

**Renee Cox' *Yo mamadonna and child* (1994) in dialoog met de beeldtraditie  
van Maria en haar kind**



Cox, Renee. *Yo Mamadonna and Child*. 1994, Hannah Traore Gallery, New York.

Hanna Vinckers

Dr. J.D.M Baetens

LET-ACWB300-2021-JAAR-V

Pre-Master Kunstbeleid en Kunstbedrijf

Bachelorwerkstuk

15 juni 2022

## Inhoudsopgave

<b>Hoofdstuk 1: Inleiding</b> .....	p.2
1.1 Status Questionis.....	p.2
1.2 Theoretisch kader.....	p.6
1.3 Methode.....	p.9
1.4 Structuur bachelorwerkstuk.....	p.10
<b>Hoofdstuk 2: De beeldtraditie in de Verenigde Staten</b> .....	p.12
2.1 De beeldtraditie naar Amerika.....	p.12
2.2 De beeldtraditie in de late negentiende en twintigste eeuw.....	p.12
2.3 De impact van de beeldtraditie.....	p.17
2.4 Conclusie.....	p.18
<b>Hoofdstuk 3: Renee Cox' oeuvre</b> .....	p.20
3.1 Postmoderne kunstperiode.....	p.20
3.2 Feminisme.....	p.21
3.3 Postkolonialisme.....	p.23
3.4 Portretten.....	p.25
3.5 Conclusie.....	p.26
<b>Hoofdstuk 4: De dialoog</b> .....	p.28
4.1 <i>Yo mamadonna and child</i> (1994) van Renee Cox.....	p.28
4.2 In dialoog met de beeldtraditie.....	p.29
4.3 Vorm van imitatie.....	p.30
4.4 Conclusie.....	p.32
<b>Bibliografie</b> .....	p.34

## Hoofdstuk 1: Inleiding

Renee Cox is een Afro-Amerikaanse fotografe die oorspronkelijk als modiefotografe werkte. In de jaren negentig stapte ze over op het maken van foto's waarin ze stereotypes ter discussie stelt en kritiek uit op een maatschappij die ze racistisch en seksistisch vindt (Cox). Tijdens de zwangerschap van haar eerste kind in 1990 begon ze met de fotoserie *Yo Mama*. Deze serie bestaat uit een reeks (naakt)portretten waarvoor ze zelf geposeerd heeft. Als onderdeel van deze serie maakte ze in 1994 de foto *Yo mamadonna and child*. Hierop poseert ze zelf met haar zoon. De titel van de foto is een eerste verwijzing naar de beeldtraditie van afbeeldingen van de maagd Maria met kind. Deze traditie en het verhaal hierachter vinden hun oorsprong in het Christendom. Al eeuwenlang wordt Maria met haar kind afgebeeld. Talloze bekende kunstenaars hebben hiervan voorstellingen gemaakt. Renee Cox plaatst zichzelf met haar foto ook in deze traditie. Dit is de aanleiding voor mijn onderzoeksvraag: hoe ziet de dialoog eruit tussen de beeldtraditie van de maagd Maria en haar kind en de foto *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox?. Om deze vraag te beantwoorden onderzoek ik de relatie tussen de eeuwenoude beeldtraditie en de foto *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox. Dit zal ik doen aan de hand van de volgende deelvragen; hoe ziet de beeldtraditie van de maagd Maria met kind in de Verenigde Staten eruit? En in welke context is het oeuvre van Renee Cox te plaatsen?

### 1.1 Status Questionis

Renee Cox en haar oeuvre zijn zeer weinig besproken in het vakgebied van kunstgeschiedenis. Kunsthistorica Lisa Farrington schrijft dat het oeuvre van Renee Cox stereotypes rondom vrouwen van kleur aankaart doordat zij onder andere haar eigen naakte lichaam het onderwerp maakt van foto's (17). Daarnaast schrijft historica Eleonor Heartney over

de katholieke opvoeding van Renee Cox en de invloed die het heeft gehad op haar werken. In haar foto's confronteert ze de kijker met de standaarden van vrouwelijkheid die de katholieke kerk voorschrijft (13). Ze doet dit zodanig dat ze de kijker bevraagt over zijn of haar begrip van gender en gelijkheid (11).

De foto *Yo mamadonna and child* van Renee Cox is te plaatsen in de postmoderne kunstperiode. Kunsthistorica Julie Sheldon en Pam Meecham duiden deze periode aan als een tijd waarin kunstenaars kritiek leverden op bestaande structuren rondom thema's als seksualiteit, ras en gender (248). Daarnaast gingen kunstenaars in deze periode de dialoog aan met historische werken om deze kritiek te uiten en de veranderende wereld te verbeelden (222). Dit doet Renee Cox ook in haar werk.

Daarnaast heeft haar werk overeenkomsten met de portretten van Cindy Sherman: zij gebruikte haar werken als middel om de toen bestaande sociale structuren en stereotypes waren te illustreren (Crimp 99). Zo maakte ze in 1989 het werk *Untitled #205* naar voorbeeld van *Fornarina* (1518-1519) van Raphael. Kunsthistorica Joanna Woods-Marsden schrijft hierover dat Cindy Sherman hiermee commentaar leverde op de visie van mannen op vrouwen in de kunstgeschiedenis (37). Renee Cox gebruikt haar foto's op een soortgelijke manier.

De foto's van Renee Cox zijn in verband te brengen met het feminisme en de feministische kunstbeweging. Het feminisme was een beweging in de jaren zestig die een grote impact had op de maatschappij en daarmee ook op de kunsten. Dit zorgde voor een herziene representatie van vrouwen in kunstwerken, schrijft kunsthistorica Whitney Chadwick hierover. Niet langer werden vrouwen als lustobject en vanuit het mannelijk perspectief weergegeven. De nadruk kwam te liggen op wie ze waren en hun ervaringen (9).

In de jaren negentig toen Renee Cox begon met het maken van haar foto's was er een nieuwe golf van het feminisme gaande. Susan Archer Mann en Douglas Huffman stellen dat er in deze derde golf kritiek werd geleverd op de inclusiviteit van de beweging. Deze kritiek zorgde voor een hernieuwde aandacht voor vrouwen van kleur en hun ervaringen (57). Hiermee zijn de foto's van Renee Cox ook te plaatsen in de context van postkoloniale kunst. Dit is een term die gebruikt wordt voor kunstwerken over de machtsrelaties ten tijde van het kolonialisme en de gevolgen van deze periode schrijven kunsthistorici Julie Sheldon en Pam Meecham (281). Lisa Farrington stelt dat Renee Cox met name de stereotypering en seksualisering van de lichamen van Afro-Amerikaanse vrouwen aankaart in haar foto's (17).

In zowel feministische als postkoloniale kunstwerken was er aandacht voor representatie van ras en gender. Deze overeenkomst is ook te duiden door het begrip intersectionaliteit. Dit begrip werd geïntroduceerd door Kimberle Crenshaw in 1989. Zij schreef dat ras, gender en klasse met elkaar verband houden als het gaat om ervaringen van discriminatie en ongelijkheid (1244). Deze theorie wordt in veel vakgebieden toegepast. Dit verband wordt ook zichtbaar in de werken van Renee Cox. Ze kaart niet alleen de representatie en stereotypering van vrouwen aan, maar specifiek die van vrouwen van Afro-Amerikaanse komaf.

In haar foto *Yo mamadonna and child* uit 1994 creëert Renee Cox een nieuwe religieuze afbeelding met als onderwerp een Afro-Amerikaanse vrouw met haar kind. Met dit werk gaat ze de dialoog aan met de betekenissen die voorgaande afbeeldingen van de maagd Maria met haar kind in de katholieke kerk altijd gedragen hebben.

