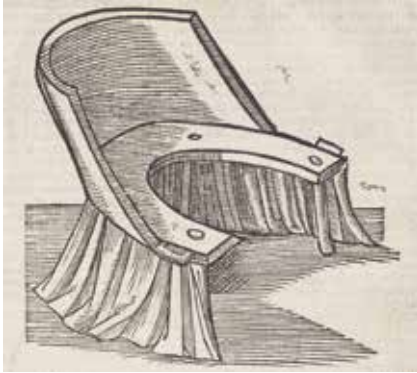




‘Want vinde gheen wijsheyt de vrouwen te transporteren, zoowel de mijne als de Uwen in desen staet,’ schreef Jacques della Faille op 7 september 1585 aan zijn schoonbroer Daniël Van der Meulen over een handelsreis.¹ De echtgenotes van beide Antwerpse kooplui waren in verwachting en gingen daarom beter niet mee. Hoewel zwangerschappen in de vroegmoderne tijd uitermate belangrijk waren voor de bezegeling van huwelijksallianties, het voortzetten van de bloedlijn en het behoud van familiebezit, is het niet gemakkelijk individuele verhalen te traceren. Biografische gegevens over of egodocumenten van vrouwen zijn schaars, en visuele bronnen vaak onduidelijk: de toen sterk verhullende kleding laat maar lastig toe een bolle buik ook als een zwangere te identificeren. Twee aanstaande mama’s vormen daarop een uitzondering: Hester della Faille (1558/59-1643) en Catharina Behaghel (1597-1666). Van de ene bleven liefdevolle brieven bewaard die een levendig beeld schetsen van haar moederlijke besognes, van de andere schilderde Jacob Jordaens in 1635 een indrukwekkend portret, voor zover bekend het enige zekere gepenseelde zwangerschapsportret uit de Zuid-Nederlandse barok.

Hester was de dochter van de succesvolle Antwerpse koopman Jan della Faille wiens boomende firma meerdere buitenlandse filialen telde.² De welvaart die dat opbracht, vertaalde zich ook in sociaal aanzien: in 1562 verleende keizer Ferdinand I hem het privilege een wapenschild te voeren. Hesters moeder Cornelia Van der Capelle stierf kort na de geboorte van haar jongste zusje. Hester was toen ongeveer negen jaar. Als telg van een rijke handelsfamilie kreeg zij een degelijke opleiding: ze leerde lezen, schrijven, rekenen, boekhouden, klavecimbel spelen en kreeg zangles. Haar standing spreekt ook uit het portret dat Bernaert De Rijckere allicht van haar schilderde toen ze rond de vijfentwintig was (afb. 1). Volgens de toenmalige mode draagt ze een verfijnde, zwarte vlieger en opengewerkte mouwen rijkelijk versierd met gouddraad. Haar witte onderhemd en molensteenkraag zijn afgeboord met kostbaar kant. Verder heeft ze geborduurde lederen handschoenen vast en draagt ze gouden juwelen – sommige met parels en edelstenen – in haar haren, om haar vingers, polsen, hals en middel. Hesters beeltenis vormt een pendant met die van haar latere echtgenoot, de Antwerpse koopman en politicus Daniël Van der Meulen. Beide portretten dateren van 1583, een jaar vóór hun huwelijk dat op 24 december 1584 plaatsvond. Omdat Hesters vader bij zijn overlijden testamentair had vastgelegd dat ze pas mocht trouwen als haar drie broers die optraden als voogden, met haar huwelijkspartner instemden – de aanzienlijke erfenis en de bijbehorende economische belangen stonden op het spel –, verliep de organisatie van haar huwelijk niet van een leien dakje. Ze weigerden immers. Later draaiden Jacques en Jan bij, maar Maarten bleef zich verzetten, wellicht wegens de dubieuze katholieke geloofsovertuiging van Daniël. Daarom besloot Hester bij een tante in Haarlem te gaan wonen en trouwde daar. Twee maanden later was ze zwanger. Bevallen deed ze in Bremen, waar ze in bijna zes jaar tijd vijf baby’s ter wereld bracht. Eentje overleed na de geboorte.



