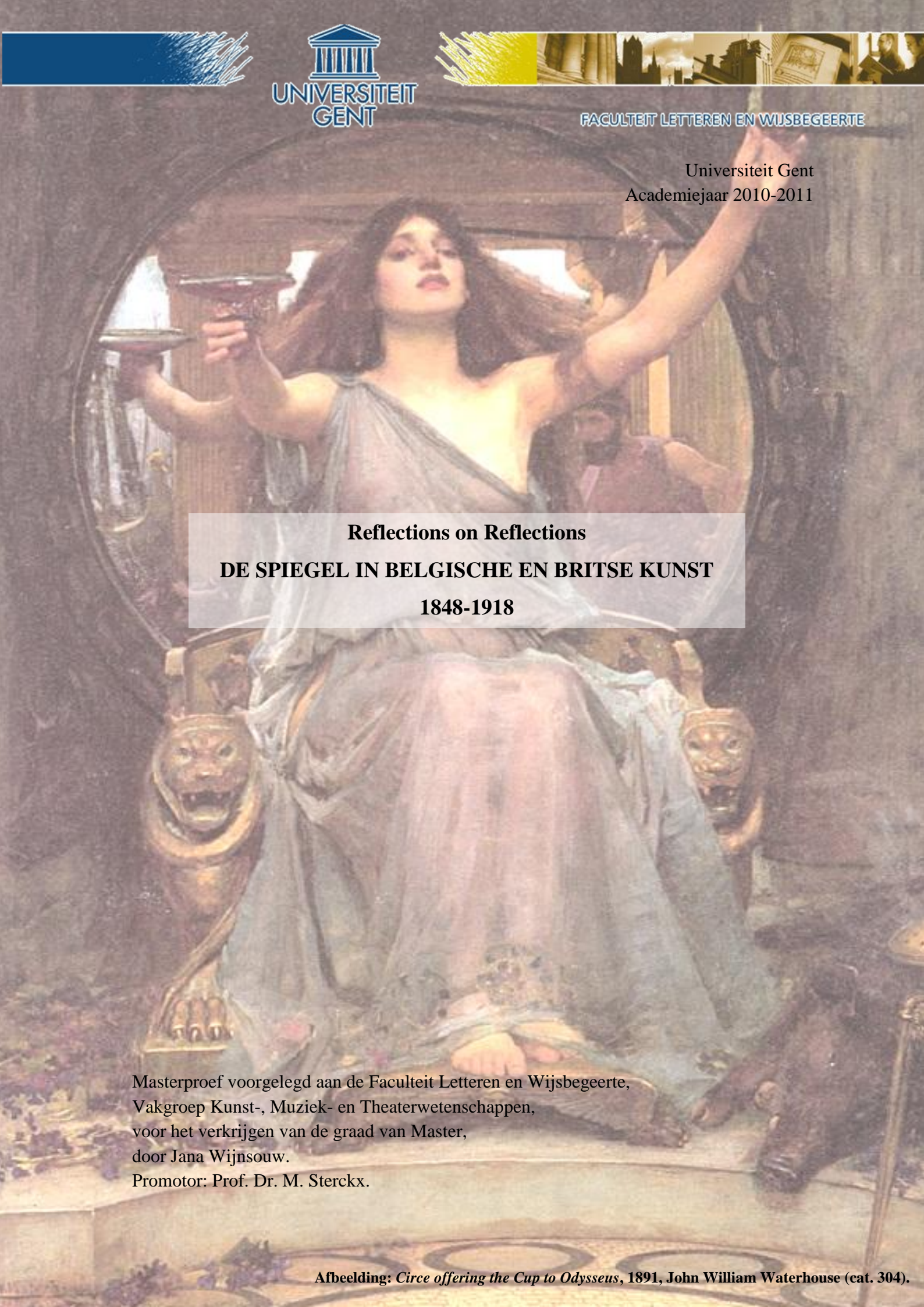


Universiteit Gent
Academiejaar 2010-2011



Reflections on Reflections
DE SPIEGEL IN BELGISCHE EN BRITSE KUNST
1848-1918

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
voor het verkrijgen van de graad van Master,
door Jana Wijnsouw.
Promotor: Prof. Dr. M. Sterckx.

Universiteit Gent
Academiejaar 2010-2011

Reflections on Reflections
DE SPIEGEL IN BELGISCHE EN BRITSE KUNST
1848-1918

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
voor het verkrijgen van de graad van Master,
door Jana Wijnsouw.
Promotor: Prof. Dr. M. Sterckx.

Abstract

[NL]

De spiegel is een populair iconografisch motief in de beeldende kunst, dat ook tijdens de negentiende eeuw frequent werd afgebeeld. Deze masterproef toont aan dat de negentiende-eeuwse context de afbeelding van reflecties in Britse en Belgische kunst optimaal in de hand heeft gewerkt en dit met een specifieke afbakening van 1848 tot 1918.

De aanwezigheid van de spiegel als object in het dagelijkse leven, de kunstpraktijk, het burgerlijk interieur en het atelier, zorgde voor een directe bron ter inspiratie voor kunstenaars. De fin-de-siècle cultuur, waarin uiterlijke opsmuk en dandyïsme uitdrukkelijk werden gecultiveerd, werkte in dit opzicht de afbeelding van de spiegel optimaal in de hand. Bovendien liet de voorstelling van spiegels kunstenaars toe om perspectivische en narratieve uitbreidingen in hun kunst in te brengen, of kunsthistorische verwijzingen naar andere werken met spiegels te expliciteren.

De negentiende eeuw kende ook werken met spiegels, die een uitdrukkelijke rol spelen in mythes en verhalen. Vaak fungeerden deze mythes als voorwendsel voor contemporaine betekenislagen. De spiegel vormde een instrument om een diepere betekenis te impliceren, in dialoog met de kunsttheoretische context eigen aan het symbolisme, of als een uitgesproken commentaar op veranderende genderverhoudingen en identiteit.

IJdelheid en vergankelijkheid worden sinds oudsher met de spiegel geassocieerd en ook in de negentiende eeuw blijkt dit het geval. De spiegel werd ook beschouwd als een magisch object of als een indicator voor een innerlijke gemoedstoestand. Tenslotte kan de weerspiegeling soms interessante indicaties omtrent sociale verhoudingen impliceren.

Dit onderzoek bevat enerzijds een exhaustieve catalogus van Britse en Belgische werken met spiegels. Anderzijds wordt in deze masterproef een gerichte focus gehanteerd op de meest typerende werken met reflecties, waartoe dit onderzoek een eerste aanzet tot analyse vormt, gestaafd vanuit een negentiende-eeuws perspectief.

[ENG]

The mirror has ever been a frequently represented, iconographic motive in art, as is the case for nineteenth century art. With a focus on art created from 1848 to 1918, this master thesis aims to prove that the specific fin-de-siècle context contributed greatly to the depiction of the mirror in British and Belgian art and that reflections in these works of art therefore require a very precise interpretation.

The presence of the mirror in artists' daily lives, their practice, interiors and studios, stimulated the depiction of reflections in their works, as existing mirrors often found their way into the paintings of their owners. Other features of fin-de-siècle society, such as a cultivation of appearance and dandyism, encouraged the representation of this iconographic motive in works of art. Though the mirror can allow artists to include additional narrative structures or a manipulation of perspective, nineteenth century artists also preferred the reflection as a historical reference.

Some representations of mythological stories or literary products include mirrors. These stories often functioned as alibis for contemporary principles, while the mirror was used as an instrument to imply a deeper meaning in life and art. In these cases, the mirror often indicates a more art theoretical based connotation, which may refer to symbolist principles, or questions about changing gender patterns and identity.

Vanity and the relativity of beauty have always been associated with the mirror, as was the case in the nineteenth century. Nevertheless the mirror could also function as a magical object or as an indicator of internal conditions. Finally, reflections were also represented as a comment on certain aspects of nineteenth century social life and could conceal a hint of criticism.

On the one hand, this research contains an exhaustive catalogue of British and Belgian works of art that depict mirrors. On the other hand, the main objective of this master thesis is a focus on the interpretation of those works with mirrors that are most characteristic for the nineteenth century context. This research therefore offers a first analysis of the mirror in these works of art, verified from a nineteenth-century point of view.

Woord Vooraf

“Many things I can command the Mirror to reveal,” she answered, “and to some I can show what they desire to see. But the Mirror will also show things unbidden, and those are often stranger and more profitable than things which we wish to behold. What you will see, if you leave the Mirror free to work, I cannot tell. For it shows things that were, things that are, things that yet may be.

But which it is that he sees, even the wisest cannot always tell.

Do you wish to look?”

Lady Galadriël in één van mijn absolute favorieten,
J.R.R. Tolkiens’ *The Lord of the Rings*, 1954.

Vier prachtige jaren zijn voorbij gevlogen. Ik hoop dat deze masterproef een volwaardige bekroning is voor alle intellectuele uitdagingen, die gedurende die tijd op mijn pad terecht zijn gekomen. Ik kan alleen maar vaststellen dat mijn passie voor de negentiende-eeuwse kunst er enkel geïntenseerder en intenser door is geworden. Mijn persoonlijke affiniteit met het oeuvre van de prerafaëlieten en met het werk van John William Waterhouse in het bijzonder, is in deze masterproef volledig tot uiting kunnen komen. Bovendien leerde ik ook het Belgisch symbolisme beter begrijpen en appreciëren en kan het oeuvre van Alfred Stevens en Théo Van Rysselberghe mij dankzij dit gevoerde onderzoek steeds intenser bekoren. Toch was deze masterproef waarschijnlijk de grootste uitdaging die ik tot nu toe heb ervaren. Niet alleen intellectueel, maar ook emotioneel en sociaal, want wanneer er bloed, zweet en tranen aan te pas komen, wordt het plots soms heel eenvoudig om mensen naar waarde in te schatten.

Daarom allereerst van harte dank aan mijn promotor Prof. Dr. Sterckx, omdat haar doortastende begeleiding en onvoorwaardelijk engagement mij werkelijk hebben geholpen. Haar kritische visie was niet altijd wat ik wilde, maar wel precies wat ik nodig had.

Ook bedankt aan Dr. Hoozee omwille van het interessante gesprek, het treffende advies en de gelegenheid om zijn gedegen inzicht in de negentiende-eeuwse kunst van dichtbij te mogen ervaren. Eveneens dank aan Mevr. Verhasselt, die mij wegwijs maakte in de schatten van de bibliotheek van het MSK in Gent. Bedankt aan Dr. Peeters, Prof. Dr. Bergmans en de professoren van de vakgroep, wiens feedback ik zeer heb geapprecieerd.

Graag had ik ook mijn medestudenten en in het bijzonder Yasmijn Soete, Victoria Van Riel en Lien Van de Woestyne bedankt voor de vrolijke toon die zij aan mijn leven geven. Eveneens dank aan Stefan Huygebaert voor het geruststellende gevoel dat iemand mijn vragen en onzekerheden deelde.

Bedankt aan mijn familie, die er steeds voor mij is. Dank aan mijn moeder, die precies weet hoe mij te motiveren. Dank aan mijn vader, die me herinnert aan de relativiteit van wat het meest belangrijk lijkt. Dank aan Tess, wiens vrolijkheid me soms net op tijd weet af te leiden.

Tenslotte dank aan mijn zielsverwant, gezelschap tijdens de mooiste jaren van mijn leven, beste vriend en meest veeleisende criticus, die toch steeds weer het beste in mij naar boven weet te halen. Meer dan ooit: Jo.

Inhoudsopgave

0.	INLEIDING.....	11
0.1.	Vraagstelling.....	13
0.2.	Status Quaestionis van het onderzoek	16
0.3.	Onderzoeksmethodologie	23
0.3.1.	Onderzoeksstrategie.....	23
0.3.2.	Bronnen en bibliografie	25
0.3.3.	Stopgezet onderzoek.....	26
I.	DE SPIEGEL IN EEN REALISTISCHE SETTING	28
I.1.	Weerspiegeling en realiteit, de spiegel als dagelijks attribuut	29
I.1.1.	De spiegel in historisch perspectief.....	29
I.1.2.	Reflectie in een feminiene sfeer van opsmuk.....	33
I.1.3.	Dandyisme en de reflectie van de reflecterende man	40
I.1.4.	Over de weerspiegeling van interieur en atelier	44
I.2.	Perspectief in de spiegel, het overstijgen van tweedimensionaliteit	52
I.2.1.	Mise-en-abyme, weerspiegeling van een weerspiegeling.....	52
I.2.2.	Een narratieve uitwijding en voyeurisme in de vorm van een spiegel	57
I.3.	Een kunsthistorische reflectie, de ronde spiegel als een verwijzing naar Jan Van Eyck.....	63
I.4.	Een eerste conclusie	67
II.	FICTIE EN REFLECTIE	69
II.1.	De mythologische spiegel, een reflectie in de voorstelling van legendarische verhalen	71
II.1.1.	Het meest geliefde spiegelbeeld, Narcissus en zijn beeldende vertalingen. 71	
II.1.2.	Perseus, Medusa en Andromeda, de spiegel als ambigu wapen.....	77
II.1.3.	<i>The Mirror of Venus</i> , een alibi ter kunsttheoretische reflectie	82
II.2.	De verbeelding van een poëtisch verhaal, de spiegel als literair relict	87
II.2.1.	‘And the mirror cracked from side to side,’ <i>The Lady of Shalott</i> door Alfred Lord Tennyson.....	87
II.2.2.	Mariana in de spiegel, Tennysons <i>Mariana in the South</i>	97
II.3.	Het spel van reflectie en realiteit, de spiegel en het dubbelgangermotief	100
II.4.	Een tweede vaststelling.....	106

III. DE SPIEGEL ALS METAFOOR	108
III.1. Innerlijke waarheid in de weerkaatsing, de spiegel als venster tot de psyché.	110
III.1.1. Schimmen in de spiegel, reflecties van het geweten	110
III.1.2. Een alternatieve reflectie, magie gespiegeld in het glas	116
III.2. Vluchtige verrukkingen, vanitas verbeeld in de spiegel.....	120
III.3. Reflecties over maatschappelijke conventies, de weerspiegeling als alternatief voor het huwelijk	125
III.4. Een derde besluit	131
IV. CONCLUSIE, BRITSE EN BELGISCHE KUNSTWERKEN BESPIEGELD	132
V. BIJLAGEN	136
V.1. Bijlage 1: <i>Tears, Idle Tears</i> (1847) door Alfred Lord Tennyson	136
V.2. Bijlage 2: <i>The Lady of Shalott</i> (1842) door Alfred Lord Tennyson	137
V.3. Bijlage 3: <i>Mariana</i> (1830) en <i>Mariana in the South</i> (1833) door Alfred Lord Tennyson	142
V.4. Bijlage 4: <i>Before the Mirror</i> (1866) door Algernon Charles Swinburne	147
VI. ILLUSTRATIEVERANTWOORDING	149
VII. BRONNEN EN BIBLIOGRAFIE.....	152
VII.1. Algemene publicaties	152
VII.2. Tentoonstellings- en museumcatalogi.....	160
VII.3. Contemporaine bronnen en publicaties.....	166
VIII.CATALOGUS	170
VIII.1. België.....	172
VIII.2. Groot-Brittannië.....	355

0. Inleiding

“It is the spectator, and not life, that art really mirrors.”

Oscar Wilde (1854-1900) in *The Picture of Dorian Gray* uit 1891.¹

In het kader van deze masterproef zal concreet worden ingegaan op het iconografisch motief van de spiegel in Britse en Belgische kunst, meer specifiek tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw.

Binnen de beeldende kunst is de spiegel een rijk vertegenwoordigd iconografisch motief dat reeds eeuwenlang door kunstenaars om diverse redenen wordt afgebeeld. Eén van de meest gerenommeerde voorbeelden is ongetwijfeld het *Arnolfini portret* (afb. 1) uit 1434, geschilderd door Jan Van Eyck (1390-1441), maar ook andere ‘groten’ uit de kunstgeschiedenis waagden zich binnen hun oeuvre aan dit motief.² Zo ook Parmigianino (1503-1540) in zijn beroemde *Zelfportret in een spiegel* (afb. 2) uit 1524, Titiaan (1480-1576) met *Vrouw met de spiegel* (afb. 3) uit 1555, evenals Diego Velázquez (1599-1660) in zijn geheimzinnige werk uit 1656, *Las meninas* (afb. 4) getiteld.³ Zowel Velázquez als Van Eyck wendden de spiegel in hun werk aan om een ruimtelijke dimensie aan hun schilderijen toe te voegen. Dankzij de reflectie, die binnen het werk gepositioneerd is achter de voorgestelde personages en bijgevolg gericht is naar de toeschouwer, zijn beide kunstenaars in staat de schilderkundige grenzen van hun werk te overstijgen.⁴



Afbeelding 1: *Arnolfini portret*, 1434, Jan Van Eyck, olieverf op paneel, National Gallery Londen.

Vanzelfsprekend hebben andere kunstenaars om gelijkaardige redenen de weerspiegeling in hun kunstwerken verwerkt. Meer dan eens namen zij het motief van de spiegel over om de dialoog met bijvoorbeeld Jan Van Eyck aan te gaan en zichzelf als kunstenaar binnen de kunsttraditie te positioneren.⁵ Naast de perspectivische mogelijkheden, die het betrekken van een spiegel binnen een schilderij met zich meebrengt, zijn er alternatieve drijfveren die kunstenaars er toe hebben aangezet om de spiegel af te beelden. Enerzijds speelt de spiegel een centrale rol in literaire werken en legendarische verhalen, die vaak door beeldende

¹ WILDE O. (1891), p. 6.

² GRAHAM J. (2007), p. 92.

³ DAVIES P.J.E., W.B. DENNY, F.F. HOFRICHTER, J. JACOBS, A.M. ROBERTS en D.L. SIMON (2007), pp. 607 en 693 en MILLER J. (1998), p. 163

⁴ MILLER J. (1998), p. 31.

⁵ GRAHAM J. (2007), p. 95.

kunstenaars geïllustreerd of afgebeeld zijn. Het verhaal over Narcissus die verliefd wordt op zijn eigen spiegelbeeld of de Perseusmythe waarin de spiegel fungeert als wapen en schild in de strijd tegen het kwaad, zijn door de eeuwen heen zeer populair gebleven.⁶ Anderzijds mag de reële invloed van de spiegel in het dagelijkse leven van kunstenaars niet worden onderschat, aangezien dit voorwerp zowel functioneel als decoratief sinds mensenheugenis wordt gebruikt.

Wanneer de spiegel eerder metaforisch geïnterpreteerd wordt als symbool voor ijdelheid, wordt meestal ook een connotatie van vergankelijkheid geïnsinueerd. Op deze wijze wordt het vanitasmotief aan de hand van de spiegel door kunstenaars in hun werken geïntroduceerd, evenals een verwijzing naar de eindigheid van jeugdige schoonheid.⁷ In deze context bestaat dikwijls een opvallende correlatie tussen de spiegel en naaktheid, aangezien de weerspiegeling vaak ter aanvulling van de voorgestelde lichamelijke wordt afgebeeld.⁸ De spiegel overstijgt in deze gevallen de metaforische betekenis en fungeert als een indicator voor ruimtelijke verhoudingen en openbaart verholde elementen binnen een compositie.⁹

Het is opvallend dat een spiegel in een kunstwerk zelden vrij van een inhoudelijke diepgang wordt geïnterpreteerd. Enerzijds wordt de spiegel in een bepaalde context gelieerd aan een pejoratieve connotatie, namelijk als instrument van de duivel of als referentie aan materialisme en oppervlakkigheid.¹⁰

Anderzijds wordt de reflectie paradoxaal genoeg ook als symbool voor een innerlijke zoektocht en contemplatie afgebeeld. Hiervan afgeleid, figureert de spiegel in een Bijbelse context¹¹ als attribuut voor de boetedoende Maria Magdalena.¹²

Tenslotte kan worden gesteld dat de spiegel en de beeldende kunst nog op een ander niveau met elkaar verweven zijn. De reflectie deelt met de beeldende kunsten de nadruk op het belang van het visuele beeld. Spiegel en beeldende kunst worden beide van oudsher geassocieerd met de ambitie tot een letterlijke nabootsing en waarheidsgetrouwe imitatie van de werkelijkheid.¹³



Afbeelding 2: Zelfportret in een spiegel, 1524, Parmigianino, olieverf op paneel, Kunsthistorisches Museum, Wenen.

⁶ SCHICKEL J. (1982), p. 14 en DE RYNCK P. (2008), p. 288.

⁷ BATTISTINI M. (2002), p. 140.

⁸ LECOMTE I. (1995), p. 87.

⁹ LECOMTE I. (1995), p. 90.

¹⁰ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 51.

¹¹ De voorstelling van Maria Magdalena voor de spiegel was vooral in de zeventiende eeuw een populair thema, met name als symbool voor hoe de spiegel hoorde gebruikt te worden. Maria Magdalena slaagt er namelijk in voorbij de uiterlijke oppervlakkigheid in de spiegel te kijken en kan zo inzicht verschaffen in de vergankelijkheid van aardse verleidingen. Dit draagt bij tot een voorbeeldig en deugdzzaam leven. (Uit: BATTISTINI M. (2002), p. 141.)

¹² BATTISTINI M. (2002), p. 141.

¹³ PHAY-VAKALIS S. (2001), p. 21.

0.1. Vraagstelling

Binnen dit onderzoek zal een studie worden gemaakt van de afbeelding van de spiegel in Britse en Belgische beeldende kunstwerken, gecreëerd tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw.

De aanwezigheid van de spiegel in het dagelijkse leven van de negentiende-eeuwer mag namelijk niet worden onderschat. In deze periode waarin dandyïsme en kunstenaarschap sterk met elkaar verbonden zijn, valt de aanwezigheid en maatschappelijke relevantie van de spiegel, instrument bij uitstek ter zelfbewondering, moeilijk te verwaarlozen.¹⁴ Dit komt optimaal tot uiting in een literair product van deze specifieke tijdsgeest, de roman *The Picture of Dorian Gray* voor het eerst gepubliceerd in 1891 en geschreven door notoir dandy Oscar Wilde. In dit boek is volgend treffend citaat te vinden:

*“It is only shallow people who do not judge by appearance. The true mystery of the world is the visible, not the invisible....”*¹⁵



Afbeelding 3: *Vrouw met de spiegel*, 1514, Titiaan, olieverf op doek, Musée du Louvre, Parijs.

Deze quote illustreert optimaal de focus op uiterlijk vertoon eigen aan de Angelsaksische, fin-de-siècle samenleving. Individualiteit, excentriciteit en uitstraling werden met behulp van de spiegel nauwlettend gecultiveerd, aangezien het voorkomen als een veruitwendiging van persoonlijkheid en karakter werd beschouwd.¹⁶ Ijdelheid werd op deze manier enigszins gelegitimeerd, hoewel de betekenis van de spiegel geenszins tot deze eenzijdige benadering gereduceerd mag worden.¹⁷ Wel ligt binnen dit fenomeen de bevestiging vevat van de significante aanwezigheid van de spiegel in het dagelijkse leven van de negentiende-eeuwse kunstenaar. Bovendien getuigt de hoge aanwezigheidsgraad van de reflectie in het oeuvre van deze kunstenaars ook van een duidelijke fascinatie voor dit object.

Deze specifieke context in acht nemend, zullen de drijfveren en hieruit voortkomende betekenislagen in de weergave van de reflectie binnen dit onderzoek uitgebreid aan bod komen. De kwantitatieve aanwezigheid van spiegels in het oeuvre van kunstenaars gedurende deze periode is op zijn minst opvallend te noemen. Bovendien benoemen diverse auteurs de spiegel als een typisch ‘symbolistisch’ motief.¹⁸ Toch wordt hier zelden een gegronde motivatie voor aangereikt. De vraag dringt zich dus op welke kunstenaars de spiegel afbeeldden en waarom zij dit deden. Vervulde de spiegel een soort emblematische rol binnen de profilering van bepaalde kunststromingen, zoals het Belgisch symbolisme of de prerafaëlieten en hun volgelingen, en wordt dit object dan ook terecht als dusdanig

¹⁴ WALGRAVE J. (1998), p. 174 en DRAGUET M. (2004), p. 111.

¹⁵ WILDE O. (1891), p. 29.

¹⁶ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 180.

¹⁷ BATTISTINI M. (2002), p. 138.

¹⁸ WILTON A. en R. UPSTONE (1997), p. 288 en MICHAUD G. (1959), p. 212.

geïnterpreteerd? Of was het slechts een willekeurig, iconografisch motief dat werd aangewend louter omwille van de vormelijke en perspectivische kwaliteiten van de weerspiegeling? Werd de spiegel afgebeeld omdat het object prominent aanwezig was in het leven van kunstenaars? Of ging het om een indirecte aanwezigheid via literaire of mythologische verhalen? Ook kan de vraag worden gesteld of kunstenaars via de afbeelding van de reflectie een dialoog wilden aangaan met tijdgenoten of misschien zelfs met zichzelf? Kan er eventueel nog een andere verklaring worden gevonden voor de kwantitatief overweldigende aanwezigheid van de reflectie in deze fin-de-siècle kunstwerken? Kortom, is de betekenis van de spiegel treffend voor de negentiende-eeuwse tijdsgeest en mag de spiegel bijgevolg gezien worden als een zeer concreet en bewust gebruikt symbool?

Hierbij kan worden opgemerkt dat het motief van de spiegel iconografisch gezien in vrij ruime zin zal worden opgevat. In sommige gevallen zullen reflecties die strictu sensu niet van een spiegel afkomstig zijn, toch binnen beschouwing worden genomen. Zo zal occasioneel ter illustratie dieper worden ingegaan op weerspiegelende varianten op de spiegel, zoals de kristallen bol, de zeepbel en glas- en wateroppervlakken, op voorwaarde dat deze motieven in desbetreffende gevallen de functie van een spiegel overnemen. Deze werken met dergelijke varianten op de weerspiegeling zijn ook in de exhaustieve catalogus achteraan deze masterproef opgenomen.

Deze catalogus bestaat voornamelijk uit schilderijen, beeldhouwwerken, tekeningen en gravures, waarin een spiegel is vervat en vormt de basis voor deze masterproef. Film en fotografie komen hier niet aan bod, maar vormen eventueel wel interessante, alternatieve invalshoeken ter verder onderzoek.

Aangezien binnen dit onderzoek vooral gefocust zal worden op de rol van het reflecterende oppervlak in dialoog met personages en ook de relatie met de toeschouwer zal worden onderzocht, zal geen aandacht worden besteed aan weerspiegelingen van landschappen of stadsgezichten in wateroppervlakken. In sommige gevallen kan een zelfportret geïnterpreteerd worden als de letterlijke weergave van het spiegelbeeld van een kunstenaar, toch zal de rol van de spiegel binnen de creatie van zelfportretten niet aan bod komen.¹⁹ In



Afbeelding 4: *Las Meninas*, 1656, Diego Velázquez, olieverf op doek, Museo del Prado, Madrid.

¹⁹ Voor een interessante bespreking in verband met de rol van de spiegel in zelfportretten, weliswaar met een focus op de zeventiende eeuw en vanuit een genderperspectief, zie: VAN DER STIGHELEN K., 'De spiegel, het ik om naar te kijken,' *Vrouwenstreken, Onvergetelijke schilderessen uit de Lage Landen*, Tielt, Lannoo, 2010, pp. 40-65.

deze gevallen gaat het namelijk om een zeer particuliere problematiek, die de grenzen van dit onderzoek te ver zou overschrijden. Er zullen dan ook geen zelfportretten opgenomen worden in de catalogus, die in functie van dit onderzoek is aangelegd. Zelfportretten waarin ook daadwerkelijk een spiegel als object afgebeeld is, vormen een uitzondering op deze regel.

Gezien er een significante kwantitatieve aanwezigheid van spiegels in het oeuvre van negentiende-eeuwse kunstenaars blijkt, dringt zich een geografische afbakening op. Er is gekozen om tot een diepgaande studie te komen van Britse en Belgische werken waarin de spiegel vertegenwoordigd is, aangezien deze twee nationale tradities met het oog op de spiegel enkele interessante gelijkenissen en verschillen vertonen. Overigens zal ook de beïnvloeding tussen kunststromingen van deze twee naties aan bod komen, evenals de concrete onderlinge dialoog tussen Belgische en Britse kunstenaars, die met betrekking tot de spiegel voor sommige kunstenaars zeer concreet en relevant blijkt te zijn.

De periodieke afbakening van deze studie focust zich tenslotte op de ruim opgevatte, tweede helft van de negentiende eeuw. Concreet wordt als startdatum het jaar 1848 gekozen, het oprichtingsjaar van de Pre-Raphaelite Brotherhood²⁰ in Engeland, aangezien vanaf dit moment naast de bestaande Victoriaanse traditie een vernieuwende invulling wordt gegeven aan de schilderkunst.²¹ Het jaar 1918 wordt als eindpunt beschouwd, ook al worden de grenzen van de negentiende eeuw hiermee overschreden. Dit sluit echter aan bij de opvatting dat de negentiende-eeuwse tijdsgeest en tradities zich gedurende de eerste decennia van de twintigste eeuw tot ongeveer het eind van de Eerste Wereldoorlog innoverend zijn blijven verder zetten. Bovenstaande vraagstelling indachtig, zal de specifieke rol van de spiegel in de kunst gedurende deze periode grondig onder de loep worden genomen.

²⁰ De Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB) kan gezien worden als een avant-gardistisch verbond van Britse kunstenaars, die zich wensten af te zetten tegen de toenmalige, falende standaard van de Britse Royal Academy, die volgens hen ten prooi was gevallen aan goedkope sentimentaliteit en sensatiezucht. Het Broederschap bestond bij de oprichting onder andere uit Dante Charles Gabriël Rossetti (1828-1882), John Everett Millais (1829-1896) en William Holman Hunt (1827-1910). De geponeerde principes, gebaseerd op de imitatie van de natuur en het verwerpen van de klassieke poses en composities geïntroduceerd door Rafaël (1483-1520), kenden veel navolging via een tweede en derde generatie prerafaëlitische volgelingen. (Uit: TEN-DOESSCHATE CHU P. (2006), p. 337.)

²¹ TEN-DOESSCHATE CHU P. (2006), p. 337.

0.2. Status Quaestionis van het onderzoek

Hoewel de spiegel als een populair motief binnen de beeldende kunst gezien mag worden, is het onderzoek omtrent het gebruik van de spiegel in schilder- en beeldhouwkunst eerder beperkt te noemen. Vooral met betrekking tot negentiende-eeuwse werken komt de spiegel zelden aan bod.

Nochtans wees kunsthistoricus Guy Michaud er reeds in 1959 op dat de spiegel als één van dé symbolistische motieven bij uitstek mag worden beschouwd.²² Hij noemt de spiegel ‘een katalysator voor symbolistische kunstenaars,’ aangezien dit motief als ‘Outil de rêve’ en als een medium tot ware kennis kan worden aangewend.²³ Dit contemplatieve aspect wordt verklaard door het feit dat de weerspiegeling volgens Michaud een verbinding vormt tussen de exterieure werkelijkheid en de spirituele, symbolistische wereld, door de symbolisten zelf respectievelijk ‘macro- en microkosmos’ genoemd.²⁴ De spiegel laat de kunstenaar toe om ware ‘Ideeën’²⁵ te formuleren, die de oppervlakkige en empirische werkelijkheid overstijgen. Bijgevolg wordt ook de kunstenaar zelf als een soort spiegel beschouwd, die in staat is letterlijk en figuurlijk te reflecteren over de universele werkelijkheid.²⁶ Michaud past deze theorie vooral toe op Franse, symbolistische gedichten van onder andere Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898) en ook de Belg Georges Rodenbach (1855-1898), maar hij sluit niet uit dat ook binnen de beeldende kunst bovenstaande principes geldig zijn.²⁷ Bovendien wordt deze stelling bevestigd door de prominente, kwantitatieve aanwezigheid van reflecties en weerspiegelingen in het oeuvre van symbolistische, beeldende kunstenaars. Toch komt de spiegel eveneens veelvuldig voor in werken buiten de symbolistische traditie, maar ook dit aspect is nooit diepgaand onderzocht.

Sinds de bevindingen van Guy Michaud is het onderzoek met het oog op de afbeelding van weerspiegelingen in negentiende-eeuwse werken beperkt gebleven tot een minimale focus op de spiegel binnen studies over het oeuvre van enkele symbolistische kunstenaars. Met betrekking tot de Belgische kunstenaars werd de afbeelding van de reflectie binnen enkele stillevens en zelfportretten van Léon Spilliaert (1881-1946) reeds vrij grondig geanalyseerd in het kader van een expositie rond zijn oeuvre.²⁸ Ook werd in de recente tentoonstellingcatalogus (2009) over Alfred Stevens (1823-1906) gewezen op de significante aanwezigheid van de spiegel binnen het oeuvre van deze schilder en werd er een aparte sectie aan het thema gewijd.²⁹ Het is dan ook niet verwonderlijk dat de meeste

²² MICHAUD G. (1959), p. 212.

²³ MICHAUD G. (1959), p. 209.

²⁴ MICHAUD G. (1959), p. 210.

²⁵ Michaud verwijst hier naar ‘Ideeën’ in platonische zin. Via de spiegel zijn symbolisten namelijk in staat het particuliere, individuele aspect van de werkelijkheid te overstijgen en een meer universeel geldende impressie van de realiteit weer te geven. (Uit: STALLAERT M.-J. (1995), p. 91.)

²⁶ MICHAUD G. (1959), p. 213.

²⁷ MICHAUD G. (1959), p. 210.

²⁸ ADRIAENS-PANNIER A. (2006), p. 71.

²⁹ MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON (2009), p. 34.

informatie betreffende de spiegel in de kunst, afkomstig is uit tentoonstellingscatalogi en kunstenaarsmonografieën.

Niettemin zijn er ook enkele artikels aan het thema van de reflectie gewijd. Isabelle Lecomte verbindt in haar artikel *Miroirs et reflets: la double trace* uit 1995 de weergave van de reflectie met het symbolistische oeuvre van onder andere Fernand Khnopff (1858-1921), Léon Spilliaert en Félicien Rops (1833-1898). In dit artikel is gekozen voor een beschrijvende benadering van slechts één tot twee werken per bovenvermelde, Belgische kunstenaar.³⁰ De beïnvloeding tussen de symbolistische kunstenaars onderling en de kruisbestuiving tussen beeldende kunst en literatuur worden bovendien stellig geaffirméerd.³¹

Jeffrey Howe geeft dit aspect reeds veel vroeger aan in zijn artikel *Mirror Symbolism in the Work of Fernand Khnopff* uit 1978, waarin hij een vrij uitgebreid overzicht biedt van literaire werken waarin de weerspiegeling aan bod komt. In deze publicatie legt hij de nadruk op het belang van de spiegel in de symbolistische kunst en gaat hij dieper in op de werken van Fernand Khnopff.³² Daarnaast vermeldt Howe ook enkele Britse werken met een parallelle weergave van de spiegel.³³

Over deze Britse kunstenaars, en meer specifiek de Pre-Raphaelite Brotherhood³⁴ en hun volgelingen, bestaan diverse publicaties. Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Patty Wageman en Robert Upstone bieden een bondige vermelding van de spiegel en bijhorende betekenis met betrekking tot de schilderijen van onder andere Dante Gabriël Rossetti, John William Waterhouse (1849-1917), Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) en Ford Madox Brown (1821-1893).³⁵ Het oeuvre van deze Britse kunstenaars wordt in het bijzonder in verband gebracht met het motief van de ronde spiegel, aangezien in verschillende publicaties de significante invloed van de convexe spiegel uit het *Arnolfini portret* op de Pre-Raphaelite Brotherhood³⁶ wordt aangehaald.³⁷

Betreffende de meer realistisch georiënteerde, Victoriaanse kunstenaars zijn verhoudingsgewijs veel minder publicaties terug te vinden en hetzelfde kan worden gesteld

³⁰ LECOMTE I. (1995), p. 89.

³¹ LECOMTE I. (1995), p. 90.

³² HOWE J. (1978), p. 112.

³³ HOWE J. (1978), p. 115.

³⁴ Algemeen bestaat er weinig consensus betreffende de schrijfwijze van het woord ‘Pre-Raphaelite Brotherhood’ en alle Nederlandstalige afleidingen. In deze masterproef is er voor geopteerd volgende, consequente schrijfwijze te hanteren. ‘Pre-Raphaelite Brotherhood’ zal met hoofdletter en koppelteken geschreven worden, aangezien William Holman Hunt zelf deze specifieke schrijfwijze in zijn overzichtswerk over The Brotherhood uit 1905 toepast. Het koppelteken zal weggelaten worden in elke Nederlandse vertaling en een trema zal worden toegevoegd op de tweede ‘e’, conform de algemene regels van de Nederlandse taal. De hoofdletters zullen enkel in de Engelse benaming worden behouden.

³⁵ WILTON A. en R. UPSTONE (1997), p. 39; TRIPPI P. (2002), p. 133; PRETTEJOHN E. (2007), p. 218 en WAGEMAN P. (2009), p. 54.

³⁶ Zie hoofdstuk I.3: Kunsthistorische reflectie, de spiegel als verwijzing naar Jan Van Eyck.

³⁷ BENNET M. (1984), p. 150; BARRINGER T. (1999), p. 97; PRETTEJOHN E. (2007), p. 215 en GRAHAM J. (2007), p. 92.

over de Belgische naturalisten en impressionisten. Het gebruik van de spiegel wordt bijvoorbeeld slechts sporadisch vermeld in publicaties over het oeuvre van de Britse kunstenaar Walter Richard Sickert (1860-1942) en in overzichtswerken over Théo Van Rysselberghe (1862-1926) of Armand Rassenfosse (1862-1934).³⁸ Uiteraard zijn deze laatste kunstenaars ook niet opgenomen in meer algemene publicaties over het symbolisme, waarin de spiegel soms aan bod komt.³⁹ Toch wordt het oeuvre van bijvoorbeeld Théo Van Rysselberghe dankzij zijn participatie in de kunstenaarsbeweging ‘Les XX’ in combinatie met symbolistische werken occasioneel vermeld, zoals in de tentoonstellingscatalogus *Les Vingt en de avant-garde in België* (1993).⁴⁰ Bovendien wordt in de literatuur ook gewezen op de kruisbestuiving tussen Britse en Belgische kunstenaars gedurende de negentiende eeuw, die ook met het oog op de afbeelding van de spiegel zeer relevant blijkt te zijn.⁴¹

Met betrekking tot de spiegel zelf zijn diverse auteurs het eens over de mogelijke symbolische functies, die de reflectie binnen een kunstwerk kan vervullen, waardoor de weerspiegeling vaak voorkomt in iconografische handleidingen waarin attributen, symbolen en hun connotaties worden opgesomd. Zo ook in het overzichtswerk *Symbolen en Allegorieën* (2002) door Matilda Battistini waarin de mogelijke betekenissen van de spiegel worden opgelijst en vervolgens kunstwerken worden aangereikt, waarbinnen deze vermelde iconografische functies van toepassing zijn.⁴²

Veel zeldzamer is een omgekeerde werkwijze, waarbij vertrokken wordt vanuit de werken met spiegels zelf. In 1998 werd op basis van dit principe in de National Gallery in Londen door curator Jonathan Miller een tentoonstelling *Mirror Image: Jonathan Miller on Reflection* ingericht.⁴³ Millers opzet bestond erin diverse werken met spiegels te verzamelen en vervolgens dieper in te gaan op de betekenis van de spiegel in deze kunstwerken.⁴⁴ In de catalogus bij deze expositie, *On Reflection* (1998) getiteld, wordt onder andere gefocust op de concrete werking van de spiegel, de mogelijke optische effecten en de psychologische gevolgen die hiermee te verbinden zijn. Miller is er in geslaagd een uitgebreid corpus van diverse kunstwerken vanuit een chronologische en geografische variabiliteit samen te stellen en zo een treffend overzicht van werken met een spiegel aan te reiken.⁴⁵ Slechts twee Britse negentiende-eeuwse kunstwerken met een reflectie werden hierbij opgenomen, namelijk een studie voor *The Mirror of Venus* (cat. 240) uit 1898 door Edward Burne-Jones en *Ready to Start* (cat. 346) uit 1917 door William Orpen (1878-1931). *Een Japanse Parisienne* (1872, cat. 14) door schilder Alfred Stevens

³⁸ FELTKAMP R. (2003), p. 96; GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON (2005), p. 167 en CANONNE X. (2005), p. 153.

³⁹ THÉBERGE P. (1995), p. 279 en DRAGUET M. (2004), p. 62.

⁴⁰ OLLINGER-ZINQUE G. (1993), p. 346.

⁴¹ WILDMAN S. en J. CHRISTIAN (1998), p. 33.

⁴² BATTISTINI M. (2002), p. 138.

⁴³ MILLER J. (1998), p. 6.

⁴⁴ MILLER J. (1998), p. 9.

⁴⁵ MILLER J. (1998), p. 211.

was het enige negentiende-eeuwse, Belgische werk tentoongesteld in de expositie.⁴⁶ Miller, maar ook andere auteurs, verbinden de spiegel in de kunst overigens met de vermeende psychologische werking van de reflectie.

Binnen de Lacaniaanse psychologie bijvoorbeeld fungeert de spiegel als een eenheidsstichtend attribuut, dat bijdraagt tot de eenwording van het subject tijdens de kindertijd.⁴⁷ Kind en spiegel worden dikwijls met elkaar geassocieerd en Angelina Rosenthal gaat hier dieper op in in haar studie uit 2004 over het werk *Julie met een spiegel* (afb. 5) uit 1787 door kunstenaar Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842).⁴⁸ Rosenthal heeft in dit artikel enerzijds oog voor de psychologische werking van de spiegel. Anderzijds wijst zij op het significante blikkenschap tussen personage en toeschouwer, dat via de reflectie tot stand kan komen.⁴⁹



Afbeelding 5: *Julie met een spiegel*, 1787, Elisabeth Vigée-Lebrun, olieverf op paneel, privéverzameling.

Dit voyeuristische aspect wordt overigens wel vaker geassocieerd met de spiegel, zo ook tijdens een studiedag in het Paul Mellon Centre for Studies in British Art te Londen (2009), gewijd aan het oeuvre van de Britse kunstenaar John William Waterhouse.⁵⁰ Simon Goldhill opperde tijdens deze studiedag in een lezing over Waterhouse zijn werk *Circe offering the Cup to Odysseus* (1891, cat. 305), dat de toeschouwer zich kan identificeren met de naderende Odysseus, dankzij de circulaire spiegel gepositioneerd achter de frontaal afgebeelde Circe. Op deze manier delen toeschouwer en personage via de reflectie het moment van zwakheid en verval ten opzichte van de imposante tovenares Circe.⁵¹ Dit aspect kan worden gelieerd aan het concept van de ‘mise-en-abyme’ dat verder in deze masterproef meer uitgebreid aan bod zal komen⁵² en wordt uiteengezet in verschillende publicaties zoals *Oog in oog met de spiegel* (1988) of *Le Miroir dans l'art, de Manet à Richter* (2001).⁵³



Afbeelding 6: *Narcissus*, 1597-1599, Michelangelo da Caravaggio, olieverf op doek, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

De auteurs van *Oog in oog met de spiegel* bieden een grondige schets van de ontwikkeling van de spiegel doorheen de geschiedenis, die geïllustreerd wordt met behulp van

⁴⁶ MILLER J. (1998), p. 210.

⁴⁷ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 4.

⁴⁸ ROSENTHAL A. (2004), p. 607.

⁴⁹ ROSENTHAL A. (2004), p. 608.

⁵⁰ PEETERS N. (2008), p. 83.

⁵¹ PEETERS N. (2008), p. 83.

⁵² Zie hoofdstuk I.2.1: Mise-en-abyme, weerspiegeling van een weerspiegeling.

⁵³ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 215 en PHAY-VAKALIS S. (2001), p. 47.

archeologische artefacten zoals handspiegels uit de Middeleeuwen.⁵⁴ Dit boek bestaat hoofdzakelijk uit essays over de verhouding tussen mens en spiegel doorheen de tijd. Met betrekking tot de beeldende kunst worden voornamelijk middeleeuwse kunstwerken aangehaald. Er is geen specifiek hoofdstuk gewijd aan de negentiende eeuw en wanneer deze periode dan toch occasioneel aan bod komt, ligt de nadruk op literaire werken.⁵⁵

Ook Sabine Melchior-Bonnet reikt in haar boek *The Mirror: A History* (2001) enkele inzichten aan betreffende de geschiedenis van de spiegel als object.⁵⁶ In dit overzichtswerk worden de ontwikkeling en de invloed van de spiegel binnen de beeldende kunst benadrukt, hoewel opnieuw geen exhaustieve studie is nagestreefd. Er wordt voornamelijk gefocust op het ontstaan van de spiegel als object en de evolutie ervan doorheen de tijd.⁵⁷ Andermaal ligt het accent op middeleeuwse werken en worden geen negentiende-eeuwse kunstwerken vermeld. Wel relevant in het kader van dit onderzoek is een korte paragraaf over dandyisme in relatie tot de spiegel. Hoewel er geen beeldende kunstwerken worden aangehaald, biedt de auteur toch een interessante visie over de negentiende-eeuwse kunstenaarscontext en het dagelijkse belang van de spiegel.⁵⁸

In de publicatie *Le Miroir dans l'art, de Manet à Richter* wordt een thematisch overzicht geboden van het spiegelmotief doorheen de geschiedenis van de beeldende kunst.⁵⁹ Dit werk vangt aan met een bespreking van de spiegel in Van Eycks *Arnolfini portret* en de *Narcissus* (1599, afb. 6) van Caravaggio (1573-1610), om te eindigen met conceptuele werken zoals *Division and multiplication of the mirror* (afb. 7) uit 1978 door Michelangelo Pistoletto (°1933).⁶⁰ De invalshoek van deze publicatie is eerder thematisch, aangezien een chronologisch overzicht ontbreekt en de mogelijke betekenis van de spiegel binnen een kunstwerk wordt geïllustreerd aan de hand van een beperkt aantal werken uit een bepaalde stijlperiode.⁶¹



Afbeelding 7: *Division and multiplication of the mirror*, 1978, Michelangelo Pistoletto, gouden kaders met spiegels, Menil Collectie, Houston.

De renaissance en de opkomst van perspectivische uitbreidingen, mede tot stand gebracht dankzij de spiegel, vormen het zwaartepunt binnen deze publicatie. Bijgevolg komen noch Belgische, noch Britse kunstwerken uit de bestudeerde periode aan bod.⁶²

⁵⁴ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 65.

⁵⁵ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 215.

⁵⁶ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 1.

⁵⁷ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 270.

⁵⁸ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 177.

⁵⁹ PHAY-VAKALIS S. (2001).

⁶⁰ PHAY-VAKALIS S. (2001), p. 175.

⁶¹ PHAY-VAKALIS S. (2001), p. 30.

⁶² PHAY-VAKALIS S. (2001), p. 27.

Een gelijkaardig uitgangspunt is gehanteerd in de tentoonstellingscatalogus *Spiegelbilder* uit 1982, waarin diverse, thematische essays zijn opgenomen over de betekenis van de spiegel in de kunst vanaf de renaissance tot aan het begin van de twintigste eeuw.⁶³ Met betrekking tot de negentiende eeuw is een hoofdstuk getiteld ‘Burne-Jones: Das Schreckenhaupt’ door Katrin Sello gewijd aan het werk *The Baleful Head* (cat. 236), geschilderd rond 1886 door kunstenaar Edward Burne-Jones.⁶⁴ De algemene ontstaanscontext van het werk, evenals de betekenis van de spiegel worden in dit hoofdstuk bondig doch treffend geschetst. Er is evenwel geen aandacht besteed aan de andere werken met spiegels van deze kunstenaar en ook de relatie met het werk van tijdgenoten komt niet aan bod.⁶⁵

Tenslotte wijdt ook Bram Dijkstra in zijn *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* uit 1986 een paragraaf aan de vrouw voor de spiegel in de fin-de-siècle-maatschappij, met een uitgesproken nadruk op de genderproblematiek. Diverse beeldende en literaire kunstwerken met spiegels worden aangehaald, weliswaar vanuit een internationaal perspectief en met een gerichte focus op het genderspect.⁶⁶

Het mag duidelijk zijn dat het onderzoek betreffende de weerspiegeling als iconografisch motief in de beeldende kunst zich beperkt tot de analyse van de spiegel binnen enkele evidente werken. Dit zou enigszins verklaard kunnen worden door het gebrek aan een grondige studie over het gebruik van de spiegel in het dagelijks leven en de sociale conventies hieromtrent.

In het boek *Volksgeloof. Boek van Magische Kennis* (1992) wordt kort gefocust op het negentiende-eeuwse bijgeloof rond weerspiegelingen en in publicaties over negentiende-eeuwse toiletartikelen en sociale conventies rond opsmuk wordt de spiegel vermeld als noodzakelijk toiletattribuut van de negentiende-eeuwse burgervrouw.⁶⁷ De implicaties van deze maatschappelijke gebruiken voor de beeldende kunst worden echter zelden onderzocht. Het lijkt er dan ook op dat enkel wanneer de aanwezigheid van de spiegel in een kunstwerk zich pertinent opdringt, hier in de wetenschappelijke literatuur de nodige aandacht aan wordt besteed. Onder andere dankzij Van Eycks



Afbeelding 8: *De geldwisselaar en zijn vrouw*, 1514, Quinten Metsys, olieverf op paneel, Musée du Louvre, Parijs.

⁶³ SCHICKEL J. (1982), p. 14.

⁶⁴ SELLO K. (1982), p. 38.

⁶⁵ SELLO K. (1982), p. 39.

⁶⁶ Ook dit genderspect werd met betrekking tot de algemene, negentiende-eeuwse context, maar ook specifiek met oog op de spiegel, uitvoeriger onderzocht. Zinnvolle publicaties bleken onder andere KOUREAS G. (2007); HUNEAULT K. (2002), BARRET-DUCROCQ F. (1991) en MITCHELL J. en A. OAKLEY (eds.) (1976).

⁶⁷ LORIE P. (1992) en WALGRAVE J. (1998), p. 214.

beroemde bruidspaar of Quentin Metsys' (1465-1530) *Geldwisselaar met zijn vrouw* (afb. 8) uit 1539 is het belang van de spiegel in de middeleeuwse kunst en maatschappij bijvoorbeeld reeds aangetoond en door auteurs bevestigd.⁶⁸

Ondanks de kwantitatief overweldigende aanwezigheid is het gebruik van de spiegel in het oeuvre van negentiende-eeuwse, beeldende kunstenaars vreemd genoeg nog niet omvattend als fenomeen bestudeerd. Deze masterproef neemt deze niche in het bestaande onderzoek als onderwerp, zij het met bovenvermelde afbakening in tijd en ruimte.

⁶⁸ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 15.

0.3. Onderzoeksmethodologie

Het vooropgestelde doel van dit onderzoek bestaat erin om een zo volledig mogelijk overzicht aan te reiken van werken met een spiegel en hun betekenis. In eerste instantie is gekozen voor de aanleg van een exhaustieve catalogus van Belgische en Britse kunstwerken uit de tweede helft van de negentiende eeuw, waarin een weerspiegeling is vervat. Deze catalogus is in bijlage bij deze masterproef gevoegd en bestaat uit kunstwerken, die gegroepeerd zijn per land en per kunstenaar. De werken zijn opgelijst in chronologische volgorde gebaseerd op het vroegst gedateerde werk per kunstenaar, aangevuld met enkele basisgegevens over het kunstwerk. Op deze manier blijft een eventuele, chronologische evolutie binnen het oeuvre van één specifieke kunstenaar achterhaalbaar, terwijl een terugkoppeling naar werken van andere kunstenaars eveneens mogelijk blijft.

Hoewel deze catalogus een grondig overzicht biedt, blijft een volledige, allesomvattende opsomming en analyse vanzelfsprekend een utopie. Binnen deze studie zal dit echter geenszins als een hiaat worden ervaren, aangezien het accent van dit onderzoek ligt op het achterhalen van de specifieke betekenis van de spiegel binnen de meest toonaangevende Britse en Belgische werken.

Om te bepalen welke werken precies als relevant en meest invloedrijk mogen worden beschouwd, is dus enerzijds een brede visie en onderzoeksstrategie gehanteerd. Anderzijds diende na deze bepaling ook meer specifiek gefocust te worden op de gekozen werken en de rol die de spiegel hierin vervult.

0.3.1. Onderzoeksstrategie

Als eerste onderzoeksstap zijn enkele basispublicaties over negentiende-eeuwse kunst intensief doorgenomen met als doel een basiscorpus van kunstwerken te kunnen opstellen. Het ging hierbij om overzichtswerken die vaak een chronologisch of geografisch ingedeeld overzicht van belangrijke tendensen en werken aanreikten, zoals *The Dictionary of Victorian Painters* (1981), *Nineteenth Century European Art* (2006), of *Het Belgische kunstboek* (2006).⁶⁹ Zo werd bijvoorbeeld het werk *The Awakening of Conscience* (cat. 202) van William Holman Hunt uit 1853 zeer frequent in verschillende publicaties vermeld en ook *Symphony in White n°2* (cat. 253) uit 1864 van *James Abbott McNeill Whistler* (1834-1903) kwam vaak aan bod.⁷⁰

Vervolgens werd het oeuvre van desbetreffende kunstenaars van dichtbij onder de loep genomen via een studie van monografieën, tentoonstellingscatalogi of andere overzichtswerken over kunststromingen waarbinnen deze werken eventueel kunnen worden ondergebracht. Algemene publicaties over het symbolisme in België of over de Pre-Raphaelite Brotherhood bleken hierbij zeer waardevol te zijn, evenals tentoonstellingscatalogi, waaronder *Lost Paradise: Symbolist Europe* (1995) of *The Age of*

⁶⁹ ROSENBLUM R. en H.W. JANSON (1984); TEN-DOESSCHATE CHU P. (2006) en DE GEEST J. (2006).

⁷⁰ BARRINGER T. (1999), p. 95 en WILTON A. en R. UPSTONE (1997), p. 39.

Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain, 1860-1910 (1997).⁷¹ Ook werd meer specifiek per kunstenaar gezocht naar monografieën en overzichten van het oeuvre, zoals de ‘catalogue raisonné’ van Fernand Khnopff of van Théo Van Rysselberghe.⁷²

Dankzij al deze publicaties werd meestal vrij snel duidelijk of de spiegel als een relevant of veelvoorkomend motief binnen het oeuvre van de onderzochte kunstenaars mag worden beschouwd en in welke mate het werk eventueel ook invloed heeft uitgeoefend op andere kunstenaars. Bovendien werden in deze publicaties vaak andere werken met spiegels vermeld, waardoor het basiscorpus kon worden uitgebreid en ook voor deze werken naar meer directe, secundaire bronnen kon worden gezocht.

Gezien de iconografische benaderingswijze van dit onderzoek is de nodige aandacht besteed aan de optimale observatie van de reeds bijeengebrachte kunstwerken. Indien mogelijk is er te allen tijde voor geopteerd de werken uit de opgestelde catalogus, die ter observatie beschikbaar zijn in musea, in situ te gaan bezichtigen. Helaas was dit niet voor alle werken mogelijk en ook uit praktische overwegingen is in sommige gevallen gebruik gemaakt van reproducties afgebeeld in publicaties of digitaal beschikbaar, om een werk alsnog in acht te kunnen nemen.

Vervolgens is nagedacht over een kunsthistorisch kader, waarbinnen deze verschillende werken en betekenissen van de spiegel konden worden gepositioneerd. Concreet is gekozen voor inhoudelijk ingedeelde topics, waarin een combinatie van Britse en Belgische werken kon worden ondergebracht. De praktische invulling van deze topics kwam tot stand aan de hand van een ander onderzoekspoor dat gelijktijdig met bovenstaand parcours is gevolgd. Naast het onderzoekswerk rond concrete kunstwerken met spiegels, werd namelijk ook aandacht besteed aan publicaties over de spiegel als object. Hoewel het onderzoek hieromtrent, zoals eerder vermeld, vrij beperkt is, reikten verschillende uitgaven interessante benaderingswijzen aan.⁷³ Uiteindelijk werden uit de concrete kunstwerken en toonaangevende publicaties omtrent de spiegel in de kunst en de weerspiegeling zelf negen topics afgeleid. Deze hoofdstukken werden vervolgens in drie inhoudelijk relevante delen ondergebracht, waarover in het volgende hoofdstuk verdere toelichting wordt gegeven. In een eerste deel komen spiegels in een zogenaamde ‘realistische setting’ voor, terwijl deel twee handelt over spiegels in kunstwerken met een fictieve oorsprong, zoals mythen, verhalen of gedichten. Het derde en laatste deel focust op de metaforische betekenissen van de spiegel.

Tenslotte ontstond in functie van deze topics een derde onderzoekstraject, waarin werd gezocht naar publicaties ter ondersteuning van de concrete uitwerking van de opgestelde topics. Zo is bijvoorbeeld gezocht naar verduidelijkende publicaties over literaire werken in het kader van een topic over de spiegel als literair relict. *The Works of Alfred Lord Tennyson* (1994) bood bijvoorbeeld een toereikend overzicht van de gedichten van Alfred

⁷¹ DRAGUET M. (2004); PRETTEJOHN E. (2007); THÉBERGE P. (1995) en WILTON A. en R. UPSTONE (1997).

⁷² DELEVOY R.L., C. DE CROES en G. OLLINGER-ZINQUE (s.d.) en FELTKAMP R. (2003).

⁷³ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988); MELCHIOR-BONNET S. (2001) en PHAY-VAKALIS S. (2001).

Lord Tennyson (1809-1892) noodzakelijk voor een juiste interpretatie van de verschillende schilderkundige vertalingen van *Mariana in the South* (1830-1832) en *The Lady of Shalott* (1833), die in dit onderzoek aan bod zullen komen.⁷⁴

Ook met het oog op het topic waarin de spiegel als dagelijks attribuut aan bod komt, is gezocht naar publicaties over het dagelijks gebruik van de spiegel in de negentiende eeuw en de sociale conventies hieromtrent.⁷⁵ Dit volkskundige aspect vormde weliswaar niet de kerntaak van dit onderzoek, maar bleek wel relevant in functie van de interpretatie van de eerder realistisch georiënteerde kunstwerken, opgenomen in de catalogus.

0.3.2. Bronnen en bibliografie

Algemeen kan worden gesteld dat de concrete kunstwerken uit de opgestelde catalogus de absolute basisbron voor dit onderzoek vormden. Visuele observatie leverde vele interessante bevindingen op, die vervolgens getoetst werden aan informatie uit gepubliceerde werken en contemporaine bronnen.

De opgestelde bibliografische lijst bestaat bijgevolg voornamelijk uit overzichtswerken over kunstenaars of kunststromingen, tentoonstellingscatalogi en wetenschappelijke artikels. Via deze publicaties kon voldoende kennis worden vergaard over de bestudeerde kunstenaars en hun oeuvre, maar ook over eventuele vermeldingen met betrekking tot spiegels. Hierdoor werden diverse visies op het gebruik van reflecties van verschillende auteurs verzameld en de catalogus met werken met spiegels opgesteld. Uit deze informatie werden de uiteindelijke topics, die de basis van deze masterproef vormen, opgesteld en inhoudelijk uitgewerkt.

Toch werd binnen dit onderzoek ook een terugkoppeling naar het negentiende-eeuwse tijds kader vooropgesteld, aangezien naar contemporaine bronnen werd gezocht, die de geponeerde stellingen ondersteunden of opnieuw in vraag stelden. Negentiende-eeuwse foto's, meubels en voorwerpen lieten bijvoorbeeld toe de reële aanwezigheid en het gebruik van de spiegel te bestuderen, terwijl contemporaine, literaire publicaties en tijdschriften een treffend beeld boden over de context waarin de bestudeerde kunstwerken zijn ontstaan.

Vanzelfsprekend werd bijkomend aandacht besteed aan geschriften en citaten van de kunstenaars zelf, hoewel dit geen evident onderzoeksspoor bleek te zijn. Verschillende bronnen signaleerden bijvoorbeeld dat kunstenaar en anglofiel Fernand Khnopff geregeld literaire bijdragen leverde aan toonaangevende tijdschriften zoals *The Studio* en *The Art Magazine*.⁷⁶ In het kader van deze indicatie werden bijvoorbeeld alle gepubliceerde volumes van *The Studio* tussen de jaren 1899 en 1906 doorgenomen met het oog op de essays van Khnopff. Hoewel de spiegel nergens werd vermeld, poneerde Khnopff wel enkele interessante commentaren op Belgische en Britse tijdgenoten, die alsnog bruikbaar bleken voor dit onderzoek.

⁷⁴ TENNYSON A.L. (1994).

⁷⁵ WALGRAVE J. (1998) en LORIE P. (1992).

⁷⁶ BUSINE L. (2004), p. 45.

Ook briefwisseling uit de collectie van het Archief voor Hedendaagse Kunst van België werden doorgenomen. Het merendeel van deze brieven valt te situeren in de context van de kunstenaarskring ‘Les XX’ en opvolger ‘La Libre Esthétique.’⁷⁷ De meeste correspondentie is afkomstig van, of gericht aan oprichter en voorzitter Octave Maus (1856-1919) en heeft betrekking op praktische afspraken zoals het plannen van vergaderingen, stemmingen over nieuwe leden of inlichtingen over kunstwerken en tentoonstellingen. In verband met de afbeelding van de spiegel komt enkel het werk *Dozen voor de Spiegel* (cat. 158) uit 1904 van Léon Spilliaert zeer bondig aan bod in drie brieven gericht aan de kunstenaar afkomstig van Paul Desmeth, voormalig eigenaar van het werk. Het gaat hier echter niet om inhoudelijke bemerkingen of aanvullingen van de kunstenaar, maar om correspondenties van praktische aard betreffende het retoucheren van beschadigingen en het al dan niet doorverkopen van het werk.⁷⁸

Zoals zal blijken in onderstaande hoofdstukken waren niet alle zoektochten even vruchteloos, waardoor wel degelijk mag worden gesteld dat de spiegel een prominente plaats innam in het leven van de negentiende-eeuwse kunstenaar. De link met de concrete kunstwerken blijft in elk hoofdstuk wel degelijk een uitgesproken aspiratie, evenals een uitgebreide terugkoppeling naar de negentiende-eeuwse context.

0.3.3. *Stopgezet onderzoek*

Aanvankelijk was binnen dit onderzoek een bredere invulling van de reflectie beoogd, waarbij elke reflectie in de zogenaamde ‘waterspiegel’ aan bod zou komen. Na enig basisonderzoek bleek echter dat, gezien de kwantitatief overweldigende aanwezigheid van geschilderde wateroppervlakken, dit de beoogde omvang van deze masterproef zou overstijgen en dat dit niet zou bijdragen tot de geambieerde focus op de meest relevante werken met weerspiegelingen. Er is daarom gekozen om, naast weerspiegelingen afkomstig van een concrete spiegel, enkel de menselijke reflectie in de waterspiegel in het onderzoek op te nemen, aangezien vooral de dialoog tussen mens en spiegelbeeld aan bod zal komen.

Tenslotte dient ook vermeld te worden dat na een diepgaand gesprek met Dr. Nic Peeters,⁷⁹ overwogen is om dit onderzoek te beperken tot de studie van louter symbolistische kunstwerken, vooral omwille van de inhoudelijke discrepantie met realistisch benaderde werken. Bij nader inzien is er toch voor geopteerd deze realistische tendens binnen het onderzoek te behouden.⁸⁰ Dit blijft dankzij de gehanteerde indeling in topics inhoudelijk namelijk relevant en garandeert bovendien de volledigheid en het retrospectieve karakter van deze masterproef.

⁷⁷ DE WILDE E. (1993), p. 12.

⁷⁸ DESMETH P. (10 juni 1929), p. 1; DESMETH P. (13 februari, 1926), p. 1 en DESMETH P. (5 december 1930), p. 1.

⁷⁹ Dr. Francis Dominique (Nic) Peeters verdedigde in 2009 zijn doctoraal proefschrift gericht op een onderzoek naar de representatie van de vrouw in de Victoriaanse schilderkunst en meer specifiek toegespitst op de evolutie van de iconografie van de vrouw bij de tweede generatie prerafaëlieten en de innovatieve invloed binnen deze beweging van kunstenaressen Evelyn De Morgan (1855-1919) (Uit: VRIJE UNIVERSITEIT BRUSSEL (24 maart 2010.))

⁸⁰ Zie Hoofdstuk 6.1.1.

**DEEL I:
DE SPIEGEL IN EEN REALISTISCHE SETTING**

I. De spiegel in een realistische setting

*“The nineteenth-century dislike of Realism,
is the rage of Caliban seeing his own face in a glass,
The nineteenth-century dislike of Romanticism,
is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass”*

Oscar Wilde in *The Picture of Dorian Gray* uit 1891.⁸¹

Het belang van de spiegel tijdens de negentiende eeuw in het dagelijkse leven van brede lagen van de bevolking is reeds beperkt onderzocht.⁸² Na een lange ontwikkeling te hebben doorgemaakt, kwam de spiegel in de negentiende eeuw voor in allerlei vormen en maten en met verschillende functies. Deze reflecties, te situeren in een reële setting, vonden een weerklank in concrete kunstwerken. De spiegel speelde een significante rol in het professionele en private leven van de negentiende-eeuwse, Britse en Belgische kunstenaar en zal in dit verband in een eerste deel van hoofdstuk één worden toegelicht.

In eerste instantie wordt de spiegel vaak geassocieerd met een vrouwelijke omgeving in de context van opsmuk, mode en het maken van het toilet. Dit zal in een tweede onderdeel aan bod komen, terwijl in een derde onderdeel wordt gefocust op het belang van de reflectie binnen de mannelijke persoonlijkheidscultus, die in de figuur van de dandy werd gecultiveerd. Tenslotte zal binnen dit eerste hoofdstuk aandacht worden besteed aan de rol van de spiegel in het negentiende-eeuwse interieur en meer specifiek in het kunstenaarsatelier, aangezien een interessante driehoeksverhouding tussen kunstenaar, spiegel en kunstwerk kan worden aangetoond.

In een tweede hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op de reflecterende kwaliteiten van de spiegel en het spel met de toeschouwer dat hierdoor tot stand kan worden gebracht. Dit voyeuristische aspect is dankzij de spiegel in bepaalde kunstwerken ingebed en laat de kunstenaar toe inhoudelijke en perspectivische uitwijdingen toe te voegen, die de schilderkundige grenzen van een werk overschrijden. De unieke rol van de spiegel zal hierbij aan de hand van concrete kunstwerken worden toegelicht.

Dit laatste aspect vormt tevens de sleutel tot het derde hoofdstuk binnen dit realistisch georiënteerde deel, met name de spiegel als een kunsthistorische referentie. Zoals eerder vermeld, figureert de spiegel in enkele zeer bekende werken van grote namen uit de kunstgeschiedenis. Het *Arnolfini Portret* (1434) door Jan Van Eyck fungeert hier als voorbeeld bij uitstek, aangezien diverse, negentiende-eeuwse kunstenaars de spiegel voorstelden ter referentie aan deze kunstenaar en zij zichzelf op deze manier een felbegeerde plaats binnen het kunsthistorisch canon trachtten aan te meten.

⁸¹ WILDE O. (1891), p. 5.

⁸² WALGRAVE J. (1998), p. 214.

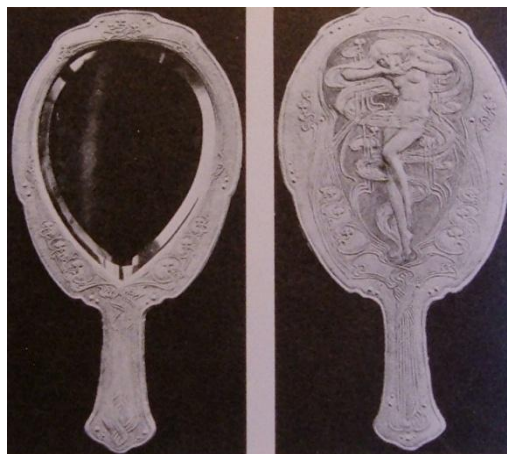
I.1. Weerspiegeling en realiteit, de spiegel als dagelijks attribuut

I.1.1. *De spiegel in historisch perspectief*

*“It would be difficult to assign an exact cause to the invention of mirrors.
Was it love of self-admiration?
A passion ever bestowed by Nature on her children with no sparing hand,
Or was it the impelling motive [...] to see ourselves as others see us?”*

L.N. Badenoch in *Mirrors* uit 1890.⁸³

De reële invloed van de spiegel in het dagelijkse leven van de negentiende-eeuwse kunstenaar mag niet worden onderschat. Door de eeuwen heen zijn verschillende types spiegels ontwikkeld, waaronder de convexe en de platte spiegel, eventueel ingewerkt in meubilair. De handspiegel en psyché zijn dan weer varianten die eerder thuishoren in de huiselijke context, terwijl de waterspiegel kan worden beschouwd als een exterieure pendant in de vorm van een vertaling van de spiegel in de natuur.⁸⁴ In de negentiende eeuw was de spiegel als functioneel en decoratief object ingeburgerd in verschillende lagen van de bevolking. Dit wordt ondermeer bevestigd wanneer de ontwikkeling van de spiegel doorheen de tijd onder de loep wordt genomen.



Afbeelding 9: Handspiegel ontworpen door Mary G. Houston rond 1899, materiaal onbekend, privéverzameling.

Al sinds de tijd van het oude Egypte werden spiegels vervaardigd als attribuut voor de rijkere bevolkingsklassen en ook in de Griekse en Romeinse beschavingen was de spiegel een felbegeerd en vaak rijkelijk gedecoreerd luxeartikel. De spiegel fungeerde binnen deze samenleving hoofdzakelijk als functioneel attribuut, maar werd occasioneel als decoratief element in de antieke interieurs verwerkt.⁸⁵ Tot in de Middeleeuwen werden gepolijste schijven in een reflecterend metaal als spiegel gebruikt. Dankzij belangrijke innovaties in de glasblaastechniek, waarbij gesmolten lood in een glasbal werd gegoten, ontstond echter de typische convexe spiegel, die met het oog op vorm en grootte aan strikte, fysische beperkingen onderworpen bleef.⁸⁶

⁸³ BADENOCH L.N. (1890), p. 647.

⁸⁴ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 9.

⁸⁵ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 10.

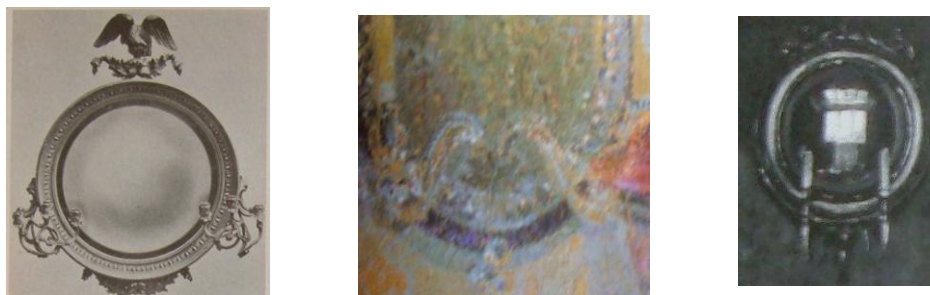
⁸⁶ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 14.

Toch was het wachten tot de zestiende eeuw voor zich enige vooruitgang aandiende, aangezien tijdens deze periode de platte, glazen spiegel zijn intrede deed.⁸⁷ In Venetië werd de techniek grondig verbeterd, dankzij de introductie van een amalgaam van tin en kwik, waardoor de reflecterende kwaliteit van het spiegeloppervlak beduidend toenam en het spiegelglas bovendien ook plat getimmerd kon worden.⁸⁸

De spiegel bleef ondanks de innoverende productietechniek en toegenomen kwaliteit voornamelijk een luxeproduct, dat nu ook in verschillende maten en vormen werd geproduceerd. Overigens bleef de goedkopere metalen variant zeer populair bij lagere bevolkingsklassen, ondanks het feit dat hiermee slechts een vaag en vervormd spiegelbeeld verkregen werd.⁸⁹

Hoewel de faam van de Venetiaanse spiegels vele eeuwen lang internationaal verbreid was, werden de productiegeheimen uiteindelijk toch prijsgegeven, waardoor de spiegelfabricage overal op het Europese continent verspreid raakte.⁹⁰ In Groot-Brittannië werd de industrieel geproduceerde spiegel door Sir Robert Mansel (1573–1656) tijdens de vroege zeventiende eeuw geïntroduceerd.⁹¹ Gedurende deze zelfde eeuw werd de omkaderende decoratie rond het weerspiegelende oppervlak van steeds groter belang. Vormgeving en versiering evolueerden vanaf dat moment mee met de stijlen en smaken van de tijd.⁹²

Eind achttiende eeuw werd in Frankrijk een nieuw model geïntroduceerd, getypeerd door de circulaire vorm, afgewerkt met een neoclassicistische vergulding en soms verbonden met een decoratieve kandelaar (afb. 10).⁹³ Dit specifiek type spiegel is zowel in Britse als Belgische werken gerepresenteerd, bijvoorbeeld in een schilderij uit 1918 door Léon De Smet (1881-1966), *Portret van Miss Watson Williams* (cat. 171) getiteld, of in *The Fair Sitter* (cat. 321) door Brits schilder William Arthur Breakspeare (1855-1914).⁹⁴



Afbeelding 10: Links: een achttiende-eeuwse spiegel met een neoclassicistische vergulding en een kandelaar, Midden en rechts: twee details van de negentiende-eeuwse, schilderkundige varianten, respectievelijk door Léon De Smet (cat. 171) en William Arthur Breakspeare (cat. 321).

⁸⁷ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 13.

⁸⁸ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 10 en HAVERMAN M., E. DE JONGH, A.-S. LEHMANN en A. OVERBEEK (2006), p. 197.

⁸⁹ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 22.

⁹⁰ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 10.

⁹¹ BADENOCH L.N. (1890), p. 650.

⁹² BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 10.

⁹³ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 2

⁹⁴ CESCINSKY H. (1968), p. 200; BOYENS P. en H. BOSSHAERT (1994), p. 151 en WOOD C. (1995), p. 135.

Dit model genoot een enorme populariteit tot ver in de negentiende eeuw, mede dankzij enkele belangrijke innovaties in het productieproces, waardoor de prijs van een spiegel beduidend werd gedrukt.⁹⁵ De spiegel werd tot de jaren 1850 namelijk als een zeer kostbaar bezit beschouwd en fungeerde hoofdzakelijk als statussymbool.⁹⁶ Dit was in eerste instantie te wijten aan de hoge kostprijs van het spiegelglas, maar eveneens aan het feit dat er geen volwaardig substituut voor de spiegel bestond, dat de reflectie van een echte spiegel zelfs maar bij benadering kon evenaren.⁹⁷

Midden negentiende eeuw kwam hier, in het kielzog van de Industriële Revolutie, verandering in en dit bracht het ontstaan van een nieuw type spiegel met zich mee. De zogenaamde ‘psyché,’ afgebeeld in het gelijknamige werk van Alfred Stevens (cat. 13) uit 1871, was een vrijstaand, langwerpige model, dat de reflectie van kop tot teen toestond.⁹⁸

De ronde spiegel kwam eveneens terug in de mode, dankzij de populariteit van de gelijkaardige spiegel in het *Arnolfini portret* door Jan Van Eyck, dat vanaf 1841 in de National Gallery geëxposeerd werd.⁹⁹ Exacte replica’s van deze spiegel werden in een winkel in South Kensington te koop aangeboden en onder andere de schilder Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) zou een dergelijk exemplaar in zijn bezit hebben gehad.¹⁰⁰

Gelijktijdig werden glazen spiegels ten gevolge van de verlaagde kostprijs ook populair bij lagere bevolkingsklassen en werden reflecterende oppervlakken steeds vaker als decoratie in meubilair verwerkt.¹⁰¹ Bovendien was er ook een concrete link tussen de aankoop van spiegels en de schilderspraktijk, aangezien spiegels vaak van kaders werden voorzien door dezelfde ambachtslieden, die ook instonden voor de omlijsting van schilderijen. De gedecoreerde lijst bij het werk *The Awakening of Conscience* (1853, cat. 202) door William Holman Hunt bevat bijvoorbeeld een label ter verwijzing naar ene ‘*Joseph Green, 14 Clark Street, Plate Glass Dealer, Carver Gilder, Looking Glass and Fancy Wood Frame Maker.*’¹⁰²

Gelijktijdig met de ontwikkeling van deze nieuwe modellen, evolueerde de bredere, socio-culturele context in een richting waarin spiegels in verschillende, nieuwe domeinen een plaats kregen. Grootwarenhuizen werden begin negentiende eeuw in Parijs geïntroduceerd en verspreidden zich snel¹⁰³ naar andere grootsteden.¹⁰⁴ Deze warenhuizen, die de vroegere

⁹⁵ GERE C. (2000), p. 110.

⁹⁶ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 2.

⁹⁷ CESCINSKY H. (1968), p. 190.

⁹⁸ MILLER J. (1998), p. 145.

⁹⁹ Zie hoofdstuk I.3: Kunsthistorische reflectie, de spiegel als verwijzing naar Jan Van Eyck

¹⁰⁰ GRAHAM J. (2007), p. 94 en HAVERMAN M., E. DE JONGH, A.-S. LEHMANN en A. OVERBEEK (2006), p. 197.

¹⁰¹ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 10; GERE C. (2000), p. 125.

¹⁰² ROBERTS L. (1995), p. 60.

¹⁰³ Ook in België en Groot-Brittannië werden enkele prestigieuze warenhuizen uit de grond gestampt. In 1849 werd bijvoorbeeld *Harrods* in Londen opgericht en andere warenhuizen zoals *Selfridge* en *Fortnum & Mason* volgden snel. In België vond men vanaf 1882 het *Maison Universelle*, maar ook *Grand Bazar* of *À l’Innovation* waren zeer succesvolle warenhuizen. (Uit: MIELLET R. en M. VOORN (1999), p. 34-35.)

¹⁰⁴ MIELLET R. en M. VOORN (1999), p. 20.

bazaars vervingen, focusten zich aanvankelijk op de verkoop van confectiegoederen, maar al snel werd ook een divers assortiment aan gebruiksvoorwerpen, zoals huishoudelijke attributen, kleine meubels, toiletartikelen, speelgoed, klokken en andere zaken, aangeboden.¹⁰⁵ Goederen en luxeartikelen werden in aparte afdelingen op een aantrekkelijke manier aan potentiële klanten voorgesteld, zoals voorgesteld in *The Hat Shop* (1892, cat. 322) door Henry Tonks (1862-1937).¹⁰⁶ De spiegel werd in deze context als decoratief element in warenhuizen aangewend en diende eveneens als concreet verkoopsattribuut bij het passen van confectie en accessoires. Ook de configuratie van deze omvangrijke verkoopruimtes, bedoeld om grote hoeveelheden mensen te ontvangen, werd met behulp van reflecties beïnvloed. Ruimtelijkheid en een sfeer van luxe werden dankzij de spiegel efficiënt geïnsinueerd.¹⁰⁷

Om dezelfde reden werd de integratie van weerspiegelingen populair in cafés, tearooms, restaurants en theatergebouwen. In dit laatste geval droeg de spiegel als het ware letterlijk bij tot het theatrale aspect van deze ruimtes. Het complexe spel van zien en gezien worden, dat in negentiende-eeuwse theaters werd gecultiveerd, werd door de spiegel in combinatie met innoverende gasverlichting ondersteund.¹⁰⁸ Enkele werken door William Richard Sickert zoals *The Gallery at the Old Bedford* (cat. 293) uit 1895, illustreren ondermeer de aanwezigheid van spiegels in negentiende-eeuwse theaters.

Concluderend mag dan ook worden gesteld dat de spiegel in de negentiende eeuw een gevestigd attribuut was binnen diverse segmenten van de maatschappij. Kunstenaars werden zelfs zonder hier bewust naar op zoek te gaan, op allerhande manieren met reflecties geconfronteerd. Zoals in onderstaande hoofdstukken zal worden toegelicht, vond dit ook een concrete weerklank in hun kunstwerken.

¹⁰⁵ MIELLET R. en M. VOORN (1999), p. 23.

¹⁰⁶ LAMBOURNE L. (1999), p. 490.

¹⁰⁷ MIELLET R. en M. VOORN (1999), p. 30.

¹⁰⁸ MACKINTOSH I. (1993), p. 38.

1.1.2. Reflectie in een feminiene sfeer van opsmuk

*“Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming.
This is fault.
Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated.
For these there is hope.”*

Oscar Wilde in *The Picture of Dorian Gray* uit 1891.¹⁰⁹

In het opgestelde corpus van werken met een spiegel is de overrepresentatie van de vrouw in de spiegel en de bijgevolg nagenoeg totale afwezigheid van de weerspiegelde man uiterst opvallend te noemen.¹¹⁰ Gedurende de volledige bestudeerde periode binnen dit onderzoek komen talloze varianten van voorstellingen voor van de vrouw gezeten voor de spiegel. Dit is in eerste instantie te danken aan de concrete aanwezigheid van de spiegel in het dagelijkse leven van de negentiende-eeuwse vrouw en het groeiende belang van de opmaakcultuur.¹¹¹

Zoals Jan Walgrave in zijn publicatie *Geschiedenis van de make-up* (1998) uiteenzet, werden zorgzaamheid en bescheidenheid midden negentiende eeuw als cruciale waarden uitgedragen en in de figuur van Queen Victoria (1819-1901) zelf gecultiveerd. De opvatting groeide dat persoonlijke hygiëne van cruciaal belang was en dat schoonheid vooral onderstreept moest worden door weelderig, opgestoken haar, elegante poses, sieraden en natuurlijk uitziende make-up.¹¹²

In 1839 werd bijvoorbeeld een boekje gepubliceerd *The Toilet: A Dressing Table Companion*, met een volledige lijst van artikelen, die in geen geval op de toilettafel van een dame mochten ontbreken.¹¹³ De spiegel vormde hierin een cruciaal attribuut, hetgeen wordt bevestigd door de voorstellingen in de beeldende kunst. De meeste werken met spiegels zijn namelijk te situeren in deze huiselijke sfeer van opschik, mode en het maken van het toilet, zoals in talrijke prenten (afb. 11) uit contemporaine vrouwenbladen wordt geïllustreerd.¹¹⁴

¹⁰⁹ WILDE O. (1891), p. 5.

¹¹⁰ Zie hoofdstuk VII: Catalogus.

¹¹¹ WALGRAVE J. (1998), p. 169.

¹¹² HUNT L. (1847).

¹¹³ WALGRAVE J. (1998), p. 170.

¹¹⁴ Concreet is er om verschillende redenen voor gekozen deze grote hoeveelheid afbeeldingen van vrouwen voor de spiegel, afkomstig uit contemporaine damestijdschriften, niet in de catalogus met werken met spiegels op te nemen. Dit zou de beoogde overzichtelijkheid van de catalogus namelijk in de weg staan. Bovendien is de kunstenaar in de meeste gevallen onbekend, waardoor het moeilijk achterhaalbaar is of deze prenten in België of Groot-Brittannië zijn ontstaan. De afwezigheid van deze prenten in de catalogus hoeft echter geen prangend hiaat te betekenen, aangezien deze verschillende voorstellingen telkens volgens hetzelfde principe zijn opgebouwd. Meestal zijn één of meerdere vrouwen afgebeeld, die een aspect uit de laatste mode, zoals een kledingstuk of een juweel, aan de hand van de spiegel demonstreren. De drie prenten



Afbeelding 11: Prenten uit de rubriek ‘The Latest Fashion’ uit verschillende uitgaven tussen 1888 en 1899 van *A Woman’s World*, een populair vrouwentijdschrift dat midden negentiende eeuw in Londen werd uitgegeven.

Negentiende-eeuwse kunstenaars, zoals Fernand Toussaint (1873-1955), Alfred Stevens, Armand Rassenfosse en anderen, vertaalden deze beeldvorming rond de burgervrouw voor de spiegel in diverse kunstwerken.¹¹⁵ Het wassen, kappen en opmaken vormde een interessant onderwerp, dat kunstenaars toeliet te experimenteren met compositie, pose en textuurweergave. De voorstelling van een spiegelend oppervlak kon hierbij gezien worden als een bijkomstige, schilderkundige uitdaging. Misschien is het daarom niet toevallig dat spiegels vaak voorkomen in werken van kunstenaars die extra aandacht besteden aan textuurweergave en stoffendifferentiatie.

