit te verlenen en oefende een belangrijke invloed uit op zowel zijn tijdgenoten (zoals Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst) als de latere generaties kunstenaars in Antwerpen. Deze kunstenaars zochten op hun eigen manieren hoe ze intimiteit en huiselijkheid in hun composities konden verwerken. Ook Jan Massijs' *Heilige Familie* uit Antwerpen toont Maria en Jezus in een innige omhelzing en lijken te zijn gecapteerd op het moment vlak voor ze elkaar kussen. Massijs teerde hiervoor zeker op de inspiratie van zijn vaders schilderijen.

### *Anekdotische details: stillevens en landschappen*

De *Rattier Madonna* van Quinten Massijs en de *Heilige Families* van Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst vallen op door de merkwaardige toevoegingen van stilleven-elementen en een landschap. Aangezien deze motieven herhaaldelijk terugkeren in de oeuvres van kunstenaars in de zestiende eeuw, en de vragen die deze plotse toevoeging van anekdotische details oproepen, vragen deze werken extra aandacht.

Vooreerst kaderde de gedetailleerde weergave van fruitstukken, bloemen, landschappen... binnen de noordelijke traditie van het realisme en naturalisme, maar ook de religieuze en historische omwentelingen die deze eeuw domineerden, legden de basis voor dit nieuwe



vocabulary van de Antwerpse renaissance. Kunsthistoricus Reindert Falkenburg (1952) plaatste die toename van anekdotische details in *Madonna met Kind*-devotiestukken binnen de religieuze, sociale en economische veranderingen van de zestiende eeuw en ontwaarde een transformatie van het traditionele icoon in een neutrale, abstracte setting naar de plaatsing van de Madonna in een meer narratieve setting – een hedendaags interieur – met anekdotische details.<sup>79</sup> Devotiestukken kregen een genre-achtig karakter door de toevoeging van stillevens op de voorgrond en landschappen op de achtergrond (meestal gezien vanuit een raam). Falkenburg verwees hierbij naar de Finse kunsthistoricus Sixten Ringbom (1935-1992) die eerder al over dit proces schreef in zijn *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting* (1965), waarvan de titel boekdelen sprak.<sup>80</sup> De debatten rond het gebruik van beelden en de verwerping van kerkelijke kunst in de context van het humanisme en de Reformatie gaven zeker mee richting aan dit proces. Ook de toenemende interesse in de materiële wereld door een hernieuwde aandacht voor empirie ontging deze kunstenaars niet.<sup>81</sup> Religie ontwikkelde zich steeds meer tot een aparte sfeer en werd losgekoppeld van haar dominantie in de kunst, waardoor er meer ruimte kwam voor de esthetische appreciatie van beelden die voordien enkel bestemd waren voor religieuze contemplatie. Profane, wereldse elementen slopen schilderijen binnen en omringden de Madonna. De geschilderde stillevens en landschappen kenden geen schriftelijke rechtvaardiging in oude gezaghebbende bronnen en waren eerder esthetische toevoegingen vanuit het idee van de kunstenaar.<sup>82</sup> Het toevoegen van anekdotische details kaderde dus ook binnen de nieuwe status van de schilderkunst die de schilder in de zestiende eeuw verhieft tot een autonome kunstenaar. Een nieuwe zelfzekerheid kleurde devotiestukken en maakte het schilderen zelf tot het meta-onderwerp van de compositie. *Madonna's met Kind* kregen een artistieke, zelfreferentiële dimensie bovenop het religieuze onderwerp: de realistische weergave van de anekdotische details als zelfstandige objecten nodigden, naast een devotieele reactie, ook uit tot de appreciatie van het schilderkunstige talent en de technische vaardigheden van de kunstenaar die wilde pronken met zijn realistische en gedetailleerde representaties. Zestiende-eeuwse *Madonna met Kind*-devotiestukken nodigden de toeschouwer uit tot reflectie.<sup>83</sup> Elke kunstenaar koos op eigen manier hoe hij zijn schilderkundige talent in de kijker zette door de toevoeging van anekdotische details. Sommigen kozen voor gedetailleerde stillevens, anderen kozen voor bloemstukken... Verschillende combinaties waren mogelijk en deed een diverse artistieke productie ontstaan.

Het stilleven en het landschap worden hieronder even apart onder de loep genomen.

**STILLEVEN.** Stilleven-objecten binnen een religieuze compositie worden ook wel ‘bijwerk’ genoemd. Deze elementen in de marges van een devotieel schilderij, vaak op de voorgrond op een balustrade geplaatst, waren echter geen radicaal nieuwe motieven binnen de compositie

---

<sup>79</sup> Falkenburg, *The fruit of devotion*, 6.

<sup>80</sup> Reindert L. Falkenburg, *Joachim Patinir: landscape as an image of the pilgrimage of life* (Amsterdam: Benjamins, 1988), 23.

<sup>81</sup> Briels, *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden eeuw*, 245.

<sup>82</sup> *De Madonna in de Kunst: catalogus met 80 afbeeldingen* (Antwerpen: Ontwikkeling, 1954), 7.

<sup>83</sup> Reindert L. Falkenburg, “Alter Einoutus’: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stillevenconceptie,” *Netherlands Yearbook for History of Art/Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40, nr. 1 (1989): 56.

van het Madonna-icoon, maar kwamen eerder al bij voorgangers voor als losse stukken fruit of bloemen verspreid over de ruimte. Een nieuwe toespelingshierarchie in de zestiende eeuw was echter wel dat deze stukken fruit en bloemen nu als artistieke uitvindingen samen werden geplaatst als een stilleven en dus als een zelfstandig geheel binnen een schilderij van een heilige verschenen.<sup>84</sup> Dit wil echter niet zeggen dat er sprake was van een plotse kanteling van religieuze naar profane portretten van de Madonna, aangezien deze zestiende-eeuwse *Madonna's met Kind* nog steeds belangrijke hulpmiddelen waren voor devotie en contemplatie binnen een religieus programma. De aparte fruitstukken en bloemen verhulden zelfs een religieuze symboliek en symboliseerden verwijzingen naar Bijbelse passages.<sup>85</sup> Voornamelijk de passie en Christus' verschrikkelijke lot domineerden deze verborgen symboliek. Een belangrijke stem binnen dit idee van verborgen symbolische verwijzingen was Panofsky. Hij sprak over het 'vermomde symbolisme' in zijn *Early Netherlandish Painting: its origins and character* (1953) en traceerde deze tendens al bij Jan van Eyck en zijn tijdgenoten. Zijn zoektocht naar symbolische verwijzingen resulteerde echter in een obsessie waarbij hij in elk object en houding een symboliek herkende, wat misschien overdreven overkwam.<sup>86</sup>

Het meest voorkomende stilleven-symbool was de appel, soms geplaatst op een balustrade of in de hand van Maria of het Kind Jezus. De appel verwees naar Christus als de 'nieuwe Adam' en Maria als de 'nieuwe Eva', die de mensheid sinds de zondeval zouden redden. Ook druiven kwamen vaak voor, los of in een tros en symboliseerden de eucharistie en Christus' opoffering aan het kruis om de mensheid te verlossen.<sup>87</sup> Kersen verschenen als hemelse vruchten van het paradijs.<sup>88</sup> Naast fruitstukken doken ook bloemen op als populaire motieven. De lelie werd bijvoorbeeld vaak in de nabijheid van Maria getoond en symboliseerde haar zuiverheid.<sup>89</sup> Deze voorbeelden zijn echter een greep uit een heel uitgebreid scala aan stilleven-objecten die in *Madonna met Kind* -voorstellingen werden gerepresenteerd en de compositie een nieuw anekdotisch cachet verleenden. Samen verleenden deze toevoegingen een complexe liturgische en devotionele betekenis aan de religieuze compositie die verder ging dan de eenvoudige, huiselijke scène van de Madonna met haar zoon. Volgens Falkenburg speelden de anekdotische stilleven-details ook in op de zintuigen: naast het strelen van het esthetische oog, activeerden de bloemen en het eten ook de tast- en reukzin van de toeschouwer en zorgden zo voor een meer lichamelijke en intense beleving van het gepresenteerde onderwerp. Hij bemerkte dat de actie van het eten van het fruit of het ruiken aan de bloemen zelf nooit werd getoond, maar slechts werd gesuggereerd door bijvoorbeeld een mes naast een opengesneden stuk fruit te leggen, alsof het eten al was geconsumeerd. De zestiende-eeuwse *Madonna's met Kind* presenteerden een "bevroren moment" voor of na de actie.<sup>90</sup> Het is wel belangrijk te benadrukken dat het stilleven als een onafhankelijk thema pas in de zeventiende eeuw een fenomeen zal worden.

---

<sup>84</sup> Belting, *Likeness and presence*, 471.

<sup>85</sup> Ingvar Bergström, "Disguised symbolism in 'Madonna' pictures and still life: I," *The Burlington Magazine* 97, nr. 631 (1955): 303.

<sup>86</sup> Amy Powell, "Caught between dispensations: heterogeneity in Early Netherlandish painting," *Journal of visual culture* 7, nr. 1 (2008): 86.

<sup>87</sup> Hand, *Joos van Cleve*, 50.

<sup>88</sup> Bergström, "Disguised symbolism in 'Madonna' pictures and still life," 304.

<sup>89</sup> Jameson, *Legends of the Madonna as represented in the fine arts*, 38.

<sup>90</sup> Falkenburg, *The fruit of devotion*, 3-4.

Pieter Coecke van Aelst toonde zich al snel meester in het weergeven van stilleven-elementen in zijn Madonna's en verspreidde en populariseerde deze beeldtaal zoals Joos van Cleve via kopieën over heel Europa. Hij werd in 1527 aangetrokken door de artistieke mogelijkheden van Antwerpen en verhuisde naar de stad waar hij zich in datzelfde jaar lid maakte van de Sint-Lucasgilde.<sup>91</sup> In dienst van de landvoogden van de Habsburgse Nederlanden Keizer Karel V (1500-1558) en Maria van Hongarije (1505-1558) schilderde hij grote altaarstukken in opdracht.<sup>92</sup> Hij was van alle markten thuis en schilderde naast deze altaarstukken ook kleinere devotiepanelen en ontwierp composities voor wandtapijtenseries en glas-in-loodramen die in zijn werkplaats werden vervaardigd door assistenten.<sup>93</sup> Hij belichaamde de nieuwe geest van de renaissance die de kunstenaar verlostte van zijn anonieme positie en tot een zelfzekere maker omdoopte die onder het principe van *inventio* de uitvoering van zijn schilderijen kon uitbesteden aan assistenten (wat toeschrijving tot een moeilijke kwestie maakt).

Coecke was een man van zijn tijd en zich erg bewust van de artistieke tradities van zijn voorgangers en tijdgenoten, zowel lokaal als internationaal. Jan Gossaert en Joos van Cleve inspireerden bijvoorbeeld de ontwikkeling van zijn persoonlijke beeldtaal.<sup>94</sup> Hij beoogde een fusie tussen de noordelijke lokale tradities en de Italiaanse invloeden, die hij waarschijnlijk met eigen ogen aanschouwde tijdens zijn reizen naar Constantinopel en Italië.<sup>95</sup> Raphael en zijn leerlingen drukten hun stempel op enkele Madonna's in Coecke's oeuvre.<sup>96</sup>

De eerder besproken *Heilige Familie* uit Madrid toont zijn fascinatie voor de toevoeging van stilleven-objecten. De balustrade op de voorgrond presenteert een rieten mand met een tros druiven, een appel en kersen, die ook als losse stukken fruit verspreid liggen. De druiven verwijzen naar de eucharistie. De appels verwijzen naar Jezus als de 'nieuwe Adam' en Maria als de 'nieuwe Eva' en spelen in op de komst van Christus als Verlosser van het menselijke heil dat sinds de zondeval de mensheid teisterde. De kersen zijn vruchten van het paradijs. De anekdotische details staan dus in teken van het offer van Christus voor de bevrijding van de mensheid. Ook het medaillon in grisaille boven Jozef alludeert op die anekdotische verwijzingen naar Christus' toekomstige levenspad en offerdood en toont het offer van Isaak door Abraham uit het Oude Testament.<sup>97</sup> De compositie draagt een droevige ondertoon uit en voorspelt het onheil dat het onschuldige Christuskind te wachten staat, wat de gelovige toeschouwer aanzet tot medelijden en devotie. Niet enkel medelijden met Jezus werd gevraagd, maar ook met Maria die dit alles moest ondergaan als moeder.

LANDSCHAP. Naast stilleven-elementen verleenden ook landschappen een genre-achtige kwaliteit aan *Madonna met Kind* -composities. Het landschap werd meestal op de achtergrond geplaatst en presenteerde zich als een kleine doorkijk door een raam of nam de hele achtergrond in als een open landschap. Ook in de representatie van het landschap trachtte de zelfbewuste

---

<sup>91</sup> *De Madonna in de kunst: tentoonstelling in het Koninklijk Museum voor schone kunsten*, 4.

<sup>92</sup> Cleland et al., *Pieter Coecke van Aelst*, 2.

<sup>93</sup> Davies, *Early Netherlandish school*, 42.

<sup>94</sup> Marlier, *La Renaissance Flamande*, 242.

<sup>95</sup> Jonckheere, "Trial and error," 273.

<sup>96</sup> Walter S. Gibson, *"Mirror of the earth": the world landscape in sixteenth-century Flemish painting* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989), 61.

<sup>97</sup> Cleland et al., *Pieter Coecke van Aelst*, 70.

kunstenaar te pronken met zijn schilderkundige vaardigheden om deze zo natuurgetrouw en gedetailleerd mogelijk neer te schilderen vanuit zijn verbeelding. Net zoals de stillevens zetten deze landschappen ook aan tot reflectie en esthetische appreciatie van de schilderkunst: een landschap in een religieuze compositie lijkt een schilderij in een schilderij te zijn. Vooral de landschappen door een venster in een interieur konden evengoed een schilderij aan de muur van het interieur zijn. Schilderkunst drong de schilderkunst binnen in de zestiende eeuw.

Een belangrijke naam voor de professionalisering en autonomisering van het landschap in de zestiende eeuw in Antwerpen was Joachim Patinir (1480-1524), die tot dezelfde generatie als Quinten Massijs, Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst behoorde en elkaar wederzijds beïnvloedden. Zijn landschapsschema's werden massaal overgenomen als achtergronden van *Madonna's met Kind*. Vaak werden landschapsachtergronden in de werkplaatsen uitbesteed aan specialisten of werden samenwerkingen gesmeed tussen beroemde kunstenaars ('prestigesamenwerkingen'). Quinten Massijs en Patinir werkten bijvoorbeeld vaak samen waarbij Massijs de figuren schilderde en Patinir het landschap op de achtergrond.<sup>98</sup> De meeste zestiende-eeuwse *Madonna's met Kind*, vooral vanaf de jaren 1520, vertonen gelijkaardige landschappen, die terug te traceren zijn tot Patinir. Hij introduceerde een radicaal nieuwe beeldtaal waarin een religieuze narratief minutieus werd afgebeeld in een landschap dat bijna de hele compositie inpalmde, terwijl voordien alle focus op de monumentaal afgebeelde heiligen was gericht. Zijn panoramische 'wereldlandschappen' met veel kleur, rotsen, bomen en paden oogden heel profaan en werelds en loodsten het oog doorheen de compositie en begeleidden de toeschouwer in een spirituele tocht.<sup>99</sup> Zijn landschappen hielden midden tussen een religieuze en esthetische contemplatie en de grens met het autonome landschap van de zeventiende eeuw was niet veraf.

Vaak slopen Bijbelse scènes met betrekking op de levens van de Madonna en het Kind subtiel binnen in de achtergrondlandschappen.<sup>100</sup> Het landschap op de achtergrond van Joos van Cleve's *Madonna met Kind* (afb. 7) uit 1525 in het Metropolitan Museum of Art in New York verhulde bijvoorbeeld enkele Bijbelse allusies met betrekking tot het iconografische thema van de *Madonna met Kind* op de voorgrond: bijna onherkenbaar werden het 'Wonder van het Korenveld' (Mattheüs 13:25) en de 'Moord op de Onschuldige Kinderen' (Mattheüs 2:16-18) in het landschap verstopt.<sup>101</sup>

Ook Friëdlander liet zijn pen gaan over de opvallende toevoeging van landschappen in zestiende-eeuwse devotiestukken. Hij kaderde het gebruik van dit anekdotische motief binnen de noordelijke drang naar meer realisme in religieuze composities.<sup>102</sup> De statische, sobere presentatie van het Madonna-icoon voor een neutrale, gouden achtergrond vroeg om vernieuwing in de zestiende eeuw, waardoor het wereldlijke de religieuze sfeer binnendrong:

Landscape insinuated itself into the religious picture, became the hand-maid of the Church, albeit a somewhat unruly and even dangerous member of the household. But not only was she tolerated, she was also accorded a warm welcome, because the growing urge towards greater

---

<sup>98</sup> Gibson, *Mirror of the earth*, 15.

<sup>99</sup> Hand, *Joos van Cleve*, 37.

<sup>100</sup> Falkenburg, *Joachim Patinir*, 21.

<sup>101</sup> Maryan Wynn Ainsworth en Keith Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel: early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art* (New York: Abrams, 1998), 360.

<sup>102</sup> Max J. Friedländer, *Landscape, portrait, still-life: their origin and development* (Oxford: Cassirer, 1949), 21.

realism in respect of the holy figures and biblical events demanded natural space and authentic local colour. What the poet says is true of the saints in mediaeval pictures. Together with the ideal golden background there vanished that placelessness and timelessness which went with orthodoxy. It is true that Bible and legend chronicled place and time, but the pious in the Middle Ages prayed to icons; they did not read the Scriptures. Moreover, it makes a difference whether one reads that the Saviour sojourned at such a time in such and such a land, or whether one sees him travelling in the flesh in this land. From its illegitimate liaison with the religion landscape acquired seriousness, solemnity and importance – it was necessary after all to illustrate far-away holy places in foreign lands – and the religious picture became profaned, since with the earth itself something of earthly reality penetrated into the temple, and attention was diverted from the holy centre to additional and incidental factors. The ‘where’ reminded people of the ‘when’, and the holy picture turned into the historical picture.<sup>103</sup>

JUXTAPOSITIE. Na bovenstaande aparte behandelingen van de stillevens en de landschappen werpt zich de vraag op wat de verhouding was tussen de geschilderde anekdotische details die in de marges van *Madonna met Kind*-devotiestukken verschenen en het icoon van de Madonna. De toevoeging van wereldse elementen in een religieus schilderij van een eeuwenoud icoon binnen eenzelfde compositie vraagt om een verklaring. Wat was de verhouding binnen deze inhoudelijke antithese en hoe werden dergelijke positioneringen begrepen door het zestiende-eeuwse publiek? In deze devotiestukken is er dus sprake van een dialectische juxtapositie van twee representatieve levels: religieus en profaan. Het stilleven en het landschap weerspiegelden als profane, wereldse elementen de observatie van de natuur, terwijl Maria en het Kind Jezus niet gekopieerd konden zijn uit de natuur maar door en door religieus aanvoelden. Werd hier misschien een tegenstelling tussen het Woord (de centrale religieuze scène die enkel een oorsprong kende in een schriftelijke bron en niet uit de natuur kon worden gecapteerd) en het Vlees (de profane elementen die de observatie van de natuur weerspiegelden) gesuggereerd? Brachten deze voorstellingen een moraliserende boodschap over op het publiek? Falkenburg meende dat achter deze voorstellingen een moraliserende inslag schuilde en bedacht dat de religieuze scène kritiek leverde op de wereldse, materiële elementen (het landschap en het stilleven) die de aandacht van de mensen te veel verleidden en afleidden van hun geloof en waarden.<sup>104</sup> De gelovige zou beter het voorbeeld van Maria volgen dan zich te laten verleiden door het fruit. Falkenburgs interpretatie is echter slechts een van de vele interpretaties van deze voorstellingen en niet alle auteurs zagen een moraliserende boodschap achter deze anekdotische details. Friedländer zag bijvoorbeeld eerder de toenemende secularisering in de zestiende eeuw aan de basis.<sup>105</sup>

Veel kunstenaars maakten in hun *Madonna's met Kind* gebruik van visuele strategieën om de juxtapositie tussen beide sferen – profaan en religieus – spelend te benadrukken. Subtiele illusionaire trucages in de compositie scheidde de twee representatieniveaus (de wereldse, anekdotische details en de Madonna) zodat het profane en het religieuze niet zomaar in mekaar zouden oplossen, maar wel een interactionele spanning creëerden. Het plaatsen van de Madonna in een nis of achter een balustrade bijvoorbeeld waren niet zomaar ondoordachte decoratieve

---

<sup>103</sup> Friedländer, *Landscape, portrait, still-life*, 20.

<sup>104</sup> Falkenburg, “‘Alter Einoutus,’” 41.

<sup>105</sup> Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, 12.

versiersels, maar golden als slimme barrières tussen twee sferen. Dergelijke trucages vestigden ook de aandacht van de toeschouwer op de representationaliteit en de zelf-referentiële dimensie van het schilderij.<sup>106</sup>

Kunsthistoricus Victor Stoichita (1949) duidde dit fenomeen aan met de term ‘metaschilderkunst’ en linkte dit aan de opkomst van de vroegmoderne periode in de zestiende eeuw. Hij onderzocht in zijn boek *The self-aware image: an insight into early modern metapainting* (1997) de opkomst van de vroegmoderne schilderkunst en stelde dat de vroegmoderne periode, door hem afgebakend van de late renaissance tot de Barokjaren, een belangrijke periode in de kunstgeschiedenis was waarin het autonome, zelf-referentiële en esthetisch onafhankelijke kunstwerk zichzelf emancipeerde. De traditionele representatie van het icoon dat sterk was gebonden aan een bepaalde religieuze context en liturgische functies maakte plaats voor een totaal andere interpretatie van het heilige icoon. De schilderkunst verwierf een autonome status en Stoichita meende dat de toevoeging van anekdotische details als stilleven, landschappen en interieurscènes een belangrijke rol speelden in deze zelfdefiniëring van de schilderkunst.<sup>107</sup>

Hij focuste zich op de West-Europese schilderkunst en begon zijn studie in 1522, met de eerste iconoclastische uitbraak in Wittenberg als de “(symbolic) death of the old image and the (also symbolic) birth of the new image [...]”, en eindigde in 1675.<sup>108</sup> Stoichita beschouwde dus een historische gebeurtenis als aanleiding voor de opkomst van een nieuwe, vroegmoderne periode. Deze periode markeerde een crisis van het beeld dat aan kritiek werd onderworpen en naar een herevaluatie en artistieke zelfreflectie snakte. Hij beklemtoonde dat het niet puur toeval was dat net in een periode waarin het iconoclasme uitbrak en beelden werden verward met hun prototypes, de kunst naar zichzelf begon te kijken en reflecteren over haar status en identiteit. Stoichita kaderde binnen deze context het ontstaan van wat hij ‘metaschilderkunst’ noemde en onderzocht de metapicturale hulpmiddelen die de vroegmoderne schilderkunst volgens hem gebruikte om haar nieuwe, autonome status te benadrukken. Hij definieerde metaschilderkunst als de zelf-enscenering van de schilderkunst in de schilderkunst: door middel van picturale trucages wilde een schilderij haar eigen gemaaktheid en fictiviteit, en dus haar eigen representativiteit, blootleggen.<sup>109</sup> In zijn studie onderscheidde hij een heel scala aan picturale middelen die deze zelfenscenering subtiel in beeld brachten. Hij sprak over framing door middel van nissen, ramen, deuren, balustrades, lijsten... die speelden met de fictiviteit van een schilderij en dialogen deden ontstaan tussen religieuze en profane elementen zoals het icoon en de omringende anekdotische details. Dergelijke composities die gebruik maakten van metapicturale middelen golden voor hem als visuele manifestaties van een nieuwe vroegmoderne mentaliteit over de status van de schilderkunst in de zestiende eeuw. Waar voordien alle sporen van de gemaaktheid van het schilderij moest worden vermeden en verdoezeld en de focus lag op de exacte nabootsing van de werkelijkheid, kropen er in deze

---

<sup>106</sup> Ian Verstegen, "Between presence and perspective: the portrait-in-a-picture in Early Modern painting," *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 71, nr. 4 (2008): 516.

<sup>107</sup> Victor I. Stoichita, *The self-aware image: an insight into early modern metapainting* (Londen: Harvey Miller, 2015), 103.

<sup>108</sup> Stoichita, *The self-aware image*, 34.

<sup>109</sup> Lorenzo Pericolo, inleiding tot *The self-aware image: an insight into early modern metapainting*, door Victor I. Stoichita (Londen: Harvey Miller, 2015), 12.

vroegmoderne schilderijen elementen binnen die wezen op haar eigen gemaaktheid.<sup>110</sup> Beelden werden voortaan op een esthetische manier bekeken en zetten aan tot reflectie en vrije interpretatie van het artistieke idee van de kunstenaar, in plaats van het letterlijk aannemen van het oude icoon dat zich aan je openbaarde (want men ging ervan uit dat de heilige letterlijk aanwezig was in het cultusbeeld).

Lorenzo Pericolo (1966) benadrukte in zijn inleiding van Stoichita's boek om hem echter niet als normatief te beschouwen, want hij zag al eerder dan 1522 het gebruik van metapicturale middelen in de schilderkunst verschijnen.<sup>111</sup>

Stoichita was inderdaad, net zoals de eerder aangehaalde benaderingen van Falkenburg en Friedländer, slechts een van de vele interpretaties van de juxtapositie van profane en religieuze sferen. In de iconografische context hieronder laten meer stemmen binnen dit debat van zich horen.

De anekdotische stilleven- en landschapselementen en de juxtapositie tussen religieuze en profane werelden worden ook geïllustreerd in Joos van Cleve's *Madonna met Kind* uit 1525 in het Metropolitan Museum of Art in New York. Joos van Cleve, alias Joos van der Beke, liet zich ook verleiden door het gunstige artistieke klimaat in Antwerpen en vestigde zich in de stad rond 1511.<sup>112</sup> Vóór de identificatie van zijn huidige naam werd zijn artistieke productie gebundeld onder de roepnaam 'Meester van de Dood van de Maagd', vernoemd naar twee werken die hij schilderde.<sup>113</sup> Doorheen zijn oeuvre liet hij zich door veel grote kunstenaars beïnvloeden zoals Hans Memling (ca. 1435-1494) en Gerard David (ca. 1455-1523) in zijn vroegste werk, wat doet vermoeden dat hij voor zijn verblijf in Antwerpen ook tijd in Brugge had doorgebracht. Verder liet hij zich ook verleiden door de modellen van Jan van Eyck en Rogier van der Weyden, maar ook zijn tijdgenoten Quinten Massijs en de landschapsspecialist Joachim Patinir fungeerden als stilistische inspiratiebronnen voor zijn composities. Van Cleve liet zijn blik echter ook tot buiten de Nederlanden reiken en liet zich niet onberoerd door de invloeden van de Italiaanse renaissance. Italiaanse stilistische en compositorische elementen van onder andere Raphael en Leonardo da Vinci zijn traceerbaar in zijn Madonna's.<sup>114</sup> De assimilatie van de modellen van Leonardo da Vinci leverde hem zelfs de bijnaam 'Leonardo van het Noorden' op in de kunstgeschiedschrijving.<sup>115</sup> Belangrijk is om te benadrukken dat Van Cleve, zoals eerder al bij Massijs werd beklemtoond, de modellen van zijn voorgangers en tijdgenoten niet zomaar imiteerde: hij emuleerde de prototypes en vertaalde deze naar zijn eigen noordelijke beeldtaal en bleef steeds zijn eigen stijl ontwikkelen.<sup>116</sup> Naast portretten en altaarstukken legde hij zich steeds meer toe op de productie van kleine devotiepanelen, bijvoorbeeld met de *Madonna met Kind*, voor de open markt die in meerdere kopieën vanuit zijn werkplaats werden verspreid.<sup>117</sup> De vele kopieën en varianten van Van Cleve's Madonna's

---

<sup>110</sup> Pericolo, inleiding tot *The self-aware image*, 13.