3. Kraamstoel in Jakob Rufs *T'Boeck vande Vroet-Wijfs*, 1591. Antwerpen, The Phoebus Foundation.



2. Voorstelling van een kraamkamer op de titelpagina van Jakob Rufs *T'Boeck vande Vroet-Wijfs*, 1591. Antwerpen, The Phoebus Foundation.

Vanaf 1591 woonde het gezin in Leiden waar het aangroeide met nog eens vijf kinderen. Omdat Daniël vaak van huis was voor zaken en diplomatie, liet Hester zich goed omringen: bij en na elke geboorte was er een baker en voedster aanwezig. Ook informeerde ze haar man per brief. Ze berichtte hem over hun kroost en gaf hem huishoudelijke to do's. Zo liet ze op 21 september 1593 'in haesten' weten dat 'onse Emilia loopt met eenen valhoet aen, alle[e]n het huys deur sonder dat men se ergens mede leyt. Het staet soo lieffellyck om dat soo jonck is.' De valhoed, een worstvormige ring, moest het hoofdje van het eenjarige meisje beschermen als ze struikelde. Verder vroeg Hester: 'vergeet den vroevrouwen stoel niet te doen maecken. De stylen een goey hant breed hooger als den anderren die ick hebbe [...].'³ Mogelijk bedoelde ze het type kraamstoel dat de Zwitserse arts Jakob Ruf opnam in zijn naar het Nederlands vertaalde *T'Boeck vande Vroet-Wijfs* (1591) (afb. 2-3). Die moest de bevaling vergemakkelijken.⁴ Dat het een vrij dringende aangelegenheid was, blijkt uit de geboorte van Johannes ('Hansken') op 27 januari 1594.⁵ Hoogstwaarschijnlijk kwam hij voldragen ter wereld, want premature baby's hadden zoals Ruf ook aangaf maar weinig kans op overleven.⁶ Dat betekent dat Hester zo'n vijf maanden zwanger was toen ze Daniël schreef (afb. 4). Mogelijk had ze bij de bevalling van Emilia op 26 september 1592, een zevental maanden voordat



Jeanne Lanvin



Het moederschap werd in het modebeeld van de twintigste eeuw langzaam maar zeker steeds zichtbaarder, niet alleen als fysieke toestand maar ook als geleefde ervaring. De aanzienlijke invloed van moederschap op modeontwerp, als een creatief proces en als een commerciële onderneming, werd tot nog toe nauwelijks onderzocht door mode- en kledinghistorici. Dit artikel gaat in op het leven en werk van twee prominente twintigste-eeuwse modeontwerpers die je ‘modemoeders’ zou kunnen noemen: Jeanne Lanvin (1867-1946), de moderne, raadselachtige couturière van wie geen persoonlijke teksten bewaard zijn gebleven, en Sonia Rykiel (1930-2016), de postmoderne publieke intellectueel, auteur en ontwerper die vooral bekend is geworden om haar tijdloze, tegendraadse *démode* aanpak van mode.¹

Beide ontwerpers hadden een symbiotische relatie met hun dochter, Marguerite di Pietro en Nathalie Rykiel, die in beide gevallen werd versterkt door de afwezigheid van een vaderfiguur. Dit leidde in hun latere leven tot een moeilijke psychische afscheiding. De veranderende rol van de dochter – van inspiratiebron naar centraal motief tot projectiescherm voor ideeën, maar ook als creatieve en/of zakelijke partner – vormt een belangrijke evolutie in de carrière van beide ontwerpers. Ik onderzoek en benadruk de invloed van het moederschap op de specifieke mode-evolutie van Lanvin en Rykiel, zowel artistiek als bedrijfsmatig, om zo de weg te openen naar een bredere interpretatie van de carrières van modemoeders uit het verleden en het heden.