De beeldtraditie van Maria en haar kind wordt in de vijftiende eeuw overgebracht naar Amerika door kolonisten uit Europa schrijft theologe Mary Christine Athens (105). De invloed uit Europa op de beeldtraditie blijft groot tot in de negentiende eeuw door het grote aantal

migranten die vanuit Europa naar de Verenigde Staten emigreren. Zij dragen ook bij aan het groeiend aantal katholieken in het land (110).

Historica Elizabeth Hayes Alvares schrijft dat aan het einde van de negentiende eeuw de Verenigde Staten een enorme economische groei doormaakt. De zondevrij verklaring van Maria in 1854 werd in deze periode aangegrepen om de rol van de vrouw in de veranderde maatschappij uit te leggen en te benadrukken (42). De vrouw moest afgeschermd worden van economische en politieke zaken. Voor haar was de belangrijke rol van het opvoeden van de kinderen en het onderhouden van het huishouden weggelegd (42-43). Elizabeth Hayes Alvares schrijft ook dat er zeer weinig nieuwe religieuze afbeeldingen worden gemaakt. Als gevolg van de behoefte van het land om zichzelf te plaatsen in de lijn van de kunsttradities uit Europa. Om deze reden worden oude religieuze meesterwerken omarmd en opnieuw verspreid in de katholieke kerk (49).

Aan het einde van de negentiende eeuw worden afbeeldingen die Maria op een troon en als vorstin afbeelden populair. Dit hangt samen met de opkomst van bewegingen als de “Women’s suffrage” die pleitten voor meer rechten voor de vrouw. Dit type afbeelding benadrukt dat de katholieke vrouw ook macht heeft binnen haar huishouden en in de opvoeding van de kinderen (Hayes Alvares 147).

De afbeeldingen dienen niet alleen ter illustratie van het ideaalbeeld van de vrouw en haar rol in de samenleving, maar ook als voorbeeld voor moederschap. Dit komt door het gedachtengoed van het maternalisme, waarin het moederschap als essentieel wordt gezien voor een gezonde samenleving. De katholieke kerk schaart zich hierachter (Hayes Alvares 148). Daarom worden de afbeeldingen van Maria en haar kind ingezet om de eigenschappen van een goede moeder te benadrukken schrijft Marina Warner (286). Daarnaast schrijft ze in haar boek

*Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* dat Maria in de katholieke kerk door alle eeuwen heen een symbool en voorbeeld blijft voor de ideale vrouw. Dit beeld wordt tot aan het einde van de twintigste eeuw aangemoedigd in de kerk, gezinnen en op katholieke scholen (336).

De beeldtraditie heeft een belangrijke rol in de katholieke kerk maar heeft ook een grote impact op de seculiere kunsten. Historicus Stewart Buettner schrijft dat de beeldtraditie vanaf de achttiende eeuw ter inspiratie dient voor werken die gaan over moederschap. Dit wordt onder andere zichtbaar in de composities van kunstwerken (14). Dit is ook het geval in bij de foto van Renee Cox.

Hoewel Renee Cox vaker in haar foto's direct verwijst naar schilderijen uit het verleden is deze dialoog nog niet onderzocht. Om die reden ga ik in dit bachelorwerkstuk bekijken hoe de dialoog tussen de foto van Renee Cox en de beeldtraditie van de maagd Maria met kind eruitziet.

## **1.2 Theoretisch kader**

Over het voortbestaan van oude ideeën en tradities in hedendaagse kunstwerken heeft kunsthistoricus Aby Warburg geschreven. In zijn dissertatie *Botticelli's "Birth of Venus" and "Spring." An Examination of the Representations of Antiquity in the Early Italian Renaissance*, (1893) bekeek hij de werken van Botticelli in de context van onder andere klassieke en Renaissance teksten die van invloed waren geweest op de betekenis van de schilderijen van Botticelli (Rampley 42). Warburg stelde dat het belangrijk is om aandacht te hebben voor de tijdcontext waarin deze werken gemaakt zijn wanneer er gepoogd wordt betekenis te geven aan een hedendaags kunstwerk. Verder is het noodzakelijk om een analyse van een kunstwerk uit te voeren met aandacht voor werken uit het verleden die soortgelijke ideeën en kenmerken

vertonen. De oude en hedendaagse ideeën dragen allemaal bij aan de betekenis van een kunstwerk (Rampley 42). Deze manier van het plaatsen van kunstwerken in de (kunst)historische context is een belangrijk uitgangspunt in iconografische en kunsthistorische studies.

Omdat de foto *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox direct verwijst naar een eeuwenoude beeldtraditie is de theorie van Aby Warburg relevant voor dit bachelorwerkstuk. De ontwikkeling van deze beeldtraditie staat niet los van de ontwikkeling van de theologie in de maatschappelijke context. Net zoals het werk van Renee Cox ook verband houdt met de maatschappelijke ontwikkelingen aan het einde van de twintigste eeuw.

De afgelopen jaren is er regelmatig kunsthistorisch onderzoek gedaan naar de dialoog die moderne kunstenaars met hun werken aangaan met oude meesters. Verschillende kunsthistorici hebben hierover geschreven en hebben de term imitatie hieraan gegeven. Meerdere vormen van imitatie zijn mogelijk. In haar boek *Modern Painters, Old masters* spreekt Elizabeth Prettejon van competitieve imitatie als een mogelijke relatie tussen oude meesters en nieuwe kunstwerken, bij deze vorm van imitatie doet de kunstenaar een poging om zijn of haar voorganger te overtreffen. Zij introduceert in dit boek het nieuwe concept van genereuze imitatie, waarbij de kunstenaar een model of aanpak getrouw overneemt van zijn of haar voorganger (15).

Kunsthistoricus Norman Bryson schrijft in zijn boek *Tradition and desire: from David to Delacroix* over de angst die kunstenaars kunnen ervaren voor invloed van buitenaf, zogenaamde “Anxiety of Influence”. Aan de hand van de werken van drie Franse kunstenaars, David, Ingres en Delacroix, legt hij uit dat deze angst wordt veroorzaakt door kunsttradities en kunstenaars die hen voorgingen. Deze angst voor invloed van buitenaf en het verleden kan de kunstenaar beperken in het maken van originele werken (5). Daarnaast geeft hij deze angst als verklaring waarom kunstenaars hun voorgangers citeren (6). Ze willen namelijk zichzelf positioneren in de



kunstgeschiedenis of hun voorganger verbeteren (37), wat deels overeenkomt met wat Elizabeth Prettejon omschrijft als competitieve imitatie. Tot slot schrijft hij dat in kunsthistorische onderzoeken gekeken moet worden naar de relaties die kunstenaars aangaan met hun voorgangers of voorgaande tradities (1).

Over kunstenaars en de werken die voortkomen uit de postmoderne periode wordt door Julie Sheldon en Pam Meecham in hun boek *Modern Art: A Critical Introduction* gesteld dat deze kunstenaars hun werken gebruiken om bestaande structuren rondom thema's als seksualiteit, ras en gender te bekritisieren (248). Het is daarom aannemelijk dat Renee Cox met haar werk kritiek levert op de beeldtraditie. Daarom is het mogelijk dat er sprake is van een vorm van imitatie zoals Elizabeth Prettejon omschrijft in haar boek.

Verder is ook veel onderzoek gedaan naar de relatie en dialoog tussen foto's en schilderijen. Kunsthistorica Helen Westgeest en Hilde Van Gelder schrijven in hun boek *Photography Theory in Historical Perspective* dat er altijd sprake was van competitie tussen deze twee media. Deze competitie ontstond onder andere door de discussie over de weergave van de realiteit. Volgens sommigen zouden foto's een perfecte weergave van de realiteit zijn, iets wat in de schilderkunst onmogelijk was (14). Deze perfecte weergave van de realiteit zou komen door de technologische eigenschappen van de camera. Echter, er zijn ook critici die stellen dat een foto net als een schilderij samengesteld is door de kunstenaar. En dat een foto een representatie is van een object of situatie die daarna geaccepteerd wordt als de realiteit (17). Westgeest en Van Gelder stellen dat schilderijen en foto's uiteindelijk vaak hetzelfde doel hebben, namelijk het weergeven en vastleggen van een wereld die altijd verandert op de meest realistische manier (22). In de dialoog tussen de beeldtraditie en de foto van Renee Cox gaat het

ook over de weergave van de realiteit. Renee Cox enceneert haar foto's en poseert daarop zelf actief in een rol.