Opmerkelijk is de kwantitatief lagere aanwezigheid van Britse werken waarin de vrouw voor de spiegel in de context van het maken van het toilet is afgebeeld. Een mogelijke verklaring zou een verschil kunnen zijn in onuitgesproken gedragsregels tussen het negentiende-eeuwse Engeland en het continent. Dit wordt bijvoorbeeld optimaal

(afb. 11), die in deze masterproef zijn afgebeeld, zijn dus exemplarisch voor het gros van de voorstellingen in deze negentiende-eeuwse damestijdschriften.

¹¹⁵ DE GEEST J. (2006).

gesymboliseerd in twee uitgesproken tegenpolen, die met betrekking tot de houding tegenover de vrouw te onderscheiden waren, met name de hoofdsteden Londen en Parijs.¹¹⁶



Afbeelding 12: *The Venus di mondo*, 1870, Luke Limner [John Leighton].

Rond 1860 kwam Parijs op de voorgrond als een mondain decor, waarin de vrouw zich in het daglicht met rijkelijk aangebrachte make-up durfde te vertonen en dit terwijl de Londense dame zich in het beste geval enkel 's avonds en beperkt opgemaakt wenste te presenteren.¹¹⁷ Typerend voor deze contrasterende situatie was ongetwijfeld de tegengestelde houding ten opzichte van prostitutie.¹¹⁸

Terwijl Londense prostituees gedoemd waren tot een marginaal bestaan, oogstten sommige Parijse courtisanes wereldwijde faam en bewondering.¹¹⁹ Dit wordt ook bevestigd door een karikatuurtekening *The Venus di mondo* (afb. 12) uit 1870 door de Britse illustrator Luke Limner, alias John Leighton (1822-1912), waarin een naakte vrouw is afgebeeld, terwijl haar lichaam is vervormd alsof ze een strak korset draagt.¹²⁰ Haar gezicht gaat schuil achter een handspiegel en aan haar voeten worden 'primitieve vrouwen,' zoals 'Sioux,' 'Hottentot,' of 'Chinese' via tekstfragmenten gelijkgesteld aan de 'Parisienn[e].' Er spreekt bijgevolg een uitgesproken afkeer¹²¹ uit deze prent, ten opzichte van de schaamteloze, naakte vrouw voor de spiegel, die volgens de Britse kunstenaar in primitieve, koloniale gebieden, maar ook in Parijs terug te vinden was.¹²²

De iconografische discrepantie tussen Engeland en België kan bijgevolg verklaard worden aan de hand van de Franse invloed op het Belgische kunstdiscours, die niet onderschat mag worden.¹²³ Belgisch tijdgenoot Camille Lemonnier (1844-1913) verwoordde in 1870 dat slechts twee

contemporaine schilders in staat waren geweest om de vrouw van hun tijd op doek te vatten, met name Jean François Millet (1814-1875) en Alfred Stevens.¹²⁴

¹¹⁶ WALGRAVE J. (1998), p. 171.

¹¹⁷ WALGRAVE J. (1998), p. 170.

¹¹⁸ Voor een verdere toelichting bij de link tussen prostitutie en de spiegel, zie hoofdstuk III.3: Reflecties over maatschappelijke conventies, de weerspiegeling als alternatief voor het huwelijk.

¹¹⁹ WALGRAVE J. (1998), p. 171.

¹²⁰ PRETTEJOHN E. (ed.) (1999), p. 224.

¹²¹ Uit volgende hoofdstukken zal blijken dat deze afkeur ten opzichte van de vrijgevochten vrouw, zich ook in andere werken met spiegels manifesteerde en dat de negentiende-eeuwse vrouw hier echter niet steeds aan toe gaf.

¹²² PRETTEJOHN E. (ed.) (1999), p. 225.

¹²³ WILTON A. en R. UPSTONE (1997), p. 63.

¹²⁴ MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON (2009), p. 46.

Hoewel het in deze twee gevallen om zeer verschillende vrouwentypes gaat, is het toch opmerkelijk dat geen Britse kunstenaar in deze uitspraak vermeld wordt. Het vrouwentype van Stevens is bovendien uiterst Frans te noemen, hetgeen bevestigd wordt in een artikel uit 1892 over Alfred Stevens door tijdgenoot en schrijver Georges Rodenbach.¹²⁵ Rodenbach schrijft namelijk dat Stevens enerzijds ‘un artiste très Parisien’ is en anderzijds als een op en top Vlaamse schilder beschouwd kan worden. Om deze Vlaamse link toe te lichten maakt Rodenbach een vergelijking tussen Stevens en Antoon Van Dyck (1599-1641). De verbinding met Frankrijk wordt volgens Rodenbach geïllustreerd door de ‘instinctieve smaak’ van de schilder, die hem toelaat de Franse boulevard sfeer uiterst treffend op doek te vatten.¹²⁶

Stevens oefende op zijn beurt invloed uit op Franse kunstenaars, waardoor het beeld van de elegante, doch eigenzinnige Parisienne uit de bourgeoisie bijna een eigen leven ging leiden. Zoals het oeuvre van Stevens aantoont, speelde de spiegel een belangrijke rol in deze beeldvorming, aangezien connotaties van luxe, sensualiteit en modebewustzijn via dit motief in werken geïnsinueerd konden worden.

James Tissot¹²⁷ (1836-1902), een Franse schilder die ook in Londen actief was, werd onder andere sterk beïnvloed door Stevens’ voorstellingen van vrouwen.¹²⁸ Zelfs tijdens zijn verblijf in Londen, bleef Tissot ondanks zijn geïntenseerde fascinatie voor de kunst van de prerafaëlieten, trouw aan het vrouwbeeld voorgesteld in de kunst van Stevens, getypeerd door een modebewustzijn en een contemporaine setting.¹²⁹

Ook andere Belgische kunstenaars, zoals Fernand Toussaint of Armand Rassenfosse, volgden deze Franse visie op de vrouw, weliswaar te situeren in een lagere sociale klasse. Hierdoor komen spiegels in een meer realistische context voor en wordt de naakte, onverbloemde vrouw niet als een taboe beschouwd.¹³⁰ In dit opzicht zijn bijvoorbeeld de gelijkenissen tussen de vrouwen voor de spiegel van Van Rysselberghe en deze van Edgar Degas (1834-1917) eveneens frappant te noemen. Bovendien blijven ook andere vergelijkingen tussen Franse en Belgische kunstwerken met spiegels in dit opzicht overeind (afb.13-18).

¹²⁵ RODENBACH G. (1892), p. 57.

¹²⁶ RODENBACH G. (1892), p. 57.

¹²⁷ Met betrekking tot James Tissot is er lang getwijfeld om de werken met spiegels van deze kunstenaar in de catalogus van Britse artiesten op te nemen. Uiteindelijk is er toch voor geopteerd zijn oeuvre niet te vermelden, aangezien hij strictu sensu een Franse kunstenaar is, die slechts enkele jaren in Engeland verbleef, en zijn werk bijgevolg ook in deze traditie besloten blijft. Ondanks zijn interesse in de prerafaëlitische kunst heeft het Engelse kunstdiscours weinig impact op zijn kunst gehad en diende Londen als grootstad binnen zijn kunst eerder als een prominent decor. Toch blijft de vergelijking met Stevens in dit opzicht interessant, aangezien de Franse tendens binnen het oeuvre van beide kunstenaars treffend kan worden geïllustreerd. (Uit: WENTWORTH M. (1984), p. 53.)

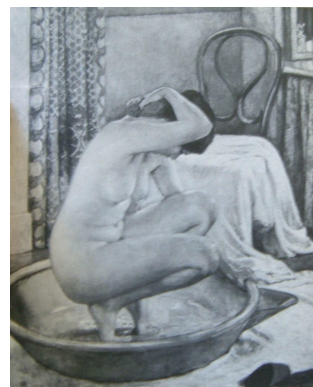
¹²⁸ WENTWORTH M. (1984), p. 55.

¹²⁹ WENTWORTH M. (1984), p. 55.

¹³⁰ BERTRAND O. (2006), p. 69.



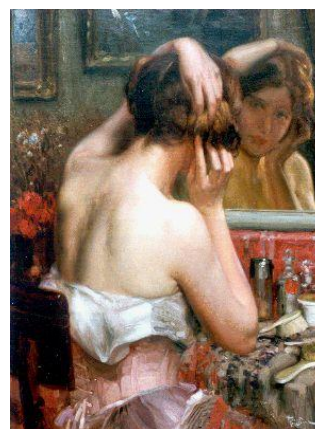
Afbeelding 13: *Le tub*, 1886, Edgar Degas, pastel op karton, Musée d'Orsay Parijs.



Afbeelding 14: *De tobbe*, 1922, Théo Van Rysselberghe (cat. 113).



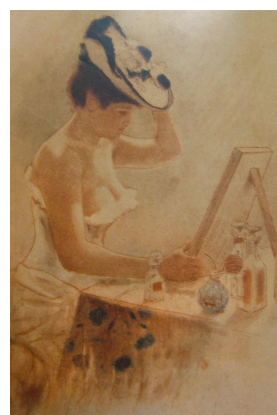
Afbeelding 15: *Devant le miroir*, 1889, Edgar Degas, pastel op karton, Hambourg Kunsthalle, Hamburg.



Afbeelding 16: *Jonge vrouw aan de toilettafel*, s.d., Fernand Toussaint (cat. 142).



Afbeelding 17: *Femme à sa toilette*, 1875, Berthe Morisot, olieverf op doek, Art Institute, Chicago.



Afbeelding 18: *De nieuwe hoed*, 1903, Armand Rassenfossé (cat. 122).

Algemeen waren deze afbeeldingen van ‘mondaine vrouwen’ ook in Groot-Brittannië doorgedrongen, maar werd er door kunstenaars met het oog op de afbeelding van de spiegel omwille van sociale conventies minder navolging aan gegeven. De voorstellingen door Britse kunstenaars lijken namelijk in een geïdealiseerde sfeer te blijven hangen, getypeerd door een meer ingetogen stemming, die moeilijk aan de sociale realiteit te liëren is. Het oeuvre van onder andere Dante Gabriël Rossetti bevat bijvoorbeeld enkele vrouwen voorgesteld in de context van het maken van het toilet, zoals *Lady Lilith* (cat. 193), *Fazio's Mistress* (cat. 189) of *Morning Music* (cat. 191), maar deze werken mogen niet louter

binnen een realistische interpretatie besloten worden. Zij kaderen binnen een bredere tendens van ‘Aestheticism,’¹³¹ waarin schoonheid in essentie met een veel diepere betekenis wordt voorgesteld.¹³²

Het oeuvre van de Britse schilder William Richard Sickert vormt hierin eerder een uitzondering, aangezien deze schilder zich wel liet inspireren door Franse kunstenaars zoals Edgar Degas, Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), Pierre Bonnard (1867-1947) en anderen, waardoor geïdealiseerde schoonheid in zijn werken afwezig is.¹³³ Sickert schilderde bijvoorbeeld verschillende versies van prostituees voor de spiegel (cat. 295-297), waarbij naaktheid, naturalisme en controversie niet werden geschuwd. Bovendien draagt de spiegel in deze werken bij tot een vervollediging van deze naaktheid en worden verholde lichaamsdelen dankzij de reflectie alsnog aan de toeschouwer geopenbaard.¹³⁴

De Britse traditie wordt getypeerd door een heel andere variant van de vrouw voor de spiegel die in het Belgische oeuvre veel minder present blijkt te zijn, met name weerspiegelingen van vrouwen besloten in een exotisch of klassiek kader. John Frederick Lewis (1804-1876) stelt begin 1850 de spiegel voor in de bredere setting van het haremleven, waarin reflecties als een soort stille getuigen worden voorgesteld. *Hahreem Life, Constantinople* (cat. 213) en *Indoor Gossip* (cat. 214) zijn beide werken die in een zeer vrouwelijke context te situeren zijn, maar waarin de elegante personages de spiegel niet lijken te gebruiken.¹³⁵ De focus binnen deze werken wordt dankzij de spiegel naar de twee staande personages getrokken, aangezien de verdubbeling van hun profielen een opvallend effect teweeg brengt.

Sir Lawrence Alma-Tadema stelt de spiegel voor in zijn werk *The Honeymoon* (cat. 262) uit 1868 als een attribuut uit de Klassieke Oudheid.¹³⁶ Dit concept kende behoorlijk wat navolging in het vroege oeuvre van John William Waterhouse, maar ook in schilderijen van Frederic Lord Leighton (1830-1896), Edward John Poynter (1836-1919) en John William Godward (1861-1922) worden spiegels in een classiserende context voorgesteld.¹³⁷ Deze werken kunnen gelieerd worden aan een concrete tendens tot oriëntalisme eigen aan deze specifieke periode, evenals het feit dat kunstenaars in de Victoriaanse maatschappij over een goede notie van de Klassieke Oudheid beschikten en dit specifiek met betrekking tot de spiegel.

¹³¹ Gedurende de jaren 1860 ontstond onder andere vanuit prerafaëlitische impuls de zogenaamde ‘Aesthetic Movement.’ Schoonheid en esthetiek stonden hierbij centraal en vormden vaak het primaire onderwerp van een kunstwerk. Hierin is tevens de oorsprong te herkennen van het latere symbolisme. (uit: WILTON A. en R. UPSTONE (1997), p. 103.)

¹³² WILTON A. en R. UPSTONE (1997), p. 103.

¹³³ GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON (2005).

¹³⁴ Zie hoofdstuk III.3: Reflecties over maatschappelijke conventies, de weerspiegeling als alternatief voor het huwelijk.

¹³⁵ HERRMANN L. (2000), n°63.

¹³⁶ DE CARO S. en E. QUERCI (2007), p. 42.

¹³⁷ PRETTEJOHN E., P. TRIPPI, R. UPSTONE en P. WAGEMAN (2009), p. 98; DE CARO S. en E. QUERCI (2007), p. 116 en BERESFORD R. (2001), p. 42.

Zo werd in 1890 in het tijdschrift *The Woman's World* een artikel gepubliceerd over de geschiedenis van de spiegel.¹³⁸ De auteur heeft het hierin kort over de spiegel in het oude Egypte, maar legt vooral de nadruk op de Etruskische en Romeinse beschavingen. Muurschilderingen, decoratief vaatwerk (afb. 19) en zelfs Romeinse geschriften worden aangehaald om de rol van de spiegel in de Oudheid te onderstrepen.¹³⁹ De werken van Lewis, Alma-Tadema, Godward en anderen, zijn als het ware schilderkundige vertalingen van deze geromantiseerde visie op de Oudheid, waarin de spiegel als een reëel attribuut werd beschouwd.¹⁴⁰



Afbeelding 19: Een illustratie van de spiegel in de Klassieke Oudheid, zoals voorgesteld in het artikel 'Mirrors' uit 1890.



Figuur 20: *Fregonda and Galswintha AD 566*, 1878, Lawrence Alma-Tadema (cat. 263).

Of het nu in een klassieke context of in de setting van het maken van het toilet is, deze werken met vrouwen voor de spiegel kunnen wel degelijk beschouwd worden als schilderkundige vertalingen van een reëel, sociaal gebeuren. De spiegel speelde een belangrijke rol met betrekking tot opmaak en uiterlijk vertoon en deze sociale conventies en gebruiken werden in deze zin ook door kunstenaars op doek gevat. De negentiende-eeuwse, weerspiegelde vrouw onderscheidde zich enerzijds door haar flamboyante openheid, vooral terug te vinden in Belgische werken die zich baseerden op de Franse traditie. Anderzijds vormde de meer ingetogen, Britse vrouw voor de spiegel een even reële variant binnen het negentiende-eeuwse tijds kader. De voorgestelde vrouwen lijken als het ware letterlijk, maar ook figuurlijk te reflecteren in de spiegel over deze sociale dualiteit.

¹³⁸ BADENOCH L.N. (1890), p. 647.

¹³⁹ BADENOCH L.N. (1890), p. 647.

¹⁴⁰ LIVERSIDGE M. en C. EDWARDS (1996), p. 54.

1.1.3. Dandyisme en de reflectie van de reflecterende man

*“A Dandy is a Clothes-wearing Man,
a Man whose trade, office and existence consists in the wearing of Clothes.”*

Thomas Carlyle in *Sartor Resartus* uit 1833.¹⁴¹

Binnen de fin-de-siècle samenleving kon de spiegel toch ook als een attribuut voor mannen worden gezien en meer bepaald in de context van het dandyisme.¹⁴² Het dandyisme vond zijn oorsprong in nieuwe opvattingen over de menselijke neurologie, die eind achttiende eeuw werden geïntroduceerd. De idee ontstond dat interne gevoelens beheerst werden door prikkels, die het uiterlijke lichaam beïnvloedden. Dit sensitivisme won aan waardering en leidde tot de opvatting dat gevoelens als basis voor de vorming van een identiteit konden worden beschouwd.¹⁴³ De esthetiek van het voorkomen werd bijgevolg gezien als een veruiterlijking van innerlijke schoonheid, maar een omgekeerde redering was eveneens mogelijk. Via de cultivatie van het uiterlijk en een koestering van het spiegelbeeld kon men een veredelijking van het karakter verwezenlijken. In deze zin werd de ‘homo estheticus’ als ideaal naar voor geschoven en werden elegantie, luxe en ijdelheid enigszins gelegitimeerd.¹⁴⁴

Toch mag het dandyisme geenszins als een oppervlakkig fenomeen worden beschouwd, aangezien men ervan overtuigd was dat de trivialiteit en vulgariteit van het alledaagse bestaan voorbijgestreefd kon worden en de creativiteit van een echte kunstenaar enkel door een cultivatie van persoonlijkheid en excentriciteit ten volle tot ontwikkeling kon komen.¹⁴⁵ Er ontstond een volledige klasse die veel geld en tijd investeerde in het ensceneren en etaleren van kledij, opmaak en decor, waardoor dit soms de volledige dagelijkse activiteit in beslag nam.¹⁴⁶ Auteur André Heilkema verwoordt het in zijn boek *De Dandy of de overschrijding van het alledaagse* (1989) als volgt:

*“De dandy leeft bij de gratie van de spiegel, maar zelf is hij door zijn consequente, moedwillige keuze voor de andere kant van de lijn telkens de spiegel voor allen aan gene zijde van de grens, altijd de paradox in elk paradigma.”*¹⁴⁷

De roman *The Picture of Dorian Gray* uit 1890 door Oscar Wilde kan in deze context gesitueerd worden, aangezien bovenvermelde persoonlijkheidscultus enerzijds door het

¹⁴¹ CARLYLE T. (1906), p. 235.

¹⁴² MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 180.

¹⁴³ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 178.

¹⁴⁴ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 178.

¹⁴⁵ GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON (2005), p. 141.

¹⁴⁶ WALGRAVE J. (1998), p. 174.

¹⁴⁷ HEILKEMA A. (1989), p. 10.

hoofdpersonage Dorian en anderzijds ook door Wilde zelf, werd nagestreefd. Dit boek verhaalt namelijk over Dorian, een ware dandy, die dankzij een vervulde wens kan ontsnappen aan de kwalijke gevolgen van ouderdom. De verderfelijkerheid van Dorian's karakter lijkt geen vat te hebben op zijn lieflijk voorkomen, waardoor hij ongestraft anderen nietsvermoedend in het onheil kan meesleuren.¹⁴⁸ Dorian bezit echter een vervloekt portret van zichzelf, dat er steeds afschuwelijker begint uit te zien, complementair aan de kwaadaardigheid en corruptie van zijn ziel. Het portret van Dorian fungeert als een spiegel tot zijn ziel, een vreselijke confrontatie waar Dorian uiteindelijk aan ten onder gaat.¹⁴⁹

De zelfportretten van Léon Spilliaert zijn door diverse auteurs gelieerd aan dit literair werk en meer specifiek aan het personage Dorian. Bijvoorbeeld in het werk *Zelfportret voor de spiegel* (cat. 163) uit 1908 beeldde Spilliaert zijn eigen spiegelbeeld af als een angstaanjagende, vervreemde schim van zichzelf.¹⁵⁰ Michel Draguet (2004) interpreteert dit werk als 'een verbeelding van Spilliaerts onvermogen om een relatie met anderen aan te gaan.'¹⁵¹ De reflecties en weerkaatsingen cirkelen als het ware rond het eenzame centrum van het werk, met name het portret van de schilder zelf. Dit portret is bovendien opgevat als een reductie van de uiterlijke kenmerken van Spilliaert tot hun essentie, waardoor een vervreemd gedaante in de spiegel ontstaat, waarin de schilder zichzelf niet meer herkent.¹⁵² Er zou dan ook kunnen gesteld worden dat deze schilderijen het loutere statuut van een portret voor de spiegel overstijgen en kaderen binnen de bredere intellectuele en existentiële zoektocht van deze schilder.



Afbeelding 21: *De dandy maakt zijn toilet*, negentiende eeuw, kunstenaar onbekend.

Naast het werk van Spilliaert komt de man voor de spiegel in Belgische en Britse, negentiende-eeuwse kunst slechts zeer sporadisch voor, tenzij misschien in voorstellingen in verband met de Narcissusmythe. Deze specifieke reflecties zullen in hoofdstuk II.1.1. verder worden toegelicht, hoewel de figuur van de dandy toch als een negentiende-eeuwse variant van Narcissus beschouwd kan worden. Niettegenstaande kan enkel geconstateerd worden dat de dandy zelden in confrontatie met zijn spiegelbeeld wordt voorgesteld.

Een mogelijke verklaring voor deze afwezigheid kan eventueel worden gevonden in de maatschappelijk, ambivalente houding die bestond ten opzichte van de dandy. De dandy werd met enige achterdocht getolereerd en was vaak een object van spot (afb. 21).

¹⁴⁸ WILDE O. (1891).

¹⁴⁹ WILDE O. (1891).

¹⁵⁰ ADRIAENS-PANNIER A. (2006), p. 33.

¹⁵¹ DRAGUET M. (2004), p. 329.

¹⁵² DRAGUET M. (2004), p. 230.

Bovendien werd de algemene, sociale opinie omtrent de dandy grimmiger, naar aanleiding van het proces tegen Oscar Wilde, die beschuldigd werd van homoseksualiteit.¹⁵³ In 1895 werd in het Londense blad *Evening News* volgend citaat genoteerd:

*“England has tolerated the man Wilde and others of his kind for too long. Before he broke the law of this country and outraged human decency, he was a social pest, a centre of intellectual corruption. He was one of the high priests of a school which attacks all the wholesome, manly, simple ideals of English life, and sets up false gods of decadent culture and intellectual debauchery.”*¹⁵⁴

Aangezien de dandy op zich al een direct mikpunt voor controverserende vormde, werd de directe voorstelling van de man voor de spiegel die zich opmaakt, binnen het Victoriaanse establishment wellicht als een brug te ver beschouwd. Dit zou een mogelijke verklaring kunnen zijn voor de kwantitatief lage aanwezigheid van de man voor de spiegel.

Enkele uitzonderingen bevestigen deze vaststelling. William Orpen schilderde in 1910 en 1912 twee excentrieke zelfportretten (cat. 343), waarin tweemaal dezelfde spiegel uit zijn atelier is voorgesteld. De spiegel waarin de reflectie van de schilder zichtbaar is, staat in beide gevallen centraal in het werk. In de versie uit 1910 is de spiegel omgeven door allerlei briefjes met aantekeningen. De grond lijkt bezaaid met flessen, tubes en doeken, waardoor de plaats van de spiegel in het atelier en meer specifiek met betrekking tot de creatie van een zelfportret duidelijk wordt. Duncan Grant (1885-1978) maakte in 1919 overigens een gelijkaardig zelfportret (cat. 366), waarin de randen van de spiegel zijn weergegeven.¹⁵⁵ Op deze manier kan de schilder toeschouwers bewust maken van de aanwezigheid van de spiegel in een zelfportret.

Een gelijkaardige strategie is toegepast in het tweede zelfportret van Orpen uit 1912 (cat. 344), waarin een geschilderde spiegel met Orpen in het midden is afgebeeld. De reflectie is echter beplakt met twee ferrytickets, een cheque en een pagina uit het dagboek van de schilder, waarin hij refereert aan een voorafgaande reis naar Dublin. Hoewel Orpen de illusie wil creëren dat het om geschilderde elementen gaat, zijn dit echte readymades die in het werk zijn geïncorporeerd.¹⁵⁶ Deze techniek kan gelieerd worden aan de opkomende traditie van collagetechnieken, geïntroduceerd door tijdgenoten zoals Georges Braque (1882-1963) en Pablo Picasso (1881-1973).¹⁵⁷

De bovenvermelde werken, maar ook de rest van het omvangrijke oeuvre van Orpen met spiegels, tonen een duidelijke fascinatie van deze kunstenaar met zijn eigen spiegelbeeld. Orpen besteedde namelijk veel aandacht aan zijn identiteit en beschouwde zijn uiterlijke verschijning als een cruciaal element binnen zijn persoonlijkheid. Hij schrijft in zijn memoires uit 1924 dan ook met enige teleurstelling:

¹⁵³ HEILKEMA A. (1989), p. 62.

¹⁵⁴ N.N. (25 mei 1895), p. 4.

¹⁵⁵ GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON (2005), p. 163.

¹⁵⁶ UPSTONE R. (2005), p. 16.

¹⁵⁷ DAVIES P.J.E., W.B. DENNY, F.F. HOFRICHTER, J. JACOBS, A.M. ROBERTS en D.L. SIMON (2007), p. 953.

*“My general appearance, and especially my face, have always been a source of depression to me, even from my early days.”*¹⁵⁸

Het is bijgevolg niet verwonderlijk dat de spiegel een belangrijke rol speelde in Orpens leven en kunst en dit was ook anderen uit zijn omgeving geenszins ontgaan. Zijn goede vriend en cartoonist Max Beerbohm (1872-1956) maakte in 1914 een karikaturale aquarel (afb. 22) van Orpen waar hij volgende tekst bijvoegde:

*“Bravuria. Mr. Orpen trying whether it wouldn't be possible to paint, for the Uffizi, one mirror's reflection of another's reflection of a soap-bubble's reflection of himself.”*¹⁵⁹

Hoewel Orpen geenszins als een dandy beschouwd kan worden, illustreert dit citaat zijn obsessie met zijn eigen spiegelbeeld en ligt hierin een mogelijke verklaring voor het feit dat Orpen de spiegel zo vaak afbeeldde. Toch wordt een connotatie van ijdelheid enigszins omzeild, aangezien de voorstelling van een zelfportret, in vergelijking met een directe positionering voor de spiegel, hier waarschijnlijk minder direct mee werd geassocieerd.



Afbeelding 22: Sir William Orpen, 1914, Max Beerbohm, potlood en aquarel op papier, Tate collection, Londen.

Tenslotte is het erg opvallend dat spiegels vaak terug te vinden zijn in de zelfportretten van kunstenaars, die zichzelf in hun atelier hebben voorgesteld. James Sant (1820-1916) schilderde zichzelf in 1845 in zijn *Self-Portrait* (cat. 183) gezeten voor een doek, met zijn rug gekeerd naar een grote spiegel van het type ‘psyché.’¹⁶⁰ De spiegel vervult hier enerzijds de rol van schildersattribuut. Anderzijds zou door de denkende pose van de schilder in combinatie met een psychéspiegel eveneens een connotatie van de kunstenaar als denker geïnsinueerd kunnen worden. Het portret lijkt in dit opzicht eerder een voorwendsel om het imago van de kunstenaar als intellectueel te cultiveren.

Bovenstaande werken tonen duidelijk aan dat de spiegel in een mannelijke context vrijwel nooit als een vrijblijvend motief werd voorgesteld. Kunstenaars gingen de associatie met ijdelheid en opsmuk angstvallig uit de weg door aan de spiegel een eerder symbolische invulling mee te geven. Een connotatie van intellectualisme en een inzicht in de psyché was in de compositie van de man voor de spiegel zelden ver te zoeken. Ijdelheid oppervlakkigheid en uiterlijk vertoon waren dit des te meer.

¹⁵⁸ ORPEN W. (1925), pp. 22-23.

¹⁵⁹ BEERBOHM (1914), in: UPSTONE R. (2005), p. 16.

¹⁶⁰ WALKLEY G. (1994), p. 29.

I.1.4. Over de weerspiegeling van interieur en atelier

“And at that moment he recalled the huge mirror that hangs in his solitary apartment and that the mirror even now reflects his room.”

Andrey Bely in *The Second Symphony* uit 1901.¹⁶¹

Naast het functionele aspect kon de spiegel ook een decoratieve rol vervullen binnen het negentiende-eeuwse interieur. Reflecties werden in burgerlijke interieurs als ornament verwerkt en dienden om een gevoel van ruimtelijkheid en licht te versterken. Toch adviseert auteur Edgar Allen Poe (1809-1849) in zijn *The Philosophy of Furniture* uit 1840 een terughoudendheid ten opzichte van het extensief gebruik van spiegels in een interieur. Hij verwoordt het als volgt:

*“Now the slightest thought will be sufficient to convince anyone who has an eye at all, of the ill effect of numerous looking-glasses, and especially of large ones. Regarded apart from its reflection, the mirror presents a continuous, flat, colorless, unrelieved surface, a thing always and obviously unpleasant. [...] In fact, a room with four or five mirrors arranged at random, is, for all purposes of artistic show, a room of no shape at all.”*¹⁶²

Toch schrijft Poe de spiegel niet volledig af, wanneer hij het enkele paragrafen verder over zijn ideale interieurinrichting heeft. Hij schrijft:

*“But one mirror, and this not a very large one, is visible. In shape it is nearly circular and it is hung so that a reflection of the person can be obtained from it in none of the ordinary sitting places of the room”*¹⁶³

Hoewel Poe het extensief gebruik van spiegels in een interieur stellig afraadt, wijst een studie van negentiende-eeuwse veiling- en boedelinventarissen toch op een frequente aanwezigheid van spiegels in burgerlijke interieurs.

In het kader van dit onderzoek werd namelijk een steekproef genomen uit veilingcatalogi van de periode 1842 tot 1922 uit Londen en Brussel, waarin meubels werden vermeld.¹⁶⁴ In elke geraadpleegde catalogus werd minstens één spiegel vermeld en meestal werd zelfs naar meerdere exemplaren verwezen. Algemeen mag dus worden gesteld dat spiegels volledig ingeburgerd waren en als een vaste waarde in het interieur werden beschouwd. Bovendien werden in sommige meer uitgebreide veilingcatalogi meubels, inclusief

¹⁶¹ BELY A. (1901), in: MASLENIKOV O.A. (1957), p. 42-52.

¹⁶² POE E.A. (1840), p. 244.

¹⁶³ POE E.A. (1840), p. 245.

¹⁶⁴ Deze steekproef bestond uit willekeurig geselecteerde veilingcatalogi uit de collectie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel. Consequent werden 3 tot 5 catalogi doorgenomen voor volgende jaren: 1842, 1846, 1857, 1867, 1878, 1882, 1896, 1898, 1908, 1919, 1922.

spiegels, per kamer gegroepeerd, waardoor een beeld kan worden gevormd van de specifieke locatie van reflecties in de negentiende-eeuwse woning.¹⁶⁵ De spiegel was hoofdzakelijk vertegenwoordigd in slaapkamers en eventuele aangrenzende bad- of opmaakkamers. Het salon vormde een andere mogelijke plaats waar de spiegel thuishoorde. In deze gevallen ging het om grote en kostbaardere exemplaren, waarschijnlijk opgehangen als schouwstuk.

In het boek *The House Beautiful. Oscar Wilde and the Aesthetic Interior* (2000) door Charlotte Gere wordt de negentiende-eeuwse situatie omtrent de specifieke inrichting van interieurs op een treffende wijze geschetst aan de hand van foto's en schilderijen.¹⁶⁶ Onder andere het werk *My Lady's Chamber* (cat. 272) uit 1878 door Walter Crane¹⁶⁷ (1845-1915) wordt er aangehaald.¹⁶⁸ Deze houtgravure stelt een realistisch, negentiende-eeuws interieur voor, waarin al meteen drie spiegels boven de schouw te onderscheiden zijn. Bovendien wordt de aanwezigheid van spiegels bevestigd door contemporaine foto's, die in deze publicatie uitgebreid aan bod komen.¹⁶⁹

Het kunstenaarsatelier was een andere locatie waar spiegels werden opgehangen, waarschijnlijk vormde de reflectie in sommige gevallen een directe bron ter inspiratie of een zeer concreet schildersattribuut. Zo vermeldt kunstenaar Ford Madox Brown in een artikel in het prerafaëlitisch tijdschrift *The Germ* (1850), gewijd aan instructies over het schilderen van een historisch tafereel, de spiegel als instrument om houdingen te bestuderen tijdens momenten waarop er geen model voor handen is.¹⁷⁰ Bovendien hadden verschillende Belgische en Britse kunstenaars zoals James Ensor (1860-1949), Sir Lawrence Alma-Tadema en Dante Gabriël Rossetti opvallende spiegels in hun woning of atelier.¹⁷¹

In eerste instantie wordt dit bevestigd door voorstellingen van ateliers en kunstenaarswoningen waarin vaak spiegels terug te vinden zijn. Interessant in dit opzicht is een reeks schilderijen door Henry Treffry Dunn (1838-1899), vriend en tijdgenoot van Dante Gabriël Rossetti. Het oeuvre van Rossetti is rijk aan spiegels in alle vormen en maten en dit bleek ook te gelden voor zijn woning, 'Tudor House' aan Cheyne Walk 16 te

¹⁶⁵ Kritische nuance die hier toch gesteld moet worden, is het feit dat veilingcatalogi enkel werden opgesteld voor woningen met een kostbare inboedel en waardevolle stukken, die het veilen waard waren. Deze catalogi geven bijgevolg geen beeld van meubels of spiegels aanwezig in woningen van mensen uit een minder gegoede klasse. Ook werden spiegels soms als een nagelvast onderdeel van een interieur beschouwd, waardoor zij niet in boedelinventarissen werden opgenomen. Mogelijks waren er dus nog meer spiegels aanwezig in deze woningen, die echter niet in veilingcatalogi zijn beschreven.

¹⁶⁶ GERE C. (2000).

¹⁶⁷ Walter Crane stond binnen het Victoriaanse kunstestablishment vooral bekend als graveur en boekillustrator. Ook in zijn illustraties bij contemporaine sprookjes (cat. 267-270) komen opvallend veel spiegels voor.

¹⁶⁸ GERE C. (2000), p. 91.

¹⁶⁹ GERE C. (2000), pp. 111, 121, 123, 125 en 127.

¹⁷⁰ BROWN F.M. (1850), p. 72.

¹⁷¹ TRICOT X. (1992), p. 19; KHNOPFF F. (1919b), p. 14 en TREUHERZ J., E. PRETTEJOHN en E. BECKER (2003), p. 231.

Londen, waar hij vanaf 1862 resideerde.¹⁷² Dunn verbleef begin 1880 bij Rossetti en noteerde volgende getuigenis in 1884, na afloop van dit bezoek:

*“On gaining admission, I was ushered into one of the prettiest, and one of the most curiously-furnished and old-fashioned sitting-rooms that it had ever been my lot to see. Mirrors of all shapes, sizes and designs, lined the walls, so that whichever way I gazed I saw myself looking at myself. What space remained was occupied by pictures, chiefly old, and all of an interesting character.”*¹⁷³

Dit citaat wordt geïllustreerd door drie schilderijen, die Dunn maakte van het interieur van Rossetti. In *D.G. Rossetti and Theodore Watts-Dunton in the sitting room at Cheyne Walk* (cat. 281) is Rossetti afgebeeld, die samen met bevriend schrijver Watts-Dunton (1832-1914) een drukproef van zijn werk *Ballads and Sonnets* (1881) doorneemt.¹⁷⁴ Het salon is door Dunn zeer gedetailleerd weergegeven, waardoor twee spiegels duidelijk te onderscheiden zijn. Boven de centraal opgestelde sofa springt een grote, rechthoekige spiegel meteen in het oog. De overstaande muur van het salon wordt bijna volledig gereflecteerd en de ornamentele, renaissancestische omkadering bestaande uit verguld rolwerk is erg imposant te noemen.¹⁷⁵ Op de schouwmantel rust een andere, vreemdsoortige spiegel opgebouwd uit een cirkel, die wordt omgeven door een gouden vierkant, dat gegraveerd is met stralen en aan twee zijden begrensd wordt door twee weerspiegelende stroken.¹⁷⁶ Dankzij de reflectie krijgt de toeschouwer inzage in de rest van de kamer, die niet rechtstreeks is voorgesteld.

Hoewel deze specifieke spiegel niet voorkomt in het werk van Rossetti, is zijn voorliefde voor de ronde spiegel traceerbaar in verschillende van zijn schilderijen. Een ander werk van Dunn, *Rossetti's bedroom at Cheyne Walk* (cat. 283), toont aan dat Rossetti nog meer ronde spiegels in zijn bezit had, aangezien Dunn de slaapkamer van Rossetti heeft afgebeeld, zoals deze gereflecteerd werd in de ronde spiegel die er hing.¹⁷⁷ Bestaande spiegels uit de directe omgeving van Rossetti zouden eventueel dus als inspiratiebron hebben gediend voor spiegels in concrete kunstwerken van deze schilder.

Elizabeth Prettejohn (2003) bevestigt dit in haar bespreking van Rossetti's *Woman combing her hair* (cat. 190) uit 1864. Ze wijst namelijk op de concrete link tussen dit werk en Titiaan zijn *Vrouw met een spiegel* (afb. 3) uit 1514 en vestigt de aandacht op het feit dat Rossetti de spiegel van Titiaan vervangen heeft door het exemplaar uit zijn eigen woning.¹⁷⁸ Verdere observatie van het oeuvre van Rossetti doet vermoeden dat deze zelfde spiegel, of tenminste een zeer gelijkaardig exemplaar, ook in de werken *The First*

¹⁷² TODD P. (2001), p. 109.

¹⁷³ DUNN H.T. (1884), p. 17-18.

¹⁷⁴ TODD P. (2001), 109.

¹⁷⁵ HASLINGHUIS E.J. en H. JANSE (1997), p. 395.

¹⁷⁶ Contemporaine foto's van Lord Frederic Leightons prestigieuze woning *Holland Park* te Londen onthullen dat ook deze kunstenaar een dergelijke spiegel bezat en in zijn woning uitspeelde als een opvallend interieurelement. (Uit: REITSMA E. (2001), p. 172.)

¹⁷⁷ TODD P. (2001), p. 110.

¹⁷⁸ TREUHERZ J., E. PRETTEJOHN en E. BECKER (2003), p. 188.

Anniversary of the Death of Beatrice (cat. 185), *Lucretia Borgia* (cat. 188) en *La Bella Mano* (cat. 196) is voorgesteld.

James Ensor is een andere kunstenaar die in deze context vermeld kan worden. Ensor bezat namelijk een weerspiegelende bol, die bevestigd was aan een kristallen kroon boven de centrale tafel in het zogenaamde ‘blauw salon’ in zijn woning in Oostende.¹⁷⁹ Deze bol maakte deel uit van Ensors verzameling souvenirs en rariteiten en vormde één van de aandachtstrekkers in zijn woning, zoals een foto (afb. 23) van de bol uit 1921 bevestigt.



Afbeelding 23: *Permeke, Antony en Ensor, 18 april 1921, foto door Maurice Antony.*

Fotograaf Maurice Antony (1883-1963) staat centraal achter de camera op de foto, links van hem bevindt zich Constant Permeke (1886-1952) en rechts James Ensor zelf. Hoewel Ensor verschillende keren met dit unieke object werd gefotografeerd, vindt de aanwezigheid van deze specifieke weerspiegelende bol weinig weerklank in zijn werk. Ensor stelt de spiegel nochtans frequent voor en zeer vaak in de bredere context van een interieur, maar geeft duidelijk de voorkeur aan rechthoekige, zwaar versierde varianten, die in de negentiende eeuw dikwijls in burgerlijke interieurs voorkwamen.¹⁸⁰ Werken zoals *Namiddag in Oostende* (cat. 57), *Het Burgersalon I* (cat. 58), *Russische Muziek* (cat. 59) en andere, illustreren Ensors voorliefde voor spiegels.

Interessant in dit opzicht is dat de Britse schilder William Orpen een gelijkaardige, weerspiegelende bol in zijn studio in Chelsea bezat.¹⁸¹ Orpen werd in deze masterproef reeds eerder vermeld¹⁸² in het kader van zijn obsessie met zijn eigen spiegelbeeld en de aanwezigheid van de spiegel uit zijn atelier in diverse zelfportretten.¹⁸³ Blijkbaar bezat hij eveneens een rond exemplaar waarvan een weerklank te bespeuren valt, ondermeer in werken zoals *The Mirror* (cat. 337) uit 1900, *A Mere Fracture* (cat. 338) uit 1901 of *A Bloomsbury Family* (cat. 339) uit 1907. Bovendien dringt de vraag zich op of de aanwezigheid van deze twee, bijna identieke weerkaatsende bollen in de ateliers van Ensor én Orpen als een toevalstreffer beschouwd mag worden? Hoewel hier voorlopig geen sluitend bewijs voor is gevonden, zou het kunnen dat de verzilverde bol een frequent voorkomend interieurelement was, dat zowel in Engeland als in België voorkwam.

Soortgelijke bollen werden in de negentiende eeuw alleszins vaak als decoratief element op een statief in tuinen opgesteld. Alfred Stevens beeldt een dergelijke bol af in zijn werk *De glazen bol* (cat. 21) uit 1876 en illustreert hiermee de gangbare functie van dit decoratief

¹⁷⁹ REITSMA E. (2001), p. 73.

¹⁸⁰ REITSMA E. (2001), p. 73.

¹⁸¹ UPSTONE R. (2005), p. 29.

¹⁸² Zie hoofdstuk I.1.3: Dandyïsme en reflectie van de reflecterende man.

¹⁸³ UPSTONE R. (2005), p. 13.

object als een instrument ter tentoonspreiding van het perspectivisch effect van een goed aangelegde tuin.¹⁸⁴ Dit particuliere object vond een oorsprong in het gebruik van het zogenaamde ‘Claude-glass,’¹⁸⁵ ook wel ‘zwarte spiegel’ genoemd. Dit schildersattribuut werd vooral door landschapsschilders gebruikt en bestond uit een klein, convex en donker reflecterend vlak dat een abstracte simplificatie en reductie van een groot tafereel toestond. Op deze manier konden landschappen op een relatief eenvoudige manier met een pittoreske en schilderkundige kwaliteit op doek worden overgenomen.¹⁸⁶

Naast de plaats van de spiegel in interieurs, hechtten sommige kunstenaars belang aan de rol van de reflectie in het kunstenaarsatelier. Lichtintensiteit en -inval waren belangrijke elementen voor schilders, die met behulp van de spiegel gemanipuleerd konden worden. Zoals eerder vermeld bezat de Britse kunstenaar Sir Lawrence Alma-Tadema een exacte kopie van de spiegel uit het *Arnolfini Portret*, maar reflectie en glans speelden eveneens als meer algemene principes een belangrijke rol in zijn leven.¹⁸⁷ Zo voorzag hij zijn prestigieus en tevens zeer befaamd atelier te Londen van glanzende muren en liet hij een matte, weerspiegelende aluminium koepel als plafondbekleding voor zijn werkplaats installeren.¹⁸⁸ Zoals Maaike Jonckman (2010) in de recente publicatie over Nederlandse kunstenaarsateliers opmerkt, ging Alma-Tadema’s ingreep niet onopgemerkt voorbij. Volgende beschrijving werd in 1891 in *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift* gepubliceerd:

“*Het is een ruime, hoge zaal waar een breede [sic] stroom licht door een hoog venster valt en getemperd weerkaatst wordt door het mat-glimmende [sic] aluminium van een half koepelvormig gewelf.*”¹⁸⁹

Dat ook andere kunstenaars spiegels in hun atelier hadden hangen, wordt bevestigd door diverse schilderijen van ateliers met reflecterende oppervlakken, zoals *Salon van de schilder* (cat. 23), *Geen theepartij* of *In de studio* (cat. 25) en *Schilderes in haar atelier* (cat. 27) door Alfred Stevens, maar ook in *Het atelier van de kunstenaar* (cat. 36) door Henri De Braekeleer (1840-1888) is een spiegel voorgesteld.

Het oeuvre van Théo Van Rysselberghe wordt als het ware doorspekt met het motief van de spiegel. Niet alleen worden zijn poserende modellen in zijn atelier dikwijls in dialoog met hun spiegelbeeld voorgesteld, ook in diverse portretten is het spel met de reflectie terug te vinden.

¹⁸⁴ MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON (2009), p. 101 en MAILLET A. (2009), p. 24.

¹⁸⁵ Het Claude-glass kan als een voorloper van de moderne fotografie worden beschouwd en ontleent zijn naam aan de zeventiende-eeuwse landschapsschilder Claude Lorrain (1602-1682), die vanaf de achttiende eeuw geapprecieerd werd omwille van zijn pittoreske en esthetische landschappen. Aangezien de zwarte spiegel de creatie van zeer gelijkaardige voorstellingen toestond, werd dit attribuut naar Lorrain genoemd. (Uit: MAILLET A. (2009), p. 31.)

¹⁸⁶ MAILLET A. (2009), p. 15.

¹⁸⁷ GRAHAM J. (2007), p. 94.

¹⁸⁸ JONCKMAN M. (2010), p. 193.

¹⁸⁹ JONCKMAN M. (2010), p. 193 en CROMMELIN V.W. (1891), p. 214.

Foto's van het atelier van Van Rysselberghe (afb. 24) tonen aan dat deze schilder de spiegel als een belangrijk atelierattribuut beschouwde. Op de foto, waarschijnlijk genomen tussen 1890 en 1910 door fotograaf Dornac, poseert Van Rysselberghe bijvoorbeeld naast een spiegel, die in zijn atelier staat opgesteld.¹⁹⁰ De compositie van deze foto vertoont een opvallende analogie met de concrete portretten door Van Rysselberghe, waarin hij vaak een reflectie van het achterhoofd van het personage verwerkte.



Afbeelding 24: *Théo Van Rysselberghe dans son atelier*, 1890-1910, foto door Dornac.

Bijvoorbeeld in *Portret van Octave Maus* (cat. 81) uit 1885 wordt het achterhoofd van het hoofdpersonage weerspiegeld en ook in *De Lezing door Emile Verhaeren* (cat. 87) uit 1903 wordt het achterhoofd van schrijver Felix Fénéon (1861-1944) in de spiegel gereflecteerd.¹⁹¹ In deze zin valt op te merken dat geen enkel achterhoofd afkomstig van een model op deze manier is voorgesteld en dat Van Rysselberghe deze voorstellingswijze dus uitsluitend voor portretten voorbehield.

Zoals eerder aangehaald zijn spiegels wel vaker terug te vinden in portretten en meer in het bijzonder in de zelfportretten van kunstenaars, die zichzelf in hun atelier hebben voorgesteld. Het *Self-Portrait* uit 1845 door James Sant illustreert bijvoorbeeld optimaal de rol van de spiegel als schildersattribuut, hoewel bijna elke zelfportret vanzelfsprekend een indirecte, verborgen spiegel bevat.

Een gelijkaardige veronderstelling kan gemaakt worden met betrekking tot *Zelfportret met tekenplank* (cat. 161) en *Zelfportret met schildersezal* (cat. 167), twee werken door Léon Spilliaert. In dit geval krijgt de toeschouwer echter op een meer concrete manier inzage in de rol van de spiegel in het creatieproces van zelfportretten, aangezien er een confrontatie plaatsvindt met de talrijk aanwezige reflecties in het interieur van Spilliaert. Anne Adraens-Pannier (2006) wijst er op dat de kunstenaar in functie van deze portretten wel degelijk een gecompliceerde decoropstelling tot stand bracht met reële elementen uit zijn interieur.¹⁹² De spiegel overstijgt hier echter de rol van louter schilderkundig attribuut en draagt bij tot de onwezenlijke dimensie, die Spilliaert in zijn werken tracht in te brengen.¹⁹³ De empirische, objectieve waarneming ruimt in dit geval plaats voor mysterie en suggestie, waardoor het bijna onmogelijk wordt om te achterhalen waar realiteit eindigt en weerspiegeling begint.¹⁹⁴ Deze benadering van het interieur kan in verband worden

¹⁹⁰ GIDE C., R. DUPOUY, J.P. MONERY en P. SCHNYDER (2005), p. 87.

¹⁹¹ HOOZEE R. (1988), p. 93.

¹⁹² ADRIAENS-PANNIER A. (2000), p. 220.

¹⁹³ DRAGUET M. (2004), p. 329.

¹⁹⁴ ADRIAENS-PANNIER A. (2006), p. 73.

gebracht met wat door bepaalde auteurs een specifieke ‘symbolistische weergave van een interieur’ is genoemd.

Sharon L. Hirsh interpreteert in haar boek *Symbolism and Modern Urban Society* (2004) voorstellingen van interieurs als ‘metaforen voor het constant bedreigde innerlijke leven’ van kunstenaars in een snel evoluerende maatschappij.¹⁹⁵ Het werk *Bij het beluisteren van Schumann* (cat. 73) door Fernand Khnopff uit 1883 kan volgens Hirsch gezien worden als een typische toepassing van dit fenomeen, evenals diverse interieurvoorstellingen van James Ensor (cat. 57-72). Hirsh stelt namelijk dat niet zozeer de personages, maar wel het interieur zelf als onderwerp van deze schilderijen gezien kan worden. Objecten, attributen en decoratie zijn niet toevallig afgebeeld, maar fungeren als bewust gekozen betekenisdragers, die bijdragen tot de emotionele kracht van een werk. Hirsh concludeert dat deze ruimtes bijgevolg als nieuwe alternatieven kunnen worden gezien voor de romantische natuurvoorstellingen.¹⁹⁶

Een andere, Belgische kunstenaar, die niet door Hirsh wordt vermeld, maar wel in dit opzicht kan worden aangehaald, is Henri De Braekeleer. Bart Verschaffel gaat in zijn artikel *Het Heimelijke van Henri De Braekeleer* (1995) dieper in op de werken *De maaltijd* (cat. 39) en *Het kaartspel* (cat. 40), die beiden een spiegel bevatten die opgesteld staat op de schouw achter de personages en bijgevolg naar de toeschouwer gericht is.¹⁹⁷

De reflectie is in beide gevallen op een intrigerende manier uitgewerkt, waardoor ook hier dankzij de spiegel gesproken kan worden van een symbolistische weergave van een interieur. Zoals Verschaffel terecht opmerkt, zijn de spiegels in beide werken namelijk in twee zones opgedeeld. De linkerzone toont telkens de realistische reflectie van het interieur waarin de personages gezeten zijn, terwijl de rechterzone een tafereel buiten deze ruimte voorstelt.¹⁹⁸ Het blijft voor de toeschouwer onduidelijk hoe de ruimte waarin de personages zich bevinden concreet is geconcipeerd, waardoor een sfeer van vervreemding aan het werk wordt toegevoegd. De spiegel draagt bij tot deze intense stemming en overstijgt hier het statuut van een onbewust gekozen interieurattribuut, dat correspondeert met de werkelijkheid.

Toch zijn niet alle interieurvoorstellingen tot deze interpretatie te reduceren. Het doek *In the Morning. Three Young Ladies in an Aesthetic Interior* (cat. 220) uit 1859 van de Britse kunstenaar Gustavus Arthur Bouvier (1866 – 1884) wordt door Hirsh in dit opzicht als een tegenhanger in de vorm van het typische, negentiende-eeuwse, ‘esthetische interieur’ bestempeld.¹⁹⁹ In tegenstelling tot het symbolistische interieur worden deze scènes getypeerd door een interactie tussen personages en objecten, meubels en omgeving,

¹⁹⁵ HIRSH S.L. (2004), p. 221.

¹⁹⁶ HIRSH S.L. (2004), p. 232.

¹⁹⁷ VERSCHAFFEL B. (1995), p. 15.

¹⁹⁸ VERSCHAFFEL B. (1995), p. 15.

¹⁹⁹ HIRSH S.L. (2004), p. 232.

waardoor deze ruimtes meer lijken te bevatten dan enkel personages omringd door materie en hun eigen gedachten.²⁰⁰

Het feit dat alle werken die door Hirsh in deze context worden vermeld een spiegel bevatten, bevestigt de significante rol van de reflectie in interieurs. Kunstenaars beeldden enerzijds de spiegel af in de mise-en-scène van interieurs omwille van de concrete aanwezigheid van deze objecten. De schilderkundige uitdaging, de realistische weergave van een interieur of de inzage in de creatie van een zelfportret vormen concrete motivaties voor de kunstenaar om de spiegel voor te stellen. Anderzijds biedt de reflectie een esthetische en symbolische meerwaarde, die hen toelaat het louter illustratieve en beschrijvende karakter binnen hun werken op een subtiële manier te overstijgen.

²⁰⁰ HIRSH S.L. (2004), p. 232.

I.2. Perspectief in de spiegel, het overstijgen van tweedimensionaliteit

I.2.1. *Mise-en-abyme, weerspiegeling van een weerspiegeling*

“And in his hand, a glass which shows us many more.”

William Shakespeare, geciteerd in Maurice Maeterlinck zijn *Serres Chaudes* uit 1889.²⁰¹

Reflectie en ruimtelijkheid gaan reeds sinds oudsher hand in hand. Het betrekken van een reflectie binnen een kunstwerk biedt enkele interessante ruimtelijke en perspectivische mogelijkheden, concreet benoemd met het concept ‘mise-en-abyme.’²⁰² Dit begrip werd in 1893 voor het eerst geponoerd door André Gide (1869-1951) en slaat op een schilderkundig procedé²⁰³ waarbij door middel van een geraffineerde positionering van de spiegel een doorbraak van de schilderkundige ruimte tot stand kan worden gebracht. De toeschouwer krijgt op die manier visuele toegang tot een wereld buiten het doek, die de tweedimensionaliteit van het werk overstijgt, nog los van de gangbare toepassing van de perspectivische werking.²⁰⁴

In het werk *Circe offering a cup to Odysseus* (cat. 305) uit 1891 door John William Waterhouse, maar ook bijvoorbeeld in *Las meninas* (1656) van Diego Velázquez, bevindt de toeschouwer zich op de plaats van de personages, die in het werk in een spiegel gereflecteerd worden. Tegelijkertijd staat de kijker oog in oog met de personages op de voorgrond.²⁰⁵ In het geval van het werk *Circe offering a cup to Odysseus* vindt hierdoor een identificatie van de toeschouwer met het personage Odysseus plaats, waardoor een voyeuristische component aan het werk wordt toegevoegd.²⁰⁶ De spiegel fungeert hier als een uitbreiding van de schilderkundige middelen van de kunstenaar om een denkbeeldige ruimte op te bouwen en zorgt er voor dat de toeschouwer actief bij deze geconstrueerde fictie betrokken wordt.²⁰⁷

²⁰¹ SHAKESPEARE W., in: LAOUREUX D. (2008), p. 268.

²⁰² Letterlijk vertaald, slaat ‘mise-en-abyme’ op een tafereel binnen een tafereel. Het principe is verwant met het zogenaamde ‘droste-effect,’ ook wel ‘recursie’ genoemd. Dit visuele fenomeen van oneindige zelfreferentie bestaat uit een voorstelling, die een verkleinde versie van zichzelf bevat en kan bijvoorbeeld gecreëerd worden door twee vlakke spiegels tegenover elkaar te plaatsten. (Uit: PHAY-VAKALIS S. (2001), p. 47.)

²⁰³ De ‘mise-en-abyme’ heeft ook een literaire pendant, die slaat op een specifieke tekstinbedding waarmee de auteur de lezer een bepaalde voorkennis op de personages verschaft. (Uit: BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 221.)

²⁰⁴ PHAY-VAKALIS S. (2001), 47.

²⁰⁵ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 219.

²⁰⁶ PEETERS N. (2008), p. 83.

²⁰⁷ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 220.

Een stilistisch totaal ander voorbeeld waarin toch een gelijkaardig perspectivisch spel is vervat, is het schilderij *The Studio: The Painting of a Nude* (cat. 295) uit 1906 door William Richard Sickert. De spiegel vervult een sleutelrol in de ruimtelijke complexiteit van dit schilderij, aangezien verschillende reflecties in het werk zijn ingebed en dit enkel via een grondige observatie van het doek kan worden achterhaald.²⁰⁸

Het schilderij is namelijk geconcipieerd als de reflectie van een spiegel, waarin op de voorgrond de arm van de schilder zichtbaar is. Achter Sickert staat een naakt model dat voor de toeschouwer frontaal zichtbaar is, maar haar achterkant is eveneens voorgesteld in een grote spiegel die achter het model is opgesteld. De twee spiegels staan dus tegenover elkaar gepositioneerd met de arm en het model er tussenin en de toeschouwer maakt als het ware deel uit van één van deze twee spiegels.

Volgens de auteurs Greutzner Robins en Thomson (2006) poneert Sickert hier een complexe visie over de kunstenaar als voorsteller van verschillende, letterlijke, maar ook inhoudelijke perspectieven op de realiteit. De spiegel draagt in dit opzicht bij tot het bewustwordingsproces van de toeschouwer, dat de schilder tot stand wil brengen.²⁰⁹

Ook *Portrait of Fanny Holman Hunt* (cat. 206), geschilderd in 1868 door prerafaëliet William Holman Hunt ter herinnering aan zijn pas overleden vrouw, kan in deze context gelezen worden. De weerspiegeling van een spiegel op de achtergrond mondt uit in een eindeloze weergave van reflecties in reflecties, waardoor een enorme diepgang aan het werk wordt verleend.

Zoals auteur Caroline Igra in haar artikel *Holman Hunt's Portrait of Fanny: Inspiration for the Artist in the Late 1860s* (2002) bevestigt, worden de perspectivische capaciteiten van dit schilderij dankzij de spiegel tot het uiterste gedreven en ondersteund door het feit dat het personage zelf deze keer niet in de weerspiegeling voorkomt.²¹⁰ Dit laatste aspect zou eventueel verklaard kunnen worden aan de hand van het feit dat het om een overledene gaat, die volgens het negentiende-eeuwse bijgeloof geen spiegelbeeld meer kan bezitten.²¹¹ Caroline Igra gaat bovendien verder in op dit schilderij en interpreteert dit doek als een verwijzing naar het zeer gelijkaardige schilderij met een spiegel uit 1854 door Jean-Dominique Ingres (1780-1864), *Comtesse d'Haussonville* (afb. 26) getiteld, dat Hunt tijdens een bezoek aan Parijs in 1867 mogelijks gezien zou hebben.²¹²

Wanneer deze werken echter met elkaar worden geconfronteerd, lijkt een zeer concrete referentie van Hunt aan Ingres toch vrij ver gezocht. De compositie en houding van de personages, maar vooral de spiegel zijn door beide schilders op een zeer verschillende manier benaderd. Hunt representeert geen reflectie van Fanny in de spiegel en kiest in plaats daarvan voor een perspectivische dieptewerking die bij Ingres geheel afwezig is. Terwijl de spiegel bij Ingres een plat vlak blijft met een beperkte weerkaatsing van het

²⁰⁸ GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON (2005), p. 167.

²⁰⁹ GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON (2005), p. 167.

²¹⁰ IGRA C. (2002), p. 241.

²¹¹ LORIE P. (1992), p. 116 en IGRA C. (2002), p. 242.

²¹² IGRA C. (2002), p. 240.

personage en de omgeving, zorgt Hunt met zijn reflectie voor een ware doorbraak van de tweedimensionale ruimte, die bij Ingres waarschijnlijk nooit gepretendeerd werd.²¹³



Afbeelding 25: *Portrait of Fanny Holman Hunt*, 1868, William Holman Hunt (cat. 206).



Afbeelding 26: *Comtesse d'Haussonville*, 1845, Jean-Dominique Ingres, olieverf op doek, Frick Collectie, New York.

Bovendien blijkt Hunt ook in andere werken, evenals Rossetti en volgelingen zoals Edward Burne-Jones en John William Waterhouse, een duidelijke voorliefde voor de spiegel te vertonen, die te herleiden is naar een meer algemene voorkeur van deze schilders voor het perspectivische spel. Doorkijkjes, inzage in naastliggende ruimtes of bijkomstige tafereeltjes zijn zelden volledig afwezig, waardoor ruimtelijke dimensies tot het uiterste worden gedreven.²¹⁴

Dit perspectivische fenomeen vond overigens een weerklank in de Britse kunstenaarswoning, waarin vanaf het midden van de negentiende eeuw nog zelden deuren te bespeuren waren ten voordele van gordijnen, die een transparantie naar naastliggende ruimtes toestonden.²¹⁵ Met het oog op concrete schilderijen vormde de spiegel een ideaal hulpmiddel, waarmee tweedimensionale grenzen konden worden getart.

Toch is dit fenomeen niet tot een louter prerafaëlitisch kenmerk te reduceren, aangezien ook enkele Belgische kunstenaars frequent gebruik maakten van de spiegel als perspectivisch hulpmiddel. Voorbeelden zijn te vinden in het oeuvre van Florent Willems (1823-1905) of Alfred Stevens. Zoals in de recente tentoonstellingscatalogus (2009) over het oeuvre van Stevens wordt vermeld, is enige onderlinge beïnvloeding tussen Stevens en Willems in dit opzicht overigens niet uitgesloten, aangezien deze twee schilders tijdens

²¹³ De door Igra toegeschreven onderlinge referentie tussen Hunt en Ingres, die op basis van de aanwezigheid van spiegel is geconstrueerd, zou aan de hand van deze niet te verwaarlozen nuance met betrekking tot de uitwerking van de reflectie dus in vraag gesteld kunnen worden. (Uit: IGRA C. (2002), p. 240.)

²¹⁴ PRETTEJOHN E. (2007), p. 47.

²¹⁵ VAN SANTVOORT L. (2003), p. 123.

hun opleiding in Parijs vanaf 1844 een atelier deelden.²¹⁶ Dit atelier werd overigens vroeg door kunstcritici opgemerkt omwille van de ‘Vlaamse aard’ in de trant van de Hollandse meesters.²¹⁷ In deze context is de perspectivische doorbraak van de ruimte binnen het oeuvre van Stevens en Willems misschien te herleiden naar deze zeventiende-eeuwse, Noord-Nederlandse traditie, die gekenmerkt wordt door trompe-l’oeils en doorkijkjes, en hen mogelijk beïnvloed heeft.²¹⁸

Een concrete link met het oeuvre van bijvoorbeeld Stevens is in dit opzicht duidelijk. *De gelukkige moeder* (cat. 15), *Een jonge weduwe* (cat. 17), *Salon van de schilder* (cat. 23), *Studeren van de rol* (cat. 26) en vele andere werken worden allen gekenmerkt door een doorbraak van de ruimte aan de hand van zogenaamde ‘doorkijkjes.’ Ook de spiegel vormt in deze context een hulpmiddel om een perspectivische diepgang tot stand te brengen.

Zo zorgt een openstaande glazen deur in *De gelukkige moeder* uit 1872 voor een directe toegang tot de achterliggende tuin, waarvan de toeschouwer dankzij een uitnodigende kier een glimp kan opvangen. De spiegel die naast de glazen deur, boven een schouw is opgehangen, verleent inzicht in het interieur aan de andere kant van de kamer, waar onder andere enkele schilderijen aan de muren te onderscheiden zijn. Dankzij de spiegel en de openstaande deur lijken de personages in dit werk te vertoeven in een ruimte die verder uitdijt buiten de grenzen van dit doek.

Deze hypothese wordt bovendien geaffirmeerd wanneer een vergelijking wordt gemaakt met werken waarin Stevens er voor kiest geen ruimtelijke uitwijding door te voeren. Bijvoorbeeld *Herinnering en gemis* (cat. 19), gecreëerd rond 1874, zou als één van de weinige werken kunnen worden opgevat, waarin Stevens het prefereert om dit principe volledig achterwege te laten.

Het personage bevindt zich in een sobere, duistere kamer, gekenmerkt door een afwezige decoratie en een voor Stevens opvallend donkere schaduwwerking. De spiegel is in dit geval het enige element in de compositie dat voor een ruimtelijke uitbreiding zou kunnen zorgen, maar Stevens verkiest deze optie niet te benutten. Hij beperkt de reflectie in de spiegel tot een glimp van het afgewende gezicht van de vrouw en omringt haar hoofd in de weerspiegeling met verdere duisternis.

Het contrast met het vorige werk is op zijn minst frappant te noemen, aangezien deze vrouw zich in een donkere kamer bevindt, waaruit bovendien door de schilder geen uitweg lijkt aangegeven. Zij is omgeven door schaduwen, conform haar gemoedstoestand, die door de opengevouwen brief en de titel van het werk verder wordt geïnsinueerd. Er kan dus geopperd worden dat droefheid en gemis de duistere gevangenis typeren, waarin dit personage is voorgesteld. De spiegel reciteert in dit geval enkel een stellige affirmatie van deze beklemmende sfeer.

²¹⁶ MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON (2009), p. 84.

²¹⁷ MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON (2009), p. 84.

²¹⁸ WRIGHT C. (1978), p. 204.



Afbeelding 27: *De gelukkige moeder*, rond 1872, Alfred Stevens (cat. 15).



Afbeelding 28: *Herinnering en gemis*, 1873-1875, Alfred Stevens. (cat. 19).

Tenslotte kan de concrete invulling van de spiegel bijdragen tot een perspectivische diepgang, of net het uitdrukkelijke gebrek eraan. In beide gevallen zou kunnen gesteld worden dat de uitwerking van de reflectie ook inhoudelijke implicaties heeft voor de interpretatie van desbetreffende kunstwerken. Kunstenaars gingen in hun invulling van de weerspiegeling soms echter nog een stap verder, waardoor een ware narratieve uitwijding of zelfs voyeurisme kon worden geïmpliceerd.

1.2.2. Een narratieve uitwijding en voyeurisme in de vorm van een spiegel

“Outside, as seen in the glimmering mirror, there is full summer,
and the sleepy splendour [sic] of this picture
is a fit raiment of the idea incarnate of faultless fleshy beauty
and peril of pleasure unavoidable...”

Algernon Charles Swinburne (1837-1909) in 1868 over het werk *Lady Lilith* uit 1868.²¹⁹

Zoals het voorgaande voorbeeld reeds inleidt, biedt de weerspiegeling ook mogelijkheden tot een narratieve uitbreiding. Naast de louter perspectivische capaciteiten van de reflectie, kan dankzij de spiegel een secundair tafereel in een schilderij worden geïntroduceerd.²²⁰ Verschillende werken kunnen in dit kader geïnterpreteerd worden, voorbeeld bij uitstek is *The Awakening of Conscience* (cat. 202) uit 1853 door William Holman Hunt.

In dit schilderij is via de spiegel achter de personages namelijk zichtbaar hoe de afgebeelde man en vrouw uitzicht hebben op een open raam met daarachter een weelderig bloeiende tuin. Bij de aanblik van dit onbevungen natuurschoon, aan de toeschouwer duidelijk gemaakt via de reflectie, ontwaakt het geweten van de afgebeelde ‘gevallen vrouw’²²¹ en komt zij tot het besef van haar zondigheid.²²² Dankzij de aanwezigheid van deze weerspiegeling kan de toeschouwer zich volledig bewust worden van alle narratieve elementen en het volledige verhaal dat de schilder in zijn werk wil construeren.²²³ De reflectie zorgt er echter voor dat dit niet ten koste gaat van de gebalde compositie of de krachtige poses van de personages. Toch is de spiegel in dit werk slechts één van de vele narratieve indicaties.

Verschillende auteurs hebben reeds gewezen op de gevallen handschoen, de vogel gestrikt in de klauwen van de kat en het muziekstuk *Oft in the Silly Night* opgesteld aan de piano, die het verhaal van de ‘gevallen vrouw’ in dit schilderij ondersteunen.²²⁴ Zelden wordt in de literatuur echter aandacht besteed aan de bundel met papieren, gewikkeld in een blauw stuk stof, links onder op het schilderij voorgesteld. Nauwgezette observatie onthult dat het om een dichtbundel gaat waarop volgende woorden respectievelijk verticaal te onderscheiden zijn: ‘*Songs, Tennyson*’ en ‘...*dle Tears.*’ Waarschijnlijk gaat het hier dus

²¹⁹ SWINBURNE A.C. (1888), p. 222.

²²⁰ ZETTEL A. (2009), p. 47.

²²¹ Dit werk bevat veel verborgen symbolen, die in de negentiende eeuw met prostitutie geassocieerd werden. Het overvolle interieur was typisch voor een negentiende-eeuws ‘maison de convenance’ en ook de gevallen handschoen en het muziekstuk op de piano, *Oft in the Silly Night* getiteld, verwijzen stuk voor stuk naar de verloren seksuele respectabiliteit van de afgebeelde vrouw. (Uit: BARRINGER T. (1999), p. 94.)

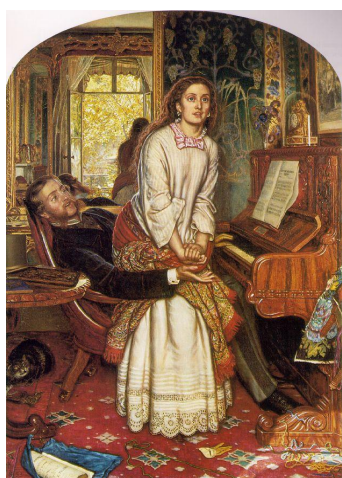
²²² BARRINGER T. (1999), p. 95.

²²³ TREUHERZ J., E. PRETTEJOHN en E. BECKER (2003), p. 63.

²²⁴ BARRINGER T. (1999), p. 94.

om het gedicht *Tears, Idle Tears*, geschreven door Alfred Lord Tennyson²²⁵ in 1847 en uitgegeven als één van zijn ‘Songs’ in *The Princess*.²²⁶ Dit opmerkelijke gedicht zonder rijmvorm handelt over natuurschoon dat een gevoel van spijt opwekt bij de dichter. De aanwezigheid van dit literair werk in het schilderij zou kunnen impliceren dat ook de ‘gevallen vrouw’ wroeging ervaart over haar vroegere zondige leven en voegt in dit opzicht dus een belangrijke betekenisnuance toe.

Diverse auteurs hebben met betrekking tot het perspectief en de reflectie reeds een vergelijking gemaakt tussen *The Awakening of Conscience* en het werk *Lady Lilith* (cat. 193) uit 1868 door Dante Gabriël Rossetti. *Lady Lilith* bevat twee opvallende spiegels, waarvan één de handspiegel is waarin Lilith dromerig lijkt te staren. Rossetti zou de compositie en houding van Lilith eventueel bij Gustave Courbet (1819-1877) zijn schilderij *Portrait de Johanna Hifferman* (1866, afb. 31) hebben gehaald.²²⁷



Afbeelding 29: *The Awakening of Conscience*, 1853, William Holman Hunt (cat. 202).



Afbeelding 30: *Lady Lilith*, 1868, Dante Gabriël Rossetti. (cat. 193).



Afbeelding 31: *Portrait de Johanna Hifferman*, 1866, Gustave Courbet, olieverf op doek, Metropolitan Museum of Art, New York.

De andere spiegel bevindt zich op de achtergrond en reflecteert, net zoals de spiegel van Hunt, weelderig natuurschoon gecombineerd met een roos en twee kaarsen, die vlak voor de spiegel in een kandelaar staan opgesteld. Hunt is er volgens Treuherz, Prettejohn en Becker (2003), in tegenstelling tot Rossetti, goed in geslaagd om de afstand tussen de spiegel en het natuurschoon voor te stellen. Bij *Lady Lilith* ontbreekt echter elke illusie van ruimte, waardoor de vraag zich opdringt of het wel de op de voorgrond afgebeelde kamer is, die in de spiegel is gereflecteerd. Rossetti zou hier namelijk ook een magische spiegel kunnen hebben voorgesteld, die een tafereel in een andere dimensie verzinnebeeldt. De auteurs vermelden namelijk dat Rossetti enkele jaren na de verwezenlijking van *Lady Lilith* een gedicht *Rose Mary* (1881) over een dergelijke toverspiegel schreef.²²⁸ Rossetti

²²⁵ Hunt kende Tennyson persoonlijk en voorzag onder andere het gedicht *The Lady of Shalott* op vraag van de dichter in 1857 van illustraties. De spiegel speelt een significante rol in dit poëtische verhaal en de beeldende vertaling ervan. Nadere toelichting bij Tennyson en dit werk komt uitgebreid aan bod in hoofdstuk II.2.1: ‘And the mirror cracked from side to side, *The Lady of Shalott* door Alfred Lord Tennyson.

²²⁶ Zie bijlage 1.

²²⁷ WILTON A. en UPSTONE R. (1998), p. 102.

²²⁸ TREUHERZ J., E. PRETTEJOHN en E. BECKER (2003), p. 64.

verbeeldt deze spiegel als een venster tot een andere wereld, waar het personage Rose Mary en haar moeder toegang toe hebben. Hij schrijft:

*“The lady stooped aghast from her place, and cleared the locks from her daughters face. More’s to see, and she swoons, alas! Look, look again, ‘ere the moment pass! One shadow comes but once to the glass.”*²²⁹

Indien het werk *Lady Lilith* een gelijkaardige, magische spiegel bevat, zou het ontbreken van het perspectief voor én in de spiegel hier als een bewuste keuze van de kunstenaar beschouwd kunnen worden.

Bovendien dringt zich met betrekking tot de werken *Lady Lilith* en *The Awakening of Conscience* een andere, interessante, inhoudelijke vergelijking op, die nog niet in de literatuur aan bod is gekomen. Rossetti en Hunt, die samen met John Everett Millais de ‘Pre-Raphaelite Brotherhood’ oprichtten, kenden elkaars oeuvre goed en discussieerden geregeld over de originaliteit en authenticiteit van hun schilderijen. Het gebeurde geregeld dat zij elk afzonderlijk hun eigen werk als precedent voor schilderijen van de ander aanwezen.²³⁰



Afbeelding 32: *Hesterna rosa*, 1853, Dante Gabriël Rossetti, pen en inkt op papier, Tate collectie, Londen.

Zo ook met betrekking tot Hunts werk *The Awakening of Conscience*, dat frequent door Rossetti werd aangehaald als een van hem afkomstig idee. Volgens auteur Linda Nochlin (1978) zou dit in dit geval niet geheel onwaarschijnlijk kunnen zijn, aangezien Rossetti in 1853 een tekening *Hesterna rosa* (afb. 32) maakte, die veel vormelijke en inhoudelijke gelijkenissen vertoont met het werk van Hunt.²³¹

Bovendien vermeldt Rossetti het volgende in een brief aan Hunt over een ander werk *Found* uit 1855, dat tevens over het thema van ‘the fallen woman’²³² handelt:

“The subject [van de gevallen vrouw] had been sometime designed [...] and will be thought by anyone who sees it when (and if) finished, to follow in the wake of your

²²⁹ ROSSETTI D.G. (1882), p. 39.

²³⁰ NOCHLIN L. (1978), p. 145.

²³¹ NOCHLIN L. (1978), p. 143.

²³² Het thema van de ‘gevallen vrouw’ is een populair motief in de kunst van de prerafaëlieten en hun volgelingen. Het geïdealiseerde beeld van de burgerlijke vrouw, die kuisheid en onderdanigheid hoog in het vaandel draagt, ook wel het motief van ‘the Angel in the House’ genoemd, wordt hiermee bevestigd. Kunstenaars plaatsten deze ideale vrouwen namelijk in een dialectische oppositie met stereotiepe, ongetrouwde vrouwen en prostituees, die door hun overgave aan natuurlijke lusten de familiale waarden in het gedrang brachten. De vrouw in Hunts *The Awakening of Conscience* wordt in deze context vaak aangehaald als een icoon voor de ‘gevallen vrouw,’ die dankzij de aanschouwing van het natuurschoon terug naar het juiste pad wordt geleid. (Uit: BARRINGER T. (1999), p. 94.)

*'Awaked Conscience,' [sic] but not by yourself, as you know, I had long had in view subjects taking the same direction as my present one.'*²³³

Rossetti zou hier zinspelen op het feit dat hij als eerste met de gedachte over een werk over 'the fallen woman' gespeeld zou hebben.²³⁴ Dit wordt door Hunt op het eind van zijn leven enigszins zelf bevestigd in de heruitgave van zijn publicatie *Pre-Raphaelitism* in 1913. In tegenstelling tot wat hij in de editie uit 1905 vermeldt, geeft Hunt toe dat de idee voor *The Awakening of Conscience* niet in 1851, zoals hij eerder beweerde, maar wel in 1853 in hem opkwam.²³⁵

Gezien het conflict tussen Rossetti en Hunt over *The Awakening of Conscience* is het niet geheel onwaarschijnlijk dat Rossetti, naast het werk *Found*, ook met zijn werk *Lady Lilith* een antwoord trachtte te bieden op *The Awakening of Conscience* en dit meer specifiek met behulp van de spiegel. De opmerkelijke vorm van de spiegel achter Lilith, een rechthoek met afgeronde bovenkant, zou als een referentie aan de vorm van het doek van Hunt kunnen worden opgevat. Bovendien reflecteren beide spiegels, zoals eerder vermeld, een overdadig bloeiende tuin en zijn beide vrouwen in het wit gekleed, misschien als ironische verwijzing naar onschuld en zuiverheid.

Wanneer deze onderlinge referentie inhoudelijk wordt doorgetrokken, kan worden vastgesteld dat Lilith, in tegenstelling tot het personage in *The Awakening of Conscience*, het natuurschoon negeert en enkel oog heeft voor haar eigen spiegelbeeld. De negatieve connotatie van een figuur als Lady Lilith²³⁶ indachtig, zou hieruit geconcludeerd kunnen worden dat Lilith haar slapende geweten als het ware cultiveert, omdat zij haar aandacht enkel op haar eigen uiterlijke zelf gericht houdt. Rossetti weerlegt bijgevolg de geponeerde visie, die in *The Awakening of Conscience* wordt gepropageerd, op de vrouw als een soort ontaard wezen dat terug op het juiste pad geleid moet worden. In plaats daarvan blijft Lilith een 'gevallede vrouw,' die de spiegel enkel als instrument voor het kwaad aanwendt en genoeg scheidt in de bewuste weigering om zich af te wenden van haar zondigheid.²³⁷

²³³ ROSSETTI D.G. (1855), in: SURTEES V. (1971), p. 28.

²³⁴ NOCHLIN L. (1978), p.147.

²³⁵ NOCHLIN L. (1978), p.145.

²³⁶ Lady Lilith zou de boosaardige, eerste vrouw van Adam geweest zijn, die hem verleidde nog voor Eva werd geschapen. Dit legendarische personage wordt vermeld in *Faust* uit 1808-1831 door Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) als een verleidster, die mannen strikt met haar schitterende haren. (Uit: TREUHERZ J., E. PRETTEJOHN en E. BECKER (2003), p. 69.)

²³⁷ De ontstaanscontext van dit werk kan algemeen gekaderd worden binnen de opkomst van het feministische gedachtegoed, dat in de negentiende eeuw op de politieke agenda werd geplaatst. Reeds in 1792 publiceerde de Britse schrijfster Mary Wollstonecraft (1759-1797) *A Vindication of the Rights of Woman*, waarin zij ijvert voor een gelijkwaardige opvoeding en educatie voor mannen en vrouwen. Gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw konden haar opvattingen op veel navolging van vrouwen rekenen, maar het duurde nog tot 1869, voordat hier ook politiek gehoor aan werd gegeven. In zijn essay *The Subjection of Women* (1869) formuleerde John Stuart Mill (1806-1873) een eis tot vrouwenstemrechten en een aanpassing van het vrouwonvriendelijke eigendomsrecht. Hoewel deze eis niet werd ingewilligd, werd de strijd vanaf toen vooral in Groot-Brittannië vuriger gestreden. De zogenaamde 'suffragettes,' die vooral eind negentiende eeuw actie voerden om alsnog stemrecht voor vrouwen te verwerven, zorgden voor een in vraag

Zoals bovenstaande werken optimaal illustreren, leent de spiegel zich enerzijds tot attribuut per uitstek om een narratieve uitwijding mogelijk te maken. Anderzijds laat de reflectie eveneens toe om een voyeuristisch aspect in een werk te integreren. Dankzij de weerspiegeling kunnen verholde delen binnen een compositie namelijk alsnog duidelijk worden gemaakt, of particuliere details worden uitvergroot.

Overigens waren ook Belgische kunstenaars zich zeer bewust van de narratieve en ruimtelijke mogelijkheden van de spiegel en het spel met de toeschouwer dat hierdoor tot stand kan worden gebracht. Théo Van Rysselberghe bijvoorbeeld voerde een bijna systematische toevoeging van een spiegel door binnen zijn portretten. De reflectie van het achterhoofd en eventuele omgevingselementen zorgt voor een interessante ruimtelijke uitbreiding, hoewel er toch steeds een duidelijk onderscheid tussen werkelijkheid en weerspiegeling wordt aangegeven.²³⁸

Niettegenstaande dringt de vraag zich op of er bij de spiegels van Van Rysselberghe meer aan de hand is dan enkel de perspectivische uitbreiding. Bijvoorbeeld in zijn werk *Rustend model, Maud* (cat. 110) uit 1914 kiest hij ervoor zijn poserend naaktmodel van een handspiegel te voorzien. Hoewel de spiegel deels achter het lichaam van het model lijkt weg te glijden, is toch nog een glimp van een weerspiegelde borst op te vangen, die bijdraagt tot een voyeuristische sfeer binnen het werk. In de twee versies van *Het Rode Lint* (cat. 94-95) is het naakte model door Van Rysselberghe met de rug naar de toeschouwer gepositioneerd. Met behulp van een spiegel is de voorkant van haar lichaam echter ook voor de toeschouwer zichtbaar. De reflectie zou in beide gevallen opgevat kunnen worden als een inbreuk op de privacy van het model, die enigszins wordt gecorrigeerd door de confronterende blik van de vrouw, die eveneens via de spiegel op de toeschouwer is gericht. Het voyeurisme wordt in dit schilderij namelijk beantwoord door het personage in het kunstwerk. Toch blijkt dit niet altijd het geval.

In het werk van Fernand Toussaint bijvoorbeeld komt de toeschouwer zelden oog in oog te staan met de confronterende blik van de afgebeelde vrouwen. Zijn modellen kijken namelijk enkel naar hun eigen spiegelbeeld en als een blik dan toch occasioneel buiten het schilderij is gericht, gebeurt dit nooit ter appel van de toeschouwer. Armand Rassenfosse gaat hierin nog een stap verder. De afgebeelde vrouwen lijken introvert en zijn zich niet bewust van enige andere aanwezigheid buiten zichzelf. Dit wordt deels bevestigd door de aanwezigheid van wat in deze masterproef ‘de blinde spiegel’ genoemd zal worden. Het gaat hierbij om een spiegel zonder spiegelbeeld, in de zin dat door de kunstenaar duidelijk

stelling van maatschappelijke genderverhoudingen en rolpatronen. Bovendien werd de Victoriaanse visie op de vrouw als een frêle, esthetisch wezen, dat hoofdzakelijk dienst mocht doen als decoratie, danig ontkracht, terwijl prostituees en de werkende vrouw met veel afkeuring werden getolereerd. Het zou in de meeste landen duren tot na de Eerste Wereldoorlog, voordat vrouwen daadwerkelijk stemrecht verworven. De impact op de beeldende kunst betekende enerzijds een groeiend aantal vrouwen die een schilderkundige opleiding genoten. Anderzijds waren er diverse inhoudelijke reacties op deze sociale veranderingen ingebed in kunstwerken, die in deze masterproef nog uitvoeriger aan bod zullen komen. (Uit: KOUREAS G. (2007); PALMER R.R., J. COLTON en L. KRAMER (2007), pp. 449-451; HUNEAULT K. (2002), BARRET-DUCROCQ F. (1991) en MITCHELL J. en A. OAKLEY (eds.) (1976.))

²³⁸ FELTKAMP R. (2003), p. 96.

wordt gemaakt dat het om een spiegel gaat, maar elke mogelijke reflectie aan het zicht van de toeschouwer onttrokken blijft. Rassenfosse blijkt hierin een meester te zijn, aangezien zijn personages iets in de spiegel lijken te zien, dat onzichtbaar blijft vanuit de positie die aan de toeschouwer wordt opgedrongen.