<sup>111</sup> Pericolo, inleiding tot *The self-aware image*, 23.

<sup>112</sup> Salinger en Wehle, *The Metropolitan Museum of Art*, 132.

<sup>113</sup> Katharine Baetjer et al., "The Jack and Belle Linsky collection in the Metropolitan Museum of Art: addenda to the catalogue," *Metropolitan Museum Journal* 21 (1986): 154.

<sup>114</sup> Hand, *Joos van Cleve*, 3.

<sup>115</sup> Dan Ewing et al., *Joos van Cleve: Leonardo des Nordens* (Stuttgart: Belser, 2011), 1.

<sup>116</sup> Max J. Friedländer, *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier* (Brussel: La Connaissance, 1973), 31.

<sup>117</sup> Micha Leeflang, "Uytnemende schilder van Antwerpen" *Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode* (Enschede: Ipskamp, 2007), 133.

bewezen de populariteit van zijn beeldtaal. Hij organiseerde een groot atelier met assistenten die hem bijstonden om de grote vraag naar devotiepanelen te kunnen bijhouden.<sup>118</sup> Deze kleinere – en dus meer betaalbare – devotiepanelen waren erg geschikt voor privédevotie in de eigen woning en dus gegeerd onder welgestelde burgers die zijn beeldtaal goed konden smaken.<sup>119</sup>

Van Cleve's assemblages van anekdotische details zoals stilleven-elementen in devotionele schilderijen waren enorm populaire motieven en inspireerden veel tijdgenoten, zoals Quinten Massijs en latere generaties. Zijn *Madonna met Kind* uit New York was daar één van. Deze versie toont een zittende Madonna in halflengte die heel dicht bij het beeldvlak werd gebracht, waardoor ze bijna de hele compositie inpalmt. Maria heeft het Kind Jezus in haar rechterarm. Ze draagt een rood kleed onder een blauwe mantel met bonten mouwen, samengesnoerd met een riempje dat is bedekt met parels en drapeert een eenvoudige witte sluier rond haar hoofd. In gedachten verzonken staart ze naar een onbestemde plaats buiten het schilderij en wijst naar een passage in een geopend boek dat twee bladzijden met een tekst en een afbeelding toont. Jezus slaapt en rust met zijn hoofd op zijn armpje dat op de ontblote borst van Maria leunt, alsof ze hem net heeft gevoed. De relatie tussen moeder en zoon komt heel liefdevol, vredig en vertrouwelijk over. Maria lijkt, zoals in de vorige voorbeelden, eerder op een alledaagse huismoeder in haar alledaagse bezigheid, hoewel de bonten mouwen haar een meer welgestelde status verlenen. Beide figuren hebben een lichte, porseleinen huid. Het kind is naakt, draagt een ketting met kralen rond zijn hals en heeft een appel in zijn hand. Ze lijken zich te bevinden in een interieur of op een balkon op een hoge verdieping dat uitkijkt op een landschap dat de hele achtergrond inneemt. Het landschap is heel gedetailleerd geschilderd en toont enkele weiden, huizen, rotsen en een rivier. De balustrade voor de figuren presenteert een stilleven in een metalen schaal die uit druiven, een peer en een halve granaatappel bestaat. De granaatappel is al geconsumeerd. Een opengesneden citroen, een halve walnoot, een beker en een mes liggen los op de balustrade. De compositie springt in het oog door haar heldere kleuren en minutieuze detaillering van het landschap, het fruit, de texturen van Maria's kleding, de bonten mouwen, het doorzichtige glas... en ademt ten volle het noordelijke detailrealisme. De noordelijke traditie lijkt daarnaast te zijn gecombineerd met de monumentale tendensen van de Italiaanse schilderkunst.

Ook deze *Madonna met Kind* verhulde een rijke verzameling aan verborgen symbolen die refereerden naar Christus' passieverhaal. De koralen ketting verscheen bijvoorbeeld als een anachronistische verwijzing naar het toekomstige onheil waarvoor Maria haar zoon probeerde te beschermen. Dergelijke kettingen werden in de zestiende eeuw gedragen door kinderen om hen te behoeden voor het kwade. Deze symboliek wekte waarschijnlijk empathie op bij de vrome toeschouwer die wist welk onheil en lijden het onschuldige kind te wachten stond. Ook de slapende houding van Jezus in de armen van zijn moeder verwees naar zijn toekomst als een prefiguratie van de passie en voorspiegelde zijn dood aan het kruis waarbij de dode Christus ook met gesloten ogen in zijn moeders armen lag. Het slapende Jezuskind gold dus als een voorbode op de *Pietà*.<sup>120</sup> De iconografie van de slaap werd eerder al gebruikt door Venetiaanse

---

<sup>118</sup> Leeftang, *Joos van Cleve*, 70.

<sup>119</sup> Hand, *Joos van Cleve*, 3.

<sup>120</sup> Leeftang, *Joos van Cleve*, 60-63.



meesters in de veertiende en vijftiende eeuw, die zich op hun beurt inspireerden op Byzantijnse prototypen die de Madonna met een slapend kind toonden. De weergave van de slaap als een symbolische voorbode voor de dood werd al in de oudheid teruggevonden.<sup>121</sup> Meerdere Madonna's van Van Cleve speelden met deze symboliek van de slaap, zoals een *Madonna met Kind* in het Fitzwilliam Museum in Cambridge (afb. 8) of een ander exemplaar in het Palazzo Bianco in Genua (afb. 9).

Het stilleven op de voorgrond barste ook van de symboliek. De appel in de rechterhand van Christus symboliseerde de zondeval en Christus' rol als Verlosser zoals eerder al werd vermeld.<sup>122</sup> De peer daarentegen verwees naar zijn incarnatie en de granaatappel naar zijn wederopstanding. De druiven en het glas wijn alludeerden op de eucharistie.<sup>123</sup> De verzameling anekdotische details verwees naar hetzelfde thema: de zondeval en de komst van Christus als goddelijke Verlosser die zich offerde voor de mensheid.<sup>124</sup> Verschillende fasen uit Christus' leven kwamen samen binnen dezelfde compositie. Van Cleve schilderde het liefst *Madonna met Kind* -taferelen waarin hij zijn voorliefde voor de intieme relatie tussen moeder en zoon binnen een huiselijke, alledaagse sfeer kon uitdrukken in plaats van Christus' werkelijke dood aan het kruis weer te geven. Via deze symboliek kon hij beide tijdspannes benaderen.

Het gebedenboek waarnaar Maria wijst, hield ook Bijbelse verwijzingen in en toont twee bladzijden tekst en een miniatuur. De eerste bladzijde verhaalt de laatste regels van het *Magnificat* (Lukas 1:54-55, *de Gloria patri*) en de tweede het begin van *De Profundis* (Psalmen 130:1-2). De twee figuren op de miniatuur werden geïdentificeerd als de heiligen Paulus en Petrus.<sup>125</sup>

.../recordatus misericordiae suae/Sicut loctus est ad/patres nostras Abra/ham et=semini eius i[n]/saecula Gloria patri et/filio et spir[ito]/sancto S[icut erat in]/principi[o et nunc et semper]/et in saecu[la saeculorum]/De profundis clamavi/[ad te] domine: domine ex/[audi v]ocem: meam/[Fiant aures tua]e intenden/[tes in vocem depraca]tiones/[meae.]... misericordia et co/[piosa] (... in remembrance of his mercy; As he spake to our fathers, to Abraham, and to his seed for ever. Glory to the Father and to the Son and to the Holy Spirit, [as it was in the] beginning, [is now, and shall be for ever.] Out of the depths have I cried [unto thee,] O Lord. Lord, [hear] my voice: [let thine ears] be attentive [to the voice of my] supplications)<sup>126</sup>

Kunsthistorica Maryan Wynn Ainsworth en haar collega Keith Christiansen probeerden deze verwijzing in *From Van Eyck to Bruegel: early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art* (1998) te verklaren:

[...] The two passages, one from a hymn of praise and rejoicing, the other words of anguish, express the conflicting emotions of the Virgin. In this context the pensive, even sorrowful expression of Mary suggests that she foresees her son's destiny, which inspires both joy and grief. Dividing the two texts is an illuminated page showing Saints Paul and Peter, the founders of the Church, indicating the eventual outcome of Christ's sacrifice.<sup>127</sup>

<sup>121</sup> Susan Urbach, *Early Netherlandish paintings* (Londen: Miller, 2015), 91.

<sup>122</sup> Ainsworth en Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel*, 360.

<sup>123</sup> Leeftang, *Joos van Cleve*, 60-63.

<sup>124</sup> Baetjer et al., "The Jack and Belle Linsky collection," 154-158.

<sup>125</sup> Hand, *Joos van Cleve*, 149.

<sup>126</sup> Ainsworth en Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel*, 360.

<sup>127</sup> Ainsworth en Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel*, 362.

Het gebedenboek maakte aanspraak op een dubbele functie. Door geconsumeerd en open gesneden fruit en een mens op de balustrade te plaatsen, toverde Van Cleve de balustrade om tot een eettafel. Tegelijkertijd fungeerde de balustrade ook als een prie-dieu door Maria af te beelden met een gebedenboek in haar hand.<sup>128</sup> De balustrade vestigde zo de aandacht van de toeschouwer op het gebed en de meditatie, gestimuleerd door de contemplatieve uitdrukking van Maria die in het niets lijkt te staren alsof ze in diepe meditatie verzonken was.<sup>129</sup>

Als laatste bevat het landschap ook enkele verwijzingen naar Bijbelse passages, zoals eerder al vermeld. De baai bij het stadszicht werd geïdentificeerd als een aanlegplaats in Genua, waar Van Cleve's schilderijen heel populair waren onder kooplieden.<sup>130</sup> Het landschap is stilistisch erg verwant aan de landschappen van Patinir die waarschijnlijk als inspiratiebron gold. Het ontbreken van een ondertekening in de landschapsdelen van het schilderij doet vermoeden dat het landschap werd geschilderd door een assistent uit zijn atelier.<sup>131</sup>

Deze *Madonna met Kind* is ideaal om Stoichita's thesen dieper uit te werken. Hij meende dat devotieschilderijen – die hij definieerde als visuele teksten – de ‘off-tekst’ (de objecten in de marges van het schilderij die zich eigenlijk buiten een schilderij van een icoon bevonden) wilden binnenbrengen in de compositie door gebruik te maken van ‘barrières’ als nissen, deuren, omlijstingen, ramen... Deze barrières sloten dus deze ‘off-tekst’-elementen in, maar brachten ze tegelijkertijd ook naar de voorgrond.<sup>132</sup> Stoichita meende dat kunst zichzelf zo wilde ensceneren door middel van framing. Binnen die ‘off-tekst’-objecten hoorden dus de stilleven-elementen die hij aanduidde als “inverted still lifes”.<sup>133</sup> Een stilleven op de voorgrond van een schilderij werd pas een ‘stilleven’ doordat het op subtiële wijze in een soort van fictieve frame werd geplaatst, wat in Van Cleve's *Madonna met Kind* de balustrade was die dienst deed als een tafel en een prie-dieu. Zo werd de weergave van het fruit een bijna op zichzelf staand beeld dat werd omlijst door de balustrade die deze objecten tot een samenhangend geheel van een stilleven omvormde. Het fruit fungeerde dus als ‘parergon’ (wat zich rondom de ‘ergon’ bevond), oftewel de ‘off-tekst’ of de ‘niet-schilderkunst’.<sup>134</sup> De religieuze scène met de Madonna en het Jezuskind fungeerde dan als ‘ergon’ (de centrale scène). Ook het landschap functioneerde als achtergrond van de Madonna als ‘parergon’ en werd omlijst door het architecturale frame van het raam, wat Stoichita het fenomeen van de ‘raammetafoor’ noemde.<sup>135</sup> Net zoals het stilleven (wat zich dus voor het schilderij bevond) was het landschap (wat zich dus achter het schilderij bevond) een schilderij in een schilderij: het raam omkaderde en definieerde het landschap als een picturaal genre en de balustrade definieerde het stilleven als een picturaal genre.<sup>136</sup>

De dialectiek tussen exterieur en interieur resulteerde dus ook in een dialectische juxtapositie van de religieuze en profane sfeer. Het stilleven op de voorgrond en het landschap op de

---

<sup>128</sup> Falkenburg, *The fruit of devotion*, 15.

<sup>129</sup> Falkenburg, *The fruit of devotion*, 86.

<sup>130</sup> Leeftang, *Joos van Cleve*, 60-63.

<sup>131</sup> Hand, *Joos van Cleve*, 149.

<sup>132</sup> Stoichita, *The self-aware image*, 40-43.

<sup>133</sup> Stoichita, *The self-aware image*, 39.

<sup>134</sup> Stoichita, *The self-aware image*, 43.

<sup>135</sup> Stoichita, *The self-aware image*, 71.

<sup>136</sup> Stoichita, *The self-aware image*, 41.

achtergrond verschenen als een andere dimensie naast de weergave van het religieuze Madonna-icoon.<sup>137</sup>

Samen met de vernieuwende beeldtaal van Quinten Massijs en Pieter Coecke van Aelst verspreidde Joos van Cleve verrassende composities die een verschuiving markeerden van het traditionele icoon naar een meer poëtische, vrije en genre-achtige interpretatie van het iconografische onderwerp binnen een assemblage van anekdotische details.

### *Imitatie en emulatie van voorgangers en tijdgenoten: de archaïstische trend*

Naast de juxtapositie van profane en religieuze werelden experimenteerden sommige kunstenaars in de zestiende eeuw ook met een andere antithese binnen eenzelfde schilderij: de botsing en samensmelting van verschillende tijdsperioden door modellen van voorgangers te emuleren. Het geschilderde Madonna-icoon nam soms een pose aan uit het werk van noordelijke voorgangers zoals Jan van Eyck en Rogier van der Weyden, of van Italiaanse meesters en hun leerlingen zoals Leonardo da Vinci en Raphael. Joos van Cleve en andere tijdgenoten speelden met archaïstische verwijzingen in *Madonna met Kind*-voorstellingen en inspireerden kunstenaars van latere generaties om ook terug te kijken naar oudere modellen, die gekend waren via de verspreiding van prenten en kopieën.<sup>138</sup> Een oudere, archaïstische tijd – een overgenomen pose van een Vlaams of Italiaans model – werd geciteerd binnen een vroegmodern zestiende-eeuws schilderij dat door de toevoeging van anekdotische details vorm gaf aan het originele idee van de kunstenaar.<sup>139</sup> Het citeren van een icoon gaf ook een religieuze fundering en een heilig aura aan een devotieschilderij door de verwijzing naar een oud en gezaghebbend symbool, waardoor het werk in de lijn werd geplaatst van een sacrale traditie, maar er toch ook buiten viel.<sup>140</sup>

Deze tendens kaderde binnen de reeds besproken principes van *imitatio* en *aemulatio* in Antwerpen: de poses werden niet letterlijk overgenomen, maar op een creatieve en subtiële manier aangepast en geëmuleerd in de persoonlijke beeldtaal van de kunstenaar, die inspeelde op de huidige artistieke trends.<sup>141</sup> Verschillende tijdsperioden en geografische referenties ontmoetten elkaar binnen hetzelfde kunstwerk en daagden elkaar uit in een spel van traditie en vernieuwing. De kunstenaar toonde zo een sterk bewustzijn van de tradities en stijlen die voordien en tegelijkertijd speelden.<sup>142</sup> Het gebruik van Italiaanse modellen was ook een manier om de Italiaanse renaissance te verzoenen met de noordelijke traditie.<sup>143</sup>

---

<sup>137</sup> Stoichita, *The self-aware image*, 43.

<sup>138</sup> Jonckheere, Vlieghe en Van der Stighelen, *Willem Key*, 39.

<sup>139</sup> Powell, "Caught between dispensations," 94.

<sup>140</sup> Maryan W. Ainsworth, "A la façon Grèce: the encounter of Northern renaissance artists with Byzantine icons," in *Byzantium: faith and power (1261-1557)*, red. Helen C. Evans. (New Haven: Yale university press, 2004), 555.

<sup>141</sup> Jonckheere, "Repetition and the genesis of meaning," 9.

<sup>142</sup> Keizer en Richardson, *The transformation of vernacular expression in early modern arts*, 16.

<sup>143</sup> Panofsky, *Early Netherlandish painting*, 356.

Een voorbeeld van een Madonna -devotieschilderij dat gebruik maakte van de archaïstische tendens door een model van een noordelijke voorganger te emuleren, was de *Heilige Familie* (afb. 10) van Joos van Cleve uit 1512-13 in het Metropolitan Museum of Art in New York. Deze *Heilige Familie* toont een zittende Maria in halflengte met het Jezuskind op haar schoot. Beide figuren worden zo dicht bij het beeldvlak gepositioneerd dat het geheel een portretachtige kwaliteit krijgt. Het schilderij vat het intieme moment waarbij Maria haar zoon voedt met ontblote borst, terwijl ze met haar andere hand Jezus ondersteunt. Maria draagt een blauw kleed met een rode mantel met bonten mouwen en heeft een doorzichtige, fijne sluier rond haar hoofd. De bonten mouwen suggereren een welgestelde status, zoals de Madonna in Van Cleve's eerder besproken *Madonna met Kind* uit 1525. Maria en Jezus kijken elkaar liefdevol aan en tonen een intense, vertrouwelijke band tussen moeder en zoon. Jezus komt over als een goed doorvoede baby en houdt een appel vast. Het intieme moment tussen Maria en Jezus wordt aanschouwd door Jozef die iets onheilspellends uitdraagt door zijn zwarte kleding en oude gelaat. Hij houdt een bril en een perkament vast en lijkt iets te zeggen tegen Maria. De familie bevindt zich achter een balustrade waarop een stilleven wordt gepresenteerd en toont een rijke verzameling van fruitstukken zoals een druiventros, een peer, een appel, een granaatappel en enkele losse kersen. Op de balustrade zelf liggen ook een open walnoot, een mes en een glas wijn zoals in de *Madonna met Kind* uit 1525. Het mes op de balustrade lijkt te balanceren tussen de ruimte van de heiligen en de ruimte van de toeschouwer. De ondiepe ruimte van de heiligen toont weinig details, maar suggereert wel een alledaags interieur door de weergave van een plank met een karaf, een kistje en een bezem. Een raam toont een uitzicht dat weinig prijsgeeft en enkel een helderblauwe lucht met wolken onthult. Het interieur heeft een bevreedend effect door het rare perspectief dat de plank in onderaanzicht en de balustrade in bovenaanzicht weergeeft. De details van het stilleven en de texturen van de kledij werden enorm aandachtig en gedetailleerd neergeschilderd zoals bijvoorbeeld in de fijne weergave van de doorzichtige sluier, de glazen beker en het weerkaatsende licht van het bord. Van Cleve toonde zich in deze *Heilige Familie* meester van het verfijnde, noordelijke detailrealisme. Het typische Italiaanse clair-obscur en de dynamische en sculpturale opvattingen van de renaissance waren nog niet helemaal doorgedrongen, wat meer en meer doorsijpelde in werken zoals de *Heilige Families* van Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst.

Een opmerkelijk detail dat een belangrijke betekenis verleende aan het schilderij kaderde binnen de besproken tendens van archaïsche ontleningen: Van Cleve ontleende de pose van zijn Madonna aan een ouder icoon uit een bekend schilderij uit de vorige eeuw, namelijk de *Lucca Madonna* van Jan van Eyck uit 1437 in Frankfurt.<sup>144</sup> Hij nam Van Eycks Madonna echter niet zomaar over, maar hij assimileerde en modelleerde haar pose volgens zijn eigentijdse, vroegmoderne beeldtaal in een vrij geïnterpreteerde compositie naar zijn eigen idee. Hij paste de traditionele Madonna uit de vijftiende eeuw in een nieuwe interpretatie en decor volgens de zestiende-eeuwse artistieke trends en gaf zo een nieuwe betekenis aan het oude model, dat snel een populaire compositie werd onder welgestelde burgers voor de privédevotie. Van Cleve's Madonna lijkt haast onherkenbaar naast de *Lucca Madonna* van Van Eyck: de Madonna werd als het ware getransporteerd naar een ander decor en een andere tijd. Van Cleve verplaatste de Madonna naar een alledaags, huiselijk, bescheiden interieur in tegenstelling tot de koninklijke

---

<sup>144</sup> Hand, *Joos van Cleve*, 52.

troonzaal bij Van Eyck. Ook Maria's luxueuze kledij werd opnieuw geïnterpreteerd volgens de alledaagse mode. Door radicaal in te zoomen op de scène en de Madonna niet meer ten voeten uit te tonen, werd ze veel dichterbij en intiem tot bij de toeschouwer gebracht. Maria onderging in Van Cleve's *Heilige Familie* een metamorfose van Koningin des Hemels naar een alledaagse huisvrouw in een genre-achtig decor en lijkt wel een visueel manifest van de veranderende maatschappelijke en religieuze context van de zestiende eeuw in Antwerpen.

Van Cleve voegde op de voorgrond ook stilleven-elementen toe die een symbolische betekenis verhulden over de komst van Christus als Verlosser van de mensheid.<sup>145</sup> De plank met het kistje, de karaf en de bezem verwezen naar de zuiverheid van Maria en droegen ook bij aan het genre-achtige anekdotische karakter van de compositie.<sup>146</sup>

Verder veranderde hij de betekenis door Jozef toe te voegen aan de scène waardoor de iconografie zich plots uitbreidde tot een *Heilige Familie*, wat vooral in de zestiende eeuw een populair thema was. De toevoeging van Jozef aan de scène maakte de sfeer nog charmanter en huiselijk, en paste dus goed in de zestiende-eeuwse tendens om de Madonna binnen een meer genre-achtige compositie te interpreteren.<sup>147</sup> Jozef kreeg in deze eeuw een belangrijkere en actievere rol toebedeeld en werd steeds populairder door zijn nederigheid en toewijding. Het manuscript in zijn ene hand en de bril in zijn andere waren ook niet zonder betekenis. Het manuscript leest het begin van de *Magnificat* (Lukas 1:45-55) waarin Maria's zwangerschap werd aangekondigd door Elizabeth. De scène van Maria en Jezus vooraan verhaalden een toekomstbeeld van de woorden die op zijn manuscript te lezen waren.<sup>148</sup> De verschijning van Jozef hing ook samen met het nieuwe programma van de gereformeerden dat sterk de nadruk legde op huiselijkheid, moederschap en het huwelijk.

Van Cleve's *Heilige Familie* plaatste zich dus binnen een nieuwe artistieke traditie die zich in de zestiende eeuw in Antwerpen voltrok. Kleine aanpassingen zoals de interpretatie van de Madonna van Van Eyck in een nieuw en hedendaags decor en de toevoeging van Jozef en anekdotische details deden de betekenis van het schilderij geheel omslaan. Twee tijdsperiodes voerden een dialoog binnen dezelfde compositie: "Resulting artworks, like Joos van Cleve's *Holy Family*, revolve around an apparent disjuncture between the 'image' of the Eyckian type and the 'painted' objects of the still life around it, producing a clash of representational systems and temporalities."<sup>149</sup> Van Cleve speelde met een spanning tussen het oude icoon van de Madonna en de nieuwe geschilderde genremotieven, waardoor het icoon als een citaat verscheen binnen de moderne uitvinding van de kunstenaar.<sup>150</sup> Naast een devotieele reactie nodigde de compositie ook uit tot de esthetische appreciatie van de geschilderde motieven. Het schilderij onderschreef het nieuwe zelfbewustzijn van de zestiende-eeuwse kunstenaar die op een vrijere manier durfde experimenteren met vaste en traditionele iconografische schema's, wat een enorme variatie aan interpretaties van het *Madonna met Kind* -onderwerp voortbracht.

---

<sup>145</sup> Bergström, "Disguised symbolism in 'Madonna' pictures and still life," 304.

<sup>146</sup> Ainsworth en Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel*, 147-148.

<sup>147</sup> Jameson, *Legends of the Madonna as represented in the fine arts*, 19.

<sup>148</sup> Hand, *Joos van Cleve*, 52.

<sup>149</sup> Wouk, *Frans Floris*, 266.

<sup>150</sup> Powell, "Caught between dispensations," 83-84.

Van Cleve's zoon Cornelis van Cleve (1520-1567) interpreteerde bijvoorbeeld hetzelfde iconografische thema op een heel andere manier. Zijn *Madonna met Kind* (afb. 11) in een private collectie in Parijs ontleende waarschijnlijk de pose van de zogende Maria van de *Lucca Madonna* via zijn vader, maar interpreteerde het prototype in een totaal andere compositie. Hij reduceerde de ruimte tot haar pure essentie en liet alle anekdotische details achterwege. De Madonna werd voor een donkere, onbestemde achtergrond geplaatst en trok alle aandacht naar de intieme relatie tussen moeder en zoon. Ook Jozef verdween van het toneel. Het charmante, huiselijke interieur van zijn vader werd ingeruild voor een sobere en onherkenbare omgeving. Beide schilderijen tonen hoe hetzelfde iconografische onderwerp met slechts een generatie verschil op een heel andere en persoonlijke manier werd behandeld, wat heel typerend was voor de artistieke productie in de zestiende eeuw.

Naast de emulatie van schilderijen van Vlaamse voorgangers liet Joos van Cleve zijn penseel ook over Italiaanse modellen gaan. Zijn *Madonna met de Kersen* (afb. 5) uit 1525-30 in de collectie van Hester Diamond keek voorbij de grenzen van de Nederlanden en vond inspiratie bij Italiaanse meesters. Maria zit op de zijkant van een nis met het Jezuskind op haar schoot. Ze draagt een rood kleed met daarover een donkerblauwe mantel met een gele binnenkant. Een doorzichtige, fijne sluier houdt haar haren bijeen. Ze kijkt naar Jezus die zich in een dynamische beweging draait om naar zijn moeder te kunnen kijken. Jezus heeft een sculpturaal, volumineus lichaam en door de sterke schaduweffecten en contrapposto-houding komt hij nog dynamischer en levendiger over. De modellering van het Jezuskind en de bruine sfumato verraden een sterke invloed van de Italiaanse stijl en getuigen dat Van Cleve de Italiaanse vormentaal al meer in zijn eigen beeldtaal heeft geassimileerd. Maria en Jezus bevinden zich in een donker interieur met decoratieve elementen. Anekdotische details als de trosjes kersen in Jezus' handen en de appel op de richel slopen de compositie subtiel binnen. Naast een groen gordijn presenteert een vergezicht een Patinir-achtig en minutieus uitgewerkt landschap met grasvelden, een kasteel en een rivier die het oog naar de bergen achteraan leidt.

Van Cleve keek voor deze *Madonna met de Kersen* dus naar het Zuiden, en meer specifiek naar Leonardo da Vinci en zijn leerlingen. Hij ontleende zijn Madonna aan een gelijkaardige compositie van Giampetrieno uit de Robert M. Edsel Collection in Dallas.<sup>151</sup> Vooral de renaissancistische weergave van het Jezuskind en de klassieke architectuur verschillen van de *Heilige Familie* en *Madonna met Kind* uit New York en lijken al meer op de weergave van Jezus in de *Heilige Families* van Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst. Deze Italiaanse elementen werden door Van Cleve geëmuleerd en ingepast in zijn eigen schema met anekdotische details en een aandachtige weergave van texturen en stoffen.<sup>152</sup>

Het compositieschema van de *Madonna met de Kersen* werd in ontelbaar veel kopieën en varianten door zijn atelier geproduceerd en verspreid. Elke kunstenaar in Antwerpen kwam hoogstwaarschijnlijk zo in contact met Van Cleve's beeldtaal. Sommige kopieën bleven heel getrouw aan deze compositie, terwijl anderen meer vrije kopieën waren en varieerden door bijvoorbeeld de compositie in spiegelbeeld toe te passen. De *Madonna met de Kersen* (afb. 12) uit het Staatliche Museen in Berlijn werd bijvoorbeeld in spiegelbeeld getoond. Binnen de

---

<sup>151</sup> Hand, *Joos van Cleve*, 95.