Jeanne Lanvin



1. Portret van Jeanne Lanvin en Marguerite di Pietro, 1897
© Patrimoine Lanvin.

Jeanne Lanvin was de oudste van elf kinderen in een gezin met een laag inkomen en moest al vanaf haar dertiende in haar eigen onderhoud voorzien.² Op haar vijftiende begon ze als leerlinge in Parijse hoedenateliers poppenhoedjes te maken van restjes stof. Na haar werk ging ze met haar broer van deur tot deur om de hoedjes te verkopen. In 1889 had ze genoeg gespaard om haar eigen hoedenzaak te beginnen met haar broer, zus en schoonzus. Maison Lanvin werd opgericht als een familiebedrijf met Jeanne als matriarch aan de top.

Toen Jeanne in 1897 op haar dertigste haar eerste en enige kind kreeg, Marguerite di Pietro, voelde ze zich herboren als ontwerper en begon ze kinderkleding te maken omdat ze de bestaande kinderkleding niet mooi vond (afb. 1). In 1908 opende ze een kinderkledingwinkel waarin ze niet alleen luxekleding verkocht, maar ook op maat gemaakte poppetjes van chifon, die zowel waren bedoeld als speelgoed voor kinderen als om publiciteit te genereren.³ Marguerite was de *raison d'être* voor het modehuis van haar moeder, de muze die het hart vormde van het *maison*.⁴ Wanneer Marguerite naar haar pianolessen ging, zag ze er niet alleen betoverend uit in haar zachtroze jurkjes, maar zat ze ook heel elegant en ontspannen achter de piano. In 1909, op aandringen van de moeders van andere kinderen, breidde Jeanne haar



Paolo Roversi, Portret van Ann Demeulemeester en haar zoon Victor Robyn, 1998 © Paolo Roversi

INTERVIEW

ANN DEMEULEMEESTER

Ann Demeulemeester studeerde af aan de Antwerpse modeacademie in 1981 en trok in 1986 met de Antwerpse Zes naar Londen (In 1985 kon ze er niet bij zijn omwille van haar zwangerschap). In datzelfde jaar lanceerde ze haar eigen collectie in haar eigen modehuis, Ann Demeulemeester, dat uitgroeide tot een van de meest succesvolle Belgische instituten. Ze stond aan het hoofd ervan tot en met 2013 wanneer ze haar afscheid van de modewereld aankondigde. Haar zoon, Victor Robyn, die ze samen met fotograaf Patrick Robyn kreeg, werd geboren in 1986.

Eve Demoen: De periode 1985-86 was bijzonder: je werkte aan een nieuwe collectie en was tegelijkertijd zwanger van je eerste kindje. Kun je iets vertellen over die vroege jaren?

Ann Demeulemeester: Toen ik afstudeerde, werkte ik samen met Martin Margiela bij het regenjassenbedrijf Bartsons. Ik heb veel geleerd in de commerciële sector van de mode, maar ik wilde heel graag mijn creativiteit exploreren en een eigen collectie uitbrengen. Terzelfder tijd hadden Patrick en ik een grote kinderwens en wisten we dat dit het momentum was, anders zou het er wellicht nooit van komen. Dat het niet evident zou zijn wisten we ook, maar we waren ervan overtuigd dat we de situatie wel aankonden. Het moest en zou

lukken. Ik was zwanger van een kind, maar ook van mijn collectie. Dat was best zwaar, want de zwangerschap was fysiek uitputtend. Ik tekende en schetste mijn collectie en ging om negen uur naar bed. Na acht maanden werd mijn zoon geboren en gaf ik hem aan mijn echtgenoot. Ik rustte wat uit en begon meteen aan mijn collectie.

ED: Jouw echtgenoot, Patrick Robyn, stond toen ook aan het begin van zijn beloftevolle carrière als fotograaf. Hoe vonden jullie een balans tussen werk en leven? Was er een bepaalde rolverdeling binnen het gezin?