Deze zogenaamde ‘blinde spiegel’ vormt in dit opzicht de tegenhanger van de narratief uitgewerkte reflectie. Toch impliceren beide vormen van weerspiegeling een inhoudelijke toevoeging aan de werken waarin ze zijn geïmplementeerd, aangezien de concrete invulling binnen het kader van de spiegel, of net de totale afwezigheid ervan, de kunstenaar toelaat om een werk narratief te vervolledigen.

Voyeurisme zou kunnen worden opgevat als een bijkomende strategie van de kunstenaar om de aandacht van de toeschouwer te trekken, maar de rol van de spiegel kan hierin misschien eerder ambigu genoemd worden. Enerzijds kan voyeurisme via de reflectie worden ondersteund en zelfs bevorderd. Anderzijds brengt de weerkaatsing van de blik van het model een bewustwording van de toeschouwer tot stand, waardoor in sommige gevallen een driehoeksverhouding tussen kunstenaar, personage en toeschouwer wordt geconstrueerd en de confrontatie met het personage het voyeurisme als het ware tegenwerkt.

I.3. Een kunsthistorische reflectie, de ronde spiegel als een verwijzing naar Jan Van Eyck

“In old times,
you were going to try and paint like that Van Eyck in the National Gallery,
with the man and the woman and the mirror....”

Dante Gabriël Rossetti in 1865 in een terugblik op zijn carrière.²³⁹

Tot op de dag van vandaag blijft de meest befaamde spiegel uit de kunstgeschiedenis het ronde model, aanwezig in het *Arnolfini portret* (afb. 1) van Jan Van Eyck en zelfs in de negentiende eeuw bleek dit al het geval. In 1841 werd dit meesterwerk na een turbulente geschiedenis²⁴⁰ te hebben doorgemaakt, in een storm van publiciteit overgebracht naar Engeland. Het paneel werd tentoongesteld in de National Gallery in Londen, waar het met een grote interesse en bewondering werd onthaald.²⁴¹ Verschillende Britse, contemporaine kunstenaars gingen het werk bezichtigen met vele, diepgaande discussies en kunsthistorische reflecties binnen het Victoriaanse establishment tot gevolg.²⁴²



Fernand Khnopff bijvoorbeeld vermeldt in een verslag uit 1919 over zijn reis naar Engeland enkele specifieke bezoeken aan bevriende, Engelse kunstenaars. Hierin getuigt hij onder andere over de aanwezigheid van een exacte reproductie van de spiegel uit het *Arnolfini portret* in het atelier van zijn vriend en kunstenaar Sir Lawrence Alma-Tadema.²⁴³ Bovendien rapporteert Khnopff in ditzelfde reisverslag over een discussie tussen deze Nederlands-Britse kunstenaar en bevriend schilder Edward Burne-Jones, die was ontstaan toen Alma-Tadema er Khnopff attent op wilde maken dat Jan Van Eyck vergeten zou zijn de reflectie van de

Afbeelding 33: Detail van de spiegel uit het *Arnolfini portret*, 1434, Jan Van Eyck, olieverf op paneel, National Gallery, Londen.

²³⁹ ROSSETTI D.G., in: COOK E.T. en A. WEDDERBURN (1903-1912), p. 98.

²⁴⁰ Voor een grondige en meer gedetailleerde pedigree van het *Arnolfini Portret*, zie: HALL E., *The Arnolfini betrothal: medieval marriage and the enigma of Van Eyck's double portrait*, Berkeley, University of California Press, 1994.

²⁴¹ GRAHAM J. (2007), p. 91.

²⁴² GRAHAM J. (2007), p. 94.

²⁴³ KHNOPFF F. (1919a), p. 14.

sinaasappelen in de spiegel van zijn *Arnolfini portret* af te beelden.²⁴⁴ Khnopff tekent vervolgens volgende repliek op van Edward Burne-Jones:

“*Je songe, me répondit-il, au malheureux maître qui peut-être à présent encore se retourne dans son tombeau et supplie le Seigneur de pouvoir aller ajouter le reflet qu’il a oublié.*”²⁴⁵

Hoewel dit citaat getuigt van het feit dat Burne-Jones de uitspraak van Alma-Tadema op een ludieke manier relateert, is het toch opmerkelijk dat noch Burne-Jones, noch Khnopff opmerken dat Alma-Tadema dit fout gezien zou kunnen hebben. Op hedendaagse detailfoto’s (afb. 33) van de spiegel in het *Arnolfini portret* zijn namelijk wel degelijk vier gereflecteerde sinaasappelen te onderscheiden. De vraag kan dus worden gesteld in welke omstandigheden Alma-Tadema, Burne-Jones, Khnopff en tijdgenoten het *Arnolfini portret* te zien hebben gekregen. Zijn de sinaasappelen misschien pas terug zichtbaar geworden na een latere restauratie? Of zorgden de negentiende-eeuwse tentoonstellingsomstandigheden van het werk ervoor dat Alma-Tadema de spiegel niet in detail kon bekijken?

Een sluitend antwoord op deze vragen is waarschijnlijk niet meer te achterhalen, aangezien de weinige, negentiende-eeuwse foto’s van de spiegel in het werk geen duidelijk beeld op de al dan niet aanwezige sinaasappelen toestaan.²⁴⁶ Niettemin blijven de invloed en relevantie van de spiegel in het *Arnolfini portret* in de negentiende eeuw significant, aangezien ook andere kunstenaars de komst van het *Arnolfini portret* naar Londen beschouwden als een belangrijk referentiepunt binnen de Victoriaanse en meer specifiek de prerafaëlitische kunst.²⁴⁷

Jenny Graham gaat in een hoofdstuk in haar boek *Inventing van Eyck. The Remaking of an Artist in the Modern Age* (2007) uitvoerig in op de gemeenschappelijke obsessie voor optische effecten en detailwerking, die midden negentiende eeuw ondanks het middeleeuws equivalent als modern ervaren werd en de pan-Europese associatie tussen Van Eyck en de prerafaëlieten versterkte.²⁴⁸ William Holman Hunt vermeldt in zijn memoires uit 1905 het *Arnolfini portret* als één van de sleutelwerken in zijn carrière en ook Burne-Jones stelt duidelijk:²⁴⁹

²⁴⁴ BUSINE L. (2004), p. 50.

²⁴⁵ BURNE-JONES E. (1889), in: KHNOPFF F. (1919b), p. 14.

²⁴⁶ In 1906 werd in de februari-editie van *The Burlington Art Magazine* een foto gepubliceerd van het *Arnolfini Portret* en ook in Ludwig Kaemmerers overzichtswerk *Hubert und Jan Van Eyck* uit 1898 is een negentiende-eeuwse foto afgedrukt. Jammer genoeg is in beide gevallen de kwaliteit van de foto allesbehalve optimaal te noemen. Toch zou met enige voorzichtigheid gesteld kunnen worden dat vooraan in de spiegel op de gereflecteerde vensterbank een sinaasappel onderscheidbaar lijkt en dit in tegenstelling tot de drie andere sinaasappelen, die meer naar achter op het lager gelegen bankje zouden moeten zijn afgebeeld. Een iets duidelijkere foto uit de publicatie van James Weale uit 1908 bevestigt enigszins dit vermoeden, hoewel enige absolute zekerheid in deze stelling ontbreekt. (Uit: KAEMMERER L. (1898), p. 63 en WHEALE W.H.J. (1908), plaat XXV.)

²⁴⁷ GRAHAM J. (2007), p. 95.

²⁴⁸ GRAHAM J. (2007), p. 94.

²⁴⁹ HUNT W.H. (1905), p. 54.

*“I’ve always longed in my life to do a picture like Van Eyck. As a young man I’ve stood before that picture of the man and his wife and made up my mind to try and do something as deep and rich in color and as beautifully finished in painting.”*²⁵⁰

De imitatie in stijl en detailwerking fungeerde als een indirecte verwijzing naar het *Arnolfini portret* en meer algemeen naar de stijl van de Vlaamse primitieven, die door de prerafaëlieten zeer hoog in het vaandel werden gedragen. Het mag duidelijk zijn dat de convexe spiegel zeer direct met het werk van Jan Van Eyck werd geassocieerd.²⁵¹

Verscheidene, negentiende-eeuwse kunstenaars wendden het motief van de ronde spiegel aan als medium ter kunsthistorische referentie, zoals Edward Burne-Jones in zijn werk uit 1861 *Fair Rosamond and Queen Eleanor* (cat. 224) of naturalistisch kunstenaar William Orpen met *The Mirror* (cat. 337) uit 1900.²⁵² Jenny Graham (2007) noemt de spiegel in dit opzicht ‘een herkenbaar motief dat de prerafaëlieten zich door de jaren heen eigen maakten.’ Volgens haar werd de spiegel ‘een symbool voor hun heroplevingsgezinde stroming, die verschillende vormen kon aannemen.’²⁵³

Een belangrijke nuance in dit opzicht betreft de concrete figuratieve invulling van de spiegel. Slechts enkele kunstenaars volgden namelijk het exacte voorbeeld van Van Eyck door zichzelf in de spiegel voor te stellen. Daniël Hardy bijvoorbeeld verwerkte een zelfportret in de ronde reflecties in *After the Party* (cat. 249) en *The Piano Tuner* (cat. 250), waarin de schilder, net zoals van Eyck, in actie is voorgesteld.

Toch moet een onderscheid worden gemaakt met kunstenaars die naast de louter referentiële mogelijkheden van de spiegel, wilden putten uit de functionele capaciteiten van de reflectie en net om dezelfde reden als Van Eyck de spiegel in hun werk vervatten. Het in het vorige hoofdstuk aangegeven principe van de ‘mise-en-abyme’ laat de schilder namelijk toe om de opbouw van de schilderkundige wereld uit te breiden tot een ruimte die de tweedimensionale grenzen eigen aan de schilderkunst overschrijdt.²⁵⁴

Emma Sandys (1843-1877) en Walter Dendy Sadler (1854-1923) beeldden eveneens ronde spiegels af, maar deden dit zonder deze inhoudelijke of perspectivische uitbreiding. De voorgestelde reflecties stellen namelijk neutrale interieurs voor, die niet verder bijdragen tot enige narratieve of ruimtelijke extensie. Dit in tegenstelling tot het werk *Take your Son, Sir* (cat. 209) uit 1851 door Ford Madox Brown. De convexe spiegel in dit werk is reeds meermaals besproken en geanalyseerd en ook de referentie aan Van Eyck wordt bijna altijd door auteurs bevestigd.²⁵⁵ Over de invulling van de spiegel en de inhoudelijke implicaties die hiermee gepaard gaan, is onder auteurs echter minder consensus. De concrete interpretatie van dit werk komt uitgebreider aan bod in hoofdstuk III.3., gewijd aan de rol van de reflectie in de bevestiging of de ontkenning van sociale conventies.

²⁵⁰ BURNE-JONES E. (1897), in: LAGO M. (1982), p. 132.

²⁵¹ GRAHAM J. (2007), p. 94.

²⁵² ZETTEL A. (2009), p. 47 en GRAHAM J. (2007), p. 112.

²⁵³ GRAHAM J. (2007), p. 112.

²⁵⁴ BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA (1988), p. 217.

²⁵⁵ PRETTEJOHN E. (2007), p. 215, GRAHAM J. (2007), p. 112 en BENNET M. (1984), p. 151.

Algemeen kan worden gesteld dat de komst van het *Arnolfini portret* naar Londen als een belangrijk ijkpunt met betrekking tot de afbeelding van de spiegel binnen de Victoriaanse kunst kan worden opgevat. De ronde reflectie duikt gedurende deze periode namelijk op in de huizen en kunstwerken van zeer diverse artiesten en vormde bovendien een belangrijk gespreksonderwerp onder kunstenaars.

Deze specifieke spiegel vervult dan ook een emblematische rol, die de referentie aan Van Eyck onderstreept en kunstenaars toelaat een kunsthistorische dialoog aan te gaan. De nagenoeg totale afwezigheid²⁵⁶ van de ronde spiegel in de Belgische kunst rond dezelfde periode bevestigt deze hypothese, gezien het feit dat deze kunstenaars in veel beperktere mate toegang hadden tot het *Arnolfini portret*.

²⁵⁶ In dit opzicht vormt het oeuvre van Fernand Khnopff een uitzondering, aangezien hij wel diverse ronde spiegels afbeeldde. Misschien is het dan ook niet toevallig dat Khnopff dankzij zijn reizen naar Groot-Brittannië en zijn vriendschap met Edward Burne-Jones, zeer concreet met het Victoriaanse kunstdiscours in verband kan worden gebracht. (Uit: KHNOPFF F. (1919a) en KHNOPFF F. (1919b).))

I.4. Een eerste conclusie

Op basis van dit eerste deel kan geconcludeerd worden dat de spiegel als een significant attribuut kan worden beschouwd, dat alles behalve vrijblijvend in Britse en Belgische kunstwerken voorkwam. Of het nu in hun eigen interieur of in een kunstwerk was, de concrete aanwezigheid van de spiegel in het leven van kunstenaars vormde een substantiële inspiratiebron ter afbeelding van de reflectie. Enerzijds kon de imitatie van de spiegel van Van Eyck een ultieme kunsthistorische referentie tot stand brengen, die kunstenaars maar al te graag aanwendden. Anderzijds zijn sommige afgebeelde reflecties, terug te voeren naar reële weerkaatsingen uit de directe omgeving van bepaalde kunstenaars.

Zoals in onderstaande hoofdstukken verder zal worden toegelicht, zijn er nog alternatieve drijfveren die kunstenaars er hebben toe aangezet om de spiegel af te beelden. Toch mag reeds worden gesteld dat de aanwezigheid van de spiegel in het leven en de kunst van deze negentiende-eeuwse, Britse en Belgische artiesten geenszins als een triviaal gegeven mag worden beschouwd. Het spiegelbeeld werd uitdrukkelijk gecultiveerd en de reflectie groeide uit tot één van de meest geliefkoosde attributen om een narratieve of perspectivische uitbreiding in een kunstwerk tot stand te brengen.

Naast het gebruik van de spiegel in werken van de prerafaëlieten en volgelingen of de Belgische symbolisten, kreeg dit object echter ook in meer realistisch georiënteerde werken een uitgesproken plaats. De interpretatie van de spiegel in negentiende-eeuwse kunstwerken mag bijgevolg niet gereduceerd worden tot een visie op de spiegel als een louter symbolistisch attribuut, aangewend omwille van metaforische redenen. Tenslotte dienen interpretaties waarin de spiegel veroordeeld wordt tot het statuut van een louter symbolistisch gegeven, genuanceerd te worden, aangezien de aanwezigheid van de reflectie kadert binnen een veel bredere, socio-culturele context eigen aan dit specifiek, negentiende-eeuws tijds kader.

**DEEL II:
FICTIE EN REFLECTIE**

II. Fictie en reflectie

*“Les miroirs sont des objets trop civilisés,
trop maniables, trop géométriques,
ils sont avec trop d’évidence des outils de rêve,
pour s’adapter d’eux-mêmes à la vie onirique.”*

Gaston Bachelard in *L’Eau et les Rêves* uit 1942.²⁵⁷

Uit bovenstaande hoofdstukken kan worden afgeleid dat de spiegel in negentiende-eeuwse kunstwerken geenszins tot een symbolistisch of zelfs louter symbolisch fenomeen gereduceerd mag worden. Toch kan de link tussen dit object en het symbolisme ook niet geheel ontkend worden. De wortels van deze associatie zijn te herleiden tot de symbolistische literatuur, waarin de spiegel frequent aan bod kwam.

De wisselwerking tussen literatuur en beeldende kunst kan bijna als een constante doorheen de kunstgeschiedenis worden beschouwd. Ook in de negentiende eeuw bleek deze artistieke kruisbestuiving van significant belang, waardoor literaire werken met spiegels een belangrijke inspiratiebron voor beeldende kunstenaars vormden. Diverse auteurs zoals Oleg A. Maslenikov (1957), Guy Michaud (1959) of Laurence Roussillon-Constantly (2008) geven aan dat de tweede helft van de negentiende eeuw werd getypeerd door een toename van literaire publicaties handelend over de spiegel.²⁵⁸ Deze auteurs opperen als een mogelijke verklaring dat ‘de spiegel de poëtische act op een intellectuele wijze ondervraagt.’ De reflectie kreeg in deze context een letterlijke, reflecterende kwaliteit, die in de negentiende eeuw aan de oppervlakte kwam.²⁵⁹

In het kader van deze belangrijke indicatie zullen in dit tweede deel mogelijke weergaven van de spiegel in een fictieve, narratieve context worden onderzocht. In een eerste hoofdstuk zullen mythen en legenden aan bod komen, waarin de spiegel een belangrijke rol speelt. Negentiende-eeuwse, Belgische en Britse kunstenaars beeldden om diverse redenen deze legendarische verhalen af, waardoor de aanwezigheid van de spiegel zich in hun kunstwerken als het ware opdringt. Toch impliceert de concrete, beeldende uitwerking van de reflectie dikwijls een bepaalde vorm van interpretatie, die door kunstenaars op verschillende manieren is opgevat en bijgevolg ook in deze zin onderzocht zal worden.

In hoofdstuk twee zal dieper worden ingegaan op kunstwerken die in verband te brengen zijn met negentiende-eeuwse, literaire werken, waarin de spiegel een belangrijke rol speelt. Zoals eerder aangehaald, was de spiegel een zeer populair, literair gegeven in de contemporaine literatuur, waardoor dit ook een plastische vertaling vond in de beeldende

²⁵⁷ BACHELARD G. (1941), in: MICHAUD G. (1959), p. 199.

²⁵⁸ MASLENIKOV O.A. (1957); MICHAUD G. (1959) en ROUSSILLON-CONSTANTLY L. (2008).

²⁵⁹ MICHAUD G. (1959), p. 200.

kunst. Diverse kunstenaars voorzagen deze verhalen van illustraties of kozen bijvoorbeeld een gedicht waarin een spiegel figureert als onderwerp voor hun eigen kunstwerken. Opnieuw zullen deze beeldende vertolkingen van de literaire spiegel grondig onder de loep worden genomen.

Tenslotte zal worden gefocust op een zeer bijzondere variant van de spiegel, met name in de context van het dubbelgangermotief. De figuur van de dubbelganger vindt zijn literaire oorsprong hoofdzakelijk in de negentiende eeuw, maar kent ook diverse beeldende pendanten uit deze periode, die uitgebreid aan bod zullen komen.

Globaal gezien reikt dit volledige tweede deel een verbinding aan tussen het eerste deel, waarin de realistische aanwending van de reflectie aan bod komt en deel drie dat getypeerd wordt door de metaforische betekenissen van de weerspiegeling. Opnieuw zal worden aangetoond dat de negentiende-eeuwse context de voorstelling van de spiegel optimaal in de hand heeft gewerkt en dat de weergave van de reflectie zelden eenzijdig kan worden geïnterpreteerd.

II.1. De mythologische spiegel, een reflectie in de voorstelling van legendarische verhalen

II.1.1. *Het meest geliefde spiegelbeeld, Narcissus en zijn beeldende vertalingen*

*“The mirror that has sucked your face, into its secret deep of deeps,
And there mysteriously keeps, forgotten memories of grace.”*

Arthur Symons in *White Heliotrope* uit 1895.²⁶⁰

De mythologische spiegel bij uitstek is ongetwijfeld de reflecterende poel waarin Narcissus met zijn eigen spiegelbeeld wordt geconfronteerd, waarna hij getroffen wordt door een plotse verliefdheid op zijn eigen reflectie. Uiteindelijk betekent deze eigenliefde de ondergang voor deze tragische figuur, die verandert in een narcis, terwijl de nimf Echo omwille van haar liefde voor Narcissus eveneens gedoemd is om weg te kwijnen.²⁶¹

Dit verhaal wordt uitgebreid beschreven in de *Metamorfosen* van Ovidius (43v.c.-17) en oefent sinds eeuwen een grote invloed uit op kunstenaars. Reeds in 1453 gaf Leon Battista Alberti (1404-1472) in zijn *De Pictura* het verband aan tussen de Narcissusmythe en de schilderkunst. Hij schrijft:

*“...la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l’art d’embrasser ainsi la surface d’une fontaine?”*²⁶²

Dit citaat impliceert de dubbele rol, die de reflectie in de Narcissusmythe vervult. Enerzijds weerspiegelt de poel, net zoals de schilderkunst, de realiteit. Anderzijds wordt ook een mentale zelfreflectie geïnsinueerd, waarbij de schilderkunst naar analogie met Narcissus zichzelf bestudeert en ondervraagt.²⁶³

Hoewel deze problematiek in de negentiende eeuw zeker door kunstenaars werd behandeld, is het aantal voorstellingen van Narcissus tijdens deze periode eerder beperkt gebleven. In hoofdstuk I.1.3. werd reeds de vergelijking gemaakt tussen Narcissus en de figuur van de dandy en gewezen op de zeldzaamheid van de weerspiegelde, negentiende-eeuwse man. Blijkbaar was dit ook sommigen uit de fin-de-siècle maatschappij niet ontgaan, aangezien psycholoog en schrijver Havelock Ellis (1859-1939) in zijn *Studies in the Psychology of Sex* uit 1901 een grondige, contemporaine verklaring voor deze afwezigheid biedt, wanneer hij schrijft:

²⁶⁰ SYMONS A. (1895), in: DIJKSTRA B. (1986), p. 135.

²⁶¹ DE RYNCK P. (2008), p. 270.

²⁶² ALBERTI L.B. (1453), in: PHAY-VAKALIS S. (2001), p. 12.

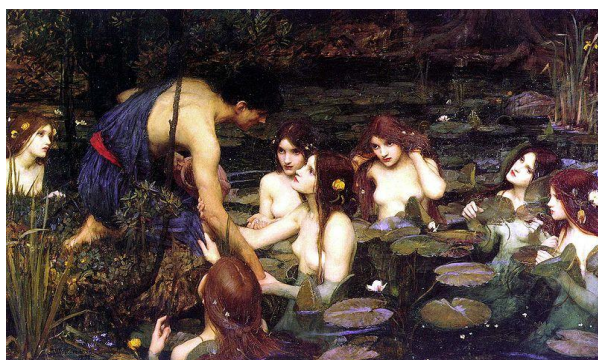
²⁶³ PHAY-VAKALIS S. (2001), p. 12.

*“That tendency which is sometimes found, more especially in women, for the sexual emotions to be absorbed, and often entirely lost in self-admiration. This narcissus-like tendency, of which the normal germ is symbolized by the mirror, is found in minor degree in some feminin-minded men, but seems to be very rarely found in men apart from sexual attraction for other persons, to which attraction it is, of course, normally subservient.”*²⁶⁴

Ellis staaft dus het vermoeden dat de negentiende-eeuwse man voor de spiegel als een abnormaliteit en misschien zelfs als een taboe werd beschouwd. Dit betekent echter niet dat Narcissus niet werd afgebeeld, bovendien zal blijken dat er een bijzondere, typisch negentiende-eeuwse variant van dit personage bestond, die volledig aansluit bij de duiding van Ellis, en dat ook de uitspraak van Alberti een fin-de-siècle component bevat.

John William Waterhouse beeldt een letterlijke interpretatie af van Ovidius’ verhaal in zijn werk *Echo and Narcissus* (cat. 311) uit 1903. Met behulp van een ingenieuze compositie zijn Narcissus en Echo, gescheiden door een poel, voorgesteld. Narcissus’ aandacht is strak op zijn eigen spiegelbeeld gericht, waardoor de vragende blik van Echo onbeantwoord blijft. Deze nimf is vooraan en frontaal in beeld gebracht, waardoor haar aanwezigheid minstens even opvallend zou kunnen worden genoemd, als het voorkomen van Narcissus. De onvoltooide driehoeksverhouding tussen Echo, Narcissus en zijn spiegelbeeld zou als een bijdrage kunnen worden gezien tot de spanning in dit werk.

Opvallend is ook dat het spiegelbeeld van Narcissus in het water minder scherp is weergegeven dan het gelaat van het personage in de realiteit van het werk, waarschijnlijk om de trillende kwaliteit van het water optimaal weer te geven.²⁶⁵ In werken waar een gelijkaardige waterspiegel is afgebeeld, zoals *Lamia* (cat. 313) uit 1909, gebruikt Waterhouse dezelfde techniek en is de weerspiegeling met ruwere borstelstreken voorgesteld. Andere schilderijen waarin personages echter zouden weerspiegeld moeten zijn, zoals *Hylas and the Nymphs* (afb. 34) uit 1896, *Nymphs finding the Head of Orpheus* uit 1900, en andere, vertonen geen spiegelbeeld in het water. Het lijkt er dus op dat Waterhouse enkel een reflectie in het water heeft weergegeven, wanneer deze ook als dusdanig dienst moet doen.



Afbeelding 34: *Hylas and the Nymphs*, 1896, John William Waterhouse, olieverf op doek, Manchester City Galleries, Manchester.

²⁶⁴ ELLIS H. (2001), p. 137.

²⁶⁵ Dit in tegenstelling tot het gelijknamige doek (cat. 326) uit 1895 door Solomon J. Solomon (1860-1927), waarbij de afsnijding en compositie van het werk er voor gezorgd hebben dat het spiegelbeeld niet is afgebeeld. De focus van dit schilderij ligt bijgevolg op Narcissus en Echo, zoals zij voorkomen in de realiteit van het werk en niet op hun spiegelbeeld.

Een andere voorstelling van de Narcissusfiguur, waarbij de weerspiegeling eveneens niet door de kunstenaar is gedefinieerd, is te vinden in het symbolistisch beeldhouwwerk *Fontein der geknielden* (cat. 169) uit 1905 door George Minne (1866-1941). Via dit werk alludeert Minne op deze specifieke mythe door vijf identieke en in zichzelf gekeerde figuren rond een waterspiegel op te stellen. Lynne Pudles (1985) wijst in haar artikel, gewijd aan het symbolistische werk van Minne, op de verveelvoudiging van de figuren, die bijdraagt tot een intensifiëring van melancholie en isolatie.²⁶⁶ Ook het feit dat er geen interactie tussen de personages plaatsvindt, versterkt het gevoel van eenzaamheid. Er ontstaat bovendien een dubbele weerspiegeling, aangezien de figuren reflecties zijn van elkaar en daarnaast nog eens weerspiegeld²⁶⁷ worden in het water in het bassin waarrond zij staan opgesteld.

Karel Van de Woestijne (1878-1929), de symbolistische dichter en een goede vriend van Minne, benoemde dit beeldhouwwerk in 1908 voor het eerst als ‘Narcissusfontein’ en definieerde de figuur in het werk van Minne als:

“... gekrenkte, die achter eigenwaarde schuil gaat, maar door de vensters van zijn ziel alle zon en alle maan stralen laat en ze beziet in de diepste der spiegels.”²⁶⁸

Het mag duidelijk zijn dat Van de Woestijne Narcissus beschouwde als de personificatie van zelfcontemplatie en een inwaarts gerichte houding. Bijgevolg leent deze figuur zich erg goed tot een belichaming van de fundamentele van het symbolisme,²⁶⁹ dat subjectiviteit en letterlijke zelfreflectie hoog in het vaandel droeg.²⁷⁰

Toch kan de vraag gesteld worden of Van de Woestijne hier niet te ver gaat in zijn interpretatie van de Narcissusfiguur. Narcissus wordt verliefd op zijn eigen spiegelbeeld en laat zich in deze bevliesing leiden door een uiterlijke oppervlakkigheid. Bovendien negeert hij uitdrukkelijk het spiegelbeeld van zijn eigen woorden, belichaamd in de figuur van Echo. Van de Woestijne’s interpretatie kadert echter binnen de typisch negentiende-

²⁶⁶ PUDLES L. (1985), p. 124.

²⁶⁷ Deze verdubbeling van de geknielde figuur werd blijkbaar ook door andere kunstenaars als een noodzakelijkheid in het totaalconcept van het werk beschouwd. Théo Van Rysselberghe beeldde bijvoorbeeld een miniatuurversie af van een *Geknielde* op de schouw in zijn *De Lezing door Emile Verhaeren* (cat. 87) uit 1903. Net zoals het originele werk, wordt ook dit beeldje verdubbeld, dit keer dankzij de reflectie in de spiegel op de schouw.

²⁶⁸ VAN DE WOESTIJNE K. (1908), p. 225.

²⁶⁹ Deze symbolistische opvattingen zijn voornamelijk geworteld in het neoplatonisme, dat werd geponeerd door Emanuel Swedenborg (1688-1772) en in de negentiende eeuw opnieuw werd geïntroduceerd door Charles Baudelaire. Deze filosofische wereldopvatting stelt dat alle verschijningen in de realiteit ook in een parallelle, bovennatuurlijke dimensie voorkomen. De realiteit zoals wij die kennen, is dus slechts een afspiegeling van de ware aard van de dingen. Het symbolisme hing deze levensvisie aan en gebruikte de spiegel als een venster dat toegang verschaft tot deze bovennatuurlijke kennis. Symbolistische auteurs die zich baseerden op deze opvattingen en zich eveneens richtten op de Narcissusthematiek zijn onder andere André Gide (1869-1951), Paul Valéry (1871-1945) en Jean Lorrain (1855-1906), die hebben bijgedragen tot de populariteit van deze mythe in de fin-de-siècle maatschappij. (Uit: HOWE J. (1978), p. 115 en PUDLES L. (1992), p. 642.)

²⁷⁰ PUDLES L. (1985), p. 126.

eeuwse opvatting dat het net het uiterlijk voorkomen is, dat in de fin-de-siècle maatschappij als een indicatie van de ziel wordt beschouwd, in plaats van concrete woorden of daden.²⁷¹ In deze context zorgt Minne's universele, synthetiserende stijl er voor dat *Fontein der geknielden* een sculpturale verzinnebeelding wordt van symbolistische principes, waardoor deze Narcissusfiguur de particulariteit van de mythe overstijgt.²⁷² Oppervlakkige gevoelens zoals ijdelheid worden in het werk van Minne volledig getranscendeerd. De spiegel vormt hiertoe een belangrijke sleutel en kan in dit opzicht als een direct symbolistisch motief worden benoemd.

Jeffrey Howe (1986) gaat nog een stap verder wanneer hij stelt dat de symbolistische kunstenaar zelf als een Narcissus beschouwd kan worden. Kunst wordt hierin de spiegel van de kunstenaar, die tot innerlijke waarheid kan leiden en meer kan onthullen dan enkel een reflectie van de werkelijkheid.²⁷³ Hoewel Howe in dit opzicht geen concrete kunstwerken aanhaalt, kan worden geopperd dat het oeuvre van Léon Spilliaert zich goed leent tot deze interpretatie. Deze kunstenaar stelt zichzelf ettelijke malen voor als een ware Narcissus gezeten voor de spiegel en achter een tekenplank (cat. 161) of schildersezel (cat. 167). Het is echter niet duidelijk of Spilliaert de reflectie als model neemt om een weerspiegelde realiteit na te schilderen. Of wendt deze kunstenaar het kunstwerk dat hij creëert aan als een leidraad om een beter begrip te krijgen van hetgeen dat in de spiegel wordt gereflecteerd? Het complexe spel van reflectie, kunst en werkelijkheid in Spilliaerts werken doet vermoeden dat het antwoord ergens middenin ligt en Spilliaert zichzelf spiegelt in een vervlochten realiteit bestaande uit kunst en reflectie.

Ook andere symbolistische kunstenaars zoals Fernand Khnopff behandelden de Narcissusthematiek en wel in een zeer specifieke variant. In *Avec Grégoire Le Roy, Mon coeur pleure d'Autrefois* (cat. 75) uit 1889 of *Studie van Vrouwen* (cat. 74) uit 1887 is een vrouw afgebeeld, die haar eigen spiegelbeeld kust. Armand Rassenfosse's *Femmes* (cat. 132) uit 1929 of het ongedateerde *Eigenliefde* (cat. 55) door Félicien Rops stellen eveneens vrouwen voor, die hun eigen reflectie met de lippen lijken te beroeren.²⁷⁴

Opnieuw is het psycholoog Ellis (1901), die een duidelijke verbinding aanreikt tussen de Narcissusthematiek en de vrouw gefascineerd door haar eigen spiegelbeeld. Hij schrijft:

*“But occasionally in women it [de tendens tot narcisme] appears to exist by itself, to the exclusion of any attraction for other persons.”*²⁷⁵

Ellis duidt narcisme als een ziektebeeld dat van nature uit eigen is aan sommige vrouwen. De vrouw die haar eigen spiegelbeeld kust, wordt in deze negentiende-eeuwse context bijgevolg een ziekelijk wezen, dat een mannelijke aanwezigheid als eerder overbodig acht. Er vindt als het ware een rolverschuiving plaats van Echo, die wanhopig naar de stem van

²⁷¹ MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 178.

²⁷² PUDLES L. (1985), p. 127.

²⁷³ HOWE J. (1986), p. 116.

²⁷⁴ HOWE J. (1978), p. 112.

²⁷⁵ ELLIS H. (2001), p. 137.

anderen zoekt om deze te kunnen reproduceren, naar Narcissus, de naïeve adolescent die zichzelf ontdekt en getroffen wordt door zelfbewondering.²⁷⁶ De vrouw die haar spiegelbeeld kust, is de ultieme vertegenwoordigster van deze tot volwassenheid komende, ‘nieuwe’ vrouw, die zelfopoffering opgeeft ten voordele van zelfbevrediging.²⁷⁷

Rops’ *Eigenliefde* (cat. 55) kan duidelijk in deze context worden geïnterpreteerd, aangezien de naakt voorgestelde vrouw zichzelf bijna lijkt te omhelzen, terwijl ze zichzelf kust in een grote psyché.²⁷⁸ De Franse poëet en criticus Paul Armand Silvestre (1837-1901) benoemt dergelijke vrouwen in zijn *Le Nu au Salon* uit 1895 letterlijk als meer inventieve Narcissussen, wanneer hij schrijft:

*“Narcissus was a fool. He had simply sunk into a useless contemplation of himself in the water, to become forever immobile, planted without recourse among other flowers. Woman however knew better than to be limited by such merely stationary loyalty to self. She preferred to carry her source with her. She simply took into her hand a little of the water in which she had studied herself, and so the mirror was invented. From that point on it became her most trusted companion, and she took not a step further in the world without consulting her confidante.”*²⁷⁹

Opnieuw zou hierin een verklaring kunnen liggen voor de schaarste aan gereflecteerde mannen in de beeldende kunsten van de negentiende eeuw. Bovendien komt een duidelijke antifeministische boodschap aan de oppervlakte, die met de vrouw voor de spiegel wordt geassocieerd. Het feit dat de negentiende-eeuwse vrouw er in sommige gevallen bewust voor koos om haar plaats als Narcissus op te eisen, begon waarschijnlijk met veel afkeuren en tegenzin tot mannelijke kunstenaars door te dringen.

Toch mogen niet alle zichzelf kussende vrouwen binnen deze pejoratieve context worden geïnterpreteerd. Fernand Khnopff schilderde zijn *Avec Grégoire Le Roy, Mon coeur pleure d’Autrefois* ter illustratie van een dichtbundel voor Grégoire Le Roy (1862-1941) en zou zich gebaseerd hebben op de cover van Josephin Peladan (1858-1918) zijn *Femmes Honnêtes* uit 1895 door Ferdinand Bac (1859-1952). Peladans kortverhaal handelt over een jonge vrouw Appoline, die elke mannelijke avance afwijst en genoeg schept in het kussen van haar eigen spiegelbeeld.²⁸⁰

Deze moderne Narcissus werd door Khnopff overgenomen in de vorm van zijn zus Marguerite, die model stond voor dit werk en met een vredige gezichtsuitdrukking haar eigen reflectie kust. Toch moet er rekening mee worden gehouden dat narcisme door

²⁷⁶ DIJKSTRA B. (1986), p. 144.

²⁷⁷ DIJKSTRA B. (1986), p. 148.

²⁷⁸ Eventueel zou hier kunnen geopperd worden dat de keuze voor een spiegel van het type ‘psyché’ een extra betekenislaag in het werk introduceert. De afgebeelde vrouw kust namelijk haar uiterlijke zelf, maar liefkoost ook de psyché, waardoor haar eigenliefde ook op een mentaal niveau plaatsvindt en niet enkel tot het uiterlijk beperkt blijft.

²⁷⁹ SILVESTRE P.A. (1895), in: DIJKSTRA B. (1986), p. 146.

²⁸⁰ HOWE J. (1978), p. 115.

symbolisten als een vorm van ascese werd beschouwd. Via zelfreflectie keert het personage zich namelijk naar de ziel in een zoektocht naar innerlijke schoonheid.²⁸¹

De erotische spanning die bij Rops bijvoorbeeld duidelijk voelbaar is, lijkt bij Khnopff totaal afwezig en zelfs irrelevant te zijn. Het personage krijgt via de kus inzicht in het gesluierte leven van het onbewuste. Voor veel symbolisten was dit het ultieme doel van de Narcissus.²⁸² Grégoire Le Roy (1889) verwoordt het in zijn dichtbundel als volgt:

*“Mes yeux se sont à jamais posé,
sur les mensonges dont j’abreuve,
Ma soif d’idéals baisers,
et de mon cœur ma via est veuve.”*²⁸³

De vrouw die haar spiegelbeeld kust, heeft in een symbolistische context dus een veel minder pejoratieve connotatie. Zij gaat een confrontatie met de spiegel aan om een nieuwe perceptie te kunnen ontwikkelen over datgene wat het meest bekend lijkt, haar eigen spiegelbeeld en indirect dus ook haar eigen persoonlijkheid.²⁸⁴

Tenslotte kan de hypothese worden geopperd dat er drie, negentiende-eeuwse Narcissustypes te onderscheiden zijn. Allereerst is er de exacte navolging van de mythe, in de trant van Waterhouse, die kunstenaars toelaat een spel tussen Echo, Narcissus en het spiegelbeeld tot stand te brengen en alle bijkomende schilderkundige uitdagingen aan te gaan.

Een tweede Narcissus kan worden gevonden in symbolistische kringen, waar dit personage als ideaal naar voor werd geschoven om toegang te krijgen tot ware kennis. De spiegel figureert in deze context als een instrument om een hogere vorm van bestaan te kunnen bereiken.

Ten derde fungeert de vrouwelijke Narcissus in sommige gevallen als een tegenhanger van dit symbolistische model, aangezien de vrouw die zich laat verleiden tot het kussen van haar eigen spiegelbeeld enkel nog oog heeft voor zichzelf. De associatie tussen de vrouw en de spiegel, gecombineerd met veranderende genderverhoudingen zorgde er enerzijds voor dat mannen zichzelf zelden voor de spiegel afbeeldden. Anderzijds schuilt hierin een duidelijke angst en afwijzing voor de vrouw, die haar eigen lippen boven die van een man verkiest.

²⁸¹ GODDARD S. (ed.) (1992), p. 191.

²⁸² HOWE J. (1978), p. 115.

²⁸³ LE ROY G. (1889), in: DRAGUET M. (s.d.), p. 251.

²⁸⁴ STOLJAR M. (1990), p. 369.

II.1.2. *Perseus, Medusa en Andromeda, de spiegel als ambigu wapen*

“Only our mirrored eyes met silently
In the low wave; and that sound came to be
The passionate voice I knew; and my tears fell”

Dante Gabriël Rossetti in *Willowwood* uit 1881,
een gedicht ter illustratie van het werk *Aspecta Medusa* (1867, afb. 35).²⁸⁵

Een ander mythologisch verhaal waarin de spiegel als attribuut tegen het kwade wordt aangewend, is de Perseusmythe eveneens uit de *Metamorfosen* van Ovidius.²⁸⁶ Volgens deze mythe schenkt de Griekse godin Athena een spiegel²⁸⁷ aan de halfgod en held Perseus, die hij dient te gebruiken in zijn strijd tegen de moordzuchtige Gorgoon Medusa.²⁸⁸ Deze kwaadaardige, doch tragische figuur is vervloekt met een slangenkapsel en een verstarrende blik, die ieder die haar recht in de ogen aankijkt, doet verstenen. Bijgevolg ligt de enige manier om Medusa te observeren en te doden in de onrechtstreekse aanschouwing via een spiegel.²⁸⁹

In 1871 kreeg kunstenaar Edward Burne-Jones de opdracht van politicus en kunstkenner Arthur James Balfour (1848-1930) om dit verhaal in enkele werken voor zijn eet- en muzieksalon in zijn karakteristieke stijl te vertalen.²⁹⁰ Burne-Jones baseerde zich in functie van deze opdracht op de contemporaine interpretatie van de mythe door William Morris (1834-1896), *The Doom of King Acrisius* (1868) getiteld, en illustreerde in 1877 eveneens een speciale editie van deze literaire uitgave. Een scène uit deze mythe, die een spiegel bevat, is onder andere de voorstelling van de bewapening van Perseus, *The Call of Perseus* (cat. 234) getiteld, waarin de godin Athena een handspiegel aan Perseus schenkt. Ten tweede is er ook de afbeelding van de confrontatie tussen Perseus en Medusa (cat. 235).²⁹¹ Dit werk wordt gekarakteriseerd door de frontaal afgebeelde Medusa en Perseus die haar vanuit de achtergrond via een handspiegel observeert en besluipt. Hoewel beide voorstellingen overeenstemmen met de gebruikelijke iconografische canon rond deze

²⁸⁵ ROSSETTI D.G. (1881), in: ROUSSILLON-CONSTANTLY L. (2008), p. 195.

²⁸⁶ GARBER M. en N.J. VICKERS (2003), p. 30.

²⁸⁷ Hierbij dient opgemerkt te worden dat in sommige interpretaties van de mythe geen sprake is van een letterlijke spiegel, maar van een gepolijst, reflecterend schild dat Perseus dient te beschermen en bovendien de functie van de spiegel volledig overneemt. (UIT: AGHION I., C. BARBILLON en F. LISSARRAGUE (1994), p. 232.)

²⁸⁸ FRÖHLICH F. (2009b), p. 109.

²⁸⁹ GARBER M. en N.J. VICKERS (2003), p. 35.

²⁹⁰ FRÖHLICH F. (2009b), p. 103.

²⁹¹ In het kader van dit onderzoek is er voor gekozen enkel dieper in te gaan op scènes uit deze reeks waarin spiegels zijn afgebeeld. In het totaal zijn namelijk acht verschillende taferelen van het verhaal door Burne-Jones uitgewerkt, waarvan er drie in dit onderzoek in functie van de spiegel zullen worden besproken. (UIT: FRÖHLICH F. (2009b), p. 109.)

mythe, is het toch opmerkelijk dat Burne-Jones een spiegel heeft afgebeeld, aangezien William Morris deze in zijn gedicht niet als dusdanig heeft vermeld.

Morris vermeldt de spiegel enkel in een later stadium van het verhaal, voorgesteld door Burne-Jones in *The Baleful Head* (cat. 236), dat rond 1886 werd geconcipieerd als afsluitende scène van de Perseusreeks. In de versie voor de boekillustratie²⁹² is Perseus afgebeeld, terwijl hij in de weerspiegeling van een schaal met water²⁹³ het afgehakte hoofd van Medusa aan zijn geliefde Andromeda toont.²⁹⁴ Opnieuw verkiest Burne-Jones een meer concrete reflectie boven de exacte navolging van het gedicht van Morris, aangezien hij een schaal met water in plaats van de golven van de zee ter weerspiegeling voorstelt.

The Baleful Head is reeds in verschillende publicaties besproken en zeer vaak wordt hierbij ingegaan op het blikkenschap tussen Perseus en Andromeda.²⁹⁵ Het voorgestelde tafereel speelt zich af in de chronologie van het verhaal vlak na de vereniging van deze twee geliefden. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Perseus niet naar de reflectie van het Medusahoofd kijkt, maar dat hij zijn blik volledig op zijn geliefde Andromeda richt. Dit tafereel komt overeen met de tekst:

*“Then gazing down, with shuddering dread and awe,
over her imaged shoulder, soon she saw,
The head rise up, so beautiful and dread,
that white and ghastly, yet seemed scarcely dead.”*²⁹⁶

Diverse auteurs opperen echter dat Andromeda in de voorstelling van Burne-Jones, in tegenstelling tot wat in het gedicht wordt vermeld, in de weerkaatsing van het waterbassin niet naar de Medusa kijkt, maar naar Perseus en dat zij zijn blik als het ware in de weerspiegeling beantwoordt.²⁹⁷ Dit wordt overigens bevestigd door de verstrikte handen van dit koppel. Naast het blikkenschap zou hier namelijk ook een letterlijk verbinding tussen de twee personages in kunnen worden gezien.

Toch is het vreemd dat in de literatuur waarschijnlijk nog nooit is gewezen op een andere opvallende blik in dit werk, of beter gezegd de significante afwezigheid ervan. De Medusa is in dit schilderij namelijk door Burne-Jones met gesloten ogen²⁹⁸ voorgesteld. De

²⁹² De andere versie van *The Baleful Head* (cat. 230), die Burne-Jones ontwierp voor de eetkamer van James Balfour, is nooit afgewerkt, maar toont toch een alternatieve compositie waarin Perseus en Andromeda naast elkaar staan. Andromeda buigt voorover, terwijl zij zich aan Perseus vastklampt en het Medusahoofd in de reflectie van een poel aanschouwt. Perseus blijft rechtop staan en houdt het Medusahoofd boven de poel. (Uit: ARSCOTT C. (2008), p. 56.)

²⁹³ Het gaat in dit geval om een rond bassin gevuld met water, waarin een bijna perfecte weerspiegeling zichtbaar is. Burne-Jones heeft een blad voorgesteld, dat op het subtiel rimpelende wateroppervlak drijft, waardoor enige twijfel betreffende de mogelijke aanwezigheid van een echte spiegel wordt weggenomen.

²⁹⁴ METKEN G. (1974), p. 115.

²⁹⁵ FRÖHLICH F. (2009b); GARBER M. en N.J. VICKERS (2003) en METKEN G. (1974).

²⁹⁶ MORRIS W. (1902), p. 56.

²⁹⁷ FRÖHLICH F. (2009b), p. 131.

²⁹⁸ De slapende Medusa kan tweeledig geïnterpreteerd worden. Enerzijds is de verstenende kracht van haar blik uitgeschakeld en verwijst dit naar bepaalde interpretaties van de mythe, waarbij Medusa's blik niet

verstarrende effecten van haar blik, die zelfs na haar onthoofding werkzaam blijven, vormen hierdoor geen gevaar voor de twee geliefden. De vraag kan dan ook worden gesteld waarom Burne-Jones überhaupt nog een spiegel heeft afgebeeld, aangezien de functie van de weerkaatsing als bescherming overbodig is geworden. Het lijkt waarschijnlijk dat Medusa slechts een secundaire rol in dit tafereel speelt en dat de spiegel eerder ter ondersteuning van de liefdesrelatie tussen Perseus en Andromeda is voorgesteld. De intimiteit van hun blikken vindt plaats in de beslotenheid van de spiegel en de indirectheid van dit blikkenspiel draagt bij tot een intense opbouw van erotische spanning. Wanneer echter een vergelijking wordt gemaakt met voorstellingen en vermeldingen van Medusa in het werk van tijdgenoten, dient ook een alternatieve verklaring binnen beschouwing te worden genomen.

De voorstelling van Medusa, al dan niet in combinatie met een spiegel, was een behoorlijk populair thema in de negentiende eeuw. Fernand Khnopff schilderde en beeldhouwde diverse Medusas, dikwijls met toegevoegde vleugels in het haar, maar betrok hierbij zelden de figuren van Perseus en Andromeda.²⁹⁹

Knopff veronderstelde van zijn toeschouwers een gegronde voorkennis van dit mythologisch verhaal, zodat nuances in zijn voorstellingen ook als dusdanig zouden worden gepercipieerd. Khnopff legt dan ook hoofdzakelijk de nadruk op de verstarrende blik van Medusa, haar slangenhaar en haar wreedaardige schoonheid, waardoor de spiegel in dit aspect van zijn oeuvre minder naar voor komt.³⁰⁰ Dit is overigens wat vreemd te noemen, aangezien Khnopff in elke andere context een gelegenheid om de spiegel af te beelden steeds ter harte nam, maar er blijkbaar toch voor koos om dit in het meest voor de hand liggende geval niet te doen.³⁰¹

Ook Dante Gabriël Rossetti schilderde Medusa (afb. 35) als mythologisch personage, eveneens zonder spiegel³⁰² en wijdde een gelijknamig gedicht *Aspecta Medusa* (1881) aan het verhaal:

*“Andromeda, by Perseus sav'd and wed,
Hanker'd each day to see the Gorgon's head:*

vereist is om een verstarring van haar slachtoffers tot stand te brengen. Deze opvatting komt echter niet overeen met de visie op Medusa in de *The Doom of King Acrisius* zoals deze door Burne-Jones werd nagevolgd en gaat bijgevolg niet op voor *The Baleful Head*. Anderzijds wordt deze ‘femme fatale’ door het sluiten van haar ogen plots een ‘femme fragile,’ die zonder enige weerbaarheid aan haar vijanden is overgeleverd. Het lijkt er dan ook op dat Burne-Jones’ werk het meest aansluit bij deze laatste interpretatie. (Uit: SAGROSKE M. (2004), p. 54.)

²⁹⁹ SAGROSKE M. (2004), p. 61.

³⁰⁰ SAGROSKE M. (2004), p. 54.

³⁰¹ HOWE J. (1978), p. 115.

³⁰² Een voorstudie uit 1863 in houtskool toont aan dat Rossetti wel degelijk overwogen heeft om de reflectie van Perseus, Andromeda en het Medusahoofd in een poel weer te geven. Net zoals bij Burne-Jones zijn de handen van de twee geliefden verstrikt en houdt Perseus het Medusahoofd boven een spiegelend oppervlak. Mogelijk werd Burne-Jones zelfs beïnvloed door deze compositie. Vooral in de onafgewerkte muurdecoratie voor de eetkamer van James Balfour is de gelijkenis tussen deze werken treffend. (Uit: FRÖHLICH F. (2009b), p. 134.)

*Till o'er a fount he held it, bade her lean,
And mirror'd in the wave was safely seen
That death she liv'd by.
Let not thine eyes know
Any forbidden thing itself, although
It once should save as well as kill: but be
Its shadow upon life enough for thee.”*³⁰³

Auteur Bram Dijkstra gaat in zijn boek *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle culture* (1986) dieper in op dit gedicht en destilleert een dwingende boodschap uit Rossetti's tekst. Dijkstra wijst erop dat Rossetti zijn Andromeda enkel toestaat Medusa indirect te aanschouwen via de reflectie en bovendien onder strikte begeleiding van Perseus, die zowel Medusa als Andromeda letterlijk in de hand houdt.³⁰⁴ Een te directe aanschouwing, ongecontroleerd door enige mannelijk hand, zou deze leergierige vrouw namelijk tot een te diepgaande kennis over zichzelf en de wereld kunnen leiden, iets wat Rossetti en andere mannelijke fin-de-siècle kunstenaars volgens Dijkstra kost wat kost wilden vermijden.³⁰⁵



Afbeelding 35: *Aspecta Medusa*, 1867, Dante Gabriël Rossetti, gekleurd krijt op papier, Leicester Galleries, Londen.

Bijgevolg zou ook *The Baleful Head* van Burne-Jones aan de hand van deze lezing kunnen worden geïnterpreteerd. De verstrikte handen van de twee geliefden worden in deze context een dwingend handgebaar en Perseus' tedere blik lijkt een controlerende connotatie te krijgen. Ook de aanwezigheid van de in eerste instantie overbodige spiegel zou worden verklaard, aangezien het Andromeda, en indirect dus ook de negentiende-eeuwse vrouw, verboden zou zijn de realiteit te kennen zoals ze is. Andromeda mag niet rechtstreeks geconfronteerd worden met Medusa, aangezien zij tot het besef zou kunnen komen dat de 'femme fatale' door mannelijk geweld gedwongen is tot een bestaan als 'femme fragile,' die met gesloten ogen, letterlijk door de man in de hand wordt gehouden.

Gezien de negentiende-eeuwse context, waarin de eis tot een aanvaarding van vrouwenrechten steeds vaker op de politieke agenda kwam, lijkt deze verklaring zeer waarschijnlijk.³⁰⁶ Vooral wanneer Burne-Jones' leven rond de creatie van de Perseuscyclus tijdens de jaren 1870-1880 nader wordt onderzocht, komen ook enkele persoonlijke ervaringen met een 'femme fatale' aan de oppervlakte.

De kunstenaar was rond deze periode namelijk verliefd geworden op de exotische beeldhouwster Maria Zambaco (1843-1914), die hij in 1869 had leren kennen. Deze

³⁰³ ROSSETTI D.G. (1884), p. 105.

³⁰⁴ DIJKSTRA B. (1986), p. 138.

³⁰⁵ DIJKSTRA B. (1986), p. 138.

³⁰⁶ KOUREAS G. (2007); PALMER R.R., J. COLTON en L. KRAMER (2007), pp. 449-451; HUNEALTY K. (2002), BARRET-DUCROCQ F. (1991) en MITCHELL J. en A. OAKLEY (eds.) (1976).

onmogelijke liefde veroorzaakte een groot sociaal schandaal, omdat Burne-Jones overwoog³⁰⁷ zijn echtgenote Georgiana MacDonald (1840-1920) te verlaten voor Maria. De relatie met Maria zorgde voor vele problemen, maar toch schilderde hij haar onder andere als model voor *Amor en Psyché* (cat. 227).³⁰⁸ Dit werk uit 1870 toont de beeldschone Maria, terwijl de kleine Amor achter haar tevoorschijn komt. De donkere, troebele spiegel achter de twee personages zou als een reflectie van de relatie tussen Maria en Burne-Jones kunnen worden gezien, aangezien de kunstenaar al snel moeite kreeg met Maria's koppige en onvoorspelbare aard.³⁰⁹ Hun liefdesrelatie liep op de klippen, aangezien Burne-Jones, in tegenstelling tot het personage Perseus in zijn *The Baleful Head*, tot zijn grote teleurstelling en frustratie niet in staat bleek om deze grillige vrouw in de hand te houden. De controlerende, strakke hand van Perseus in dit werk, het voorhouden van de spiegel aan Andromeda en de voorkeur voor de weergave van Medusa als 'femme fragile' in plaats van 'femme fatale,' lijken allen te wijzen op een drang om de vrouwen in dit werk te controleren. Iets waar Burne-Jones in zijn dagelijkse leven niet in slaagde.

Het mag duidelijk zijn dat ook in het geval van de Perseusmythe de spiegel fungeert als een indicator voor gespannen genderverhoudingen eigen aan de fin-de-siècle samenleving. Toch is de reflectie in dit geval geen narcistisch instrument ten behoeve van de vrouwelijke drang tot zelfbewondering, maar net een hulpmiddel voor haar mannelijke tegenhanger. De spiegel zou namelijk als een laatste redmiddel kunnen worden opgevat, dat de Victoriaanse man bijstaat in zijn strijd tegen de vrijgevochten vrouw, die de werkelijkheid op haar eigen manier wenst te aanschouwen. Wanneer hij echter niet slaagt in dit opzet, treedt de vrouwelijke Narcissus op de voorgrond.

³⁰⁷ Uiteindelijk zou Burne-Jones zijn vrouw Georgiana niet verlaten, waarna Maria Zambaco een zelfmoordpoging ondernam door in het Regent's Canal te Londen te springen. Burne-Jones zou deze periode in zijn latere memoires benoemen als 'de emotionele climax van zijn leven,' waarvan de sporen in zijn kunst duidelijk bleken. (Uit: ENAUD LECHIEN I. (1999), p. 70.)

³⁰⁸ CHENEY L.D.G. (2004), p. 201.

³⁰⁹ CHENEY L.D.G. (2004), p. 202.

II.1.3. *The Mirror of Venus, een alibi ter kunsttheoretische reflectie*

“*Woman, we suspect, lives always before her glass, and makes a mirror of existence.*”

Mrs. E. Lynn Linton in *Modern Woman* uit 1889.³¹⁰

Het motief van de vrouw die zichzelf in een waterspiegel bekijkt, bleek vrij populair te zijn bij diverse fin-de-siècle kunstenaars.³¹¹ De ultieme personificatie van dit thema is echter Venus in *The Mirror of Venus* (cat. 241) uit 1898 door Edward Burne-Jones.

Dit mysterieuze werk bestaat uit een desolaat landschap met een poel omgeven door vergeet-mij-nietjes, waarin zeven vrouwen geknield of voorovergebogen hun eigen weerspiegeling in het water bewonderen. Een achtste personage dat rechtop staat, maar alsnog haar eigen spiegelbeeld bewondert, wordt beschouwd als Venus, hoewel Burne-Jones hier verder geen indicatie toe lijkt te geven.³¹²

Toch lijken nog twee andere vrouwen ietwat uit de toon te vallen, met name het personage naast Venus, dat naar haar opkijkt en een andere vrouw uiterst rechts, die van over het water eveneens Venus lijkt te aanschouwen. Het feit dat deze twee personages via hun gerichte blik de aandacht op de staande figuur vestigen, bevestigt enigszins het vermoeden dat zij Venus voorstelt. De spiegel in dit werk is de heldere poel waarrond de vrouwen zich hebben geschaard en, zoals wel vaker in het werk van Burne-Jones, is er amper onderscheid tussen het reflecterende oppervlak van een waterspiegel³¹³ en een reële spiegel.³¹⁴

Eveneens opvallend is dat de verschillende vrouwen enkel van elkaar te onderscheiden zijn door middel van de diverse kleuren van hun gewaden en hun gedifferentieerde haardracht. Zij bezitten echter geen uitgesproken gezichtsuitdrukkingen die hen een particuliere identiteit verlenen, waardoor zij ook geen afzonderlijke persoonlijkheid lijken te

³¹⁰ LINTON E.L. (1889), in: DIJKSTRA B. (1986), p. 135.

³¹¹ Enkele van de talrijke voorbeelden van vrouwelijke zelfbewondering in de waterspiegel, weliswaar niet besloten in een Britse of Belgische ontstaanscontext, zijn *De Waterspiegel* uit 1901 door Luis Bonnin (°1872), *The Mysterious Water* uit 1912 door Ernest Bieler (1863-1948), of Auguste Rodin (1840-1917) zijn *La Secret de la Source* uit 1890. (Uit: DIJKSTRA B. (1986), p. 135.)

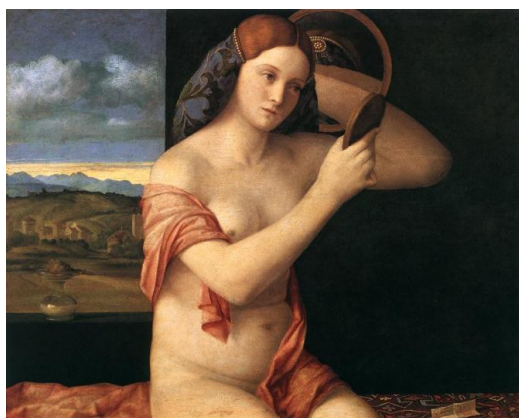
³¹² DIJKSTRA B. (1986), p. 133.

³¹³ Overigens werd Burne-Jones bekritiseerd omwille van de specifieke, reflecterende weergave van de poel. Een criticus voor de *Daily News* schreef op 2 mei 1877 naar aanleiding van de eerste expositie van *The Mirror of Venus* het volgende: “*It is sufficient to point out the falsity of painting only as much of a reflection as a painter chooses, and that so strong in colour and exact in its imitation as to be more forcible than the real object. The reflection upon the polished surface of the leaves is omitted, that from the edge of the bank is also on which the figures stand, so that all pictorial illusion is destroyed, if the painter intends to represent objects as they are really seen in nature.*” (Uit: PRETTEJOHN E. (ed.) (1999), p. 157.)

³¹⁴ Bijvoorbeeld ook in Burne-Jones' *The Baleful Head* is enkel via de weergave van een klein blad duidelijk gemaakt dat het om een schaal met water gaat in plaats van een spiegel. Het contrast met de reflecties in water van tijdgenoot Waterhouse is groot (zie vorig hoofdstuk).

bezitten.³¹⁵ Bram Dijkstra (1986) benoemt deze verschillende figuren dan ook als ‘veelvuldige voorstellingen van dezelfde archetypische vrouw.’ Bijgevolg staan zij symbool voor ‘de Vrouw,’ die perfect, absoluut en maagdelijk wordt voorgesteld in het onaangeroerde wateroppervlak.³¹⁶ Dijkstra wijst echter op het feit dat, zodra de poel wordt verstoord en de spiegel breekt, de vrouwen hun puurheid en collectieve identiteit zullen verliezen.³¹⁷

Meer algemeen zou de voorstelling van Venus voor de spiegel geïntroduceerd zijn door de Venetiaanse kunstenaar Giovanni Bellini (1430-1516, afb. 36) en gepopulariseerd zijn vanaf de zestiende eeuw. Bekende navolgers zoals Paolo Veronese (1528-1588, afb. 37), Tintoretto (1518-1594), Titiaan (afb. 3) of zelfs Diego Velázquez wendden deze voorstelling aan om te experimenteren met poses, composities en de mogelijkheden van de reflectie.³¹⁸ Toch hebben al deze diverse voorstellingen de afbeelding van de spiegel als concreet object en de naaktheid van Venus gemeenschappelijk, waardoor de versie van Burne-Jones danig uit de toon valt.



Afbeelding 36: *Venus voor de spiegel*, 1515, Giovanni Bellini, olieverf op paneel, Kunsthistorisch Museum, Wenen.



Afbeelding 37: *Venus voor de spiegel*, ca. 1580, Paolo Veronese, olieverf op doek, Joslyn Art Museum, Omaha.



Afbeelding 38: *The Mirror of Venus*, 1898, Edward Burne-Jones (cat. 241).

³¹⁵ DIJKSTRA B. (1986), p. 133.

³¹⁶ DIJKSTRA B. (1986), p. 134.

³¹⁷ DIJKSTRA B. (1986), p. 133.

³¹⁸ BARON VON HADELN D. (1929), p. 115.

Een verklaring voor de discrepantie tussen het werk van Burne-Jones en andere interpretaties van hetzelfde motief, is waarschijnlijk te vinden in de bredere ontstaanscontext van het werk.

Burne-Jones zou zich in functie van deze voorstelling gebaseerd hebben op een negentiende-eeuwse interpretatie van de Tannhäuserlegende, ‘The Hill of Venus’ getiteld, zoals deze voorkomt in William Morris zijn gedichtenbundel *The Earthly Paradise* (1870).³¹⁹ De houding van de Venus en de lineaire draperie van de gewaden roepen eerder associaties op met de vrouwenfiguren van quattrocento kunstenaar Sandro Botticelli (1445-1510), in plaats van een verwijzing naar de eerder aangehaalde voorstellingen van de Venusfiguur voor een spiegel.³²⁰

Deze specifieke *Mirror of Venus* zou dan ook eerder geïnterpreteerd kunnen worden als een symbool voor de toekomst, dan wel als een referentie aan het verleden, aangezien het een emblematisch werk werd voor de zogenaamde ‘Aesthetic Movement.’ De Amerikaanse schrijver en kunstcriticus Henry James (1843-1916), die het werk in 1877 in de Grosvenor Gallery in Londen zag, becommentarieerde:

“[Burne-Jones] *cultivates an art of culture, of reflection, of intellectual luxury, of aesthetic refinement, of people who look at the world and at life not directly, as it were, and in all its accidental reality, but in the reflection and the ornamental portrait of it [...]. They are crowding around a crystal pool with a flowery margin in a literary landscape...*”³²¹

De reflectie maakt hier dus deel uit van een bredere tendens tot estheticisme, die Burne-Jones en zijn volgelingen aanhingen. Vergelijkbaar met het eerder aangehaalde symbolisme van Minne of Khnopff, belichaamde enerzijds de reflectie het potentieel tot inzage in de werkelijkheid.³²² Anderzijds was men er van overtuigd dat ook kunst gelijkaardige mogelijkheden bood, met enkele schildertechnische implicaties ten gevolge. Burne-Jones, maar ook George Frederic Watts (1817-1904) of Dante Gabriël Rossetti in zijn latere werk, kozen voor bepaalde schilderijen namelijk voor een opvallende ‘finish,’ waardoor een soort membraan als picturale afwerking werd aangebracht.³²³ Bijgevolg ziet de toeschouwer de werkelijkheid van achter een sluier, voorgesteld in het kunstwerk en vergelijkbaar met het oppervlak van de spiegel.³²⁴ Hoewel deze schilderkundige techniek in *The Mirror of Venus* nog niet is toegepast, wordt deze dualiteit toch vrij letterlijk gevisualiseerd. De positie van de toeschouwer ten opzichte van het kunstwerk is vergelijkbaar met de plaats van Venus tegenover de spiegel, aangezien zich een

³¹⁹ FRÖHLICH F. (2009a), p. 98.

³²⁰ FRÖHLICH F. (2009a), p. 98.

³²¹ JAMES H. (1871), in: SWEENEY J.L. (ed.) (1956), p. 144.

³²² Zie hoofdstuk II.1.1: Het meest geliefde spiegelbeeld, Narcissus en zijn beeldende vertalingen.

³²³ Eventueel kan hierin ook een kritiek worden gezien tegen de haarscherpe schilderijen van de eerste prerafaëlieten zoals Hunt en Millais, die hun olieverftechniek perfectioneerden en het detailrealisme tot het uiterste dreven. (Uit: WILTON A. en R. UPSTONE (1997), p. 28.)

³²⁴ WILTON A. en R. UPSTONE (1997), p. 28.

onvermijdelijke wisselwerking manifesteert tussen intellect en emotie, psychologie en materialiteit, zichtbare werkelijkheid en Ideeën.³²⁵

In deze context is het waarschijnlijk ook niet toevallig dat Dante Gabriël Rossetti weliswaar nooit een Venus voor de spiegel schilderde, maar in zijn dagboeknotities wel met deze intentie speelde. Zo schrijft hij in 1870³²⁶ als suggestie voor een onderwerp van een schilderij:

*“Venus surrounded by mirrors, reflecting her in different views.”*³²⁷

Hoewel dit werk dus nooit daadwerkelijk werd gerealiseerd, zorgde de idee er wel voor dat spiegels rond deze periode in veel van Rossetti's doeken en schetsen opdoken. Bovendien beoogde Rossetti met deze thematiek van Venus voor de spiegel, net zoals Burne-Jones, een schilderij dat handelt over het statuut van de kunst zelf. Het was zijn uitdrukkelijke ambitie om verschillende perspectieven aan de hand van de spiegel in één werk te verenigen.³²⁸

Zoals kunsthistoricus Jerome McGann in zijn publicatie gewijd aan het oeuvre van Rossetti (2000) opmerkt, is dit een opvallend modernistische ambitie, die volgens McGann ver afstond van het prerafaëlitisch gedachtegoed.³²⁹ Toch is in het hoofdstuk ‘Perspectief in de spiegel, het overstijgen van tweedimensionaliteit’ in deze masterproef reeds aangetoond dat de prerafaëlieten wel degelijk bezig waren met de mogelijkheden van diepte en de vereniging van verschillende perspectieven in één werk. Bovendien verwezenlijkten zij deze ambitie dikwijls met behulp van de spiegel.

Ondanks het feit dat zij weliswaar nooit zo ver gingen als de modernisten, ligt hierin misschien wel al één van de eerste kiemen van de later onluikende vereniging van verschillende perspectivische standpunten, los van de spiegel, in één werk.³³⁰ Rossetti adopteerde de Venusfiguur, net zoals Burne-Jones, om in de combinatie met de spiegel een kunsttheoretische commentaar te poneren.³³¹

Meer algemeen mag het duidelijk zijn dat negentiende-eeuwse kunstenaars mythen voorstelden als een voorwendsel voor kunsttheoretische, sociale of culturele kritiek. Symbolisten en estheticisten vonden in de spiegel een geschikte metafoor om hun opvattingen over kunst en ware kennis over de realiteit voor te stellen. Kunst en de spiegel vertonen een opvallende, inhoudelijke parallel, die kunstenaars graag ten volle uitspeelden.

³²⁵ PRETTEJOHN E. (ed.) (1999), p. 162.

³²⁶ Rond deze periode had Rossetti de prerafaëlitische principes reeds enkele jaren opgegeven ten voordele van de eerder genoemde opvattingen geponerd door de ‘Aesthetic Movement.’ Deze estheticisten, waarvan Edward Burne-Jones en George Frederic Watts de voornaamste voortrekkers waren, exposeerden hoofdzakelijk in de Grosvenor Gallery te Londen en werden uitdrukkelijk met deze galerij geassocieerd. (Uit: CORBETT D.P. (2004), p. 77 en CASTERAS S.P. en C. DENNEY (1996))

³²⁷ ROSSETTI D.G. (1870), in: MCGANN J. (ed.) (2000b), p. 75.

³²⁸ MCGANN (2000a), p. 106.

³²⁹ MCGANN (2000a), p. 106.

³³⁰ MCGANN (2000a), p. 106 en DAVIES P.J.E., W.B. DENNY, F.F. HOFRICHTER, J. JACOBS, A.M. ROBERTS en D.L. SIMON (2007), pp. 952 en 963.

³³¹ MCGANN (2000a), p. 106.

Naast deze uitgesproken kunsttheorie, impliceerden bepaalde negentiende-eeuwse interpretaties van mythen ook een commentaar op de veranderende positie van de vrouw in de fin-de-siècle samenleving. De spiegel was enerzijds een embleem voor de narcistische vrouw, die een mannelijke aanwezigheid niet langer noodzakelijk acht. Anderzijds reikte de weerspiegeling een middel aan waarmee de negentiende-eeuwse man een wanhopige poging ondernam om deze nieuw ontdekte waarheid alsnog voor de vrouw verborgen te houden.

II.2. De verbeelding van een poëtisch verhaal, de spiegel als literair relict

II.2.1. *‘And the mirror cracked from side to side,’ The Lady of Shalott* door Alfred Lord Tennyson

*“And moving thro’ a mirror clear, that hangs before her all the year,
shadows of the world appear.”*

Alfred Lord Tennyson in *The Lady of Shalott* uit 1833.³³²

Alfred Lord Tennysons³³³ *The Lady of Shalott* uit 1832, met een heruitgave in 1842, was één van de meest invloedrijke, literaire publicaties binnen de Britse negentiende-eeuwse kunst, waarin de spiegel een cruciale rol vervult.³³⁴

Aan de prerafaëlitische, beeldende interpretaties van dit poëtische verhaal zijn reeds talrijke artikels en volledige hoofdstukken in publicaties gewijd.³³⁵ Sharon R. Udall biedt in haar artikel *Between Dream or Shadow: William Holman Hunt’s “Lady of Shalott”* uit 1990 een treffende synthese van de tot dan toe geponeerde theorieën rond *The Lady of Shalott* en ook Elizabeth Prettejohn gaat hier verder op door in haar overzichtswerk *The Art of the Pre-Raphaelites* uit 2007 in een hoofdstuk ‘Ladies of Shalott,’ waarin de specifieke invulling van de spiegel in functie van de afbeelding van het verhaal bondig aan bod komt.³³⁶

Patty Wageman wijdt in haar essay uit 2009 *Dream or reality? Waterhouse’s Women and Symbolism* een kort hoofdstuk, ‘Reality or reflection’ getiteld, aan het motief van de spiegel, naar aanleiding van de expositie rond John William Waterhouse in de Royal Academy of Arts te Londen (2009).³³⁷ Verschillende werken van Waterhouse met spiegels worden aangehaald en er wordt ook een constructieve vergelijking gemaakt met *The Lady of Shalott* (cat. 199) uit 1857 door William Holman Hunt.³³⁸

³³² TENNYSON A.L. (1994), deel 2, vers 2, regel 1-3.

³³³ Alfred Lord Tennyson was een invloedrijke, negentiende-eeuwse dichter, die in navolging van de romantische traditie, vormgegeven door onder andere William Wordsworth (1770-1850) en John Keats (1795-1821), contemporaine, poëtische herinterpretaties maakte van middeleeuwse legendes of klassieke mythes. Hierbij vormde visuele observatie een substantiële inspiratiebron. *The Lady of Shalott* is één van de literaire werken van zijn hand, die een significante invloed heeft uitgeoefend op Victoriaanse beeldende kunstenaars, maar ook andere verhalen zoals *The Idylls of the King* (1856) of *Mariana in the South* (1830-1832), dat in het volgend hoofdstuk aan bod komt, kenden een grote navolging. (Uit: BRONKHURST J. (2006), p. 249.)

³³⁴ PRETTEJOHN E. (2007), p. 223.

³³⁵ BARRINGER T. (1999), p. 141; SHEFER E. (1990), p. 97; TRIPPI P. (2002), p. 133 en BRONKHURST J. (2006), p. 249.

³³⁶ UDALL S.R. (1990), p. 34 en PRETTEJOHN E. (2007), p. 224.

³³⁷ WAGEMAN P. (2009), p. 54.

³³⁸ WAGEMAN P. (2009), p. 56.

Toch werd tot op heden in de literatuur zelden aandacht besteed aan een concrete vergelijking tussen al deze ‘Ladies’ vertrekkende vanuit de voorstelling van de spiegel, ondanks het feit dat dit toch een interessante invalshoek blijkt te zijn.

The Lady of Shalott is een poëtisch verhaal, dat kadert binnen de typisch Britse Arthursage en handelt over de Vrouwe van Shalott, die gedoemd is eindeloos in een verborgen torenkamertje aan een weefgetouw haar levensverhaal in een geweven kunstwerk af te beelden.³³⁹ Ondertussen mag zij de werkelijke wereld, die zich buiten haar kamertje afspeelt, slechts in de reflectie van een spiegel observeren. Gewekt door de ridder Lancelot, die voorbij rijdt naar het nabijgelegen Camelot, kiest ze er echter voor om zich van de spiegel af te wenden en de reële wereld op een directe wijze te aanschouwen. Op dit cruciale moment barst de spiegel, door Tennyson letterlijk verwoord als “*the mirror cracked from side to side,*”³⁴⁰ waarna de Vrouwe beseft dat ze gedoemd is om te sterven ten gevolge van de vreselijke vloek, die haar daad teweeg heeft gebracht. Hierop verlaat ze de torenkamer en vaart ze naar Camelot in de hoop haar geliefde Lancelot een laatste keer te mogen aanschouwen. Haar weemoedig levenslied zingend, slaagt zij er niet in tijdig de oever te bereiken.³⁴¹

Dit aangrijpende verhaal had een significante impact op het Victoriaanse kunstestablishment en meer in het bijzonder op de prerafaëlieten en hun volgelingen. Enerzijds zorgden de dramatische kwaliteiten en existentiële boodschap van het verhaal ervoor dat *The Lady of Shalott* één van de meest geliefde prerafaëlitische motieven werd.³⁴² Anderzijds werd William Holman Hunt door Tennyson zelf in 1850 gevraagd om de illustraties bij zijn gedicht in de befaamde uitgave door Moxon te voorzien (cat. 198).³⁴³

In het kader van deze opdracht koos Hunt specifiek voor de afbeelding van de scène die plaatsvindt vlak nadat de Vrouwe van Shalott zich van de spiegel heeft afgewend en de nefaste gevolgen van haar daad tot haar door beginnen te dringen.³⁴⁴ De aanwezigheid van de spiegel vormde voor Hunt bovendien een uitdrukkelijke motivatie om deze specifieke scène af te beelden. In zijn *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* uit 1905 noteert hij namelijk:

“The mirror stands as the immaculate plane of the Lady’s own inspired mind, or... the unsullied plane upon which Art should reflect Nature as opposed to bald realism, and so far she obeyed the mandates, but, seeing the happiness of the common children of men denied to her... she becomes envious... In this mood she

³³⁹ Zie Bijlage 2.

³⁴⁰ TENNYSON A.L. (1994), deel 3, vers 5, regel 7.

³⁴¹ TENNYSON A.L. (1994), pp. 43-47.

³⁴² SHEFER E. (1990), p. 100.

³⁴³ BARRINGER T. (1999), p. 142.

³⁴⁴ Voorstudies van dit werk (cat. 197) tonen aan dat Hunt nadacht over de concrete invulling van het tafereel en dat hij, ondanks tegenspraak van Tennyson, resoluut koos voor de weergave van deze specifieke scène. Latere interpretaties onthullen een bijkomend spel met omringende symboliek. Bijvoorbeeld in een versie uit 1857 (cat. 199) verwerkt Hunt christelijke symbolen in de zijmedaillons naast de spiegel. (Uit: BARRINGER T. (1999), p. 142.)

casts aside duty to her spiritual self, and at this ill-fated moment Sir Lancelot comes riding heedlessly singing on his way. Fascinated by his reflection in the mirror, she turns aside to view him through the forbidden window opening on to the world below. Having forfeited the blessing due to unswerving loyalty, destruction and confusion overtake her... her work is ruined; her artistic life has come to an end." ³⁴⁵

In het werk van Hunt is de Vrouwe centraal afgebeeld en symbolisch verstrikt in de draden van haar weefgetouw, terwijl achter haar in de gebarsten spiegel de weggrijdende Lancelot nog is weergegeven, evenals de rug en het achterhoofd van de belemmerde Vrouwe.³⁴⁶ Rond de centrale, convexe spiegel zijn nog een reeks andere cirkelvormige tafereelen door Hunt afgebeeld, waarin de andere scènes van het verhaal zijn voorgesteld.³⁴⁷ Bovenaan is in een eerste cirkel een zicht op de stad Camelot in een schetsmatige stijl getekend. De volgende drie cirkels zijn in wijzerzin ingevuld met een voorstelling van de Vrouwe aan het werk aan haar weefgetouw, een tafereel van de Vrouwe die in de spiegel kijkt en vervolgens het beeld van de directe aanschouwing van Lancelot.

De scène waarin de spiegel breekt, die hier chronologisch gezien dus op volgt, is afgebeeld in de grotere centrale spiegel, terwijl het vervolg van het verhaal als een profetische pendant reeds in de drie volgende, kleinere cirkels is voorgesteld. Het verlaten van de torenkamer, de vaart naar Camelot en tenslotte de tragische dood van de Vrouwe zelf, vervolledigen het dramatische tafereel.³⁴⁸

Opmerkelijk is dat alle ronde tafereelen voorzien zijn van een barst, alsof het ook in dit geval om kleinere, secundaire spiegels gaat.³⁴⁹ Bovendien is dit ook het geval voor de eerste drie tafereelen waar de spiegel, chronologisch gezien, nog niet gebarsten zou mogen zijn. Toch zorgen de terugkerende barst en de herhaling van de ronde reflecties voor een duidelijke eenheid in de vormgeving van dit werk.

De keuze voor een circulaire spiegel kan gezien worden als een verwijzing naar het *Arnolfini portret* van Jan Van Eyck.³⁵⁰ Zoals eerder vermeld, speelde dit werk een belangrijke rol binnen de prerafaëlitische identificatie met de stijl van de Vlaamse primitieven.³⁵¹ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Hunt ervoor koos de convexe spiegel te behouden in de andere varianten van hetzelfde tafereel, die hij maakte op verschillende momenten in zijn carrière (cat. 197-201).³⁵²

Overigens hebben ook andere kunstenaars ervoor gekozen hetzelfde, specifieke moment in het verhaal af te beelden en namen zij bovendien ook de ronde spiegel over. Elizabeth

³⁴⁵ HUNT W.H. (1905), p. 401.

³⁴⁶ BRONKHURST J. (2006), p. 249.

³⁴⁷ UDALL S.R. (1990), p. 35.

³⁴⁸ PRETTEJOHN E. (2007), p. 224.

³⁴⁹ BRONKHURST J. (2006), p. 249.

³⁵⁰ In latere versies van *The Lady of Shalott* (cat. 200-201) door Hunt wordt de link met Van Eyck versterkt aan de hand van de toevoeging van een gelijkaardig paar sandalen zoals aanwezig in het *Arnolfini portret*, die verwijzen naar de aanwezigheid van gewijde grond. (Uit: UDALL S.R. (1990), p. 37.)

³⁵¹ SHEFER E. (1990), p. 98.

³⁵² TRIPPI P. (2002), p. 129.

Siddal (1829-1862) bijvoorbeeld beeldt in 1853 *The Lady of Shalott* (cat. 210) af in een schetsmatige voorstelling. Zij verwijst met dit werk op een vrij expliciete manier naar de associatie die bestond tussen het verhaal van *The Lady of Shalott* en de status van de negentiende-eeuwse vrouw in de Victoriaanse samenleving.³⁵³ De discrepantie tussen het werk van Hunt en dat van Siddal is in dit opzicht zeer opvallend te noemen, aangezien Hunt in zijn interpretatie voornamelijk focust op de ondergang van de Vrouwe en het werk bijgevolg fundamenteel wordt gedomineerd door chaos, desillusie en ontreding.

Hoewel Siddal dezelfde scène uit het verhaal heeft afgebeeld, slaagt zij er desondanks in de ondertoon van haar tekening te nuanceren en een gevoel van innerlijke kracht en rust in het werk te laten overheersen.³⁵⁴ De zogenaamde ‘gevallen vrouw’ blijft bij Siddal letterlijk en figuurlijk opvallend overeind³⁵⁵ en lijkt de oncontroleerbaarheid van haar wrede lot enigszins in vraag te stellen.³⁵⁶ De gebroken spiegel en het verstoorde weefgetouw lijken de Vrouwe in dit tafereel namelijk niet te hinderen. In tegenstelling tot Hunt, stelt Siddal de Vrouwe voor op het enige ogenblik in het verhaal waarop zij haar eigen levenslot zelf in handen heeft, met name het moment waarop zij er bewust voor kiest niet langer haar toevlucht tot de spiegel te nemen, maar de reële werkelijkheid op een directe wijze te aanschouwen.³⁵⁷

Bovendien is het opmerkelijk dat Siddal het personage Lancelot uitsluitend in de spiegel representeert. Deze ridder is namelijk alleen weergegeven in de reflectie, terwijl de specifieke positionering van de Vrouwe in het tafereel de voorstelling van de echte Lancelot als het ware in de weg staat.³⁵⁸ Bijgevolg zijn er slechts twee werkelijkheidsniveaus in dit werk vervat. De exterieure wereld, die wordt vertegenwoordigd in de spiegel, en de besloten torenkamer met de Vrouwe zelf.³⁵⁹

Deze tweeledige compositie bestaande uit de Vrouwe van Shalott ten opzichte van de ridder in de spiegel is eveneens aanwezig in *The Lady of Shalott* uit 1858 door William Maw Egly (cat. 215). De spiegel in dit werk is echter niet gebarsten en de verstikkende beslotenheid van de torenkamer wordt misschien enigszins verbroken door de voorstelling van een groot, secundair raam op de achtergrond van het werk. De claustrofobische sfeer die het werk van Siddal typeert, is hierdoor nagenoeg afwezig in het doek van Maw Egly, waardoor ook de tegenstelling tussen het interieur en de ontoegankelijke buitenwereld minder krachtig in beeld is gebracht.

³⁵³ PRETTEJOHN E. (2007), p. 227.

³⁵⁴ SHEFER E. (1990), p. 98.

³⁵⁵ Opmerkelijk is de gelijkaardige houding van de Vrouwe in alle verschillende versies van de *Lady of Shalott* door Hunt en het vrouwelijke personage uit zijn *The Awakening of Conscience* (cat. 202). Beide ‘gevallen vrouwen’ nemen de zogenaamde ‘pudicitia pose’ aan, die inhoudt dat de handen voor het kruis worden gehouden ter verhulling van de seksuele delen van het lichaam. Deze houding is in de interpretatie van Siddal overigens volledig afwezig. (Uit: PRETTEJOHN E. (2007), p. 227.)

³⁵⁶ PRETTEJOHN E. (2007), p. 227.

³⁵⁷ BARRINGER T. (1999), p. 142.

³⁵⁸ CHERRY D. (1984), p. 266.

³⁵⁹ SHEFER E. (1990), p. 99.