<sup>152</sup> Leeftang, *Joos van Cleve*, 75-76.

Antwerpse werkplaatsen was het heel gebruikelijk om te werken met kartonnen ontworpen door de kunstenaar om dan te worden gekopieerd en gespiegeld.<sup>153</sup> Een *Madonna met de Kersen* (afb. 13) die veel vrijer werd gekopieerd is bijvoorbeeld een exemplaar in het Cincinnati Art Museum en nam vooral de houding van Jezus over, maar toonde bijvoorbeeld Maria met een bloem in haar hand.

De *Madonna met Kersen* van Van Cleve heeft ook inspiratie gestaan voor een Madonna uit 1529 (afb. 14) van Quinten Massijs die dezelfde titel draagt en waarvan het origineel verloren is gegaan. Deze kopie bevindt zich in het Mauritshuis in Den Haag.<sup>154</sup> *De kunstkamer van Cornelis van der Geest* van Willem van Haecht (1593-1637) uit 1628 toont misschien het originele exemplaar dat model stond voor al de kopieën die werden verspreid.<sup>155</sup> Massijs nam veel over van zijn jongere tijdgenoot, zoals het hoekvenster, de stillevens-elementen en de klassieke architectuur, maar toonde zich wel eigenzinnig in zijn typerende kenteken van de kussende Madonna met het Jezuskind in een innige omhelzing.

Hoe droegen de oeuvres van Quinten Massijs, Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst als pioniers van de eerste generatie van de zestiende eeuw nu bij aan de nieuwe artistieke traditie in Antwerpen? En wat was hun bijdrage aan het ontstaan van de enorm gevarieerde kunstproductie van *Madonna's met Kind* die het artistieke klimaat in de zestiende eeuw wakker schudden? Onder impuls van de langzaam doorsijpelende vormentaal van de Italiaanse renaissance keken zij als eersten naar deze invloeden en deden al pogingen om deze te assimileren in hun composities. Ze gaven zo vorm aan de lokale ontwikkeling van de Antwerpse renaissance, die heel vernieuwend afstak tegen de traditie van de vorige eeuwen in Brugge, Brussel en Gent. Daarnaast interpreteerden zij het traditionele Madonna-type uit de vorige eeuwen in een nieuwe context en introduceerden nieuwe compositorische schema's en motieven. De introductie van anekdotische genre-elementen zoals alledaagse interieurs, landschappen en stillevens binnen de religieuze iconografie van de Madonna etaleerde de schilderkundige vaardigheden en originele ideeën van de kunstenaars. Via kopieën verspreidden Massijs, Van Cleve en Coecke hun beeldtaal over de Nederlanden en daarbuiten en oefenden een belangrijke invloed uit op tijdgenoten en latere generaties. Zestiende-eeuwse kunstenaars experimenteerden elk op hun eigen manier met de introductie van deze nieuwe motieven en wilden zich onderscheiden en naam maken met een unieke, individuele interpretatie van de Madonna. Zo droegen deze pioniers dus bij tot de geboorte van een enorme variatie aan *Madonna met Kind* -benaderingen. Ze luidden ook het begin in van een eeuw die de schilderkunst emancipeerde tot een zelf-referentieel, esthetisch onafhankelijk kunstwerk dat volgens het persoonlijke en vrije idee van de kunstenaar kleur gaf aan verschillende Madonna-interpretaties.

De *Heilige Families* van Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst (als een laat werk in zijn oeuvre dat op de grens stond tussen twee generaties) waren ook schatplichtig aan de invloeden van

---

<sup>153</sup> Leeftang, *Joos van Cleve*, 75-76.

<sup>154</sup> Maria C. Galassi, "Copies of prototypes by Quentin Massys from the workshop of his son Jan: the case of the Butter Madonna," in *European paintings, 15th-18th century : copying, replicating and emulating*, red. Erma Hermens. (Londen: Archetype, 2014), 15.

<sup>155</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 231.

deze drie kunstenaars. De alledaagse setting, Maria als nederige huismoeder, het landschap bij Jan Massijs en de stilleven-elementen bij Pieter Coecke van Aelst getuigen bijvoorbeeld van een bewustzijn van de introductie van anekdotische motieven in de oeuvres van de eerste generatie. Ook de toevoeging van Jozef als een actieve bijrol in Joos van Cleve's *Heilige Familie* in New York is traceerbaar in de schilderijen van Massijs en Coecke. Het is wel heel opmerkelijk dat, naast het gebruik van deze motieven, de Madonna's van deze latere generaties toch heel verschillend ogen dan die van de eerste. De *Heilige Families* van Massijs en Coecke hebben een meer Italianiserende kwaliteit in bijvoorbeeld de beweeglijke draaiingen van het lichaam van Jezus, de dynamische draperingen en het clair-obscur. Tegen de jaren 1530 en 1540 was de Italiaanse renaissance onder impuls van rondreizende kunstenaars al meer vertrouwd en geïncorporeerd in het noorden.

Een kunstenaar uit de eerste generatie die als een van de eersten naar Italië reisde om de renaissancecultuur met eigen ogen te aanschouwen en op te tekenen, was Jan Gossaert.

### 2.2.2. Eerste generatie – Jan Gossaerts assimilatie van de Italiaanse renaissance: de Madonna in een architecturaal decor

Wanneer de eerder besproken *Madonna's met Kind* van Quinten Massijs, Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst naast de Madonna's van Jan Gossaert – ook een pionier uit de eerste generatie van de zestiende eeuw – worden geplaatst, valt weer een wereld van verschil op in de stilistische en compositorische interpretatie van hetzelfde iconografische onderwerp.

Jan Gossaert, vaak vermeld onder de naam Mabuse, liet zich ook charmeren door Antwerpen en verhuisde in 1503 naar de stad waar hij zich tot lid van de Sint-Lucasgilde maakte onder de naam Jennyn van Henegouwe.<sup>156</sup> Hij wordt gezien als de eerste noordelijke kunstenaar die een studiereis naar het zuiden maakte en zo enorm bijdroeg aan de verspreiding van de renaissance-ideeën in de Nederlanden.<sup>157</sup> Na zijn grensverleggend reis vestigde hij zich in Middelburg en Utrecht van de Noordelijke Nederlanden.<sup>158</sup>

Gossaerts artistieke productie vóór zijn reis naar Italië verschilde enorm van de werken die hij tijdens en na zijn reis maakte. Hij begon als schilder in de stijl van de Antwerpse Maniëristen, maar deze overdadige en wervelende stijl maakte al snel plaats voor een vernieuwende beeldtaal die verschillende tradities omarmde en hem de lovende bijnaam 'Apelles van onze tijd' opleverde.<sup>159</sup> In die beginjaren was hij actief als hofschilder onder de bescherming van Filips van Bourgondië (1464-1524).<sup>160</sup> Als kunstliefhebber en bewonderaar van de antieke architectuur en beeldhouwkunst werkte het mecenaat van Filip heel stimulerend voor Gossaerts

---

<sup>156</sup> Salinger en Wehle, *The Metropolitan Museum of Art*, 140-141.

<sup>157</sup> Jonckheere, "Trial and error," 272.

<sup>158</sup> Max J. Friedländer, Heinz Norden en Henri Pauwels, *Jan Gossart and Bernart Van Orley* (Leyden: Sijthoff, 1972), 12.

<sup>159</sup> Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures*, 3.

<sup>160</sup> Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures*, 3.



artistieke ontplooiing en gaf hem ruimte om verschillende tradities te verkennen.<sup>161</sup> Filip bood hem in 1508 zelfs de kans mee te gaan op een diplomatieke reis naar Rome in opdracht van Margaretha van Oostenrijk. De reis voerde Gossaert langs inspirerende steden als Verona en Florence die hun stempel drukten op Gossaerts beeldtaal.<sup>162</sup> In Rome zelf kwam hij in contact met de renaissance-ideeën en de klassieke architectuur en beeldhouwkunst, die zijn ogen openden en al snel naar zijn potlood deden grijpen om deze modellen op te tekenen. Hij nam deze schetsen in 1509 mee terug naar de Nederlanden en introduceerde zo de renaissancestijl in het noorden (naast andere inspiratiebronnen die de Italiaanse vormentaal naar de Nederlanden overbrachten).<sup>163</sup> Hij was dus een pionier van de ‘Romanisten’ die de modellen uit Rome de Nederlanden binnenleidden.<sup>164</sup>

Na Filips dood in 1524 produceerde Gossaert verder voor de vrije markt en focuste zich op kleinere, toegankelijke devotiepanelen zoals *Madonna met Kind*, maar het is onduidelijk of hij een werkplaats organiseerde met dezelfde omvang als Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst.<sup>165</sup>

De reis naar Rome had dus een enorme impact op het werk van Gossaert en gaf aanleiding tot een onherkenbare metamorfose van zijn stijl en composities. De antieke beeldhouwkunst en architectuur lieten een diepe indruk na en vonden hun weg naar zijn schilderijen: Gossaert streefde naar een schilderkunst die de monumentale, driedimensionale gebouwen en sculpturen uit Rome evenaarde en zelfs emuleerde.<sup>166</sup> Hij raakte gefascineerd door de weergave van lichamen, en meer bepaald de verhouding tussen lichamen en de ruimte waarin ze zich bevonden. De invloed van de antieke modellen vertaalde zich in een monumentale en sculpturale behandeling van zijn figuren, die steeds meer leken op geschilderde sculpturen. Volle, dynamische en monumentale lichamen domineerden zijn composities. Gossaert werd echter het meest bewonderd om zijn introductie van naakten en mythologische onderwerpen in de Nederlanden, geïnspireerd op de antieke beeldhouwkunst.<sup>167</sup> Hij voorzag zijn figuren, zowel mythologische als religieuze, soms ook van een erotische uitstraling. Zo schilderde hij bijvoorbeeld vaak *Madonna's met Kind* die een erotische Madonna met ontblote borst en een porseleinen huid toonden.<sup>168</sup> Naast de Italianiserende behandeling van zijn figuren was Gossaert ook erg gefascineerd door de klassieke architectuur. Vooral de symmetrische, perspectivische vormentaal die hij in Rome leerde kennen, genoot zijn voorkeur en bood hem de mogelijkheid om deze op veel manieren toe te passen en te variëren. Daarentegen was hij geen voortrekker van anekdotische details zoals landschappen en stilleven, die zelden in zijn werk voorkwamen. Hij wilde vooral pronken met zijn kennis en emulatie van de klassieke architectuur. Een zeldzame compositie uit 1531 in het Cleveland Museum of Art toont een

---

<sup>161</sup> O. Hoste, *Jan Gossaert ca. 1478-1532: leven en werk* (Brugge: Koninklijke Gidsenbond van Brugge en West-Vlaanderen, 1986), 10-11.

<sup>162</sup> Friedländer, Norden en Pauwels, *Jan Gossart and Bernart Van Orley*, 13.

<sup>163</sup> Marisa A. Bass, *Jan Gossart and the invention of Netherlandish antiquity* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2016), 2.

<sup>164</sup> Davies, *Early Netherlandish school*, 39.

<sup>165</sup> Peter van den Brink en Maximiliaan Martens, *Extravagant! Een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt, 1500-1530* (Schoten: BAI, 2005), 223-24.

<sup>166</sup> Bass, *Jan Gossart and the invention of Netherlandish antiquity*, 2.

<sup>167</sup> Jonckheere, “Trial and error,” 272.

<sup>168</sup> Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures*, 9.

*Madonna met Kind* (afb. 15) voor een Patinir-achtig landschap, dat waarschijnlijk wel door een specialist werd uitgewerkt.<sup>169</sup>

Bovenstaande klassieke invloeden vormden dus zijn oeuvre na zijn reis in Italië, dat een enorme invloed uitoefende op zijn tijdgenoten en de latere generaties van de zestiende eeuw. Hij overdonderde het artistieke klimaat in Antwerpen met zijn monumentale naakten en architecturale achtergronden, die heel vernieuwend waren binnen de noordelijke vormentaal.

Het is echter belangrijk weer te benadrukken dat Gossaert trachtte te komen tot een assimilatie van de Italiaanse invloeden. Hij bleef een kunstenaar van de Nederlanden, opgeleid in de tradities van Hans Memling en Gerard David, en zocht naar manieren om tot een synthese te komen.<sup>170</sup> De ontlenen van Rome verzoende hij met de Vlaamse en gotische erfenis van de vijftiende-eeuwse meesters en zo droeg hij bij aan de verdere ontwikkeling – en verdere Italianisering – van de lokale Antwerpse renaissance. De oude bronnen van Rome werden samengesmolten met de Vlaamse traditie.<sup>171</sup>

Bovenstaande introducties vonden een synthese in Gossaerts *Madonna met Kind* (afb. 16) uit 1525-1530 in het Museo del Prado in Madrid. De indrukwekkende, monumentale Madonna en het naakte Jezuskind overweldigen de toeschouwer door hun dichte plaatsing. Maria toont centraal in de compositie haar ontblote borst en draagt een vermogend kleed met felle blauwe en rode kleuren en dynamische plooien. Op haar hoofd praalt een diadeem bezet met parels en rond haar hals draagt ze een ketting. Haar linkerhand ontvouwt een boek op haar schoot en haar andere hand ondersteunt het hoofd van Jezus, die ze dicht bij zich aandrukt. Ze lijkt in gedachten verzonken terwijl ze de toeschouwer net niet aanstaart. Maria geeft een wereldse en welgestelde indruk en werd door Gossaert geïnterpreteerd als een tedere, verfijnde en prachtige vrouw. Tegelijkertijd heeft ze ook een erotische en verleidende uitstraling. Jezus staat rechtop op haar schoot, wat nog niet voorkwam bij de eerder besproken Madonna's, en verfrommelt de bladzijden van het boek op Maria's schoot. Hij toont zich als een volle, levendige baby met een sculpturaal geschilderd lichaam in een gedraaide contrapposto-houding en kijkt haar intens aan. De intieme interactie tussen moeder en zoon is misschien wel een ontlening aan Quinten Massijs. Maria en Jezus hebben een porseleinen en blozende huid. Het duo bevindt zich voor een donkere en ondiepe ruimte met een strak architecturaal decor en klassieke zuilen omringen hen in een antieke nis, waardoor Maria op een levende porseleinen sculptuur lijkt. Het gebruik van genre-motieven en anekdotische details hielden Gossaert niet bezig. Vooral de architecturale setting en de sculpturale, bijna driedimensionale behandeling van de figuren vroegen zijn aandacht. De Madonna werd binnen een meer Italianiserende vormentaal geïnterpreteerd en verzoend met de noordelijke drang naar de detaillering van texturen.

De centraal getoonde ontblote borst en de subtiele erotisering kaderden volgens kunsthistorica Jutta Gisela Sperling binnen een devotieel programma en was volgens haar bedoeld om de gelovige toeschouwer meer emotioneel te betrekken en een intieme band tussen de gelovige en Maria te bekomen. Ze kaderde dit binnen de turbulente periode van de Reformatie die het gebruik van kerkelijke beelden bekritiseerde en meende dat Gossaert het motief van de ontblote

---

<sup>169</sup> Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures*, 25.

<sup>170</sup> Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures*, 13-14.

<sup>171</sup> Bass, *Jan Gossart and the invention of Netherlandish antiquity*, 4.

borst toepaste in een poging om binnen deze moeilijke religieuze context toch een band te stimuleren tussen de toeschouwer en de heilige.<sup>172</sup>

Gossaerts profane en religieuze portretten moeten verder ook worden geduid binnen de context van het neoplatonisme. Het antieke en christelijke gedachtegoed werden in de renaissance gekoppeld onder het neoplatonisme dat de ideeën van Plato en Plotinus herdacht en van Italië tot in de Nederlanden overwaaide. Als reactie tegen de middeleeuwse scholastiek meenden neoplatoonse denkers dat achter de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid een ideale, niet-zichtbare wereld schuilde en dus toegang gaf tot de transcendente wereld van God. Kunst kon die niet-zichtbare ideeën zichtbaar maken en werd dus een belangrijk middel binnen het neoplatonisme.<sup>173</sup> De werken van Italiaanse meesters als Michelangelo, Leonardo da Vinci en Raphael werd in verband gebracht met deze stroming. Zij zochten naar manieren om hun figuren een zekere individualiteit te verlenen, maar streefden ook naar universaliteit en idealiteit, wat zich uitte in sculpturale, gedepersonaliseerde en ideële modellen. Deze tendens die de Italiaanse kunstproductie van het *cinquecento* karakteriseerde, liet zich moeilijk verzoenen met de noordelijke traditie van het mimetische detailrealisme en naturalisme.<sup>174</sup> Gossaerts oeuvre toonde een constante worsteling om beide tradities te verzoenen, wat zich vertaalde in porseleinen, sculpturale, verfijnde Madonna's zoals deze Madonna uit Madrid.

Gossaert interpreteerde een andere *Madonna met Kind* (afb. 17) uit 1525-30 in het Staatliche Museen in Berlijn binnen een architecturale setting die nog meer deed reflecteren over Maria's aanspraak en haar weer naar een ander soort decor transporteerde. In deze compositie lijken Maria en Jezus uit het schilderij te breken in de ruimte van de toeschouwer. Maria werd afgesneden boven haar middel en draagt een blauw kleed met een rode mantel en een wit doek rond haar hoofd. Ze toont weer haar ontblote borst waarop het licht valt en lijkt Jezus net te hebben gevoed. Met haar rechterhand ondersteunt ze het volle lichaampje van Jezus die opkijkt naar zijn moeder. Jezus is hier niet volledig naakt, maar wordt in een doorzichtig doek gewikkeld. Hij zit niet op Maria's schoot, maar op een balustrade die wordt bedekt met een tapijt en de ruimte verbindt met die van de toeschouwer. Vooral de achtergrond is merkwaardig. Gossaert plaatste de Madonna voor een neutrale bruine achtergrond en schilderde zelf een trompe-l'oeil lijst met een inscriptie in geschilderd reliëf. De inscriptie leest van links naar rechts: VERVS DEVS ET HOMO, CASTA MATER ET VIRGO (Ware God en Mens, Kuise Moeder en Maagd). In combinatie met de tros druiven en de appel focust het citaat op Christus' offerdood aan het kruis voor de verlossing van de mens en de komst van een betere, onbezoedelde wereld.<sup>175</sup> Als losse stukken fruit verlenen deze dus niet het genre-achtige karakter zoals bij eerder besproken Madonna's, maar Gossaert schilderde het geheel wel met aandacht voor de weergave van texturen en draperingen. Een gelijkaardige *Madonna met Kind* (afb. 18) bevindt zich in het Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster.

---

<sup>172</sup> Jutta Gisela Sperling, "Address, desire, lactation: on a few gender-bending images of the "Virgin and Child" by Jan Gossaert," *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 76 (2015): 75.

<sup>173</sup> Jonckheere, "Portret en decorum," 17.

<sup>174</sup> Jonckheere, "Portret en decorum," 18-19.

<sup>175</sup> Ainsworth, *Man, myth, and sensual pleasures*, 168-70.

Deze *Madonna's met Kind*, samen met Gossaerts andere talrijke Madonna's, werden binnen een meer Italianiserend karakter ingepast dan die van Quinten Massijs en Joos van Cleve, wat niet zo abnormaal was aangezien Gossaert als een van de eerste kunstenaars de Italiaanse bronnen met eigen ogen kon aanschouwen en bestuderen. De Italiaanse invloeden sijpelden via een omweg binnen in hun werk en werd nog voorzichtig en subtiel benaderd. Gossaerts blootstelling aan de antieke bronnen resulteerde in een overgave aan het bestuderen en afbeelden van lichamen en architecturale ruimtes, wat zich manifesteerde in sculpturale, volle lichamen in een renaissancistische architectuur. Hij toonde zo hoe de Madonna op een nog andere manier kon worden geïnterpreteerd en oefende zo een grote invloed uit op de gevarieerde Madonna-productie in het zestiende-eeuwse Antwerpen. Zijn invloed op tijdgenoten en latere generaties zoals Pieter Coecke van Aelst, Jan Sanders van Hemessen, Jan van Scorel en Maarten van Heemskerck was niet te onderschatten. Deze kunstenaars volgden zijn voorbeeld en reisden massaal naar Italië om de Italiaanse modellen door en door te begrijpen en te assimileren binnen hun persoonlijke schilderwerk, waarmee ze de Antwerpse kunstproductie bleven uitdagen.

### 2.2.3. Tweede generatie – De maniëristische trend na Gossaert

Veel kunstenaars uit de tweede generatie van de zestiende eeuw reisden in de voetsporen van Jan Gossaert naar Rome en andere Italiaanse steden om ideeën en inspiratie op te doen. Met deze stilistische vernieuwingen in hun handen plaatsten ze de Antwerpse kunsttraditie van de jaren 1530 en 1540 weer voor een nieuwe fase. Voortrekkers van deze generatie 'Romanisten' waren Pieter Coecke van Aelst, Jan Sanders van Hemessen, Jan van Scorel en Maarten van Heemskerck, die de maniëristische Madonna's van Gossaert voortzetten volgens hun persoonlijke, variërende idiomaten. Vooral de behandeling van de lichamen van Maria en het Jezuskind werden canvassen van nieuwe stilistische experimenten die ze ontleenden aan Gossaert en Italiaanse modellen. Hieruit groeide een 'fusion style' die de stijl en modellen van de hoog-rennaissance in Italië en de drang naar detaillering van het noorden combineerde op de meest uiteenlopende manieren. Deze kunstenaars vormden de schakel tussen de pioniers van de eerste generatie en de meesters van de derde generatie met onder andere Frans Floris, Willem Key en Jan Massijs. De maatschappelijke context in deze jaren kenmerkte ook een steeds heftiger wordend beelddebat dat kunstenaars dwong te reflecteren over hun kunst en standpunt binnen de religieuze debatten.

Pieter Coecke van Aelst balanceerde op de grens tussen de eerste en de tweede generatie. Hij ondernam ook een reis naar het zuiden en liet zich inspireren door Gossaert wat een direct weerslag vond in zijn *Heilige Familie* uit Madrid. Het motief van de oude, kalende en leunende Jozef kwam bijvoorbeeld terug in een *Heilige Familie* (afb. 19) van Gossaert uit 1507-1508 in het J. Paul Getty Museum. De dynamische en soepele draperieën, de porseleinen blozende huid, de erotische uitstraling van Maria en het sculpturale Jezuskind misleidden kenners tot in de

twintigste eeuw het paneel zelfs aan Gossaert toe te schrijven. Pas in 1961 bracht een grondige restauratie de echte hand aan het licht en verzekerde een toeschrijving aan Coecke.<sup>176</sup>

Ook Jan Sanders van Hemessen liet zich inspireren door Gossaerts volle vormen. Slechts weinig informatie over zijn leven is gekend.<sup>177</sup> Tussen 1519 en 1550 verbleef hij in Antwerpen, waar hij zich in 1524 liet registreren als lid van de Sint-Lucasgilde.<sup>178</sup> Zijn oeuvre vormde het vermoeden dat hij een reis naar Italië ondernam. Hij liet zijn opgedane invloeden een weg vinden in kleine devotiepanelen, portretten en altaarstukken en gaf mee vorm aan de verdere artistieke ontplooiing van Antwerpen.<sup>179</sup> Net als Quinten Massijs was hij zich heel bewust van de debatten die het noorden in zijn greep hield en liet hij zich omringen door humanistische geleerden die Erasmus' ideeën nastreefden.<sup>180</sup> Hij pleitte voor een zuivere en juiste beoefening van het vroege christendom zonder uitwassen en wilde in zijn devotiestukken dus de aandacht vestigen op de moeilijke weg van Christus en Maria naar de Verlossing. Zijn Madonna's droegen vaak een trieste en melancholische stemming uit en presenteerden een Maria die in gedachten verzonken naar het Jezuskind kijkt.<sup>181</sup>

Een devotiestuk dat zowel de vormentaal van Gossaert als die van Raphael opriep, was een *Madonna met Kind* (afb. 20) uit 1535-1536 in het Groeningemuseum in Brugge. Het schilderij toont een compositorische benadering die nog niet voorkwam in de vorige voorbeelden en presenteert Maria ten voeten uit. Ze bukt zichzelf om het Jezuskind op te pakken uit zijn wieg en draagt eenvoudige alledaagse kleding. Haar gemoed straalt sereniteit en tederheid uit en geeft het paneel een trieste, melancholische stemming die religieuze gevoelens lijkt over te brengen: ze lijkt aan het toekomstige lot van haar zoon te denken. Het Jezuskind wurmt zich met een dynamische, gedraaide beweging uit zijn wieg en trekt zich op aan zijn moeder. De sculpturale, volle en levendige uitwerking van zijn lichaam en de dramatische licht-donker schaduwwerking roepen de gespierde en monumentale Jezuskinderen van Gossaert op, maar Van Hemessen overdrijft deze met een karikaturale vergroting. Wanneer deze behandeling naast de gotische, dunne Jezuskinderen van bijvoorbeeld Quinten Massijs wordt geplaatst, valt duidelijk een lijn van steeds vollere en levendigere Italianiserende kwaliteit op. Daartegenover plaatst hij de figuren in een sober en huiselijk interieur dat kadert binnen het typische Vlaamse genrekarakter. De ruimte straalt geen rijkdom uit en wordt niet gedecoreerd met renaissance-motieven, maar manifesteert een huiselijke intimiteit die helemaal teruggaat op de pioniers van de eerste generatie in Antwerpen. Een landschap gezien vanuit een raam leidt de toeschouwer tot achteraan het uitzicht.

Van Hemessen voer ook mee op de archaïstische tendens waarmee bijvoorbeeld Joos van Cleve een generatie eerder al speelde. Hij ontleende het model van Maria en het Jezuskind aan de centrale scène in Raphaels *Holy Family of Francis I* (1508) in het Louvre in Parijs en assimileerde het Italiaanse type binnen een huiselijk Vlaams interieur wat uitgroeide tot een

---

<sup>176</sup> “De Heilige Familie Pieter Coecke Van Aelst c. 1540-1550,” laatst geraadpleegd op 26 juli 2021, <https://www.mleuven.be/nl/content/bekijk-hier-werken-uit-de-m-collectie>.

<sup>177</sup> Van Hemessen en Wallen, *Jan van Hemessen*, 9.

<sup>178</sup> Van Hemessen en Wallen, *Jan van Hemessen*, 27.

<sup>179</sup> Lampo, *Gelukkige stad*, 131-32.

<sup>180</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 220.

<sup>181</sup> Van Hemessen en Wallen, *Jan van Hemessen*, 7.

typisch kenmerk van Van Hemessen.<sup>182</sup> Hij ontleende modellen en stilistische elementen van meesters uit de hoog-renaissance, zoals Raphael en Michelangelo, en temperde deze binnen een genre-achtige huiselijke setting in de lijn van het Vlaamse realisme en de obsessie met detaillering.<sup>183</sup> In tegenstelling tot Gossaerts antieke decors greep hij dus terug naar de erfenissen van de eerste generatie en combineerde pathos met realisme.

In zijn laatste actieve jaren neigde Van Hemessen echter steeds meer naar de stijl van het Internationaal Maniërisme en liet de assimilatie van de hoog-renaissancistische motieven achterwege.<sup>184</sup> *Madonna met Kind* (afb. 21) uit 1543 in het Museo del Prado in Madrid is hier een voorbeeld van.

