

De prostituee, de duivel en de heks in het werk *La Foire aux Amours* van Félicien Rops



Auteur: Vita Naessens

Opdracht: Masterscriptie versie 2

Inleverdatum: 07-04-2020

Begeleider: Dr. J. D. M. Baetens

Tweede beoordelaar: Prof. Dr. E.M. Moormann

Afbeelding titelblad: Félicien Rops, *La Foire aux Amours*, ca. 1884-1885, potlood en aquarel, 27 x 20.5 cm., Verzameling Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: uit Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833-1898; Katalog der Ausstellung im Wilhelm-Busch-Museum Hannover 17. Januar bis 21 März 1999*. Hatje Ostfildern 1999, ISBN 3-7757-0821-9, Abb. 75).

Voor Voke
Beste vriendjes voor altijd

Indeling

Summary	5
Inleiding	7
Félicien Rops' <i>La Foire aux Amours</i>	7
Status Quaestionis.....	8
Theoretisch kader.....	10
Hypothese en onderzoeksvraag.....	11
Structuur en aanpak.....	12
Hoofdstuk 1: Félicien Rops	15
1.1: Félicien Rops' leven.....	15
1.2: Félicien Rops' oeuvre.....	17
Hoofdstuk 2: De verkoop van cupido's	21
2.1: Het fresco van de cupido-verkoopster.....	21
2.2: De cupido-verkoopster en slavernij.....	22
2.3: Joseph-Marie Vien's <i>La Marchande d'Amours</i>	23
2.4: Het iconografische thema van de verkoop van cupido's in andere werken.....	26
2.5: Conclusie.....	27
Hoofdstuk 3: De prostituee	28
3.1: De prostituee in het negentiende-eeuwse Frankrijk.....	28
3.2: De prostituee in de negentiende-eeuwse Franse kunst.....	32
3.3: De prostituee in het oeuvre van Félicien Rops.....	37
3.4: <i>La Foire aux Amours</i> en het iconografische thema van de prostitutie.....	41
Hoofdstuk 4: De duivel	47
4.1: Het ontstaan van de duivel.....	47
4.2: Het iconografische beeld van de duivel door de kunstgeschiedenis heen.....	48
4.3: De heropleving van de duivel aan het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw.....	50
4.4: Rops en het satanisme.....	56
4.5: Rops en de duivel.....	59
4.6: <i>La Foire aux Amours</i> en de duivel.....	62
Hoofdstuk 5: De heks	67
5.1: De heksenvervolgingen.....	67

5.2: De vrouw als heks.....	68
5.3: Het iconografische thema van de jonge en oude heks door de kunstgeschiedenis heen.....	70
5.4: Hekserij in de negentiende eeuw.....	74
5.5: De vrouw als heks in de negentiende eeuw.....	76
5.6: Het iconografische motief van de jonge en oude heks in de negentiende-eeuwse kunst.....	77
5.7: Félicien Rops en het iconografische thema van de heks.....	80
5.8: Het iconografische thema van de heks en <i>La Foire aux Amours</i>	84
Conclusie	90
<i>La Foire aux Amours</i> en de prostituee.....	90
<i>La Foire aux Amours</i> en de duivel.....	90
<i>La Foire aux Amours</i> en de heks.....	91
Literatuur	93
Afbeeldingen	101

Summary

This Master's thesis is about the work *La Foire aux Amours* by Félicien Rops (1833-1898). Rops was a Belgian artist from the nineteenth century who is mostly known for his erotic-satanic artworks, *La Foire aux Amours* fits into this category. This research focuses on two versions of *La Foire aux Amours*. The first version is made out of pencil and aquarelle. This version was created between 1884-1885 and can be found in the Musée Provincial Félicien Rops in Namur. It is likely that Rops used this as his source of inspiration for the second version. He used the second version in 1885 as a title page for the book *Femmes Honnêtes!* written by Joséphin Péladan (1858-1918). It is interesting to research the work *La Foire aux Amours* since very little attention is paid to the work in the literature that is available about Rops. If attention is paid to the work, it is often very limited with no new information provided. The main information provided is that Rops' was inspired by the work *Wer kauft Liebesgötter?* by Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) and that this work is based on the iconographic theme of the selling of cupids, which was first depicted on a fresco in Pompeii. Due to a lack of information, this research goes further into the iconography of the work *La Foire aux Amours*.

The theoretical framework for this research is the text *The Work of Art and its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception* written by Wolfgang Kemp. This text is about analyzing and understanding the iconography of a work of art. This text states that there are a lot of circumstances surrounding the artist, the artwork and the spectator that need to be taken into consideration. In order to take these circumstances into consideration, this research not only looks at the iconographic theme on which the artwork *La Foire aux Amours* is based, namely the selling of cupids, but also connects the work to three iconographic themes that are common throughout Rops' art: the prostitute, the devil and the witch. The question this research paper answers is: What role do the iconographic motifs of the cupid-seller, the prostitute, the devil and the witch play in Félicien Rops' *La Foire aux Amours* and how can we understand Rops' work in relation to these motifs and to their development over time?

This research shows that the iconographic theme of the cupid-seller is not only about selling love, but also about the sale of the carnal lusts; therefore the women depicted on *La Foire aux Amours* could be seen as prostitutes. Looking at prostitution in the nineteenth century society and art as well as throughout Rops' artwork, it can be concluded that Rops has depicted the modern prostitute with her madam as the theme of the cupid seller. A detail of the work *La Foire aux Amours* also shows us that one of the cupids is depicted as a devil. Looking at the development of the devil throughout art history and in the nineteenth century, it becomes clear that both Rops and Péladan had an interest in satanism. In this framework of literary satanism, the young female, depicted as the *femme fatale*, and the old woman in *La Foire aux Amours* could be seen as the devil's servants. If the women can be seen as the devil's substitutes, then they could also be seen as witches; therefore this research looks further into

the history of witchcraft, the role of the woman as a witch and the witch in the nineteenth century as it relates to the artworks of Rops. Based on this research, Rops might have depicted the classic relationship of the old and the young witch as the teacher and her student in *La foire aux Amours*.

This research not only connects Rops' *La Foire aux Amours* with iconographic themes that were prominent themes in Rops' art and in the nineteenth century. It also shows that Rops' symbolist works have a deep and complex meaning merging iconographic themes with depictions of the modern society of nineteenth century Paris. Throughout this research it becomes clear that the sexual, active women depicted in Rops' art have the power over men.

Inleiding

Félicien Rops' *La Foire aux Amours*

Félicien Rops (7 juli 1833 - 23 augustus 1898) was een Belgische kunstenaar die voornamelijk bekendheid verwierf in de tweede helft van de negentiende eeuw (afb. 1). Hoewel Rops geboren werd te Namen en gestudeerd had te Brussel, bracht hij het grootste gedeelte van zijn carrière door in Parijs; waar hij zich in 1874 definitief vestigde. Hij was een buitengewoon tekenaar, etser en illustrator. Verder was hij ook zeer bedreven in het maken van heliogravures en aquarellen. Rops' kunst wordt binnen de Belgische kunst van de negentiende eeuw onder de genres en stromingen van de landschapschilderkunst, het realisme en het symbolisme geplaatst. Het oeuvre van Rops is zeer divers en bestaat onder andere uit sociaalkritische karikaturen, satirische lithografieën, maatschappelijke kritieken, frontispices, landschapschilderingen en realistische en symbolistische werken. Niettemin is Félicien Rops vooral bekend door zijn erotisch-satanistische literatuurillustraties die hij voornamelijk vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw maakte. Hierin speelt Rops' favoriete thema, de vrouw, een belangrijke hoofdrol. In dit onderzoek zal er dieper worden ingegaan op het werk *La Foire aux Amours*. Een werk dat binnen de erotisch-satanistische literatuurillustraties valt.¹

Rops maakte meerdere versies van *La Foire aux Amours*, zowel in groot als klein formaat, waarbij hij gebruik maakte van verschillende technieken. In dit onderzoek zal er worden ingegaan op twee versies van dit werk. De eerste versie is gemaakt met potlood en aquarel. Rops maakte deze rond 1884-1885 en het is nu te vinden in het Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afb. 2). Deze versie heeft waarschijnlijk als een studie of inspiratiebron gediend voor de tweede versie die Rops in 1885 gebruikte als titelblad voor het boek *Femmes Honnêtes!* van Joséphin Péladan (1858-1918) (afb. 3).² Dit boek gaf Joséphin Péladan uit in 1885 onder het pseudoniem Marquis de Valonges. Het boek bestaat uit twaalf delen, waarbij ieder deel een verhaal over een andere vrouw bevat. De vrouwen die aan bod komen zijn, in volgorde: Apolline, Lucie-Berthe, Bibiane, Thècle, Vénérande, Martiane, Colette, Mauriele, Tenestine, Odile, Renelde en Félicienne. De hoofdstukken gaan inhoudelijk over de seksuele fantasieën van de hoofdpersoon en hoe deze vrouwen hun seksuele capaciteiten inzetten om mannen te verleiden om te krijgen wat ze willen. In 1888 werd de tweede versie van het boek gepubliceerd, ditmaal zonder titelplaat van Rops.³

De versie in Namen is de meest uitgewerkte van de twee. In een bergachtig en verlaten landschap zijn een jonge en een oude vrouw afgebeeld. De jonge vrouw is zittend op een kooi in beeld gebracht, links

¹ Block, Hozee, Mestdag, Smets en Stevens 1994, pp. 15, 17 en 18; Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 13-94; Palmer 2004, pp. 37-38 en 100-101.

² Péladan, 1885, titelblad.

³ Beauvils 1993, pp. 80, 102; Bonnier en Leblanc 1997, p. 116; Komrij 2005, p. 44; Maris 1982, p. 135; Péladan 1885, pp. 1-122; Wamberg 2006, p. 156.

in het werk. Ze is geheel naakt, met uitzondering van een ninichehoed afgezet met klaprozen, een rood lint en een zwarte veer. Verder zijn haar schouders bedekt door een donkerblauwe stof en loopt er een touw rondom haar schouders, waaraan een mantel van witte doorzichtige stof hangt. Ze zit voor een deel op deze mantel. De jonge vrouw heeft verder nog een wit doorzichtig lint om haar middel, dat vast lijkt te zitten met een veiligheidsspeld. Haar oren zijn versierd met oorbellen. In de kooi bevinden zich drie kleine cupido's die proberen de tralies van de kooi te doorbreken. Een vierde cupido is hierin geslaagd en kruipt langs de kooi omhoog. Met zijn linkerhandje pakt hij de rechterarm van de jonge vrouw vast, die hem geamuseerd gadeslaat. Rechts achter de jonge vrouw, is de oudere vrouw afgebeeld. Haar kleding bestaat uit een witte hoofddoek en een geelkleurige mantel met (een patroon van) verticale strepen erop. De mantel is deels over haar rechterschouder en arm heen geslagen. De rest van haar bovenlichaam is ontbloot. De vrouw is *en profil* weergegeven en lijkt met haar linkerarm iemand te wenken die zich rechts buiten het beeld bevindt. Links op de voorgrond is er een grote plant met groene, gekartelde bladeren en gele bloemen afgebeeld. Rechts op de voorgrond bevindt zich een schildpad met gele vleugels die een boeket rozen op zijn rug draagt. Het boeket is verpakt in wit papier, dat met een blauwe strik bij elkaar wordt gehouden. De schildpad loopt richting de kooi. Linksboven in het werk is een architecturale versiering te zien waarin de originele titel, *La Foire aux Amours*, te lezen is. In de rechteronderhoek staat de signatuur van de kunstenaar Félicien Rops.

De eerste versie van het werk verschilt op bepaalde punten van de tweede versie, dat Rops gebruikte als titelblad voor *Femmes Honnêtes!*. Het grootste verschil tussen de twee versies is de techniek: de eerste versie is, zoals eerder al vermeld, gemaakt in potlood en aquarel. Het titelblad is een ets. Verder is het titelblad, aangezien het een prent is, het spiegelbeeld van de eerdere versie, waarbij de kooi, de twee vrouwen en de plant rechts op het werk te zien zijn en de schildpad linksonder is afgebeeld. Daarnaast zijn er nog een aantal kleine verschillen tussen de werken. De architecturale versiering is bij het titelblad in de rechterbovenhoek te vinden. Hierin is, in plaats van de originele Franse titel van het werk, *La Foire aux Amours*, de titel van het boek, *Femmes Honnêtes!* weergegeven. De cupido's zijn minder goed te zien dan in de eerste versie. Niettemin is er wel duidelijk te zien dat één van de vier cupido's afwijkt van de anderen (afb. 4). Op het titelblad heeft de geheel rechts afgebeelde cupido in de kooi namelijk hoorntjes en bokkenpootjes. Hij is dus weergegeven als een kleine duivel of sater. De schildpad, die bij deze versie dus linksonder is afgebeeld, heeft wel vleugels, maar het boeket dat hij op zijn rug draagt is op het titelblad niet afgebeeld. De plant is minder duidelijk afgebeeld, mist zijn bloemen en is kleurloos, waardoor deze ook minder goed te identificeren is. Bij de zittende jonge vrouw ontbreekt de band rond haar middel. De verticale strepen op de stof van de mantel van de oude vrouw zijn hier wel duidelijker weergegeven.

Status Quaestionis

Het is interessant om onderzoek te doen naar het werk *La Foire aux Amours* aangezien er in de bestaande literatuur over Félicien Rops maar zeer weinig aandacht aan het werk wordt besteed. Als er al aandacht aan het werk wordt besteed is dit vaak in zeer beperkte mate waarbij doorgaans dezelfde

informatie aan bod komt. Leo van Maris behandelde het werk in *Félicien Rops: over kunst, melancholie & perversiteit* uit 1982. Hier gaat hij kort in op het gebruik van de versie van *La Foire aux Amours* als titelblad voor *Femmes Honnêtes!*, waarbij hij een korte beschrijving van het werk geeft.⁴ In *Félicien Rops: Vie et Oeuvre* uit 1997 van Bernadette Bonnier en Véronique Leblanc is tot op de dag van vandaag de meest uitgebreide informatie over *La Foire aux Amours* te vinden. Het boek gaat over het feit dat Rops het werk *Wer kauft Liebesgötter?* van Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) uit 1850 als inspiratie had genomen voor *La Foire aux Amours* (afb. 5), waarbij de auteurs aangeven dat het werk gebaseerd zou zijn op het mythologische thema van de verkoop van cupido's, dat teruggebracht zou kunnen worden op fresco's te Pompeii (afb. 6). Verder is er te lezen dat dit iconografische thema ook zeer populair was in de achttiende eeuw en dat het met name werd gebruikt door kunstenaars zoals Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823). De literatuur wijst er ook op dat een van de variaties van *La Foire aux Amours* is gebruikt als titelplaat voor Joséphin Péladans *Femmes Honnêtes!*. Bonnier en Leblanc geven hierbij ook een eventuele betekenis aan de weergave van de gevleugelde schildpad op het werk. De schildpad was in de avant-garde kringen van de negentiende eeuw zeer in de mode. Het dier zou in die tijd een plaats hebben ingenomen in het decadente dierenfabelboek en het zou, in de jaren zestig, de 'mode' geweest zijn om in het tempo van een schildpad aan een leiband langs de Parijse galerijen te slenteren. Rops zou door het afbeelden van de schildpad op humoristische wijze naar deze slenteraars verwijzen, aldus Bonnier en Leblanc.⁵

La Foire aux Amours wordt ook behandeld in *De l'encre dans l'acide: l'Oeuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la décadence* van Hélène Védryne uit 2002. Védryne gaat vooral in op de seksuele toespelingen. Ze verwijst hierbij naar het voorkomen van fallische vogels in Rops' oeuvre en in werken die voor Rops als inspiratiebronnen hebben gediend.⁶ *La Foire aux Amours* wordt daarnaast behandeld in *Het museum Félicien Rops in Namen* van Bernadette Bonnier en *Félicien Rops: de schone en het beest* van Gerrit Komrij. Beide werken dateren van 2005 en bevatten geen nieuwe informatie over *La Foire aux Amours*.⁷ In de catalogus van Gerrit Komrij wordt het werk geplaatst in een artikel omtrent de erotisch-satanistische werken van Rops. Veel van de literatuur over Rops gaat hierop in. Niettemin wordt *La Foire aux Amours* in deze literatuur in het algemeen maar met enkele woorden behandeld, of geheel niet vernoemd. Ten slotte is een interessant literair werk *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops: Ikonographie und Ikonologie* van Sabine Makein uit 1990. In deze dissertatie wordt gekeken naar Rops' weergave van de demonische vrouw, waarbij deze in verband wordt gebracht met verschillende iconografische thema's zoals de dodendans en de heks. Opvallend is dat *La Foire aux Amours* niet genoemd wordt in dit werk.⁸

⁴ Maris 1982, p. 135.

⁵ Bonnier en Leblanc 1997, p. 116.

⁶ Védryne 2002, p. 249.

⁷ Bonnier 2005, p. 102; Komrij 2005, p. 44.

⁸ Makein 1990, passim.

In de bestaande literatuur wordt *La Foire aux Amours* dus met allerlei verschillende iconografische thema's en betekenissen in verband gebracht, maar ze wordt nooit uitvoerig uitgelicht of besproken. Bonnier en Leblanc brengen het werk daarnaast in verband met *Wer kauft Liebesgötter?* van Wilhelm von Kaulbach dat als inspiratie zou hebben gediend voor Rops.⁹ Kaulbach was een Duitse kunstenaar die actief was in het midden van de negentiende eeuw. Hij kan gezien worden als een late Nazarener en verwierf vooral bekendheid vanwege zijn grote historische muurschilderingen. Daarnaast trok hij, net als Rops, naar Frankrijk om erotisch getinte prenten te maken. Kaulbach gaf het iconografische thema van de verkoop van cupido's in zijn werk dan ook een duidelijke erotische betekenis door de cupido's in te wisselen voor vliegende fallussen.¹⁰

Kaulbach zou geïnspireerd zijn door fresco's uit Pompeii waarin het iconografische thema van de verkoop van cupido's is afgebeeld.¹¹ In de literatuur over Rops wordt verder geen onderzoek gedaan naar dit iconografische thema; hoe het is ontstaan, wat de betekenis erachter is en hoe dit thema door de kunstgeschiedenis heen door verschillende kunstenaars is geïnterpreteerd en weergegeven. Er wordt ook niet verder gekeken naar de manier waarop Rops zich dit iconografische thema heeft toegeëigend, hoe de weergave van dit thema in relatie staat tot het boek *Femmes Honnêtes!* van Joséphin Péladan of tot de thema's die naar voren komen door het oeuvre van Rops zelf heen. Dit onderzoek zal hier wel verder op ingaan, waarbij het werk *La Foire aux Amours* onderzocht zal worden op iconografisch gebied.

Theoretisch kader

De theorie van het analyseren en begrijpen van de iconografie van een kunstwerk komt naar voren in de tekst *The Work of Art and its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception* van Wolfgang Kemp.¹² Deze tekst schept een helder beeld van wat een iconografisch onderzoek inhoudt en waarmee er rekening gehouden moet worden bij het maken van een iconografische analyse van een kunstwerk. Kemp geeft aan dat een iconografisch thema beïnvloed wordt door de tijd waarin het is ontstaan en de manier waarop verschillende kunstenaars het thema over de eeuwen heen hebben geïnterpreteerd en weergegeven. Iconografische thema's veranderen en migreren door verschillende artistieke contexten en historische periodes. Ook al wordt er door de tijd heen hetzelfde iconografische thema weergegeven, toch zal dit altijd op een andere manier weergegeven en geïnterpreteerd worden en dus ook een andere betekenis hebben. Het iconografische thema kan informatie geven over de huidige omstandigheden waarin het werk is ontstaan, maar ook over de omstandigheden die eerder van invloed zijn geweest op dit thema. De kunstenaar die het iconografische thema weergeeft heeft verder

⁹ Bonnier en Leblanc 1997, p. 116.

¹⁰ Bonnier 2005, p. 102; Bonnier en Leblanc 1997, p. 116; Komrij 2005, p. 44; Maris 1982, p. 135.

¹¹ Bonnier 2005, p. 102; Bonnier en Leblanc 1997, p. 116; Komrij 2005, p. 44; Maris 1982, p. 135.

¹² Kemp 1998, pp. 180-196.

ook zelf een eigen gender, geschiedenis en persoonlijkheid die invloed heeft op wat hij weergeeft en hoe hij dit afbeeldt. De kunstenaar wordt hierbij niet enkel beïnvloed door zijn persoonlijke omstandigheden, maar ook door de omstandigheden en denkbeelden van de tijd en de samenleving waarin hij leeft. Deze omstandigheden zijn onder andere van invloed op wat de kunstenaar beslist weer te geven in zijn werken, maar ook welke thema's en motieven hij hiervoor zal gebruiken. De intenties waarmee een werk is gemaakt en de functie die het kunstwerk vervulde heeft ook invloed op de betekenis van het werk. Een altaarstuk dat gemaakt is voor de kerk kan zo op een andere manier geïnterpreteerd worden dan een werk dat is gemaakt om te hangen aan een koninklijk hof. Als deze kunstwerken vervolgens in de context van een museum worden geplaatst krijgen ze weer een andere betekenis. Verder heeft de beschouwer van het kunstwerk ook een bepaald gender, een bepaalde aanwezigheid en een geschiedenis die van invloed is op hoe men een kunstwerk interpreteert, invult en begrijpt. Zo kunnen er door de geschiedenis heen verschillende interpretaties en theorieën ontstaan over de betekenis van bepaalde iconografische thema's en kunstwerken.¹³

Hypothese en onderzoeksvraag

Hoe een iconografisch thema door de kunstgeschiedenis heen werd weergegeven, was dus afhankelijk van bepaalde omstandigheden. Dit geldt ook voor het werk *La Foire aux Amours* van Rops. Eerder werd al aangegeven dat Rops zijn werk *La Foire aux Amours* gebaseerd zou kunnen hebben op een gravure van de Duitse kunstenaar Wilhelm von Kaulbach, genaamd *Wer kauft Liebesgötter?*.¹⁴ Rops heeft het iconografische thema van de verkoop van cupido's wellicht overgenomen en gebruikt voor zijn werk *La Foire aux Amours*. Hierbij moet er rekening mee worden gehouden dat Rops waarschijnlijk door Kaulbach's interpretatie van het iconografische thema beïnvloed werd. Verder zijn de cupido's van Rops niet zoals bij Kaulbach als fallussen weergegeven. Dit wijst erop dat Rops op de hoogte was van het iconografische thema van de verkoop van cupido's. Hierbij zou de vraag gesteld kunnen worden welke verdere kunstwerken met dit iconografische thema nog van invloed kunnen zijn geweest op Rops' interpretaties in dit werk. Het iconografische thema zelf heeft Rops ook absoluut niet weergegeven volgens de richtlijnen van de *Académie des Beaux-Arts*. Rops heeft het thema van de verkoop van cupido's gecombineerd met zijn eigen ideeën over de iconografische interpretatie van de moderne vrouw en het moderne naakt. Hier komt duidelijk naar voren dat Rops beïnvloed werd door zijn eigen tijd, plaats en karakter. De meerdere versies van *La Foire aux Amours* hadden ook verschillende intenties en functies. In het geval van het titelblad voor *Femmes Honnêtes!* is dit een publieke functie als voorblad van een literair werk. Het werk werd zo getoond in een bepaald boek, op een bepaalde plaats (het voorblad) en werd op deze manier door bepaalde beschouwers gezien. Dit was een andere publieke functie dan wanneer het werk tentoon werd gesteld op bijvoorbeeld de

¹³ Kemp 1998, pp. 180-188.

¹⁴ Bonnier 2005, p. 102; Bonnier en Leblanc 1997, p. 116; Komrij 2005, p. 44; Maris 1982, p. 135.

academie. Dit is ook van invloed geweest op de betekenis van het iconografische thema van de verkoop van cupido's zoals door Rops weergegeven.¹⁵

Het is hierbij interessant en belangrijk om niet enkel naar het thema van de verkoop van cupido's zelf te kijken, wat in hoofdstuk twee gedaan zal worden, maar om ook te kijken naar hoe bepaalde thema's in Rops' oeuvre invloed hebben gehad op de interpretatie van Rops' versie van de verkoop van cupido's en hoe hij deze heeft verwerkt in *La Foire aux Amours*. In de volgende drie hoofdstukken zullen drie van deze thema's behandeld worden: de prostituee, de duivel en de heks. Hierbij zal er niet enkel gekeken worden naar Rops' interpretaties van deze thema's, maar ook hoe deze thema's door de kunstgeschiedenis heen zijn geëvolueerd en hoe men ernaar keek in de negentiende-eeuwse samenleving waar Rops deel van uitmaakte. In de volgende hoofdstukken zal er door middel van onderzoek naar de iconografische thema's van de verkoop van cupido's, de prostituee, de duivel en de heks, een analyse worden gegeven van de iconografie van de twee versies van het werk *La Foire aux Amours*. De onderzoeksvraag luidt als volgt: Welke rol spelen de iconografische motieven van de verkoop van cupido's, de prostituee, de duivel en de heks in Félicien Rops' *La Foire aux Amours* en hoe kunnen we Rops' werk lezen in relatie tot deze motieven en hun ontwikkeling door de tijd heen?

Structuur en aanpak

Om een goed beeld te krijgen van de context waarin *La Foire aux Amours* is ontstaan, zal er in het eerste hoofdstuk kort worden ingegaan op het leven en het oeuvre van Félicien Rops. Vervolgens zal er worden ingegaan op de iconografie. In hoofdstuk twee wordt er gekeken naar de ontwikkeling van het iconografische thema van de verkoop van cupido's. Om de iconografie van *La Foire aux Amours* beter te begrijpen is het zeer interessant om onderzoek te doen naar het iconografische thema van de verkoop van cupido's; hoe dit is ontstaan en hoe het zich verder heeft ontwikkeld door de kunstgeschiedenis heen. Vervolgens zal er per hoofdstuk worden ingegaan op één van de drie iconografische thema's van de prostituee, de duivel en de heks. Hieronder een korte uitleg waarom er precies voor deze drie iconografische thema's is gekozen.

In hoofdstuk drie wordt er ingegaan op het iconografische thema van de prostituee en hoe dit thema in verband staat met *La Foire aux Amours* van Rops. Zoals al eerder werd aangegeven, was de vrouw Rops' favoriete thema en dan met name de vrouw als prostituee. In *Wer kauft Liebesgötter?* van Kaulbach, dat als directe inspiratiebron gediend zou hebben voor Rops' *La Foire aux Amours*, wordt er rechtstreeks verwezen naar de verkoop van de seksuele liefde. *Femmes Honnêtes!* gaat daarnaast ook over de seksuele fantasieën van de hoofdpersonen en hoe deze vrouwen hun seksualiteit inzetten om mannen te verleiden om zo te krijgen wat ze willen. Men kan zich dus afvragen of de twee vrouwen in het werk van Rops eventueel prostituees zijn. In dit geval zouden de vrouwen dus niet de cupido's verkopen, maar verkopen ze enkel de vleselijke liefde, en dus ook zichzelf. Het is interessant om te

¹⁵ Kemp 1998, pp. 182-188.

kijken naar het beeld van de prostituee in de negentiende-eeuwse samenleving, naar de kunst van Rops en hoe dit beeld naar voren komt in het werk *La Foire aux Amours*.

De duivel heeft als iconografisch thema ook een belangrijke aanwezigheid in Rops' oeuvre en wordt behandeld in hoofdstuk vier. Het is meestal de duivel die de vrouw aanspoort tot het seksueel verleiden van de man, om deze vervolgens voor zijn snode plannen in te zetten. Ook in *Femmes Honnêtes!* van Joséphin Péladan voeren de vrouwen hun plannen vaak uit met de toestemming van de duivel. Péladan gaf wel aan dat de vrouwen hun eigen lot en de manier waarop ze hun doel probeerden te bereiken zelf in handen zouden hebben, maar het was uiteindelijk de duivel die het goedkeurde.¹⁶ Eerder werd ook al aangegeven dat een van de cupido's in de versie die Rops gebruikte als titelblad voor *Femmes Honnêtes!* hoorntjes en bokkenpootjes heeft. Het is dus interessant om te kijken hoe het iconografische thema van de duivel in verband staat met het werk *La Foire aux Amours*. Hierbij wordt gekeken naar het ontstaan van het iconografische beeld van de duivel en hoe deze zich heeft ontwikkeld. Daarna zal er worden gekeken naar de heropleving van de interesse in de duivel aan het einde van de achttiende eeuw en de opkomst van het satanisme in de negentiende eeuw. Vervolgens wordt er verder ingegaan op de positie van Rops tegenover het satanisme en hoe het iconografische beeld van de duivel naar voren komt in zijn oeuvre en het werk *La Foire aux Amours*.

De vrouw, en dan met name de seksueel georiënteerde vrouw die begeleid wordt door de duivel, wordt al eeuwenlang in verband gebracht met het beeld van de heks. Rops' vrouw kan ook gezien worden als de pion van de duivel op aarde. Daarnaast was Rops ook bekend met de iconografische weergave van de heks en gaf haar dan ook in verscheidene werken weer. Hoewel deze iconografische toespeling van *La Foire aux Amours* in verband met de hekserij waarschijnlijk het verst gezocht is, is het wel interessant om te kijken hoe het werk in verband kan staan met het beeld van de vrouw als heks, hoe dit beeld zich heeft ontwikkeld door de tijd heen, hoe men uiteindelijk aankeek tegen hekserij en het beeld van de vrouw als heks in de negentiende-eeuwse samenleving en kunstgeschiedenis en hoe dit beeld terugkomt in Rops' oeuvre. Hoofdstuk vijf zal hier dan ook op ingaan.

De vrouw en de rol van de vrouw als prostituee, het hulpje van de duivel en de heks is belangrijk voor dit onderzoek. Deze masterscriptie kan dan ook gesitueerd worden binnen het onderzoek naar gender in de kunst. Gender is de sociaal gestructureerde protocol over hoe mensen van een bepaald geslacht zich moeten gedragen. In de negentiende eeuw was het idee nog heel levendig dat iemands biologie wijst op de rol van deze persoon in de maatschappij. De cultuur maakte deze dingen tot feiten. Gender kwalificaties werden als natuurlijke biologische kwalificaties gezien. De ongelijkheid tussen man en vrouw die op deze manier ontstond, zijn van groot belang voor het onderzoek omtrent gender. Gender speelt ook een belangrijke rol in de kunst van Rops aangezien de seksualiteit van de vrouw en ook de relatie tussen de man en de vrouw een veelvoorkomend onderwerp is in zijn gehele oeuvre. Griselda Pollock en Roszika Parker geven in hun boek *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* uit 1981 aan

¹⁶ Péladan 1885, passim.

dat mannelijke kunstenaars de vrouwen niet bewust op een seksueel getinte manier weergaven, met het idee mee te werken aan het patriarchaat, maar omdat zij simpelweg werkten vanuit de eigentijdse ideologieën en mentale structuur over seksualiteit.¹⁷ Er moet dus rekening mee worden gehouden dat er in de negentiende eeuw een bepaald sociaal gestructureerd beeld heerste over wat ‘een vrouw’ precies hoorde te zijn. Zoals hierboven al werd aangegeven, zal in dit onderzoek meerdere malen naar voren komen hoe de cultuur het beeld en de rol van de vrouw door de tijd heen heeft gevormd, en dan met name in de negentiende eeuw. Het oeuvre van Rops, en ook het werk *La Foire aux Amours*, kunnen hierbij worden gezien als belangrijke weergaven van de toen heersende ideologie. Zijn werken zijn dan ook interessante bronnen om de man-vrouw relaties binnen de negentiende eeuw te kunnen begrijpen.¹⁸

Voor dit onderzoek zal er met name secundaire literatuur worden geraadpleegd waarbij er zowel gekeken wordt naar literatuur die ingaat op het leven en het oeuvre van Rops zelf, als naar de literatuur die ingaat op de geschiedenis van de prostitutie, de duivel en de hekserij. Daarnaast zal er secundaire literatuur worden bekeken die ingaat op de prostitutie, de duivel en de hekserij als iconografische thema's binnen de kunstgeschiedenis en het oeuvre van Rops. Als bronmateriaal zal er ook primaire literatuur besproken worden, in de vorm van de vele brieven die Rops heeft geschreven gedurende zijn leven.

¹⁷ Parker en Pollock 1981, pp. 132-133.

¹⁸ Hatt en Klouk 2006, pp. 145-173.

Hoofdstuk 1: Félicien Rops

Félicien Rops' leven

Félicien Rops werd op 7 juli 1833 geboren aan de Place du Marché au Beurre (het huidige Place Chanoine Descamps) te Namen uit het huwelijk van Sophie Maubille (1794-1849) en de industrieel Nicolas-Joseph Rops (1782-1849), die zijn fortuin had gemaakt met de verkoop van Indische stoffen. Het gezin verhuisde in 1873 naar een herenhuis dat Nicolas-Joseph Rops had laten bouwen aan de Rue Neuve (de huidige Rue Pépin) te Namen. Félicien Rops kreeg hier tot zijn tiende levensjaar les van privéleraren, waarna hij zijn studies voortzette aan het *Collège Notre-Dame de la Paix*, het jezuïetencollege te Namen. Rops was een veelbelovende student en zijn talenten als kunstenaar kwamen al naar voren in de tekeningen die hij als kind maakte van zijn leraren. Het noodslot sloeg echter toe op 7 februari 1849, toen Rops' vader overleed. Rops werd onder voogdij geplaatst van zijn oom, Alphonse Rops (1805-1870), waarmee hij het zeer slecht kon vinden. Rops werd in datzelfde jaar ook van het jezuïetencollege weggestuurd, waarna hij zijn onderwijs voortzette aan het Koninklijke Atheneum te Namen. Tegelijkertijd ging Rops lessen volgen aan de kunstacademie te Namen, waarbij zijn voorkeur uitging naar het modeltekenen.¹⁹

In 1851 verliet Rops Namen om aan de Vrije Universiteit van Brussel een rechtenopleiding met een kandidatuur filosofie te volgen. Rops was echter meer geïnteresseerd in de studentenverenigingen en werd al snel lid van *La Société des Joyeux* waar hij Charles De Coster (1827-1879) leerde kennen. Rops werd daarnaast huistekenaar van het satirische weekblad *Journal des Loustics* van studentenvereniging *Crocodiles*, waarin hij gedurende drie jaar elke week een lithografie publiceerde. Bij deze lithografieën verwees Rops naar zichzelf met het pseudoniem *Jeune Membre*.²⁰ Rops bracht ook tijd door aan de *Atelier Saint-Luc* waar hij onder andere Constantin Meunier (1831-1905), Louis Dubois (1830-1880), Léopold Speekaert (1834-1915), Charles de Groux (1825-1870) en Camille Lemonnier (1844-1913) leerde kennen.²¹ In 1856 zette Rops met de erfenis van zijn vader, zijn eigen tijdschrift op, *L'Uylenspiegel, journal des ébats artistiques et littéraires*. Het tijdschrift behandelde voornamelijk thema's omtrent de moraal, de politiek en de zeden van die tijd, waarbij ook artistieke en literaire kritiek werd behandeld. Rops schetste voor *L'Uylenspiegel* veel karikaturen van zijn tijdgenoten waarbij hij hen op een genadeloze maar waarheidsgetrouwe manier weergegeven heeft. Op 6 september 1857 werd aangekondigd dat Rops zijn bijdrage aan het tijdschrift vanwege

¹⁹ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 13; Bonnier en Leblanc 1997, p. 11; Neyer 1999, pp. 10-12; Willaumez 1991, p. 15.

²⁰ Félicien Rops verwees naar zichzelf met het pseudoniem *Jeune Membre* aangezien hij de meest recente aanwinst was van de studentenvereniging. Zie: Bonnier en Carpiaux 2003, p. 14.

²¹ Camille Lemonnier zal in 1908 *Etudes sur quelques artistes originaux. Félicien Rops; L'homme et l'artiste* te Parijs uitbrengen. Zie: Bonnier en Carpiaux 2003, p. 30.

omstandigheden ging verminderen. Tot 1859 maakte Rops nog een twintigtal tekeningen voor het tijdschrift, waarvan de laatste druk in 1863 plaatsvond.²²

De reden waarom Rops een stap terug moest zetten van zijn tijdschrift was zijn huwelijk met Charlotte Polet de Faveaux (onbekend-1929) op 28 juni 1857. Het koppel ging wonen in Rops' ouderlijke huis aan de Rue Neuve. Ze kregen twee kinderen; op 7 november 1858 werd Rops' zoon Paul geboren en op 18 oktober 1859 volgde zijn dochter Juliette. Tot groot verdriet van Rops overleed Juliette op zesjarige leeftijd aan de gevolgen van een hersenvliesontsteking. Het gezin verbleef ook vaak op het kasteel van Thozée, dat Charlotte erfde van haar oom Ferdinand de Faveaux (1783-1877). Hier ontving ze samen met Rops vaak gasten, waaronder de dichter Charles Baudelaire (1821-1867), de uitgever Auguste Poulet-Malassis (1825-1878), de Belgische schilders Louis Artan (1837-1890) en Louis Dubois (1830-1880) en de fotograaf Armand Dandoy (1834-1898). Later bouwden ze ook nog een huis in Brussel aan de rotonde van de Avenue Louise.²³ Vanaf 1860 begon Rops ook enkele maanden per jaar af te reizen naar Parijs. Hij gaf hiervoor als reden dat hij niet enkel zijn graveertechniek wilde verbeteren, maar ook dichterbij de buurt wilde zijn van de uitgevers voor wie hij illustraties wilde maken. Charlotte bleef achter in België, terwijl Rops zijn tijd ging verdelen tussen Parijs, Brussel, Namen en Thozée.²⁴

In Parijs begon Rops met de hulp van Félix Bracquemond (1833-1914) zijn graveertechniek te verbeteren. Op 4 december 1869 zette Rops de stichting *La Société Internationale de Aquafortistes* op, met als doel het verspreiden en ontwikkelen van de etskunst. Deze stichting kwam echter niet van de grond en uitte zich enkel in een paar lessen die Rops gaf in het kasteel te Thozée. In 1863 ontmoette Rops door toedoen van Alfred Delvau (1825-1867) de uitgever Auguste Poulet-Malassis, die niet minder dan vierendertig werken zou gaan uitgeven met illustraties van Rops. Rops' connectie met Poulet-Malassis zorgde er ook voor dat Rops op 24 april 1864 de schrijver Charles Baudelaire ontmoette. Uit deze ontmoeting groeide een hechte vriendschap die voortduurde tot aan Baudelaire's dood op 31 augustus 1867. In 1868 was Rops betrokken bij het opzetten van de *Société Libre des Beaux-Arts*, een groepering die zich inzette voor de groei van het Belgisch realisme. Verder bracht hij veel tijd door in het dorp Anseremme in de Maasvallei, waar hij een kleine kolonie oprichtte van bevriende kunstenaars. Zij verbleven in de herberg *Auberge des Artistes* en het *Hôtel Bricard*. Deze groep kwam twintig jaar lang samen in Anseremme om te werken en ontspannen. Daarnaast zette Rops de roeiclub *Cercle nautique de Sambre-et-Meuse* op in 1862, die in 1865 het statuut van een

²² Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 13-15; Bonnier en Leblanc 1997, p. 12; Neyer 1999, pp. 12-14; Willaumez 1991, pp. 15-17.

²³ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 15-16; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 12-14; Neyer 1999, pp. 12-14 en 16-18; Willaumez 1991, pp. 15-17 en 21.

²⁴ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 16-20; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 12-14; Neyer 1999, pp. 15-18; Willaumez 1991, pp. 17-20.

Koninklijke Vereniging ontving en vanaf dat moment verder ging als *Royal club nautique de Sambre-et-Meuse*. Rops behield van 1862 tot 1869 de positie van voorzitter in deze club.²⁵

Rops trok steeds vaker en voor langere tijd naar Parijs, terwijl Charlotte zich definitief vestigde op het landgoed van Thozée. In 1869 ontmoette Rops Léontine (1849?-1915) en Aurélie Duluc (1852-1924), twee jonge modeontwerpers, die Rops' levensgezellen werden. Nadat Charlotte achter Rops' achtste affaire kwam, is het dan ook niet verassend dat er snel een einde kwam aan hun huwelijk. Rops trok in 1874 definitief naar Parijs waar hij introk bij de zusters Duluc. In de tussentijd had Léontine in 1870 Rops al een dochter geschonken, Claire. En in 1892 kreeg ook Aurélie een kind van Rops; een zoon die enkele dagen na zijn geboorte overleed aan een embolie.²⁶ Hoewel Rops zich thuis voelde in Parijs, had hij toch af en toe de behoefte de grote stad te verlaten en reisde hij veel. Zo reisde hij vanaf 1871 regelmatig af naar de oevers van de Maas en de Noordzeekust. Verder trok Rops naar Monte-Carlo (1874, 1876 en 1877), Scandinavië (1874), Hongarije (1879), Spanje (1880), Nederland (1882), Noord-Afrika (1888) en Bretagne (1877, 1879, 1881, 1892, 1894 en 1895). Hij reisde met de zusters Duluc ook twee keer af naar de Verenigde Staten (1887-1889).²⁷ Op eenenvijftigjarige leeftijd kocht Rops de *Demi-Lune*, een huis te Essonnes-Corbeil, dat zo'n dertig kilometer ten zuiden van Parijs lag. Rond deze tijd ging het ook steeds slechter met Rops' gezondheid, niettemin werkte hij nog gestaag verder in zijn atelier in Parijs, dat hij tot 1897 behield. In 1896 werd er nog een tentoonstelling aan Rops gewijd in het Hôtel Drouot te Parijs. Rond diezelfde tijd kwam er ook een speciaal nummer uit van *La Plume* over Rops.²⁸ Rops overleed op 23 augustus 1898 om elf uur s' avonds. Hij werd op het kerkhof te Essonnes te ruste gelegd, hoewel Rops' overblijfselen in 1906 weer opgegraven werden door zijn zoon Paul. Rops ligt nu begraven op het kerkhof te Mettet in het familiegraf van Polet De Faveaux, naast zijn ex-vrouw Charlotte, die op 22 maart 1929 overleed. Léontine Duluc overleed op 11 januari 1915 en haar zus Aurélie Duluc stierf op 24 december 1924.²⁹

Félicien Rops' oeuvre

Tijdens Rops' jeugd kwam zijn tekentalent al naar voren in de vele karikaturen die hij van zijn leraren maakte en ook tijdens de lessen die hij volgde aan de kunstacademie te Namen. Dit talent ontwikkelde hij verder in de vele lithografieën die hij maakte voor de *Crocodiles* en zijn eigen tijdschrift:

L'Uylenspiegel, journal des ébats artistiques et littéraires. In deze lithografieën kon Rops zijn protest

²⁵ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 16-22; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 12-14; Neyer 1999, pp. 12-14, 15-18 en 19-20; Willaumez 1991, pp. 17-22 en 26.

²⁶ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 16 en 19-22; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 12 en 14; Neyer 1999, pp. 12-14 en 19-20; Willaumez 1991, pp. 17-22 en 26.

²⁷ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 22 en 25-26; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 14-15; Neyer 1999, pp. 19-23; Willaumez 1991, pp. 20-25.

²⁸ *La Plume littéraire, artistique et sociale*, speciaal nummer gewijd aan Félicien Rops, n. 172, 15 juni 1896, 8 afleveringen, 514 pagina's, en een 9de aflevering, XVI pagina's. Zie: Bonnier en Carpiaux 2003, p. 29.

²⁹ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 26-30; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 13 en 15; Neyer 1999, pp. 16 en 23-24; Willaumez 1991, pp. 23-26.

over de huidige samenleving en politiek kwijt. Verder werkte Rops tussen 1854 en 1857 door aan zijn artistieke technieken aan het *Atelier Saint-Luc* in de Rue aux Laines te Brussel. Na zijn huwelijk met Charlotte Polet de Faveaux vestigde Rops zijn atelier vlakbij hun huis aan de Rue Neuve waar hij topstukken zoals *Médaille de Waterloo* (1858), *La Peine de mort* (1859), *Chez les Trappistes* (1859), *La dernière incarnation de Vautrin* (1862), *L'ordre règne à Varsovie* (1863) en *Un enterrement au pays Wallon* (1863) maakte (afb. 7-12). In deze werken komt het politiek engagement en het realisme van Rops duidelijk naar voren. Het werk *Un enterrement au pays Wallon* kan zo duidelijk gezien worden als een kritiek op de 'provinciaalse' bourgeoisie. Rond deze tijd zette Rops ook de eerste stappen richting de literatuurillustratie. Zo illustreerde hij diverse uitgaven van zijn vriend Charles De Coster: *Légendes Flamandes* in 1858, de *Contes brabançons* in 1861 en de *Légende d'Uylenspiegel* in 1867. Dit was een belangrijke stap in de carrière van Rops waarbij hij tijdschriften inwisselde voor boeken en ook de lithografie langzaam begon in te wisselen voor gravures met etswater.³⁰

Door Rops' reizen naar Parijs begint zijn oeuvre een verandering door te gaan. Eerder werd al aangegeven dat hij hier met de hulp van Félix Bracquemond zijn graveertechniek ging verbeteren. Verder zorgde Rops' ontmoeting met de uitgever Auguste Poulet-Malassis in 1863 voor een vliegende start van zijn carrière in Parijs. Zijn ontmoeting en vriendschap met Charles Baudelaire was ook fundamenteel voor het oeuvre van Rops. Deze vriendschap leidde onder andere tot Rops' illustratie, *Les Épaves* (1866), in de gedrukte bundel van *Les Fleurs du mal* van Baudelaire en zijn werken *La Mort qui danse* (1865), *La Mort au bal* (ca. 1865-1875), en *Mors syphilitica* (1880) (afb. 13-16).³¹ Rops' interesse in de *femme fatale*, de dood en de duivel komt hier voor het eerst duidelijk naar voren.³² Na Rops' definitieve vestiging in Parijs in 1874, begon hij in 1876 zijn draai te vinden in het moderne leven van deze stad, waar hij zich al snel bevond in de kringen van de literaire en artistieke elite. Rops vond het heerlijk om zich te begeven in 'een artistiek leven dat altijd leeft en bruist'.³³ Hij was dan ook vaak te vinden in verscheidene cafés, salons, brasseries, bij de Belgische ambassade of bij zijn vriend Victor Hugo (1802-1885). In het moderne Parijs ontmoette Rops zijn favoriete model: de vrouw. Hij kwam haar tegen op de boulevards, het theater, het circus, maar het waren vooral de vrouwen in de achterbuurten van Parijs die Rops' aandacht opeisten. Rops kreeg hierbij met name aandacht voor de vrouw in de vorm van de prostituee, die zich niet enkel in de achterbuurten bevond, maar naarmate de eeuw vorderde door heel Parijs te vinden was. Hij gaf haar onder andere weer op

³⁰ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 13-16 en 35-43; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 11-14; Neyer 1999, pp. 10-18; Willaumez 1991, pp. 15-17 en 21.

³¹ Baudelaire 1866, titelblad.

³² Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 16-20 en 45-49; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 12-14; Neyer 1999, pp. 15-18; Willaumez 1991, pp. 17-20.

³³ Brief van Rops aan Louis Dubois, 10 juli 1877, Foundation Rops, Mettet, Kasteel van Thozée, CP67, vertaling: Bonnier en Carpiaux 2003, p. 22.

werken zoals *La Buveuse d’Absinthe* (1876), *La Dèche* (1882) en *Le Bouge à Matelots* (1875) (afb. 17-19).³⁴

In Parijs werkte Rops ook verder aan zijn carrière als illustrator. Hij ging in 1876 samenwerken met Alphonse Lemerre (1838-1912), een grote uitgever in Parijs, en met de uitgeverij Cadart & Luce (1867-1870/71). Rops begon zich vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw voornamelijk toe te leggen op het maken van titelplaten en illustraties voor erotische boekwerken, met name de werken die uitgegeven werden door de Belg Henri Kistemaeckers (1872-1938) en de genoten Gay en Doucé (1877-1883). Rops groeide zo uit tot een van de best betaalde illustratoren van Parijs. Vanaf 1883 werden zijn illustraties zeer gewild bij beroemde schrijvers; hij nam dan ook veel projecten aan die hij, tegengehouden door de tijd, de geneugten des levens en de creatie-angst, niet voltooide. Hoe dan ook bleven tekst en beeld elkaar voeden en auteurs schreven ook vaak teksten bij al bestaande prenten van Rops.³⁵

In 1878 vond er een verschuiving plaats in de kunst van Rops. Rops schreef in zijn brieven dat hij het gevoel had in een crisis te zitten die kon leiden tot vernietiging of transformatie. Hij was klaar met de kunst die hij tot dan toe maakte en hij had geen interesse meer in het weergeven van de achterbuurten. Rops zette een stap terug van het realisme en begon allegorische voorstellingen te maken, waarbij hij op een ironische manier inging op de seksuele cultuur van de negentiende eeuw. Dit was de geboorte van Rops’ symbolisme.³⁶ Twee bekende voorbeelden van Rops’ symbolisme zijn *La Tentation de Saint Antoine* (1878) en *Pornocratès* (1878) (afb. 20-21). In datzelfde jaar begon Rops ook aan de 141 tekeningen die hij, verdeeld over drie jaar, zou maken voor de Parijse bibliofiel Jules Noilly (onbekend) voor de reeks *Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens (Honderd lichte en pretenteloze schetsen om de eerlijke mensen te verblijden)*. Daarnaast was 1878 ook het geboortjaar van Rops’ halfnaakte vrouw, de zogenaamde *ropsienne*, waarbij de vrouw niet geheel is uitgekled, maar getooid blijft in haar typisch vrouwelijke attributen: kousenbanden, kousen, handschoenen, hoeden, linten et cetera. Door de halve naaktheid in plaats van volledige naaktheid, wordt de aandacht nog meer gelegd op de vrouwelijke seksualiteit. De reeks *Les Sataniques* die hij creëerde in 1882 (afb. 22-26) zou kunnen worden gezien als het hoogtepunt van Rops’ symbolisme. De reeks heeft in boekvorm nooit het daglicht mogen zien, maar de gewelddadige en erotische kracht van de prenten maken tot op de dag van vandaag nog de nodige indruk. Rops experimenteerde verder

³⁴ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 22-25 en 55-59; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 13-14; Neyer 1999, pp. 16-20; Willaumez 1991, pp. 21-22.