Elaine Shefer interpreteert deze dichotomie tussen binnen en buiten in haar publicatie *Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-Raphaelite Art* (1990) als een weergave van maatschappelijke genderverhoudingen in de Victoriaanse samenleving.³⁶⁰ De vrouw is namelijk veroordeeld tot een passieve rol, gedomineerd door een teruggetrokken bestaan dat abrupt wordt beëindigd zodra zij een actieve ingreep in haar eigen leven tracht door te voeren.³⁶¹ Het verhaal kan bijgevolg gezien worden als een allegorie voor de onderdrukking van de vrouw en het spiegelbeeld vormt in deze interpretatie een letterlijke afbeelding van de reële wereld van een Victoriaanse vrouw. Zij mag slechts een toevlucht nemen tot observatie³⁶² en kan nooit voorbij de grenzen van haar eigen bestaan in de actieve wereld doordringen.³⁶³ Het feit dat net een kunstenares als Siddal deze dualiteit ten top drijft, onderbouwt deze stelling.

Overigens moet opgemerkt worden dat zowel Siddal als Hunt in hun afbeelding van *The Lady of Shalott* een interpretatie hebben geconstrueerd, die afwijkt van de door Tennyson beoogde benadering van het verhaal.³⁶⁴ Hoewel de moraliserende boodschap tot kuisheid en onderwerping van de vrouw door Tennyson werd geambieerd, identificeert de schrijver zelf de scène waarin de Vrouwe het torenkamertje verlaat als meest cruciaal binnen het verloop van het verhaal. Tennyson gaf dan ook de uitgesproken voorkeur aan een beeldende illustratie van dit moment in het verhaal, maar deze werd nooit door Hunt uitgevoerd.³⁶⁵ Vooral de christelijke symbolen, toegevoegd door Hunt in zijn versie van *The Lady of Shalott* uit 1857 (cat. 199) en ook aanwezig in het werk van Siddal in de vorm van een kruisbeeld, introduceren een parallel tussen de christelijke zelfopoffering en het tragische levenslot van de Vrouwe, die door Tennyson zelf nooit als dusdanig is aangegeven.³⁶⁶

The Lady of Shalott is, al dan niet met bijkomende christelijke symboliek, ook door andere volgelingen van de prerafaëlieten³⁶⁷ afgebeeld. Vooral John William Waterhouse voelde zich aangesproken door de uitzonderlijke rol die in dit gedicht is weggelegd voor de spiegel, met name als een venster tot wat verborgen en verboden is.³⁶⁸

³⁶⁰ SHEFER E. (1990), p. 100.

³⁶¹ PRETTEJOHN E. (2007), p. 225.

³⁶² Overigens komt deze zelfde problematiek eveneens terug in andere werken. Er is bijvoorbeeld een duidelijke analogie met het eerder vermelde *The Baleful Head* door Edward Burne-Jones, waarin Perseus een spiegel aan Andromeda voorhoudt. Dit komt uitgebreid aan bod in hoofdstuk II.1.2: Perseus, Medusa en Andromeda, de spiegel als ambigu wapen.

³⁶³ UPSTONE R. (2009), p. 112.

³⁶⁴ SHEFER E. (1990), p. 98.

³⁶⁵ BARRINGER T. (1999), p. 142.

³⁶⁶ PRETTEJOHN E. (2007), p. 228.

³⁶⁷ Andere versies van *The Lady of Shalott* zijn in navolging van onder andere Hunt, Rossetti en Siddal in verschillende mate uitgewerkt door diverse kunstenaars behorende tot de tweede en derde generatie prerafaëlieten, zoals Walter Crane (cat. 265), Charles Robinson (1870-1937, cat. 288), Henry Marriott Paget (1856-1936, cat. 279), Arthur Hughes (1832-1915, cat. 276), Florence M. Rutland (2^{de} helft negentiende eeuw) en Inez Warry (2^{de} helft negentiende eeuw) (Uit: NELSON E. (1985.))

³⁶⁸ TRIPPI P. (2002), p. 129.

Patty Wageman (2009) gaat in op het belang van de spiegel in het oeuvre van Waterhouse. Zoals zal blijken is het namelijk niet toevallig dat Waterhouse ervoor heeft gekozen *The Lady of Shalott* verschillende malen af te beelden, aangezien de spiegel een belangrijke schilderkundige motivatie was.³⁶⁹

In 1888 waagde Waterhouse zich aan een eerste versie van *The Lady of Shalott* (cat. 303), waaruit het alom bekende beeld van de Vrouwe gezeten in haar boot, terwijl zij haar laatste levenszucht uitblaast, is ontstaan. De voorgestelde Vrouwe bevindt zich op het cruciale moment tussen leven en dood, gesymboliseerd door de ketting die zij elk moment kan loslaten en de kaars op de boeg van het schip, die nog amper een zucht van de uitdoving is verwijderd.³⁷⁰

Deze specifieke voorstelling van de Vrouwe op het water verwijst overigens naar een belangrijke, bijkomende betekenislaag betreffende de associatie tussen de reflectie, water en overgangsfenomenen.³⁷¹ Weerspiegeling en reflectie fungeren in deze context namelijk als indicatoren voor de intrede van een diepere, existentiële dimensie, die bijvoorbeeld ook aanwezig is in het werk *The Water of Lethe by the Plains of Elysium* (ca. 1880, cat. 218) door John Roddam Spencer Stanhope (1829-1908). In dit schilderij waden de gedoemde mensen door het zuiverende water, waarna zij verlossing kunnen bereiken in een paradijselijk oord.³⁷² De grens tussen twee werelden wordt letterlijk vertolkt door het weerspiegelende wateroppervlak. Het reflecterende vlak verhult de koude dieptes van de wateren, waarin de ziel uiteindelijk onvermijdelijk naar de dood wordt geleid.³⁷³ Dit element is te verbinden met het negentiende-eeuwse bijgeloof dat de geest van een overledene in water, gecombineerd met buitenlucht, gemakkelijker uit het lichaam kon treden.³⁷⁴ Dit verlossende aspect wordt bij Waterhouse overigens bevestigd aan de hand van het kruisbeeld, gelegen op de boeg van het schip, waardoor opnieuw een christelijke connotatie wordt geïntroduceerd. Overigens komt deze kunstenaars fascinatie voor water, reflectie en dood wel vaker in zijn oeuvre aan bod, doch zelden met een dergelijke, expliciet christelijke ondertoon.³⁷⁵

Een zestal jaar na zijn eerste versie maakte Waterhouse na enkele studies een tweede interpretatie van de *Lady of Shalott* (cat. 306-307). Deze keer koos hij net zoals Elisabeth Siddal voor de voorstelling van het moment waarop de Vrouwe zich van de spiegel afwendt en de reële wereld rechtstreeks aanschouwt. Ondanks het feit dat Waterhouse voor een andere invulling van deze scène koos, zijn er toch enkele verwijzingen naar William Holman Hunt op te merken, onder andere aanwezig in de houding van de Vrouwe, die als een referentie kan worden gezien aan het vrouwelijke personage in *The Awakening of*

³⁶⁹ WAGEMAN P. (2009), p. 56.

³⁷⁰ UPSTONE R. (2009), p. 113.

³⁷¹ WAGEMAN P. (2009), p. 57.

³⁷² CASTERAS S.P. en C. DENNEY (1996), n° 47.

³⁷³ JULLIAN P. (1974), p. 164.

³⁷⁴ LORIE P. (1992), p. 246.

³⁷⁵ TRIPPI P. (2002), p. 133.

Conscience.³⁷⁶ Ook de silhouetten van de arcadestructuur, weergegeven in de spiegel, en het gebruik van medaillons om het volledige verhaal over de Vrouwe te vertellen, zijn van Hunt overgenomen.³⁷⁷ In tegenstelling tot Hunt heeft Waterhouse de circulaire beeldverhalen echter niet rond de spiegel afgebeeld, maar op het weefgetouw van de Vrouwe zelf.

Hiermee wordt tevens een verbinding gemaakt met Waterhouse zijn *Lady of Shalott* uit 1888, waarin een gelijkaardig geweven kledingstuk is afgebeeld.³⁷⁸ De Vrouwe is in dit laatste geval echter gezeten op het kledingstuk, dat in en over de rand van de boot is gedrapeerd, zodat de circulaire, narratieve medaillons zichtbaar zijn voor de toeschouwer.

Tenslotte refereert Waterhouse een vierde keer aan Hunt, via de weergave van de circulaire spiegel en kan dit bijgevolg als een indirecte link met Jan Van Eyck worden opgevat.³⁷⁹ Hoewel Waterhouse in voorstudies experimenteerde met rechthoekige spiegels, verkoos hij uiteindelijk toch een rond model, waarschijnlijk omwille van de vermeende magische kwaliteiten van deze vorm.³⁸⁰ Bovendien laat Waterhouse in functie van deze nadruk op de occulte cirkel, alle andere symbolische verwijzingen, wel aanwezig in het tafereel van Hunt, achterwege.³⁸¹

Overigens is de circulaire vorm in dit werk alom vertegenwoordigd, bijvoorbeeld in het vloermotief, de bollen twijn op de grond en opgevangen in de jurk van de Vrouwe, de halfronde stoel waaruit de Vrouwe opstaat, de figuren op het weefgetouw en natuurlijk ook via de spiegel zelf.³⁸² De spiegel is gebarsten en naast het achterhoofd van de Vrouwe is de weggrijpende ridder Lancelot afgebeeld. De dramatische spanning in het werk wordt vooral ondersteund door de prangende blik van de Vrouwe, die wordt gedomineerd door een combinatie van angst en verlangen.³⁸³ Ook in deze versie is een christelijke iconografie aanwezig via de gouden iconen, voorgesteld rechts van de spiegel.³⁸⁴ Toch is eveneens een ondertoon van seksuele revelatie en ontwaking niet verwaarloosbaar. Zo wijst Peter Trippi

³⁷⁶ Beide vrouwen lijken plots op te staan en voorover gebogen naar de toeschouwer toe te leunen. Bij *The Lady of Shalott* van Waterhouse is de zogenaamde ‘pudicitia’ pose aangezet, maar niet voltooid, aangezien Waterhouse de Vrouwe een poging doet ondernemen om haar jurk, die omwonden wordt door draden, onder controle te houden. Er is dus geen sprake van een passieve hand die in haar schoot rust zoals bij de versie van Hunt wel het geval is. (Uit: TRIPPI P. (2002), p. 133.)

³⁷⁷ TRIPPI P. (2002), p. 129.

³⁷⁸ HOBSON A. (2005), p. 41.

³⁷⁹ SHEFER E. (1990), p. 98.

³⁸⁰ Waterhouse herhaalt het motief van de cirkel ontelbare malen in zijn oeuvre. Het meest opvallende werk in deze context is waarschijnlijk *The Magic Circle* (afb. 39) uit 1886, waarin hij het thema van magie en occultisme uitdrukkelijk met de cirkel verbindt en accentueert met behulp van bijkomende symboliek, zoals kraaien, padden, de ronde sikkels, de figuur van de heks, en andere. Het personage in dit werk trekt namelijk met een lange (tover)staf een magische cirkel in het zand. (Uit: UPSTONE R. (2009), p. 106.)

³⁸¹ TRIPPI P. (2002), p. 133.

³⁸² TRIPPI P. (2002), p. 129.

³⁸³ HOBSON A. (2005), p. 52.

³⁸⁴ HOBSON A. (2005), p. 53.

(2002) bijvoorbeeld op de speer van Lancelot, die is afgebeeld in de reflectie en de barst in de spiegel symbolisch lijkt te beroeren.³⁸⁵

In 1915 tenslotte beeldt Waterhouse de Lady of Shalott nog een derde keer af in zijn werk *'I am Half Sick of Shadows,' said the Lady of Shalott* (cat. 315). De titel van dit werk verwijst naar een letterlijke zin uit het gedicht van Tennyson en het schilderij wordt getypeerd door een gevoel van verveling en gelatenheid, tot stand gebracht dankzij de specifieke houding van de Vrouwe. Deze scène vindt namelijk plaats vlak voor het moment waarop de Vrouwe Lancelot in de spiegel aanschouwt en bijgevolg is de spiegel nog niet gebarsten. Het onheil dient zich echter al aan in de weerspiegeling, aangezien de naderende Lancelot is afgebeeld in de ronde reflectie.³⁸⁶ Centraal in deze interpretatie staat vooral het onbeantwoorde verlangen van de Vrouwe naar iets dat voor haar tot op dat moment ongedefinieerd blijft. De weerspiegeling geeft echter al blijk van een antwoord op deze onbestemde gevoelens.³⁸⁷



Afbeelding 39: *The Magic Circle*, 1886, John William Waterhouse, olieverf op doek, Tate collectie, Londen.

Patty Wageman wijst op een ander aspect dat kan geassocieerd worden met Waterhouse zijn chronologisch omgekeerde trilogie. Volgens deze auteur kan het motief van de spiegel in dit verhaal platonisch worden geïnterpreteerd, in de zin dat de Vrouwe net als een spiegel enkel weerspiegeld wat aanwezig is en de weerkaatsing bijgevolg noodzakelijk is in de affirmatie van haar bestaan.³⁸⁸

Toch blijft de vraag relevant waarom Waterhouse dit verhaal zo frequent heeft afgebeeld. Waren het de dramatische kwaliteiten van dit verhaal, die hem intrigeerden? Of wenste Waterhouse zich uitdrukkelijk uit te spreken tegen de Vrouwe als personificatie van de zogenaamde 'nieuwe vrouw,' die haar economische en sociale zelfstandigheid in de Britse maatschappij begon te verkennen?³⁸⁹ Waterhouse' fascinatie voor de spiegel, die uit de rest van zijn oeuvre duidelijk naar voor komt, zal ongetwijfeld hebben bijgedragen tot zijn

voorliefde voor dit dramatische verhaal. Zelden liet hij een kans onbenut om de reflecterende kwaliteiten van de spiegel zo optimaal mogelijk weer te geven.

Sidney H. Meteyard (1868-1947), die gerekend wordt tot de derde generatie prerafaëlieten in navolging van Edward Burne-Jones, beeldde eveneens de Lady of Shalott af (cat. 359) en wel op exact hetzelfde moment als de laatste versie van Waterhouse uit 1915. Zijn werk

³⁸⁵ TRIPPI P. (2009), p. 128.

³⁸⁶ WAGEMAN P. (2009), p. 56.

³⁸⁷ TRIPPI P. (2002), p. 219.

³⁸⁸ WAGEMAN P. (2009), p. 56.

³⁸⁹ UPSTONE R. (2009), p. 56.

dateert echter uit 1913 en draagt eveneens de titel *'I am Half Sick of Shadows,' said the Lady of Shalott*.³⁹⁰ Opvallend is vooral dat Meteyard enkele elementen toevoegt, die los van Tennysons gedicht gezien moeten worden, waardoor dit doek beschouwd wordt als de meest vrije interpretatie van het verhaal.³⁹¹

Zo schrijft Meteyard profetische krachten toe aan zijn Vrouwe, onder andere via de afbeelding van een glazen bol aan haar elleboog, gecombineerd met het feit dat Lancelot reeds in het borduursel is voorgesteld nog voor hij in de opvallend donkere spiegel is verschenen.³⁹² Bovendien is de Vrouwe in modieuze, negentiende-eeuwse kledij gehuld en lijkt zij zich eerder in een luxueuze, boudoirachtige omgeving te bevinden, in plaats van een sober torenkamertje. Deze contemporaine setting, gecombineerd met de uitdagende pose van de Vrouwe, draagt bij tot een erotische tendens binnen dit werk. Het schilderij van Meteyard is bijgevolg het verst verwijderd van de specifieke sfeer, die Tennyson met zijn gedicht wenste te evoceren.³⁹³

Hoewel Meteyard tot de derde generatie³⁹⁴ prerafaëlitische volgelingen wordt gerekend, wordt *The Lady of Shalott* hoofdzakelijk met de eerste en tweede generatie prerafaëlieten geassocieerd. De kwantitatief aanwezige, beeldende interpretaties van onder andere dit gedicht binnen de prerafaëlitische traditie hebben ervoor gezorgd dat The Pre-Raphaelite Brotherhood en hun volgelingen internationaal werden beschouwd als beeldende vormgevers van een literaire kunst.³⁹⁵ De spiegel in dit specifieke verhaal liet deze kunstenaars bovendien toe om die andere associatie met Jan Van Eyck en de Vlaamse primitieven te bevestigen in hun werken.³⁹⁶ Ook bracht de typische circulaire spiegel, die

³⁹⁰ PRETTEJOHN E. (2007), p. 230 en LOTTES W. (1988), p. 283.

³⁹¹ TRIPPI P. (2002), p. 222.

³⁹² PRETTEJOHN E. (2007), p. 231.

³⁹³ LOTTES W. (1988), p. 283.

³⁹⁴ De exacte indeling van kunstenaars in deze zogenaamde 'generaties' hangt vaak af van publicatie tot publicatie. In deze masterproef is ervoor gekozen een vrije afbakening van dit begrip te hanteren. Tot de 'eerste generatie prerafaëlieten' worden vanzelfsprekend Millais, Hunt en Rossetti gerekend, aangezien zij samen met beeldhouwer Thomas Woolner (1825-1892), kunstcritici Frederic G. Stephens (1828-1907) en William Michael Rossetti (1829-1919) en landschapsschilder James Collinson (1825-1881) The Pre-Raphaelite Brotherhood in 1848 oprichtten. Ook Ford Madox Brown en William Bell Scott (1811-1890) worden dikwijls met de eerste generatie geassocieerd, hoewel zij strikt gezien nooit lid werden van het broederschap.

Het onderscheid tussen de tweede en de derde generatie is echter veel minder strikt afgelijnd. Globaal gezien worden Edward Burne-Jones en George Frederic Watts tot de tweede generatie gerekend, net zoals het vroege oeuvre van Waterhouse, Lawrence Alma-Tadema, Frederic Leighton en andere Victoriaanse schilders die zich lieten inspireren door de bevindingen van hun reis naar Rome en exposeerden in de Grosvenor Gallery.

De derde generatie, met onder andere Sidney H. Meteyard, John Singer Sargent (1856-1925) of het late oeuvre van Waterhouse, werd gekenmerkt door een beïnvloeding vanuit het Franse kunstdiscours, waardoor de oorspronkelijke, prerafaëlitische, technische nauwkeurigheid enigszins werd opgegeven ten voordele van een meer impressionistische toets. (Uit: MORGAN H. en P. NAHUM (1989), pp. 24-25, 97-98 en 146-147.)

³⁹⁵ PRETTEJOHN E. (2007), p. 223.

³⁹⁶ SHEFER E. (1990), p. 98.

bijna consequent in de afbeeldingen van de Vrouwe werd aangewend, onderlinge referenties tot stand tussen de verschillende versies van *The Lady of Shalott*.³⁹⁷

Deze kunsttheoretische dimensie geassocieerd met *The Lady of Shalott* wordt ook door Elisabeth Prettejohn (2007) aangehaald, wanneer zij het verhaal interpreteert als ‘een letterlijke commentaar op de relatie tussen kunst en realiteit.’ Het gedicht verwijst in dit opzicht namelijk naar de rol van kunstenaars in de maatschappij, aangezien de prerafaëlitische kunstenaar volgens Prettejohn een passieve, vrouwelijke rol aannam als geïsoleerde observator van de samenleving, die bovendien alle controle verliest wanneer de realiteit te direct in acht wordt genomen.³⁹⁸ Deze interpretatie sluit eveneens aan bij het eerder vermelde citaat van Hunt. De spiegel vormt namelijk een vlak waarin kunst letterlijk over natuur kan reflecteren, los van de confronterende realiteit.³⁹⁹

Besluitend vervult de Lady of Shalott volgens Prettejohn een icoonfunctie ter visualisatie van de prerafaëlitische creativiteit. De Vrouwe werd door de diverse kunstenaars nooit verder expliciet of meer uitgesproken gedefinieerd, waardoor verschillende interpretaties over de exacte rol en invulling van de Vrouwe tot op de dag van vandaag mogelijk blijven.⁴⁰⁰ In een eerste stadium zou de interpretatie van dit verhaal hoofdzakelijk gekaderd kunnen worden binnen het veranderende Victoriaanse establishment, waarin de vrouw een nieuwe plaats in de maatschappij probeerde te bemachtigen.

In de latere interpretaties van *The Lady of Shalott* evolueert deze onderliggende betekenislaag wellicht meer in de richting van de associatie tussen de circulaire spiegel en magie en occultisme, waardoor de algemene interpretatie van deze werken minder in de maatschappelijke realiteit wordt gezocht. De kunsttheoretische connotatie van *The Lady of Shalott*, waarin de spiegel een belangrijke rol speelt, blijft hiernaast een relevante, parallelle betekenislaag, aanwezig in de verschillende versies doorheen de tijd.

³⁹⁷ PRETTEJOHN E. (2007), p. 231.

³⁹⁸ PRETTEJOHN E. (2007), p. 231.

³⁹⁹ HUNT W.H. (1905), p. 401.

⁴⁰⁰ PRETTEJOHN E. (2007), p. 231.

II.2.2. *Mariana in de spiegel, Tennysons Mariana in the South*

“Before Our Lady murmur'd she:
Complaining, 'Mother, give me grace, To help me of my weary load,'
And on the liquid mirror glow'd , The clear perfection of her face”

Alfred Lord Tennyson in *Mariana in the South* uit 1830.

Het Britse en Belgische, negentiende-eeuwse kunstdiscours is rijk aan literaire werken met spiegels. Zoals eerder vermeld, wendden veel symbolistische schrijvers de spiegel aan als metafoor, waardoor dit object ook in beeldende vertalingen van deze werken een weerklank kende.⁴⁰¹

Toch kan een interessant onderscheid worden gemaakt tussen de bovenvermelde afbeeldingen van literaire verhalen waarin een spiegel een prominente rol speelt en verhalen waarin dit niet het geval is, maar die wel zo door kunstenaars zijn ingevuld. Dit is bijvoorbeeld aan de orde in het frequent afgebeelde verhaal *Mariana* (1830)⁴⁰² door Alfred Lord Tennyson, dat gebaseerd was op William Shakespeare (1564-1616) zijn *Measure for Measure* (1604).⁴⁰³



Afbeelding 40: *Mariana*, 1851, Sir John Everett Millais, olieverf op doek, Tate collectie, Londen.

Tennyssons beroemde, Victoriaanse gedicht handelt over een tragische vrouw, Mariana, die geïsoleerd en naar liefde verlangend aan eenzaamheid ten onder gaat. Zij is niet langer in staat om de schoonheid die haar omringt te aanschouwen en kijkt reikhalzend uit naar de dood, die haar uit haar desolate bestaan kan verlossen.⁴⁰⁴

Prerafaëlitisch schilder John Everett Millais beeldde Mariana in 1851 voor het eerst af (afb. 40). Mariana is staand voor een borduursel voorgesteld, terwijl ze haar rug lijkt te strekken. Ze wordt omringd door vallende herfstbladeren, die waarschijnlijk het vergaan van de tijd symboliseren, en wordt enkel vergezeld door een kleine muis onderaan het tafereel. Millais is

⁴⁰¹ MICHAUD G. (1956), p. 202.

⁴⁰² Zie bijlage 3

⁴⁰³ Tennyson herwerkte zijn *Mariana* tot *Mariana in the South* in 1832 tot een meer consistent verhaal, waardoor de tragiek van Mariana's verloren liefde als een verklaring voor haar dood wordt geopperd. De tweede versie van *Mariana in the South* zou bovendien een duidelijke parallel met *The Lady of Shalott* bevatten, aangezien beide hoofdpersonages tussen fictie en werkelijkheid verzeild zijn geraakt.

⁴⁰⁴ TENNYSON A.L. (s.d.), pp. 7-10.

erin geslaagd om de algemene malaise en eenzaamheid van Mariana treffend voor te stellen.⁴⁰⁵ Toch lijkt Mariana niet ongeduldig op haar geliefde te wachten. Zij lijkt vrede⁴⁰⁶ te hebben genomen met haar geïsoleerde bestaan. De stilstand in het gotisch aangeklede kamertje is compleet.⁴⁰⁷

Dante Gabriël Rossetti maakte in 1857 eveneens een versie van *Mariana in the South* (cat. 187) voor de Moxon-uitgave van Tennysons werk, waarin hij Mariana voorstelt, terwijl ze de voeten van een Christusbeeld kust en haar rug in een spiegel wordt gereflecteerd.⁴⁰⁸ De spiegel wordt overigens wel degelijk door Tennyson vermeld, met name op het moment waarop Mariana de vergankelijkheid van schoonheid aanklaagt. Rossetti's Mariana keert de spiegel echter de rug toe, ten voordele van het Christusbeeld.

Dit in tegenstelling tot John William Waterhouse, die Mariana in zijn *Mariana in the South* (cat. 308) uit 1897 wel in de spiegel doet kijken. Waarschijnlijk haalde Waterhouse het concept van de verdubbeling in dit geval bij de versie van Rossetti. De vergelijking met *The Lady of Shalott*⁴⁰⁹ door Hunt, die in dezelfde publicatie van Tennysons gedichten uitgegeven door Moxon voorkomt, blijft echter eveneens overeind.⁴¹⁰ Toch blijft Waterhouse vooral trouw aan het gedicht zelf, aangezien hij Mariana geknield voor de spiegel voorstelt en haar omringt met opgevouwen liefdesbrieven, die eveneens door Tennyson worden vermeld.⁴¹¹

Een laatste interpretatie van *Mariana in the South* (cat. 351), waar tot op heden zelden aandacht aan werd besteed, kwam tot stand in 1906 en is van de hand van schilder Frank Codagon Cowper (1877-1958). In tegenstelling tot alle voorgaande interpretaties is Mariana zittend afgebeeld, terwijl zij een luit bespeelt en de toeschouwer met een dromerige blik, frontaal aankijkt. De liefdesbrieven zijn eveneens in het schilderij voorgesteld, evenals een ronde spiegel, die de rest van de kamer tegenover het personage weerspiegelt. Mariana's blik, die misschien in eerste instantie op de toeschouwer gericht lijkt, wendt zich in tweede instantie dus naar de lege kamer die dankzij de spiegel is weergegeven. In de reflectie van deze ruimte zijn duidelijk een deur en raampartijen te onderscheiden, eventueel verwijzend naar Tennysons tweede versie van het gedicht, waarin het personage ramen en deuren nauwgezet in het oog houdt, om een mogelijke schim van haar teruggekeerde geliefde op te kunnen vangen.

⁴⁰⁵ SCHUBOTHE K. (2003), p. 31.

⁴⁰⁶ Een troostend element in dit werk kan gevonden worden in de aanwezigheid van het sneeuwkllokje in het glasraam. Het oeuvre van de prerafaëlieten is rijk aan bloemensymboliek en zij gaven de voorkeur aan het sneeuwkllokje als een symbool voor troost en hoop. (Uit: SHEFER E. (1990), p. 137).

⁴⁰⁷ SHEFER E. (1990), p. 137.

⁴⁰⁸ UPSTONE R. (2009), p. 138.

⁴⁰⁹ Zie het vorige hoofdstuk II.2.1: 'And the mirror cracked from side to side, The Lady of Shalott door Alfred Lord Tennyson.

⁴¹⁰ UPSTONE R. (2009), p. 138.

⁴¹¹ TENNYSON A.L. (s.d.), p. 8.

Opmerkelijk genoeg wordt de eenzaamheid van Mariana door Cowper enigszins verbroken, want terwijl Millais zijn personage slecht door een muis⁴¹² laat vergezellen, heeft de Mariana van Cowper een windhond aan haar voeten liggen. Eventueel zou deze hond symbool kunnen staan voor Mariana's trouw en toewijding aan een geliefde die eeuwig op zich laat wachten. Een windhond staat echter ook voor waakzaamheid, wat aansluit bij Mariana's afwachende houding.⁴¹³ Toch zou het ook kunnen dat de aanwezigheid van deze hond, in combinatie met de ronde spiegel, het type zetel waarin Mariana is afgebeeld en de houten tipschoenen op de grond, als verwijzingen fungeren naar het eerder vermelde *Arnolfini portret* door Jan Van Eyck, dat gelijkaardige attributen bevat.

Globaal gezien is het opmerkelijk dat enkel Millais in zijn versie van *Mariana* koos voor een versie zonder spiegel. Alle andere vermelde kunstenaars deden dit wel, waardoor gesteld kan worden dat de spiegel in dit verhaal geen cruciale, maar wel een emblematische rol speelt, aangezien de reflectie Mariana in haar eenzaamheid bevestigt en aantoont dat zij geen genoegen kan nemen met de schoonheid in haar omgeving en zichzelf. Het vinden van een geliefde is voor haar een noodzakelijkheid om compleet te kunnen zijn, zonder is zij gedoemd te sterven. Misschien wordt dit door Waterhouse reeds aangegeven door middel van de kaars, die bevestigd is aan de spiegel. De kaars van Mariana is al gedoofd, terwijl de vlam in *The Lady of Shalott* nog een zucht van de uitdoving is verwijderd. De Vrouwe van Shalott verzet zich tot het laatste moment tegen haar nakende dood om toch nog een glimp van haar geliefde op te kunnen vangen, terwijl Mariana reeds van in het begin vervallen is in een passief en hopeloos wachten.

⁴¹² De muis staat normaal gezien voor het kwaad, maar deze connotatie geldt niet voor dit werk. In het gedicht uit 1830 wordt namelijk letterlijk een muis vermeld, hetgeen de aanwezigheid van dit diertje in Millais' werk verklaart. (IMPELLUSO L. (2003), p. 231.)

⁴¹³ IMPELLUSO L. (2003), p. 203.

II.3. Het spel van reflectie en realiteit, de spiegel en het dubbelgangermotief

*“Le chambre fait accueil; et le miroir lucide,
Pour l’absent qui s’y mire, est soudain devenu,
Son portrait, grâce à quoi lui-même il élucide,
Tant de choses sur son visage mieux connu.”*

George Rodenbachs ‘La Vie des chambres’ in *Règne du Silence* uit 1891.⁴¹⁴

In dit hoofdstuk zal aandacht worden besteed aan het feit dat reflectie en verdubbeling vaak hand in hand gaan en dat dit ook sommige kunstenaars niet is ontgaan. Het motief van de spiegel biedt de interessante mogelijkheid om een confrontatie met een vervreemdende zelfreflectie tot stand te brengen. Hierdoor kan een juxtapositie tussen weerspiegeling en weerspiegelde letterlijk in beeld worden gebracht.⁴¹⁵ Dit hoofdstuk sluit nauw aan bij de vorige hoofdstukken, handelend over de verbeelding van mythologische en literaire spiegels, aangezien er ook een nauw verband bestaat tussen het dubbelgangermotief en bepaalde literaire uitingen uit de fin-de-siècle maatschappij.

Het dubbelgangermotief was in de negentiende-eeuwse literatuur namelijk geen nieuw fenomeen, maar won wel aanzienlijk aan populariteit. Otto Rank verwoordde het in zijn essay *Der Doppeltgänger* uit 1914 als volgt:

*“Le thème du Double, comme la plupart des grands thèmes de la littérature, n’est pas nouveau. Il a eu ses périodes de faveur et de défaveur.”*⁴¹⁶

In dit opzicht kan de negentiende eeuw beschouwd worden als één van de meest gunstige periodes met betrekking tot het voorkomen van het dubbelgangermotief en dit dankzij wijdverbreide publicaties van enkele gerenommeerde auteurs. Fjodor M. Dostojevski (1821-1881) met *De dubbelganger: een Petersburgs epos* uit 1846, *William Wilson* uit 1839 door Edgar Allen Poe en in zeker zin ook Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray*, zijn slechts enkele van de talrijke voorbeelden.⁴¹⁷

Meer algemeen wordt het fenomeen van de dubbelganger onder andere door Rank geschetst aan de hand van volgend citaat uit het gedicht *La nuit de décembre* (1853) door dichter Alfred de Musset (1810-1857):

⁴¹⁴ RODENBACH G. (1891), p. 230.

⁴¹⁵ TRICOT X. (1996), p. 12.

⁴¹⁶ RANK O. (1932), p. 6.

⁴¹⁷ DOSTOJEVSKI F.M. (1997); POE E.A. (2010) en WILDE O. (1891).

“*Qui donc es-tu morne et pâle visage, sombre portrait vêtu de noir? Que me veux-tu, tristes oiseaux de passage. Est-ce un vain rêve, est-ce ma propre image que j’aperçois dans ce miroir?*”⁴¹⁸

Dit citaat kan bijna als een letterlijke illustratie bij het oeuvre van Léon Spilliaert worden aangehaald. In diverse zelfportretten en stillevenen speelt de spiegel namelijk een sleutelrol in het opwekken van ruimtelijke illusies en paradoxen, gevoed door de persoonlijke fascinatie van deze kunstenaar met het motief van de dubbelganger.⁴¹⁹ Naast enkele andere werken kan overigens ook de ets uit 1889 *Mijn portret als geraamte* (cat. 66) door James Ensor gezien worden als een macabere interpretatie van het dubbelgangermotief, weergegeven met behulp van de spiegel.⁴²⁰

Brits kunstenaar Francis C.B. Cadell (1883-1937) schilderde tussen 1912 en 1915 drie versies (cat. 360, 362-362) van vrouwen voor de spiegel, die eveneens een spel met het dubbelgangermotief doen vermoeden. De modellen, afgebeeld in een impressionistische stijl, zijn in een modern kader voorgesteld en lijken te vertoeven in een luxueuze bourgeois sfeer van vrije tijd. Elk personage lijkt zich bezig te houden met een triviale activiteit, zoals het drinken van een kopje thee, het nippen van een glaasje ‘crème de menthe’ of het passen van een hoed. In alle drie de gevallen zijn de vrouwen alleen in het schilderij afgebeeld en genieten zij enkel het gezelschap van hun eigen spiegelbeeld. Ook kijken zij alle drie de toeschouwer confronterend aan, waardoor zij hun eigen reflectie niet lijken op te merken. Toch doet de titel van één van deze werken anders vermoeden.

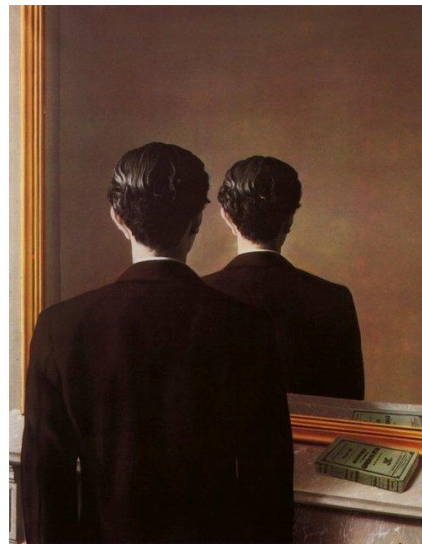
Reflections (cat. 363) lijkt namelijk een vrouw voor te stellen, gezeten naast een spiegel in een theesalon, maar de aandachtige toeschouwer zal al snel een inconsequentie in de reflectie opmerken. In de weerspiegeling is boven het hoofd van de vrouw namelijk een ovaal voorwerp, waarschijnlijk een schilderij of misschien zelfs een tweede spiegel, te onderscheiden, dat totaal afwezig blijkt in het tafereel op de voorgrond. De vraag dringt zich dus op of het hier wel om een spiegel gaat en indien dit het geval is, welk tafereel dan een reflectie moet voorstellen? Heeft de kunstenaar misschien een fout gemaakt, of gaat het helemaal niet om een spiegel en zijn de twee vrouwen elkaars dubbelgangster? De titel *Reflections* zou in dit opzicht tweeledig geïnterpreteerd kunnen worden en naast weerspiegeling, ook op een mentale reflectie omtrent identiteit en uniciteit kunnen slaan. Ook het feit dat het motief van de dubbelganger eind negentiende eeuw zo populair was, zou kunnen wijzen op de aanwezigheid van twee verschillende, doch fysiek identieke vrouwen in dit schilderij. Helaas zijn er slechts weinig gegevens over de kunst van Cadell overgeleverd, waardoor elke interpretatie gedoemd is tot het statuut van een hypothese. Niettemin blijft *Reflections* een intrigerend werk, waar reflectie, spiegel en realiteit met elkaar worden geconfronteerd.

⁴¹⁸ DE MUSSET A. (1963), p. 154 en RANK O. (1932), p. 6.

⁴¹⁹ TRICOT X. (1996), p. 78.

⁴²⁰ HOOZEE R. en S. BROWN-TAEVERNIER (1987), p. 117.

De Belgische kunstenaar Armand Rassenfosse maakte in 1926⁴²¹ een lithografie *De spiegel* (cat. 131) met een gelijkaardige problematiek. Het werk toont een gezelschap dat zich in een luxueuze club bevindt, waarschijnlijk in een context van prostitutie. Verschillende koppeltjes zijn weergegeven op de voorgrond van het werk, terwijl achteraan een vrouw met haar rug naar de toeschouwer en rechtopstaand voor een spiegel is voorgesteld. De vrouw lijkt een bijna transparante jurk aan te hebben en haar kapsel voor de spiegel te schikken. Opmerkelijk genoeg lijkt het echter alsof Rassenfosse haar profiel in de spiegel eveneens weg van de toeschouwer heeft gericht, waardoor de spiegel als het ware een exacte kopie, in plaats van een omkering van de vrouw, weergeeft.⁴²² De vaagheid van het medium laat echter niet toe enige uitsluitende uitspraken te doen, toch is het duidelijk dat Rassenfosse het gezicht van de vrouw in de spiegel niet heeft ingevuld en er eventueel een profiel te onderscheiden is op de plaats waar normaal gezien het achterhoofd weergegeven zou moeten zijn. Mocht dit het geval zijn, keert de vrouw zich dus naar een dubbelgangster, in plaats van naar haar spiegelbeeld.



Afbeelding 41: Links: *De spiegel*, 1926, Armand Rassenfosse (cat. 131); Rechts: *La reproduction interdite*, 1937, René Magritte, olieverf op doek, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Ook Fernand Khnopff speelt met het dubbelgangermotief in het werk *Refllet Secret* (cat. 77) uit 1902, dat hij creëerde naar aanleiding van de roman *Bruges-la-Morte* uit 1892 door Georges Rodenbach.⁴²³ Dit verhaal handelt over een jonge weduwnaar Hugues, die naar

⁴²¹ Hoewel de chronologische afbakening van dit onderzoek hiermee wordt overschreden, biedt dit werk een interessant perspectief ter vergelijking. Bovendien ligt *De spiegel* stilistisch en thematisch gezien in de lijn van het vroegere werk van Rassenfosse, waardoor deze uitwijding wel degelijk kan worden gelegitimeerd.

⁴²² Dit concept doet denken aan René Magritte's latere, surrealistische *La reproduction interdite* (1937, afb. 41), waarin een man is voorgesteld, die in de spiegel naar zijn eigen rug en achterhoofd kijkt. Overigens zou het kunnen dat Magritte eveneens aan het dubbelgangermotief refereert. Links van de voorgestelde man op het doek is namelijk een boek afgebeeld. Het gaat om de roman *Les aventures d'Arthur Gordon Pym* uit 1838 door Magritte's lievelingsauteur Edgar Allan Poe, die slechts een jaar later *William Wilson* publiceerde, dat eveneens over het dubbelgangermotief handelt. (Uit: SYLVESTER D. (1997), p. 247 en MILLER J. (1998), p. 88.)

⁴²³ MARECHAL D. (2004), p. 226.

Brugge verhuist en er het ideale decor vindt om te zwelgen in het verdriet rond de dood van zijn vrouw. Hij ontmoet er een fysieke dubbelgangster van zijn vrouw, maar beseft al snel dat de ziel van zijn geliefde onherroepelijk verloren is.⁴²⁴ In tegenstelling tot de mogelijke interpretaties van het werk van Cadell of Rassenfosse, beeldt Khnopff het dubbelgangermotief niet letterlijk af, maar kiest hij voor een subtiele verwijzing, die in de twee afzonderlijke delen van één werk wordt geïmpliceerd. Enerzijds is er een tondo, waarin Khnopffs zuster en favoriete model Marguerite is afgebeeld, terwijl ze de lippen van een naar haar evenbeeld geschapen masker met een teder handgebaar beroert. Anderzijds is er ook een rechthoekig tafereel, waarin een Brugs stadszicht aan de oever van het water is voorgesteld in dialoog met het spiegelbeeld van deze gebouwen in het water. In beide gevallen is er dus geen letterlijke spiegel afgebeeld, maar zou wel van een volwaardig equivalent ter verdubbeling kunnen worden gesproken.

Het masker dat Marguerite teder aanraakt in *Secret*, fungeert namelijk als een spiegel, aangezien zij geconfronteerd wordt met haar eigen evenbeeld, parallel met Hugues die in Rodenbachs verhaal oog in oog komt te staan met de dubbelgangster van zijn vrouw.⁴²⁵ *Reflet* toont dan weer het Brugse Sint-Janshospitaal zoals dit gereflecteerd wordt in het water, waardoor een referentie tot stand komt aan het verdriet van Hugues, dat als het ware op de Brugse omgeving wordt geprojecteerd. Het totaalbeeld van de twee werken zorgt ervoor dat er zowel een fysieke als een mentale dubbelganger in dit doek is gerepresenteerd.⁴²⁶ Overigens komt de link tussen de symbolistische literatuur, de spiegel, de dubbelganger en de beeldende vertalingen van de reflectie hier opnieuw naar voor.

Ondanks de reeds vermelde invloed van de symbolistische literatuur met betrekking tot de afbeelding van de dubbelganger, mag het gewicht van deze literaire publicaties ook niet overschat worden. Zo creëerde ook Edward Burne-Jones enkele werken die getuigen van een fascinatie voor het motief, terwijl een ander type literatuur aan de basis voor zijn creatie lag.

De vierdelige reeks⁴²⁷ handelend over *Pygmalion and the Image* (1875-'78, cat. 228-231) vindt namelijk een mythologische oorsprong bij Ovidius en handelt over een beeldhouwer die een ideale, zondeloze vrouw, Galathea, in marmer creëert. Hij wordt hopeloos verliefd op zijn eigen creatie en besluit de aardse liefde volledig af te zweren. Venus, de godin van de liefde, wekt het beeld uit medelijden echter tot leven, zodat Pygmalion zijn vrouwelijke evenbeeld alsnog kan huwen.⁴²⁸

Burne-Jones beeldde dit verhaal af in vier delen en paste in elk tafereel een vorm van verdubbeling toe, onder andere tot stand gebracht dankzij reflecties.

⁴²⁴ RODENBACH G. (2005).

⁴²⁵ MARECHAL D. (2004), p. 226.

⁴²⁶ MARECHAL D. (2004), p. 227.

⁴²⁷ Burne-Jones schilderde reeds in 1868 een eerste versie van deze vierdelige reeks, maar koos er enkele jaren later voor om het verhaal te herwerken in een nieuwe reeks schilderijen. Deze vroegere versie verschilt vooral in de details van de latere serie, maar zal hier niet binnen beschouwing worden genomen, aangezien er opvallend minder reflecties in verwerkt zijn. (Uit: WILDMAN S., J. CHRISTIAN, A. CRAWFORD en L. DES CARS (1999), p. 217.)

⁴²⁸ WILDMAN S., J. CHRISTIAN, A. CRAWFORD en L. DES CARS (1999), p. 217.

Pygmalion and the Image: I. The Heart Desires (cat. 228) toont de denkende beeldhouwer, terwijl buiten keutelende vrouwen voorbijlopen en een beeldhouwwerk van de drie Gratiën op de achtergrond is opgesteld. Meteen legt Burne-Jones de nadruk op het onderscheid tussen de verderfelijke, vleselijke vrouwen en hun geïdealiseerde, versteende dubbelgangsters.⁴²⁹ De gratiën worden bovendien gereflecteerd in de marmeren vloer, die hier als spiegel fungeert.

In het tweede en derde tafereel, respectievelijk *Pygmalion and the Image II. The Hand Refrains* (cat. 229) en *Pygmalion and the Image III. The Godhead Fires* (cat. 230) is een minder directe weerspiegeling terug te vinden. Simon Oberholzer wijst in de recente tentoonstellingscatalogus *The Earthly Paradise* (2009) rond het oeuvre van Burne-Jones, namelijk op de opvallende gelijkenis tussen Pygmalion en Galathea. De figuren zijn beide even groot en ook hun gezichten vertonen enkele opvallende gelijkenissen, ondanks hun verschillende geslacht.⁴³⁰ *The Hand Refrains*, vrij vertaald als ‘de kunstenaars terughoudendheid,’ zou in dit opzicht refereren aan Pygmalions angst om de fragiele perfectie van het beeldhouwwerk teniet te doen, maar zou ook kunnen verwijzen naar zijn vrees om zijn eigen spiegelbeeld te vernietigen.⁴³¹

Het derde tafereel vertoont een gelijkaardige compositie, terwijl Venus in de plaats van Pygmalion tegenover Galathea staat. Burne-Jones koos waarschijnlijk zijn minnares Maria Zambacco (afb. 42) als model voor deze Galathea, waardoor het gelaat van de tot leven gewekte vrouw verschilt van het gezicht van de stenen vrouw in het tweede tafereel. Er bestaat bijgevolg opnieuw een verdubbeling, deze keer tussen Venus en Galathea.⁴³²

De laatste scène *Pygmalion and the Image: IV. The Soul Attains* (cat. 231) bevat tenslotte wel een letterlijke spiegel, in de vorm van een rond, bol exemplaar dat achter het bruidspaar aan de muur hangt. De link met Van Eyck lijkt vanzelfsprekend, maar de spiegel zou eveneens geïnterpreteerd kunnen worden als een symbool voor Pygmalions narcisme, aangezien hij enkel genoeg neemt met een vrouwelijke versie van zichzelf.

Opnieuw zou hieruit een uitgesproken visie op de positie van de vrouw in verhouding tot de man kunnen worden gedestilleerd. De vrouw wordt in het verhaal als een zondig wezen beschouwd. Bovendien kan zij, net zoals in de Perseuserie, enkel door de gratie van de man bestaan, los van zondigheid als



Afbeelding 42: Studie van Maria Zambacco voor het hoofd van Galathea in *Pygmalion III*, 1870, Edward Burne-Jones, potlood op papier, Birmingham Art Gallery, Birmingham.

⁴²⁹ WILDMAN S., J. CHRISTIAN, A. CRAWFORD en L. DES CARS (1999), p. 221.

⁴³⁰ OBERHOLZER S. (2009), p. 73.

⁴³¹ OBERHOLZER S. (2009), p. 73 en WILDMAN S., J. CHRISTIAN, A. CRAWFORD en L. DES CARS (1999), p. 217.

⁴³² OBERHOLZER S. (2009), p. 73.

een ‘femme fragile.’ Tenslotte blijft zij in ieder geval een ‘minderwaardige dubbelganger,’ die enkel is geschapen omwille van haar uiterlijke gratie. Hetgeen eventueel ook de letterlijke aanwezigheid van de drie gratiën in het eerste werk zou kunnen verklaren.

De weergave van dubbelgangers in de negentiende-eeuwse, Britse en Belgische kunst is zeer divers te noemen. Kunstenaars, die werden aangespoord door symbolistische, literaire ontwikkelingen, speelden met het motief, hoewel toch blijkt dat de link met het symbolisme niet al te overheersend benadrukt mag worden. De spiegel, of meer algemeen de reflectie in alle vormen en maten, vormde het instrument par excellence om enerzijds de gewenste verdubbeling vormelijk tot stand te brengen.

Anderzijds leende de weerspiegeling zich tot een plastische verzinnebeelding van de mentale reflectie rond identiteit, uniciteit, realiteit en illusie, die het dubbelgangermotief onherroepelijk met zich mee brengt. Tenslotte kan dit motief ook gelieerd worden aan het volgende deel van deze masterproef, waar onder andere de spiegel als instrument voor innerlijke reflectie aan bod zal komen.

II.4. Een tweede vaststelling

Uit het bovenstaande deel kan worden geconcludeerd dat de spiegel, gekaderd in een fictieve context, zoals een mythe of verhaal, zeer frequent voorkwam. Kunstenaars kozen er echter zelden voor om de spiegel als een vrijblijvend relict van deze literaire bronnen weer te geven, maar opteerden er bewust voor om een eigen betekenislaag toe te voegen.

De algemene associatie tussen de vrouw en de spiegel, gecombineerd met de mogelijkheid om de realiteit dankzij de reflectie te vervormen, zorgde ervoor dat kritiek op veranderende genderverhoudingen via de spiegel werd geïmpliceerd. Diverse kunstenaars uitten via hun kunst namelijk een bezorgdheid omtrent de narcistische vrouw, die enkel nog naar haar eigen spiegelbeeld verlangt, of trachtten de negentiende-eeuwse vrouw een spiegel voor te houden om haar ware kennis te ontzeggen.

Bovendien ontstond hierdoor ook een uitgesproken terughoudendheid ten opzichte van het afbeelden van mannen in de spiegel, hoewel de Narcissusthematiek in symbolistische kringen toch aan populariteit won. Narcissus fungeerde namelijk als een ultieme verpersoonlijking van symbolistische principes, aangezien hij dankzij de spiegel inzicht kon verwerven in de ware essentie van kunst en werkelijkheid. Dit kunsttheoretische aspect kwam, weliswaar met een andere nadruk, ook aan bod in *The Mirror of Venus*, dat een icoonwerk werd voor de Aesthetic Movement, terwijl via *The Lady of Shalott* letterlijk en figuurlijk werd gereflecteerd over zowel de positie van de kunstenaar, als de eerder genoemde genderverhoudingen.

Ook liet het motief van de dubbelganger kunstenaars toe om via de spiegel een andere dimensie aan hun werk toe te voegen. De spiegel wekt in dit opzicht existentiële vragen op omtrent realiteit en illusie, identiteit en uniciteit, waardoor deze dichotomieën beeldend konden worden vertaald.

Tenslotte kan worden geconcludeerd dat in bijna alle gevallen de voorgestelde verhalen slechts een aanleiding vormden om tot de ware reden en betekenis van het kunstwerk, en bijgevolg ook de spiegel, te komen. Kunsttheoretische commentaar, maatschappijkritiek of diepgaande levensvragen konden dankzij de spiegel optimaal in een beeld worden gevat.

**DEEL III:
DE SPIEGEL ALS METAFOOR**

III. De spiegel als metafoor

*“Mon âme, hélas! Maison d’ébène, Où s’est fendu, sans bruit, un soir,
Le grand miroir de mon espoir.”*

Émile Verhaeren in *Flambeaux Noirs* uit 1891.⁴³³

In dit derde en laatste deel zal het symbolisch gebruik van de spiegel uitgebreid aan bod komen. De spiegel is enerzijds een louter functioneel of decoratief voorwerp, maar kan anderzijds ook verbonden worden met metaforische betekenissen, die voorbij de zichtbare werkelijkheid treden.

Zoals reeds eerder in deze masterproef is aangehaald, wordt de spiegel zeer dikwijls benoemd als ‘symbolistisch’ motief.⁴³⁴ In bepaalde gevallen is deze toeschrijving gegrond, aangezien de spiegel door kunstenaars kan worden aangewend als een medium ter inzage in de gedachten en gevoelens van de voorgestelde personages en soms zelfs in de kern van de werkelijkheid. Zelfreflectie wordt letterlijk met behulp van de weerspiegeling in beeld gebracht, waardoor de spiegel als een venster tot de ziel van de voorgestelde personages kan worden beschouwd. In sommige gevallen worden de grenzen van de werkelijkheid zelfs overschreden, waardoor magische, bolle spiegels worden afgebeeld waaraan de mogelijkheid wordt toegeschreven tot een inzicht in de toekomst, menselijke verlangens of taferelen buiten de realiteit.

Naast deze magische spiegel, kan de reflectie ook op een metaforisch niveau worden geïnterpreteerd, aangezien de associatie tussen schoonheid, jeugdigheid, ijdelheid en hiermee verbonden vergankelijkheid ook in de negentiende eeuw zeer vaak met de spiegel in verband werd gebracht. In een tweede hoofdstuk zal dit aspect worden uitgediept aan de hand van kunstwerken waarin deze specifieke betekenis van de spiegel aan de orde is.

Ten laatste zal in hoofdstuk drie worden ingegaan op het feit dat de negentiende-eeuwse kunst een unieke plaats inneemt met betrekking tot voorstellingen van de vrouw voor de spiegel. Zoals reeds eerder aangegeven is de kwantitatieve aanwezigheid van werken zoals *Vanity*, *The Mirror*, *Her Reflection*, of gelijkaardige varianten, overweldigend te noemen.⁴³⁵ Negentiende-eeuwse kunstenaars lieten dit thema in hun figuratieve werken zelden links liggen, waardoor de vraag naar een verklaring zich opdringt.

⁴³³ VERHAEREN E. (1891), in: MICHAUD G. (1959), p. 203.

⁴³⁴ Het onderscheid tussen het ‘symbolisch’ en het ‘symbolistisch’ gebruik van de spiegel mag duidelijk zijn. De symbolistische spiegel is tevens symbolisch en past binnen de neoplatonische opvattingen omtrent de werkelijkheid gepropageerd binnen het symbolisme. De symbolische spiegel dient echter niet steeds symbolistisch te worden geïnterpreteerd, aangezien dit begrip veel ruimer kan worden ingevuld en slaat op elke metaforische of allegorische duiding van de spiegel.

⁴³⁵ DIJKSTRA B. (1986), p. 140.

Antwoorden zijn reeds aangereikt vanuit culturele en kunsthistorische hoek, maar dienen ook gezocht te worden in de unieke sociale context. Dit laatste hoofdstuk reikt dan ook een interpretatie aan van de spiegel als een indicatie voor veranderende genderconventies en een uitgesproken visie op de vrouw, die door kunstenaars dankzij de spiegel kon worden geëxpliciteerd. Uiteindelijk zal duidelijk worden dat de spiegel vaak met een bepaald type vrouw in verband werd gebracht en dat mannelijke kunstenaars met behulp van de spiegel een sociale commentaar wilden leveren.

Overigens kan worden opgemerkt dat de geponeerde maatschappelijke kritiek, die aan bod komt in dit laatste hoofdstuk, nauw aansluit bij het eerste deel van deze masterproef, handelend over de spiegel in een realistische context. De inhoudelijke lijn van betekenislagen vervat in de afbeelding van de spiegel, kan hierdoor omvattend worden afgerond.

Tenslotte zullen enkele afsluitende conclusies bij deze masterproef worden geformuleerd vanuit een vergelijkend perspectief tussen België en Groot-Brittannië. De waarde en betekenis van de spiegel voor kunstwerken gecreëerd in deze twee landen tijdens de negentiende eeuw zullen hier ter besluit worden onderstreept.

III.1. Innerlijke waarheid in de weerkaatsing, de spiegel als venster tot de psyché

III.1.1. *Schimmen in de spiegel, reflecties van het geweten*

“*She looked into her glass and saw a prettier Carrie there than she had seen before; she looked into her mind, a mirror prepared of her own and the world’s opinion, and saw a worse. Between these two images she wavered, hesitating which to believe.*”

Over het personage Carrie uit Theodore Dreisers *Sister Carrie* uit 1900.⁴³⁶

De spiegel wordt sinds oudsher geassocieerd met de mogelijkheid tot innerlijke contemplatie. Toch schuilt er een dualiteit in de reflectie, die intrinsiek in de terminologie omtrent de spiegel is vervat. Enerzijds is er de Latijnse benaming voor de spiegel, *speculum*, die evenals het Duitse *Spiegel* en het Italiaanse *specchio*, refereert aan het cognitieve aspect van speculatie over de werkelijkheid. Anderzijds ligt een element van contemplatie vervat in het Franse *miroir* en het Engelse *mirror*, aangezien deze termen respectievelijk te verbinden zijn met *mirer*, aandachtig bekijken, en *admire* verwijzend naar bewonderende zelfobservatie.⁴³⁷

De verbinding tussen spiegel en psyché, ook aanwezig via het gelijknamige type spiegel, was in de negentiende eeuw wijd verbreid en werd gelieerd aan het bijgeloof dat het spiegelbeeld kon worden gezien als een letterlijke afspiegeling van de menselijke ziel.⁴³⁸ Bijgevolg werd het breken van een spiegel beschouwd als een vernietiging van het broze evenwicht tussen lichaam en ziel. Dit ging gepaard met een periode van zeven jaar⁴³⁹ ongeluk, voordat de innerlijke balans terug volledig hersteld kon worden.⁴⁴⁰

De eigenschap om een innerlijke reflectie tot stand te brengen, werd in de fin-de-siècle maatschappij toegeschreven aan de spiegel. Zowel Britse als Belgische kunstenaars stelden hun personages voor in dialoog met hun spiegelbeeld, terwijl een connotatie van zelfcontemplatie werd geïnsinueerd. Zo beeldt Armand Rassenfosse in zijn ongedateerde werk *Peinzend* (cat. 136) een vrouw af, die verdiept is in haar eigen reflectie, terwijl Evelyn Pickering De Morgan in *Mercy and Truth have met together, Righteousness and Peace have kissed each other* (cat. 331) uit 1898 de spiegel als attribuut van de Waarheid voorstelt. De reflectie diende namelijk ook als een uitgesproken instrument om ware

⁴³⁶ DREISER T. (1900), in: DIJKSTRA B. (1986), p. 136.

⁴³⁷ BATTISTINI M. (2002), p. 138.

⁴³⁸ LORIE P. (1992), p. 116.

⁴³⁹ Het zou namelijk zeven jaar duren voordat de ziel zich volledig had geregenereerd. Indirect hield dit ook in dat de ziel van elk mens om de zeven jaar volledig was vernieuwd. (Uit: LORIE P. (1992), p. 116.)

⁴⁴⁰ LORIE P. (1992), p. 116.

kennis over de werkelijkheid te onthullen. Er is bovendien een verwantschap te ontrafelen tussen de spiegel ter inzage tot de psyché en waarheid en het eerder vermelde dubbelgangermotief. Meer algemeen is er ook een link met de typisch symbolistische ambitie om via een studie van het spiegelbeeld de essentie van de werkelijkheid en dus ook de ziel te achterhalen.

Zo propageert Fernand Khnopff in 1911 in zijn *Le Reflet Bleu* (cat. 80) een bijna obsessievolle voorliefde voor het afbeelden van symbolistische motieven.⁴⁴¹ Naast de lelie, de androgyne figuur en zijn lievelingskleur blauw, vervult ook de spiegel binnen deze context een symbolistische rol.⁴⁴² De ronde vorm van de spiegel wordt vaak geassocieerd met zelfcontemplatie, terwijl de reflectie in het algemeen in dit werk dienst doet als een symbool voor innerlijke ondervraging en kennis over de werkelijkheid.⁴⁴³ Ook in *Bruine ogen en een blauwe bloem* (cat. 78) uit 1905 wordt dezelfde ronde vorm herhaald. Volgens Khnopff en de symbolisten is het werk als een spiegel, waarin de essentie van de werkelijkheid is vervat.⁴⁴⁴

In het werk *La Conscience* (afb. 43) uit 1919, eveneens door Fernand Khnopff, worden weerspiegeling en geweten zelfs letterlijk met elkaar verbonden in de vorm van een voorstelling van een vrouw die haar spiegelbeeld en indirect ook haar geweten lijkt te ondervragen.⁴⁴⁵ Opnieuw gaat het om een circulair vormgegeven werk, waardoor meteen een parallel wordt opgeroepen met de afbeelding van de weerspiegelende kristallen bol, die in het volgende hoofdstuk aan bod komt. Khnopff heeft onder de signatuur bovendien volgend citaat toegevoegd:

*“La Conscience. Le reflet de soi-même en plus beau.”*⁴⁴⁶

Toch kunnen dit citaat en de titel van het werk dubbelzinnig geïnterpreteerd worden. ‘La Conscience’ kan enerzijds namelijk vertaald worden als ‘het geweten,’ maar anderzijds ook als ‘het bewustzijn.’⁴⁴⁷ Overigens doet deze dubbele betekenislaag denken aan het eerder vermelde *The Awakening of Conscience* (1853) door William Holman Hunt, waarin het geweten van het vrouwelijke personage ontwaakt, nadat zij dankzij het natuurschoon tot het besef komt van haar zondigheid.⁴⁴⁸ In het werk van Khnopff wordt de vrouw zich dankzij haar spiegelbeeld bewust van haar geweten.

Niet toevallig speelt de spiegel in beide werken een cruciale rol. In *La Conscience* vervult de reflectie de rol van ‘astrale dubbelganger,’ waardoor het personage met een hogere versie van zichzelf wordt geconfronteerd.⁴⁴⁹ Khnopff was namelijk een aanhanger van het

⁴⁴¹ DRAGUET M. (s.d.), p. 135.

⁴⁴² HOWE J. (1978), p. 114.

⁴⁴³ THÉBERGE P. (ed.) (1995), p. 272.

⁴⁴⁴ GODDARD S. (ed.) (1992), p. 197.

⁴⁴⁵ DRAGUET M. (s.d.), p. 17.

⁴⁴⁶ DELEVOY R.L., C. DE CROES en G. OLLINGER-ZINQUE (s.d.), p. 349.

⁴⁴⁷ HOWE J. (1978), p. 115.

⁴⁴⁸ BARRINGER T. (1999), p. 95.

⁴⁴⁹ HOWE J. (1978), p. 115.

occult gedachtegoed, ondermeer geponereerd door Joséphin Peladan, die in zijn *Le Vice Suprême* uit 1884 vermeldt dat ‘elke gedachte een indruk nalaat op het astrale lichaam.’⁴⁵⁰ Ook Eliphas Lévi (1810-1875) heeft het in zijn occult naslagwerk *The Key to the Mysteries* uit 1861 over het ‘astrale licht,’ aanwezig in elke mens. Concreet noteert hij het volgende:

*“This light is the common mirror of all thoughts and all forms; it preserves the images of everything that has been, the reflection of past worlds, and, by analogy, the sketches of worlds to come...”*⁴⁵¹

De spiegel van Khnopff vormt dus een zeer letterlijk kader, waarin de ware ziel⁴⁵² van de voorgestelde vrouw is afgebeeld. In dit opzicht mag de invloed van de Britse kunstenaar Edward Burne-Jones op Fernand Khnopff niet onderschat worden. Burne-Jones stelde, waarschijnlijk in navolging van prerafaëlitische voorgangers zoals Hunt en Rossetti, de spiegel zeer frequent voor. Hij gaf hierbij de voorkeur aan de overdracht van een innerlijke gemoedstoestand aan de toeschouwer aan de hand van het spiegelbeeld, het instrument ter introspectie bij uitstek.⁴⁵³ Fernand Khnopff koesterde eveneens deze ambitie in zijn kunstwerken en erkende de spiegel wellicht eveneens als meest geschikte attribuut om dit te verwezenlijken.



Afbeelding 43: *La Conscience*, 1909, Fernand Khnopff (cat. 79).

Dit aspect wordt stellig bevestigd in een gepubliceerd verslag uit 1919 van Khnopff over zijn reis naar Engeland. Naast de eerder vermelde discussie over het *Arnolfini portret*, vermeldt Khnopff namelijk dat hij tijdens een bezoek aan het atelier van bevriend kunstenaar Edward Burne-Jones een klein schilderij, *Le Miroir Magic* getiteld, heeft ontdekt.⁴⁵⁴ Het is helaas niet meer achterhaalbaar over welk concreet schilderij⁴⁵⁵ Khnopff het precies heeft, maar het belang van de spiegel voor beide kunstenaars wordt hier

⁴⁵⁰ HOWE J. (1978), p. 115.

⁴⁵¹ HOWE J. (1978), p. 115 en LÉVI E. (1861), in: LÉVI E. (1969), p. 86.

⁴⁵² Eventueel zou er een parallel kunnen worden ontwaard met het schilderij uit *The Picture of Dorian Gray* door Oscar Wilde. Het portret van Dorian geeft als het ware zijn astrale lichaam weer, gecorrumpeerd door zijn slechte gedrag, ondanks het feit dat zijn uiterlijk voorkomen van een perfecte schoonheid blijft. (Uit: WILDE O. (1891))

⁴⁵³ PEETERS N. (2008), p. 239.

⁴⁵⁴ KHNOPFF F. (1919a), p. 40.

⁴⁵⁵ Een mogelijkheid zou het werk *The Fair Geraldine*, ook wel *Magic Mirror* (s.d.) getiteld, door kunstenaar Lucy Madox Brown-Rossetti (1843-1894) kunnen zijn. Lucy Brown-Rossetti was de oudste dochter van kunstenaar Ford Madox Brown en huwde in 1874 met William Michael Rossetti de oudere broer van Dante Gabriël Rossetti. Lucy bevond zich dus in het centrum van sociale, prerafaëlitische kringen en het zou hoogst onwaarschijnlijk geweest zijn, mocht Edward Burne-Jones haar werk niet gekend hebben. (Uit: THIRLWELL A. (2010.))

alleszins nogmaals onderstreept. Het feit dat Khnopff de spiegel zelf uitdrukkelijk ter sprake brengt, bevestigt de zeer bewuste en intentionele omgang van deze twee kunstenaars met de spiegel als een attribuut ter innerlijke contemplatie. Overigens zijn er ook minder directe voorbeelden met spiegels in de negentiende-eeuwse kunst, die een gelijkaardige connotatie bevatten.

James Abbott McNeill Whistler schilderde in 1864 een gelijkaardig meisje, in het wit gekleed voor de spiegel in zijn werk met de dubbele titel: *Little White Girl*, ook wel *Symphony in White No. 2* (cat. 253). Het doek werd in 1864 voor het eerst geëxposeerd en geaccompagneerd door volgende verzen uit een gedicht,⁴⁵⁶ dat werd gecomponeerd door Algernon Charles Swinburne nadat hij Whistlers schilderij had gezien:

*“Art thou the ghost my sister,
White sister there,
Am I the ghost, ... who knows?*

... ..

*Deep in the gleaming glass
She sees all past things pass,
And all sweet life that was lie down and lie.*

.....

*She sees by formless gleams,
She hears across cold streams,
Death mouths of many dreams that sing and sigh.”*⁴⁵⁷

Diverse auteurs hebben soms zeer uiteenlopende interpretaties aangereikt, omtrent dit mysterieuze schilderij en het bijhorende gedicht. Zo geeft Elizabeth Prettejohn (1998) aan dat het voorgestelde meisje verdiept is in haar eigen weerspiegeling, maar niet in staat is om zelfkennis te vergaren. Dit zou kunnen worden opgevat als een metafoor voor het prangende, politieke onvermogen van vrouwen in de Victoriaanse maatschappij, dat stilaan in vraag werd gesteld.⁴⁵⁸

Andrew Wilton en Robert Upstone (1998) wijzen dan weer op het feit dat het jonge, frisse meisje er in de spiegel veel ouder en vermoeider uitziet.⁴⁵⁹ Misschien kan hier opnieuw een parallel worden gevonden met het personage Dorian uit *The Picture of Dorian Gray*, hoewel ook rekening moet worden gehouden met het bijgevoegde gedicht van Swinburne. Het lijkt namelijk aannemelijk dat dit schilderij, net als *La Conscience* van Khnopff, een verbeelding van een wereld buiten de dagelijkse realiteit inhoudt.⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ Het volledige gedicht *Before the Mirror* werd in 1866 gepubliceerd in Swinburne's bundel *Ballads and Sonnets* (1866) en werd opgedragen aan Whistler, aangezien Swinburne zich door het schilderij *Symphony in White No.2* had laten inspireren. Zie bijlage 4. (Uit: WILTON A. en R. UPSTONE (1998), p. 40.)

⁴⁵⁷ SWINBURNE A.C. (1864), in: HOWE J. (1978), p. 116.

⁴⁵⁸ PRETTEJOHN E. (1998), p. 14.

⁴⁵⁹ WILTON A. en R. UPSTONE (1998), p. 40.

⁴⁶⁰ WILTON A. en R. UPSTONE (1998), p. 117.

Overigens is ook de gelijkenis tussen *Symphony in White No. 2* en een ander Belgisch schilderij zeer treffend te noemen. In *Een Japanse Parisienne* (1872, cat. 14) door Alfred Stevens is eveneens een jonge vrouw voorgesteld, die in de spiegel lijkt te staren.⁴⁶¹ In haar hand draagt zij een gelijkaardige, Japanse waaier als het meisje in het werk van Whistler. Ook de bloemen in de vaas en het Japanse behang zijn, weliswaar op een andere plaats in het werk, op eenzelfde manier vormgegeven. Bovendien is er net zoals bij het doek van Whistler sprake van een incongruentie tussen werkelijkheid en weerspiegeling.

Wanneer het werk namelijk van naderbij wordt bestudeerd, springt de vreemde perspectivische constructie in de spiegel in het oog. In het spiegelbeeld van de vrouw lijkt er namelijk een ruimtelijke dimensie te ontbreken tussen de vrouw en het Japanse behang dat achter haar is gereflecteerd. De voorgestelde kamer in de realiteit van het werk lijkt veel groter dan deze in de spiegel.

Bovendien is ook links van de vrouw een vreemde compositie van de afgebeelde vaas ten opzichte van de spiegel te ontwaren. Enerzijds lijkt het alsof de spiegel ergens is geëindigd nog voor de vaas in beeld komt, maar dit lijkt niet te kloppen met het florale motief van het gereflecteerde behangpapier, dat achter de bloemen in de vaas doorloopt. Anderzijds zou het ook kunnen dat de vaas met bloemen deel uitmaakt van de gereflecteerde achtergrond, maar dan is het vreemd dat deze in de realiteit van het werk niet is gerepresenteerd, aangezien de vaas toch dicht bij de spiegel opgesteld zou moeten zijn.⁴⁶²

De vreemde compositie wordt pas echt duidelijk wanneer een later werk van Stevens rond hetzelfde motief ter vergelijking wordt aangehaald. *De Japanse Jurk* (cat. 24) uit 1887 toont een bijna letterlijke herhaling van de vrouw voor de spiegel, gekleed in een Japanse jurk en met een waaier in de hand. Het grote verschil tussen de twee werken ligt net in de uitwerking van de achtergrond in de spiegel, die in het latere werk een grotere dimensie van diepte lijkt te bevatten. In de kamer achter de vrouw zijn in de reflectie namelijk meubels en de contouren van een deur te onderscheiden, waardoor een echte ruimte zich veel duidelijker lijkt aan te dienen dan in het eerste werk het geval is. Bovendien zijn de randen van de spiegel, met uitzondering van de bovenlijst, in het schilderij besloten, waardoor een uitgesproken grens tussen realiteit en reflectie is aangegeven. Opnieuw is links van de vrouw een vaas met bloemen afgebeeld, maar in de latere versie lijkt de vaas zich wel dieper in de reflectie te bevinden, waardoor de weerspiegeling minder als een plat vlak overkomt.⁴⁶³

Deze latere *De Japanse Jurk* onderscheidt zich dan ook net omwille van deze dieptewerking van zijn voorganger uit 1872. *Een Japanse Parisienne* kan echter niet als een minder geslaagde versie worden beschouwd, aangezien de conceptie van de spiegel als

⁴⁶¹ MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON (2009), p. 92.

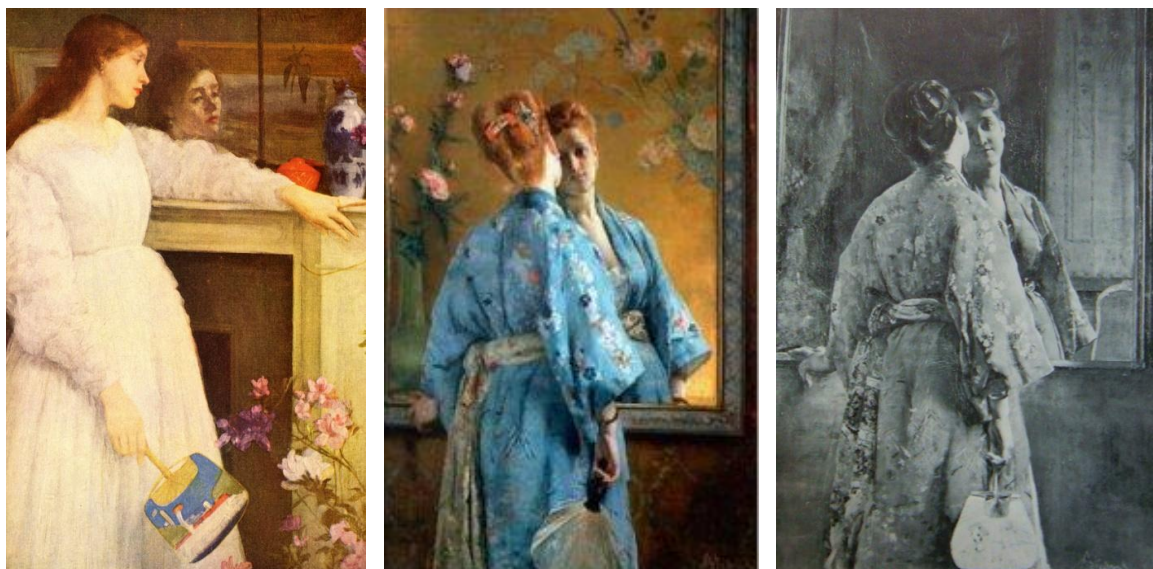
⁴⁶² Het zou kunnen dat Stevens de aanwezigheid van de vaas met bloemen links, net buiten de afsnijding van het schilderij wil insinueren. Aan de linker rand van het werk is namelijk een gelijkaardige bloem voorgesteld, die zich echter veel lager bevindt dan de bloemen in de vaas in de spiegel. Aangezien het meisje zich iets boven haar eigen spiegelbeeld bevindt, is het perspectivisch gezien zeer vreemd dat de bloemen zich lager zouden bevinden.

⁴⁶³ Dezelfde conclusie zou kunnen worden gesteld voor het zeer gelijkaardige *Jonge Vrouw in een Kimono met waaier* (s.d., cat. 28) door Louis-Charles Verwee (1836-1882).

een plat vlak misschien een bewuste keuze zou kunnen zijn. Dezelfde platte spiegel komt namelijk ook voor in *Symphony in White No. 2* en staat misschien net centraal in het werk. Het zou namelijk kunnen dat Whistler en Stevens er op willen wijzen dat de diepgang in deze twee werken niet in de spiegel moet worden gezocht, maar in de personages zelf.

Mogelijks wil Stevens, net zoals Whistler, een nadruk leggen op de dialoog tussen het personage en het spiegelbeeld. Michel Draguet benoemt het interieur van Stevens in de recente tentoonstellingscatalogus (2009) rond zijn oeuvre als ‘een mondain ‘huit clos,’ dat slechts de weerspiegeling is van een innerlijk leven waartoe onze blik geen toegang heeft.’⁴⁶⁴ De vervreemdende compositie in dit werk zou in deze zin kunnen worden verklaard, aangezien de weerspiegeling, volgens Draguet, als een ‘gekunstelde en abstracte geestelijke projectie’ kan worden gezien.⁴⁶⁵

Zowel de werken van Whistler en Stevens, als *La Conscience* van Khnopff hebben, ondanks hun verschillende stilistische ontstaanscontext, een specifieke invulling van de spiegel gemeenschappelijk. De afgebeelde reflectie zou in elk van de drie gevallen niet de werkelijkheid, maar de mentale gemoedstoestand van de afgebeelde personages kunnen voorstellen. Wellicht wordt de realiteit zoals deze zich aandient dan ook opgegeven ten voordele van een afbeelding van een mentale toestand, die dankzij de spiegel in een juxtapositie met de werkelijkheid kan worden geplaatst. Terwijl zij hun geweten, dat in de spiegel wordt gevisualiseerd, ondervragen, lijken de drie vrouwen de meest duistere dieptes van hun ziel te leren kennen.



Afbeelding 44: Van links naar rechts: *Little White Girl* of *Symphony in white n°2*, 1864, James McNeill Whistler, (cat. 253); *Een Japanse Parisienne*, 1872, Alfred Stevens (cat. 14) en *De Japanse jurk*, 1887, Alfred Stevens, (cat. 24).

⁴⁶⁴ DRAGUET M. (2009), p. 93.

⁴⁶⁵ DRAGUET M. (2009), p. 93.

III.1.2. Een alternatieve reflectie, magie gespiegeld in het glas

“All visible things are emblems; what thou seest, is not there on its own account; Strictly taken, it is not there at all; Matter exists only spiritually, and to represent some idea, and body for it.”

Thomas Carlyle in *Sartor Resartus* uit 1833.⁴⁶⁶

De ronde spiegel en de kristallen bol werden in de negentiende eeuw geassocieerd met de menselijke geest, aangezien een deel van de ziel in de bolvorm kon worden gevangen en tastbaar worden gemaakt. Bijgevolg verschaftte de glazen bol inzicht in het onbekende en in sommige gevallen zelfs in de toekomst.⁴⁶⁷

Zo heeft ook de symbolistische auteur Maurice Maeterlinck (1862-1949), binnen wiens oeuvre de reflecterende glazen bol een belangrijke rol speelt, enkele beeldende kunstenaars geïnspireerd in hun voorstelling van weerspiegelende oppervlakken. Maeterlinck was erg gefascineerd door de idee van een beeld in een beeld, aangezien men dankzij de reflectie volgens hem in staat was grenzen tot in het oneindige te overschrijden.⁴⁶⁸ Ook zag hij in elke vorm van glas een cruciaal attribuut om de complexe werkelijkheid van op een noodzakelijke afstand te kunnen aanschouwen.⁴⁶⁹ De glazen bol kon volgens Maeterlinck beschouwd worden als een voertuig voor de ziel, waarin de ziel gescheiden en afgeschermd van de fysieke wereld optimaal kon functioneren.⁴⁷⁰

Meer algemeen kan de glazen bol in de beeldende kunst dikwijls worden geïnterpreteerd als een symbool voor puurheid en fragiliteit, maar ook voor meditatieve concentratie.⁴⁷¹ De eerder vermelde werken van Fernand Khnopff kunnen deels vanuit dit opzicht worden geïnterpreteerd en sluiten eveneens nauw aan bij Maeterlinck's opvattingen omtrent de glazen bol.⁴⁷²

Toch waren er ook Britse kunstenaars, zoals Edward Burne-Jones, die dit motief afbeeldden, ondermeer in 1856 in zijn werk *Astrologia* (cat. 226). Bovendien herhaalde Burne-Jones de voorstelling van eenzelfde kristallen bol in 1896 in het portret van *Baronne Deslandes* (cat. 239).⁴⁷³ Ook Dante Gabriël Rossetti schilderde eenzelfde bol in zijn

⁴⁶⁶ CARLYLE T. (1833), p. 174.

⁴⁶⁷ LORIE P. (1992), p. 117.

⁴⁶⁸ Dit principe doet denken aan het eerder vermelde, ruimtelijke concept ‘mise-en-abyme.’ Maeterlinck verwijst echter ook naar recursie op een geestelijk niveau. Zie hoofdstuk: I.2.1. Mise-en-abyme, weerspiegeling van een weerspiegeling.

⁴⁶⁹ LAOUREUX D. (2008), p. 47.

⁴⁷⁰ LAOUREUX D. (2008), p. 30.

⁴⁷¹ THÉBERGE P. (ed.) (1995), p. 442.

⁴⁷² LAOUREUX D. (2008), p. 30.

⁴⁷³ WILDMAN S. en J. CHRISTIAN (1998), p. 32.

Madonna Pietra (cat. 195) uit 1874, hoewel de bol hier niet uit kristal vervaardigd lijkt en een troebeler voorkomen heeft.

De heldere bol in Burne-Jones' *Astrologia* zou een verwijzing kunnen zijn naar een andere connotatie van de weerspiegelende bol, namelijk als magisch object ter voorspelling van de toekomst. Het personage dat door Burne-Jones is voorgesteld, staart gebiologeerd in een glazen bol, terwijl de silhouetten van de omringende kamer in de bol zijn gereflecteerd. Dit is eveneens het geval voor de bol in zijn latere werk *Baronne Deslandes*. Burne-Jones laat in beide gevallen echter in het midden of de kristallen bol enkel de omgeving weerspiegelt, of wel degelijk een diepere kennis aan het personage onthult.

Dit in tegenstelling tot het beeldhouwwerk *Sibylla Fatidica* (cat. 350) uit 1904 door Henry Pegram (1862-1937), dat, letterlijk vertaald, een 'sybille die de toekomst voorziet' voorstelt. De heldere, kristallen bol fungeert hier in combinatie met de astrologische symbolen rond de basis van de sculptuur, duidelijk als een voorspellend instrument, hoewel de kunstenaar ook een waarschuwing poneert omtrent de gevaren van het lezen van de toekomst.⁴⁷⁴

Ook John William Waterhouse, die vaak speelt met een circulaire vormgeving, beeldt de kristallen bol af in zijn *The Crystal Bal* (cat. 310) uit 1902. Hij herhaalt bovendien de cirkelvorm in het motief van de jurk van de afgebeelde vrouw, het halfronde raam, de afgeronde nissen in de muur en de ronde tafel. Er zijn eveneens andere 'magische voorwerpen' in het werk vertegenwoordigd, zoals het opengeslagen boek dat gekruist wordt door een staf.

Sir Frank Bernard Dicksee (1853-1928) bevestigt eveneens deze magische connotatie van de kristallen bol in *The Magic Crystal* (cat. 325) uit 1894 en voegt een wierookvat toe, dat bijdraagt tot de esoterische sfeer in dit werk.

Edward Burne-Jones breidt in zijn *The Wizard* (cat. 240), dat tussen 1891 en 1898 tot stand kwam, het motief van de kristallen bol uit naar de bolle spiegel, die in dit werk eveneens profetische krachten bezit. Burne-Jones heeft een tovenaars voorgesteld, die in een bolle spiegel een scheepswrak aan een jonge vrouw laat zien. De bolle spiegel is slechts één van de vele occulte objecten, aangezien ook een wierookvat en een open geslagen boek, als attributen van de tovenaars zijn voorgesteld. De spiegel vervult in dit werk duidelijk een magische rol, aangezien de reflectie is achtergelaten ten voordele van een tafereel buiten de werkelijkheid. Dezelfde conclusie kan eveneens gesteld worden voor het doek *The Magic Mirror* (s.d., cat. 286) door Lucy Madox Brown-Rossetti.

Overigens komt de idee van een magische spiegel in een Britse, literaire context ondermeer voor in het invloedrijke *Through the Looking Glass (And What Alice Found There)* uit 1871, geschreven door Lewis Carroll (1832-1898), in navolging van zijn succesvolle *Alice's Adventures in Wonderland* uit 1865.⁴⁷⁵ Deze moderne sprookjes oogstten veel

⁴⁷⁴ UPSTONE R. (1991), p. 263.

⁴⁷⁵ MILLER J. (1998), pp. 119-120.

succes en ook de bijhorende illustraties (cat. 275) door John Tenniel (1820-1914)⁴⁷⁶ waren wijd verbreid. Tenniel illustreerde het moment waarop Alice in de spiegel naar binnen stapt en het moment waarop zij aan de andere zijde van het spiegelvlak uitstapt in een magische wereld. Hoewel *Through the Looking Glass* strikt gezien over een magische spiegel verhaalt, lijkt het waarschijnlijker dat Alice's reis in de wereld in de spiegel als een metafoor voor haar voorbijgaande kindertijd kan worden opgevat.

Tenslotte was er naast de kristallen bol en de magische spiegel in de negentiende eeuw nog een derde type reflectie, die een ambigue rol op zich nam.

Jeffrey Howe gaat in zijn artikel *Mirror Symbolism in the Work of Fernand Khnopff* uit 1978 in op de spiegel in het oeuvre van Khnopff, maar raakt ook meer algemeen de tegenstelling aan tussen de spiegel en het romantische motief van het open raam,⁴⁷⁷ dat namelijk staat voor een transcendentiaal verlangen.⁴⁷⁸ Het raam, de spiegel, en in zekere zin ook de kristallen bol, hebben gemeenschappelijk dat ze interveniëren tussen de observator en hetgeen geobserveerd wordt. De spiegel en het venster zouden, overigens net zoals de schilderkunst, kunnen worden opgevat als een substantiële filter, waardoor de realiteit in verschillende mate kan worden vervormd.⁴⁷⁹ Binnen deze opvatting fungeren de kristallen bol en de magische spiegel als uitersten, die een tafereel buiten de eenzijdige reflectie weergeven. Toch blijkt er ook een negentiende-eeuws, Belgisch kunstwerk te zijn, waarin eenzelfde, reflectieoverstijgende rol aan het venster wordt toegeschreven.