ADM: We hebben er heel bewust samen voor gekozen om op dat specifieke moment voor een kind te gaan. Nadat Victor geboren werd, heeft Patrick zich over onze zoon ontfermd, hij was daar heel enthousiast over. Zijn carrière als fotograaf zette hij op een lager pitje zodat ik mijn vleugels kon uitslaan en kon starten met mijn collectie. Deze rolverdeling was simpelweg noodzakelijk om de lancering van het modehuis Ann Demeulemeester mogelijk te maken. We hebben het allemaal altijd samen gedaan. We wilden niet kiezen, we wilden alles én we hadden geen netwerk om op terug te vallen: onze ouders woonden niet bij de deur. Buiten de modewereld had ik geen sociaal leven. Ik was altijd aan het werk. De baby namen we overal mee naartoe. In mijn omgeving was er ook bijna niemand met een kind. Mijn mode-

Christian Dior & Madeleine Dior

Christian Dior werd geboren op 21 januari 1905 als tweede kind van Alexandre Louis Maurice Dior en Marie-Madeleine Juliette Martin (toen 26) in Angers, na Raymond. Na hem volgden nog drie kinderen: Jacqueline, Bernard en Ginette, bekend als Catherine.² Het gezin Dior behoorde tot de gegoede klasse. Kort na de geboorte van Christian verhuisden ze naar de rand van Granville en betrokken de Villa Les Rhumbs, met een groot stuk land en uitzicht op de zee. Met uitzondering van de zomermaanden was Granville een rustige kuststad. Vader Dior bezat een familiebedrijf dat bestond uit verschillende fabrieken waar meststoffen en chemicaliën werden geproduceerd en verwerkt. Het was erg winstgevend, maar zorgde voor een vreselijke geur in de kuststad, tot ongenoegen van Madeleine. Als tegenreactie plantte ze haar tuin vol met welriekende bloemen om de geur te maskeren, een manier van zich gedragen die haar lijkt te typeren.³ Als chatelaine van het gezin, hield Madeleine de touwtjes strak in handen. De kinderen kregen een strenge, afstandelijke opvoeding van twee autoritaire ouders. Ze werden beoordeeld op basis van hun gedrag en schoolresultaten. De familiefoto's die bewaard zijn beantwoorden aan het vroegetwintigste-eeuwse burgerlijke gezinsplaatje: een moeder die volgens de laatste mode gekleed ging, een vader strak in het pak en kinderen gekleed in matrozenpakjes of nette kostuums (afb. 1a-b). Dit beeld was in lijn met de normen en waarden van de kleine bourgeoisie die Madeleine hoog in het vaandel droeg.

Christian Dior toonde al op jonge leeftijd interesse in mode. Hij spendeerde veel tijd in de linnenkamer waar hij de dienstmeisjes kleding zag naaien en verstellen, maar het was zijn moeder die de vonk voor damesmode deed overslaan en een grote invloed had op zijn werk, zo stelt zijn jongste zus Catherine in haar biografie.⁴ Ze omschrijft hun moeder als een zeer elegante en charmante vrouw, die graag gasten ontving en ervan genoot om zich op te kleden.⁵ Het Musée Dior Granville bewaart een 'flapperjurk' die gedragen werd door Madeleine in de jaren twintig, wat lijkt te bevestigen dat zij niet alleen de laatste modetendensen volgde, maar ook dat zij een sociaal leven onderhield in een context waarin dit soort jurken werd gedragen. Haar wens om de mode te volgen, resulteerde in regelmatige uitstapjes naar de couturière Rosine Perrault op de Rue Royale in Parijs.⁶ Ze werd hierbij vergezeld door de jonge Christian. Hun gedeelde liefde voor kleding en hun gesprekken over mode en artistieke kwesties verbonden moeder en zoon.⁷

De ontwerper zelf wijdt in zijn autobiografie maar een klein onderdeel aan zijn persoonlijke leven. Hierbij komt zijn moeder drie keer aan bod, met haar tuin, haar overlijden en haar figuur – wellicht het cruciaalste element voor zijn oeuvre: 'mijn hele familie had Normandisch bloed, behalve mijn moeder, de enige slanke persoon met een 'gematigde eetlust' in onze clan van levensgenieters en goede eters.'⁸ Dit slanke schoonheidsideaal zou hij in alle

3. Christian Dior, *Fête* jurk, haute-couturecollectie lente-zomer 1948, Envol-lijn. Collectie Musée Christian Dior, Granville © Benoit Croisy, coll. Ville de Granville.





