

John William Waterhouse en het occulte van de vrouw

Auteur: Vita Naessens

Studentnummer: s4213173

Opdracht: Bachelorscriptie versie 2

Inleverdatum: 13-07-2015

Begeleider: Dr. Jan Dirk Baetens

Indeling

Inleiding.....	blz. 3-5
Hoofdstuk 1:	
De occulte kunstwerken van J.W. Waterhouse.....	blz. 6-9
Hoofdstuk 2:	
Waterhouse en de interesse in het occulte binnen de Victoriaanse samenleving.....	blz. 10-19
Hoofdstuk 3:	
Waterhouse en de positie van de vrouw in Victoriaans Engeland.....	blz. 20-30
Hoofdstuk 4:	
Waterhouse's werken binnen de context van het occulte en de rol van de vrouw in de Victoriaanse samenleving.....	blz. 31-38
Conclusie.....	blz. 39-41
Literatuur.....	blz. 42-46
Afbeeldingen.....	blz. 47-89

Inleiding

John William Waterhouse (1849 – 10 februari 1917) werd geboren in het jaar dat de prerafaëlieten voor het eerst exposeerden; hij wordt vaak gezien als hun natuurlijke opvolger. Zijn stijl is dan ook voornamelijk geïnspireerd op de latere, decoratieve stijl van de prerafaëlieten. Deze prerafaëlitische stijl lijkt hij te vermengen met een impressionistische toets en met onderwerpen uit de Griekse en Romeinse mythologie. Op deze manier ontwikkelde Waterhouse een eclectische stijl die zijn eigen karakteristieke manier van schilderen werd. Verder werd Waterhouse, net zoals de prerafaëlieten, ook beïnvloed door Engelse literatuur en dan met name door Alfred Tennyson (1809 – 1892), John Keats (1795 – 1821) en William Shakespeare (1564 – 1616). Opvallend aan Waterhouse is dat gedurende zijn leven de Royal Academy een belangrijke rol speelde. Waterhouse begon als leerling op de Royal Academy in 1870. Hij exposeerde voor het eerst op haar jaarlijkse tentoonstelling toen hij vijftientig was en zou dit ieder jaar blijven doen tot zijn dood in 1917. Zowel de academie als de prerafaëlitische beweging waren tegen het fin-de-siècle al over hun hoogtijdagen heen en Waterhouse kan dus als een vrij late vertegenwoordiger van beide worden gezien.¹

Een merkwaardig kenmerk van Waterhouse's oeuvre is dat hij een specifieke voorkeur had voor het weergeven van vrouwen en dan voornamelijk voor vrouwen die occulte krachten bezaten of bovennatuurlijke wezens waren. Dit is interessant, aangezien vrouwen met occulte krachten een veelvoorkomend en terugkerend thema zijn in de kunst van de oudheid tot nu. Ze zijn in die tijd op verscheidene manieren geïnterpreteerd, zo ook door Waterhouse. In het onderzoek dat al is gedaan naar het weergeven van 'heksen' in de kunstgeschiedenis, wordt Waterhouse nauwelijks genoemd. In *Witches en Wicked bodies* van Deanna Petherbridge uit 2013² wordt één bladzijde gewijd aan het schilderij *De magische cirkel* van Waterhouse³ en in *Witches; Exploring the Iconography of the Sorceress and Enchantress* van Lorenzo Lorenzi uit 2005⁴ wordt één hoofdstuk gewijd aan de prerafaëlitische kunst, maar Waterhouse wordt hier niet in genoemd (afb. 1).⁵ In de twee belangrijkste monografieën over Waterhouse, namelijk *J.W. Waterhouse* van Anthony Hobson uit 1992 (oorspronkelijke uitgave: 1989)⁶ en *J.W. Waterhouse* van Peter Trippi uit 2002⁷ wordt wel duidelijk verwezen naar de occulte thema's in Waterhouse's werken. Niettemin worden deze thema's nooit heel uitgebreid besproken. Deze boeken verwijzen steeds terug naar het artikel dat Rose Esther Dorothea Sketchley als '*The art of J.W. Waterhouse, R.A.*' heeft gepubliceerd in het kerstnummer van *The Art*

¹Tent. cat. Groningen, Londen, Canada 2008, 12; Trippi 2008, 18.

²Petherbridge, Deanna, *Witches and wicked bodies*, Edinburgh 2013.

³Petherbridge 2013, 109.

⁴Lorenzi, Lorenzo, *Witches; exploring the iconography of the sorceress and enchantress*, Florence 2005.

⁵Lorenzi 2005, 121-130.

⁶Hobson, Anthony, *J.W. Waterhouse*, Londen 1992.

⁷Trippi, Peter, *J.W. Waterhouse*, Londen en New York 2002.

Journal in 1909.⁸ Dit artikel bevat verwijzingen naar Waterhouse's eigen interesse voor het occulte en zijn eventuele deelname aan de Hermetic Order of the Golden Dawn. Het artikel van Sketchley wordt uitgebreider besproken in de catalogus *J.W. Waterhouse 1849-1917; Betoverd door vrouwen* die werd gemaakt voor de gelijknamige tentoonstelling die liep van 14 december 2008 tot en met 3 mei 2009 in het Groninger Museum.⁹ Daarin is een heel hoofdstuk gewijd aan de verbeeldingskracht van Waterhouse en een hoofdstuk aan de manier waarop Waterhouse zijn afgebeelde vrouwen in relatie staan tot de symbolisten uit zijn tijd, die ook in hun keuze van onderwerpen beïnvloed werden door een interesse in het spirituele en het occulte.¹⁰

De bovenstaande literatuur legt vooral een korte link tussen Waterhouse's werken en het occulte. Zo komt zijn eventuele relatie met de Hermetic Order of the Golden Dawn wel aan bod, maar wat deze instelling precies inhoudt, wordt niet duidelijk gemaakt. In dit onderzoek zal hier wel aandacht aan worden besteed. Verder zal dit onderzoek niet enkel kijken naar Waterhouse's persoonlijke interesses, maar zich ook concentreren op de bredere historische context waarbinnen deze werken ontstonden. Want hoewel Waterhouse's werken voornamelijk mythologische en historische onderwerpen hebben, kunnen deze onderwerpen wel beïnvloed zijn door de omgeving en tijd waarin Waterhouse leefde of in de Victoriaanse tijd op een bepaalde manier geïnterpreteerd zijn. De nadruk zal hierbij vooral komen te liggen op de rol van de vrouw en het occulte in het Engeland van de Victoriaanse tijd. De onderzoeksvraag luidt dan ook als volgt: Hoe verhoudt de weergave van de occulte vrouw in de kunst van John William Waterhouse (1849-1917) zich tot de positie van de vrouw en de interesse in het occulte in de samenleving van Victoriaans Engeland tegen het einde van de negentiende eeuw?

In dit onderzoek zal de bovenstaande literatuur over Waterhouse gekoppeld worden aan bredere contextuele literatuur. Hiermee zal een context opgebouwd worden omtrent de genderrollen van de vrouw en de interesse in het occulte in de Victoriaanse tijd. De combinatie van deze beide vormen van literatuur zal helpen bij het duiden van Waterhouse's werken op een nieuwe en interessante manier. Een deel van Waterhouse's oeuvre zal dan ook visueel geanalyseerd worden en in verband worden gebracht met de context die doorheen dit onderzoek wordt opgebouwd. In hoofdstuk één zal een korte biografie worden gegeven van de kunstenaar en zal er een algemeen beeld worden geschetst van zijn kunstwerken die verwijzen naar het occulte of het bovennatuurlijke. In hoofdstuk twee zal vervolgens gekeken worden naar de algemene interesse in het occulte in de negentiende eeuw, waarbij dieper in zal worden gegaan op de Hermetic Order of the Golden Dawn. Ook Waterhouse's eventuele relatie met deze orde zal aan bod komen en de manier waarop deze relatie naar voren komt in zijn werken.

⁸Sketchley, Rose Esther Dorothea, 'The Art of J.W. Waterhouse, R.A.', kerstnummer van *The Art Journal* (1909), blz. 1-23.

⁹Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008.

¹⁰Prettejohn 2008, 23-35; Wageman 2008, 51-61.

Hoofdstuk drie zal gewijd worden aan de rol van de vrouw binnen de Victoriaanse samenleving en hoe Waterhouse's manier van het weergeven van vrouwen met occulte krachten of vrouwen als bovennatuurlijke wezens hiermee in relatie staat. Ten slotte zullen in hoofdstuk vier drie case-studies aan bod komen, waarbij drie van Waterhouse's werken in verband zullen worden gebracht met de context die is opgebouwd in de vorige drie hoofdstukken.

Hoofdstuk 1: De occulte kunstwerken van J.W. Waterhouse

John William Waterhouse – door zijn familie ook wel Nino genoemd, afkorting voor Giovannino – was het eerste kind van William Waterhouse (1816 – 1890) en Isabella Mackenzie (1821 – 1857). Hoewel hij Britse ouders had, werd hij geboren te Rome, waar hij op 6 april 1849 werd gedoopt. De precieze datum van zijn geboorte is onbekend. Volgens Peter Trippi zou deze liggen tussen 1 en 23 januari. Het gezin verhuisde in 1854 naar Kensington te Londen. Waterhouse ging naar school in Leeds waar hij klassieke geschiedenis, literatuur en mythologie studeerde. Later begon hij als leerling in de studio van zijn vader, die zelf ook schilder was. Hoewel Waterhouse zich in zijn latere carrière vooral zou concentreren op schilderkunst, werd hij op 28 juli 1870 toegelaten als proefstudent beeldhouwer aan de Sculpture School van de Royal Academy. Op 23 januari 1871 werd hij toegelaten als officieel student, op aanbeveling van de schilder Frederick Richard Pickersgill (1820 – 1900). Waterhouse was toen 22 jaar. In 1874 stelde hij zijn eerste werk tentoon aan de Royal Academy, genaamd *Slaap en zijn halfbroer dood* (afb. 2).¹¹

Op 8 september 1883 trouwde Waterhouse op 34-jarige leeftijd, met de 25-jarige Esther Kenworthy (1857 – 1944). Ze verhuisden naar één van de woningen, met een ingebouwde studio, die speciaal gebouwd waren voor kunstenaars bij de Primrose Hill Studios. Waterhouse's interactie met de Royal Academy bleef voortduren, aangezien hij in 1885, op 44-jarige leeftijd, werd voorgedragen voor een volledig lidmaatschap. Niettemin kreeg iemand anders de positie, waarna Waterhouse zijn volledig lidmaatschap pas ontving in juli 1895. Hij gaf ook les aan de Royal Academy. Na zeventien jaar verhuisden Waterhouse en zijn vrouw naar de Hall Road te St. John's Wood, waarna hij lid werd van de St. John's Wood Art Club en de Honorary Advisory Council of the St. John's Wood Art School. Waterhouse stierf op 10 februari 1917 aan leverkanker.¹²

Hoewel het hele oeuvre van Waterhouse interessante werken telt, zal voor dit onderzoek een aantal werken uitgekozen worden die als representatieve voorbeelden kunnen worden gezien voor de verschillende types van werken die Waterhouse heeft geschilderd in verband met het thema van vrouwen met occulte krachten of vrouwen als bovennatuurlijke wezens. Deze werken zullen in de rest van dit hoofdstuk kort voorgesteld worden. Het eerste schilderij dat Waterhouse schilderde met het occulte als onderwerp was *Het raadplegen van het orakel* (1884) (afb. 3). Het schilderij geeft een terafim, een gemummificeerd mensenhoofd, weer die omgeven wordt door een halve cirkel van vrouwen. In de oude joodse gewoonte dacht men hier profetische stemmen uit te horen. Bij de terafim

¹¹Hobson 1992, 11-12, 20-21, 45; Trippi 2002, 9-13, 16-17; Trippi 2008, 15-16.

¹²Hobson 1992, 17, 31, 37, 45, 55, 56, 73, 76-77, 96, 120; Tent. cat. Groningen, Londen, Canada 2008, 12; Trippi 2008, 16-17, 19, 21.

is een priesteres afgebeeld die de voorspelling aanhoort. Critici waren onder de indruk van het werk en de *Illustrated London News* gaf het zelfs weer op een dubbele pagina en noemde het één van de belangrijkste werken van het jaar.¹³ Het occulte als onderwerp kwam vervolgens terug in *De magische cirkel* uit 1886 (afb. 1). Dit schilderij baseerde Waterhouse op een sepiatekening die hij in 1881 tentoonstelde in de Dudley Gallery. Het schilderij werd enthousiast ontvangen door critici, onder andere door *The Magazine of Art*: '...Mr. Waterhouse, in *The Magic Circle*, is still at his best – original in conception and pictorial in his results. - The purchase ... will cause general satisfaction'.¹⁴ Het schilderij geeft een tovenares met roetzwart haar weer die met haar toverstaf een magische cirkel op de grond tekent. In de cirkel staat een toverketel waar witte rook uit komt. Naast de ketel liggen bloemen en kruiden en de cirkel wordt omringd door een schedel, een pad en raven. In de ingang van de grot, op de achtergrond, zijn nog drie andere figuren weergegeven.¹⁵

In de twee vorige werken komt het occulte als onderwerp duidelijk naar voren, in andere werken van Waterhouse is deze verwijzing minder uitgesproken. Zo maakte hij drie werken gebaseerd op het gedicht *The Lady of Shalott* uit 1832 (herziene druk in 1842) van Alfred Tennyson. Dit gedicht gaat over een vrouw die is vervloekt, waardoor ze enkel de buitenwereld mag aanschouwen via een spiegel. Wat ze hierin ziet, verwerkt ze in het werk op haar weefgetouw. Verder zal zij sterven als zij naar buiten kijkt of zich eventueel mengt met de buitenwereld. Dit gebeurt op het moment dat Sir Lancelot langsrijdt en de Lady of Shalott haar toren verlaat om naar Camelot te varen. Waterhouse gaf dit moment weer op zijn werk *De Vrouwe van Shalott* uit 1888 (afb. 4). In 1894 gaf Waterhouse nog een keer de Lady of Shalott weer, deze keer op het moment dat ze haar weefsel in de steek laat en voor de vrijheid kiest (afb. 5). De spiegel is gebroken en de Vrouwe draait zich, verstrikt in haar weefgetouw, met besluitvaardige blik om. In de ronde spiegel is nog net een glimp te zien van Lancelot. In het werk *'Ik ben de schimmen moe', sprak de Vrouwe van Shalott* beeldde Waterhouse haar voor de laatste keer af (afb. 6). Het werk geeft de Vrouwe weer, terwijl ze een rustpauze neemt van haar werk en dromerig in de spiegel kijkt. Op het eerste gezicht kunnen deze drie werken dus niet direct in verband worden gebracht met het thema van het occulte. Men moet echt het gedicht kennen om te weten dat het om een vloek gaat. Niettemin kan aangenomen worden dat het merendeel van de Victoriaanse samenleving met dit gedicht bekend was.¹⁶

Een ander thema dat Waterhouse verscheidene keren heeft weergegeven en dat in verband kan worden gebracht met het occulte, is de *Odysee* van Homeros. Waterhouse's werken met dit thema worden gedomineerd door de figuur van de tovenares Circe. Zij werd voor het eerst afgebeeld in 1891 op het schilderij *Circe biedt Odysseus de beker aan* (afb. 7). Dit werk is gebaseerd op boek XI van de

¹³Geciteerd in: Hobson 1992, 34.

¹⁴Geciteerd in: Hobson 1992, 37, 39.

¹⁵Prettejohn 2008, 26; Trippi 2002, 74 en 77-78; Upstone 2008, 98; Upstone 2008, 106.

¹⁶Hobson 1992, 40, 53, 109; Upstone 2008, 112; Upstone 2008, 128-129; Upstone 2008, 188.

Odyssee. In het schilderij wordt Circe zittend op haar troon weergegeven. In haar linkerhand heeft ze haar toverstaf vast en in haar rechterhand houdt ze een drinkschaal gevuld met toverdrank. Met deze toverdrank heeft ze al eerder de medereizigers van Odysseus omgetoverd in zwijnen, waarvan er twee aan weerszijden van de troon zijn afgebeeld en twee anderen gereflecteerd worden in de ronde spiegel achter haar. In de spiegel worden ook hun boot en Odysseus gereflecteerd, de persoon voor wie het toverdrankje nu bedoeld is. Waterhouse beeldde Circe nog een keer af in 1892 op het schilderij *Circe Invidiosa: Circe giet gif in de zee* (afb. 8). *Invidiosa* kan vertaald worden als 'jaloers', de jaloezie van Circe waar dit werk naar verwijst. Het werk is gebaseerd op een verhaal uit boek XIV van Ovidius' *Metamorphoses* waarin Circe verliefd is op de meerman Glaucus. Glaucus is echter verliefd op de nimf Scylla en hij vraagt Circe haar te betoveren, zodat ze ook verliefd op hem zou worden. Circe vergiftigt echter het water waarin Scylla baadt en verandert haar zo in een monster dat zeelui aanvalt. Scylla valt zo onder andere de bemanning van Odysseus aan als hij met zijn schip tussen haar en de Charybdis, een gigantische draaikolk, moet doorvaren. Hierbij komt het schip te dicht bij Scylla, die vervolgens zes bemanningsleden verorbert. Het werk geeft het moment weer waarop Circe het water vergiftigt, het beest dat onder haar voeten is afgebeeld is een voorbode van wat Scylla te wachten staat. Circe is nog een keer het onderwerp van twee schetsen, gemaakt tussen circa 1911 en 1914 (afb. 9 en 10).¹⁷

Waterhouse gaf in zijn oeuvre niet enkel vrouwen weer die occulte krachten bezaten of die door occulte krachten beïnvloed waren, maar ook vrouwen die zelf bovennatuurlijke wezens waren. Met *La Belle Dame Sans Merci* uit 1893 gaf Waterhouse bijvoorbeeld een dergelijk wezen weer (afb. 11). Het is een fee die gedoemd is tot eenzaamheid. Ze verleidt mannen die daarna gestraft worden, omdat ze naar haar blijven smachten nadat zij verdwenen is. De fee komt voor in een gelijknamig gedicht van John Keats uit 1820. Het werk geeft haar verleidingspoging weer bij een ridder. Hij is al helemaal gehypnotiseerd door haar blik en leunt naar haar toe. Wat hij niet doorheeft, is dat ze haar haar helemaal om hem heen heeft gewikkeld en er een knoop in gelegd heeft, zodat hij niet meer weg kan. Deze verstikking wordt benadrukt door het dichte woud dat ook wijst op morele dwaling, die de ridder zal ondervinden als hij toegeeft aan de liefde van de fee. Dat ze al meerdere mannen heeft verleid, wordt geaccentueerd door haar hart, dat ze letterlijk op haar mouw draagt. Een ander bovennatuurlijk wezen is het onderwerp van Waterhouse's *Lamia* uit 1905 en 1909 (afb. 12 en 13). In de Griekse mythologie doodde Hera de kinderen van Lamia. Uit wraak at ze kinderen op en zoog ze het bloed op van mannen die ze verleidde. De mythe werd door Keats in 1819 aangepast in zijn gedicht *Lamia*, waarbij de god Hermes een slang in een mooie vrouw veranderde die hoe dan ook koudbloedig bleef, en ook zij verleidde haar slachtoffers waarna ze terug veranderde in een serpent om hen te verslinden. Op het werk uit 1905 is afgebeeld hoe ze Lycius aan het verleiden is, terwijl het doek van slangenhuid

¹⁷Hobson 1992, 49, 52, 89; Prettejohn 2008, 114; Prettejohn 2008, 120; Prettejohn 2008, 182-183; Schwab 2012, 322-323; Trippi 2002, 117.

haar al verraaft. Waterhouse zou nog drie versies van deze Lamia hebben gemaakt. Het doek uit 1909 geeft Lamia op een minder bedreigende manier weer. Ze zit aan de rand van de rivier haar spiegelbeeld te bekijken in het water. Het dreigende element van het slangachtige blijft echter ook op dit doek aanwezig.¹⁸

¹⁸Hobson 1992, 89; Trippi 2002, 189- 190; Trippi 2008, 162; Trippi 2008, 172; Upstone 2008, 126.