In 1876 schilderde Henri De Braekeleer⁴⁸⁰ namelijk *Man aan het venster* (cat. 38), waarin een man is voorgesteld, die leunend op een vensterbank door een geopend raam naar buiten kijkt. De ramen zijn opgebouwd uit glas in lood en zijn naar binnen opgedraaid, waardoor zij de rol van een spiegel vervullen. Bart Verschaffel wijst er in zijn artikel over

⁴⁷⁶ Tenniel verwerkte ook de spiegel in zijn illustraties, die hoorden bij het volgende fragment: “*Oh, Kitty! how nice it would be if we could only get through into Looking-glass House! I'm sure it's got, oh! such beautiful things in it! Let's pretend there's a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it's turning into a sort of mist now, I declare! It'll be easy enough to get through -- ' She was up on the chimney-piece while she said this, though she hardly knew how she had got there. And certainly the glass was beginning to melt away, just like a bright silvery mist. In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room... - 'Oh, what fun it'll be, when they see me through the glass in here, and can't get at me!'”* (Uit: CARROLL L. (1871), hoofdstuk I.)

⁴⁷⁷ Meer algemeen worden de diverse, Victoriaanse voorstellingen van het eerder vermelde *Mariana in the South* dikwijls geassocieerd met het motief van de vrouw voor het open raam. Zoals ook door Tennyson wordt aangegeven, wordt Mariana verschillende malen voor het raam afgebeeld, waarschijnlijk ter visualisatie van haar onbestemd verlangen. Het personage in het eerder vermelde werk van Millais, maar ook de Mariana door Marie Spartali Stillman (1844-1927) uit 1867-1869, kijkt hunkerend uit het raam naar buiten. Overigens beeldde deze zelfde kunstenaar in een ander werk ook een kristallen bol af, meer specifiek in haar *Madonna Pietra degli Scovigni* (cat. 287) uit 1884, dat waarschijnlijk was gebaseerd op de gelijkaardige bol in het werk *Madonna Pietra* (1874) door tijdgenoot Dante Gabriël Rossetti. (Uit: SHEFER E. (1990), p. 467 en MARSH J. en P. GERRISH NUNN (1997), pp. 132-133.)

⁴⁷⁸ HOWE J. (1978), p. 116.

⁴⁷⁹ WALKER P. (1969), p. 52.

⁴⁸⁰ Henri De Braekeleer schilderde wel vaker personages aan het raam, enkele voorbeelden zijn *Het Wachten* uit 1871 of *Antwerpen, De kathedraal* uit 1872. (Uit: VERSCHAFFEL B., (1995), p. 6.)

De Braekeleer (1995) terecht op dat de reflectie in het glas eigenlijk het interieur van de kamer zou moeten weerspiegelen, in plaats van de omgeving buiten de kamer zoals dat nu het geval is.⁴⁸¹ Bovendien blijkt de man in de reflectie omgevormd tot een vrouw, inclusief vrouwenhoed, bontkraag en een gouden, geparelde oorbel. Hoewel dit op het eerste zicht niet meteen opvalt, is er in dit werk dus sprake van een dubbelportret van een ‘man aan het venster’ en een ‘vrouw in het venster,’ die naast elkaar zijn weergegeven.⁴⁸² Het lijkt er dus op alsof het raam een andere realiteit of een onbestemd verlangen weerspiegelt.

De spiegel, de kristallen bol en in sommige gevallen zelfs het venster, fungeren in een bepaalde context dus als magische objecten, die de weergave van de reële reflectie opgeven ten voordele van een tafereel buiten de werkelijkheid. De fascinatie voor de magische reflectie is te traceren naar het negentiende-eeuws bijgeloof en vond ook een weg naar de beeldende kunst. Toch valt het op dat vooral Britse kunstenaars de kristallen bol en hiervan afgeleid ook de bolle spiegel als occult object visualiseerden, terwijl betoverde, Belgische reflecties meestal op een symbolistisch niveau kunnen worden geïnterpreteerd.

⁴⁸¹ VERSCHAFFEL B. (1995), p. 8.

⁴⁸² VERSCHAFFEL B. (1995), p. 8.

III.2. Vluchtige verrukkingen, vanitas verbeeld in de spiegel

*“Alas, that spring should vanish with the rose,
That youth’s sweet-scented manuscript should close”*

Zoals aangehaald door Edward Burne-Jones in zijn *Memoires* uit 1865-1867.⁴⁸³

Los van alle eerder aangehaalde betekenissen van de spiegel is de verbinding tussen de reflectie, schoonheid en ijdelheid misschien nog het meest voor de hand liggend en het vaakst door kunstenaars in deze zin in hun werken geïmpliceerd. Ook in de negentiende eeuw was dit het geval, hoewel de associatie tussen de spiegel en ijdelheid een veel vroegere oorsprong kent. Zo vermeldden Guillaume de Lorris en Jean de Meung (13^{de} eeuw) de spiegel reeds in hun befaamde *Le Roman de la Rose* (1230-1275) en vond de weerspiegeling als vanitasmotief vooral een weerklank in zeventiende-eeuwse genretaferelen.⁴⁸⁴

Ook in de negentiende eeuw was deze pejoratieve connotatie van de spiegel nog steeds van toepassing. Toch dient ook de betekenis van deze spiegels niet eenzijdig te worden geïnterpreteerd, aangezien dikwijls belangrijke nuances kunnen worden opgemerkt.⁴⁸⁵

Dante Gabriël Rossetti en zijn volgelingen beeldden talrijke malen het motief af van een vrouw die zich overgeeft aan innerlijke contemplatie, terwijl ze haar haren kamt en in de spiegel kijkt (cat. 189-193). Rossetti wou aan de hand van dit motief verwijzen naar de bijna magische status die hij aan het vrouwenlichaam trachtte toe te schrijven met behulp van terugkerende karakteristieken zoals golvend rood haar, volle lippen en een zwoele blik.⁴⁸⁶ Deze erotisch getinte symbolen gecombineerd met de spiegel spelen in op het al oude thema binnen de kunstgeschiedenis van de vrouw verdiept in haar eigen schoonheid.⁴⁸⁷

Toch mag de wrange ondertoon verbonden met ijdelheid, tenslotte één van de hoofdzonden, niet onderschat worden. De vraag dringt zich op wanneer een vanitasconnotatie aan de orde is en wanneer niet. Kunnen werken met vrij neutrale titels zoals *Mirror* of *Voor de spiegel* ook in deze zin geïnterpreteerd worden? Of is de aanwezigheid van de spiegel alleen niet voldoende om een context van vergankelijkheid te creëren? Waarschijnlijk zijn er wel degelijk bijkomende symbolen, die ijdelheid en vanitas insinueren. Een antwoord kan misschien gevonden worden met behulp van een concrete vergelijking.

⁴⁸³ BURNE-JONES G. (1993), p. 15.

⁴⁸⁴ ECO U. (2006), p. 126; TAPIÉ A. (2010), p. 50 en MILLER J. (1998), p. 167.

⁴⁸⁵ BATTISTINI M. (2002), p. 138.

⁴⁸⁶ GITTER E.G. (1984), p. 936.

⁴⁸⁷ PRETTEJOHN E. (1998), p. 13.

Allereerst zijn er de meest voor de hand liggende werken, die dankzij een vermelding in de titel een referentie aan ijdelheid bevatten. Zo is er bijvoorbeeld een werk *IJdelheid* (s.d.) door Fernand Toussaint en een versie door Gustave Léonard De Jonghe (1829-1893), evenals twee doeken, *Vanity* getiteld door Frank Codagon Cowper en één door John William Waterhouse, die duidelijk naar ijdelheid en vergankelijkheid verwijzen. Een ander werk van Waterhouse, *Gather Ye Rosebuds While Ye May* (cat. 312) uit 1909, refereert dankzij deze specifieke titel eveneens aan de vergankelijkheid van schoonheid, aangezien hierin een verwijzing ligt naar volgende strofe uit Robert Herricks (1591-1674) gedicht *To the Virgins, to Make Much of Time* (1600):⁴⁸⁸

“*Gather ye rosebuds while ye may,
Old Time is still a-flying:
And this same flower that smiles to-day
To-morrow will be dying.*”⁴⁸⁹

De afgebeelde, jonge vrouw in het werk van Waterhouse houdt een zilveren pot met weelderig bloeiende rozen in haar handen, terwijl haar achterhoofd in een spiegel wordt gereflecteerd. De spiegel, gecombineerd met de rozen, wijst op de vergankelijkheid van jeugdige schoonheid, aangezien de jonge vrouw, net zoals de bloemen, gedoemd is om te verwelken en uiteindelijk te vergaan.⁴⁹⁰

Ook in Waterhouse's werk *Vanity* (cat. 314) uit 1910 is een combinatie van bloemen en de spiegel te vinden.⁴⁹¹ De voorgestelde vrouw in dit schilderij kijkt in een handspiegel, haar gezichtsuitdrukking lijkt gedomineerd door trots en zelfgenoegzaamheid.

Vanity (cat. 352) uit 1907 door Frank Codagon Cowper stelt eveneens een vrouw met een handspiegel voor. Het weelderig aangeklede meisje kijkt met neergeslagen ogen naar haar eigen reflectie. Ze wordt omringd door luxe, in de vorm van rijke stoffen met bloemenmotieven, druiventrossen en sieraden, zoals een parelketting en een ring. Een zeer gelijkaardige parelketting, evenals de handspiegel, komen terug in een tweede versie van *Vanity* (cat. 354) door Cowper uit 1919. Opnieuw is de voorgestelde vrouw gehuld in rijkelijke kleren, maar terwijl het meisje in de eerste versie nog stiekem in de spiegel lijkt te kijken, is de blik van deze vrouw niet naar de spiegel, maar naar de toeschouwer gericht. Door haar opgerichte kin lijkt het meisje de toeschouwer bijna uit te dagen en stelt zij misschien het verderfelijke aspect van haar eigenliefde in vraag. Bovendien zou het kunnen dat dankzij de bijkomende symboliek in de vorm van weelderig bloeiende bloemen en de vaak terugkerende parelketting de vanitassymboliek wordt onderlijnd.

⁴⁸⁸ PRETTEJOHN E., P. TRIPPI, R. UPSTONE en P. WAGEMAN (2009), p. 170.

⁴⁸⁹ HERRICKS R. (s.d.), in: PELGRAVE F.T. (1998), p. 140.

⁴⁹⁰ TRIPPI P. (2009), p. 174.

⁴⁹¹ Overigens zou hierin een verwijzing kunnen liggen naar het eerder vermelde werk *Lady Lilith* (cat. 193) uit 1868 door Dante Gabriël Rossetti. Dit werk zou aanvankelijk namelijk ook de titel *Vanity* gedragen hebben, maar Rossetti zou na het lezen van de verzen door Goethe over Lilith dan toch voor *Lady Lilith* gekozen hebben. Uiteindelijk blijft het werk een aanklacht tegen ijdelheid, gesymboliseerd in de vorm van de spiegel en de bloeiende bloemen. (Uit: PRETTEJOHN E. (2003), p. 191.)

De voorkeur voor rijkelijke en mooie kledij, evenals een liefde voor juwelen werden samen met de spiegel in de negentiende eeuw namelijk uitdrukkelijk geassocieerd met ijdelheid.⁴⁹² De negentiende-eeuwse antropologen Cesare Lombroso en Guglielmo Ferrero, die sociaal Darwinistische theorieën gebruikten om de vrouw als ‘wezen’ evolutief tegenover de man te plaatsen, verwoordden het in hun misogynie publicatie *La Femme Criminelle et La Prostituée* uit 1896 als volgt:

“*Les femmes mettent surtout leur vanité dans trois choses: l’amour de leur lit, l’amour de leur armoire et de leurs bijoux.*”⁴⁹³

De schilderijen *IJdelheid* getiteld en gecreëerd door Fernand Toussaint (cat. 143) en Gustave De Jonghe (cat. 33), bevestigen het belang van kledij en juwelen ter ondersteuning van ijdelheid voor de spiegel. Toch moet worden opgemerkt dat in de bovenstaande gevallen het vanitasmotief wel met behulp van de spiegel wordt geïmpliceerd, maar niet expliciet door deze schilders wordt veroordeeld.

Dit in tegenstelling tot sommige andere kunstenaars, die via de spiegel ook een waarschuwing poneren voor de verblindende verraderlijkheid van schoonheid. Zo is op het doek *Jonge vrouw aan haar toilet* (cat. 1) uit 1842 door Antoine-Joseph Wiertz (1806-1865) een naakte jonge vrouw afgebeeld, die zichzelf in een handspiegel bekijkt. In de literatuur⁴⁹⁴ is nog maar weinig aandacht besteed aan het spiegelbeeld van de jonge vrouw, waarin de aandachtige kijker de duidelijke contouren van een schedel kan ontwaren, die het meisje met holle ogen lijkt aan te kijken.⁴⁹⁵ Deze jonge schoonheid wordt via de reflectie dus op een directe en wellicht ook vrij beangstigende manier geconfronteerd met de vergankelijkheid van haar lieflijke voorkomen.

Algemeen bestaat er naast de vele werken met spiegels die via hun titel naar ijdelheid verwijzen, of de schilderijen waarin vergankelijkheid letterlijk door middel van een skelet in de spiegel is voorgesteld, nog een derde variant waarin de verbinding tussen schoonheid en vanitas met behulp van de spiegel wordt gevisualiseerd.⁴⁹⁶

IJdelheid werd in het uiterste geval namelijk als een hoofdzonde beschouwd, waardoor de spiegel direct verbonden werd met de duivel.⁴⁹⁷ De voorstelling van de duivel in de beeldende kunst won in de negentiende eeuw aan populariteit, voornamelijk onder invloed van Johann Wolfgang von Goethe’s roman *Faust* (1808-1831) en werd vaak in verband

⁴⁹² LOMBROSO C. en G. FERRERO (1897), p. 150.

⁴⁹³ LOMBROSO C. en G. FERRERO (1897), p. 150.

⁴⁹⁴ In de museumcatalogus van het Wiertzmuseum te Brussel uit 1901 komt de schedel in de spiegel niet aan bod. Misschien is dit een verklaring voor het feit dat dit aspect ook in latere publicaties niet nader wordt toegelicht. Overigens is er ook een duidelijk parallel met Wiertz’ doek *La Belle Rosine* uit 1847, waarin eveneens een vrouw geconfronteerd wordt met een geraamte. (Uit: LA VELEYE E. (1901), pp. 51 en 56.)

⁴⁹⁵ Een parallele visie op de weerspiegeling wordt geponeerd in enkele werken van James Ensor, waarin hij eveneens schedels en skeletten in en naast de spiegel voorstelt. Toch mogen deze motieven niet veralgemeend worden, aangezien Ensor ook los van de spiegel geraamtes afbeeldde. (Uit: HOSTYN N. (1997), pp. 66-71.)

⁴⁹⁶ TAPIÉ A. (2010), p. 24.

⁴⁹⁷ MILLER J. (1998), p. 167 en BATTISTINI M. (2002), p. 138.

gebracht met menselijke dilemma's. In het aanzicht van de duivel werden personages vaak geconfronteerd met een keuze tussen hun diepste verlangens en het 'gepaste' gedrag.⁴⁹⁸

In *De spiegel van de koketterie* (cat. 52) uit 1886 laat Félicien Rops de spiegel letterlijk door een duivelachtig figuurtje met een schedelhoofd aanreiken, terwijl een kokette vrouw met ontblote boezem haar eigen reflectie schaamteloos bekijkt. Ook in zijn werk *Maturiteit* (cat. 46) uit 1886 wordt de spiegel door een klauw vastgehouden, die misschien ook op de aanwezigheid van de duivel slaat. *Schaamteloos* (s.d., cat. 53) toont dan weer een vrouw die met opgetrokken rok bijna volledig naakt voor de spiegel staat. Tegen de achterkant van de spiegel heeft Rops echter een aapje afgebeeld, dat de vrouw lijkt uit te lachen.⁴⁹⁹

Al deze voorgestelde vrouwen blijken niet in staat om aan deze demonische wezentjes, die hun ijdelheid stimuleren, te weerstaan, waardoor zij geen morele zuiverheid kunnen bereiken. Opnieuw zijn het Cesare Lombroso en Guglielmo Ferrero (1896), die hiervoor een verklaring aanreiken:

*“La conscience de la femme est d'autant plus faible que son intelligence est moins élevée; sa morale est d'un autre genre; sa notion du bien et du mal est différente de celle de l'homme, si bien que, relativement à nous, on peut dire que la femme est un être immoral.”*⁵⁰⁰

Excentriek schilder Antoine Wiertz opperde reeds in 1856 een gelijkaardig idee in zijn *De spiegel van de duivel, de behaagzieke, aangekleed* (cat. 3) en *De spiegel van de duivel, de behaagzieke, uitgekleed* (cat. 4).⁵⁰¹ Deze twee werken zijn bijna identiek en vormen een diptiek, waarin een trotse vrouw is voorgesteld, die zichzelf in de spiegel bekijkt. In het ene werk is zij echter nog aangekleed, terwijl zij in het tweede werk uitgekleed haar naakte spiegelbeeld bekijkt.⁵⁰² De spiegel in het tweede werk wordt bovendien aangereikt door een jongeman met krulhaar, waarin duidelijk twee horentjes te onderscheiden zijn. Waarschijnlijk gaat het dus ook in dit werk om de duivel, die de ijdelheid van het naakte meisje aanmoedigt. Naast de spiegel, refereert ook de parelketting waarschijnlijk opnieuw aan de ijdelheid van de vrouw.

Wiertz speelt overigens wel vaker met een combinatie van naaktheid, ijdelheid en de duivel en drijft de schaamteloze seksuele spanning bovendien ten top in zijn *Romanleester* (cat. 2) uit 1853. Een vrouw, die naakt in een uitdagende pose voor de spiegel ligt, is

⁴⁹⁸ DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE, A.A. MOERMAN EN P. ROEGIERS (2007), p. 71.

⁴⁹⁹ De aap werd vaak met de duivel in verband gebracht, maar stond vooral voor dwaasheid en een gebrek aan ratio. (Uit: IMPELLUSO L. (2003), p. 185.)

⁵⁰⁰ LOMBROSO C. en G. FERRERO (1897), p. 144.

⁵⁰¹ DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE, A.A. MOERMAN EN P. ROEGIERS (2007), p. 72.

⁵⁰² Wiertz zou met deze specifieke diptiek een verwijzing naar Francisco Goya (1746-1828) tot stand hebben willen brengen. Goya past namelijk hetzelfde principe toe door in 1803 een aangeklede versie te schilderen van zijn aanvankelijk volledig naakte *Maya* uit 1800. (Uit: DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE, A.A. MOERMAN EN P. ROEGIERS (2007), p. 71.)

voorgesteld terwijl ze een roman aan het lezen is. Een duivelachtige figuur reikt haar nog meer boeken aan, onder andere de roman *Antony* (1831) door Alexandre Dumas⁵⁰³ (1824–1895) is duidelijk te onderscheiden.⁵⁰⁴ Dit boek verhaalt over overspel, passie en erotiek en werd in de negentiende eeuw als buitengewoon pornografisch beschouwd.⁵⁰⁵ Wiertz maakt hiermee duidelijk dat de vrouw onzedige boeken aan het lezen is en dat de confrontatie met haar spiegelbeeld haar niet tot een besef van haar zondigheid brengt. In tegenstelling tot bijvoorbeeld Hunts *The Awakening of Conscience*, lijken ijdelheid, eigenliefde en lichamelijk genot deze vrouw volledig te hebben overmand.

Concluderend kan worden gesteld dat ijdelheid in de negentiende eeuw als een zonde werd beschouwd, waardoor het gebruik van de spiegel met enige terughoudendheid diende te worden gehanteerd. Wanneer deze morele zwakheid dan toch door kunstenaars werd geportretteerd, ging het bijna uitsluitend om vrouwen, die zichzelf verliezen aan de door de duivel aangereikte verleidingen in de vorm van de spiegel. De reden waarom mannen niet in deze zin werden afgebeeld, ligt wellicht niet zozeer in het feit dat zij geen verleidelijke schoonheid zouden kunnen bezitten, maar eerder omdat zij sterker en weerbaarder werden geacht en bijgevolg aan deze verleiding konden weerstaan. Lombroso en Ferrero (1897) noteren dan ook het volgende:

*“La Vanité de la femme n’est pas un sentiment atavistique, mais évolutif, ceci prouve que la femme parcourt les mêmes étapes de développement que l’homme, mais à une certaine distance.”*⁵⁰⁶

Kunstenaars poneerden dikwijls een waarschuwing voor de vergankelijkheid van jeugdige schoonheid en een oppervlakkige eigenliefde, die dit bewustzijn in de weg kon staan. De spiegel was in combinatie met bloeiende bloemen en een jeugdige vrouw dé metafoor bij uitstek om dit vanitasmotief te visualiseren.

⁵⁰³ Alexandre Dumas was een Franse, negentiende-eeuwse toneel- en romanschrijver, onder andere bekend van *Les Trois Mousquetaires* uit 1844 en *Le Comte de Monte-Cristo* uit 1845. Alexandre Dumas had ook een gelijknamige zoon die, in tegenstelling tot zijn vader, niet geïnteresseerd was in het schrijven van historische romans en zich in navolging van zijn vaders roman *Antony* richtte op meer contemporaine sociale thema's, waardoor zijn literatuur in de negentiende eeuw vaak als choquerend en vrij pornografisch werd ervaren. Zijn meest spraakmakende werken waren onder andere *La Dame aux Camélias* uit 1848 of *Le Roman d'une femme* uit 1849. (Uit: DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE, A.A. MOERMAN EN P. ROEGIERS (2007), p. 72 en REITSMA E. (2001), p. 68.)

⁵⁰⁴ DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE, A.A. MOERMAN EN P. ROEGIERS (2007), p. 72 en REITSMA E. (2001), p. 68.

⁵⁰⁵ DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE, A.A. MOERMAN EN P. ROEGIERS (2007), p. 72

⁵⁰⁶ LOMBROSO C. en G. FERRERO (1897), p. 50.

III.3. Reflecties over maatschappelijke conventies, de weerspiegeling als alternatief voor het huwelijk

*“Se mirer: perpétuelle occupation de la Beauté.
Ses miroirs: les hommes.
La Beauté reste la même, mais les miroirs diffèrent.”*

Saint-Pol-Roux in *Tablettes*, 1885-1895 uit 1895.⁵⁰⁷

Naast het feit dat de spiegel in verband werd gebracht met ijdelheid en als een instrument van de duivel werd beschouwd, bestond er tijdens de negentiende eeuw ook een uitgesproken associatie tussen de vrouw die haar tijd voor de spiegel doorbrengt en prostitutie.⁵⁰⁸

De negentiende-eeuwse burgerij nam een vrij ambigue houding aan ten opzichte van de courtisane, aangezien zij in sommige gevallen een wereldwijde faam en bewondering genoot, terwijl zij toch ook als een verachtelijke misdadigster werd beschouwd en tot het uitschot van de maatschappij behoorde.⁵⁰⁹ In de reeds vermelde publicatie door Cesar Lombroso (1896) wordt de negentiende-eeuwse opvatting omtrent prostitutie als volgt verwoord:

*“La prostituée est donc dépourvue du sentiment de la maternité, sans affection de famille, sans scrupules d’honnêteté dans la satisfaction de ses propres désirs, qui sont grands ou petits, suivant le degré différent d’intelligence individuelle; elle est parfois criminelle dans les formes moins graves de la criminalité; elle présente, pour cela, le type complet de la folie morale.”*⁵¹⁰

Het lijkt dan ook niet verwonderlijk dat deze vrouwen met een gebrek aan moraal ook de ijdelheid niet schuwden en de spiegel een uitgebreide plaats gaven in hun dagelijkse toiletrituelen. Emile Zola (1840-1902) schreef bijvoorbeeld in zijn novelle *Nana*,⁵¹¹ gepubliceerd in 1870, het volgende:

⁵⁰⁷ SAINT-POL-ROUX (1895), in: SAINT-POL-ROUX, J. GOORMA en A. WHYTE (1986), p. 175.

⁵⁰⁸ HINER S. (2010), p. 237.

⁵⁰⁹ WALGRAVE J. (1998), p. 171 en LOMBROSO C. en G. FERRERO (1897), p. 541

⁵¹⁰ LOMBROSO C. en G. FERRERO (1897), p. 541.

⁵¹¹ Hoewel Zola een naturalistisch beeld scheidt van Nana als een mannenverslindster die er in slaagt elke man die haar bemint ten val te brengen, schuilt reeds een wrange commentaar in de beschrijving van Nana voor de spiegel. Het verhaal eindigt namelijk met de gruwelijke dood van Nana, die sterft ten gevolge van een pokkenvirus. Zola laat echter niks meer heel van haar oorspronkelijke schoonheid, wanneer hij Nana op haar sterfbed beschrijft:

“Nana restait seule, la face en l’air, dans la clarté de la bougie. C’était un charnier, un tas d’humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l’autre; et, flétries, affaissées, d’un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une

*“Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même. Souvent, le coiffeur la trouvait ainsi, sans qu'elle tournât la tête.”*⁵¹²

Bepaalde werken van Belgisch kunstenaar Félicien Rops zouden als het ware bijna als illustraties bij dit citaat kunnen worden gezien. *In vuur en vlam* (1878, cat. 42) bijvoorbeeld, toont een naakte vrouw bij de spiegel die op een speelse manier haar gezicht deels achter een cape verstoppt. Naast de cape draagt de vrouw zwarte slippers en kniehoge kousen, die met kant en roze linten zijn afgewerkt. Hoewel Rops in het midden laat of de afgebeelde vrouw een echte prostituee is, lijkt dit zeer waarschijnlijk en ook voor andere werken te gelden. *Vrouw met bont* (1881, cat. 44), *Tinteling* (s.d., cat. 48) en *De schone en het beest* (s.d., cat. 51) lijken namelijk eveneens courtisanes voor de spiegel voor te stellen.



Afbeelding 45: *Het Toilet*, s.d., Félicien Rops (cat. 50).



Afbeelding 46: *Nana*, 1877, Édouard Manet, olieverf op doek, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un œil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.”

Hoewel Zola met zijn roman *Nana* in eerste instantie waarschijnlijk een politieke commentaar op de val van de Franse ‘Seconde Empire’ wenste uit te drukken, is er toch een parallel met Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* te ontwaren. Beide hoofdpersonages zijn aanvankelijk mentaal gecorrumpeerd, terwijl dit pas na hun dood ook fysiek tot uiting komt. (Uit: ZOLA E. (1870) hoofdstuk VII en WILDE O. (1891), p. 246.)

⁵¹² ZOLA E. (1870), hoofdstuk VII.

In *Het Toilet* (s.d., afb. 45) is de link met prostitutie en het personage Nana bovendien zeer concreet, vooral wanneer een vergelijking wordt gemaakt met het gelijknamige werk (afb. 46) uit 1877 door de Franse schilder Édouard Manet (1832-1883). Manets roodharige Nana draagt een blauw korset, een witte rok en hoge zwarte muiltjes, terwijl zij zichzelf opmaakt voor de spiegel in het gezelschap van een voorname heer. De gelijkenis⁵¹³ met de vrouw in het werk van Rops is vrij frappant, aangezien zij dezelfde kleren draagt en eveneens in het bijzijn van een man voor de spiegel haar toilet maakt.

Diverse auteurs merken op dat Rops, in tegenstelling tot Manet, een gevaarlijke vrouw heeft voorgesteld, die haar bewonderaar recht in de ogen durft aan te kijken.⁵¹⁴ Toch kan worden geopperd dat de blik van Manets Nana ter appel van de toeschouwer als minstens even brutaal kan worden beschouwd. In het werk van Rops lijkt rechts achter de vrouw overigens een grote ‘*armoire à glace*’ te staan, zoals deze door Zola in *Nana* wordt vermeld.⁵¹⁵ Tenslotte zou Rops via de titel van een ander werk over een schaars geklede vrouw bij de spiegel, *De spieren van de couturier* (s.d., cat. 49), eveneens naar *Nana* van Zola kunnen verwijzen, aangezien beide vrouwen zich niet lijken te schamen voor hun zelfbewondering in de spiegel ten opzichte van hun kleermaker of kapper.⁵¹⁶

Walter Richard Sickert was een Britse kunstenaar, die in navolging van de Franse traditie eveneens prostituees afbeeldde in een impressionistische stijl. *La Hollandaise* (cat. 297) uit 1906 toont bijvoorbeeld een naakte, voluptueuze vrouw, liggend op een bed, terwijl achter haar een glimp van een spiegel zichtbaar is. De nadruk ligt op haar naakte lichaam, aangezien haar gezicht slechts zeer schetsmatig is uitgewerkt. Bovendien lijkt deze vrouw zich in een veel minder luxueuze sfeer te bevinden dan de *Nana* van Manet. Het gebruik van de spiegel leidt in deze context tot een direct voyeurisme gekoppeld aan lichamelijke en verleiding.⁵¹⁷

Het contrast met een werk als *Preparing for the Ball* (cat. 259) uit 1867 door Emma Sandys zou dan ook niet groter kunnen zijn. Terwijl deze kunstenares haar personage een trotse houding voor de spiegel doet aannemen en meer stof dan huid afbeeldt, lijkt de vrouw in *La Hollandaise* al haar waardigheid te hebben verloren. De reflectie zou bij Sandys dus nog als een onschuldige bevestiging van de schoonheid van het afgebeelde meisje kunnen fungeren, maar krijgt in het werk van Sickert een veel grimmigere connotatie. Desalniettemin blijkt de spiegel een dankbaar motief om in een setting van prostitutie af te beelden, aangezien associaties met voyeurisme, lichamelijke en eigenliefde nooit veraf zijn.⁵¹⁸

⁵¹³ Het is zeer waarschijnlijk dat Rops de *Nana* van Manet kende, aangezien hij regelmatig in Parijs verbleef en op dezelfde Salons exposeerde. Bovendien bezocht Rops frequent hetzelfde café als Manet en communiceerde hij regelmatig per brief over en met Manet. (Uit: BONNIER B., V. LEBLANC, D. PRIOUL en H. VÉDRINE (1998), p. 104.)

⁵¹⁴ BONNIER B. (2005), p. 75.

⁵¹⁵ ZOLA E. (1870), hoofdstuk VII.

⁵¹⁶ ZOLA E. (1870), hoofdstuk VII.

⁵¹⁷ LECOMTE I. (1995), p. 91.

⁵¹⁸ WALGRAVE J. (1998), p. 171.

Toch kan deze these niet veralgemeend worden, aangezien de dualiteit van de man ten opzichte van de vrouw, eigen aan de fin-de-siècle maatschappij, in een ander werk eveneens met behulp van een spiegel zeer concreet wordt gevisualiseerd. Ford Madox Brown kaart in zijn onafgewerkte doek *Take your Son, Sir* (cat. 209) uit 1867, een zeer prangende sociale problematiek aan, die nauw verbonden was met prostitutie.⁵¹⁹

Brown heeft namelijk een vrouw voorgesteld, die met een kind in de armen een man benadert, die enkel aan de toeschouwer zichtbaar is gemaakt dankzij de spiegel achter haar hoofd. De spiegel in dit werk is overigens niet eenzijdig te interpreteren, aangezien de invulling van de reflectie in eerste instantie zorgt voor een narratieve vervollediging van het werk. Ook wordt er dankzij de weerspiegeling een gevoel van diepte in het werk geïncorporeerd en ligt in de circulaire vorm bovendien een verwijzing naar het *Arnolfini portret* door Jan Van Eyck.⁵²⁰

De ronde reflectie, die het hoofd van de vrouw omgeeft, zorgt er eveneens voor dat de associatie met een aureool wordt opgewekt, waardoor een verwantschap met de Maagd Maria zou kunnen worden geïmpliceerd.⁵²¹ De afgebeelde vrouw, overigens gemodelleerd naar Browns tweede echtgenote Emma Hill-Brown, wordt door verschillende auteurs geïnterpreteerd als een minnares, die een buitenechtelijk kind aan de vader komt aanbieden.⁵²² Het werk poneert in dit opzicht dus een sociale kritiek op de toenemende, verdoken buitenechtelijke relaties, die in de Victoriaanse maatschappij dikwijls heimelijk werden gedoogd.⁵²³

Toch oppert Elizabeth Prettejohn in haar publicatie over de prerafaëlieten (2007) een alternatieve interpretatie van dit werk, die eveneens zeer plausibel lijkt. Wanneer namelijk in acht wordt genomen dat Browns eigen echtgenote model stond voor de vrouw in dit doek, zou het eveneens kunnen dat het jonge kind door zijn moeder aan een trotse vader wordt voorgesteld.⁵²⁴ Het koppel, afgebeeld in een voornaam burgerlijk interieur, voldoet in deze interpretatie volledig aan de sociale code van de bourgeoisie en viert de geboorte van hun kind als een vrucht van het legitieme huwelijk.⁵²⁵ Een laatste aspect in de interpretatie van dit schilderij betreft een viering van moederschap in het algemeen, waardoor de link met de Heilige Maagd ook wordt verklaard.⁵²⁶

Welke boodschap nu precies door Brown werd geambieerd, is tot op heden onduidelijk en moeilijk achterhaalbaar, aangezien Brown het doek nooit afwerkte. De algemene associatie

⁵¹⁹ PRETTEJOHN E. (2007), p. 215.

⁵²⁰ BARRINGER T. (1999), p. 97.

⁵²¹ THÉBERGE P. (ed.) (1995), p. 361.

⁵²² PRETTEJOHN E. (2007), p. 215 en THÉBERGE P. (ed.) (1995), p. 361.

⁵²³ BARRINGER T. (1999), p. 97.

⁵²⁴ PRETTEJOHN E. (2007), p. 215.

⁵²⁵ Naast de aanwezigheid van de ronde spiegel, kan er via deze interpretatie ook een inhoudelijke parallel met het *Arnolfini Portret* worden ontwaard, aangezien beide werken in verband worden gebracht met het instituut van het huwelijk. In tegenstelling tot Van Eyck heeft Brown de man in dit werk echter verplaatst naar de reflectie in de spiegel. Elizabeth Prettejohn (2007) wijst er dan ook op dat hierdoor een mannelijk toeschouwer wordt verondersteld. (Uit: PRETTEJOHN E. (2007), p. 215.)

⁵²⁶ THÉBERGE P. (ed.) (1995), p. 361.

tussen de spiegel en prostitutie zou eventueel kunnen wijzen op een voorkeur voor de eerste interpretatie, maar kan niet als onomstotelijk argument worden gehanteerd. Het mag echter wel duidelijk zijn dat de aanwezigheid van de spiegel in dit schilderij diverse betekenislagen met zich meebrengt en bijdraagt tot de letterlijke en figuurlijke diepgang in dit kunstwerk. Zeker is wel dat er een sociale commentaar in dit werk schuilt, die zich ofwel uitdrukkelijk uitspreekt tegen prostitutie, ofwel een lauwing inhoudt van de vruchten van een legitiem huwelijk.

De vraag is echter of dit ook in de andere werken met een spiegel, handelend over prostitutie, het geval is. Waarschijnlijk werd de voorstelling van de vrouw voor de spiegel namelijk als een symbool gezien voor gedrag dat zich tegen sociale conventies en in sommige gevallen vooral tegen het instituut van het huwelijk richtte. Prostitutie was hiervan een zeer extreme uiting, maar ook alternatieve vormen van seksualiteit of de totale aversie ervan, werden met de spiegel geassocieerd.

Dit laatste geval wordt bijvoorbeeld geïllustreerd in het gedicht *Laus Virginitatis* uit 1887, waarin auteur Arthur Symons (1865-1945) een meisje beschrijft, dat weigert een geliefde te zoeken:

*“The mirror of men's eyes delights me less,
O mirror, than the friend I find in thee;
Thou lovest, as I love, my loveliness,
Thou givest my beauty back to me.*

*I to myself suffice; why should I tire
The heart with roaming that would rest at home?
Myself the limit to my own desire,
I have no desire to roam.”*⁵²⁷

In dit gedicht stelt de spiegel de vrouw in staat genoeg met zichzelf te nemen, waardoor elke mannelijk aanwezigheid overbodig wordt. Bram Dijkstra wijst er in zijn publicatie *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture* (1986) echter op dat er in de negentiende eeuw één specifieke, alternatieve vorm van seksualiteit bestond, die zo mogelijk nog negatiever werd beoordeeld en volgens de negentiende-eeuwse perceptie bovendien tot stand kwam door eigenliefde, gestimuleerd door de spiegel. Zo werd namelijk een verwantschap gezien tussen de vrouw voor de spiegel en lesbische relaties tussen vrouwen. In een meest extreme vorm werd de vrouw in de spiegel namelijk vervangen door een andere, reële vrouw, die als een geliefde werd bemind en enige mannelijke aanwezigheid volledig overbodig maakte.⁵²⁸

Kortom, de spiegel blijft een zeer complex motief dat in de negentiende eeuw uitdrukkelijk met alternatieve vormen van vrouwelijke seksualiteit, zoals prostitutie, doorgedreven maagdelijkheid of lesbische liefde, in verband werd gebracht. Waarschijnlijk was dit toe te

⁵²⁷ SYMONS A. (1887), in: BETJEMAN J. en G. TAYLOR (eds.) (1988), p. 102.

⁵²⁸ DIJKSTRA B. (1986), p. 152.

schrijven aan de gedeelde associaties tussen de spiegel en ijdelheid, lichamelijkheid, eigenliefde en voyeurisme.

Opvallend is echter toch een sterke discrepantie tussen enerzijds de werken over vanitas en ijdelheid, die vooral door Britse kunstenaars op een ingetogen manier en via indirecte symboliek werden voorgesteld. Anderzijds werden de naakte vrouwen voor de spiegel, die zichzelf schaamteloos bekijken, afgebeeld door meer vrijpostige kunstenaars die het schandaal niet schuwden, zoals Félicien Rops of Antoine Wiertz.⁵²⁹ Het blijft dan ook een twijfelachtig gegeven of deze laatste kunstenaars de voorgestelde courtesanes in hun werken wilden veroordelen of net prijzen. In tegenstelling tot Zola, die zijn Nana uiteindelijk een gruwelijke dood laat sterven, lijken de prostituees van Rops amper nadelen te ondervinden van hun zedeloos bestaan. Zij bevinden zich in een luxueuze wereld van glitter en glamour waar de spiegel onlosmakelijk deel van uitmaakt en maken deel uit van de exuberante fantasieën van deze schilder. Net zoals de naakte vrouwen van Wiertz, die zich zonder weerstand overgeven aan de duivel, wentelen de prostituees van Rops zich in hun luxueuze bestaan voor de spiegel. In deze zin is een duidelijke parallel te trekken met *Lady Lilith* (cat. 193) door Dante Gabriël Rossetti, aangezien deze ‘gevallen vrouw’ eveneens weigert zich van haar spiegelbeeld af te wenden.

De spiegel staat in deze gevallen als het ware symbool voor zondigheid, maar vooral voor een aversie voor sociale conventies en het verheerlijkte ideaal van het huwelijk. Het gros van de mannelijke kunstenaars blijft er echter, net zoals Lombroso en Ferrero (1896), van overtuigd dat:

*“...la lutte de grâce, de beauté, d’élégance, de coquetterie [van de vrouw] à laquelle non seulement leur vanité est attachée, mais aussi l’unique but de leur existence, est le mariage.”*⁵³⁰

Dankzij de spiegel lijkt de ‘angel of the house’ echter onherroepelijk haar vleugels uit te kunnen slaan.

⁵²⁹ Zowel Antoine Wiertz als Félicien Rops werden in de negentiende eeuw als zeer extreme, non-conformistische kunstenaars gezien. Iconografisch gezien was het werk van Wiertz minder exuberant dan dat van Rops, terwijl Wiertz technisch gezien dan weer wel excessiever durfde te experimenteren (Uit: DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE, A.A. MOERMAN EN P. ROEGIERS (2007), p. 100.)

⁵³⁰ LOMBROSO C. en G. FERRERO (1897), p. 70.

III.4. Een derde besluit

Dit laatste deel schrijft een eerder negatief gekleurde connotatie toe aan de spiegel in de negentiende eeuw, die door kunstenaars in sommige gevallen ook in hun kunstwerken werd geïmpliceerd.

Hoewel de reflectie inzage tot de psyché en zelfkennis kon betekenen, werd er over het algemeen toch eerder achterdochtig gereageerd ten opzichte van een excessief gebruik van de spiegel. In vele gevallen werd namelijk een duistere ondertoon in de afbeelding van de spiegel geïnsinueerd. De reflectie deed soms namelijk dienst als een magisch instrument, dat inzage kon bieden in de toekomst of onvervulde verlangens kon verbeelden. De aard van deze verlangens bleek echter niet steeds onschuldig en kwam vooral aan de oppervlakte wanneer kunstenaars een voorstelling van de vrouw voor de spiegel afbeeldden.

Enerzijds is er dikwijls een moraliserende ondertoon te ontwaren, die wijst op de zondigheid van ijdelheid en de vergankelijkheid van schoonheid. De vrouwen voor de spiegel zijn net zoals de weelderige bloemen die hen dikwijls omringen, gedoemd om aan schoonheid in te boeten en de vergankelijkheid van het menselijke bestaan te erkennen. Anderzijds wordt het vanitasmotief overstegen wanneer kunstenaars de spiegel als direct instrument van de duivel afbeeldden en bovendien vrouwen voorstelden, die geen poging ondernemen om hieraan te weerstaan. In deze werken lijkt het vrouwelijke geslacht gedoemd om te mislukken, waardoor ook vastgelegde sociale conventies op losse schroeven komen te staan. De spiegel bood de vrouw namelijk een ideaal alternatief voor het huwelijk, waarin prostituees, lesbiennes of vrouwen met een seksuele aversie, de toevlucht tot zichzelf konden handhaven.

De veranderende negentiende-eeuwse conventies rond de positie van de vrouw, gecombineerd met het feit dat ijdelheid, eigenliefde, lichamelijke en zelfs voyeurisme op een directe manier met de spiegel werden geassocieerd, zorgden ervoor dat mannelijke kunstenaars de vrouw voor de spiegel voorstelden als een ambigu wezen dat zich aan zondigheid overgeeft.

IV. Conclusie, Britse en Belgische kunstwerken bespiegeld

*“She knew it not: most perfect pain
To learn: this too she knew not. Strife
For me, calm hers, as from the first.
‘Twas but another bubble burst
Upon the curdling draught of life,
My silent patience mine again.*

*As who, of forms that crowd unknown
Within a distant mirror’s shade,
Deems such a one himself, and makes
Some sign: but when the image shakes
No whit, he finds his thought betray’d,
And must seek elsewhere for his own.”*

Dante Gabriël Rossetti’s *The Mirror* uit 1850.⁵³¹

Ter conclusie kunnen uit bovenstaande beschouwingen enkele thesen worden geëxtrapoleerd, die een inzicht verschaffen in de nationale tendensen, die zich met betrekking tot de spiegel in België en Groot-Brittannië hebben ontwikkeld. Deze comparatieve focus zal eveneens fungeren als het besluit van deze masterproef, aangezien de argumenten die ter vergelijking zullen worden aangehaald, hoofdzakelijk bestaan uit de conclusies geponeerd bij de verschillende topics.

Zo werd vastgesteld dat de algemene negentiende-eeuwse context heeft bijgedragen tot de afbeelding van de spiegel, aangezien dit object zowel in België als Groot-Brittannië dienst deed als een gevestigd attribuut binnen diverse segmenten van de maatschappij en een vaste plaats had verworven in de schilderspraktijk, het burgerlijk interieur en het kunstenaarsatelier. Reële spiegels vormden in sommige gevallen dus een directe bron ter inspiratie voor kunstenaars.

Hoewel de spiegel in de fin-de-siècle maatschappij eveneens een duidelijke functie had in de sfeer van het boudoir en het maken van het toilet, kan toch uitdrukkelijk gesteld worden dat de afbeelding van een reflectie in een mannelijke context als een expliciet taboe werd beschouwd. Met uitzondering van de dandy, werden ijdelheid en opsmuk zelden met de man geassocieerd, waardoor een duiding van de gentleman voor de spiegel eerder gezocht moet worden in de richting van intellectualisme en een inzicht in de psyché.

Naast de introductie van een psychologische diepgang, kon de concrete invulling van de spiegel eveneens bijdragen tot een perspectivische dieptewerking, die in de meeste gevallen weliswaar ook inhoudelijke implicaties met zich meebracht. Zowel Britse als Belgische kunstenaars gingen in hun invulling van de reflectie soms zeer ver, waardoor een

⁵³¹ ROSSETTI D.G. (1850), in: ROUSSILLON-CONSTANTLY L. (2008), p. 97.

narratieve uitwijding of zelfs voyeurisme kon worden geïmpliceerd. Toch konden kunstenaars dankzij de spiegel ook een driehoeksverhouding tussen kunstenaar, personage en toeschouwer construeren, waardoor een interessante confrontatie met het personage teweeg kon worden gebracht.

De concrete onderzoeksvragen van deze masterproef indachtig, dient zich vanuit bovenstaande bevindingen echter een grondige en kritische evaluatie aan. De vraag of het gebruik van de spiegel typisch was voor de negentiende eeuw kan namelijk niet absoluut beantwoord worden, aangezien enkel de negentiende eeuw zelf binnen beschouwing werd genomen en geen aandacht werd besteed aan voorafgaande of volgende periodes. Dit is echter steeds een bewuste keuze binnen dit onderzoek geweest, aangezien de geprefereerde focus toch enkele relatieve zekerheden met zich mee heeft gebracht. Een studie gericht op deze andere periodes zou echter een interessant spoor ter verder onderzoek kunnen zijn, aangezien bepaalde invullingen van de spiegel, bijvoorbeeld als attribuut van Maria Magdalena, in de negentiende eeuw zo goed als afwezig blijken te zijn, terwijl andere interpretaties dan weer uniek waren voor het bestudeerde tijds kader binnen dit onderzoek.

Zo bereikten dandyïsme en de interesse in het dubbelgangermotief in de negentiende eeuw ongekende hoogtes, waardoor de reflectie in alle vormen en maten het instrument par excellence werd om de gewenste verdubbeling vormelijk tot stand te brengen. Bovendien droeg de spiegel ook bij tot een plastische verzinnebeelding van het maatschappelijk debat rond identiteit, uniciteit, realiteit en illusie, dat tijdens de negentiende eeuw zowel in België als in Groot-Brittannië uitgebreid werd gevoerd.

Overigens dient ook te worden opgemerkt dat ondanks het feit dat de spiegel ook voor en na de negentiende eeuw frequent werd afgebeeld, er toch sprake is van een typisch negentiende-eeuwse invulling van de spiegel. Elk kunstwerk op zich zou als een soort spiegel kunnen worden opgevat van de maatschappij waarin het werd gecreëerd, waardoor een spiegel in een kunstwerk deze opvatting enkel lijkt te versterken. In sommige gevallen zorgde de specifieke uitwerking van een weerspiegeling dan ook voor een letterlijke reflectie over de werkelijkheid en maatschappelijke problemen, zoals deze zich in het bestudeerde tijds kader aandienden.

Bijvoorbeeld in het geval van de negentiende-eeuwse interpretaties van de Perseusmythe, fungeerde de spiegel als een indicator voor gespannen genderverhoudingen eigen aan de fin-de-siècle samenleving. De spiegel vormde als het ware een laatste redmiddel, dat de Victoriaanse man bijstond in zijn strijd tegen de vrijgevochten vrouw, die de werkelijkheid op haar eigen manier wenste te aanschouwen. Dit laatste element wijst eveneens op een specifiek, negentiende-eeuwse interpretatie van de Narcissusfiguur, aangezien de associatie tussen de vrouw, de spiegel en veranderende genderverhoudingen ervoor zorgde dat mannen zichzelf zelden voor de spiegel afbeeldden en bovendien ook een duidelijke angst ervaarden voor een mogelijke afwijzing van de vrouw, die haar eigen lippen boven die van een man zou kunnen verkiezen. Deze negentiende-eeuwse, vrouwelijke Narcissus liet zich namelijk verleiden tot het kussen van haar eigen spiegelbeeld en had enkel nog oog voor zichzelf.

Algemeen zorgde de directe associatie tussen de vrouw en de spiegel voor de mogelijkheid tot een gendercommentaar aan de hand van de weerspiegeling. De negentiende-eeuwse samenleving werd gekenmerkt door een verandering van rolpatronen en een opkomst van een claim tot vrouwemancipatie. Sommige mannelijke kunstenaars maakten dan ook gebruik van deze verbinding tussen de vrouw en de spiegel om zich negatief uit te laten over deze eis tot onafhankelijkheid. Enerzijds vormde de spiegel namelijk een gepast instrument om de vrouw tot haar passieve rol als observator te veroordelen en haar een fragmentarisch beeld van de werkelijkheid voor te houden. Toch werden zowel de ‘femme fragile’ als de ‘femme fatale’ in combinatie met de weerspiegeling voorgesteld, waardoor de spiegel anderzijds dus ook als een symbool voor de nieuwverworven, vrouwelijke vrijheid kan worden gezien. Prostituees en vrouwen, die hun eigen spiegelbeeld beminden boven dat van de man, vonden in de spiegel een ultieme bondgenoot, die hen kon bijstaan in hun strijd tot zelfontplooiing.

Het mag duidelijk zijn dat zowel Britse als Belgische kunstenaars in hun afbeelding van de spiegel beïnvloed werden door de bovenstaande ontwikkelingen, waarmee zij werden geconfronteerd. Toch waren er ook meer natiegebonden invloeden, die niet onderschat mogen worden.

Zo lijkt de uitgesproken gendercommentaar met betrekking tot de ambigue plaats van de vrouw voor de spiegel in de Britse werken frequenter, maar tegelijkertijd ook meer verdoken naar voor te komen, dan in Belgische werken het geval is.

Het is duidelijk dat de negentiende-eeuwse, weerspiegelde vrouw, die zich onderscheid door haar flamboyante openheid, vooral terug te vinden was in Belgische werken, die zich baseerden op de Franse traditie. De meer ingetogen, Britse vrouw voor de spiegel was echter een even reële variant binnen het negentiende-eeuwse tijds kader. Overigens ondervond deze laatste traditie met het oog op de spiegel nog enkele andere, cruciale invloeden, die in België minder prangend aanwezig waren.

De komst van het *Arnolfini Portret* naar Londen bijvoorbeeld kan beschouwd worden als een belangrijk referentiepunt binnen de Victoriaanse kunst. De circulaire spiegel kwam vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw dan ook meer voor in Britse huizen en kunstwerken van zeer diverse artiesten en vervulde bovendien een emblematische rol. Dit onderstreepte de referentie aan Van Eyck en liet kunstenaars toe een kunsthistorische dialoog aan te gaan. De ronde spiegel mag bijna als een bijkomende, prerafaëlitische signatuur worden gezien, aangezien ook de aanwezigheid van de circulaire reflectie in *The Lady of Shalott* door Tennyson in prerafaëlitische kringen een enorm invloedrijke factor is geweest. De Lady of Shalott voor haar spiegel vervulde een uitdrukkelijke iconofunctie ter visualisatie van de prerafaëlitische creativiteit.

Toch speelde de spiegel niet alleen in het oeuvre van de prerafaëlieten een cruciale rol. Het valt namelijk op dat naast de eerder realistisch georiënteerde, Victoriaanse kunst, de prerafaëlieten en hun volgelingen als het ware balanceerden tussen symbolisme, realisme en estheticisme, waardoor zij reeds de kiem van enkele, latere Belgische symbolistische principes in hun kunstwerken incorporeerden. Bepaalde Belgische symbolisten zagen de

prerafaëlitische kunstenaars bovendien uitdrukkelijk als hun artistieke voorgangers. Deze link bleek met betrekking tot de spiegel dan ook zeer concreet te zijn, dankzij de dialoog tussen Edward Burne-Jones en Fernand Khnopff. Toch leende de spiegel zich ook meer algemeen als ideaal object ter incorporatie van symbolistische principes, die in de Belgische kunst, maar in zekere zin ook in het Brits estheticisme, tot uiting kwamen. Wanneer bijvoorbeeld de invulling van de kristallen bol en hiervan afgeleid ook de bolle spiegel binnen beschouwing worden genomen, valt het op dat Britse kunstenaars de kristallen bol en de bolle spiegel als occult object visualiseerden. Betoverde, Belgische reflecties konden eerder op een symbolistisch niveau worden geïnterpreteerd, gekaderd binnen hun neoplatonische opvattingen rond de werkelijkheid.

Ook speelden twee personages uit de klassieke mythologie, die vaak in verband worden gebracht met de spiegel, een cruciale rol. Enerzijds fungeerde de eerder vermelde Narcissus als een ideaal dat naar voor werd geschoven om toegang te krijgen tot ware kennis. De spiegel figureerde in deze context als een instrument om een hogere vorm van bestaan te kunnen verwezenlijken. Anderzijds vonden estheticisten in de figuur van Venus voor de spiegel een geschikte metafoor om hun conceptie over kunst en ware kennis over de realiteit voor te stellen. Kunst en spiegel vertonen namelijk een opvallende, inhoudelijke parallel, die kunstenaars uit beide naties graag ten volle uitspeelden. Overigens wordt de particuliere invulling van de spiegel in Britse en Belgische werken pas optimaal duidelijk, wanneer een vergelijking wordt gemaakt met de spiegel in kunstwerken, gecreëerd in andere naties. De vraag naar de rol en betekenis van de spiegel in andere, negentiende-eeuwse nationale scholen, zoals Duitsland, Frankrijk, maar ook de Scandinavische landen, vormt een interessante invalshoek ter verder onderzoek, evenals de rol van de spiegel in het symbolisme als internationale stroming.

Tenslotte kan worden geconcludeerd dat de spiegel wel degelijk een emblematische rol vervulde binnen de profilering van de prerafaëlieten en hun volgelingen en de Belgische symbolisten binnen het negentiende-eeuwse kunstestablishment. De vormelijke en perspectivische kwaliteiten van de weerspiegeling en het feit dat dit object prominent aanwezig was in het leven van kunstenaars hebben bijgedragen tot de afbeelding van dit motief. Ook de indirecte aanwezigheid via literaire of mythologische verhalen, evenals de mogelijkheid om via de reflectie een uitgesproken gendercommentaar te poneren, kunnen als verklaringen worden gezien voor de kwantitatief overweldigende aanwezigheid van de reflectie in fin-de-siècle kunstwerken. De betekenis van de spiegel liet Belgische en Britse kunstenaars in verschillende mate toe een maatschappelijke, kunsttheoretische of kunsthistorische commentaar in hun werken te expliciteren.

Kortom, de spiegel vormde een belangrijk iconografisch motief dat vele sleutelthema's aanraakt, die gezien de Britse en Belgische, negentiende-eeuwse context uiterst relevant waren en bijgevolg via een particuliere invulling van de spiegel in kunstwerken werd geïmpliceerd. De spiegel is in de negentiende eeuw dan ook meer dan een triviaal object en bezit complexe betekenislagen, waartoe dit onderzoek een eerste, grondige aanzet tot analyse mag zijn.

V. Bijlagen

V.1. Bijlage 1: *Tears, Idle Tears* (1847) door Alfred Lord Tennyson:

Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy autumn-fields,
And thinking of the days that are no more.

Fresh as the first beam glittering on a sail,
That brings our friends up from the underworld,
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all we love below the verge;
So sad, so fresh, the days that are no more.

Ah, sad and strange as in dark summer dawns
The earliest pipe of half-awaken'd birds
To dying ears, when unto dying eyes
The casement slowly grows a glimmering square;
So sad, so strange, the days that are no more.

Dear as remembered kisses after death,
And sweet as those by hopeless fancy feign'd
On lips that are for others; deep as love,
Deep as first love, and wild with all regret;
O Death in Life, the days that are no more!

(Uit: HILL R.W., *Tennyson's poetry; authoritative texts, juvenilia and early responses, criticism*, New York, W. W. Norton & Company, 1971.)

V.2. Bijlage 2: *The Lady of Shalott* (1842) door Alfred Lord Tennyson:*Part I*

On either side the river lie
 Long fields of barley and of rye,
 That clothe the world and meet the sky;
 And thro' the field the road runs by
 To many-tower'd Camelot;
 And up and down the people go,
 Gazing where the lilies blow
 Round an island there below,
 The island of Shalott.

Willows whiten, aspens quiver,
 Little breezes dusk and shiver
 Thro' the wave that runs for ever
 By the island in the river
 Flowing down to Camelot.
 Four grey walls, and four grey towers,
 Overlook a space of flowers,
 And the silent isle imbowers
 The Lady of Shalott.

By the margin, willow veil'd,
 Slide the heavy barges trail'd
 By slow horses; and unhail'd
 The shallop flitteth silken-sail'd
 Skimming down to Camelot:
 But who hath seen her wave her hand?
 Or at the casement seen her stand?
 Or is she known in all the land,
 The Lady of Shalott?

Only reapers, reaping early,
 In among the bearded barley
 Hear a song that echoes cheerly
 From the river winding clearly;
 Down to tower'd Camelot;
 And by the moon the reaper weary,
 Piling sheaves in uplands airy,
 Listening, whispers, " 'Tis the fairy
 The Lady of Shalott."

Part II

There she weaves by night and day
 A magic web with colours gay.
 She has heard a whisper say,
 A curse is on her if she stay
 To look down to Camelot.
 She knows not what the curse may be,
 And so she weaveth steadily,
 And little other care hath she,
 The Lady of Shalott.

And moving thro' a mirror clear
 That hangs before her all the year,
 Shadows of the world appear.
 There she sees the highway near
 Winding down to Camelot;
 There the river eddy whirls,
 And there the surly village churls,
 And the red cloaks of market girls
 Pass onward from Shalott.

Sometimes a troop of damsels glad,
 An abbot on an ambling pad,
 Sometimes a curly shepherd lad,
 Or long-hair'd page in crimson clad
 Goes by to tower'd Camelot;
 And sometimes thro' the mirror blue
 The knights come riding two and two.
 She hath no loyal Knight and true,
 The Lady of Shalott.

But in her web she still delights
 To weave the mirror's magic sights,
 For often through the silent nights
 A funeral, with plumes and lights
 And music, went to Camelot;
 Or when the Moon was overhead,
 Came two young lovers lately wed.
 "I am half sick of shadows," said
 The Lady of Shalott.

Part III

A bow shot from her bower-eaves,
 He rode between the barley-sheaves,

The sun came dazzling thro' the leaves,
And flamed upon the brazen greaves
Of bold Sir Lancelot.
A red-cross knight for ever kneel'd
To a lady in his shield,
That sparkled on the yellow field,
Beside remote Shalott.

The gemmy bridle glitter'd free,
Like to some branch of stars we see
Hung in the golden Galaxy.
The bridle bells rang merrily
As he rode down to Camelot:
And from his blazon'd baldric slung
A mighty silver bugle hung,
And as he rode his armor rung
Beside remote Shalott.

All in the blue unclouded weather
Thick-jewell'd shone the saddle-leather,
The helmet and the helmet-feather
Burn'd like one burning flame together,
As he rode down to Camelot.
As often thro' the purple night,
Below the starry clusters bright,
Some bearded meteor, trailing light,
Moves over still Shalott.

His broad clear brow in sunlight glow'd;
On burnish'd hooves his war-horse trode;
From underneath his helmet flow'd
His coal-black curls as on he rode,
As he rode down to Camelot.
From the bank and from the river
He flash'd into the crystal mirror,
"Tirra lirra," by the river
Sang Sir Lancelot.

She left the web, she left the loom,
She made three paces thro' the room,
She saw the water-lily bloom,
She saw the helmet and the plume,
She look'd down to Camelot.
Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;

"The curse is come upon me," cried
The Lady of Shalott.

Part IV

In the stormy east-wind straining,
The pale yellow woods were waning,
The broad stream in his banks complaining.
Heavily the low sky raining
Over tower'd Camelot;
Down she came and found a boat
Beneath a willow left afloat,
And around about the prow she wrote
The Lady of Shalott.

And down the river's dim expanse -
Like some bold seer in a trance,
Seeing all his own mischance -
With a glassy countenance
Did she look to Camelot.
And at the closing of the day
She loosed the chain, and down she lay;
The broad stream bore her far away,
The Lady of Shalott.

Lying, robed in snowy white
That loosely flew to left and right -
The leaves upon her falling light -
Thro' the noises of the night,
She floated down to Camelot:
And as the boat-head wound along
The willowy hills and fields among,
They heard her singing her last song,
The Lady of Shalott.

Heard a carol, mournful, holy,
Chanted loudly, chanted lowly,
Till her blood was frozen slowly,
And her eyes were darkened wholly,
Turn'd to tower'd Camelot.
For ere she reach'd upon the tide
The first house by the water-side,
Singing in her song she died,
The Lady of Shalott.

Under tower and balcony,
By garden-wall and gallery,
A gleaming shape she floated by,
Dead-pale between the houses high,
 Silent into Camelot.
Out upon the wharfs they came,
Knight and Burgher, Lord and Dame,
And around the prow they read her name,
 The Lady of Shalott.

Who is this? And what is here?
And in the lighted palace near
Died the sound of royal cheer;
And they cross'd themselves for fear,
 All the Knights at Camelot;
But Lancelot mused a little space
He said, "She has a lovely face;
God in his mercy lend her grace,
 The Lady of Shalott."

(Uit: TENNYSON A.L., *The Works of Alfred Lord Tennyson*, Hertfordshire, Wordsworth Poetry Library, 1994.)

V.3. Bijlage 3: *Mariana* (1830) en *Mariana in the South* (1833) door Alfred Lord Tennyson:

Mariana (1830)

With blackest moss the flower-plots
 Were thickly crusted, one and all:
 The rusted nails fell from the knots
 That held the peach to the garden-wall.
 The broken sheds look'd sad and strange:
 Unlifted was the clinking latch;
 Weeded and worn the ancient thatch
 Upon the lonely moated grange.
 She only said, "My life is dreary,
 He cometh not," she said;
 She said, "I am aweary, aweary,
 I would that I were dead!"

Her tears fell with the dews at even;
 Her tears fell ere the dews were dried;
 She could not look on the sweet heaven,
 Either at morn or eventide.
 After the flitting of the bats,
 When thickest dark did trance the sky,
 She drew her casement-curtain by,
 And glanced athwart the glooming flats.
 She only said, "The night is dreary,
 He cometh not," she said;
 She said, "I am aweary, aweary,
 I would that I were dead!"

Upon the middle of the night,
 Waking she heard the night-fowl crow:
 The cock sung out an hour ere light:
 From the dark fen the oxen's low
 Came to her: without hope of change,
 In sleep she seem'd to walk forlorn,
 Till cold winds woke the gray-eyed morn
 About the lonely moated grange.
 She only said, "The day is dreary,
 He cometh not," she said;
 She said, "I am aweary, aweary,
 I would that I were dead!"

About a stone-cast from the wall
 A sluice with blacken'd waters slept,
 And o'er it many, round and small,
 The cluster'd marish-mosses crept.

Hard by a poplar shook alway,
 All silver-green with gnarled bark:
 For leagues no other tree did mark
 The level waste, the rounding gray.
 She only said, "My life is dreary,
 He cometh not," she said;
 She said, "I am aweary, aweary,
 I would that I were dead!"

And ever when the moon was low,
 And the shrill winds were up and away,
 In the white curtain, to and fro,
 She saw the gusty shadow sway.
 But when the moon was very low,
 And wild winds bound within their cell,
 The shadow of the poplar fell
 Upon her bed, across her brow.
 She only said, "The night is dreary,
 He cometh not," she said;
 She said, "I am aweary, aweary,
 I would that I were dead!"

All day within the dreamy house,
 The doors upon their hinges creak'd;
 The blue fly sung in the pane; the mouse
 Behind the mouldering wainscot shriek'd,
 Or from the crevice peer'd about.
 Old faces glimmer'd thro' the doors,
 Old footsteps trod the upper floors,
 Old voices called her from without.
 She only said, "My life is dreary,
 He cometh not," she said;
 She said, "I am aweary, aweary,
 I would that I were dead!"

The sparrow's chirrup on the roof,
 The slow clock ticking, and the sound,
 Which to the wooing wind aloof
 The poplar made, did all confound
 Her sense; but most she loathed the hour

When the thick-moted sunbeam lay
 Athwart the chambers, and the day
 Was sloping toward his western bower.
 Then, said she, "I am very dreary,
 He will not come," she said;
 She wept, "I am aweary, aweary,
 O God, that I were dead!"

Mariana in the South (1832)

Behind the barren hill upsprung
 With pointed rocks against the light,
 The crag sharp shadowed overhung
 Each glaring creek and inlet bright.
 Far, far, one light blue ridge was seen,
 Looming like baseless fairyland;
 Eastward a slip of burning sand,
 Dark-rimmed with sea, and bare of green,
 Down in the dry salt-marshes stood
 That house dark latticed. Not a breath
 Swayed the sick vineyard underneath,
 Or moved the dusty southernwood.
 "Madonna," with melodious moan
 Sang Mariana, night and morn,
 "Madonna! lo! I am all alone,
 Love-forgotten and love-forlorn."

With one black shadow at its feet,
 The house thro' all the level shines,
 Close-latticed to the brooding heat,
 And silent in its dusty vines:
 A faint-blue ridge upon the right,
 An empty river-bed before,
 And shallows on a distant shore,
 In glaring sand and inlets bright.
 But "Ave Mary," made she moan,
 And "Ave Mary," night and morn,
 And "Ah," she sang, "to be all alone,
 To live forgotten, and love forlorn".

She, as her carol sadder grew,
 From brow and bosom slowly down
 Thro' rosy taper fingers drew
 Her streaming curls of deepest brown
 To left and right, and made appear,

Still-lighted in a secret shrine,
 Her melancholy eyes divine,
 The home of woe without a tear.
 And "Ave Mary," was her moan,
 "Madonna, sad is night and morn";
 And "Ah," she sang, "to be all alone,
 To live forgotten, and love forlorn".

Till all the crimson changed, and past
 Into deep orange o'er the sea,
 Low on her knees herself she cast,
 Before Our Lady murmur'd she;
 Complaining, "Mother, give me grace
 To help me of my weary load".
 And on the liquid mirror glow'd
 The clear perfection of her face.
 "Is this the form," she made her moan,
 "That won his praises night and morn?"
 And "Ah," she said, "but I wake alone,
 I sleep forgotten, I wake forlorn".

Nor bird would sing, nor lamb would bleat,
 Nor any cloud would cross the vault,
 But day increased from heat to heat,
 On stony drought and steaming salt;
 Till now at noon she slept again,
 And seem'd knee-deep in mountain grass,
 And heard her native breezes pass,
 And runlets babbling down the glen.
 She breathed in sleep a lower moan,
 And murmuring, as at night and morn,
 She thought, "My spirit is here alone,
 Walks forgotten, and is forlorn".

Dreaming, she knew it was a dream:
 She felt he was and was not there,
 She woke: the babble of the stream
 Fell, and without the steady glare
 Shrank one sick willow sere and small.
 The river-bed was dusty-white;
 And all the furnace of the light
 Struck up against the blinding wall.
 She whisper'd, with a stifled moan
 More inward than at night or morn,

"Sweet Mother, let me not here alone
Live forgotten, and die forlorn".

And rising, from her bosom drew
Old letters, breathing of her worth,
For "Love," they said, "must needs be true,
To what is loveliest upon earth".
An image seem'd to pass the door,
To look at her with slight, and say,
"But now thy beauty flows away,
So be alone for evermore".

"O cruel heart," she changed her tone,
"And cruel love, whose end is scorn,
Is this the end to be left alone,
To live forgotten, and die forlorn!"

But sometimes in the falling day
An image seem'd to pass the door,
To look into her eyes and say,
"But thou shalt be alone no more".
And flaming downward over all
From heat to heat the day decreased,
And slowly rounded to the east
The one black shadow from the wall.
"The day to night," she made her moan,
"The day to night, the night to morn,
And day and night I am left alone
To live forgotten, and love forlorn."

At eve a dry cicala sung,
There came a sound as of the sea;
Backward the lattice-blind she flung,
And lean'd upon the balcony.
There all in spaces rosy-bright
Large Hesper glitter'd on her tears,
And deepening thro' the silent spheres,
Heaven over Heaven rose the night.
And weeping then she made her moan,
"The night comes on that knows not morn,
When I shall cease to be all alone,
To live forgotten, and love forlorn".

V.4. Bijlage 4: *Before the Mirror* (1866) door Algernon Charles Swinburne:**I.**

White rose in red rose-garden
 Is not so white;
 Snowdrops that plead for pardon
 And pine for fright
 Because the hard East blows
 Over their maiden rows
 Grow not as this face grows from pale to bright.

Behind the veil, forbidden,
 Shut up from sight,
 Love, is there sorrow hidden,
 Is there delight?
 Is joy thy dower or grief,
 White rose of weary leaf,
 Late rose whose life is brief, whose loves are light?

Soft snows that hard winds harden
 Till each flake bite
 Fill all the flowerless garden
 Whose flowers took flight
 Long since when summer ceased,
 And men rose up from feast,
 And warm west wind grew east, and warm day night.

II.

“Come snow, come wind or thunder
 High up in air,
 I watch my face, and wonder
 At my bright hair;
 Nought else exalts or grieves
 The rose at heart, that heaves
 With love of her own leaves and lips that pair.

“She knows not loves that kissed her
 She knows not where.
 Art thou the ghost, my sister,
 White sister there,
 Am I the ghost, who knows?
 My hand, a fallen rose,
 Lies snow-white on white snows, and takes no care.

“I cannot see what pleasures
 Or what pains were;
 What pale new loves and treasures
 New years will bear;
 What beam will fall, what shower,
 What grief or joy for dower;
 But one thing knows the flower; the flower is fair.”

III.

Glad, but not flushed with gladness,
 Since joys go by;
 Sad, but not bent with sadness,
 Since sorrows die;
 Deep in the gleaming glass
 She sees all past things pass,
 And all sweet life that was lie down and lie.

There glowing ghosts of flowers
 Draw down, draw nigh;
 And wings of swift spent hours
 Take flight and fly;
 She sees by formless gleams,
 She hears across cold streams,
 Dead mouths of many dreams that sing and sigh.

Face fallen and white throat lifted,
 With sleepless eye
 She sees old loves that drifted,
 She knew not why,
 Old loves and faded fears
 Float down a stream that hears
 The flowing of all men's tears beneath the sky.

(Uit: SWINBURNE A.C., 'Before the Mirror,' *Poems and Ballads*, Londen, John Camden Hotten, 1868.)

VI. Illustratieverantwoording

De bronvermelding en gedetailleerde informatie bij de afbeeldingen 10, 14, 16, 18, 20, 25, 27, 28, 29, 30, 38, 43, 44 en 45 zijn te vinden in de catalogus bijgevoegd bij deze masterproef. De gegevens over de overige afbeeldingen bevinden zich in de onderstaande lijst.

Afbeelding 12: *Arnolfini portret*, 1434, Jan Van Eyck, olieverf op paneel, 82 x 59.5 cm, National Gallery, Londen. Bron afb.: DAVIES P.J.E., W.B. DENNY, F.F. HOFRICHTER, J. JACOBS, A.M. ROBERTS en D.L. SIMON (2007), p. 484.

Afbeelding 13: *Zelfportret in een spiegel*, 1524, Parmigianino, olieverf op paneel, diameter: 24.4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Bron afb.: DAVIES P.J.E., W.B. DENNY, F.F. HOFRICHTER, J. JACOBS, A.M. ROBERTS en D.L. SIMON (2007), p. 607.

Afbeelding 14: *Vrouw met de spiegel*, 1514, Titiaan, olieverf op doek, 99 x 76 cm, Musée du Louvre, Parijs. Bron afb.: TREUHERZ J., E. PRETTEJOHN en E. BECKER (2003), afb. 40.

Afbeelding 15: *Las meninas*, 1656, Diego Velázquez, olieverf op doek, 318 x 276 cm Museo del Prado, Madrid. Bron afb.: DAVIES P.J.E., W.B. DENNY, F.F. HOFRICHTER, J. JACOBS, A.M. ROBERTS en D.L. SIMON (2007), p. 693.

Afbeelding 16: *Julie met een spiegel*, 1787, Elisabeth Vigée-Lebrun, olieverf op paneel, afmetingen onbekend, privéverzameling. Bron afb.: ROSENTHAL A. (2004), p. 607.

Afbeelding 17: *Narcissus*, 1597-1599, Michelangelo da Caravaggio, olieverf op doek, 110 x 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome. Bron afb.: SCHICKEL J. (1982) p. 14.

Afbeelding 18: *Division and multiplication of the mirror*, 1978, Michelangelo Pistoletto, twee gouden kaders met spiegels, 158 x 80 cm (elk), Menil Collectie, Houston. Bron afb.: N.N. (1994), p. 13.

Afbeelding 19: *De geldwisselaar en zijn vrouw*, 1514, Quinten Metsys, olieverf op paneel, 70.5 x 67 cm, Musée du Louvre, Parijs. Bron afb.: MELCHIOR-BONNET S. (2001), p. 15.

Afbeelding 20: Handspiegel ontworpen door Mary G. Houston rond 1899, materiaal onbekend, afmetingen onbekend, privéverzameling. Bron afb.: DIJKSTRA B. (1986), p. 158.

Afbeelding 21: Prenten uit de rubriek 'The Latest Fashion,' inkt op papier, afmetingen divers, bewaarplaats onbekend, Bron afb.: verschillende uitgaven tussen 1888 en 1899 van *A Woman's World*.

Afbeelding 12: *The venus di mondo*, 1870, Luke Limner [John Leighton], inkt op papier, afmetingen onbekend, bewaarplaats onbekend. Bron afb.: PRETTEJOHN E. (ed.) (1999), p. 224.

Afbeelding 13: *Le tub*, 1886, Edgar Degas, pastel op karton, 83 x 60 cm, Musée d'Orsay Parijs, Bron afb.: TEN-DOESSCHATE CHU P. (2006), p. 422.

Afbeelding 15: *Devant le miroir*, 1889, Edgar Degas, pastel op karton, 64 x 49 cm, Hambourg Kunsthal, Hamburg. Bron afb.: BOGGS J.S., H. LOYRETTE, M. PANTAZZI en G. TINTEROW (1988), p. 447.

Afbeelding 17: *Femme à sa toilette*, 1875, Berthe Morisot, olieverf op doek, 60.3 x 80.4 cm, Art Institute, Chicago. Bron afb.: STUCKEY C.F. en W.P. SCOTT (1987), p. 81.

Afbeelding 19: Een illustratie van de spiegel in de Klassieke Oudheid, zoals voorgesteld in het artikel 'Mirrors' uit 1890. Bron afb.: BADENOCH L.N. (1890), p. 649.

Afbeelding 21: *De dandy maakt zijn toilet*, negentiende eeuw, kunstenaar onbekend, inkt op papier, afmetingen onbekend, bewaarplaats onbekend. Bron afb.: HEILKEMA A. (1989), p. 18.

Afbeelding 22: *Sir William Orpen*, 1914, Max Beerbohm, potlood en aquarel op papier, 39.4 x 28.3 cm, Tate collectie, Londen. Bron afb.: UPSTONE R. (2005), p. 14.

Afbeelding 23: *Permeke, Antony en Ensor*, 18 april 1921, foto door Maurice Antony. Bron afb.: MIN E. (2008), p. 185.

Afbeelding 24: *Théo Van Rysselberghe dans son atelier*, 1890-1910, foto door Dornac. Bron afb.: GIDE C., R. DUPOUY, J.P. MONERY en P. SCHNYDER (2005), p. 87

Afbeelding 26: *Comtesse d'Haussonville*, 1845, Jean-Dominique Ingres, olieverf op doek, 92 x 131.8 cm, Frick Collectie, New York. Bron afb.: IGRA C. (2002), p. 240.

Afbeelding 31: *Portrait de Johanna Hifferman*, 1866, Gustave Courbet, olieverf op doek, 46 x 55 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Bron afb.: WILTON A. en UPSTONE R. (1998), p. 103.

Afbeelding 32: *Hesterna rosa*, 1853, Dante Gabriël Rossetti, pen en inkt op papier, 19 x 23.5 cm, Tate collectie, Londen. Bron afb.: NOCHLIN L. (maart 1978), p. 147.

Afbeelding 33: Detail van de spiegel uit het *Arnolfini portret*, 1434, Jan Van Eyck, olieverf op paneel, 82 x 59.5 cm, National Gallery, Londen. Bron afb.: TILL-HOLGER B. (2008), p. 44.

Afbeelding 34: *Hylas and the nymphs*, 1896, John William Waterhouse, olieverf op doek, 163 x 98 cm, Manchester City Galleries, Manchester. Bron afb.: PRETTEJOHN E., P. TRIPPI, R. UPSTONE en P. WAGEMAN (2009), p. 135.

Afbeelding 35: *Aspecta Medusa*, 1867, Dante Gabriël Rossetti, gekleurd krijt op papier, 52.07 x 55.88 cm, Leicester Galleries, Londen. Bron afb.: FAXON A.C. (1989), p. 165.

Afbeelding 36: *Venus voor de spiegel*, 1515, Giovanni Bellini, olieverf op paneel, 62 x 79 cm, Kunsthistorisch Museum, Wenen. Bron afb.: LUCCO M. en G.C.F. VILLA (2008), p. 115.

Afbeelding 37: *Venus voor de spiegel*, ca. 1580, Paolo Veronese, olieverf op doek, afmetingen onbekend, Joslyn Art Museum, Omaha. Bron afb.: REARICK W.R. en T. PIGNATTI (1988), p. 173.

Afbeelding 39: *The magic circle*, 1886, John William Waterhouse, olieverf op doek, 183 x 127 cm, Tate collectie, Londen. Bron afb.: UPSTONE R. (2009), p. 105.

Afbeelding 40: *Mariana*, 1851, Sir John Everett Millais, olieverf op doek, 59.7 x 49.5 cm, Tate collectie, Londen. Bron afb.: MANCOFF D.N. (2001), plaat XIV.

Afbeelding 41: *La reproduction interdite*, 1937, René Magritte, olieverf op doek, 81.3 x 65 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Bron afb.: SYLVESTER D. (1997), p. 247.

Afbeelding 42: *Studie van Maria Zambaco voor het hoofd van Galathea in Pygmalion III*, 1870, Edward Burne-Jones, potlood op papier, 17.3 x 19.8 cm, Birmingham Art Gallery, Birmingham. Bron afb.: OBERHOLZER S. (2009), p. 73.

Afbeelding 46: *Nana*, 1877, Édouard Manet, olieverf op doek, 154 x 115 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Bron afb.: BONNIER B., LEBLANC V., D. PRIOUL en H. VÉDRINE (1998), p. 105.

VII. Bronnen en Bibliografie

VII.1. Algemene publicaties:

ADRIAENS-PANNIER A., *Spilliaert, De Bezielde Blik*, Brussel, Ludion, 2006.

AGHION I., C. BARBILLON en F. LISSARRAGUE, *Héros et Dieux de l'Antique, Guide Iconographique*, Parijs, Flammarion, 1994.

ARSCOTT C., *William Morris & Edward Burne-Jones: interlacings*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2008.

BARON VON HADELN D., 'Veronese's Venus at her toilet,' *Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 54, nr. 312, maart 1929.

BARRET-DUCROCQ F., *Love in the Time of Victoria, Sexuality, Class and Gender in Nineteenth-Century London*, Londen en New York, Verso, 1991.

BARRINGER T., *Reading the Pre-Raphaelites*, New Haven en Londen, Yale University Press, 1999.

BARROW R.J., *Lawrence Alma-Tadema*, New York, Phaidon, 2001.

BATTISTINI M., *Symbolen en Allegorieën*, Milaan, Ludion, 2002.

BERNARD M.L. en V. HENRARD, *Armand Rassenfosse, Catalogue Raisonné des affiches et l'oeuvre illustré*, Brussel, Van Look, 1989.

BERTRAND O., *Rik Wouters, De Schilderijen: catalogue raisonné*, Antwerpen, Pandora, 1995.

BONNIER B. (ed.), *Rops, Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namen, Province de Namur, 1998.

BONNIER B. en V. LEBLANC, *Félicien Rops, Leven en werk*, Brugge, Stichting Kunstboek, 1997.

BOYENS P. en H. BOSSHAERT, *Léon De Smet*, Tielt, Lannoo, 1994.

BREDEROO N.J., L.D. COUPRIE, M.J.H. MADOU en G.J. NAUTA, *Oog in oog met de spiegel*, Amsterdam, Amarith Uitgevers, 1988.

BRONKHURST J., *William Holman Hunt, Catalogue Raisonné*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2006.

BURNE-JONES G., *Memorials of Edward Burne-Jones, Vol. I-II*, Londen, Lund Humphries, 1993.

CALABRESE T., *George Morren, 1868-1941*, Antwerpen, Pandora, 2000.

CASTERAS S.P. en C. DENNEY, *The Grosvenor Gallery: a palace of Art in Victorian England*, New Haven en Londen, Yale University Press, 1996.

CASTERAS S., *Images of Victorian Womanhood in English Art*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

CECINSKY H., *English Furniture: from Gothic to Sheraton*, New York, Dover, 1968.

CHENEY L.D.G, 'Edward Burne-Jones' *Andromeda* Transformation of Historical and Mythical Sources,' *Artibus et Historiae*, Vol. 25, nr. 49, 2004.

CLIFFORD D. en L. ROUSSILLON, *Outsiders looking in, The Rossettis Then and Now*, Londen, Anthem Press, 2004.

CORBETT D.P., *The World in Paint: Modern Art and Visuality in England, 1848 - 1914*, Manchester en New York, Manchester University Press, 2004.

CRAIG FAXON A., *Dante Gabriël Rossetti*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1989.

CRUISE C., *Love Revealed, Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites*, Londen en New York, Merrel, 2005.

DAVIES P.J.E., W.B. DENNY, F.F. HOFRICHTER, J. JACOBS, A.M. ROBERTS en D.L. SIMON, *Janson's History of Art, The Western Tradition, Seventh Edition*, New Jersey, Pearson, 2007.

DE GEEST J. (ed.), *Het Belgische kunstboek, 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans*, Tielt, Lannoo, 2006.

DE GEEST J. (ed.), *Armand Rassenfosse*, Brussel, Racine, 2005.

DE LA SIZERANNE R., *The Pre-Raphaelites*, New York, Parkstone Press International, 2008.

DELA SIZERANNE R., *La Peinture Anglaise Contemporaine, 1844-1894*, Parijs, Libraire-Hachette, 1922.

DELEVOY R.L., C. DE CROES en G. OLLINGER-ZINQUE, *Fernand Khnopff, Catalogue de l'oeuvre*, Brussel, Lebeer-Hossmann, s.d.

DELEVOY R.L., G. LASCAULT en J. VERHEGGEN, *Félicien Rops*, Brussel, Lebeer-Hossmann, 1985.

DE MUSSET A., *Oeuvres complètes*, Parijs, Editions du Seuil, 1963.

DE RASSENFOSSE-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989.

DE RYNCK P., *De Kunst van het kijken, Bijbelverhalen en mythen in de schilderkunst, Van Giotto tot Goya*, Gent, Ludion, 2008.

DIJKSTRA B., *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford en New York, Oxford University Press, 1986.

DRAGUET M., *Het Symbolisme in België*, Brussel, Mercatorfonds, 2004.

DRAGUET M., *Monographies de l'art moderne, Khnopff ou l'ambigue poétique*, Brussel, Snoeck-Ducaju en Zoon, s.d.

ECO U., *De Geschiedenis van de Schoonheid*, Amsterdam, Uitgeverij Bert-Bakker, 2006.

ENAUD LECHIEN I., *Edward Burne-Jones, La Rayonnement International d'un artiste anglais à l'aube du XXe siècle*, Tours, ACR PocheCouleur, 1999.

ENGEN R., *Pre-Raphaelite Prints, The Graphic Art of Millais, Holman Hunt, Rossetti and their Followers*, Londen, Lund Humphries Publishers, 1995.

FAXON A.C., *Dante Gabriël Rossetti*, Londen, Cross River Press, 1989.

FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003.

FIERENS P., *Théo Van Rysselberghe, avec une étude de Maurice Denis*, Brussel, Ed. de la Connaissance, 1937.

GARBER M. en N.J. VICKERS, *Medusa Reader*, New York en Londen, Routledge, 2003.

GERE C., *The House Beautiful. Oscar Wild and the Aesthetic Interior*, Londen, Lund Humphries, 2000.

GIDE C., R. DUPOUY, J.P. MONERY en P. SCHNYDER, *Théo Van Rysselberghe, Intime*, Brussel, Réseau Lalan, 2005.