8. Lucienne Mathieu-Saint-Laurent en Yves Saint Laurent, Oran, jaren 1940
© alle rechten voorbehouden.



9. Familiefoto, tweede helft jaren 1930 © alle rechten voorbehouden.



10. Yves Saint Laurent met zijn fictieve modehuis en papieren mannequins op 21-jarige leeftijd bij zijn aanstelling als artistiek directeur bij het modehuis Dior vanaf 15 juli 1957 © François Pages/Paris Match/Scoop.

Yves Saint Laurent & Lucienne Saint Laurent

Yves Saint Laurent werd op 1 augustus 1936 geboren in Algerije als Yves Henri Donat Mathieu-Saint-Laurent, zoon van Lucienne-Andrée Mathieu-Saint-Laurent (*née* Wilbaux, toen 23) en Charles Mathieu-Saint-Laurent. Zijn zussen Michèle en Brigitte werden tijdens de Tweede Wereldoorlog geboren. Het gezin woonde in Oran in een Franse kolonie. Zijn vader stond aan het hoofd van een verzekeringskantoor en een bioscoopketen met vestigingen in Marokko, Tunesië en Algerije. Zijn moeder was een huisvrouw en socialite, die hield van het frequenteren en organiseren van etentjes en feestjes in het bijzijn van prominente figuren.

De bewaarde foto's van het jonge gezin tonen vrolijke taferelen aan tafel. Opvallend is hoe vertederd de lachende moeder naar haar zoon kijkt (afb. 8-9). De kleine Yves, een godsgeschenk volgens zijn familie, werd in een beschermde cocon opgevoed en kreeg alles wat zijn hart begeerde. Lucienne introduceerde haar zoon vroeg in de wereld van mode, theater en cinema. Hij toonde al op driejarige leeftijd interesse in tekenen en mode. Op dertienjarige leeftijd, na het zien van het toneelstuk *L'École des femmes* van Molière, bouwde hij zelf een miniatuurtheater uit hout genaamd *Illustre Petit Théâtre*. Zijn zus Brigitte herinnert zich dat haar broer geheime theaterstukken organiseerde met kartonnen figuren in de hoofdrol waarvoor hij kleding maakte uit oude lakens en stoffen. Yves en zijn moeder kochten ook samen modemagazines (*Vogue*, *L'Illustration*, *Le Jardin des modes*, *Paris Match*...), die hij verknipte en assembleerde tot mannequinpopjes en kledingcollecties voor zijn fictieve modehuis (afb. 10). Voor dit denkbeeldige modehuis schreef hij facturen uit in naam van 'Yves Mathieu Saint Laurent, Haute Couture, Place Vendôme', geadresseerd aan belangrijke Parijse dames.¹¹

Yves Saint Laurent had een gelukkige jeugd in zijn familiale omgeving in Oran, gekleurd door de modieuze vrouwen in zijn familie: zijn moeder, grootmoeder, zijn jongere zussen en zijn tante.¹² Dit stond in schril contrast met zijn leven op school: zijn tienerjaren bracht hij door in een strenge, katholieke school waar hij gepest en uitgesloten werd omdat hij 'anders' was. Hij getuigde dat hij een dubbelleven had: enerzijds kende hij het plezier van zijn thuis en de wereld die hij creëerde met zijn tekeningen, kostuums en theater en anderzijds de beproeving van de school.¹³ De zwaarte van dit dubbelleven in combinatie met de intolerantie van zijn conservatieve omgeving voor zijn geaardheid, zorgden ervoor dat hij steeds teruggetrokken en stiller werd. Wanneer hij op vijftienjarige leeftijd, in juni 1955, meedeed aan een tekenwedstrijd kwam hij op de radar van Michel de Brunhoff die aan het hoofd stond van *Vogue*. De Brunhoff bezorgde de schetsen aan Christian Dior. Yves schreef zich in aan de *École de couture* in Parijs en ging daarna aan de slag bij modehuis Dior. Op eenentwintigjarige leeftijd nam hij daar het roer over. Vijf jaar later lanceerde hij zijn eerste collectie onder de naam 'Yves Saint Laurent'.