³⁵ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 22- 25; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 13-14; Neyer 1999, pp. 16-20; Willaumez 1991, pp. 21-22.

³⁶ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 60.

als een bezetene met verschillende technieken, waarbij hij pastel, aquarel, gouache en kleurpotlood combineerde.³⁷

Rops beperkte zich niet enkel tot het symbolische. Hij bleef ook voortwerken aan zijn carrière als illustrator, en daarnaast maakte hij modetekeningen voor de zusters Duluc en verscheidene schilderijen van landschappen, geïnspireerd door zijn vele reizen (afb. 27). Verder bleef Rops werken aan zijn graveertechniek. In 1886 ontmoette hij de Belgische graveur Armand Rassenfosse (1862-1934) in zijn atelier te Parijs. Samen vonden ze een nieuw transparante zachte vernis uit, die ze de naam *ropsenfosse* gaven. De vrouw bleef alsnog een groot thema in de werken van Rops. Zo maakte hij circa 1880-1890 het werk *A vendre (Les Deux Amies)*, dat deel uitmaakte van een tiental werken waarover Rops Rassenfosse in datzelfde jaar schreef (afb. 28). Hierop zijn twee vrouwen, een prostituee en een madam weergegeven. De madam staat aangekleed achter de prostituee, die weergegeven is als Rops' halfnaakte. Ze heeft nog enkel haar kousen aan, en een band rond haar buik, terwijl ze op de rest van haar kleding zit. De naaktheid van de voorste vrouw is realistisch weergegeven en past hierbij helemaal niet binnen het kader van het academische naakt dat in de negentiende eeuw aanvaard werd. Rops bleef tevens werken aan zijn carrière als illustrator. Zo maakte hij in 1884 onder andere een reeks illustraties voor de tweede uitgave van het boek *Les Diaboliques* van Jules Barbey d'Aureville (afb. 29). Hier ging Rops in op de kwaadaardigheid van de vrouw die door de passie wordt geleid. De vrouw is ook in deze reeks het lievelingsinstrument van de duivel. Dit symbolische beeld zal als een rode draad door het gehele oeuvre van Rops lopen en zal verder behandeld worden in de volgende hoofdstukken.

³⁷ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 25-26, 60-71 en 92-93; Bonnier en Leblanc 1997, p. 14; Neyer 1999, pp. 19-20; Willaumez 1991, p. 22.

Hoofdstuk 2: De verkoop van cupido's

Om een duidelijk beeld te krijgen van de iconografie van het werk *La Foire aux Amours* is het interessant om eerst in te gaan op hoe het iconografische thema van de verkoop van cupido's door de kunstgeschiedenis heen is weergegeven en geïnterpreteerd. Het is hierbij belangrijk om te kijken naar de oorsprong van het thema, welke kunstenaars het hebben weergegeven en wat voor betekenissen er aan deze werken zijn toegeschreven. Zoals in de inleiding al werd aangegeven zou Rops *La Foire aux Amours* direct hebben gebaseerd op het werk *Wer kauft Liebesgötter?* van Wilhelm von Kaulbach. De cupido's zijn echter niet als fallussen weergegeven, waardoor er vanuit kan worden gegaan dat Rops op de hoogte was van het oudere iconografische thema van de verkoop van cupido's. De vraag is welke werken hij eventueel nog meer als inspiratiebron voor *La Foire aux Amours* heeft gebruikt. In dit hoofdstuk zal er dan ook in worden gegaan op het ontstaan van het iconografische thema van de verkoop van cupido's en hoe dit thema door de tijd heen is weergegeven en geïnterpreteerd.

Het fresco van de cupido-verkoopster

Volgens Bernadette Bonnier en Véronique Leblanc zou het thema van de verkoop van cupido's teruggebracht kunnen worden op fresco's te Pompeii.³⁸ Het desbetreffende fresco komt naar voren in de catalogus *The last days of Pompeii: decadence, apocalypse, resurrection* (afb. 6). In deze catalogus wordt er naast het fresco ingegaan op de werken die het fresco als inspiratiebron hadden. De werken van Kaulbach en Rops worden hierin niet vernoemd. In de catalogus wordt aangegeven dat het fresco zich bevond in het toenmalige kuststadje Stabiae, waar de huidige gemeente Castellammare di Stabia ligt, en dus niet in Pompeii zoals in de eerdergenoemde literatuur wordt aangegeven. Deze kuststad bevond zich vijf kilometer ten zuiden van Pompeii en bestond in de oudheid voornamelijk uit grote vakantievilla's voor de Romeinse elite die hier kwamen genieten van de Baai van Napels. Het fresco werd in het midden van de achttiende eeuw, rond 1759, gevonden bij een opgraving van een serie kamers en portieken die tegenwoordig de Villa di Arianna wordt genoemd. Deze villa bevatte meerdere goed bewaarde fresco's, die werden uitgesneden en verplaatst. Het fresco van de cupido-verkoopster bevindt zich momenteel in het Museo Archeologico Nazionale te Napels.³⁹

In de Villa di Arianna maakte het fresco deel uit van een serie uitgevoerd in de derde Pompejaanse stijl. Deze stijl wordt gekenmerkt door mythologische scènes en denkbeeldige landschappen. Volgens de catalogus zou het fresco een scène weergegeven uit het theater of de poëzie, aangezien een andere voorstelling uit de serie een scène uitbeelde van een antieke komedie.⁴⁰ De figuren in het fresco lijken ook op een vastgestelde plek te staan, zoals actrices in een toneelomgeving. Op de achtergrond

³⁸ Bonnier en Leblanc 1997, p. 116.

³⁹ Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 90; Symmes 2004, p. 46.

⁴⁰ Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 90.

is een gordijn te zien, net zoals bij een theatersetting. De thematiek van het vangen en het kopen van de liefde kwam al in de vroege Griekse en Alexandrijnse poëzie voor, als ook in de Romeinse literatuur die stamt uit dezelfde tijd als het fresco. Een voorbeeld hiervan is de *Ars Amatoria (De Kunst van de Liefde)* van Publius Ovidius Naso (43 v. Chr.- onbekend), een boek dat verscheen aan het eind van de eerste eeuw voor Christus. Dit boek geeft onder andere tips over hoe men het andere geslacht kan verleiden.⁴¹ Een ander voorbeeld dat aan bod komt in *Love Fleeing Slavery: A Sketch in the Princeton University Art Museum* van Thomas W. Gaehtgens en Russel Stockman zijn de gedichten van de Griekse schrijver Anacreon (ca. 570 v. Chr.- 485 v. Chr.).⁴² In zijn gedichten wordt vaak verwezen naar de verkoop en de vlucht van cupido's.⁴³

De cupido-verkoopster en slavernij

In eerste instantie lijkt het iconografische thema van de verkoop van cupido's een zeer luchtig onderwerp. Niettemin heeft het fresco een grimmige sfeer als er beter naar de details wordt gekeken. De donkere onderliggende betekenis van het werk komt naar voren als men kijkt naar de manier waarop de metgezel van de klant haar samenzweerderig in het oor lijkt te fluisteren. Verder zit één van de cupido's opgesloten in een kooi terwijl een andere cupido smekend aan de rokken van de klant lijkt te trekken. Ook de manier waarop de verkoopster de derde cupido bij zijn vleugeltjes vastheeft, duidt op de duistere sfeer van het werk.⁴⁴ Dit zou in relatie kunnen worden gebracht met de betekenis die het iconografische thema had in de oudheid. Michele George gaat hier in zijn boek *Roman Slavery and Roman Material Culture* dieper op in. Het hoofdstuk *Cupid Punished: Reflections on a Roman Genre Scene* gaat in op het iconografische thema van cupido die gestraft wordt en hoe dit in verband staat met de slavernij in de oudheid.⁴⁵ Het straffen van cupido en de slavernij kan ook gerelateerd worden aan het iconografische thema van de verkoop van cupido's.⁴⁶ Cupido zou in Hellenistische epigrammen vaak geassocieerd worden met een vogel en via deze weg ook met een vluchtende slaaf. Cupido werd zo, onder andere door Meleager (eerste eeuw v. Chr.), in een herwerking van Moschu, omschreven als een gevleugelde vluchteling en een kwaadaardig wisselkind dat het verdiende om verkocht te worden aan de eerstvolgende handelaar.⁴⁷ Dit Hellenistische model zou vervolgens aangepast zijn aan Romeinse waarden en in verband worden gebracht met het verhandelen van slaven.⁴⁸

⁴¹ Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 90.

⁴² Gaehtgens en Stockman 2006, pp. 12-21.

⁴³ Gaehtgens en Stockman 2006, pp. 18-20.

⁴⁴ Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 90.

⁴⁵ George 2013, pp. 158-179.

⁴⁶ George 2013, pp. 170-173.

⁴⁷ George 2013, p. 170: Hier verwijst Michele George naar het epigram 5.177 van Meleager waar Meleager inspiratie voor haalde uit Moschus' epigram 9.440.

⁴⁸ George 2013, p. 170.

In het iconografische thema worden de cupido's net als slaven verhandeld en net als slaven moeten ze onder controle worden gehouden zodat ze niet kunnen ontsnappen. In de Hellenistische epigrammen hadden de cupido's nog wel enige vrijheid, maar deze werd in de Romeinse tijd flink ingesnoerd. De cupido's waren getemd, maar moesten wel in de gaten gehouden worden.⁴⁹ Dit is ook terug te zien op het fresco van de cupido-verkoopster. Een van de cupido's wordt met zijn vleugels omhooggehouden om, net als een slaaf, gekeurd te worden door de klant. De vleugels worden door de verkoopster stevig vastgehouden zodat hij niet ontsnapt. Een andere cupido zit in een ongemakkelijke houding vast in de kooi, terwijl de derde cupido de klant met een afwachtende en smekende blik aankijkt. De liefde wordt hier weergegeven als iets waar de mens controle over heeft, iets wat te koop is en onderhandelbaar als een slaaf op de markt.⁵⁰ Dat de cupido's ook net als een slaaf een vleselijke keuring krijgen, geeft aan dat het werk misschien een onderliggende seksuele betekenis heeft. Het zou kunnen zijn dat hier niet enkel de liefde te koop is, maar ook de vleselijke liefde. Deze betekenis wordt benadrukt door de manier waarop de cupido tussen de benen van de vrouwelijke klant aan haar rokken zit en haar smekend aankijkt. Tenslotte koopt men hier, net zoals bij de prostitutie, de liefde.

Een andere verwijzing naar de slavernij zou volgens Michele George de setting zijn waarin het iconografische thema is weergegeven. Eerder werd al aangegeven dat in de catalogus *The last days of Pompeii: decadence, apocalypse, resurrection* wordt geschreven dat het fresco een scène uit het theater of de poëzie zou kunnen tonen waarbij de gordijnen naar een theatersetting zouden verwijzen. Michele George geeft echter aan dat het volgens hem eerder de eigen residentie van een klant zou kunnen zijn, of een kraam op een slavenmarkt die voor de privacy werd afgesloten met gordijnen. George gaat hierbij uit van een negentiende-eeuwse tekening van een ander fresco uit de Villa di Arianna te Stabiae (afb. 30). Hierop zou een mannelijke verkoper te zien zijn, die zijn koopwaar van cupido's aanbiedt in het huis van de klant. De gordijnen bij het andere fresco zouden dus eerder verwijzen naar een marktomgeving dan naar een huiselijk interieur of een theatersetting.⁵¹

Joseph-Marie Vien's *La Marchande d'Amours*

Het iconografische thema van de verkoop van cupido's duikt pas in de achttiende eeuw weer op. De reden waarom dit thema in de periode hiervoor niet is weergegeven, is waarschijnlijk omdat het fresco van de cupido-verkoopster pas in het midden van de achttiende eeuw weer werd gevonden bij de opgravingen van de Villa di Arianna. Hoewel het thema wellicht wel literair bekend was bij kunstenaars, zijn er tot zover geen kunstwerken rondom dit thema bekend van voor de achttiende eeuw. Naast de ontdekking van het fresco te Napels in de achttiende eeuw kan de populariteit van het thema in die periode deels verklaard worden door het feit dat Carlo Nolli (1724-1770) een gravure van

⁴⁹ George 2013, p. 170.

⁵⁰ George 2013, p. 171.

⁵¹ George 2013, p. 172.

het fresco maakte die gepubliceerd werd in de derde volume van de *Delle Antichità di Ercolano* in 1762 (afb. 31). Dit boek was voor veel kunstenaars een inspiratiebron aangezien het de meest volledige bron van informatie over de opgravingen bij de Baai van Napels was en kunstenaars de toestemming hadden om de objecten rechtstreeks te tekenen. Daarnaast werden veel van de gedichten uit de oudheid in de achttiende eeuw vertaald en geparafraseerd, waaronder ook de gedichten van de Griekse schrijver Anacreon. Het is dan ook niet toevallig dat het thema van de verkoop van cupido's weer populair werd in de achttiende eeuw en dan met name in de dichtkunst en de schilderkunst.⁵²

Eén van de vroegste en meest invloedrijke werken gebaseerd op het fresco was *La Marchande d'Amours* van Joseph-Marie Vien (1716-1809) uit 1763 (afb. 32). Vien zag het fresco waarschijnlijk in de kopie van de *Antichità* van zijn vriend, antiquair en archeoloog Anne-Claude-Philippe de Caylus (1692-1765).⁵³ Het werk van Vien is overduidelijk niet een directe kopie van het fresco. Het thema is hetzelfde, maar de setting is een achttiende-eeuws neoclassicistische salon en hoewel er nog steeds drie personen en drie cupido's zijn weergegeven, zijn de gebaren en de personen aangepast aan de smaak van het Parijs in de jaren zestig van de achttiende eeuw. De figuren zijn slanker en sierlijker geworden en de felle kleuren zijn vervangen door pastelkleuren. Voor de rest volgde Vien wel de originele oriëntatie van het fresco.⁵⁴

Michele George gaat ook in op de veranderingen die Vien in zijn werk heeft aangebracht. Hij wijst er hier met name op dat de kooi is vervangen door een mand en dat de cupido's geen aanstalten maken om te vluchten, maar rustig in de mand liggen te slapen. George ziet dit als aanpassingen van Vien aan zijn tijdgeest en met name zijn beschouwers. Beide aanpassingen zouden gemaakt zijn om de beschouwer genot te brengen en te amuseren. In de oudheid brachten kunstenaars de beschouwers genot en amusement door te verwijzen naar slavernij, terwijl Vien dit in de achttiende eeuw deed door de scène huiselijk te maken. De verwijzing naar slavernij bedrukte in de Romeinse tijd niet de luchtigheid van het fresco, maar gaf juist betekenis aan het werk. Volgens Michele George zijn Vien's cupido's geen gevangenen meer. Hoewel er niet met zekerheid kan worden gezegd dat Vien het precieze verband tussen het iconografische thema van de verkoop van cupido's en slavernij heeft gelegd, stelt George vast dat Vien de kooi wel herkende als symbool van gevangenschap. Vien liet deze namelijk terugkomen in de tegenhanger van *La Marchande d'Amours: L'Amour fuyant l'esclavage* (afb. 33). Bij dit werk wordt de cupido vastgehouden in een kooi en ontsnapt in het werk aan zijn gevangenschap.⁵⁵

⁵² Gaehtgens en Stockman 2006, pp. 18-20; Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 90.

⁵³ Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 90.

⁵⁴ Gaehtgens en Stockman 2006, pp. 13-15; Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 90.

⁵⁵ George 2013, pp. 171-172.

In eerste instantie lijkt het er ook op dat Vien de erotische tendensen in *La Marchande d'Amours* zou hebben willen verminderen, door een van de cupido's weg te laten tussen de benen van de klant en deze ook niet meer aan haar rokken te laten trekken. De overige twee cupido's zitten daarnaast netjes in de mand.⁵⁶ Niettemin is er een erotische verwijzing te vinden als men kijkt naar de details van het werk. Zo heeft de vrouw die rechts staat, achter de zittende vrouw, haar rechterborst ontbloot en tilt ze met haar linkerhand haar rok omhoog. De zittende vrouw heeft daarnaast een duidelijke blos op haar wangen en lijkt met haar linkerhand de cupido tot zich te wenken. Verder lijkt de cupido met zijn armen een obscene gebaar te maken. In de achttiende eeuw was het zeker niet ongebruikelijk om seksuele connotaties in werken te verbergen die in eerste instantie zeer onschuldig lijken. Er kan dus vanuit worden gegaan dat menig beschouwer op de hoogte was van de achterliggende, erotische betekenis van het werk.

Vien's *La Marchande d'Amours* werd enthousiast ontvangen op de Parijse Salon waar het in 1763 werd getoond. Niemand minder dan Denis Diderot (1713-1784), een van de belangrijkste kunstcritici in de achttiende eeuw, schreef dat Vien met dit werk de schilderkunst nieuw leven had ingeblazen. De tekst van Diderot is geschreven rond dezelfde periode dat er een verschuiving plaatsvond in de schilderkunst: van de rococo naar het neoclassicisme. Vien was hierbij een van de eerste kunstenaars die een heropleving van de klassieke oudheid liet zien in zijn schilderkunst, wat Diderot's enthousiasme verklaart. Diderot was zeer onder de indruk van de creativiteit van het schilderij en de manier waarop Vien de meubels en accessoires had weergegeven. Over de seksuele toespelingen van het schilderij was Diderot echter niet te spreken. Hij vond dat het obscene handgebaar dat de cupido maakt, de compositie misvormde en dat de verwijzing naar de seksualiteit in dit schilderij schandelijk was.⁵⁷ Diderot verwees in zijn tekst ook kort naar de slavernij. Hierbij gaf hij niet aan dat de cupido's slaven waren, maar eerder dat de verkoopster een slaaf was. Volgens Diderot was dit te zien aan de fysieke kenmerken van de verkoopster die een wat donkerdere huidskleur, donkere ogen en een plattere neus zou hebben dan haar klanten. Diderot attendeerde er vervolgens op dat dit volgens de fysiologie de gelaatstreken van een slaaf zouden zijn.⁵⁸

Niettemin schreef Diderot in het algemeen positief over alle werken die Vien dat jaar exposeerde op de Salon.⁵⁹ Over deze werken zei hij het volgende: '*C'est l'élégance des formes, la grâce, l'ingénuité, l'innocence, la délicatesse, la simplicité, et tout cela joint à la pureté du dessin, à la belle couleur, à la*

⁵⁶ Gaegtens en Stockman 2006, pp. 13-15; Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 90.

⁵⁷ Lecomte-Gillot, C., *Les artistes de Diderot, Joseph-Marie Vien; Livret d'accompagnement a la visite pour les enseignants*, http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/patrimoine_maison_des_lumieres/dossiers_pedagogiques/Vien_plan.docx_pour_Bernard.pdf, geraadpleegd op 16-10-2019.

⁵⁸ Lecomte-Gillot, C., *Les artistes de Diderot, Joseph-Marie Vien; Livret d'accompagnement a la visite pour les enseignants*, http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/patrimoine_maison_des_lumieres/dossiers_pedagogiques/Vien_plan.docx_pour_Bernard.pdf, geraadpleegd op 16-10-2019.

⁵⁹ Gaegtens en Stockman 2006, pp. 13, 15 en 20-21; Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 90.

mollesse et à la vérité des chairs'.⁶⁰ De tegenhanger van het werk, *L'Amour fuyant l'esclavage* uit 1789, werd met hetzelfde enthousiasme ontvangen toen het datzelfde jaar werd tentoongesteld op de Salon. Rond deze tijd werd Vien al gezien als de belangrijkste hervormer van de Franse schilderkunst. *La Marchande d'Amours* is momenteel te vinden in het Musée national du Château de Fontainebleau en *L'Amour fuyant l'esclavage* hangt momenteel in het Musée des Augustins in Toulouse.⁶¹

Het iconografische thema van de verkoop van cupido's in andere werken

Twee andere werken die het thema van de verkoop van cupido's weergeven zijn ook het vermelden waard. In 1778 maakte Jacques Firmin Beauvarlet (1731-1797) een prent naar het werk *La Marchande d'Amours* van Vien (afb. 34). Deze prent was te zien op de Parijse Salon van 1779 en raakte al snel wijdverspreid. Dit zorgde voor de nodige bekendheid van het thema in de achttiende en de negentiende eeuw. Een andere bekende interpretatie van dit thema is gemaakt door Johann Heinrich Füssli (1741- 1825) in 1775-1776 (afb. 35). Füssli, beter bekend onder de naam Henry Fuseli, zou het originele fresco wellicht zelf gezien kunnen hebben toen hij de Baai van Napels bezocht in 1775. Fuseli leek hierbij met name de duistere sfeer van het fresco over te nemen. De cupido hangt bewusteloos in de handen van een duister figuur gehuld in een mantel die knielend op de grond zit, links op het werk. Rechts zit een mooie jonge vrouw op een bankje, die lijkt terug te deinzen van de figuur en de cupido die haar wordt aangeboden. Het werk van Fuseli geeft duidelijk aan dat zowel de omstandigheden van de tijd, maar ook de persoonlijke omstandigheden van de kunstenaar zelf, invloed hebben op de interpretatie en weergave van het iconografisch motief. Fuseli was in deze tijd namelijk vooral bezig met het weergeven van de donkere kant van de liefde. Er is duidelijk niks frivools of romantisch aan deze liefde. Fuseli leek ook een donkere betekenis te willen geven aan de seksuele kant van het thema. De manier waarop de cupido slap in de hand van de verkoopster hangt zou namelijk kunnen verwijzen naar de staat van de fallus en dus naar de mannelijke impotentie. Dit zou vervolgens hetgeen kunnen zijn dat de vrouw zo afschrikt.⁶²

Een iconografisch thema kan door de tijd heen dus op veel manieren hergebruikt en geïnterpreteerd worden. Kaulbach heeft ook duidelijk het motief van de verkoop van cupido's op zijn eigen manier geïnterpreteerd (afb. 5). In de inleiding werd al aangegeven dat Kaulbach net als Rops naar Frankrijk trok om erotisch getinte prenten te maken. Deze erotiek komt duidelijk naar voren in zijn versie van de cupido-verkoopster. Het is deze keer een oude vrouw die de liefde verkoopt. Ze verkoopt deze niet in de vorm van cupido's, maar in de vorm van vliegende fallussen. Rondom haar zijn eerdere klanten te zien die al door hun aankoop bevredigd worden. Rechts op het werk komen nieuwsgierige nieuwe klanten aanlopen. Hoewel deze klanten nu nog geschokt toekijken, zal het niet lang duren voordat ook

⁶⁰ Bukdahl 1982, pp. 244-246.

Nederlandse vertaling door de auteur, Vita Naessens: '*Het is de elegantie van de vormen, de gratie, de vindingrijkheid, de onschuld, de délicatesse, de eenvoud, en alles wat aansluit bij de zuiverheid van de tekening, bij de mooie kleur, bij de zachtheid en bij de waarheid van het vlees*'.

⁶¹ Gaetgens en Stockman 2006, pp. 14-15, 18 en 20-21; Gardner Coates; Lapatin en Seydl 2012, p. 90.

⁶² Gardner Coates, Lapatin en Seydl 2012, p. 94.

zij hun kruiken zullen vullen aan de fallus-vormige drinkfontein die links op het werk is weergegeven. Opvallend is dat het water hier uit de penis van Pan komt, de antieke god die vaak met losbandige seksualiteit in verband wordt gebracht. Kaulbach verborg de seksuele betekenis van de verkoop van cupido's niet. Door het vervangen van de cupido's door fallussen wordt er in dit werk niet meer naar de liefde, maar enkel naar de vleselijke lusten verwezen.

Conclusie

Als er gekeken wordt naar het werk *La Foire aux Amours* dan is het duidelijk dat ook Rops het iconografische thema van de verkoop van cupido's op een bepaalde manier heeft geïnterpreteerd en weergegeven. In de negentiende eeuw was het iconografische thema van de verkoop van cupido's al een erg verspreid, bekend en herkenbaar motief, waarin makkelijk bepaalde betekenissen gelezen zouden kunnen worden. Rops gaf in het werk *La Foire aux Amours* zijn eigen draai aan dit iconografische thema. In de volgende hoofdstukken zal duidelijk worden dat de manier waarop Rops zich het thema heeft toegeëigend, beïnvloed is door de tijdgeest en de sociale- en persoonlijke omstandigheden waarin Rops zich bevond. In de volgende drie hoofdstukken zal verder in worden gegaan op de volgende drie iconografische thema's: de prostituee, de duivel en de heks. Rops heeft deze thema's gebruikt om zijn eigen betekenis te geven aan het iconografische thema van de verkoop van cupido's.

Hoofdstuk 3: De prostituee

In het vorige hoofdstuk zijn er meerdere voorbeelden gegeven van werken waarin het thema van de verkoop van cupido's een centrale rol speelt. Hoewel het er in eerste instantie op lijkt dat deze werken symbool staan voor de verkoop van de romantische liefde wordt het, gezien de details van de werken, duidelijk dat er een onderliggende erotische betekenis aanwezig is. Deze erotische betekenis komt bijvoorbeeld naar voren in het werk van Wilhelm von Kaulbach, waar het overduidelijk is dat het om de verkoop van de vleselijke liefde gaat. In de voorafgaande werken, die het thema van de verkoop van cupido's weergeven, zijn de getoonde klanten voornamelijk vrouwen. Hierbij kan de vraag gesteld worden of er bij deze werken aan prostitutie gedacht kan worden. Bij het werk *La Foire aux Amours* kan er echter gespeculeerd worden wie de precieze klant van de dames is. De klant wordt wel gewenkt door de oudere vrouw, maar bevindt zich voor de rest buiten beeld. Verder kan er ook gespeculeerd worden over wat er precies verkocht wordt op het werk van Rops. De cupido's zijn wel aanwezig, maar het lijkt eerder alsof de jongere vrouw die tentoongesteld zit op de kooi, de koopwaar is. Hierbij zou ervan uit kunnen worden gegaan dat de vleselijke liefde wordt verkocht en de jonge vrouw dus een prostituee is. De oudere vrouw zou in deze situatie de rol van haar koppelaarster kunnen vervullen die de klant wenkt en de transactie vastlegt. De cupido's, die meestal de koopwaar zijn in dit iconografische thema, zijn deze keer door de vrouwen gevangengenomen in de kooi. De cupido's zouden nog steeds onderdeel van de koopwaar kunnen zijn, of ze zouden symbool kunnen staan voor de vorige klanten van de vrouw die ze vervolgens gevangen heeft genomen. De vraag die hierbij gesteld kan worden is, of het de cupido's zijn die de slaven van de vrouwen zijn of dat het de verkoopsters zijn die naar de slavernij verwijzen. De verkoopsters, in de rol van prostituees, kunnen gezien worden als slaven van de seksuele lust. Het is de relatie tussen de prostitutie en het werk *La Foire aux Amours* dat in dit hoofdstuk aan bod komt. Hierbij wordt er eerst ingegaan op de prostitutie in het negentiende-eeuwse Parijs, waarna er een beeld geschetst wordt van de prostitutie in de negentiende-eeuwse kunst. Dit wordt vervolgens gekoppeld aan het oeuvre van Rops. Ten slotte wordt het in verband gebracht met *La Foire aux Amours*.

De prostituee in het negentiende-eeuwse Frankrijk

De opkomst van de prostitutie in de negentiende eeuw werd deels gevoed door de dubbelzinnigheid waarmee men naar seksualiteit keek. Van de vrouw werd verwacht dat zij haar seksualiteit onderdrukte en zelfs ontkende. Seks mocht enkel plaatsvinden na het huwelijk en binnen het huwelijk werd seks voor de vrouw gezien als een plicht tot de man en niet als iets dat ook voor het eigen genot plaatsvond. Dit zorgde ervoor dat veel vrouwen hun seksualiteit steeds meer verborgen, waardoor mannen ontevreden werden en hun seksuele plezier zochten bij de ongetemde vrouw in de vorm van de prostituee.⁶³ Het was voor de man namelijk gerechtvaardigd om seksuele activiteiten voor en buiten het huwelijk te hebben. Het was gewoon dat de man niet als maagd het huwelijk in ging en hij moest

⁶³ Thomson 2015, pp. 20-29.

het liefst voor zijn vijftiengste al de nodige seksuele ervaring(en) hebben opgedaan. Deze dubbele standaard gold voor alle vrouwen, maar varieerde wel per sociale klasse en was het meest strikt binnen de bourgeoisie. Hoewel de bourgeoisie zo de vraag naar en het aanbod van prostitutie in de hand speelde, keek men tegelijkertijd neer op de prostituees. De seksuele openheid van deze vrouwen zou hun delicate vrouwelijkheid en moraliteit in gevaar brengen. De dubbele standaard discrimineerde dus zowel de prostituee als de getrouwde vrouw. Beiden waren niettemin economisch afhankelijk van de man en moesten dus bezwijken voor zijn grillen. De prostituees kwamen vaak uit de lagere klassen en werden gezien als de beschermers van de maagdelijkheid van vrouwen uit de bourgeoisie. Het bordeel werd dus gerechtvaardigd omdat het de deugd van de respectabele jonge dames behield. Het feit dat prostituees zelf slecht behandeld werden, leek niet van belang.⁶⁴

De prostitutie bloeide dan ook op in de negentiende eeuw en dan met name in de moderne stad Parijs. De stad groeide uit tot een metropool van kunst, een bruisend uitgaansleven en van prostitutie. De prostitutie werd dan ook een van de belangrijkste erotische onderwerpen voor kunstenaars in het Parijs van de negentiende eeuw; zowel in de beeldende kunst als in de literatuur. Het dubbelzinnige beeld van de bourgeoisie zorgde voor zowel een angst als een fascinatie voor de prostitutie. Aan de ene kant was de prostitutie een van de belangrijkste bronnen van entertainment in het negentiende-eeuwse Parijs. Aan de andere kant werd prostitutie gezien als een dreiging voor de publieke moraliteit en de gezondheid. Het was dus een stedelijk en een economisch probleem. Er werden dan ook verscheidene maatregelen genomen om het zoveel mogelijk onder controle te houden.⁶⁵

Aan het begin van de negentiende eeuw viel de prostitutie onder het toezicht van de zedenpolitie. Vanaf 1802 moesten de prostituees zich onderwerpen aan periodieke medische controles en vanaf 1804 werden de bordelen, of de *maisons de tolérance*, gelegaliseerd. Men probeerde op deze manier vooral seksueel overdraagbare aandoeningen in de hand te houden om zo het gezinsleven te beschermen. Hierbij werd vooral gekeken naar de gevolgen die deze seksueel overdraagbare aandoeningen hadden voor de man, die zowel het hoofd van de maatschappij was, als van de familie. De gezondheid en de veiligheid van de vrouw leek hierbij minder, of zelfs geheel niet van belang. De vrouw werd gezien als de kwaadaardige bron van deze ziektes, terwijl het nu net de man was die de seksueel overdraagbare aandoeningen verspreidde. De verplichte medische controles zorgden er regelmatig voor dat aandoeningen alleen maar meer verspreid werden door de onhygiënische manier van onderzoek doen.⁶⁶ Het bordeel zelf was ook een manier om de controle te houden over de prostitutie. De vrouwen die hier werkzaam waren vielen onder de categorie van de *filles soumises*. Los vertaald betekent dit de onderdanige vrouwen. Deze vrouwen werden bijgehouden in het boek van de bordeelhoudster. Ze kregen een nummer en een kaart waarop de staat van hun gezondheid stond. Op deze manier konden de *filles soumises* door de dokters en de zedenpolitie in de gaten worden

⁶⁴ Harvey 2003, p. 188; McMillan 1981, pp. 16-21 en 25; McMillan 2000, p. 107.

⁶⁵ Cogeval 2015, pp. 9-10; Thomson 2015, p. 14.

⁶⁶ Bakker 2015, p. 130; Houbre 2015, p. 32; McMillan 2000, p. 107; Thomson 2015, p. 16.

gehouden. Prostitutie was dus voor het grootste gedeelte legaal in Frankrijk. Enkel als de vrouwen zich niet hielden aan de vastgestelde voorschriften en de periodieke medische controles konden ze worden vastgehouden in de gevangenis.⁶⁷

Vanaf het midden van de negentiende eeuw begon de prostitutie steeds meer te groeien en werd het een van de grootste sociale problemen binnen Frankrijk. Dit werd met name veroorzaakt door de industrialisatie en het leeglopen van het platteland. Hierdoor bleef de populatie in de steden groeien, met name in Parijs waar de bevolking van één miljoen was verdubbeld tegen 1870. Door de groeiende populatie begonnen de morele en sociale codes steeds meer te verzwakken. Er waren ook steeds meer ongehuwde mannen in de stad te vinden, men trouwde veel later, mannen kregen te maken met de dienstplicht en de bourgeoisie bleef groeien. Door deze omstandigheden is het dan ook niet gek dat de prostitutie bleef toenemen tussen 1848 en 1914. Hoe meer de prostitutie toenam, hoe meer de *maisons closes* of *maisons de tolérance* als een onderdeel van een hypocriet systeem werden gezien, waarbij de prostitutie ontkend kon worden door haar achter gesloten deuren te laten plaatsvinden. Tijdens het Tweede Keizerrijk (1852-1870) sloten veel bordelen dan ook hun deuren en kwam het controlesysteem onder druk te staan. Aangezien veel vrouwen in de *maisons closes* zoveel mogelijk binnen moesten blijven, zodat ze zich zo min mogelijk in het openbaar bevonden en op deze manier niet in contact zouden komen met onschuldige kinderen en vrouwen, kozen steeds meer prostituees ervoor om zelfstandig en ongeregistreerd te werk te gaan. Naarmate de negentiende eeuw vorderde, waren er dan ook steeds minder geregistreerde prostituees aan het werk, maar des te meer *filles insoumises*. Los vertaald betekent dit de ongehoorzame vrouwen. Ongeregistreerde prostitutie vond meestal plaats in het openbaar. De opkomende brasseries, die als een dekmantel voor de ongeregistreerde prostitutie dienden, faciliteerden deze toename.⁶⁸

Tussen 1870 en 1880 werden de *maisons closes* dan ook bijna helemaal overgenomen door de *filles insoumises*. De illegale prostituees lieten zich niet controleren op seksueel overdraagbare aandoeningen en werden dan ook vaak als de belangrijkste dragers van onder andere syfilis, bleekzucht en de ‘puberkoorts’ gezien.⁶⁹ Vooral syfilis werd ervaren als een probleem voor de sociale orde. Dit zorgde ervoor dat de zedenpolitie tussen 1872 en 1877 en in 1880 steeds strenger optrad tegen illegale prostitutie. Het probleem was echter dat het moeilijk te achterhalen was wie een prostituee was en wie een respectabele dame. De angst voor de prostituee groeide; zowel door de geslachtsziektes als voor de bedreiging die deze vrouwen vormden voor de maatschappij. De ziektes van de lagere klassen konden via prostitutie bij de hogere klassen terechtkomen en dit werd beschouwd als een gevaar voor het geboortecijfer en de algemene toekomst van de mensheid zelf. Dat prostituees zich gewoon op straat bevonden, en dus ook steeds meer in de publieke sfeer aanwezig waren, wakkerde ook de angst van de mannen aan. Haar toenemende aanwezigheid werd steeds meer

⁶⁷ Houbre 2015, p. 32; McMillan 2000, p. 107.

⁶⁸ McMillan 2000, pp. 107-108; Thomson 2015, pp. 14-20.

⁶⁹ De puberkoorts was een ziekte die de zenuwen aantastte. Bonnier en Carpiaux 2003, p. 46.

gezien als een risico voor het gezinsleven. Het was dan ook niet ongebruikelijk voor sommige families om een vaste dokter in dienst te nemen met het doel deze ziektes te voorkomen.⁷⁰

Onder de Derde Republiek (1870-1940) kreeg de prostitutie een meer centrale rol in de Franse mentaliteit. Rond 1878 telde Parijs al zo'n 30.000 tot 40.000 *filles insoumises*. Vanaf 1880 en 1890 zorgden de vele publieke en sociale debatten tezamen met de liberalisering van de perswetten in 1881 ervoor dat er steeds openhartiger met de prostitutie werd omgegaan. Niettemin bleef de tweedeling van angst en fascinatie voor de prostitutie bestaan. Deze werd voornamelijk gevoed door het feit dat het steeds moeilijker was om te onderscheiden wie er wel en niet een prostituee was.⁷¹ Er was wel een zekere hiërarchie aanwezig binnen de prostitutie van de negentiende eeuw. Onderaan stonden de prostituees die arm bleven: de vrouwen die werkten in de goedkope bordelen aan de straat of de haven. De vrouwen die door een souteneur werden gecontroleerd hadden het hier het zwaarst. Daarboven stonden de vrouwen die werkten in de *maisons de tolérance*. Aan de top van deze piramide stond de courtisane. Courtisanes waren vaak vrouwen voor wie de prostitutie een illegale bijbaan was om in hun onderhoud te voorzien, of om een aanvullende bron van inkomsten te hebben. De meeste courtisanes bevonden zich al in het Parijse uitgaansleven, waar ze meestal een baan als actrice of danseres hadden. De hoogste vorm van de courtisane was de *demi-mondaine*. Dit was een prostituee die zich in de hoogste kringen van de samenleving bevond, vaak als de minnares van een belangrijk militair, industrieel of politiek figuur of zelfs van een vorst. Deze vrouwen werden vaak in heel hun levensonderhoud voorzien door hun klanten en waren vaak bekende, publieke figuren.⁷²

Ondanks deze hiërarchie bleef het moeilijk om grip te krijgen op de prostitutie. Zowel de geregistreerde als ongeregistreerde prostituees waren op de straten, in de theaters en in de brasseries van Parijs te vinden. Iedere vrouw kon dus potentieel een prostituee zijn. Veel prostituees waren ook vrouwen die naast hun vaste baan de prostitutie ingingen om rond te komen. Voor andere vrouwen was het werk seizoensgebonden, bijvoorbeeld bloemenmeisjes die in de winter geen werk konden vinden. Andere vrouwen werkten dan weer vast als prostituee. De meeste vrouwen gingen dus de prostitutie in vanwege economische noodzaak, aangezien het loon van vrouwen meestal te laag was om zelfs maar te voldoen aan de basisbehoeften. Hoe dan ook waren niet alle vrouwen prostituees en ook niet alle mannen klanten. Dit zorgde voor een ongrijpbare maatschappij, wat leidde tot de fascinatie en angst die de moderne stad vaak zo intrigerend maakte voor de mensen.⁷³

Dat prostitutie als een probleem werd gezien, maakte het voor kunstenaars des te interessanter om in te gaan op het thema van de prostitutie in hun werken. Zowel omdat de prostitutie gezien kon worden als een oud voorbeeld van de menselijke conditie maar ook als een symptoom van de nieuwe moderniteit.

⁷⁰ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 71; Bonnier en Leblanc 1997, p. 78; Houbre 2015, pp. 32-34; McMillan 2000, pp. 108-109; Thomson 2015, pp. 18-20.

⁷¹ Thomson 2015, pp. 20-29.

⁷² Houbre 2015, pp. 36-39.

⁷³ Houbre 2015, pp. 36-39; Harvey 2003, p. 184; McMillan 2000, p. 107; Thomson 2015, p. 82.

Voor kunstenaars bracht de angst en fascinatie die de maatschappij had voor de prostitutie een zekere uitdaging met zich mee om de duistere kant van de moderniteit te kunnen tonen.⁷⁴ In *De schilder van het moderne leven* gaf Charles Baudelaire aan wat hij onder moderniteit verstond: ‘*Onder moderniteit versta ik het vergankelijke, het vluchtige, het toevallige, de ene helft van de kunst, waarvan de wederhelft het eeuwig onveranderlijke is.*’⁷⁵ En: ‘*Dat voorbijgaande, vluchtige element, dat zo vaak van gedaante verandert, mag onder geen beding veracht of terzijde geschoven worden.*’⁷⁶ De prostituee kan worden opgevat als het wezen van deze moderniteit. Dat de prostitutie zelf veranderlijk en ongrijpbaar was, is hierboven al duidelijk gemaakt. De prostitutie stond niet in voor het eeuwige, maar juist voor de snel veranderende, moderne maatschappij. De prostituee was hier het boegbeeld voor. Uit de prostituee is de eeuwige schoonheid gedestilleerd, haar gezicht is gevormd door de sociale omstandigheden van die tijd en ze vermomt zichzelf in de moderne klederdracht. Haar vluchtige, losbandige leven is het evenbeeld van de moderne maatschappij. Ze is een gevolg van de moderniteit en brengt dit ook naar voren in haar houding, blik en vertoning. Als men de moderniteit wil weergeven kan men, volgens Baudelaire, beter kijken naar de prostituee, dan naar een model waaraan men de klassieke schoonheid probeert op te dringen, zoals gedaan werd bij de academische schilderkunst.⁷⁷ Hoe de prostitutie precies werd weergegeven in de negentiende-eeuwse kunst zal in de volgende paragraaf behandeld worden.

De prostituee in de negentiende-eeuwse Franse kunst

De erotiek heeft altijd een belangrijke rol gespeeld in de westerse kunst.⁷⁸ In de negentiende eeuw ontwikkelde dit thema zich ook. De weergave van het geïdealiseerde lichaam uit de antieke beeldhouwkunst beleefde zowel een heropleving in de renaissance, als in de academische kunst van de negentiende eeuw (afb. 36). Net als dat de angst en de fascinatie voor het seksuele in de negentiende-eeuwse maatschappij, ook al prominent aanwezig was tijdens de middeleeuwen. De rol van de vrouw, die zeer belangrijk was binnen de negentiende-eeuwse kunst, zien we ook duidelijk terugkomen in deze ontwikkeling. In het paleolithicum werden er vaak mannen met een overdreven nadruk op de geslachtsorganen afgebeeld en bij de Grieken en de Romeinen lag ook nog vaak de nadruk op het afbeelden van het mannelijke naakt. Hierbij kan bijvoorbeeld gedacht worden aan de vele afbeeldingen van de vruchtbaarheidsgod Priapos (afb. 37). Vanaf de vierde eeuw voor Christus speelde de vrouw de voornaamste rol in de erotische kunst. Tijdens de renaissance werd het vrouwelijke lichaam steeds meer gezien als een instrument voor seksueel plezier. Ook de courtisane heeft altijd een grote rol gespeeld in de weergave van erotische kunst. Er zijn een grote hoeveelheid kunstwerken te

⁷⁴ Thomson 2015, p. 14.

⁷⁵ Baudelaire (vert. Maarten van Buuren) 1992, p. 27.

⁷⁶ Baudelaire (vert. Maarten van Buuren) 1992, p. 28.

⁷⁷ Baudelaire (vert. Maarten van Buuren) 1992, pp. 27-30.

⁷⁸ Lucie-Smith 1972, pp. 11-106.

vinden door de westerse kunstgeschiedenis heen, die op een directe of indirecte manier verwijzen naar de prostitutie (afb. 38).⁷⁹

Een voorbeeld hiervan zijn de erotisch-morele werken waarop de vrouw haar seksualiteit gebruikt om de man te ontdoen van zijn geld (afb. 39). Dit kan ook in verband worden gebracht met latere weergaven van de prostitutie, voornamelijk in de negentiende eeuw. Dat de aanraking van deze vrouw niet enkel de man zijn moraal maar ook zijn geld kost, kan erop wijzen dat deze vrouw een prostituee is. Dit is bijvoorbeeld duidelijk terug te zien op het werk *De koppelaarster* van Johannes Vermeer (1632-1675) (afb. 40). Hierop is een bordelescène weergegeven, die zeer populair werden in de Gouden Eeuw. Vaak werd hierop een koppel weergegeven, waar de man de vrouw verleidt of vice versa. Er kon ook een betaling plaatsvinden. Op veel van deze werken werd de koppelaarster ook afgebeeld. Ze kon stiekem toekijken hoe het koppel zich vermaakte, of de betaling ontvangen. Op het werk van Vermeer is het de prostituee zelf die de betaling ontvangt. Terwijl de man haar betaalt, is zijn rechterhand al met de volgende stap bezig. De koppelaarster kijkt tevreden toe. Dit doet denken aan een serie van werken die Rops maakte van *La Dame au Pantin*, waarop de vrouw ook letterlijk het geld uit de man schudt (afb. 41-44).⁸⁰

Eerder werd al aangegeven dat er binnen de negentiende-eeuwse academische kunst weer werd gekeken naar het geïdealiseerde naakt uit de oudheid en de renaissance. Kunstenaars hadden tijdens de opkomst van de romantiek, tegen het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw, steeds meer het recht gekregen om gevoelens en verlangens die normaal als schaamtevol werden gezien, weer te geven. Niettemin lag bij het weergeven van het erotische binnen de academie de nadruk meer op het geïdealiseerde lichaam, dan op de seksualiteit. Men probeerde zo het gerespecteerde op een ingenieuze manier met het prikkelende te combineren. Het erotische werd op deze manier vaak gecombineerd met mythologische, oriëntalistische of historische thema's. Een voorbeeld hiervan is het werk *Nymphes et un satyre* van William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), waar het erotische op een luchtige en speelse manier wordt weergegeven (afb. 45). Het neoclassicisme kon ook worden ingezet om onderbewuste erotische fantasieën af te beelden, waarbij de vrouw in de rol van de onderdanige of dominante vrouw naar voren kwam (afb. 46-47). Deze rollen kunnen ook in verband worden gebracht met de angst en de fascinatie voor het erotische. De onderdanige vrouw stond hier voor de fascinatie, terwijl de dominante vrouw stond voor de angst, vooral vanuit het mannelijk perspectief. Met name de vrouw in de rol van de onderdanige werd vaak op een sadistische manier getoond.⁸¹ Zo ook in de werken van de romantische kunstenaar Eugene Delacroix (1798-1863). In het werk *La Mort de Sardanapale* uit 1827 zien we hoe de Assyrische koning Sardanapalus al zijn concubines, bedienden en paarden wreed laat vermoorden (afb. 48). Het is een collectieve (zelf)moord, waar de onderdanige vrouwen schrikwekkend mee instemmen en wreed

⁷⁹ Lucie-Smith 1972, pp. 11-74; Moormann en Uitterhoeve, *Dionysos*, pp. 154-155, Kleiner 2010, pp. 123 en 136-137.

⁸⁰ Lucie-Smith 1972, pp. 75-106.

⁸¹ Lucie-Smith 1972, pp. 107-119.

worden vermoord. Kunstenaars gebruikten in het begin van de negentiende eeuw vaak het exotische oriëntalisme om zo hun sadistische seksuele fantasieën weer te geven.⁸²

Het tonen van de onderdanige vrouw binnen een (bijvoorbeeld) oriëntalistisch thema om zo sadistische seksuele fantasieën weer te geven, kan worden gezien als een spiegel voor de donkere aspecten van de negentiende-eeuwse seksualiteit. Deze werken werden zeer lovend ontvangen, wat aantoont hoe men stond tegenover de, met name vrouwelijke, seksualiteit. Een voorbeeld van zo'n werk is *La Marché aux esclaves* uit circa 1866 van Jean-Léon Gérôme, een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de academische kunst (afb. 49). Het geïdealiseerde lichaam van de vrouw is hier prominent in beeld weergegeven. In dit werk is ze enkel koopwaar, een slaaf wiens tanden worden gekeurd door een potentiële koper. De afgebeelde vrouw is hierbij geheel afhankelijk van de genade van de man en de man kon de vrouw gebruiken zoals hij wilde. Het oriëntalisme lijkt te willen verhullen dat dit schilderij voornamelijk een manier is om de naaktheid van de vrouw onbeschaamd aan de mannelijke beschouwer te kunnen tonen. Dit laat duidelijk zien hoe men het onderdrukken en het schenden van de rechten van de vrouw gerust kon afbeelden als dit maar werd weergegeven in de vorm van een historisch, oriëntalistisch of eventueel mythologisch kunstwerk.⁸³

Dit wordt nog duidelijker in Gérôme's werk *Phryne devant l'Aréopagus* (afb. 50). Phryne was een bekende courtesane uit het oude Griekenland die terechtstond voor goddeloosheid. Zij werd vrijgesproken nadat haar verdediger Hypereides haar naakte lichaam toonde aan de jury. Hoewel het werk een thema uit de oudheid weergeeft en een geïdealiseerd naakt lichaam, zijn het uiteindelijk toch een groep oude mannen die naar het naakte lichaam van een jonge vrouw aan het staren zijn. Dat het hier enkel om Phryne's lichaam gaat wordt verduidelijkt door het feit dat ze haar gezicht achter haar arm verschuilt.⁸⁴ De kopers op de slavenmarkt of de jury zouden ingewisseld kunnen worden voor mannen van de bourgeoisie, terwijl de vrouwen verwijzen naar de negentiende-eeuwse prostituee.