Twee Haarlemse kunstenaars, Jan van Scorel en Maarten van Heemskerck, konden ook niet om Gossaerts beeldtaal heen en zijn ook een introductie waard. Beide meesters ondernamen een reis naar het zuiden.<sup>185</sup> Van Heemskerck ontwikkelde zijn schilder talent in het atelier en de stijl van Scorel, maar na zijn training voer hij echter een eigen koers en probeerde Van Scorels stijl te emuleren in een eigen gedefinieerde beeldtaal die in de nieuwe tijdsgeest positief zou worden ontvangen.<sup>186</sup> Zowel de oeuvres van Gossaert en Dürer als die van Raphael en Michelangelo drukten hun stempel op Van Heemskercks kunstproductie.<sup>187</sup> De *Madonna's met Kind* van beide kunstenaars differentieerden zich door hun extreme en karikaturale vormen. Vooral Maarten van Heemskerck experimenteerde met uitvergroete, excentrieke en buitensporige lichamen, terwijl Van Scorels figuren meer ingetogen oogden. Deze karikaturale, bijna onmenselijke, Madonna's gaven de toeschouwer een onbehaaglijk en bevreemdend gevoel.<sup>188</sup> Bijvoorbeeld Van Heemskercks *Madonna met Kind en Druiven* (afb. 22) uit 1522-1532 in een private collectie en Van Scorels *Madonna met kind* (afb. 23) rond 1530 in het Centraal Museum in Utrecht combineerden overdreven houdingen, verlengde lichaamsdelen en onnatuurlijke uitvergrotingen. De mimetische individualiteit maakte plaats voor kunstmatige en a-proportionele interpretaties van de Madonna.<sup>189</sup>

Kaderen deze extreme benaderingen misschien binnen de omslaande gemoederen van de Reformatie? Stelden deze kunstenaars zich zelfzeker op binnen de beelddebatten door een piëtische tederheid (in het geval van Jan Sanders van Hemessen) of zelfzekere, buitensporige lichaamshoudingen (zoals bij Jan van Scorel en Maarten van Heemskerck)? Deze kunstenaars bevonden zich in het kielzog van de iconoclastische uitbraken in de Nederlanden en deze turbulente context moet dus zeker een impact hebben gehad op hun artistieke productie. De Reformatie liet de kunstenaars niet onberoerd en stelde hen voor verscheurende keuzes.<sup>190</sup> De beeldtaal van Maarten van Heemskerck onderging bijvoorbeeld een metamorfose onder de druk

---

<sup>182</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 220.

<sup>183</sup> Van Hemessen en Wallen, *Jan van Hemessen*, 33.

<sup>184</sup> Van Hemessen en Wallen, *Jan van Hemessen*, 97.

<sup>185</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 201.

<sup>186</sup> W. Th. Kloek et al., *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580* ('s-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1986), 29.

<sup>187</sup> Salinger en Wehle, *The Metropolitan Museum of Art*, 147-48.

<sup>188</sup> David Freedberg, "Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden," *Bulletin van het Rijksmuseum* 35, nr. 3 (1987): 224.

<sup>189</sup> Freedberg, "Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden," 224.

<sup>190</sup> Freedberg, "Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden," 240.

van de beeldenkritiek: zijn dynamische, levendige devotiestukken getypeerd door overdreven houdingen sloegen rond de uitbraak van de Beeldenstorm in 1566 om naar versobering en ingetogen monumentaliteit.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Kloek et al., *Kunst voor de beeldenstorm*, 111.

### 3. Iconografische context: de link tussen zestiende-eeuwse *Madonna met Kind* -kunstwerken in Antwerpen en hun Byzantijnse originelen

Om de zestiende-eeuwse vernieuwing en diversiteit binnen de *Madonna met Kind* -productie te begrijpen, is het belangrijk de iconografische voorgeschiedenis van het Madonna-icoon en de impact van iconografische veranderingen te schetsen. De nieuwe, atypische en meer poëtische interpretaties van het icoon die in de zestiende eeuw plots afweken van de vastgelegde voorstellingsregels van het traditionele Madonna-prototype – bijvoorbeeld haar transformatie naar een meer genre-achtige setting en de toevoeging van anekdotische details zoals het stilleven en het landschap – kaderden binnen een lange geschiedenis van het icoon dat in die eeuw onder maatschappelijke veranderingen, economische ontwikkelingen, religieuze beelddebatten en een nieuwe tijdsgeest omsloeg. Er was sprake van een omwenteling binnen de iconografische conventie van “icon to narrative”, zoals Sixten Ringbom eerder al aan het licht bracht. Om helderheid te scheppen binnen deze kentering en de daaropvolgende beeldexperimenten, is het dus belangrijk terug te gaan naar de oorsprong van het icoon in het Oosten en haar uitbreiding naar het Westen en af te sluiten met enkele iconografische discussies die deze opmerkelijke transformatie probeerden te verklaren.

#### 3.1. De reactie: *Andachtsbild* en het devotieportret

De eerder besproken *Madonna met Kind* -voorbeelden categoriseren binnen het zestiende-eeuwse beeldtype van de devotionele schilderkunst voor de privésfeer. De portretachtige en frontale benadering van de Madonna beantwoordde aan de devotionele beeldtaal en gaf aanleiding tot emotionele en religieuze reacties. Dergelijke devotiestukken werden in kleine formaten in serieproductie verspreid en waren dus zeer geschikt voor het particuliere gebruik in de woningen van welgestelde burgers. Het privégebruik van deze panelen binnen de intieme setting van het eigen huis zorgde voor een meer persoonlijke en intieme aanspraak op de relatie met Maria en het Jezuskind dan de grote altaarstukken in de kerk voor de publieke devotie. In bescheiden sfeer werd gebeden voor deze schilderijen die als hulpmiddel fungeerden voor de contemplatie en meditatie van de gelovige, waarna het materiële schilderij uiteindelijk via de geest moest worden overstegen tot een transcendente goddelijke wereld. Het beeld van de Madonna werd met andere woorden aanbeden als surrogaat voor de afgebeelde heilige en maakte aanspraak op een wederzijdse band.<sup>192</sup> Het devotiebeeld functioneerde dus als een soort kanaal tussen de vrome toeschouwer en de onzichtbare godheid.<sup>193</sup>

Al sinds het Tweede Concilie van Nicea in 787 waren devotionele reacties tot beelden de maatstaf in het Westen, die een theologische verdediging van cultusbeelden en de bijhorende

---

<sup>192</sup> Sixten Ringbom, *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting* (Doornspijk: Davaco, 1984), 53.

<sup>193</sup> Ringbom, *Icon to narrative*, 39.



devotie onderbouwde.<sup>194</sup> Naast het gebruik van religieuze beelden binnen een didactische en cultische functie kreeg de emotionele, empathische reactie van de toeschouwer ook een plaats binnen de verering van beelden.<sup>195</sup>

Het icoon van de *Madonna met Kind* genereerde ook een intieme kwaliteit die zeer geschikt was voor de devotieele mariale beeldtaal. In de zestiende eeuw verschoof de opvoering van het statische icoon steeds meer naar een ontroerende en liefdevolle scène van de intieme relatie tussen Maria en haar Zoon, die elkaar diep aankeken, kusten of omhelsden. Deze zachte, uitnodigende voorstellingen, waarbij expressie meer aandacht vroeg dan actie, wekten een diepe inleving op bij de vrome toeschouwer die troost en bescherming zocht bij de dichte nabijheid van Maria.<sup>196</sup> Quinten Massijs legde zich bijvoorbeeld toe op de voorstelling van deze intieme moeder-en-zoon-band zoals eerder al de revue passeerde.

Dit intieme genre dat de gelovige moest aanspreken en aansporen tot devotie voor Maria werd vaak aangeduid met de Duitse term *Andachtsbild*. Erwin Panofsky probeerde reeds een definitie van deze term te formuleren en omschreef deze *Andachtsilder* als schilderijen die bedoeld waren om de vrome toeschouwer in staat te stellen een empathische *kontemplatieve versenkung* (een contemplatieve absorptie) te ondergaan in de afgebeelde heilige.<sup>197</sup> Hij definieerde *Andachtsbild* dus als een contemplatieve afdaling in de goddelijke figuur die werd afgebeeld, waarbij een geestelijke en spirituele vereniging tussen de toeschouwer en de afgebeelde heilige in stand werd gebracht.<sup>198</sup> Ook Reindert Falkenburg nam het begrip onder handen. Hij illustreerde de term zelfs aan de hand van *Madonna met Kind* -voorbeelden en onderscheidde enkele formele aspecten die de laatmiddeleeuwse *Andachtsbilder* karakteriseerden. Hij zag een opkomst van dit genre in de zestiende eeuw en benadrukte de intieme band die zich steeds meer aan de toeschouwer openbaarde:

In their form, late medieval *Andachtsbilder* are characterised by the way in which the religious figures dominate the composition. They often take up most of the picture, and are usually situated in the centre. The relatively large size of the figures gives the observer a feeling of being in the immediate presence of the holy personages. This is true both of full-length *Andachtsbilder* of the Virgin and of half-length or close-up portraits. This type of painting is characterised by the static portrayal of the subjects. Now and then, the Virgin might be depicted standing, but usually she is shown seated; Jesus stands, sits or lies on her lap or in her arms. It is only in the motif of Mary nursing her Child, in the mutual caress and in the gestures of Mother and Son, and in the playful turns of his body that we encounter an element of movement and limited activity. These quiet poses often lend these images a certain calligraphic beauty which captures the intimate relationship between Mother and Child. One particular motif within his style of subdued portrayal of activity forms the subject of this book: the consumption of fruit and the smelling of flowers.<sup>199</sup>

Hij kenmerkte het *Andachtsbild*-genre ook door de toevoeging van anekdotische details zoals eerder al bij kunstenaars als Joos van Cleve en Pieter Coecke van Aelst werd vastgesteld. Deze

---

<sup>194</sup> Ringbom, *Icon to narrative*, 11.

<sup>195</sup> Ringbom, *Icon to narrative*, 12.

<sup>196</sup> Falkenburg, *The fruit of devotion*, 2-3.

<sup>197</sup> Falkenburg, *Joachim Patinir*, 22-23.

<sup>198</sup> Falkenburg, *The fruit of devotion*, 78.

<sup>199</sup> Falkenburg, *The fruit of devotion*, 2-3.

voorstellingen presenteerden de Madonna met op de voorgrond een assimilatie van bloemen en stilleven-elementen, terwijl achter haar een uitzicht op een landschap werd geschilderd. Falkenburg meende dat naast een visuele appreciatie van deze geschilderde toevoegingen, ook allusies op smaak en geur werden gesuggereerd die de gelovige een intensievere contemplatieve beleving zouden bieden:

Countless *Andachtsbilder* from the period 1450-1550 featuring the Virgin and Child show fruit and flowers as a humble embellishment of the central image. In many of these paintings Mary is portrayed full-length, seated with Jesus on her lap, in a paradisiacal garden containing all kinds of flowers and fruit. [...] In some cases the Virgin is shown offering her son a flower or a piece of fruit, in others he holds it himself.<sup>200</sup>

Een derde auteur die het begrip onder de loep nam, was Sixten Ringbom die vertrok vanuit de definitie van Panofsky. Hij pleitte wel voor een scheiding tussen dit genre en beelden die een meer verhalende geschiedenis vertelden.<sup>201</sup> Verder linkte hij *Andachtsbilder* ook aan de tendens om genre-achtige details als stilleven-elementen en landschappen toe te voegen, die hintten op de toekomstige verschijning van Christus als Verlosser. Hij zag ook een link met de kunstenaar die in de zestiende eeuw vanuit zijn eigen creatieve verbeelding werkte en zo een vrijheid opeiste om te experimenteren met nieuwe details en composities.<sup>202</sup>

Deze vorm van verering werd in de zestiende eeuw echter onder impuls van de opkomende Reformatie het middelpunt van kritiek en wierp religieuze beelden in een heftig beelddebat dat de religieuze praktijken onherroepelijk zouden veranderen. Verschillende gereformeerde actievoerders waarschuwden voor de gevaren van verering die ontaardde in idolatrie.

---

<sup>200</sup> Falkenburg, *The fruit of devotion*, 3.

<sup>201</sup> Ringbom, *Icon to narrative*, 214.

<sup>202</sup> Ringbom, *Icon to narrative*, 61.

### 3.2. Import van het Madonna-icoon naar het Westen

De *Madonna met Kind*-schilderijen uit de zestiende eeuw dragen een iconografische oorsprong die helemaal teruggaat op de originele Byzantijnse Madonna-iconen en kennen dus reeds een lange – en turbulente – geschiedenis. Het motief van de Madonna werd ontleend aan Byzantijnse prototypen die hun ontstaan situeren rond de eerste jaren van onze tijdrekening en die gedurende de volgende eeuwen van het Oosten naar het Westen werden geïmporteerd.<sup>203</sup>

Een wijdverspreide overtuiging deed de ronde dat de eerste Byzantijnse archetypische afbeelding van de Madonna in het Oosten werd geschilderd door de Heilige Lucas naar het leven en zo via getrouwe kopieën tot in het Westen werd verspreid.<sup>204</sup> Hij zou dus het wortelicoon van de Madonna hebben geschilderd waaruit alle latere Madonna-voorstellingen afstamden, zoals bijvoorbeeld de zogezegde authentieke *Madonna met Kind* uit de Santa Maggiore in Rome waarrond een buitensporige verering ontstond.<sup>205</sup>

Vanuit het Byzantijns-orthodoxe Oosten werden deze authentieke Madonna-portretten in kopieën gereproduceerd en verspreid tot in het Latijnse Westen. Tegen de zesde en zevende eeuw was heel Europa in de ban van het Madonna-icoon.<sup>206</sup> Dit had tot gevolg dat gedurende deze eeuwen de prototypes en hun kopieën met elkaar werden vermengd en aanbeden alsof de heilige letterlijk aanwezig was in de materie en de afbeelding dus als surrogaat stond voor Maria.<sup>207</sup> De aanbidding van een beeld als een geschilderd portret en als substituut voor de fysieke aanwezigheid van een heilige, vloeide steeds meer over tot de directe verering van het beeld als substituut voor het afgebeelde zelf.<sup>208</sup> Beelden werden dus afgodisch vereerd alsof het de heilige zelf was en kregen een heilige aura waaraan mirakelwerkende en heilbrengende krachten werden toegeschreven.<sup>209</sup> De Madonna kreeg onder impuls van het vroege christendom goddelijke krachten toegewezen die haar verhieven tot een middelares die ingreep in de menselijke wereld en wonderen verrichtte.

Het kopiëren en verspreiden van de Byzantijnse prototypes gebeurde via vaste voorstellingsvoorschriften en orthodoxe wetten waarvan niet werd afgeweken om de sacrale aura van de heilige niet te verstoren. De essentiële, vaste kenmerken van het prototype dienden zorgvuldig en getrouw worden overgenomen zonder af te wijken van deze authentieke registratie.<sup>210</sup> Deze tendens verklaart waarom Madonna-iconen er steeds zo onveranderlijk en statisch uitzagen: ze vertegenwoordigden en herhaalden het authentieke wortelicoon van de Madonna. Tot helemaal in de vijftiende eeuw werd de *Madonna met Kind* volgens haar stereotiepe voorstellingswijze geïnterpreteerd en afgebeeld. Binnen een periode die de eerste

---

<sup>203</sup> Hurl, *The Madonna in art*, 23-25.

<sup>204</sup> Hurl, *The Madonna in art*, 23-25.

<sup>205</sup> Kirstin Noreen, "The icon of Santa Maria Maggiore, Rome: an image and its afterlife," *Renaissance Studies* 19, nr. 5 (2005): 660.

<sup>206</sup> Alain Besançon, *The forbidden image: an intellectual history of iconoclasm* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 135.

<sup>207</sup> Noreen, "The icon of Santa Maria Maggiore," 660.

<sup>208</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 74.

<sup>209</sup> Ainsworth, "A la façon Grèce," 550-52.

<sup>210</sup> Hurl, *The Madonna in art*, 23-25.

eeuwen van onze tijdrekening tot en met de vijftiende eeuw overspande, bleef het Madonna-type ongewijzigd en werd nauwelijks tot niet geëmuleerd. Een eentonige productie van statische, symmetrische Madonna's met starre blik zonder glimlach en zonder interactie met het al even onbewogen Jezuskind in haar armen voor een neutrale, gouden achtergrond domineerde al deze eeuwen.<sup>211</sup>

In de twaalfde en dertiende eeuw begon zich wel stilaan een subtiele nuance te voltrekken naar een meer levendig en moederlijk sentiment waarbij Maria en Jezus elkaar bijvoorbeeld aankeken of omhelsden.<sup>212</sup> Maria's moederschap en -liefde wonnen steeds meer aan belang in het licht van haar rol als moeder van God, de Byzantijnse Theotokos, en als moeder van de mens.<sup>213</sup> Ze werd de belichaming van vriendelijkheid, tederheid en intimiteit die samensmolten in haar moeder-zijn.<sup>214</sup> In deze periode dook bijvoorbeeld het motief op van de Madonna die haar zoon voedde, een nieuw thema dat al meer uit die statische afstandelijke Madonna-voorstellingen van de vorige eeuwen brak.<sup>215</sup>

Tegen de vijftiende eeuw, wanneer het realisme in de Nederlanden steeds meer aan belang won onder kunstenaars als Jan van Eyck en Rogier van der Weyden, verwelkomden kunstenaars de sentimentele Madonna volledig in hun schilderijen, hoewel zij nog steeds grepen naar het stereotype van de Madonna als koninklijke en verheven middelares.<sup>216</sup> Pas in de zestiende eeuw schudden kunstenaars deze traditionele voorstellingswijze compleet door mekaar en durfden te experimenteren met radicale afwijkingen en nieuwe composities. Zij braken uit de strakke cultuswetten van de Byzantijnse iconen.

---

<sup>211</sup> Elisabeth H. Korevaar-Hesseling, *De madonna: de ontwikkeling der madonnavorstelingen in de beeldende kunst* (Heemstede: De Toorts, 1949), 15.

<sup>212</sup> Jameson, *Legends of the Madonna as represented in the fine arts*, 12.

<sup>213</sup> Jaroslav Pelikan, *Een geschiedenis van Maria*, vert. André Haacke (Baarn: Ten Have, 1997), 67-69.

<sup>214</sup> Jameson, *Legends of the Madonna as represented in the fine arts*, 12.

<sup>215</sup> Korevaar-Hesseling, *De madonna*, 22.

<sup>216</sup> Korevaar-Hesseling, *De madonna*, 55-56.

### 3.3. Transformatie van het traditionele cultusicoon van de Madonna naar het vrij geïnterpreteerde kunstwerk in de zestiende eeuw: iconografische discussies

In de zestiende eeuw ruimde de traditie van de getrouwe reproductie van het vaste, orthodoxe Madonna-prototype plaats voor een vrijere artistieke interpretatie van het iconografische onderwerp onder impuls van economische, artistieke en religieuze omwentelingen. Het oude icoon was nog steeds erg populair en werd massaal aangevraagd en geschilderd, maar de exacte nabootsing werd voortaan achterwege gelaten.<sup>217</sup> Een transformatie voltrok zich van het traditionele liturgische cultusicoon van de Madonna naar een persoonlijk geïnterpreteerd kunstwerk. Het beeld werd niet meer letterlijk genomen alsof de heilige erin aanwezig was, maar de heilige en het beeld werden van mekaar losgerukt. Bijgevolg spoorden dergelijke nieuwe composities aan tot reflectie over het artistieke idee achter het kunstwerk. Zestiende-eeuwse kunstenaars eisten de vrijheid op om hun beelden letterlijk en figuurlijk in te kleuren en de imitatie van de werkelijkheid aan te vullen met ideeën uit de eigen verbeelding, wat de geboorte betekende van een nieuwe geschilderde poëtische ‘Madonna-kunst’. Zo verschenen in de zestiende eeuw plots Madonna’s in een alledaags interieur, voor een landschap, omringd door stillevens-elementen, als een hedendaagse huismoeder, als een liefdevolle en tedere vrouw, binnen een uitbreiding van de iconografie door de toevoeging van Jozef... De zestiende-eeuwse *Madonna’s met Kind* konden zelfs verward worden met gewone profane portretten van een moeder met haar zoon. Sacrale elementen werden vermengd met profane details, terwijl voordien emotie en wereldlijke toevoegingen uit de traditionele orthodoxe voorstellingen werden geweerd.

Over verklaringen en oorzaken van deze plotse vernieuwingsdrang en vrije interpretatie van het traditionele iconografische onderwerp in de zestiende eeuw werd al veel gediscussieerd onder moderne auteurs die zich toeleiden op de studie van iconen in het Oosten en het Westen. Verschillende twintigste- en eenentwintigste-eeuwse historici merkten reeds deze opkomst van mooie, artistieke Madonna’s en een gevarieerde verzameling aan representaties van hetzelfde onderwerp tot gevolg. Hieronder volgen enkele stemmen die bijdroegen tot de iconografische discussie rond deze dramatische omwenteling in de zestiende eeuw.

De Amerikaanse kunsthistoricus Christopher S. Wood (1961) schreef uitvoerig over het reproductiefenomeen en de verspreiding van het authentieke Madonna-icoon volgens vaste identiteitskenmerken die getrouw gekopieerd moesten worden, zoals de fysionomie en de kostuums. De authentieke betekenis werd overgebracht en bewaard van kopie op kopie zolang de kenmerken van het prototype zorgvuldig werden overgenomen. Er was geen plaats voor het etaleren van schilderkunstige vaardigheden en de creatieve verbeelding van de kunstenaar, maar enkel voor de strikte nabootsing van het vaste formele iconografische schema. Wood sprak over dit fenomeen als ‘verticale ketens’ die een ketting van reproducties vormden, waarbij de religieuze waarde en de sacrale legitimiteit overging van kopie op kopie en zo helemaal tot in het Westen terecht kwam. Deze kettingen vormden volgens hem een soort

---

<sup>217</sup> Ainsworth, “A la façon Grèce,” 545.

stamboom van icoonreproducties, met bovenaan het gezaghebbende wortelicoon van de Madonna dat door de Heilige Lucas naar het leven werd geschilderd.<sup>218</sup>

The model of the substitutional chain provided a kind of working answer to the theological riddle of image worship. The substitution chain deferred the problem of the representation of the divine, and the problem of the legitimacy of the cult image, by sending it down the line. Ordinary judgements about artifacts worked with a referential rather than a representational model of meaning: the image was firmly linked to the next image in the chain, and that was good enough. In practice, alle questions about origins were answered by the chain structure. If the transmission process – the system of workshop training, the practices of copying, the limits imposed by teachers on their pupils, ultimately the printing press – could be trusted, then one could believe that St. Luke's original portrait of the Virgin, painted with divinely controlled precision, had been transmitted reliably. One could believe that human error, the vagaries of memory, and the creative imagination had all been excluded. The entire European network of cult images was sustained by a collective agreement not to ask questions about when a panel was painted, how it was obtained, or when it might have been restored. The model of the substitutional chain remained intact even when the chain was collapsed onto a single place. Every painted icon had either to be repainted or to be replaced at some point. A sequence of icons could build up vertically, on the same panel, creating an icon-palimpsest, each layer substituting for the layer below without loss of reference.<sup>219</sup>

Vooral zijn verklaring voor de zestiende-eeuwse transformatie van het christelijke cultusbeeld naar het seculiere kunstwerk springt in het oog. Hij sprak over de onttovering van het cultusbeeld: "The modern work of art figures as the disenchanting successor to the medieval devotional image."<sup>220</sup> Sinds de doorbraak van de renaissance onderdrukten volgens hem complexe, op zichzelf staande kunstwerken de middeleeuwse verering. Hij linkte deze emancipatie van het kunstwerk aan de opkomst van de persoonlijke devotie in de privésfeer en zag vanaf dat moment een steeds toenemende secularisatietendens. De priesterlijke begeleiding van de goddelijke, transcendente wereld in de publieke context van de kerk maakte onder invloed van het humanisme en nieuwe gereformeerde ideeën plaats voor de profane context van de private woning. Het sacrale cultusicoon werd dus getransponeerd van haar liturgische plaats van publieke verering in de kerk naar de persoonlijke huiselijke context, wat haar sacrale aura deed afnemen en om nieuwe manieren van het gebruik van beelden vroeg.<sup>221</sup> Deze cultuurhistorische omwenteling zag Wood, kort samengevat, als de basis van de transformatie van het Madonna-icoon.

De Franse kunsthistoricus Alain Besançon (1932) liet op zijn beurt zijn gedachten gaan over dit merkwaardige fenomeen. Hij pinde de opkomst van de renaissance ook als startschot voor een toenemende autonomisering van de schilderkunst en merkte een versmelting van sacrale en profane elementen op binnen zestiende-eeuwse *Madonna's met Kind*. Sacrale portretten leken steeds meer op profane portretten en vice versa.<sup>222</sup> De samensmelting van beide sferen was

---

<sup>218</sup> Christopher S. Wood, *Forgery, replica, fiction: temporalities of German Renaissance art* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 38-39.

<sup>219</sup> Wood, *Forgery, replica, fiction*, 41.

<sup>220</sup> Wood, *Forgery, replica, fiction*, 75.

<sup>221</sup> Wood, *Forgery, replica, fiction*, 75.

<sup>222</sup> Besançon, *The forbidden image*, 167.

volgens hem het gevolg van de seculariserende maatschappij die de basis legde voor de transformatie naar Madonna's met een profane, alledaagse portretkwaliteit:

Without the slightest ambivalence, the artist could now respond to both the social commissions of his ecclesiastic patrons and to those of his secular patrons. He turned the experience acquired in one realm to his advantage in the other. What he learned of women, he incorporated into Mary Magdalene and Saint Catherine; and what he learned of the Virgin by painting her with the piety of Saint Luke was useful to him in enhancing the beauty of the ladies whose portraits he painted, if they were worthy of it.<sup>223</sup>

Besançon schreef ook over een omkering binnen het verwachtingspatroon dat de nadruk steeds meer legde op de artistieke representatie van de Madonna volgens het persoonlijke idee van de kunstenaar, dan de vaste voorstellingsregels van het canonieke prototype. De vrije interpretatie van de kunstenaar werd steeds meer in gunst gesteld:

These images rely on the artist's personal meditations, on the aesthetic and religious synthesis he brought about on a specific occasion. It was the painter who chose to accentuate the human or the divine in his effigy [...] There is no longer any unity to the model: in the same century, the same city, the various possible meanings for that image were elaborated by the particular ingenuity of painters, without the church intervening in any way, except to maintain a certain decency, and only when it had the power to do so.<sup>224</sup>

Verder kaderde hij deze nieuwe representatiemanieren binnen een nieuwe tijdsgeest die de kunstenaar emancipeerde van ambachtsman tot maker die zijn vrijheid claimde om zelf een religieus onderwerp in te kleuren naar zijn eigen idee.<sup>225</sup> Hij wijdde ook uit over de verschuiving van het religieuze leven naar de privésfeer die de monopolie van de kerk inperkte, wat het gebruik van profane motieven deed toenemen.<sup>226</sup>

The power of representation, of illusion, of emotion, that the new pictorial techniques possessed was in fact incomparable to that of the old icons, and one might wonder – because of the force and presence of the new images – if the homage paid by the faithful did not end there, instead of being transferred to the prototype. But that situation further augmented the prestige of the artist, who became the mediator in matters of devotion. He now bore a famous name. He emancipated himself from guilds and the world of artisans.<sup>227</sup>

Binnen de iconografische discussie over de zestiende-eeuwse transformatie van het icoon, gingen twee belangrijke stemmen op die een meer uitvoerige behandeling vragen. De Duitse kunsthistoricus en -theoreticus Hans Belting (1935) en zijn collega David Freedberg (1948) introduceerden hun bedenkingen omtrent deze kwestie, wat een enorme impact had op de geschiedkundige kennis van iconen. Ze verdeelden met hun standpunten de academische wereld in voorstanders en kritische tegenstanders.