### 1.3 Methode

In dit bachelorwerkstuk bekijk ik de dialoog die ontstaat tussen de foto van Renee Cox en de beeldtraditie van de maagd Maria met kind. Deze dialoog gaat over een kunstwerk uit het heden in relatie tot een traditie uit het verleden. Daarom vormt iconografische theorie van Aby Warburg mijn uitgangspunt in het onderzoek. Warburg stelt dat het belangrijk is om aandacht te hebben voor oude en hedendaagse ideeën en voor de tijd en context waarin kunstwerken gemaakt zijn omdat deze allemaal bijdragen aan de betekenis van een kunstwerk (Rampley 42). Om deze reden bekijk ik eerst de beeldtraditie van de maagd Maria met kind. Deze traditie wordt direct geciteerd door Renee Cox in haar foto. Aan de hand van belangrijke ontwikkelingen in deze traditie zal ik de betekenis van dit type religieuze afbeeldingen in kaart brengen. Daarnaast bekijk ik ook visuele eigenschappen van deze afbeeldingen. Specifieke aandacht gaat naar de beeldtraditie in Amerika omdat Renee Cox hier opgroeide.

Om de foto van Renee Cox te kunnen interpreteren bekijk ik de context waarin haar oeuvre te plaatsen is. Hiervoor behandel ik de aanverwante thema's die actueel waren aan het einde van de twintigste eeuw zoals postmoderne en postkoloniale kunst en de feministische kunstbeweging.

Om tot slot te bepalen hoe de dialoog tussen de beeldtraditie van de maagd Maria en haar kind en de foto van Renee Cox eruitziet, zal ik haar werk en de beeldtraditie met elkaar in verband brengen. Hiervoor maak ik eerst een visuele analyse van de foto waarin ik omschrijf wat er te zien is op de foto en hoe dit verband houdt met de context waarin het werk gemaakt is.

Om de dialoog en de vorm van imitatie te duiden kijk ik naar de theorie van Elizabeth Prettejon over genereuze imitatie en naar competitieve imitatie. Daarbij betrek ik ook de theorie van Norman Bryson over ‘Anxiety of Influence’ omdat Renee Cox direct citeert uit een de beeldtraditie en de invloed van haar voorgangers hierdoor zichtbaar wordt in haar foto. In deze analyse neem ik ook de competitieve aard van de relatie tussen schilderkunst en fotografie mee.

Door de benadering van postmoderne kunstenaars en hun werken als middel om kritiek te leveren op bestaande structuren in de maatschappij, is het relevant om te bekijken welke dialoog de foto van Renee Cox aangaat met de beeldtraditie en hoe ze hiervoor imitatie gebruikt als middel.

#### **1.4 Structuur bachelorwerkstuk**

Om antwoord te geven op mijn onderzoeksvraag; hoe ziet de dialoog eruit tussen de beeldtraditie van de maagd Maria en haar kind en de foto *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox? heb ik mijn bachelorwerkstuk als volgt gestructureerd.

In het eerste hoofdstuk zal ik de deelvraag beantwoorden; hoe ziet de beeldtraditie van de maagd Maria met kind in de Verenigde Staten eruit? Hierbij focus ik mij specifiek op de traditie in de Verenigde Staten in de late negentiende en twintigste eeuw. Om deze beeldtraditie te illustreren zal ik ook een aantal voorbeelden van dit type religieuze afbeeldingen bespreken.

In het tweede hoofdstuk bekijk ik het werk van Renee Cox in de context van de postmoderne kunstperiode, het feminisme, de feministische kunstbeweging en postkoloniale kunst. Hiermee wil ik antwoord geven op mijn tweede deelvraag: in welke context is het oeuvre van Renee Cox te plaatsen?

Tot slot zal ik in het laatste hoofdstuk de beeldtraditie en het werk van Renee Cox met elkaar in verband brengen. Ik heb hier aandacht voor de visuele kenmerken en de betekenissen van de werken. Daarnaast zal ik in gaan op de dialoog en relatie die ontstaat tussen de traditie en de foto. Op deze manier zal ik antwoord geven op mijn onderzoeksvraag: hoe ziet de dialoog eruit tussen de beeldtraditie van de maagd Maria en haar kind en de foto *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox?

## Hoofdstuk 2: De beeldtraditie in de Verenigde Staten

In dit hoofdstuk beantwoord ik mijn eerste deelvraag: hoe ziet de beeldtraditie van de maagd Maria met kind in de Verenigde Staten eruit? Hierbij focus ik mij specifiek op de traditie in de Verenigde Staten in de late negentiende en twintigste eeuw omdat Renee Cox daar opgroeide in New York en naar een katholieke school ging. Daarnaast leg ik de nadruk op de betekenissen van deze religieuze afbeeldingen die voor de dialoog tussen de beeldtraditie en haar werk relevant zijn. Ook zal ik een aantal voorbeelden van deze beeldtraditie bespreken. Waarbij ik mij concentreer op afbeeldingen die overeenkomsten vertonen met de foto van Renee Cox.

### **2.1 De beeldtraditie naar Amerika**

De beeldtraditie wordt door de kolonisten afkomstig uit Europa vanaf de vijftiende eeuw overgebracht naar het net door Columbus ontdekte continent. Het waren voornamelijk de Spaanse en Franse kolonisten en missionarissen die dit type religieuze afbeeldingen meebrengen (Athens 105). De invloed uit Europa op de beeldtraditie in Amerika blijft groot tot in de negentiende eeuw, omdat veel migranten uit Ierland, Duitsland en ook uit het zuiden en oosten van Europa naar Amerika komen. Daarnaast droeg deze migrantenstroom bij aan een groeiend aantal katholieken in het land (Athens 110).

### **2.2 De beeldtraditie in de late negentiende en twintigste eeuw**

Aan het einde van de negentiende eeuw maakte de Verenigde Staten een enorme economische groei door. In 1854 werd Maria zondevrij verklaard door de katholieke kerk. Vanaf dat moment nam de katholieke kerk aan dat Maria moeder van Christus was geworden alleen omdat ze zondevrij was geweest. In de katholieke kerk in de Verenigde Staten werd deze verklaring aangegrepen om de rol van de vrouw in deze veranderde maatschappij en economie

uit te leggen. Er komt een hernieuwde nadruk op de puurheid van Maria te liggen en hiermee op de traditionele rol van de vrouw (Hayes Alvares 42).

Binnen de katholieke kerk vond men het belangrijk om de puurheid van vrouwen te beschermen en de vrouw om deze reden af te schermen van economische zaken en politiek. Het was daarom vanzelfsprekend dat de vrouw thuisbleef, het huishouden onderhield en voor de kinderen zorgde. Een belangrijke rol die alleen voor de vrouw was weggelegd in deze nieuwe maatschappij (Hayes Alvares 42-43). Hiermee werden de religieuze afbeeldingen van Maria en haar leven het voorbeeld van het ideaalbeeld van vrouwen.

In de beeldtraditie in de Verenigde Staten is het opvallend dat er voornamelijk oude religieuze meesterwerken opnieuw verspreid worden. Hiermee wil het land zichzelf graag in de lijn van de Westerse kunsttradities plaatsen en om dit te doen gebruikte ze oude meesterwerken uit Europa als symbool van status, smaak en opleiding (Hayes Alvares 49).