Hoofdstuk 2:

Waterhouse en de interesse in het occulte binnen de Victoriaanse samenleving

Waterhouse was zijn hele leven geïnteresseerd in de Griekse en Romeinse mythen. Gedurende zijn leven keerde hij vaak, net zoals zijn vader, terug naar Italië om inspiratie op te doen. In zijn vroegere carrière bezocht Waterhouse vooral Rome. Ook Waterhouse's opleiding in Leeds bestond, zoals al eerder werd aangegeven, voornamelijk uit vakken over de klassieke tijd. In zijn vroegere carrière werd hij ook beïnvloed door de kunst van Sir Lawrence Alma-Tadema (1836 – 1912) en hoewel hij in 1874 wat afweek van de klassieke thema's, keerde hij hier in 1891 naar terug. Dat was het jaar nadat zijn vader gestorven was en Waterhouse voor de eerste keer een jaar niet bij de Royal Academy had geëxposeerd. Vanaf deze tijd beeldde Waterhouse ook steeds vaker onderwerpen af die te maken hadden met het occulte of het bovennatuurlijke. Waterhouse's interesse in de klassieke tijd en mythen kan, naast de invloed van zijn vader, deels verklaard worden door het feit dat de officiële hiërarchie binnen de Royal Academy de historieschilderkunst nog steeds aan de top plaatste. In de praktijk kon deze hiërarchie in twijfel worden getrokken. Verder geeft Hobson aan dat Waterhouse naast zijn belangstelling voor de klassieke mythen ook een interesse had in noordelijke legendes en mysteries. Zoals al in de inleiding werd aangegeven, werd hij gedurende zijn carrière geïnspireerd door Engelse literatuur, onder andere door Shakespeare en Tennyson. Deze interesse in legendes en mysterie zou de reden kunnen zijn waarom Waterhouse vooral klassieke mythen weergaf waarin vrouwen met occulte krachten of vrouwelijke bovennatuurlijke wezens voorkwamen. Deze keuze van onderwerp kan, volgens Hobson, ook gezien worden als een manier van Waterhouse om zich te onderscheiden van andere kunstenaars. Niettemin loopt Waterhouse's keuze in het occulte als onderwerp parallel met een algemene interesse in het occulte en het bovennatuurlijke in Victoriaans Engeland.¹⁹

De negentiende eeuw was in Engeland een eeuw van moderniteit en fragmentatie. Er vonden grote veranderingen plaats zowel op sociaal, economisch en politiek als op religieus en wetenschappelijk gebied. Door de vele veranderingen die plaatsvonden, had bijna niets meer een duidelijke identiteit, waardoor de focus voor veel Westerse denkers kwam te liggen op het vaststellen van het karakter van de moderne samenleving. Deze focus op het moderne zorgde, paradoxaal genoeg, ook voor een focus op het niet-moderne, waardoor veel mensen aandacht gingen besteden aan het spirituele om zo een zekere identiteit voor zichzelf te vormen. Volgens Styers waren er drie belangrijke veranderingen die zorgden voor de opkomende interesse in het occulte in de moderne Westerse wereld. De eerste was de steeds groter wordende kloof tussen de samenleving en religie, voornamelijk op het vaste land van Europa, die was ontstaan tijdens de reformatie en verlichting. Religie werd steeds meer als iets privaats gezien en er waren veel protesten van protestanten tegen de katholieke rituelen en praktijken.

¹⁹Hobson 1992, 9, 11, 20, 21, 24, 25, 64, 65; Prettejohn 2008, 28; Tent. cat. Groningen, Londen, Canada 2008, 12.

Deze kloof tussen samenleving en religie zorgde voor de tweede verandering waarbij de focus in de samenleving steeds meer op het materiële, iets wat op een rationele en mechanische manier kon worden gemanipuleerd, kwam te liggen. Daarnaast kreeg Europa in de negentiende eeuw steeds meer macht in Azië en Afrika. Dit zorgde voor een zekere wetenschappelijke interesse in de primitieve culturen, waarin het occulte vaak nog een grote rol speelde. Deze veranderingen in het perspectief op religie, wetenschap en natuur zorgden ervoor dat veel mensen zich bezig gingen houden met het occulte als een irrationele, analytische manier voor het begrijpen van de moderne wereld. Niettemin kan de focus op het occulte in de negentiende eeuw ook gezien worden als een manier voor mensen om door middel van het spirituele te vluchten van een realiteit die in sneltempo veranderde.²⁰

De interesse in het bovennatuurlijke in het Victoriaanse Engeland uitte zich eerst in de opkomende populariteit van het spiritisme. Hierbij ging het vooral om het leggen van contact door een levend medium met de geesten van overledenen. In 1890 kwam vervolgens het occultisme op, dat al snel een veelbesproken thema werd in bepaalde Londense kringen. Er ontstonden verschillende genootschappen met het occultisme als gezamenlijke interesse. Elitarisme was zeer belangrijk in deze genootschappen. Elitarisme houdt in dat de organisatie vaak werd geordend volgens een bepaalde hiërarchie waarbij een elite aan de top stond. Verder werd de basis van het occultisme gevormd door esoterische wijsheden. Esoterie is een religieus psychologisch geloofssysteem waarbij men gelooft dat de natuur en kosmos alom vertegenwoordigd zijn, niet enkel in de materiële wereld, maar ook in de mentale staat van de mens. Het esoterische denkt op een epistemologische en ontologische manier na over de hoogste realiteit. Dit denken vormt de kennis die ten grondslag ligt aan occulte technieken en praktijken. Deze esoterische spirituele wijsheden worden vaak enkel te kennen gegeven aan de ingewijden van bepaalde orden. Vaak liggen literaire kernteksten van de klassieke oudheid tot en met de moderne, romantische poëzie ten grondslag aan deze wijsheden. Deze thema's komen ook terug in de werken van Waterhouse, zowel in de mythologische verhalen die hij weergeeft als in zijn gebruik van teksten van dichters zoals Keats en Tennyson. Het occulte en esoterische zijn qua betekenis, theorieën en technieken al bekend sinds de oudheid. Hiervoor waren praktijken zoals magie, astrologie, tovenarij en dodenbezwingen al tweeduizend jaar in gebruik in Egypte en Mesopotamië. Deze praktijken bleven bestaan gedurende de middeleeuwen, waarna er in de renaissance nieuwe belangstelling voor kwam, en zo ook in de negentiende eeuw. In de negentiende eeuw ging het occulte vooral over het oproepen van geheime krachten door middel van praktijken en rituelen die in verband stonden met de natuur en de kosmos. Deze praktijken, en de kennis die hiermee werd opgedaan, werden meestal uitgevoerd in georganiseerde gezelschappen. Dit uitte zich in de negentiende eeuw in de opkomst van verscheidene bewegingen, waaronder de Hermetic Order of the Golden Dawn.²¹

²⁰Hughes en Smith 2013, 1- 3, 5; Rutkowski 1989, 7-13; Styers 2004, 25-27.

²¹Eliade 1978, 53-59; Prettejohn 2008, 28.

Trippi geeft aan dat de Hermetic Order of the Golden Dawn een genootschap was dat in 1888 werd opgezet door vrijmetselaars en later deel ging uitmaken van de Rozenkruisers. De Rozenkruisers vormden een spirituele beweging die opkwam in de zeventiende eeuw. De beweging beweert echter te stammen uit de middeleeuwen, waar zij opgezet zou zijn door Vader Broeder Christian Rozencreutz die leefde van 1378 tot 1484. Uiteindelijk blijkt dat de Rozenkruisers zou zijn opgezet door de protestantse theoloog Johann Valentin Andreae (1586 – 1654) tezamen met Tobias Hess (1558 – 1614) en Christoph Besold (1577 – 1638), die zich twee jaar later bij de vriendenkring voegde die in 1607 ontstond. De broederschap van de Rozenkruisers sloeg vooral aan bij een kleine kring intellectuelen in Engeland. In de loop van de geschiedenis heeft het genootschap de nodige critici gehad, wat zorgde voor actieve en passieve perioden van de Rozenkruisers. Vooral op het vasteland van Europa verminderde de aanhang snel. In de achttiende eeuw werden er weer manifesten uitgebracht in de naam van de Rozenkruisers, die zichzelf op dat moment de Gouden Rozenkruis noemden. Er ontstonden rond die tijd ook steeds meer groeperingen die in verband stonden met de Rozenkruisers, waaronder de vrijmetselarij die zou zijn voortgevloeid uit genootschappen zoals de Rozenkruisers en de orde van de tempeliers. In de grondwet van de vrijmetselarij werd aangegeven dat de beweging al vierduizend jaar voor onze jaartelling bestond. Echter heeft de vrijmetselarij zich waarschijnlijk vanaf 1376 langzaam ontwikkeld tot het geheime genootschap dat het nu is. De vrijmetselarij zou officieel gesticht zijn op 24 juni 1717, met de samenvoeging van vier loges in Londen tot een grootloge. Het bestaan van de individuele loges geeft echter aan dat de vrijmetselaars al voor die datum bestonden. In Engeland kwam al snel een interesse op voor de vrijmetselarij en veel hoogstaande figuren hebben er deel van uitgemaakt. Eén van deze figuren was George IV (1762 – 1830), die eerder prins van Wales was, en van 1790 tot 1830 grootmeester van de vrijmetselaars. Het idee van vrijheid, maatschappelijke verantwoordelijkheid en ethisch besef waren de pijlers van deze organisatie. Men had de plicht goed, eerlijk en rechtschapen te zijn en tussen mensen oprechte vriendschappen te stichten. Er waren drie inwijdingsgraden van leerling, gezelschap en meester. Door middel van rituelen kon men in een hogere graad ingewijd worden. Nieuwe leden moesten een eed afleggen en volledige geheimhouding zweren.²²

Naast de basis die de Hermetic Order of the Golden Dawn overnam van de Rozenkruisers en de vrijmetselaars, werd zij ook geïnspireerd door de theosofische leer van Helena Blavatsky (1831 – 1891). Hoewel het begrip van theosofie al bestond vanaf de derde eeuw van onze jaartelling, wordt Blavatsky gezien als de grondlegster van de theosofische leer. Ze was dan ook secretaris van de op 17 november 1875 opgezette Theosofische Vereniging. Deze Vereniging heeft een enorme invloed gehad op de occulte cultuur van de negentiende en twintigste eeuw. Bij de vereniging ging het vooral over universeel broederschap en het aanmoedigen van de occulte studie. Twee van haar bekendste

²²Schaik en Slavenburg 2010, 283- 291; Trippi 2002, 151.

publicaties zijn *Isis Ontsluierd* uit 1877²³ en *De Geheime Leer* uit 1888²⁴. Hoewel Blavatsky stierf op 8 mei 1891, bleef de theosofie bestaan en wordt tegenwoordig nog gezien als de ruggengraat van de huidige esoterie. Binnen de Theosofische Vereniging ontstonden ook veel zijtakken, waaronder ook de Hermetic Lodge, die al snel de zelfstandige Hermetic Society werd. Er kwamen ook andere hermetische orden op, zoals de Hermetic Brotherhood of Luxor (circa 1884) en de al eerder genoemde Hermetic Order of the Golden Dawn. Het hermetische sloeg vooral op de esoterische traditie in het Westen, die naast de esoterische traditie van het Oosten stond. Deze esoterische traditie kreeg de naam van het hermetisme, aangezien deze leer voor een groot deel was gebaseerd op de tweeënveertig traktaten die afkomstig zouden zijn van een mythische gestalte genaamd Hermes Trismegistus. Deze traktaten zouden kennis bevatten die een erfenis zou zijn van allerlei occultisten en alchemisten. Leden van hermetische genootschappen werden, volgens Dr. William Wynn Westcott (1848 – 1925), onderwezen in de principes van de occulte wetenschap en de magie van Hermes. Dr. William Wynn Westcott was één van de oprichters van de Hermetic Order of the Golden Dawn, tezamen met Dr. William Robert Woodman (1828 – 1891) en Samuel Liddell MacGregor Mathers (1854 – 1918). De oprichting van de Golden Dawn begon met documenten in geheimschrift die Westcott in 1887 had gekregen van Adolphus Frederick Alexander Woodford (1821 – 1887). Nadat Westcott de documenten in september had ontcijferd, kwam naar verluidt naar voren dat het ging om vijf onbekende rituelen die deden denken aan de rituelen van de Rozenkruisers. Deze rituelen zouden deel uitmaken hebben van een onbekende Duitse occulte orde, genaamd de Golden Dawn. Westcott werkte deze rituelen uit, gebaseerd op rituelen van de vrijmetselarij, en bouwde rondom deze rituelen de Hermetic Order of the Golden Dawn op. Om deze orde geloofwaardig te laten overkomen, verzoon hij een correspondentie met een zekere Anna Sprengel uit Neurenberg. Zij zou zelf een hoogstaande Rozenkruiser geweest zijn en Westcott, Mathers en Woodman allerlei bevoegdheden hebben gegeven voor het opzetten van de orde. Eén van deze bevoegdheden bestond uit een handvest voor het opzetten van de Isis-Urania tempel te Londen in 1888, wat als het begin van de Hermetic Order of the Golden Dawn gezien kan worden. Er werden hierna nog vier tempels opgezet in Weston-super-Mare, Bradford, Edinburgh en Parijs. Later bleken ook de documenten in geheimschrift vervalsingen te zijn.²⁵

De Golden Dawn zou door Rozenkruisers gebruikt worden om praktijken, waaronder alchemie, het oproepen van de natuurgod Pan, het leggen van tarotkaarten, spiritualisme en het trainen van de wil en verbeelding, uit te voeren om de leden dichter te brengen tot het bovennatuurlijke of zelfs om hen

²³Blavatsky, Helena Petrovna en Ketwisch Verschuur, Jan Dirk van, *Isis Ontsluierd; een sleutel op de mysteriën van de oude en de hedendaagsche wetenschap en godgeleerdheid*, drie delen, Den Haag 1968 (voor het eerst gepubliceerd in: 1877).

²⁴Blavatsky, Helena Petrovna, *De geheime leer; de synthese van wetenschap, godsdienst en wijsbegeerten / door H. P. Blavatsky; [vertaling van de eerste engelsche uitgave van 1888]*, Den Haag 1970 (voor het eerst gepubliceerd in: 1888).

²⁵Howe 1978, xvii-xviii; King 1989, 41-43; Pearson 2007, 97-98; Schaik en Slavenburg 2010, 316-325; Schaik en Slavenburg 2012, 101, 200.

occulte krachten te geven. Verder bestond de beweging uit drie ordes: de Hermetic Order of the Golden Dawn, de Inner Order of the Rose of Ruby en de Cross of Gold. De Cross of Gold was bedoeld voor de 'geheime leiders' waar enkel Mathers mee kon communiceren. Om in een hogere orde te komen moest men een inwijdingsritueel ondergaan. De Hermetic Order of the Golden Dawn kreeg een grote invloed gedurende de negentiende en de twintigste eeuw. Dit zou meer te maken kunnen hebben met de belangrijke leden dan met de inhoud van de beweging. Leden waren onder andere William Butler Yeats (1865 – 1939), beroemd dichter en Nobelprijs-winnaar, Florence Farr (1860 – 1917), actrice en maîtresse van George Bernard Shaw (1856 – 1950), die ook lid was, en Aleister Crowley (1875 – 1947), dichter en demonische profeet van de nieuwe religie van Thelema. Maar ook Israel Regardie (1907 – 1985), Arthur Edward Waite (1857 – 1942), Edvard Munch (1863 – 1944), August Strindberg (1849 – 1912), Bram Stoker (1847 – 1912) en Violet Mary Firth (1890 – 1946) waren lid van de Hermetic Order of the Golden Dawn.²⁶

Een ander lid van de Hermetic Order of the Golden Dawn was waarschijnlijk John William Waterhouse zelf. In de literatuur worden verschillende elementen aangehaald die erop zouden kunnen wijzen dat Waterhouse deel zou kunnen hebben uitgemaakt van de Hermetic Order of the Golden Dawn. Eén van de aanwijzingen die wordt gegeven is dat we vrij weinig weten van Waterhouse, omdat er vrijwel geen brieven, dagboeken of papieren zijn overgebleven. Er wordt aangenomen, door Trippi, dat Waterhouse's vrouw na zijn dood zijn correspondentie en documenten heeft vernietigd. Verder wordt Waterhouse bijna nooit vernoemd in correspondentie van tijdgenoten en de brieven, die wel zijn teruggevonden, laten zien dat hij een man van weinig woorden was. Volgens de literatuur zou dit erop kunnen wijzen dat Waterhouse een vrij geheim of teruggetrokken leven leidde en dit misschien wel deed omdat hij deel uitmaakte van een geheim genootschap zoals de Golden Dawn. Praktijken en leden die met het occulte in verband stonden, zijn namelijk altijd slecht gedocumenteerd en daarnaast was tovenarij ook illegaal in Groot-Brittannië tot 1950. Waterhouse's tijdgenoten vonden misschien ook dat hij meer neigde naar het occultisme dan gepast was voor een man van de Royal Academy en dit kan een reden zijn waarom ze hem grotendeels weglieten uit hun correspondentie. Niettemin kunnen bij deze theorie de nodige vraagtekens geplaatst worden. Nog een aanwijzing voor Waterhouse's eventuele relatie met de Golden Dawn is dat de praktijken die plaatsvonden in de Golden Dawn, zoals magische cirkels, de natuurgod Pan, spiritisme etc., ook terug komen op de werken van Waterhouse. Een andere aanwijzing is Waterhouse's vriendschap met W.B. Yeats, die wel een uitgesproken lid van de orde was. Yeats was dertig jaar lang lid van de Golden Dawn en correspondeerde hierna nog met oude medestudenten over het occultisme. In juli 1892 verdedigde Yeats het occultisme naar aanleiding van een kaart die hij kreeg van John O'Leary (1830 – 1907). Hierin zegt Yeats het volgende: *'The mystical life is the centre of all that I do and all that I think and*

²⁶Howe 1978, ix, xvii-xix; King 1989, 41- 44; Pearson 2007, 98; Schaik en Slavenburg 2010, 324-325; Trippi 2002, 151.

all that I write'.²⁷

Kunst was een belangrijk onderdeel van deze broederschappen. Dit komt duidelijk naar voren bij Joseph Aimé Péladan (1858 – 1918) en zijn Salons de la Rose+Croix en Théâtre de la Rose+Croix. Péladan begon als lid van de Rozenkruisersloge in Toulouse. Vervolgens zette hij in 1888, tezamen met Stanislas de Guaita (1861 – 1897), l'Orde Kabbalistique de la Rose Croix op. Het doel van deze orde was de bestudering van het klassieke occultisme, in spirituele samenspraak met het goddelijke te komen door middel van meditatie en vervolgens de verworven kennis uit te dragen aan geïnteresseerden. In 1890 verliet Péladan deze orde vanwege conflicten met de andere leden in verband met zijn fanatieke katholicisme en stichtte hij L'Orde de la Rose Croix Catholique, du Temple et du Graal. Daarnaast organiseerde hij tentoonstellingen op zijn Salons de la Rose+Croix. Op dit Salon werden enkel doeken toegelaten die katholieke of religieuze, mystieke of spirituele thema's hadden, experimentele en moderne kunst was niet welkom. Péladan was namelijk van mening dat het realisme veroordeeld moest worden, omdat het enkel naar de zichtbare wereld kijkt en de kunst niet tot een spiritueel niveau bracht. Ook figuren zoals Édouard Manet (1832 – 1883) en Émile Zola (1840 – 1902) zouden volgens Péladan voor de decadentie van de kunst zorgen, wat verder liep in het verval van de cultuur. Péladan wilde door middel van hervormingen de kunst spiritueler maken. Het doel hiervan was dat kunst het ware evangelie moest weergeven. Péladan zou tegenover het realisme zijn cultus van de schoonheid plaatsen die onder zijn autoritair absolutisme viel. Hij zag zichzelf als moraliserend missionaris, brenger van de waarheid en strijder tegen de decadentie die zich in de 19de-eeuwse samenleving en de realistische kunst verhiel. De sublimering van de materiële interesses waar de huidige samenleving zich mee bezighield, zou volgens Péladan de weg wijzen naar God. Deze ideeën werden in praktijk gebracht op de Salons met het tentoonstellen van werk van kunstenaars zoals Gustave Moreau (1826 – 1898), Félicien Rops (1833 – 1898) en Georges Rouault (1871 – 1958).²⁸

L'Orde de la Rose Croix Catholique, du Temple et du Graal was niet de enige orde die kunst gebruikte om de kern van hun ideeën naar voren te brengen. Vele occulte bewegingen hadden kunstenaars als lid die in hun kunst de ideeën van deze bewegingen probeerden weer te geven. Vooral de symbolistische kunstenaars hielden zich bezig met het overbrengen van occulte ideeën. Het zou dan ook niet onwaarschijnlijk zijn dat Waterhouse, als hij lid was geweest van de Hermetic Order of the Golden Dawn, eventueel de kern van de leer van deze occulte beweging in zijn werken naar voren bracht. De kern van de leer van de Golden Dawn kan gezien worden als een interesse in ontwaken, sterven en transformaties die in verband staan met de hoopvolle boodschap van de wedergeboorte. Waterhouse zou naar deze interesse in het hiernamaals kunnen verwijzen door zijn verschillende referenties naar

²⁷Harper 1974, 2; Hobson 1992, 7; Prettejohn 2008, 30; Trippi 2002, 4, 77, 151, 160; Trippi 2008, 15.