Kybele als moedergodin, ca. 6000-5500 v. Chr. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi © fotograaf Nevit Dilmen.

MOERAS – MOEDER –
MEMBRAAN
KLEINE KOSMOGONIE

Barbara Baert



2. Kybele als moedergodin, ca. 6000-5500 v. Chr. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi © fotograaf Nevit Dilmen.



3. Juan Rizi (1600-1681), *La Mare de Déu de Montserrat*, ca. 1640 © Montserrat, Museum de Montserrat.

woord: *Agammu*.⁶ *Agammu* bevat de wortel *gam* voor melk en melkdruppel; en *a-gam* verwijst naar de vrouwelijke borst die de melk bewaart als in een vat.⁷ Water, melk en kruik zijn met elkaar verweven in deze etymologie. Het moeras haakt in op deze voedingsbodem als een bassin, als een trog, en houdt zo taalkundig een herinnering vast aan de voedende borsten voor het nageslacht. Ook opmerkelijk is de Oudrussische etymologie voor melk – *melko* – waarvan wordt aangenomen dat deze verwant is aan *molokita*: moerassig, drassig, of nog zoals in het Tsjechisch *mlkty*, wat ‘nat’ betekent.⁸

Drassige gronden worden in de patriarchale westerse cultuur, aldus de Australische ecofeminist Rodney James Giblett, in toenemende mate gepolariseerd, waarbij het moeras gaandeweg geassocieerd wordt met gevaar, met ziekten, met het onzuivere lichaam.⁹ Het matriarchale principe van het moeras en haar essentie als donkere scheppingspotentie wordt verdacht gemaakt. Ook vandaag zijn moerassen denkbeeldige *cloacae* geworden: ze bevatten de afval van wat de nieren van de aarde afscheiden.¹⁰ Vanuit deze lichamelijk-pejoratieve metaforiek, wordt het moeras een grote abjecte opening, een hellemuil, die de mens de verdoemenis inzuigt.¹¹

Het moeras wordt verbannen tot het oord van het subversieve en van de taboes, waarbij het moeras ‘gepenetreerd’ of gedraineerd moet worden, aldus Giblett. (Vanuit ecologisch standpunt erkent men recent opnieuw het grote en lang onderschatte belang van drasgronden.) Wat overblijft van het vrouwelijke moeraslichaam is tweedimensionaal, een vlies, een membraan, dat de aloude machten van het matriarchaat bedekt en het inruilt voor verschrikking daar beneden: het gillende monster, de vloek over het Zwart Water die het kind roept, de bodemloze put van de onderwereld, vrouw Holle, kortom, de plaats waar sprookjes in het halfduister worden gefluisterd.

Naar analogie worden de vrouwelijke vloeistoffen, de menstruatie, als demonisch, vuil en gevaarlijk gepercipieerd. Menstruatie trekt de goede krachten uit het lichaam weg en beschadigt de gezondheid van mannen; de episode vereist volstrekte segregatie.¹² Camille Paglia stelt dat ‘het oermoeras verstikt is met menstruatiealbumine, de lauwe matrix van de natuur, krioelend van algen en bacteriën’.¹³ En in een interview over het werk van Simone de Beauvoir (1908-1986) haalt Julia Kristeva mannelijke percepties van de vrouwelijke sekse aan. ‘Vrouwen hebben kwalen van de baarmoeder, de soort vreet aan hen, een zuigeling is een “poliep”, het vrouwelijk lichaam is een “moeras waar insecten en kinderen in wegzinken”, in tegenstelling tot het mannelijk geslacht, “schoon en simpel als een vinger”’.¹⁴