Eén van de meest gereproduceerde en gebruikte afbeeldingen aan het einde van de negentiende eeuw is de afbeelding van Maria met haar kind zoals Raphael (Figuur 1) hen schilderde in de Sixtijnse Kapel in Rome (Hayes Alvares 51). Hierop is Maria afgebeeld met haar zoon Jezus in haar armen. Haar wang raakt zijn hoofd aan, een klein teken van affectie. Jezus is naakt en Maria draagt een blauw gewaad. Links van haar is de heilige Sixtus geschilderd en rechts van haar de heilige Barbara. Onderaan de afbeelding zijn twee engelen geschilderd. De afbeelding wordt gekaderd door groene gordijnen.



Figuur 1: Raphael. *Sixtine Madonna*. 1512-1513, Die Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

Aan het einde van de negentiende eeuw komt de vrouwenbeweging Women's suffrage op in de Verenigde Staten. Een beweging die pleitte voor stemrecht voor vrouwen. Dit stond in contrast met de katholieke kerk keek naar vrouwen. Daarom worden afbeeldingen van Maria als vorstin populair. Deze type afbeeldingen benadrukken dat de katholieke vrouw ook een vorm van macht heeft, die over haar huishouden (Hayes Alvares 147). Een voorbeeld van een schilderij waarop Maria en haar zoon op een troon zitten is ook gemaakt door Raphael (Figuur 2). Het is te zien op het enige altaarstuk uit Europa dat zich in de Amerikaanse kunstcollectie van The Metropolitan Museum in New York bevindt. In het midden van dit altaarstuk zit Maria op een rijk gedecoreerde troon met haar kind op schoot. Ze heeft haar hand om hem heen. Ze draagt een rood gewaad en over haar schouders en schoot heen liggen donkere lappen stof. Boven haar

hoofd is een gouden aureool geschilderd. Boven het hoofd van haar zoon is ook een minder goed zichtbare aureool geschilderd.



Figuur 2: Raphael. *Madonna and Child Enthroned with Saints*. 1504, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Naast dat de religieuze afbeeldingen worden gebruikt om katholieke vrouwen een ideaalbeeld voor te houden, worden de afbeeldingen ook ingezet ter illustratie van het moederschap. Deze ontwikkeling hield verband met het maternalisme. Een gedachtengoed dat opkwam in de achttiende eeuw, en aan het einde van de negentiende eeuw en aan het begin van de twintigste eeuw een opleving had in de Verenigde Staten. Hierin wordt het moederschap gezien als een rol die weggelegd is voor de vrouw en als een rol die essentieel voor een gezonde maatschappij (Hayes Alvares 148). De afbeeldingen waarop Maria wordt afgebeeld met haar



kind worden gebruikt om de eigenschappen van een goede moeder te benadrukken. Een moeder is genadig, geduldig, liefdevol, aardig en vergevingsgezind (Warner 286). In het schilderij *Madonna and Child* (1490), gemaakt door Francesco Francia, aan het einde van de vijftiende eeuw komt het moederschap van Maria naar voren (Figuur 3). Op dit schilderij zijn Maria en haar zoon afgebeeld met op de achtergrond een landschap. Liefdevol ondersteunt Maria haar zoon die voor haar staat op een plateau. Hij heeft met zijn rechterhand haar blauwe gewaad vast. Een gebaar dat de nadruk legt op de relatie tussen moeder en zoon in dit schilderij. De kleur blauw wordt veel gebruikt in schilderijen die na de twaalfde eeuw om de heiligheid van Maria te duiden (Pastoureau 51). In dit schilderij benadrukt de aureool ook de heiligheid.



Figuur 3: Francia, Francesco. *Madonna and Child*. 1490, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Twee Wereldoorlogen en de Koude Oorlog leidde tot grote veranderingen in de Verenigde Staten in de twintigste eeuw. Binnen de katholieke kerk werd vooral vastgehouden

aan de eeuwenoude tradities en bestaande religieuze afbeeldingen (Kane 104). Nieuwe type religieuze afbeeldingen ontstaan niet: afbeeldingen die gemaakt worden zijn allemaal kopieën van oude meesterwerken of citeren werken uit het verleden (Hayes Alvares 162).

Maria blijft de gehele twintigste eeuw in de katholieke kerk het symbool en voorbeeld voor de ideale vrouw en moeder. Tot het einde van de twintigste eeuw wordt dit aangemoedigd in de kerk, gezinnen en op katholieke scholen (Warner 336).

### **2.3 Impact van de beeldtraditie**

De impact van de beeldtraditie op de seculiere schilderkunst wordt in de negentiende en twintigste eeuw zichtbaar. Hoewel religie als onderwerp in de seculiere schilderkunst steeds meer verdwijnt, dienen bestaande werken van de maagd Maria met haar kind nog steeds als inspiratiebron voor het thema moederschap (Buettner 14). Moeders worden met kinderen afgebeeld op verschillende manieren. Toch is nog steeds de klassieke compositie zoals op religieuze afbeeldingen zichtbaar. Met veel liefde en emotie worden moeders afgebeeld met hun kinderen. Het schilderij *Mother and Child (The Oval Mirror)* dat Mary Cassatt maakte in 1899 (Figuur 4), laat zien hoe composities doorleefden in de schilderkunst in de twintigste eeuw. Op dit schilderij is een jonge moeder afgebeeld die haar naakte zoon vasthoudt. Zij kijkt liefdevol naar hem en houdt zijn hand vast. Hij staat rechtop op haar schoot. Achter hen is een ovale spiegel te zien. Dit schilderij gaat over de relatie tussen een moeder en haar kind en is niet religieus van onderwerp. Doordat deze beeldtraditie al eeuwen bestaat en daarin Maria met haar zoon vaak wordt afgebeeld, roept dit direct de associatie bij de toeschouwer op, ondanks het ontbreken van andere religieuze symbolen zoals de aureool en het blauwe gewaad van Maria.



Figuur 4 (links): Cassatt, Mary. *Mother and Child (The Oval Mirror)*. 1899, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figuur 5 (rechts): Cox, Renee. *Yo Mamadonna and Child*. 1994, Hannah Traore Gallery, New York.

In de foto *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox (Figuur 5) wordt niet alleen de impact van deze beeldtraditie zichtbaar in de compositie, maar ook door de directe verwijzing in de titel. Door haar katholiek opvoeding en scholing is ze bekend met de religieuze afbeeldingen en het gebruik hiervan in de katholieke kerk (Heartney 13). Het is aannemelijk dat zij in haar jeugd steeds geconfronteerd werd met de rol die de katholieke kerk weggelegd zag voor de vrouw in de maatschappij, namelijk die van moeder en hoofd van het huishouden.

## 2.4 Conclusie

In de beeldtraditie van de maagd Maria en haar kind zoals deze zich in Amerika ontwikkelde, verandert vooral de betekenis van de afbeelding. Er worden geen nieuwe religieuze

afbeeldingen gemaakt maar oude meesterwerken van Europese schilders worden in de katholieke kerk opnieuw gebruikt en verspreid.

Allereerst worden deze afbeeldingen gebruikt om in een veranderde maatschappij de rol van de vrouw te benadrukken. De rol die hierin voor de vrouw was weggelegd was het onderhouden van het huishouden en het zorgen voor de kinderen. Deze rol wordt extra benadrukt door het gebruik van afbeeldingen waarop Maria op een troon zit. Terwijl in de maatschappij gestreden wordt voor meer rechten voor de vrouw, wordt in de katholieke kerk juist benadrukt dat de vrouw essentieel is voor de maatschappij omdat ze de toekomstige generaties opvoedt. Daarnaast worden de afbeeldingen ook ingezet ter illustratie van het moederschap en de eigenschappen die een moeder bezit.