²⁸Rutkowski 1989, 14-16; Schaik en Slavenburg 2010, 291.

de onderwereld in zijn werken. Zo verwijst de reis die de Lady of Shalott maakt naar Camelot, en die haar fataal zou worden, naar de afdaling van de ziel naar de onderwereld. Ook Waterhouse's werken van Odysseus en Circe verwijzen naar de onderwereld. Circe beval Odysseus namelijk om op zijn terugtocht een omweg te maken naar het dodenrijk om daar vragen te stellen over zijn toekomst, en die van zijn bemanning, aan de blinde ziener Tiresias. Hoewel Waterhouse niet Odysseus' tocht naar de onderwereld heeft weergegeven, geeft hij wel het moment voor en na zijn tocht weer. Voor de tocht bevond hij zich namelijk op het eiland van Circe, en na zijn tocht kwam Odysseus oog in oog te staan met de sirenen. Odysseus' terugkeer van de onderwereld wijst op spirituele wedergeboorte en de relatie tussen Odysseus en Circe kan gezien worden als een mystiek huwelijk. Ook het werk *Circe Invidiosa: Circe giet gif in de zee* verwijst naar de kern van de Golden Dawn, aangezien het om een transformatie gaat (afb. 8). Verder is de tekst waar dit schilderij op is gebaseerd, Ovidius' *Metamorphosen*, een belangrijke tekst binnen het occultisme. Volgens Trippi kan de grot die is afgebeeld in de achtergrond van *De magische cirkel* ook worden gezien als een verwijzing naar de onderwereld (afb. 1).²⁹

De relatie tussen de kern van de leer van de Golden Dawn en Waterhouse's werken komt ook naar voren in het artikel van Rose Esther Dorothea Sketchley. Hoewel er niet veel bekend is over Sketchley, is het duidelijk dat ze een journaliste was die een bijzondere voorkeur had voor het occulte. Zo schreef ze al in 1908 een artikel over de helderziende en kunstenaar Austin Osman Spare (1886 – 1956) voor de *Art Journal*.³⁰ Spare was een invloedrijke figuur in de occulte kringen van die tijd. Het artikel dat ze schreef over Waterhouse verscheen in het kerstnummer van de *Art Journal* uit 1909.³¹ Het is niet duidelijk of Sketchley de informatie over Waterhouse baseerde op persoonlijke ontmoetingen of interviews met hem. Zeker is dat Waterhouse medewerking gaf, onder andere in het verkrijgen van toestemming om een groot aantal van zijn werken als afbeeldingen te laten plaatsen bij Sketchley's artikel. In het artikel geeft Sketchley een theorie weer die de werken van Waterhouse onderling verbindt en in verband brengt met de mythe van Persephone. De mythe vertelt dat Persephone tijdens het bloemen plukken werd ontvoerd door Hades naar de onderwereld om haar tot zijn bruid te maken. Volgens afspraak mocht Persephone twee derden van het jaar op aarde doorbrengen met haar moeder Demeter. Met haar terugkeer naar de aarde bracht Persephone de lente met zich mee. Dit kan ook in verband worden gebracht met de kern van de leer van de Golden Dawn die verwijst naar het idee van wedergeboorte. De Golden Dawn voerde ook rites op die waren gebaseerd op rituelen uit de Griekse tijd. Het betreft hier een rite die werd uitgevoerd in Eleusis om de vruchtbaarheid van de natuur te vieren en mensen voor te bereiden op hun eigen dood en wedergeboorte. De rituelen die hierbij werden uitgevoerd stonden in relatie met de mythe van Persephone. De Golden Dawn voerde in Londen een soortgelijke rite uit. Het zou kunnen dat Waterhouse mee heeft gedaan aan een opvoering

²⁹Prettejohn 2008, 29-30; Schwab 2012, 319-321; Trippi 2002, 77; Trippi 2008, 18.

³⁰Sketchley, Rose Esther Dorothea, 'Austin O. Spare; by R. E. D. Sketchley', *The Art Journal* (1908), blz. 50-52.

³¹Sketchley, Rose Esther Dorothea, 'The Art of J.W. Waterhouse, R.A.', kerstnummer van *The Art Journal* (1909), blz. 1-23.

hiervan.³²

Sketchley begint haar theorie met te verwijzen naar wat volgens haar 'het laatste gedicht van het levende heidendom is' namelijk *De Raptu Proserpinae* of in andere woorden *De ontvoering van Persephone*. Dit is een gedicht van de Latijnse dichter Claudius Claudianus (ca. 370 – ca. 404).³³ Het gedicht zou verwijzen naar het verdwijnen van het heidense geloof in de klassieke tijd en de vervanging hiervan door het christendom. Volgens Sketchley kwam in de negentiende eeuw weer interesse op in dit heidense geloof en de mythologie met Waterhouse als belangrijkste vertolker. Het eerste werk dat Sketchley naar voren haalt in haar theorie is *De magische Cirkel* (afb. 1). Sketchley haalt dit werk aan omdat het niet zozeer naar een duidelijke verhalende context verwijst, maar volgens haar het eerste schilderij is dat is gebaseerd op de verbeelding van de kunstenaar zelf. Verder geeft volgens Sketchley '*het schilderij precies de attitude weer waarop het occultisme is gebaseerd*', met verwijzingen naar de kracht van de wil, en de kracht van de natuur om te vernietigen en te vernieuwen.³⁴ Waterhouse's relatie met het occultisme zou echter pas beginnen bij het schilderij van *De Vrouwe van Shalott* uit 1888, toevallig ook het beginjaar van de Golden Dawn (afb. 4). Hoewel Sketchley in haar artikel zelf geen relatie legt tussen dit schilderij en het occultisme, noemt ze het schilderij wel. Prettejohn legt wel een verband. Tennyson heeft namelijk voor het jaar 1832, waarin hij het gedicht waarop Waterhouse zijn voorstelling baseerde publiceerde, een vertaling gemaakt van de eerste 93 regels van *De Raptu Proserpinae*. Door sommige geleerden wordt dan ook aangenomen dat Tennyson's gedicht van *The Lady of Shalott* geïnspireerd was op het gedicht van Claudianus. In beide gedichten komt namelijk het motief voor van de wevende vrouw. In Claudianus' gedicht komt Persephone voor terwijl ze zingend aan het weven is, en ook de Vrouwe van Shalott verwerkt de beelden die ze in haar spiegel ziet in haar weefsel. Zoals al eerder werd aangegeven, kan de reis van de Vrouwe ook worden gezien als een verwijzing naar de onderwereld. En ook Persephone wordt door Hades naar de onderwereld gebracht, waar ze vervolgens een derde van het jaar moet doorbrengen. Verder vormen voorstellingen van vrouwen die weven of weefsels een rode draad doorheen het oeuvre van Waterhouse. Deze draad loopt door alle schilderijen van de Vrouwe van Shalott, tot *Penelope en haar vrijers* uit 1912 (afb. 14) en één van de schetsen die hij maakte met Circe als onderwerp tussen 1911 en 1914 (afb. 10).³⁵

In het gedicht van Claudianus wordt Persephone's wandkleed ook beschreven als een opeenvolging van natuurlijke elementen, van water tot aarde tot bloemen. Sketchley brengt de elementen die hierop voorkomen in verband met de werken van Waterhouse. Net zoals bij het wandkleed is het element

³²Prettejohn 2008, 32, 35; Schwab 2012, 22-24; Trippi 2002, 199.

³³Claudianus, Claudius en Digges, Leonard, *The Rape of Proserpine; Translated out of Claudian in Latine, into English verse; by Leonard Digges, Gent*, Londen 1628.

³⁴Sketchley 1909, 15.

³⁵Prettejohn 2008, 28-29; Sketchley 1909, 1, 11-12, 15-16, 18.

water bij Waterhouse ook belangrijker dan aarde. Water is het belangrijkste element in werken zoals *Odysseus en de sirenen* (afb. 15), *Circe Invidiosa* (afb. 8), *Danaë* (afb. 16), *Een waternimf* (afb. 17), *Hylas en de nimfen* (afb. 18), *Een zeemeermin* (afb. 19) en *Echo en Narcissus* (afb. 20). Het element aarde staat centraal in de volgende werken: *Flora en de zefiers* (afb. 21), *Het ontwaken van Adonis* (afb. 22), *Phyllis en de Demophoön* (afb. 23) en *Apollo en Daphne* (afb. 24). Wat vooral opvalt aan Sketchley's theorie, is dat ze een constante verwijzing maakt naar de mythe van Persephone in verband met Waterhouse, maar dat Waterhouse deze mythe zelf nooit expliciet heeft afgebeeld. Niettemin kan het Persephone zijn die Waterhouse afbeeldt in zijn serie van bloemen plukkende meisjes die hij vanaf 1900 schilderde, mogelijk weergegeven vlak voordat Hades haar schaakt (afb. 25). De bloemen die op deze schilderijen worden weergegeven – lenteanemonen, rozen, viooltjes, hyacinten en narcissen – komen ook naar voren in Claudianus' gedicht. *Het ontwaken van Adonis* staat ook in verband met de anemoon, aangezien deze bloem ontstond uit het bloed van Adonis, na die zijn dood (afb. 22). Adonis werd hierna net als Persephone elke lente herboren. Ook deze wedergeboorte wordt door Waterhouse afgebeeld. Narcissen verwijzen dan weer naar Narcissus die door Waterhouse werd afgebeeld in *Echo en Narcissus* (afb. 20). De natuurlijke omgeving waarin veel van Waterhouse's voorstellingen zijn afgebeeld, zouden ook een verwijzing kunnen vormen naar de natuurgod Pan. Pan speelde, zoals eerder werd aangegeven, een belangrijke rol binnen de praktijken van de Hermetic Order of the Golden Dawn. De wezens die zich in Waterhouse's natuurlijke gebieden bevinden, zouden ook via het diepe water, het bos of de bloemenweide, een weg kunnen wijzen naar de onderwereld.³⁶

De mythe van Persephone zou dus gezien kunnen worden als een rode draad die doorheen het oeuvre van Waterhouse loopt. Beginnende als wevende dame in de vorm van de Vrouwe van Shalott, Circe en Penelope, daarna bloemen plukkend als onbekende dame en in haar reis naar de onderwereld vertolkt door de schilderijen over Odysseus, Adonis, Dante (afb. 26), Orpheus (afb. 27), Psyche (afb. 28 en 29), de Danaïden (afb. 30) en in *De magische cirkel*. Prettejohn geeft aan dat deze rode draad eindigt in het onvoltooide schilderij *Dante en Matilda*, gemaakt tussen 1916 en 1917. Het is gebaseerd op Dantes *Purgatorio*, Canto XXVIII, waarin Dante vertelt dat Matilda zingt terwijl ze bloemen plukt, waarna hij haar vergelijkt met Persephone. Dantes beroemde reis naar de onderwereld uit de *Divina Commedia* was ook een belangrijk referentiepunt binnen het occultisme. Ook Boccaccio werd gezien als een schrijver die de schakel legde tussen de antieke en de nieuwe moderne tradities. Waterhouse baseerde twee van zijn laatste schilderijen op Boccaccio's geschriften (afb. 31 en 32).³⁷

Naast Sketchley's theorie over Persephone als belangrijkste figuur binnen de schilderijen van Waterhouse zijn er ook nog andere aanwijzingen binnen de schilderijen van Waterhouse die kunnen duiden op zijn persoonlijke interesse in het occultisme en de Golden Dawn. Waterhouse's eventuele

³⁶Prettejohn 2008, 32-33; Sketchley 1909, 1, 21, 23; Trippi 2002, 158, 199-201.

³⁷Prettejohn 2008, 32-33.

relatie met de Hermetic Order of the Golden Dawn komt bijvoorbeeld nog duidelijker naar voren in het schilderij *Pandora* uit 1896 (afb. 33). Op de kist die Pandora opent, waarmee ze al het kwaad loslaat in de wereld, staat het symbool van de Golden Dawn afgebeeld. Het is een symbool van een zon die opkomt boven het water. De zon die iedere dag ondergaat en weer opkomt, kan symbool staan voor wedergeboorte, die een belangrijke rol speelde binnen de leer van de Golden Dawn. Verder verwijst het symbool ook naar de naam van de Hermetic Order of the Golden Dawn, aangezien de zonsopgang kan verwijzen naar de gouden dageraad. Waterhouse gaf hetzelfde symbool weer op de grafsteen die hij ontwierp voor zijn schoonbroer, Peregrine M. Feeney (1837 – 1913), een rijke landschapsschilder en dichter die getrouwd was met Esthers' jongere zus Emily (1859 – 1917). In een gedichtenboek dat Feeney particulier had gepubliceerd, schreef Waterhouse ook het woord 'zonsopgang' naast Feeney's sterfdag. Dit zou erop kunnen wijzen dat beide mannen, en eventueel hun vrouwen, deel uitmaakten van de orde. Verder komen cirkels en halve cirkels constant terug in de schilderijen van Waterhouse, net zoals het magische getal zeven, zoals in *Het raadplegen van het orakel* (aantal en groepering personen), *De magische cirkel*, *Circe biedt Odysseus de beker aan* (de spiegel), *Odysseus en de sirenen* (aantal en groepering sirenen), *Hylas en de nimfen* (aantal en groepering nimfen), *De Vrouwe van Shalott* (de spiegel) uit 1894, *'Ik ben de schimmen zo moe', sprak de Vrouwe van Shalott* (de spiegel) en *De Danaïden* (aantal en groepering Danaïden). Ten slotte heeft Waterhouse doorheen zijn hele oeuvre rozen weergegeven. Met *De ziel van de roos* uit 1908 kan verwezen worden naar de spirituele beleving door middel van de zintuigen, in dit geval geur (afb. 34). Persephone wordt ook soms afgebeeld met rozen en ze komen overal voor in occulte literatuur en rituelen. Maar ze zouden ook kunnen verwijzen naar de organisatie van de Rozenkruisers waar de Golden Dawn onderdeel van was.³⁸

Ondanks de interessante aspecten van Sketchley's theorie geeft Prettejohn aan dat er kritisch naar gekeken moet worden. Het is namelijk zo dat de Hermetic Order of the Golden Dawn een geheime orde was, waardoor nooit met zekerheid gezegd kan worden dat de verbanden die Sketchley aanduidt, ook met deze orde in relatie staan. Verder is het zeer makkelijk om diepere betekenissen in een werk te zien en hiermee een theorie op te bouwen, maar of Waterhouse deze werken dan ook daadwerkelijk met deze betekenissen in gedachten heeft geschilderd, blijft de vraag. Ook over de vraag in hoeverre Waterhouse's persoonlijke interesses zijn werken hebben beïnvloed, kan gespeculeerd worden. Niettemin is het wel duidelijk dat Waterhouse's werken zijn ingebed in de culturele context van het Victoriaanse Engeland waar een duidelijke belangstelling was voor het occultisme.³⁹

³⁸Prettejohn 2008, 30, 33; Trippi 2002, 73-74, 151.

³⁹Prettejohn 2008, 34.

Hoofdstuk 3:

Waterhouse en de positie van de vrouw in Victoriaans Engeland

Vrouwen hadden een groot aanzien binnen de occulte kringen. Men geloofde namelijk dat vrouwen dichtbij de natuur stonden en betere mediums zouden zijn voor communicatie met het bovennatuurlijke. Verder was er in deze kringen ook een zekere interesse in de geheimen die het vrouwelijke behield. Niet enkel occulte kringen hadden een zekere fascinatie voor vrouwen, ook Waterhouse leek zeer in hen geïnteresseerd te zijn. De sekse die namelijk het meeste voorkomt op Waterhouse's werken, zijn vrouwen en ze lijken ook meestal boven de man te staan. Deze belangstelling voor vrouwen zou in verband kunnen worden gebracht met Waterhouse's eventuele relatie met het occulte en de Hermetic Order of the Golden Dawn, maar het zou ook in verband kunnen worden gebracht met de gecontesteerde positie van de vrouw in de samenleving van Victoriaans Engeland tegen het einde van de negentiende eeuw.⁴⁰

In het Victoriaanse Engeland werd de genderrelatie vaak benaderd met het idee van de gescheiden sferen. Dit hield in dat er een zeker onderscheid werd gemaakt tussen de huiselijke sfeer en de publieke sfeer. Hierbij was de publieke sfeer het domein van de man en de private, huishoudelijke sfeer de omgeving van de vrouw. De scheiding was gebaseerd op het conventionele idee dat vrouwen en mannen verschillende karakteristieken en capaciteiten hadden met een biologische oorzaak. De rationaliteit, agressiviteit en intellectuele kracht van de man kwam van pas in de publieke wereld en de politiek en het voedende en morele karakter van de vrouw in het opvoeden van de kinderen en het begeleiden van de man. De vrouw moest ervoor zorgen dat het huis een veilige haven was, weg van de publieke sfeer en een ontsnapping voor de man van de werkende wereld. De private sfeer moest namelijk dienen als een morele regelaar, zodat de publieke sfeer geen effect zou kunnen hebben op de familieleden. Men was namelijk bang dat als deze sferen niet geheel gescheiden werden, de publieke sfeer de private sfeer corrupt zou maken. De vrouw moest dus een soort van '*angel in the house*' zijn. Deze ideologie van gescheiden sferen en de rol van de vrouw als de engel van het huishouden was ook een veelvoorkomend onderwerp in de Victoriaanse kunst. Dit komt bijvoorbeeld naar voren in *Waiting: An English Fireside of 1854-1855*, een werk van Ford Madox Brown (1821 – 1893) uit 1855 (afb. 35). Hij geeft hierop zijn vrouw Emma weer en hun kind Catherine. Het schilderij was geïnspireerd op een studie van Brown om met het effect van het licht van een lamp een gezellige sfeer te creëren. Het uiteindelijke werk geeft duidelijk het gestereotypeerde idee weer van de vrouw als onderdanig aan de man en gebonden aan het huishouden. De vrouw is afgebeeld op haar plaats binnen de private sfeer, thuis met haar kind. Er wordt gerefereerd aan de vader met een portretminiatuur van hem die ligt op een stapel brieven op de tafel. Dit wijst erop dat de man afwezig is, omdat hij bezig is met een

⁴⁰Trippi 2002, 77, 109.

mannelijke activiteit, namelijk het vechten voor zijn land. Tussen 1854 – 1856 vond een van de bloedigste periodes van de Krimoorlog plaats, waar dit schilderij naar verwijst. De ideologie over de positie van de vrouw binnen de samenleving wordt nog meer versterkt door de verwijzing van het werk naar de iconografische traditie van het weergeven van Maria met Kind. Het idee van de gescheiden sferen vormde de dominante ideologie over het familieleven binnen Victoriaans Engeland.⁴¹

Families in de middenklasse brachten deze ideologie ook naar voren in het dagelijkse leven. Ze konden zich veroorloven de sferen gescheiden te houden, aangezien het inkomen van deze families vaak verzekerd werd door het werk dat de werkende klasse uitvoerde. Vrouwen hoefden niet te werken, maar ze konden zich wel wijden aan 'goede werken'. Vrouwen kwamen voornamelijk terecht bij organisaties zoals de *Poor Law Guardians* of de *Charity Organization Society*. Vrouwen moesten ook bepaalde karakteristieken hebben, waaronder zachtmoedigheid, vriendelijkheid en sympathie. Deze karakteristieken stonden dan ook meteen in verband met de rol van dochter, echtgenote en moeder. Mannen in de middenklasse moesten een afwezige aanwezigheid vervullen binnen het huishouden. Zijn autoriteit moest dus wel aanwezig zijn, maar fysiek was hij eerder in de publieke sfeer te vinden. Vrouwen van de middenklasse zaten natuurlijk niet altijd opgesloten, hoewel hun publieke sfeer bestond uit een andere omgeving dan die van de man, met vooral de kerk als de belangrijkste publieke plaats.⁴²

Hoewel de middenklasse vond dat iedere klasse deze ideologie moest volgen, kwam dit ideale beeld van het familieleven vaak niet overeen met de realiteit van de werkende klasse in het Victoriaanse Engeland. De werkende klasse deelde wel het idee dat het huishouden de meeste aandacht verdiende in het dagelijkse leven, maar door de opkomst van de industrie en het stedelijke leven vervaagde deze scheiding tussen de publieke en de private sfeer steeds meer in het werkende huishouden. De publieke sfeer van de markt drong steeds meer door in het familieleven, doordat veel familieleden gingen werken. Dit zorgde er ook voor dat de relaties binnen de familie veranderden. Men geloofde namelijk dat als vrouwen en kinderen een eigen inkomen gingen krijgen, het normale patroon van autoriteit in de familie, met de vader aan het hoofd, zou worden ondermijnd. Dit zou er ook voor zorgen dat de ouderlijke autoriteit in het gezin zou verminderen. Niettemin was het inkomen van de middenklasse vaak afhankelijk van het werk dat vrouwen en kinderen deden in de fabrieken, vooral omdat deze een lager loon kregen dan mannen en dus minder geld kostten. Dus hoewel vrouwen en kinderen in dienstloon niet als moreel correct werd gezien, was het wel in het voordeel van de werkgever. In de publieke sfeer gebruikten mannen de opkomst van de werkende vrouw ook in hun voordeel om zo een hogere status binnen de publieke sfeer te creëren voor zichzelf. Dat de werkgevers uit de middenklasse

⁴¹Barringer 2012, 102-104; Ittmann 1995, 141-142; Parker 1995, 5, 10.