Stekels – Kam

De Belgische antropoloog Paul Vandenbroeck werkt in zijn *A Glimpse of the Concealed* uit dat de eeuwenoude geologische uitgezaagde en ‘getande’



4. Anonim, *Heilige Maagd van de berg van Potosí*, 18de eeuw © Potosí, Casa Nacional de la Moneda.

bergmassieven met hun grotten en spelonken, de grandioze moedergodin spiegelen. Deze ontoegankelijke en hooggelegen bergtoppen blijven tot op vandaag Mariale cultusplaatsen herbergen. Bovendien hecht zich hier een bijzondere cultus voor zwarte bergen, stenen en meteorieten. Aphrodite wordt in het Griekse Paphos vereerd in de vorm van een grote zwarte rots (afb. 1). Kybele, de Magna Mater van de Antieken, werd volgens de overleveringen als een rotsblok in Rome binnengebracht tijdens een luisterrijke processie. Kybele gaat allicht terug tot een moedergodin die veel ouder is, en werd vereerd als een reusachtige tronende godin (afb. 2).

De Canarische Virgen de la Peña werd volgens de legende in een zwarte rots gevonden. En zogenaamde zwarte Madonna's werden in Noordwest-Europa vanaf de vroege middeleeuwen met verhoogde energie vereerd. Mogelijks verwijst haar zwarte uiterlijk naar een uitspraak door de bruid in het Bijbelse Hooglied: *Nigra sum sed formosa* [Ik ben mooi en/maar zwart].¹⁵ Toch zijn in de zwartheid van deze Mariale moederfiguren ook nog rurale chtonische fantasmen verborgen, zoals de befaamde Zwarte Madonna van Montserrat die in votiefschilderijen wordt voorgesteld als het massief dat ze belichaamt: volumineus, gigantisch, conisch en haar lichaam met scherpe kammen als contouren (afb. 3). Hetzelfde geldt voor de Heilige Maagd van de berg van Potosí in Bolivia (afb. 4).¹⁶

Op het ogenblik van dit schrijven heb ik net het Museum Europäischer Kulturen in Berlijn bezocht, waar *Flow: The Exhibition on Menstruation* loopt over de taboesfeer omtrent vrouwelijke vloeistoffen. De tentoonstelling



5. Byzantijnse amulet om baarmoeder te bezweren. Londen, British Museum, inv. nr. 1938 © The Trustees of the British Museum.

ontsluit de materiële cultuur van het bijgeloof over de baarmoeder uit de vorige twee eeuwen. In de verbeelding werd het vrouwelijk voortplantingsorgaan als vervaarlijk gezien: als een woest monster dat getemd moest worden. Amuletten en ex voto's uit metalen en edelstenen bevatten inschriften die het 'beest' vragen om te kalmeren en te gaan liggen (afb. 5). Sommige van deze juwelen vertonen ook de beeltenis van Medusa, het zeemonster met slangen voor haren, dat zeelieden deed verstenen met haar blik. De Griekse halfgod Perseus slaagde erin om Medusa te onthoofden. Aan de hand van een spiegel verschalkte hij Medusa, zodat ze verstarde middels haar eigen blik. Het Medusahoofd met de griezelige uitsteeksels, werd een beeld van de baarmoeder die moest beheerst worden.

In de volkskunst wordt de baarmoeder vaak verbeeld als een bol met scherpe punten, ook 'tanden' of 'kammen' genaamd (afb. 6). Deze merkwaardige objecten, wapens haast, bekend uit etnografische collecties vormen een ersatz voor het vrouwelijke orgaan dat wonderlijk krimpt en zwelt, maar tegelijk leed en zelfs de dood veroorzaakt. De baarmoeder als stekelbol werd ook herkend in de fauna en flora: in egels, dennenappels, notenbolsters en in de bloedkoraaltakken die werden geschonken ter bescherming van moeder en kind.



TENTOONSTELLING:
MODE EN MOEDERSCHAP
IN MODEMUSEUM
HASSELT