GITTER E.G., 'The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination,' *PMLA*, Vol. 99, nr. 5, oktober 1984.

GRAHAM J., *Inventing Van Eyck, The Remaking of an Artist for the Modern Age*, New York en Oxford, Berg, 2007.

HARRISON M. en B. WATERS, *Burne-Jones*, Londen, Barrie and Jenkins, 1973.

HASLINGHUIS E.J. en H. JANSE, *Verklarend woordenboek bouwkundige termen van de westerse architectuur- en bouwhistorie*, Leiden, Primavera Pers, 1997.

HAVERMAN M., E. DE JONGH, A.-S. LEHMANN en A. OVERBEEK, *Ateliergeheimen over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem en Amsterdam, Uitgeverij Kunst en Schrijven, 2006.

HEILKEMA A., *De Dandy of de overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme*, Amsterdam, Boom, 1989.

HERRMANN L., *Nineteenth Century British Painting*, Londen, Giles de la Mare Publishers, 2000.

HINER S., *Accessories to Modernity: Fashion and the Feminine in Nineteenth-Century France*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2010.

HIRSH S.L., *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

HOBSON A., *J.W. Waterhouse*, Londen, Phaidon, 2005.

HOWE J., 'Mirror Symbolism in the work of Fernand Khnopff,' *Arts Magazine*, Vol. 53, nr. 1, 1978.

HUNEAULT K., *Difficult subjects: working women and visual culture: Britain 1880-1914*, Londen, Aldershot Ashgate, 2002.

IGRA C., 'William Holman Hunt's Portrait of Fanny: Inspiration for the Artist in the Late 1860s,' *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 65, nr. 2, 2002.

IMPELLUSO L., *De Natuur en haar Symbolen*, Gent en Amsterdam, Ludion, 2003.

JULLIAN P., *Dreamers of Decadence. Symbolist Painters of the 1890s*, New York en Washington, Praeger Publishers, 1974.

KOUREAS G., *Memory, Masculinity and National Identity in British Visual Culture, 1914-1930: A Study of Unconquerable Manhood*, Londen, Aldershot Ashgate, 2007.

LAMBOURNE L., *Victorian Painting*, Londen, Phaidon Press, 1999.

LAOUREUX D., *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Brasschaat, Pandora, 2008.

LAWTON E., *Evelyn Pickering De Morgan and the allegorical body*, Londen, Rosemount Publishing, 2002.

LECOMTE I., 'Miroirs et reflets: la double trace,' *De Facto, Magazine d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Du Réalisme au Symbolisme, L'avant-garde Belge*, nr. 9, juli 1995.

LEFEBVRE C., *Alfred Stevens: 1823-1906*, Parijs, Brame & Lorenceau Editions, 2006.

LORIE P., *Volksgeloof, Boek van magische kennis*, Rijswijk, Elmar, 1992.

LOTTE W., 'The Lady of Shalott: Tennyson's Poem and Some Victorian Illustrations,' *Word and Visual Imagination*, HÖLTGEN K.J., P.M. DALY en W. LOTTE (eds.), *Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*, Nürnberg, Erlangen, 1988.

MAAS J., *Victorian Painters*, Londen, Barrie & Jenkins Ltd., 1988.

- MACKINTOSH I., *Architecture, Actor & Audience*, Londen en New York, Routledge, 1993.
- MAILLET A., *The Claude Mirror, Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*, New York, Zone Books, 2009.
- MANCOFF D.N., *John Everett Millais, Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood, Studies in British Art n°7*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2001.
- MASLENIKOV O.A., 'Russian Symbolists: The Mirror Theme and Allied Motifs,' *Russian Review*, Vol. 16, nr. 1, januari 1957.
- MCGANN J., *Dante Gabriël Rossetti and the Game that must be Lost*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2000a.
- MCGANN J. (ed.), *The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriël Rossetti: A Hypermedia Research Archive*, Michigan, University of Michigan Press, 2000b.
- MCLAREN YOUNG A., M. MACDONALD, R. SPENCER en H. MILES, *The Paintings of James McNeil Whistler, Plates*, New Haven en Londen, Yale University Press, 1980.
- MELCHIOR-BONNET S., *The Mirror, A History*, New York en Londen, Routledge, 2001.
- METKEN G., *De prerafaëlieten, Ethisch realisme en ivoren toren in de 19de eeuw*, Keulen, Cantecleer, 1974.
- MICHAUD G., 'La thème du Miroir dans le symbolisme française,' *Cahiers de l'association international des études françaises*, nr. 11, mei 1959.
- MIELLET R. en M. VOORN, *Winkelen in weelde. Warenhuizen in West-Europa 1860-2000*, Zutphen, Walburg Press, 1999.
- MIN E., *James Ensor, Een Biografie*, Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2008.
- MITCHELL J. en A. OAKLEY (eds.), *The Rights and Wrongs of Women*, Auckland, Penguin Books, 1976.
- MORGAN H. en P. NAHUM, *Burne-Jones, The Pre-Raphaelites and their Century, Vol. I*, Londen, Nahum Publishers, 1989.
- N.N., *Michelangelo Pistoletto. L'homme pensant*, Brussel, BBL, 1994.
- NELSON E., 'Tennyson and the Ladies of Shalott,' *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and its Contexts*, Woodbridge en Suffolk, Baron Publishing, 1985.
- NOCHLIN L., 'Lost and Found: Once More the Fallen Woman,' *The Art Bulletin*, Vol. 60, nr. 1, maart 1978.
- PALMER R.R., J. COLTON en L. KRAMER, *A History of the Modern World, Since 1815, Tenth Edition*, Boston, McGraw-Hill, 2007.

PALMER M., *Van Ensor tot Magritte, Belgische Kunst, 1880-1940*, Tielt, Lannoo, 1994.

PARRIS L., *Preraphaelite Papers*, Londen, Tate Gallery Publishing, 1984.

PEETERS N., 'De representatie van de vrouw in de Victoriaanse schilderkunst, toegespitst op de evolutie van de iconografie van de vrouw bij de tweede generatie prerafaëlieten en de innovatieve invloed daarop van Evelyn De Morgan (1855-1919)' [*doctoraal proefschrift*], Vrije Universiteit Brussel, 2008-2009.

PHAY-VAKALIS S., *Le Miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Parijs, Budapest en Torino, L'Harmattan, 2001.

PRETTEJOHN E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londen, Tate Publishers, 2007.

PRETTEJOHN E. (ed.), *After the Pre-Raphaelites*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

PRETTEJOHN E., *De Victoriaanse Droom, Symbolisme in Engeland*, Zwolle, Waanders Uitgeverij, 1998.

PUDLES L., 'Fernand Khnopff, Georges Rodenbach and Bruges, the Dead City,' *The Art Bulletin*, Vol. 74, nr. 4, december 1992.

PUDLES L., 'The Symbolist work of George Minne,' *Art Journal*, Vol. 45, nr. 2: *Symbolist Art and Literature*, zomer 1985.

RANK O., *Der Döppelgänger, Don Juan et le Double*, Parijs, Petite Bibliothèque Payot, 1932.

REARICK W.R. en T. PIGNATTI, *The Art of Paolo Veronesi, 1528-1588*, Washington, National Gallery of Art Publisher, 1988.

REITSMA E., *Het huis van de kunstenaar. Herinnering aan leven*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001.

REVENS L. en J.-K. HUYSMANS, *The Graphic Work of Félicien Rops*, New York, Léon Amiel Publishers, 1975.

REY S., *Fernand Toussaint, 1873-1956*, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1986.

ROSENBLUM R. en H.W. JANSON, *Art of the Nineteenth Century, Painting and Sculpture*, Londen, Thames and Hudson, 1984.

ROSENTHAL A., 'Infant Academies and the Childhood of Art: Elisabeth Vigée-Lebrun's Julie with a Mirror,' *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 37, nr. 4, 2004.

ROUSSILLON-CONSTANTLY L., *Méduse au Miroir. Esthétique Romantique de Dante Gabriël Rossetti*, Grenoble, Ellug, 2008.

- SCHUBOTHE K., 'Discursive and Figural: Millais's Mariana as a Pre-Raphaelite Painting,' *John Everett Millais: 1829-1896, A Special Issue of the Review*, Vol. XI, nr. 2, herfst 2003.
- SHEFER E., *Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-Raphaelite Art*, New York, Peter Lang Publishing, 1990.
- SILLEVIS J., I. SMETS en J. STUMPEL, *De schilderkunst der lage landen, Deel 3: 19de en 20ste eeuw*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.
- STALLAERT M.-J., 'Objets Inanimés,' *De Facto, Magazine d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Du Réalisme au Symbolisme, L'avant-garde Belge*, Vol. 9, juli 1995.
- STOLJAR M., 'Mirror and Self in Symbolist en Post-Symbolist Poetry,' *The Modern Language Review*, Vol. 85, nr. 2, april 1990.
- STEPHENS C., *The History of British Art, 1870-Now*, Londen, Tate Publishing, 2008.
- SURTEES V., *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- SWEENEY J.L. (ed.), *The Painter's eye. Notes and essays on the pictorial art by Henry James*, Londen, Cambridge University Press, 1956.
- SYLVESTER D., *René Magritte: Catalogue Raisonné, II: Oil Paintings and Objects 1931-1948*, Antwerpen, Houston Menil Foundation Mercatorfonds, 1997.
- TEN-DOESSCHATE CHU P., *Nineteenth Century European Art*, s.l., Prentice Hall, 2006.
- THIRLWELL A., *Into the Frame: The Four Loves of Ford Madox Brown*, Londen, Chatto & Windus, 2010.
- TILL-HOLGER B., *Jan Van Eyck*, Keulen, Taschen, 2008.
- TODD P., *The Pre-Raphaelites at home*, Londen, Pavilion Books, 2001.
- TREUHERZ J., E. PRETTEJOHN en E. BECKER, *Dante Gabriël Rossetti*, Zwolle, Waanders, 2003.
- TRICOT X., *James Ensor, The Complete Paintings*, Brussel, Mercatorfonds, 2009.
- TRICOT X., *Léon Spilliaert, de jaren 1900-1950*, Antwerpen, Pandora, 1996.
- TRICOT X., *James Ensor, Catalogue Raisonné des Peintures*, Antwerpen, Pandora, 1992.
- TRIPPI P., *J.W. Waterhouse*, New York, Phaidon Press, 2002.
- UDALL S.R., 'Between Dream and Shadow: William Holman Hunt's *Lady of Shalott*,' *Woman's Art Journal*, Vol. 11, nr. 1, lente en zomer 1990.

UPSTONE R., *William Orpen: Politics, Sex and Death*, Londen, Philip Wilson Publishers, 2005.

VAN SANTVOORT L., 'De Mise-en-scène van het 19de-eeuwse Kunstenaarsatelier,' BERGMANS A. (ed.), *Gentse Bijdagen tot de Interieurgeschiedenis, Vol. 32*, Leuven, Peeters, 2003.

VERSCHAFFEL B., 'Het Heimlijke van Henri De Braekeleer,' *De Witte Raaf*, Vol. 54, 1995.

WALKER P., 'The Mirror, The Window and The Eye,' *Yale French Studies*, Vol. 42: Zola, 1969.

WALKLEY G., *Artists' Houses in London, 1764-1914*, Vermont, Scolar Press, 1994.

WENTWORTH M., *James Tissot*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

WOOD C., *The Pre-Raphaelites*, Londen, Weidenfeld and Nicolson, 1981.

WOOD C., *Victorian Paintings in Oils and Watercolours*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1996.

WOOD C., *Dictionary of British Art, Volume IV, Victorian Painters, 2. Historical Survey and plates*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1995.

WRIGHT C., *The Dutch Painters: 100 Seventeenth Century Masters*, Londen, Orbis, 1978.

ZACZEK I., *The World's Greatest Art, Angels & Fairies*, Londen, Flame Tree Publishing, 2005.

VII.2. Tentoonstellings- en museumcatalogi:

ADRIAENS-PANNIER A., 'Léon Spilliaert,' BALIS A., R. HOOZEE, M.P.J. MARTENS and P. VAN HAUTE (eds.), *200 jaar Verzamelen [museumcat.]*, Gent en Amsterdam, Ludion, 2000.

ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006.

ADIAENS-PANNIER A., P. BAUDSON en R. HOOZEE, *Fin De Siècle, Belgische tekeningen, pastels en prenten van 1885 tot 1905 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, ASLK-Galerij, 15 maart – 2 juni 1991, Brussel, Van Driessche, 1991.

BARON W. en R. SHONE (eds.), *Sickert: Paintings [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 20 november 1992 – 14 februari 1993, Londen en New Haven, Yale University Press, 1992.

BENNET M., *Ford Madox Brown [tentoonstellingscat.]*, Tate Gallery, Londen, 7 maart - 28 mei 1984, Londen, Tate Publishers, 1984.

BERESFORD R., *Pre-Raphaelites and Olympians: Selected Works of Victorian Art from the John and Julie Schaeffer and the Art Gallery of New South Wales Collections [tentoonstellingscat.]*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, John and Julie Schaeffer Gallery, 19 april - 9 september 2001, Sidney, Art Gallery of New South Wales Publishers, 2001.

BERTRAND O., *Théo Van Rysselberghe [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 10 februari - 21 mei 2006, Brussel, Mercatorfonds, 2006.

BOGGS J.S., H. LOYRETTE, M. PANTAZZI en G. TINTEROW, *Degas [tentoonstellingscat.]*, Parijs, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 februari - 16 mei 1988, Parijs, Réunion des Musées Nationaux, 1988.

BONNIER B., *Het Provinciaal Museum Félicien Rops [museumcat.]*, Brussel, Mercatorfonds, 2005.

BONNIER B., V. LEBLANC, D. PRIOUL en H. VÉDRINE, *Félicien Rops, Rops suis, aultre ne veulx estre [tentoonstellingscat.]*, Namen, Maison de la Culture de la Province de Namur, 11 september- 12 oktober 1998, Brussel, Editions Complexe, 1998.

BUSINE L., 'To Sir Edward Burne-Jones from Fernand Khnopff,' *Fernand Khnopff [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 16 januari - 9 mei 2004, Brussel, Mercatorfonds, 2004.

CANONNE X., 'La Femme chez Rassenfosse,' *Armand Rassenfosse [tentoonstellingscat.]*, Brussel, L'espace Roi Baudouin du Palais des Académies, 15 november - 15 december 2005, Brussel, Editions Racine, 2005.

CHERRY D., 'Elizabeth Eleanor Siddal,' *The Pre-Raphaelites [tentoonstellingscat.]*, Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery, 7 maart - 28 mei 1984, Londen, Tate Publishers, 1984.

CHRISTIAN J. (ed.), *The Last Romantics, The Romantic Tradition in British Art, Burne-Jones tot Stanley Spencer [tentoonstellingscat.]*, Londen, Barbican Art Gallery, 9 februari - 19 april 1989, Londen, Lund Humphries, 1989.

COLES A., *Alfred Stevens [tentoonstellingscat.]*, Michigan, The University of Michigan Museum of Art, 10 september - 16 oktober 1977, Michigan, The University of Michigan Museum of Art Publishers, 1977.

COOMANS-CARDON V., 'Een Mondaine Oogopslag,' *Fernand Khnopff [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 16 januari - 9 mei 2004, Brussel, Mercatorfonds, 2004.

DE CARO S. en E. QUERCI, *Alma Tadema e la Nostalgia dell'Antico [tentoonstellingscat.]*, Napels, Museo Archeologico Nazionale, 19 oktober 2007 - 31 maart 2008, Milaan, Mondadori Electa, 2007.

DE RYNCK P., *Het Museum voor Schone Kunsten Gent, Een keuze uit de mooiste werken [museumcat.]*, Gent, Ludion, 2007.

DE WILDE E., 'Preamble,' *Les XX, La Libre Esthétique, Honderd jaar later [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 26 november 1993 - 27 februari 1994, Brussel, Mercatorfonds, 1993.

DRAGUET M., 'Kapitaal en decor: Alfred Stevens als moderne schilder,' MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijk Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009.

DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE, A.A. MOERMAN en P. ROEGIERS, *Les relations de Monsieur Wiertz. Antoine Wiertz au cœur de son siècle [tentoonstellingscat.]*, Namen, La Maison de la Culture de la Province de Namur, 8 september - 30 december 2007, Parijs, Somogy Editions d'Art, 2007.

EECKHOUT P., *Retrospectieve Théo Van Rysselberghe [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1 juli - 19 september 1962, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1962.

FRÖHLICH F., 'The Mirror of Venus,' *Edward Burne-Jones, The Earthly Paradise [tentoonstellingscat.]*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 24 oktober 2009 - 7 februari 2010, Stuttgart, Ostfildern Hatje Cantz, 2009a.

FRÖHLICH F., 'The Perseus Series,' *Edward Burne-Jones, The Earthly Paradise [tentoonstellingscat.]*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 24 oktober 2009 - 7 februari 2010, Stuttgart, Ostfildern Hatje Cantz, 2009b.

GODDARD S. (ed.), *Les Vingts en de Avant-garde in België, Prenten, tekeningen en boeken ca.1890 [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1 november - 31 december 1992, Londen, Lawrence Publications, 1993.

GRUETZNER ROBINS A., *Modern Art in Britain 1910-1914 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Barbican Art Gallery, 20 februari – 26 mei 1997, Londen, Merrell Holberton, 1997.

GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON, *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec, London and Paris, 1870-1910 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Britain, 5 oktober 2005 - 15 januari 2006, Londen, Tate Publishing, 2005.

HOSTYN N., *James Ensor [tentoonstellingscat.]*, Oostende, Museum voor Schone Kunsten van Oostende, 7 april - 15 augustus 1997, Milaan, Electa, 1997.

HOOZEE R., *Museum voor Schone Kunsten Gent [museumcat.]*, Brussel, Ludion, 1988.

HOOZEE R. en S. BROWN-TAEVERNIER, 'Zelfportretten,' *Ik, James Ensor, Tekeningen en Prenten [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 8 mei - 28 juni 1987, Amsterdam, Rijksmuseum, 1987.

James Ensor [tentoonstellingscat.], Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, Wommelgem, Blondé, 1999.

JONCKMAN M., *Mythen van het atelier, Werkplaats en schilderspraktijk van de negentiende-eeuwse, Nederlandse kunstenaars [tentoonstellingscat.]*, Den Haag, Teylers Museum, 18 september 2010 - 9 januari 2011, Den Haag, Uitgeverij d'Jonge Hond, 2010.

LIVERSIDGE M. en C. EDWARDS, *Imagining Rome, British Artists and Rome in the Nineteenth Century [tentoonstellingscat.]*, Bristol, Bristol City Museum and Art Gallery, 3 mei - 23 juni 1996, Londen, Merrell Holberton, 1996.

LONG P., *The Scottish Colorists 1900-1930 [tentoonstellingscat.]*, Edinburgh, National Galleries of Scotland Edinburgh, 30 juni – 24 september 2004, Edinburgh en Londen, Royal Academy of Arts Press, 2000.

LUCCO M. en G.C.F. VILLA, *Giovanni Bellini [tentoonstellingscat.]*, Rome, Scuderie del Quirinale, 30 september 2008 - 11 januari 2009, Milaan, Silvana Editoriale, 2008.

MARECHAL D., 'Secret-Reflet,' *Fernand Khnopff [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 16 januari - 9 mei 2004, Brussel, Mercatorfonds, 2004.

MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009.

MARSH J. en P. GERRISH NUNN, *Pre-Raphaelite Women Artists [tentoonstellingscat.]*, Manchester, Manchester City Art Galleries, 22 november 1997 - 22 februari 1998, London, Thames & Hudson, 1997.

MCCONKEY K., *Impressionism in Britain [tentoonstellingscat.]*, Londen, Barbican Art Gallery, 19 januari – 7 mei 1995, Londen en New York, Yale University Press, 1995.

MILLER J., *On Reflection [tentoonstellingscat.]*, London, The National Gallery, 16 september - 13 december 1998, Londen, National Gallery Publishers, 1998.

Musée Wiertz, Bruxelles, Album Illustré [museumcat.], Antwerpen, Herman, s.d.

OBERHOLZER S., 'Edward Burne-Jones' Pygmalion,' *The Earthly Paradise [tentoonstellingscat.]*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 25 oktober 2009 - 7 februari 2010, Stuttgart, Ostfildern Hatje Cantz, 2009.

Official Guide to Tate Gallery [museumcat.], London, Order of the Trustees, 1970.

OLLINGER-ZINQUE G. (ed.), *Ensor [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, Wommelgem, Blondé Artprinting International, 1999.

OLLINGER-ZINQUE G., 'Catalogus,' *Les XX, La Libre Esthétique, Honderd jaar later [tentoonstellingcat.]*, Brussel, Musea voor Schone Kunsten van België, 26 november 1993 - 27 februari 1994, Brussel, Mercatorfonds, 1993.

PINGEOT A. en R. HOOZEE (eds.), *Parijs-Brussel, Brussel-Parijs, Realisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau, De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914 [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 6 september – 14 december 1997, Antwerpen, Mercatorfonds, 1997.

PRETTEJOHN E., *Sir Lawrence Alma-Tadema [tentoonstellingscat.]*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 29 november 1996 – 2 maart 1997, Zwolle, Waanders Uitgeverij, 1996.

PRETTEJOHN E., P. TRIPPI, R. UPSTONE en P. WAGEMAN, *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni - 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009.

READ B. en J. BARNES (eds.), *Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914 [tentoonstellingscat.]*, Londen, The Matthiesen Gallery, 31 oktober – 12 december 1991, London, Henri Moore Foundation, 1991.

ROBERTS L., 'Victorian Frames, Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts,' *In Perfect Harmony, Picture + Frame, 1850-1920 [tentoonstellingscat.]*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 31 maart - 25 juni 1995, Zwolle, Uitgeverij Waanders, 1995.

SAGROSKE M., 'Kunst met een hoog symboolgehalte, De Medusa in het werk van Fernand Khnopff,' *Fernand Khnopff en het symbolisme [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 16 januari - 9 mei 2004, Brussel, Mercatorfonds, 2004.

SCHICKEL J., 'Narziß oder die Erfindung der Malerei, Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels,' SELLO K. (ed.), *Spiegel Bilder [tentoonstellingscat.]*, Hannover, Kunstverein, 9 mei - 30 juni 1982, Berlijn, Frölich & Kaufmann, 1982.

SELLO K., 'Burne-Jones: das Schreckenhaupt,' *Spiegel Bilder [tentoonstellingscat.]*, Hannover, Kunstverein, 9 mei - 30 juni 1982, Berlijn, Frölich & Kaufmann, 1982.

SMITH A., *The Victorian Nude [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Britain, 1 november 2001 – 27 januari 2002, Londen, Tate Publishers, 2001.

STUCKEY C.F. en W.P. SCOTT, *Berthe Morisot, Impressionist [tentoonstellingscat.]*, National Gallery of Art, Washington, 6 september - 29 november 1987, New York, Hudson Hills Press, 1987.

TAPIÉ A., *Vanité, Mort, que me veux-tu? [tentoonstellingscat.]*, Parijs, Espaces Avenue Marceau, 23 juni - 19 september 2010, Parijs, Editions de La Martinière, 2010.

TENNYSON A.L., *The Works of Alfred Tennyson*, Hertfordshire, Wordsworth Poetry Library, 1994.

THÉBERGE P. (ed.), *Lost Paradise, Symbolist Europe [tentoonstellingscat.]*, Montreal, Museum of Fine Arts, 8 juni - 15 oktober 1995, Montreal, McClelland & Stewart Ltd, 1995.

TRIPPI P., 'John William Waterhouse: A Biographical Overview,' *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni - 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009.

UPSTONE R., 'Between Innovation and Tradition: Waterhouse and Modern French Painting,' *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni - 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009.

UPSTONE R., 'Henry Pergam's Sybilla Fatidica,' READ B. en J. BARNES (eds.), *Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture, 1848-1914 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Matthiesen Gallery, 31 oktober - 12 december 1991, Londen, Henri Moore Foundation, 1991.

WAGEMAN P., 'Dream or Reality? Waterhouse's Women and Symbolism,' *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni - 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009.

WALGRAVE J., *Het labo van de verleiding, Geschiedenis van de make-up [tentoonstellingscat.]*, Antwerpen, Koningin Fabiolazaal, 11 september - 6 december 1998, Leuven, Exhibitions International, 1998.

WILDMAN S., J. CHRISTIAN, A. CRAWFORD en L. DES CARS, *Edward Burne-Jones, 1833-1898, Un Maître Anglais de l'imaginaire [tentoonstellingscat.]*, Parijs, Musée d'Orsay, 4 maart - 6 juni 1999, Parijs, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

WILDMAN S. en J. CHRISTIAN, *Edward Burne-Jones, Victorian Artist-Dreamer [tentoonstellingscat.]*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 juni - 17 januari 1998, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998.

WILTON A. en R. UPSTONE, *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, Symbolism in Britain, 1860-1910 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Gallery, 16 oktober 1997 - 4 januari 1998, London, Tate Gallery Publishing, 1997.

ZETTEL A., 'Belle et Blonde et Colorée,' *Edward Burne-Jones, The Earthly Paradise [tentoonstellingscat.]*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 24 oktober 2009 - 7 februari 2010, Stuttgart, Ostfildern Hatje Cantz, 2009.

VII.3. Contemporaine bronnen en publicaties:

BADENOCH L.N., 'Mirrors,' *The Woman's World*, Londen, Parijs en Melbourne, Cassell, 1890.

BELY A. *The Second Symphony*, 1901, geraadpleegde editie: MASLENIKOV O.A., 'Russian Symbolists: The Mirror Theme and Allied Motifs,' *Russian Review*, Vol. 16, nr. 1, januari 1957.

BETJEMAN J. en G. TAYLOR (eds.), *English Love Poems*, Londen, Faber & Faber, 1800-1900, geraadpleegde editie: 1988.

BROWN F.M., 'On the Mechanism of the Historical Picture,' *The Germ: Thoughts toward Nature in Poetry, Literature, and Art*, nr. 2, februari 1850.

CARLYLE T., *Sartor Resartus*, Boston, James Monroe and Company, 1833, geraadpleegde editie: 1906.

CARROLL L., *Through the Looking Glass (And What Alice Found There)* [ebook], Londen, MacMillan, 1871, Online Literature, <http://www.literature.org/authors/carroll-lewis/through-the-looking-glass/index.html>, geraadpleegd 9 april 2011.

COOK E.T. en A. WEDDERBURN, *The Works of John Ruskin*, Londen en New York, George Allen, 1903-1912.

CRANE W., *The Frog Prince and other stories by Walter Crane*, Londen, Routledge, 1874.

CROMMELIN V.W., 'Laurens Alma-Tadema,' *Elsevier's Geïllustreerd Maandtijdschrift*, Vol. 1, nr. 2, juli-december 1891.

DESMETH P., 'Brief van Paul Desmeth aan Léon Spilliaert, inv. nr. 36958,' *Onuitgegeven Brief*, Archief voor Hedendaagse Kunst in België (AHKB), 5 december 1930.

DESMETH P., 'Brief van Paul Desmeth aan Léon Spilliaert, inv. nr. 36948,' *Onuitgegeven Brief*, Archief voor Hedendaagse Kunst in België (AHKB), 10 juni 1929.

DESMETH P., 'Brief van Paul Desmeth aan Léon Spilliaert, inv. nr. 36950,' *Onuitgegeven Brief*, Archief voor Hedendaagse Kunst in België (AHKB), 13 februari, 1926.

DOSTOJEVSKI F.M., *The Double, A Petersburg Poem*, New York, Dover Publications, 1846, geraadpleegde editie: 1997.

DUNN H.T., *Recollection of Dante Gabriël Rossetti and his Circle, or Cheyne Walk Life*, Londen, Dalrymple Press, 1884.

ELLIS H., *Studies in the psychology of sex, The evolution of modesty, The phenomena of sexual periodicity, Auto-erotism*, Honolulu, University Press of the Pacific, 1901, geraadpleegde editie: 2001.

HILL R.W., *Tennyson's poetry: authoritative texts, juvenilia and early responses, criticism*, New York, W. W. Norton & Company, 1848, geraadpleegde editie: 1971.

HUNT L., 'Criticism on Female Beauty,' *Men, Woman and Books*, Londen, s.e., 1847.

HUNT W.H., *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londen, E.P. Dutton and Company, 1905.

KAEMMERER L., *Hubert und Jan Van Eyck*, Bielefeld en Leipzig, Velhagen, 1898.

KHNOPFF F., 'Des souvenirs à propos de Sir Edward Burne-Jones,' *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts, Communications présentées à la Classe en 1915-1918*, Brussel, s.e., 1919a.

KHNOPFF F., 'Des souvenirs à propos de Sir Lawrence Alma-Tadema,' *Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts, Communications présentées à la Classe en 1915-1918*, Brussel, s.e., 1919b.

LAGO M., *Burne-Jones Talking: his conversations*, Londen, John Murray, 1895-1898, geraadpleegde editie: 1982.

LA VELEYE E., *Catalogue du Musée Wiertz, Précédé d'une notice biographique extraite de la "Revue des deux mondes" [museumcat.]*, Brussel, P. Weissenbruch, 1901.

LÉVI S., *The Key of the Mysteries*, Los Angeles, Rider, 1861, geraadpleegde editie 1969.

LOMBROSO C. en G. FERRERO, *La Femme Criminelle et La Prostiüée*, Parijs, Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie, 1896.

MAETERLINCK M., *Serres Chaudes*, 1889, geraadpleegde editie: LAOUREUX D., *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Brasschaat, Pandora, 2008.

MALLARMÉ S., *Hérodiade*, 1864-1867, geraadpleegde editie: STOLJAR M., 'Mirror and Self in Symbolist en Post-Symbolist Poetry,' *The Modern Language Review*, Vol. 85, nr. 2, april 1990.

MORRIS W., *The Doom of King Acrisius, Illustrated with pictures by Sir Edward Burne-Jones*, New York, R.H. Russel Publishers, 1902.

N.N., 'Concerning the trial of Oscar Wilde,' *Evening News*, 25 mei 1895.

ORPEN W., *Stories of Old Ireland and myself*, Delaware, University of Delaware, 1925.

PELGRAVE F.T. (ed.), *A Selection From The Lyrical Poems Of Robert Herrick [e-book]*, Londen, Kessinger Publishing, 1648, geraadpleegde editie: 2004, Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/dirs/1/2/1/1211/1211.txt>, geraadpleegd 20 maart 2011.

POE E.A., 'The Philosophy of Furniture,' *Burton's Gentleman's Magazine*, mei 1840.

POE E.A., *William Wilson [e-book]*, New York, *Burton's Gentleman's Magazine*, 1839, Online Literature, <http://www.online-literature.com/poe/47/>, geraadpleegd 27 maart 2010.

RODENBACH G., *Bruges-La-Morte [e-book]*, Parijs, Flammarion, 1892, geraadpleegde editie: 2005, Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/14911/pg14911.html>, geraadpleegd 27 februari 2011.

RODENBACH G., 'Aquarium Mentale,' *Mercure de France*, Vol. 17, mei 1896.

RODENBACH G., 'Alfred Stevens,' *Revue Illustrée*, Vol. 13, nr. 146, januari 1892.

RODENBACH G., 'La vie des chambres,' *Règne du Silence*, Parijs, Poème, 1891.

ROSSETTI D.G., *The Mirror*, 1850, geraadpleegde editie: ROUSSILLON-CONSTANTLY L., *Méduse au Miroir. Esthétique Romantique de Dante Gabriël Rossetti*, Grenoble, Ellug, 2008.

ROSSETTI D.G., 'Aspecta Medusa,' *Poems*, New York, Thomas Y. Crowell en Co., 1884.

ROSSETTI D.G., *Ballads and Sonnets by Dante Gabriël Rossetti*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1882.

ROSSETTI D.G., *Willowwood*, 1881, geraadpleegde editie: ROUSSILLON-CONSTANTLY L., *Méduse au Miroir. Esthétique Romantique de Dante Gabriël Rossetti*, Grenoble, Ellug, 2008.

SAINT-POL-ROUX, J. GOORMA en A. WHYTE, *Tablettes: 1885-1895: Vers et Prose*, Parijs, Rougerie, 1895, geraadpleegde editie: 1986.

SPARROW SHAW W., 'Eleanor Fortescue Brickdale,' *The Studio*, Vol. 23, nr. 99, juni 1901.

SPARROW SHAW W., 'The Art of Mrs. William de Morgan,' *The Studio*, Vol. 19, mei 1900.

SWINBURNE A.C., 'Notes on some pictures of 1868,' *Essays and Studies*, Londen, Chatto and Windus, 1888.

SWINBURNE A.C., 'Before the Mirror,' *Poems and Ballads*, Londen, John Camden Hotten, 1868.

TENNYSON A.L., *The Works of Alfred Lord Tennyson*, Hertfordshire, Wordsworth Poetry Library, 1870, geraadpleegde editie: 1994.

TENNYSON A.L., *Poems of Tennyson, 1830-1870, with ninety-one illustrations by Millais, Rossetti, Maclise and others*, Londen, New York en Toronto, Oxford University Press, s.d.

VALLANCE A., 'The Revival of Tempera painting,' *The Studio*, Vol. 31, nr. 101, augustus 1904.

VAN DE WOESTIJNE K., 'George Minne,' *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, Vol. 18, nr. 35, januari-juli 1908.

Veilingcatalogi en boedelinventarissen, zoals deze beschikbaar zijn in de collectie van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel voor de jaren: 1842, 1846, 1857, 1867, 1878, 1882, 1896, 1898, 1908, 1919 en 1922.

WEALE W.H.J., *Hubert and John Van Eyck: their life and work*, Londen, Lane, 1908.

WILDE O., *The Picture of Dorian Gray*, Londen, Lock & Co, 1891.

WILDE O. (ed.), *The Woman's World*, Londen, Parijs en Melbourne, Cassell, edities 1888 t.e.m. 1889.

ZOLA E., *Nana [e-book]*, Parijs, Bibliothèque Charpentier, 1870, Project Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5250/pg5250.html>, geraadpleegd 30 maart 2011.

VIII. Catalogus

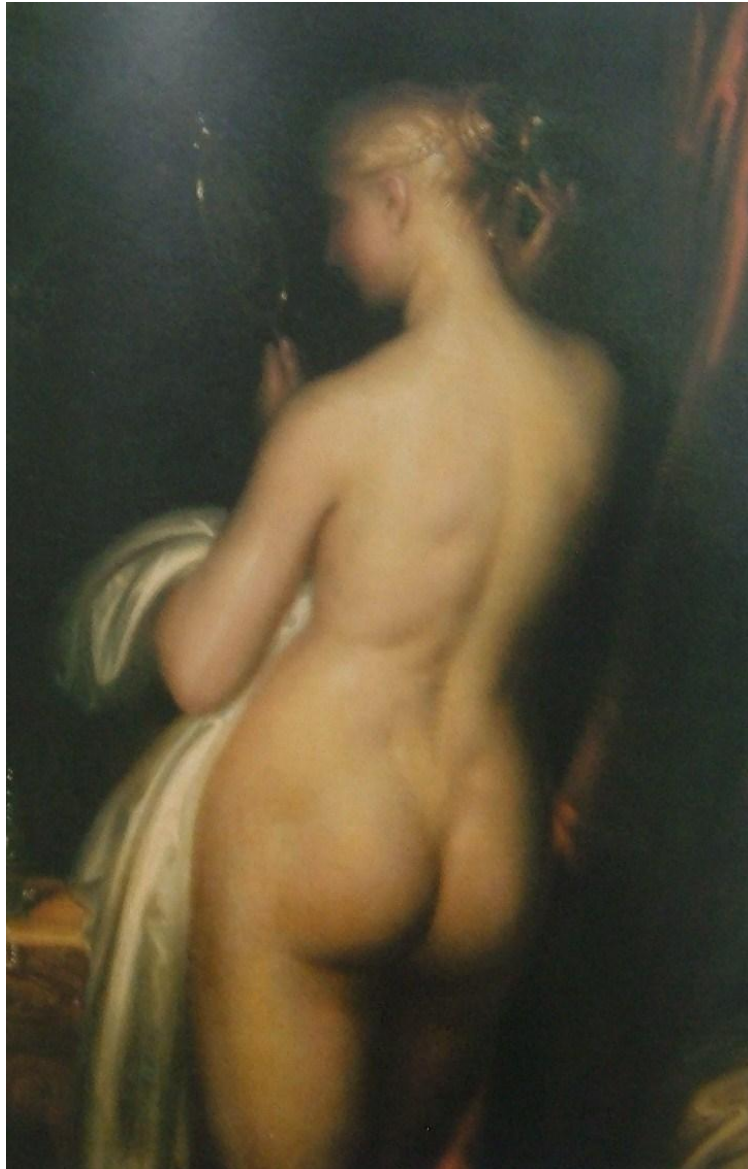
In het volgende hoofdstuk van deze masterproef, is een catalogus van Belgische en Britse kunstwerken te vinden, die gecreëerd zijn tussen 1848 en 1918.

Deze catalogus bestaat voornamelijk uit schilderijen, beeldhouwwerken, tekeningen en gravures, waarin een spiegel, of een evenwaardig weerspiegelend alternatief, is vervat en vormt de basis voor deze masterproef. Aan elk kunstwerk is een nummer toegewezen, waar in de tekst naar verwezen wordt.

De concrete kunstwerken zijn enerzijds per natie ingedeeld. Anderzijds is er ook een onderverdeling per kunstenaar doorgevoerd. De werken zijn namelijk per kunstenaar opgelijst in chronologische volgorde, gebaseerd op het vroegst gedateerde werk van de kunstenaar, aangevuld met enkele basisgegevens per kunstwerk. Chronologische evoluties binnen het oeuvre van één specifieke kunstenaar blijven dankzij deze indeling achterhaalbaar, terwijl een terugkoppeling naar werken van andere kunstenaars eveneens mogelijk blijft.

Tenslotte zijn er enkele werken die de chronologische afbakening van dit onderzoek overschrijden, maar die inhoudelijk aansluiten bij de tendensen eigen aan de tweede helft van de negentiende eeuw en daarom toch in deze catalogus zijn opgenomen.

BELGIË

VIII.1. België

- Nr.:* 1.
Titel: *Jonge vrouw aan haar toilet*
Kunstenaar: Antoine-Joseph Wiertz (1806-1865)
Datum: 1842
Afmetingen: 112 x 95 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Museum Antoine Wiertz, Brussel
Bron: DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE A.A. MOERMAN en P. ROEGIERS, *Les relations de Monsieur Wiertz. Antoine Wiertz au cœur de son siècle [tentoonstellingscat.]*, Namen, La Maison de la Culture de la Province de Namur, 8 september - 30 december 2007, Parijs, Somogy Editions d'Art, 2007, p. 47.



- Nr.:* 2.
Titel: *De romanleester*
Kunstenaar: Antoine Wiertz
Datum: 1853
Afmetingen: 125 x 157 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Museum Antoine Wiertz, Brussel
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Het Belgische kunstboek. 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans*, Antwerpen, Lannoo, 2006, p. 496.



- Nr.:* 3.
Titel: *De spiegel van de duivel, de behaagzieke, aangekleed*
Kunstenaar: Antoine Wiertz
Datum: 1856
Afmetingen: 97 x 72 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Museum Antoine Wiertz, Brussel
Bron: *Musée Wiertz, Bruxelles, Album Illustré, Antwerpen, Herman, s.d., n° 34A.*



- Nr.:* 4.
Titel: *De spiegel van de duivel, de behaagzieke, uitgekleeft*
Kunstenaar: Antoine Wiertz
Datum: 1856
Afmetingen: 97 x 72 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Museum Antoine Wiertz, Brussel
Bron: *Musée Wiertz, Bruxelles, Album Illustré, Antwerpen, Herman, s.d., n° 34B.*



- Nr.:* 5.
Titel: *Rosine aan het toilet*
Kunstenaar: Antoine Wiertz
Datum: s.d.
Afmetingen: 155 x 100 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée de l'Art Wallonie, Luik
Bron: DRAGUET M., C.A. DUPONT, B. FORNARI, I. LONGRÉE A.A. MOERMAN en P. ROEGIERS, *Les relations de Monsieur Wiertz. Antoine Wiertz au cœur de son siècle [tentoonstellingscat.]*, Namen, La Maison de la Culture de la Province de Namur, 8 september - 30 december 2007, Parijs, Somogy Editions d'Art, 2007, p. 47.



- Nr.:* 6.
Titel: *Vrouw met spiegel*
Kunstenaar: Florent Willems (1823-1905)
Datum: 1854
Afmetingen: 46.5 x 37.5 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Groeningemuseum, Brugge
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Het Belgische kunstboek. 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans*, Antwerpen, Lannoo, 2006, p. 499.



- Nr.:* 7.
Titel: *De opschik van de bruid*
Kunstenaar: Florent Willems
Datum: 1862
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Onbekend
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, p. 13.



- Nr.:* 8.
Titel: *Een fraaie weerspiegeling*
Kunstenaar: Florent Willems
Datum: s.d.
Afmetingen: 56.4 x 44.7 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Website Live Auctioneers,
<http://www.liveauctioneers.com/item/7407580>, geraadpleegd 15 april 2011.



- Nr.:* 9.
Titel: *De spiegel*
Kunstenaar: Florent Willems
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Website Studios,
<http://www.mystudios.com/artgallery/F/Florent-Willems/The-Mirror.html>,
geraadpleegd 15 april 2011.



- Nr.:* 10.
Titel: *Vrouw met spiegel*
Kunstenaar: Willem Geets (1838-1919)
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Museum Hof van Busleyden, Mechelen
Bron: Website Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium,
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=144849&LIMIT=50,
geraadpleegd 11 april 2010.



- Nr.:* 11.
Titel: *Thuis*
Kunstenaar: Alfred Emile Leopold Stevens (1823-1906)
Datum: Rond 1855
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: LEFEBVRE C., *Alfred Stevens: 1823-1906*, Parijs, Brame & Lorenceau Editions, 2006, p. 36.



- Nr.:* 12.
Titel: *Op bezoek*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1857
Afmetingen: 61 x 50 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: LEFEBVRE C., *Alfred Stevens: 1823-1906*, Parijs, Brame & Lorenceau Editions, 2006, p. 27.



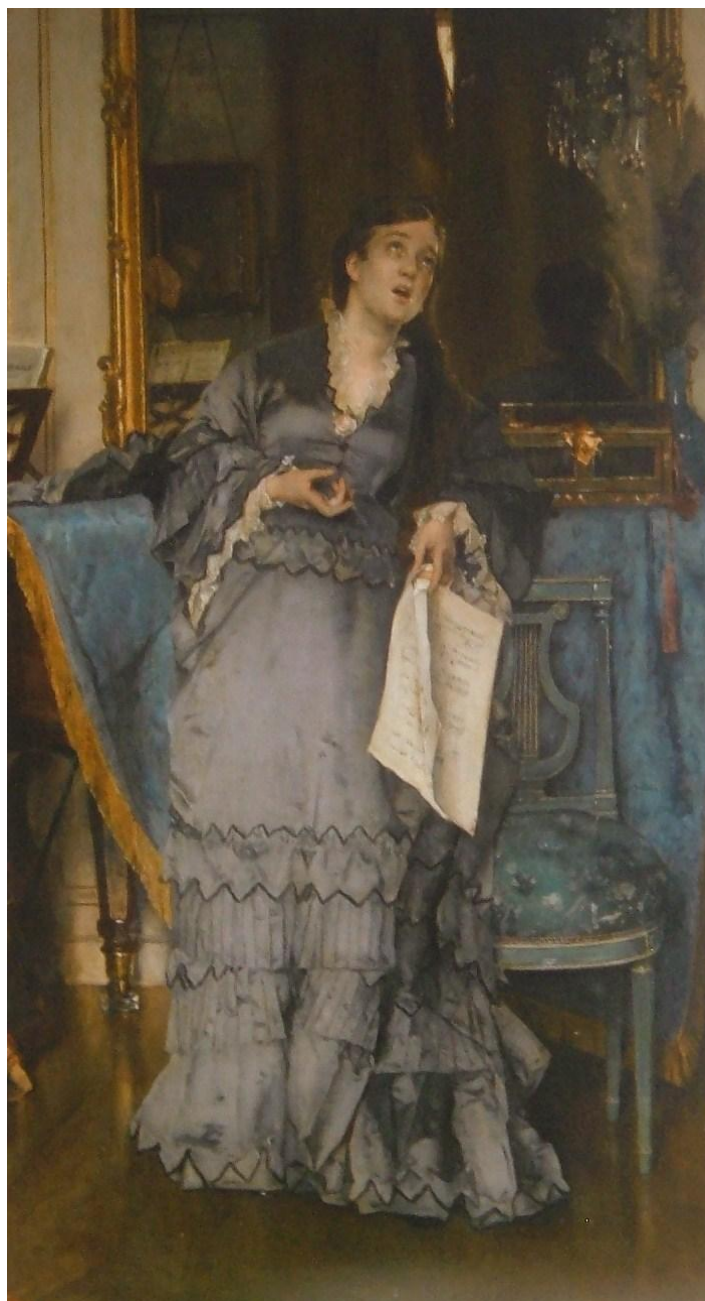
- Nr.:* 13.
Titel: *De psyché*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1871
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, p. 145.



- Nr.:* 14.
Titel: *Een Japanse Parijsienne*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1872
Afmetingen: 150 x 105 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporaine, Luik
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, pp. 92-93.



- Nr.:* 15.
Titel: *De gelukkige moeder*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: Rond 1872
Afmetingen: 65 x 40 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: LEFEBVRE C., *Alfred Stevens: 1823-1906*, Parijs, Brame & Lorenceau Editions, 2006, p. 60.



- Nr.:* 16.
Titel: *De prima donna of Het hartstochtelijke lied*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: Voor 1873
Afmetingen: 101 x 60 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée National du Château de Compiègne, Compiègne
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, pp. 95-96.



- Nr.:* 17.
Titel: *Een jonge weduwe* of *De laatste dag van het weduwschap*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1873
Afmetingen: 93 x 64 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée Royal de Mariemont, Morlanwelz
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, pp. 32-33.



- Nr.:* 18.
Titel: *De glimlach*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1873-1874
Afmetingen: 55.3 x 71 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: LEFEBVRE C., *Alfred Stevens: 1823-1906*, Parijs, Brame & Lorenceau Editions, 2006, p. 150.



- Nr.:* 19.
Titel: *Herinnering en gemis*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1873-1875
Afmetingen: 61.3 x 46.2 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, pp. 34-35.



- Nr.:* 20.
Titel: *Een jonge vrouw kijkt in de spiegel*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1875-1880
Afmetingen: 126 x 67 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Van Gogh Museum, Amsterdam
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, pp. 90-91.



- Nr.:* 21.
Titel: *De glazen bol* of *De verzilverde bol*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1876
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, p. 101.



- Nr.:* 22.
Titel: *De vier seizoenen, De winter*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1876
Afmetingen: 139 x 42 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Koninklijke verzameling, Brussel
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, p. 187.



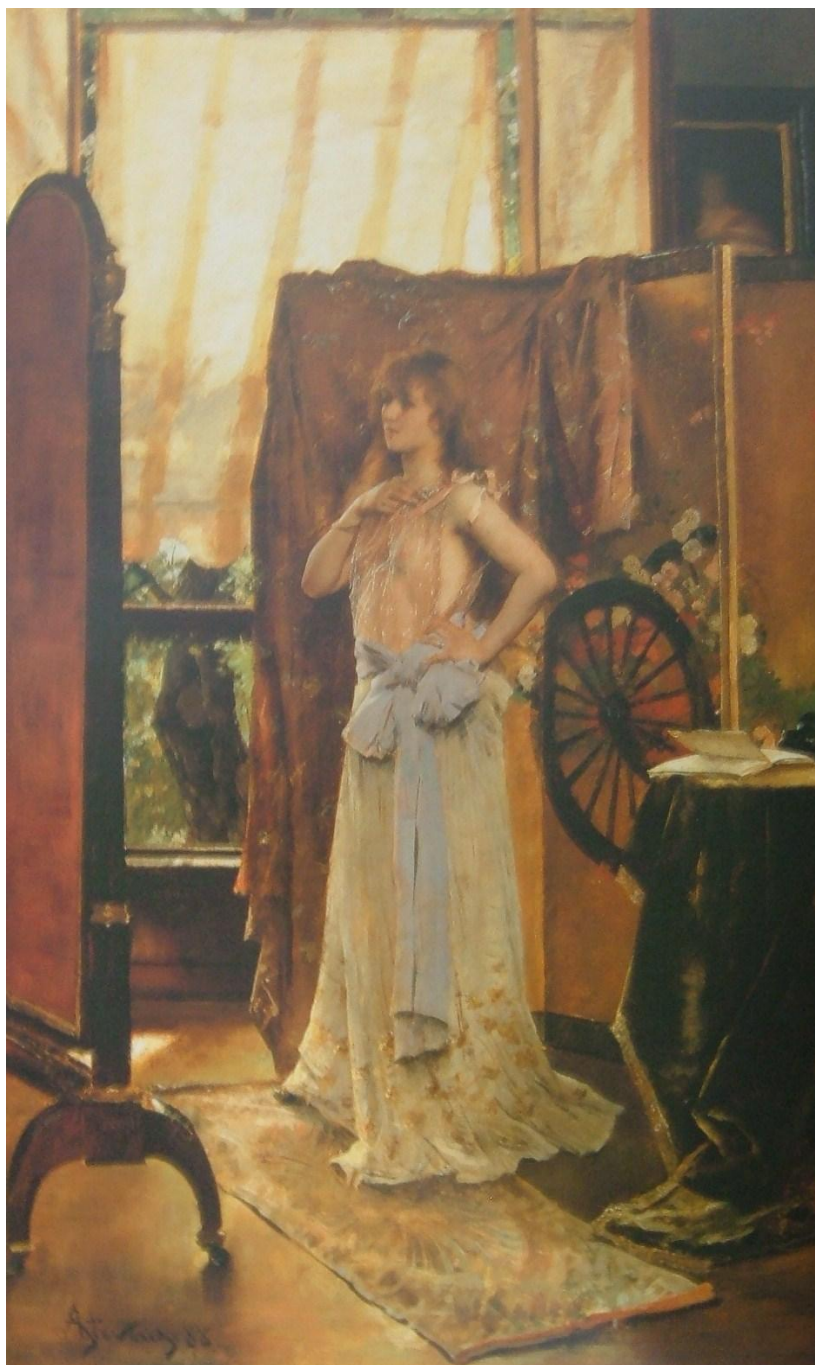
- Nr.:* 23.
Titel: *Salon van de schilder*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1880
Afmetingen: 85 x 114 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, pp. 36-37.



- Nr.:* 24.
Titel: *De Japanse jurk*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1887
Afmetingen: 41 x 30.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Metropolitan Museum of Art, New York
Bron: COLES A., *Alfred Stevens [tentoonstellingscat.]*, Michigan, University of Michigan Museum of Art, 10 september - 16 oktober 1977, Michigan, The University of Michigan Museum of Art Publishers, 1977, p. 44.



- Nr.:* 25.
Titel: *Geen theepartij* of *In de studio*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1888
Afmetingen: 108 x 138 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Metropolitan Museum of Art, New York
Bron: LEFEBVRE C., *Alfred Stevens: 1823-1906*, Parijs, Brame & Lorenceau Editions, 2006, p. 87.



- Nr.:* 26.
Titel: *Studeren van de rol*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: 1888
Afmetingen: 90 x 58 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: LEFEBVRE C., *Alfred Stevens: 1823-1906*, Parijs, Brame & Lorenceau Editions, 2006, p. 113.



- Nr.:* 27.
Titel: *Schilderes in haar atelier*
Kunstenaar: Alfred Stevens
Datum: s.d.
Afmetingen: 46 x 37.5 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Gent
Bron: LEFEBVRE C., *Alfred Stevens: 1823-1906*, Parijs, Brame & Lorenceau Editions, 2006, p. 94.



- Nr.:* 28.
Titel: *Jonge Vrouw in een kimono met waaier of IJdelheid*
Kunstenaar: Louis-Charles Verwee (1836-1882)
Datum: s.d.
Afmetingen: 70 x 35 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Jan Muller Antiques,
www.janmullerantiques.com, geraadpleegd 10 februari 2010.



- Nr.:** 29.
Titel: *De hond in de spiegel*
Kunstenaar: Joseph Édouard Stevens (1816-1892)
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: MARECHAL D. en D. DERREY-CAPON, *Alfred Stevens, Brussel-Parijs, 1823-1906 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 8 mei - 23 augustus 2009, Brussel, Mercatorfonds, 2009, p. 193.



- Nr.:* 30.
Titel: *Moeder en kind*
Kunstenaar: Gustave Léonard De Jonghe (1829–1893)
Datum: 1861
Afmetingen: 40.7 x 32.1 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown
Bron: Website Sterling and Francine Clark Art Institute,
<http://www.clarkart.edu/museum/content.cfm?ID=154&nav=1&subnav=2>,
geraadpleegd 10 februari 2010.



- Nr.:* 31.
Titel: *Voorbereiding op het bal*
Kunstenaar: Gustave Léonard De Jonghe
Datum: s.d.
Afmetingen: 61 x 49.5 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: The Art Renewal Center,
<http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=1306>, geraadpleegd 10
februari 2010.



- Nr.:* 32.
Titel: *Voor de spiegel*
Kunstenaar: Gustave Léonard De Jonghe
Datum: s.d.
Afmetingen: 72 x 54 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: Vlaamse Kunstcollectie,
<http://www.vlaamsekunstcollectie.be/collection.aspx?p=5f626c73-86d6-4f11-82cc-e81b43e3ff45>, geraadpleegd 10 februari 2010.



- Nr.:* 33.
Titel: *IJdelheid*
Kunstenaar: Gustave Léonard De Jonghe
Datum: s.d.
Afmetingen: 65 x 48.5 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: The Atheneum,
http://www.the-athenaeum.org/art/by_artist.php?Artist_ID=336,
geraadpleegd 10 februari 2010.



- Nr.:* 34.
Titel: *Aan het toilet*
Kunstenaar: Gustave Léonard De Jonghe
Datum: s.d.
Afmetingen: 78 x 59 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: The Atheneum,
http://www.the-athenaeum.org/art/by_artist.php?Artist_ID=336,
geraadpleegd 10 februari 2010.



- Nr.:* 35.
Titel: *Antwerpen: De kathedraal*
Kunstenaar: Henri Jean Augustin De Braeकेलेer (1840-1888)
Datum: 1872
Afmetingen: 89 x 68 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Het Belgische kunstboek. 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans*, Antwerpen, Lannoo, 2006, p. 107.



- Nr.:* 36.
Titel: *Het atelier van de kunstenaar*
Kunstenaar: Henri De Braeckeleer
Datum: 1873
Afmetingen: 75 x 111 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TODTS H., *Henri De Braeckeleer [tentoonstellingscat.]*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 23 oktober 1988 – 8 januari 1989, Tielt, Lannoo, 1988, p. 128.



- Nr.:* 37.
Titel: *De vrouw bij het gordijn* of *Interieur in de Gildenkamerstraat*
Kunstenaar: Henri De Braeckeleer
Datum: 1874
Afmetingen: 104 x 80 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: TODTS H., *Henri De Braeckeleer [tentoonstellingscat.]*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 23 oktober 1988 – 8 januari 1989, Tielt, Lannoo, 1988, p. 133.



- Nr.:* 38.
Titel: *Man aan het venster*
Kunstenaar: Henri De Braekeleer
Datum: 1876
Afmetingen: 80 x 70 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: CONRARDY C., *Monografieën over Belgische Kunst, Henri De Braekeleer*, Brussel, Elsevier, 1957, n° 1.



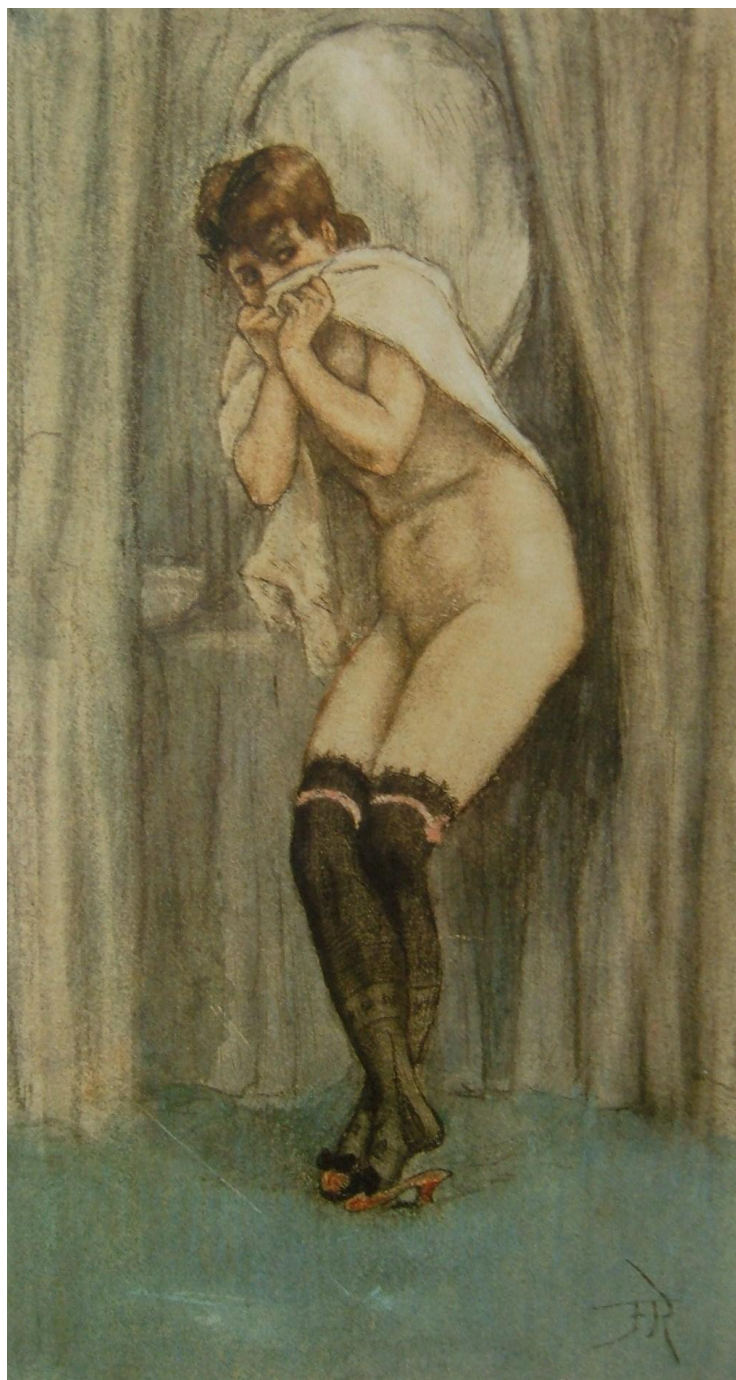
- Nr.:* 39.
Titel: *Het nagerecht of De maaltijd*
Kunstenaar: Henri De Braecheleer
Datum: 1885
Afmetingen: 69 x 94 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TODTS H., *Henri De Braecheleer [tentoonstellingscat.]*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 23 oktober 1988 – 8 januari 1989, Tielt, Lannoo, 1988, p. 161.



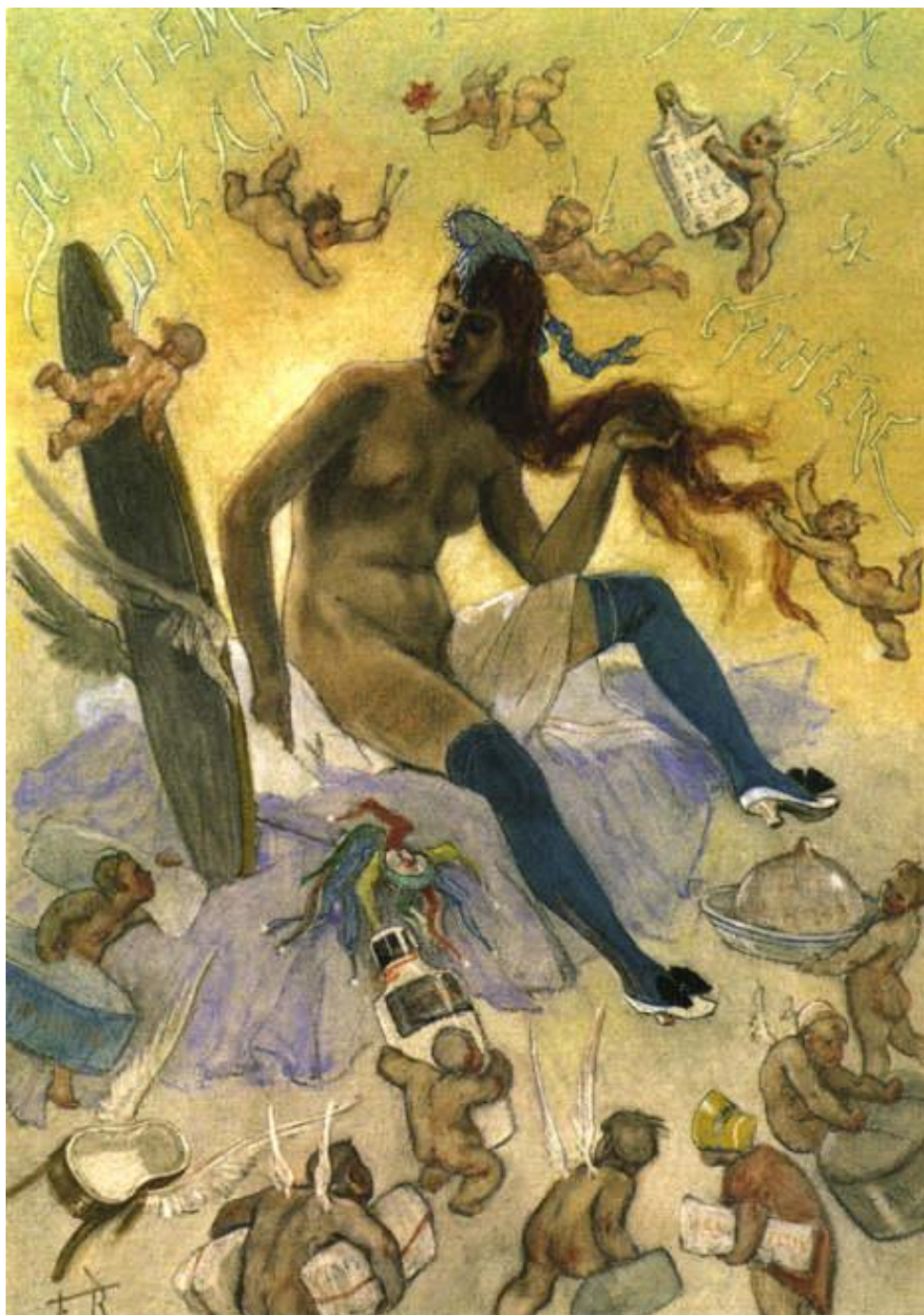
- Nr.:* 40.
Titel: *Het kaartspel*
Kunstenaar: Henri De Braeकेलेer
Datum: 1887
Afmetingen: 52 x 70.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TODTS H., *Henri De Braeकेलेer [tentoonstellingscat.]*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 23 oktober 1988 – 8 januari 1989, Tiel, Lannoo, 1988, p. 161.



- Nr.:* 41.
Titel: *Vrouw met spiegel*
Kunstenaar: Henri De Braeकेलेer
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TODTS H., *Henri De Braeकेलेer [tentoonstellingscat.]*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 23 oktober 1988 – 8 januari 1989, Tielt, Lannoo, 1988, p. 206.



- Nr.:* 42.
Titel: *In vuur en vlam*
Kunstenaar: Félicien Joseph Victor Rops (1833-1898)
Datum: 1878
Afmetingen: 17.5 x 9.5 cm
Materiaal: Krijt, kleurkrijt en aquarel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DELEVOY R.L., G. LASCAULT en J. VERHEGGEN, *Félicien Rops*, Brussel, Lebeer-Hossmann, 1985, p. 137.



- Nr.: 43.
 Titel: *Het toilet in Cythère*
 Kunstenaar: Félicien Rops
 Datum: 1878-1880
 Afmetingen: 22 x 15 cm
 Materiaal: Aquarel, potlood en gouache
 Bewaarplaats: Privéverzameling
 Bron: DELEVOY R.L., G. LASCAULT en J. VERHEGGEN, *Félicien Rops*, Brussel, Lebeer-Hossmann, 1985, p. 139.



- Nr.:* 44.
Titel: *Vrouw met bont*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: 1881
Afmetingen: 13 x 8 cm
Materiaal: Ets
Bewaarplaats: Musée Royal de Mariemont, Morlanwelz
Bron: LECOMTE I., 'Miroirs et reflets: la double trace,' *De Facto, Magazine d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Du Réalisme au Symbolisme, L'avant-garde belge*, nr. 9, juli 1995, p. 89.



- Nr.:* 45.
Titel: *Spiegel van een kokette vrouw*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: 1886
Afmetingen: 28.1 x 20.1 cm
Materiaal: Ets
Bewaarplaats: Musée Félicien Rops, Namen
Bron: DELEVOY R.L., G. LASCAULT en J. VERHEGGEN, *Félicien Rops*, Brussel, Lebeer-Hossmann, 1985, p. 191.



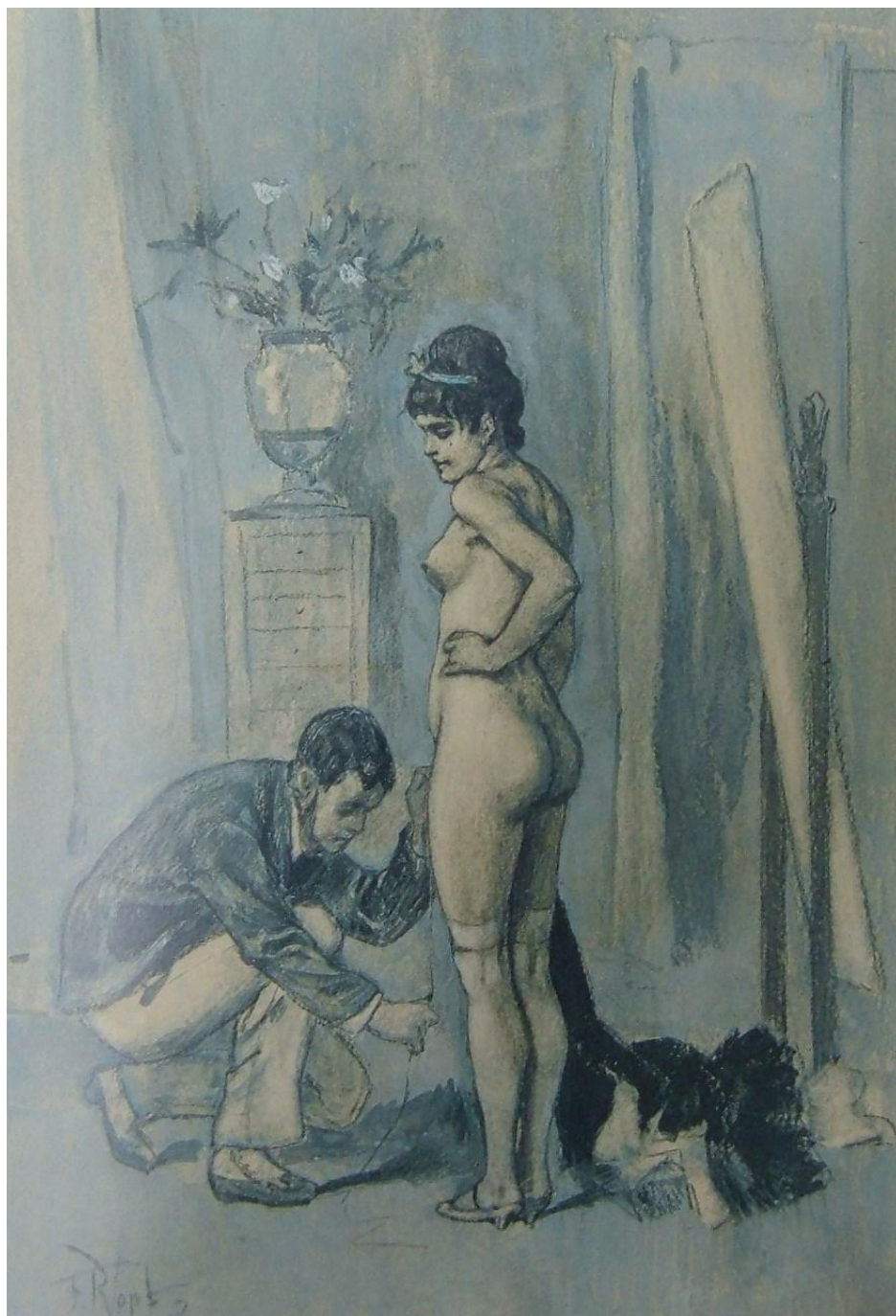
- Nr.:* 46.
Titel: *Maturiteit*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: 1886
Afmetingen: 23 x 17.4 cm
Materiaal: Ets
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BONNIER B. en V. LEBLANC, *Félicien Rops, Leven en werk*, Brugge, Stichting Kunstboek, 1997, p. 120.



- Nr.:** 47.
Titel: *De droom van het boerenmeisje*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: 21.6 x 14.6 cm
Materiaal: Houtskool, wit krijt, gouache en kleurkrijt
Bewaarplaats: Cincinnati Art Museum, Ohio
Bron: BONNIER B. (ed.), *Rops, Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namen, Province de Namur, 1998, pp. 78-79.



- Nr.:* 48.
Titel: *Tinteling*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: 22 x 15 cm
Materiaal: Aquarel
Bewaarplaats: Gallery Hazlitt Gooden & Fox, Londen
Bron: BONNIER B. (ed.), *Rops, Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namen, Province de Namur, 1998, pp. 88-89.



- Nr.:** 49.
Titel: *De spieren van de couturier*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: 24 x 16.5 cm
Materiaal: Krijt, aquarel, pastel, gouache, houtskool en wit krijt
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BONNIER B. (ed.), *Rops, Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namen, Province de Namur, 1998, pp. 96-97.



- Nr.:* 50.
Titel: *Het toilet*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: 22 x 14.5 cm
Materiaal: Pastel, houtskool, krijt en aquarel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BONNIER B. (ed.), *Rops, Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namen, Province de Namur, 1998, pp. 202-203.



- Nr.:** 51.
Titel: *De schone en het beest*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: 22 x 15 cm
Materiaal: Aquarel, gouache, houtskool en witkrijt
Bewaarplaats: Cincinnati Art Museum, Ohio
Bron: BONNIER B. (ed.), *Rops, Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namen, Province de Namur, 1998, pp. 224-225.



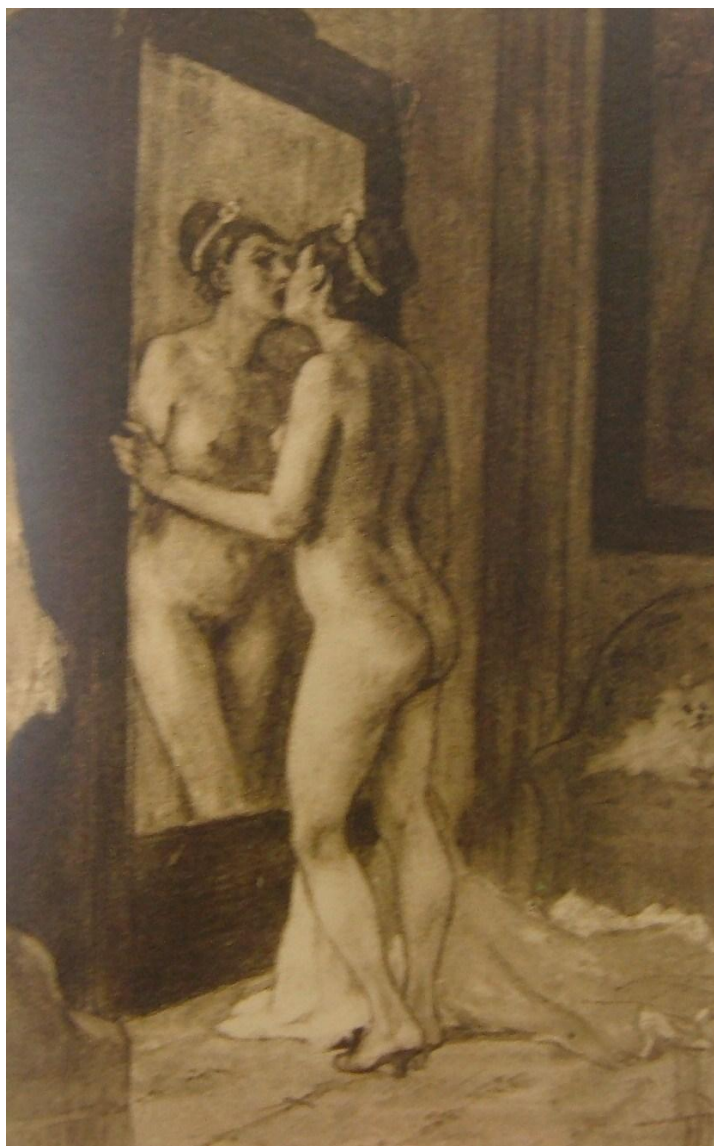
- Nr.:* 52.
Titel: *De spiegel van de koketterie*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Aquarel, gouache, kleurpotlood en krijt
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: REVENS L. en J.-K. HUYSMANS, *The Graphic Work of Félicien Rops*, New York, Léon Amiel Publishers, 1975, p. 101.



- Nr.:* 53.
Titel: *Schaamteloos*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Ets
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: DELEVOY R.L., G. LASCAULT en J. VERHEGGEN, *Félicien Rops*,
 Brussel, Lebeer-Hossmann, 1985, p. 190.



- Nr.:* 54.
Titel: *Kleine heks*
Kunstenaar: Felicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Kleurkrijt, houtskool, gouache, en witkrijt
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: REVENS L. en J.-K. HUYSMANS, *The Graphic Work of Félicien Rops*, New York, Léon Amiel Publishers, 1975, p. 148.



- Nr.:* 55.
Titel: *Eigenliefde*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: 22 x 15 cm
Materiaal: Aquarel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BONNIER B. (ed.), *Rops, Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Namen, Province de Namur, 1998, pp. 68-69.



- Nr.:* 56.
Titel: *De echte spiegel der tovenarij*
Kunstenaar: Félicien Rops
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Aquarel, gouache en zwart krijt
Bewaarplaats: Collection Galerie Aittouarès, Parijs
Bron: Musée provincial Félicien Rops,
<http://www.museerops.be/dossierpeda/2007083001/document1.pdf>,
 geraadpleegd 17 april 2010.



- Nr.:* 57.
Titel: *Namiddag in Oostende*
Kunstenaar: James Sidney Edouard Baron Ensor (1860-1949)
Datum: 1881
Afmetingen: 108 x 133 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: *James Ensor [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea van Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, Wommelgem, Blondé, 1999, p. 100.



- Nr.:* 58.
Titel: *Het Burgersalon I*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1881
Afmetingen: 133 x 109 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: SILLEVIS J., I. SMETS en J. STUMPEL, *De schilderkunst der lage landen, Deel 3: 19de en 20ste eeuw*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, p. 126.



- Nr.:* 59.
Titel: *Russische Muziek*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1881
Afmetingen: 133 x 110 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: PINGEOT A. en R. HOOZEE (eds.), *Parijs-Brussel, Brussel-Parijs, Realisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau, De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914 [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 6 september – 14 december 1997, Antwerpen, Mercatorfonds, 1997, pp. 282-283.



- Nr.:* 60.
Titel: *De Oestereetster*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1882
Afmetingen: 207 x 150 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: PINGEOT A. en R. HOOZEE (eds.), *Parijs-Brussel, Brussel-Parijs, Realisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau, De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914 [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 6 september – 14 december 1997, Antwerpen, Mercatorfonds, 1997, pp. 188-189.



- Nr.:* 61.
Titel: *Zelfportret met Bloemenhoed*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1883
Afmetingen: 76.5 x 61.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Oostende
Bron: De Museumkrant,
<http://www.museumserver.nl/museumkrant/editie22/index2.htm>,
geraadpleegd 17 april 2010.



- Nr.:* 62.
Titel: *Kinderen aan het ochtendtoilet*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1886
Afmetingen: 135 x 100 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Gent
Bron: OLLINGER-ZINQUE G. (ed.), *Ensor [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, Wommelgem, Blondé Artprinting International, 1999, p. 138.



- Nr.:* 63.
Titel: *Zelfportret van de kunstenaar*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1886
Afmetingen: 20 x 13.3 cm
Materiaal: Ets
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: OLLINGER-ZINQUE G. (ed.), *Ensor [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, Wommelgem, Blondé Artprinting International, 1999, p. 28.



- Nr.:* 64.
Titel: *De spiegel van de duivel*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1888
Afmetingen: 22.5 x 17.5 cm
Materiaal: Zwart krijt
Bewaarplaats: Turske & Turske, Zürich
Bron: HOOZEE R. en S. BROWN-TAEVERNIER, 'Zelfportretten,' *Ik, James Ensor, Tekeningen en Prenten [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 8 mei - 28 juni 1987, Amsterdam, Rijksmuseum, 1987, p. 83.



- Nr.:* 65.
Titel: *De kunstenaar als skelet voor de spiegel*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1889
Afmetingen: 20.9 x 29.3 cm
Materiaal: Krijt in diverse kleuren, penseel in goud op papier
Bewaarplaats: Musée du Louvre, Parijs
Bron: HOOZEE R. en S. BROWN-TAEVERNIER, 'Zelfportretten,' *Ik, James Ensor, Tekeningen en Prenten [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 8 mei - 28 juni 1987, Amsterdam, Rijksmuseum, 1987, p. 82.



- Nr.:* 66.
Titel: *Mijn portret als geraamte*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1889
Afmetingen: 11.6 x 75 cm
Materiaal: Ets
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: OLLINGER-ZINQUE G. (ed.), *Ensor [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, Wommelgem, Blondé Artprinting International, 1999, p. 313.



- Nr.:* 67.
Titel: *De naaister*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1889-1890
Afmetingen: 46.5 x 37 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TRICOT X., *James Ensor, Catalogue Raisonné des Peintures*, Antwerpen, Pandora, 1992, p. 272.



- Nr.:* 68.
Titel: *Spiegel met geraamte*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1890
Afmetingen: 29.5 x 21.5 cm
Materiaal: Potlood op papier, gekleefd op karton
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: OLLINGER-ZINQUE G. (ed.), *Ensor [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 24 september 1999 – 13 februari 2000, Wommelgem, Blondé Artprinting International, 1999, p. 288.



- Nr.:* 69.
Titel: *Onze twee portretten*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1905
Afmetingen: 41 x 33.5 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TRICOT X., *James Ensor, The Complete Paintings*, Brussel, Mercatorfonds, 2009, p. 333.



- Nr.:* 70.
Titel: *Het Burgersalon II*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: 1908-1910
Afmetingen: 143 x 113 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Clemens-Sels-Museum, Neuss
Bron: PALMER M., *Van Ensor tot Magritte, Belgische Kunst, 1880-1940*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 19.



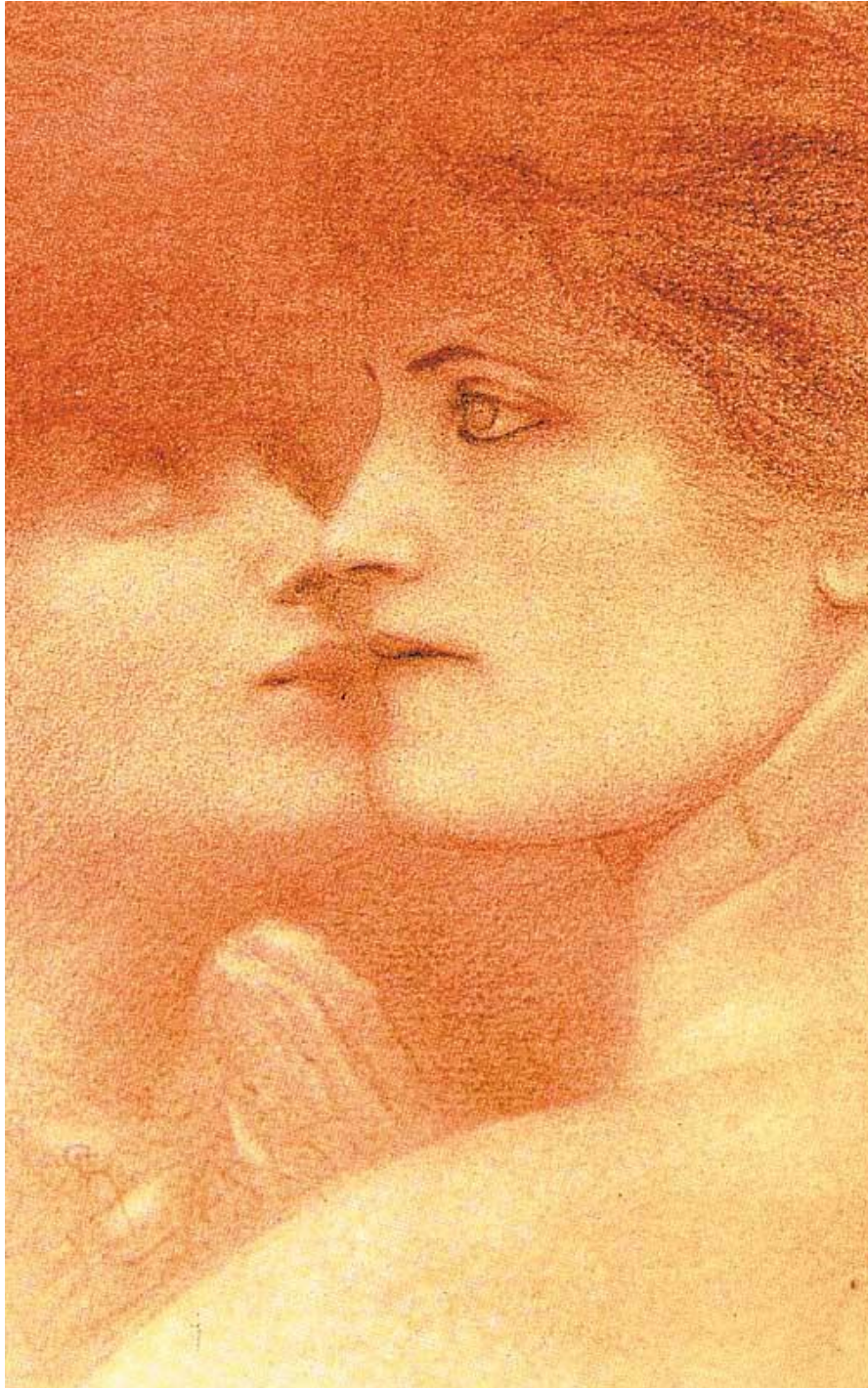
- Nr.:* 71.
Titel: *Stilleven, spiegel, zittende figuur*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: s.d.
Afmetingen: 181 x 226 cm
Materiaal: Contépotlood
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: Vlaamse Kunstcollectie,
<http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, geraadpleegd 12 april 2010.



- Nr.:* 72.
Titel: *Toilettafel met wasstel en spiegel*
Kunstenaar: James Ensor
Datum: s.d.
Afmetingen: 225 x 173 cm
Materiaal: Contépotlood
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: Vlaamse Kunstcollectie,
<http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/zoeken.aspx>, geraadpleegd 12 april 2010.



- Nr.:* 73.
Titel: *Bij het beluisteren van Schumann*
Kunstenaar: Fernand Edmond Jean Marie Khnopff (1858-1921)
Datum: 1883
Afmetingen: 101.5 x 116.5
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: PINGEOT A. en R. HOOZEE (eds.), *Parijs-Brussel, Brussel-Parijs, Realisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau, De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914 [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 6 september – 14 december 1997, Antwerpen, Mercatorfonds, 1997, pp. 282-283.



- Nr.:* 74.
Titel: *Studie van vrouwen*
Kunstenaar: Fernand Khnopff
Datum: 1887
Afmetingen: 12.5 x 8.5 cm
Materiaal: Roodkrijt op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling, New York
Bron: GIBSON M., *Symbolisme*, Keulen, Taschen, 2006, p. 89.