⁴²Ittmann 1995, 142-143; Parker 1995, 10-11, 13, 15, 18.

de vrouwen en kinderen uit de huiselijke omgeving haalden, werd door de werkende man als een argument gebruikt tegen de morele en sociale superioriteit van de middenklasse. Verder werd niet enkel de autoriteit van de man binnen het gezin aangevallen door de werkende vrouw, veel mannen voelden ook een zekere bedreiging in de opkomst van de vrouw in de werkomgeving, aangezien vrouwen voor minder geld werkten. Mannen probeerden deze bedreiging te verminderen door ervoor te zorgen dat geschoolde arbeid enkel voor mannen werd, waardoor er een zekere hiërarchie kwam in de werkomgeving waarbij de man boven de vrouw stond. Daarnaast vroegen mannen ook om kortere uren en een regulerende wetgeving, zodat mannen, en vooral vrouwen, meer tijd in hun familie en huishouden konden steken. De mannen vroegen ook om hogere lonen, zodat ze geld konden verdienen om de hele familie te onderhouden, waardoor vrouwen niet meer hoefden te werken. Het lage loon van mannen werd dan ook als belangrijkste argument gegeven voor de opkomst van vrouwen en kinderen in de werksfeer. Het idee dat vrouwen en kinderen niet hoorden te werken, bleef duren tot de Eerste Wereldoorlog, zodat er geen competitie in het huishouden zou ontstaan.⁴³

In de hogere klasse werd de ideologie van de gescheiden sferen ook aangehouden als de correcte indeling van de samenleving, hoewel ongetrouwde vrouwen in de hogere klasse nog de vrijheid hadden voor zeer open gedrag. Tussen mei en juli kwamen de meisjes van het platteland namelijk naar Londen om daar deel te nemen aan allerlei activiteiten die een kans boden om echtgenoten te zoeken. Door de hoge positie van deze vrouwen konden ze zich vooral bezighouden met het zoeken naar een man, wat in de hogere klasse dan ook als het belangrijkste doel werd gezien van de ongetrouwde vrouw. Vervolgens moest het huwelijk de vrouwen van de hogere klasse onder controle houden, hoewel er niet veel vrijheid was voor verleiding. Getrouwde vrouwen brachten de rest van het jaar vaak door op het platteland omringd door hun kinderen, huishoudelijke hulpen en het huishouden zelf. Er lag zelfs een restrictie op de boeken die ze lazen, omdat bibliotheken enkel boeken aankochten die moreel geschikt waren voor vrouwen vanaf zestien jaar. Voor de mannen van de hogere klasse bestond het leven voornamelijk uit rokken jagen, drinken en sport. Het werk dat de mannen deden bestond uit het onderhouden van hun landgoederen of werken bij de magistratenbank van het platteland. En hoewel sommige mannen werkten in de landelijke politiek, kostte dit hen niet veel tijd. De vrouwen daarentegen hielden zich vaak bezig met vrijwilligerswerk op het platteland. De hogere klasse werd dan ook vaak bekritiseerd door de middenklasse vanwege hun immense hoeveelheid aan vrije tijd.⁴⁴

In de Victoriaanse samenleving bestond er ook een zekere ideologie van seksuele reinheid buiten het huwelijk. Seksuele relaties buiten het huwelijk waren dus uit den boze. Niettemin werd deze ideologie van seksuele reinheid niet altijd opgevolgd in de praktijk, vooral niet door het mannelijke geslacht. Dit komt bijvoorbeeld naar voren bij Edward (1841 – 1910), de prins van Wales, die samen met zijn

⁴³Ittmann 1995, 141 – 143, 145-147.

⁴⁴Seaman 1973, 124-127.

vrouw prinses Alexandra (1844 – 1925) een vervangend rolmodel moest zijn voor koningin Victoria (1819 – 1901). Niettemin was de prins vooral bezig met gokken, paardenraces en vrouwen. Zo zou hij een affaire hebben gehad met de vrouw van zijn vriend Sir Charles Mordaunt (1836 – 1897). Verder werd Edward de beschermheer van twee actrices genaamd Sarah Bernhardt (1844 – 1923) en Lillie Langtry (1853 – 1929). Dit was gedurfd, aangezien in de negentiende eeuw actrices vaak in verband werden gebracht met prostituees. Prinses Alexandra ontkende meerdere keren dat haar man affaires had, om zo het model van seksuele reinheid in stand te houden. Het gedrag van Edward kan gezien worden als voorbeeld van de manier van leven van de meeste mannen in het Victoriaanse Engeland. Hoewel er neergekeken werd op seks voor het huwelijk, hadden veel mannen dit toch, wat zorgde voor een dubbele moraal binnen de samenleving. Maar zolang mannen maar ontkenden dat ze achter vrouwen aanzaten en zeiden zich aan de regels te houden, bleef het model in stand. Er werd ook neergekeken op de vrouwen die de mannen in hun seksuele behoeften voorzagen. Respectvolle vrouwen kwamen dan ook overdag niet naar buiten zonder man en al helemaal niet 's avonds, zodat ze niet met deze 'mindere' vrouwen in verband zouden kunnen worden gebracht. Toch werden prostituees gezien als nuttig voor de samenleving, als een soort noodzakelijk kwaad. De oorzaak hiervan was dat men liever wilde dat een man contact had met een prostituee dan onder zijn stand trouwde vanwege seksuele drang. Dit zorgde voor een grote opkomst van de prostitutie in de Victoriaanse tijd. Deze grote opkomst van prostitutie zou zwaar overschat kunnen worden, aangezien in de Victoriaanse tijd elke vrouw die een seksuele relatie had zonder getrouwd te zijn, werd aangeduid als een prostituee. Aan de top van het vak van de prostitutie stonden gehouden maîtresses of prima donna's. Dit waren vrouwen die financieel ondersteund werden door hun minnaars en vaak met hen op publieke gelegenheden verschenen. Onder hen op de ladder stonden vrouwen die door mannen in villa's in de voorsteden werden gehouden en in het weekend werden bezocht. Verder waren er nog de vrouwen die op de straat werkten. Hoewel bordelen illegaal waren, werkten de vrouwen zeer openlijk op straat en in openbare cafés. Helemaal onder aan de ladder stond de gevallen vrouw. Dit waren vrouwen die in de prostitutie terecht kwamen, omdat ze uit armoede een ongetrouwde band aangingen met een man. Zonder huwelijkscontract eindigden deze relaties vaak snel, waarna de vrouw werd aangeduid als gevallen en enkel uit deze situatie gered kon worden door een morele organisatie of het Leger des Heils. Deze dubbele moraal zorgde in 1870 voor veel discussie over de seksualiteit van de vrouw, homoseksualiteit, prostitutie en geslachtsziektes. Deze discussie had vervolgens invloed op de politiek, wetgeving, sociaal gedrag en daarbij ook op sociale (ver)houdingen. Hiermee kwam de vraag naar meer seksuele vrijheid op en dan vooral vanuit de vrouwelijke kant van de samenleving.⁴⁵

Hoewel deze sterk ideologische kijk op de rol van de vrouw dominant was in de Victoriaanse samenleving, was niet iedereen het eens met deze moraal. In de negentiende eeuw waren er veel

⁴⁵Parker 1995, 20; Seaman 1973, 122-124, 130-134.

uitspraken, protesten en literatuur over welke rol de vrouw nu precies moest uitvoeren binnen de samenleving. De discussie over welke rol de vrouw in de samenleving moest vervullen kwam al naar voren in de literatuur van de achttiende eeuw met de publicatie van Mary Wollstonecraft's (1759 – 1797) *A Vindication of the Rights of Woman*.⁴⁶ Deze publicatie wordt tot op de dag van vandaag nog steeds gezien als het eerste feministische manifest. Dit manifest behandelde al de meeste vragen en problemen waar tot op de dag van vandaag nog steeds over gediscussieerd wordt. Het belangrijkste punt van het manifest was dat slechte educatie en vooroordelen als oorzaak werden gegeven voor de ongelijke rechten voor de vrouw, in plaats van een biologische oorzaak, waarbij de vrouw onder de man werd geplaatst, omdat ze fysiek en mentaal zwakker zou zijn. Rond 1830 – 1840 kwamen vervolgens de nodige politieke conflicten op vanwege de veranderingen in de familie van de werkende klasse. Veel vrouwen participeerden in protesten en activiteiten die in relatie stonden met deze politieke conflicten. Deze protesten hadden ook vaak politieke gelijkheid tussen mannen en vrouwen als doel. Zo stond de *Female Radical Association*, gevormd in 1839, voor politieke hervorming. Hun protest bestond uit georganiseerde marsen en het boycotten van lokale kooplieden. Veel vrouwen deden ook mee aan de protesten die in verband stonden met het Chartisme van de negentiende eeuw in Engeland. Sommige mannelijke activisten waren ook van mening dat vrouwen en mannen gelijkgesteld moesten worden en vrouwen zouden mogen stemmen. Toch was dit de minderheid van het mannelijke geslacht. Er kan zeker nog niet gesproken worden van gelijkheid tussen mannen en vrouwen binnen de werkende klasse in de negentiende eeuw, aangezien de meeste van deze bewegingen geheel geleid werden door mannen. Vanaf 1850 begon de gehele samenleving zich pas vragen te stellen over de genderrollen binnen het Victoriaanse Engeland. Dit uitte zich onder andere in discussies die opkwamen in de middenklasse omtrent praktische zaken binnen de samenleving zoals educatie, de rechtspositie van voornamelijk getrouwde vrouwen en het stemrecht.⁴⁷

Wollstonecraft's idee dat de onderwerping van vrouwen de oorzaak was van hun huidige karakters en belemmeringen in plaats van een erfelijke oorzaak, kwam ook naar voren in *Women and Work* van Barbara Bodichon (1827 – 1891) uit 1857 en de werken van Emily Davies (1830 – 1921).⁴⁸ Beiden geloofden ook dat vrouwen niet enkel trouwen als doel in hun leven moesten hebben, en de kans moesten hebben een studie te volgen en te werken. Vragen over gender werden tussen 1850 en 1860 vooral gesteld door vrouwelijke schrijvers zoals Bodichon en Davies, maar ook door Frances Power Cobbe (1822 – 1904), Elizabeth Garret (1836 – 1917), Elizabeth Blackwell (1821 – 1910) en Harriet Taylor (1807 – 1858). Hoewel ze allemaal schreven over gender, hadden ze wel vaak een andere mening over de rol van de vrouw in de samenleving. Een van de belangrijkste mannelijke schrijvers over deze problematiek was John Stuart Mill (1806 – 1873). Hij was getrouwd met Harriet Taylor en

⁴⁶Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman*, Londen 1792.

⁴⁷Ittman 1995, 143-144; Parker 1995, 1- 2.

⁴⁸Bodichon, Barbara, *Women and Work*, Londen 1857.

na haar dood bracht hij *The Subjection of Women* uit, een van de belangrijkste aanvallen op de onderdanige positie van de vrouw in de samenleving.⁴⁹ Veel vrouwen gebruikten Mill ook als hun stem binnen het Lagerhuis en dan voornamelijk binnen de discussie over het vrouwelijke stemrecht. Mill's boek bracht ook het idee naar voren dat verschillen tussen man en vrouw sociaal van aard zijn en niet biologisch. Hij vond de benadering tot de positie van de vrouw binnen de samenleving irrationeel en hij vond dat vrouwen wel geschikt waren voor de verantwoordelijkheid van het publieke leven. Volgens hem zouden mannen vrouwen enkel achterstellen, zodat ze zelf de baas konden blijven in het huishouden. Verder was het volgens Mill niet in het voordeel van de samenleving om de helft van het menselijke ras weg te cijferen.⁵⁰

We zien in de negentiende eeuw dus een zekere angst en fascinatie voor de vrouwelijke seksualiteit. In de Victoriaanse tijd werd alles wat in verband stond met de vrouwelijke seksualiteit als gevaarlijk gezien. Zowel lichamelijke als mentale ziektes werden bij de vrouw dan ook vaak in verband gebracht met hun geslachtsorganen. Men geloofde namelijk dat de baarmoeder het karakter van de vrouw bepaalde. Dit heeft betrekking op het idee dat het belangrijkste doel van de vrouwelijke seksualiteit voortplanting was en de enige functie hiervan het hebben van kinderen. Vrouwen met een verhoogd libido kregen al snel het etiket van nymfomanie opgeplakt. Dit kon leiden tot de verwijdering van de clitoris of baarmoeder of tot een opname in de psychiatrie. De zaak was volgens dokters het ergst bij vrouwen uit de hoge klasse en seksueel onrijpe of overrijpe vrouwen. Deze angst voor de vrouwelijke seksualiteit zorgde er vaak voor dat vrouwen zelf naar de dokter gingen om verlicht te worden van hun seksuele gedachten. Nymfomanie kwam natuurlijk ook voor in mannelijk vorm, maar deze kwam minder voor en was in de ogen van de tijd minder ernstig dan de vrouwelijke versie. Veel vrouwen eindigden via deze weg ook in de prostitutie. In 1890 kwam vervolgens een andere angst op in verband met de opkomst van de 'New Woman'. Dit waren vrouwen die gelijkgesteld wilden worden aan de man en dus rookten, dronken, fietsten, broeken droegen en gingen studeren in zoverre dit mogelijk was. Deze vrouwen werden als een gevaar gezien voor de sociale en natuurlijke orde van de samenleving. Men geloofde zelfs dat dit gedrag ervoor kon zorgen dat vrouwen onvruchtbaar werden, wat dan weer als een gevaar voor het menselijke ras werd gezien. Verder verwaarloosden ze hun rol als moeder, wat een gevaar voor het gezin was. Gedurende de negentiende eeuw leken vrouwen dus door hun seksualiteit gedefinieerd te worden. Vrouwen werden vaak benaderd als 'de sekse'.⁵¹

Hoewel men een soort angst leek te hebben voor de vrouwelijke seksualiteit, was het wel een belangrijk onderwerp binnen discussies en de kunst van de negentiende eeuw. Zo werd vrouwelijk naakt niet afgekeurd op de jaarlijkse tentoonstelling van de Royal Academy, hoewel er wel werd

⁴⁹Mill, John Stuart, *The Subjection of Women*, Londen 1869.

⁵⁰Parker 1995, 2-7.

⁵¹Groneman 2001, 4-7, 10-13, 15, 19-21, 24-25, 27-28; Parker 1995, 6, 19-21.

gewaarschuwd dat de tentoonstelling gevaarlijk kon zijn voor de moraal. Zo zou kunst waarin naaktheid voorkwam seksuele verlangens op kunnen roepen, maar enkel bij vrouwen die al een seksuele drang hadden. Naakt werd toegestaan in de kunst, wanneer het over geïdealiseerd naakt ging, dat werd afgebeeld binnen een verhalende en vaak mythologische context. Het is dan ook niet ongebruikelijk dat Waterhouse's vrouwen soms naakte delen tonen, zoals bij *Circe Invidiosa*, of geheel naakt zijn, zoals bij *Hylas en de nimfen* (afb. 8 en 18). Waterhouse's vrouwen komen ook overeen met het gestereotypeerde beeld in het fin-de-siècle van de femme fatale, die de onzekerheid over de verschuivende posities van de man en de vrouw binnen de samenleving van de negentiende eeuw naar voren bracht. Dit gestereotypeerde beeld kwam voornamelijk naar voren in de kunst van de symbolisten en de prerafaëlieten. Het beeld van de femme fatale was dat van een zondige heldin die zelfverzekerd was over haar vrouwelijke seksualiteit. De nadruk in dit soort kunstwerken lag vaak op de sensuele schoonheid van de vrouw, als een figuur van het seksuele dominante. Het waren daarnaast vrouwen die niet enkel mooi en verleidelijk waren, maar op hetzelfde moment ook giftig en gevaarlijk. Een van de belangrijkste kenmerken van de femme fatale was haar wapperende haar, waarmee ze vaak mannen verstrikte zodat ze niet weg konden komen. Dit idee van de femme fatale die haar slachtoffers vangt met haar haar, komt ook naar voren in Waterhouse's *La Belle Dame Sans Merci* (afb. 11). Het haar kan dus gezien worden als een symbool voor de destructieve kracht van de femme fatale.⁵²

De weergave van de femme fatale in kunstwerken was een manier om een bepaalde opvatting naar voren te brengen over de rol van de vrouw binnen de samenleving. De femme fatale kan gezien worden als het tegenovergestelde van de femme fragile, zoals Bram Dijkstra de ideale negentiende-eeuwse vrouw noemde in *Idols of Perversity; Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*.⁵³ Dit is de extreme visie van de negentiende-eeuwse vrouw die thuis wegwijnde als een fragiel en ziekelijk wezen, die totaal geen seksualiteit en zelfstandigheid had en enkel bestond om de man te dienen. De femme fatale daarentegen was zich zeer bewust van haar eigen seksualiteit en zelfstandigheid. De femme fatale kon dan ook als een representatie van de 'New Woman' worden gezien, die niet afhankelijk was van een man. Verder neigde de femme fatale ook vaak naar het spirituele. Ze had een zekere mystérie rondom zich en een verleidelijke gevaarlijkheid die vaak met het bovennatuurlijke in verband werd gebracht. In de kunst werd het fatale van deze vrouwen regelmatig aangeduid door ze te laten beschikken over occulte krachten of door de vrouwen weer te geven als bovennatuurlijke wezens. Deze krachten gebruikten ze dan voornamelijk om kwaad te verrichten, vooral tot het mannelijke geslacht. Deze vrouwen waren ook bijzonder mooi, wat tezamen met de krachten waarover ze beschikten vaak leidde tot de dood van de man. Ook de mogelijkheid tot transformatie sprak vooral de symbolisten en occultisten in de negentiende eeuw aan. Niet enkel de fysieke schoonheid van deze vrouwen was verleidelijk, maar ook hun seksuele aantrekkingskracht. De

⁵²Allen 1984, 285 – 287; Groneman 2001, 31; Prettejohn 2012, 241, 243; Seaman 1973, 127.

⁵³Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity; Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford 1986.