Buiten de kunst van de academie werden er ook veel kunstwerken gemaakt omtrent het seksuele leven in de negentiende eeuw. Aangezien de prostitutie een belangrijk onderdeel was van het moderne leven in Parijs, werd het ook een belangrijke thematiek voor veel kunstenaars. Zoals al eerder werd aangegeven, kon de kunstenaar zich volgens Baudelaire bij het weergeven van de moderniteit beter concentreren op het weergeven van de prostituee, dan op het klassieke schoonheidsideaal; of nog erger: een vrouw uit de traditionele beeldtraditie vermommen als een negentiende-eeuwse prostituee. De negentiende-eeuwse prostituee werd dan ook veelvuldig in de Franse kunst afgebeeld. Hierbij kan worden gedacht aan werken van Edgar Degas (1834-1917), Henri De Toulouse-Lautrec (1864-1901) en Édouard Manet (1832-1883). Edgar Degas gaf zo een bordeel weer in de werken *Le client sérieux*

⁸² Febbraro 2011, pp. 258-259; Lucie-Smith 1972, pp. 121-127.

⁸³ Cars, Font-Réaulx en Papet 2010, p. 272; Febbraro 2011, pp. 276-277; Lucie-Smith 1972, pp. 121-127.

⁸⁴ Çakmak 2017, pp. 195-196.

en *La fête de la Patronne à Pigalle* (afb. 51-52). *Le client sérieux* geeft een bourgeois weer die een keuze maakt uit de koopwaar die voor hem is opgesteld. *La fête de la Patronne à Pigalle* geeft een andere kant van het bordeel weer: een familiegelegenheid waarbij de prostituees de verjaardag van de madam vieren. De madam is hierbij de enige die volledig is aangekleed. Toulouse-Lautrec gaf ook het bordeel weer, waarbij hij vooral geïnteresseerd was in de momenten waarop de prostituees niet aan het werk waren. In *Au Salon de la rue des Moulins* uit circa 1894-1895 gaf Toulouse-Lautrec de inwonende prostituees weer terwijl ze aan het wachten waren op hun periodieke medische controle (afb. 53). Het zijn exacte, maar ook sadistische afbeeldingen. De kunstwerken vertoonden meestal de realiteit, maar wierpen er op hetzelfde moment ook een spottende blik op, met name op de hypocrisie van de bourgeoisie omtrent de prostitutie.⁸⁵

Twee van de bekendste werken met als thema de prostitutie zijn van Édouard Manet: *Le Déjeuner sur l'herbe* en *Olympia* (afb. 54 en 55). Beide werken uit 1863 werden kritisch ontvangen. Ze werden gemaakt in de periode vóór de werken van Degas en Toulouse-Lautrec, en ze werden allebei in een meer publieke setting tentoongesteld. *Le Déjeuner sur l'herbe* werd getoond op de *Salon des Refusés* van 1863 en in 1865 werd *Olympia* tentoongesteld op de Salon. Het was vooral de manier waarop Manet de vrouwen weergegeven heeft, dat bij de toeschouwers in het verkeerde keelgat schoot. Bij *Le Déjeuner sur l'herbe* is de vrouw naakt afgebeeld tussen twee mannen in moderne kleding. Er is geen mythologische of historische context die haar naaktheid acceptabel maakt. Verder suggereert haar naaktheid een directe relatie tussen haar en de twee weergegeven mannen. De vrouw neemt geen onderdanige positie aan ten opzichte van de mannen, maar wordt weergegeven als hun gelijke. Dit is wat de beschouwers zo overstuur maakte. De vrouw lijkt zich niet te schamen voor haar naaktheid. Ze kijkt de beschouwers brutaal aan.⁸⁶

In *Olympia* gaf Manet het traditionele liggende vrouwelijke naakt weer, dat ook te zien is in het werk *Venere di Urbino* van Titiaan (circa 1488/90-1576) (afb. 56). Manet gebruikte hier het model Victorine Meurent voor, een bekende in de Parijse mondaine kringen. Haar lichaam is absoluut niet geïdealiseerd weergegeven, maar toont net als de vrouw bij *Le Déjeuner sur l'herbe* de harde realiteit. De vrouw is ook absoluut niet onderdanig. Ze ligt uitdagend op het bed en kijkt de beschouwer confronterend aan. Het zwarte fluwelen lint rondom haar hals, de muiltjes aan haar voeten en de zwarte kat wijzen erop dat ze een prostituee is. Dit wordt bevestigd door haar bediende die haar een boeket aanbiedt, hoogstwaarschijnlijk afkomstig van een van haar vele minnaars. Ook dit werk veroorzaakte een schandaal toen het werd geëxposeerd op de Salon van 1865. Dit toont de hypocrisie en dubbelzinnigheid van de maatschappij van de negentiende eeuw. Voor veel mannelijke bezoekers van de Salon zullen de weergegeven vrouwen op *Le Déjeuner sur l'herbe* en *Olympia* zeker geen onbekenden zijn geweest aangezien het Parijs aan het eind van de jaren 1860 zo ongeveer 120.000 prostituees telde. Het weergegeven van seksualiteit werd in de negentiende eeuw dus enkel gedoogd als

⁸⁵ Baudelaire (vert. Maarten van Buuren) 1992, pp. 27-30; Lucie-Smith 1972, pp. 128-131.

⁸⁶ Krell 1996, pp. 32-46; Lucie-Smith 1972, pp. 132-134.

deze verborgen werd weergegeven achter mythologische en historische thematiek. Dit gold ook voor de prostitutie in de maatschappij, die aanwezig was en gedoogd werd, maar zich niet in het daglicht mocht bevinden. Voor veel mensen waren de weergegeven vrouwen dan ook de belichaming van de negentiende-eeuwse angst voor de prostituee, maar ook voor de dominante vrouw.⁸⁷

De dominante vrouw kwam in de negentiende eeuw voornamelijk op in het beeld van de *femme fatale*, die een belangrijk thema werd in de kunst van het symbolisme. Het symbolisme was een literaire stroming waarbij men veel thema's uit de romantiek weer naar voren bracht. Zo ook de fascinatie voor het kwaad, de duivel en het idee van de *femme fatale*. De *femme fatale* was een vrouw die zelfverzekerd was over haar seksualiteit en de man vaak verleidde om hem vervolgens te gebruiken in haar voordeel. Het destructieve van deze vrouw zou dan ook aanwezig zijn in de seksuele natuur van de vrouw zelf, waar ze haar kracht vandaan haalde en werd niet bepaald door de omstandigheden waarin ze zich bevond. Deze vrouwen waren dus niet enkel mooi en verleidelijk, maar ook giftig en gevaarlijk, niet enkel voor de man, maar ook voor zichzelf. Ze werden vaak op een sensuele manier als een seksueel dominant wezen weergegeven.⁸⁸

Kunstwerken die de *femme fatale* weergaven waren vaak allegorieën waarbij er kritiek werd gegeven op de vrouw die haar seksualiteit gebruikte om de man te controleren, te gebruiken en uit te melken. Daarnaast werd de spot gedreven met de man die vaak incapabel bleek om de verleidingen van deze vrouwen te weerstaan. De ultieme belichaming van het beeld van de *femme fatale* is weergegeven door Gustav-Adolf Mossa (1883-1971) in zijn werk *Elle* uit 1905 (afb. 57). Het gehele werk wordt bijna ingenomen door een gigantische naakte vrouw die zit op een bebloede berg van haar slachtoffers. Het zijn de mannen die ze met haar dominante seksualiteit heeft verleid en tot haar slachtoffers heeft gemaakt. Als de massamoord onder haar voeten haar wreedheid al niet laat zien, doen haar attributen dit wel. Rond haar hals draagt ze een ketting waarvan de drie bedels uit wapens bestaan, zoals een dolk en een pistool. Aan elke hand heeft ze vier ringen die lijken te bestaan uit menselijke tanden. Haar hoofd is gedecoreerd met een hoofdtooi die wordt geflankeerd door twee zwarte kraaien en in het midden is bezet met drie schedels. Rond haar hoofd bevindt zich een gouden aureool waarop een Latijns citaat van de Romeinse satiredichter Juvenalis (60 - circa 133/140) is weergegeven: *Hoc volo sic jubeo/sit pro ratione voluntas* of vertaald: *Dit is wat ik beveel, dat mijn wil de rede zal vervangen*.⁸⁹ Dat haar seksualiteit heeft geleid tot de ondergang van de mannen wordt nog eens extra benadrukt door de zwarte kat die tussen haar benen ligt. De kat kan hierbij zowel worden opgevat als het symbool voor de vrouwelijke seksualiteit als voor de prostitutie. Dat de *femme fatale* ook in Parijs aanwezig was, werd duidelijk gemaakt door Paul Cézanne (1839-1906) met zijn werk *L'Éternel Féminin* (afb. 58). De prostituee die naakt op haar troon zit, krijgt namelijk door een van de mannen een doos aangeboden met het woord Parijs erop. Ze wordt hier dus niet enkel aanbeden door mannen

⁸⁷ Febraro 2011, pp. 274-275; Krell 1996, pp. 47-63; Lucie-Smith 1972, pp. 134-135.

⁸⁸ Kingsbury 1973, pp. 183, 185, 187, 193 en 205; Lucie-Smith 1972, pp. 119 en 139; Naessens 2015, p. 26.

⁸⁹ Thomson 2015, pp. 211.

van verschillende klassen en leeftijden, maar krijgt ook nog eens de hoofdstad van hen aangeboden. Aan haar rode ogen is te zien dat ze hier niets goeds mee van plan is.⁹⁰

De erotiek en ook de *femme fatale* speelden een belangrijke rol binnen de negentiende-eeuwse literatuur. De illustraties die voor of naar aanleiding van deze literatuur werden gemaakt, namen dan ook een prominente plaats in binnen de negentiende-eeuwse kunst. De erotiek die hierin werd afgebeeld werd vaak geaccepteerd aangezien het bedoeld was om bekeken te worden binnen de private sfeer. De afbeelding stond vaak in dienst van een verhaal. Rops kan hier als één van de belangrijkste kunstenaars van worden gezien. *La Foire aux Amours*, als frontispice voor het werk *Femmes Honnêtes!* van Joséphin Péladan valt dan ook onder deze categorie van erotische afbeeldingen.⁹¹

De prostituee in het oeuvre van Félicien Rops

Eerder werd al aangegeven dat Rops een van de belangrijkste kunstenaars was van erotische, literaire illustraties. Weergaven van prostituees speelden hier een grote rol in. Als de vrouwen van Manet al als brutaal werden gezien, waren die van Rops dat helemaal. Rops' vrouwen stelden zichzelf niet gelijk aan de man, maar stonden er vaak boven. Net als de *femme fatale* hadden, volgens Rops, de vrouwen de macht in handen. Dit komt ook duidelijk naar voren in zijn oeuvre. Het merendeel van Rops' werken werd voor de literatuur gemaakt en konden dan ook in een huiselijke, privé-omgeving worden bekeken. Ze werden hierdoor eerder getolereerd en kregen niet te maken met de kritiek die bijvoorbeeld de werken van Manet kregen te verduren. Rops keek ook, net als onder andere Toulouse-Lautrec, Degas en Manet, met een spottende blik naar de harde realiteit van de prostitutie. Zijn werken gaan dan ook vaak in op de hypocrisie van de bourgeoisie omtrent de prostitutie.⁹²

Toen Rops vanaf 1860 steeds meer bezoeken bracht aan Parijs waren het met name de vrouwen in de Parijse achterkamertjes die zijn aandacht opeisten. De prostituee is een vaak terugkerend thema in het oeuvre van Rops. *La Buveuse d'Absinthe* geeft zo bijvoorbeeld Marie Joliet weer (afb. 17), een vrouw die elke avond dronken was en zoals Rops dit schreef in één van zijn brieven 'keek met de apathische ogen van een stervende'.⁹³ Ze staat leunend in een uitdagende pose, met haar rechterhand op haar heup, tegen een zuil aan. Boven op de zuil hangt een poster waarop het woord *Bal* nog net te zien is, één van de sociale gelegenheden waar prostituees hun klanten konden ontmoeten. Marie Joliet is dus waarschijnlijk een *fille insoumise*. Ze hangt buiten op straat en lijkt de officiële plek van het borddeel niet te gebruiken om haar klanten te ontmoeten. Met haar directe blik probeert ze het oog van de beschouwer en dus ook van de potentiële klant te grijpen. Op hetzelfde moment stralen haar ogen toch een zekere leegte uit. Ze zijn kil en tonen de wanhopige kant van de prostitutie. Rops gaf in dit werk niet enkel de prostituee weer op een realistische manier, maar probeerde met zijn werk ook te

⁹⁰ Thomson 2015, pp. 200, 202 en 211.

⁹¹ Lucie-Smith 1972, pp. 119 en 139.

⁹² Fornari 1991, pp. 44-49.

⁹³ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 55: Vertaling uit: Zéno 1985, p. 64.

verwijzen naar de sociale problemen en het harde leven waar deze vrouwen mee te maken hadden.⁹⁴ Een soortgelijk werk van Rops is *La Dèche* (afb. 18). De prostituee leunt hier tegen een muur terwijl haar lichaam wordt verlicht door een straatlantaarn. Links achter haar aan de muur hangt haar prijslijst. De prijslijst kan gezien worden als een cynische verwijzing naar de harde realiteit waarin deze vrouwen leefden: als prostituees waren deze vrouwen enkel handelswaar.⁹⁵

Rops gaf ook de hiërarchie weer die er in de negentiende-eeuwse prostitutie te vinden was. In *Le Bouge à Matelots* uit 1875 gaf Rops één van de goedkope bordelen aan de haven weer (afb. 19). De klanten die de dames moeten entertainen zijn matrozen. Het interieur van het bordeel is op een levendige manier weergegeven. Op de voorgrond is er een zittende dame afgebeeld volgens Rops' typische halfnaakte. Ze draagt enkel nog een hoed, een doorzichtige tuniek en kousen. Ze steekt haar armen achter haar hoofd en draait zich om naar een matroos die achter haar staat. In de achtergrond is een prostituee weergegeven die een andere matroos kust, terwijl er rechts in het beeld nog twee prostituees te zien zijn. Een van deze twee steekt met haar rechterarm een fles drank in de lucht. Hoewel de matrozen er gelukkig uitzien, stralen de vrouwen vermoeidheid en verveling uit.⁹⁶ In zijn werk *Le Conseil de révision* uit 1878-1881 gaf Rops een *maison de tolérance* weer (afb. 59). Dit werk doet sterk denken aan *Le client sérieux* van Edgar Degas. In het werk van Rops is het hoe dan ook niet de klant, maar de madam die een nieuw lichaam voor haar bordeel aan het keuren is. De schilderijen, die officiële portretten van de bourgeoisie weergeven, laten zien dat de scène zich afspeelt in één van de getolereerde *maisons closes*. Het meisje heeft zich uitgekled en wordt kritisch door de madam en nog twee al gevorderde prostituees bekeken. De kleding van het meisje, haar hoofddoek en de klompen die op de grond liggen laten zien dat ze waarschijnlijk net van het platteland in de stad Parijs is aangekomen. Ze staat met haar handen vooruit, zodat vanuit het zicht van de madam, haar handen de schaamstreek net onzichtbaar maken. Ze staat er naïef bij en lijkt zich te schamen voor haar naaktheid, maar als de madam haar goedkeurt zal het niet lang duren voordat ze onbeschaamd haar naaktheid zal tonen, zoals de liggende prostituee in het kunstwerk doet.⁹⁷

De courtesane wordt weergegeven in de werken *L'Attrapade* uit 1877 en *La Toilette* uit 1878-1881 (afb. 60 en 61). *L'Attrapade* geeft de foyer van het cabaret *Moulin vert* in Parijs weer. Op de trap vindt er een ruzie plaats tussen twee rivalen. De rest van de bezoekers kijkt geïnteresseerd toe hoe het drama zich zal ontwikkelen. De vrouwen die zijn afgebeeld zouden de actrices of danseressen van het cabaret kunnen zijn die zich na hun werk vermengen met de bourgeoisie om zo eventuele klanten te ontmoeten. Zoals al eerder in dit hoofdstuk werd aangegeven, waren courtesanes vaak vrouwen die werkzaam waren in de uitgaanswereld en naast hun baan aan de slag gingen als prostituee om rond te komen. De afgebeelde vrouwen zouden natuurlijk ook *demi-mondaines* kunnen zijn die aanwezig

⁹⁴ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 55; Bonnier en Leblanc 1997, p. 66.

⁹⁵ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 56.

⁹⁶ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 59.

⁹⁷ Makein 1990, pp. 96-98.

waren op het cabaret als gasten van de mannen. Niettemin is aan de kleding, het gezelschap en de omgeving waarin ze zijn weergegeven duidelijk te zien dat ze zich hoog in de piramide van de prostitutie bevinden.⁹⁸ In *La Toilette* gaf Rops nog een *demi-mondaine* weer. Deze keer bevindt ze zich in haar privévertrekken, waar ze zich aankleedt voor de ogen van haar klant, een dandy. Het werk werd geïnspireerd door *Nana* van Édouard Manet, hoewel Rops duidelijk een andere sfeer weergegeven heeft (afb. 62). In het werk van Manet laat de vrouw zich van achteren gadeslaan, waarbij ze geen aandacht aan de man besteedt. Rops' vrouw daarentegen toont zichzelf frontaal aan de man, waarbij haar tepels en geslachtsdeel nog duidelijk zichtbaar zijn, hoewel ze zich al voor een deel heeft aangekleed. Ze kijkt de man met een provocerende blik aan terwijl ze haar korset dichtknoop. Deze vrouw is zich niet enkel volledig bewust van de man, maar lijkt hem zelfs in haar macht te hebben. Haar blik maakt haar manipulerend en gevaarlijk. Rops gaf hier de *femme fatale* in al haar glorie weer.⁹⁹

Eerder werd al aangegeven dat Rops ook geïnteresseerd was in de sociale problemen die prostitutie met zich meebracht, met name in de hypocrisie van de bourgeoisie. Rops maakte zelf natuurlijk onderdeel uit van deze bourgeoisie en hij was zeker ook geen onbekende van de Parijse prostituees. Desondanks was Rops zeer tegen de hypocriete opstelling van het ontkennen van de prostitutie, vandaar dat het waarschijnlijk ook zo'n prominent onderwerp is in zijn werken. Rops gaf de hypocrisie van de bourgeoisie onder andere weer in zijn werk *La Chanson de Chérubin* uit 1878-1881 (afb. 63). In het werk zijn een man en een prostituee weergegeven in een rood gedecoreerd bordeel. Aan de muur van het bordeel hangt een portret van een respectabele bourgeois. Rops heeft ook portretten van de bourgeoisie weergegeven in *Le Conseil de révision* (afb. 59). Met deze portretten wees Rops op de dubbelzinnigheid van het gedoogbeleid omtrent de prostitutie en de hypocrisie van de bourgeoisie. Deze dubbelzinnigheid zorgde ervoor dat de prostitutie werd getolereerd in de *maisons de tolérance*, zolang zij achter gesloten deuren plaatsvond. De hypocrisie van de bourgeoisie zorgde er dan weer voor dat men de prostitutie veroordeelde en negeerde in de publieke sferen, maar hier vervolgens wel ruimschoots gebruik van maakte. De klant van de prostituee in dit werk is dan ook een bourgeois die zijn liefdeslied ten gehore brengt aan de vrouw. Deze kijkt met een verveelde blik recht vooruit. Het lijkt haar niet uit te maken wie hij is of wat hij te zeggen heeft, zolang hij haar betaalt voor haar diensten.¹⁰⁰

Een ander sociaal probleem waar Rops in geïnteresseerd was, waren de geslachtsziektes die door de prostitutie verspreid werden. Zoals al eerder werd aangegeven, werd de prostituee gezien als de enige verspreider van deze ziektes, terwijl het vaak de mannen waren die door hun vele bordeelbezoeken de ziektes verspreidden. Rops leek ook het idee te delen dat met name de vrouw de verspreider van de ziektekiemen was. Hij gaf haar weer in zijn werk *La Parodie Humaine* (afb. 64). In het werk is een

⁹⁸ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 22; Bonnier en Leblanc 1997, p. 60.

⁹⁹ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 68.

¹⁰⁰ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 67; Bonnier en Leblanc 1997, p. 74.

man afgebeeld die een vrouw volgt door de straten van Parijs. De vrouw is een prostituee en draait zich verleidelijk om naar de man, om hem zo mee te lokken. De man ziet nagenoeg niet dat het gezicht van de vrouw enkel een masker is waarachter de dood zich schuilhoudt. De prostituee was voor Rops niet enkel een *femme fatale* in de symbolische zin, maar ze was ook letterlijk de fatale vrouw: de brengster van ziektes en de dood. Ze was zelf verdorven en verderft vervolgens de man, zijn gezin en de maatschappij.¹⁰¹

In hoofdstuk één werd al aangegeven dat er vanaf 1878 een verschuiving plaatsvond in het werk van Rops, dat zich uitte in de geboorte van Rops' symbolisme. Hij begon zijn werken te beladen met allegorieën waarbij de vrouw nog steeds de rol van de prostituee innam. Alleen was ze deze keer de dominante vrouw, het werktuig van de duivel, die de man verleidt met haar schoonheid en seksualiteit en hem zo het ongeluk in stort. Rops volgde hierbij de algemene ontwikkeling van het symbolisme; waarbij de vrouw werd weergegeven als de *femme fatale* en de volledige macht over de man had.¹⁰² Rops' bekendste symbolistische werk is *Pornocratès* uit 1878 (afb. 21). De titel verwijst hier naar de pornocratie: een regime waarbij de courtisanes de politiek vanuit hun bed proberen te bepalen. Rops gaf de courtisane weer als een moderne vrouw, een typische *ropsienne*. Onder de voeten van de vrouw en onder de poten van het varken zijn op een bas-reliëf de beeldhouwkunst, de muziek, de dichtkunst en de schilderkunst afgebeeld. De kunsten lijken met de handen in het haar te zitten, terwijl de vrouw en het varken zich niets van hun aantrekken. De vrouw is geblinddoekt en ziet ook de drie cupido's die haar proberen te verleiden niet. Ze laat zich blindelings leiden door een varken, een veelvoorkomend symbool in de negentiende-eeuwse kunst, en ook in de kunst van Rops. Het dier staat symbool voor de wellust en de seksualiteit. Men geloofde namelijk dat het varken, naast de mens, het enige dier was dat niet enkel seks had voor de voortplanting, maar ook voor zijn plezier. De vrouw laat zich dus blindelings leiden door de instincten van de wellust. Rops heeft de staart van het varken nog extra aangezet met bladgoud. De staart zou in dit werk kunnen verwijzen naar de fallus van de man, of de betaalbaarheid van de wellust waarvoor het dier symbool staat.¹⁰³

Rops gaf de vrouw ook weer als de *femme fatale* in zijn serie van *La Dame au Pantin* (1873-1890). In deze werken houden de vrouwen de man letterlijk in de hand en beroven hem van al zijn waarde (afb. 41- 44). In de eerste versie van het werk uit 1873 is de man weergegeven als een marionet in de hand van de vrouw, die hem heeft kunnen verleiden met haar weelderige schoonheid. Voor deze verleiding heeft ze alle middelen ingezet, wat te zien is aan haar kleding en de attributen die ze bij zich draagt. Vanaf het tweede werk van de serie uit 1877 wordt de man als marionet opgeofferd op een antiek altaar. Uit zijn opengereten buik vallen muntstukken in een schaal op het altaar. De snede in de buik kan verwijzen naar het vrouwelijke geslacht. Dat kan duiden op de seksuele aard van hun relatie en de vrouwelijke dominantie hierin. De muntstukken die uit de buik van de man vallen, kunnen wijzen op

¹⁰¹ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 71; Bonnier en Leblanc 1997, p. 78.

¹⁰² Bonnier en Carpiaux 2003, p. 60.

¹⁰³ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 64; Bonnier en Leblanc 1997, p. 86.

een betaalde seksuele relatie. Bij de laatste drie versies van *La Dame au Pantin* is er in het marmeren altaar een bas-reliëf gegraveerd. Hierop zijn steeds zes poppen afgebeeld. Het zijn de moderne mannen: de schilder, de bankier, de musicus, de dichter en de bourgeois. Ze volgen de dood in een absurde dans, die ongetwijfeld in werking is gezet door de vrouw. In de derde en vierde versie van de serie heeft de vrouw nog een bebloed mes bij zich als attribuut, waarmee ze de man heeft opengesneden. De sfinx, sater en duivelse geitenkop die zijn te zien in de tweede versie van *La Dame au Pantin* en de slang met de appel in de derde en vierde versie staan voor de demonen van de wellust. Deze geven net zoals bij *Pornocratès* de leiding aan de vrouw. De slang en de appel zijn hier nog een specifieke verwijzing naar Eva, die nadat ze door de duivel was verleid, de man verleidde en zo de zondeval veroorzaakte. Net als toen verleidde ook nu de vrouw de man, wat tot zijn val zal leiden. Bij de derde versie van de serie is onder aan het offerbekken een putto weergegeven die is verkleed als macabere nar. Dit figuur komt ook terug in *La Prostitution et la folie dominant le monde* waarbij zowel de nar als de prostituee duivelse bokkenpoten hebben gekregen (afb. 65). In *La Vol et la prostitution dominant le monde* wordt het figuur van de nar vervangen door een bourgeois (afb. 66). De bokkenpoten blijven. Bij de derde versie van *La Dame au Pantin* is het de vrouw, in de vorm van de prostituee, die samen met de dwaasheid en de dood de touwtjes in handen heeft. Op de tweede en vierde versie van het werk staan daarnaast nog de woorden *Ecce Homo*, 'zie hier de mens' of in dit geval de man die in al zijn bespottelijkheid is weergegeven. Ten slotte zijn er op het bas-reliëf in de derde versie van het werk nog de vraag *Ubi Mulier?* te zien, 'Waar is de vrouw?'. Deze vraag wordt gesteld wat betreft de aard van de vrouw, het antwoord hierop wordt in het werk zelf al gegeven.¹⁰⁴

***La Foire aux Amours* en het iconografische thema van de prostitutie**

Als er gekeken wordt naar de weergave van de prostituee door het oeuvre van Rops heen, zou men kunnen zeggen dat Rops de vrouw niet volgens het geïdealiseerde naakt van de academie weergegeven heeft. Als Rops' realistische weergave van de vrouw, zijn commentaar op de harde realiteit van de prostitutie en de hypocrisie van de bourgeoisie in beschouwing worden genomen, is zijn oeuvre eerder in verband te brengen met de werken van impressionistische kunstenaars zoals Manet, Degas en Toulouse-Lautrec.¹⁰⁵ Rops lijkt met zijn symbolistische werken echter terug te kijken naar de oudheid, zo ook met *La Foire aux Amours*. Net als Jean-Léon Gérôme en Édouard Manet gaf Rops hier ook een moderne interpretatie van een klassiek thema. Gérôme deed dit door binnen de academische richtlijnen te blijven en de vrouw volgens het geïdealiseerde schoonheidsideaal in een onderdanige positie weer te geven, zoals in zijn werken *La Marché aux esclaves* en *Phryne devant l'Aréopagus* (afb. 49 en 50).¹⁰⁶ Manet deed dit door een canoniek werk zoals de *Venere di Urbino* van Titiaan (afb. 56) te

¹⁰⁴Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 60-63; Védrine (red.), <http://www.erfgoed-kbs.be/collectie/de-dame-met-de-ledenpop>, geraadpleegd op 14-03-2018.

¹⁰⁵ Lucie-Smith 1972, pp. 128-131.

¹⁰⁶ Çakmak 2017, pp. 195-196; Cars, Font-Réaulx en Papet 2010, p. 272; Febbraro 2011, pp. 276-277; Lucie-Smith 1972, pp. 121-127.

verplaatsen naar het boudoir van een moderne prostituee op zijn werk *Olympia* (afb. 55).¹⁰⁷ Hoewel de werken van Gérôme en Manet nog zo lijken te verschillen, geven ze allebei de negentiende-eeuwse prostituee weer. We kunnen ervan uitgaan dat de negentiende-eeuwse beschouwer gewend was aan de wisselwerking tussen het heden en het verleden, als ook aan de verwijzingen in de kunst naar de prostitutie. Het was dus gebruikelijk om op een bepaalde manier naar deze werken te kijken en relaties te leggen tussen vroeger en de eigen tijd. Hoewel Rops in *La Foire aux Amours* het klassieke thema van de verkoop van cupido's weergegeven heeft, kan er bij dit werk ook verder worden gekeken naar verwijzingen naar de negentiende-eeuwse samenleving. Rops gaf met dit werk zijn eigen interpretatie van het antieke thema van de verkoop van cupido's, waarbij hij de vrouwen weergegeven heeft volgens het beeld van de moderne prostituee (afb. 2).

De positie van de vrouw is een belangrijk onderdeel in het werk *La Foire aux Amours* van Rops, als ook in de behandelde werken van het iconografische thema van de verkoop van cupido's in hoofdstuk twee. Als er gekeken wordt naar het originele fresco, alsook naar het werk van Carlo Nolli, Joseph-Marie Vien, Jacques Firmin Beauvarlet, Henry Fuseli (afb. 31-35) en Wilhelm von Kaulbach (afb. 5), is er een bepaalde consistentie in het weergeven van het iconografische thema te zien waarbij er voornamelijk vrouwen op de werken zijn afgebeeld. De enige mannen zijn de cupido's (of fallussen) die verkocht worden. Zowel de klanten als de verkoopster zijn vrouwen. Bij Vien en Beauvarlet zijn de vrouwen van dezelfde leeftijd, bij het originele fresco en de werken van Carlo Noli, Henry Fuseli en Wilhelm von Kaulbach lijkt de verkoopster ouder te zijn dan de klanten. Het is niet ongebruikelijk dat er enkel vrouwen in een kunstwerk zijn afgebeeld. Door de kunstgeschiedenis heen werd erotische kunst met name door de man en voor de man gemaakt. Er werden vooral vrouwen weergegeven, niet om het vrouwelijke oog te plezieren, maar voornamelijk voor het erotische vermaak van de man. De seksualiteit behoort in deze werken niet toe aan de vrouw, maar stond in dienst van de man. Hiermee is deze kunst een weerspiegeling van de sociale situatie tussen de man en de vrouw in een samenleving waarin de vrouw niet beschikte over een seksueel gebied voor haarzelf.¹⁰⁸ De werken van de verkoop van cupido's zouden eventueel wel voor het vrouwelijke plezier gemaakt kunnen zijn, aangezien op de werken de klanten eveneens vrouwen zijn. Daarnaast lijken de werken ook in eerste instantie te gaan om de verkoop van de romantische liefde, met uitzondering van het werk van Kaulbach. Dat de erotische betekenis verstopt zit in de details kan ook ter plezier zijn van de, eventueel, vrouwelijke beschouwer. Niettemin zijn de erotische verwijzingen niet expliciet weergegeven en zeer onschuldig, waardoor de iconografie amper als erotisch getint opgevat kan worden. De vraag is hoeveel vrouwen de werken, die met name voor private beschouwing waren bedoeld, in handen hebben gekregen. Hierbij kan vooral worden gedacht aan het werk van Kaulbach, dat als erotische prent vaak enkel beschikbaar was voor de man. Er kan dus vanuit worden gegaan dat de afgebeelde vrouwen op deze prent voornamelijk in dienst stonden van het erotische plezier van de man.

¹⁰⁷ Febbraro 2011, pp. 274-275; Krell 1996, pp. 32-63; Lucie-Smith 1972, pp. 132-135.

¹⁰⁸ Nochlin 1973, pp. 9-15.

Een duidelijke relatie tussen het iconografische thema van de verkoop van cupido's en de prostitutie komt naar voren in het werk van Wilhelm von Kaulbach. Eerder werd al aangegeven dat de oude vrouw geen cupido's, maar gevleugelde fallussen verkoopt. Kaulbach maakt hierdoor expliciet duidelijk dat zijn werk *Wer kauft Liebesgötter?* gaat over de verkoop van de vleselijke liefde. Het is deze keer alleen niet de man die de vleselijke liefde koopt maar, in de traditie van het iconografische thema van de verkoop van cupido's, de vrouw. In het werk is te zien hoe eerdere klanten al door hun aangekochte artikelen bevredigd worden. De oude verkoopster in het werk van Kaulbach zou een verwijzing kunnen zijn naar de madam in een bordeel. De vrouwen zouden hier niet enkel klanten zijn, maar prostituees die door de verkoopster klanten krijgen aangewezen. De klanten zijn hierbij enkel gevleugelde fallussen. Hun identiteit is niet belangrijk, zolang ze maar betalen. De vleugels zouden ook een verwijzing kunnen zijn naar de manier waarop mannen van prostituee naar prostituee fladderden. Door de tijd heen heeft de vogel symbool gestaan voor het geslacht van de man. Men kan hierbij denken aan het idee van 'vogelen' dat vaak naar voren kwam in de zeventiende-eeuwse genrekunst en synoniem stond voor coïtus. De term 'vogelaer' werd ook wel gebruikt om de madam aan te duiden.¹⁰⁹ De gevleugelde fallussen zouden ook kunnen verwijzen naar de term *oiseau de passage* (trekvoegel). Zo noemden prostituees in de negentiende eeuw mannen die het bordeel bezochten. De mannen trokken dus letterlijk als een vogel van de ene naar de andere prostituee.¹¹⁰

De titel van het werk van Kaulbach, *Wer kauft Liebesgötter?*, verwijst ook naar de vraag of het inderdaad de vrouwen zijn die de fallussen kopen voor hun eigen plezier, of de fallussen de kopers van de vrouwen zijn. De drie vrouwen die rechtsboven op het werk zijn afgebeeld kijken geschokt toe naar het gedrag van de andere vrouwen. Deze vrouwen zouden potentiële klanten kunnen zijn, of vrouwen die zich niet tot de prostitutie hebben gewend. De drie kruiken die ze bij zich hebben wijzen er nagenoeg op dat het niet lang zal duren voor ook deze vrouwen hetzelfde gedrag zullen gaan vertonen. De kruiken kunnen namelijk gevuld worden aan de fallus-vormige drinkfontein die links op het werk te zien is. Dit zou ook een verwijzing kunnen zijn naar het spreekwoord: 'De kruik gaat zo lang te water tot ze barst/breekt'. Dit spreekwoord komt ook voor in de Franse en Duitse taal en kan in verband worden gebracht met de seksuele val van de vrouw. In het Frans kan '*qu'à la fin elle brise*' namelijk vervangen worden door '*qu'à la fin elle s'emplit*' waardoor het spreekwoord verandert in 'De kruik gaat zo lang te water tot ze gevuld is'. Dit verwijst naar de eventuele seksuele inhoud van het spreekwoord. Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) gaf dit spreekwoord weer in zijn werk *La cruche cassée* (afb. 67). De ontblote borst en de gebroken kruik van het meisje geven op dit werk aan dat ze zich seksueel heeft laten verleiden en op deze manier haar onschuld is verloren.¹¹¹ Ook de drie vrouwen op het werk van Kaulbach zullen hun onschuld verliezen als ze hun kruiken vullen aan de drinkfontein. Boven de vrouwen vliegen al drie fallussen die niet lijken te kunnen wachten tot dit moment aanbreekt.

¹⁰⁹ De Jongh 1968, pp. 22-74.

¹¹⁰ Krell 1996, p. 34.

¹¹¹ Kleist 2004, p. 429.

Rops lijkt de beeltenis van de oude vrouw in het werk van Kaulbach, die hij als inspiratiebron heeft gebruikt, bijna te hebben overgenomen in *La Foire aux Amours*. De oude vrouw is ook hier weergegeven als verkoopster. Met haar rechterhand lokt ze naar potentiële klanten die zich buiten het beeld bevinden. Het lijkt er echter op dat de oude vrouw niet de cupido's aanbiedt als koopwaar, maar de aantrekkelijke jonge vrouw die naakt op de kooi zit. Het witte doek dat over de kooi heen is gedrapeerd zou de cupido's ook voor het grootste gedeelte aan het zicht van de toekomstige klanten onttrekken. Dit wijst erop dat de jonge vrouw eerder de koopwaar is waarover het gaat. De jonge vrouw is weergegeven volgens het typische halfnaakte van Rops, wat haar seksualiteit nog extra benadrukt. De jonge vrouw is de moderne prostituee, die zich te koop aanbiedt aan de man. De oude vrouw kan gezien worden als haar madam, degene die haar alles heeft geleerd en klanten voor haar regelt, uiteraard tegen een deel van de betaling.

De cupido's zijn in het werk van Rops dus niet de koopwaar van de twee vrouwen, maar zouden eventueel kunnen verwijzen naar de eerdere klanten van de vrouw. Ze hebben ook niet de gebruikelijke vleugels van cupido's en lijken dus eerder op de mannen die het slachtoffer van de vrouw zijn geworden. De oude vrouw heeft ze naar zich toe gelokt en de jongere vrouw heeft de mannen met haar seksualiteit verleidt om ze vervolgens tot haar eigen genoegdoening gevangen te nemen. De mannen zijn door hun seksuele verlangens in de val gelopen, en slaaf geworden van de vrouwen en hun eigen seksuele lusten. Rops zou hiermee kunnen verwijzen naar de originele referentie van het thema van de verkoop van cupido's: namelijk de slavernij. Hierbij kan nog de vraag gesteld worden of de vrouwen gezien kunnen worden als slaven. Diderot maakte, zoals al eerder werd aangegeven, in zijn kritiek op Vien's *La Marchande d'Amours* duidelijk dat niet de cupido's, maar de verkoopster werd weergegeven als slaaf.¹¹² De twee vrouwen van Rops' *La Foire aux Amours* zouden gezien kunnen worden als slaven van de seksuele lust. De vrouwen hebben hoe dan ook meer weg van de zelfverzekerde vrouwen op de werken van Manet, dan van de onderdanige slaven die door Gérôme werden afgebeeld. De vrouwen lijken niet het slachtoffer te zijn van hun eigen seksualiteit, maar deze nu net in te zetten om de cupido's de val in te laten lopen. De cupido's zitten ook net als slaven tegen hun wil opgesloten in de kooi en lijken te willen losbreken. Opvallend is dat de losgekomen cupido's niet proberen te ontsnappen, maar zich meteen terug op de vrouwen storten. De ene cupido grijpt de arm van de jonge vrouw beet, terwijl zij minachtend toekijkt. De andere cupido kruipt onder de gele mantel van de oudere vrouw, die hem niet lijkt op te merken. De cupido's zouden dus niet willen ontsnappen, maar zouden eerder hun seksuele verlangens niet onder controle hebben en zo snel mogelijk weer bij de vrouwen willen zijn. De cupido's zijn dus wel het slachtoffer van hun eigen seksuele verlangens.

In het boek *Femme Honnêtes!* van Joséphin Péladan, waarvoor *La Foire aux Amours* als titelplaat werd gebruikt, zetten de vrouwen ook hun seksuele capaciteiten in om mannen te verleiden om zo te

¹¹² Lecomte-Gillot, C., *Les artistes de Diderot, Joseph-Marie Vien; Livret d'accompagnement a la visite pour les enseignants*, http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/patrimoine_maison_des_lumieres/dossiers_pedagogiques/Vien_plan.docx_pour_Bernard.pdf, geraadpleegd op 16-10-2019.

krijgen wat ze willen. De vrouwen zijn echte *femmes fatales* die de man, gedreven door hun eigen verlangen naar macht en lust, met hun seksualiteit verleiden om hen zo te gebruiken voor hun eigen doeleinden. De vrouw op de titelplaat van Rops is ook niet enkel een prostituee. Haar rode haar en minachtende blik zijn typische kenmerken van de iconografische weergave van de negentiende-eeuwse *femme fatale*. Ze zit op de kooi als een seksueel dominant wezen, dat haar macht door middel van haar seksualiteit op de gevangengenomen mannen heeft uitgewerkt. Haar naaktheid zou er ook op kunnen wijzen dat ze haar seksualiteit heeft gebruikt om de mannen in de val te lokken. Rops geeft de vrouw in zijn symbolistische werken vaker weer als de dominante seksuele vrouw die de macht heeft over de man. Naar het uiteindelijke lot van de gevangengenomen mannen kan enkel gegist worden.

Een andere verwijzing naar de prostitutie kan gevonden worden in de weergave van de schildpad, die een boekje op zijn rug draagt. Deze zou kunnen verwijzen naar de *Olympia* van Édouard Manet uit 1863 (afb. 55). Op het werk van Manet is het de bediende van de prostituee die haar het boekje aanbiedt. Het werk van Rops geeft de schildpad weer als de brenger van de bloemen. Zowel het boekje voor de prostituee in *Olympia*, als voor de prostituee van Rops lijken afkomstig te zijn van de eventuele minnaar van de vrouwen. De schildpad is een opvallende verschijning in het werk van Rops. Bonnier en Leblanc gaven al aan in *Félicien Rops: Vie et oeuvre* dat de schildpad een populair decadent dier was in de negentiende eeuw en het dier zou verwijzen naar het tempo waarop de mensen langs de Parijse galerijen slenterden.¹¹³ De schildpad zou op deze manier in relatie kunnen worden gebracht met de negentiende-eeuwse bourgeoisie die door Rops in zijn oeuvre werd weergegeven als de aanbieder van de prostituee. De schildpad zou hierbij een referentie kunnen zijn naar de traagheid van deze minnaar, terwijl de vleugels eventueel betrekking kunnen hebben op de manier waarop de mannen van prostituee naar prostituee vlogen om zo hun seksuele behoeften te stillen. Op deze manier zou ook Rops, net als Kaulbach, kunnen verwijzen naar de negentiende-eeuwse term *oiseau de passage*.¹¹⁴

De vleugels van de schildpad zouden eventueel ook in verband kunnen worden gebracht met Cupido, waarbij de schildpad zou staan voor de trage romantische liefde. Niettemin zou de schildpad ook een allegorie kunnen zijn voor de luiheid, één van de zeven hoofdzonden. Door de kunstgeschiedenis heen is de luiheid vaak in combinatie met, of als een schildpad weergegeven.¹¹⁵ In Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw werd de personificatie van de luiheid bijvoorbeeld vaak afgebeeld in het gezelschap van luie of trage dieren, waaronder ook in combinatie met de schildpad. Luiheid zou, volgens theologische geschriften uit de late middeleeuwen, ook zorgen voor een verhoogd libido. Dit denkbeeld werd ook doorgetrokken in de zeventiende-eeuwse literatuur. In de zeventiende-eeuwse beeldende kunst werd luiheid dan ook vaak met de seksualiteit in verband

¹¹³ Bonnier en Leblanc 1997, p. 116.

¹¹⁴ Krell 1996, p. 34.

¹¹⁵ Laurillard 1873, p. 6.

gebracht, waarbij slapende figuren vaak werden afgebeeld in de buurt van erotische verwijzingen.¹¹⁶ Het is natuurlijk de vraag of Rops deze allegorische betekenissen in gedachten had bij het toevoegen van de schildpad in *La Foire aux Amours*. Niettemin blijft de schildpad mysterieus en kan er enkel gespeculeerd worden naar de precieze betekenis ervan.

Het in verband brengen van het iconografische thema van de verkoop van cupido's met de prostitutie leeft verder in onder andere het werk *La Marchande d'Amour* van Gustav-Adolf Mossa uit 1904 (afb. 68). Volgens Richard Thomson in *Splendours & Miseries* zou het werk van Joseph-Marie Vien hiervoor als belangrijkste bron hebben gediend, waarna Mossa het aangepast zou hebben aan zijn tijdsgeest.¹¹⁷ Het werk van Rops wordt hier niet genoemd, hoewel het duidelijk is dat Rops het iconografische thema al had aangepast aan de tijdsgeest van de negentiende eeuw. Het is dus niet uit te sluiten dat Mossa ook het werk van Rops kende en dit als inspiratiebron gebruikte. Gustav-Adolf Mossa zou voor zijn werk *Maria Magdalena* uit 1907 ook al gekeken hebben naar een werk van Rops, namelijk *La Tentation de Saint Antoine* uit 1878 (afb. 69 en 20). De verkoop van de cupido's van Mossa heeft iets weg van de wereldtentoonstellingen uit de negentiende eeuw. De verkoopster is een jonge prostituee gekleed in een korset, kanten onderkleed, roze sokken en witte muiltjes. Haar borsten zijn ontbloot. Als een slager verkoopt ze de cupido's in haar winkel als stukken vlees. Op haar hakblok ligt er al één klaar voor de volgende klant. De klanten bestaan uit karikaturen van rijke mannen uit de bourgeoisie. De man die verkleed is als een Franse legerofficier is zijn gouden munten aan het tellen. De vleeselijke liefde die hij wil kopen is namelijk niet gratis. In het werk van Mossa is de verkoop van de liefde enkel nog een vleeselijke slachterij. De prostituee heeft een vermoeiende en nietszeggende blik op haar gezicht. *La Marchande d'Amour* is duidelijk een sociale satire die een kritische blik geeft op de prostitutie uit die tijd. De cupido's verwijzen hier naar de vrouwen die als vleeswaar werden verkocht aan de man en ook vaak enkel als vleeswaar werden behandeld.¹¹⁸ De vrouw zou hierbij gezien kunnen worden als de slaaf van de negentiende-eeuwse normen omtrent de prostitutie. Rops gaf hoe dan ook een heel ander beeld van de prostitutie weer. Hierbij is het niet de vrouw die het slachtoffer is van de man, maar de man, die geleid door zijn lusten, het slachtoffer is van de vrouw.

¹¹⁶ De Jongh 1976, pp. 144-147.

¹¹⁷ Thomson 2015, p. 211.

¹¹⁸ Thomson 2015, p. 211.

Hoofdstuk 4:

De duivel

In dit hoofdstuk zal het werk *La Foire aux Amours* van Rops in verband worden gebracht met het iconografische thema van de duivel. Eerder werd al aangegeven dat Rops een van de variaties van dit werk als titelblad heeft gebruikt voor het boek *Femmes Honnêtes!* van Joséphin Péladan. In dit boek gebruiken de vrouwen vaak, met de goedkeuring van de duivel, hun seksualiteit om de mannen te verleiden om vervolgens te krijgen wat ze willen. *Femmes Honnêtes!* kan dus worden gezien als een literair werk dat in verband kan worden gebracht met het negentiende-eeuwse beeld van de duivel en het satanisme.¹¹⁹ Verder is de geheel rechts afgebeelde cupido in de kooi op het titelblad als een kleine duivel afgebeeld (afb. 4). Het is interessant om te kijken naar de betekenis van de duivel in het oeuvre van Rops en hoe dit naar voren komt in het werk *La Foire aux Amours*. Om een goed algemeen beeld te krijgen zal er eerst kort worden ingegaan op het ontstaan van het westerse beeld van de duivel in het christendom. Daarna zal de heropleving van de iconografie van de duivel in de negentiende eeuw behandeld worden, waarbij de nadruk ligt op de maatschappij en de kunst in negentiende-eeuws Parijs. Tenslotte zal het iconografische thema van de duivel in het oeuvre van Rops worden behandeld, en in relatie worden gebracht met het werk *La Foire aux Amours*.

Het ontstaan van de duivel

Door de geschiedenis heen heeft de duivel veel vormen en gezichten gehad. Hij is bekend bij verscheidene religies en heeft meerdere ontstaansverhalen en geschiedenissen. Het idee van de duivel komt voort uit het dualisme, dat al bestond sinds het begin van de mensheid. Het dualisme geeft aan dat er een duidelijk onderscheid is tussen het goede en het kwade en heeft als basis gediend voor meerdere religies, zo ook voor het christendom.¹²⁰ Het beeld van de duivel zoals wij hem kennen in de westerse wereld is dan ook afkomstig uit het christendom. Volgens dit beeld is de duivel de tegenhanger van God en de personificatie van het kwaad. Het doel van de duivel is om de mens te verleiden tot het slechte om zo de ziel van deze persoon na de dood in de weezinwekkende krochten van de hel te kunnen werpen.¹²¹ Niettemin is het beeld van de christelijke duivel een samensmelting van de personificatie van het kwade in meerdere religies. Een van de bekendste religies waar het dualisme duidelijk naar voren komt, en die als basis heeft gediend voor het beeld van de christelijke duivel, is het zoroastrisme. Het zoroastrisme was een Perzische lichtreligie uit de zevende eeuw voor Christus te Iran. In deze religie waren er twee goden: De Ahura-Mazda, de goede god die voor eeuwig in het licht zou verblijven, en zijn tegenstander Angra-Mainju, de slechte god die voor eeuwig in de duisternis te vinden zou zijn. Angra-Mainju zou hierbij als een voorloper van de duivel gezien kunnen worden.¹²²

¹¹⁹ Beaufils 1993, p. 80; Maris 1982, p. 135; Péladan 1885, pp. 1-112; Wamberg 2006, p. 156.