---

<sup>223</sup> Besançon, *The forbidden image*, 167.

<sup>224</sup> Besançon, *The forbidden image*, 168.

<sup>225</sup> Besançon, *The forbidden image*, 168.

<sup>226</sup> Besançon, *The forbidden image*, 167.

<sup>227</sup> Besançon, *The forbidden image*, 168.

Hans Belting wijdde zijn boek *Likeness and presence. A history of the Image before the Era of Art.* (1997) aan de geografische migratie van het icoon van het Oosten naar het Westen. Hoofdzakelijk focuste zijn vertoog zich op de migratie van de vroegste iconen naar het Westen en hun rol binnen de liturgie, startend bij de late Oudheid tot de ontwikkeling van altaarstukken in Italië. Net als Wood en Besançon breidde hij uit over de te volgen representatieloga bij het kopiëren en verspreiden van de iconen. Pas in zijn laatste hoofdstuk sprak hij – vrij kort en vluchtig – over de transformatie van het cultusicoon naar het zestiende-eeuwse kunstwerk van de *Madonna met Kind* in de schilderkunst van de Nederlanden, maar liet slechts het topje van de ijsberg zien. De doorbraak van de renaissance en de opkomst van de Reformatie in het noorden zetten in de zestiende eeuw een cultuurhistorische omwenteling in gang die volgens hem een nieuwe, moderne tijd aankondigde, dat hij het ‘nieuwe tijdperk van de kunst’ noemde.<sup>228</sup> Deze eeuw zette zich volgens hem af van de traditionele middeleeuwse cultuspraktijken en luidden een nieuwe eeuw in waarin het moderne kunstwerk zichzelf emancipeerde. ‘Beelden’ en ‘kunst’ hadden voor hem een andere betekenis en representeerden elk een andere tijdsperiode: het tijdperk van de traditionele ‘beelden’ vóór de kunst en vanaf de renaissance het tijdperk van de ‘kunst’.<sup>229</sup> Zijn boek focuste dus met andere woorden vooral op het tijdperk vóór de emancipatie van het (vroeg)moderne kunstwerk.

Belting begon zijn laatste hoofdstuk met de stelling dat cultusbeelden sinds de iconoclastische uitbraken van de Reformatie stilaan hun kracht verloren en zich in de zestiende eeuw een nieuwe rol toe-eigenden als kunstwerken. De middeleeuwse cultusbeelden stonden machteloos tegenover het geschreven en gepredikte Woord, dat minder tot misverstanden zoals afgoderij kon leiden. Volgens Belting waren de hervormers niet zozeer de directe oorzaak van het aanbreken van een ‘nieuw tijdperk’, maar waren zij wel medeplichtig aan de nieuwe vroegmoderne ideeën omtrent de productie van beelden die bijdroegen tot de crisis van het traditionele religieuze gebruik van het beeld. De gereformeerde kritieken en beelddebatten en het humanistische gedachtegoed dat uit Italië kwam overgewaaid, plaatste religie op een ander niveau: religie was niet meer hetzelfde als voordien – in het tijdperk vóór de kunst – en ontwikkelde zich steeds meer tot een aparte gesegregeerde sfeer en domineerde niet langer alle segmenten van het maatschappelijke leven. Het seculiere leven vermengde zich met het religieuze en ontleed beelden van hun door en door religieuze beleving.<sup>230</sup> Belting zag net als Wood en Besançon de overplaatsing van beelden naar de private sfeer als een belangrijke factor. Het toenemende iconoclasm maakte het gebruik van beelden in de publieke sfeer problematisch en drong het icoon uit haar publieke religieuze context naar kunstverzamelingen in de seculiere privécontext. Het cultusobject werd van haar liturgische functie in de kerk ontnomen en culmineerde zichzelf in een andere vorm als kunst. De private sfeer was een recent fenomeen en ontwikkelde zich snel in de zestiende eeuw.<sup>231</sup>

De hervormingsbewegingen en de iconoclastische uitbraken verdrongen beelden dus uit hun religieuze context naar de profane privésfeer en ontlokten zo een crisis van het beeld, dat een herschikking van haar oude praktijken eiste. Belting verweet de kunsthistorici voor hem deze crisis over het hoofd te zien en wilde dit rechtzetten en aan het licht brengen, aangezien deze

---

<sup>228</sup> Belting, *Likeness and presence*, 460.

<sup>229</sup> Belting, *Likeness and presence*, 488.

<sup>230</sup> Belting, *Likeness and presence*, 458.

<sup>231</sup> Belting, *Likeness and presence*, 460.



crisis de aanleiding vormde voor een nieuw kunstbegrip en de metamorfose van het cultusicoon tot esthetisch kunstobject. Beelden werden niet meer letterlijk genomen als een rechtstreekse belichaming van een bovennatuurlijke goddelijke kracht (zoals vooral het gebruik van beelden in het Westen typeerde) maar scheidde het beeld van haar afbeelding en zette bijgevolg aan tot een esthetische reflectie die de aandacht vestigde op het artistieke idee van de kunstenaar. Het kanaal van de aanwezige heilige – zoals in het traditionele cultusicoon – werd doorbroken en hield de toeschouwer een spiegel voor – zoals in het vroegmoderne kunstwerk – en voegde een extra betekenisniveau toe. Cultusobjecten typeerden zich door hun relatie tussen de afgebeelde en de toeschouwer, terwijl het kunstobject daar een dimensie aan toevoegde en aanspraak maakte op een relatie tussen de kunstenaar en de toeschouwer *via* het afgebeelde.<sup>232</sup>

Binnen deze context kaderde Belting dus de opkomst van die enorme variatie aan nieuwe interpretaties van *Madonna's met Kind* in de zestiende eeuw.

In the meanwhile, the same image suddenly appears as the symbol of an archaic mentality that still promised a harmony between world and subject. Into its place steps art, which inserts a new level of meaning between the visual appearance of the image and the understanding of the beholder. Art becomes the sphere of the artist, who assumes control of the image as proof of his or her art. The crisis of the old image and the emergence of the new concept of art are interdependent. Aesthetic meditation allows a different use of images, about which artist and beholder can agree between themselves. Subjects seize power over the image and seek through art to apply their metaphoric concept of the world. The image, henceforth produced according to the rules of art and deciphered in term of them, presents itself to the beholder as an object of reflection. Form and content renounce their unmediated meaning in favour of the mediated meaning of aesthetic experience and concealed argumentation.<sup>233</sup>

Verder sprak Belting over het 'aura' van een beeld, dat in de zestiende eeuw gebukt ging onder de effecten van de toenemende secularisering: het beeld verloor zijn aura als een *religieus origineel* dat macht uitoefende op de gelovige door de directe aanwezigheid van een heilige en herdacht zichzelf als een *artistiek origineel* als resultaat van een artistiek idee van de kunstenaar.<sup>234</sup> Belting ging echter een stap verder. Hij wierp de scheidingslijn tussen religieuze en seculiere beelden opzij en zag in de plaats eerder de manifestatie van een breuk tussen een 'oud beeldconcept' (het middeleeuwse cultusbeeld in de publieke religieuze sfeer) en een 'nieuw beeldconcept' (de artistieke uitvinding van de kunstenaar sinds de Reformatie).<sup>235</sup> Als basis voor de artistieke metamorfose van het icoon kende hij dus eerder een artistiek proces dan een religieus proces toe.

Ter illustratie van zijn gedachtegang haalde Belting een pronkstuk uit de zestiende-eeuwse artistieke *Madonna met Kind* -productie van Antwerpen boven om zijn ideeën te concretiseren. Joos van Cleve's *Heilige Familie* (ca. 1512-1513) uit New York die hier al eerder werd besproken trok Beltings aandacht. Hij plaatste dit schilderij (en het geheel aan *Madonna met Kind*-types in de eerste helft van de zestiende eeuw), dat zichzelf typeerde door een traditioneel icoon in een hedendaagse setting te presenteren achter een stilleven en voor een landschap, op

---

<sup>232</sup> Belting, *Likeness and presence*, 472.

<sup>233</sup> Belting, *Likeness and presence*, 16.

<sup>234</sup> Belting, *Likeness and presence*, 484.

<sup>235</sup> Belting, *Likeness and presence*, 458.

het kantelpunt tussen de twee perioden die hierboven werden geïntroduceerd: op de grens van het tijdperk vóór de kunst en het nieuwe tijdperk van de kunst, met andere woorden op de grens van het oude naar het nieuwe vroegmoderne beeldconcept. Het type van het traditionele icoon en het genre van het stilleven en het landschap werden tegenover mekaar geplaatst in eenzelfde werk en representeerden een visuele manifestatie van een breuk tussen de middeleeuwse en de vroegmoderne wereld. Een oude symboliek werd gecombineerd met een nieuw realisme: Maria en het Jezuskind representeerden een transcendent beeld dat niet uit de natuur afstamde, maar al eeuwen bestond en terugging op een oertype (en was hier een echo van de *Lucca Madonna* van Jan van Eyck), terwijl de anekdotische details de mimesis van de werkelijkheid opriepen. Belting situeerde deze archaïstische tendens dat een oud beeldconcept citeerde binnen het moderne concept van de kunstenaar dus ook binnen het nieuwe artistieke programma van de zestiende eeuw.<sup>236</sup>

Belting probeerde met zijn boek een nieuwe weg in te slaan binnen de lange traditie van de kunstgeschiedschrijving voor hem. Naast een behandeling van de productie van beelden wilde hij ook aandacht geven aan de receptie van beelden doorheen de geschiedenis van de late Oudheid tot de vroegmoderne periode (waar hij zijn boek abrupt stopte na een kort hoofdstuk over de zestiende-eeuwse transformatie van het icoon, wat net een bijzonder interessante toevoeging aan heel zijn iconografische geschiedenis zou kunnen zijn). Hij bekritiseerde de historici voor hem te veel de nadruk te leggen op stilistische aspecten en op de import van de Italiaanse stijl en ideeën naar de Nederlanden. Belting wilde voorbij die stilistische – en volgens hem oppervlakkige – benaderingen reiken en ook de intellectuele grondslag van het verhaal begrijpen en belichten. Hij wilde aantonen dat achter die transformatie van het icoon een intellectueel proces schuilde, waaronder de beelddebatten, en meende dus dat hieraan een sociaal-culturele verandering aan de basis lag die historisch beperkt was in tijd en plaats. De strategie die hij in zijn boek wilde introduceren, was zijn zogenaamde antropologische benadering van het beeld dat naar beeldkwesties zelf en de menselijke reactie daarop keek. Hij probeerde zich zo te distantiëren van het klassieke kunsthistorische onderzoek dat de academische wereld tot dan had gedomineerd.<sup>237</sup> Althans, dat was zijn intentie.

De standpunten van Belting werden in veel publicaties van andere kunsthistorici geabsorbeerd en geciteerd. Weinig onderzoekers probeerden een andere visie te opperen die zijn theorieën eventueel in vraag stelden. Ondertussen valt bijvoorbeeld erg op dat Victor Stoichita eigenlijk zijn boek *The self-aware image: an insight into early modern metapainting* (1997) begon waar Belting ophield. Stoichita startte zijn boek namelijk in 1522 met de opkomst van de vroegmoderne periode in de zestiende eeuw en de ontwikkeling van het esthetisch onafhankelijke kunstwerk. Hij nam Beltings standpunten over en vertrok daaruit als startpunt om zijn eigen verhaal te vertellen.

Enkele auteurs waagden echter een poging om weerwoord te bieden aan Beltings baanbrekende en nuttige – maar zeker niet normatieve – ideeën. Een algemene kritiek die vaak aan Beltings

---

<sup>236</sup> Belting, *Likeness and presence*, 475.

<sup>237</sup> David Freedberg, "Holy images and other images," in *The Art of Interpreting (Papers in Art History from the Pennsylvania State University)*, red. Susan C. Scott. (University Park, PA: The Pennsylvania State University, 1996), 70.

adres werd toegeschreven was zijn te strikte scheiding tussen ‘oud’ en ‘nieuw’, die volgens hem twee totaal verschillende en onverenigbare manieren van kijken en reacties impliceerden. Hij plaatste oud en nieuw in twee gescheiden hokjes en zag geen plaats voor een hybride versmelting. Kunsthistoricus Jeffrey F. Hamburger (1957) bekritiseerde in zijn review van Beltings boek diens enge visie op de schilderkunst die andere media als beeldhouwkunst en metaalkunst uitsloot (die echter een enorm belangrijke rol speelden in de middeleeuwse cultuspraktijken).<sup>238</sup>

De belangrijkste nuance op Belting werd geschreven door David Freedberg die al op de eerste bladzijde van zijn artikel *Holy images and other images* (1996) zijn twijfels uitdrukte: “I take issue with some of the methodological and ideological presuppositions of what is certainly the greatest modern study of holy images, Hans Belting’s *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*.”<sup>239</sup> Hij benaderde Beltings standpunten met een kritische oog. De ideeën van Belting en Freedberg worden vaak in één adem vernoemd, terwijl zij echter heel andere uitgangspunten nastreefden en formuleerden.

Freedberg bekritiseerde Beltings ambitieuze poging om tot een groot historisch schema te komen dat volgens hem toch resulteerde in een te net en teleologisch vertoog.<sup>240</sup> Het eerste aanknopingspunt in zijn kritiek was dat “the ontology of holy images is exemplary for all images” en bijgevolg de Byzantijnse theologie van beelden ook exemplarisch was voor alle latere beeldtheorie.<sup>241</sup> Freedberg meende dat de middeleeuwse omgang met beelden typerend was voor zowel de traditie in het Westen als die in het Oosten, terwijl Belting deze twee strekkingen los van elkaar behandelde en beweerde dat de Westerse beeldtheorie een andere weg insloeg dan de Byzantijnse. Daarnaast corrigeerde hij Beltings enge visie die zich enkel focuste op heilige beelden, terwijl Freedberg alle beelden includeerde.<sup>242</sup>

Hij ondermijnde Beltings basisstructuur die een strikte scheiding hanteerde tussen de reactie op beelden vóór het ‘tijdperk van de kunst’ en die erna. Zijn radicale breuk die resulteerde in een strakke tweedeling van de geschiedenis met beelden vóór de Reformatie en kunst erna was volgens Freedberg niet aan de orde.<sup>243</sup> Belting stelde dat de moderne mens niet meer in de ban was van het heilige beeld en dat de aura van kunst fundamenteel verschilde van de aura van het heilige cultusbeeld, die strikt van elkaar verschilden. Reacties op beelden van iconen waren volgens Freedberg echter niet eigen aan een bepaalde periode en ondergingen geen plotse breuk die de reactie in de premoderne periode strikt scheidde van reacties in de moderne periode: de psychologische reacties op beelden die de premoderne tijd kenmerkten, hielden niet plots op in de moderne tijd maar bleven doorwerken ongeacht de opkomst van een nieuwe, seculariserende context. De Reformatie gaf dus met andere woorden geen impuls aan een plotse nieuwe omgang met beelden die immuun was voor de emotionele kracht van beelden en enkel nog een esthetische appreciatie uitlokte (dixit Belting). Beelden bleven volgens Freedberg ook na de beelddebatten een krachtige werking op de toeschouwer hebben en bleven gevoelens opwekken van angst, devotie, woede... Hij haalde als voorbeeld de zestiende-eeuwse iconoclasten aan die

---

<sup>238</sup> Jeffrey F. Hamburger, “Hans Belting's 'Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,' 1990,” *The Burlington Magazine* 153, nr. 1294 (2011): 45.

<sup>239</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 68.

<sup>240</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 70.

<sup>241</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 68.

<sup>242</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 68.

<sup>243</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 68.

vanuit gevoelens van woede en haat tegenover het beeld gedreven werden tot de vernietiging ervan en dus slachtoffers waren van de emotionele kracht van beelden. Freedberg zag dus in tegenstelling tot Belting net een doorwerking van de kracht van het beeld dat zowel cultusbeelden als vroegmoderne kunstwerken in haar macht had en ondermijnde Beltings theorie dat de vroegmoderne mens zich had bevrijd van deze kracht. Hij benadrukte dat beiden een gemeenschappelijke psychologische kern hebben en Belting zich verblindde voor de continuïteiten tussen cultusbeelden en kunstobjecten.<sup>244</sup> Freedberg vatte zijn standpunt samen onder het fenomeen van de ‘psychologie van de respons’: alle beelden, zowel premodern als modern, deelden een gemeenschappelijke psychologische kracht tot reactie.

In his attentiveness to historical particularity, Belting often misses what is generalizable about holy images; and what is generalizable about them emerges from the psychology of response. Precisely since the psychology, like all psychology, is general, it cannot be teleological. Of course psychology is subject to pressures and modification by historical, social, and even personal circumstance; but first one has to try to identify the psychological principles – in this case those that pertain between the beholder and the image we call holy; and then move on to how contexts change and beholders differ.<sup>245</sup>

Freedberg introduceerde om zijn kritiek te staven een fenomeen dat hij ‘inherence’ noemde.<sup>246</sup> Hij verweet Belting te negeren dat beelden al eeuwenlang werden verward met hun prototype en dat dit besef al terugging tot de Byzantijnse theorie. Belting ontkende dat de relatie tussen psychologie en theologie (de psychologische respons op cultusbeelden die een bepaalde kracht en macht uitdroegen op de toeschouwer) al aanwezig was in de Byzantijnse beeldtheorie en tot het heden doorwerkte.<sup>247</sup> De transportatie van devotiestukken naar de seculiere privécontext riep niet plots een halt aan de macht die het beeld op de toeschouwer had en die volgens Belting werd vervangen door een esthetische appreciatie die geen plaats kende voor een psychologische indringende respons. Freedberg onderkende dat de moderne toeschouwer inderdaad kon proberen zich daarboven te plaatsen, maar meende dat de psychologie van de respons nooit volledig kon worden vermeden.<sup>248</sup> Kenmerkend voor beelden was dat zij ook in de moderne periode de mogelijkheid hadden tot ‘inherence’.<sup>249</sup> De kwestie draaide volgens Freedberg niet zomaar rond wat toeschouwers op een beeld projecteerden (wat volgens Belting afhing van tijd en ruimte), maar vooral rond een kracht die vanuit het beeld zelf uitging en die niet gebonden was aan tijd en plaats.<sup>250</sup>

The aim of the present account has been to suggest that we impoverish our view of holy images by refusing to examine the extent to which our responses to art may in the end be continuous with those recorded in the case of holy images. A neat historical schema does not allow us all the detachment we like to think analysis requires. The category of holy images is certainly one which may be historically and functionally defined; but it is not phenomenologically and ontologically independent of other kinds of images. To claim that it is simply to hold a social theory of response, not a valid psychological one. Nor can it be sufficient to define the evolution

---

<sup>244</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 70.

<sup>245</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 71.

<sup>246</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 74.

<sup>247</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 71.

<sup>248</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 75.

<sup>249</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 76.

<sup>250</sup> Freedberg, “Holy images and other images,” 76.

of the image in terms of an evolution from holy image to art. To claim this is to do violence to the facts of history, by pressing them into the service of a teleology that culminates, all too satisfactorily, in ourselves.<sup>251</sup>

Wat is nu de iconografische impact van de lange geschiedenis van het Madonna-icoon op zestiende-eeuwse *Madonna met Kind* -voorstellingen zoals de *Heilige Families* van Jan Massijs en Pieter Coecke van Aelst in Antwerpen en Madrid? Waar het op neerkomt, is dat elk van de bovenstaande auteurs (en ook andere die hier niet worden behandeld) visueel een opmerkelijke observatie vaststelden in de zestiende-eeuwse weergave van heilige iconen: zij stelden zich allemaal de vraag waarom zich in die eeuw plots een omwenteling voordeed in de interpretatie en weergave van de traditionele iconografie van het Madonna-icoon tot een mooie, kunstzinnige compositie. Zij merkten een plotse verandering op van het visuele schema dat de eeuwen voordien het domein van religieuze beelden domineerde, waarvoor de ene een meer radicale verklaring neerpende dan de andere. De iconografische discussie tussen de auteurs toetste hun uiteenlopende verklaringen aan mekaar, maar vertrok wel uit diezelfde vastgestelde vraag. Een gemeenschappelijke factor die zij als doorslaggevend achtten, was het toenemende secularisatieproces en alle gevolgen die daaraan verbonden waren. Onder andere de toenemende secularisatie en de ontvoogding van de zelfzekere kunstenaar zetten volgens hen een omwenteling in gang van het traditionele prototype cultusicoon van de Madonna met een liturgische functie die was gebonden aan een vaste plaats naar meer vrij geïnterpreteerde *Madonna met Kind* -devotiestukken als manifestaties van de uitvinding van de zelfbewuste kunstenaar (dat bijgevolg dus een enorme variatie aan *Madonna met Kind*-schilderijen deed ontstaan). Deze kunstenaars weken af van de kille, emotieloze, statische Madonna's die geen variatie tolereerden en die onder strakke regels van getrouwe reproductie stonden en toverden deze om tot tedere, emotievolle, moederlijke, prachtige Madonna's die vroegen om bewonderd te worden om hun esthetische en poëtische schoonheid. Menselijke Madonna's die intiem en nederig interageerden met Jezus (en eventueel Jozef) kleurden de zestiende eeuw. Bijvoorbeeld de *Heilige Families* van Massijs en Coecke sprongen in het oog door hun prachtige kleuren en vormen, de wereldse setting, de intieme interactie tussen Maria en Jezus. Deze schilderijen lijken niet meer enkel uit te nodigen tot devotie, maar strelen het oog van de toeschouwer.

---

<sup>251</sup> Freedberg, "Holy images and other images," 77.

#### 4. Religieus-historische context: Mariaverering en -representatie tijdens de Reformatie

De zestiende eeuw betekende een zeer onrustige en bewogen periode voor het religieuze leven in de stad Antwerpen. Een religieus conflict raasde over Europa en liet ook de Nederlanden niet onberoerd. De Reformatie en de Contrareformatie voerden een felle strijd met protestanten en katholieken in de hoofdrol. Er ontstond ontevredenheid over het gedrag en de gebruiken binnen de Katholieke Kerk en het machtsmisbruik van de geestelijkheid en het uiterlijke vertoon van de kerk werden het mikpunt van kritiek. Verschillende groeperingen eisten hervormingen en daagden de katholieke dogma's uit. Meerdere iconoclastische aanvallen op kerkelijke beelden volgden elkaar op en ook de Madonnaverering bleef niet gespaard. Haar populaire cultus werd stevig door mekaar geschud. Voorstellingen van de Madonna waren niet meer zo vanzelfsprekend binnen deze periode en werden een gevoelige en controversiële kwestie voor hervormers. De omwentelingen die plaatsvonden in de zestiende eeuw kenden een onherroepelijke impact op de verering en de representatie van de Madonna die zich nooit meer zou herstellen in haar oorspronkelijke vorm.

De populaire cultus van Maria kende in de zestiende eeuw aan de vooravond van de Reformatie een hoogtepunt. Ze was één van de meest afgebeelde heiligen en werd op prenten, kaarten, kleine devotiepanelen, medaillons en andere massamedia gereproduceerd en massaal verspreid. Haar beeltenissen domineerden elke Katholieke Kerk die op talrijke altaarstukken gebeurtenissen uit haar leven afbeeldde en verschillende altaren aan haar weidden. De hele bevolking, zowel arm en rijk, was in de ban van haar goddelijke krachten en haar macht reikte tot in de private woningen van de burgers.<sup>252</sup> Ze werd overal gevierd en geloofd. Er werden feestdagen aan haar opgedragen die belangrijke momenten uit haar leven herdachten zoals de Annunciatie, de Presentatie in de Tempel van Jeruzalem en de Visitatie. Speciaal voor Maria werden devoties bedacht die bepaalde gebeurtenissen uit haar leven belichtten en specifiek voor de meditatie en devotie aan Maria waren bedoeld. Zo kende bijvoorbeeld in de zestiende eeuw de populaire volksverering van de Maagd Maria als de Onze-Lieve-Vrouw van de Heilige Rozenkrans een nieuwe verlevendiging waarbij het bidden van de rozenkrans centraal stond. Deze vorm van verering was wijdverspreid. Er werden tegen het einde van de vijftiende eeuw Broederschappen van de Rozenkrans opgericht en paus Sixtus IV verleende zelfs aflaten aan iedereen die bad tot de rozenkrans (die in massaproductie werd gemaakt en verspreid). Via deze verering vroeg men om Maria's bescherming en gunst, waardoor een intieme relatie tussen het object en de vereerder ontstond en het object bijna als substituut voor Maria zelf ging staan. Er werd dus beroep gedaan op Maria als goddelijke beschermster.<sup>253</sup> Ook bedevaarten naar Mariaheiligdommen kenden een enorme opmars in de zestiende eeuw en manifesteerden zich tot publieke religieuze feesten vol spektakel, versiering en muziek. In die heiligdommen

---

<sup>252</sup> Heal, *The cult of the Virgin Mary in early Modern Germany*, 33.

<sup>253</sup> Ainsworth en Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel*, 319.

stonden vaak afbeeldingen van de *Madonna met Kind* die werden aanbeden, versierd en waarvoor zelfs werd geknield.<sup>254</sup>

Al deze vormen van overdadige verering kaderden rond de centrale rol van Maria in de laatmiddeleeuwse devotie als goddelijke bemiddelaarster. De gelovige bad tot Maria om haar hulp, bescherming en genade in te roepen, wat met de term *Gnadenbilder* werd aangeduid: genadebrengende beelden die konden ingrijpen in de menselijke wereld en mirakels en wonderen konden bewerkstelligen.<sup>255</sup> Zo hoopten aanbidders op Maria's wonderbaarlijke tussenkomst in hun leven op aarde en geloofden ze dat Maria een actieve rol speelde in het drama van de Verlossing en kon ingrijpen in het oordeel tussen hemel en hel.<sup>256</sup> Mensen zochten en vonden troost in de armen van Maria die de belichaming was van barmhartigheid in Christus' meedogenloze oordelen: ze temperde diens oordelen over het leven na de dood.<sup>257</sup> In haar moederschap en het medelijden met haar zoon had ze het recht door God verworven om voor zondaars te bemiddelen en omdat zij ten hemel werd opgenomen als barmhartige Koningin des Hemels aan Christus' zijde kon hij haar niets weigeren.<sup>258</sup>

Dergelijke devotionele praktijken namen in de zestiende eeuw – die zich dus kenmerkte door onrust, chaos en angst – enorm toe en nam zelfs soms de vorm aan van een fanatieke massamanie voor Maria.

In het verdere verloop van de eeuw ontstond er echter controverse rond deze vormen van volksverering die werden aangevallen door gereformeerden die dergelijke publieke praktijken verfoeiden en bespotten als buitensporige volksvermaak. Ze waarschuwden voor de gevaren van het aanbidden van beelden dat ontaardde in afgoderij. De golven van kritiek en iconoclasme kenden hun oorsprong in de jaren 1520 in Duitsland en de aanleiding speelde zich af rond de ontluiking van ergernissen ten opzichte van een specifieke Madonnaverering in de stad Regensburg.

De verering en legende van de *Schöne Madonna* in de Duitse stad Regensburg kan worden gezien als startpunt van de iconoclastische uitbraken en is een goede illustratie om de bekommernissen van de hervormers over de praktijken van de Madonnaverering te schetsen. De cultus van de *Schöne Madonna* ontaardde ook in een fanatieke vorm van verering en er ontstond een mirakelwerkende legende rond haar beeltenis die aanleiding gaf tot een van de meest populaire bedevaartsbestemmingen van de zestiende eeuw. De religieuze praktijken in Regensburg gingen de geschiedenis in als een van de meest beruchte manifestaties van de zestiende-eeuwse devotie.