Victorianen gebruikten om deze reden woorden zoals 'Sirenen' en 'Circe' als eufemismen voor prostituees. Dit is niet zo vreemd, aangezien in de geschiedenis voornamelijk heksen vaak in verband werden gebracht met prostituees.⁵⁴

Waterhouse's keuze om enkel bovennatuurlijke vrouwen of vrouwen met occulte krachten weer te geven, was dus niet ongebruikelijk. Het onderwerp van heksen is door de jaren heen op verschillende manieren geïnterpreteerd en bevatte vaak een sterke symbolische of allegorische betekenis. In een samenleving die gedomineerd was door de man, was het niet vreemd dat vooral vrouwen als heksen werden weergegeven. Volgens de folklore omtrent heksen zouden vrouwen ook eerder verleid kunnen worden tot de magische kunsten, aangezien ze fysiek, mentaal, intellectueel en moreel zwakker waren dan de man. Verder werden in de folklore taken zoals koken, genezen, kennis van kruiden enzovoort, in verband gebracht met hekserij, maar dit waren natuurlijk ook de taken die de vrouw uitvoerde in het huishouden. In de kunst werden ook vaak meer overrijpe vrouwen afgebeeld als heksen. Dit vanwege het feit dat zij geen kinderen meer konden krijgen, wat zou leiden tot seksuele frustraties, net zoals men in de negentiende eeuw dacht dat seksueel overrijpe vrouwen meer kans hadden op nymfomanie. Deze vrouwen zouden jaloers worden op sterkere en jongere mensen en zo door middel van occulte krachten een zekere macht over hen proberen te krijgen. Volgens de legende zouden heksen ook deelnemen aan sabbatten die bestonden uit het aanbidden van de duivel in een grote orgie met allerlei bovennatuurlijke wezens, waarna er een pact met de duivel werd gesloten in ruil voor occulte krachten. Dit pact werd verzegeld met een kus op de duivels anus. Deze krachten zouden ze vervolgens voor het slechte gebruiken, bijvoorbeeld om mannen het verkeerde pad op te sturen en familielevens te verwoesten. In de kunst werden heksen daarom vaak afgebeeld als een symbool voor seksuele negativiteit, met de nadruk op hun extreme lichamelijke en seksuele kenmerken.⁵⁵

Nochtans voldoen Waterhouse's heksen helemaal niet aan het stereotype van heksen als oude, lelijke vrouwtjes die toverdranken koken in ketels en mensen in padden veranderen. Zoals al eerder is aangegeven, doen de vrouwen van Waterhouse meer denken aan de femme fatale. Het zijn mooie, jonge tovenaressen die als sterke en machtige vrouwen overkomen. Ze zijn verleidelijk en sensueel en hoewel ze hun toverkrachten misschien niet altijd voor de goede doeleinden gebruiken, is het verderfelijke resultaat van hun krachten niet het middelpunt van de voorstelling. De vrouw is weergegeven in alle glorie die haar erotische, verleidelijke en occulte krachten haar schenken. Dit beeld bestond ook in de klassieke wereld en de renaissance.⁵⁶

⁵⁴Allen 1984, 286; Petherbridge 2013, 21; Trippi 2002, 111; Wageman 2008, 52-56.

⁵⁵Groneman 2001, 31; Lorenzi 2005, 7; Petherbridge 2013, 9, 10, 14, 15, 16, 21; Seaman 1973, 127.

⁵⁶Petherbridge 2013, 21.

Net als de femme fatale lijken de vrouwen van Waterhouse ook een bijdrage te leveren aan de discussie over de rol van de vrouw binnen de Victoriaanse samenleving. Waterhouse geeft zijn vrouwen voornamelijk weer in de natuur, dus in de publieke sfeer. Als Waterhouse ze al weergeeft in de private sfeer, zijn ze vaak niet met de taken bezig waarvan werd verwacht dat de vrouw deze vervulde. De Lady of Shalott verbreekt bijvoorbeeld de taak van de vrouw binnen de private sfeer door haar weefgetouw te verlaten en naar buiten te treden in de publieke sfeer. Dit komt duidelijk naar voren in Waterhouse's *De Vrouwe van Shalott* uit 1894 (afb. 5). In dit schilderij verwoest de Vrouwe haar tot dan toe gemaakte weefsel in haar poging te ontsnappen naar de buitenwereld om de liefde na te streven. Waterhouse's vrouwen roepen ook de Victoriaanse angst op voor vrouwen die ernaar streefden een mannelijke machtspositie te veroveren. Waterhouse's vrouwen lijken deze positie te willen veroveren door middel van hun occulte krachten. Zo maakt Circe bijvoorbeeld de mannelijke bemanning van Odysseus ondergeschikt aan haar door hen te veranderen in zwijnen, zoals is weergegeven op *Circe biedt Odysseus de beker aan* (afb. 7). In dit schilderij is het duidelijk dat Circe de machtspositie van de man heeft overgenomen. Ze zit centraal in het schilderij op een troon die op een verhoging staat en heft dreigend haar hoofd op. Eén van de mannen die ze heeft veranderd in een zwijn, ligt bedwelmd aan haar voeten, terwijl een andere zich uit angst lijkt te verstoppen achter de grote ronde spiegel die zich achter Circe's troon bevindt. Van het voedende en morele karakter die de vrouw zou moeten hebben in de negentiende eeuw, komt bij de vrouwen van Waterhouse niet veel terecht. Ze lijken veeleer de rationaliteit, agressiviteit en intellectuele kracht van de man als karakteristieken te hebben overgenomen. Deze karakteristieken lijken ze vervolgens tegen de man te keren, door ze te gebruiken om de man op een sluwe manier te overheersen. De seksuele reinheid van de vrouw wordt ook tenietgedaan door Waterhouse. De vrouwen zijn vaak afgebeeld terwijl ze naakt zijn of een man proberen te verleiden. Ook bij Circe wordt naar haar seksualiteit verwezen, door haar naakte lichaam door haar kleed heen te laten schemeren. De man lijkt bij Waterhouse dus in dienst te zijn van de lusten van de vrouw. Ook de angst en fascinatie voor de vrouw in de negentiende eeuw lijkt naar voren te komen in Waterhouse's werken. Men wordt aangetrokken door de verleidelijke, uiterlijke kenmerken van de vrouw, maar men wordt op hetzelfde moment afgeschrikt door haar krachtige positie en gevaarlijke blik.⁵⁷

Zeker kan aangenomen worden dat de blikken die Waterhouse's vrouwen op hun slachtoffers laten vallen, allesbehalve onschuldig zijn, maar eerder zeer gevaarlijk, zoals bij *Circe biedt Odysseus de beker aan* (afb. 7). Dit kan in verband worden gebracht met de theorie van Lorenzo Lorenzi dat in de kunstgeschiedenis heksen zijn weergegeven in twee verschillende iconografische extremen. De blik past in het iconografische beeld dat Lorenzi de 'Medusa' noemt. Het gaat hierbij vaak om een heks die haar macht vanuit haar blik toont en verder geen verleidelijke fysieke krachten heeft. Haar blik is de

⁵⁷Prettejohn 2008, 114; Upstone 2008, 129.

bron van haar betovering. Het andere iconografische beeld dat hiertegenover staat, is dat van de 'Lamia'. Deze vrouw kan enkel haar krachten op een fysiek verleidelijke manier overbrengen, maar bezit geen geestelijke krachten. De heks heeft in de kunstgeschiedenis dus twee beelden: 'Lamia', die staat voor de vleeselijke liefde, en 'Medusa', die verleidt met de geest, betovert met haar blik en staat voor het spirituele. Lorenzi geeft aan dat in de negentiende eeuw weer het beeld van de heks in de vorm van 'Medusa' opkwam. Waterhouse leek dit idee over te nemen door vrouwen weer te geven met doordringende blikken. Hoe dan ook zijn de vrouwen van Waterhouse zeker niet als lelijke heksen weergegeven, maar bevatten ze, net als het beeld van de 'Lamia', de sensuele kwaliteiten die nodig zijn om een man te verleiden. Waterhouse lijkt de twee iconografische beelden uit de kunstgeschiedenis in zijn werken samen te voegen om zo een heks te creëren die zowel op fysiek als mentaal vlak verleidelijk overkomt.⁵⁸

Er zit niet enkel een dualiteit in het iconografische beeld dat Waterhouse van zijn vrouwen probeert te schetsen. Er lijkt ook een zekere tweevoud te zitten in de manier waarop Waterhouse de occulte vrouw probeert te benaderen, op zowel een positieve als negatieve manier. Waterhouse lijkt met zijn schilderijen aan te duiden dat in de plaats van schrik te hebben van het vrouwelijke, hun macht, schoonheid en kennis nu net omarmd moet worden. Zo brengt Waterhouse zijn bovennatuurlijke vrouwen vaak in verband met het element water. In alchemistische termen is water een geheel vrouwelijk element dat dingen oplevert, consumeert en leven geeft. Niettemin werd water in het Victoriaanse Engeland vaak in verband gebracht met de gevallen vrouw. Veel verhalen in deze tijd over de gevallen vrouw eindigden met haar zelfmoord door middel van verdrinking. Ook dit was een populair thema in de kunst van die tijd en is onder andere weergegeven door George Frederic Watts (1817 – 1904) in *Found Drowned* uit circa 1850 (afb. 36). Waterhouse geeft in zijn werken een draai aan deze negatieve associatie van de vrouw met het element water. In Waterhouse's werken zijn het namelijk de mannen die het onderspit delven. Van de bemanning van Odysseus die in zwijnen zijn veranderd door Circe tot de mannen die verleid worden in *La Belle Dame Sans Merci* en *Lamia* tot de mannen die in de plaats van de vrouwen het waterige graf krijgen in *Hylas en de nimfen* en *De Sirene* (afb. 11, 12, 18 en 37). De enige die hier meerdere malen aan is ontkomen, is Odysseus, hoewel hij dan wel moest voldoen aan de eisen van Circe. Hieruit komt duidelijk naar voren dat vrouwen de macht hebben in Waterhouse's werken en mannen een prijs moeten betalen om de geheimen van de vrouw te weten te komen. Nochtans lijken de vrouwen ook een prijs te moeten betalen voor hun macht. De vrouwen die Waterhouse weergeeft zijn namelijk allemaal vrouwen die een tragisch leven leiden en vooral lijden op het gebied van de liefde. Zo werd Medea, afgebeeld in *Jason en Medea*, verliefd op Jason, de man die ze in dit werk helpt (afb. 38). Later vermoordt ze haar kinderen, nadat ze erachter is gekomen dat hij ontrouw is geweest. Lamia veranderde in de mythologie in een kinderen etend en

⁵⁸Lorenzi 2005, 7, 10, 12, 14, 15, 122, 130.

bloedzuigend monster als wraak, omdat Hera haar kinderen had vermoord. Waterhouse's zeemeerminnen kunnen nooit verliefd worden, aangezien het niet mogelijk is voor een man in het water te leven zonder te sterven. En de Lady of Shalott sterft wanneer ze haar toren verlaat om achter Lancelot aan te gaan. Hoewel Waterhouse er telkens niet voor kiest om deze tragische kenmerken van hun verhalen weer te geven, kunnen deze vrouwen hier vrijwel niet los van worden gezien.⁵⁹

⁵⁹Hobson 1992, 80; Prettejohn 2008, 134; Prettejohn 2008, 166; Trippi 2002, 6, 19, 77, 109, 110, 111, 158; Trippi 2008, 17; Trippi 2008, 148; Trippi 2008, 162; Upstone 2008, 112; Upstone 2008, 126; Upstone 2008, 144; Wageman 2008, 52.

Hoofdstuk 4:

Waterhouse's werken binnen de context van het occulte en de rol van de vrouw in de Victoriaanse samenleving

Waterhouse's werken kunnen makkelijk in verband worden gebracht met de context van de negentiende eeuw, vooral in relatie tot het occulte en de rol van de vrouw. Hierdoor kunnen er ook verschillende theorieën gevormd worden over de betekenis achter Waterhouse's werken. In dit hoofdstuk zullen dan ook drie casestudies aan bod komen die Waterhouse's werken plaatsen binnen de context die in dit werkstuk aan bod is gekomen.

Het eerste werk dat hierbij aan bod komt is het tweede werk dat Waterhouse maakte met een duidelijk occult onderwerp, namelijk *De magische cirkel* (afb. 1). Waterhouse's interesse in (de populariteit van) het occultisme en het spiritisme in zijn eigen tijd is te zien in dit werk. Zo lijkt Waterhouse met de rookwolk, die zich boven de ketel van de tovenares bevindt, te verwijzen naar het spiritisme. Het lijkt namelijk alsof er in deze rook een ectoplasma te zien is. Een ectoplasma is een lichamelijke vorm die geesten zouden kunnen aannemen en die eruitziet als een soort dikke mist. Deze verschijningen zouden voorkomen op séances in Waterhouse's tijd, waarbij een medium in contact probeerde te komen met de overledenen. Waterhouse's mogelijke interesse in het occulte wordt in het werk eveneens aangeduid door de weergave van het symbool van de ourobos. Het symbool van de ourobos bestond meestal uit een slang die een cirkel vormde door zijn staart in zijn bek vast te houden. Dit symbool is te vinden op het schilderij in de slang, die zich rond de nek van de vrouw kronkelt in de vorm van een cirkel. De ourobos staat symbool voor de cyclus van leven en dood. Dit kan in verband worden gebracht met het idee van wedergeboorte dat een belangrijke rol speelde binnen de leer van de Hermetic Order of the Golden Dawn. Het gebruik van dit symbool werd in Waterhouse's tijd gepromoot door Helena Blavatsky, die al eerder in hoofdstuk twee aan bod is gekomen als de medeoprichtster van de theosofische beweging. Blavatsky gebruikte het symbool van de ourobos vooral in haar leer over reïncarnatie en de evolutie van magische en archaïsche symbolen in wereldreligies. Deze interesse in wereldreligies en hun verband met het occulte wordt ook weergegeven in Waterhouse's werk. Op de jurk van de tovenares staat een Griekse krijger afgebeeld die lijkt te vechten tegen een serpent. Volgens Trippi zou dit kunnen verwijzen naar Jason die de bewaker van het Gulden Vlies probeerde te vergiftigen met het drankje dat hij van Medea had gekregen. Niettemin is de voorstelling op de jurk moeilijk te zien. De architectuur die is weergegeven op de achtergrond heeft dan weer iets Egyptisch. Volgens Upstone probeerde Waterhouse hiermee aan te geven dat de esoterische kennis een continuïteit heeft die door verschillende culturen heen loopt.⁶⁰

⁶⁰Trippi 2002, 74, 77; Upstone 2008, 106.

Een andere interesse in het Victoriaanse Engeland die naar voren komt in *De magische cirkel* is de belangstelling voor het Keltische vanaf 1880. De tovenares heeft in haar linkerhand een druïdensikkel vast, waarmee ze de kruiden heeft gesneden die onder haar riem gestoken zijn. Men had voornamelijk interesse in druïden in de negentiende eeuw vanwege het geloof dat ze occulte krachten hadden en konden veranderen in bomen en dieren. Dit kan vervolgens weer in verband worden gebracht met de leer van de Hermetic Order of the Golden Dawn, waarin transformatie een grote rol speelde. Transformaties komen vaker voor in Waterhouse's oeuvre, in de vorm van vrouwen die anderen kunnen transformeren (*Circe biedt Odysseus de beker aan*) of zichzelf (*Lamia*) (afb. 7, 12 en 13). Deze interesse in Keltische legendes kan nog een keer aangeduid worden in Waterhouse's schilderij *Tristan en Isolde* (afb. 39). Dit verhaal is gebaseerd op een Keltische legende over twee mensen die per ongeluk geliefden worden na het drinken van een liefdesdrankje. De legende werd later in verband gebracht met koning Arthur, waarbij Tristan een ridder was van de ronde tafel, die verliefd werd op een getrouwde vrouw en later door haar jaloerse echtgenoot werd vermoord. Isolde stierf van liefdesverdriet en de twee geliefden werden naast elkaar begraven, waarna er uit beide graven wijnstokken groeiden die zich met elkaar verstrengelden. Ook de femme fatale werd in verband gebracht met de interesse in de Keltische legendes. Zoals al eerder werd aangegeven, was het haar van de femme fatale haar belangrijkste kenmerk. Dit haar werd door de prerafaëlieten meestal in een rode kleur weergegeven. In de Victoriaanse tijd ging men zich hierbij afvragen of de vrouwen een Keltische of Angelsaksische achtergrond hadden. Deze vraag werd ook gesteld bij Waterhouse's *De Vrouwe van Shalott* (afb. 4). De barbaarse ketting van de Vrouwe van Shalott zou erop moeten wijzen dat ze van Keltische origine was. Dus niet alleen Waterhouse werd door populaire interesses geïnspireerd, ook zijn toeschouwers keken naar zijn werken met deze interesses in hun gedachten.⁶¹

Het werk verwijst verder ook naar de traditionele iconografie van het weergeven van heksen in de kunstgeschiedenis. Heksensabbatten werden vaak weergegeven als heksen die bezig waren met magische cirkels, gevuld met allerlei voorwerpen die in verband konden worden gebracht met zwarte magie. Volgens de legende zouden magische cirkels worden gebruikt om demonen, doden en geesten op te roepen. De cirkel werd meestal getekend met een zwaard of mes waarna er allerlei objecten in geplaatst werden, zoals zwaarden, ringen, scepters, doodshoofden, menselijke lichaamsdelen en magische tekens. Vervolgens moesten er bepaalde rituelen uitgevoerd worden. In de kunstgeschiedenis zijn er ook vaak raven, slangen en kikkers afgebeeld bij magische cirkels. Ook bij de magische cirkel die Waterhouse afbeeldde, zijn deze dieren aanwezig. De raven kunnen hierbij nog in verband worden gebracht met heidens bijgeloof waarbij deze vogels gezien werden als voortekens en brengers van ongeluk, ziekte en de dood. De raven kunnen hierbij ook een voorbode zijn voor hetgeen de tovenares probeert op te roepen, hoewel het onduidelijk is welk ritueel ze uitvoert. De aanwezigheid van

⁶¹Trippi 2002, 77, 91, 110, 222; Upstone 2008, 106.

meerdere heksen op dit werk zou er ook naar kunnen verwijzen dat er een sabbat plaatsvindt. Waterhouse haalde daarnaast niet enkel inspiratie uit de algemene iconografie van heksen maar, zou ook hebben gekeken naar drie specifieke werken, namelijk: Frederick Sandys' (1829 – 1904) *Medea* (afb. 40), *De magische cirkel* van Edward Burne Jones (1833 – 1898) (afb. 41) en Dante Gabriel Rossetti's (1828 – 1882) *Astarte Syriaca* (afb. 42). Deze drie werken dienden als inspiratiebronnen voor zowel het concept van de magische cirkel als het uiterlijk van de donkerharige tovenaressen.⁶²

Door dit kunstwerk in de historische context van zijn tijd te plaatsen, kunnen er nog een aantal betekenissen aan worden gegeven. Het schilderij legt een duidelijke link tussen het vrouwelijke en het bovennatuurlijke. Waterhouse lijkt in dit schilderij de vrouw een leidende functie te geven. Dit zou als een verwijzing kunnen worden gezien naar de belangrijke positie die aan vrouwen werd gegeven binnen occulte orden van de negentiende eeuw, zoals de Hermetic Order of the Golden Dawn. Dit wordt ondersteund door de eerder aangegeven reden dat de vrouw dichter bij de natuur en het bovennatuurlijke zou staan dan de man. Hoewel Waterhouse de vrouw in zijn schilderij de leidende functie lijkt te geven, zou hij de man ook kunnen waarschuwen voor het effect dat dit zou kunnen hebben. Dit lijkt Waterhouse te doen door gebruik te maken van symbolen die in de kunstgeschiedenis werden gebruikt om het onheil dat heksen met zich meebrachten aan te duiden. Dit komt bijvoorbeeld terug in de raven die, zoals eerder werd aangegeven, in verband kunnen worden gebracht met ongeluk, ziekte en de dood. Misschien wordt hiermee aangeduid dat de vrouw in een zelfstandige functie ook ongeluk, ziekte en de dood tot gevolg zal hebben. Heksen werden ook vaak als een gevaar voor de maatschappij, de vruchtbaarheid en het gezin gezien, net zoals de *'New Woman'* in het Victoriaanse Engeland. De vrouw die Waterhouse hier afbeeldt, zou dus kunnen worden gezien als een verwijzing naar de *'New Woman'* en al het onheil dat zij met zich meebrengt. Er kan zeker aangenomen worden dat Waterhouse geen *'angel in the house'* heeft weergegeven. De vrouw heeft een wilde bos haar, heeft een heidens kleed aan en loopt op blote voeten. Hierbij terzijde gelaten de praktijken waarmee ze mee bezig is. Het is dus niet geheel duidelijk of Waterhouse een zekere aanbidding van de occulte vrouw wilde oproepen of eerder de man wilde waarschuwen wat er gebeurt als vrouwen zelfstandig worden en macht verkrijgen.⁶³

De onzekerheid over de positie van de vrouw in de maatschappij van het Engeland in de negentiende eeuw lijkt ook terug te komen in de manier waarop bepaalde werken werden ontvangen door het publiek. Zoals al eerder werd aangegeven, probeerde men de vraag te beantwoorden of de *femme fatale* een Angelsaksische of Keltische achtergrond had. Het publiek lijkt dus, zoals bij de vrouwen binnen de samenleving, de *femme fatale* een vaste identiteit te willen geven. Waterhouse lijkt hier ook mee te spelen door tegelijkertijd naar de Keltische, Griekse en Egyptische cultuur te verwijzen.