¹²⁰ Villeneuve 1957, pp. 21-26.

¹²¹ Villeneuve 1957, p. 21.

¹²² Rosenberg 1986, pp. 145-146.

Net als in het zoroastrisme, legt ook het christendom de nadruk op het dualisme. De duivel staat hierbij symbool voor het kwaad. Binnen het christendom krijgt dit wezen duidelijke, kenmerkende karaktereigenschappen en een geheel eigen persoonlijkheid. Hij is bekend onder veel namen: Satan, Lucifer, de Duivel, Beëlzebub etcetera.¹²³ Maar het was pas in de eerste eeuwen na Christus dat de duivel zich ontwikkelde tot de vijand van het christendom. De kerk achtte deze ontwikkeling noodzakelijk voor het vastzetten van het monotheïsme en het dualisme van de kerk.¹²⁴ Satan heeft in de geschiedenis van het christendom veel rollen gehad. In het Oude Testament komt Satan voor als aanklager namens God, zoon van God, tester van het geloof van Job, verleider en als uitvoerder van het werk van God.¹²⁵ Pas in het Nieuwe Testament krijgt Satan een duidelijke rol als de tegenspeler van Jezus Christus. Het bekendste verhaal omtrent de val van Satan komt niet voor in de Bijbel en berust op oude verhalen. In dit verhaal is Satan de zoon van God en is hij verontwaardigd over het besluit van God om de mensheid te scheppen naar zijn eigen beeld. Satan rebelleerde hiertegen wat resulteerde in zijn val naar aarde waarbij hij één derde van de engelen met zich meenam.¹²⁶ Een andere legende verteld het verhaal van God die Adam gelijk wilde stellen aan de engelen. Satan koos hierbij voor zijn eigen vrije wil en vrijheid en werd uit de hemel verbannen. De uiteindelijke boodschap van alle legenden draait om Satans ongehoorzaamheid tot God en dat hij voor deze ongehoorzaamheid werd gestraft.¹²⁷ Satan werd vervolgens de leider van de gevallen engelen, die nu dienst deden als demonen. Vanaf dat moment had Satan het op de mensheid gemunt. De leegte die de engelen hadden veroorzaakt, probeerde God weer op te vullen door gelovige mensen toe te laten tot de hemel. Satan probeerde dit te voorkomen door mensen tot zonden te verleiden en ze zo tot de hel te veroordelen.¹²⁸ De vrouw was hierbij Satans belangrijkste handlanger. De duivel wist namelijk dat de vrouw de toegangkaart tot zowel het goede als het kwade was. Satan verleidde Eva om de appel te eten, waarna Eva op haar beurt Adam verleidde, wat leidde tot de zondeval. Vanaf dat moment werd de vrouw gezien als het meest kwetsbaar voor de verleidelijke woorden van de duivel en via de vrouw pas de man.¹²⁹

Het iconografische beeld van de duivel door de kunstgeschiedenis heen

Het iconografische beeld van de duivel werd ook voor een groot deel beïnvloed door andere religies, met name de religies die door de kerk als heidens werden bestempeld. Aan het begin van het christendom werd Satan nog afgebeeld als een knappe, engelachtige jongeman. Naarmate het christendom vorderde, werd de duivel lelijker (afb. 70-72). Dit had te maken met het feit dat vroege

¹²³ Levron 1935, pp. 9-12.

¹²⁴ Boheemen 1994, pp. 9-11, Daniel 1964, pp. 25-27.

¹²⁵ Boheemen 1994, p. 19; Rosenberg 1986, pp. 144-145.

¹²⁶ Boheemen 1994, pp. 12-14; Levron 1935, p. 13; Rosenberg 1986, pp. 145-149.

¹²⁷ Rosenberg 1986, pp. 151-152.

¹²⁸ Rosenberg 1986, p. 150.

¹²⁹ Boheemen 1994, pp. 12-14; Rosenberg 1986, pp. 150-151.

christenen doorhadden dat het onmogelijk was om de heidense religies helemaal te onderdrukken of uit te wissen. Ze besloten daarom alles wat met deze religies te maken had, als demonisch of kwaadaardig te bestempelen. De heidense goden werden zo demonen en alle rituelen die hiermee in verband stonden werden onder de noemer van hekserij of satanistische handelingen ingedeeld. Men keek hier met name naar de mythologie van de Grieken en Romeinen, waar genoeg monsterlijke wezens te vinden waren die dienden als inspiratiebronnen voor de duivel. Hierbij kan er gedacht worden aan de Titanen, de Minotauros, centauren, sirenen, geesten, lama's en lemuren. De duivel en demonen kregen ook vaak kenmerken van de Griekse god Dionysos, ook wel bekend als Bacchus, en van Pan. Deze figuren stonden voor donkere orgiastische mysteries, ritmische feesten waarbij veel drank kwam kijken en feitelijk alles dat de kerk afzwoer. Het beeld van Dionysos en Pan legde ook de basis voor de erotisch-religieuze bestialiteit die vaak met de duivel in verband werd gebracht. Ook de kenmerkende bokkenpoten en geitenhoortjes, die we terug zien komen bij Rops' duiveltje op *La Foire aux Amours*, komen hier vandaan.¹³⁰

Vanaf de elfde en twaalfde eeuw was de belangrijkste karaktereigenschap van de duivel de lelijkheid (afb. 73). Dit beeld van de duivel als angstaanjagend monster bleef bestaan tot aan het eind van de middeleeuwen en had als belangrijkste doel om mensen af te schrikken van het begaan van zonden. Duivels waren dan ook vaak menselijke wezens met dierlijke kenmerken (afb. 74).¹³¹ In de renaissance kregen de duivel en zijn demonen weer hun oorspronkelijke schoonheid terug, met name in het zuiden, waar het beeld van de duivel zich ontwikkelde in de visie van het antieke beeld en hij als krachtige, schone, zelfverzekerde man werd weergegeven (afb. 75). In de Noordelijke Nederlanden bleef de duivel het dierlijke behouden, waarbij hij steeds meer met de antieke god Pan in relatie werd gebracht (afb. 76). Tussen de zestiende en zeventiende eeuw verdween de duivel. Dit werd deels veroorzaakt door het Concilie van Trente en de opkomst van het humanisme.¹³² Het humanisme had ervoor gezorgd dat de duivel steeds minder als een personificatie van het kwaad werd gezien, en juist steeds meer als een allegorie voor het kwade in de mens. Het idee dat zowel het kwade als het goede in de mens zelf te vinden is kwam op en tevens de overtuiging dat de mens zelf verantwoordelijk is. De duivel speelde dan ook steeds vaker een allegorische en moraliserende rol in de kunst. Niettemin bleef in Rooms-Katholieke kringen nog steeds het geloof bestaan in de duivel als persoon, hoewel wel al in duidelijk mindere mate dan tijdens de middeleeuwen.¹³³

¹³⁰ Daniel 1964, pp. 25-27; Dijkstra 1986, p. 14; Levron 1935, pp. 9-10; Rosenberg 1986, pp. 22-24; Villeneuve 1957, pp. 25-29 en 30-35; Villeneuve 1963, pp. 9-13.

¹³¹ Boheemen 1994, pp. 15-16; Daniel 1964, p. 27; Levron 1935, pp. 14-24; Rosenberg 1986, pp. 152-155, 159-160; Villeneuve 1957, pp. 42-57; Villeneuve 1963, p. 16.

¹³² Rosenberg 1986, pp. 161 en 167; Villeneuve 1957, pp. 58-64 en 66-67; Villeneuve 1963, p. 37.

¹³³ Defoer 1994, pp. 6-8.

De heropleving van de duivel aan het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw

Tijdens de Verlichting en het rationalisme ontwikkelde zich het beeld van de duivel als een overblijfsel van oud bijgeloof. Hij raakte in een soort van sluimerstand. Aan het einde van de achttiende eeuw werd hij echter weer gewekt door de opkomst van de romantiek waarbij Satan werd weergegeven als een object van identificatie. Veel mensen kregen een zekere sympathie voor de duivel en lieten hem dan ook, vooral op artistiek terrein, herleven. Het figuur van Satan werd een symbool van menselijke emancipatie. In Brittannië werd hij vooral op een heroïsche manier afgebeeld, waarbij hij niet meer symbool stond voor louter het slechte. In Brittannië kwam de fascinatie voor de duivel voor het eerst duidelijk naar voren in het literair satanisme. Literair satanisme is literatuur waarin de duivel een belangrijke rol speelt. De auteurs waren in de regel zelf niet satanistisch, maar hadden wel interesse in het onderwerp. Deze literatuur is onder te verdelen in meerdere vormen. In Brittannië werd de duivel vaak weergegeven als de held van het verhaal. Satan vervult hier meestal de rol van de tragische held, de gevallen engel, die gepijnigd door zijn val over de wereld heen zwerft. Satan wordt gezien als de rebellerende zoon die koos voor zijn eigen vrijheid en die opstond tegen de tirannie van God. Verder stond Satan symbool voor de vrijheidstrijder die tegen de vastgestelde regels van de samenleving was; hij was de bevrijder van het gevangenschap van het bijgeloof en de depressie die werd veroorzaakt door de sociale ellende en verouderde conventies in de maatschappij.¹³⁴ Dit beeld van Satan wordt onder andere weergegeven in het literaire werk *Paradise Lost* van John Milton (1608-1674). Satan is de held van het verhaal die opstaat tegen de tirannie van God en opkomt voor de vrijheid van de mensheid.¹³⁵ Hij werd door Gustave Doré (1832-1883) op de illustraties voor het boek dan ook afgebeeld als een heroïsche, tragische, schone gevallen engel (afb. 77).¹³⁶

Er bestaat niettemin ook een minder heroïsch beeld van Satan. Deze komt bijvoorbeeld naar voren komt in het werk *Faust* van Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), een werk dat hij uitbracht tussen 1790 en 1887. De duivel komt voor in de vorm van Mefistofeles en is kwaadaardig, glad, leugenachtig en wreed. Hij sluit een weddenschap met God dat hij Faust kan verleiden tot het slechte. Faust sluit inderdaad een pact met hem om zo zijn verlangens te kunnen vervullen. Hoewel in de originele legende van *Doctor Faust* uit de zestiende eeuw, Faust ten prooi valt aan de duivel, wordt hij in de versie van Goethe gered door de invloed van Margarete, zijn overleden geliefde. Uiteindelijk overwint het goede dus het kwade.¹³⁷ Goethe's *Faust* werd een inspiratiebron voor een aantal belangrijke literaire, artistieke en muzikale werken. Het klassieke beeld van de duivel in de vorm van een bokachtig wezen, zoals Goya dit weergegeven heeft, bleef ook bestaan (afb. 78). Niettemin werd de verschijningsvorm van de duivel als een menselijke vorm in de figuur van het Mefistofeles-type

¹³⁴ Faxneld 2013, p. 19-22; Faxneld en Petersen 2013, p. 5; Kranenborg 2006, pp. 30-33; Luijk 2016, p. 69; Rosenberg 1986, p. 278.

¹³⁵ Milton 1667, passim.

¹³⁶ Rosenberg 1986, pp. 279-280.

¹³⁷ Goethe (vert. And Posthuma) 2001, pp. 7- 480.

steeds populairder in de negentiende eeuw. De duivel werd steeds meer gezien als het symbool voor het kwade in de mens zelf.¹³⁸

Mefistofeles werd door Delacroix weergegeven in de illustraties die hij maakte voor het boek van Goethe. Delacroix gaf de duivel in deze illustraties weer op twee verschillende manieren. De eerste is de duivel in zijn ware vorm zoals hij voorkomt op het werk *Méphistophélès dans les airs* (afb. 79). In dit werk zweeft de duivel boven de aarde als de prins van de wereld. Hij is een gespierd wezen en heeft zijn engelenvleugels nog. Zijn lange teennagels die zijn voeten en handen iets van klauwen geven en zijn dierlijke gelaatstreken wijzen echter op zijn ware aard. Op zijn gezicht heeft hij een angstaanjagende blik van ironie en overheersing. Op zijn hoofd prijken elegante hoorns. In de andere illustraties is de duivel weergegeven in zijn menselijke vorm (afb. 80 en 81). In iedere prent is Mefistofeles iets anders afgebeeld. Het lijkt alsof Mefistofeles zijn uiterlijk en kleding aanpast aan zijn doel. Niettemin blijft zijn gezicht de duivelse kenmerken hebben.¹³⁹ Seksualiteit speelde ook een belangrijke rol in Faust. Dit was zeer vooruitstrevend, zeker voor Goethe's tijd, waarin seksualiteit vooral een privékwesie was. Een van de eerste taken die Mefistofeles krijgt van Faust, is Margarete in bed krijgen. Men zou kunnen zeggen dat Mefistofeles hier de rol van pooier aanneemt. Aan het begin van het eerste deel van de tragedie is Margarete nog een onschuldig, veertien jaar oud meisje dat te biecht gaat. Tegen het einde van het eerste deel is ze zwanger geworden, heeft ze haar kind verdronken en wordt ze geëxecuteerd. Goethe geeft hiermee aan dat seksualiteit en de lust een van de grootste zonden is waar de duivel symbool voor staat.¹⁴⁰

Een andere vorm van literair satanisme kan gevonden worden in de *gothic novel*. In deze literaire werken is het niet zozeer de duivel die een grote rol speelt, maar gaat het meestal om mensen of monsterlijke wezens die alles waar de duivel voor stond in de praktijk uitvoeren. Bekende literaire werken zijn afkomstig van Bram Stoker (1847-1912) (*Dracula*), Percy Bysshe Shelley (1792-1822) en Edgar Allan Poe (1809-1849). In de *gothic novel* speelt de seksualiteit meestal ook een zeer grote rol.¹⁴¹

Het satanisme kreeg ook voet aan wal in Frankrijk. In Frankrijk werd hetgeen waar Satan symbool voor stond beïnvloedt door de Franse Revolutie (1789 - 1799). De Franse Revolutie zorgde tezamen met de opkomst van de industrialisatie, de zelfvervreemding van de mens, de ontbinding van het oude waardestelsel en de opkomst van de bourgeoisie, voor de nodige onstabiele en verwarring in de Franse maatschappij. Deze onrust werd door de negentiende eeuw heen steeds tastbaarder en was voelbaar voor alle sociale klassen. Satan werd een symbool tegen ongelijkheid van macht en rang. Net zoals de duivel opstond tegen de onderdrukkende macht van God, was de Franse bevolking opgestaan

¹³⁸ Boheemen 1994, pp. 36-38; Levron 1935 p. 97; Rosenberg 1986, pp. 283-284 en 287-288.

¹³⁹ Goethe (vert. And Posthuma) 2001, passim; Levron 1935, p. 97.

¹⁴⁰ Goethe (vert. And Posthuma) 2001, pp. 111-204.

¹⁴¹ Kranenborg 2006, p. 31.

tegen de onderdrukkende macht van de monarchie. Satan werd hierdoor gezien als een mythologische belichaming van een revolutionair. Veel kunstenaars, politici en revolutionairen gebruikten bijvoorbeeld het beeld dat Milton van Satan had geschapen om de verheerlijking en het handelen van de Franse Revolutie begrijpelijker te maken.¹⁴² Er was daarnaast nog een tweestrijd gaande in de maatschappij die was ontstaan in de renaissance en de barok en duidelijker zichtbaar werd in de negentiende eeuw. Dit was de tweestrijd tussen geloof en kennis. De secularisatie van de kerk zorgde voor een afname van de christelijke dominantie. Dit bracht nieuwe mogelijkheden voor het appreciëren van Satan teweeg. Mensen kregen het gevoel dat met het vergaren van meer kennis, de opkomst van de wetenschap en het verkrijgen van nieuwe manieren van leven, de oude geloofsovertuigingen niet meer aan de verwachtingen van de moderne mens konden voldoen. Men kreeg daardoor het gevoel meer te kunnen verwachten van de tegenkrachten van dit geloof die zich tot dan toe in het duister hadden moeten schuilhouden. Hoewel het merendeel van de samenleving alsnog christelijk was, zorgde de ontwikkelingen wel voor de opkomst van verscheidene occulte wereldbeelden en werd de angst en de fascinatie voor de duivel steeds groter. De katholieken in Frankrijk zagen de schok van de Franse Revolutie juist als een verdiende straf voor het atheïsme dat steeds meer aanhang kreeg in Frankrijk. Anderen zagen de Franse Revolutie dan weer als een satanistisch complot van de Illuminaten, Jacobijnen, Mesmerianen, vrijmetselaars en andere duivelaanbidders.¹⁴³

Deze fascinatie voor de duivel, die begon aan het einde van de achttiende eeuw en gedurende de negentiende eeuw steeds meer tot uiting kwam, resulteerde in de troonsbestijging van Satan in zowel de kunst als de politiek.¹⁴⁴ Gedurende de negentiende eeuw kreeg het satanisme dan ook een steeds prominentere plek en werd het een veelvoorkomend beeld in de muziek, literatuur en kunst door heel Europa. Satan stond hier onder andere symbool voor de mens, want ook onder de mensen waren onreine geesten, met evenveel gruwelijke tendensen als bij de demonen, te vinden. Verder stond de duivel symbool voor de rebellie, de seksualiteit, maar ook voor de wetenschap die een steeds prominentere rol kreeg in de samenleving.¹⁴⁵ Satan werd zo een middel voor culturele en politieke kritiek en een manier om bepaalde praktijken en ideeën te omarmen waar de christelijke en conservatieve samenleving op neerkeek. De interesse in het satanisme had dan ook vaak niet te maken met het vereren van Satan zelf, maar eerder met de radicale, progressieve politieke standpunten van de mensen zelf. Met name de bourgeoisie wilde hun eigen politiek, cultureel en religieus lot bepalen, los van de staat en de kerk. Satan werd hierbij gezien als de ultieme vrije geest die zijn eigen lot had

¹⁴² Bonnier en Carpiaux 2003, p. 89; Fornari 2005, pp. 207-208; Luijk 2016, pp. 70-78; Makein 1990, pp. 188-192; Rosenberg 1986, pp. 278-280; Villeneuve 1957, pp. 69-70.

¹⁴³ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 89; Fornari 2005, pp. 207-208; Luijk 2013, p. 43; Luijk 2016, p. 76; Makein 1990, pp. 188-192; Rosenberg 1986, pp. 278-279; Villeneuve 1957, pp. 69-70.

¹⁴⁴ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 89; Fornari 2005, pp. 207-208; Makein 1990, pp. 188-192; Rosenberg 1986, pp. 278-279; Villeneuve 1957, pp. 69-70.

¹⁴⁵ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 89; Luijk 2013, pp. 44-48; Makein 1990, pp. 188-192; Villeneuve 1957, pp. 69-70.

bepaald, in plaats van het lot te volgen dat God voor hem had uitgestippeld. Hoewel de bourgeoisie de duivel tot zich nam, werd Satan ook gebruikt om te rebelleren tegenover de hypocrisie van de bourgeoisie. Satan werd hierbij gezien als een spiritualiteit waarin de verschoppelingen van de maatschappij hun heil konden vinden. Het negatieve aspect van de duivel werd zo omgezet in iets positiefs, waarbij het satanisme in de literatuur en de kunst werd gebruikt als metafoor om zich los te maken van de banaliteit en middelmatigheid van de burgerlijke wereld.¹⁴⁶ De duivel was een manier om commentaar op de huidige samenleving te geven en de medemens af te schrikken. De duivel werd aangepast aan de ideeën en ontwikkelingen van de tijd. Hij was overal aanwezig en werd gezien als een manier om te ontvluchten aan de verwarrende realiteit waarin de mensen leefden. Satan kwam op deze manier vooral voor in de vorm van de sluwe gentleman en hij werd dan ook vaak weergegeven als een dandy (afb. 29). Satan's troon werd officieel gevestigd in Parijs waar hij te vinden was op de Salon of in een huis van plezier omringd werd door courtesanes.¹⁴⁷

Ondanks dat het satanisme vrij weinig te maken had met het daadwerkelijk vereren van Satan, gingen er wel de nodige verhalen rond dat men in verschillende bijeenkomsten en zelfs genootschappen de duivel ging vereren. Geruchten over satanistische praktijken hadden al eerder de ronde gedaan in Frankrijk en dan met name in Parijs. De bekendste zaak vond plaats in de tweede helft van de zeventiende eeuw en draaide rondom Catharine Deshayes (circa 1640-1680), beter bekend als *La Voisin*. Samen met Abbé Etienne Guibourg (circa 1610-1686) zette zij zwarte missen op waarbij er demonen werden opgeroepen, hosties werden ontwijd en zelfs kinderen werden opgeofferd. Haar praktijken kwamen aan het licht toen ze door de maîtresse van Lodewijk XIV (1638-1715), Madame de Montespan (1640-1707), werd ingezet om de Zonnekoning te vergiftigen. Niettemin speelde de duivel maar een geringe rol in deze praktijken. Andere vroegmoderne heksen, maar ook gifmengers en mensen die voor abortussen zorgden in de buurt van het hof van Lodewijk XIV werden ook in verband gebracht met de duivel. In Parijs zouden er na deze periode geen satanistische culten of zwarte missen meer hebben plaatsgevonden, hoewel er wel genoeg geruchten en verhalen rondgingen. Men kan zich natuurlijk afvragen in hoeverre deze geruchten op waarheid berustten. Volgens Per Faxneld en Jesper Aagaard Petersen zou het satanisme pas officieel begonnen zijn met het opzetten van de Kerk van Satan in 1966.¹⁴⁸

Net als in Engeland legde de literatuur in Frankrijk gedurende de negentiende eeuw een belangrijke fundering voor de betekenis en het beeld van de duivel. De duivel werd aan de ene kant weergegeven als het monster, de gevallen engel met klauwen. Aan de andere kant was hij de *gentleman in disguise* om zo de mens tot zondes te verleiden, waarvan de favoriet nog steeds de seksualiteit was. De relatie tussen het beeld van de duivel en de Franse Revolutie was een belangrijk onderwerp in de literatuur.

¹⁴⁶ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 89; Faxneld 2013; p. 19-22; Faxneld en Petersen 2013, p. 5; Luijk 2016, pp. 77-83; Makein 1990, pp. 188-192.

¹⁴⁷ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 89; Faxneld 2013, pp. 19-22; Faxneld en Petersen 2013, p. 5; Makein 1990, pp. 188-192; Villeneuve 1957, pp. 69-70.

¹⁴⁸ Faxneld en Petersen 2013, p. 5; Kranenborg 2006, pp. 28-32.

Zoals al eerder werd aangegeven zagen sommigen de Franse Revolutie als een satanistisch complot van de Illuminaten, Jacobijnen, Mesmerianen, vrijmetselaars en andere duivelaanbidders. Er verschenen verschillende literaire werken om deze theorie te bekrachtigen. Deze werken bestonden uit zowel ernstige, geleerde studies als uit fantasievolle verhalen die de hand van Satan in historische gebeurtenissen probeerden te ontdekken. Het literair satanisme kreeg ook de vorm van lange epische gedichten met een satanisch randje. De twee bekendste namen binnen dit genre waren Alfred de Vigny (1797-1863) en Victor Hugo.¹⁴⁹ De seksualiteit werd in de literatuur ook een van de belangrijkste kenmerken van de duivel. Zo verleidt de duivel in het gedicht *Éloa, ou La soeur des anges* van Vigny de gelijknamige engel.¹⁵⁰ Niettemin geloofden de meeste auteurs, zoals William Blake, Victor Hugo en Percy Bysshe Shelley, dat het lichaam en de materiële wereld nog steeds ondergeschikt waren aan de wereld van de ideeën en de idealen. Naarmate de negentiende eeuw vorderde, des te meer deze ideeën en idealen ondergeschikt raakten aan het materiële en het seksuele.¹⁵¹

Charles Baudelaire (1821-1867), een van Rops beste vrienden, ging in op het satanisme in zijn boek *Les Fleurs du Mal*.¹⁵² In hoofdstuk één werd al aangegeven dat Rops het voorblad vervaardigde voor *Les Épaves*. In deze gedichtenbundel verschenen gedichten die eerder uit *Les Fleurs du mal* waren gecensureerd.¹⁵³ Baudelaire werd in 1846 voor dit literair werk geïnspireerd door een groep jongeren die elke zondag in Parijs zouden samenkomen om Satan te aanbidden. Het boek staat symbool voor de onverenigbare tegenstellingen tussen de wereld en de innerlijke gedachten van Baudelaire. Satan komt met name voor in het gedicht *Litanies de Satan* waarin Baudelaire Satan beschreef als de mooiste van de engelen, die door God werd verraden. Satan is hierbij de koning van de onderwereld, de helper van de onderdrukten en vermoeiden. Satan is de vorst van degenen die zijn verworpen en verstoten door de samenleving; van de misdadigers en de prostituees. Baudelaire's Satan is de beschermheilige van de verschoppelingen van de samenleving. Het gedicht eindigt met een roep om uiteindelijk te worden opgenomen in het eeuwige paradijs van Satan. Baudelaire's werk wijkt erg af van de satanistische literatuur van de romantiek in de zin dat Baudelaire in dit gedicht de duivel zelf lijkt toe te spreken en hem zelfs lijkt te vereren. Baudelaire kan echter zelf niet als een satanist worden gezien, hoewel er wel de nodige geruchten zijn dat hij onderdeel zou hebben uitgemaakt van satanistische groeperingen. Hiervoor zijn nochtans geen bewijzen.¹⁵⁴

Joris-Karl Huysmans (1848-1907) bracht het satanisme van de tweede helft van de negentiende eeuw ook duidelijk naar voren in zijn roman *Là-Bas*. Voor zijn boek ging Huysmans op zoek naar sporen van het echte 'middeleeuwse' satanisme in het moderne Parijs. Hij kwam zo in contact met een aantal

¹⁴⁹ Fornari 2005, pp. 207-208; Luijk 2013, p. 43.

¹⁵⁰ Luijk 2016, p. 74-75; Vigny 1824, passim.

¹⁵¹ Luijk 2013, pp. 46-48.

¹⁵² Baudelaire 1857, passim.

¹⁵³ Baudelaire 1866, passim.

¹⁵⁴ Baudelaire (vert. Peter Verstegen) 2012, pp. 412-417; Luijk 2016, pp. 151- 155; Rosenberg 1986, p. 286.

namen die met het negentiende-eeuwse satanisme in verband werden gebracht, zoals Stanislas de Guaita (1861-1897), Gérard Encausse (1865-1916), Joseph-Antoine Boullan (1824-1893) en Joséphin Péladan. Hoewel Huysmans zelf aangaf waarheidsgetrouw te zijn, kan natuurlijk de vraag worden gesteld of het boek inderdaad gebaseerd is op feiten of enkel op geruchten. Niettemin schetst het boek een goed beeld van hoe men in de negentiende-eeuwse samenleving dacht over het satanisme en wat men dacht dat er plaatsvond binnen de donkere muren en tijdens de late uren van de stad.¹⁵⁵

In het verhaal volgen we Durtal, een auteur die een boek wilt schrijven over Gilles de Rais (1404-1440), een van de bekendste satanistische massamoordenaars uit de middeleeuwen. Langzaamaan komt Durtal erachter dat het satanisme nog steeds zeer levend is in zijn eigen tijd. Durtal woont een zwarte mis bij in het boek, waarvan Huysmans een zeer uitgebreide beschrijving gaf.¹⁵⁶ In zijn beschrijving gaf Huysmans aan dat er gruwelijke en hysterische dingen gebeurden tijdens dit ritueel, inclusief godslastering, uitgebreide seksuele praktijken, hysterie en bedwelmende wierook. Een van de deelnemende vrouwen wordt zo hysterisch, dat ze stuiptrekkingen krijgt, begint te huilen, kwijlen en spugen.¹⁵⁷ Durtal werd gezien als een alter ego van Huysmans en het boek werd in de negentiende eeuw dan ook vaak als autobiografisch opgevat. Hoewel Huysmans inderdaad een grote interesse had in het satanisme, kan hij zelf niet als een actieve satanist bestempeld worden. *Là-Bas* kan voornamelijk gezien worden als een kritiek op de ontwikkelingen in de tweede helft van de negentiende eeuw, met name op de opkomst van het burgerdom en een samenleving die werd aangedreven door de normen en waarden van deze bourgeoisie. Niettemin waren er genoeg mensen die interesse hadden in het occulte en hier ook actief aan deelnamen. Of deze praktijken ook daadwerkelijk zo ver gingen als Huysmans ze beschreef en als satanistisch beschreven kunnen worden, blijft de vraag.¹⁵⁸

Tegen het einde van de negentiende eeuw was de duivel vooral een veelvoorkomend figuur in de kunst van het symbolisme. Net als in de literatuur, stond de duivel ook hier symbool voor de wetenschap en de seksualiteit, maar ook voor de rebellie tegen de maatschappij en de burgerlijke samenleving. De duivel stond hierbij net als de prostituee voor de prikkelingen van de moderne samenleving en alles wat hier mis mee was in de ogen van de symbolisten. De belangrijkste spil van de duivel was de vrouw. Deze werd in de symbolistische kunst weergegeven in de vorm van de *femme fatale*. Zij werd gezien als de ultieme belichaming van het kwaad (afb. 82). Dit zorgde voor een mysterieuze, onrealistische en psychologische thematiek. De duivel gebruikte met name de vrouw in de negentiende-eeuwse samenleving om onheil te brengen over de man en de vrouw was hier genadeloos

¹⁵⁵ Luijk 2016, pp. 164-165.

¹⁵⁶ Een zwarte mis kan gezien worden als de tegenhanger van de christelijke mis.

¹⁵⁷ Huysmans 1891, pp. 255-266.

¹⁵⁸ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 89; Luijk 2016, pp. 164-168; Makein 1990, pp. 188-192; Villeneuve 1963, pp. 221-222.

in. Ze werd vaak gezien als de geliefde van de duivel, die vervolgens haar seksualiteit gebruikte om zijn geboden op aarde te doen en de man en de samenleving tot de ondergang te brengen.¹⁵⁹

Ook Rops bevond zich te midden van deze symbolistische, duivelse sfeer, waar hij inspiratie uit haalde voor zijn werken. Ruben van Luijk geeft in *Children of Lucifer: The Origins of Modern Religious Satanism* aan dat Huysmans in zijn essay *L'Oeuvre érotique de Félicien Rops*¹⁶⁰ Rops beschreef als een '... "Primitif à rebours" who had completely "penetrated and summerized Satanism" in his works'¹⁶¹ en aangaf dat Rops '...has celebrated, not the woman of today, not the Parisienne, whose coaxing graces and suspect outfitting escapes his expertise-but Woman in her essence and of all times, the venomous and naked Beast, the mercenary of Darkness, the complete slave of the Devil. He had, in a word, celebrated the spirituality of lasciviousness that is Satanism, painted in unsurpassable pages the supernatural of perversity, the netherworld of Evil'.¹⁶² Hoewel Rops net als de symbolisten vaak gebruik maakte van symbolen in zijn werk, gaf hij tegelijkertijd met name seks op een zeer directe manier weer. Dit zorgt ervoor dat Rops ondanks de dubbelzinnigheid van voorstellingen, de werkelijkheid altijd met een zekere directheid en zelfs gewelddadigheid toonde.¹⁶³ In een brief aan Théodore Hannon schreef Rops hier het volgende over: 'Mijn Venus heet Mariette Tutu en woont in de Rue des Martyrs 16! Het is zo dat ik de godheden en godsdiensten begrijp! De pot op met alles, doe waar je zin in hebt!'.¹⁶⁴

Rops en het satanisme

Door de jaren heen is er al veel onderzoek gedaan naar de vraag of Félicien Rops een aanhanger van het satanisme was. Bruno Fornari gaat hier verder op in zijn tekst 'Félicien Rops, handelsreiziger in onbetamelijkheden voor de Firma Satan & Co'.¹⁶⁵ Hij geeft aan dat het duidelijk is dat Rops zich te midden van een eeuw bevond waarin de duivel nadrukkelijk aanwezig was. Fornari geeft in zijn tekst twee affaires weer uit de tweede helft van de negentiende eeuw, waarvan Rops volgens hem zeker op de hoogte was. De eerste affaire is die van Eugène Vintras, (1807-1875) die na een openbaring van de

¹⁵⁹ Rosenberg 1986, pp. 291-302.

¹⁶⁰ Huysmans 1886 (herdruk 1889), pp. 76-118.

¹⁶¹ Huysmans, *Certains*, Parijs 1889, p. 92; Engelse vertaling uit: Luijk 2016, p. 170. Nederlandse vertaling door de auteur, Vita Naessens: '... "Omgekeerde primitief" die volledig "het satanisme had gepenetreerd en samengevat" in zijn werken'.

¹⁶² Huysmans, *Certains*, Parijs 1889, pp. 117-118; Engelse vertaling uit: Luijk 2016, p. 170. Nederlandse vertaling door de auteur Vita Naessens: '... heeft gevierd, niet de vrouw van vandaag, niet de Parisienne, wiens overredende genade en verdachte uitrusting zijn expertise ontsnapt-maar de Vrouw in haar essentie en van alle tijden, het giftige en naakte Beest, de huurling van de Duisternis, de complete slaaf van de Duivel. Hij had, in één woord, de spiritualiteit van wulpsheid dat het Satanisme is gevierd, in onovertroffen pagina's de bovennatuurlijkheid van de perversie geschilderd, de onderwereld van het Kwaad'.

¹⁶³ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 89.

¹⁶⁴ Brief van Rops aan Théodore Hannon, Parijs, 18 maart 1881, Algemene Bibliotheek van Menswetenschappen (Bibliothèque générale des Sciences humaines) van Louvain-la-Neuve, Ori 84, chr 103), vertaling: Bonnier, Bernadette en Carpiaux, Véronique, *Museum Félicien Rops: Gids*, Stichting Kunstboek, Oostkamp 2003, p. 89.

¹⁶⁵ Fornari 2005, pp. 207-221.

aarstengel Michael een ‘karmelietenklooster’ genaamd het ‘*Oeuvre de la Miséricorde*’ opende om zo te strijden tegen de krachten van het kwaad. Vintras geloofde dat zijn leerlingen geïncarneerde engelen waren en de strijd tegen het kwaad verliep door middel van hosties waar miraculeuze symbolen en bloeddruppels op verschenen. Verder vonden er een aantal seksuele perversiteiten plaats omdat Vintras geloofde dat men niet kon zondigen met een zuiver hart. Het klooster keerde zich sterk tegen de kerk van Rome, die ze als satanistisch zagen. De andere affaire betrof de eerder vernoemde priester, Joseph-Antoine Boullan, die een orde oprichtte voor zowel mannen als vrouwen. Er kwamen al snel geruchten over seksuele en scatologische praktijken binnen deze congregatie en kort daarna werd Boullan veroordeeld voor kindermoord. Hij zou zijn kind dat geboren werd uit een verhouding met een van de zusters hebben omgebracht. Zijn verlangen om tegen de duivel te vechten was groter dan zijn schuldbelijdenis en al snel verwijderde hij zich van de kerk. In 1875 sloot hij zich als leerling aan bij Vintras.¹⁶⁶

Fornari geeft aan dat Rops op de hoogte zou kunnen zijn geweest van deze twee affaires, aangezien Rops deel uitmaakte van het literaire milieu van het fin-de-siècle dat in aanraking was gekomen met Boullan en Vintras. Voor zijn roman *Là-Bas* haalde Joris-Karl Huysmans informatie over satanistische praktijken bij Boullan. Verder was een van de volgelingen van Boullan waarschijnlijk Henriette Maillat (geboren 1849), die zowel de levensgezellin van Joséphin Péladan als die van Joris-Karl Huysmans is geweest. Rops had rond deze tijd zowel contact met Péladan, als met Huysmans. Boullan had ook de nodige tegenstanders die hij had aangeduid als aanhangers van Satan, waaronder Péladan. Zoals al eerder aangegeven hadden Péladan en Huysmans een grote interesse in het satanisme, maar zij niet alleen. Ook andere schrijvers in de literaire wereld van Rops, waaronder Jules Barbey d’Aurevilly (1808-1889), waren zeer geboeid door het satanisme. Volgens Fornari zou Rops zeker ook op de hoogte zijn geweest van de affaire rondom Léo Taxil (1854-1907), aangezien Taxil het zelfs tot de dagbladen had geschopt. Taxil was een strijder tegen de vrijmetselarij, dat hij als een duivelse sekte zag, en schreef satirisch-pornografische pamfletten tegen de clerus. Zo schreef hij onder andere *Le Diable au XIXe siècle*, dat ingaat op een Lucifercultus rondom Charleston in de Verenigde Staten. Wat eerst door Taxil werd gepresenteerd als een waargebeurd verhaal, werd later geopenbaard als niets meer dan fictie.¹⁶⁷

In Rops’ oeuvre komt duidelijk naar voren dat zijn fascinatie voor de duivel aanknopingspunten heeft met het literaire satanisme, dat weer parallel liep aan het actieve satanisme. Zoals al eerder werd aangegeven waren er veel mensen die interesse hadden in de duivel in de negentiende-eeuwse samenleving en zich bezighielden met het satanisme in de literatuur en in de kunst, maar die niet geoccupeerd waren met het daadwerkelijke actief vereren van Satan.¹⁶⁸ Rops kan dus niet per definitie

¹⁶⁶ Fornari 2005, pp. 207-208.

¹⁶⁷ Fornari 2005, p. 209.

¹⁶⁸ Fornari 2005, p. 209.

worden gezien als een actief satanist, maar eerder als iemand die hier een grote interesse in toonde. Zoals al eerder werd aangegeven gaf Baudelaire, een van Rops' vrienden, de duivel een complexe rol in zijn werken. Niettemin keerde hij zich nooit geheel van God af. Bij Baudelaire ging het er vooral om dat hij zich niet wilde aanpassen aan de samenleving en daarom koos voor de natuur, het spontane en het dierlijke. In Baudelaire's ogen kon dit niets anders dan pervers en duivels zijn. Volgens Baudelaire was Satan de duistere zijde van de mens. De duistere zijde van de mens is een oerkracht en ieder mens heeft dus een neiging tot het kwaad, dat hem tot de zonde kan leiden.¹⁶⁹

Hoewel Baudelaire de duivel zag als een oerkracht in ieder mens om zich in te laten met zijn lage instincten en zich zo te verlagen en te vernederen, zag Rops de duivel eerder als een symbool voor de decadentie die zorgde voor de morele ondergang van de negentiende-eeuwse maatschappij. Rops maakte zelf natuurlijk deel uit van de bourgeoisie en was absoluut niet vies van de decadentie die de moderne wereld hem aanbood. Niettemin lijkt Rops de decadentie in zijn werken dus zowel te verwerpen als er een zekere fascinatie voor te tonen. Deze dualiteit binnen Rops' oeuvre kan worden opgevat als een waarschuwing voor zowel het individu als voor de maatschappij. Men kan zich inlaten met de decadente levensstijl, maar dan zal je wel de consequenties van deze keuze moeten aanvaarden. Er kan natuurlijk over gespeculeerd worden of Rops deze consequenties, en hiermee de morele ondergang van de negentiende-eeuwse maatschappij, als iets geheel slecht zag. Hoe dan ook geeft dit geen duidelijk beeld over Rops' gedachtegang omtrent de duivel. Wat wel duidelijk is, is dat Rops niet echt in God, maar al helemaal niet in de duivel geloofde. Hij nam het ook niet zo nauw met de klassieke demonologie of citaten van de kerkvaders. Natuurlijk kende Rops de duivel uit de kunstgeschiedenis en hij zal zeker de nodige kunst- en literaire werken hebben bekeken. Echter werd de duivel van Rops vooral geschapen vanuit zijn eigen fantasiewereld. Een wereld waarin Rops Satan dus een zeer belangrijke rol als de bringer van het onheil gaf en als de personificatie van de zonde. Hij creëerde hierbij Parijs als een moderne hel, waar alles wat slecht was vrij spel had.¹⁷⁰

Desondanks is het niet de duivel, maar vooral de vrouw die de actieve rol speelt in de werken van Rops. De vrouw werd door de decadente maatschappij tegelijkertijd tot maagd en duivelin gebombardeerd. Rops ging op deze tweestelling in de maatschappij in door de vrouw als het hulpmiddel van Satan weer te geven. Satan is vooral aanwezig om zijn macht over te dragen aan de vrouwen, die vervolgens zijn bevelen zullen uitvoeren en het onheil zullen brengen in de moderne stad Parijs. Satan werd door Rops ook afgebeeld als de toeschouwer die de vruchten komt plukken van wat de vrouw teweeg heeft gebracht. Satan is echter niet altijd aanwezig in een werk waar hij toch duidelijk de hand in heeft gehad, zoals onder andere bij *La Foire aux Amours*.¹⁷¹

¹⁶⁹ Fornari 2005, pp. 207, 210, 219 en 221.

¹⁷⁰ Fornari 2005, pp. 207, 210, 219 en 221.

¹⁷¹ Fornari 2005, pp. 207, 210, 219 en 221.

Rops en de duivel

Een overeenkomst tussen Baudelaire en Rops met betrekking tot hun fascinatie voor het satanisme is het satanistische karakter van de seksualiteit van de vrouw. De rol van de vrouw als het hulpje van de duivel en de verleidster van de man kwam al duidelijk naar voren in de werken van Baudelaire. Ook bij Rops speelde de satanistische vrouw dus een belangrijke rol. In vrijwel alle werken van Rops waar de duivel een rol in speelt, is een vrouw afgebeeld. Baudelaire en Rops zorgden ervoor dat, door het verbinden van de duivel en de vrouw, het erotische iets huiveringwekkend kreeg. Dit zorgde voor een zekere angst voor de vrouw, maar ook voor erotisch geladen gevoelens. Er kan over gespeculeerd worden of Baudelaire en Rops deze angst ook hadden. Het is echter duidelijk dat de twee kunstenaars onder de indruk waren en zelfs gefascineerd waren door de vrouwelijke seksualiteit. In deze paragraaf zal gekeken worden naar de manier waarop de duivel in het oeuvre van Rops is afgebeeld, waarbij de nadruk ligt op de relatie tussen de vrouw en de duivel.¹⁷² Deze relatie zou ook wel gezien kunnen worden als een soort pact, dat door de geschiedenis heen met hekserij in verband werd gebracht. Het iconografische thema van de heks zal dan ook in het volgende hoofdstuk aan bod komen.

De eerste keer dat de duivel zijn intrede doet in het werk van Rops is in 1860. Rops toonde hem meteen met zijn andere favoriete thema, de vrouw, in het werk *Les diables froids* (afb. 83). In het werk is een vrouw afgebeeld die door een duister figuur in haar nek gekust lijkt te worden. Zijn voorkomen en vlezige, puntige vleugels wijzen erop dat het hier om de gevallen engel, of in andere woorden, de duivel lijkt te gaan. Met dit werk legde Rops al meteen de nadruk op de seksuele relatie tussen de vrouw en de duivel. De vrouw geeft zich in haar extase aan de duivel over, terwijl de armen van de duivel het middel van de vrouw omhelzen. De ontblote rechterborst van de vrouw en het doorschijnen van haar linkerborst door de stof van haar kleding, accentueren de seksuele aard van hun relatie nog meer. De titel die Rops aan het werk heeft gegeven, zou kunnen wijzen op de paringsdaad die zonder liefde plaatsvindt of op de oude mythe, dat het zaad van Satan ijskoud zou zijn.¹⁷³

De vrouw en de duivel komen ook voor op de prent *Le bibliothécaire* van de reeks *Cent légers croquis sans rétention pour réjour les honnêtes gens* die Rops realiseerde tussen 1870 en 1881 (afb. 84). Hierop is een naakte vrouw te zien die in een hemelbed omringd door boeken ligt te lezen. In de gordijnen van het bed verschijnt de duivel, hij heeft een stapel verboden lectuur in zijn handen. Deze komt hij ongetwijfeld aanbieden aan de vrouw om haar richting een zondevol leven te verleiden. Rops heeft de duivel hier in een modern pak gestoken. De duivel is hier afgebeeld als een dandy, maar wel met puntige oren, hoorntjes en een sarcastisch lachje op zijn gezicht. Hoewel er niet per se de nadruk wordt gelegd op de seksuele relatie tussen de duivel en de vrouw in deze prent, kan men zich natuurlijk afvragen waar de lectuur over gaat. In de prent *Dans les coulisses* komen de duivel en de vrouw ook weer voor (afb. 85). De man zit, verkleed als Mefistofeles, achter de coulissen van het toneel. Hij kijkt toe terwijl een vrouw zich voor zijn ogen aan het uitkleden is. Op deze prent wordt het

¹⁷² Maris 1982, pp. 47-50.

¹⁷³ Bonnier en Leblanc 1997, p. 33; Fornari 2005, pp. 210-211.

wel duidelijk dat de duivel genoeg schept in het lichaam van de vrouw en de seksualiteit die zij in zijn voordeel kan gebruiken.¹⁷⁴

De reeks *Les Sataniques* die Rops in 1882 creëerde geeft de relatie tussen de vrouw en Satan weer op een seksuele en gewelddadige manier (afb. 22-26). Doorheen de prentenreeks wordt de band tussen Satan en de vrouw steeds sterker aangehaald. De gezichtsuitdrukkingen van de afgebeelde vrouwen doen denken aan de beelden van hysterie die opkwamen rond de tweede helft van de negentiende eeuw. Kunstenaars hadden in deze periode een grote interesse in de bezetenheid van de ziel en hoe dit zich uitte in fysieke manifestaties. Rops gaf deze fysieke manifestaties van hysterie weer in *Les Sataniques*, waarbij de nadruk ligt op de seksuele kracht en het lijden.¹⁷⁵ De duivel maakt hier in elke prent, net als de prenten die Delacroix maakte voor *Faust*, in een andere vorm zijn intrede. Op de eerste prent is Satan weergegeven in de vorm van een zaaier boven Parijs (afb. 22). Satan loopt over de Seine heen en plaatst zijn linker klomp op de kathedraal van de Notre-Dame. In de plaats van zaad, zaait de duivel het onheil van het moderne leven over Parijs heen: de vrouw. Rops zou het eerdergenoemde werk van Eugène Delacroix: *Méhistophélès dans les airs* als een inspiratiebron kunnen hebben gebruikt (afb. 79).¹⁷⁶ In het werk *L'Enlèvement* komt Satan voor als een gespierde man, waarvan de fallus, de vleermuisvleugels en hoorns verwijzen naar zijn duivelse karakter (afb. 23). Met een bezemsteel, waarmee hij de vrouw penetreert, voert hij haar door de lucht heen. Ze steunt ondersteboven op zijn rug en houdt zichzelf vast aan zijn vleugels.¹⁷⁷ Hij is hier de duivel die de vrouw aan zich onderwerpt en zich tot haar meester maakt.¹⁷⁸

In *L'idole* is Satan niet in zijn fysieke vorm aanwezig, maar is hij weergegeven als een afgodsbeeld op een heidens altaar (afb. 24). De vrouw heeft het beeld in haar hysterie beklommen en is er de liefde mee aan het bedrijven. Zo wordt de vrouw door Satan in zijn bezit genomen.¹⁷⁹ *Le Sacrifice* (afb. 25) zou geïnterpreteerd kunnen worden als de bruiloft tussen Satan en de vrouw. Satan is hier weergegeven in de vorm van een samengesteld monster dat door de lucht zweeft. Uit de onderkant van de romp van dit monster, dat bestaat uit een dierenschedel, vloeit er een grote bos zwart schaamhaar, waaruit een gigantische fallus komt die de vrouw, die op een offerblok ligt, openrijt. Ze heeft een lege blik in haar ogen, zoals vaak te zien is bij kenmerkende beelden van hysterische vrouwen uit de negentiende eeuw. De seksuele kracht waarmee de duivel haar penetreert lijkt haar open te scheuren en

¹⁷⁴ Fornari 2005, pp. 212 en 213.

¹⁷⁵ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 48-49, 89 en 92; Fornari 2005, p. 215; Makein 1990, p. 188.

¹⁷⁶ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 48-49, 89 en 92; Fornari 2005, p. 215.

¹⁷⁷ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 92-93.

¹⁷⁸ Fornari 2005, pp. 215 en 216.