In de zestiende eeuw ontwikkelde zich in Regensburg een devotie voor een mirakelwerkend Mariabeeld dat een authentieke middeleeuwse reproductie van een Byzantijns icoon zou zijn. Men geloofde dat het geschilderde icoon een paneel was van de *Schöne Madonna* naar het portret dat de Heilige Lucas van haar schilderde. Dergelijke portretten van de Madonna werden toegeschreven aan de Heilige Lucas en gingen dus terug op het authentieke Byzantijnse

---

<sup>254</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 12-13.

<sup>255</sup> Heal, *The cult of the Virgin Mary in early Modern Germany*, 36.

<sup>256</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 12-13.

<sup>257</sup> Bridget Heal, "Images of the Virgin Mary and Marian devotion in Protestant Nuremberg," in *Religion and superstition in Reformation Europe*, red. Helen L. Parish en William G. Naphy. (Manchester: Manchester university press, 2002), 25.

<sup>258</sup> Heal, *The cult of the Virgin Mary in early Modern Germany*, 32.

*Hodegetria*-icoon dat verloren zou zijn gegaan tijdens de Turkse verovering van Constantinopel, maar bewaard bleef via vele middeleeuwse kopieën.<sup>259</sup> De stad Regensburg ging echter gebukt onder een woelige context aan de vooravond van de jaren 1520: in 1519 overleed keizer Maximiliaan I die wettelijke bescherming bood aan de Joodse inwoners van de stad en die na zijn dood werden verbannen. De synagoge in Regensburg werd in dat jaar verwoest om er een christelijke kerk op te bouwen waaruit de legende ontstond dat tijdens die verwoesting een steenhouwer, Jacob Kern, gewond geraakte. De legende vertelde dat Kerns vrouw bad voor hulp tot een lokaal dertiende-eeuws schilderij van de *Schöne Madonna*, waarna Kern op miraculeuze wijze genas. Nog andere geruchten van miraculeuze genezingen door de Madonna deden de ronde waardoor Paus Leo X (1475-1521) zelfs een aflaat uitvaardigde die verlossing beloofde aan wie de kerk van Regensburg bezocht. Na de verspreiding van deze legende barstte een manie los rond de verering van de *Schöne Madonna*: duizenden pelgrims vloeiden massaal toe om de Madonna te bezichtigen en aanbidden in de kerk van Regensburg.<sup>260</sup> Er werden souvenirs, vaandels, insignes, prints... van de *Schöne Madonna* verspreid. Het diepgewortelde geloof dat zij mirakels zoals wonderbaarlijke genezingen kon voortbrengen, dreef mensen van heel Europa naar haar beeltenis.<sup>261</sup> Een sleutelkunstenaar in de verspreiding van de beeltenis van het authentieke mirakelwerkende paneel van de Regensburgse Madonna was Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538).<sup>262</sup> De cultus draaide dus hoofdzakelijk rond het originele geschilderde icoon in de kapel van Regensburg die verantwoordelijk was voor het ontstaan van de legende van Jacob Kern. De kapel kon echter die gigantische toestroom van pelgrims niet huisvesten, dus werd voor de kapel op een zuil een stenen replica van de Madonna geplaatst om de menigte buiten te kunnen ontvangen.<sup>263</sup> De grote sculpturen versie zette de pelgrims aan tot steeds uitzinnigere en buitensporige devoties waarbij het beeld werd gekust, versierd, beweend, gestreeld, begroet... De gelovigen dansten rond het beeld en zakten op de knieën.<sup>264</sup>

De Madonnaverering van Regensburg raakte echter een gevoelige snaar bij protestantse hervormers die dergelijke buitensporige devoties wilden bannen. Deze gebeurtenissen luidden het begin in van de beruchte Reformatie die ook zou overwaaien naar Antwerpen en ook daar (religieuze) beelden aan kritiek onderwierp.

### *De Reformatie: algemeen*

Het religieuze conflict dat zich in Duitsland ontwikkelde, kreeg uiteindelijk heel Europa in haar macht. Religieuze leiders en geleerden zoals Johannes Calvijn (1509-1564), Maarten Luther (1483-1546), Andreas Bodenstein von Karlstadt (1486-1541) en Ulrich Zwingli (1484-1531) verspreidden kritieken tegen de gebruiken van de Katholieke Kerk via pamfletten, openbare

<sup>259</sup> Christopher S. Wood, "Ritual and the Virgin on the Column: the cult of the Schöne Maria in Regensburg," *Journal of Ritual Studies* 6, nr. 1 (1992): 95.

<sup>260</sup> Porras, *Art of the northern Renaissance*, 150.

<sup>261</sup> Wood, "Ritual and the Virgin on the Column," 95.

<sup>262</sup> Porras, *Art of the northern Renaissance*, 150.

<sup>263</sup> Wood, "Ritual and the Virgin on the Column," 87.

<sup>264</sup> Wood, "Ritual and the Virgin on the Column," 89.



preken, traktaten... en mobiliseerden delen van de bevolking tot een hervormingsbeweging.<sup>265</sup> De pennenstrijd tussen enerzijds gereformeerde en anderzijds katholieke auteurs en de felle debatten leidden tot verwoestende golven van iconoclasme – de eerste in Wittenberg in 1522 en de Beeldenstorm in 1566 als dieptepunt – die zich richtten op de vernietiging van beeltenissen in kerken en de verspreiding van gereformeerde idealen. Er ontstond een omvangrijk beelddebat in Europa over de materialiteit en het gebruik van beelden.<sup>266</sup> Het debat draaide rond de aanbedding en verering van beelden die binnen de Katholieke Kerk als didactische hulpmiddelen werden gezien om de armen en ongeletterden toch bekend te maken met de Bijbelse verhalen.<sup>267</sup> Zowel protestantse als katholieke groeperingen namen (devotionele) afbeeldingen zoals de *Madonna met Kind* onder vuur.

Het gebruik en de verering van materiële beelden voor devotionele doeleinden ontspoorde echter – in de ogen van hervormers – en verloor zichzelf in een doordrongen fysieke devotie: de grens tussen het ware geloof en idolatrie vervaagde en deed mensen op hun knieën vallen voor een beeld alsof de heilige zelf aanwezig zou zijn in de materie.<sup>268</sup> Gereformeerden waarschuwden voor deze fusies van afbeeldingen met hun prototype dat zich uitte in afgoderij. Heilige personen en hun voorstellingen smolten samen en werden als afgoden vereerd waarbij het beeld dus de wonderbaarlijke krachten kreeg toegewezen die normaal enkel aan de heilige zelf werden toegeschreven.<sup>269</sup> Hervormers pleitten voor een scheiding tussen materialiteit en spiritualiteit en verfoeiden afbeeldingen van God of heiligen. Beelden van God dienden niet aanbeden te worden, slechts God zelf: devotie voor beelden van heiligen stond de directe aanbedding in de weg. Het identificeren van een beeld met een heilige zagen de gereformeerden als godslastering en ‘verwarring’ van het beeld met de heilige zelf. Ze beoordeelden beelden als levenloze objecten van hout en steen en daarom dwaas en overbodig om te aanbidden.<sup>270</sup> Beelden die mirakels konden bewerkstellingen schreven ze af als bijgeloof en ook de talrijke pelgrimstochten en het verlenen van aflaten ontsnapten niet aan hun kritiek en werden gezien als winstbejag van de kerk.<sup>271</sup>

Als schriftelijke fundering voor hun kritiek verwezen de hervormers naar het Tweede Gebod van de Tien Geboden dat de vervaardiging van beelden verbood: God had de mens verboden om gelijkenissen van hem te maken en te aanbidden.<sup>272</sup> Het Woord en het horen van openbare preken moesten beelden terug vervangen aangezien deze volgens hen niet dezelfde kracht hadden tegenover de gezaghebbende geschriften. Beelden vormden een bedreiging door hun mogelijke aanleiding tot foute interpretaties en afgoderij.<sup>273</sup> Door terug te keren naar het Woord van de Bijbel pleitten de hervormers voor de terugkeer naar het ware en zuivere geloof dat in de middeleeuwen te veel was afgedwaald van Gods wetten. De middeleeuwse devotie en haar

---

<sup>265</sup> Koenraad Jonckheere, *Michiel Coxcie* (Leuven: Davidsfonds, 2013), 79.

<sup>266</sup> Carlos M.N. Eire, *War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin* (Verenigd Koninkrijk: Cambridge University Press, 1989), 18.

<sup>267</sup> Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, 122-23.

<sup>268</sup> Jonckheere, “Portret en decorum,” 14.

<sup>269</sup> Porras, *Art of the northern Renaissance*, 109.

<sup>270</sup> Koenraad Jonckheere, *Experiments in Decorum: Antwerp art after Iconoclasm (1566-1585)* (Londen: Mercatorfonds Yale University Press, 2013), 196.

<sup>271</sup> Porras, *Art of the northern Renaissance*, 109.

<sup>272</sup> Jonckheere, “Portret en decorum,” 11.

<sup>273</sup> Belting, *Likeness and presence*, 16.

uitwassen waren niet meer conform de Heilige Schrift. Heel wat hervormers meenden dat de beeldencultus inderdaad indruiste tegen de essentie van het christelijk geloof en dat het beter was om de heiligendevotie te verbannen. De verering van heiligen – ‘vergoddelijkte mensen’ in de ogen van hervormers – had de vering van God steeds meer overschaduwd.<sup>274</sup>

Bovenstaande kritieken vormden dus de aanleiding voor de iconoclastische uitbraken die de zestiende eeuw teisterden. Andreas Bodenstein von Karlstadt gaf in 1522 aanzet tot de eerste iconoclastische uitbraak in Wittenberg, waarna Ulrich Zwingli diens aansporingen tot de vernieling van beelden in Zwitserland introduceerde.<sup>275</sup> Echter niet alle hervormers juichten dergelijke fysieke uitpattingen toe. Ook binnen de gereformeerde groep ontstond een diversiteit aan meningen. Maarten Luther en Johannes Calvijn propageerden bijvoorbeeld een meer gematigd standpunt tegenover het gebruik van beelden.

### *De Reformatie: Madonna met Kind*

In de volksdevotie had de aanbidding van Maria de verering van Christus en God bijna helemaal vervangen. Gelovigen zochten steeds meer genade en bescherming bij Maria als barmhartige vrouw dan zich uitsluitend te richten tot Christus, wat niet conform de zuivere religieuze vroomheid was. In hun strijd tegen de afgoderij van de laatmiddeleeuwse mariologie en onder het motto van *Solus Christus* betwistten hervormers de uitbundige en buitensporige verering van de beeltenissen van de Madonna.<sup>276</sup> De populaire Madonna-cultus stelde protestantse en katholieke hervormers voor grote dilemma's en discussiepunten. De Reformatie zou haar cultus drastisch veranderen en een enorme invloed hebben op haar verering en representatie.

Volgens de gereformeerden was Christus de enige goddelijke bron die kon ingrijpen tussen mens en God, maar de laatmiddeleeuwse devotie had deze rol op Maria geprojecteerd wat door hervormers dus radicaal werd afgeschreven als afschuwelijke afgoderij. Ze pleitten voor een Mariaverering die haar geen actieve rol en bemiddelende krachten toebedeelde in het verlossingsverhaal. Maria mocht in het gereformeerde programma slechts *bidden* voor het heil en de verlossing van de mens, maar niet *ingrijpen* (wat dus enkel voor Christus was weggelegd). Christus was de enige bron van verlossing.<sup>277</sup> Maria's hoofdtaak kaderde rond haar rol als uitverkoren moeder van Christus de Verlosser en kon dus niet zelf ingrijpen bij de verlossing.<sup>278</sup> De hervormers wilden haar laatmiddeleeuwse hoedanigheid als ingrijpende bemiddelaarster dus terug herleiden tot haar historische rol als menselijke moeder van God.<sup>279</sup> Dit had tot gevolg dat bijvoorbeeld gebeden als *Ave Maria* en *Salve Regine* werden herdacht naar hun nieuwe

---

<sup>274</sup> Jonckheere, "Portret en decorum," 11-12.

<sup>275</sup> Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, 138.

<sup>276</sup> Pelikan, *Een geschiedenis van Maria*, 166-67.

<sup>277</sup> Heal, *The cult of the Virgin Mary in early Modern Germany*, 53-55.

<sup>278</sup> Beth Kreitzer, *Reforming Mary: changing images of the Virgin Mary in Lutheran sermons of the sixteenth century* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 45.

<sup>279</sup> Wouk, *Frans Floris*, 300.

termen.<sup>280</sup> De Reformatie ontnam Maria's vermogen tot directe goddelijke tussenkomst die de middeleeuwse gelovige via pelgrimstochten en gebeden probeerde te activeren.<sup>281</sup> Het protestantse dogma kende Maria een passieve rol toe en Luther ijverde zelfs voor de omwisseling van het begrip *gratia plena*, dat haar een actieve bijklank verleende als bemiddelaar met goddelijke krachten, naar *gratiosa* dat een meer passieve houding suggereerde. Haar verering als passieve *ontvanger* van Gods genade in plaats van actieve *schenker* van genade zou gelovigen ervan kunnen weerhouden haar buitenmatig te vereren, aangezien bidden tot iemand zonder ingrijpende macht weinig zin zou hebben. De protestantse leerstellingen verschoven de aandacht op Maria's nederigheid en gehoorzaamheid aan God – ondanks haar benoeming tot Theotokos – die haar tot een perfect voorbeeld maakte voor de gelovige om na te volgen.<sup>282</sup> Ze schoven Maria in hun propaganda naar voor als voorbeeldige, gehoorzame ontvanger en na te volgen model van nederigheid, huiselijkheid en deugdzaamheid.<sup>283</sup>

De herinterpretaties van Maria's rol onder protestantse impulsen kende een onherroepelijke invloed op haar liturgische functie en representatie in de kunst. De middeleeuwse mariologie onderging een verregaande heroriëntatie in de zestiende eeuw. Het is dus belangrijk te onderstrepen en te benadrukken dat de Reformatie de Madonna-beeltenissen niet radicaal afschreef en haar verering niet compleet deed verdwijnen. Maria bleef een belangrijke figuur binnen het christendom voor zowel katholieke gelovigen als katholieke en protestantse hervormers. Naast de aanvallen op haar bemiddelende rol was er ook plaats voor een positieve waardering van Maria, vooral in haar rol als voorbeeld voor het geloof in het Woord van God.<sup>284</sup> Vooral de middeleeuwse excessen van buitensporige en afgodische devoties zoals de manie die rond de *Schöne Madonna* in Regensburg ontstond, wakkerden het ongenoegen van de hervormers aan, maar van zodra zij werd gezuiverd van haar dwaalsporen ontvingen zij haar met open armen binnen hun religieuze dogma's.

Naast de vernietigende aansporingen van Karlstadt en Zwingli om alle beelden uit kerken te verwijderen, gingen ook enkele gematigdere stemmen op binnen het zestiende-eeuwse beelddebat. Maarten Luther en zijn aanhangers schreven bijvoorbeeld het gebruik en de aanbidding van religieuze beelden van Maria niet volledig af en maakten binnen hun pleidooi ook plaats voor mariale verering en iconografische representaties. Volgens Luther moesten beelden niet worden vernietigd, maar eerder worden geneutraliseerd: hij keurde de iconoclastische uitbarstingen af en veroordeelde de Beeldenstormers in zijn openbare preken. Zijn pleidooi tegen religieuze beelden richtte zich voornamelijk op het misbruik ervan dat afgoderij in de hand werkte. Hij voerde wel een positieve strijd voor beelden in de kerk die geen aanleiding gaven tot emotionele reacties, maar zich specificieerden op de didactische functie om passages uit de Bijbel en gebeurtenissen uit het leven van Christus aan de bevolking mee te geven. De passages waarin Maria voorkwam, werden dus niet gebannen, maar omarmd zolang zij het verhaal van Christus niet overschaduwden. Beelden die de kennis van de – gezuiverde –

---

<sup>280</sup> Noreen, "The icon of Santa Maria Maggiore," 668.

<sup>281</sup> Heal, "Images of the Virgin Mary and Marian devotion in Protestant Nuremberg," 26.

<sup>282</sup> Kreitzer, *Reforming Mary*, 44.

<sup>283</sup> Heal, "Images of the Virgin Mary and Marian devotion in Protestant Nuremberg," 32.

<sup>284</sup> Pelikan, *Een geschiedenis van Maria*, 171.

Bijbel verspreidden, waren zeer welkom in Luthers geloofsleer. Onder de rechtvaardiging van beelden als didactische hulpmiddelen deed hij dus een toegeving tegenover het geschreven Woord.<sup>285</sup>

Luther kante zich ook tegen de verering van Maria als actieve beschermster en bemiddelaarster tussen mens en God.<sup>286</sup> Ze was slechts de ontvanger van Gods genade en geen barmhartige godin die zelf genade uitdeelde.<sup>287</sup> Maria's middeleeuwse status moest worden gezuiverd van haar goddelijke krachten die de kerk haar had toegeschreven en Christus' suprematie in de hemel had verwaarloosd.<sup>288</sup> Onder Luther manifesteerde zich een verschuiving van Maria als Koningin des Hemels naar Maria als nederige, huiselijke – en vooral menselijke en niet goddelijke – moeder. Haar belangrijkste rol was het baren van Christus in de wereld.<sup>289</sup> Door Maria te ontnemen van haar afgodische toespelingen en haar naar voor te schuiven als belichaming van vroomheid, kuisheid en nederigheid kon ze model staan voor het juiste geloof en gedrag. Ze werd ingezet als religieus na te volgen voorbeeld voor de gelovige, aangezien ze nederig gehoorzaamde aan de aankondiging die de engel haar bracht dat ze zwanger zou worden en de zoon van God zou baren. Maria vertegenwoordigde dus met andere woorden de Lutherse deugd van het geloof in God boven de wereldse, aardse, materiële geneugten die de mens sinds de zondeval afleidden.<sup>290</sup>

De Lutherse opvoering van Maria als nederige en huiselijke moeder vond weerklank in het dagelijkse sociale leven. Met de nadruk op Maria's menselijkheid en moederschap gaf zij dus vorm aan de rol van de vrouw in de samenleving als gehoorzame echtgenote en moeder.<sup>291</sup> Luther verwierp wel niet het geloof dat Maria als eeuwige Maagd levenslang zondeloos was (omdat ze nooit gemeenschap had met een man en dus een kind kon verwekken zonder zonde en vrij was van de vloek die Eva op alle vrouwen had overgebracht). Maria was daarom net speciaal omdat ze als enige vrouw de gave kreeg om zonder zonde een kind te baren. Het huwelijk kreeg de voorkeur op een celibatair leven en maagdelijkheid en de Lutherse voorschriften zagen binnen het huwelijk plaats voor erotiek zolang de vrouw een goede moeder en huisvrouw bleef.<sup>292</sup>

Het Lutherse gedachtegoed had een grote impact op de artistieke productie van devotiebeelden in de zestiende eeuw en gaf aanleiding tot enkele iconografische verschuivingen. De mariale beeldtaal stierf onder Luther dus niet uit, maar kende een grondige heroriëntatie. Zoals hieronder zal worden geïllustreerd aan de hand van een werk van Quinten Massijs, valt op dat de zestiende-eeuwse beelddebatten aanzet gaven om Madonna niet meer weer te geven als Koningin des Hemels, maar als een nederige, liefdevolle huismoeder. Schuilt daar een morele en gereformeerde boodschap achter? Ook culmineerden Luthers ideeën zich in een artistieke beeldtaal die scènes neerschilderde alsof ze uit de werkelijkheid werden gecapteerd. Luthers

---

<sup>285</sup> Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, 128.

<sup>286</sup> Noreen, "The icon of Santa Maria Maggiore," 668.

<sup>287</sup> Stubbe en Rops, *De Madonna in de kunst*, 122.

<sup>288</sup> Heal, "Images of the Virgin Mary and Marian devotion in Protestant Nuremberg," 25.

<sup>289</sup> Kreitzer, *Reforming Mary*, 39-40.

<sup>290</sup> Heal, "Images of the Virgin Mary and Marian devotion in Protestant Nuremberg," 34.

<sup>291</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 71.

<sup>292</sup> Kreitzer, *Reforming Mary*, 37.

denkwijzen komen niet toevallig voor in dezelfde eeuw die ook stilaan bijdroeg tot het ontstaan van genres als landschappen, stilleven en portretten.<sup>293</sup>

Ook Johannes Calvijn verkondigde een standpunt in het beelddebat dat geen materiële representatie van God duldde. De transcendente aard van God kon niet worden gecapteerd in een visueel resultaat. Enkel via het Woord kon men God kennen en benaderen. Ook beeltenissen van Maria leidden de gelovige te veel af van het zuivere geloof dat enkel kon gelden via het Woord. Uit angst voor de mogelijkheid tot afgoderij geloofde hij niet in kerkelijke kunst.<sup>294</sup> Calvijn mag echter niet worden afgeschreven als totale kunsthater: hij zag potentieel in de kunst zolang deze buiten de religieuze context van de kerk werd gehouden. Net zoals Luther prefereerde en tolereerde Calvijn wel afbeeldingen die geen emoties opriepen en afgodische reacties uitlokten maar verhalende voorstellingen zoals een historisch evenement uitbeeldden. Ook naturalistische voorstellingen die de zichtbare wereld afbeeldden – en dus Gods schepping – genoten zijn voorkeur. Het probleem van Luther en Calvijn circuleerde dus rond het verbeelden van transcendente bovennatuurlijke machten.<sup>295</sup> Calvijn had een enorm respect voor Maria en beschouwde haar ook als voorbeeld voor het geloof. Zolang Maria werd gezuiverd van haar middeleeuwse excessen kon zij – via het Woord – in ere worden gehouden.<sup>296</sup>

Parallel met de Reformatie en de iconoclastische uitbraken nam ook het humanisme, en meer bepaald Desiderius Erasmus, de gebruiken binnen de Katholieke Kerk onder handen. De nieuwe aandacht op de oudheid en het vroege christendom bracht de hierboven beschreven inconsistenties en wantoestanden binnen de kerk aan het licht en onderbouwde dat het vroegchristelijke geloof enkel God en Christus centraal plaatste en heiligen van weinige tel waren.<sup>297</sup> De laatmiddeleeuwse devotie stond allerlei afgodische tendensen toe die de verering van heiligen centraal stelde en hen goddelijke krachten toewees die afleidden van de ware verering van Christus. Al die buitensporige vormen van devotie zoals processies, relikwieën, riten, aflaten... vormden een bedreiging voor de authentieke devotionele praktijken. Nog voor de eerste iconoclastische uitbraken bespotten Erasmus dergelijke praktijken in zijn *Lof der Zotheid* (1509) waarin hij de menselijke reacties op religieuze beelden in de kerk bekritiseerde en ridiculiseerde.<sup>298</sup> Als humanistische hervormer kon hij worden beschouwd als geestelijke voorvader van de gereformeerde traditie.<sup>299</sup> Hij was geen Beeldenstormer en keurde de daden van de iconoclasten af, maar hij legde wel de basis tot de nieuwe interpretatie van het christendom en de relatie tussen het materiële en het spirituele.<sup>300</sup> Erasmus introduceerde een nieuwe kijk op de laatmiddeleeuwse devotiepraktijken door naar de oude vroegchristelijke bronnen te verwijzen en pleitte voor een terugkeer naar het ware geloof zonder de afwijkende

---

<sup>293</sup> Stoichita, *The self-aware image*, 130.

<sup>294</sup> Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, 163-64.

<sup>295</sup> Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, 165.

<sup>296</sup> Noreen, "The icon of Santa Maria Maggiore," 668.

<sup>297</sup> Jonckheere, *Experiments in Decorum*, 13.

<sup>298</sup> Jonckheere, "Portret en decorum," 14.

<sup>299</sup> Jonckheere, *Experiments in Decorum*, 188.

<sup>300</sup> Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*, 122-23.

katholieke dogma's en rituelen.<sup>301</sup> In het geval van de Madonna wilde hij vooral haar betekenis terug verminderen. Verder verzette hij zich niet tegen het gebruik van kunst in de kerk: hij achtte religieuze kunst net nuttig als didactisch instrument om de ongelovigen en ongeletterden te onderwijzen.<sup>302</sup> Erasmus streed voor leerzame beelden als hulpmiddelen voor christelijke en morele opvoeding.<sup>303</sup> Hij verachtte de immorele voorstellingen van heiligen, zoals afbeeldingen van de Madonna waarvoor een 'wulpse courtesane' model stond.<sup>304</sup> Maria bleef wel een belangrijke figuur binnen de visie van Erasmus. Hij zag bijvoorbeeld geen kwaad in de beoefening van de Rozenkrans zolang de gelovige geen afgodische mirakelwerkende effecten verwachtte.<sup>305</sup>

Bovenstaande beschrijvingen doen een bel rinkelen over die overgang van het cultusbeeld naar het esthetische object dat zich in de zestiende eeuw typeerde door de toevoeging van anekdotische details en een genre-achtige kwaliteit. Deze tendens en het gereformeerde gedachtegoed mogen dus niet als twee compleet losstaande fenomenen worden gezien.

Hoe uitte deze religieuze heisa zich nu visueel in zestiende-eeuwse *Madonna's met Kind*? Welke implicaties hadden de beelddebatten en gereformeerde idealen op de ideeën en productie van kunstenaars? Er bestaat zeker een directe link tussen de veranderingen die werden waargenomen in zestiende-eeuwse Madonnavorstellingen en de katholieke en protestantse hervormingen. Wat vooral opvalt als de vijftiende-eeuwse *Madonna's met Kind* naast die van de zestiende eeuw worden geplaatst en met het gereformeerde gedachtegoed worden vergeleken, is dat Maria niet meer verschijnt als een goddelijke koningin. Haar interpretatie als een verheven Koningin des Hemels op haar troon en omringd door engelen in een troonzaal van waaruit ze lijkt in te grijpen in de menselijke wereld op aarde maakte plaats voor een totaal andere benadering: ze komt plots over als een nederige vrouw met een minder imposant voorkomen. Ze lijkt niet meer vanuit haar paleis in de hemel boven de mensen verheven, maar presenteert zich nu meer als een vrouw die zich *tussen* de mensen bevindt in een alledaags huis op aarde. Haar goddelijke verschijning werd ingeruild voor een menselijke vrouw met gewone eenvoudige kleding in een hedendaagse omgeving. Deze presentatiewijze roept de nieuwe mariale idealen van de gereformeerden op die haar rol als goddelijke bemiddelares graag zagen verdwijnen. Het kan dan toch niet anders dat kunstenaars meegingen in de nieuwe tijdsgeest door hun Madonna's te herinterpreteren volgens de nieuwe gereformeerde denkbeelden die zich verspreidden over Antwerpen? Wanneer bijvoorbeeld de *Heilige Familie* uit New York van Joos van Cleve naast de *Lucca Madonna* van Jan van Eyck wordt bekeken, valt deze verschuiving in Maria's rol en representatie duidelijk op en toont geen koningin meer maar een huismoeder. Maria werd ontdaan van haar ingrijpende krachten en teruggebracht naar haar status als 'Hausmutter'.<sup>306</sup> Haar handelingen en uiterlijk doen haar voorkomen als een zorgzame, vertrouwelijke, nederige, lieve en vooral huiselijke moeder. In alle hierboven

---

<sup>301</sup> Jonckheere, *Experiments in Decorum*, 188.

<sup>302</sup> Heal, *The cult of the Virgin Mary in early Modern Germany*, 23-24.

<sup>303</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 120-21.

<sup>304</sup> Georges Marlier, *Erasmus et la peinture flamande de son temps* (Damme: Musée van Maerlant, 1954), 127.

<sup>305</sup> Marlier, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*, 129.