⁶²Petherbridge 2013, 99, 100, 102; Trippi 2002, 77; Upstone 2008, 106.

⁶³Parker 1995, 21; Petherbridge 2013, 14 en 15; Trippi 2002, 77; Upstone 2008, 106.

Niettemin zou dit ook kunnen verwijzen naar de wetenschappelijke interesse in primitieve culturen die opkwam in de negentiende eeuw. Verder zou het weergeven van een ritueel in *De magische cirkel* kunnen verwijzen naar de Hermetic Order of the Golden Dawn waar praktijken zoals rituelen van groot belang waren. Hoe dan ook kan hier enkel over gespeculeerd worden, aangezien niet met zekerheid is vast te stellen welk ritueel precies is weergegeven. Verder kan ook niet met zekerheid aangeduid worden dat Waterhouse naar de leer van de Golden Dawn wilde verwijzen door middel van een connectie tussen druïden en transformaties en de ourobos en wedergeboorte. Waterhouse's keuze van onderwerp zou ook kunnen verwijzen naar de algemene interesse in de negentiende eeuw om door middel van het spirituele en het occulte te ontsnappen aan de realiteit die in sneltempo veranderde en niet per se naar een bepaalde orde, ritueel of symbolische betekenis.⁶⁴

Het tweede werk dat behandeld zal worden, is Waterhouse's *Jason en Medea* (afb. 38). Waterhouse baseerde dit schilderij op boek VII van Ovidius' *Metamorphoses*, op *Argonautica*, een Griekse epos van Apollonius van Rhodos, en op een gedicht uit 1867 van William Morris, *The Life and Death of Jason*. Medea was de nicht van Circe, van wie ze haar toverkunsten had geleerd. Jason was de leider van de Argonauten, die naar het rijk van Medea's vader ging om het Gulden Vlies terug te halen. Waterhouse geeft Medea weer terwijl ze een drankje mengt voor Jason, dat hem zou moeten beschermen tegen de bewakers van het Gulden Vlies. Venus zorgde er vervolgens voor dat Medea verliefd werd op Jason en in ruil voor het drankje moest Jason met Medea trouwen. Dit werk zal voornamelijk gerelateerd worden aan de context die is opgebouwd in hoofdstuk drie: de rol van de vrouw in de samenleving van Victoriaans Engeland. In dit werk lijkt Waterhouse de ideologie over de rol van de vrouw en de man in de samenleving om te draaien, waarbij de man onderdanig wordt aan de vrouw.⁶⁵

Een bladzijde uit Waterhouse's schetsboek laat zien dat hij de positie van de twee figuren verscheidene keren heeft veranderd (afb. 43). Het is duidelijk dat de verschillende posities die hij heeft neergezet, verschillende machtsverhoudingen weergeven. Jason zit op het puntje van zijn stoel, terwijl Medea aandachtig bezig is het drankje te mengen in de beker. Jason kijkt haar afwachtend aan, aangezien hij voor het slagen van zijn verovering van het Gulden Vlies afhankelijk is van haar krachten. Toch lijkt Jason een zekere angst te hebben voor Medea, wat verduidelijkt wordt door de manier waarop hij zijn lans vasthoudt. De lans kan in het werk gezien worden als een fallisch symbool en is hierbij dus een verwijzing naar het mannelijke. Opvallend is ook dat Jason is weergegeven als een krijger, wat staat voor het hoogst mannelijke. Desondanks lijkt hij het gevoel te hebben deze mannelijkheid te moeten beschermen door de manier waarop hij de speer krampachtig vasthoudt. Hij zit ook in elkaar gebogen, terwijl Medea duidelijk rechtop zit als een koningin op haar troon. Dit wijst er duidelijk op dat zij

⁶⁴Styers 2004, 25-27; Trippi 2002, 77, 91 en 151; Upstone 2008, 106.

⁶⁵Prettejohn 2008, 166; Trippi 2002, 191.

degene is die hier de touwtjes in handen heeft. Maar misschien heeft Jason ook wel reden om bang te zijn voor deze tovenares. Op het schilderij van Waterhouse is Medea immers bedreigend weergegeven. Dit wordt niet enkel onderstreept door de donkere schaduw rondom haar ogen, maar ook door de slang die naast haar uit de struik tevoorschijn komt. Verder bezit ze occulte krachten, die in dit geval van nut zijn voor Jason, maar ook zeer gevaarlijk kunnen zijn. Niettemin was het zonder Medea's occulte krachten Jason nooit gelukt om het Gouden Vlies te bemachtigen, wat Medea in dit schilderij vrijwel alle macht geeft. Jason stond dan ook in de Victoriaanse tijd bekend als de held die won door de hulp en de kracht van anderen. Waterhouse had al eerder een man weergegeven die niet ver kwam zonder de hulp van een vrouw, namelijk Odysseus. In *Odysseus en de sirenen* lijkt het alsof Odysseus op het briljante plan was gekomen om was in de oren van zijn bemanning te stoppen en zichzelf aan de mast vast te binden (afb. 15). Het was echter Circe die hem op dit idee had gebracht. Circe gaf hem deze informatie nadat Odysseus met haar had moeten slapen. Op die manier kon hij zijn bemanning bevrijden. Dus ook in deze twee schilderijen heeft de vrouw weer de macht en de wijsheid. In dit geval ook op seksueel gebied, aangezien de man zich seksueel moet aanbieden aan de vrouw in de plaats van andersom. Het lijkt dus alsof in Waterhouse's werken de vrouw de rol inneemt van de man.⁶⁶

Niettemin lijkt Medea niet zo zelfverzekerd over te komen als Circe in *Circe biedt Odysseus de beker aan* (afb. 7). Medea houdt een zeer stijve houding aan op haar stoel, terwijl ze haar armen zo dicht mogelijk tegen zich aan lijkt te houden. Terwijl Circe vastberaden omhoog kijkt, lijkt Medea, ondanks haar rechte houding, verlegen naar de grond te staren. Ze is weergegeven als een jong en onschuldig meisje, iemand die nog onervaren is in de liefde. Dit wordt benadrukt door haar haar dat netjes is weggestoken en haar jurk die haar vrijwel geheel bedekt. Echter verwijst de rode kleur van Medea's jurk, de decoraties van slangen die erop zijn afgebeeld en de band rond haar middel, die doet denken aan de Lamia's doek van slangenhuid, aan de femme fatale die ze zal worden. De donkere schaduw rond haar ogen geeft Medea inderdaad iets dreigends, maar ondertussen lijkt haar algemene gezichtsuitdrukking er ook één te zijn van onzekerheid en verdriet. Haar blik duidt aan dat ze al weet waar haar relatie met Jason toe zal leiden. Hij zal haar ontrouw zijn, waardoor Medea als wraak niet enkel zijn minnares, Glaucé vermoordt, maar ook haar eigen kinderen. Dit werk is wellicht niet een waarschuwing voor de man, zoals bij *De magische cirkel*, maar eerder een waarschuwing voor de vrouw (afb. 1). Het kan een waarschuwing zijn dat een vrouw die zelfstandig is en een zekere macht heeft, uiteindelijk niet zal trouwen, of nog erger, een ongetrouwde relatie aangaat en eindigt als een gevallen vrouw. Ook het aangaan van een verkeerde relatie kan hiertoe leiden. Medea wordt door Waterhouse namelijk nog als een vrij onschuldig en net meisje afgebeeld voor haar relatie met Jason. Ze wordt vaak echter weergegeven op het moment dat ze haar kinderen wil vermoorden, zo ook door Eugène Delacroix (1798 – 1863). In *Medea op het punt haar kinderen te vermoorden* is Medea

⁶⁶Prettejohn 2008, 116; Prettejohn 2008, 166; Trippi 2002, 191.

weergegeven met een ontbloot bovenlijf en haar haar in een warrige staart (afb. 44). Ze heeft een wanhopige blik op haar gezicht terwijl ze haar rusteloze kinderen vasthoudt. In haar linkerhand heeft ze al de dolk vast waarmee ze hen gaat vermoorden. Niettemin geeft Waterhouse het tragische einde dat Medea's macht met zich meebrengt niet weer. Aangenomen kan worden dat dit verhaal wel bekend was bij het negentiende-eeuwse publiek en dat ze hun eigen interpretatie gaven aan Waterhouse's werk.⁶⁷

In de laatste casestudie komen twee werken aan bod die als een paar werden tentoongesteld in een galerie in het Burlington House in 1902, *De kristallen bal* en *Het missaal* (afb. 45 en 46). Frederick H. Pymans (1856 – 1932) kan deze werken hebben besteld voor zijn nieuwe huis in Whitby, aangezien beide werken in 1909 in zijn collectie zaten. Het beeld lijkt niet enkel te verwijzen naar de discussie over de rol van de vrouw in de Victoriaanse samenleving, maar ook naar de interesse in het occulte en de verhouding tot de traditionele religie. De schilderijen geven namelijk twee tegenovergestelde vrouwen weer, die beiden een interesse tonen in het spirituele. Bij *Het missaal* geeft Waterhouse een zeer vrome vrouw weer die haar visie gebruikt voor het christelijke geloof, terwijl de *De kristallen bal* een vrouw weergeeft die geïnteresseerd is in de occulte krachten. Deze vrouwen lijken overeen te komen met de twee beelden die opkwamen in de negentiende eeuw in relatie tot de rol van de vrouw, namelijk de '*angel in the house*' en de '*New Woman*'. De vrouw van *Het missaal* geeft duidelijk het beeld van de '*angel in the house*' weer. Ze heeft een lange tabberd aan die de vormen van haar lichaam verbergt en zo wijst op haar seksuele reinheid. De fruitbomen verwijzen daarnaast naar haar vruchtbaarheid, het enige waarvoor de vrouwelijke seksualiteit in de ogen van de meeste Victorianen moest dienen na het huwelijk. De vrouw van *De kristallen bal* laat daarnaast een geheel ander beeld zien. De rode kleur van haar jurk, waarop decoraties zijn aangebracht van kronkelende slangen, staat voor haar ervaring in de wereld, waarschijnlijk ook op seksueel gebied. Verder staat ze overeind in een zelfverzekerde pose, terwijl de vrouw van *Het missaal* in een knielende houding zit. Deze knielende houding zou niet enkel kunnen verwijzen naar haar onderdanigheid tot het geloof, maar eventueel ook naar haar onderdanigheid tot de man. De occulte vrouw lijkt aan niemand onderdanig te zijn en lijkt daarmee te verwijzen naar het beeld van de '*New Woman*'. De lichamelijke kenmerken zouden hier ook op kunnen wijzen want, terwijl de biddende vrouw verfijnd is weergegeven, zien we dat het gezicht van de tovenares ruwere kenmerken heeft zoals een doorlopende wenkbrauw. Dit kan verwijzen naar het idee in de negentiende eeuw dat dit soort vrouwen vaak mannelijke kenmerken overnamen en hiermee ook inderdaad hun vrouwelijke rol en uiterlijk achter zich lieten.⁶⁸

⁶⁷Prettejohn 2008, 114; Prettejohn 2008, 166; Seaman 1973, 134; Schwab 2012, 172-179; Trippi 2002, 183; Trippi 2008, 162.

⁶⁸Trippi 2002, 183.

Het verdere interieur waarin de vrouwen zich bevinden, verwijst vooral naar het verschil van het spirituele niveau tussen de twee vrouwen. Volgens Trippi zouden de tulpen die achter de vrouw van *Het missaal* op tafel staan, verwijzen naar haar verhevenheid. Verder doet haar houding denken aan de iconografische weergave van een biddende Maria en komt het misboek waaruit ze leest, overeen met het boek afgebeeld op het schilderij *De heilige Cecilia* dat Waterhouse in 1895 schilderde (afb. 47). Verder lijkt het weefsel dat de Lady of Shalott in Waterhouse's schilderijen aan het maken was op de tafel te liggen. Dit zou een verwijzing kunnen zijn naar het geduld van de vrouw en dat zij niet afgeleid wordt in haar taken, aangezien het haar wel is gelukt om het weefsel te voltooien. De vrouw van *De kristallen bal* geeft daarnaast een geheel ander beeld. Op haar tafel ligt een spreukenboek en haar staf. Het doodshoofd dat hiernaast geplaatst is, is een universeel symbool voor de hekserij, en kan gezien worden als een tegenhanger van de vaas met tulpen. In haar hand heeft ze een kristallen bal die ze aandachtig zit te bestuderen. Wat ook opvalt is dat de bomen die te zien zijn door het doorkijkje in de achtergrond geen vruchten dragen. Dit kan zowel wijzen op de verdorvenheid van haar seksualiteit, als op het onheil dat haar krachten teweeg kunnen brengen.⁶⁹

Ook de architectuur verwijst naar het verschil tussen de twee vrouwen. De occulte vrouw lijkt zich te bevinden in een klassieke architectuur, die kan verwijzen naar het heidense geloof. Zoals Sketchley al aangeeft, kwam er in de negentiende eeuw opnieuw interesse in het heidense geloof en de mythologie door de groeiende belangstelling in het occultisme. Het interieur op het schilderij van *Het missaal* doet daarnaast denken aan middeleeuwse architectuur. De middeleeuwen was een tijd waarin het christendom hoogtij vierde en zelfs de architectuur die door het raam te zien is, heeft iets weg van een kloostergang. Ook met het meubilair lijkt Waterhouse de twee vrouwen te willen onderscheiden. De ronde tafel van de occulte vrouw en de lessenaar van de vrome vrouw zijn op beide schilderijen op dezelfde plek weergegeven en zouden dus als tegenhangers van elkaar kunnen worden gezien. De ronde vorm van de tafel in *De kristallen bal* zou hierbij zelfs kunnen verwijzen naar het idee van de magische cirkel. De voorwerpen die namelijk op de tafel zijn geplaatst, het doodshoofd, de toverstaf en het spreukenboek, werden in de kunstgeschiedenis afgebeeld binnen magische cirkels. Ook de opening in de muur vormt in dit schilderij een halve cirkel, een vorm die vaker voorkomt in het werk van Waterhouse. Opmerkelijk is ook de kaars in *Het missaal* die in het andere schilderij lijkt te zijn vervangen door een olielamp. In de kunstgeschiedenis wordt de kaars vaak gezien als een vanitassymbool. Dit staat symbool voor het idee dat men in gedachte moet houden dat dit leven niet voor eeuwig is, en men ooit zal sterven en naar het hiernamaals zal gaan. Men moet dus gedurende het leven ervoor zorgen dat men een zo goed mogelijk leven leidt om een goede plek in het hiernamaals te veroveren. Hoewel de olielamp ook als een vanitassymbool gezien kan worden, zou die ook het idee van de wedergeboorte kunnen suggereren, dat zoals al eerder is aangegeven, een belangrijk punt was

⁶⁹Trippi 2002, 183.

binnen de leer van de Golden Dawn. De olielamp kan namelijk steeds weer aangevuld worden met nieuwe olie, waardoor die steeds weer opnieuw licht kan geven. Niettemin is dit geen vastgestelde interpretatie binnen de kunstgeschiedenis en kan hier enkel over gespeculeerd worden.⁷⁰

Waterhouse lijkt hier dus twee versies weer te geven van de vrouw. Deze twee versies zouden ook naar de extreme identiteiten kunnen verwijzen waar de vrouw in de negentiende eeuw mee in verband werd gebracht. Aan de ene kant staat de '*angel in the house*', de vrouw die zich in de private sfeer bevindt en zich toewijdt aan het huishouden en seksueel rein is tot aan het huwelijk. Aan de andere kant staat de '*New Woman*', de vrouw die gelijkgesteld wil worden aan de man, zelfstandigheid wil krijgen en zich niet enkel aan de vastgestelde rollen van de vrouw wil houden. Beide schilderijen geven ook de duidelijke neiging tot het spirituele weer dat de meeste mensen kregen in de negentiende eeuw, door de vele veranderingen die plaatsvonden binnen de maatschappij en de zoektocht die hierop volgde naar een vaste identiteit. Dit wordt weergegeven in de twee extremen van een grote toewijding aan het christendom tot het participeren in occulte praktijken. Deze twee extremen komen vaker voor, aangezien Waterhouse naast het weergeven van vrouwen met occulte krachten en vrouwen als bovennatuurlijke wezens ook voorstellingen heeft gemaakt zoals *De heilige Eulalia* en *De heilige Cecilia* (afb. 48 en 47). Hoewel het niet zeer duidelijk is welke versie zijn eigen voorkeur had, lijkt hij in zijn oeuvre toch duidelijk meer naar de occulte, machtige vrouw te neigen. Over of Waterhouse met het afbeelden van deze vrouw aangaf dat hun voorbeeld opgevolgd zou moeten worden of hij nu net de samenleving waarschuwde over dit soort vrouwen, kan gespeculeerd worden. Er kan wel met zekerheid aangenomen worden dat Waterhouse een zekere fascinatie had voor de occulte vrouw, of hij ook angst voor hen had, zullen we nooit met zekerheid kunnen zeggen.⁷¹

⁷⁰Petherbridge 2013, 99; Petit 1988, 18; Sketchley 1909, 1; Trippi 2002, 183.

⁷¹Barringer 2012, 102-104; Parker 1995, 21; Styers 2004, 25-27; Upstone 2008, 102; Upstone 2008, 130.

Conclusie

Uit dit onderzoek blijkt dat Waterhouse een zekere voorkeur had voor het afbeelden van vrouwen met occulte krachten of vrouwen die zelf bovennatuurlijke wezens waren. Deze voorkeur kan voor het eerst vastgesteld worden in zijn werk *Het raadplegen van het orakel* (afb. 3). Vervolgens kwam het occulte als onderwerp terug in het werk *De magische cirkel* (afb. 1). Het occulte kwam ook voor in Waterhouse's oeuvre in de vorm van een vloek in de vele werken die hij maakte van de Lady of Shalott. Ook Waterhouse's schilderijen die gebaseerd zijn op Homeros' *Odysee* kunnen geassocieerd worden met het occulte, aangezien de nadruk in deze werken ligt op de tovenares Circe of de sirenen. Vrouwen die zelf bovennatuurlijke wezens zijn, komen ook in verschillende vormen voor in het oeuvre van Waterhouse, zoals feeën, nimfen, zeemeerminnen en vrouwen die in bloeddorstige slangen kunnen veranderen. Deze voorkeur van Waterhouse zou in verband kunnen worden gebracht met de algemene context van de Victoriaanse samenleving in Waterhouse's tijd of met zijn eigen interesses. Hierbij kan vooral gekeken worden naar het debat over de rol van de vrouw binnen de samenleving van de negentiende eeuw en de algemene interesse in het occulte van deze tijd. De vraag voor dit onderzoek was: Hoe verhoudt de weergave van de occulte vrouw in de kunst van John William Waterhouse (1849 – 1917) zich tot de positie van de vrouw en de interesse in het occulte in de samenleving van Victoriaans Engeland tegen het einde van de negentiende eeuw?