¹⁷⁹ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 92-93; Fornari 2005, p. 216.

haar de dood in te jagen. Het bloed op het altaarblok is een voorschaduw van het offer dat de vrouw hier brengt om haar pact met de duivel vast te stellen.¹⁸⁰

Le Calvaire geeft het toppunt weer van het pact tussen de duivel en de vrouw (afb. 26). Rops gaf hier een scène weer die plaats zou kunnen vinden op een sabbat of op een zwarte mis. Huysmans gebruikte dit werk dan ook als inspiratiebron voor zijn beschrijving van een zwarte mis in zijn eerdergenoemde literaire werk *Là-Bas*.¹⁸¹ De duivel heeft hier de positie van Christus aan het kruis aangenomen. Rops gaf de duivel op een vrij klassieke manier weer, met een gespierd bovenlijf, bokkenpoten en klauwen als handen en voeten. Op zijn gelaat toont hij een gemene grijnslach. In de plaats van een lendendoek is Satans erecte fallus prominent aanwezig. De fallus lijkt te steunen op het hoofd van een vrouw die naakt onder aan het kruis staat. De afgebeelde vrouw imiteert met haar lichaam de vorm van het kruis. Ze heeft dezelfde hysterische blik en lege ogen als de vrouw die is weergegeven in *Le Sacrifice*. Ze kijkt omhoog naar de duivel terwijl die haar wurgt met haar eigen haren. De wurging lijkt de vrouw tot het hoogtepunt van een orgasme te drijven, of zoals men het in Frankrijk ook wel noemt, *la petite mort*. Ze lijkt hier bewust voor haar marteldood te kiezen. Rops koos er met deze reeks prenten overduidelijk voor om de beschouwer te choqueren.¹⁸²

In de reeks *Les Sataniques* gaf Rops verschillende verschijningsvormen aan de duivel. Leo van Maris geeft in hoofdstuk één genaamd *Erotisch satanisme: de duivel in het grafische werk van Félicien Rops* uit zijn boek *Félicien Rops: over kunst, melancholie en perversiteit* aan dat de verschijningsvorm van de duivel in het oeuvre van Rops in vier categorieën te verdelen is.¹⁸³ De eerste is die van de duivel als ornament. De duivels zijn hier enkel bedoeld als versiering, of om iets duivels te suggereren. Zij nemen meestal deel aan onschuldige acties zoals bij *Les Cythères Parisiennes* (afb. 86). De duivels kunnen hier ook voorkomen als satyrs, faunen, cupido's of sirenen. De tweede categorie die Maris aangeeft is die van de duivel als toeschouwer. Hierbij is de duivel vaak afgebeeld terwijl hij een bepaald tafereel goedkeurend gadeslaat. De duivel is hierbij vaak in de gedaante van een aap afgebeeld, zoals bij *Impudence* (afb. 87). Door de kunstgeschiedenis heen heeft de aap meerdere symbolische betekenissen gehad. Bij *Impudence* staat de aap zowel symbool voor de duivel als voor de seksualiteit.¹⁸⁴ De duivel komt ook in zijn gewone duivelse gedaante als toeschouwer voor in de werken van Rops. Hierbij neemt hij vaak de rol van dandy aan zoals op het frontispice *Le Sphinx* dat Rops maakte voor Barbey d'Aurevilly's *Les diaboliques* (afb. 29).¹⁸⁵ De derde categorie zijn de afbeeldingen van mensen die zelf actief deelnemen aan het duivelse of aan hekserij. De werken die

¹⁸⁰ Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 92-93; Bonnier en Leblanc 1997, pp. 106; Fornari 2005, p. 216.

¹⁸¹ Huysmans 1891, pp. 255-266.

¹⁸² Bonnier en Carpiaux 2003, pp. 92-93; Fornari 2005, pp. 218-219.

¹⁸³ Maris 1982, pp. 15-50.

¹⁸⁴ Maris 1982, pp. 20-24.

¹⁸⁵ d'Aurevilly 1874, titelblad.

hiermee in verband kunnen worden gebracht zullen uitgebreid in het volgende hoofdstuk besproken worden. In deze categorie plaatst Maris ook werken waarop afgebeelde personen duivelse kenmerken hebben overgenomen zoals de afgebeelde figuren in *La Prostitution et la folie dominant le monde* en *La Vol et la prostitution dominant le monde* (afb. 65 en 66). De vierde categorie is de duivel als actieve handelaar. *Les diables froids* en *Les Sataniques* vallen binnen deze categorie. Maris brengt hier ook *La Tentation de Saint Antoine* uit 1878 (afb. 20) aan als voorbeeld. De dode Christus wordt in dit werk door de duivel aan de kant geschoven en aan het kruis verschijnt zijn meest kostbare werktuig van verleiding: de vrouw.¹⁸⁶

La Foire aux Amours en de duivel

Eerder in dit hoofdstuk werd al aangegeven dat in *Femmes Honnêtes!* van Péladan vrouwen vaak, met de goedkeuring van de duivel, hun seksualiteit gebruiken om mannen te verleiden en vervolgens te krijgen wat ze willen. *Femmes Honnêtes!* zou dus in verband kunnen worden gebracht met het eerder genoemde idee van de duivel en het satanisme in de negentiende eeuw en de rol van de vrouw hierin. Voor het onderzoek naar zijn boek *Là-Bas* zou Huysmans ook in contact zijn gekomen met Péladan. Daarnaast zou Péladan een relatie hebben gehad met Henriette Maillat, ooit de levensgezellin van Huysmans, en een van de volgelingen van Joseph-Antoine Boullan. Boullan hield zich vervolgens bezig met praktijken die als satanistisch opgevat zouden kunnen worden. Het is duidelijk dat Joséphin Péladan zich, net als Rops, te midden van de fascinatie met de duivel en het satanisme in de negentiende eeuw bevond.¹⁸⁷

Hoewel Péladans interesse wel bij het occulte lag, kan hij zelf niet als een aanhanger van het satanisme worden afgestempeld. Wel was hij al van jongs af aan geïnteresseerd in het profetische en het bovennatuurlijke. Het ouderlijke huis van Péladan te Lyon was een ontmoetingsplaats voor schrijvers, oriëntalist, classici en kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders die een diepe indruk op Péladan nalieten. Ook Péladans oudere broer, Adrien (1844-1885), waarvan de interesse bij de homeopathie lag, had veel invloed op de interesses van Péladan. Péladans fascinatie voor het occulte zorgde ervoor dat hij lid werd van de Rozenkruisersloge in Toulouse. In 1888 zette hij samen met Stanislas de Guaita *l'Orde Kabbalistique de la Rose Croix* op. Guaita werd ook met het satanisme in verband gebracht, maar *l'Orde Kabbalistique de la Rose Croix* was vooral spiritueel georiënteerd. Men probeerde door middel van meditatie in spirituele samenspraak met het goddelijke te komen. Verder bestudeerde men het klassieke occultisme en probeerde de verworven kennis over te dragen aan andere geïnteresseerden. Vanwege conflicten moest Péladan deze groep in 1890 verlaten. Hij werd te fanatiek katholiek gevonden. Péladan zette vervolgens zijn eigen orde op in de vorm van *L'Orde de la Rose Croix Catholique, du Temple et du Graal*. Verder ging hij tentoonstellingen organiseren op zijn *Salons de la Rose+Croix*. Experimentele en moderne kunst waren niet welkom op deze Salons. Er werd enkel kunst toegelaten die een religieus, katholiek, mystiek of spiritueel thema had. Hoewel Péladan het

¹⁸⁶ Fornari 2005, pp. 214-215; Maris 1982, pp. 30-44.

¹⁸⁷ Beaufils 1993, p. 80; Maris 1982, p. 135; Péladan 1885, pp. 1-112; Wamberg 2006, p. 156.

realisme geheel veroordeelde, aangezien een weergave van de zichtbare wereld niet leidt tot kunst op een spiritueel niveau, was Péladan wel een grote fan van de werken van Rops.¹⁸⁸

Péladan kon zich waarschijnlijk, als strijder tegen de decadentie in de negentiende-eeuwse samenleving, wel vinden in de kunst van Rops. Toen Péladan in 1882 naar Parijs verhuisde, maakte hij kennis met Rops. Rops had in deze tijd al de nodige faam bereikt en Péladan keek al snel naar hem op. Péladan vroeg Rops een aantal frontispices voor zijn werken te maken, waaronder ook voor *Femmes Honnêtes!*. Deze frontispices zouden er uiteindelijk voor zorgen dat de werken van Péladan de nodige bekendheid kregen. Péladan gedroeg zich zeer onderdanig ten opzichte van Rops. Hij plaatste hem op een voetstuk en leek hem als kunstenaar bijna te vereren. Dit komt ook duidelijk naar voren in de correspondentie die tussen hen plaatsvond vanaf 1883. Péladan had een zekere ongezonde obsessie voor het kwaad en de perversiteit, die hij terugzag in de werken van Rops. Hoewel we de werken van Rops misschien eerder als sensueel dan als pervers kunnen bestempelen. In 1885 verscheen er een artikel over Rops, van de hand van Péladan in *La Jeune Belgique*.¹⁸⁹ Péladan was in dit artikel zeer lovend over Rops. Hun vriendschap eindigde in 1895, nadat Rops bepaalde misdaden zou hebben begaan en in Péladans ogen uiteindelijk toch geen kunstenaar van het spirituele idee zou zijn geweest. Wat deze misdaden precies inhielden maakte Péladan niet duidelijk. Wellicht dat Rops zich uiteindelijk in zijn kunst te veel zou hebben ingelaten met de echte wereld, eerder dan met de wereld van de dromen en de dogma's.¹⁹⁰

Het waren vooral de rollen van de duivel en de vrouw die Péladan aantrok tot de werken van Rops. Hij zag de vrouw als een wezen dat in haar seksualiteit geen grenzen kende en makkelijk tot het uiterste zou gaan, waardoor de vrouw een zekere neiging tot perversiteit had. In de ogen van Péladan zouden seksuele handelingen ook alleen in dienst van de voorplanting tussen man en vrouw moeten plaatsvinden, alles daarbuiten was pervers. Hij vond dat de beschaving in verval zou raken als deze perverse vrouwen meer macht zouden krijgen en een hogere plaats in de samenleving zouden innemen. In Péladans gedachtegang speelde de duivel hier een belangrijke rol in. Satan was degene die de vrouw bespeelde en de vrouw bespeelde op haar beurt de man. De vrouw was de toegangspoort tot de man en zou, vaak door hem seksueel te verleiden, zijn ondergang teweegbrengen. De man was in de macht van de vrouw, en de vrouw was vervolgens in de macht van de duivel.¹⁹¹

Hoewel Péladan de seksualiteit dus veroordeelde, leek hij er tegelijkertijd door geobsedeerd. Hij leek geen afstand te willen doen van het katholieke moraal, maar wilde tegelijkertijd ook niet de eigen tijd geheel verwerpen aangezien deze hem teveel fascineerde. Péladan toonde nu net de perversiteit uit de

¹⁸⁸ Maris 1982, pp. 112-113; Rutkowski 1989, pp. 14-16; Schaik en Slavenburg 2010, p. 291.

¹⁸⁹ Péladan 1884-1885, pp. 72-83 en 170-177. De studie is onder dezelfde titel te Brussel uitgegeven door Imprimerie Félix Callewaert en later herdrukt in: *La Plume*, 15 juin 1896, pp. 413-428.

¹⁹⁰ Maris 1982, pp. 110, 114-117, 120-121, 128 en 143.

¹⁹¹ Maris 1982, pp. 121-123 en 128-129.

huidige samenleving als een spiegelbeeld van de heiligheid om zo te laten zien wat onheilig was. Dit zorgt voor een zekere tweestrijd en onderstreept het ambigue karakter van Péladan zelf. Hij leek geobsedeerd door de perversiteit, maar door er erg mee bezig te zijn, wilde Péladan juist aanduiden dat hij ertegen was. Péladan stond ook advocaat voor de totaalonthouding, dat tegenover de katholieke leer staat.¹⁹² Niettemin bleek het in de praktijk anders te liggen. Er zouden door een madam onthullingen zijn gedaan over Péladan, waar Rops in een brief op humoristische wijze op inging.¹⁹³ Péladans reputatie van onthouding lag hiermee aan diggelen. Een reputatie die Rops hoogstwaarschijnlijk in het verleden zou hebben geïrriteerd. Péladan kon niet lachen om de brief en hij gaf aan dat hij nooit het idee had willen scheppen dat hij, ondanks wat hij het preekte, zichzelf ook daadwerkelijk los kon maken van de vleeselijke verleidingen. Verder probeerde hij de precieze geruchten te achterhalen en vroeg aan Rops zijn geestigheid achterwege te laten. Zowel bij Rops als bij Péladan is een zekere dualiteit te vinden waarbij ze de decadentie en lusten zowel verwerpen als er door gefascineerd waren. Rops waarschuwde misschien voor het doorbreken van de moraal, en de consequenties die hierbij kwamen kijken, maar beeldde dit nooit af als puur kwaad. Hij ontkende ook niet dat hij hier zelf aan deel nam. Péladan spiegelde daarentegen de decadentie, met name de vleeselijke lusten, wel af als het kwaad en hij preekte voor seksuele onthouding. Péladan schiep hierbij een beeld dat ook hij zich hieraan hield maar gaf echter schoorvoetend toe toen zijn zonden onthuld werden. Rops zou dit waarschijnlijk, als we kijken naar zijn beeld van de bourgeoisie ten opzichte van de prostitutie, als hypocriet gedrag hebben gezien.¹⁹⁴

Zoals al eerder aangegeven, voeren de vrouwen in *Femmes Honnêtes!* van Péladan hun seksuele plannen uit met de toestemming van de duivel. Men kan zich dus afvragen in hoeverre de duivel aanwezig is op het frontispice die Rops maakte voor *Femmes Honnêtes!*. Hoewel de duivel niet expliciet aanwezig is op het werk *La Foire aux Amours*, betekent dit nog niet dat hij geen hand heeft gehad in de activiteit van de vrouwen (afb. 2 en 3). Zowel Rops als Péladan verwezen naar de vrouw als uitvoerder van de plannen van de duivel, zonder dat de duivel hiervoor zelf expliciet aanwezig was of iets moest doen. De vrouw die op de kist zit kan worden gezien als een duidelijke verwijzing naar de *femme fatale*. De *femme fatale* werd in de negentiende eeuw al gezien als de dienaar van de duivel, degene die de man verleidde tot het kwaad en een zondevol leven. De vrouwen die hier in *La Foire aux Amours* zijn weergegeven zijn hetzelfde. De jonge vrouw heeft de kenmerkende rode haren waarmee deze vrouwen vaak werden afgebeeld (afb. 82). Verder wijst haar bruuske naaktheid erop dat ze haar seksualiteit in de strijd heeft gegooid om de kleine mannen, die nu gevangen zitten in de kooi, te verleiden. De blik die ze werpt op de ontsnapte cupido heeft iets minachtends en zelfs kwaadaardigs in zich.

¹⁹² Maris 1982, pp. 126-129.

¹⁹³ Brief van Rops aan Joséphin Péladan, gepubliceerd in: *La Grive*, april 1965, p. 29; Brief van Rops aan Joséphin Péladan, Koninklijke Bibliotheek Brussel, Inv. no. II 7043. Zie: Maris 1982, p. 139.

¹⁹⁴ Brief van Joséphin Péladan aan Félicien Rops, Archives de l'Art Contemporain en Belgique, Brussel, Inv. no. 8703. Zie: Maris 1982, pp. 137-140.

De vrouwen die Rops heeft afgebeeld zijn duidelijk niets goeds van plan met de cupido's. De vrouwen zouden de mannen kunnen verleiden en gevangennemen voor hun eigen plezier, hoewel er vrijwel met zekerheid vanuit kan worden gegaan dat deze vrouwen zich met duivelse zaken inlieten. Wellicht voeren de vrouwen in het boek de plannen niet per se uit voor de duivel, maar zeker met zijn toestemming en goedkeuring. Dus hoewel Satan niet expliciet aanwezig is in het werk, zou hij zeker instemmen met de acties van de vrouwen. In de ogen van Péladan zou deze vrouw als pervers en als een onderdaan van de duivel gezien kunnen worden. Een vrouw die haar seksualiteit in de strijd gooit om zo de man te verleiden kon volgens hem als niets anders dan satanistisch worden bestempeld. De cupido's zouden hier kunnen verwijzen naar de talloze mannen die ze op deze manier in haar macht heeft genomen. Misschien heeft ze de mannen nu opgesloten om ze later over te dragen aan haar baas: de duivel. Of kunnen de cupido's worden gezien als een directe verwijzing naar de liefde, die ze opsluit om zo de seksuele perversiteit te laten overwinnen. In verband met *Femmes Honnêtes!* lijkt de eerste hypothese aannemelijker. De cupido's blijven ook in de macht van de vrouwen. Als ze ontsnappen proberen ze niet te vluchten, maar zich weer te voldoen aan de lichamen van de vrouwen. Ze zijn geheel in hun macht.

Hoewel de duivel in de versie van *La Foire aux Amours* in het Musée Provincial Félicien Rops te Namen geheel afwezig lijkt te zijn, maakte Rops wel een verwijzing naar de duivel op het titelblad voor *Femmes Honnêtes!* uit 1885 (afb. 3). In de inleiding werd al aangegeven dat één van de vier cupido's afwijkt van de anderen (afb. 4). De geheel rechts afgebeelde cupido in de kooi heeft op deze versie namelijk hoorntjes en bokkenpoten, twee klassieke kenmerken van de duivel. Dit duiveltje zou natuurlijk enkel als decoratie kunnen worden gezien, overeenkomstig een van de categorieën van Leo van Maris, die hierboven is behandeld. Niettemin is het duiveltje een actief wezen in dit werk en kan het dus niet als louter decoratief worden gezien. Het duiveltje lijkt hier ook niet te vallen onder de categorieën van de duivel als goedkeurende toeschouwer of actieve handelaar, aangezien het duiveltje zit opgesloten. Het werk zou dan eventueel onder de derde categorie van Maris kunnen vallen. Hierbij nemen de afgebeelde personen zelf actief deel aan duivelse activiteiten of hebben de afgebeelde personen duivelse kenmerken overgenomen.¹⁹⁵ De cupido kan hier gezien worden als degene die de kenmerken van de duivel heeft overgenomen, maar het zijn de vrouwen die actief deelnemen aan het duivelse. Het duiveltje zou eventueel ook kunnen verwijzen naar de duivelse seksualiteit van de man. Als de cupido's misschien alle vijf als duiveltjes afgebeeld waren, zou dat kunnen wijzen op de dierlijke seksualiteit die ze bijna niet kunnen onderdrukken. Ze proberen namelijk allemaal te ontsnappen uit de kooi, niet om te vluchten, maar om weer bij de vrouwen te kunnen zijn.

Door de kunstgeschiedenis heen werd de vrouw gezien als de toegangspoort tot het kwaad, waar de duivel maar al te graag misbruik van maakte. Dit doet hij de eerste keer wanneer hij Eva verleidt tot het eten van de appel in het Paradijs. Satan verleidde Eva tot het eten van de appel, waarna Eva Adam

¹⁹⁵ Maris 1982, pp. 20-44.

ten slotte verleidde om hetzelfde te doen, wat leidde tot de zondeval. Ook hier gebruikte Satan de vrouw als toegangspoort om tot de man te komen.¹⁹⁶ Deze gedachtegang lijkt door de eeuwen heen te zijn blijven bestaan, hoewel later wel in minder extreme mate. Satan kon ook het uiterlijk aannemen van een mooie vrouw om zo zijn taak als verleider uit te oefenen. Dit lijkt niet van toepassing op *La Foire aux Amours* aangezien de vrouwen geen kenmerken van de duivel dragen en met tweeën aanwezig zijn.¹⁹⁷ Rops gaf hier de vrouw wel weer in de gedachtegang van de symbolisten waarbij ze als *femme fatale* de belichaming van het kwaad was en het hulpmiddel van Satan. Als we kijken naar de duivel in het oeuvre van Rops heeft de zittende vrouw van *La Foire aux Amours*, in de trots waarmee ze haar naaktheid toont, iets weg van werken als *Impudence* (afb. 87) en *La Tentation de Saint Antoine* (afb. 20). Bij beide werken is de duivel duidelijk aanwezig, waarbij hij de naaktheid van de vrouw gadeslaat of in zijn eigen voordeel gebruikt voor het verleiden van de man. Ook bij *La Foire aux Amours* zou de vrouw haar naaktheid kunnen gebruiken voor het verleiden van de man in het voordeel van de duivel. De vrouw kan hier duidelijk worden gezien als verleidster in opdracht van de duivel en het kwaad, zoals past binnen de gedachtegang van Péladan, Rops en ook Baudelaire. Zoals hierboven al werd aangegeven kon de seksualiteit van de vrouw volgens Rops en Baudelaire op zich al als satanistisch gezien worden.¹⁹⁸ De duivel hoeft dan ook niet overduidelijk aanwezig zijn op *La Foire aux Amours* om aan te geven dat de vrouw hier handelt in de naam van de duivel.

La Foire aux Amours zou eventueel ook met de reeks *Les Sataniques* in verband kunnen worden gebracht. In *Les Sataniques* (afb. 22-26) gaf Rops het smeden van het pact tussen Satan en de vrouw weer op een zeer seksuele en gewelddadige manier. Eerder werd al aangegeven dat als een vrouw een pact met de duivel maakte dit als hekserij werd gezien. De vrouw sloot het pact om zo over krachten te kunnen beschikken waarmee ze vervolgens de taken van de duivel kon uitvoeren. *La Foire aux Amours* zou weer kunnen geven wat er gebeurt na het smeden van dit pact. De vrouw heeft nu haar loyaliteit verklaart aan de duivel en zal zijn plannen uitvoeren en de zondes over de aarde verspreiden. Hoe *La Foire aux Amours* precies in relatie staat tot de iconografie van de hekserij door de kunstgeschiedenis heen, in de negentiende eeuw en in het oeuvre van Rops zal in het volgende hoofdstuk behandeld worden. Niettemin kan er vanuit worden gegaan dat de vrouwen die zijn afgebeeld op *La Foire aux Amours* in het negentiende-eeuwse beeld handelen met de goedkeuring van de duivel.

¹⁹⁶ Boheemen 1994, pp. 12-14; Rosenberg 1986, pp. 151-152.

¹⁹⁷ Levron 1935, pp. 14-18.

¹⁹⁸ Maris 1982, pp. 47-50.

Hoofdstuk 5:

De heks

In het vorige hoofdstuk werd al duidelijk gemaakt dat doorheen het oeuvre van Rops de duivel meestal begeleid wordt door een vrouw. In Rops' oeuvre kan de vrouw gezien worden als de pion van de duivel op aarde. Het thema van de vrouw als hulpmiddel van de duivel stond al eeuwen bekend onder de noemer van de heks. Vooral vrouwen die zeer seksueel georiënteerd waren, werden al snel als heksen bestempeld. In *Femmes Honnêtes!*, waar *La Foire aux Amours* als voorblad voor werd gebruikt, voerden de vrouwen ook hun plannen uit met goedkeuring van de duivel. In de vorige hoofdstukken is *La Foire aux Amours* al in verband gebracht met de prostitutie en de duivel. In dit hoofdstuk zal er gekeken worden of deze seksueel georiënteerde vrouwen, die zich bezighouden met duivelse praktijken, ook als heksen bestempeld kunnen worden. Dit hoofdstuk gaat over het iconografische thema van de heks, om zo een beter beeld te krijgen van dit thema in het oeuvre van Rops en het werk *La Foire aux Amours*. In dit hoofdstuk wordt er eerst kort ingegaan op de geschiedenis van de heksenvervolgingen en waarom met name de vrouw in verband werd gebracht met de hekserij. Vervolgens wordt er gekeken naar het iconografische thema van de heks door de kunstgeschiedenis heen en dan met name naar de hekserij in België en Nederland rond de negentiende eeuw. Er zal aansluitend een beeld worden geschetst van het iconografische thema van de heks in de negentiende-eeuwse kunst. Ten slotte zal er gekeken worden naar het iconografische thema van de heks in het oeuvre van Rops en hoe dit in verband staat met het werk *La Foire aux Amours*.

De heksenvervolgingen

In de late middeleeuwen en de zestiende en zeventiende eeuw kwam het begrip van hekserij op. Het ging hier om mensen die een pact met de duivel hadden gesloten om zo over bovennatuurlijke krachten te kunnen beschikken. Dit pact werd gesloten wanneer een persoon zijn ziel verkocht aan de duivel in ruil voor bovennatuurlijke krachten, aardse macht of rijkdommen. Deze krachten werden vooral gebruikt om onheil te brengen. Bij processen omtrent magie en tovenarij ging het met name om de schade die was aangebracht, ook wel het *maleficium* genoemd. In de vijftiende eeuw werd het element van een vrijwillige seksuele verbinding met de duivel aan het vormen van dit pact toegevoegd. Vanaf dat moment lag de nadruk met name op de seksuele relatie tussen de heks en de duivel. Het pact kon ook gesloten worden door de duivel, vaak in de vorm van een dier, te kussen op de anus, of een contract met de duivel te ondertekenen met bloed. Het pact met de duivel zou maar op één manier verbroken kunnen worden, namelijk door middel van de dood, en dan het liefst via verbranding. Verder zouden deze 'heksen' bijeenkomen op de sabbat, waar alles gebeurde wat de kerk verboden had, waaronder het hebben van seksuele relaties met de duivel.¹⁹⁹

In de late middeleeuwen zorgden politieke onrust en jaren van religieuze twijfel tezamen met een constante angst voor de aanwezigheid van de duivel en het einde der tijden ervoor dat zelfs geleerden

¹⁹⁹ Boheemen 1994, p. 13; Vanysacker 2015, p. 11.

vanaf de vijftiende eeuw ervan overtuigd waren dat de duivel en zijn bondgenoten een complot tegen de kerk vormden, om zo de maatschappij en de kerk tot de ondergang te drijven. Dit resulteerde in het opzetten van de kerkelijke inquisitie. Het doel van deze inquisitie was het opsporen en veroordelen van ketters. Dit kan gezien worden als het begin van de heksenvervolgingen. Deze heksenvervolgingen liepen van 1450 tot 1675 in verschillende fasen, maar werden voornamelijk vanaf 1486 aangedreven door het verschijnen van de *Malleus Maleficarum*, ook wel de *Heksenhamer* genoemd. Het boek werd geschreven, in opdracht van Paus Innocentius VIII (1432-1492), door de Dominicaanse inquisiteur, Heinrich Kramer (circa 1430-1505), ook wel Henricus Institoris genoemd. Kramer gaf de Dominicaan Jacobus Sprenger (1436-1495) aan als co-auteur, hoewel deze hoogstwaarschijnlijk niets met het schrijven van het boek te maken had.²⁰⁰ De *Heksenhamer* zou de basis vormen voor de heksenvervolgingen. In het boek werd beschreven hoe hekserij kon worden herkend en de maatregelen die hiertegen genomen moesten worden. De *Heksenhamer* legt de nadruk op de relatie tussen de vrouw en hekserij. Dit boek speelde dan ook een belangrijke rol in het feit dat vooral vrouwen werden vervolgd. De heksenhamer werd tussen 1487 en 1520 veertien keer herdrukt. De volgende druk volgde pas zestig jaar later.²⁰¹ Er vonden ook heksenvervolgingen plaats in de Lage Landen, waarbij er meestal een onderscheid wordt gemaakt tussen de Zuidelijke en de Noordelijke Nederlanden. Zo ook door Vanysacker in zijn tekst *Toverijprocessen en Heksenvervolgingen in Europa*.²⁰² Er zouden meer heksenjachten en executies hebben plaatsgevonden in de Zuidelijke Nederlanden, met name in het Franstalige gedeelte. In de Habsburgse Nederlanden vond zo'n driekwart van de totale executies plaats ten zuiden van de taalgrens. De meeste terechtstellingen vonden plaats in Namen en Luxemburg, met 385 processen en 164 executies tussen 1509 en 1646 in Namen. In Luxemburg werden er tussen 1509 en 1646 zo'n 358 mensen terechtgesteld.²⁰³

De vrouw als heks

Aangezien in de *Heksenhamer* vooral de nadruk wordt gelegd op de relatie van de vrouw met hekserij is het niet toevallig dat van de tienduizenden mensen, of misschien zelfs wel honderdduizenden mensen die zijn omgebracht in de heksenvervolgingen in vroegmodern Europa, het merendeel vrouwelijk was. Gemiddeld was het geslacht van de aantal terechtgestelden 80% vrouwelijk. Ook in de Lage Landen liggen de cijfers rond dit gemiddelde, met 80% in Vlaanderen, 94% in Brabant, 92% te Namen en zelfs 100% in Henegouwen. In de oostelijke provincies van de Noordelijke Nederlanden weken de cijfers echter af. Hier viel de helft van de beschuldigingen op mannen, die van weerwolferij werden verdacht. Ook in Luxemburg (75%) en Kamerrijk en Artesië (64%) liggen de cijfers iets lager.

²⁰⁰ Gay 2005, pp. 11-23.

²⁰¹ Easlea 1980, pp. 2, 6-10 en 11; Petherbridge 2013, p. 14; Vanysacker 2015, p. 12; Vervoort 2015, pp. 28-29, 30, 36-39 en 40-44.

²⁰² Vanysacker 2015, pp. 11-17.

²⁰³ Vanysacker 2015, pp. 13-15

Niettemin werden er in totaal meer vrouwen geëxecuteerd voor hekserij in de zestiende en zeventiende eeuw dan voor alle andere misdrijven tezamen.²⁰⁴

De vrouwenhaat die opkwam gedurende twee eeuwen na het verschijnen van de *Heksenhamer* kan hier zeker als een van de belangrijkste oorzaken van worden gezien. Het waren dan ook vooral vrouwen die zich buiten de directe controle van mannen bevonden die vaak werden beschuldigd van hekserij. Hoewel de vijandigheid van mannen en vrouwen niets nieuws was in de geschiedenis, ging het christendom hier wel zeer ver in. In het geloof van de Grieken en de Joden stond de vrouw nog boven de man, in het christendom mochten vrouwen de sacramenten niet bedienen en niet spreken of preken in de kerk. Vrouwen werden ook nog steeds, door Eva, verantwoordelijk gesteld voor de zondeval van de mens. Verder was de heilige maagd Maria in de ogen van de kerk het absolute boegbeeld van de vrouw. Niettemin was dit beeld van totale maagdelijkheid onbereikbaar voor de vrouw, die in het ideale huwelijk kinderen moest baren. Er was dus zeker een angst voor de seksualiteit van de vrouw en deze ‘seksuele lust’, die iedere vrouw had en niet in bedwang kon houden, kon de kerk niet door de vingers zien. Het is dan ook niet vreemd dat bij een pact met de duivel de nadruk gelegd werd op de seksuele relatie tussen de heks en de duivel. Deze traditie van vrouwenhaat stopte hoe dan ook niet na de heksenvervolgingen en liep nog door tot in de negentiende eeuw.²⁰⁵

Easlea geeft, in *Witch Hunting, Magic and the new Philosophy: An introduction to Debates of the Scientific Revolution 1450-1750*, nog andere redenen waarom er grotendeels vrouwen werden vervolgd. Namelijk dat veel ketteren ook vrouwen waren. Vrouwen sloten zich gemakkelijker aan bij ketterse bewegingen aangezien zij in sommige ketterse bewegingen meer vrijheid hadden dan binnen de katholieke kerk. Vrouwen konden binnen deze bewegingen vaak een actief lid worden die gelijkstond aan de man en soms werden ze zelfs als patronessen gezien.²⁰⁶ Verder werd de strijd tussen de hogere en de lagere klassen getemperd door ze een gezamenlijke vijand te geven. Natuurlijk was de gezamenlijke vijand van alle mannen, de vrouw. Vrouwen voerden daarnaast ook vaak geneeskundige praktijken uit. Veel artsen wilden niet dat mannen en voornamelijk vrouwen die geen opleiding hadden gehad, geneeskundige praktijken gingen uitvoeren. Aan iedereen die dit wel deed werd door de artsen al snel de naam ‘heks’ gegeven.²⁰⁷ In *Witches and Wicked Bodies* geeft Deanna Petherbridge nog een verklaring voor het feit dat voornamelijk vrouwen voor hekserij werden vervolgd. Veel van de vastgestelde rollen van de vrouwen in de samenleving, zoals koken, genezen en het op de wereld brengen van kinderen, vroegen nu eenmaal om de nodige kennis van kruiden, zalven en drankjes. Dit waren nu net de activiteiten die met hekserij in verband werden gebracht. Vooral het feit dat dit de

²⁰⁴ Easlea 1980, p. 3; Vanysacker 2015, p. 14.

²⁰⁵ Easlea 1980, pp. 33-34.

²⁰⁶ Easlea 1980, pp. 35-36.

²⁰⁷ Easlea 1980, pp. 34-40.

vrouwen ook een zekere macht gaf over andere mensen, in het bijzonder over mannen, hielp niet in hun voordeel.²⁰⁸

Verder was een andere oorzaak dat de vrouw altijd al werd gezien als het zwakkere geslacht van de mensheid, zowel op lichamelijk, intellectueel als moreel vlak. De duivel zou de vrouw dus makkelijker kunnen verleiden tot het kwaad, mede omdat het voor de vrouw moeilijker was haar vleeselijke lusten in bedwang te houden. In de *Heksenhamer* wordt ook aangegeven dat vrouwen, meer dan mannen, neigen naar zowel geestelijke goedheid als verdorvenheid, waarbij het laatste vaak overwon. Kramer en Sprenger gaven hiervoor niet enkel het lager intellect van de vrouw aan als de oorzaak, maar ook haar obsessie met de vleeselijke lusten. Haar lust zou zo onverzadigbaar zijn, dat de vrouw zich zelfs tot de duivel zou keren om deze seksuele lust te bevredigen.²⁰⁹ Vrouwen zouden Satan vervolgens helpen met het brengen van onheil op de wereld, in ruil voor het bevredigen van hun seksuele lusten en hun ziel. Deze seksuele relatie vond vooral plaats op de heksensabbat, waar de heks zich bijna wekelijks zou bevinden. Ze zou hierheen vliegen op een bezem die ingesmeerd was met vliegzaam, die gemaakt zou worden van de ledematen van kinderen. De heks zou vervolgens zichzelf, dieren, mestvorken, bezems en stokken ermee kunnen insmeren om zo, zichtbaar of onzichtbaar, van plek naar plek en naar de sabbat te kunnen reizen. Eén van de ingrediënten van deze zalf was het vlees van ongedoopte kinderen.²¹⁰

Volgens de *Heksenhamer* konden alle vrouwen heksen zijn. Zowel jonge als getrouwde vrouwen, die niet seksueel bevredigd werden en zich vervolgens tot de duivel keerden, maar ook oude en arme vrouwen, met name weduwen, die hekserij zouden gebruiken om hun kansen te vergroten en wraak te nemen op mensen die dingen hadden die ze niet konden krijgen. Ze zouden slecht weer, stormen, ziektes, de dood, onvruchtbaarheid en impotentie veroorzaken bij zowel mannen als vrouwen. Vroedvrouwen waren volgens de *Heksenhamer* het ergste. Deze vrouwen zouden namelijk proberen de kinderen die ze op de wereld brachten te vermoorden, om ze vervolgens voor hun heksenzalf te gebruiken. Jong en oud, getrouwd of alleen; iedere vrouw kon dus een heks zijn en hiervoor veroordeeld worden.²¹¹

Het iconografische thema van de jonge en oude heks door de kunstgeschiedenis heen

Het feit dat iedere vrouw een heks kon zijn komt ook duidelijk naar voren in de iconografische weergaven van heksen door de kunstgeschiedenis heen. Aan de ene kant staat het standaardbeeld van de heks dat gekenmerkt wordt door de lelijkheid. Hierbij staat de heks in voor de angsten van de

²⁰⁸ Petherbridge 2013, p. 10.

²⁰⁹ Institoris en (Sprenger), (Ingel., vert. en geann. door Ivo Gray) 2005, pp. 103-112.

²¹⁰ Boheemen 1994, pp. 12-14; Easlea 1980, pp. 2-3 en 7-8; Makein 1990, pp. 208-209; Petherbridge 2013, p. 10; Rosenberg 1986, pp. 150-151.

²¹¹ Easlea 1980, p. 2-3 en 7-8; Institoris en (Sprenger), (Ingel., vert. en geann. door Ivo Gray) 2005, pp. 43-459; Petherbridge 2013, p. 10.

mensheid voor natuurlijke fenomenen, ziektes, de dood en het onbekende. Ze is dan ook een personificatie van al deze angsten. Deze vrouwen zijn meestal lelijk, misvormd en zitten vol met wratten en moedervlekken. Ze zijn oud en gerimpeld en kleden zich in zwarte kleding terwijl ze zich abnormaal gedragen. Niettemin hoeft een heks niet altijd lelijk te zijn, aangezien alle vrouwen heksen kunnen zijn, zolang het maar duidelijk wordt gemaakt dat de activiteiten waar deze vrouw zich mee bezighoudt duivels zijn. Mooie, jonge vrouwen konden zich ook keren tot de duivel en werden vaak als een even groot (of zelfs groter) gevaar beschouwd dan de oudere, lelijkere heksen. Ze waren namelijk makkelijker in staat zich in de gemeenschap te bevinden en mannen te verleiden tot zonden. Een modern voorbeeld van dit beeld van de heks kan teruggevonden worden in een sprookje zoals Sneeuwitje, met name in de Disneyfilm. De koningin is hier eerst een mooie jonge vrouw, maar verandert door een toverdrank in een lelijke, oude heks. De film brengt hier zo de twee beelden van de heks samen in één vrouw. Dit dubbele beeld van de heks is terug te vinden door de kunstgeschiedenis heen.²¹²

Het beeld van de jonge en de oude heks komt bijvoorbeeld duidelijk naar voren op twee kleine prenten die Albrecht Dürer (1471-1528) uitbracht in 1497 en 1500. Dürer was zeker op de hoogte van de hekserijvervolgingen aangezien zijn peetvader, Anton Koberger (1445-1513), in 1490 een aantal edities van de *Heksenhamer* had uitgegeven in Nuremberg. Verder was de prentkunst een van de belangrijkste middelen voor het ontwikkelen van de beeldtaal van de heks.²¹³ Het beeld dat jonge vrouwen heksen konden zijn komt naar voren in Dürers prent *Die Vier Hexen* uit 1497 (afb. 88).²¹⁴ Renilde Vervoort geeft in *Bruegel en de Heksen* uit *De Heksen van Bruegel: Hekserijvoorstellingen in de Lage Landen tussen 1450 en 1700* aan dat *Die Vier Hexen* niets met hekserij te maken zou hebben.²¹⁵ Haar verklaring wordt teniet gedaan door de naaktheid van de vrouwen en de duivel die duidelijk in de linker deuropening van het werk aanwezig is. Ook de schedel aan de voeten van de links afgebeelde vrouw, die met haar rug naar de toeschouwer staat, en het bot aan de voeten van de vrouwen die frontaal zijn afgebeeld kunnen een verwijzing naar de hekserij zijn.²¹⁶ Het beeld van de oude heks is weergegeven op Dürers werk *Die Hexe* (afb. 89). Voor haar uiterlijk was Dürer waarschijnlijk geïnspireerd door de personificatie van afgunst die is afgebeeld op het werk *De strijd van de zeegoden* van Andrea Mantegna (circa 1431-1506), waarvan hij een aantal kopieën had gemaakt (afb. 90).²¹⁷

²¹² Widdowson 1973, pp. 200-204.

²¹³ Petherbridge 2013, pp. 14-15.

²¹⁴ Petherbridge 2013, p. 22.

²¹⁵ Vervoort 2015, pp. 19-71.

²¹⁶ Petherbridge 2013, p. 22; Vervoort 2015, p. 19.

²¹⁷ Petherbridge 2013, p. 15 en 42.

De afgunst van Mantegna, als ook Dürer's heks, zijn beiden weergegeven als oude, uitgemergelde vrouwen. Opvallend aan de vrouwen zijn hun hangborsten die harde tepels hebben. De borsten die normaal staan voor het voeden van een nieuw leven, staan hier voor het tegenovergestelde, het vernietigen ervan. Deze beeldtaal verwijst ook naar het geloof dat men had sinds de middeleeuwen dat vrouwen na de menopauze gevaarlijk waren. De lelijkheid van de lichamen van de oude vrouwen wijst dan ook op dit gevaar. De oude heks van Dürer zit achterstevoren op een geit en heeft een bezem en spil tussen haar benen gestoken, die geïnterpreteerd kunnen worden als fallussymbolen. De geitenbok staat hier, als een personificatie van de duivel, ook symbool voor de lust. Rondom de heks zijn putti afgebeeld die de vliegende geit lijken te willen bedwingen. Dürer maakte, naast de borsten van de oude vrouw, meer verwijzingen naar het geloof dat heksen tegenover het goede en de vastgestelde kerkelijke waarden stonden en zo symbool stonden voor een omgekeerde wereld. In het werk is het monogram van Dürer zo omgedraaid en staat één van de putti met zijn hoofd ondersteboven. De putti die normaal verwijzen naar de liefde, staan in dit werk symbool voor de seksualiteit en perversiteit. Dat ze de geit niet kunnen bedwingen, wijst ook op de ontembare seksuele lusten van de heks. De seksualiteit van de heksen en het weergeven van het lichaam van de heks op een extreme manier werden zeer belangrijk in de ontwikkeling van de iconografie van de heks.²¹⁸

De vorm van de heks als een uitgemergelde oude vrouw met hangborsten komt ook duidelijk naar voren op het werk *Lo Stregozzo* van Agostino Veneziano uit circa 1520 (afb. 91). Op dit werk is een heks afgebeeld die in een grote karavaan rijdt op een karkas. Ze heeft een stomende vaas vast met de ene hand, terwijl ze met de andere een kind vastpakt die op het ruggenmerg van het karkas ligt. Dit verwijst waarschijnlijk naar de mythe dat heksen kinderen opaten of kookten om zo hun essentie te gebruiken voor hun vliegzaamheid. Op het ruggenmerg liggen meerdere baby's klaar voor de heks om te gebruiken in haar magische zalfjes, of om haar honger te stillen. De vrouw wordt omringd door geitenbokken, monsters en naakte mannen die in een stoet door een moerasachtig gebied lijken te trekken. De man die linksvoor het karkas waar de heks op zit voortrekt, heeft ook een kind vast en onder aan zijn voeten zitten er nog twee kinderen in het riet verstopt. Het beeld van de oude heks komt op meerdere werken in dezelfde vorm naar voren. Het is duidelijk dat deze prenten elkaar in hun beeldtaal hebben geïnspireerd.²¹⁹

In het werk *Die Hexen* van Hans Baldung Grien (1484/1485-1545) uit 1510 zijn vijf naakte heksen van verschillende leeftijden afgebeeld die bezig zijn een brouwsel te maken (afb. 92). Eén van de jonge heksen vliegt achterstevoren op een geitenbok door de lucht. In haar hand houdt ze een gevorkte stok waarmee ze een pot vasthoudt waar nog een brouwsel in zit waar twee botten uitsteken. Het beeld van de heks die achterstevoren op een geitenbok rijdt, zagen we al eerder in het werk *Die Hexe* van Albrecht Dürer (afb. 89). De oudste heks bevindt zich in het midden van het werk. Ze zit op haar knieën terwijl ze gillend in extase haar armen de lucht in gooit. In haar linkerhand houdt ze een doek

²¹⁸ Petherbridge 2013, pp. 15 en 42.

²¹⁹ Petherbridge 2013, pp. 24-27.

vast, terwijl ze met haar rechterhand een schaal vasthoudt waarop allerlei dode vogels liggen. De drie andere heksen, die van jongere leeftijd lijken, zijn allemaal met verschillende taken bezig. De geheel links afgebeelde heks houdt met haar linkerhand een kelk omhoog terwijl de geheel rechts afgebeelde heks het deksel van de pot opheft zodat de rook eruit kan ontsnappen. Een andere heks, die zich bevindt achter de oudere vrouw, houdt een fakkel omhoog die ze aan lijkt te willen steken met de genitaliën van de geitenbok. De worsten die rechts op het werk liggen te braden boven een vuur heeft Hans Baldung Grien duidelijk als een fallussymbool bedoeld. Hij maakte dit visuele grapje in meerdere werken over heksen. Het is duidelijk dat Baldung Grien op de hoogte was van de mythen omtrent hekserij en de bijhorende beeldtaal. Deze prent was dan ook zeer populair en heeft zeker meegeholpen aan de ontwikkeling van de iconografie van de heks.²²⁰

De relatie tussen de jonge en de oude heks komt ook duidelijk naar voren in het iconografische thema van de heksenkeuken uit de zeventiende eeuw.²²¹ Op deze werken worden heksen in alle soorten en maten afgebeeld. Het kunnen mooie, jonge vrouwen zijn, of oude lelijke feeksen. Hekserij kende dus geen grenzen wat betreft leeftijd, maar ook niet in rijkdom. Zowel de hoge adel als de laagste klasse van de maatschappij konden aan de zwarte toverkunsten deelnemen. Op de voorgrond van de *Heksenkeuken* van Frans Francken II (1581-1642) komt dit idee, dat iedere vrouw een heks kon zijn, duidelijk naar voren (afb. 93). Rechtsvoor aan de tafel zit een lelijke oude heks, waarvan het uiterlijk te wensen overlaat. Links van haar zijn daarentegen twee jonge, knappe vrouwen te zien waarvan de kleding aangeeft dat ze van hogere komaf zijn. Alle drie de vrouwen zijn bezig met goddeloze praktijken.²²² Het element van jonge dames van hoge komaf, die zich vaak aan het uitkleden zijn, komt in meerdere werken van Frans Francken II en Hieronymus Francken II (1578-1623) voor (afb. 94-96). Een ander terugkerend element in de *Heksenkeuken* van Frans Francken II uit 1610 en de *Heksenkeuken* van Hieronymus Francken II uit 1600 is de oude heks die de jonge heks aan het inwrijven is met vliegzaam (afb. 95 en 96). Dit tafereel is in beide werken in de rechterhoek van het werk afgebeeld. Dit element komt ook terug in het werk *Heksensabbat* van David Teniers II, waarbij de vrouwen voor de open haard zijn afgebeeld (afb. 97). De oudere en meest lelijke heksen zijn ook meestal degenen die de toverboeken aan het lezen zijn, de meeste activiteiten omtrent spreuken uitvoeren en de jongere vrouwen begeleiden. In het werk van David Teniers II is te zien dat de oudere vrouw, die de jongere vrouw aan het inwrijven is, tegelijkertijd uit een toverboek aan het lezen is dat door een duivel omhoog wordt gehouden. David Teniers II gaf deze relatie nog een keer weer in het werk *Vertrek naar de sabbat* uit circa 1640-1650 (afb. 98). Ook hier staat links op het werk een jonge vrouw klaar om door de schoorsteen naar buiten te vliegen. In haar bezemsteel brandt een kaars. Geknield achter haar zit een oudere vrouw die letterlijk haar hand op de kont van de vrouw heeft liggen alsof ze haar naar boven lijkt te willen duwen. De oudere vrouw leest waarschijnlijk een spreuk

²²⁰ Petherbridge 2013, pp. 15 en 44.

²²¹ Vervoort 2015, pp. 73-113.

²²² Vervoort 2015 pp. 55-56.

voor uit haar toverboek die de jonge vrouw zou moeten helpen met het vliegen. Centraal in dit werk zijn er nog een oude en een jonge vrouw afgebeeld. Ze hebben beiden een boek vast. De oudere vrouw lijkt de jonge vrouw hier de les te willen lezen, terwijl de jongere vrouw afgeleid lijkt te zijn door de vreemde figuren die zich in de rest van de kamer bevinden.²²³

Het idee dat de oudere heks het voortouw neemt en de jonge heks begeleidt komt ook voor in de *Heksenhamer*.²²⁴ In de voorbeelden omtrent hekserij wordt er vaak ingegaan op een oudere vrouw die een jongere vrouw misleidt om zich over te geven aan de macht van de duivel. Als de jongere vrouw dit eenmaal heeft gedaan begeleidt de oudere vrouw haar verder in het aanleren van de kunsten van de hekserij. Het is daarom gebruikelijk dat heksen vaak in de vorm van een duo van een jongere en een oudere vrouw worden afgebeeld. Dit is ook te zien in de *Une scène de sorcellerie* van Charles Emmanuel Biset (1633- circa 1693/1713) uit 1661-1686 (afb. 99). Centraal in dit werk staat een tovenaars afgebeeld die in een magische cirkel een betovering aan het uitvoeren is. Rechtsachter hem komt een oude dame aangelopen die met haar linkerhand stevig de arm van een jonge, naakte vrouw vasthoudt. Ze neemt de jongere vrouw letterlijk aan de hand mee naar de sabbat. De vraag die hier gesteld kan worden is of ze haar begeleider of misleider is. De jonge vrouw is, gezien haar oorbellen en parelketting, afkomstig uit een rijk huishouden. In haar linkerhand houdt ze een bezem vast, waar tussen de takken een kaars is gestoken. Ook in dit werk lijkt de oudere heks het voortouw te nemen en de jongere heks te begeleiden naar de sabbat. Er kan dus vanuit worden gegaan dat er een soort van meesteres-leerling relatie bestond tussen de oudere en de jongere heksen. Waarbij de oudere heksen de jongere dames verleiden en inwijden in de hekserij.²²⁵

Hekserij in de negentiende eeuw

In de zeventiende eeuw begonnen de grenzen van wie een heks kon zijn steeds meer te vervagen en ook respectabele burgers en zelfs magistraten werden veroordeeld. Het geloof dat men had in het identificeren van heksen werd hierdoor op de proef gesteld, wat resulteerde in een afname van de heksenvervolgingen gedurende de tweede helft van de zeventiende eeuw. In Frankrijk kwam dit zelfs tot een koninklijk edict van Lodewijk XIV (1638-1715) in 1682. Heksen en tovenaars konden wel als charlatans veroordeeld worden, maar kregen enkel de doodstraf als ze zich ook bezighielden met vergiftiging en/of heiligschennis. Ook in Brittannië werden rechters vanaf 1680 steeds terughoudender in het toestaan van veroordelingen.²²⁶ Het geloof in hekserij begon rond het midden van de achttiende eeuw steeds meer af te nemen. De opkomst van de mechanische filosofie, technologische revolutie en de afname van het geloof in het occulte en demonische in Europa speelden hier een grote rol in. De mentale verandering in de denkbeelden van met name opgeleide, mannelijke Europeanen van de

²²³ Vervoort 2015, pp. 77-84.