De beeldtraditie heeft niet alleen tot op de dag van vandaag een belangrijke rol in de katholieke kerk en nog altijd wordt de impact hiervan zichtbaar in de seculiere kunsten. Het thema moederschap en de composities uit de beeldtraditie dienen nog steeds ter inspiratie voor werken over dit thema. Deze impact wordt zichtbaar in de foto van Renee Cox die haar compositie ook baseert op afbeeldingen uit de traditie.

### Hoofdstuk 3: Renee Cox' oeuvre

In dit hoofdstuk staat mijn tweede deelvraag centraal: in welke context is het oeuvre van Renee Cox te plaatsen?. Om deze vraag te beantwoorden bekijk ik het werk van Renee Cox in de context van de postmoderne kunstperiode, het feminisme en de feministische kunstbeweging en postkoloniale kunst.

#### 3.1 Postmodernisme

De postmodernistische kunstperiode is een tijd waarin kunstenaars kritiek leverden op bestaande structuren rondom thema's als seksualiteit, ras en gender (Sheldon en Meecham 248). Veel kunstenaars gingen daarom de dialoog aan met historische werken door te citeren, met als doel om de veranderde wereld te verbeelden (Sheldon en Meecham 222). Deze manier van citeren is ook terug te zien in het oeuvre van Renee Cox. Een voorbeeld hiervan is de foto *Olympia's Boyz* (2001) uit haar fotoserie *American Family* (Figuur 7). Deze foto is een directe verwijzing naar het schilderij *Olympia* (1863) van Manet (Figuur 6). In het schilderij van Manet ligt een vrouw op een chaise longue. Rechtsachter haar staat haar bediende, een vrouw van kleur. In de foto van Renee Cox ligt ze zelf op de chaise longue. Achter haar staan twee jongetjes, haar eigen zonen, die er niet uitzien als bedienden maar als Afrikaanse krijgers. Haar zonen kreeg ze samen met de Fransman Nicolas Chareton en zijn bi-raciaal. Niet alleen is de compositie is identiek aan die van het schilderij van Manet, maar het lichtdonker contrast en de pose van de vrouw komen overeen. Het thema van de foto is echter hedendaags. Met deze foto kaart ze het kolonialisme aan: gemengde gezinnen zijn hier een gevolg van, net als zwarte slaven in het bezit

van witte eigenaren. Daarnaast kaart ze de seksualisering door mannen van vrouwen van kleur aan door zichzelf naakt af te beelden.



Figuur 6 (links): Manet, Edouard. *Olympia*. 1863, Musée d'Orsay, Parijs.

Figuur 7 (rechts): Cox, Renee. *Olympia's Boyz*. 2001, privébezit.

Gedurende de postmoderne kunstperiode veranderde ook het media gebruik van kunstenaars. In de voorgaande modernistische periode lag de nadruk vooral op de individuele expressie van creativiteit van de kunstenaar binnen het gebruik van één discipline met het bijhorende medium. In de postmoderne periode vervielen de grenzen van de disciplines en werden alle vormen gebruikt als een manier om kritiek te leveren op de bestaande structuren in de maatschappij (Phillips en Whitney Museum of American Art 287).

### 3.2 Feminisme

Het oeuvre van Renee Cox is ook in verband te brengen met het feminisme en de kunstbeweging die daaruit voortkwam in de jaren zestig. De beweging is van grote invloed geweest op de manier waarop vrouwen gerepresenteerd worden in hedendaagse kunstwerken. Niet langer werden vrouwen als lustobject en vanuit het mannelijk perspectief weergegeven. De

nadruk kwam te liggen op wie ze waren en hun ervaringen (Whitney 9). De werken uit deze kunstbeweging worden gekenmerkt door de vrouwelijke onderwerpkeuze, vrouwelijke kunstenaars en de nadruk op de kracht, zelfstandigheid en vrijheid van de vrouw (Brand 167-168). Ze zijn niet alleen interessant vanwege hun visuele eigenschappen en technieken die de kunstenaars gebruiken. Ook door de onderwerpkeuzes zijn ze te plaatsen in een bredere maatschappelijke context (Brand 168). De boodschap is vaak tweeledig; allereerst wil een kunstenaar vaak met het werk een bestaande traditie aankaarten waarin mannen stereotypes van vrouwen creëren. Dit stereotype schildert vrouwen af als seksueel, passief en afhankelijk. Ten tweede wil de kunstenaar vaak de positieve eigenschappen van vrouwen, hun autonomie en prestaties benadrukken (Brand 168).

Renee Cox werd actief als fotografe in de jaren negentig, op dit moment dat er een nieuwe golf van het feminisme gaande was. In deze derde golf van het feminisme werd er kritiek geleverd op de inclusiviteit van de beweging. Deze kritiek zorgde voor een hernieuwde aandacht voor vrouwen van kleur en hun ervaringen (Mann en Huffman 57). De foto *Yo Mama's Last Supper* (1996) (Figuur 8) is een goed voorbeeld van het werk van Renee Cox in relatie tot het feminisme. In dit werk maakt ze een nieuwe versie van het bekende schilderij van Leonardo Da Vinci, *Het laatste avondmaal* (1495-1498). In deze foto zijn elf zwarte mannen als de discipelen van Jezus, één witte man als Judas afgebeeld en heeft ze zichzelf als Jezus geportretteerd. In tegenstelling tot alle mannen op de foto staat zij naakt en met haar handen naar boven gericht. In deze foto gaat ze een relatie aan met de eeuwenoude traditie waarin vrouwen werden afgebeeld door mannen, door haar kijk op seksualiteit en religieuze taboes weer te geven. Door zichzelf

naakt op deze foto vast te leggen, wordt persoonlijk en kwetsbaar. In haar portrettering als Jezus kaart ze de positie van vrouwen in de geschiedenis en kerk aan (Brand 178-179).



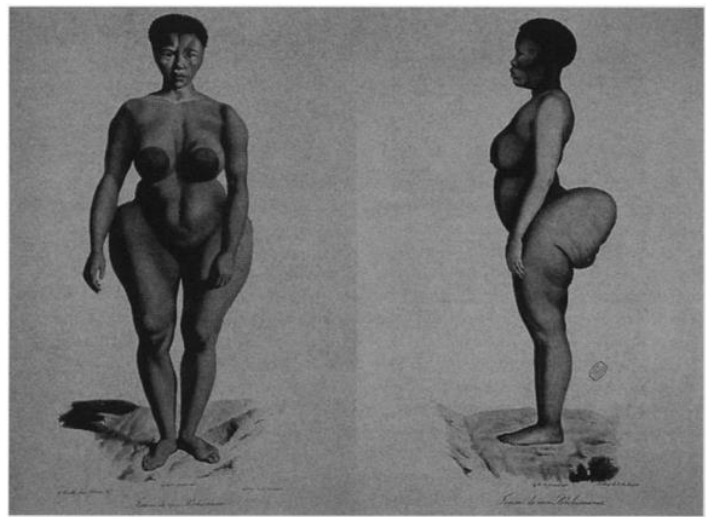
Figuur 8: Cox, Renee. *Yo Mama's The Last Supper*. 1996, Robert Miller Gallery, New York.