De vele veranderingen die plaatsvonden binnen de Victoriaanse samenleving, zorgden ervoor dat er een veranderd perspectief kwam op religie, wetenschap en natuur. Hierdoor gingen veel mensen zich concentreren op het spirituele, waaronder ook op het occulte. De occulte bewegingen in de negentiende eeuw hadden een bepaalde hiërarchie, met een elite aan de top en vonden hun basis vaak in de esoterie. De teksten die ten grondslag liggen aan de esoterische wijsheden, komen onder andere als thema's terug in Waterhouse's werken. De interesse in het occulte uitte zich in verschillende bewegingen, waaronder de Hermetic Order of the Golden Dawn. Deze orde had zijn wortels in bewegingen die ook met occulte praktijken in verband worden gebracht, namelijk de geheime genootschappen van de Rozenkruisers en de vrijmetselaars, maar ook de Theosofische Vereniging en dan met name de theosofische leer van Helena Blavatsky en verschillende hermetische orden. Hoewel de Hermetic Order of the Golden Dawn was opgezet door middel van valse documenten, was zij zeer populair in de negentiende en twintigste eeuw, vooral vanwege haar bekende leden. In de literatuur worden ook verschillende aanwijzingen naar voren gebracht dat Waterhouse lid van deze orde zou zijn geweest. Kunst werd vaak door deze broederschappen gebruikt om hun boodschap over te dragen, bijvoorbeeld door Joseph Aimé Péladan en zijn *Salons de la Rose+Croix*. Waterhouse zou eventueel ook met zijn referenties naar de onderwereld en transformatie naar de kern van de leer van de Golden Dawn verwijzen. Ook Rose Sketchley probeerde een verband te leggen tussen de kern van deze leer en Waterhouse's werken door middel van de mythe van Persephone. Andere aanwijzingen in

Waterhouse's schilderijen voor een interesse in het occulte en de Hermetic Order of the Golden Dawn zijn te vinden in Waterhouse's herhalend gebruik van het getal zeven, de vorm van de cirkel en het weergeven van rozen en het symbool van de Golden Dawn in zijn werken. Een voorbeeld van een schilderij waarin zijn interesse in het occulte duidelijk naar voren komt, is *De magische cirkel*.

In de negentiende eeuw was er ook een opkomende belangstelling voor de rol die de vrouw binnen de samenleving moest vervullen. De algemene ideologie in het Victoriaanse Engeland was die van de gescheiden sferen en de vrouw als de '*angel in the house*'. Deze ideologie werd door de verschillende klassen op verscheidene manieren toegepast. Verder zorgde de dubbele moraal binnen de samenleving ervoor dat deze ideologie voor een deel werd ondermijnd, maar deze kwam nog meer onder vuur te liggen met de opkomst van protesten omtrent vrouwenrechten, vooral in verband met educatie, rechtspositie en stemrecht. De angst voor de vrouwelijke seksualiteit werd dan weer uitgedaagd door de opkomst van de '*New Woman*'. Deze fascinatie en angst voor de vrouwelijke seksualiteit kwam in de kunst vooral naar voren in het beeld van de femme fatale. De afgebeelde vrouwen van Waterhouse kunnen ook binnen de categorie van de femme fatale worden ingedeeld. Een andere categorie waar deze vrouwen in thuishoren, is die van het weergeven van heksen in de kunstgeschiedenis. Waterhouse lijkt de twee manieren van weergeven, in de vorm van de 'Medusa' en de 'Lamia', samen te voegen. Verder lijkt Waterhouse de macht aan de vrouw te geven in zijn werken, terwijl de man de onderdanige rol vervult. Wat Waterhouse niet weergeeft, is dat de meeste vrouwen die hij afbeeldt een prijs hebben moeten betalen voor deze macht, namelijk de liefde. Deze onderlinge relatie tussen de machtige vrouw en de onderdanige man, die Waterhouse lijkt aan te duiden in zijn werken, is duidelijk weergegeven in Waterhouse's schilderij *Jason en Medea* (afb. 38). De manier waarop de figuren in dit schilderij zijn weergegeven, reflecteert hun onderlinge machtsverhouding.

Het is niet geheel duidelijk hoe de weergave van de occulte vrouw in Waterhouse's werk zich verhoudt tot de rol van de vrouw in de negentiende-eeuwse samenleving. Wel kan met zekerheid worden gezegd dat Waterhouse op de hoogte was over de discussie omtrent de rol van de vrouw binnen de samenleving. In werken zoals *De kristallen bal* en *Het missaal* komt dan ook duidelijk naar voren dat Waterhouse de verschillende extreme opvattingen omtrent de rol van de vrouw in de vorm van de '*angel in the house*' en de '*New Woman*' tegen elkaar uit leek te spelen (afb. 45 en 46). In zijn oeuvre lijkt Waterhouse een duidelijke voorkeur te hebben voor het weergeven van de '*New Woman*' in de vorm van de occulte vrouw. We zullen echter nooit zeker weten of Waterhouse deze vrouw als een voorbeeld zag of de samenleving door middel van zijn weergaven wilde waarschuwen voor dit soort vrouwen. Dit lijkt ook te gelden voor het weergeven van het occulte en bovennatuurlijke in Waterhouse's werken. Hoewel Waterhouse wel een aantal christelijke onderwerpen heeft geschilderd lijkt hij toch een voorkeur te hebben voor het weergeven van het occulte en het bovennatuurlijke. Er kan enkel over getheoretiseerd worden of Waterhouse dit deed vanuit een persoonlijke interesse of

omdat hij zelf deel zou uitmaken van een occult genootschap zoals de Hermetic Order of the Golden Dawn. Niettemin is het wel veilig om aan te nemen dat Waterhouse de opkomende en groeiende interesse in het occultisme aanduidt in zijn werken. Waterhouse's precieze positie tot de rol van de vrouw en het occulte in de samenleving en of hij zijn mening door middel van zijn werken probeerde over te brengen zullen we nooit met zekerheid weten. Het is wel duidelijk dat Waterhouse beide verschijnselen uit de negentiende eeuw bij het maken van zijn werken in gedachten had en hier op een interessante manier mee bezig is geweest.

Literatuur

Allen, Virginia M., '“One Strangling Golden Hair”: Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith', *The Art Bulletin* 2 (1984), 66, blz. 285-294.

Barringer, Tim, *Reading the Pre-Raphaelites*, New Haven en Londen 2012.

Blavatsky, Helena Petrovna, *De geheime leer; de synthese van wetenschap, godsdienst en wijsbegeerten* / door H. P. Blavatsky; [vertaling van de eerste engelsche uitgave van 1888], Den Haag 1970 (voor het eerst gepubliceerd in: 1888).

Blavatsky, Helena Petrovna en Ketwich Verschuur, Jan Dirk van, *Isis Ontsluierd; een sleutel op de mysteriën van de oude en de hedendaagsche wetenschap en godgeleerdheid*, drie delen, Den Haag 1968 (voor het eerst gepubliceerd in: 1877).

Bodichon, Barbara, *Women and Work*, Londen 1857.

Claudianus, Claudius en Digges, Leonard, *The Rape of Proserpine; Translated out of Claudian in Latine, into English verse; by Leonard Digges, Gent*, Londen 1628.

Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity; Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford 1986.

Eliade, Mircea, *Das Okkulte und die moderne Welt; Zeitströmungen in der Sicht der Religionsgeschichte*, Salzburg 1978.

Groneman, Carol, *Nymphomania; A history*, New York en Londen 2001.

Harper, George Mills, *Yeats's Golden Dawn*, Londen (etc.) 1974.

Hobson, Anthony, *J.W. Waterhouse*, Londen 1992.

Howe, Ellic, *The magicians of the Golden Dawn; a documentary history of a magical order, 1887-1932*, New York 1978.

Hughes, William en Smith, Andrew, *The Victorian Gothic; an Edinburgh companion*, Edinburgh 2013.

Ittmann, Karl, *Work, gender and family in Victorian England*, Basingstoke (etc.) 1995.

King, Francis, *Modern ritual magic; the rise of western occultism*, Bridport en Lindfield 1989.

Lorenzi, Lorenzo, *Witches; exploring the iconography of the sorceress and enchantress*, Florence 2005.

Mill, John Stuart, *The Subjection of Women*, Londen 1869.

Parker, Christopher, *Gender roles and sexuality in Victorian literature*, Aldershot en Brookfield 1995.

Pearson, Joanne, *Wicca and the Christian heritage; ritual, sex and magic*, Londen (etc.) 2007.

Petherbridge, Deanna, *Witches and wicked bodies*, Edinburgh 2013.

Petit, David A., 'A Historical Overview of Dutch and French Still Life Painting; A Guide for the Classroom', *Art Education* 41 (1988), 5, blz. 14-19.

Prettejohn, Elizabeth, 'Circe biedt Odysseus de beker aan; 1891', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 114.

Prettejohn, Elizabeth, 'Circe Invidiosa: Circe giet gif in de zee; 1892', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 120.

Prettejohn, Elizabeth, 'De verbeeldingskracht van Waterhouse', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 23-35.

Prettejohn, Elizabeth, 'Hylas en de nimfen; 1896', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 134.

Prettejohn, Elizabeth, 'Jason en Medea; 1907', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 166.

Prettejohn, Elizabeth, 'Odysseus en de sirenen; 1891,' in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 116.

Prettejohn, Elizabeth, (red.), *The Cambridge companion to the Pre-Raphaelites*, Cambridge (etc.) 2012.

Prettejohn, Elizabeth, 'Twee schetsen van Circe; ca. 1911- 1914', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 182-183.

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

Seaman, Lewis Charles Bernard, *Life in Victorian London*, Londen 1973.

Schaik, John en Slavenburg, Jacob, *Geheimen en onthullingen van de westerse esoterie; magie, mythen en mystiek*, Utrecht 2012.

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

Schwab, Gustav, *Griekse mythen en sagen*, Houten en Antwerpen 2012.

Sketchley, Rose Esther Dorothea, 'Austin O. Spare; by R. E. D. Sketchley', *The Art Journal* (1908), blz. 50-52.

Sketchley, Rose Esther Dorothea, 'The Art of J.W. Waterhouse, R.A.', kerstnummer van *The Art Journal* (1909), blz. 1-23.

Styers, Randall, *Making magic; Religion, Magic and Science in the Modern World*, New York (etc.) 2004.

Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008.

Trippi, Peter, 'De Sirene; ca. 1900', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 148.

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

Trippi, Peter, 'John William Waterhouse; Een biologisch overzicht', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 15-21.

Trippi, Peter, 'Lamia; 1905', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 162.

Trippi, Peter, 'Lamia; 1909', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 172.

Upstone, Robert, 'De heilige Cecilia; 1895', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 130.

Upstone, Robert, 'De heilige Eulalia; 1885', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 102.

Upstone, Robert, 'De magische cirkel; 1886', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 106.

Upstone, Robert, 'De Vrouwe van Shalott; 1888', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 112.

Upstone, Robert, 'De Vrouwe van Shalott; 1891-1893 en 1894', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 128-129.

Upstone, Robert, 'Een zeemeermin; 1900', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 144.

Upstone, Robert, 'Het raadplegen van het orakel; 1884', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 98.

Upstone, Robert, 'Ik ben de schimmen zo moe', sprak de Vrouwe van Shalott; 1915', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 188.

Upstone, Robert, 'La Belle Dame Sans Merci; 1893', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 126.

Wageman, Patty, 'Droom of werkelijkheid?; Over vrouwen en de symboliek in het werk van Waterhouse', in Tent. cat. Groningen (Groninger Museum), Londen (Royal Academy of Arts), Canada (Montreal Museum of Fine Arts), *J. W. Waterhouse (1894-1917); betoverd door vrouwen*, Schoten 2008, blz. 51-61.

Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman*, Londen 1792.

Afbeeldingen



Afb. 1: John William Waterhouse, *De magische cirkel*, 1886, olie op canvas, 182,9 x 127 cm., Tate te Londen (foto: <http://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/the-magic-circle-1886>, geraadpleegd op 21-04-2015).



Afb. 2: John William Waterhouse, *Slaap en zijn halfbroer dood*, 1874, olie op canvas, 70 x 92 cm., in private collectie (foto: http://en.wikipedia.org/wiki/Lucid_dream, geraadpleegd op 21-04-2015).



Afb. 3: John William Waterhouse, *Het raadplegen van het orakel*, 1884, olie op canvas, 47 x 78 cm., Tate te Londen (foto: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-consulting-the-oracle-n01541>, geraadpleegd op 21-04-2015).



Afb. 4: John William Waterhouse, *De Vrouwe van Shalott*, 1888, olieverf op canvas, 153 x 200 cm., Tate te Londen (foto: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-the-lady-of-shalott-n01543>, geraadpleegd op 22-06-2015).



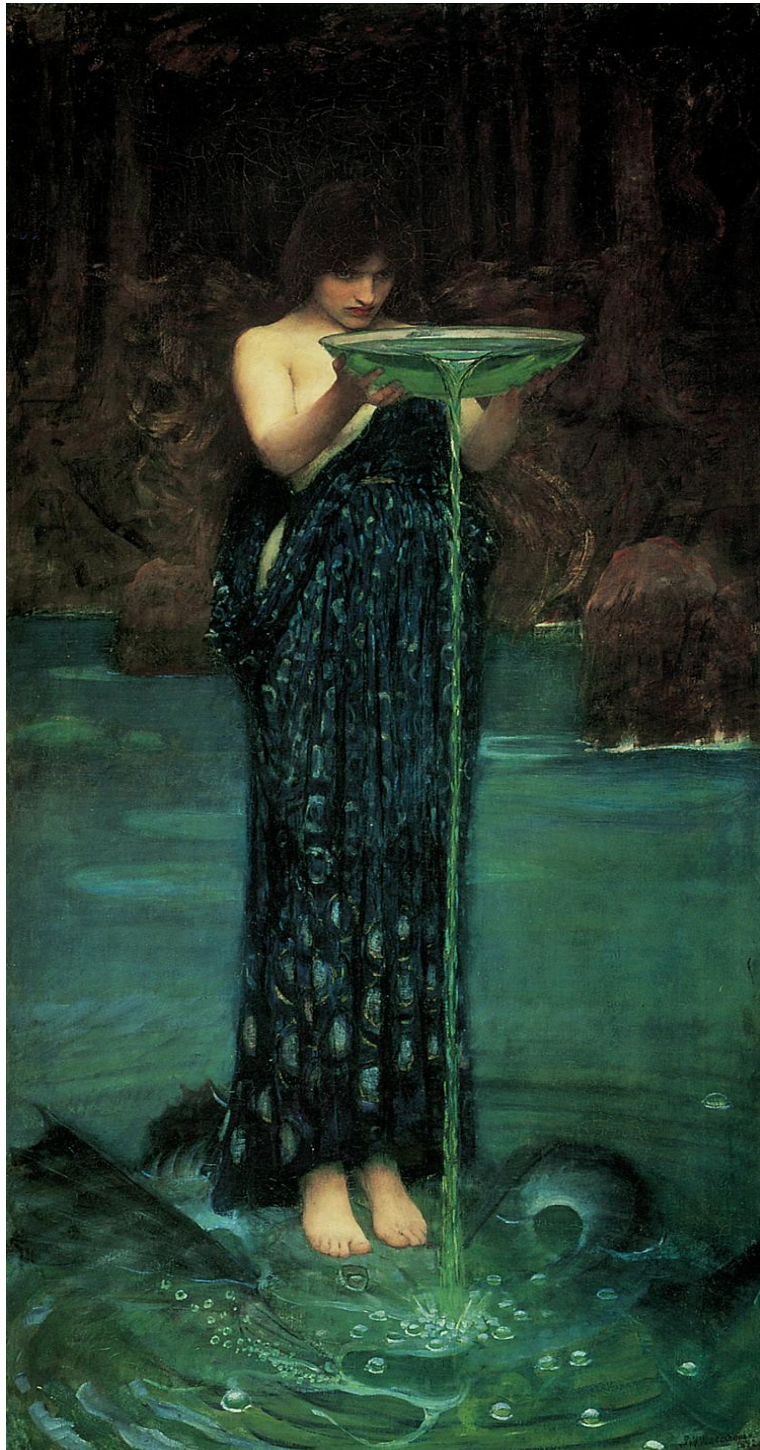
Afb. 5: John William Waterhouse, *De Vrouwe van Shalott*, 1894, olieverf op canvas, 142,2 x 86,3 cm., Leeds City Art Gallery (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=27>, geraadpleegd op 21-04-2015).



Afb. 6: John William Waterhouse, *'Ik ben de schimmen zo moe', sprak de Vrouwe van Shalott*, 1915, olieverf op canvas, 100 x 74 cm., Art Gallery of Ontario te Toronto (foto: <http://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/i-am-half-sick-of-shadows-said-the-lady-of-shalott-1915>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 7: John William Waterhouse, *Circe biedt Odysseus de beker aan*, 1891, olieverf op canvas, 149 x 92 cm., Oldham Art Gallery (foto: http://www.artble.com/artists/john_william_waterhouse/more_information/style_and_technique, geraadpleegd op 21-04-2015).



Afb. 8: John William Waterhouse, *Circe Invidiosa: Circe giet gif in de zee*, 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 22-06-2015).



Afb. 9: John William Waterhouse, *Circe*, ca. 1911 – 1914, schets, olieverf op doek, 86,3 x 77,2 cm., particuliere collectie (foto: http://paintingandframe.com/prints/john_william_waterhouse_circe-11267.html, geraadpleegd op 21-04-2015).



Afb. 10: John William Waterhouse, *Circe*, ca. 1911 – 1914, schets, olieverf op doek, 76 x 110,5 cm., particuliere collectie (foto: <https://www.pinterest.com/pin/20969954487721935/>, geraadpleegd 22-06-2015).



Afb. 11: John William Waterhouse, *La Belle Dame Sans Merci*, 1893, olieverf op canvas, 110,6 x 81 cm., Hessisches Landesmuseum te Darmstadt (foto: <http://www.kunstkopie.nl/a/waterhouse-john-william/la-belle-dame-sans-merci-1.html>, geraadpleegd op 21-04-2015).



Afb. 12: John William Waterhouse, *Lamia*, 1905, olieverf op canvas, 146 x 90,2 cm., particuliere collectie (foto: <http://www.stone-circles.org.uk/pr/waterhouse.htm>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 13: John William Waterhouse, *Lamia*, 1909, olieverf op doek, 92,5 x 57,5 cm., particuliere collectie (foto: <https://magicandmisery.wordpress.com/gallery/>, geraadpleegd 22-06-2015).



Afb. 14: John William Waterhouse, *Penelope en haar vrijers*, 1912, olieverf op canvas, 129,8 x 188 cm., Aberdeen Art Gallery and Museums te Schotland (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=36>, geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 15: John William Waterhouse, *Odysseus en de sirenen*, 1891, olieverf op canvas, 100,6 x 201,7 cm., National Gallery of Victoria te Melbourne (foto: <http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/UlyssesAndTheSirensJohnWilliamWaterhouse.html>, geraadpleegd op 21-04-2015).



Afb. 16: John William Waterhouse, *Danaë* (reproductie in zwart wit), 1892, olieverf op canvas, 84 x 130 cm., locatie onbekend (foto: <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/articles/danae-in-colour/>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 17: John William Waterhouse, *Een Waternimf*, 1893, olieverf op doek, 66 x 127 cm., collectie Sir Tim Rice (foto: <http://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/the-naiad-1893>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 18: John William Waterhouse, *Hylas en de nimfen*, 1896, olieverf op canvas, 98,2 x 163,3 cm., Manchester Art Gallery (foto: <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/hylas-nymphs-1896/>, geraadpleegd op 22-06-2015).