²²⁴ Ettes 1988, p. 32.

²²⁵ Ettes 1988, pp. 32-33; Vervoort 2015, p. 54.

²²⁶ Easlea 1980, pp. 196-201 en 216; Porter 1999, p. 211.

heersende klasse zorgde ook voor een afname in het geloof in hekserij. Zij begonnen namelijk te geloven dat God het universum op een regelmatige en uniforme manier had geschapen, waardoor het mogelijk was deze op een mechanische manier toe te eigenen. Omdat dit universum vervolgens zo regelmatig en uniform was, was het voor de duivel en zijn demonen niet mogelijk hier op een negatieve manier invloed op uit te brengen.²²⁷

Tijdens de achttiende eeuw verdween het klassieke beeld van de duivel naar de achtergrond, terwijl God de positie van toeschouwer kreeg toebedeeld. Hoewel het geloof in de duivel en zijn krachten dus wel afnam, moest men nog steeds toegeven dat er een kans was dat de duivel en dus ook hekserij kon bestaan.²²⁸ Het bovennatuurlijke werd echter steeds meer gezien als een hersenspinsel en een verzinsel van de verbeelding dat niet was weggelegd voor de hoger opgeleide bourgeoisie. Toch ontstond er in de negentiende eeuw, voornamelijk in de hogere kringen, een zekere interesse in het duistere en de duivel. Deze interesse kwam naar voren in onder andere de vrijmetselarij, het esoterisme en het satanisme tijdens de negentiende eeuw en werd opgevolgd door een algemene interesse in oude religies, alchemie, astrologie en het occulte. Het bovennatuurlijke verliet zo steeds meer de kerk, paste niet binnen de verlichte religies en natuurlijke filosofieën en kreeg vervolgens een prominente plaats in de literatuur en de kunst. Het geloof in hekserij was dus nog niet geheel verdwenen gedurende de negentiende eeuw. Dit uitte zich mede in de opkomst van een zoektocht onder kunstenaars naar de thema's omtrent de onschuld en het kwaad, het wereldlijke en het eeuwige gedurende de negentiende eeuw.²²⁹

In de achttiende en negentiende eeuw nam het geloof in hekserij ook steeds meer af in Frankrijk en België. Niettemin had de Rooms-Katholieke kerk met name op het platteland nog zeer veel invloed, waardoor hier nog wel veel verdenkingen omtrent hekserij waren. Tijdens de vervolgingen op het platteland waren de bekendste oorzaken van verdenkingen: jaloezie binnen een familie omtrent de erfenis of concurrentie tussen boerderijen. Het slachtoffer en de verdachte waren vaak buren van elkaar. De beschuldigten waren meestal vrouwen die een andere vrouw of een kind ziek zouden hebben gemaakt. Van de duivel was er nauwelijks sprake. Tijdens de heksenvervolgingen vond het vervolgen van heksen buiten de wet om ook al plaats. Hoewel dit fenomeen afnam na het stoppen van de vervolgingen, waren er dus nog steeds mensen die het recht in eigen handen namen. Het dwingen van de heks om haar betovering op te heffen was hierbij meestal een familie- of dorpsaangelegenheid waarbij vuur nog steeds het meest populaire middel was om de heks te straffen. Er moet echter rekening mee worden gehouden dat, hoewel er in de steden vrijwel geen fenomenen omtrent de vervolging van hekserij meer bekend zijn, dit niet betekent dat er geen mensen waren die hier nog steeds in geloofden. Gedurende de achttiende en negentiende eeuw trad steeds vaker het fenomeen op

²²⁷ Easlea 1980, pp. 196-198 en 201.

²²⁸ Easlea 1980, pp. 217-218 en 220.

²²⁹ Porter 1999, pp. 245-250 en 254.

van mensen die betoveringen konden verbreken. Dit waren meestal mannen die advies gaven of drankjes om spreuken te kunnen doorbreken.²³⁰

De vrouw als heks in de negentiende eeuw

Hoewel de mannen in de heersende klassen God en de duivel steeds meer aan de kant zetten in hun geloof, zouden ze beiden niet zo snel afwijzen in het openbaar. Het geloof in zowel God als de duivel zorgde er deels voor dat de heerschappij van de man over de vrouw bleef bestaan.²³¹ Vanaf de achttiende eeuw werd het woord 'heks' dan ook net als het woord 'hoer' met name een scheldwoord die enkel op vrouwen van toepassing was.²³² Tot ver na de heksenvervolgingen bleef het idee voortleven dat de vrouw een bedreiging was voor de zelfbeheersing van de man, zijn spiritualiteit en zijn prestaties. Vrouwen werden nog steeds gezien als zelfzuchtige, wulpse en vraatzuchtige wezens, die een onverzadelijke seksuele lust hadden. Als de vrouw niet onder controle werd gehouden door de man en haar emoties de vrije loop kon laten gaan, geloofde men dat deze vrouw gevaarlijk seksueel werd. In hoofdstuk drie werd al aangegeven dat het beeld waarbij de vrouwen van de middenklasse en de bourgeoisie als seksloos en puur werden gezien, terwijl de prostituees en de vrouwen van de lagere klassen symbool stonden voor de onverzadigbare seksuele lust, zeer levendig was in de negentiende eeuw.²³³

Deze angst voor de vrouw in de negentiende eeuw kwam duidelijk naar voren in het beeld van de *femme fatale*. Net als de heks stond de *femme fatale* symbool voor de vrouwen die buiten de samenleving vielen en niet door de man gecontroleerd konden worden. In deze vrouwen zouden de oerinstincten van de mens in de vorm van ongetemde verlangens en overweldigende passies naar voren komen. Evenals de heks stond de *femme fatale* dan ook symbool voor de natuur en de ongetemde dierlijke seksualiteit. De nadruk op deze dierlijke seksualiteit werd in de negentiende eeuw vaak gelegd door de *femme fatale* af te beelden als een sirene, een sfinx of gepaard met een slang, zoals bij *Die Sünde* van Franz von Stuck (1863-1928) uit circa 1893 (afb. 100). De slang is hierbij ook een fallussymbool en verwijst naar Eva en de zondeval. De *femme fatale* kon ook als een heks weergegeven worden zoals Eugène Grasset (1845-1917) dit deed in *Trois femmes et trois loups* uit 1892 (afb. 101). De drie heksen vliegen hier door een bos, terwijl onder hen drie wolven die achter bomen staan, de toeschouwer direct aankijken. De hysterische blik van de voorste heks met zwarte haren doet denken aan de *female gaze* die zo populair was bij het afbeelden van de *femme fatale*. Net als de heks zou de *femme fatale* de man proberen te verleiden om deze het onheil in te storten, dit keer

²³⁰ Gijswijt-Hofstra 1999, pp. 113-128.

²³¹ Easlea 1980, p. 221.

²³² Gijswijt-Hofstra 1999, p. 110.

²³³ Easlea 1980, pp. 241-245 en 249; Mathews 1999, pp. 92-93.

niet door het gebruik van drankjes of spreuken, maar puur door de verdorvenheid van haar eigen seksualiteit.²³⁴

Door de seksuele verleiding van de *femme fatale* zou de man zijn eigen intellect verlaten en enkel nog maar gedreven worden door zijn eigen seksueel verlangen voor de vrouw. De man verliest hierdoor zichzelf. Dit was een fenomeen dat ook in verband werd gebracht met castratieangst. De castratieangst staat vooral symbool voor de angst van de man om zijn sociale positie te verliezen aan de vrouw. De castratieangst kwam deels voort uit de tijd van de heksenvervolgingen. Heksen werden dan ook vaak beschuldigd van impotentietovenarij en het stelen van penissen. In de negentiende eeuw kwam deze angst weer op met de opkomst van het beeld van de capabele, intelligente vrouw in de vorm van de *New Woman* en de feministische bewegingen in 1880 en 1890. Dit werd door veel mannen als een bedreiging voor hun sociale status gezien en uitte zich in negativiteit omtrent de seksualiteit van de vrouw. De vrouw zou deze seksualiteit gebruiken om de man passief en zwak te maken en zo zijn vrije wil van hem af proberen te pakken. De man was dus vooral bang voor vrouwen die zich losmaakten van hun controle en op deze manier de macht van de man gingen ondermijnen. De vrouwen die in eerdere tijden werden beschuldigd van hekserij, werden in de negentiende eeuw bestempeld als *femmes fatales*. Door deze vrouwen weer te geven in de kunst, probeerde men de kracht van de vrouwelijke seksualiteit om te zetten in een oppervlakkige seksuele fantasie die door de mannelijke toeschouwer geconsumeerd kon worden. Dit kan worden gezien als een middel van de man om weer controle te krijgen over de vrouw, hoewel het merendeel van deze werken nu net de angst voor de vrouw in de man zal hebben opgewekt.²³⁵

Het iconografische motief van de jonge en oude heks in de negentiende-eeuwse kunst

Door de afname van het geloof in de hekserij werd het beeld van de heks in de literatuur en de kunst in de achttiende en de negentiende eeuw opnieuw verpakt. De oude heks kwam hier met name terug in de vorm van een komisch persona als gekke dorpsvrouw en de heks met punthoed zoals wij haar vandaag kennen. De jonge heks kwam daarentegen in de negentiende eeuw terug in de vorm van de *femme fatale*, zoals hierboven al aangegeven.²³⁶

Francisco José De Goya y Lucientes (1746-1828) heeft aan het einde van de achttiende eeuw het iconografische motief van de heks meerdere malen weergegeven in zijn bekende reeks *Los Caprichos*. Deze reeks werd in 1799 gepubliceerd. Ook Rops was op de hoogte van deze werken van Goya en schreef op 19 november 1893 naar Armand Rassenfosse: “*J’ai vu les premiers états, à Madrid, des*

²³⁴ Mathews 1999, pp. 90-111.

²³⁵ Mathews 1999, pp. 98, 107 en 109-111; Vervoort 2015, pp. 119-124.

²³⁶ Porter 1999, pp. 245-250 en 254.

Capricios de Goya.”²³⁷ Francisco Goya gaf in plaat 45 *Mucho hay que chupar* en in plaat 44 *Hilan delgado* uit de reeks het iconografische beeld van de oude heks weer (afb. 102 en 103). Op *Mucho hay que chupar* zijn drie oude, lelijke heksen weergegeven, zittend in een kring. Op de voorgrond van het werk is een mand afgebeeld waar kinderen in liggen. Dit kan verwijzen naar de mythes omtrent heksen die kinderen zouden gebruiken voor het maken van vliegzaam of ze gewoonweg zouden opeten. Dat Goya met name het laatste in gedachte had is in de titel van het werk te vinden wat in het Nederlands vertaald kan worden naar *Er valt genoeg te zuigen*. *Chupar*, wat dus *zuigen*, maar ook *stelen* betekent, kan gezien worden als een referentie naar het eten van kinderen. Dit wordt benadrukt door de aanwezigheid van de vleermuizen, die symbool staan voor het vampirisme. Volgens Petherbridge zou Goya hier zelf het volgende over geschreven hebben: “*It seems that man is born and lives to have the substance sucked out of him*”.²³⁸ Deze kinderen komen ook voor in plaat 44 *Hilan delgado* (*Zij spinnen fijn*) waar de kinderen in de rechterbovenhoek in een bundel met touwen aan het plafond zijn opgehangen. Op de voorgrond zijn vier lelijke oude heksen afgebeeld. Ook hier speelt een woordspeling een belangrijke rol. Het oude beroep van ‘*spinnen*’ heeft associaties met prostitutie en dus ook met de seksuele relatie tussen de vrouw en de duivel. Niettemin neigen de vrouwen meer naar het mannelijke, dan naar het vrouwelijke.²³⁹

Het duo van de jonge en de oude heks komt ook terug op de prenten van Goya. Dit is duidelijk te zien in plaat 68 van *Los Caprichos* genaamd *Linda maestra! (Een goede leermeesteres!)* (afb. 104). Dat de oude heks de lerares is van de jonge heks wordt duidelijk gemaakt in de titel van het werk, waar ook een woordgrap door Goya werd gemaakt over het uiterlijk van de heks. De oudste heks die voor op de bezemsteel zit is allesbehalve aantrekkelijk. De jongere heks achter haar is het tegenovergestelde, hoewel haar gezicht niet is weergegeven. Ze houdt zich stevig vast aan de haren van de oudere heks terwijl ze op een omgekeerde bezem door de lucht vliegen. Rechtsboven is een vliegende uil afgebeeld. *Búho* staat in het Spaans ook niet enkel voor uil, maar ook voor prostituee. Terwijl het gezicht van de jonge heks niet is weergegeven, is er wel aandacht besteed aan haar geslachtsorganen terwijl ze wijdbeens op de bezem zit. Eerder werd al aangegeven dat de bezem gezien kan worden als een fallussymbool. *Volar* in het Spaans staat ook niet enkel voor *vliegen*, maar wordt ook gebruikt om een orgasme mee aan te duiden. Ook hier verwijst de prent vooral naar de seksualiteit van de jonge heks.²⁴⁰ Het duo van de jonge en oude heks, waarvan de oude heks de lerares is van de jongere heks, is een veelvoorkomend thema in *Los Caprichos*. Het wordt bijvoorbeeld ook weergegeven in *Allá vá eso*

²³⁷ Brief van Rops aan Armand Rassenfosse, Corbeil-Essonnes, Demi-Lune, 19 november 1893, <http://www.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.ii.6957.19.0131?tab=search&howmany=25>, Nr. d’édition 1802, geraadpleegd op 06-06-2019.

²³⁸ Petherbridge 2013, p. 34. Nederlandse vertaling door de auteur, Vita Naessens: ‘*Het lijkt erop dat de mens is geboren om de substantie uit hem te laten zuigen.*’

²³⁹ Petherbridge 2013, p. 86.

²⁴⁰ Petherbridge 2013, p. 52.

(*Daar gaan zij*), wat plaat 66 in de reeks was (afb. 105). Ook hier is het gezicht van de jonge heks niet te zien.²⁴¹

Het werk *Vivien* van Frederick Sandys geeft duidelijk het beeld weer van de jonge heks als een prachtige, koelbloedige *femme fatale*. In het werk gaf Sandys zijn minnares Keomi Gray weer als de bekende tovenaars Vivien uit de gedichten *Idylls of the King* uit 1856-1885 van de schrijver Alfred Lord Tennyson (1809-1892) (afb. 106). Vivien verleidt de oude Merlijn in het openbaren van zijn magie aan haar. Merlijn wordt door haar het bos in gevolgd, waarna hij ingaat op al haar lasterlijk gedrag tegenover de ridders van de ronde tafel en koning Arthur. Niettemin wordt Merlijn verleid door haar mooie woorden en liefkozingen, waarna Vivien hem bewusteloos achterlaat in het bos. Haar laatste woorden *oh fool* zijn kenmerkend voor de relatie tussen de man en de *femme fatale*.²⁴² Deze vrouwen zullen hun uiterlijk en seksualiteit in de strijd gooien om zo tot de val van de man te komen. Sandys gaf dit duidelijk weer in de arrogante blik die Vivien heeft in zijn werk. Ze lijkt ongeïnteresseerd en met opgeheven kin weg te kijken van de beschouwer, alsof deze haar blik niet waardig is. Haar narcistische blik wordt benadrukt door de pauwenveren achter haar. De juwelen en gouden mantel benadrukken haar hooghartigheid nog eens extra. In haar hand houdt ze nog een giftig takje oleander of *Daphne pontica*. Ze is dus niet alleen bloedmooi, maar ook dodelijk, een echte *femme fatale*.²⁴³ Sandys gaf de jonge heks in de vorm van de *femme fatale* ook weer in zijn werk *Medea* uit 1866-1868 (afb. 107). Keomi Gray is hier afgebeeld als de heks Medea, die een drankje aan het brouwen is dat haar liefdesrivale Glauké zou moeten vernietigen. Haar blik doet denken aan de nietszeggende blik van hysterische vrouwen uit de negentiende eeuw. De harpijen die Sandys weergegeven heeft bij het verhaal van Jason op de gouden achtergrond van het werk, werden in de negentiende eeuw vaak met heksen en de *femme fatale* in verband gebracht.²⁴⁴

Het weergeven van de mooie heks Circe als een *femme fatale* was ook een veelvoorkomend thema in de negentiende eeuw. Circe zorgde voor schipbreuken nabij haar afgelegen eiland, waarna ze de zeelieden die hierna strandden op haar eiland veranderde in varkens.²⁴⁵ John William Waterhouse (1849-1917), een kunstenaar die tegelijkertijd opkwam met Rops, maar werkte in Londen, gaf haar zo weer in zijn werken *Circe Offering the Cup to Ulysses* uit 1891 en *Circe Invidiosa* uit 1892. In *Circe Offering the Cup to Ulysses* uit 1891 (afb. 108) zit Circe statig op haar troon, waarvan aan de zijkanten de reisgenoten van Odysseus zijn te zien, die ze al eerder in varkens heeft veranderd. Ze kijkt dreigend neer op Odysseus, die in de reflectie van de enorme spiegel achter haar troon te zien is. Haar seksualiteit heeft Waterhouse benadrukt door haar blauwe jurk doorzichtig te maken. Als een echte

²⁴¹ Petherbridge 2013, p. 51.

²⁴² Lord Tennyson en Lord Tennyson (red.) 1913, pp. 182-220.

²⁴³ Petherbridge 2013, p. 39.

²⁴⁴ Petherbridge 2013, p. 38.

²⁴⁵ Petherbridge 2013, pp. 13-14.

femme fatale is dit haar sterkste wapen, en ook meteen haar dodelijkste. Niettemin is het uiteindelijk Odysseus die haar overwint, haar dwingt om zijn mannen terug te veranderen en haar een jaar als zijn minnares neemt.²⁴⁶ Waterhouse gaf Circe nog een keer weer in zijn werk *Circe Invidiosa* (afb. 109). Hierop is weergegeven hoe Circe haar liefdesrivale, de nimf Scylla, verandert in een monster dat zeelui aanvalt. Ook hier is Circe met de karakteristieke, dreigende blik van de negentiende-eeuwse *femme fatale* afgebeeld. Haar onthullende blauwe jurk, die haar rechterborst ontbloot, legt weer de nadruk op haar sterkste wapen: haar seksualiteit.²⁴⁷ Waterhouse legde in zijn werken dan ook de link tussen de hekserij en de prostitutie. Het woord *Circe* werd in het Victoriaanse Engeland van de negentiende eeuw een eufemisme voor het woord prostituee.²⁴⁸

In het beeld van de negentiende-eeuwse kunstenaar bleef de vrouw dus een gevaarlijk wezen. Men geloofde misschien niet meer in het idee van de vrouw als heks die uit was op het vernietigen van de samenleving, maar men gebruikte dit beeld van de heks wel om de vrouw nog steeds aan te duiden als een gevaar voor de samenleving. De bron van dit gevaar was nog steeds de seksualiteit van de vrouw, die ze kon inzetten om de man en zo ook de samenleving ten val te brengen. De vrouw werd nog steeds gezien als de helper van de duivel, die op de aarde was gezet om de man te vernietigen. De enige manier waarop de vrouw in toom gehouden kon worden was door zich geheel te onderwerpen aan de controle van de man en haar leven in dienst van hem te stellen. Alle vrouwen die hier buiten vielen: feministen, prostituees, gevallen vrouwen, werden gezien als een gevaar voor de maatschappij en in verband gebracht met onhandelbare seksualiteit. Ze waren het evenbeeld van de negentiende-eeuwse *femme fatale*.²⁴⁹

Félicien Rops en het iconografische thema van de heks

Uit Rops' oeuvre komt duidelijk naar voren dat hij een zekere interesse had in het occulte en in de hekserij. Sabine Makein gaat hier in haar proefschrift *Die Gestalt der Dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops* uit 1990 op in.²⁵⁰ Het dubbele beeld dat de kerk van de vrouw schiep, waarbij aan de ene kant het moederlijke en het maagdelijke in de vorm van Maria stond en aan de andere kant het zondige en het onheilbrengende van Maria Magdalena, kwam zoals al eerder werd aangegeven terug in de negentiende eeuw. In deze eeuw zijn het de moeder en de huisvrouw die tegenover de prostituee werden geplaatst. Dit negatieve beeld werd ook naar voren gebracht in het beeld van de heks. Aan het beeld van de heks werd ook een soort van dubbel aspect gegeven; waarbij men aan de ene kant wetenschappelijk interesse toonde in de historische figuur van de heks en de occulte praktijken en waarbij men aan de andere kant interesse had in de figuur van de heks in de vorm van seksuele

²⁴⁶ Trippi 2002, pp. 107-109.

²⁴⁷ Trippi 2002, pp. 114 en 117.

²⁴⁸ Trippi 2002, p. 111.

²⁴⁹ Dijkstra 1986, pp. 324-325.

²⁵⁰ Makein 1990, passim.

fantasieën in de beeldende kunsten en de literatuur. Men bleef vrouwen in de negentiende eeuw dan ook weergeven in de traditie van de heksenvoorstellingen. De moderne vrouw nam zo ook in de gedaante van de Parisienne en de prostituee de rol van de heks aan. Zowel heksen als prostituees werden in de negentiende eeuw dan ook afgebeeld als *femmes fatales*. Zo ook in het werk van Rops.²⁵¹ Makein brengt in haar proefschrift vier werken van Rops in verband met de voorbereiding van de heksenvlucht: *Petite sorcière I*,²⁵² *La lecture du Grand Albert*, *La petite sorcière II* en *L'heure du Sabbat* (afb. 110-113).²⁵³

In *Petite sorcière I* en *La lecture du Grand Albert* is een naakte vrouw afgebeeld met haar rug naar de beschouwer toe (afb. 110 en 111). De vrouw op *Petite sorcière I* heeft nog een korset aan, terwijl de vrouw in *La lecture du Grand Albert* nog kousen aanheeft. In beide werken leunt de vrouw op een lessenaar waarop een opengeslagen boek ligt dat ze aan het bestuderen is. De afgebeelde vrouwen hebben daarnaast een stok tussen hun benen. Bij *La lecture du Grand Albert* is het duidelijk dat het hier om een bezemsteel gaat, waarschijnlijk een verwijzing naar de vlucht die ze zo meteen gaan maken naar de sabbat. Het werk *La lecture du Grand Albert* is wat gedetailleerder dan *Petite sorcière I*. In het werk is het duidelijk dat het boek in verouderd Frans is geschreven. Het begin van het eerste woord Sabb is te zien, wat weer een verwijzing is naar de sabbat waar de heks zo ongetwijfeld naartoe zal vertrekken. De grote Albert uit de titel van het werk, in het Frans *Albert Le Grand*, verwijst ook naar Albertus Magnus (1193-1230), een geleerde uit de middeleeuwen die de magische geschriften *De secretis mulierum*, *De virtutibus herbarum, lapidum et animalium* en *De mirabilibus mundi ac de quibusdam affectibus casualis a quibusdam animalibus* heeft geschreven. Er is ook een Franse uitgave van hem bekend uit 1729. Volgens Makein laat de titel Rops' kennis zien over de middeleeuwse kerkgeschiedenis en de filosofie en kan deze worden gezien als een middel van Rops om een verband te leggen tussen de historische en de moderne heks. Onder de lessenaar zit nog een aap die zijn blik richt op het geslachtsorgaan van de vrouw. De aap kan symbool staan voor drie dingen: voor de duivel, voor zijn seksuele relaties met de heks en voor de onderdrukte seksuele verlangens van de mens zelf. Het is ook een verwijzing naar de beschouwer, die onbeschaamd, net zoals de aap, de naakte vrouw aan het gadeslaan is. De beschouwer zou wensen dat hij de plaats van de aap in zou kunnen nemen en de aap zorgt ervoor dat de beschouwer zich onbewust ook gaat concentreren op het geslachtsorgaan van de vrouw. Rechtsboven in de hoek is er nog een uil weergegeven, een dier dat vaak met hekserij in verband wordt gebracht, zittend op een niet-herkenbaar object. De hoorntjes die uit de zwarte haren van de vrouw steken verwijzen tevens naar haar duivelse karakter.²⁵⁴

²⁵¹ Makein 1990, pp. 180-187.

²⁵² Dit werk werd in 1895 in het tijdschrift *L'Épreuve* uitgebracht onder de titel *Départ pour le Sabbat*. Zie: Makein 1990, p. 210.

²⁵³ Makein 1990, pp. 208-209.

²⁵⁴ Makein 1990, pp. 209-211, 214 - 216 en 220.

La petite sorcière II geeft ook een jonge vrouw weer die zich aan het klaarmaken is voor haar vertrek naar de sabbat (afb. 112). Ze is zich aan het opmaken aan haar kaptafel. De vrouw is weergegeven volgens Rops' traditionele halfnaakte. Ze heeft enkel een hoed op haar hoofd, een mantel om haar schouders heen gedrapeerd en kousen en schoenen aan. Op de rechter voorgrond van het werk staat een bezem in een hoek, terwijl op de linker voorgrond twee opengeslagen boeken liggen waar een raaf voor zit. De raaf is nog een dier dat vaak met hekserij in verband wordt gebracht. Op de rechterbladzijde van het voorste opengeslagen boek is duidelijk de naam *Albert Le Grand* te lezen.²⁵⁵ In *L'heure du Sabbat* heeft Rops nog een heks afgebeeld (afb. 113). Deze heks staat al klaar om te vertrekken naar de sabbat. De klok die linksachter op het werk is afgebeeld geeft aan dat het bijna twaalf uur s' nachts is, het uur waarop de sabbat volgens het traditionele heksenbeeld plaats zou vinden. Ook deze vrouw is weer volgens Rops' halfnaakte afgebeeld. Ze heeft een masker op, draagt een hoed, heeft oorbellen in en een ketting om. De rest van haar kleding lijkt van haar te zijn afgezakt en ligt deels op de grond. Het enige wat ze nog geheel aanheeft zijn haar kousen en schoenen. Linksboven op het werk vliegt een vleermuis en er kroelt een zwarte kat aan de benen van de heks. De zwarte kat is, naast de bezemsteel, één van de bekendste kenmerken van de hekserij.²⁵⁶

In de vier bovengenoemde werken combineerde Rops de moderne vrouw met het traditionele heksenbeeld. Dit komt duidelijk naar voren in Rops' werk *La petite sorcière II* (afb. 112). De heks is hier afgebeeld als een moderne vrouw in haar boudoir. Hoewel het bij de andere drie werken niet geheel duidelijk is in wat voor ruimte de afgebeelde vrouwen zich bevinden, kan ervan uit worden gegaan dat ook Rops hierbij een boudoir in gedachten had. Volgens Makein zou Rops voor de weergave van deze kamer gekozen kunnen hebben vanwege de functie van de spiegel in de hekserij als bezweringsmiddel. Niettemin kan het ook duiden op de verbinding die Rops hier maakte tussen de prostituee en de heks. Prostituees werden namelijk vaak, zoals in hoofdstuk drie al werd aangegeven, in de traditionele boudoir-scène weergegeven. Daarnaast bevinden de heksen zich regelmatig in een private staat van naaktheid en verwijzen de accessoires die ze wel aanhebben - het lijfje, de kousen en de rok- naar kleding die dikwijls met de prostitutie in verband werd gebracht. Niettemin kan het ook zijn dat Rops de prostituee heeft afgebeeld, en door het toevoegen van de traditionele attributen van de hekserij, haar de rol van de heks heeft laten aannemen.²⁵⁷

De kat en de bezem verwijzen ook naar de samenkomst van de heks en de prostituee in het werk van Rops. Katten werden namelijk als onkuise en zondige beesten gezien en werden dan ook voornamelijk met liefdesmagie, erotische spreuken en impotentietovenarij in verband gebracht. Katten stonden dan ook symbool voor de seksueel actieve vrouw en zoals in hoofdstuk drie al werd aangegeven voor de prostituee. Deze symboliek kwam op in de zeventiende eeuw en ook in de negentiende eeuw was men

²⁵⁵ Makein 1990, p. 211 en 216.

²⁵⁶ Makein 1990, pp. 211-212; Vervoort 2015, pp. 119-120.

²⁵⁷ Makein 1990, pp. 212- 216.

bekend met deze toespelings. Zoals in hoofdstuk drie werd aangegeven was één van de bekendste voorbeelden hiervan de *Olympia* van Manet (afb. 55). De kat verwijst in dit kunstwerk niet enkel naar de prostitutie, haar opgestoken staart kan ook als een fallussymbool opgevat worden. Makein wijst erop dat we diezelfde opgestoken staart terugzien in *L'heure du Sabbat* van Félicien Rops (afb. 113).²⁵⁸ Een ander symbool dat met zowel hekserij als prostitutie in verband kan worden gebracht is de bezemsteel. Eerder werd al aangegeven dat in traditionele heksenvoorstellingen de bezemsteel ook opgevat kan worden als fallussymbool. De activiteit van het vliegen op bezemstelen was dan ook voornamelijk voorbehouden voor vrouwelijke heksen. De bezemsteel zou bovendien kunnen verwijzen naar de seksuele relatie tussen de heks en de duivel. Dat Rops op de hoogte was van de symbolische betekenis van de bezemsteel als fallussymbool komt duidelijk naar voren in zijn werk *Le vrai Miroir de Sorcellerie* (afb. 114). De bovenkant van de afgebeelde bezemsteel heeft hier namelijk de vorm van een mannelijk geslachtsorgaan. Op dit werk benadrukt de aanwezigheid van de duivel, vermomd als dandy die op een wereldbol staat, nog extra dat de seksualiteit van de vrouw, het belangrijkste wapen van de duivel is om te heersen over de wereld. De conclusie die getrokken kan worden, is dat Rops in zijn heksenvoorstellingen de heksen weergegeven heeft als seksueel zeer actieve vrouwen en hoogstwaarschijnlijk als negentiende-eeuwse prostituees.²⁵⁹

De bezemsteel als fallussymbool komt nog een keer duidelijk naar voren in het werk *L'Enlèvement* van Rops (afb. 23). Volgens Makein zou het weergegeven van zowel de slangvormige fallus als de bezemsteel op het werk kunnen verwijzen naar de seks die de vrouw met de duivel heeft, wat leidt tot het duivelse pact tussen beiden. Ten tweede zou het ook kunnen refereren aan de seksuele rites die volgens het bijgeloof vaak plaatsvonden op de sabbat. De vrouw wordt door middel van deze rites gemaakt tot een werktuig van Satan: de heks.²⁶⁰ De andere werken van de serie *Les Sataniques* kunnen ook in verband worden gebracht met hekserij. De hele serie gaat namelijk in op hoe de vrouw een seksueel pact sluit met de duivel en zo zijn werktuig wordt. Op *Satan semant l'ivraie* is de vrouw letterlijk het werktuig van Satan dat hij over Parijs heen zaait (afb. 22). Als werktuigen van Satan kunnen deze vrouwen ook als heksen worden gezien. *L'Idole* geeft een vrouw weer die Satan aanbidt en seks heeft met zijn evenbeeld (afb. 24). Dit kan verwijzen naar activiteiten die plaatsvonden gedurende de sabbat, waaronder het aanbidden van de duivel en het hebben van seksuele relaties met hem. *Le Sacrifice* geeft een vrouw weer die haar lichaam opoffert aan de duivel (afb. 25). Heksen offerden ook hun lichaam, net zoals hun ziel, op aan de duivel om zo over bovennatuurlijke krachten te kunnen beschikken. Ten slotte geeft *Le Calvaire* een zwarte mis weer uit de negentiende eeuw, die volgens het bijgeloof verwant was aan de sabbat (afb. 26). Dit zou opgevat kunnen worden als Rops' eigen invulling van de sabbat en de zwarte mis. De plaatsing van de vrouw onder aan het kruis, waar traditioneel Maria Magdalena wordt afgebeeld, kan volgens Makein gezien worden als een verwijzing

²⁵⁸ Makein 1990, pp. 215- 216; Vervoort 2015, pp. 119-124.

²⁵⁹ Makein 1990, pp. 216-217 en 221-222; Vervoort 2015, p. 119.

²⁶⁰ Makein 1990, pp. 221- 229.

naar de prostitutie. *Les Sataniques* kan dus opgevat worden als Rops' interpretatie van de seksuele relatie tussen de duivel en de heks.²⁶¹

Ten slotte komt hekserij als thema ook naar voren in Rops' werk *L'incantation* uit circa 1878, waarin een heksenrijenkabinet is weergegeven (afb. 115). Rops maakte dit werk als een illustratie voor het verhaal *La Mirouer de sorcellerie* in het boek *Son Altesse la Femme* van Octave Uzanne (1851-1931).²⁶² In het werk zien we Iehan Manigarolle afgebeeld die, gegrepen door de ouderdom en de melancholie, een beroep doet op de duivel om zijn wellustige en losbandige leven terug te krijgen. Voor hem zien we een grote spiegel waaruit een naakte vrouw tevoorschijn komt. Ze is de boodschapper van de duivel en komt een akkoord sluiten met Manigarolle: zijn ziel in ruil voor het teruggeven van zijn zondige levensstijl. Manigarolle hapt toe, niet wetende dat deze levensstijl en zijn tovenarij er uiteindelijk voor zullen zorgen dat hij op de brandstapel belandt. Rops leek in dit werk ook een duidelijke link te leggen tussen hekserij en de *femme fatale*. Op de wand achter de spiegel heeft Rops twee symbolen voor de *femme fatale* weergegeven. De eerste is Eva die gezien kan worden als de veroorzaker van de zondeval. De tweede is de sirene, het symbool voor de *femme fatale* in de negentiende eeuw. Het idee van de *femme fatale* komt dus duidelijk naar voren in de vrouw die de ziel van Manigarolle komt opeisen.²⁶³

Het iconografische thema van de heks en *La Foire aux Amours*

Het eerste dat opvalt in *La Foire aux Amours* in relatie tot het iconografisch motief van de hekserij is de relatie tussen de jonge en de oude vrouw. In hoofdstuk drie werd al aangegeven dat deze relatie geïnterpreteerd zou kunnen worden als de relatie tussen een madam en haar prostituee, maar het zou ook gezien kunnen worden als de lerares-leerling relatie tussen een oude en een jonge heks. Zoals hierboven al werd aangegeven komt het thema van de jongere en de oudere heks meermaals voor in de kunstgeschiedenis onder het iconografische thema van de hekserij. Ook in de *Heksenhamer* werd het idee van een oudere heks die een jongere heks inleidt in de hekserij, meermaals naar voren gebracht. De oudere vrouw misleidt hierbij de jongere vrouw om zich over te geven aan de macht van de duivel en begeleidt haar vervolgens bij het leren van de kunsten van de hekserij.²⁶⁴

Eerder werd al aangegeven dat de relatie tussen de jonge en de oude heks duidelijk naar voren komt in de heksenkeukens van onder andere Frans Francken II, Hieronymus Francken II en David Teniers II. Het valt in deze werken op dat het meestal de oudere heksen zijn die het duivelse werk verrichten. Zij zijn meestal in de ketel aan het roeren, spreuken aan het uitspreken, in de toverboeken aan het lezen en de jongere heksen aan het helpen om zich klaar te maken voor de sabbat. Dit doet ook denken aan

²⁶¹ Makein, pp. 195-200, 201-205 en 232-248.

²⁶² Uzanne 1885, pp. 8-23.

²⁶³ Bonnier en Carpiaux 2003, p. 86; Bonnier en Leblanc 1997, p. 88.

²⁶⁴ Ettes 1988, pp. 32-33; Vervoort 2015, p. 54.

weergaven van de relatie tussen de madam en de prostituee op zeventiende-eeuwse kunstwerken (afb. 40). De madam zorgde er meestal voor dat de prostituee klanten had, waarna het de taak van de prostituee was om deze te verleiden. De oudere heks maakte zo ook de jongere heks klaar voor de sabbat, waarna het de taak was van de jongere heks om de seksuele rites te voltrekken.²⁶⁵ Ook in de negentiende eeuw werd de relatie tussen de jonge en de oude heks weergegeven in de kunst, onder andere door Goya in de werken *Linda maestra!* en in *Allá vá eso* (afb. 104 en 105). De titel van *Linda maestra!* (*Een goede leermeesteres!*) verwijst duidelijk naar de lerares-leerling relatie tussen de twee heksen, terwijl de uil en de bezemsteel kunnen verwijzen naar de seksualiteit van de heksen en zelfs naar de prostitutie. De kat en de bezemsteel in *Allá vá eso* zouden ook een verwijzing naar de seksualiteit van de vrouwen en de prostitutie kunnen zijn.²⁶⁶

Rops gaf de relatie tussen de oude en de jonge heks ook weer in zijn werk *La messagère du diable* (afb. 116). In dit werk is een naakte vrouw liggend, met haar rug naar de beschouwer toe, op een canapé afgebeeld. De achterkant van de ruimte wordt door een doek afgeschermd. Vanachter het doek verschijnt er links een oudere vrouw die in het linkeroor van de liggende, jongere vrouw fluistert. Dat de oude vrouw allesbehalve onschuldig is, heeft Rops duidelijk gemaakt door haar twee hoorntjes en een poot in de plaats van een hand te geven. De oudere vrouw zou de duivel in vermomming kunnen zijn. Ze wordt namelijk op een vrij gelijke wijze weergegeven als de duivel in *Le bibliothécaire* uit 1878-1881 (afb. 84). Ze houdt in haar poot een blad vast dat de zogenaamde boodschap zou kunnen zijn. Als de vrouw de duivel is, dan zou het ook een contract kunnen zijn die de jonge vrouw kan ondertekenen om zo een pact met hem te sluiten. De titel *La messagère du diable* of in het Nederlands: *De afgezante van de duivel* geeft hoe dan ook aan dat het om de boodschapper van de duivel gaat, zijn werktuig. Hierbij kan worden aangenomen dat de oude vrouw een heks is. Hoe dan ook sluit dit een pact met de duivel niet geheel uit. De oude vrouw zou namelijk naar de jonge vrouw kunnen zijn gekomen om haar de boodschap van de leer van de duivel te brengen en haar zo over te halen om het pact met de duivel te sluiten, door het tekenen van het contract dat ze in haar poot houdt. De naaktheid van de jonge vrouw kan er vervolgens op wijzen dat dit pact gesloten zal worden door seks te hebben met de duivel.²⁶⁷

De eerder behandelde werken van Rops: *Petite sorcière I*, *La lecture du Grand Albert*, *La petite sorcière II*, *L'heure du Sabbat*, *La vrai Miroir de Sorcellerie*, *L'incantation* en de reeks van *Les Sataniques* geven al duidelijk aan dat Rops zeker op de hoogte was van de populariteit van het iconografische thema van de hekserij door de kunstgeschiedenis heen en de betekenissen die hieraan werden toegeschreven. Daarnaast geeft het werk *La messagère du diable* aan dat Rops ook op de hoogte was van de iconografie van de jonge en de oude heks. Rops zou ook naar deze relatie kunnen

²⁶⁵ Vervoort 2015, pp. 55-56 en 73-113.

²⁶⁶ Petherbridge 2013, p. 51.

²⁶⁷ Makein 1990, pp. 201-202 en 205-208.

verwijzen in zijn werk *La Foire aux Amours* (afb. 2 en 3). Hierbij kan de vraag gesteld worden of de vrouwen daadwerkelijk heksen zijn. In hoofdstuk vier werd al aangegeven dat de vrouwen hun werk waarschijnlijk uitvoerden in opdracht, of op zijn minst met de goedkeuring van de duivel. Dit zou deze vrouwen tot werktuigen van de duivel maken en dus tot heksen. De oude vrouw heeft daarnaast zeker iets weg van de oude heksen die we terugzien door de kunstgeschiedenis heen, bijvoorbeeld in het werk *Die Hexe* van Albrecht Dürer (afb. 89). Opvallend is ook dat de oudere vrouw meer een mannelijk dan een vrouwelijk gezicht heeft, zoals de heksen in Goya's reeks *Los Caprichos* (afb. 102-105). De mannelijke kenmerken van deze vrouwen kunnen verwijzen naar het feit dat ze al niet meer vruchtbaar zijn. Zoals al eerder aangegeven, geloofde men in de middeleeuwen dat vrouwen na de menopauze gevaarlijk waren. Men dacht met name van oudere vrouwen dat ze zuur waren geworden omdat ze niet meer vruchtbaar waren. De vrouwen wilden zich daarom wreken op de samenleving en met name op vruchtbare vrouwen, mannen en ongedoopte kinderen en keerden zich daarom tot de hekserij.²⁶⁸

De jonge vrouw die op de kooi zit is daarentegen het geheel tegenovergestelde van de oude vrouw. Zoals al eerder werd aangegeven is ze weergegeven als een echte *femme fatale*. Ze pronkt met haar naaktheid en zou haar seksualiteit gebruikt kunnen hebben om eventuele klanten te lokken of de cupido's gevangen te nemen. Als we ervan uitgaan dat de cupido's haar voorafgaande klanten zijn, gebruikt ze haar seksualiteit ook om de macht te krijgen over de man. De relatie tussen de twee vrouwen wordt hierdoor vrij duidelijk gemaakt. De oudere heks neemt het voortouw in het lokken van de mannen, terwijl de jongere heks vervolgens haar seksualiteit gebruikt om hun in haar val te laten lopen. De oudere heks neemt hier, net als in de heksenkeukens, een uitvoerende rol in, terwijl de jonge heks het vooral van haar schoonheid en seksualiteit moet hebben.²⁶⁹ De jonge vrouw in *La Foire aux Amours* heeft ook zeker iets weg van de heksen die Rops heeft weergegeven in de *Petite sorcière I*, *La lecture du Grand Albert*, *La petite sorcière II* en *L'heure du Sabbat* (afb. 110-113). De vrouw van *La Foire aux Amours* lijkt te vallen binnen de gewoonte van Rops om vrouwen halfnaakt als heksen weer te geven. Rops zou in *La Foire aux Amours* ook, net als bij de vier bovengenoemde werken, de heksen als prostituees hebben kunnen weergegeven of eventueel de prostituees als heksen hebben getoond. Bij *La Foire aux Amours* is deze betekenis minder duidelijk naar voren gebracht.²⁷⁰

Als we het werk in het licht van de thematiek van de hekserij gaan bekijken, waarbij de twee vrouwen de rol van de oude en de jonge heks innemen, komen er nog andere betekenissen naar voren. Eerder werd al aangegeven dat heksen vaak pasgeboren of ongedoopte kinderen verzamelden om deze te gebruiken voor vliegzalf.²⁷¹ Dit fenomeen komt duidelijk naar voren in de kunstgeschiedenis,

²⁶⁸ Easlea 1980, pp. 2-3 en 7-8; Petherbridge 2013, pp. 10, 15, 42 en 52; Vervoort 2015, pp. 55-56 en 73-113.

²⁶⁹ Vervoort 2015, pp. 55-56, 73-113.

²⁷⁰ Makein 1990, pp. 208-220.

²⁷¹ Makein 1990, pp. 208-209.

bijvoorbeeld in het werk *Lo Stregozzo* van Agostino Veneziano uit circa 1520 (afb. 91) en in de werken van Goya, waaronder *Mucho hay que chupar* en *Hilan delgado* (afb. 102 en 103).²⁷² De cupido's in de kooi zouden hier een eventuele verwijzing naar kunnen zijn. De twee heksen zouden hen gevangen hebben genomen om ze later op te eten, en het vet te gebruiken voor het maken van vliegzalf. Niettemin moet er rekening mee worden gehouden dat Rops op het titelblad van *Femmes Honnêtes!* uit 1885 één van de vier cupido's als een duivel heeft weergegeven (afb. 4). Hoewel dit detail afwezig is bij de versie van *La Foire aux Amours* in het Musée Provincial Félicien Rops te Namen kan ervan worden uitgegaan dat de cupido's dus niet simpelweg kinderen zijn. Hun seksuele aantrekkingskracht tot de twee vrouwen, waar in de vorige hoofdstukken al op in is gegaan, geeft aan dat de cupido's waarschijnlijk de mannen zijn die eerder door de vrouwen zijn verleid.

De cupido's zouden ook nog een andere betekenis kunnen hebben als er wordt gekeken naar het werk *Die Hexe* van Albrecht Dürer (af. 89). De putti in dit werk verwijzen naar het geloof dat heksen symbool stonden voor een omgekeerde wereld, tegenover het goede en de kerkelijke waarden. De putti die normaal verwijzen naar de liefde, verwijzen in dit werk naar de seksualiteit en perversiteit.²⁷³ De cupido's in het werk van Rops lijken alleen maar te ontsnappen om zich weer bij de twee vrouwen te voegen en lijken hun lusten niet te kunnen bedwingen. Ze kunnen zo ook een verwijzing zijn naar de ontembare seksuele drang van de heksen, die ze probeerden te bedwingen door onder ander seks met de duivel te hebben.²⁷⁴ Dit komt dan weer dicht in de buurt van de betekenis van het werk *Wer kauft Liebesgötter?* van Wilhelm von Kaulbach (afb. 5), het werk dat Rops geïnspireerd zou hebben. Hierop verkoopt de oude vrouw geen cupido's, maar enkel gevleugelde fallussen, die duidelijk enkel verwijzen naar de seksuele lust.²⁷⁵

De cupido's zouden ook een verwijzing kunnen zijn naar het bijgeloof van de impotentievenarij. Eerder werd al aangegeven dat men geloofde dat heksen de man impotent konden maken of zelfs zijn fallus durfden te stelen. Men geloofde dat de heksen de fallussen opaten, ze gebruikten om zichzelf mee te bevredigen en in de *Hexenhamer* staat zelfs dat heksen de fallussen verstopten in dozen en vogelnesten om ze als een soort huisdieren te houden.²⁷⁶ De fallus kan hier natuurlijk worden gezien als een symbool voor de macht van de man in het algemeen. Niet enkel zijn seksuele potentie, maar ook zijn sociale positie werd door deze vrouwen bedreigd. Deze angst kwam ook in de negentiende eeuw voor in de vorm van de castratieangst waarbij de man angstig was om zijn sociale positie te verliezen. Deze angst werd versterkt door de opkomst van de *New Woman* en feministische bewegingen in 1880 en 1890. Als we vervolgens gaan kijken naar het werk *Wer kauft Liebesgötter?*

²⁷² Petherbridge 2013, pp. 22, 34 en 86.

²⁷³ Petherbridge 2013, pp. 15 en 42.

²⁷⁴ Easlea 1980, p. 8; Petherbridge 2013, p. 10.

²⁷⁵ Bonnier en Leblanc 1997, p. 116.

²⁷⁶ Institoris en (Sprenger), (Ingel., vert. en geann. door Ivo Gray) 2005, p. 226.

van Wilhelm von Kaulbach kunnen we ons gaan afvragen waar de verkoopster de fallussen vandaan heeft. Het zou kunnen dat Kaulbach ervoor koos om fallussen weer te geven, in plaats van cupido's, om te verwijzen naar het volksgeloof dat heksen fallussen stalen. De vleugels van de fallussen zouden naar de cupido's uit de traditionele thematiek van de cupidooverkoopster kunnen verwijzen, maar ook naar het gerucht dat heksen de fallussen als een soort huisdier hielden en onder andere in vogelnesten verstopten. Kaulbach zou hierbij ook kunnen verwijzen naar de opkomende castratieangst.²⁷⁷

Uit de literatuur werd duidelijk dat Rops het werk van Wilhelm von Kaulbach als inspiratiebron gebruikte voor *La Foire aux Amours* en dat Rops op de hoogte was van de symboliek rondom hekserij. Rops zou ook, net als Kaulbach, met zijn cupido's in de kooi kunnen verwijzen naar de fallussen die de twee vrouwen hebben gestolen. De oudere heks lokt hierbij de mannen, waarna de jonge heks ze seksueel verleidt en hen berooft van hun mannelijkheid. De cupido's staan hierbij symbool voor de mannelijke seksualiteit. Rops zou hierbij het thema van de castratieangst uit de negentiende eeuw hebben kunnen aansnijden waarbij de *femme fatale* de man impotent maakt, zowel op seksueel als sociaal niveau. Dat de cupido's in het werk proberen te ontsnappen om zich weer te voldoen aan de seksualiteit van de vrouwen toont aan dat ze geheel seksueel onderdanig aan de vrouw zijn gemaakt, en passief en zwak zijn geworden.