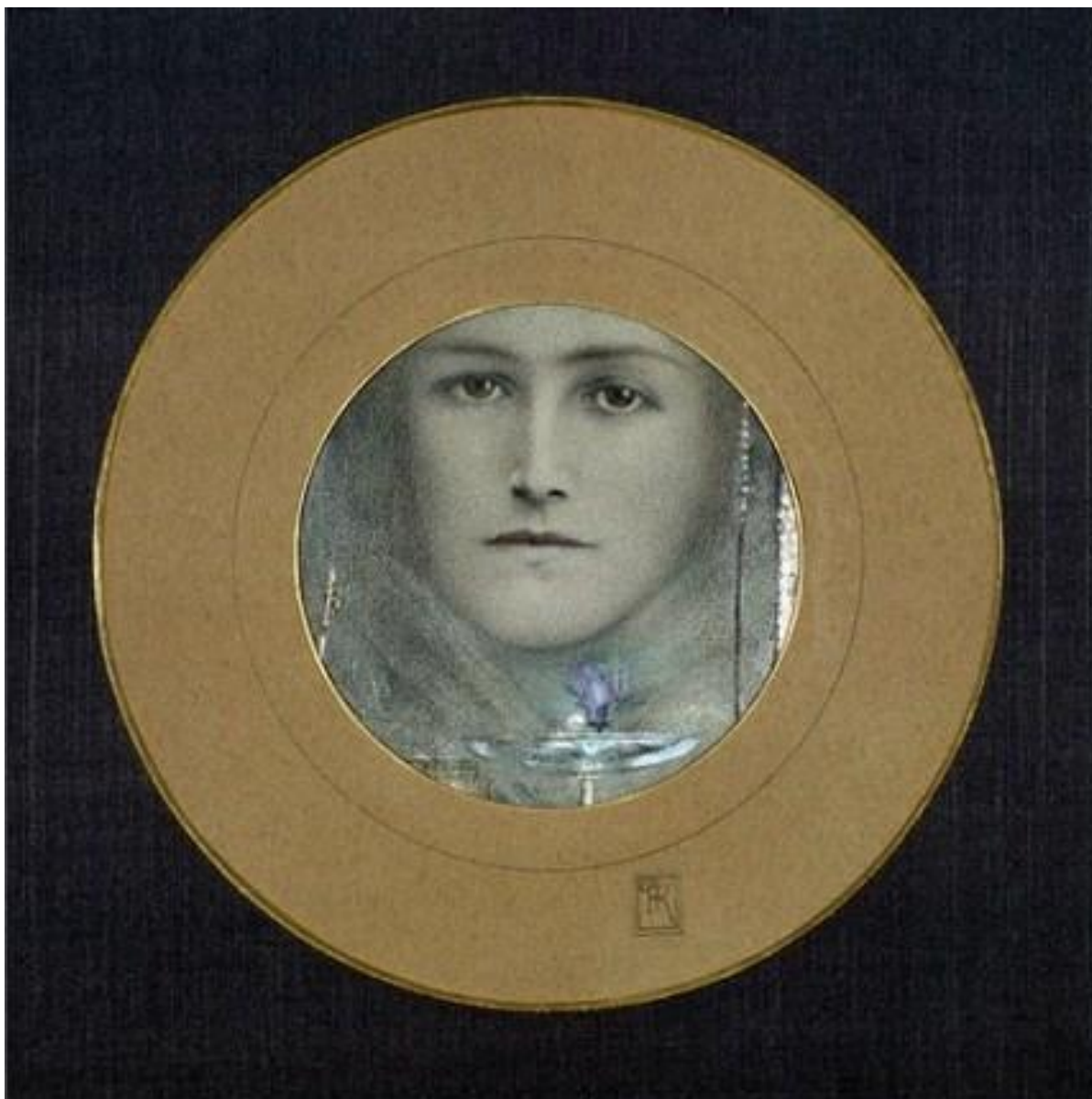
- Nr.:* 75.
Titel: 'Avec Grégoire Le Roy, Mon coeur pleure d'Autrefois'
Kunstenaar: Fernand Khnopff
Datum: 1889
Afmetingen: 25.5 x 14.5 cm
Materiaal: Krijt en kleurpotlood op grijs-blauw papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: LECOMTE I., 'Miroirs et reflets: la double trace,' *De Facto, Magazine d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Du Réalisme au Symbolisme, L'avant-garde belge*, nr. 9, juli 1995, pp. 88-89.



- Nr.:* 76.
Titel: 'I Lock My Door Upon Myself'
Kunstenaar: Fernand Khnopff
Datum: 1891
Afmetingen: 72 x 140 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Neue Pinakothek, Munchen
Bron: PRETTEJOHN E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londen, Tate Publishing, 2007, p. 87.



- Nr.:* 77.
Titel: 'Reflet Secret'
Kunstenaar: Fernand Khnopff
Datum: 1902
Afmetingen: 27.8 x 49 cm, diameter: 49.5 cm
Materiaal: Pastel en kleurpotlood op papier
Bewaarplaats: Groeningemuseum, Brugge
Bron: GIBSON M., *Symbolisme*, Keulen, Taschen, 2006, p. 89.



- Nr.:* 78.
Titel: *Bruine ogen en een blauwe bloem*
Kunstenaar: Fernand Khnopff
Datum: 1905
Afmetingen: Diameter: 16 cm
Materiaal: Pastel en dekverf
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Gent
Bron: GODDARD S. (ed.), *Les Vingts en de Avant-garde in België, Prenten, tekeningen en boeken ca.1890 [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1 november - 31 december 1992, Londen, Lawrence Publications, 1993, p. 197.



- Nr.:* 79.
Titel: 'La Conscience'
Kunstenaar: Fernand Khnopff
Datum: 1909
Afmetingen: Diameter: 14 cm
Materiaal: Kleurkrijt op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DELEVOY R.L., DE CROES C. en G. OLLINGER-ZINQUE, *Fernand Khnopff, Catalogue de l'oeuvre*, Brussel, Lebeer-Hossmann, s.d., p. 349.



- Nr.:* 80.
Titel: 'Le Reflet Bleu'
Kunstenaar: Fernand Khnopff
Datum: 1911
Afmetingen: Diameter: 16 cm
Materiaal: Pastel en krijt op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DRAGUET M., *Monographies de l'Art Moderne, Khnopff ou l'Ambigu Poétique*, Brussel, Snoeck-Ducaju en Zoon, s.d., p. 135.



- Nr.: 81.
 Titel: *Portret van Octave Maus*
 Kunstenaar: Théophile (Théo) Van Rysselberghe (1862-1926)
 Datum: 1885
 Afmetingen: 90 x 75.5 cm
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
 Bron: PINGEOT A. en R. HOOZEE (eds.), *Parijs-Brussel, Brussel-Parijs, Realisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau, De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België, 1848-1914 [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 6 september – 14 december 1997, Antwerpen, Mercatorfonds, 1997, pp. 286-287.



- Nr.:* 82.
Titel: *Portret van Alice Sethe*
Kunstenaar: Theo Van Rysselberghe
Datum: 1888
Afmetingen: 194 x 96.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: EECKHOUT P., *Retrospectieve Théo Van Rysselberghe* [tentoonstellingscat.], Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1 juli – 19 september 1962, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1962, n° 46.



- Nr.:* 83.
Titel: *Maria Van Rysselberghe*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1891
Afmetingen: 40 x 17.5 cm
Materiaal: Ets
Bewaarplaats: Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, Brussel
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 457.



- Nr.:* 84.
Titel: *Na het bad*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1896
Afmetingen: 83.5 x 85 cm
Materiaal: Pastel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BERTRAND O. *Théo Van Rysselberghe [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 10 februari - 21 mei 2006, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 49.



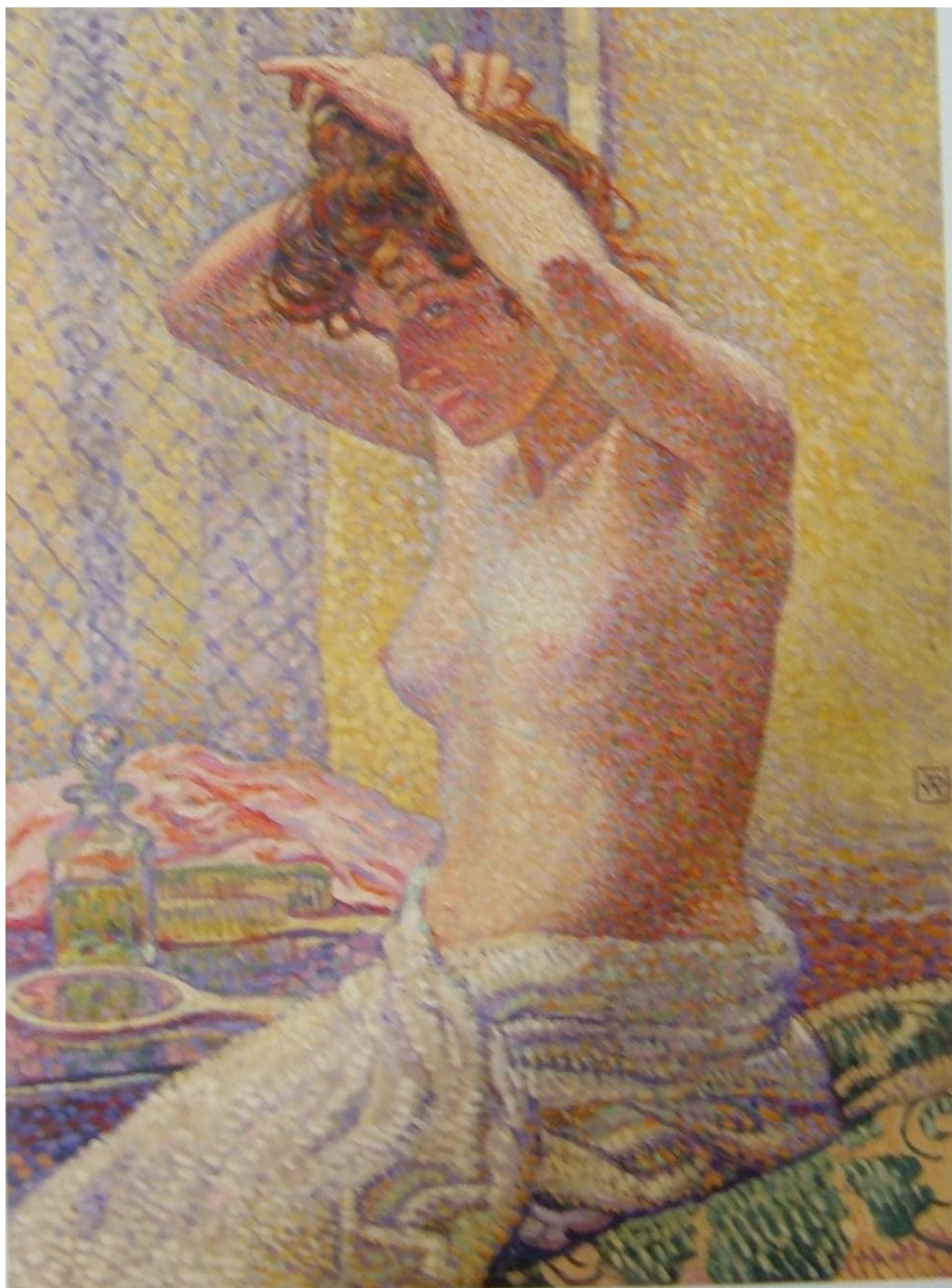
- Nr.:* 85.
Titel: *Naaktstudie: rug van vrouw voor de spiegel*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1899
Afmetingen: Pastel
Materiaal: 52 x 37 cm
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BERTRAND O. *Théo Van Rysselberghe [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 10 februari - 21 mei 2006, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 222.



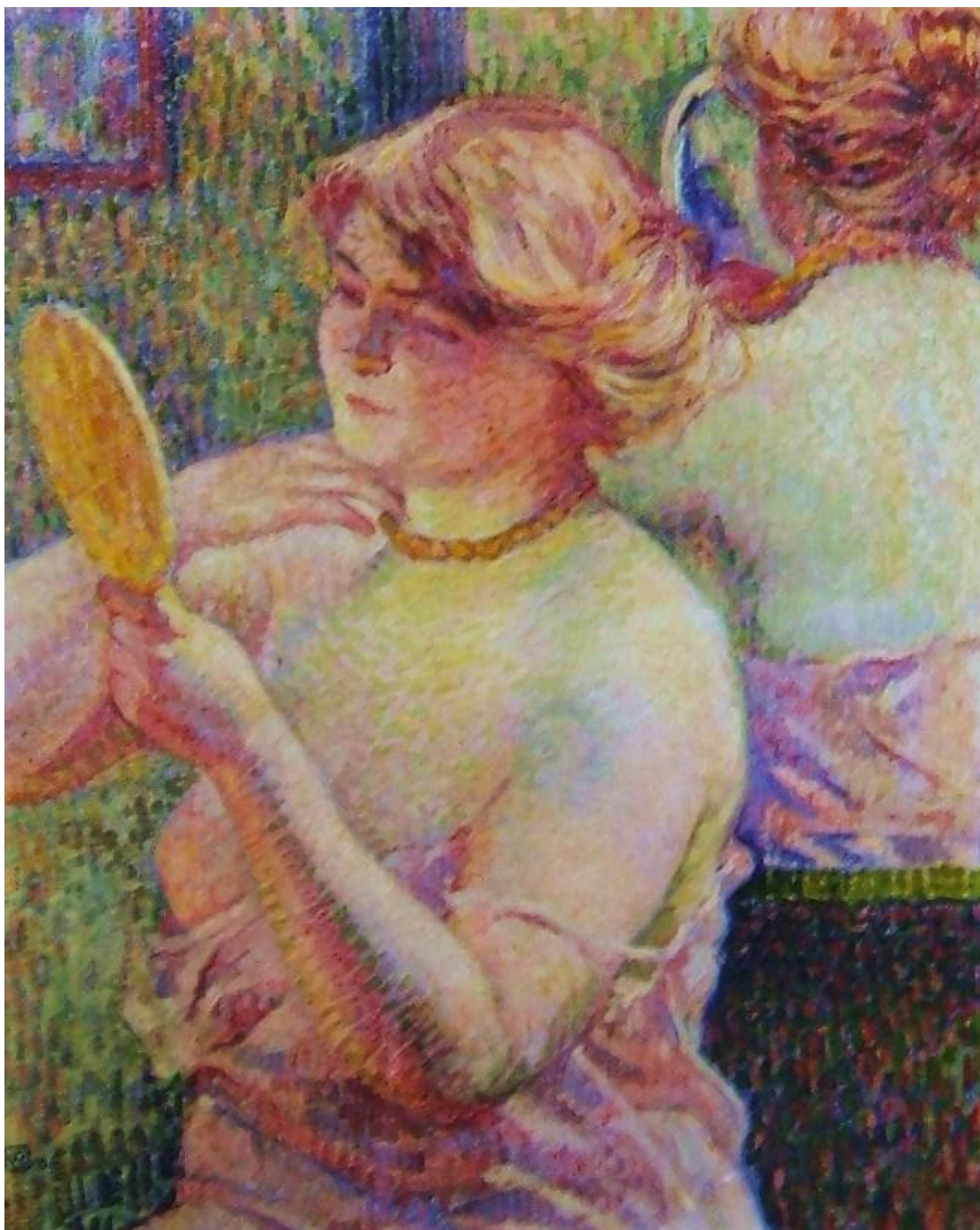
- Nr.:** 86.
Titel: *Portret van een jonge vrouw in het rood*
Kunstenaar: Theo Van Rysselberghe
Datum: 1902
Afmetingen: 104 x 91 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: HOOZEE R. en H. LAUWAERT, *Théo Van Rysselberghe, Neo-impressionist [tentoonstellingscat.]*, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 20 maart – 6 juni 1993, p. 120.



- Nr.:* 87.
Titel: *De Lezing door Emile Verhaeren*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1903
Afmetingen: 181 x 241 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Gent
Bron: DE RYNCK P., *Het Museum voor Schone Kunsten Gent, Een keuze uit de mooiste werken*, Gent, Ludion, 2007, pp. 96-97.



- Nr.:* 88.
Titel: *Vrouw aan haar toilet*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1905
Afmetingen: 86.5 x 65 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 99.



- Nr.:* 89.
Titel: *Het amberkleurig collier*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1905
Afmetingen: 73 x 63 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 97.



- Nr.:* 90.
Titel: *Mevrouw E. Dunan voor haar spiegel*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1905
Afmetingen: 65 x 80 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 353.



- Nr.:* 91.
Titel: *Naakt, zittend voor de spiegel*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1905
Afmetingen: 59.5 x 71.5 cm
Materiaal: Pastel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 169.



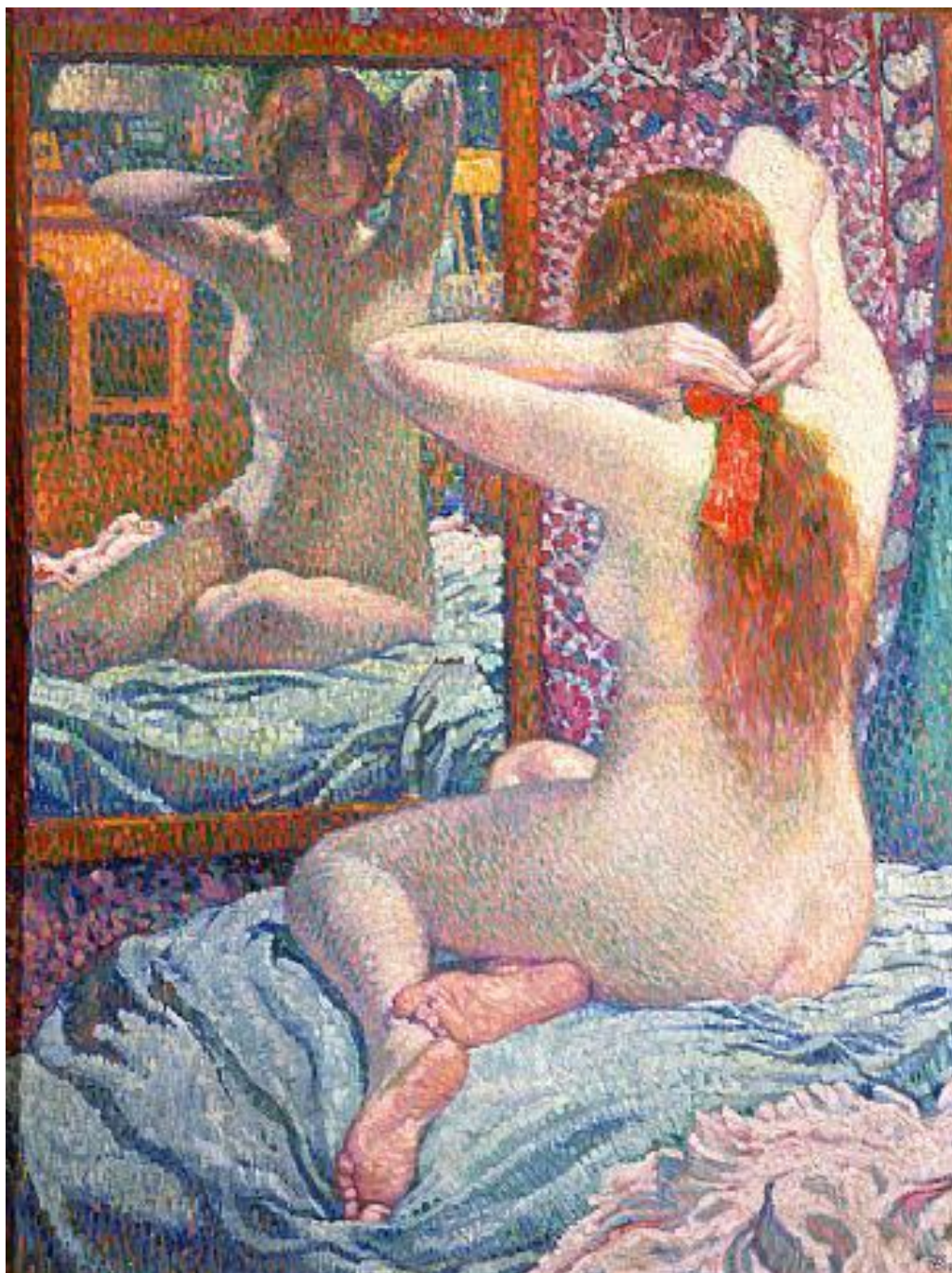
- Nr.:* 92.
Titel: *Naakte buste, rug voor de spiegel*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1905
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 356.



- Nr.:* 93.
Titel: *Portret van een dame of Avondjurk*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1906
Afmetingen: 63 x 72 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Collectie Devreeze, Gent
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 180.



- Nr.:* 94.
Titel: *Het rode lint*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1906
Afmetingen: 110 x 88 cm
Materiaal: Tekening in sanguine
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 196.



- Nr.:* 95.
Titel: *Naakt voor de spiegel of Het rode lint*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1906
Afmetingen: 116.2 x 88 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FIERENS P., *Théo Van Rysselberghe, avec une étude de Maurice Denis*, Brussel, Ed. de la Connaissance, 1937, n°24.



- Nr.:* 96.
Titel: *Naakt, op de rug gezien*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1906-1907
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 98.



- Nr.:* 97.
Titel: *Vrouw met roze halssnoer (Siska)*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1907
Afmetingen: 81 x 93 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BERTRAND O. *Théo Van Rysselberghe [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 10 februari - 21 mei 2006, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 163.



- Nr.:* 98.
Titel: *Vrouw met roze halssnoer I (Siska)*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1907
Afmetingen: 95 x 82.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée de Tel Aviv, Tel Aviv
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 370.



- Nr.:* 99.
Titel: *Buste van een vrouw voor de spiegel, van op de rug gezien*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1907
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 371.



- Nr.:* 100.
Titel: *Portret van Hélène Keller, de dame in het wit*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1907
Afmetingen: 127 x 142 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 170.



- Nr.:* 101.
Titel: *Margrietten*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1908
Afmetingen: 50 x 60 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 112.



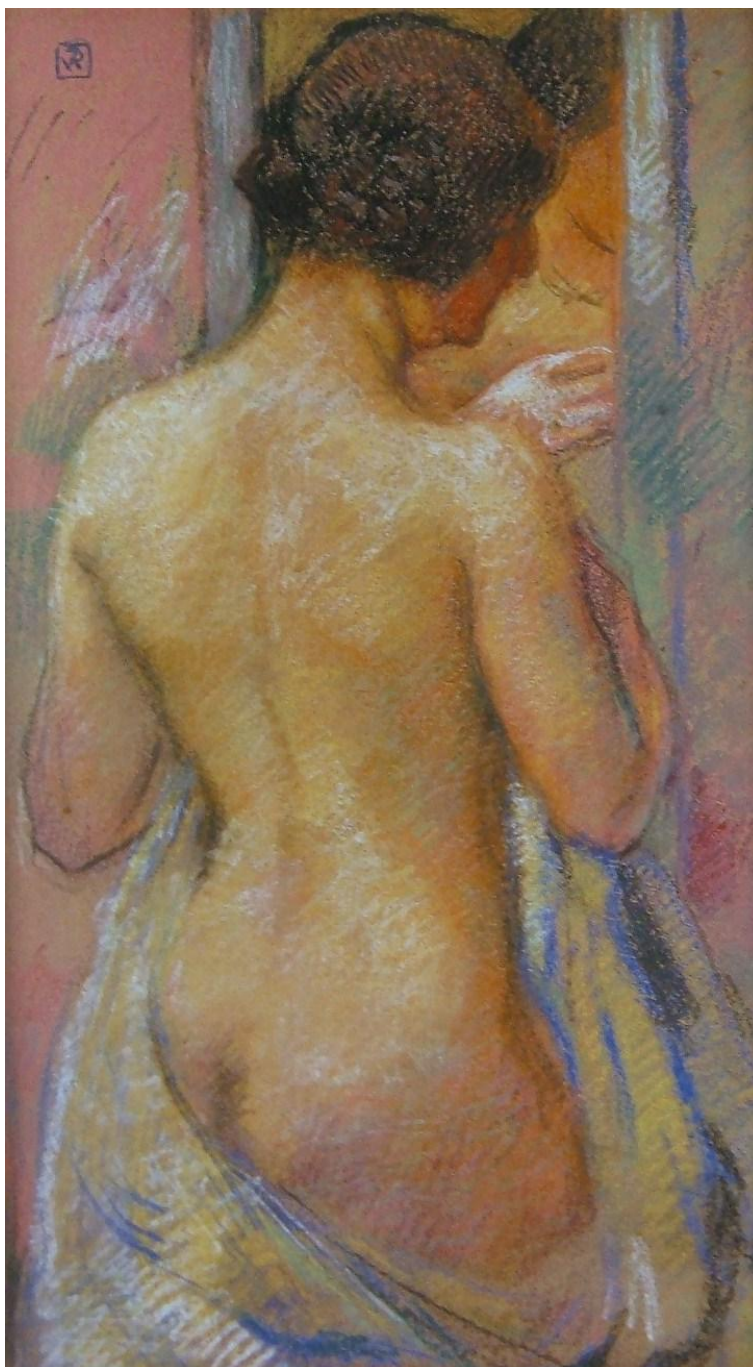
- Nr.:* 102.
Titel: *Portret van Marthe Denis*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1908
Afmetingen: 90 x 73 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée de Prieuré, Saint-Germain-en-Laye
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 378.



- Nr.:* 103.
Titel: *Mevrouw Von Bodenhausen met haar kinderen*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1910
Afmetingen: 200 x 230 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 116.



- Nr.:* 104.
Titel: *Het toilet of Naakt, gezeten en de rechter voet drogend*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1912
Afmetingen: 91.5 x 60 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 139.



- Nr.:* 105.
Titel: *Vénitienne, VII (Marcella)*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1912
Afmetingen: 47 x 27 cm
Materiaal: Pastel
Bewaarplaats: Collection Pieters, Knokke
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 143.



- Nr.:* 106.
Titel: *Vrouw die haar haren kamt, de roodharige VIII*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1912
Afmetingen: 90 x 71 cm
Materiaal: Olieverf op karton
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 397.



- Nr.:* 107.
Titel: *Naakt voor de spiegel*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1913
Afmetingen: 89 x 63.5 cm
Materiaal: Pastel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 403.



- Nr.:* 108.
Titel: *Portret van Mevrouw Margareta von Kulhman-Stumm*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1913
Afmetingen: 100 x 81 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée Von der Heydt, Wuppertal
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 405.



- Nr.:* 109.
Titel: *Marthe met witte pioenen*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1914
Afmetingen: 107 x 90 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 408.



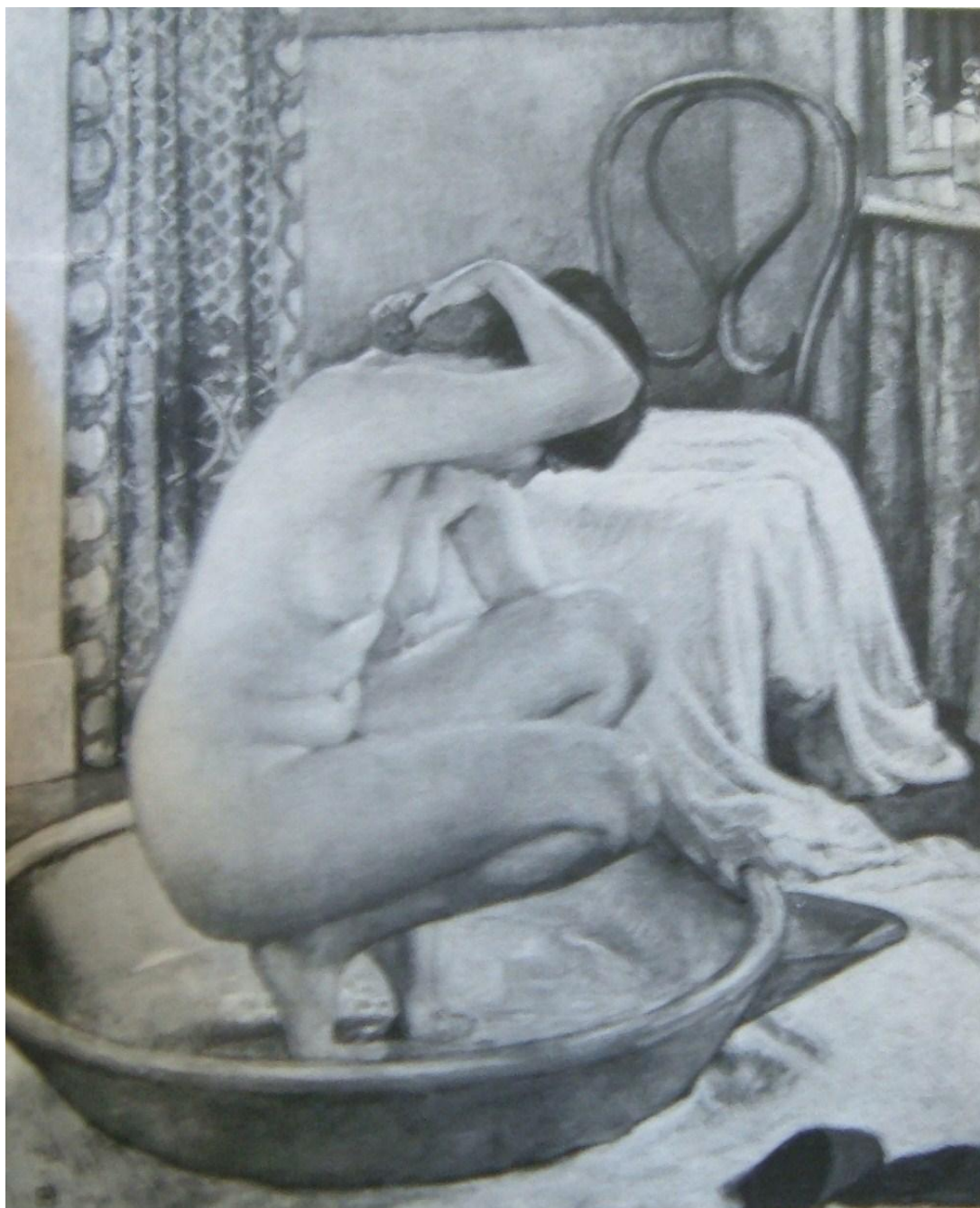
- Nr.:* 110.
Titel: *Rustend model, Maud*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1914
Afmetingen: 93.5 x 146 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FIERENS P., *Théo Van Rysselberghe, avec une étude de Maurice Denis*, Brussel, Ed. de la Connaissance, 1937, n°42.



- Nr.:* 111.
Titel: *Naakt voor de spiegel*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1915
Afmetingen: 92 x 65 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée de Bormes, Bormes
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 410.



- Nr.:* 112.
Titel: *Portret van Mevrouw W. Prickett*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1922
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: FELTKAMP R., *Théo Van Rysselberghe, Catalogue Raisonné*, Brussel, Racine, 2003, p. 434.



- Nr.:* 113.
Titel: *De tobbe*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1922
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: FIERENS P., *Théo Van Rysselberghe, avec une étude de Maurice Denis*,
 Brussel, Ed. de la Connaissance, 1937, n° 43.



- Nr.:* 114.
Titel: *Meisje in de badkuip*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1925
Afmetingen: 114.5 x 74.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privécollectie
Bron: BERTRAND O. *Théo Van Rysselberghe [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 10 februari - 21 mei 2006, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 69.



- Nr.:* 115.
Titel: *Roger Martin du Gard in zijn interieur*
Kunstenaar: Théo Van Rysselberghe
Datum: 1926
Afmetingen: 116 x 80 cm
Materiaal: Olieverf op doek gemaroufleerd op paneel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: EECKHOUT P., *Retrospectieve Théo Van Rysselberghe* [tentoonstellingscat.], Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1 juli – 19 september 1962, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1962, p. 57.



- Nr.:* 116.
Titel: *Vrouw op de rug gezien, die zich kapt voor een spiegel*
Kunstenaar: Georges Lemmen (1865-1916)
Datum: 1888
Afmetingen: 20 x 36 cm
Materiaal: Aquarel, gouache en Oost-Indische inkt op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Website Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium,
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=50003578&LIMIT=50, geraadpleegd
 17 november 2010.



- Nr.:* 117.
Titel: *De breisters*
Kunstenaar: Georges Lemmen
Datum: 1890-1891
Afmetingen: 26 x 33.2 cm
Materiaal: Olieverf en gouache op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: MINNE M., 'Panorama d'une jeune nation,' *De Facto, Magazine d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Du Réalisme au Symbolisme, L'avant-garde belge*, nr. 9, juli 1995, p. 6.



- Nr.:* 118.
Titel: *Vrouw die voor de spiegel staat (Mevr. George Lemmen)*
Kunstenaar: Georges Lemmen
Datum: 1902
Afmetingen: 70 x 56 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Website Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium,
[http://www.kikirpa.be/www2/cgibin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2
&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=50003546&LIMIT=50](http://www.kikirpa.be/www2/cgibin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=50003546&LIMIT=50),
geraadpleegd 17 november 2010.



- Nr.:* 119.
Titel: *Staande vrouw met een spiegel*
Kunstenaar: Georges Lemmen
Datum: 1906
Afmetingen: 16 x 28 cm
Materiaal: Olieverf en aquarel op karton
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Website Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium,
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=50003530&LIMIT=50,
geraadpleegd 17 november 2010.



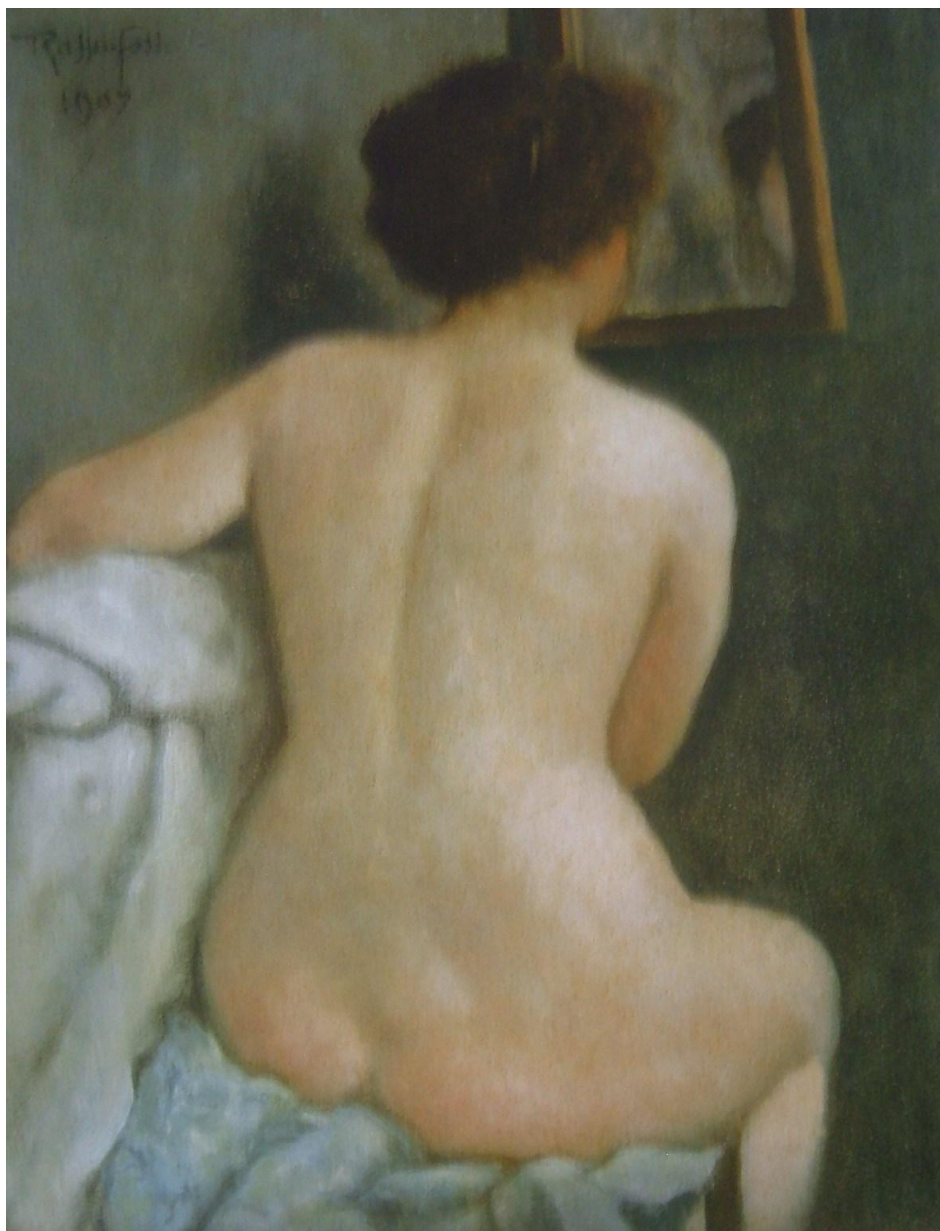
- Nr.:* 120.
Titel: *Het toilet*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse (1862-1934)
Datum: 1897
Afmetingen: 20 x 13.8 cm
Materiaal: Drogenaald Ets en aquatint
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE RASSENFOSSE-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989, p. 79.



- Nr.: 121.
 Titel: 'Bijoutier Duparque'
 Kunstenaar: Armand Rassenfosse
 Datum: 1902
 Afmetingen: 33.1 x 20.5 cm
 Materiaal: Chromotypografie op wit, glanzend papier
 Bewaarplaats: Onbekend
 Bron: BERNARD M.L. en V. HENRARD, *Armand Rassenfosse, Catalogue Raisonné des affiches et l'oeuvre illustré*, Brussel, Van Look, 1989, pp. 96-97.



- Nr.:* 122.
Titel: *De nieuwe hoed*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1903
Afmetingen: 24.9 x 18.2 cm
Materiaal: Ets in kleur en aquatint
Bewaarplaats: Prentenkabinet, Stad Gent
Bron: DE RASSENFOSSE-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989, p. 96.



- Nr.:* 123.
Titel: *Naakt, gezeten voor de spiegel*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1907
Afmetingen: 44 x 34.5 cm
Materiaal: Olieverf op karton
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Armand Rassenfosse*, Brussel, Racine, 2005, p. 38.



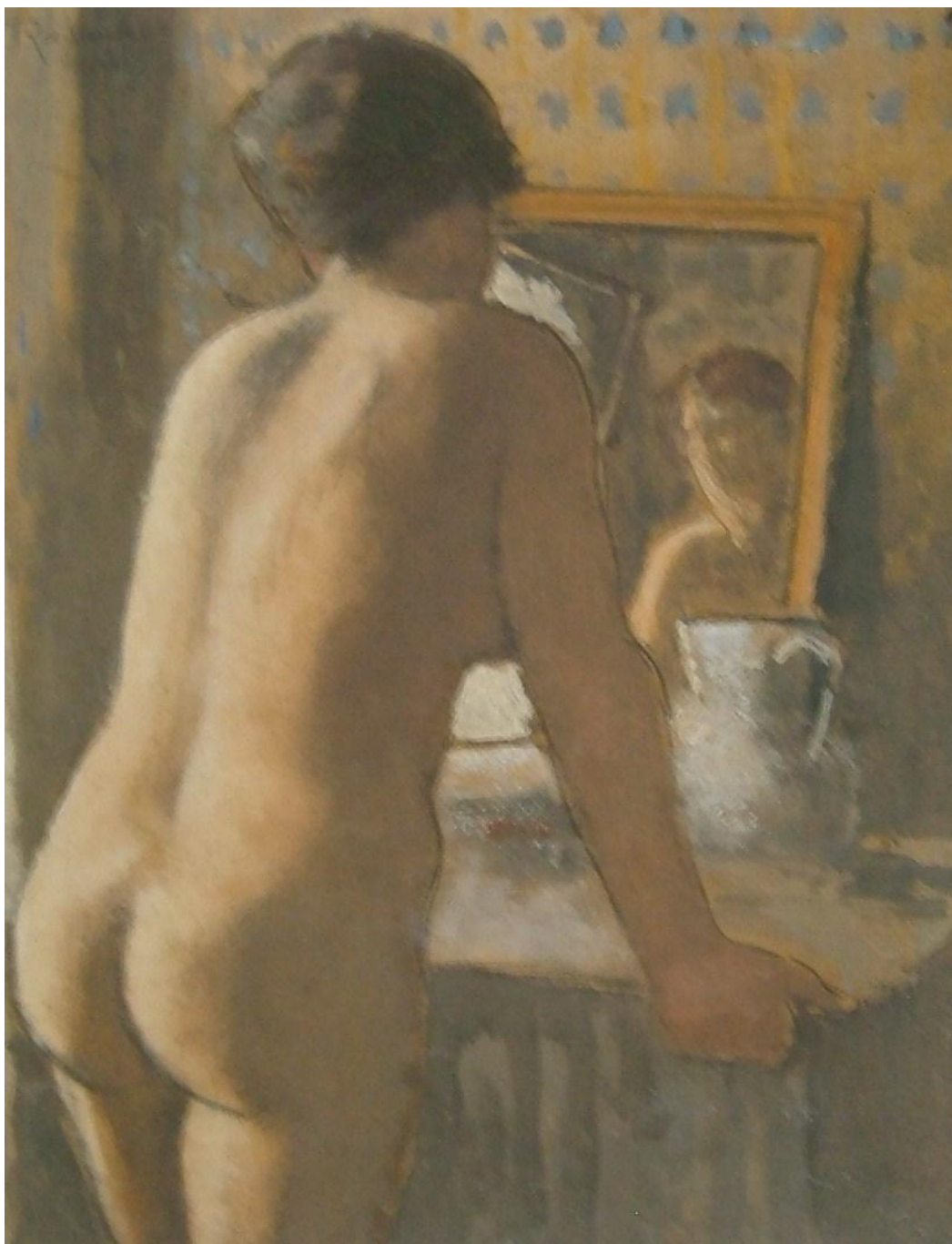
- Nr.: 124.
- Titel: *Sunlight Zeep*
- Kunstenaar: Armand Rassenfosse
- Datum: 1908
- Afmetingen: 11.7 x 9.2 cm
- Materiaal: Lithografie in kleur
- Bewaarplaats: Privéverzameling
- Bron: DE RASSENFOSSÉ-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989, p. 44.



- Nr.:* 125.
Titel: 'Les Bains de Bade'
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1911
Afmetingen: 17 x 13 cm
Materiaal: Drogenaald ets
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE RASSENFOSSÉ-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989, p. 119.



- Nr.:* 126.
Titel: 'Poyette'
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1912
Afmetingen: 90 x 70 cm
Materiaal: Olieverf op karton
Bewaarplaats: Musée d'Orsay, Parijs
Bron: DE RASSENFOSSÉ-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989, p. 120.



- Nr.:* 127.
Titel: *Naakt, op de rug gezien, voor de spiegel*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1913
Afmetingen: 44.5 x 34.5 cm
Materiaal: Olieverf op karton
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Armand Rassenfosse*, Brussel, Racine, 2005, p. 94.



- Nr.:* 128.
Titel: *Vrouw aan haar toilet*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1919
Afmetingen: 57 x 49.5 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Museum voor Waalse Kunst, Luik
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Het Belgische kunstboek. 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans*, Antwerpen, Lannoo, 2006, p. 338.



- Nr.:* 129.
Titel: *Het toilet*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1919
Afmetingen: 67 x 52 cm
Materiaal: Olieverf op karton
Bewaarplaats: Musée Vanderkelen-Mertens, Leuven
Bron: DE RASSENFOSSÉ-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989, p. 149.



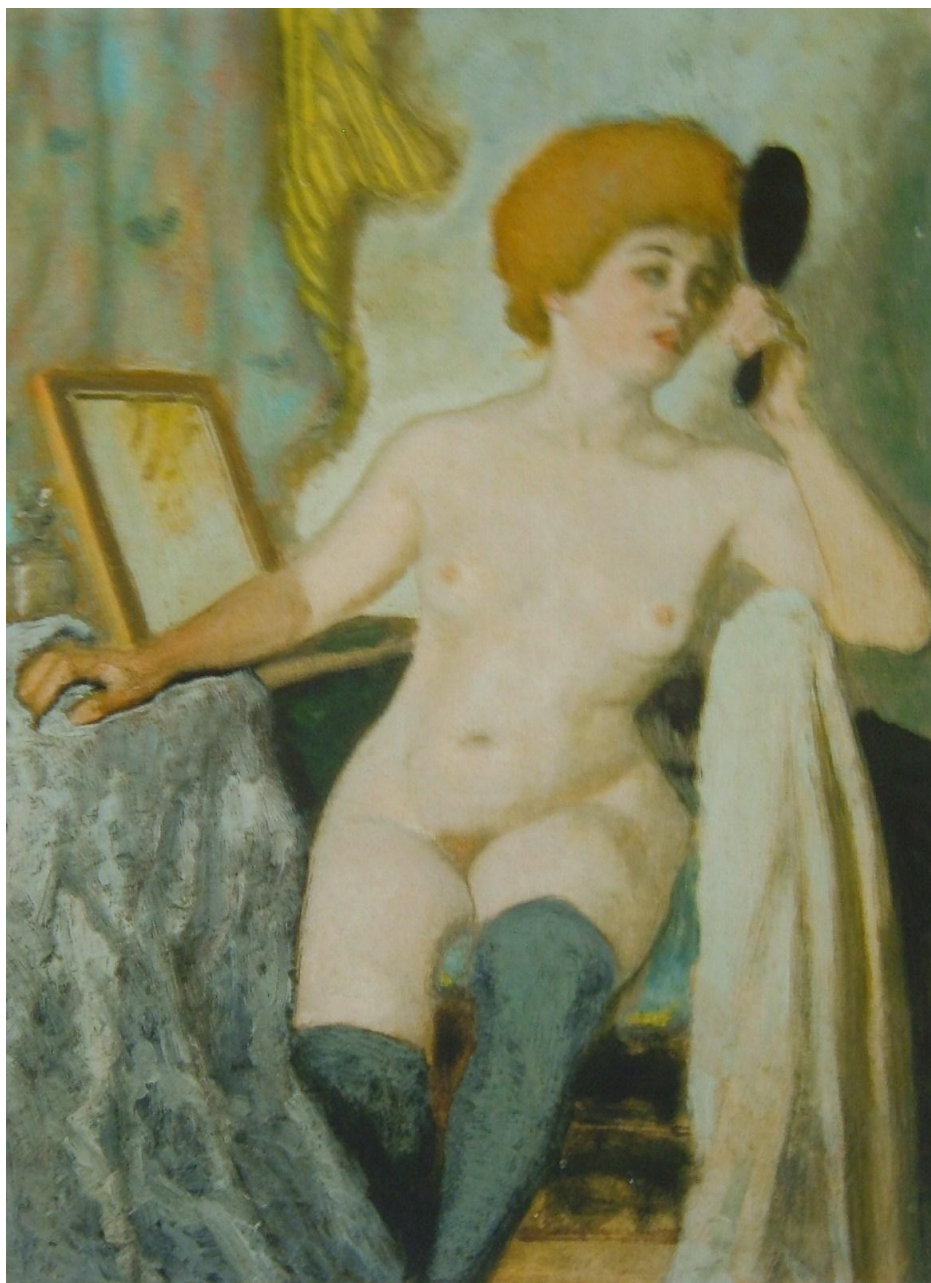
- Nr.:* 130.
Titel: *Vrouw aan haar toilet*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1922
Afmetingen: 66 x 54.5 cm
Materiaal: Olieverf op karton
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Armand Rassenfosse*, Brussel, Racine, 2005, p. 151.



- Nr.:* 131.
Titel: *De spiegel*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1926
Afmetingen: 18 x 13 cm
Materiaal: Lithografie
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE RASSENFOSSÉ-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989, p. 171.



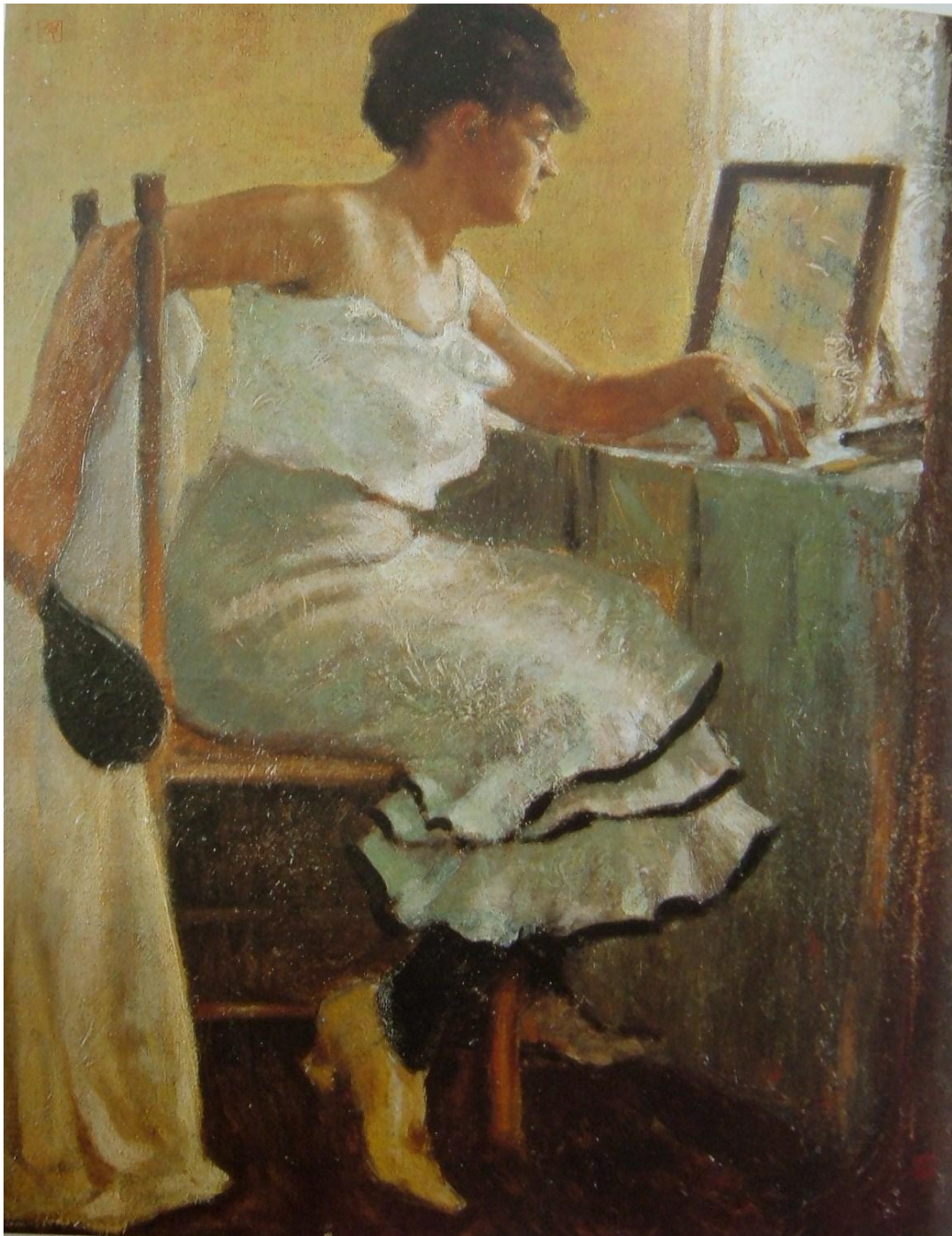
- Nr.:* 132.
Titel: Illustratie voor de dichtbundel van Noël Ruet, *Femmes*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: 1928
Afmetingen: 20.2 x 19 cm
Materiaal: Drogenaald Ets
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE RASSENFOSSÉ-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989, p. 176.



- Nr.:* 133.
Titel: *Naakt met blauwe kousen*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: s.d.
Afmetingen: 44 x 33 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Armand Rassenfosse*, Brussel, Racine, 2005, p. 95.



- Nr.:* 134.
Titel: *Toilet aan de spiegel*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: s.d.
Afmetingen: 44 x 34 cm
Materiaal: Pastel op karton
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Armand Rassenfosse*, Brussel, Racine, 2005, p. 145.



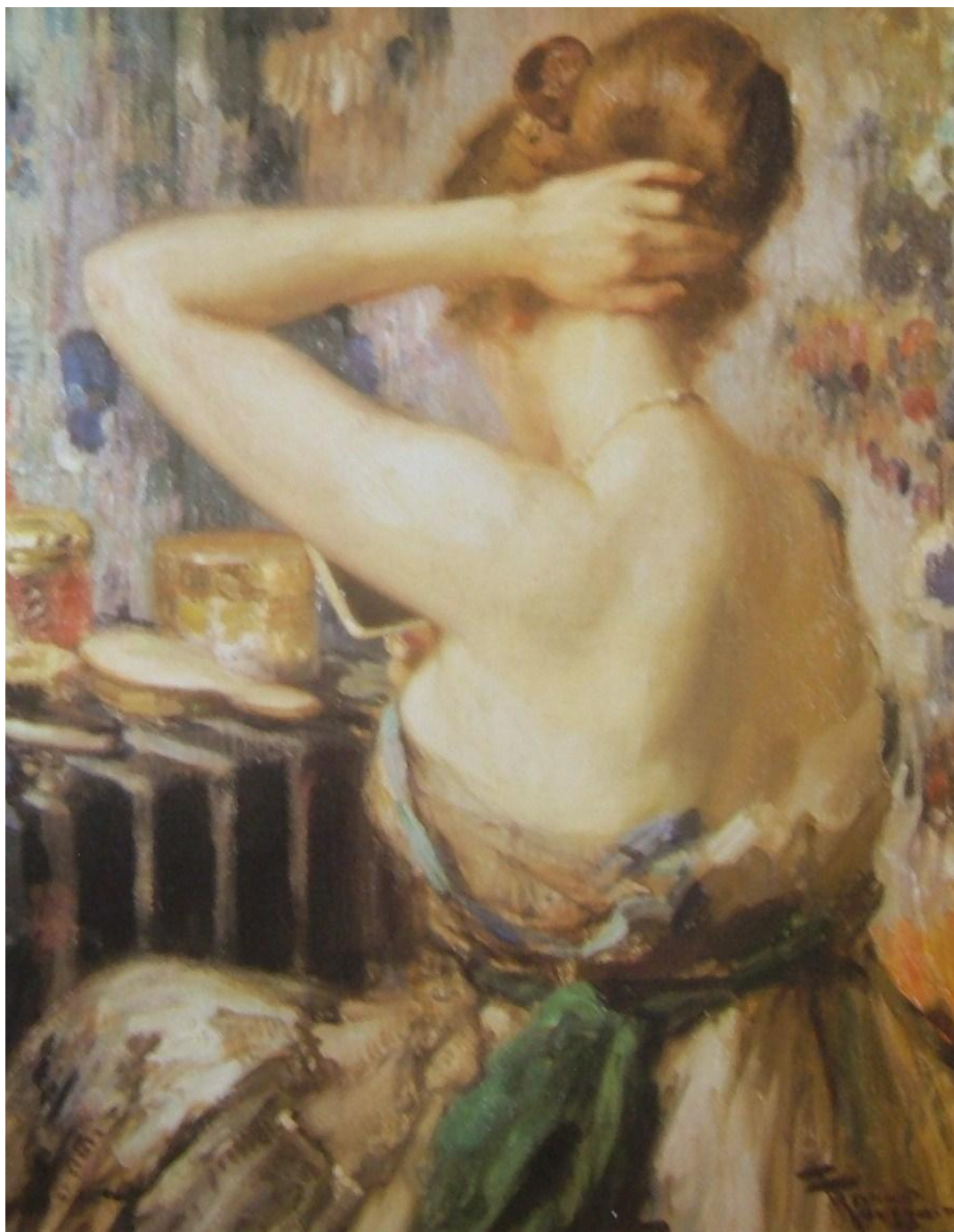
- Nr.:* 135.
Titel: *Het toilet*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: s.d.
Afmetingen: 46 x 36 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE RASSENFOSSÉ-GILISSEN N., *Rassenfosse, Peintre, Graveur, Dessinateur et Affichiste*, Luik, Perron, 1989, p. 90.



- Nr.:* 136.
Titel: *Peinzend*
Kunstenaar: Armand Rassenfosse
Datum: s.d.
Afmetingen: 20 x 13 cm
Materiaal: Pastel
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Armand Rassenfosse*, Brussel, Racine, 2005, p. 2.



- Nr.:* 137.
Titel: *Voor de spiegel*
Kunstenaar: Fernand Toussaint (1873-1955)
Datum: s.d.
Afmetingen: 32.4 x 25.7 cm
Materiaal: Olieverf op doek op paneel
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Simonis en Buunk,
http://www.simonis-buunk.nl/verkocht/kunstenaar/Toussaint_F_%28Fernand%29__572.aspx, geraadpleegd 22 februari 2010.



- Nr.:* 138.
Titel: *Het toilet*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 85 x 73 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Collectie Whitford and Hughes, Londen
Bron: REY S., *Fernand Toussaint, 1873-1956*, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1986, p. 63.



- Nr.:* 139.
Titel: *De spiegel*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 100 x 80 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: REY S., *Fernand Toussaint, 1873-1956*, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1986, pp. 66-67.



- Nr.:* 140.
Titel: *Zich spiegelende vrouw*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 60.5 x 50.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Collectie van de Proiry Gallery, Cheltenham.
Bron: REY S., *Fernand Toussaint, 1873-1956*, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1986, p. 96.



- Nr.:* 141.
Titel: *Klaar voor het bal*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 111 x 79 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: REY S., *Fernand Toussaint, 1873-1956*, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1986, pp. 107-108.



- Nr.:* 142.
Titel: *Jonge vrouw aan de toilettafel*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 80 x 60 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Simonis en Buunk,
http://www.simonis-buunk.nl/verkocht/kunstenaar/Toussaint_F_%28Fernand%29__572.aspx, geraadpleegd 22 februari 2010.



- Nr.:* 143.
Titel: *Ijdelheid*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 46 x 38 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: REY S., *Fernand Toussaint, 1873-1956*, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1986, p. 29.



- Nr.: 144.
 Titel: *Naakt voor de spiegel*
 Kunstenaar: Fernand Toussaint
 Datum: s.d.
 Afmetingen: 22 x 17 cm
 Materiaal: Aquarel
 Bewaarplaats: Privéverzameling
 Bron: REY S., *Fernand Toussaint, 1873-1956*, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1986, p. 29.



- Nr.:* 145.
Titel: *Rustend naakt*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 80.5 x 103.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Whitfird and Hughes collection, Londen
Bron: REY S., *Fernand Toussaint, 1873-1956*, Gent, Snoeck-Ducajou en Zoon, 1986, pp. 31-33.



- Nr.:* 146.
Titel: *Vrouw in een boudoir*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 100 x 80 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Fernand Toussaint,
<http://www.fernandtoussaint.com/DesktopDefault.aspx?tabid=5&tabindex=4&categoryid=0&page=3&executive=&search=&keyword=>,
 geraadpleegd 22 februari 2010.



- Nr.:* 147.
Titel: *De liefdesbrief*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 100 x 80 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Fernand Toussaint,
<http://www.fernandtoussaint.com/DesktopDefault.aspx?tabid=5&tabindex=4&categoryid=0&page=3&executive=&search=&keyword=>,
geraadpleegd 22 februari 2010.



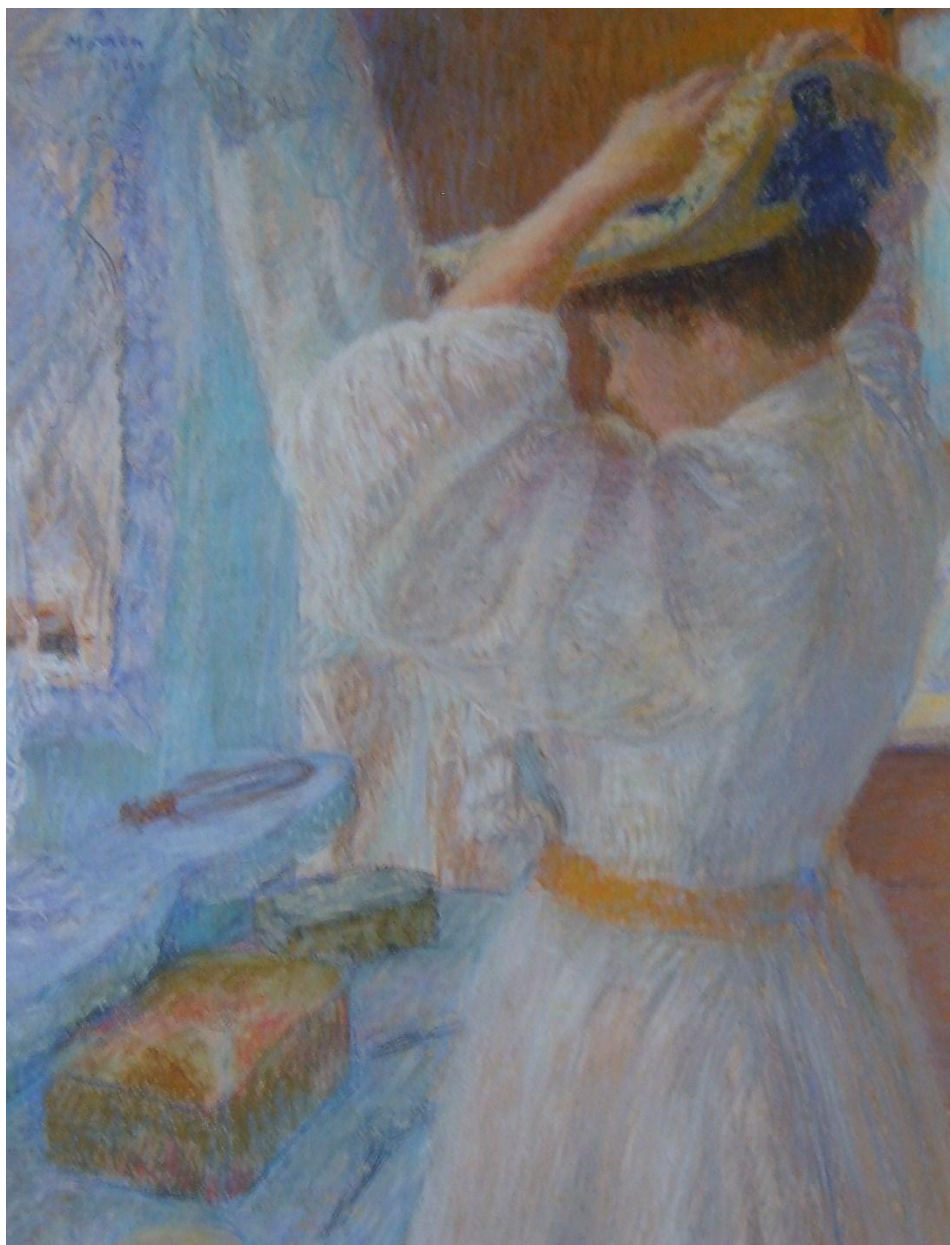
- Nr.:* 148.
Titel: *Elegante vrouw in blauwe jurk*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 61 x 50.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Artnet,
<http://www.artnet.com/artwork/424532674/359/fernand-toussaint-elegant-woman.html>, geraadpleegd 22 februari 2010.



- Nr.:* 149.
Titel: *Bruine jurk in een boudoir*
Kunstenaar: Fernand Toussaint
Datum: s.d.
Afmetingen: 100 x 80 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Fernand Toussaint,
<http://www.fernandtoussaint.com/DesktopDefault.aspx?tabid=5&tabindex=4&categoryid=0&page=3&executive=&search=&keyword=>,
geraadpleegd 22 februari 2010.



- Nr.:* 150.
Titel: *De conversatie*
Kunstenaar: Maria Salkin-Lambiotte (eind 19^{de} – begin 20^{ste} eeuw)
Datum: 1900
Afmetingen: 100 x 132 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Galerij Boon,
<http://www.boongallery.be>, geraadpleegd 17 december 2009.



- Nr.:* 151.
Titel: *Vrouw die haar hoed opspeldt*
Kunstenaar: George Morren (1868-1941)
Datum: 1901
Afmetingen: 60 x 47 cm
Materiaal: Pastel
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Elsene
Bron: DE GEEST J. (ed.), *Het Belgische kunstboek. 500 kunstwerken van Van Eyck tot Tuymans*, Antwerpen, Lannoo, 2006, p. 306.



- Nr.:* 152.
Titel: *Jonge vrouw aan een toilettafel*
Kunstenaar: George Morren
Datum: 1903
Afmetingen: 34.5 x 29.3 cm
Materiaal: Pastel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: CALABRESE T., *George Morren, 1868-1941*, Antwerpen, Pandora, 2000, p. 85.



- Nr.:* 153.
Titel: *De psyché of De toiletspiegel*
Kunstenaar: George Morren
Datum: 1905
Afmetingen: 141 x 140 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: CALABRESE T., *George Morren, 1868-1941*, Antwerpen, Pandora, 2000, pp. 102-103.



Nr.: 154.

Titel: *De kamer*

Kunstenaar: George Morren

Datum: 1929

Afmetingen: 45 x 56 cm

Materiaal: Houtskool en pastel

Bewaarplaats: Privéverzameling

Bron: CALABRESE T., *George Morren, 1868-1941*, Antwerpen, Pandora, 2000, p. 173.



- Nr.:* 155.
Titel: *De rode stift*
Kunstenaar: George Morren
Datum: 1941
Afmetingen: 90 x 91.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: CALABRESE T., *George Morren, 1868-1941*, Antwerpen, Pandora, 2000, pp. 198-199.



- Nr.:* 156.
Titel: *De blauwe distel*
Kunstenaar: Emile Floors (1871-1952)
Datum: 1903
Afmetingen: 43.1 x 32.6 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: ADIAENS-PANNIER A., P. BAUDSON en R. HOOZEE, *Fin De Siècle, Belgische tekeningen, pastels en prenten van 1885 tot 1905 [tentoonstellingscat.]*, Brussel, ASLK-Galerij, 15 maart – 2 juni 1991, Brussel, Van Driessche, 1991, p. 34.



- Nr.:* 157.
Titel: *De spiegel*
Kunstenaar: Emile Vloors
Datum: s.d.
Afmetingen: 149 x 101 cm
Materiaal: Wit krijt op donkergrijs papier
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: Vlaamse Kunstcollectie,
<http://www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie.aspx>, geraadpleegd 17 november 2010.



- Nr.:* 158.
Titel: *Dozen voor een spiegel*
Kunstenaar: Léon Spilliaert (1881-1946)
Datum: 1904
Afmetingen: 58.5 x 40.1 cm
Materiaal: Pastel en houtskool op papier
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006, pp. 78-79.



- Nr.:* 159.
Titel: *Het restaurant*
Kunstenaar: Léon Spilliaert
Datum: 1904
Afmetingen: 49,9 x 49,7 cm
Materiaal: Oost-Indische inkt, penseel, pastel en aquarel op papier
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: ADRIAENS-PANNIER A., *Spilliaert, de bezielde blik*, Brussel, Ludion, 2006, p. 46.



Nr.: 160.

Titel: *Interieur met groene plant en stolp*

Kunstenaar: Léon Spilliaert

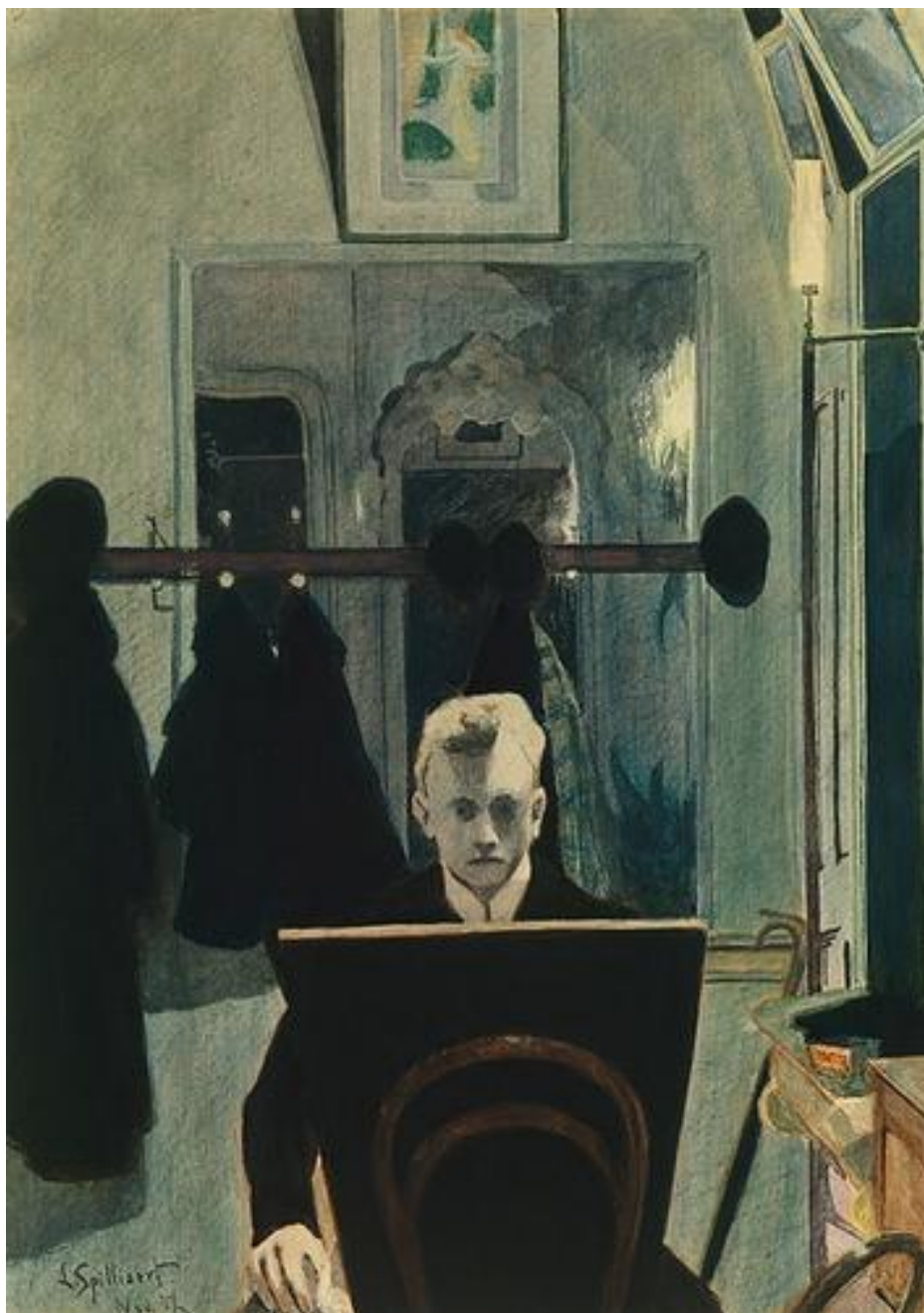
Datum: 1907

Afmetingen: 63.8 x 48.6 cm

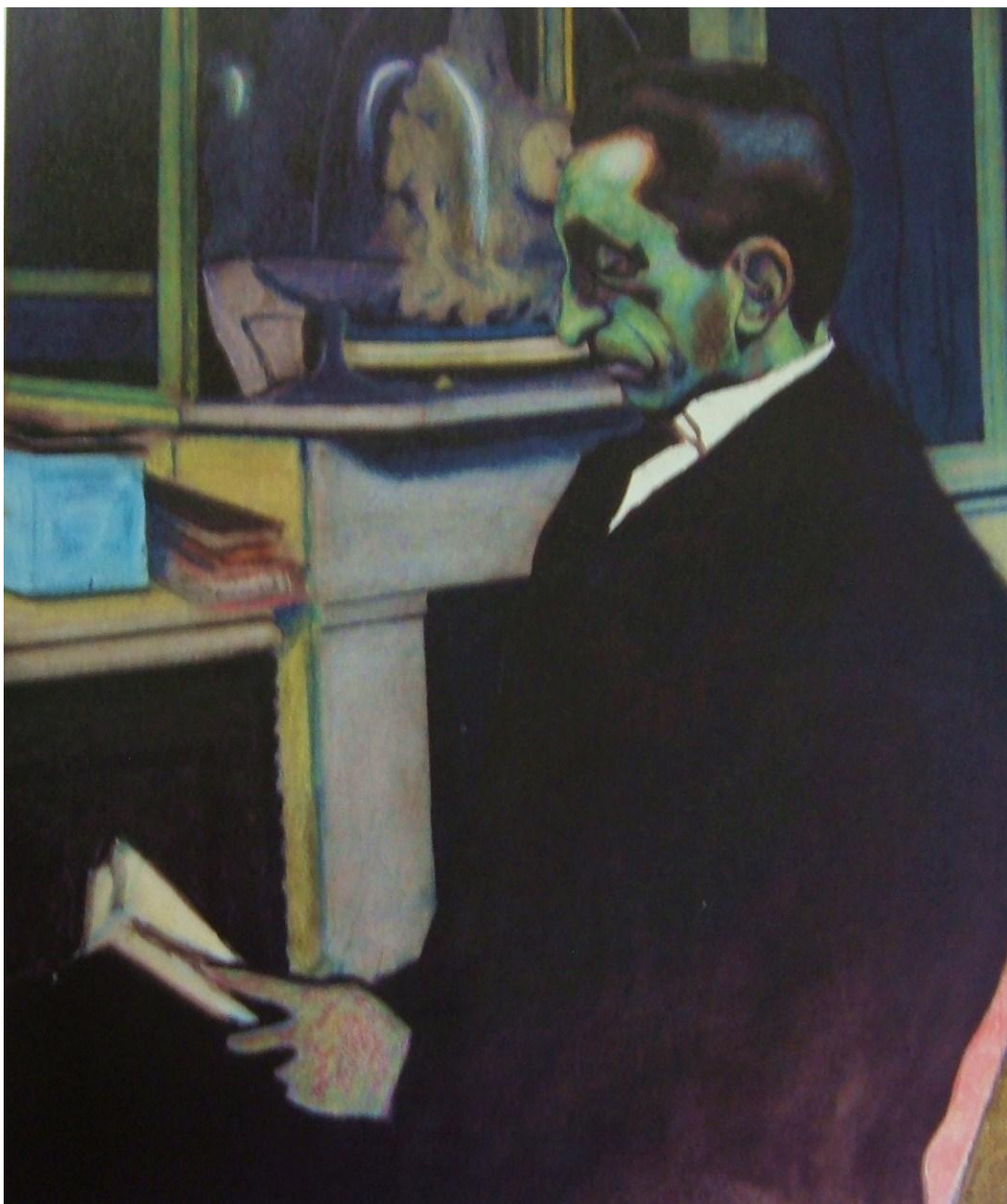
Materiaal: Oost-Indische inkt, gewassen, penseel, kleurpotlood, pastel, vetkrijt, gouache op papier

Bewaarplaats: Privéverzameling

Bron: ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 81.



- Nr.:* 161.
Titel: *Zelfportret met tekenplank*
Kunstenaar: Léon Spilliaert
Datum: 1907
Afmetingen: Oost-Indische inkt, penseel, kleurpotlood, aquarel op papier
Materiaal: 52.7 x 37.8 cm
Bewaarplaats: Metropolitan Museum, New York
Bron: ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006, pp. 140-141.



- Nr.:** 162.
Titel: *Portret van Maurice Spilliaert, broer van de kunstenaar*
Kunstenaar: Léon Spilliaert
Datum: 1907
Afmetingen: 58.1 x 68 cm
Materiaal: Oost-Indische inkt, gewassen, penseel, kleurpotlood, kleurkrijt, pastel op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 150.



- Nr.:* 163.
Titel: *Zelfportret voor de spiegel*
Kunstenaar: Léon Spilliaert
Datum: 1908
Afmetingen: 48 x 63 cm
Materiaal: Gouache, aquarel en pastel
Bewaarplaats: Stedelijk Museum Oostende
Bron: LECOMTE I., 'Miroirs et reflets: la double trace,' *De Facto, Magazine d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Du Réalisme au Symbolisme, L'avant-garde belge*, nr. 9, juli 1995, pp. 86-87.



- Nr.:* 164.
Titel: *Twee november. Witte bladen*
Kunstenaar: Léon Spilliaert
Datum: 1908
Afmetingen: 49.9 x 65 cm
Materiaal: Oost-Indische inkt op papier
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Gent
Bron: ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 83.



- Nr.:* 165.
Titel: *Planten, inktpot en spiegel*
Kunstenaar: Léon Spilliaert
Datum: 1908
Afmetingen: 63.8 x 49 cm
Materiaal: Oost-Indische inkt, gewassen, penseel, aquarel, gouache en kleurpotlood op papier
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Oostende
Bron: ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 80.



- Nr.:* 166.
Titel: *Zelfportret, 2 november*
Kunstenaar: Léon Spilliaert
Datum: 1908
Afmetingen: 49 x 63.8 cm
Materiaal: Oost-Indische inkt, gewassen, penseel, kleurpotlood, vetkrijt, pastel op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 145.



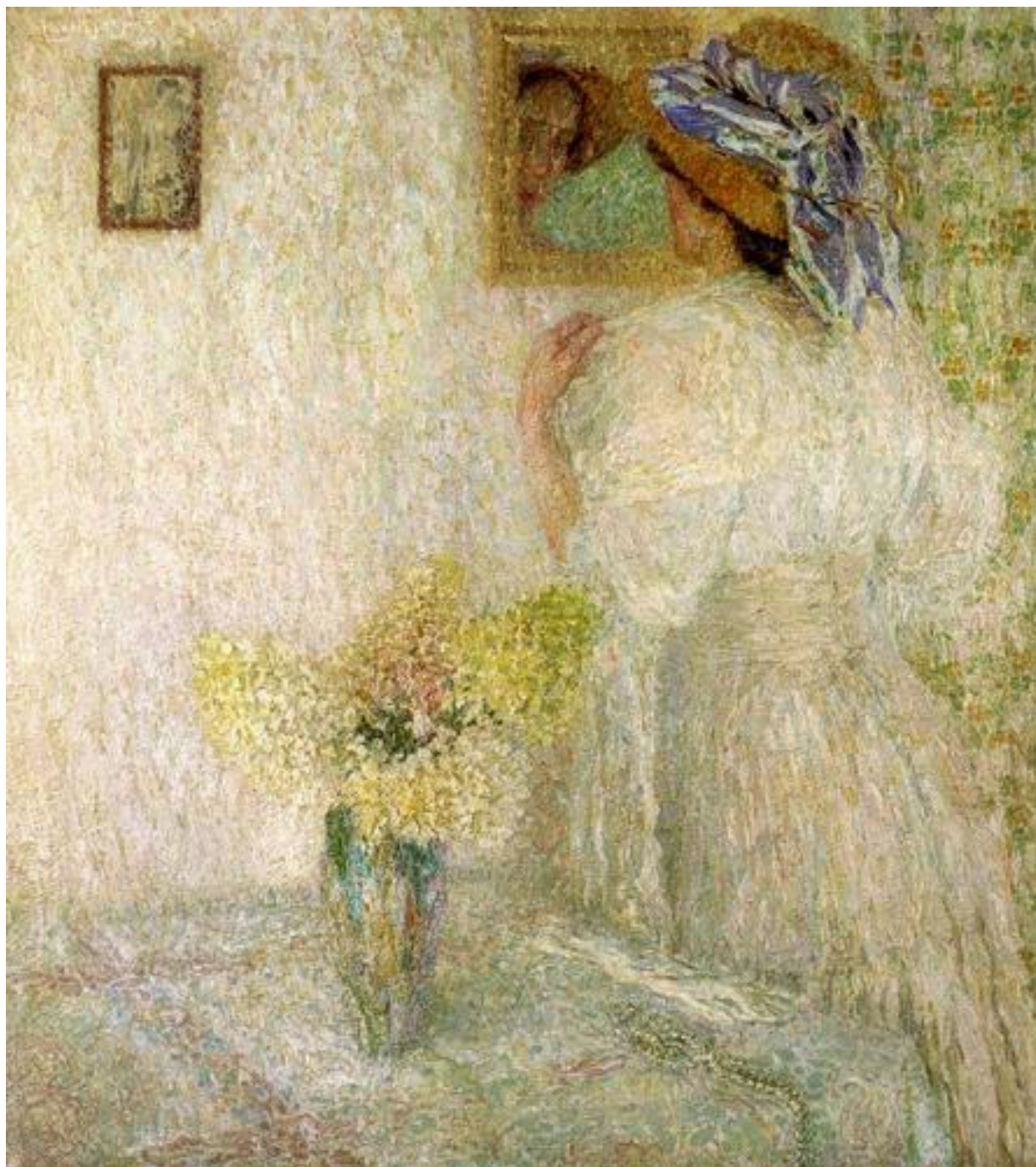
- Nr.:* 167.
Titel: *Zelfportret met schildersezel*
Kunstenaar: Léon Spilliaert
Datum: 1908
Afmetingen: 64.5 x 48.5 cm
Materiaal: Oost-Indische inkt, gewassen, penseel, kleurpotlood, vetkrijt, pastel op papier
Bewaarplaats: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
Bron: ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006, pp. 142-143.



- Nr.:* 168.
Titel: *Het glazen dak*
Kunstenaar: Léon Spilliaert
Datum: 1909
Afmetingen: 64.5 x 50.5 cm
Materiaal: Oost-Indische inkt, gewassen, penseel, kleurpotlood op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: ADRIAENS-PANNIER A., M. DRAGUET, R. HOOZEE en D. LAOUREUX, *Léon Spilliaert, Een Vrije Geest [tentoonstellingscat.]*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 22 november 2006 – 4 februari 2007, Brussel, Mercatorfonds, 2006, p. 85.



- Nr.:* 169.
Titel: *Fontein der geknielden*
Kunstenaar: George Minne (1866-1941)
Datum: 1905 (geknielden) en 1927-1930 (bekken)
Afmetingen: Beelden: 79.5 x 19 x 43.5 cm, diameter bekken: 240 cm
Materiaal: Gips
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Gent
Bron: DE RYNCK P., *Het Museum voor Schone Kunsten Gent, Een keuze uit de mooiste werken [museumcat.]*, Gent, Ludion, 2007, pp. 88-89.



Nr.: 170.

Titel: *Vrouw voor de spiegel*

Kunstenaar: Léon De Smet (1881-1966)

Datum: 1909

Afmetingen: 67 x 64 cm

Materiaal: Olieverf op doek

Bewaarplaats: Privéverzameling

Bron: BOYENS P. en H. BOSSCHAERT, *Léon De Smet*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 99.



- Nr.:* 171.
Titel: *Miss Watson Williams*
Kunstenaar: Léon De Smet
Datum: 1918
Afmetingen: 65 x 50 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BOYENS P. en H. BOSSCHAERT, *Léon De Smet*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 151.



- Nr.:* 172.
Titel: *De Queen Victoria jurk*
Kunstenaar: Léon De Smet
Datum: 1918
Afmetingen: 218 x 183 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BOYENS P. en H. BOSSCHAERT, *Léon De Smet*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 243.



- Nr.:* 173.
Titel: *Vrouw voor de spiegel*
Kunstenaar: Léon De Smet
Datum: 1919
Afmetingen: 67 x 64 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BOYENS P. en H. BOSSCHAERT, *Léon De Smet*, Tielt, Lannoo, 1994, p. 150.



- Nr.:* 174.
Titel: *Meisje voor de spiegel*
Kunstenaar: Raymond de la Haye (1882-1914)
Datum: 1910
Afmetingen: 176 x 136 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly, Lier
Bron: Website Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium,
http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=1&OPAC_URL=&%250=154909&LIMIT=50, geraadpleegd
 17 februari 2010.



- Nr.:* 175.
Titel: *Vrouw aan het raam*
Kunstenaar: Hendrik Emil (Rik) Wouters (1882–1916)
Datum: 1912
Afmetingen: 106.5 x 91 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BERTRAND O., *Rik Wouters, De Schilderijen: catalogue raisonné*, Antwerpen, Pandora, 1995, p. 90.