### 3.3 Postkolonialisme

De werken van Renee Cox zijn ook in te plaatsen in de context van postkoloniale kunst. Dit is een term die gebruikt wordt voor kunstwerken die gaan over de machtsrelaties ten tijde van het kolonialisme of over de gevolgen van deze periode die tot op de dag van vandaag nog zichtbaar zijn in de maatschappij (Meecham en Sheldon 281). Met haar werken kaart Renee Cox regelmatig de manier waarop er gekeken wordt naar de lichamen van Afrikaans Amerikaanse vrouwen aan. Dit doet ze door gebruik te maken van haar eigen (naakte) lichaam als onderwerp in haar foto's. Ze kaart hiermee het stereotype en de seksualisering van lichamen aan (Farrington 17). In de foto *Hottentot Venus 2000* (1994) (Figuur 9) heeft ze zichzelf afgebeeld als de Zuid-Afrikaanse vrouw Saartje Baartman. Zij werd afgebeeld in 1815 als de Hottentot Venus (Figuur 10). Een afbeelding die ten grondslag ligt aan het beeld dat daarna gevormd werd over de lichamen van Afrikaanse vrouwen. Saartje Baartman werd overgebracht naar Europa, waar ze vijf jaar lang tentoongesteld werd. Ze werd een sensatie en medisch studieobject vanwege haar lichaamsbouw (Farrington 16). In de foto heeft Renee Cox een prothese om haar bovenlichaam en over haar billen heen om de afbeelding die gemaakt is van Saartje Baartman te recreëren. De prothese op haar bovenlichaam is vastgemaakt met een wit touw. Een directe verwijzing naar



hoe het stereotype gecreëerd is door blanke kolonialisten. Ze heeft zichzelf gefotografeerd voor een achtergrond met de kleuren rood, groen en zwart, dit zijn kleuren van de politieke beweging, black nationalism (Farrington 17). Door direct in de camera te kijken creëert ze het gevoel dat ze de toeschouwer van de foto aankijkt en uitdaagt na te denken over het ontstaan van dit stereotype. Door haar blik die kracht uitstraalt is ze een actieve deelnemer in de aanpassing van het stereotype van het Afro-Amerikaanse vrouwenlichaam (Farrington 18).



Figuur 9 (links): Cox, Renee. *Hottentot 2000*. 1994, The Museum Of Contemporary Art, Los Angeles

Figuur 10 (rechts): Anoniem, *Saartje Baartman, the "Hottentot Venus"*. 1815, privébezit.

In haar foto's heeft Renee Cox aandacht voor de representatie en stereotypering van vrouwen van kleur. Hiermee zijn haar werken in verband te brengen met zowel de feministische kunstbeweging als het postkolonialisme, een verklaring hiervoor geeft het begrip intersectionaliteit. Waarin ras, gender en klasse houden met elkaar verband als het gaat om ervaringen van discriminatie en ongelijkheid (Crenshaw 1244). Dit verband wordt ook zichtbaar in de werken van Renee Cox. Ze kaart niet alleen de representatie en stereotypering van vrouwen aan, maar die van vrouwen van Afro-Amerikaanse komaf.

### 3.4 Zelfportretten

Renee Cox gebruikt haar foto's om zich uit te spreken over het stereotype van Afro Amerikaanse vrouwen. In haar foto's is ze zelf ook te zien, maar neemt ze een rol op zich of speelt ze een karakter. Zo heeft ze zichzelf in haar fotoserie *Queen Nanny of the Maroons* (2004) afgebeeld als Granny Nanny, een vrouw die ten tijde dat Jamaica een Engelse kolonie was, een rebellie samen met ontsnapte slaven leidde tegen de Engelse kolonialisten (Noel 166). In de foto *Yo Mama's The Last Supper* (1994) beeldt ze zichzelf af als Jezus.

Deze manier van portretteren heeft ook raakvlakken met de wijze waarop Cindy Sherman haar portretten maakt. Zij staat net als Renee Cox vaak zelf op de foto. Het zijn echter echt geen zelfportretten omdat ze een karakter speelt (Grundberg 170). Cindy Sherman gebruikt haar werken om sociale structuren en stereotypes te illustreren (Crimp 99). Zo maakte ze bijvoorbeeld in 1989 het werk *Untitled #205* naar voorbeeld van het schilderij *La Fornarina* (1518-1519) van Raphael (Figuur 12). Hiermee leverde Cindy Sherman commentaar op hoe lange tijd mannen naar vrouwen keken (Woods-Marsden 37).

In de foto *Missy at Home* (2008) (Figuur 11) heeft Renee Cox zichzelf geportretteerd als een rijke vrouw van kleur met aan haar voeten een grote hond en links van haar een blank dienstmeisje. De gehele setting wekt de indruk van een groot huis. Door het dragen van de pruik op de foto is het duidelijk dat ze karakter speelt. In deze foto kaart ze het stereotype aan dat mensen van kleur niet welvarend zijn en in achterstandswijken leven. Ze gebruikt hier dus haar

foto op een soortgelijke manier als Cindy Sherman om dit stereotype aan het daglicht te brengen bij de toeschouwer.



Figuur 11 (links): Cox, Renee. *Missy at Home*. 2008, Nasher Museum of Art, Durham.



Figuur 12 (rechts): Sherman, Cindy. *Untitled #205*. 1989, The Board, Los Angeles.

### 3.5 Conclusie

Er zijn een aantal kenmerken die de foto's van Renee Cox typeren. Allereerst zijn haar foto's niet zomaar afbeeldingen van een (historische) gebeurtenis of persoon, maar zijn ze in scène gezet en speelt ze zelf een karakter op haar foto's.

In haar oeuvre is een duidelijke verband tussen het heden en verleden zichtbaar. Regelmatig baseert ze haar composities op oude meesterwerken en portretteert ze historische figuren. Haar werk is hiermee in verband te brengen met de postmoderne kunstperiode waarin kunstenaars kritiek leverden op bestaande structuren rondom thema's als seksualiteit, ras en gender. Daarnaast kunnen haar foto's ook in verband worden gebracht met de feministische kunstbeweging omdat ze het stereotype rondom vrouwen van kleur aankaart. Een terugkerend thema in haar foto's is ook het kolonialisme. Door gebruik van haar eigen (naakte) lichaam als

onderwerp op de foto kaart zij de gevolgen van kolonialisme aan op het ontstaan van het stereotype van het lichaam van vrouwen van kleur.

## Hoofdstuk 4: De dialoog

In dit laatste hoofdstuk wil ik antwoord geven op mijn onderzoeksvraag: hoe ziet de dialoog tussen het werk *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox en de beeldtraditie van Maria en haar kind eruit?. Hiervoor bekijk ik de foto *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox in relatie tot de beeldtraditie van Maria en haar kind. In deze analyse heb ik aandacht voor de visuele overeenkomsten en verschillen tussen werken uit de beeldtraditie en de foto. Tot slot zal ik de dialoog die ontstaat analyseren om mijn onderzoeksvraag te beantwoorden.

### **4.1 *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox**

De foto *Yo mamadonna and child* (1994) is onderdeel van de fotoserie *Yo mama* die Renee Cox maakte in de jaren negentig. Op deze foto poseert ze samen met haar zoon. Zij heeft de rol van Maria en haar jonge zoon is Jezus. Dit wordt duidelijk voor de kijker doordat de titel van de foto een directe verwijzing is naar de beeldtraditie waarin Maria met haar zoon wordt afgebeeld. Haar houding suggereert dat zij op een verhoging zit, hoewel deze niet zichtbaar is. Zij houdt de hand vast van haar naakte zoon die op haar schoot zit. Zij draagt een gewaad samengesteld van Afrikaanse stoffen en op haar hoofd een veren hoofdtooi. Zowel zij als haar zoon kijken direct de camera in. Dit creëert het gevoel dat ze de toeschouwer aankijken.

In hoofdstuk 2 is zichtbaar geworden dat de compositie in de foto van Renee Cox een aantal overeenkomsten vertoont met composities uit de beeldtraditie. Zo wordt Maria regelmatig als vorstin afgebeeld en zit ze vaak in deze afbeeldingen op een troon of verhoging. Haar zoon Jezus wordt meestal naakt afgebeeld. De zoon van Renee Cox is ook naakt op deze foto. In de religieuze afbeeldingen wordt de heiligheid van Maria en haar kind benadrukt door een (gouden) aureool. Hierin verschilt de foto van Renee Cox, want ze draagt een hoofdtooi en gouden

sieraden. Daarnaast draagt ze geen traditioneel blauw gewaad op de foto, maar is haar gewaad samengesteld van Afrikaanse stoffen.