In het bijgeloof van de impotentietovenarij was het vaak de kat, of de heks vermomd als kat, die zich bezighield met het stelen van de fallussen.²⁷⁸ Eerder werd al aangegeven dat de schildpad in *La Foire aux Amours* een verwijzing zou kunnen zijn naar de kat in het werk *Olympia* van Édouard Manet uit 1863 (afb. 55). De schildpad zou symbool kunnen staan voor de traagheid van de minnaar en de vleeselijke liefde en zelfs voor de luiheid in het algemeen. Hoewel de luiheid door de geschiedenis heen nu net met een verhoogd libido in verband werd gebracht, lijkt hier het omgekeerde waar te zijn.²⁷⁹ In verband met de impotentietovenarij zou de schildpad kunnen wijzen op de vertraging en zelfs het verdwijnen van de seksuele potentie van de man. Eerder werd ook al aangegeven dat de gevleugelde schildpad symbool kon staan voor de bourgeoisie en hoe deze in de vorm van een *oiseau de passage* van prostituee naar prostituee fladderde.²⁸⁰ De schildpad zou op deze manier ook kunnen verwijzen naar de (mannelijke) bourgeoisie die in dit geval zijn macht verliest door zich over te geven aan de seksualiteit van de vrouw. De bourgeoisie zit letterlijk gevangen in de kooi van de vrouw, de heks, de *femme fatale* en zelfs als hij ontsnapt, gaat hij meteen weer naar haar toe. Rops gaf hiermee aan dat er voor de negentiende-eeuwse man geen ontsnappen mogelijk was aan de vrouwelijke seksualiteit, ook voor Rops zelf niet. Hierbij lijkt Rops weer de moraal aan te kaarten dat als men zich inlaat met de decadentie, men er de consequenties van moet dragen. Er valt over te speculeren of Rops deze morele

²⁷⁷ Mathews 1999, pp. 98, 107 en 109-111; Vervoort 2015, pp. 119-124.

²⁷⁸ Vervoort 2015, pp. 119-124.

²⁷⁹ De Jongh 1976, pp. 144-147; Laurillard 1873, p. 6.

²⁸⁰ Krell 1996, p. 34.

ondergang van de maatschappij, en in dit geval van de hypocriete bourgeoisie, erg vond. Niettemin is het duidelijk dat in het werk *La Foire aux Amours* de heksen, de hulpjes van de duivel en de prostituees aan de winnende hand zijn.

Conclusie

Uit dit onderzoek is gebleken dat het werk *La Foire aux Amours* van Rops in verband kan worden gebracht met de iconografische thema's van de prostituee, de duivel en de heks. Hierbij moet er wel rekening mee worden gehouden dat, zoals werd aangegeven met de theorie van Wolfgang Kemp, er verscheidene omstandigheden van invloed zijn geweest op hoe Rops het thema van de verkoop van cupido's heeft geïnterpreteerd en weergegeven.

***La Foire aux Amours* en de prostituee**

Met het werk *La Foire aux Amours* gaf Rops zijn eigen interpretatie van het iconografische thema van de verkoop van cupido's. Hierbij ging hij met name in op de onderliggende seksuele betekenis van dit thema. Net zoals bij zijn inspiratiebron *De vogelverkoopster* van Wilhelm von Kaulbach gaat het bij Rops om de verkoop van de vleselijke liefde. Het is dan ook niet onwaarschijnlijk dat er een connectie is tussen *La Foire aux Amours* en het iconografische thema van de prostitutie. De prostitutie speelde een zeer belangrijke rol binnen de samenleving en de kunst van het negentiende-eeuwse Parijs. Het is dan ook een van de belangrijkste thema's binnen het oeuvre van Rops. Als er wordt gekeken naar *La Foire aux Amours* kan dit werk op iconografisch gebied ook met de prostitutie in verband worden gebracht. De oude vrouw die wordt weergegeven in het werk, kan naast de rol van verkoopster, ook de rol van koppelaarster voor de jongere vrouw innemen. De jongere vrouw, en niet de cupido's, kan hierbij als de koopwaar en dus als de prostituee worden beschouwd. De cupido's zouden hierbij symbool kunnen staan voor de eerdere klanten van de vrouw, die ze door middel van haar seksualiteit gevangen heeft genomen. Net als de andere vrouwen in het boek *Femmes Honnêtes!* kan de jonge vrouw in het werk van Rops ook worden opgevat als een echte *femme fatale*. Ze heeft haar seksualiteit namelijk in de strijd gegooid om de mannen in de val te lokken en te overheersen. De schildpad zou daarentegen symbool kunnen staan voor de traagheid van de minnaar, of voor de traagheid van de romantische liefde. Niettemin is het waarschijnlijker dat de schildpad opgevat kan worden als een allegorie voor de luiheid die door de geschiedenis heen met een verhoogd libido in verband is gebracht. Het feit dat het iconografische thema van de verkoop van cupido's altijd al een onderliggende erotische betekenis had, en het feit dat Mossa in zijn werk *Leverancier van de liefde* het werk ook direct in verband bracht met de prostitutie, maakt het des te waarschijnlijker dat ook Rops deze onderliggende betekenis in zijn werk naar voren wilde brengen.

***La Foire aux Amours* en de duivel**

De duivel is tevens een thema dat in verband kan worden gebracht met Rops' *La Foire aux Amours*. De duivel speelde een interessante rol binnen de negentiende-eeuwse samenleving. De onstabiele en de verwarring in deze eeuw uitte zich in een nieuwe fascinatie voor het occulte en de duivel. Deze fascinatie zorgde vervolgens voor een opkomst van het satanisme. Satan werd hierbij gezien als een symbool tegen het kapitalisme en de bourgeoisie en als een strijder voor de mensen die buiten de samenleving vielen. Dit uitte zich in de opkomst van onder andere het literaire satanisme in de

romantiek, dat doorliep tot in de negentiende eeuw. Ook Rops vond inspiratie voor zijn kunst in het satanisme, hoewel hij zelf niet als een participerende satanist kan worden gezien. Rops gaf de duivel vaak weer in zijn oeuvre, waarbij hij meestal door zijn favoriete hulpje, de vrouw, wordt begeleid. Péladan was net zoals Rops geïnteresseerd in het satanisme en dan met name in de vrouw als de perverse speelbal van de duivel. In *Femmes Honnêtes!* voeren de vrouwen hun plannen dan ook uit met de goedkeuring van de duivel. Ook in de versie die Rops als titelblad voor *Femmes Honnêtes!* heeft gebruikt is een van de cupido's weergegeven als een kleine duivel. Hoewel de duivel verder niet heel expliciet aanwezig is in *La Foire aux Amours*, kan er wel vanuit worden gegaan dat hij een hand had in de snode plannen van de vrouwen. Met name de jonge vrouw valt onder het negentiende-eeuwse beeld van de *femme fatale*. *Femmes fatales* werden in de negentiende eeuw ook aangeduid als de dienaressen van de duivel. De vrouwen in *La Foire aux Amours* kunnen zo vallen binnen het traditionele beeld van de vrouw als het instrument van de duivel om zo de man te verleiden tot de zonde. Het pact tussen de duivel en deze twee vrouwen is dus al gesloten. De duivel hoeft niet meer aanwezig te zijn om ervoor te zorgen dat de vrouwen zijn bevelen uitvoeren en is waarschijnlijk daarom niet expliciet afgebeeld. Er kan hoe dan ook vanuit worden gegaan dat de vrouwen in *La Foire aux Amours* nog steeds handelen in zijn naam.

***La Foire aux Amours* en de heks**

De vrouw die handelt in de naam van de duivel wordt al sinds eeuwen bestempeld onder de noemer van de heks. Vooral seksueel georiënteerde vrouwen werden met de hekserij in verband gebracht, maar uiteindelijk kon iedere vrouw een heks zijn. De heks was dan ook een veelvoorkomend thema doorheen de kunstgeschiedenis, waarbij de heks zowel in de vorm van de oude, lelijke heks als in de vorm van de mooie, jonge heks werd afgebeeld. De oude en de jonge heks werden vaak weergegeven volgens een lerares-leerling relatie, waarbij de oude heks de jonge heks schoolde. Hoewel het geloof in de hekserij drastisch afnam in de negentiende eeuw, werd de vrouw als gevaarlijk seksueel wezen in de kunst nog wel weergegeven als de *femme fatale*, wat gezien zou kunnen worden als de negentiende-eeuwse personificatie van de heks. Ook Rops liet een interesse voor hekserij terugkomen in zijn werken waarbij hij de prostituee de rol van de heks liet aannemen. Met Rops' kennis van de iconografie omtrent hekserij zou het ook niet onwaarschijnlijk zijn dat de vrouwen van *La Foire aux Amours* ook heksen zijn. De oude vrouw zou hierbij gezien kunnen worden volgens het traditionele beeld van de heks, terwijl de jonge vrouw is weergegeven volgens het negentiende-eeuwse beeld van de *femme fatale*. Hun relatie zou opgevat kunnen worden als die van een oude heks en haar leerling.

Het werk *La Foire aux Amours* bekeken binnen het licht van de thematiek en het bijgeloof van de heks kan ook toegepast worden op de cupido's. De cupido's zouden in verband kunnen worden gebracht met pasgeboren of ongedoopte kinderen die de vrouwen voor hun vliegzaam gebruikten of ze zouden kunnen verwijzen naar het feit dat de heksen symbool stonden voor een omgekeerde wereld, tegenover het goede en de kerkelijke waarden. De cupido's zouden dan niet instaan voor de romantische, maar voor de vleeselijke liefde en hiermee kunnen verwijzen naar de onderliggende erotische betekenis van

het iconografische thema van de verkoop van cupido's. De cupido's zouden ook in verband kunnen staan met het bijgeloof omtrent de impotentietovenarij, waarbij ze gezien kunnen worden als een symbool voor de gestolen fallussen en de mannelijke seksualiteit. De heksen stelen hier niet enkel de seksuele potentie van de man, maar bedreigen tevens zijn sociale positie. Rops verwees hiermee ook naar de negentiende-eeuwse castratieangst. De schildpad zou ook met de impotentietovenarij in verband kunnen worden gebracht als een symbool voor de vertraging en zelfs verdwijning van de seksuele potentie van de man. De schildpad als een symbool voor de bourgeoisie zou dan weer wijzen op het verliezen van de macht van de mannelijke bourgeoisie aan de (seksuele) vrouw. Men kan zich afvragen of Rops dit verlies van macht erg vond, aangezien de vrouwen in *La Foire aux Amours* aan de winnende hand zijn.

Literatuur

d'Aurevilly, Barbey, *Les Diaboliques*, Frankrijk 1874.

Bakker, Nienke, 'Maisons closes: The brothel as a modern subject', in: Bakker, Nienke; Pludermacher, Isolde; Robert, Marie en Thomson, Richard, *Splendours & Miseries: Images of prostitution in France, 1850-1910*, (tent. cat. Musée d'Orsay Parijs en Van Gogh Museum Amsterdam), Parijs 2015, pp. 118-173.

Bakker, Nienke; Pludermacher, Isolde; Robert, Marie en Thomson, Richard, *Splendours & Miseries: Images of prostitution in France, 1850-1910*, (tent. cat. Musée d'Orsay Parijs en Van Gogh Museum Amsterdam), Parijs 2015.

Baudelaire, Charles, *De bloemen van het kwaad*, vertaling en commentaar door Peter Verstegen, Amsterdam 2012.

Baudelaire, Charles, *De schilder van het moderne leven*, vertaling door Maarten van Buuren, Amsterdam 1992.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Parijs 1857.

Baudelaire, Charles, *Les Epaves*, Parijs 1866.

Beaufils, Christophe, *Joséphin Péladan (1858-1918): essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble 1993.

Block, Jane; Hoozee, Robert; Mestdag, Ann; Smets, Irène en Stevens, MaryAnne, *Impressionisme en symbolisme: de Belgische avant-garde 1880-1900*, Londen en Antwerpen 1994.

Boheemen, Petra van en Dirkse, Paul, *Duivels en demonen: de duivel in de Nederlandse beeldcultuur*, (tent. cat. Museum Het Catherijneconvent van 27 maart t/m 26 juni 1994), Utrecht 1994.

Boheemen, Petra van, 'Duivels en Demonen', in: Boheemen, Petra van en Dirkse, Paul, *Duivels en demonen: de duivel in de Nederlandse beeldcultuur* (tent. cat. Museum Het Catherijneconvent van 27 maart t/m 26 juni 1994), Utrecht 1994, pp. 9-45.

Bonnier, Bernadette (red.), *Het Provinciaal museum Félicien Rops in Namen*, Brussel 2005.

Bonnier, Bernadette en Carpiaux, Véronique, *Museum Félicien Rops: Gids*, Stichting Kunstboek, Oostkamp 2003.

Bonnier, Bernadette en Leblanc, Véronique, *Félicien Rops: Vie et oeuvre; Leven en werk; Life and work; Leben und Werke*, Stichting Kunstboek, Brugge 1997.

Bukdahl, Else Marie, *Diderot, critique d'art*, vol. 2, Kopenhagen 1982.

Caron, Marlies (red.), *Helse en Hemelse vrouwen: Schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur*, (tent. cat. Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht 1988.

Çakmak, Gülru, *Jean-Léon Gérôme and the Crisis of History Painting in the 1850s*, Liverpool 2017.

Cars, Laurence des, Font-Réaulx, Dominique de en Papet, Édouard, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904): l'histoire en spectacle*, (tent. cat. Musée d'Orsay Parijs, The J. Paul Getty Museum Los Angeles en Museo Thyssen-Bornemisza Madrid), Parijs 2010.

Cheetham, Mark A., *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, Cambridge 1998.

Cogeval, Guy, 'Splendours and Miseries', in: Bakker, Nienke; Pludermacher, Isolde; Robert, Marie en Thomson, Richard, *Splendours & Miseries: Images of prostitution in France, 1850-1910*, (tent. cat. Musée d'Orsay Parijs en Van Gogh Museum Amsterdam), Parijs 2015, pp. 9-10.

Daniel, Howard, *Devils, monsters and nightmares: an introduction to the grotesque and fantastic in art*, Londen en New York 1964.

Defoer, Henri, 'Voorwoord', in: Boheemen, Petra van en Dirkse, Paul, *Duivels en demonen: de duivel in de Nederlandse beeldcultuur*, (tent. cat. Museum Het Catharijneconvent van 27 maart t/m 26 juni 1994), Utrecht 1994, pp. 6-8.

De Jongh, E. "Erotica in Vogelperspectief: De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 3, no. 1, 1968, pp. 22-74.

De Jongh, E., *Tot lering en vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1976.

Dijkstra, Bram, *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, New York en Oxford 1986.

Draguet, Michel, Cuvelier, Guy en Leblanc, Véronique (red.), *Rops et la modernité: oeuvres de la Communauté Française: acquisitions récentes (1988-1990): choix d'oeuvres*, (tent. cat. Museum voor Schone Kunsten van Elsene), Brussel 1991.

Easlea, Brian, *Witch hunting, magic and the new philosophy: an introduction to debates of the scientific revolution, 1450-1750*, Brighton en New Jersey 1980.

Ettes, Bernadette J.C., 'De 'vleeselijke becoringhe' van Antonius de kluizenaar: Naar aanleiding van een drieluik van Jan Wellens de Cock', in: Caron, Marlies (red.), *Helse en Hemelse vrouwen: Schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur*, (tent. cat. Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht 1988, pp. 21-39.

Faxneld, Per, 'The Question of History': in Faxneld, Per en Petersen, Jesper Aagaard (ed.), *The Devil's party: Satanism in modernity*, New York 2013, pp. 19-22.

Faxneld, Per en Petersen, Jesper Aagaard (red.), *The Devil's party: Satanism in modernity*, New York 2013.

Faxneld, Per en Petersen, Jesper Aagaard, 'Introduction', in: Faxneld, Per en Petersen, Jesper Aagaard (ed.), *The Devil's party: Satanism in modernity*, New York 2013, pp. 3-18.

Febbraro, Flavio, *Eros in de kunst*, vert. Paul van Calster, Gent 2011.

Fornari, Bruno, 'Félicien Rops, Handelsreiziger in onbetamelijkheden voor de firma Satan & Co', in: Bonnier, Bernadette (red.), *Het Provinciaal museum Félicien Rops in Namen*, Brussel 2005, pp. 207-221.

Fornari, Bruno, 'Félicien Rops ou la Modernité Satanique', in: Draguet, Michel, Cuvelier, Guy en Leblanc, Véronique (red.), *Rops et la modernité: oeuvres de la Communauté Française: acquisitions récentes (1988-1990): choix d'oeuvres*, (tent. cat. Museum voor Schone Kunsten van Elsene), Brussel 1991, pp. 43-56.

Gaehtgens, Thomas W. en Stockman, Russel, 'Love Fleeing Slavery: A Sketch in the Princeton University Art Museum', *Record of the Art Museum: Princeton University*, vol. 65 (2006), pp. 12-21.

Gardner Coates, Victoria C.; Lapatin, Kenneth en Seydl, Jon L., *The last days of Pompeii: decadence, apocalypse, resurrection*, Los Angeles 2012.

Gay, Ivo, 'Inleiding', in: Institoris, Henricus en (Sprenger, Jacobus), *De Heksenhamer: Malleus Maleficarum*, (Ingeleid, vertaald en geannoteerd door Ivo Gay), 's-Hertogenbosch 2005, pp. 11-38.

George, Michele, *Roman Slavery and Roman Material Culture*, Toronto 2013.

Gijswijt-Hofstra, Marijke, Levack, Brian P. en Porter, Roy, *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, vol. 5, Londen 1999, pp. 191-282.

Gijswijt-Hofstra, Marijke, 'Witchcraft after the Witch-trails', in: Gijswijt-Hofstra, Marijke, Levack, Brian P. en Porter, Roy, *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, vol. 5, Londen 1999, pp. 95-189.

- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust: een tragedie*, vertaling door And Posthuma, Amsterdam 2001.
- Harvey, David, *Paris, Capital of Modernity*, New York 2003.
- Hatt, Micheal en Klonk, Charlotte, *Art History: A critical introduction to it's methods*, Manchester 2006.
- Hess, Thomas B. en Nochlin, Linda, *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*, Londen 1973.
- Houbre, Gabrielle, 'Âpres vertiges (Tough Times): Prostitutional arrangements and excesses during the second half of the nineteenth century', in: Bakker, Nienke; Pludermacher, Isolde; Robert, Marie en Thomson, Richard, *Splendours & Miseries: Images of prostitution in France, 1850-1910*, (tent. cat. Musée d'Orsay Parijs en Van Gogh Museum Amsterdam), Parijs 2015, pp. 31-45.
- Huysmans, Joris-Karl, *Certains*, Parijs 1889.
- Huysmans, Joris-Karl, *Là-Bas*, Parijs 1891.
- Huysmans, 'Félicien Rops', origineel gepubliceerd als 'L'Oeuvre érotique de Félicien Rops', in: *La Plume*, 15 juni 1886, herdrukt in *Certains* (Parijs: Tresse en Stock, 1889), pp. 76-118.
- Institoris, Henricus en (Sprenger, Jacobus), *De Heksenhamer: Malleus Maleficarum*, (Ingeleid, vertaald en geannoteerd door Ivo Gay) 's-Hertogenbosch 2005.
- Kemp, Wolfgang, 'The Work of Art and It's Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception', in: Cheetham, Mark A., *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, Cambridge 1998, pp. 180-196.
- Kingsbury, Martha, 'The Femme Fatale and Her Sisters', in: Hess, Thomas B. en Nochlin, Linda, *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*, Londen 1973, pp. 182-205.
- Kleiner, Fred S., *Gardner's Art through the Ages: The western perspective*, dertiende editie, Boston 2010.
- Kleist, Heinrich von, *Selected Writings*, Indianapolis 2004.
- Komrij, Gerrit, *Félicien Rops: de schone en het beest*, (tent. cat. Kunsthal Rotterdam te Rotterdam), Warnsveld 2005.
- Kranenborg, Dr. Reender, *Satanisme*, serie wegwijz, Kampen 2006.
- Krell, Alan, *Manet and the painters of contemporary life*, New York 1996.

Laurillard, Dr. E., *De zeven hoofdzonden*, Amsterdam 1873.

Lecomte-Gillot, C., *Les artistes de Diderot, Joseph-Marie Vien; Livret d'accompagnement a la visite pour les enseignants*, http://www.cndp.fr/crdp-reims/fileadmin/documents/preac/patrimoine_maison_des_lumieres/dossiers_pedagogiques/Vien_plan.docx_pour_Bernard.pdf, geraadpleegd op 16-10-2019.

Levron, Jacques, *Le diable dans l'art*, Parijs 1935.

Lord Tennyson, Alfred en Lord Tennyson, Hallam (red.), *Idylls of the King*, Londen 1913.

Lucie-Smith, Edward, *Eroticism in Western Art*, Londen 1972.

Luijk, Ruben, *Children of Lucifer: The Origins of Modern Religious Satanism*, New York 2016.

Luijk, Ruben, 'Sex, Science, and Liberty: The Resurrection of Satan in the Nineteenth-Century', in: Faxneld, Per en Petersen, Jesper Aagaard (ed.), *The Devil's party: Satanism in modernity*, New York 2013, pp. 41-52.

Makein, Sabine, *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops: Ikonographie und Ikonologie*, Münster 1990.

Maris, Leo van, *Félicien Rops: over kunst, melancholie & perversiteit*, Amsterdam 1982.

Mathews, Patricia, *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago en Londen 1999.

McMillan, James F., *Housewife or Harlot: The place of Women in French Society 1870-1940*, Brighton 1981.

McMillan, James F., *France and women 1789-1914: gender, society and politics*, Londen 2000.

Milton, John, *Paradise Lost*, Londen 1667.

Moormann, Eric M. en Uitterhoeve, Wilfried, *Van Alexander tot Zeus: Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*, Amsterdam 2007.

Naessens, Vita, *John William Waterhouse en het occulte van de vrouw*, Nijmegen 2015.

Newall, Venetia (red.), *The witch figure: Folklore essays by a group of scholars in England honoring the 75th birthday of Katharine M. Briggs*, Londen 1973.

Neyer, Hans Joachim, *Felicien Rops 1833-1898*, (tent. cat. Wilhelm-Busch-Museum te Hannover), Ostfildern 1999.

Nochlin, Linda, 'Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art', in: Hess, Thomas B. en Nochlin, Linda, *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*, Londen 1973, pp. 8-15.

Palmer, Michael, *Belgische kunst: van Ensor tot Panamarenko*, Tielt 2004.

Parker, Rozsika en Pollock, Griselda, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londen 1981.

Péladan, Joséphin (onder het pseudoniem Marquis de Valonges), *Femmes honnêtes!*, Parijs 1885.

Péladan, Joséphin, 'Les Maîtres contemporains: Félicien Rops (Première étude)', *La Jeune Belgique*, IV, 1884-1885, 72-83 en 170-177.

Petherbridge, Deanna, *Witches & Wicked Bodies*, Edinburgh 2013.

Porter, Roy, 'Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought', in: Gijswijt-Hofstra, Marijke, Levack, Brian P. en Porter, Roy, *Witchcraft and Magic in Europe: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, vol. 5, Londen 1999, pp. 191-282.

Rosenberg, Alfons, *Engel und Dämonen: Gestaltwandel eines Urbildes*, München 1986.

Rutkowski, Rainer Heinz Emil, *Literatur, Kunst und Religion im Fin de siècle; Untersuchungen 'über das Werk des 'Sar' Péladan (1858-1918)*, Bonn 1989.

Schaik, John en Slavenburg, Jacob, *Westerse esoterie en oosterse wijsheid; de esoterische traditie door de eeuwen heen*, Deventer 2010.

Symmes, Marilyn, 'Beauty as Applied to the Useful: Drawings at the Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution', *Master Drawings*, vol. 42 (2004), nr. 1, pp. 37-57.

Thomson, Richard, 'Ambiguity, Allure and Uncertainty', in: Bakker, Nienke; Pludermacher, Isolde; Robert, Marie en Thomson, Richard, *Splendours & Miseries: Images of prostitution in France, 1850-1910*, (tent. cat. Musée d'Orsay Parijs en Van Gogh Museum Amsterdam), Parijs 2015, pp. 80-117.

Thomson, Richard, 'Fantasies and Allegories of Vice', in: Bakker, Nienke; Pludermacher, Isolde; Robert, Marie en Thomson, Richard, *Splendours & Miseries: Images of prostitution in France, 1850-1910*, (tent. cat. Musée d'Orsay Parijs en Van Gogh Museum Amsterdam), Parijs 2015, pp. 198-229.

Thomson, Richard, 'Splendours and Miseries: Interpreting an imagery of social contradictions and sexual control', in: Bakker, Nienke; Pludermacher, Isolde; Robert, Marie en Thomson, Richard, *Splendours & Miseries: Images of prostitution in France, 1850-1910*, (tent. cat. Musée d'Orsay Parijs en Van Gogh Museum Amsterdam), Parijs 2015, pp. 12-29.

Trippi, Peter, *J.W. Waterhouse*, Londen en New York 2002.

Uzanne, Octave, *Son Altesse la femme (Her Highness Woman)*, Parijs 1885.

Vanysacker, Dries, 'Toverijprocessen en Heksenvervolgingen in Europa', in: Vervoort, Renilde (red.), *De heksen van Bruegel: Hekserijvoorstellingen in de Lage Landen tussen 1450 en 1700*, Brugge 2015, pp. 11-17.

Védrine, Hélène (red.), *De dame met de Ledenpop: Félicien Rops*, <https://www.erfgoed-kbs.be/collectie/de-dame-met-de-ledenpop>, geraadpleegd op 14-03-2018.

Védrine, Hélène, *De l'encre dans l'acide: l'oeuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la décadence*, Parijs 2002.

Vervoort, Renilde, 'Bruegel en de Heksen', in: Vervoort, Renilde (red.), *De heksen van Bruegel: Hekserijvoorstellingen in de Lage Landen tussen 1450 en 1700*, Brugge 2015, pp. 19-71.

Vervoort, Renilde, 'De haar als symbool voor hekserij', in: Vervoort, Renilde (red.), *De heksen van Bruegel: Hekserijvoorstellingen in de Lage Landen tussen 1450 en 1700*, Brugge 2015, pp. 72-113.

Vervoort, Renilde (red.), *De heksen van Bruegel: Hekserijvoorstellingen in de Lage Landen tussen 1450 en 1700*, Brugge 2015.

Vervoort, Renilde, 'Maleficia', in: Vervoort, Renilde (red.), *De heksen van Bruegel: Hekserijvoorstellingen in de Lage Landen tussen 1450 en 1700*, Brugge 2015, pp. 114-130.

Vigny, Alfred de, *Éloa, ou La soeur des anges*, Parijs 1824, vertaling door Alan D. Corré (2012), <https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/61400/eloaweb.html?sequence=1>, geraadpleegd op 01-04-2020.

Villeneuve, Roland, *Le diable dans l'art: essai d'iconographie comparée à propos des rapports entre l'art et le satanisme*, Parijs 1957.

Villeneuve, Roland, *Le diable: érotologie de Satan*, Parijs 1963.

Wamberg, Jacob (red.), *Art & Alchemy*, Kopenhagen 2006.

Widdowson, John, 'The Witch as a Frightening and Threatening Figure', in: Newall, Venetia (red.), *The witch figure: Folklore essays by a group of scholars in England honoring the 75th birthday of Katharine M. Briggs*, Londen 1973, pp. 200-220.

Willaumez, Marie-France, 'De chair et de Cendre sur les Traces de Félicien Rops', in: Draguet, Michel, Cuvelier, Guy en Leblanc, Véronique (red.), *Rops et la modernité: oeuvres de la Communauté Française: acquisitions récentes (1988-1990): choix d'oeuvres*, (tent. cat. Museum voor Schone Kunsten van Elsene), Brussel 1991, pp. 15-26.

Zéno, Thierry, *Les Muses Sataniques, (De Satanistische Muzen)*, Brussel, Les Eperonniers, 1985.

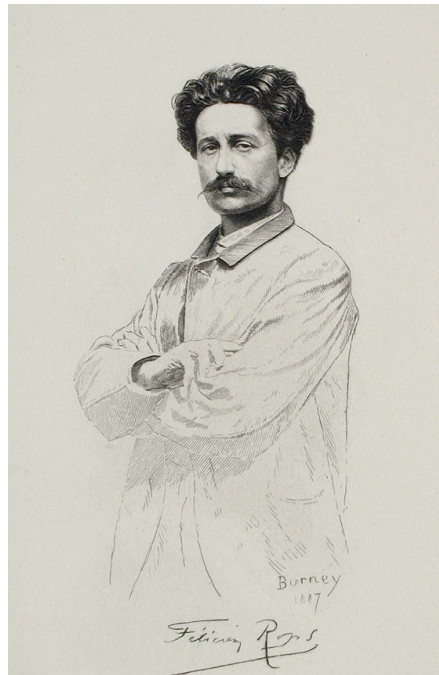
Brieven in volgorde van benoeming:

Brief van Rops aan Louis Dubois, 10 juli 1877, Foundation Rops, Mettet, Kasteel van Thozée, CP67, vertaling: Bonnier, Bernadette en Carpiaux, Véronique, *Museum Félicien Rops: Gids*, Stichting Kunstboek, Oostkamp 2003, p. 22.

Brief van Rops aan Théodore Hannon, Parijs, 18 maart 1881, Algemene Bibliotheek van Menswetenschappen (Bibliothèque générale des Sciences humaines) van Louvain-la-Neuve, Ori 84, chr 103), vertaling: Bonnier, Bernadette en Carpiaux, Véronique, *Museum Félicien Rops: Gids*, Stichting Kunstboek, Oostkamp 2003, p. 89.

Brief van Rops aan Armand Rassenfosse, Corbeil-Essonnes, Demi-Lune, 19 november 1893, <http://www.ropslettres.be/existdb/rops/site/ed/DALF.db.CFR.ii.6957.19.0131?tab=search&howmany=25>, Nr. d'édition 1802, geraadpleegd op 06-06-2019.

Afbeeldingen



Afb. 1: François-Eugène Burney, *Portrait de Félicien Rops*, 1887, prent, gravure, 13.97 x 9.37 cm., LACMA (Los Angeles County Museum of Art), Gift van Michael G. Wilson (afbeelding: <https://collections.lacma.org/node/249743>, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 2: Félicien Rops, *La Foire aux Amours*, ca. 1884-1885, potlood en aquarel, 27 x 20.5 cm., Verzameling Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: uit Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833-1898; Katalog der Ausstellung im Wilhelm-Busch-Museum Hannover 17. Januar bis 21 März 1999*. Hatje Ostfildern 1999, ISBN 3-7757-0821-9, Abb. 75).



Afb. 3: Félicien Rops, *La Foire aux Amours*, 1885, ets, titelblad voor *Femmes Honnêtes!* van Joséphin Péladan (afbeelding: screenshot door Vita Naessens uit het ebook *Femmes Honnêtes!* van Marquis de Valonges (Joséphin Péladan) 2016, p. 1, gemaakt op 27-08-2019).



Afb. 4: Félicien Rops, *La Foire aux Amours*, 1885, frontispice voor *Femmes Honnêtes!* van Joséphin Péladan, detail van de kooi (afbeelding: <https://veiling.catawiki.nl/kavels/14399471-f-licien-rops-1833-1898-la-foire-aux-amours-19th-century>, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 5: Onbekend, naar een tekening van Wilhelm von Kaulbach, *Wer kauft Liebesgötter?*, 1958, potlood en houtskool, 20.4 x 26.9 cm.

(afbeelding: http://www.artnet.com/artists/wilhelm-von-kaulbach/wer-kauft-liebesgötter-after-a-drawing-with-the-5VWr3pBpMnHFvh_T0UIpGg2, geraadpleegd op 27-08-2019).



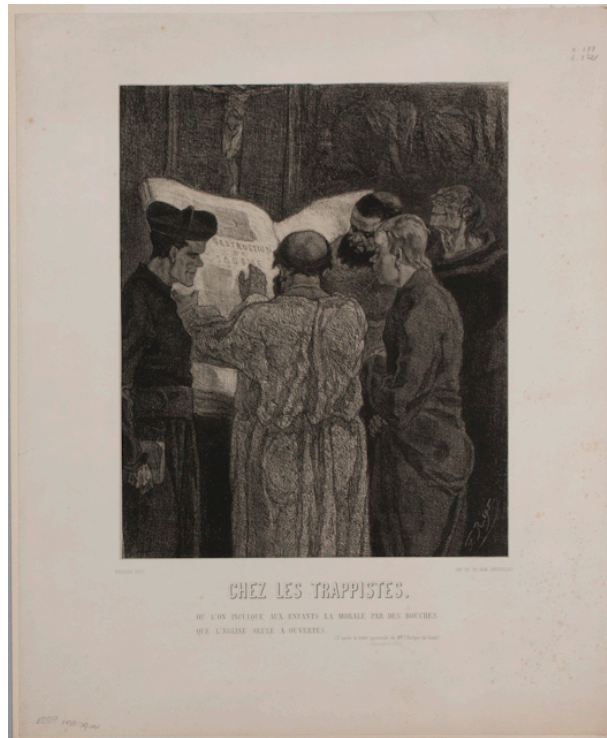
Afb. 6: Onbekend, *Fresco met een cupido-verkoopster*, Romeins, 1-50 v. Chr., gevonden in de Villa di Arianna te Stabiae, pigment op pleister, 22.6 x 18.5 cm., Museo Archeologico Nazionale te Napels, Archief Speciaal opptoezicht voor het archeologische erfgoed van Napels en Pompeii, (foto: Luigi Spina, http://www.getty.edu/art/exhibitions/pompeii/cupid_sellers.html, geraadpleegd op 27-08-2019).



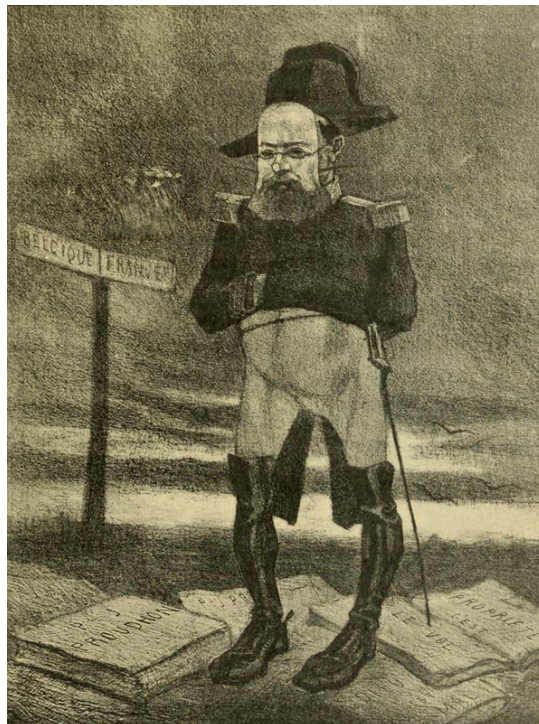
Afb. 7: Félicien Rops, *Médaille de Waterloo*, 1858, lithografie, 58,2 x 43,7 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/felicien-rops-het-medailon-van-waterloo?letter=r&artist=rops-felicien-1>, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 8: Félicien Rops, *La Peine de mort*, 1859, Vetpotlood en kleurpotlood op een lichte schets met gratieterts, doezelaar en krabijzer, 43 x 30 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen, inv. D 018 (afbeelding: <https://www.museerops.be/rops-et-la-belgique>, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 9: Félicien Rops, *Chez les Trappistes*, 1859, lithografie, 35,6 x 29,1 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: <http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=exact&f=&s=rops&record=6>, geraadpleegd op 27-08-2019).



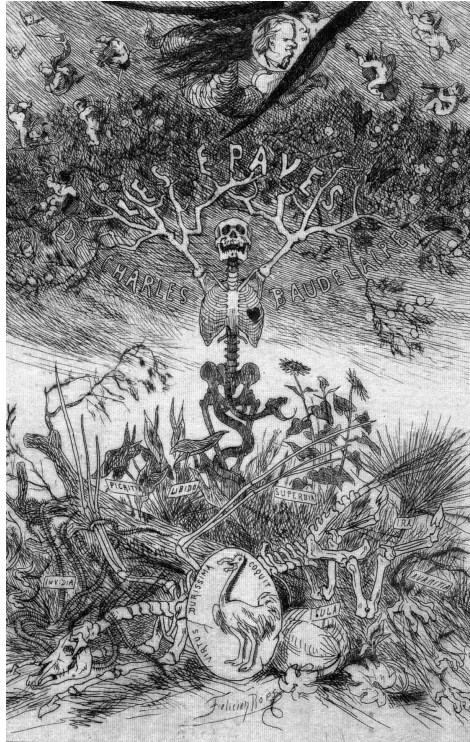
Afb. 10: Félicien Rops, *La dernière incarnation de Vautrin*, 1862, grafiek, 28,6 x 21,4 cm., Cabinet Tekeningen in de Universitaire Bibliotheek te Warschau (afbeelding: https://www.lambiek.net/artists/r/rops_felicien.htm, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 11: Félicien Rops, *L'ordre règne à Varsovie*, 1863, lithografie, 36,4 x 29,7 cm., Verzameling van Babut du Marès te Namen (afbeelding: <https://www.akg-images.co.uk/archive/L'ordre-regne-a-Varsovie-2UMDHUK1DLF4.html>, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 12: Félicien Rops, *Un enterrement au pays Wallon*, 1863, lithografie, 35 x 65 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: <https://www.flickr.com/photos/59276281@N00/1428036156>, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 13: Félicien Rops, *Les Épaves*, 1866, Ets en drogenaald, versierd voorblad voor *Les Épaves*, een boek van Charles Baudelaire, 19,8 x 12, 8 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rops_Les_Epaves_1866.jpg, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 14: Félicien Rops, *La Mort qui danse*, 1865, vetpotlood met hoogsels in wit potlood, bewerkt met etsnaald en krabijzer, 25 x 13 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen, inv. D 049 (afbeelding: <https://www.museerops.be/baudelaire>, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 15: Félicien Rops, *La Mort au bal*, ca. 1865-1875, olieverf op canvas, 151 x 85 cm., Kröller-Müller Museum te Otterlo (afbeelding: <https://www.pinterest.co.uk/pin/369295238177459566/?lp=true>, geraadpleegd op 27-08-2019).



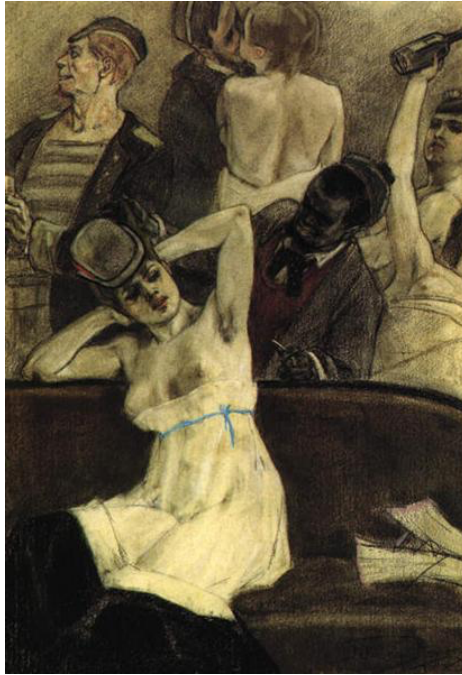
Afb. 16: Félicien Rops, *Mors syphilitica*, 1880, gravure met dorre naald op papier, 22,4 x 15,2 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: <http://www.artnet.com/artists/felicien-joseph-victor-rops/mors-syphilitica-Xhb3LB4QDdM8xtu49EMHeg2>, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 17: Félicien Rops, *La Buveuse d'Absinthe*, 1876, heliogravure, 33,6 x 22,8 cm., Musée provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: AKGimages, <https://www.akg-images.fr/archive/-2UMDHUK1Y20O.html>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 18: Félicien Rops, *La Dèche*, 1882, pastel en vetpotlood, 45,5 x 30 cm., Musée provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félicien_Rops_-_La_dèche.jpg, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 19: Félicien Rops, *Le Bouge à Matelots*, 1875, aquarel, pastel met hoogsels van waterverf, 60,5 x 46,5 cm., Collectie van het Ministerie van de Franse Gemeenschap Wallonië-Brussel (afbeelding: <https://www.wikiart.org/en/felicien-rops/the-sailors-den>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 20: Félicien Rops, *La Tentation de Saint Antoine*, 1878, kleurpotlood, 73,8 x 54,3 cm., Koninklijke bibliotheek Albert I te Brussel, Prentenkabinet, Inv. Sl 23043 (afbeelding: <https://nl.wikipedia.org/wiki/Godslastering>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 21: Félicien Rops, *Pornocratès*, 1878, aquarel, gouache met tempera en kleurpotlood op een schets in potlooderts, met hoogsels in pastel en pentekeningen in Chinese inkt, 38,5 x 26,5 cm., Verzameling van het Ministerie van de Franse Gemeenschap Wallonië-Brussel (afbeelding: https://nl.wikipedia.org/wiki/Pornokratès#/media/File:Félicien_Rops_-_Pornokratès_-_1878.jpg, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 22: Félicien Rops, *Satan semant l'ivraie*, serie *Les Sataniques*, 1882, heliogravure, geretoucheerd met vernis-mou, 24,1 x 16,4 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen en Museum De Reede te Antwerpen (afbeelding: <https://collections.lacma.org/node/249511>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 23: Félicien Rops, *L'Enlèvement*, 1882, heliogravure, geretoucheerd met vernis-mou, 24,2 x 16,5 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen en Museum De Reede te Antwerpen (afbeelding: <https://museum-dereede.com/en/project/enlevement/>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 24: Félicien Rops, *L'Idole*, 1882, heliogravure, geretoucheerd met vernis-moi, 24,2 x 16,4 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen en Museum De Reede te Antwerpen (afbeelding: <https://museum-dereede.com/en/project/lidole/>, geraadpleegd op 22-11-2018).



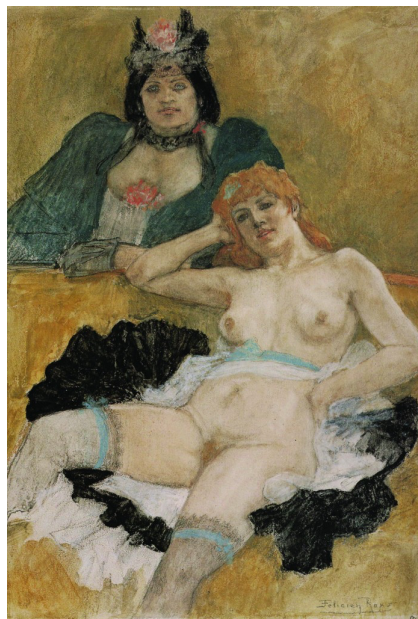
Afb. 25: Félicien Rops, *Le Sacrifice*, heliogravure, geretoucheerd met vernis-mou, 24,3 x 16,6 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen en Museum De Reede te Antwerpen (afbeelding: <https://museum-dereede.com/en/project/le-sacrifice/>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 26: Félicien Rops, *Le Calvaire*, heliogravure, geretoucheerd met vernis-mou, 24,2 x 16,6 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen en Museum De Reede te Antwerpen (afbeelding: <https://museum-dereede.com/en/project/le-calvaire/>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 27: Félicien Rops, *Femme en noir, à l'éventail, modèle de la Maison Duluc*, ca. 1876-1898, Chinese inkt en aquarel, 25,5 x 18 cm., inscriptie: Maison Duluc 76 rue Richelieu Paris Modèle déposé, signatuur in paraaf rechtsonder: R, Musée Provincial Félicien Rops te Namen, zwart-wit foto (afbeelding: <http://balat.kikirpa.be/object/10026848>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 28: Félicien Rops, *A vendre (Les Deux Amies)*, 1880-1890, Conté-potlood, aquarel met hoogsels in gouache en kleurpotlood, op een schets in grafietpotlood, 31 x 21,5 cm., Verzameling van de vzw 'Les amis du musée Rops', Namen (foto: Vita Naessens, van: Bonnier, Bernadette en Carpiaux, Véronique, *Museum Félicien Rops: Gids*, Oostkamp 2003 (Stichting Kunstboek), p. 91, gemaakt op 05-03-2020).



Afb. 29: Félicien Rops, *Le Sphinx*, 1882, onderdeel van de reeks *Les Diaboliques* van Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, gepubliceerd in 1874, 28 x 20,9 cm., heliogravure, Provinciaal museum Félicien Rops in Namen te België (afbeelding: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Félicien_Rops,_Die_Sphinx_\(1882\).jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Félicien_Rops,_Die_Sphinx_(1882).jpg), geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 30: Onbekend, *Fresco met cupidowinkel*, Romeins, 1-50 v. Chr., pigment op pleister, Villa di Arianna te Stabiae (foto: Jackie en Bob Dunn, <https://sites.google.com/site/ad79eruption/pompeii/regio-vii/reg-vii-ins-4/house-of-the-coloured-capitals>, geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 31: Carlo Nolli, *De cupidoverkoopster*, 1762, ets en gravure, naar een tekening van Giovanni Elia Morghen, uit *Delle antichità d’Ercolano*, Volume 3, p. 41, Napels 1762, Biblioteca Comunale Dell’Archiginnasie te Bologna (afbeelding: <http://nydamprintsblackandwhite.blogspot.nl/2013/02/seller-of-cupids.html>, geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 32: Joseph-Marie Vien, *La Marchande d’Amours*, olieverf op canvas, 1763, 95 x 106 cm., Musée National du Château de Fontainebleau (afbeelding: <https://www.artsalonholland.nl/meesterwerken/joseph-marie-vien-the-seller-of-cupids>, geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 33: Joseph-Marie Vien, *L'Amour fuyant l'esclavage*, 1789, olieverf op canvas, 160 x 130 cm., Musée des Augustins te Toulouse (afbeelding: <https://www.augustins.org/en/les-collections/peintures/xviii/panorama-des-oeuvres/-/oeuvre/35237>, geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 34: Jacques Firmin Beauvarlet, *La Marchande d'Amours*, 1778, ets en gravure, 41.5 x 48 cm., Philadelphia Museum of Art (afbeelding: <http://nydamprintsblackandwhite.blogspot.nl/2013/02/seller-of-cupids.html>, geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 35: Henry Fuseli, *Selling of Cupids*, 1775-1776, Zwart en rood krijt op papier, 30 x 48,5 cm., New Haven, Conn. Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, B1982.8 (afbeelding: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Fuseli - Selling of Cupids - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Fuseli_-_Selling_of_Cupids_-_Google_Art_Project.jpg), geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 36: Antonio Canova, *Paolina Borghese als Venus Victrix*, 1804 - 1808, wit marmer, 160 x 192 cm., Galleria Borghese, Rome, Italië (afbeelding: [https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_Victrix \(Canova\)#/media/File:Paolina Borghese \(Canova\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_Victrix_(Canova)#/media/File:Paolina_Borghese_(Canova).jpg), geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 37: Onbekend, *Priapos*, fresco, Casa dei Vettii, Pompeii, Campania, Italië (afbeelding: <https://imgur.com/gallery/meSZ2GG/comment/83159981>, geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 38: Giulio Romano, *Gli amanti (De geliefden)*, circa 1525, olieverf op paneel, overgezet op canvas, 163 x 337 cm., De Hermitage te Sint Petersburg (afbeelding: Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/html_m/g/giulio/various/lovers.html, geraadpleegd op 22-08-2019).



Afb. 39: Lucas Cranach de Oude, *Das ungleiche Paar: der Bauer und die Prostituierte*, 1525-1530, olieverf en tempera op rood beukenhout, 32 x 23 cm., Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Duitsland (afbeelding: Web Gallery of Art, https://www.wga.hu/frames-e.html?bio/c/cranach/lucas_e/biograph.html, geraadpleegd op 21-11-2018).



Afb. 40: Johannes Vermeer, *De koppelaarster*, 1656, olieverf op canvas, 143 x 130 cm., Gemäldegalerie, Dresden, Duitsland (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, geraadpleegd op 21-11-2018).



Afb. 41: Félicien Rops, *Dame au Pantin et à l'éventail*, eerste versie, 1873, lichtdruk met hoogsels met gouache, kleurpotlood en aquarel, 32,7 x 22,6 cm., Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félicien_Rops - La Dame au pantin et à l'éventail.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félicien_Rops_-_La_Dame_au_pantin_et_à_l'éventail.jpg), geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 42: Félicien Rops, *La Dame au Pantin*, tweede versie, 1877, aquarel, kleurpotlood, hooggeel met gouache op lichte schets in potlooderts, 40 x 28 cm., Privéverzameling (afbeelding: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félicien_Rops - La Dame au pantin.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félicien_Rops_-_La_Dame_au_pantin.jpg), geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 43: Félicien Rops, *La Dame au Pantin*, derde versie, 1883-1885, aquarel, gouache met tempera en kleurpotlood op een schets in potlooderts, met hoogsels in pastel en pentekeningen in Chinese inkt, 38,5 x 26,5 cm., Verzameling van de Koning Boudewijnstichting te Brussel (afbeelding: <http://www.patrimoine-frb.be/collection/la-dame-au-pantin>, geraadpleegd op 27-08-2019).



Afb. 44: Félicien Rops, *La Dame au Pantin*, vierde versie, c. 1890, potlood, aquarel, 25 x 39 cm., Privéverzameling (afbeelding: <http://artifexinopere.com/?m=20160423>, geraadpleegd op 27-08-2019).