<sup>306</sup> Heal, *The cult of the Virgin Mary in early Modern Germany*, 94.

besproken *Madonna's met Kind* houdt Maria zich uitsluitend bezig met haar zoon. Ze kust hem, ze omhelst hem, ze geeft hem de borst... De *Madonna's* van Jan Gossaert in Münster en Berlijn, van Joos van Cleve in Cambridge of van Cornelis van Cleve in Parijs presenteren haar bijvoorbeeld in een door en door moederlijke handeling: ze geeft Jezus de borst. Of bijvoorbeeld Frans Floris' *Heilige Familie* in Kromeriz waar Maria vanuit haar rieten stoel het Jezuskind voedt met een paplepel en Jan Sanders van Hemessens Maria die Jezus na zijn dutje uit zijn wieg neemt in zijn *Madonna met Kind* in Brugge. Of Jan Massijs die Maria in zijn *Heilige Familie* uit Antwerpen schildert als een profane, tedere vrouw die met haar zoontje speelt en niet meer als een moeder van God. Al deze voorbeelden focussen op Maria's moederschap door haar in een zorgende handeling te schilderen. De geschriften van Luther en andere hervormers die pleitten voor de minimalisering van haar rol tot moeder van Christus kunnen dus zeker een artistieke weerslag hebben gekend in deze panelen (naast hun weerslag op het dagelijkse sociale leven en meer bepaald het zestiende-eeuwse gezin). Maria's rol als moeder was echter geen minder belangrijke rol: "[...] the baby innocence in her arms consecrated her into that 'holiest thing alive', a mother."<sup>307</sup> Moederlijke toewijding en huiselijke kwaliteiten werden in de zestiende eeuw duidelijk als belangrijke waarden gezien.<sup>308</sup>

Ook de toevoeging van Jozef als actief gezinslid in de *Heilige Families* van Joos van Cleve, Jan Massijs, Pieter Coecke van Aelst, Willem Key... die in de zestiende eeuw een nieuwe ervaring kende, kan worden gerelateerd aan het gereformeerde gedachtegoed. Vooral binnen de ideeën en deugden van katholieke hervormers zoals Erasmus paste diens verschijning goed: zij achtten de waarden van het huwelijk en het gezin hoger dan Maria's maagdelijkheid. Joos van Cleve's *Heilige Familie* die Jozef toont die het Schrift leest en Maria die voor Jezus zorgt, past bijvoorbeeld goed in dit plaatje.<sup>309</sup>

Dergelijke voorstellingen liepen dus parallel met de instelling van de Reformatie en kunnen dus niet los van elkaar worden gezien. Zestiende-eeuwse *Madonna met Kind* -schilderijen lijken wel visuele manifestaties van de veranderende religieuze en sociale waarden van het zestiende-eeuwse Antwerpen.

---

<sup>307</sup> Jameson, *Legends of the Madonna as represented in the fine arts*, 210.

<sup>308</sup> Heal, "Images of the Virgin Mary and Marian devotion in Protestant Nuremberg," 34.

<sup>309</sup> Ainsworth en Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel*, 319.

#### 4.1. Eerste generatie – Quinten Massijs: van gotische Madonna als Koningin des Hemels naar Madonna als tedere, alledaagse ‘Hausmutter’

Bovenstaande vaststellingen kunnen goed worden geïllustreerd in twee *Madonna met Kind* - schilderijen binnen hetzelfde oeuvre van een kunstenaar, namelijk de zogenaamde ‘*Butter Madonna*’ en de eerder besproken ‘*Rattier Madonna*’ van Quinten Massijs. Ondanks dezelfde typerende kussende Madonna en Kind tonen beide panelen twee totaal verschillende decors. De twee werken staven de geschetste verschuiving van de gotische Madonna als Koningin des Hemels naar de Madonna als tedere, nederige en alledaagse huismoeder die onder impuls van (onder andere) de Reformatie plaatsvond in de zestiende eeuw. Kunstenaars hielden onder de moeilijke religieuze context en de gereformeerde kritieken dus niet op met het schilderen van Madonna’s en gaven niet toe aan de kritieken.

Quinten Massijs onderhield banden met geleerden binnen het humanistische klimaat zoals Desiderius Erasmus, maar de vraag stelt zich of de gereformeerde ideeën een directe weerslag kenden in Massijs’ artistieke productie. Het lijkt eerder aannemelijk dat Erasmus’ gedachtegoed geen directe invloed had op het oeuvre van Massijs, maar dat de nieuwe tijdsgeest – die Erasmus mee vormgaf – zijn werk onrechtstreeks binnen sijpelde.<sup>310</sup> Hij zou geen bezwaar gemaakt hebben op Massijs’ Madonna’s voor de populaire volksdevotie en zag hierin geen gevaar voor het geloof. Erasmus kon de esthetische kwaliteit van zijn *Madonna’s met Kind* wel smaken, ookal stond het onderwerp hem niet zo aan. Vooral Massijs’ moraliserende en wereldlijke schilderijen pasten in zijn humanistische idealen.<sup>311</sup> Toch lijken de *Butter Madonna* en de *Rattier Madonna* onderhevig te zijn geweest aan de veranderende geestelijke context. Massijs gooide toch niet zomaar zijn compositie radicaal om? Terwijl de *Butter Madonna* een imposante en goddelijke Madonna toont, stelt de *Rattier Madonna* een Maria voor die zich presenteert als een nederige en menselijke huismoeder die voor haar zoon zorgt en alledaagse kledij draagt in een alledaags interieur. Het plechtige icoon maakte plaats voor een sentimentele en huiselijke scène die de collectieve vroomheid respectievelijk verschoof naar een meer persoonlijke en intieme devotie.<sup>312</sup> Deze verschuiving verliep opmerkelijk parallel met Erasmus’ propaganda over de deugden en de rol van de moeder in de samenleving. Massijs’ latere Madonna’s lijken diens pleidooi voor kunst als hulpmiddel voor religieuze en morele opvoeding aan te raken en Maria als nederige huismoeder naar voor te schuiven als model voor de gelovige.

De *Butter Madonna* wordt officieel aangeduid als *Getroonde Madonna met Kind* (ca. 1525) (afb. 24) in het Staatliche Museen in Berlijn en is het grootste Madonna-paneel uit Massijs’ oeuvre (138,2 bij 91,5 centimeter). Het devotieschilderij zou later een altaarstuk zijn geweest in het oratorium van aartshertogin Isabella (1566-1633) in het Coudenbergpaleis in Brussel.<sup>313</sup> Door haar grote schaal en eerder stereotiepe compositie had het paneel waarschijnlijk een meer

---

<sup>310</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 117.

<sup>311</sup> Marlier, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*, 132-33.

<sup>312</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 125.

<sup>313</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 224-25.



publieke rol in de collectieve vroomheid dan Massijs' latere Madonna-schilderijen die aanspraak maakten op een meer persoonlijke devotie in de privécontext.<sup>314</sup> Het paneel toont Maria op een imposante troon die het beeldoppervlak verticaal doorsnijdt. Ze presenteert zich in volle lengte en draagt een blauw kleed met een rode mantel over en een doorzichtige sluier rond haar hoofd. Op haar schoot hurkt het Jezuskind in een vrij ongemakkelijke houding. Maria en Jezus demonstreren Massijs' typerende kussende interactie in een verstrengelde omarming. De centrale troon is versierd met marmeren en Italiaans geïnspireerde zuilen en gotisch maaswerk en vooraan etaleert een houten tafel een rijkelijk buffet met brood, kersen en een bord met opmerkelijk veel boter. Het duo lijkt zich op een balkon van een paleis voor een koninklijke hofuin in de hemel te bevinden waarachter zich een landschap ontvouwt. De tuin toont links het zinnebeeld van de ommuurde tuin en rechts de fontein van de levende wateren uit het Hooglied.<sup>315</sup> Kunsthistoricus Larry Silver (1949) pinde in zijn monografie over Massijs de aandacht op elementen in de tuin die volgens hem wezen op Maria's goddelijke status:

This is a realm characterized as a courtly garden, almost resembling the gardens of love celebrated in allegories such as the Roman de la Rose, or transformed in pictures of the early 15th century into the hortus conclusus of the Virgin and her angelic entourage. Dominating this garden zone is a large Gothic fountain, which again recalls the central features of love gardens and the allied reference to the Virgin as the fountain of living waters of the Song of Songs. The garden precinct is bounded by a low fence adorned with lions bearing pennants, which recalls the royal terraces of the court at Brussels, and it further demarcated by a hedge composed of roses, a Marian flower. Thus, the combination of courtly and Marian imagery in the garden zone is the sign of the queenly status and theological importance of the Virgin.<sup>316</sup>

Maria verschijnt aan de toeschouwer als hemelse koningin verheven boven de mensen op aarde, hoewel ze al niet meer met engelen, aureolen en overdadige kleding bezet met parels werd verfraaid zoals *Madonna's met Kind* uit de vorige eeuw zich durfden laten gaan. Ook temperen de anekdotische details haar statische koninklijkheid met naturalisme en informaliteit. Toch lijkt ze aan de hemel te pronken met een goddelijke aura alsof ze gelijkaardige krachten bezit als God. Door haar ten voeten uit te tonen (wat in latere Madonna's plaatsmaakt voor intieme close-ups in halflengte), maakt ze eerder aanspraak op een afstandelijke devotie en lijkt ze te vragen om voor haar te knielen en te smeken om genade.<sup>317</sup>

Ongeveer vijf jaar later schilderde Massijs echter een totaal andere Mariafiguur in zijn *Rattier Madonna* uit 1529 in het Louvre in Parijs. Bovenstaande goddelijke koningin in volle lengte maakt hier plaats voor een intieme en huiselijke scène die Maria in halflengte en close-up toont als een tedere en menselijke huismoeder die uitnodigt tot een intieme band met de gelovige. Niets in de compositie verhult haar heiligheid: de alledaagse kleding en het interieur transformeren haar tot een doordeweekse 'Hausmutter' en ontdoen haar van haar ingrijpende mirakelwerkende krachten. Het paneel focust op Maria's zorgende rol en huiselijke intimiteit en maakt een empathische aanspraak die de toeschouwer aanzet tot liefde en medelijden voor

---

<sup>314</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 79.

<sup>315</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 224-25.

<sup>316</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 79.

<sup>317</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 71.

Christus en zijn moeder.<sup>318</sup> Zo lijkt het schilderij een visuele neerslag van de ideeën van gereformeerde actievoerders zoals Erasmus en Luther die wezen op Maria's deugden en waarden als model voor juist geloof en gedrag. Terwijl de getroonde *Butter Madonna* lijkt aan te zetten tot fysieke aanbidding, lijkt deze *Madonna met Kind* eerder aan te sporen om de zorgende houding van Maria na te volgen. Massijs zelf hoopte dat zijn panelen de gelovige aanzetten tot een deugdzamer christelijk leven in een periode waarin steeds meer wereldse afleidingen en luxe de mens in zonde en immoraliteit deden vervallen.<sup>319</sup>

Massijs' zoon Jan Massijs schilderde enkele gelijkaardige werken zoals bijvoorbeeld *Madonna met Kind* uit 1530-1540 (afb. 25) en *Madonna met Kind* (afb. 26) in Brussel in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten uit dezelfde periode. De eerste is zelfs een bijna letterlijke kopie naar de *Rattier Madonna* van zijn vader wat misschien een oefening was in zijn werkplaats.<sup>320</sup> Hij nam vooral de verstrengelde en kussende houding van moeder en kind van zijn vader over en paste die in meerdere schilderijen in.

---

<sup>318</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 120-21.

<sup>319</sup> Silver, *The paintings of Quinten Massys*, 24.

<sup>320</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 158.

### HOOFDSTUK III. Derde generatie: culminatiepunt van *Madonna met Kind*-interpretaties

Deze masterproef eindigt met enkele meesters uit de derde generatie van de zestiende eeuw waarmee dit verhaal begon: Jan Massijs, Willem Key en Frans Floris. Deze kunstenaars konden putten uit de kennis en ervaringen van de vorige generaties, die hen vertrouwd maakten met de verschillende manieren om de zuidelijke invloeden te verzoenen met de lokale, noordelijke tradities. Ze kenden dus veel voorbeelden om op terug te kijken. Verder situeerden hun actieve jaren zich in het kielzog van de Beeldenstorm en liepen de gemoederen en onrustige sfeer steeds hoger op. Er stond voelbaar iets op het punt los te barsten in Antwerpen en de kunstenaars rond de helft van de zestiende eeuw waren zich sterk bewust van de socio-culturele en religieuze veranderingen die rondom hen speelden.

Ook in deze periode manifesteerde zich een opmerkelijke variatie aan interpretaties van hetzelfde iconografische onderwerp van de *Madonna met Kind* die een hoogtepunt lijkt te hebben bereikt waarin de meest uiteenlopende benaderingen naast elkaar werden geproduceerd. Met de voorbeelden van de vorige generaties in het achterhoofd experimenteerden deze kunstenaars compleet individueel en onafhankelijk met de ontwikkeling van een persoonlijke beeldtaal die al dan niet de invloeden van de Italiaanse hoog-renaissance volledig of gedeeltelijk opnam. Ze reageerden op creatieve wijze op de nieuwe trends in Antwerpen. Alles was mogelijk.

Massijs, Key en Floris tonen in dit hoofdstuk hoe zij hun – persoonlijke en diverse – weg zochten en vonden binnen de artistieke mogelijkheden en religieuze commotie in de helft van de zestiende eeuw.

Jan Massijs groeide op in het atelier van zijn vader Quinten Massijs waar hij werd opgeleid in diens stijl en vormentaal. Hij kopieerde er verscheidene *Madonna's met Kind* zoals zijn eerder besproken *Madonna met Kind* uit 1530-1540.<sup>321</sup> Deze context maakte het echter moeilijk voor hem om uit de schaduw van zijn vader te treden en zijn eigen naam te introduceren op de kunstmarkt. Na de dood van zijn vader in 1530 maakte hij zich tot meester in de Sint-Lucasgilde en kon zich zo stilaan ontplooiën en uit eigen naam schilderijen produceren.<sup>322</sup> In 1544 riep een gebeurtenis echter een abrupte halt toe aan zijn artistieke activiteiten en werd hij verdacht van ketterij om zijn Loïstische en Lutherse sympathieën. Hij moest met zijn broer Cornelis Massijs (ca. 1510-1557) het land ontvluchten en de artistieke hoofdstad verlaten.<sup>323</sup> Elf jaar lang hield zijn ballingschap hem uit Antwerpen en in 1555 kon hij uiteindelijk terugkeren en zijn schilderwerk hervatten.<sup>324</sup> Jan Massijs' productie zou echter niet hetzelfde zijn geweest zonder zijn verbanning naar het buitenland die een diepgaande invloed op de verdere ontwikkeling van zijn beeldtaal had uitgeoefend. De bestemmingen van deze periode zijn niet gekend, maar stilistische elementen doen vermoeden dat hij tijd in Italië en/of Fontainebleau doorbracht.<sup>325</sup>

<sup>321</sup> Jonckheere, "Trial and error," 283.

<sup>322</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 14.

<sup>323</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 117.

<sup>324</sup> Galassi, "Copies of prototypes by Quentin Massys from the workshop of his son Jan," 12.

<sup>325</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 55.

Hij verwerkte de stilistische en compositorische modellen die hij in het buitenland had bewonderd op originele wijze in zijn eigen composities. De werken van Leonardo da Vinci en zijn leerlingen hadden hem bijvoorbeeld gefascineerd en aangezet tot een verlevendiging van zijn beeldtaal.<sup>326</sup> Ook de excentrieke vormen van het Internationaal Maniërisme vonden hun weg naar zijn post-ballingschap schilderijen.<sup>327</sup> Invloeden van Italië en de hofstijl van Fontainebleau leken zich in zijn schilderijen te vermengen tot een nieuwe vormtaal die Massijs' oeuvre na zijn verbanning zou typeren.<sup>328</sup> De modellen uit het buitenland nam hij echter niet zomaar over, hij bleef zijn persoonlijke kunstenaarskarakter van voor zijn ballingschap trouw. De zuidelijke invloeden werden ingepast in het vocabularium van de Vlaamse traditie die hij bij zijn vader had geleerd.<sup>329</sup> Monumentale en maniëristische elementen vonden een experimentele versmelting met landschappen, gedetailleerde kostuums, erotische kwaliteiten...

Massijs' *Heilige Familie* (1563) uit Antwerpen die deze thesis introduceerde, getuigde bijvoorbeeld van de bovenstaande stijlschets. Deze lijkt een verdere uitwerking van *Madonna en Kind* (afb. 27) uit 1552 in het Palazzo Bianco in Genua waarin Massijs tijdens zijn ballingschap al leek te experimenteren met wat zijn typische figurale verstrengeling van Maria en Jezus werd (en die duidelijk was gestoeld op de erfenis van zijn vader). Maria toont zichzelf in halflengte met een groot Jezuskind op haar schoot. Ze draagt een bruin kleed met een geborduurde rand onder een rode mantel en een doorzichtige sluitersluit bedekt haar rode haren. Door haar starende blik lijkt Maria in gedachten verzonken en na te denken over het lot van haar zoon. Het naakte Jezuskind staart de toeschouwer recht aan met een speelse glimlach. Hij kruipt in een dynamische, gedraaide beweging tegen zijn moeder aan en omhelst haar op een troostende, intieme manier. Kunsthistorica Leontine Buijnsters-Smets (1937) kende in haar monografie een Leonardeske invloed toe aan de weergave van Maria en Jezus die volgens haar aan Massijs werd overgeleverd via volgelingen zoals Bernardino Luini (ca. 1480-1532) en Cesare da Sesto (1477-1523).<sup>330</sup> De huid van de figuren toont wel nog niet de marmerwitte behandeling van zijn latere schilderijen zoals in *Heilige Familie* uit Antwerpen. Ook de elegante, uitgelengde lichaamsbehandeling van het maniërisme wordt hier eerder nog subtiel geïntegreerd in Maria's lange vingers en het borduurwerk van haar onderkleed. De ruimte is donker en ongedefinieerd, maar biedt door een raam wel een uitzicht op een natuurlijk landschap. Het lijkt alsof de noordelijke, naturalistische behandeling van het landschap benadering zoekt tot de Italiaanse behandeling van de figuren in een interessante en persoonlijke fusie tussen twee tradities.

Daarnaast zocht Frans Floris een heel andere toenadering tot de buitenlandse invloeden die hij volledig omarmde en populariseerde. Hij verbleef zes jaar in Rome en bewonderde daar naast de antieke architectuur en beeldhouwkunst de meesters van de hoog-rennaissance zoals Michelangelo en Raphael. Ook zijn verblijf in Mantua en Genua drukten zeker hun stempel op zijn artistieke productie. Floris was voortrekker van een doorgedreven Italianisme in

---

<sup>326</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 55.

<sup>327</sup> Van Hemessen en Wallen, *Jan van Hemessen*, 2.

<sup>328</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 55.

<sup>329</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 65.

<sup>330</sup> Buijnsters-Smets, *Jan Massijs*, 46-47.

Antwerpen.<sup>331</sup> Hij was ook het brein achter één van de grootste en meest gestructureerde ateliers in de stad en staaftde zijn rationele en efficiënte werkverdeling op het voorbeeldatelier van Raphael. Volgens het *inventio*-principe werd de uitwerking van zijn productie uitbesteed aan medewerkers en signeerde hij de afgewerkte schilderijen volgens de tweedeling van *invenit* en *fecit*. Zo signeerde hij zijn werken vaak met F(ranciscus) F(loris) I(n)V(enit). Floris belichaamde dus de nieuwe artistiek-economische geest die de nadruk legde op het concept van de geniale kunstenaar.<sup>332</sup>

Waar kunstenaars zoals Pieter Coecke van Aelst en Jan Massijs eerder een samenvloeiing van buitenlandse en inheemse tradities nastreefden, ambieerde Floris een volle overgave aan de Italiaanse monumentale beeldtaal.<sup>333</sup> In zijn Italianiserende werken probeerde hij de modellen van de hoog-renaissance in Italië te assimileren en de traditionele maniëristische behandelingen voorbij te streven in een evenwicht tussen traditie en vernieuwing.<sup>334</sup> Hij verwaarloosde daarbij het Nederlandse erfgoed zeker niet en doelde op een zelfbewuste fusie van enerzijds de Italiaanse intellectuele vormentaal en anderzijds de verfijnde interpretaties van de Nederlanden.<sup>335</sup> Het is echter wel geen verhaal van ‘enerzijds’ en ‘anderzijds’, maar een verhaal van verzoening waarbij de twee tradities niet zomaar van elkaar gescheiden kunnen worden. Floris’ eerder besproken *Heilige Familie* (1552) uit Kromeriz speelde met een wisselwerking tussen de monumentale figuren in een intiem en genre-achtig cachet met een anekdotische kwaliteit, waarbij de figuren (Maria die Jezus voedt met paplepel) de herinnering aan de Nederlandse erfenis van Gerard David opriepen.<sup>336</sup> Daarmee lijkt Floris de deugden van vrouwelijke huiselijkheid in de katholieke samenleving te willen suggereren. Volgens kunsthistoricus Edward H. Wouk onderstreepte het paneel Maria’s belangrijke rol in het brengen van goddelijke genade en verkondigde Floris zo dus een katholiek standpunt dat indruiste tegen de gereformeerde idealen.<sup>337</sup>

Willem Key koos op zijn beurt radicaal voor de andere kant van het syntheseverhaal dan zijn collega Floris. Hij werd opgeleid in het atelier van Pieter Coecke van Aelst en ontwikkelde zich daarna verder in het atelier van Lambert Lombard (ca. 1505-1566) in Luik. Hierna vestigde hij zich in Antwerpen en werd daar in 1542 lid van de Sint-Lucasgilde.<sup>338</sup> Key zou geen reis naar het zuiden hebben ondernomen, maar zou via onder andere Lombards werken en de vertalingen van Pieter Coecke van Aelst met deze invloeden in contact zijn gekomen.<sup>339</sup> Hij kende dus slechts een beperkte referentie van de buitenlandse invloeden en moest dus op andere manieren deze gaten invullen, want hij kon de nieuwe invloeden die door verschillende kunstenaars de Nederlanden werden binnengebracht niet zomaar negeren. Om zijn succes op de markt te behouden, was hij genoodzaakt mee te groeien met de nieuwe invloeden. Hij deed dit op een

---

<sup>331</sup> Carl Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570): leven en werken* (Brussel: Koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1975), 86.

<sup>332</sup> Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570)*, 182.

<sup>333</sup> Keizer en Richardson, *The transformation of vernacular expression in early modern arts*, 15-16.

<sup>334</sup> Koldewij, Hermesdorf en Huvenne, *De schilderkunst der Lage Landen*, 240.

<sup>335</sup> Wouk, *Frans Floris*, 265-66.

<sup>336</sup> Wouk, *Frans Floris*, 306-07.

<sup>337</sup> Wouk, *Frans Floris*, 311.

<sup>338</sup> Jonckheere, Vlieghe en Van der Stighelen, *Willem Key*, 15.

<sup>339</sup> Jonckheere, “Trial and error,” 283-84.

persoonlijke en creatieve manier.<sup>340</sup> Deze tendensen zetten hem aan tot emulatie van de monumentale modellen van de Italiaanse hoog-renaissance die hij assimileerde met de Nederlandse erfenis van zijn voorgangers. De Nederlandse stijl bleef wel de overhand hebben in zijn composities die een renaissancistische toets (bijvoorbeeld in de figuren en de decoratie) gaven aan een Nederlandse structuur.<sup>341</sup> Waar Frans Floris de hoog-renaissance vol overgave integreerde, voerde in Key's *Madonna met Kind* -voorstellingen de Nederlandse vormentaal de hoofdtoon.<sup>342</sup> Klassieke en serene syntheses typeerden zijn oeuvre zoals in zijn eerder besproken *Heilige Familie* (ca. 1550-1555) in een private collectie. De monumentale figuren schikken zich aan de noordelijke sereniteit, zoals in de fysionomie van de figuren en de sobere Italiaans-geïnspireerde zuil achter hen. Soberheid, sereniteit en reductionisme domineren Keys' *Madonna's met Kind*, waarmee hij zich afzette tegen de interpretaties van Frans Floris en Jan Massijs. Afleidende attributen, overdadige decoratie, rijkelijke stilleven-verzamelingen en uitgebreide landschapszichten werden gereduceerd tot de essentie in een neutrale setting. Wilde Key misschien een religieus gevoel overbrengen? De ideeën van humanistische hervormers zoals Desiderius Erasmus droegen misschien bij tot dergelijke voorstellingswijzen. Zij meenden dat heiligenportretten geconstrueerd en afgodisch waren in plaats van de weergave van de werkelijkheid getrouw na te bootsen. Key probeerde misschien dat laatste te benaderen door alle afleidingen te reduceren tot de mimetische presentatie van de figuren en op naturalistische wijze Gods schepping te capteren in een tijdloze en neutrale compositie.<sup>343</sup> In zijn historieschilderkunst liet Key zich wel soms verleiden tot het toevoegen van anekdotische details.<sup>344</sup> *Heilige Familie met Johannes de Doper als kind* (afb. 28) uit 1551 bevindt zich bijvoorbeeld op de grens tussen devotiestuk en historiestuk en toont een minder neutrale behandeling. Een landschap op de achtergrond duwt de scène en de religieuze figuren naar de voorgrond en de architectuur rondom de figuren is minder geabstraheerd en onherkenbaar. Ook stilleven-elementen en zelfs een engel die Maria kroont werden toegevoegd. Key was zich zeer bewust dat enkele details in dit schilderij aanstoot konden geven tot controverse in de turbulente context van de Reformatie. De naakte Christus werd bijvoorbeeld door hervormers als Johannes Molanus (1533-1585) als aanstootgevend beschouwd. Ook de kroning van de Maagd tot moeder van God was echter geen onbetwiste passage binnen het beelddebat en werd fel bediscussieerd door protestantse en katholieke gelovigen. Key probeerde met dit devotiestuk zijn standpunt binnen het beelddebat te verkondigen en de cultus van de Maagd te beschermen en propageren door devotie aan de Maagd te stimuleren via haar houding en verkondigt dus een bewust katholiek standpunt.<sup>345</sup>

---

<sup>340</sup> Jonckheere, Vlieghe en Van der Stighelen, *Willem Key*, 51-52.

<sup>341</sup> Jonckheere, "Trial and error," 283-84.

<sup>342</sup> Jonckheere, Vlieghe en Van der Stighelen, *Willem Key*, 39.

<sup>343</sup> Jonckheere, Vlieghe en Van der Stighelen, *Willem Key*, 28.

<sup>344</sup> Jonckheere, Vlieghe en Van der Stighelen, *Willem Key*, 52.

<sup>345</sup> Jonckheere, Vlieghe en Van der Stighelen, *Willem Key*, 154-55.

## BESLUIT

In de eerste helft van de zestiende eeuw zorgden religieuze, sociale, economische en intellectuele omwentelingen voor een woelige en bruisende periode. Verschillende doorslaggevende evenementen en een wisselwerking tussen verschillende contexten deden Antwerpen een metamorfose ondergaan. Artistieke experimenten schoten wortel en gaven vorm aan een fascinerende veelheid aan benaderingen van het klassieke onderwerp van *Madonna met Kind*. Verschillende verhalen kruisten elkaars ontwikkelingen en daagden zestiende-eeuwse kunstenaars uit hun penseel te grijpen en mee te groeien met de nieuwe tijdsgeest. Elke *Madonna met Kind* in de eerste helft van de zestiende eeuw lijkt een ander verhaal te vertellen en een eigenzinnige interpretatie van de maatschappelijke veranderingen rondom de kunstenaar uit te dragen. De *Heilige Families* van Jan Massijs, Pieter Coecke van Aelst en Joos van Cleve die naast elkaar op de markt werden gepresenteerd, tonen bijvoorbeeld een wereld van verschil. Nog extremer zijn de verschillen met de *Madonna met Kind* -voorstellingen van slechts een generatie later. Willem Key's *Heilige Familie* uit de jaren 1550 en Joos Van Cleve's *Heilige Familie* uit de jaren 1530 getuigen bijvoorbeeld dat in een periode van tien à twintig jaar alles kan omslaan.