#### **4.2 In dialoog met de beeldtraditie**

De dialoog die ontstaat tussen de foto en de beeldtraditie kan op twee manieren bekeken worden. Allereerst gaat Renee Cox een dialoog aan met de beeldtraditie die het voorbeeld was voor de ideale vrouw in de katholieke kerk. Met de afbeeldingen van Maria en haar kind werd een ideaalbeeld geschetst van de rol van de vrouw in de veranderende maatschappij in de negentiende en twintigste eeuw.

Zoals aangegeven in hoofdstuk 2 werd binnen de katholieke kerk de vrouw gezien als huisvrouw, die het huishouden bijhield en voor de kinderen zorgde (Hayes Alvares 42-43). Daarnaast is er voor haar een belangrijke rol weggelegd in het ouderschap. Als moeder ben je verantwoordelijk voor de opvoeding van de toekomstige generatie, belangrijk voor een gezonde maatschappij (Hayes Alvares 148). Doordat de afbeeldingen ter illustratie van deze rollen werden ingezet, droeg het bij aan een stereotype van de vrouw in de katholieke kerk. Renee Cox kwam door haar katholieke opvoeding in aanraking met de beeldtraditie en het ideaalbeeld van de vrouw wat hiermee werd benadrukt. Renee Cox, kunstenaar en moeder, voldoet hiermee niet aan het idee van de ideale vrouw dat in de katholieke kerk heerst. In deze foto stelt ze deze rollen aan elkaar gelijk. Ze breekt hiermee met het stereotype.

Ten tweede gaat Renee Cox met deze foto een dialoog aan over de inclusiviteit van de traditie van de christelijke iconografie. Hierover zei ze het volgende: “Christianity is big in the African American community, but there are no representations of us. I took it upon myself to include people of color in these classic scenarios” (Cox). In deze foto doet ze dit door zichzelf,

een vrouw van Afro-Amerikaanse komaf, als Maria vast te leggen. Ze bekrachtigt dit door haar gewaad, bestaande uit Afrikaanse stoffen, die direct verwijzen naar de cultuur en tradities in deze gemeenschap.

### 4.3 Vorm van imitatie

In hoofdstuk 3 wordt duidelijk dat het oeuvre en de foto *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox in verband kan worden gebracht met kunstbewegingen, als de feministische kunstbeweging en postkoloniale kunst, die kritiek leverden op de maatschappij en stereotypes. Door de imitatie van de compositie en titel in de context van deze kunstbewegingen is het mogelijk dat ze hiermee de werken van haar voorgangers wil overtreffen. Daarom is het aannemelijk dat de foto van Renee Cox een vorm van competitieve imitatie is. Dit wordt gedefinieerd als een vorm van imitatie waarbij de kunstenaar een poging doet om zijn of haar voorganger te overtreffen (Prettejon 15).

Deze aanname wordt versterkt doordat er altijd sprake was van een competitieve relatie tussen schilderkunst en fotografie als een gevolg van de discussie over de weergave van de realiteit. In deze discussie beweren sommigen dat een foto een perfecte weergave is van de realiteit, iets wat in een schilderij niet mogelijk was (Westgeest en Van Gelder 14). Een kanttekening is te plaatsen bij deze analyse. Een gegeven van de foto's van Renee Cox is namelijk dat haar portretten ensceeneert en ze een karakter speelt. Hierdoor zijn ze geen weergave van de realiteit. In deze foto is er geen sprake van een competitieve relatie. Hiermee vervalt dit argument voor vorm een competitieve imitatie in de foto.

Er is nog een tweede kanttekening te plaatsen bij de aanname dat er sprake is van competitieve imitatie. Renee Cox imiteert de compositie en verandert hieraan weinig in haar

foto. Op deze manier erkent ze haar voorgangers in de traditie en hun aanzien en gebruikt ze dit juist om haar afbeelding in verband te brengen met deze beeldtraditie. Dit sluit aan bij wat Elizabeth Prettejon schrijft over competitieve imitatie. Imitatie verandert niets aan het aanzien van de voorganger en zijn of haar werk, maar dit aanzien wordt juist extra benadrukt hierdoor (38). Hiermee overtreft Renee Cox haar voorgangers niet. De kanttekeningen tonen aan dat er geen sprake is van competitieve imitatie.

In haar katholieke opvoeding heeft ze kennisgemaakt met de beeldtraditie en deze invloed wordt direct zichtbaar in de foto *Yo mamadonna and child* (1994). Het zou kunnen zijn dat Renee Cox 'Anxiety of influence' heeft ervaren tijdens het maakproces van deze foto. Deze angst kunnen kunstenaars ervaren voor de invloed van kunsttradities en kunstenaars die hen voorgingen (Bryson 5). Het citeren van een traditie of een werk van hun voorganger is manier om hiermee om te gaan (Bryson 6). Zo willen ze zichzelf positioneren in de kunstgeschiedenis of hun voorganger verbeteren (Bryson 37). Van dat laatste lijkt geen sprake in de foto van Renee Cox te zijn, ze lijkt juist een toevoeging aan de beeldtraditie waarmee ze zichzelf hierin positioneert.

Op grond van het bovenstaande is het mogelijk dat er sprake is van genereuze imitatie. Deze vorm van imitatie wordt gekenmerkt door een kunstenaar die een model of aanpak van een voorganger overneemt (Prettejon 15). De kunstenaar doet dit vaak om te leren van zijn of haar voorganger en deze verder te ontdekken. De positie in de kunstgeschiedenis van de voorganger die geïmiteerd wordt is vaak nog duidelijk (Prettejon 38). Renee Cox neemt in deze foto de compositie en titel direct over van haar vooraanstaande voorgangers in de beeldtraditie. Ze levert geen directe kritiek op de compositie die haar voorgangers gebruikte, want ze verandert hieraan zeer weinig. Ze doet toevoegingen aan de traditie door Maria als een vrouw van kleur af te



beelden en de klederdracht aan te passen. Door deze toevoegingen kaart ze de rollen aan die de katholieke kerk voor de vrouw ziet weggelegd. Hiermee levert ze vooral kritiek op het gebruik van deze afbeeldingen in de katholieke kerk. Het gaat niet over de beeldtraditie, maar het gebruik hiervan. Daarmee valt dit argument voor genereuze imitatie weg.

Tot slot levert ze kritiek op de bestaande beeldtraditie en de afwezigheid van vrouwen van kleur hierin. De kritiek kan onderbouwd worden door dat ze in haar uitspraak “Christianity is big in the African American community, but there are no representations of us. I took it upon myself to include people of color in these classic scenarios” (Cox). het woord “include” gebruikt. In het Cambridge English woordenboek wordt de volgende definitie gegeven voor dit woord: “to contain something as a part of something else or to make something part of something else” (Cambridge Dictionary). Hieruit blijkt nogmaals dat ze niet haar voorgangers wil overtreffen zoals bij competitieve imitatie en niet wil imiteren, zoals bij genereuze imitatie, maar dat ze iets toe wil voegen aan de traditie. Ze wil laten zien dat tijden veranderen en hiermee ook de rol van de vrouw. Ze creëert een afbeelding waarin vrouwen van kleur en vrouwen die werken én moeder zijn zich kunnen herkennen. Op deze manier creëert ze een afbeelding die representatief voor vrouwen aan het einde van de twintigste eeuw.

#### **4.4 Conclusie**

Mijn hoofdvraag was: hoe ziet de dialoog tussen het werk *Yo mamadonna and child* (1994) van Renee Cox en de beeldtraditie van Maria en haar kind eruit?