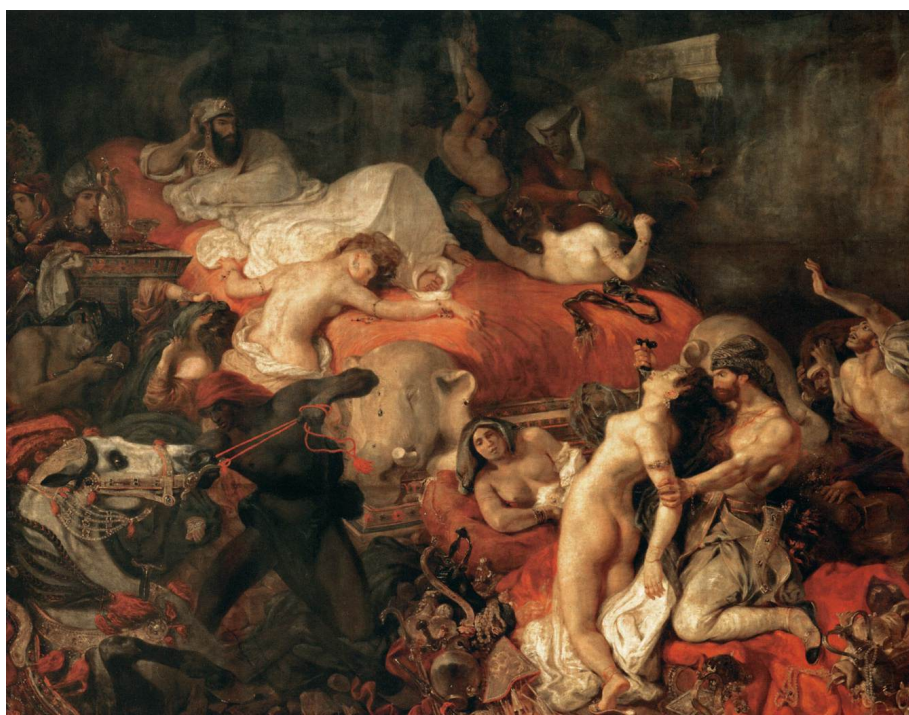
Afb. 45: William-Adolphe Bouguereau, *Nymphes et un satyre*, 1873, olieverf op canvas, 260 x 180 cm., Clark Art Institute, Massachusetts, Verenigde Staten (afbeelding: <http://www.williambouguereau.org/nymphs-and-satyr/>, geraadpleegd op 22-11-2018).



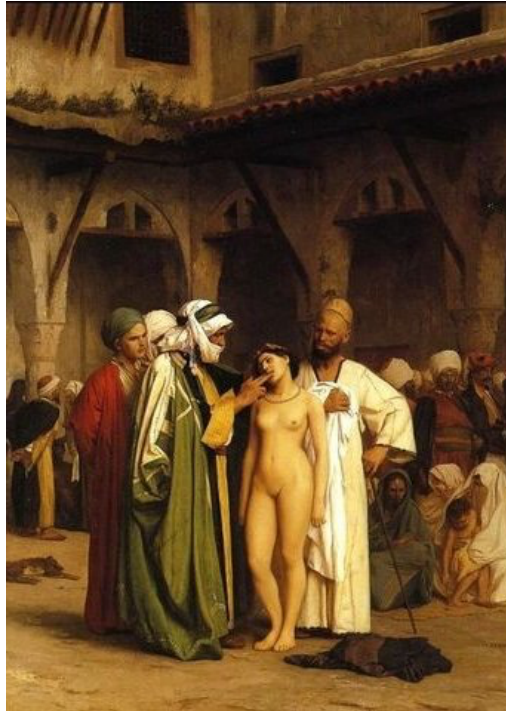
Afb. 46: Henry Fuseli, *Woman Sitting, Curled up*, 1778, potlood, bruine inkt en grijze was, 211 x 264 mm., Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, Denemarken (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/art/f/fuseli/030woman.jpg>, geraadpleegd op 21-11-2018).



Afb. 47: Henry Fuseli, *Symplegma of a man with three women*, 1770-1778, Potlood, getint in het grijs en roze, 190 x 248 mm., Victoria and Albert Museum, Londen, Verenigd Koninkrijk (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/art/f/fuseli/01symp11.jpg>, geraadpleegd op 21-11-2018).



Afb. 48: Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, olieverf op canvas, 392 x 496 cm., Musée du Louvre, Parijs, Frankrijk (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/art/d/delacroix/2/204delac.jpg>, geraadpleegd op 21-11-2018).



Afb. 49: Jean-Léon Gérôme, *La Marché aux esclaves*, 1866, olieverf op doek, Sterling and Francine Clark Art Institute te Williamstown, inv. 1955.53 (afbeelding: <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2012/09/14/the-slave-market-by-jean-leon-gerome/>, geraadpleegd op 21-08-2019).



Afb. 50: Jean-Léon Gérôme, *Phryne devant l'Aréopagus*, 1861, olieverf op doek, 80,5 x 128 cm., Kunsthalle Hamburg, Hamburg (afbeelding: [https://en.wikipedia.org/wiki/Phryne_before_the_Areopagus#/media/File:Jean-Léon_Gérôme,_Phryne_revealed_before_the_Areopagus_\(1861\)_-_01.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Phryne_before_the_Areopagus#/media/File:Jean-Léon_Gérôme,_Phryne_revealed_before_the_Areopagus_(1861)_-_01.jpg), geraadpleegd op 21-08-2019).



Afb. 51: Edgar Degas, *Le client sérieux*, ca. 1879, prent, monotype op geweven papier, 31,3 x 23,1 cm., plaat: 21 x 15,9 cm., National Gallery of Canada, aangekocht in 1977, nummer: 18814 (afbeelding: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/the-serious-client>, geraadpleegd op 22-11-2018).



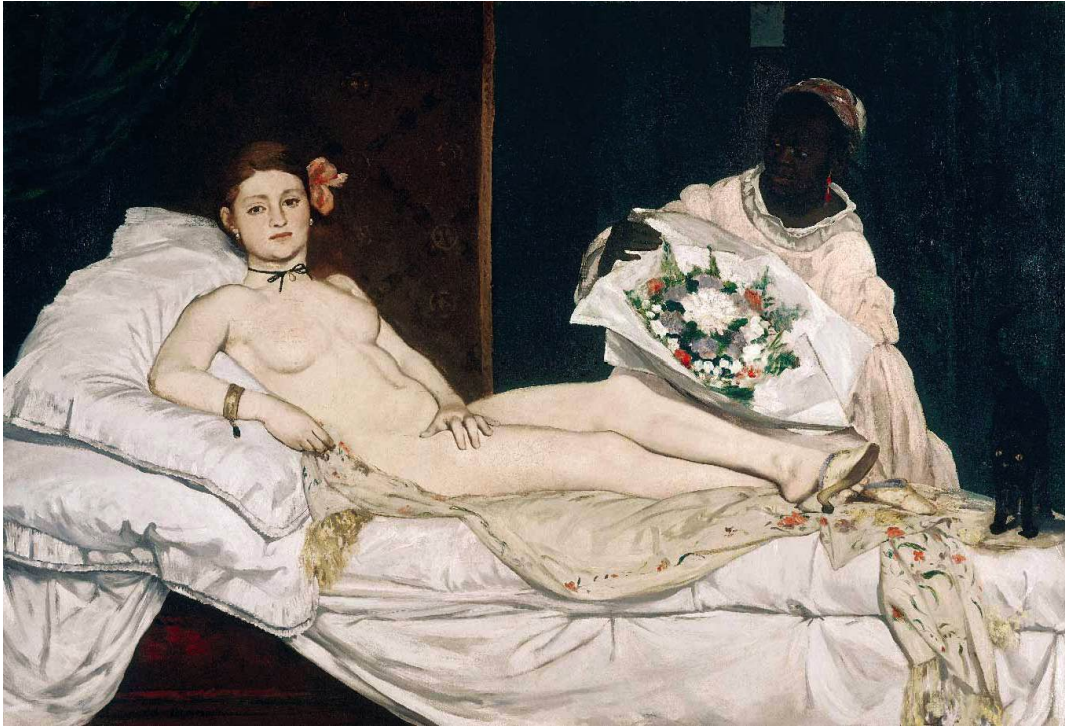
Afb. 52: Edgar Degas, *La fête de la Patronne à Pigalle*, ca. 1879, verblijfplaats onbekend (foto: Vita Naessens, van: Lucie-Smith, Edward, *Eroticism in Western Art*, Londen 1972, p. 128, gemaakt op 22-11-2018).



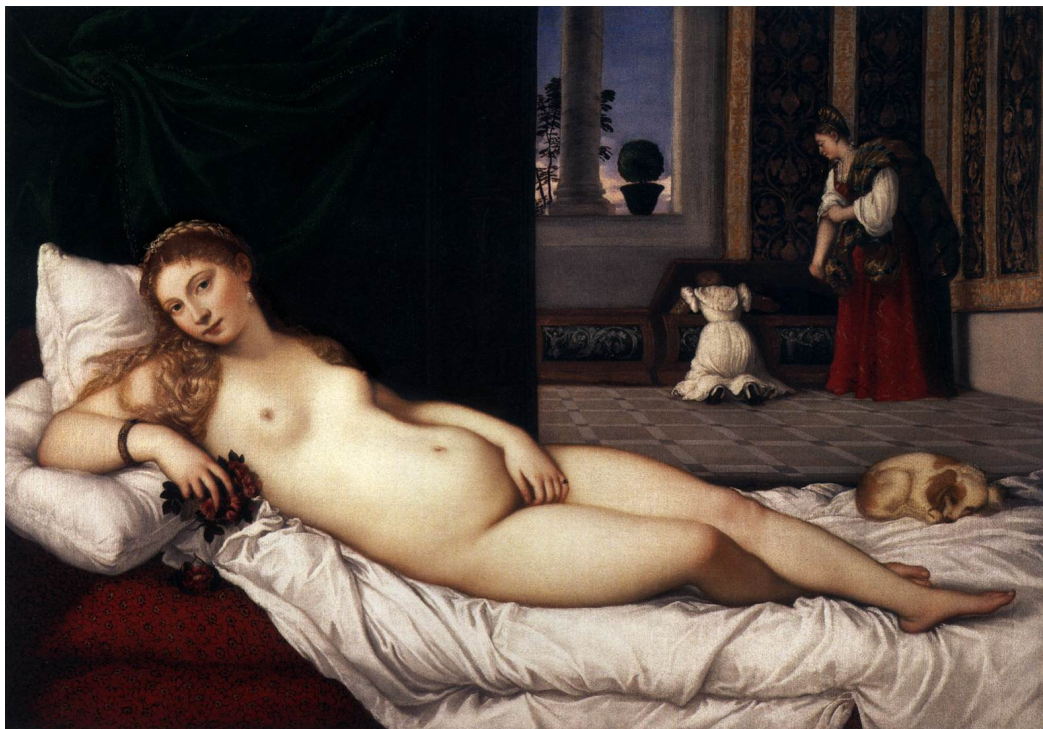
Afb. 53: Henri De Toulouse-Lautrec, *Au Salon de la rue des Moulins*, ca. 1894-1895, olieverf op doek, 111,5x132,5 cm., Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Frankrijk (afbeelding: https://nl.wikipedia.org/wiki/De_Salon_in_de_rue_des_Moulins#/media/File:Au_Salon_de_la_rue_des_Moulins_-_Henri_de_Toulouse-Lautrec.jpg, geraadpleegd op 22-11-2018).



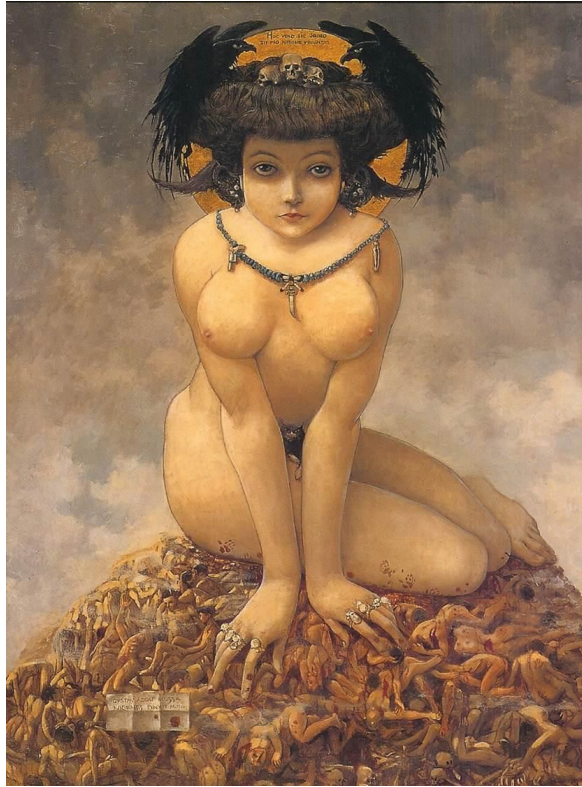
Afb. 54: Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, olieverf op canvas, 208 x 265 cm., Musée d'Orsay, Parijs, Frankrijk (afbeelding:: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/art/m/manet/1/5dejeun1.jpg>, geraadpleegd op 22-11-2018).



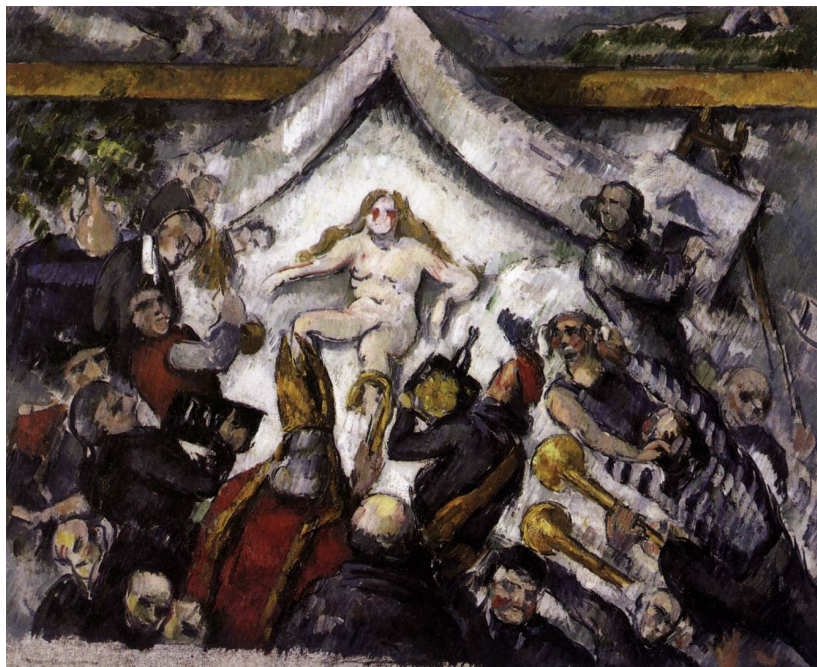
Afb. 55: Édouard Manet, *Olympia*, 1863, olieverf op canvas, 131 x 190 cm., Musée d'Orsay, Parijs, Frankrijk (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/art/m/manet/1/4olympi1.jpg>, geraadpleegd op 21-11-2018).



Afb. 56: Titiaan (Tiziano Vecellio), *Venere di Urbino* (*De Venus van Urbino*), voor 1538, olieverf op canvas, 119 x 165 cm., Galleria degli Uffizi, Florence, Italië (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/art/t/tiziano/08/08urbin.jpg>, geraadpleegd op 22-11-2018).



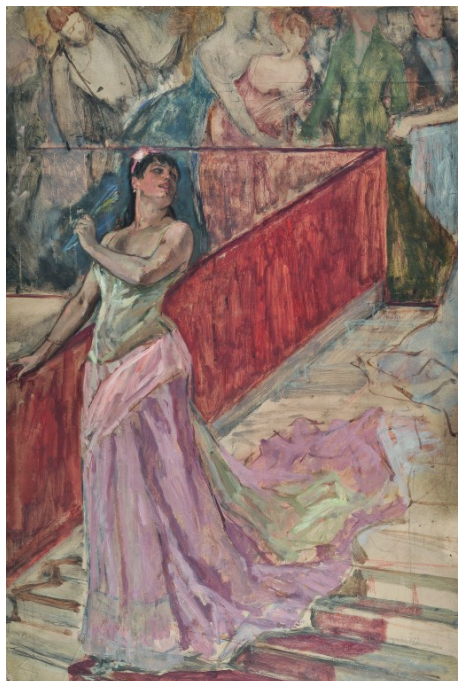
Afb. 57: Gustav-Adolf Mossa, *Elle*, 1905, olieverf en verguldsel op canvas, 31 1/2 x 24 3/4 inch., Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, Frankrijk (afbeelding: <https://www.wikiart.org/en/gustav-adolf-mossa/elle-1906>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 58: Paul Cézanne, *L'Éternel Féminin*, 1875-1877, olieverf op canvas, 43 x 53 cm., J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Verenigde Staten (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/art/c/cezanne/2/2nudes6.jpg>, geraadpleegd 22-11-2018).



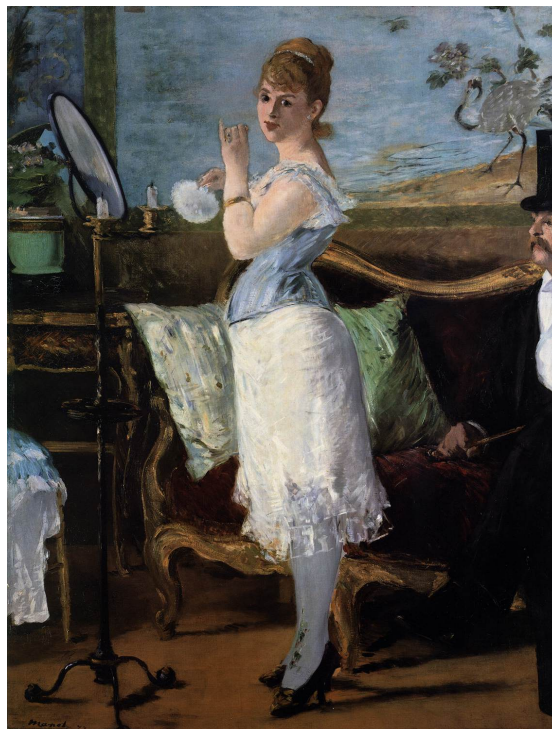
Afb. 59: Félicien Rops, *Le Conseil de révision*, 1878-1881, zwart krijt, potlood en steen op papier, 26,3 x 38 cm., privé collectie, huidige verblijfplaats: Musée Félicien Rops, Namen, België (afbeelding: <https://artyjesse.files.wordpress.com/2015/12/le-conseil-de-r3vision-fc3a9licien-rops.jpg>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 60: Félicien Rops, *L'Attrapade*, 1877, olieverf op karton op een schets met gekleurd verfkrijt, 63 x 43 cm., Musée Félicien Rops, Namen, België (afbeelding: <https://www.museerops.be/rops-et-paris>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 61: Félicien Rops, *La Toilette*, 1878-1881, pastel, zwartsteen, potlood en aquarel, 22 x 14,5 cm., privé-verzameling, Parijs, Frankrijk (afbeelding: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Félicien_Rops - La toilette.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Félicien_Rops_-_La_toilette.jpg), geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 62: Édouard Manet, *Nana*, 1877, olieverf op canvas, 154 x 115 cm., Kunsthalle, Hamburg, Duitsland (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/art/m/manet/4/4manet03.jpg>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 63: Félicien Rops, *La Chanson de Chérubin*, 1878-1881, aquarel op lichte schets in grafietpotlood, gouache met tempera en hoogsels met kleurpotlood en zwartsteen, 22 x 15 cm., verzameling van het Ministerie van de Franse Gemeenschap Wallonië-Brussel, huidige verblijfplaats: het depot van Musée Félicien Rops, Namen, België (afbeelding: <https://www.museerops.be/rops-et-paris>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 64: Félicien Rops, *La Parodie Humaine*, ca. 1878-1881, grafietpotlood, zwartsteen en lavis van aquarel, 22,5 x 15,5 cm., Privé-verzameling, Parijs, Frankrijk (afbeelding: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félicien_Rops_-_Parodie_humaine.jpg, geraadpleegd op 22-11-2018).



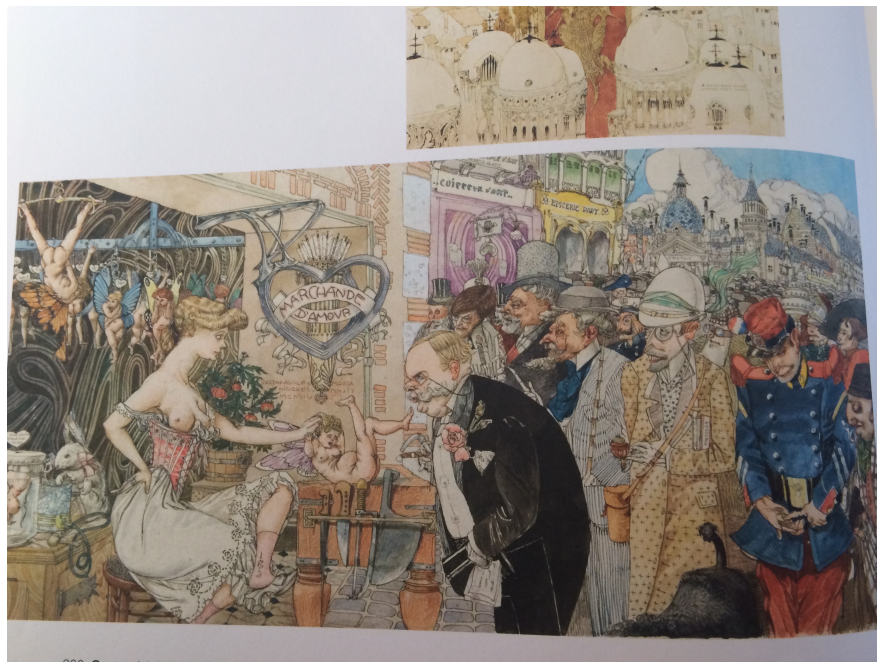
Afb. 65: Félicien Rops, *La Prostitution et la folie dominant le monde*, 1879, ets, Museum De Reede, Antwerpen, België (afbeelding: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Rops,+Félicien%3A+Die+Prostitution+und+die+Narrheit+beherrschen+die+Welt>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 66: Félicien Rops, *La Vol et la prostitution dominant le monde*, ca. 1879, ets (afbeelding: <https://www.wikiart.org/en/felicien-rops/prostitution-and-madness-dominating-the-world>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 67: Jean-Baptiste Greuze, *La cruche cassée*, 1771, olieverf op canvas, 109 x 87 cm., Musée du Louvre te Parijs, Frankrijk (afbeelding: https://nl.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Greuze#/media/Bestand:La_cruche_cassee.jpg, geraadpleegd op 17-01-2020).



Afb. 68: Gustav-Adolf Mossa, *La Marchande d'Amour*, 1904, waterverf, grafiet en inkt, 10 1/4 x 19 1/2 inch., Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, Frankrijk (foto: Vita Naessens, van: Thomson, Richard, 'Fantasies and Allegories of Vice', in: Bakker, Nienke; Pludermacher, Isolde; Robert, Marie en Thomson, Richard, *Splendours & Miseries: Images of prostitution in France, 1850-1910*, (tent. cat. Musée d'Orsay Parijs en Van Gogh Museum Amsterdam), Parijs 2015, pp. 198-229, gemaakt op 05-03-2020).



Afb. 69: Gustav-Adolf Mossa, *Maria Magdalena*, 1907, waterverf, grafiet en inkt, 19 x 12 inch., Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nice, Frankrijk (afbeelding: <https://nl.pinterest.com/pin/571112796487298992/?lp=true>, geraadpleegd op 22-11-2018).



Afb. 70: Onbekend, *De duivel van Baouït*, 6de eeuw na Christus, fresco, was aanwezig in een van de twee kerken van het Koptische klooster van Baouït, Midden-Egypte (afbeelding: <https://itineraireiconographique.wordpress.com/2014/12/06/la-mort-et-apres-troisieme-partie-quatrieme-envoi/>, uit *La Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 71: Onbekend, *Job en Satan*, 9de eeuw na Christus, tekening naar Viollet le Duc naar de Bijbel van de heilige Gregorius van Nazianze, Nationale Bibliotheek te Frankrijk (afbeelding: <http://teenspirit.canalblog.com/archives/2008/12/25/10273011.html>, uit: Levron, Jacques, *Le diable dans l'art*, Parijs 1935, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 72: Onbekend, *detail van een duivel*, 2de gedeelte van de 12de eeuw, 6de kapiteel aan de Noordkant van het schip van de basiliek Sainte-Marie-Madeleine te Vézelay, Frankrijk (foto: Vasil, https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Vézelay_Nef_Chapiteau_230608_17.jpg, gemaakt op 08-07-2008, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 73: onbekend, *De duivel en een vrouw*, circa 12de à 13de eeuw, centraal detail van het laatste oordeel te vinden op het zuidelijk portaal van de kathedraal in Chartres te Frankrijk (afbeelding: http://medieval.mrugala.net/Architecture/France,_Eure-et-Loir,_Chartres,_Cathedrale_Notre-Dame/index.php?page=6, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 74: Hiëronymus Bosch, *Detail van het rechterpaneel van 'De Tuin der Lusten'*, 1480-1490, olieverf op paneel, 220 X 389 cm., Prado te Madrid (afbeelding: http://www.cubra.nl/auteurs/c_weltevrede/C_Weltevrede_J_Bosch_Tuin_der_lusten.htm, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 75: Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale*, (*Het laatste oordeel*), 1535-1541, fresco, Sixtijnse kapel in Vaticaanstad te Rome (afbeelding: <https://www.pinterest.ie/pin/297167275386062824/>, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 76: Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, gravure, 245 x 188 mm., Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe te Duitsland (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 77: Gustave Doré, *Him, fast sleeping soon he found, In Labyrinth of many a round, self-rolled,* 1866, illustratie horende bij de reeks voor Milton's *Paradise Lost*, Milton, John, 1608-1674., "Him fast sleeping soon he found, In Labyrinth of many a round self-rolled," *Digital Collections - University at Buffalo Libraries*, accessed March 13, 2019, <https://digital.lib.buffalo.edu/items/show/1032> (afbeelding: <https://digital.lib.buffalo.edu/items/show/1032>, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 78: Francisco Goya, *El Aquelarre, (De heksensabbat)*, 1789, olieverf op canvas, 43 x 30 cm., Museo Lazaro Galdiano, Madrid te Spanje (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 79: Eugène Delacroix, *Méphistophélès dans les airs*, 1828, lithografie, 482 x 320 mm., Zimmerli Art museum te Rutgers University (afbeelding: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Delacroix_-_Mephistopheles_in_the_Sky_-_Google_Art_Project.jpg, geraadpleegd op 13-03-2019).



Afb. 80: Eugène Delacroix, *Méphistophélès apparaissant à Faust*, 1828, lithografie, 38,6 x 27,3 cm., National Gallery of Victoria te Melbourne, nr. P42.6-1982 (afbeelding: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/25928/>, geraadpleegd op 25-08-2019).



Afb. 81: Eugène Delacroix, *Méphistophélès dans la taverne des étudiants*, 1828, litografie, 41,4 x 27,7 cm., Art Gallery of New South Wales te Sidney, aangekocht in 1989, nr. 44.1989 (afbeelding: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/44.1989/>, geraadpleegd op 25-08-2019).



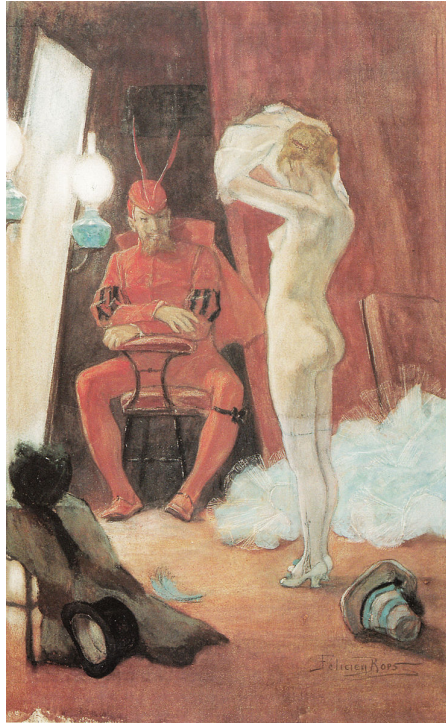
Afb. 82: Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866-1868 en 1872-1873, olieverf op linnen, 96,5 x 85,1 cm., Delaware Art Museum te Wilmington (afbeelding: https://nl.wikipedia.org/wiki/Lady_Lilith#/media/File:Lady-Lilith.jpg, geraadpleegd op 14-03-2019).



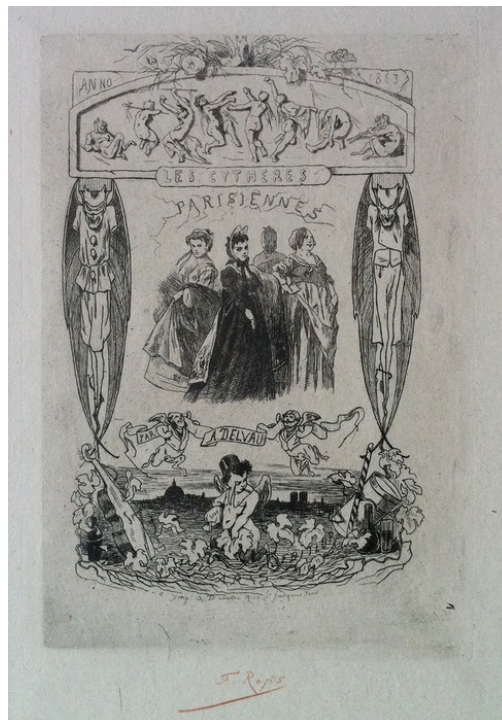
Afb. 83: Félicien Rops, *Les diables froids*, ca. 1860, lithografie, 17,2 x 13,7 cm., privécollectie (afbeelding: <https://nl.pinterest.com/pin/147844800246541237/?lp=true>, geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 84: Félicien Rops, *Le bibliothécaire*, 1878-1881, onderdeel van de reeks *Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, waterverf op papier, 22 x 14,5 cm., privécollectie te Namen (afbeelding: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Félicien_Rops_-_Le_bibliothécaire.jpg, geraadpleegd op 14-03-2019).



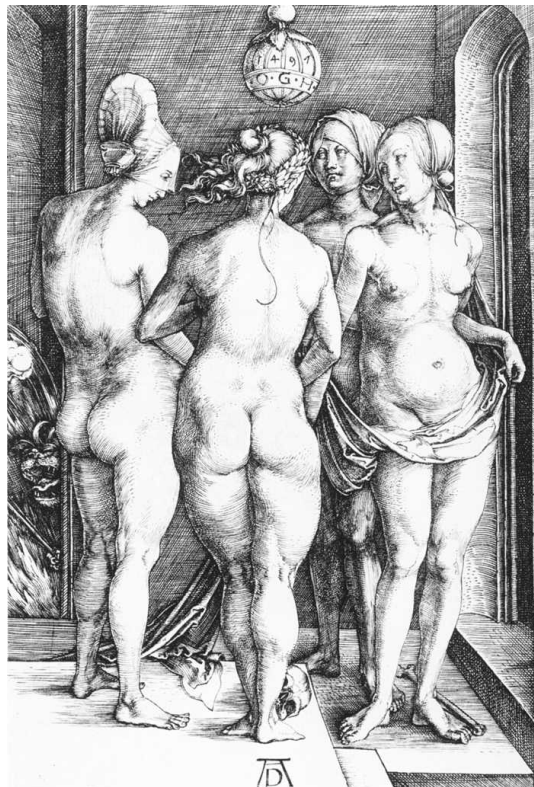
Afb. 85: Félicien Rops, *Dans les coulisses*, ca. 1878, aquarel op papier, 24,8 x 16,5 cm., Courtesy Galerie Patrick Derom te Brussel (afbeelding: https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Félicien_Rops_-_Dans_les_coulisses.jpg, geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 86: Félicien Rops, *Les Cythères Parisiennes*, niet gedateerd, ets en droge naald, 18,3 x 12,7 cm., Musée Félicien Rops te Namen, België (afbeelding: [https://www.gerrishfineart.com/rops,-felicien-\(1833-1898\),-les-cytheres-parisiennes--frontispice,-etching.-~1271](https://www.gerrishfineart.com/rops,-felicien-(1833-1898),-les-cytheres-parisiennes--frontispice,-etching.-~1271), geraadpleegd op 14-03-2019).



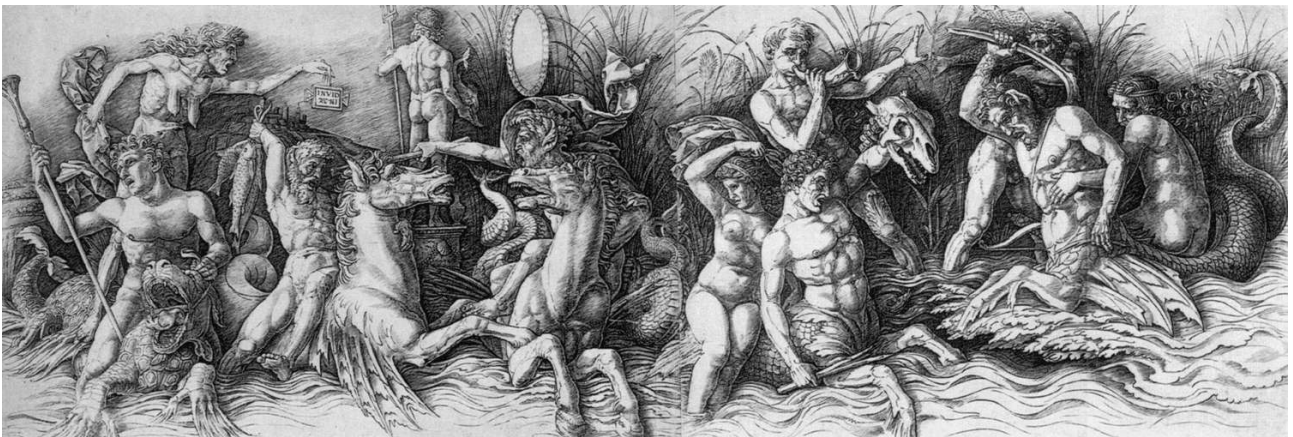
Afb. 87: Félicien Rops, *Impudence*, van *Le Miroir de coquetterie*, niet gedateerd, heliogravure, ets en droge naald, 26,7 x 19,1 cm., locatie onbekend (afbeelding: <http://collections.vam.ac.uk/item/O699935/impudence-print-rops-felicien-joseph/>, geraadpleegd op 14-03-2019).



Afb. 88: Albrecht Dürer, *Die Vier Hexen*, 1497, gravure, 19,1 x 13,3 cm, Germanisches Nationalmuseum te Nuremberg (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, geraadpleegd op 05-06-2019).



Afb. 89: Albrecht Dürer, *Die Hexe*, 1500, gravure, 11,7 x 7,2 cm., Fletcher Fund, 1919, 19.73.75, The Met in New York (afbeelding: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391139>, geraadpleegd op 05-06-2019).



Afb. 90: Andrea Mantegna, *De strijd van de zeegoden*, circa 1470, gravure en dorre naald, 283 x 826, Devonshire Collection te Chatsworth (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>, geraadpleegd op 05-06-2019).



Afb. 91: Agostino Veneziano (Agostino De' Musi), *Lo Stregozzo*, circa 1520, gravure op papier, 30,7 x 64,8 cm., Scottish National Gallery te Edinburgh, nummer: P2474, aangekocht 1960 (afbeelding: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/42192/carcass-lo-stregozzo>, geraadpleegd op 05-06-2019).



Afb. 92: Hans Baldung Grien, *Die Hexen*, 1510, houtsnede met toonblok, 379 x 260 mm, Germanisches Nationalmuseum te Nuremberg (afbeelding: Web Gallery of Art, <https://www.wga.hu/html/b/baldung/4/2sabbath.html>, geraadpleegd op 05-06-2019).



Afb. 93: Frans Francken II, *Heksenkeuken*, 1606, Victoria and Albert Museum te Londen (afbeelding: <https://i.pinimg.com/originals/7e/21/5e/7e215e68baa362e113f0c60b4c381cad.jpg>, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 94: Frans Francken II, *Heksenkeuken*, 1604, Collectie Dreyfus-Best te Bazel (afbeelding: <https://i.pinimg.com/originals/dd/ad/75/ddad75ef7d3a8e97b97c92cd46ddf5df.jpg>, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 95: Frans Francken II, *Heksenkeuken*, circa 1610, Kunsthistorisches Museum te Wenen (afbeelding: <https://jamjanssen.files.wordpress.com/2016/01/frans-francken-ii-heksenkeuken-1610.jpg>, geraadpleegd op 05-06-2019).



Afb. 96: Hieronymus Francken II (toegeschreven), *Heksenkeuken*, 1600, op 9 april 2014 te Wenen geveild, Dorotheum, nr. 744, Collectie Voges te Amsterdam (afbeelding: <https://i.pinimg.com/originals/86/49/27/8649272eb05b05e5a304e976d6ecc761.jpg>, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 97: David Teniers II, *Heksensabbat*, 1633, Musée de la Chartreuse te Douai (afbeelding: <https://i.pinimg.com/originals/40/f7/05/40f705c2c254eac566cd0f7752c95c90.jpg>, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 98: David Teniers II, *Vertrek naar de sabbat*, circa 1640-1650, Akademie der bildenden Künste, Gemäldegalerie te Wenen (afbeelding: <https://i.pinimg.com/originals/21/13/e8/2113e8d26b71d26743b01e9ad14e7c84.jpg>, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 99: Charles Emmanuel Biset, *Une scène de sorcellerie*, 1661-1686, Particuliere verzameling (afbeelding: <https://i.pinimg.com/originals/c4/30/bf/c430bf14cfa36587877eaf20acefaf67.jpg>, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 100: Franz von Stuck, *Die Sünde*, 1893, olie op doek, 94,5 x 59,5 cm., Neue Pinakothek te München (afbeelding: https://nl.wikipedia.org/wiki/De_Zonde#/media/File:Franz_von_Stuck_-_Die_Sünde_1893_-_Detail.jpg, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 101: Eugène Grasset, *Trois femmes et trois loups*, 1892, waterverf en goud, 0,315 x 0,240 cm., Musée des Arts Décoratifs te Parijs (afbeelding: <https://www.wikiart.org/en/eug-ne-grasset/three-women-and-three-wolves>, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 102: Francisco De Goya y Lucientes, *Mucho hay que chupar*, *Los Caprichos*, plaat 45, 1799, ets en gebrande aquatint, 20,4 x 15 cm., British Museum te Londen (afbeelding: https://es.wikipedia.org/wiki/Mucho_hay_que_chupar#/media/File:Mucho_hay_que_chupar.jpg, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 103: Francisco De Goya y Lucientes, *Hilan delgado*, *Los Caprichos*, plaat 44, 1799, ets, aquatint, droge naald en etsnaald, 21,5 x 15 cm., British Museum te Londen (afbeelding: https://es.wikipedia.org/wiki/Hilan_delgado#/media/File:Hilan_delgado.jpg, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 104: Francisco De Goya y Lucientes, *Linda maestra!*, *Los Caprichos*, plaat 68, 1799, ets, gebrande aquatint, droge naald, 19,7 x 15,5 cm., British Museum te Londen (afbeelding: https://es.wikipedia.org/wiki/Linda_maestra#/media/File:Linda_maestra.jpg, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 105: Francisco De Goya y Lucientes, *Allá vá eso*, *Los Caprichos*, plaat 66, 1799, ets, aquatint en droge naald, 20,8x 16,4 cm., British Museum te Londen (afbeelding: https://fr.wikipedia.org/wiki/Allá_vá_eso#/media/File:Allá_va_eso.jpg, geraadpleegd op 06-06-2019).



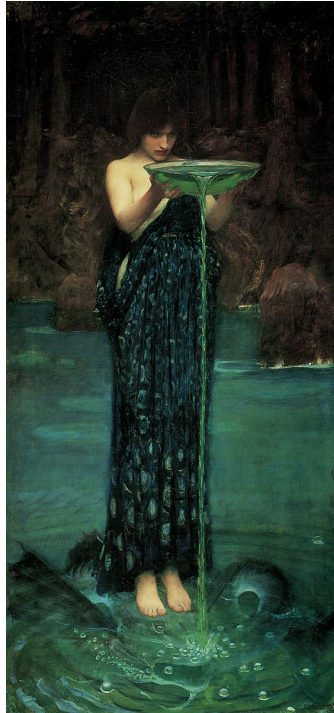
Afb. 106: Frederick Sandys, *Vivien*, 1863, olieverf op canvas, 64 x 52,5 cm., Manchester Art Gallery (afbeelding: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_Frederick_Augustus_Sandys_-_Vivien_-_1863.jpeg, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 107: Frederick Sandys, *Medea*, 1866 – 1868, olieverf op hout, 62,2 x 46,3 cm., Birmingham Museums and Art Gallery (afbeelding: <http://preraphaelitesisterhood.com/medea/>, geraadpleegd op 06-06-2019).



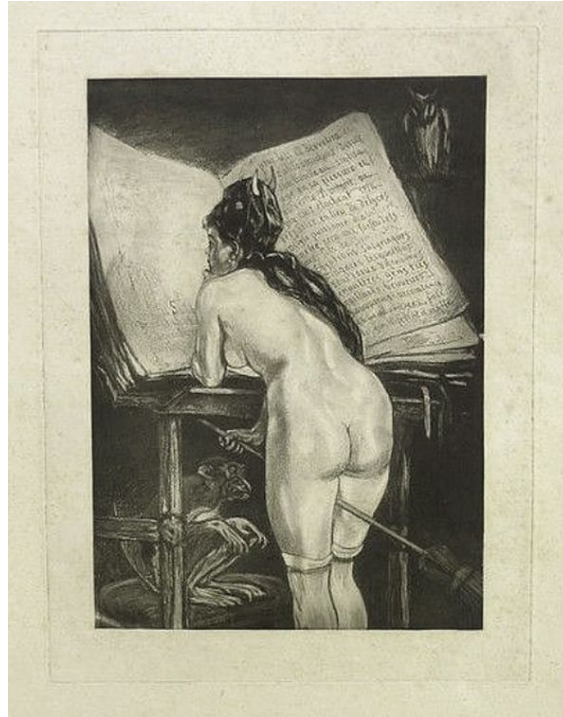
Afb. 108: John William Waterhouse, *Circe Offering the Cup to Ulysses*, 1891, olieverf op canvas, 149 x 92 cm., Oldham Art Gallery (foto: https://www.artble.com/artists/john_william_waterhouse/paintings/circe_offering_the_cup_to_ulysses, geraadpleegd op 06-06-2019).



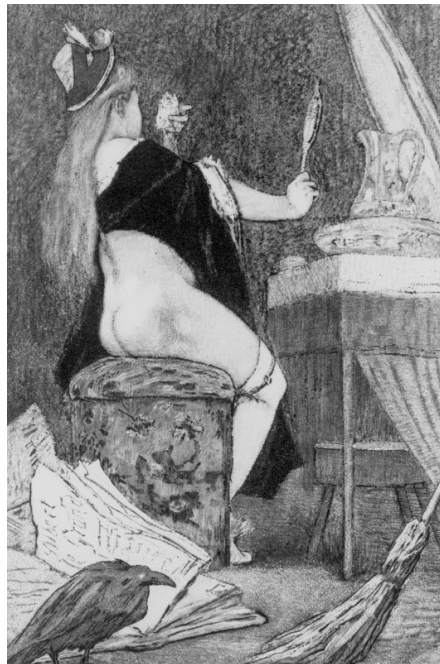
Afb. 109: John William Waterhouse, *Circe Invidiosa*, 1892, olieverf op canvas, 180,7 x 87,4 cm., Art Gallery of South Australia te Adelaide (foto: <https://www.pinterest.com/lynseygedye/desperate-romantics/>, geraadpleegd op 06-06-2019).



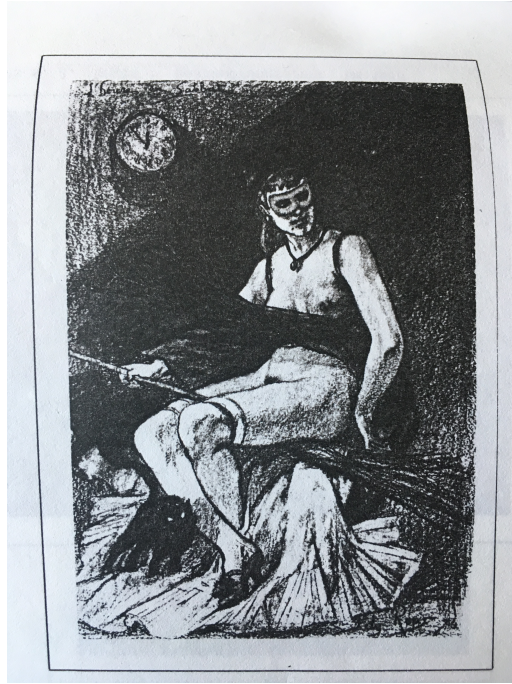
Afb. 110: Félicien Rops, *Petite sorcière I (Depart pour le Sabbat)*, circa 1895, zachte ets geprint in zwarte inkt op geweven papier, 11,1 x 6,4 cm., gift van Mr. en Mvr. Bernard F. Walker aan Detroit Institute of Arts, nummer: 75.129.35, departement: Prints, Drawings & Photographs (afbeelding: https://www.dia.org/sites/default/files/tms-collections-objects/75.129.35-d1_o2.jpg, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 111: Félicien Rops, *La lecture du Grand Albert*, datum onbekend, heliogravure, 312 x 229 mm.
(afbeelding: <https://za.pinterest.com/pin/752312312729010012/?lp=true>, geraadpleegd op 06-06-2019).



Afb. 112: Félicien Rops, *La petite sorcière II*, circa 1897, gravure, 17 x 11,3 cm., Musée Félicien Rops te Namen, foto: Royal Institute for Cultural Heritage te Brussel (afbeelding: https://www.europeana.eu/portal/fr/record/2048001/Athena_Plus_ProvidedCHO_KIK_IRPA_Brussels_Belgium_AP_10186058.html, geraadpleegd op 07-06-2019).



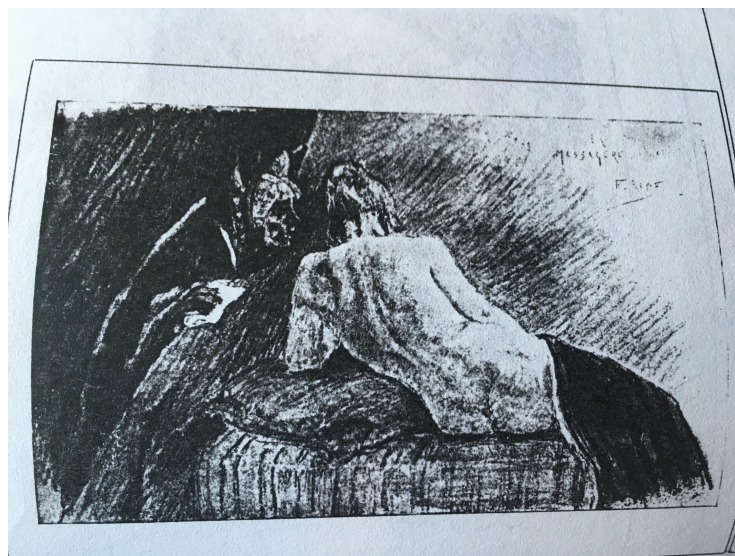
Afb. 113: Félicien Rops, *L'heure du Sabbat*, 1874 (foto: Vita Naessens, van: Makein, Sabine, *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops: Ikonographie und Ikonologie*, Münster 1990, p. 392, afb. 164, gemaakt op 07-06-2019).



Afb. 114: Félicien Rops, *Le vrai Miroir de Sorcellerie*, datum onbekend (foto: Vita Naessens, van: Makein, Sabine, *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops: Ikonographie und Ikonologie*, Münster 1990, p. 345, afb. 78, gemaakt op 07-06-2019).



Afb. 115: Félicien Rops, *L'incantation*, aquarel, gouache met tempera, kleurpotlood en pen met Chinese inkt, 32 x 18 cm., Verzameling van het Ministerie van de Franse Gemeenschap Wallonië-Brussel, Musée Provincial Félicien Rops te Namen (afbeelding: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Félicien_Rops_-_L%27Incantation.jpg, foto: Hans Joachim Neyer (Hrsg.), *Félicien Rops. 1833-1898*, (cat. ten. Wilhelm-Busch-Museum Hannover 17 januari tot 21 maart 1999), Hatje, Ostfildern 1999, afbeelding 14, geraadpleegd op 07-06-2019).



Afb. 116: Félicien Rops, *La messagère du diable*, datum onbekend (foto: Vita Naessens, van: Makein, Sabine, *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops: Ikonographie und Ikonologie*, Münster 1990, p. 383, afb. 148, gemaakt op 07-06-2019).