De rechtlijnige, enge verklaringen die deze fenomenen enkel toeschreven aan de invloeden van de Italiaanse stijl sloegen de bal mis. Behalve enkele stilistische wijzigingen in de noordelijke vormentaal verklaren zij niet veel. Wie buiten de grenzen van deze stilistische obsessie kijkt, merkt die complexiteit van de zestiende eeuw op. Meer uitgebreide studies tonen aan dat de zestiende eeuw niet enkel getekend werd door stilistische veranderingen. *Madonna met Kind* -devotiestukken verdienen dus een diepgaande behandeling binnen de verschillende contextuele domeinen die de zestiende eeuw door elkaar schudden. Kunstenaars gingen met volle moed de uitdagingen van de nieuwe tijdsgeest aan en bedachten verschillende creatieve oplossingen die antwoordden aan de nieuwe trends. Ze zetten zich af tegen hun voorgangers (maar bleven de Vlaamse erfenis ook trouw) en streefden naar een meer individueel en divers kunstlandschap. Hieruit ontsproten vier overkoepelende categorieën. De economische context, de artistieke context, de iconografische discussies en de impact van de religieuze context zetten de hoofdlijnen uit van de masterproef. Wat was de invloed van deze veranderende contexten op de zestiende-eeuwse productie van *Madonna met Kind*?

De economische ontwikkelingen in Antwerpen kenden een belangrijke impact op de artistieke productie van de zestiende eeuw. Nieuwe marktmechanismen voor de open markt, efficiënte productiemethoden en de vereniging van kunstenaars in de gilden en de Panden gaven kunstenaars een zet in de rug om los van de eisen van opdrachtgevers aan de slag te gaan met eigen onderwerpen en stijlen. De economische vernieuwingen creëerden een context die vrijheid bood voor experiment. Ook een nieuw, meer werelds publiek gaf aanleiding tot nieuwe behandelingen van bepaalde onderwerpen zoals de *Madonna met Kind*. De schilderkunst emancipeerde zich tot een professionele beoefening wat kunstenaars een 'ego-boost' gaf en stimuleerde om te experimenteren met nieuwe, creatieve *Madonna met Kind* -interpretaties.

De artistieke context nam in slechts een halve eeuw een onherkenbare vorm aan. De middeleeuwse, gotische tijdsgeest snakte naar een nieuwe wind en vond die buiten de noordelijke grenzen. De invloeden die doorsijpelden vanuit Italië en andere zuidelijke landen waren een oogopener. De Italiaanse renaissance had een grote stilistische weerslag op de *Madonna met Kind* -productie in Antwerpen: kunstenaars konden de nieuwe invloeden niet zomaar negeren en kozen ervoor om antwoord te bieden op de nieuwe trends die ze in hun eigen composities assimileerden tot een unieke beeldtaal. De homogeniteit van de artistieke productie van de vorige eeuwen maakte plaats voor een diverse verzameling aan persoonlijke beeldtalen. Nog meer had de Italiaanse renaissance een weerslag op het geestelijke klimaat en veranderde conventionele ideeën over de natuur, het lichaam, de kunst... en het ontstaan van kunsttheorieën was daar onontbeerlijk door. Ideeën over kunst werden verspreid via traktaten en theorieën en beïnvloedden rechtstreeks de weergave van de Madonna. Deze theorieën droegen mee bij aan de verheffing van de kunstenaar uit zijn middeleeuwse status als uitvoerende ambachtsman tot een genie die plots vol zelfzekerheid originele composities neerschilderde en de *Madonna met Kind* naar zijn eigen idee inkleurde. Gewapend met concepten als *aemulatio* en *inventio* konden kunstenaars op een heel nieuwe manier aan de slag gaan.

Kunstenaars als Quinten Massijs, Joos van Cleve, Pieter Coecke van Aelst en Jan Gossaert lieten deze kansen niet aan zich voorbijgaan en dompelden zich onder in de nieuwe artistieke context. Van Cleve en Coecke speelden bijvoorbeeld met zelfbewuste archaïstische verwijzingen volgens het principe van *aemulatio* en experimenteerden met de toevoeging van anekdotische en genre-achtige details om met hun talent te pronken. Slimme verwijzingen naar voorgangers of Italiaanse meesters slopen in hun werk en gaven vorm aan interessante *Madonna met Kind* -composities. Jan Gossaert gaf zich op zijn beurt helemaal over aan de sculpturale behandeling van lichamen en architecturale decors naar de Italiaanse modellen die hij met eigen ogen had bewonderd.

Deze iconografische transformatie van het traditionele liturgische cultusicoon van de Madonna tot het vrije geïnterpreteerde kunstwerk werd fel bediscussieerd door enkele auteurs die verklaringen probeerden neer te pennen over de plotse afwijking van het statische wortelicoon. Hoewel hun verklaringen op vele vlakken verschilden, poneerden zij de gemeenschappelijke verklaring dat een veranderende maatschappelijke context en meer bepaald een toenemende secularisatie aan de grondslag lagen van die zestiende-eeuwse differentiatie van *Madonna met Kind* -voorstellingen.

Als laatste riepen de religieuze omwentelingen van de zestiende eeuw een onherroepelijke verandering toe aan het gebruik en de representatie van *Madonna met Kind* -devotiestukken. Maria's herziening onder gereformeerde idealen van Koningin des Hemels tot 'Hausmutter' keerde visueel terug in de Madonna-voorstellingen. De Madonna als alledaagse moeder in een huiselijk interieur doopte Maria om tot moedervoorbeeld van de gelovigen.

Samenvattend zochten kunstenaars onder bovenstaande factoren en impulsen de vrijheid om *Madonna met Kind* -panelen een nieuwe draai te geven en af te wijken van de traditionele modellen van het Oosten. De beelddebatten en andere intellectuele bekommernissen opperden in de loop van de zestiende eeuw dat een idee dat uit de werkelijkheid werd gecapteerd ook naar het originele idee van de kunstenaar kon worden uitgebeeld en verfraaid, wat bij de derde generatie – in het kielzog van de Beeldenstorm – een hoogtepunt bereikte. Deze generatie zocht



radicaal haar eigen weg binnen de diversiteit aan mogelijkheden en de culminatie van de verschillende contexten wat zich vertaalde in prachtige en unieke *Madonna's met Kind*.

De masterproef eindigt waar de bachelorproef van vorig jaar begon. Deze onderzoekt welke impact de beelddebatten hadden op de productie van devotiestukken in de tweede helft van de zestiende eeuw in Antwerpen. De leerlingen van de derde generatie kunstenaars uit het laatste deel van deze masterproef sloegen alweer een nieuwe weg in en startten een nieuw hoofdstuk in de representatie van religieuze schilderijen. Kunstenaars als Adriaen Thomasz. Key, Frans Pourbus en Michiel Coxcie die getekend waren door de trauma's van de Beeldenstorm sloegen een bladzijde om en experimenteerden met composities die het decorum van devotiestukken subtiel maar radicaal doorbraken. De generaties uit de eerste helft van de zestiende eeuw die in deze masterproef de hoofdrol speelden, maakten zeker een belangrijke weg vrij waar de kunstenaars uit de tweede helft van de eeuw op verder konden bouwen.

## BIBLIOGRAFIE

- “De Heilige Familie Pieter Coecke Van Aelst c. 1540-1550.” Laatst geraadpleegd op 26 juli 2021, <https://www.mleuven.be/nl/content/bekijk-hier-werken-uit-de-m-collectie>.
- Ainsworth, Maryan W. “A la façon Grèce: the encounter of Northern renaissance artists with Byzantine icons.” In *Byzantium: faith and power (1261-1557)*. Onder redactie van Helen C. Evans, 545-555. New Haven: Yale university press, 2004.
- Ainsworth, Maryan W., en Keith Christiansen. *From Van Eyck to Bruegel: early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Abrams, 1998
- Ainsworth, Maryan Wynn. *Man, myth, and sensual pleasures: Jan Gossart's Renaissance: the complete works*. New York: Metropolitan museum of art, 2010.
- Baetjer, Katharine, Guy C. Bauman, James David Draper, Clare Le Corbeiller, James Parker en Mary Sprinson De Jesús. "The Jack and Belle Linsky collection in the Metropolitan Museum of Art: addenda to the catalogue." *Metropolitan Museum Journal* 21 (1986): 153-84.
- Baldass, Ludwig. *Joos Van Cleve, der Meister des Todes Mariä*. Wien: Krystall Verlag, 1925.
- Bass, Marisa A. *Jan Gossart and the invention of Netherlandish antiquity*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2016.
- Belting, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Chicago: The University of Chicago press, 1996.
- Bergström, Ingvar. “Disguised symbolism in 'Madonna' pictures and still life: I.” *The Burlington Magazine* 97, nr. 631 (1955): 303-308.
- Besançon, Alain. *The forbidden image: an intellectual history of iconoclasm*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Briels, Jan. *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden eeuw 1585-1630*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1997.
- Buijnsters-Smets, Leontine. *Jan Massys: een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw*. Zwolle: Waanders, 1995.

- Cleland, Elizabeth, Maryan Wynn Ainsworth, Stijn Alsteens, Nadine Orenstein, Ian Buchanan, Guy Delmarcel en Nello Forti Grazzini. *Pieter Coecke van Aelst: schilder, tekenaar en tapijontwerper in de noordelijke renaissance*. Brussel: Mercatorfonds, 2014.
- Conway, William Martin. *The Van Eycks and their followers*. London: Murray, 1921.
- Davies, Martin. *Early Netherlandish school*. Londen: National Gallery, 1945.
- De Madonna in de Kunst: catalogus met 80 afbeeldingen*. Antwerpen: Ontwikkeling, 1954.
- De Madonna in de kunst: tentoonstelling in het Koninklijk Museum voor schone kunsten, Stad Antwerpen, 28 augustus - 14 november 1954*. Antwerpen: Uitgeverij Ontwikkeling, 1955.
- Eire, Carlos M.N. *War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*. Verenigd Koninkrijk: Cambridge University Press, 1989.
- Ewing, Dan, Peter van den Brink, Alice Taatgen, Heinrich Becker, Maria Clelia Galassi, John Oliver Hand, Micha Leeftang, Cécile Scailliérez en Gianluca Zanelli. *Joos van Cleve: Leonardo des Nordens*. Stuttgart: Belser, 2011.
- Ewing, Dan. "Marketing art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand." *The Art Bulletin* 72, nr. 4 (1990): 558-84.
- Falkenburg, Reindert L. "Alter Einoutus': Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stillevenconceptie." *Netherlands Yearbook for History of Art/Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40, nr. 1 (1989): 41-66.
- Falkenburg, Reindert L. *Joachim Patinir: landscape as an image of the pilgrimage of life*. Amsterdam: Benjamins, 1988.
- Falkenburg, Reindert L. *The fruit of devotion: mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and child, 1450-1550*. Amsterdam: Benjamins, 1994.
- Filipczak, Zirka Zaremba. *Picturing art in Antwerp 1550-1700*. Princeton (N.J.): Princeton university press, 1987.
- Freedberg, David. "Aertsen, Heemskerck en de crisis van de kunst in de Nederlanden." *Bulletin van het Rijksmuseum* 35, nr. 3 (1987): 224-241.
- Freedberg, David. "Holy images and other images." In *The Art of Interpreting (Papers in Art History from the Pennsylvania State University)*. Onder redactie van Susan C. Scott, 68-87. University Park, PA: The Pennsylvania State University, 1996.

- Friedländer, Max J. *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*. Brussel: La Connaissance, 1973.
- Friedländer, Max J. *Landscape, portrait, still-life: their origin and development*. Oxford: Cassirer, 1949.
- Friedländer, Max J., Heinz Norden en Henri Pauwels. *Jan Gossart and Bernart Van Orley*. Leyden: Sijthoff, 1972.
- Galassi, Maria C. "Copies of prototypes by Quentin Massys from the workshop of his son Jan: the case of the Butter Madonna." In *European paintings, 15th-18th century : copying, replicating and emulating*. Onder redactie van Erma Hermens, 12-18. Londen: Archetype, 2014.
- Gibson, Walter S. *"Mirror of the earth": the world landscape in sixteenth-century Flemish painting*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
- Hamburger, Jeffrey F. "Hans Belting's 'Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,' 1990." *The Burlington Magazine* 153, nr. 1294 (2011): 40-46.
- Hand, John Oliver. *Joos van Cleve: the complete paintings*. New Haven (Conn.): Yale university press, 2004.
- Heal, Bridget. "Images of the Virgin Mary and Marian devotion in Protestant Nuremberg." In *Religion and superstition in Reformation Europe*. Onder redactie van Helen L. Parish en William G. Naphy, 25-46. Manchester: Manchester university press, 2002.
- Heal, Bridget. *The cult of the Virgin Mary in early Modern Germany: Protestant and Catholic piety, 1500-1648*. Cambridge: Cambridge university press, 2007.
- Hoste, O. *Jan Gossaert ca. 1478-1532: leven en werk*. Brugge: Koninklijke Gidsenbond van Brugge en West-Vlaanderen, 1986.
- Hurll, Estelle M. *The Madonna in art*. London: Nutt, 1899.
- Inventing Painting as "Art": A New Look at Giovanni Bellini*. Lezing door Hans Belting. I Tatti, 15 september 2013, laatst geraadpleegd 25/07/2021, [https://www.youtube.com/watch?v=NBMot-\\_PHgs](https://www.youtube.com/watch?v=NBMot-_PHgs).
- Jameson, Anna Brownell. *Legends of the Madonna as represented in the fine arts*. Londen: Unit Library, 1903
- Jonckheere, Koenraad, en Ruben Suyckerbuyk, reds. *Art after iconoclasm: painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Turnhout: Brepols Publishers, 2012

- Jonckheere, Koenraad, Hans Vlieghe en Katlijne Van der Stighelen. *Willem Key (1516-1568): portrait of a humanist painter*. Turnhout: Brepols Publishers, 2011.
- Jonckheere, Koenraad. "Portret en decorum." In *Renaissanceportretten uit de Lage Landen*. onder redactie van Koenraad Jonckheere en Till-Holger Borchert, 10-23. Brussel: Bozar & Hannibal publishers, 2015.
- Jonckheere, Koenraad. "Trial and error: Antwerp Renaissance art." In *Antwerp in the Renaissance*. Onder redactie van Bruno Blondé en Jeroen Puttevis, 263-96. Turnhout: Brepols, 2020.
- Jonckheere, Koenraad. *Experiments in Decorum: Antwerp art after Iconoclasm (1566-1585)*. Londen: Mercatorfonds Yale University Press, 2013.
- Jonckheere, Koenraad. *Michiel Coxcie*. Leuven: Davidsfonds, 2013.
- Keizer, Joost M., en Todd M Richardson. *The transformation of vernacular expression in early modern arts*. Leiden: Brill, 2011.
- Kloek, W. Th., Reinier Baarsen en Willy Halsema-Kubes. *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580*. 's-Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1986.
- Koldewij, Jos, Alexandra Hermesdorf en Paul Huvenne. *De schilderkunst der Lage Landen. Deel 1: De Middeleeuwen en de zestiende eeuw*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Korevaar-Hesseling, Elisabeth H. *De madonna: de ontwikkeling der madonnavorstellingen in de beeldende kunst*. Heemstede: De Toorts, 1949.
- Kreitzer, Beth. *Reforming Mary: changing images of the Virgin Mary in Lutheran sermons of the sixteenth century*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Lampo, Jan. *Gelukkige stad: de gouden jaren van Antwerpen (1485-1585)*. Amsterdam: Amsterdam university press, 2017.
- Leeflang, Micha. "*Uytmemende schilder van Antwerpen*" *Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode*. Enschede: Ipskamp, 2007.
- Leeflang, Micha. *Joos Van Cleve: a sixteenth century Antwerp artist and his workshop*. Turnhout: Brepols, 2015.
- Marlier, Georges. *Erasmus et la peinture flamande de son temps*. Damme: Musée van Maerlant, 1954.

- Marlier, Georges. *La Renaissance Flamande: Pierre Coeck D'alost*. Bruxelles: Finck, 1966.
- Moxey, Keith P.F. *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the rise of secular painting in the context of the Reformation*. New York: Garland, 1977.
- Noreen, Kirstin. "The icon of Santa Maria Maggiore, Rome: an image and its afterlife." *Renaissance Studies* 19, nr. 5 (2005): 660-672.
- Panofsky, Erwin, en Joseph J.S. Peake. *Idea: a concept in art theory*. New York: Harper and Row, 1968.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish painting: its origins and character*. Londen: Harper and Row, 1971.
- Pelikan, Jaroslav. *Een geschiedenis van Maria*. Vertaald door André Haacke. Baarn: Ten Have, 1997.
- Pericolo, Lorenzo. Inleiding tot *The self-aware image: an insight into early modern metapainting*, door Victor I. Stoichita, 11-31. Londen: Harvey Miller, 2015.
- Porras, Stephanie. *Art of the northern Renaissance: courts, commerce and devotion*. Londen: Laurence King Publishing, 2018.
- Powell, Amy. "Caught between dispensations: heterogeneity in Early Netherlandish painting." *Journal of visual culture* 7, nr. 1 (2008): 83–101.
- Ringbom, Sixten. *Icon to narrative: the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*. Doornspijk: Davaco, 1984.
- Salinger, Margaretta, en Harry B. Wehle. *The Metropolitan Museum of Art: a catalogue of Early Flemish, Dutch and German paintings*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1947.
- Silver, Larry. *The paintings of Quinten Massys: with catalogue raisonné*. Londen: Phaidon, 1984.
- Sperling, Jutta Gisela. "Address, desire, lactation: on a few gender-bending images of the "Virgin and Child" by Jan Gossaert." *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 76 (2015): 49-77.
- Stoichita, Victor I. *The self-aware image: an insight into early modern metapainting*. Londen: Harvey Miller, 2015.
- Stubbe, Achiël, en Daniel Rops. *De Madonna in de kunst*. Brussel: Meddens, 1959.

- Urbach, Susan. *Early Netherlandish paintings*. Londen: Miller, 2015.
- Van de Velde, Carl. *Frans Floris (1519/20-1570): leven en werken*. Brussel: Koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, 1975.
- Van den Branden, Frans Jozef. *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*. Antwerpen: Buschmann, 1883.
- Van den Brink, Peter, en Maximiliaan Martens. *Extravagant! Een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt, 1500-1530*. Schoten: BAI, 2005.
- Van Hemessen, Jan, en Burr Wallen. *Jan van Hemessen: an Antwerp painter between reform and counter-reform*. Ann Arbor (Mich.): Umi research press, 1983.
- Vandenbroeck, Paul. "Late gothic mannerism in Antwerp: on the significance of a 'contrived' style." *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (2004-2005)*: 300-329.
- Verstegen, Ian. "Between presence and perspective: the portrait-in-a-picture in Early Modern painting." *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 71, nr. 4 (2008): 513-26.
- Von der Osten, Gert, Horst Vey en Mary Hottinger. *Painting and sculpture in Germany and the Netherlands*. Harmondsworth: Penguin books, 1969.
- Wood, Christopher S. "Ritual and the Virgin on the Column: the cult of the Schöne Maria in Regensburg." *Journal of Ritual Studies* 6, nr. 1 (1992): 87-107.
- Wood, Christopher S. *Forgery, replica, fiction: temporalities of German Renaissance art*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Wouk, Edward H. *Frans Floris (1519/20-1570): imagining a northern Renaissance*. Leiden: Brill, 2018.

# CATALOGUS

## Afbeeldingen

1.



Jan Massijs, *Heilige Familie*, 1563, olieverf op paneel, 99,3 x 72,5 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 5052



2.



Pieter Coecke van Aelst, *Heilige Familie*, ca. 1540-1550, olieverf op paneel, 98 x 70 cm, Madrid, Museo Lazaro Galdiano, inv.nr. S/26/C

3.



Willem Key, *Heilige Familie*, ca. 1550-1555, olieverf op paneel, 88 x 75 cm, Dendermonde, privécollectie Elysée Parmentier

4.



Frans Floris, *Heilige Familie*, 1552, olieverf op paneel, 108 x 140 cm, Kromeriz, Obrazarna Zamek, inv.nr. 309

5.



Joos van Cleve, *Madonna met de Kersen*, ca. 1525-1530, olieverf op paneel, 71 x 51 cm, New York, Collectie van Hester Diamond

6.



Quinten Massijs, *Madonna met Kind*, 1529, olieverf op paneel, 68 x 51 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv.nr. R.F. 1475

7.



Joos van Cleve, *Madonna met Kind*, ca. 1525, olieverf op paneel, 70,5 x 52,7, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv.nr. 1982.60.47

8.



Joos van Cleve, *Madonna met Kind*, ca. 1528, olieverf op paneel, 61 x 45,1 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv.nr. 104

9.



Joos van Cleve, *Madonna met Kind*, ca. 1520-1530, olieverf op paneel, 61 x 45,5 cm, Genua, Musei di Strada Nuova (Palazzo Bianco), inv.nr. PB 108



10.



Joos van Cleve, *Heilige Familie*, ca. 1512-1513, olieverf op paneel, 42,5 x 31,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv.nr. 32.100.57

11.



Cornelis van Cleve, *Madonna met Kind*, ca. 1535-1569, olieverf op paneel, 31 x 23 cm, Parijs, privécollectie

12.



Joos van Cleve (en atelier), *Madonna met de Kersen*, ca. 1530, olieverf op paneel, 75 x 55,9 cm, Berlijn, Staatliche Museen, inv.nr. 616

13.



Joos van Cleve (en atelier), *Madonna met Kind*, ca. 1530-1535, olieverf op paneel, 61,1 x 46,4 cm, Cincinatti, Cincinnati Art Museum, inv.nr. 1981.130

14.



Quinten Massijs (kopie), *Madonna met Kind*, ca. 1525-1530, olieverf op paneel, 75 x 63 cm, Den Haag, Mauritshuis, inv.nr. 842

15.



Jan Gossaert, *Madonna met Kind in een landschap*, 1531, olieverf op paneel, 47,7 x 36,6 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv.nr. 1972.47

16.



Jan Gossaert, *Madonna met Kind*, ca. 1525-1530, olieverf op paneel, 63 x 50 cm, Madrid, Museo del Prado, inv.nr. P01930

17.



Jan Gossaert, *Madonna met Kind*, ca. 1525-1530, olieverf op paneel, 47,7 x 37,8 cm, Berlijn, Staatliche Museen, inv.nr. 650



18.



Jan Gossaert, *Madonna met Kind*, ca. 1520, olieverf op paneel, 38,5 x 30 cm, Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, inv.nr. 159

19.



Jan Gossaert, *Heilige Familie*, ca. 1507-1508, olieverf op paneel, 46 x 33,7 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv.nr. 71.PB.45

20.



Jan Sanders van Hemessen, *Madonna met Kind*, ca. 1535-1536, olieverf op paneel, 150,5 x 116,7 cm, Brugge, Groeningemuseum, inv.nr. 0000.GRO0232.I

21.



Jan Sanders van Hemessen, *Madonna met Kind*, 1543, olieverf op paneel, 135 x 91 cm, Madrid, Museo del Prado, inv.nr. P001542

22.



Maarten van Heemskerck, *Madonna met Kind en druiven*, ca. 1522-1532, olieverf op paneel, 94 x 80,8 cm, privécollectie

23.



Jan van Scorel (en atelier), *Madonna met Kind*, ca. 1530, olieverf op paneel, 52 x 44 cm, Utrecht, Centraal Museum, inv.nr. 12432a

24.



Quinten Massijs, *Getroonde Madonna met Kind*, ca. 1525, olieverf op paneel, 138,2 x 91,5 cm, Berlijn, Staatliche Museen, inv.nr. 561

25.



Jan Massijs, *Madonna met Kind*, ca. 1530-1540, olieverf op paneel, 66 x 48 cm, Parijs, privécollectie



26.



Jan Massijs, *Madonna met Kind*, s.d., olieverf op paneel, 84,5 x 74,5 cm, Brussel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

27.



Jan Massijs, *Madonna met Kind*, 1552, olieverf op paneel, 78 x 60 cm, Genua, Palazzo Bianco, inv.nr. NIPB 525

28.



Willem Key, *Heilige Familie met Johannes de Doper als Kind*, 1551, olieverf op paneel, 131 x 99 cm, privécollectie

## Illustratieverantwoording

1. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen  
(<http://collectie.kmska.be/>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
2. Artinlanders.be  
(<https://artinlanders.be/nl/kunst/heilige-familie>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
3. RKD  
(<https://rkd.nl/explore/images/53746>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
4. Uit: Wouk, Edward H. *Frans Floris (1519/20-1570): imagining a northern Renaissance*. Leiden: Brill, 2018, 308.
5. Uit: Leeftang, Micha. *Joos Van Cleve: a sixteenth century Antwerp artist and his workshop*. Turnhout: Brepols, 2015, 77.
6. Musée du Louvre, Parijs  
(<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066070>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
7. The Metropolitan Museum of Art, New York  
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436795>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
8. The Fitzwilliam Museum, Cambridge  
(<https://beta.fitz.ms/objects-and-artworks/highlights/104>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
9. Musei di Strada Nuova, Genua  
(<https://www.museidigenova.it/en/madonna-and-child-j-van-cleve>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
10. The Metropolitan Museum of Art, New York  
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436793>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021)
11. RKD  
(<https://rkd.nl/explore/images/253428>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
12. Uit: Leeftang, Micha. *Joos Van Cleve: a sixteenth century Antwerp artist and his workshop*. Turnhout: Brepols, 2015, 78.

13. Cincinnati Art Museum, Cincinnati  
(<https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=11316571>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
14. Mauritshuis, Den Haag  
(<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/madonna-and-child-842/>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
15. The Cleveland Museum of Art, Cleveland  
(<https://www.clevelandart.org/art/1972.47>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
16. Museo del Prado, Madrid  
(<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-con-el-nio/3fe6cf49-0cb5-44d9-ad9f-b0655c4564c7>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
17. Staatliche Museen, Berlijn  
(<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869194&viewType=detailView>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
18. Uit: Ainsworth, Maryan Wynn. *Man, myth, and sensual pleasures: Jan Gossart's Renaissance: the complete works*. New York: Metropolitan museum of art, 2010, 159.
19. J. Paul Getty Museum, Los Angeles  
(<http://www.getty.edu/art/collection/objects/595/jan-gossaert-the-holy-family-netherlandish-about-1507-1508/>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
20. Musea Brugge  
(<https://www.musea Brugge.be/collecties/collecties-musea-brugge>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
21. Museo del Prado, Madrid  
(<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-virgin-and-child/52190134-9a0b-4899-a424-262de745ac71?searchMeta=hemessen>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
22. RKD  
(<https://rkd.nl/explore/images/299017>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
23. Centraal Museum, Utrecht  
(<https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/12432-a-madonna-met-wilde-rozen-jan-van-scorel>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)

24. Staatliche Museen, Berlijn  
(<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=867437&viewType=detailView>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)
25. Uit: Buijnsters-Smets, Leontine. *Jan Massys: een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw*. Zwolle: Waanders, 1995, 158.
26. Uit: Galassi, Maria C. “Copies of prototypes by Quentin Massys from the workshop of his son Jan: the case of the Butter Madonna.” In *European paintings, 15th-18th century : copying, replicating and emulating*. Onder redactie van Erma Hermens, 12-18. Londen: Archetype, 2014, 14.
27. Uit: Buijnsters-Smets, Leontine. *Jan Massys: een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw*. Zwolle: Waanders, 1995, 129.
28. RKD  
(<https://rkd.nl/explore/images/51787>. Laatst geraadpleegd op 27/07/2021.)