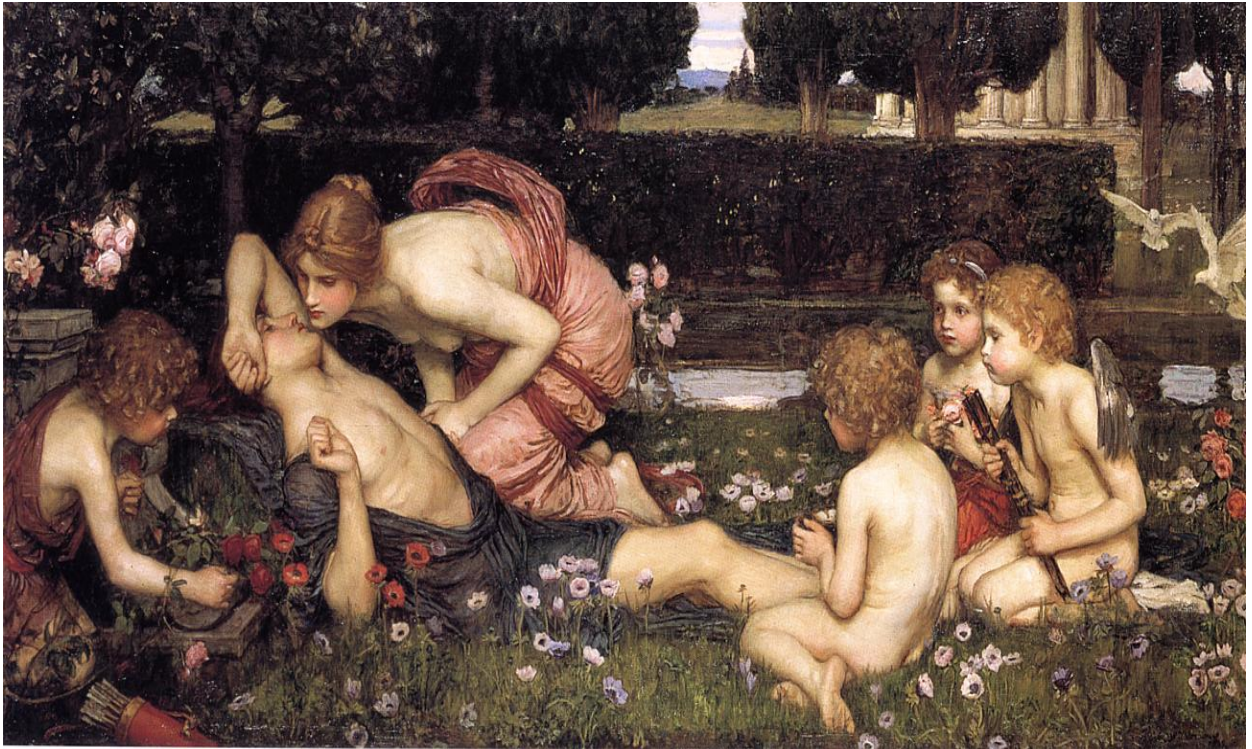
Afb. 19: JohnWilliam Waterhouse, *Een zeemeermin*, 1892 – 1900, olieverf op canvas, 96,5 x 66,6 cm., Royal Academy of Arts te Londen (foto: <http://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/a-mermaid-1900>, geraadpleegd op 21-04-2015).



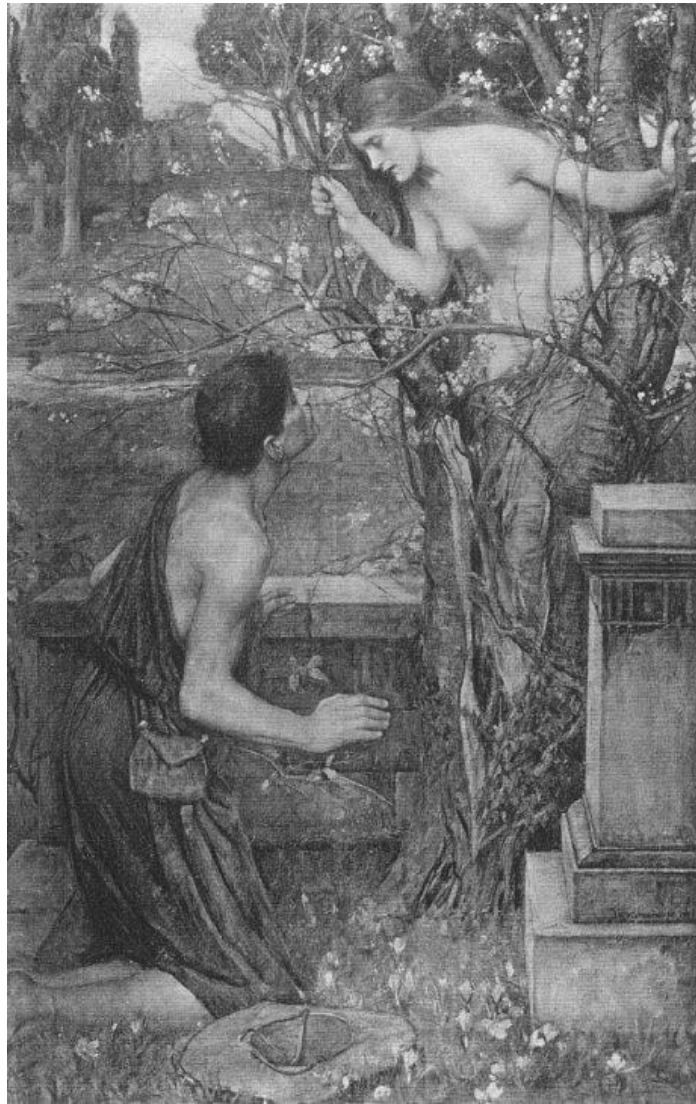
Afb. 20: John William Waterhouse, *Echo en Narcissus*, 1903, olieverf op canvas, 109,2 x 189,2 cm., National Museums Liverpool in de Walker Art Gallery (foto: [http://en.wikipedia.org/wiki/Echo_and_Narcissus_\(Waterhouse_painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Echo_and_Narcissus_(Waterhouse_painting))), geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 21: John William Waterhouse, *Flora en de zefiers*, 1897, olieverf op canvas, 110 x 206 cm., Schaeffer Collection, Sydney (foto: <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/flora-zephyrs-1898/>), geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 22: John William Waterhouse, *Het ontwaken van Adonis*, 1899, olieverf op canvas, 95.9 x 188 cm., Collectie Lord Lloyd Webber (foto: <http://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/the-awakening-of-adonis-1899>, geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 23: John William Waterhouse, *Phyllis en Demophoön*, 1906, olieverf op canvas, 135 x 90 cm., locatie onbekend (foto: <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/phyllis-demophoon-1907/>, geraadpleegd op 22-06-2015).



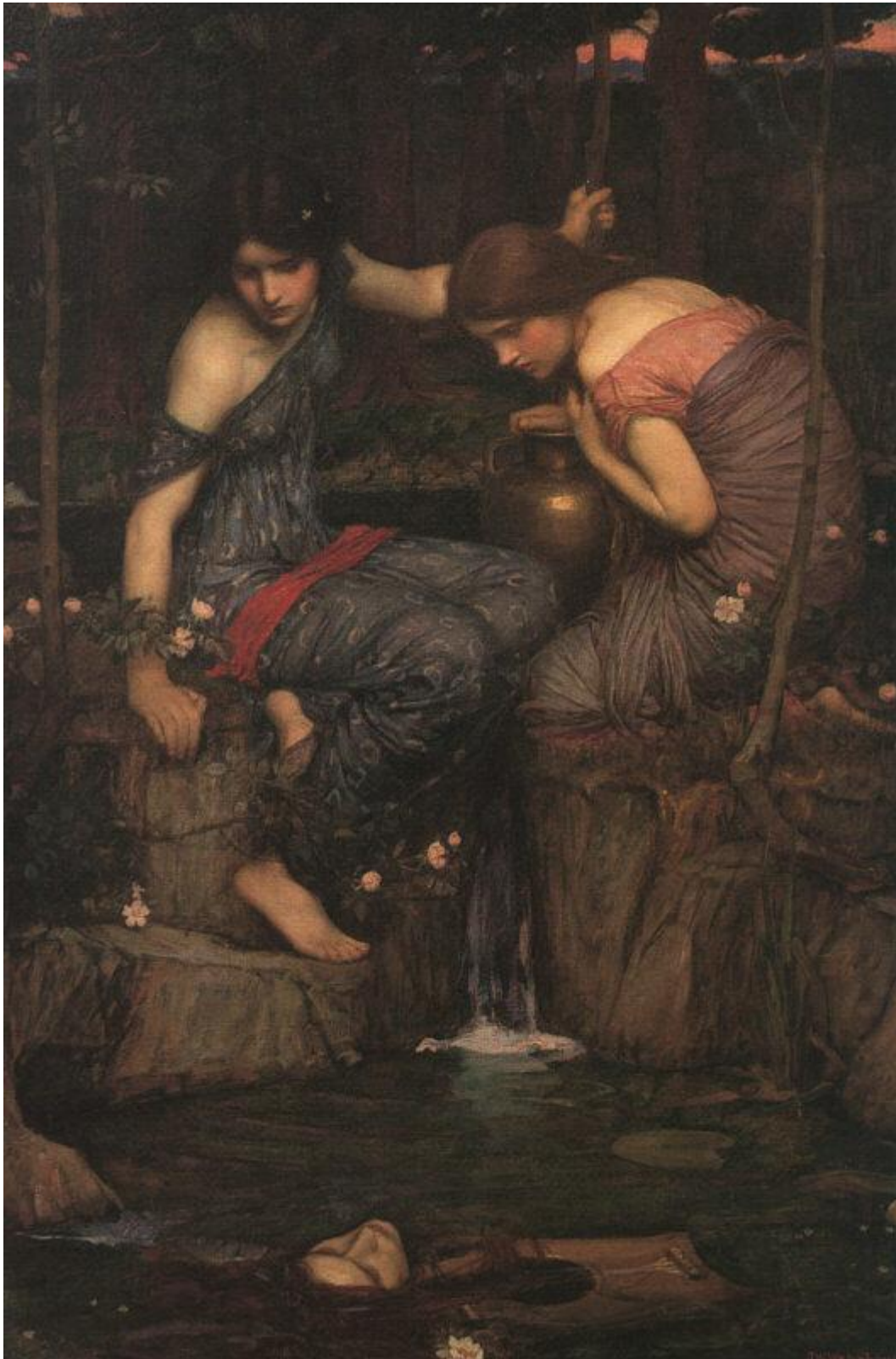
Afb. 24: John William Waterhouse, *Apollo en Daphne*, 1908, olieverf op canvas, 143 x 109 cm., particuliere collectie (foto: <http://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/apollo-and-daphne-1908>, geraadpleegd op 22-06-2015).



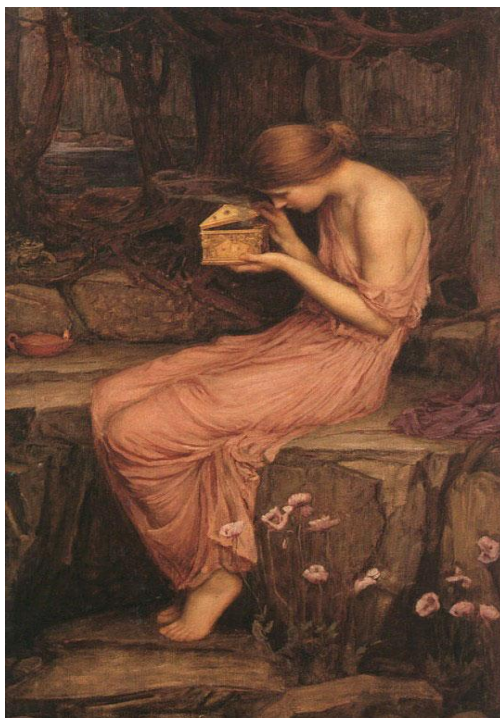
Afb. 25: John William Waterhouse, *Windbloemen*, 1902, olieverf op canvas, 114 x 79 cm., particuliere collectie (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=4>, geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 26: John William Waterhouse, *Dante en Matilda* (vroeger bekend als *Dante en Beatrice*), ca. 1916 – 1917 (onvoltooid bij het overlijden van de kunstenaar in 1917), olieverf op canvas, op paneel, 49,5 x 92,6 cm., Dahesh Museum of Art te New York (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=103>, geraadpleegd op 22-06-2015).



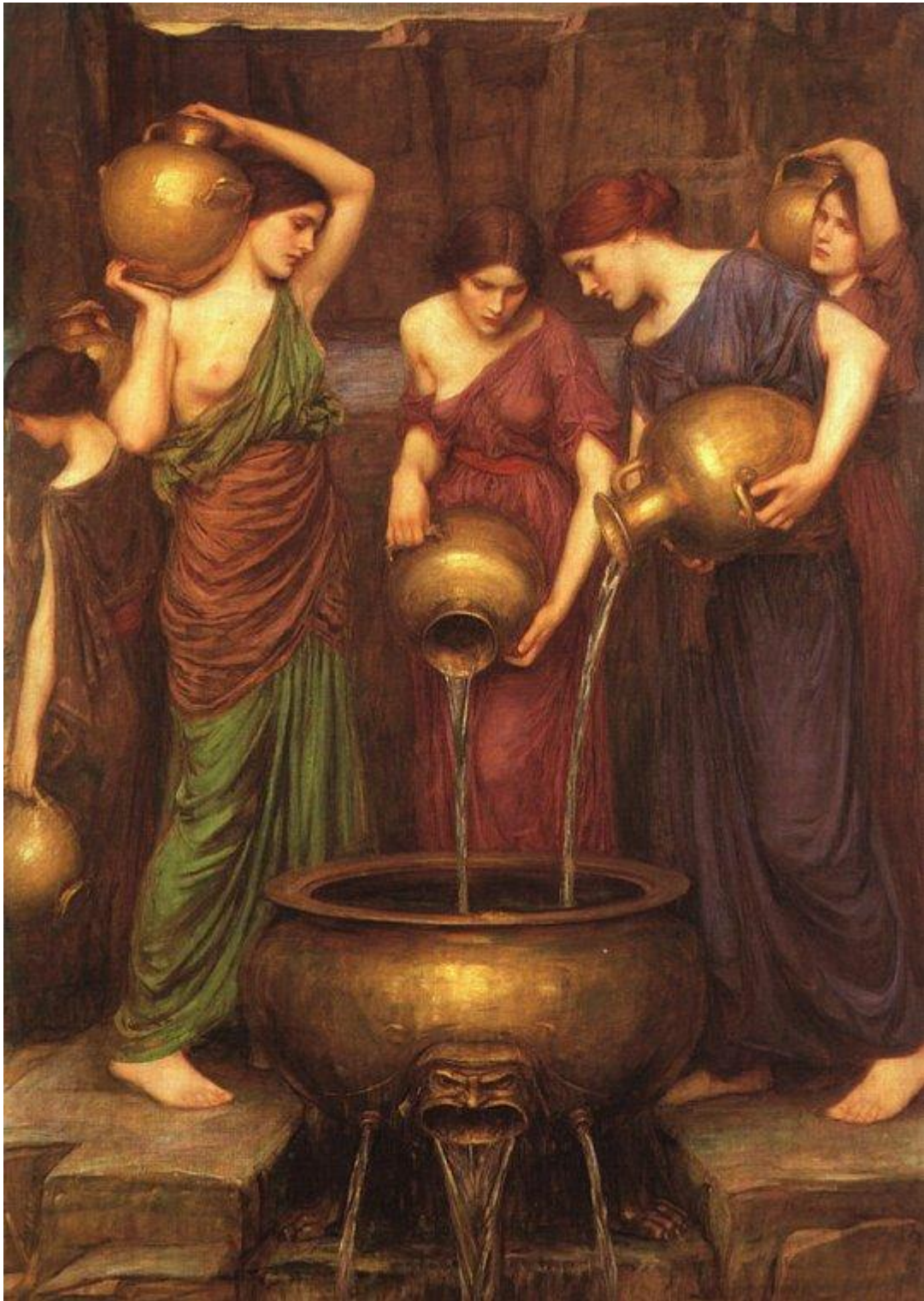
Afb. 27: John William Waterhouse, *Nimfen vinden het hoofd van Orpheus*, 1900, olieverf op canvas, 149 x 99 cm., private collectie (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=22>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 28: John William Waterhouse, *Psyche opent het gouden kistje*, 1903, olieverf op canvas, 117 x 74 cm., particuliere collectie (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=51>, geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 29: John William Waterhouse, *Psyche opent de deur naar de tuin van Cupido*, 1903, olieverf op canvas, 109,5 x 72 cm., Harris Museum and Art Gallery te Preston (foto: <http://www.bartongalleries.com/oil-paintings/Waterhouse/Psyche+entering+cupids+garden>, geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 30: John William Waterhouse, *De Danaïden*, 1906, olieverf op canvas, 163,3 x 128 cm.,
Aberdeen Art Gallery and Museum te Schotland (foto:
<http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=52>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 31: John William Waterhouse, *De Decamerone*, 1916, olieverf op canvas, 101 x 159 cm.,
National Museums Liverpool in de Lady Lever Art Gallery (foto:
<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/tale-decameron-1916/>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 32: John William Waterhouse, *De betoverde tuin: uit Boccaccio's vertellingen*, ca. 1916 – 1917, olieverf op canvas, 115,5 x 160 cm., National Museums Liverpool in de Lady Lever Art Gallery (foto: <http://streetsofsalem.com/2014/05/03/enchanted-gardens/>, geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 33: John William Waterhouse, *Pandora*, 1896, olieverf op canvas, 152,4 x 91,4 cm., Collectie Lord Lloyd Webber (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=69>, geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 34: John William Waterhouse, *De ziel van de roos*, 1908, olieverf op canvas, 88,3 x 59,1 cm., particuliere collectie (foto: <https://www.pinterest.com/pin/45669383691736173/>, geraadpleegd op 28-04-2015).



Afb. 35: Ford Madox Brown, *Wachten: een Engelse haard of 1854 – 55*, 1855, olieverf op een eiken paneel, 30,5 x 20 cm., Walker Art Gallery te Liverpool (foto: <http://preraphaelitesisterhood.com/waiting-an-english-fireside-of-1854-5/>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 36: George Frederick Watts, *Found drowned*, 1848 – 1850, olieverf op canvas, 213,4 x 119,4 cm., Watts Gallery te Surrey (foto: <http://www.victorianweb.org/painting/watts/paintings/2.html>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 37: John William Waterhouse, *De sirene*, ca. 1900, olieverf op canvas, 81 x 53 cm., particuliere collectie (foto: <http://www.amazon.com/The-Siren-Waterhouse-CANVAS-PRINT/dp/B008IHINUG>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 38: John William Waterhouse, *Jason en Medea*, 1907, olieverf op canvas, 131,4 x 105,4 cm., particuliere collectie (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=90>, geraadpleegd 22-06-2015).



Afb. 39: John William Waterhouse, *Tristan en Isolde*, 1916, olieverf op doek, 107,5 x 81,5 cm.,
particuliere collectie te New York (foto:
[http://allart.biz/photos/image/John_William_Waterhouse_12_Trستان_and_Isolde_with_the_Potion.ht](http://allart.biz/photos/image/John_William_Waterhouse_12_Trستان_and_Isolde_with_the_Potion.html)
ml, geraadpleegd op 18-05-2015).



Afb. 40: Frederick Sandys, *Medea*, 1866 – 1868, olieverf op hout, 62,2 x 46,3 cm., Birmingham Museums and Art Gallery (foto: <http://preraphaelitesisterhood.com/medea/>, geraadpleegd op 12-07-2015).



Afb. 41: Edward Burne Jones, *De magische cirkel*, c. 1882, gouache op papier, 373 x 360 mm., Tate te Londen (foto: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-the-magic-circle-n03455>, geraadpleegd op 12-07-2015).



Afb. 42: Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Syriaca*, 1877, olieverf op canvas, 185 x 109 cm., Manchester City Galleries (foto: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/astarte-syriaca-205939>, geraadpleegd op 12-07-2015).



Afb. 43: John William Waterhouse, *studies voor Jason en Medea* (schetsboek E.2 – 1949, blz. 61), c. 1906 – 1907, potlood op papier, 17,6 x 24,7 cm., Victoria en Albert Museum te Londen (foto: Trippi, Peter, *J.W. Waterhouse*, Londen en New York 2002, blz. 191).



Afb. 44: Eugène Delacroix, *Medea op het punt haar kinderen te vermoorden*, 1862, olieverf op canvas, 122 x 84 cm., Musée du Louvre te Parijs (foto: http://www.wga.hu/html_m/d/delacroix/3/316delac.html, geraadpleegd op 12-07-2015).



Afb. 45: John William Waterhouse, *De kristallen bal*, 1902, olieverf op canvas, 120,7 x 78,7 cm., particuliere collectie te Mexico (foto: <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/crystal-ball-1902/>, geraadpleegd op 22-06-2015).



Afb. 46: John William Waterhouse, *Het missaal*, 1902, olieverf op canvas, 120,7 x 78,7 cm., particuliere collectie te Mexico (foto: <http://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/the-missal-1902>, geraadpleegd op 21-04-2015).



Afb. 47: John William Waterhouse, *De heilige Cecilia*, 1895, olieverf op canvas, 196 x 117 cm., in de collectie van Sotheby's (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=67>, geraadpleegd op 11-05-2015).



Afb. 48: John William Waterhouse, *De heilige Eulalia*, 1885, olieverf op doek, 188,6 x 177,5 cm., Tate te Londen (foto: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=76>, geraadpleegd op 12-07-2015).