De dialoog ontstaat tussen de foto en de beeldtraditie doordat de titel een directe verwijzing is naar de beeldtraditie en de compositie hieruit overgenomen is. De compositie in de foto vertoont overeenkomsten met religieuze afbeeldingen waarin Maria met haar zoon op een

troon afgebeeld wordt. Maar Renee Cox wijkt ook af van de beeldtraditie doordat ze zelf in de rol van Maria kruipt als Afro-Amerikaanse vrouw. Daarnaast is de klederdracht een directe verwijzing naar de cultuur en tradities in deze gemeenschap.

Door haar directe verwijzing naar de beeldtraditie kan verwacht worden dat Renee Cox met deze foto een competitie aangaat met haar voorgangers in de beeldtraditie. Maar het blijkt lastig om de vorm van imitatie van de beeldtraditie in de foto te duiden als competitief of genereus. Ze erkent namelijk de macht van de compositie die door haar voorgangers als Raphael gebruikt werden, door deze direct te citeren en niet te veranderen. De competitieve relatie tussen schilderkunst en fotografie is ook niet terug te zien in de dialoog. Daarnaast is het ook geen genereuze imitatie, want ze kaart voornamelijk het gebruik van de afbeeldingen in de katholieke kerk aan. Het overnemen van de compositie is hiervoor het middel.

De dialoog die Renee Cox aangaat met deze foto gaat over de rol en het ideaalbeeld van de vrouw gecreëerd door de katholieke kerk. Hiermee brengt ze een verandering in de maatschappij aan het licht in deze foto en voegt ze iets toe aan de traditie. Ze zorgt ervoor dat vrouwen van Afro-Amerikaanse afkomst zich herkennen in deze afbeeldingen binnen de eeuwenoude traditie. Daarmee doet ze niet de gehele traditie af of probeert ze deze te imiteren. Ze heeft respect voor de beeldtraditie in het verleden maar maakt een afbeelding die past in de twintigste en eenentwintigste eeuw.

## Bibliografie

- Anoniem, *Saartje Baartman, the "Hottentot Venus"*. 1815. *privébezit*  
<https://doi.org/10.2307/1358782>.
- Athens, Mary Christine. "Mary in the American Catholic Church". *U.S. Catholic Historian*, vol. 8, nr. 4, 1989, pp. 103–16. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/25153906](http://www.jstor.org/stable/25153906).
- Brand, Peg. "Feminist Art Epistemologies: Understanding Feminist Art". *Hypatia*, vol. 21, nr. 3, 2006, pp. 166–89. *JSTOR*, <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2006.tb01119.x>.
- Bryson, Norman. *Tradition and Desire From David to Delacroix*. 1ste ed., Cambridge University Press, 1984, Cambridge.
- Buettner, Stewart. "Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz". *Woman's Art Journal*, vol. 7, nr. 2, 1986, pp. 14–21. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1358300](http://www.jstor.org/stable/1358300).
- Cambridge Dictionary. "Include Definition". *Cambridge Dictionary*, Cambridge University Press, 8 juni 2022, [dictionary.cambridge.org/dictionary/english/include](http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/include). Geraadpleegd op 10 juni 2022.
- Cassatt, Mary. *Mother and Child (The Oval Mirror)*. 1899. *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10401>.
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. 5e ed., Thames & Hudson, 2012, Londen.
- Cox, Renee. "BIOGRAPHY". *Renee-Cox*, 2021, [www.reneecox.org/about](http://www.reneecox.org/about). Geraadpleegd op 21 maart 2022 en 8 juni 2022.
- Cox, Renee. *Hottentot 2000*. 1994. *The Museum Of Contemporary Art*, <https://design.onmedianet.com/>.
- Cox, Renee. *Missy at Home*. 2008. *Nasher Museum of Art*,

- <https://www.reneecox.org/discreet-charm-of-the-bougie?lightbox=i0158w>.
- Cox, Renee. *Olympia's Boyz*. 2001, *privébezit*,  
<https://www.reneecox.org/american-family?lightbox=i11ctt>.
- Cox, Renee. *Yo Mamadonna and Child*. 1994. *Hannah Traore Gallery*,  
<https://www.reneecox.org/yo-mama?lightbox=i4hn1>.
- Cox, Renee. *Yo Mama's The Last Supper*. 1996. *Robert Miller Gallery*,  
<https://www.reneecox.org/yo-mamas-last-supper>.
- Crenshaw, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". *Stanford Law Review*, vol. 43, nr. 6, 1991, pp. 1241–99. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1229039](http://www.jstor.org/stable/1229039).
- Crimp, Douglas. "The Photographic Activity of Postmodernism". *October*, vol. 15, 1980, p. 91-101. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/778455>.
- Farrington, Lisa E. "Reinventing Herself: The Black Female Nude". *Woman's Art Journal*, vol. 24, nr. 2, 2003, pp. 15-24. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1358782>.
- Francia, Francesco. *Madonna and Child*. 1490. *The Metropolitan Museum of Art*,  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436334>.
- Grundberg, Andy en Liz Wells, editor. *The Photography Reader*. 1ste ed., Routledge, 2003, London.
- Hayes Alvarez, Elizabeth. *The Valiant Woman: The Virgin Mary in Nineteenth-Century American Culture*. 1ste ed., The University of North Carolina Press, 2016, Chapel Hill.
- Heartney, Eleanor. "Thinking Through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination". *Hypatia*, vol. 18, nr. 4, 2003, pp. 3–22. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3810972](http://www.jstor.org/stable/3810972).

- Kane, Paula M. en James M. O'Toole, editor. *Habits of Devotion: Catholic Religious Practice in Twentieth-Century America*. 1ste ed., Cornell University Press, 2004, Ithaca.
- Manet, Edouard. *Olympia*. 1863, *Musée d'Orsay*,  
[https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712\\_](https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/olympia-712_)
- Mann, Susan Archer en Douglas J. Huffman. "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave". *Science & Society*, vol. 69, nr. 1, 2005, pp. 56–91. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40404229](http://www.jstor.org/stable/40404229).
- Meecham, Pam, Sheldon Julie. *Modern Art: a critical introduction*. 2e ed., Routledge, 2004, Londen, New York.
- Noel, Samantha. "Putting on a Bold-Face". *Third Text*, vol. 28, nr. 2, 2014, pp. 163–76. *Taylor & Francis Online*, <https://doi.org/10.1080/09528822.2014.890789>.
- Pastoureau, Michel. *Blue The History of a Color*. 1ste ed., Princeton University Press, 2001, Princeton.
- Phillips, Lisa en Whitney Museum of American Art. *The American Century: Art and Culture, 1950–2000*. 1st ed., W. W. Norton & Company, 1999, New York City.
- Prettejohn, Elizabeth. *Modern Painters, Old Masters*. Amsterdam University Press, 2017, Amsterdam.
- Rampley, Matthew. "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art". *The Art Bulletin*, vol. 79, nr. 1, 1997, pp. 41–55. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/3046229](http://www.jstor.org/stable/3046229).
- Raphael. *Madonna and Child Enthroned with Saints*. 1504. *The Metropolitan Museum of Art*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437372>.
- Raphael. *Sistine Madonna*. 1512-1513. *Die Gemäldegalerie Alte Meister*, <https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/exhibitions/sistine-madonna/>.

Sherman, Cindy. *Untitled #205*. 1989. *The Board*,

<https://www.theboard.org/art/cindy-sherman/untitled-205>.

Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. 1ste ed.,

Random House, 1983, New York.

Westgeest, Helen en Hilde Van Gelder. *Photography Theory in Historical Perspective*. 1ste ed.,

Wiley-Blackwell, 2011, Hoboken.

Woods-Marsden, Joanna. "CINDY SHERMAN'S REWORKING OF RAPHAEL'S

"FORNARINA" AND CARAVAGGIO'S "BACCHUS". *Notes in the History of Art*, vol. 28,

nr. 3, 2009, pp. 29-39. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/23208539](http://www.jstor.org/stable/23208539).