- Nr.:* 176.
Titel: *Portret van Mevrouw Giroux*
Kunstenaar: Rik Wouters
Datum: 1912
Afmetingen: 178.5 x 122.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling, in langdurig bruikleen aan Museum voor Schone Kunsten, Gent
Bron: BERTRAND O., *Rik Wouters, De Schilderijen: catalogue raisonné*, Antwerpen, Pandora, 1995, p. 138.



- Nr.:* 177.
Titel: *Pioenen voor de spiegel*
Kunstenaar: Rik Wouters
Datum: 1912
Afmetingen: 90.5 x 85.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée David et Alice Van Buuren, Brussel
Bron: BERTRAND O., *Rik Wouters, De Schilderijen: catalogue raisonné*, Antwerpen, Pandora, 1995, p. 144.



- Nr.:* 178.
Titel: *De schilder Simon Lévy*
Kunstenaar: Rik Wouters
Datum: 1913
Afmetingen: 100.5 x 80.2 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: BERTRAND O., *Rik Wouters, De Schilderijen: catalogue raisonné*, Antwerpen, Pandora, 1995, p. 182.



- Nr.:* 179.
Titel: *Vrouw in het blauw voor de spiegel*
Kunstenaar: Rik Wouters
Datum: 1914
Afmetingen: 123 x 121 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel
Bron: BERTRAND O., *Rik Wouters, De Schilderijen: catalogue raisonné*, Antwerpen, Pandora, 1995, p. 202.



- Nr.:* 180.
Titel: *Naakt in een rieten zetel*
Kunstenaar: Rik Wouters
Datum: 1915
Afmetingen: 131.5 x 121 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BERTRAND O., *Rik Wouters, De Schilderijen: catalogue raisonné*, Antwerpen, Pandora, 1995, p. 232.



- Nr.:* 181.
Titel: *Leunende vrouw, manchetten, zwarte jurk, avond*
Kunstenaar: Rik Wouters
Datum: 1915-1916
Afmetingen: 96 x 74.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Museum voor Schone Kunsten, Gent
Bron: BERTRAND O., *Rik Wouters, De Schilderijen: catalogue raisonné*, Antwerpen, Pandora, 1995, p. 250.



- Nr.:* 182.
Titel: *De groene spiegel*
Kunstenaar: Floris Jaspers (1889-1965)
Datum: 1917
Afmetingen: 120 x 89.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: PALMER M., *Van Ensor tot Magritte, Belgische Kunst, 1880-1940*, Tielt, Lannoo, 1994, pp. 162-163.

GROOT-BRITTANNIË

VIII.2. Groot-Brittannië

- Nr.:* 183.
Titel: *Self-portrait*
Kunstenaar: James Sant (onbekend-1916)
Datum: 1845
Afmetingen: 12.7 x 10.6 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: National Portret Gallery, London
Bron: WALKLEY G., *Artist Houses in London, 1764-1914*, Vermont, Scolar Press, 1994, p. 29.



- Nr.: 184.
 Titel: *The mirror of love*
 Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti (1828-1882)
 Datum: 1849-1850
 Afmetingen: 19,3 x 17,5 cm
 Materiaal: Gewassen inkt op papier
 Bewaarplaats: Birmingham Museums & Art Gallery, Birmingham
 Bron: TREUHERZ J., PRETTEJOHN E. en E. BECKER, *Dante Gabriël Rossetti*, Zwolle, Waanders, 2003, p. 163.



- Nr.:* 185.
- Titel:* *The First Anniversary of the Death of Beatrice (Dante Drawing an Angel)*
- Kunstenaar:* Dante Gabriel Rossetti
- Datum:* 1853
- Afmetingen:* 42 x 61 cm
- Materiaal:* Aquarel
- Bewaarplaats:* Ashmolean Museum, Oxford
- Bron:* WOOD C., *The Pre-Raphaelites*, Londen, Weidenfeld and Nicolson, 1981, p. 25.



- Nr.:* 186.
Titel: *Dante's Vision of Rachel and Leah*
Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti
Datum: 1855
Afmetingen: 35.1 x 31.4 cm
Materiaal: Aquarel op papier
Bewaarplaats: Tate Gallery, London
Bron: DE LA SIZERANNE R., *The Pre-Raphaelites*, New York, Parkstone Press International, 2008, pp. 43-45.



Nr.: 187.

Titel: *Mariana in the South*

Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti

Datum: 1857

Afmetingen: 9,8 x 8 cm

Materiaal: Houtgravure door de gebroeders Dalziel naar ontwerp van Rossetti

Bewaarplaats: National Museum of Liverpool, Liverpool.

Bron: Website National Museum of Liverpool,
<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/works/meieval/mariana.aspx>, geraadpleegd 20 februari 2011.



- Nr.:* 188.
Titel: *Lucretia Borgia*
Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti
Datum: 1861
Afmetingen: 43.8 x 25.8 cm
Materiaal: Potlood en Aquarel op papier
Bewaarplaats: Tate Britain, Londen
Bron: DELA SIZERANNE R., *La Peinture Anglaise Contemporaine, 1844-1894*, Parijs, Libraire-Hachette, 1922, nr. 1.



- Nr.:* 189.
Titel: *Fazio's Mistress*
Kunstenaar: Dante Gabriel Rossetti
Datum: 1863
Afmetingen: 43.2 x 36.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Tate Britain, London
Bron: PRETTEJOHN E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londen, Tate Publishing, 2007, p. 220.



- Nr.:* 190.
Titel: *Woman combing her hair*
Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti
Datum: 1864
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TREUHERZ J., PRETTEJOHN E. en E. BECKER, *Dante Gabriël Rossetti*, Zwolle, Waanders, 2003, p. 70.



- Nr.:* 191.
Titel: *Morning Music*
Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti
Datum: 1864
Afmetingen: 30.5 x 27.3 cm
Materiaal: Aquarel en gouache op papier
Bewaarplaats: Fitzwilliam Museum, Cambridge
Bron: TREUHERZ J., PRETTEJOHN E. en E. BECKER, *Dante Gabriël Rossetti*, Zwolle, Waanders, 2003, p. 71.



- Nr.:* 192.
Titel: *The return of Tibullus to Delia*
Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti
Datum: 1867
Afmetingen: 48.2 x 59 cm
Materiaal: Aquarel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: LIVERSIDGE M. en C. EDWARDS, *Imagining Rome, British Artists and Rome in the Nineteenth Century* [tentoonstellingscat.], Bristol, Bristol City Museum and Art Gallery, 3 mei – 23 juni 1996, London, Merrell Holberton, 1996, p. 142.



- Nr.:* 193.
Titel: *Lady Lilith*
Kunstenaar: Dante Gabriel Rossetti
Datum: 1868
Afmetingen: 97 x 81.3 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Delaware Art Museum, Wilmington, Delaware
Bron: TREUHERZ J., PRETTEJOHN E. en E. BECKER, *Dante Gabriël Rossetti*, Zwolle, Waanders, 2003, p. 63.



- Nr.:* 194.
Titel: *Sibylla Palmifera*
Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti
Datum: 1865-1870
Afmetingen: 98.4 x 85 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: National Museum, Liverpool
Bron: TREUHERZ J., PRETTEJOHN E. en E. BECKER, *Dante Gabriël Rossetti*, Zwolle, Waanders, 2003, p. 65.



- Nr.:* 195.
Titel: *Madonna Pietra*
Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti
Datum: 1874
Afmetingen: 91 x 65 cm
Materiaal: Pastel
Bewaarplaats: Koriyama City Museum of Art, Koriyama
Bron: MARSH J. en P. GERRISH NUNN, *Pre-Raphaelite Women Artists [tentoonstellingscat.]*, Manchester, Manchester City Art Galleries, 22 november 1997 – 22 februari 1998, London, Thames & Hudson, 1998, p. 133.



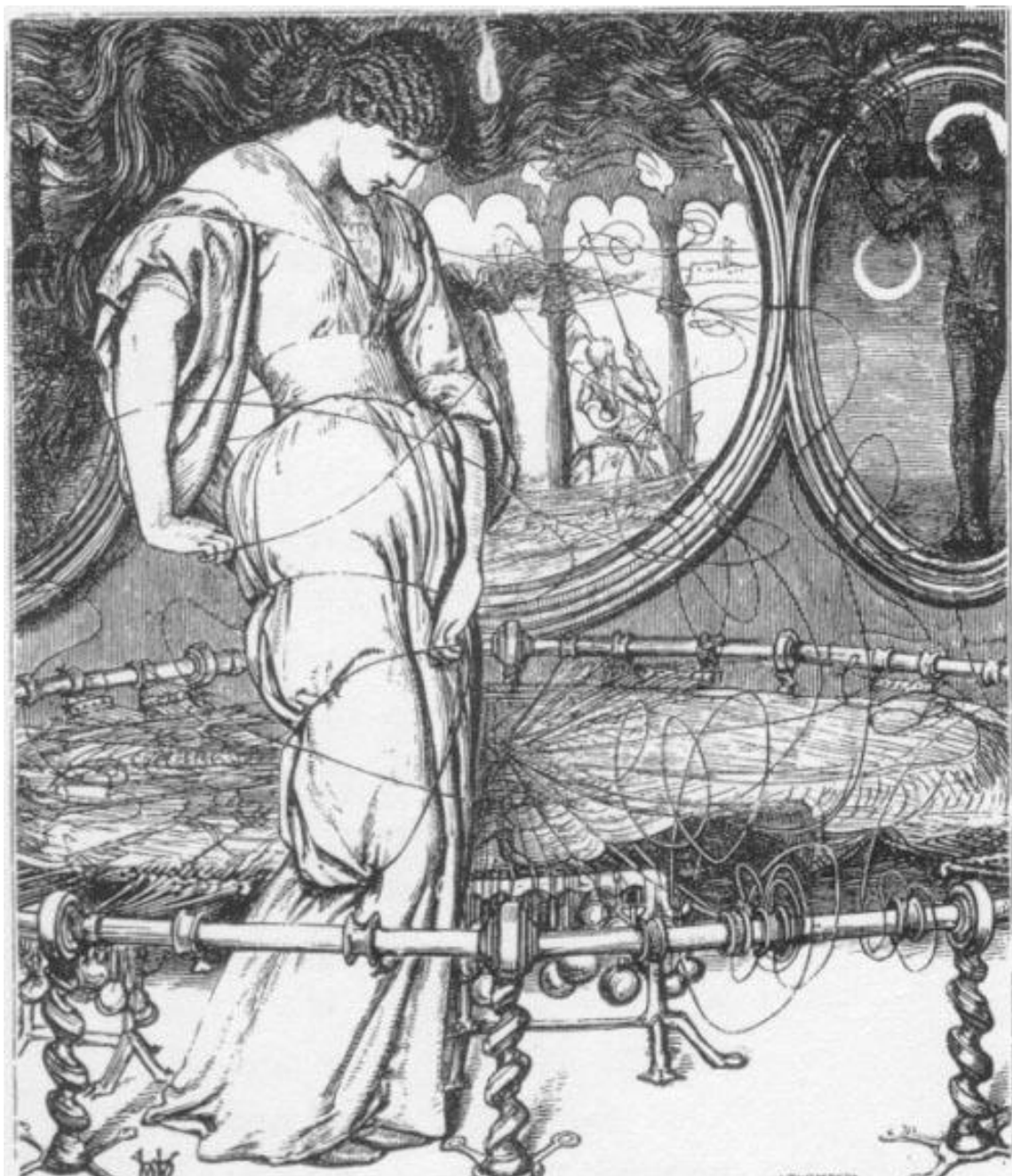
- Nr.:* 196.
Titel: *La Bella Mano*
Kunstenaar: Dante Gabriël Rossetti
Datum: 1875
Afmetingen: 160 x 108 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Delaware Art Museum, Wilmington
Bron: CRAIG FAXON A., *Dante Gabriël Rossetti*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1989, p. 206.



- Nr.: 197.
 Titel: *Studies for The Lady of Shalott*
 Kunstenaar: William Holman Hunt (1827-1910)
 Datum: 1850
 Afmetingen: Onbekend
 Materiaal: Potlood, Zwart krijt, pen en inkt
 Bewaarplaats: National Gallery of Victoria, Melbourne
 Bron: PRETTEJOHN E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londen, Tate Publishing, 2007, p. 224.



- Nr.:* 198.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: William Holman Hunt
Datum: 1850
Afmetingen: 23.5 x 14.2 cm
Materiaal: Potlood, zwart krijt, pen en inkt
Bewaarplaats: National Gallery of Victoria, Melbourne
Bron: PRETTEJOHN E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londen, Tate Publishing, 2007, p. 224.



- Nr.:* 199.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: William Holman Hunt
Datum: 1857
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Houtgravure in Alfred Tennyson's *Poems*
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, J.W. *Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen Lund Humphries, 2009, p. 56.



- Nr.: 200.
 Titel: *The Lady of Shalott*
 Kunstenaar: William Holman Hunt
 Datum: 1887-1892
 Afmetingen: 44.5 x 34.1 cm
 Materiaal: Olieverf op doek geplakt op mahoniehout
 Bewaarplaats: Manchester Art Gallery, Manchester
 Bron: BRONKHURST J., *William Holman Hunt, Catalogue Raisonné*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2006, p. 263.



- Nr.:* 201.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: William Holman Hunt
Datum: 1886-1905
Afmetingen: 188 x 146 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford
Bron: DE LA SIZERANNE R., *The Pre-Raphaelites*, New York, Parkstone Press International, 2008, p. 19.



- Nr.: 202.
 Titel: *The Awakening of Conscience*
 Kunstenaar: William Holman Hunt
 Datum: 1853
 Afmetingen: 76.2 x 55.9 cm
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: Tate Britain, London
 Bron: DE LA SIZERANNE R., *The Pre-Raphaelites*, New York, Parkstone Press International, 2008, pp. 154-155.



- Nr.:* 203.
Titel: *Il Dolce Far Niente*
Kunstenaar: William Holman Hunt
Datum: 1859-1866
Afmetingen: 99 x 82.6 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Forbes Magazine Collection, New York
Bron: PRETTEJOHN E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londen, Tate Publishing, 2007, p. 108.



- Nr.:* 204.
Titel: *Lost*
Kunstenaar: William Holman Hunt
Datum: 1862
Afmetingen: 13.5 x 8.4 cm
Materiaal: Ets
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: BRONKHURST J., *William Holman Hunt, Catalogue Raisonné*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2006, p. 278.



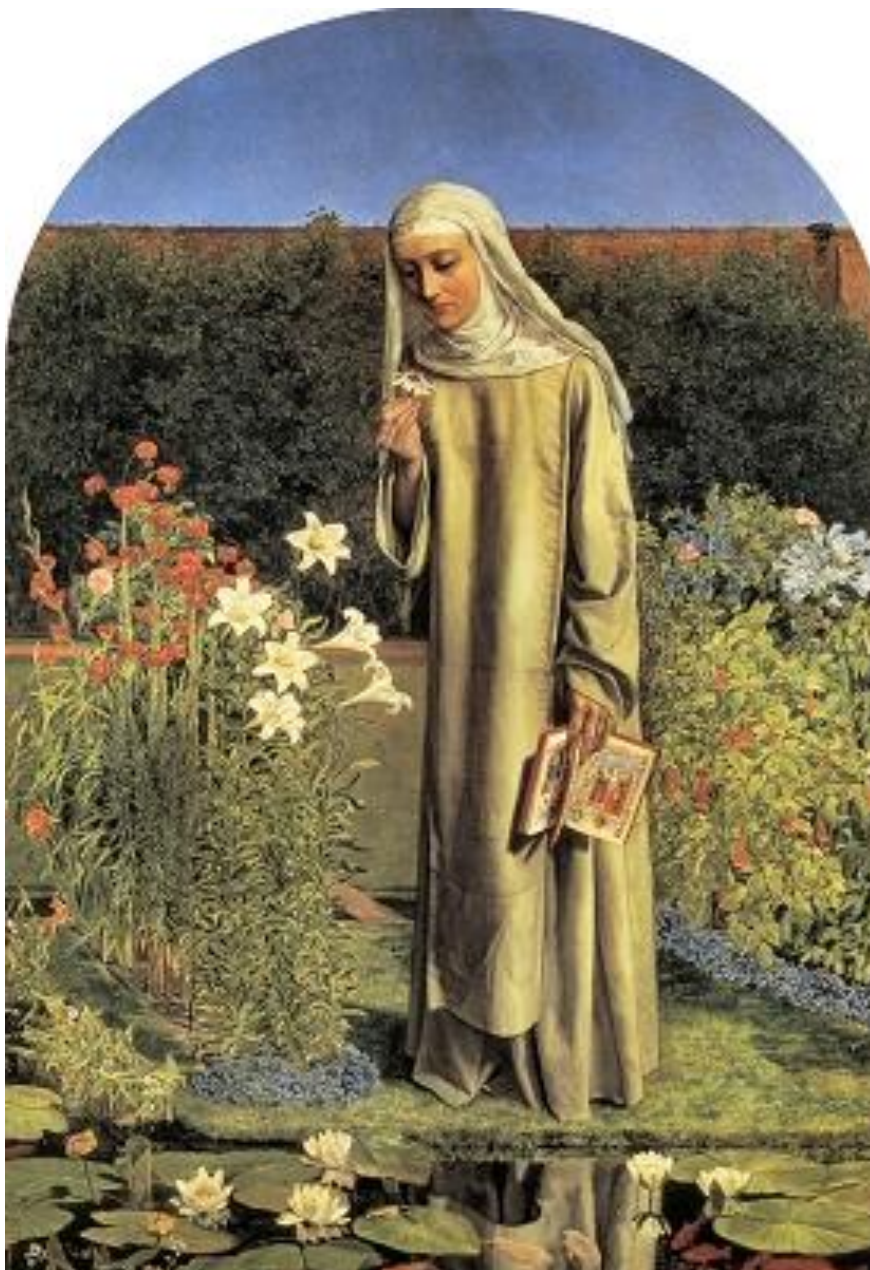
- Nr.:* 205.
Titel: *Morning Prayer*
Kunstenaar: William Holman Hunt
Datum: 1865-1866
Afmetingen: 25.4 x 18.4 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BRONKHURST J., *William Holman Hunt, Catalogue Raisonné*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2006, p. 203.



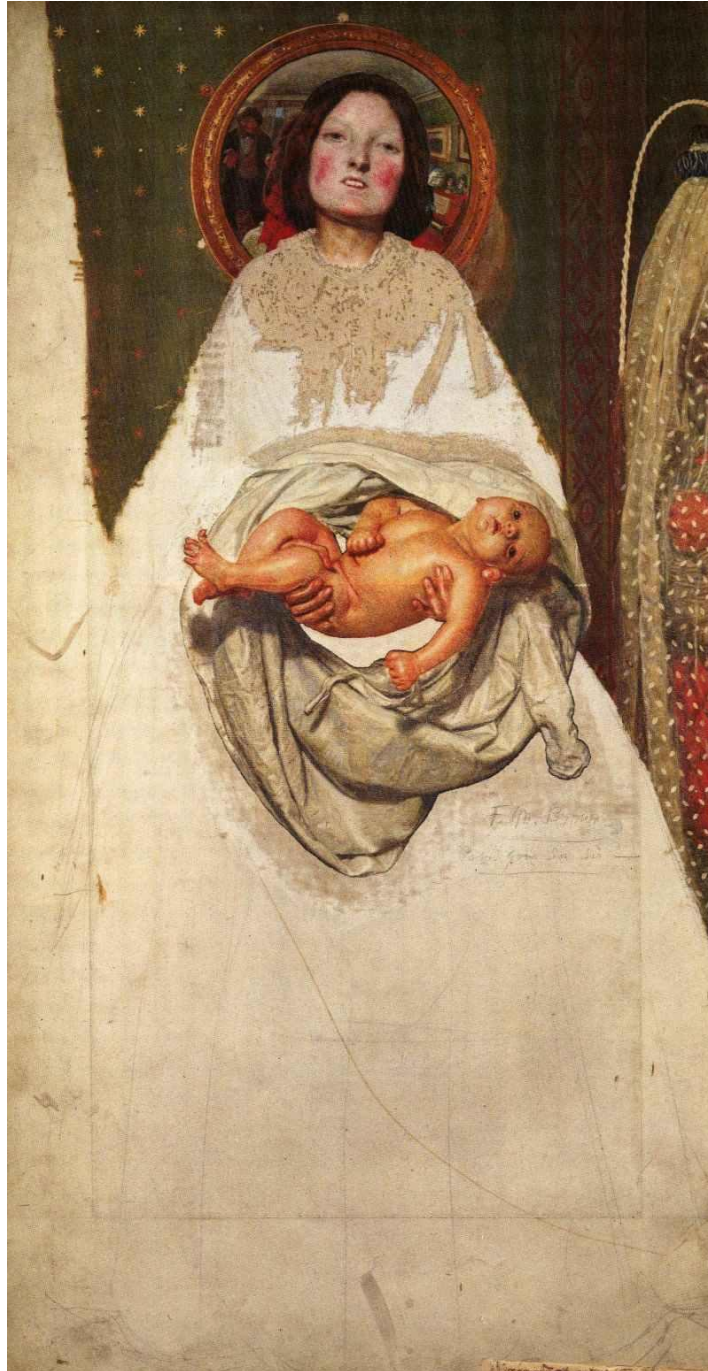
- Nr.:* 206.
Titel: *Portrait of Fanny Holman Hunt*
Kunstenaar: William Holman Hunt
Datum: 1867-1868
Afmetingen: 104 x 73 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BRONKHURST J., *William Holman Hunt, Catalogue Raisonné*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2006, p. 211.



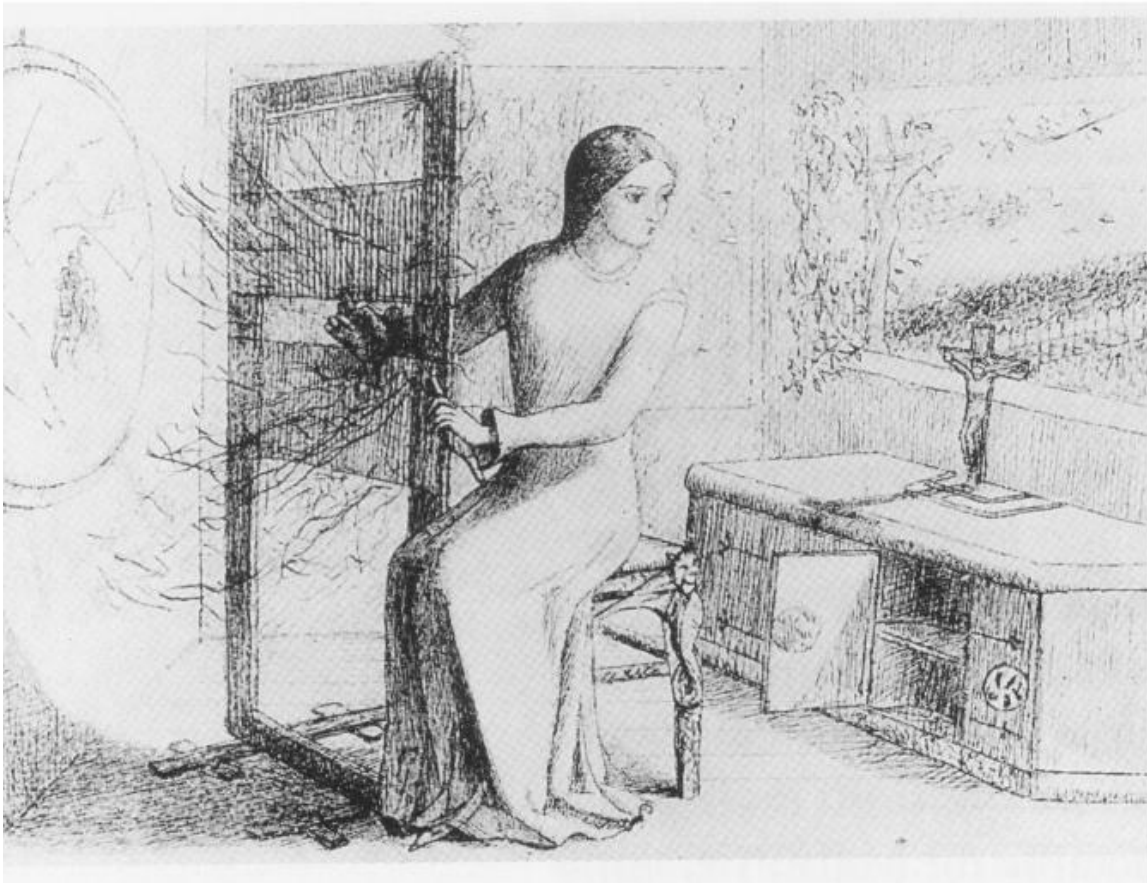
- Nr.:* 207.
Titel: *The Triumph of the Innocents*
Kunstenaar: William Holman Hunt
Datum: 1876-1890
Afmetingen: 157.5 x 247.7 cm
Materiaal: Olieverf op doek geplakt op paneel
Bewaarplaats: National Museum Liverpool, Liverpool
Bron: BRONKHURST J., *William Holman Hunt, Catalogue Raisonné*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2006, p. 239.



- Nr.:* 208.
Titel: *Convent Thoughts*
Kunstenaar: Charles Alston Collins (1828-1873)
Datum: 1851
Afmetingen: 84 × 59 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Ashmolean Museum, Oxford
Bron: DIJKSTRA B., *Idoles of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 27.



- Nr.:** 209.
Titel: 'Take your son, sir'
Kunstenaar: Ford Madox Brown (1821-1893)
Datum: 1851-1892
Afmetingen: 70.5 x 38.1 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Tate Britain, London
Bron: DE LA SIZERANNE R., *The Pre-Raphaelites*, New York, Parkstone Press International, 2008, pp. 176-177.



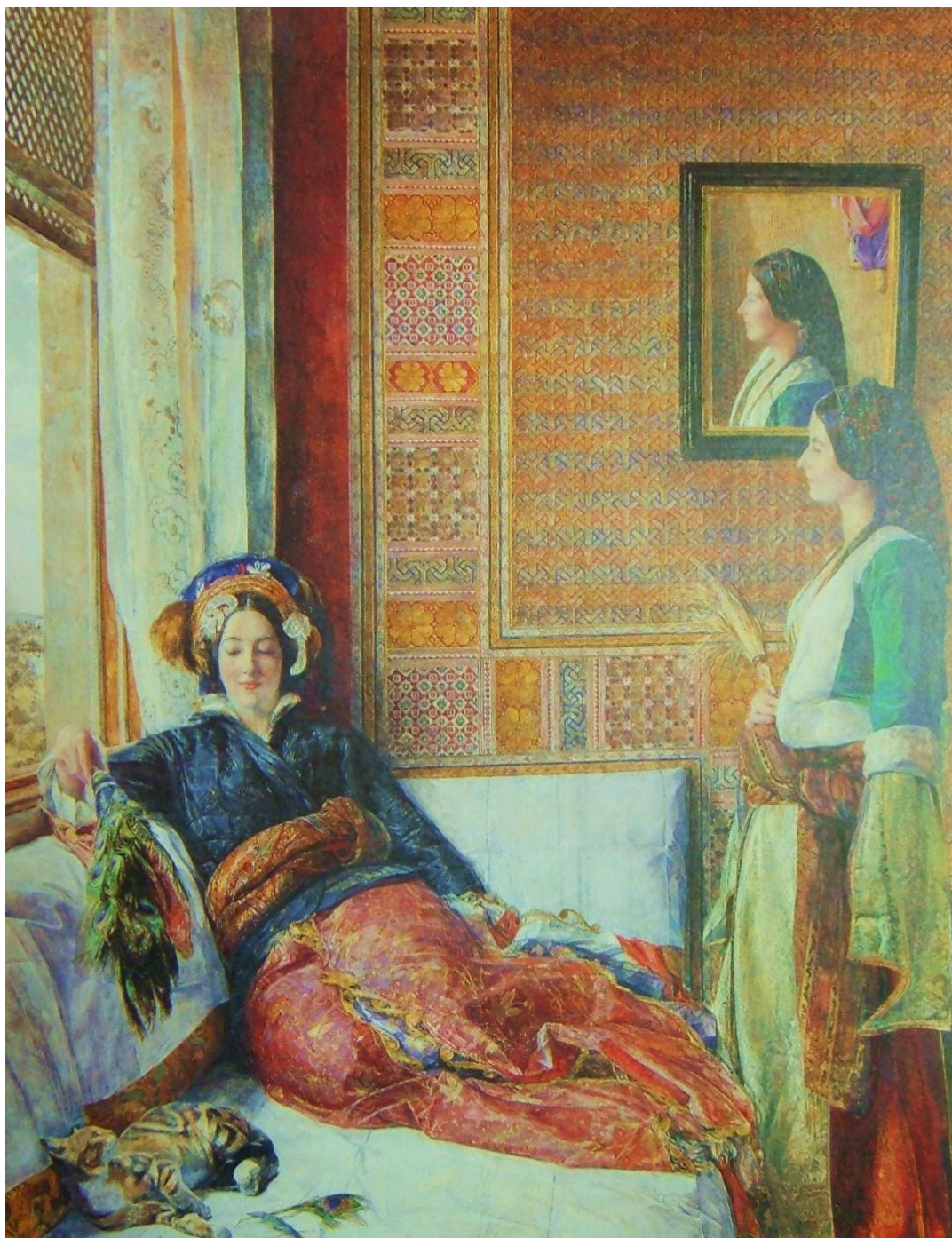
- Nr.:* 210.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: Elizabeth Eleanor Siddal (1829-1862)
Datum: 1853
Afmetingen: 19.7 x 24.8 cm
Materiaal: Pen en potlood op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: SHEFER E., *Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-Raphaelite Art*, New York, Peter Lang Publishing, 1990, n° 42.



- Nr.:* 211.
Titel: *Mother and Child*
Kunstenaar: Frederick George Stephens (1828-1907)
Datum: 1854-1856
Afmetingen: 47 x 64.1 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Tate Gallery, Londen
Bron: LAMBOURNE L., *Victorian Painting*, Londen, Phaidon Press, 1999, p. 250.



- Nr.:* 212.
Titel: *A Chelsea Interior. Thomas and Jane Carlyle in their House in Cheyne Row*
Kunstenaar: Robert S. Tait (19^{de} eeuw)
Datum: 1857
Afmetingen: 57 x 88 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: WOOD C., *The Dictionary of Victorian Painters, Second Edition*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1981, p. 752.



- Nr.: 213.
 Titel: *Hahreem Life, Constantinople*
 Kunstenaar: John Frederick Lewis (1804-1876)
 Datum: 1857
 Afmetingen: 62.2 x 47.6 cm
 Materiaal: Aquarel op doek
 Bewaarplaats: Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne
 Bron: HERRMANN L., *Nineteenth Century British Painting*, Londen, Giles de la Mare Publishers, 2000, n° 63.



- Nr.:* 214.
Titel: *Indoor Gossip*
Kunstenaar: John Frederick Lewis
Datum: 1874
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: The Pre-raphaelite Brotherhood,
<http://www.pre-raphaelite-brotherhood.org/Indoor-Gossip-Cairo.html>,
 geraadpleegd 10 februari 2010.



- Nr.:* 215.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: William Maw Egley (1826-1916)
Datum: 1858
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: The Victorian Web,
<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/loslist.html>, geraadpleegd
18 april 2011.



- Nr.:* 216.
Titel: *The Tree's Inclined*
Kunstenaar: William Maw Egley
Datum: 1861
Afmetingen: 61.6 x 46.4 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Bron: Philadelphia Museum of Art,
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/66299.html?mulR=20380>, geraadpleegd 27 december 2009.



- Nr.:* 217.
Titel: *Thoughts of the Past*
Kunstenaar: John Roddam Spencer Stanhope (1829-1908)
Datum: 1858-1859
Afmetingen: 86.4 x 50.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Tate Britain, Londen
Bron: PRETTEJOHN E., *The Art of the Pre-Raphaelites*, Londen, Tate Publishing, 2007, p. 219.



- Nr.:* 218.
Titel: *The Water of Lethe by the plains of Elysium*
Kunstenaar: John Roddam Spencer Stanhope
Datum: 1879-1880
Afmetingen: 49.5 x 282.4 cm
Materiaal: Tempera en goudverf op doek
Bewaarplaats: Manchester City Art Galleries, Manchester
Bron: CASTERAS S.P. en C. DENNEY, *The Grosvenor Gallery: a palace of Art in Vistorian England*, New Haven en Londen, Yale University Press, 1996, n° 47.



- Nr.:* 219.
Titel: *Past and Present*
Kunstenaar: Augustus Leopold Egg (1816-1863)
Datum: 1858
Afmetingen: 635 x 762 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Tate Gallery, London
Bron: *Official Guide to Tate Gallery [museumcat.]*, London, Order of the Trustees, 1970, p. 18.



- Nr.:** 220.
Titel: *In the Morning. Three Young Ladies in an Aesthetic Interior*
Kunstenaar: Gustavus Arthur Bouvier (19^{de} eeuw)
Datum: 1859
Afmetingen: 70 x 115.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Christopher Wood Gallery, Londen
Bron: WOOD C., *Victorian Paintings in Oils and Watercolours*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1996, p. 159.



- Nr.:** 221.
Titel: 'Was it not a lie?' Illustration for Anthony Trollope's *Framley Personage* in *Cornhill Magazine*
Kunstenaar: John Everett Millais (1829-1896)
Datum: 1860
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Ets
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: MANCOFF D..N., *Studies in British Art n°7, John Everett Millais, Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2001, p. 84.



- Nr.:* 222.
Titel: *Bubbles*
Kunstenaar: Sir John Everett Millais
Datum: 1886
Afmetingen: 109 x 79 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: MANCOFF D. N., *Studies in British Art n°7, John Everett Millais, Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2001, n° IV.



- Nr.:* 223.
Titel: *The Blessed Damozel*
Kunstenaar: Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898)
Datum: 1860
Afmetingen: 40 x 20.3 cm
Materiaal: Aquarel
Bewaarplaats: Fogg Art Museum, Harvard University
Bron: PARRIS L., *Preraphaelite Papers*, Londen, Tate Gallery Publishing, 1984, p. 194.



- Nr.:* 224.
Titel: *Fair Rosamond and Queen Eleanor*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1861
Afmetingen: 20 x 15 cm
Materiaal: Gouache getoucheerd met goud
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: HARRISON M. en B. WATERS, *Burne-Jones*, Londen, Barrie and Jenkins, 1973, nr. 11.



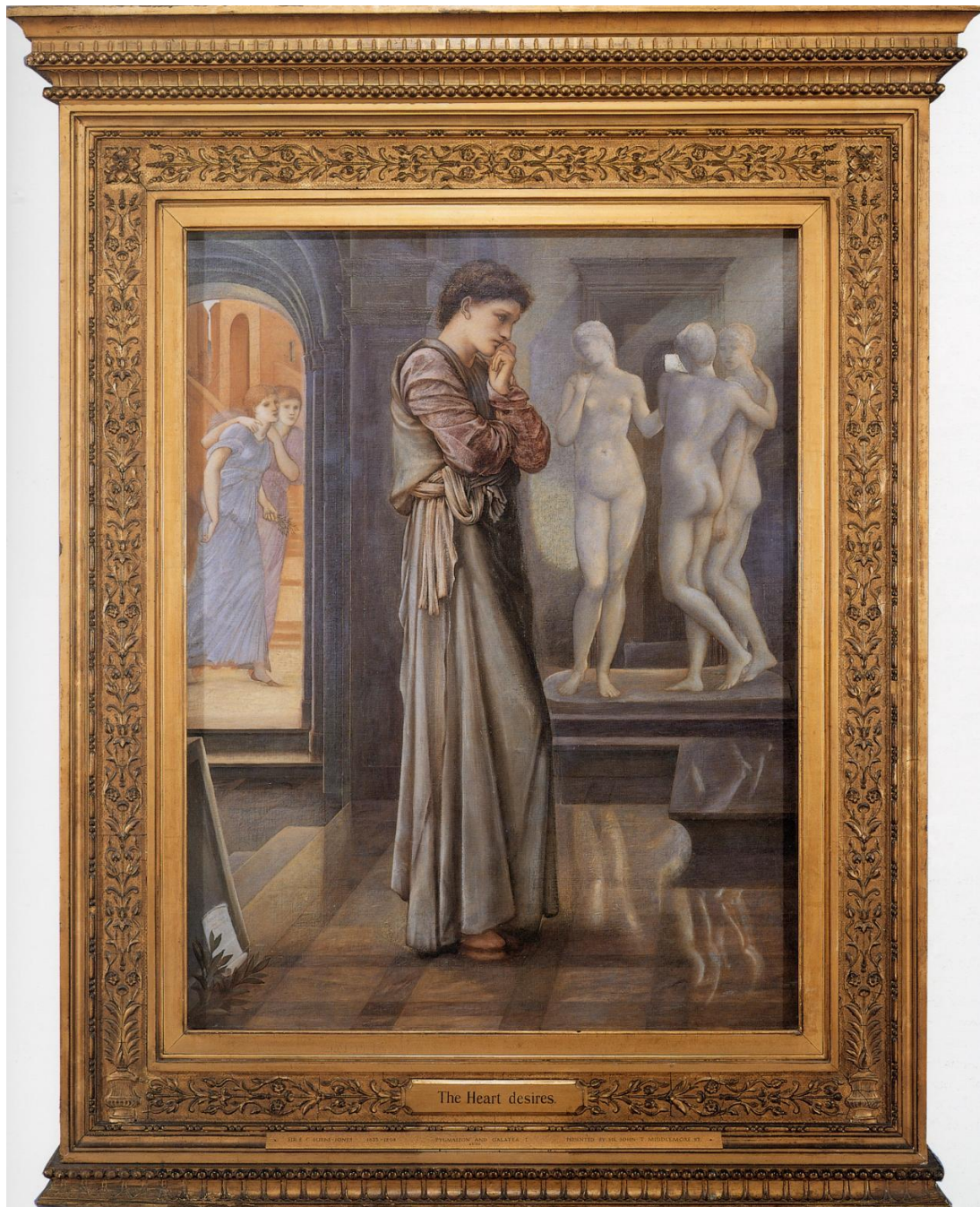
- Nr.:* 225.
Titel: *Fair Rosamund and Queen Eleanor*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1862
Afmetingen: 26 x 26 cm
Materiaal: Aquarel
Bewaarplaats: Tate Britain, London
Bron: *Edward Burne-Jones, The Earthly Paradise [tentoonstellingscat.]*,
 Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 24 oktober 2009 – 7 februari 2010,
 Stuttgart, Ostfildern Hatje Cantz, 2009, p. 46.



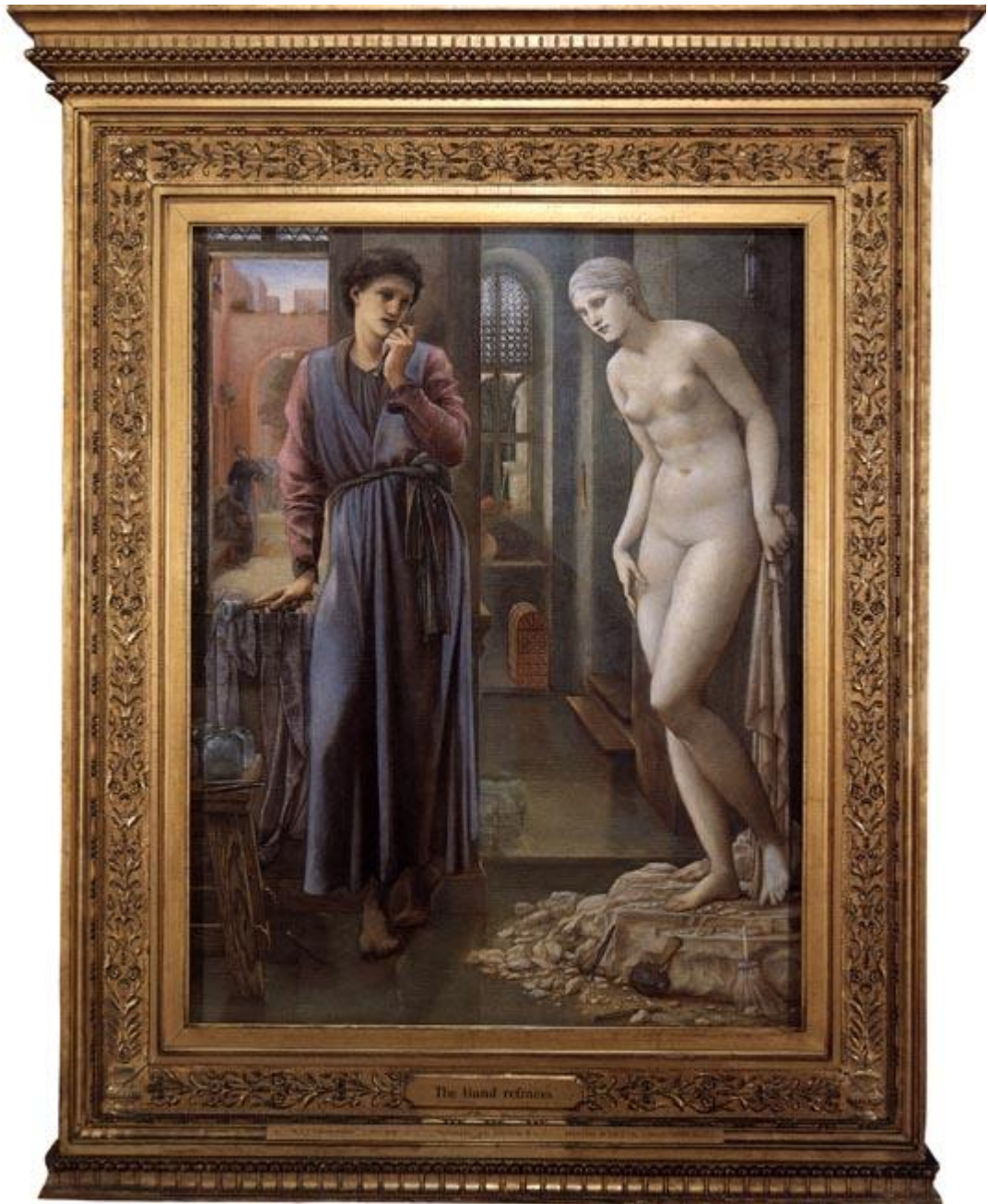
- Nr.:* 226.
Titel: *Astrologia*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1865
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Gouache
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: WILDMAN S. en J. CHRISTIAN, *Edward Burne-Jones, Victorian Artist-Dreamer [tentoonstellingscat.]*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 juni – 17 januari 1998, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 32.



- Nr.:* 227.
Titel: *Maria Zambaco of Psychè en Amor*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1870
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Gouache
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: CHENEY L.D.G, 'Edward Burne-Jones' *Andromeda*: Transformation of Historical and Mythical Sources, *Artibus et Historiae*, Vol. 25, nr. 49, 2004, p. 202.



- Nr.:** 228.
Titel: *Pygmalion and the Image: I. The heart desires*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1875-1878
Afmetingen: 99 x 76.3 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham
Bron: *Edward Burne-Jones: 1833-1898, Un Maître Anglais de l'Imaginaire [tentoonstellingscat.]*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 juni – 6 september 1998, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 216.



- Nr.: 229.
 Titel: *Pygmalion and the Image: II. The Hand Refrains*
 Kunstenaar: Edward Burne-Jones
 Datum: 1875-1878
 Afmetingen: 99 x 76.3 cm
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham
 Bron: *Edward Burne-Jones: 1833-1898, Un Maître Anglais de l'Imaginaire [tentoonstellingscat.]*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 juni – 6 september 1998, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 217.



- Nr.:* 230.
Titel: *Pygmalion and the Image: III. The Godhead Fires*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1875-1878
Afmetingen: 99 x 76.3 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham
Bron: *Edward Burne-Jones: 1833-1898, Un Maître Anglais de l'Imaginaire [tentoonstellingscat.],* New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 juni – 6 september 1998, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 218.



- Nr.:** 231.
Titel: *Pygmalion and the Image: IV. The Soul Attains*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1870
Afmetingen: 99 x 76.3 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham
Bron: *Edward Burne-Jones: 1833-1898, Un Maître Anglais de l'Imaginaire [tentoonstellingscat.]*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 juni – 6 september 1998, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 217.



- Nr.:* 232.
Titel: *The Baleful Head* (versie voor James Balfour)
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1875-1876
Afmetingen: 36.7 x 148.7 cm
Materiaal: Gouache, goudverf, potlood en krijt op papier
Bewaarplaats: Tate Britain, Londen
Bron: ARSCOTT C., *William Morris & Edward Burne-Jones: interlacings*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2008, p. 56.



- Nr.: 233.
 Titel: *The Perseus Series: Perseus and the Sea Nymphs (The Armament of Perseus)*
 Kunstenaar: Edward Burne-Jones
 Datum: 1877
 Afmetingen: 152.8 x 126.4 cm
 Materiaal: Gouache op papier
 Bewaarplaats: Southampton City Art Gallery, Southampton
 Bron: DE LA SIZERANNE R., *The Pre-Raphaelites*, New York, Parkstone Press International, 2008, pp. 29-31.



- Nr.:** 234.
Titel: *The Perseus Series: The Call of Perseus*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1877-1880
Afmetingen: 152.5 x 170.5 cm
Materiaal: Gouache
Bewaarplaats: Southampton City Art Gallery, Southampton
Bron: WILDMAN S., J. CHRISTIAN, A. CRAWFORD en L. DES CARS, *Edward Burne-Jones, 1833-1898, Un Maître Anglais de l'imaginaire [tentoonstellingscat.]*, Parijs, Musée d'Orsay, 4 maart - 6 juni 1999, Parijs, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 223.



- Nr.:* 235.
Titel: *The Perseus Series: The Finding of Medusa*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1882
Afmetingen: 152.2 x 137.7 cm
Materiaal: Gouache
Bewaarplaats: Southampton City Art Gallery, Southampton
Bron: WILDMAN S., J. CHRISTIAN, A. CRAWFORD en L. DES CARS, *Edward Burne-Jones, 1833-1898, Un Maître Anglais de l'imaginaire [tentoonstellingscat.]*, Parijs, Musée d'Orsay, 4 maart - 6 juni 1999, Parijs, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 232.



- Nr.:* 236.
Titel: *The Baleful Head*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1885-1887
Afmetingen: 155 x 130 cm
Materiaal: Gouache op linnen
Bewaarplaats: Southampton City Art Gallery, Southampton
Bron: GIBSON M., *Symbolisme*, Keulen, Taschen, 2006, p. 65.



- Nr.:* 237.
Titel: *Margaret Burne-Jones*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1885-1886
Afmetingen: 96.5 x 71.1 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: WILDMAN S., J. CHRISTIAN, A. CRAWFORD en L. DES CARS, *Edward Burne-Jones, 1833-1898, Un Maître Anglais de l'imaginaire [tentoonstellingscat.]*, Parijs, Musée d'Orsay, 4 maart - 6 juni 1999, Parijs, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 260.



- Nr.:* 238.
- Titel:* 'The Briar Rose' Series 4: *Sleeping Beauty*
- Kunstenaar:* Edward Burne-Jones
- Datum:* 1870-1890
- Afmetingen:* 48 x 90 cm
- Materiaal:* Olieverf op doek
- Bewaarplaats:* The Faringdon Collection Trust, Berkshire
- Bron:* HARRISON M. en B. WATERS, *Burne-Jones*, Londen, Barrie and Jenkins, 1973, n°43b.



- Nr.:* 239.
Titel: *Baronne Deslandes*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1896
Afmetingen: 116.2 x 58.4 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: WILDMAN S. en J. CHRISTIAN, *Edward Burne-Jones, Victorian Artist-Dreamer [tentoonstellingscat.]*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 juni – 17 januari 1998, New York, Harry N. Abrams Inc, 1998, p. 32.



- Nr.:* 240.
Titel: *The Wizard*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1891-1898
Afmetingen: 91.5 x 54 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham
Bron: *Edward Burne-Jones, The Earthly Paradise [tentoonstellingscat.]*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 24 oktober 2009 - 7 februari 2010, Stuttgart, Ostfildern Hatje Cantz, 2009, p. 193.



- Nr.:* 241.
Titel: *Mirror of Venus*
Kunstenaar: Edward Burne-Jones
Datum: 1898
Afmetingen: 120 x 200 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Gulbenkian Foundation, Lissabon
Bron: WOOD C., *The Pre-Raphaelites*, Londen, Weidenfeld and Nicolson, 1981, p. 119.



- Nr.:* 242.
Titel: *The Painters Pleasance*
Kunstenaar: Simeon Solomon (1840-1905)
Datum: 1861
Afmetingen: 25.6 x 33.1 cm
Materiaal: Aquarel en gouache op papier
Bewaarplaats: The Withworth Art Gallery, Manchester
Bron: CRUISE C., *Love Revealed, Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites*, Londen en New York, Merrel, 2005, p. 99.



- Nr.:* 243.
Titel: *The Painters Pleasance*
Kunstenaar: Simeon Solomon
Datum: 1862
Afmetingen: 11.9 x 13.3 cm
Materiaal: Aquarel op papier
Bewaarplaats: The British Museum, Londen
Bron: CRUISE C., *Love Revealed, Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites*, Londen en New York, Merrel, 2005, p. 100.



Nr.: 244.

Titel: *Youth Reciting Tales to Ladies*

Kunstenaar: Simeon Solomon

Datum: 1870

Afmetingen: 35.5 x 53.5 cm

Materiaal: Olieverf op doek

Bewaarplaats: Privéverzameling

Bron: WOOD C., *Dictionary of British Art, Volume IV, Victorian Painters, 2. Historical Survey and plates*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1995, p. 405.



- Nr.:* 245.
Titel: *The New Dress*
Kunstenaar: John R.S.A. Fead (19^{de} eeuw)
Datum: s.d.
Afmetingen: 31 x 50 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: WOOD C., *The Dictionary of Victorian Painters, Second Edition*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1981, p. 602.



- Nr.:* 246.
Titel: *The Labourers Welcome*
Kunstenaar: Joseph Clark (1834-1926)
Datum: s.d. (2^{de} helft 19^{de} eeuw)
Afmetingen: 76 x 60 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Graves Art Gallery Sheffield, Sheffield
Bron: WOOD C., *The Dictionary of Victorian Painters, Second Edition*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1981, p. 570.



Nr.: 247.

Titel: *The Young Photographers*

Kunstenaar: Frederick Daniël Hardy (1826-1911)

Datum: 1862

Afmetingen: 48 x 71 cm

Materiaal: Olieverf op paneel

Bewaarplaats: Privéverzameling

Bron: WOOD C., *Dictionary of British Art, Volume IV, Victorian Painters, 2. Historical Survey and plates*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1995, p. 236.



Nr.: 248.

Titel: *Playing at Doctors*

Kunstenaar: Frederick Daniël Hardy

Datum: 1863

Afmetingen: 35.3 x 44.8 cm

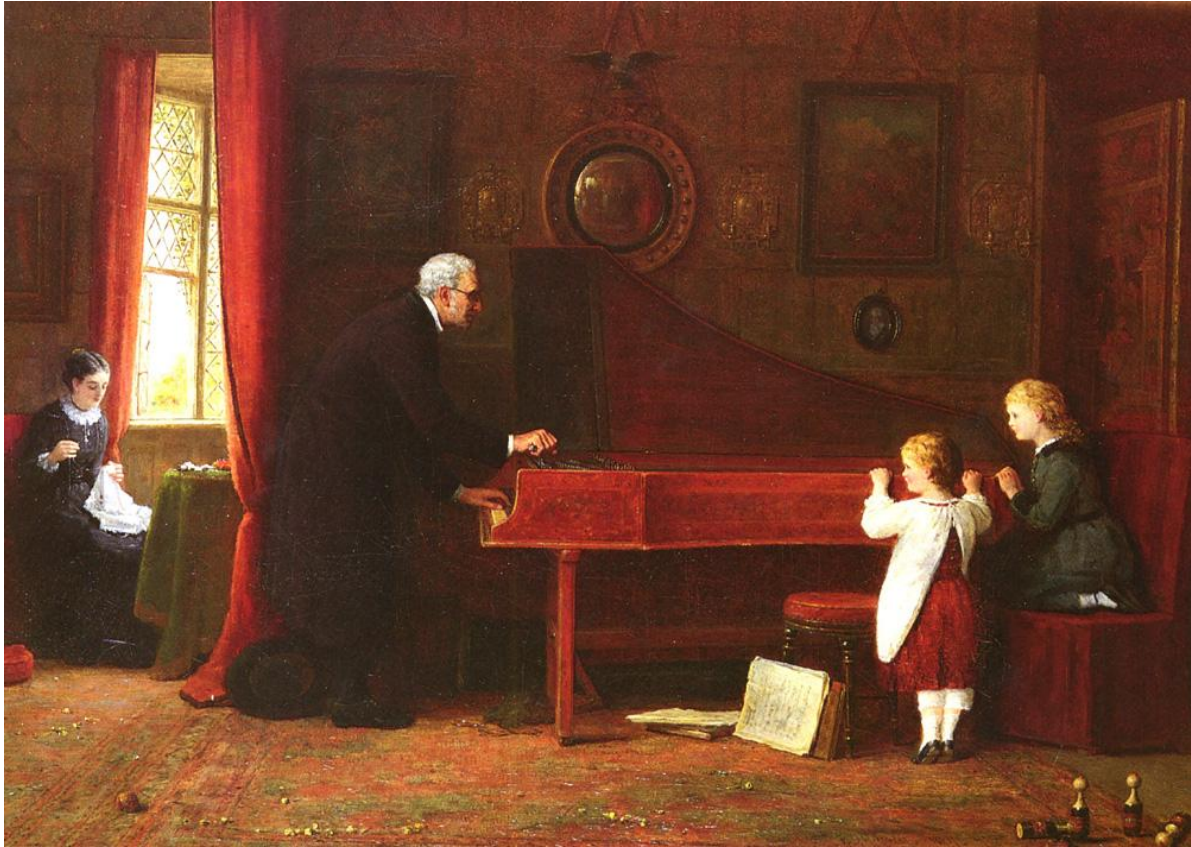
Materiaal: Olieverf op doek

Bewaarplaats: Victoria and Albert Museum, Londen

Bron: LAMBOURNE L., *Victorian Painting*, Londen, Phaidon Press, 1999, p. 177.



- Nr.:* 249.
Titel: *After the Party*
Kunstenaar: Frederick Daniël Hardy
Datum: 1871
Afmetingen: 69.2 x 108.9 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: CASTERAS S., *Images of Victorian Womanhood in English Art*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 1987, p. 108.



- Nr.:* 250.
Titel: *The Piano Tuner*
Kunstenaar: Frederick Daniël Hardy
Datum: 1881
Afmetingen: 62.9 x 49.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: The Art Renewal Center,
<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=6138&size=large>,
geraadpleegd 17 februari 2010.



- Nr.:* 251.
Titel: *The Mountain Mirror*
Kunstenaar: George Harvey (1806–1876)
Datum: s.d.
Afmetingen: 81 x 122 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: WOOD C., *Dictionary of British Art, Volume IV, Victorian Painters, 2. Historical Survey and plates*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1995, p. 238.



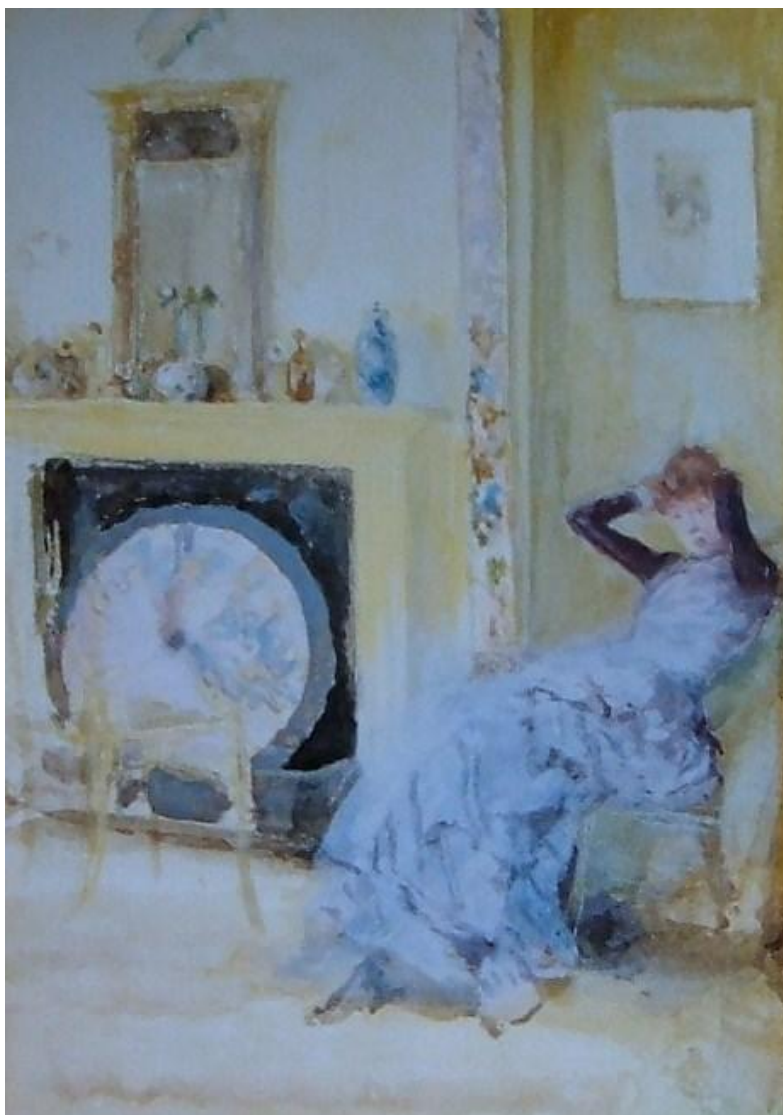
- Nr.:* 252.
Titel: *My MacBeth*
Kunstenaar: Charles Hunt (1803-1877)
Datum: 1863
Afmetingen: 51,60 x 67,28 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Forbes Magazine Collection
Bron: WOOD C., *The Dictionary of Victorian Painters, Second Edition*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1981, p. 643.



- Nr.:** 253.
Titel: *The Little White Girl of Symphony in white n°2*
Kunstenaar: James Abbott McNeill Whistler (1834-1903)
Datum: 1864
Afmetingen: 76 x 51 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Tate Gallery, London
Bron: MCLAREN YOUNG A., M. MACDONALD, R. SPENCER en H. MILES, *The Paintings of James McNeil Whistler, Plates*, New Haven en Londen, Yale University Press, 1980, n° 31.



- Nr.:* 254.
Titel: *The Artist in his Studio*
Kunstenaar: James Abbott McNeil Whistler
Datum: 1867-1868
Afmetingen: 63.5 x 45.7 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: The Art Institute of Chicago, Chicago
Bron: MAAS J., *Victorian Painters*, Londen, Barrie & Jenkins Ltd., 1988, p. 244.



- Nr.:* 255.
Titel: *Woman Seated (in a yellow room)*
Kunstenaar: James Abbott McNeil Whistler
Datum: 1885
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Aquarel op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: GERE C., *The House Beautiful, Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*, Londen, Lund Humphries, 2000, p. 72.



- Nr.:* 256.
Titel: *St. Valentine's Day*
Kunstenaar: John Callcott Horsley (1817-1903)
Datum: 1865
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: National Museum of Art, Liverpool
Bron: Website, The National Museum of Art,
http://www.liverpoolmuseums.org.uk/online/exhibitions/romance/horsley_valentine.aspx, geraadpleegd 28 december 2009.



- Nr.:* 257.
Titel: *Amor Mundi*
Kunstenaar: Anthony Frederick Augustus Sandys (1829-1904)
Datum: 1865
Afmetingen: 12.7 x 10.6 cm
Materiaal: Houtgravure
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: ENGEN R., *Pre-Raphaelite Prints, The Graphic Art of Millais, Holman Hunt, Rossetti and their Followers*, Londen, Lund Humphries Publishers, 1995, p. 112.



- Nr.:* 258.
Titel: *The Fates*
Kunstenaar: Frederik Walker (1840-1875)
Datum: 1867
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Aquarel op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: GERE C., *The House Beautiful, Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*, Londen, Lund Humphries, 2000, p. 45.



- Nr.:* 259.
Titel: *Preparing for the Ball*
Kunstenaar: Emma Sandys (1843-1877)
Datum: 1867
Afmetingen: 61 x 43 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: MARSH J. en P. GERRISH NUNN, *Pre-Raphaelite Women Artists [tentoonstellingscat.]*, Manchester, Manchester City Art Galleries, 22 november 1997 – 22 februari 1998, London, Thames & Hudson, 1998, p. 96.



- Nr.:** 260.
Titel: *Viola*
Kunstenaar: Emma Sandys
Datum: 1870
Afmetingen: 53 x 40.2 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Walker Art Gallery, Liverpool
Bron: MARSH J. en P. GERRISH NUNN, *Pre-Raphaelite Women Artists [tentoonstellingscat.]*, Manchester, Manchester City Art Galleries, 22 november 1997 – 22 februari 1998, London, Thames & Hudson, 1998, p. 82.



- Nr.:* 261.
Titel: *The Goldfish Bowl*
Kunstenaar: William Daniëls (1813-1880)
Datum: 1868
Afmetingen: 70.3 x 90.3 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: WOOD C., *The Dictionary of Victorian Painters, Second Edition*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1981, p. 580.



- Nr.:* 262.
Titel: *The Honeymoon*
Kunstenaar: Lawrence Alma-Tadema (1836-1912)
Datum: 1868
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE CARO S. en E. QUERCI, *Alma Tadema e la Nostalgia dell'Antico* [tentoonstellingscat.], Napels, Museo Archeologico Nazionale, 19 oktober 2007 - 31 maart 2008, Milaan, Mondadori Electa, 2007, p. 42.



- Nr.:* 263.
Titel: *Fregonda and Galswintha AD 566*
Kunstenaar: Sir Lawrence Alma-Tadema
Datum: 1878
Afmetingen: 139.8 x 129 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Gemäldegalerie des Akademie des Bildenden Künste, Wenen
Bron: DE CARO S. en E. QUERCI, *Alma Tadema e la Nostalgia dell'Antico* [tentoonstellingscat.], Napels, Museo Archeologico Nazionale, 19 oktober 2007 - 31 maart 2008, Milaan, Mondadori Electa, 2007, p. 18.



- Nr.:* 264.
Titel: *Sunshine*
Kunstenaar: Laura Theresa Alma-Tadema (1852-1909)
Datum: s.d.
Afmetingen: 61.5 x 39.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BARROW R.J., *Lawrence Alma-Tadema*, New York, Phaidon, 2001, p. 60.



Nr.: 265.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: Walter Crane (1845-1915)
Datum: 1869
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Onbekend
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Website Art Magick,
<http://www.artmagick.com/pictures/picture.aspx?id=8191&name=the-lady-of-shalott>, geraadpleegd 15 april 2011.



- Nr.:* 266.
Titel: *At Home – A Portrait*
Kunstenaar: Walter Crane
Datum: 1872
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Tempera op papier
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: GERE C., *The House Beautiful, Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*, Londen, Lund Humphries, 2000, p. 44.



- Nr.: 267.
 Titel: *Illustrations for The Frog Prince I*
 Kunstenaar: Walter Crane
 Datum: 1874
 Afmetingen: Onbekend
 Materiaal: Ingekleurde ets
 Bewaarplaats: Onbekend
 Bron: CRANE W., *The Frog Prince and other stories by Walter Crane*,
 Londen, Routledge, 1874, nr. 3.



- Nr.: 268.
 Titel: *Illustrations for The Frog Prince II*
 Kunstenaar: Walter Crane
 Datum: 1874
 Afmetingen: Onbekend
 Materiaal: Ingekleurde ets
 Bewaarplaats: Onbekend
 Bron: CRANE W., *The Frog Prince and other stories by Walter Crane*, Londen, Routledge, 1874, nr. 4.



- Nr.: 269.
 Titel: *Illustrations for Princess Belle-Etoile I*
 Kunstenaar: Walter Crane
 Datum: 1874
 Afmetingen: Onbekend
 Materiaal: Ingekleurde ets
 Bewaarplaats: Onbekend
 Bron: CRANE W., *The Frog Prince and other stories by Walter Crane*, Londen, Routledge, 1874, nr. 7.



- Nr.:* 270.
Titel: *Illustrations for Princess Belle-Etoile II*
Kunstenaar: Walter Crane
Datum: 1874
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Ingekleurde ets
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: CRANE W., *The Frog Prince and other stories by Walter Crane*, Londen, Routledge, 1874, nr. 9.



- Nr.:* 271.
Titel: *My Soul is an Enchanted Boat*
Kunstenaar: Walter Crane
Datum: 1875
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Aquarel
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: ZACZEK I., *The World's Greatest Art, Angels & Fairies*, Londen, Flame Tree Publishing, 2005, p. 264.



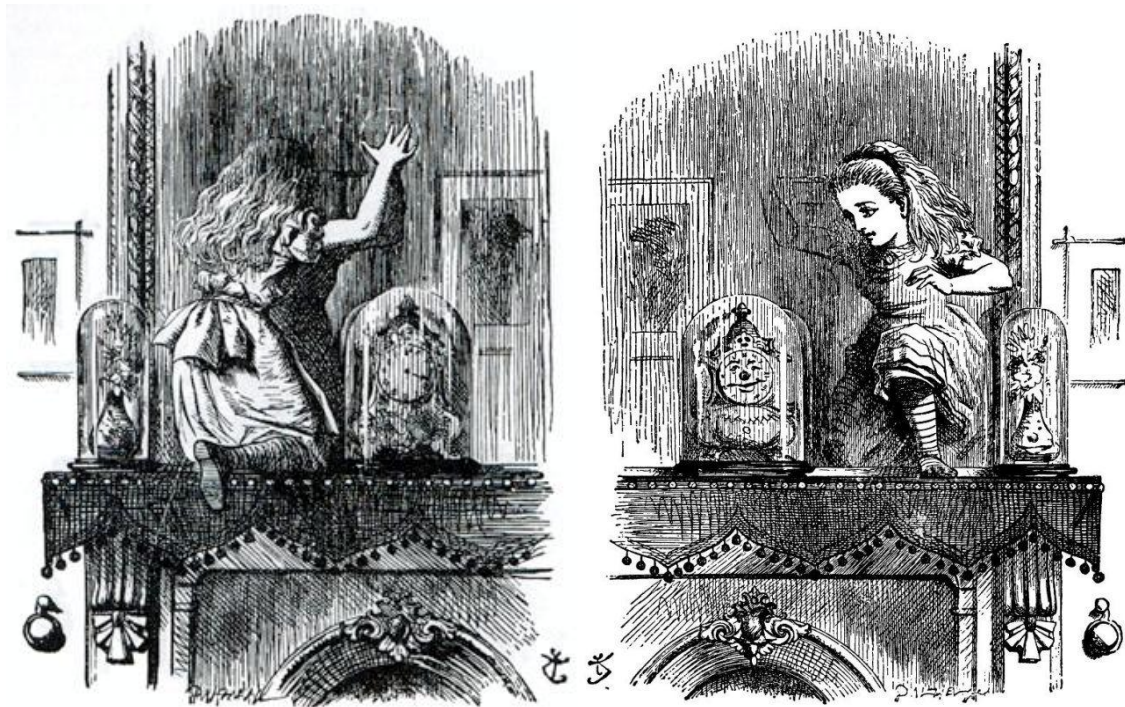
- Nr.: 272.
 Titel: *My Lady's Chamber*, uit de reeks *The House Beautiful*
 Kunstenaar: Walter Crane
 Datum: 1878
 Afmetingen: Onbekend
 Materiaal: Houtgravure
 Bewaarplaats: Onbekend
 Bron: GERE C., *The House Beautiful, Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*, Londen, Lund Humphries, 2000.



- Nr.:* 273.
Titel: *The Dance of the Five Sences (detail)*
Kunstenaar: Walter Crane
Datum: 1899
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Onbekend
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Website Art Magick,
<http://www.artmagick.com/pictures/picture.aspx?id=11126&name=the-dance-of-the-five-sences-detail>, geraadpleegd 15 februari 2011.



- Nr.:* 274.
Titel: *Art and Life*
Kunstenaar: Walter Crane
Datum: 1907
Afmetingen: 89 x 150 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Bridgeman Art, Culture and History,
<http://www.bridgemanart.com/?lang=en-gb>, geraadpleegd 25 februari 2010.



- Nr.:* 275.
Titel: *Alice disappearing/emerging through the mirror*
Kunstenaar: Sir John Tenniel (1820-1914)
Datum: 1871-1988
Afmetingen: 10.55 x 8.53 cm
Materiaal: Houtgravure
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: MILLER J., *On Reflection [tentoonstellingscat.]*, Londen, The National Gallery, 16 september – 13 december 1998, Londen, National Gallery Publishers, 1998, pp. 119-120.



Nr.: 276.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: Arthur Hughes (1832-1915)
Datum: 1873
Afmetingen: 53,5 x 95.6 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: The Victorian Web,
<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/loslist.html>, geraadpleegd
17 oktober 2010.



Nr.: 277.

Titel: *The Pool of Bethesda*

Kunstenaar: Robert Bateman (1842-1922)

Datum: 1876-1877

Afmetingen: 50.8 x 73.6 cm

Materiaal: Olieverf op doek

Bewaarplaats: Privéverzameling

Bron: CHRISTIAN J. (ed.), *The Last Romantics, The Romantic Tradition in British Art, Burne-Jones tot Stanley Spencer [tentoonstellingscat.]*, Londen, Barbican Art Gallery, 9 februari - 19 april 1989, Londen, Lund Humphries, 1989, p. 27.



- Nr.:* 278.
Titel: *The Cradle Song*
Kunstenaar: John Atkinson Grimshaw (1836-1893)
Datum: 1878
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: GERE C., *The House Beautiful, Oscar Wilde and The Aesthetic Interior*, Londen, Lund Humphries, 2000, p. 95.



- Nr.:* 279.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: Henry Marriott (1856-1936)
Datum: 1881
Afmetingen: 13.3 x 8.6 cm
Materiaal: Pentekening op paper
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: The Victorian Web,
<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/loslist.html>, geraadpleegd
17 februari 2011.



- Nr.:* 280.
Titel: *John Ruskin at his Study in Brantwood, Cumbria*
Kunstenaar: William Gershom Collingwood (1854-1932)
Datum: 1882
Afmetingen: 76 x 51 cm
Materiaal: Aquarel
Bewaarplaats: Ruskin Museum, Coniston
Bron: LAMBOURNE L., *Victorian Painting*, Londen, Phaidon Press, 1999, p. 488.



- Nr.:* 281.
- Titel:* *D.G. Rossetti and Theodore Watts-Dunton in the sitting room at Cheyne Walk*
- Kunstenaar:* Henry Treffry Dunn (1838-1899)
- Datum:* 1882
- Afmetingen:* 54 x 82.6 cm
- Materiaal:* Aquarel op papier
- Bewaarplaats:* National Portrait Gallery, London
- Bron:* TREUHERZ J., PRETTEJOHN E. en E. BECKER, *Dante Gabriël Rossetti*, Zwolle, Waanders, 2003, pp. 230-231.



- Nr.:* 282.
Titel: *Rossetti's drawing room at Cheyne Walk*
Kunstenaar: Henry Treffry Dunn
Datum: 1882
Afmetingen: 68.6 x 94 cm
Materiaal: Aquarel op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TREUHERZ J., PRETTEJOHN E. en E. BECKER, *Dante Gabriël Rossetti*, Zwolle, Waanders, 2003, p. 231.



- Nr.:* 283.
Titel: *Rossetti's bedroom at Cheyne Walk*
Kunstenaar: Henry Treffry Dunn
Datum: 1882
Afmetingen: Diameter: 33 cm
Materiaal: Aquarel op papier
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TREUHERZ J., PRETTEJOHN E. en E. BECKER, *Dante Gabriël Rossetti*, Zwolle, Waanders, 2003, p. 231.



- Nr.:* 284.
Titel: *Marriage of Convenience*
Kunstenaar: Sir William Quiller Orchardson (1832-1910)
Datum: 1883
Afmetingen: 105,78 x 157,39 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: City Art Gallery and Museum, Glasgow
Bron: MAAS J., *Victorian Painters*, Londen, Barrie & Jenkins Ltd., 1988, p. 246.



- Nr.:* 285.
Titel: *Diadumenè*
Kunstenaar: Edward John Poynter (1836-1919)
Datum: 1884
Afmetingen: 51 x 50.9 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery, Exeter
Bron: SMITH A., *The Victorian Nude [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Britain, 1 november 2001 – 27 januari 2002, Londen, Tate Publishers, 2001, p. 99.



- Nr.:* 286.
Titel: *The Fair Geraldine of The Magic Mirror*
Kunstenaar: Lucy Madox Brown-Rossetti (1843-1894)
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: CLIFFORD D. en L. ROUSSILLON, *Outsiders looking in, The Rossettis Then and Now*, Londen, Anthem Press, 2004, p. 37.



- Nr.:** 287.
Titel: *Madonna Pietra degli Scrovigni*
Kunstenaar: Marie Spartali Stillman (1844-1927)
Datum: 1884
Afmetingen: 78.5 x 61.1 cm.
Materiaal: Aquarel, gouache en Arabische gom
Bewaarplaats: National Museum Liverpool, Liverpool
Bron: MARSH J. en P. GERRISH NUNN, *Pre-Raphaelite Women Artists [tentoonstellingscat.]*, Manchester, Manchester City Art Galleries, 22 november 1997 – 22 februari 1998, London, Thames & Hudson, 1998, p. 133.



- Nr.:* 288.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: Charles Robinson (1870-1937)
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: The Victorian Web,
<http://www.victorianweb.org/authors/tennyson/loslist.html>, geraadpleegd
 17 november 2009.



- Nr.:* 289.
Titel: *A Treatise on Parrots*
Kunstenaar: Henry Stacy Marks (1829-1898)
Datum: 1885
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Sudley House, Liverpool
Bron: The National Museum of Art, Liverpool,
http://www.liverpoolmuseums.org.uk/sudley/collections/library/treatise_parrots_marks.aspx, geraadpleegd 17 februari 2010.



- Nr.:* 290.
Titel: *A Summer's Day*
Kunstenaar: William Stott of Oldham (1857-1900)
Datum: 1886
Afmetingen: 132.9 x 189.3 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Manchester City Art Gallery, Manchester
Bron: LAMBOURNE L., *Victorian Painting*, Londen, Phaidon Press, 1999, p. 475.



- Nr.:* 291.
Titel: *The Acting Manager*
Kunstenaar: Walter Richard Sickert (1860-1942)
Datum: 1885-1886
Afmetingen: 61 x 50.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BARON W. en R. SHONE (eds.), *Sickert: Paintings [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 20 november 1992 – 14 februari 1993, Londen en New Haven, Yale University Press, 1992, p. 320.



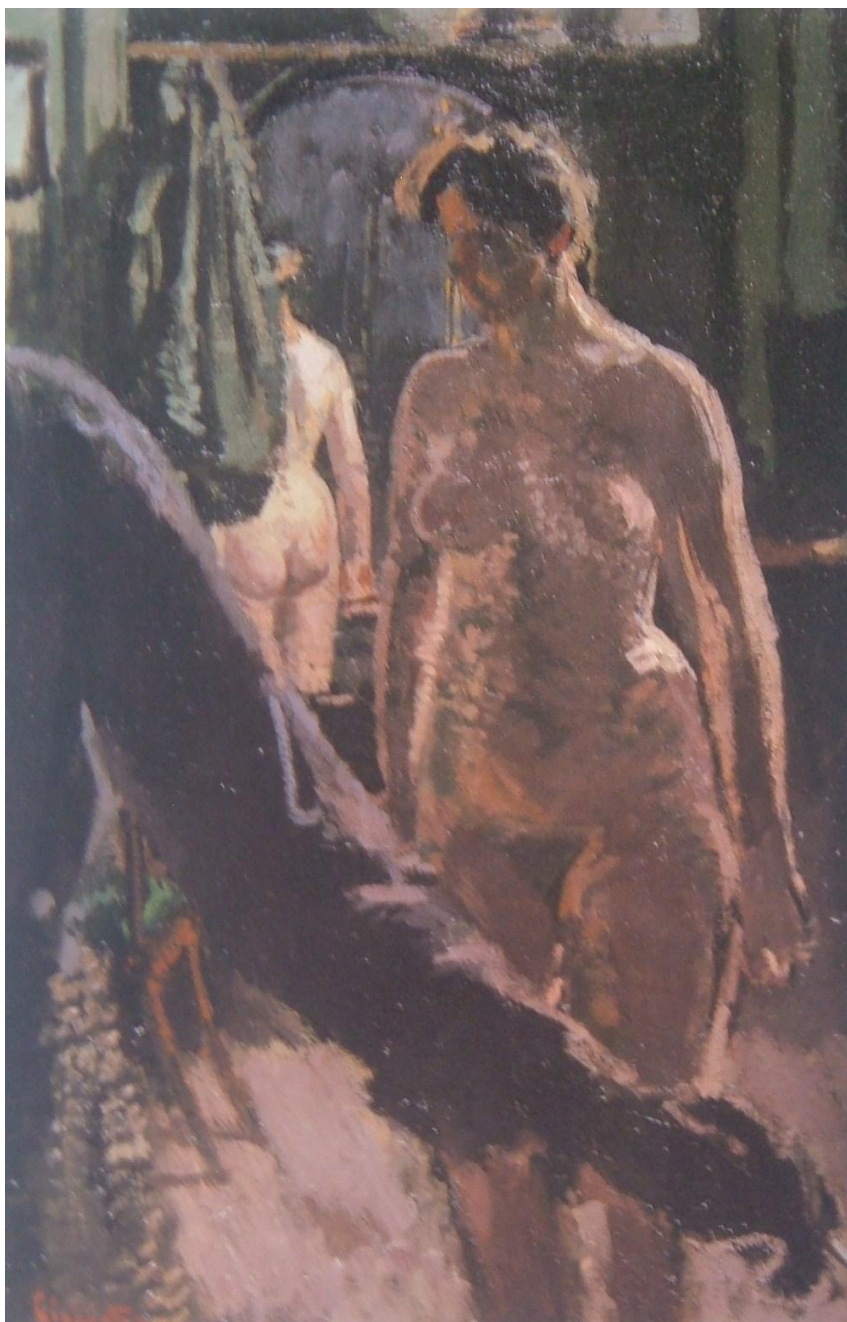
- Nr.:* 292.
Titel: *The P.S. Wings in the O.P. Mirror*
Kunstenaar: Walter Richard Sickert
Datum: 1889
Afmetingen: 61 x 51 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée des Beaux-Arts, Rouen
Bron: GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON, *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec. London and Paris, 1870-1910 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Britain, 5 oktober 2005 – 15 januari 2006, Londen, Tate Publishing, 2005, p. 122.



- Nr.: 293.
 Titel: *The Old Bedford: Cupid in the Gallery*
 Kunstenaar: William Richard Sickert
 Datum: 1890
 Afmetingen: 126.5 x 77.5 cm
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: National Gallery of Canada, Ottawa
 Bron: GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON, *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec. London and Paris, 1870-1910 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Britain, 5 oktober 2005 – 15 januari 2006, Londen, Tate Publishing, 2005, p. 73.



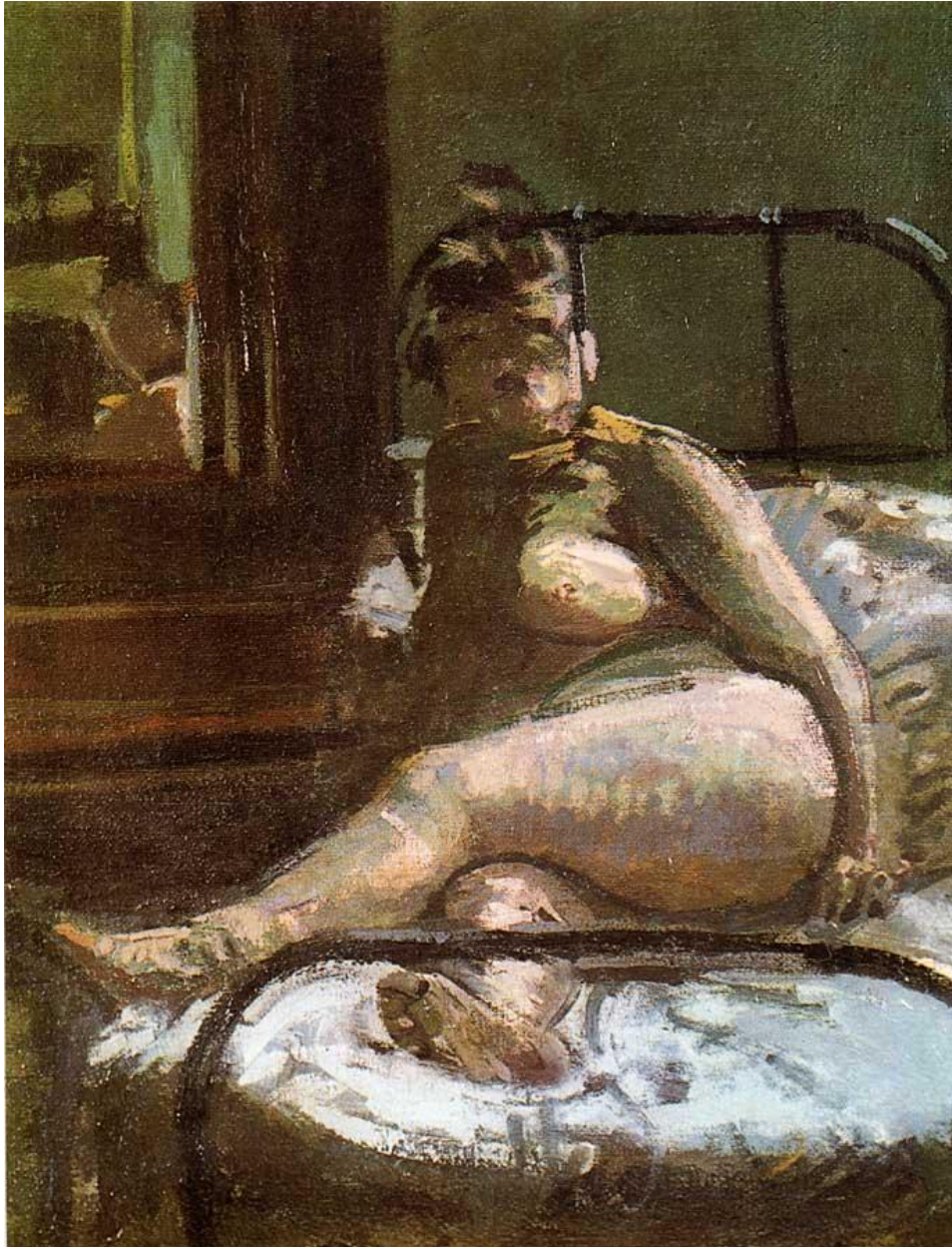
- Nr.:* 294.
Titel: *The Gallery at the Old Bedford*
Kunstenaar: Walter Richard Sickert
Datum: 1895
Afmetingen: 76.2 x 60.4 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: National Museum Liverpool
Bron: GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON, *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec. London and Paris, 1870-1910 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Britain, 5 oktober 2005 – 15 januari 2006, Londen, Tate Publishing, 2005, p. 71.



- Nr.:* 295.
Titel: *The Studio: Painting of a Nude*
Kunstenaar: Walter Richard Sickert
Datum: 1906
Afmetingen: 75 x 49.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON, *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec. London and Paris, 1870-1910 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Britain, 5 oktober 2005 – 15 januari 2006, Londen, Tate Publishing, 2005, p. 171.



- Nr.:* 296.
Titel: *Nude at the Mirror*
Kunstenaar: Walter Richard Sickert
Datum: 1906
Afmetingen: 60 x 49 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: BARON W., *Sickert, Paintings and Drawings*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2006, p. 361.



Nr.: 297.

Titel: 'La Hollandaise'

Kunstenaar: Walter Richard Sickert

Datum: 1906

Afmetingen: 51.1 x 40.6 cm

Materiaal: Olieverf op doek

Bewaarplaats: Tate Britain, London

Bron: GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON, *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec. London and Paris, 1870-1910 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Britain, 5 oktober 2005 – 15 januari 2006, Londen, Tate Publishing, 2005, p. 181.



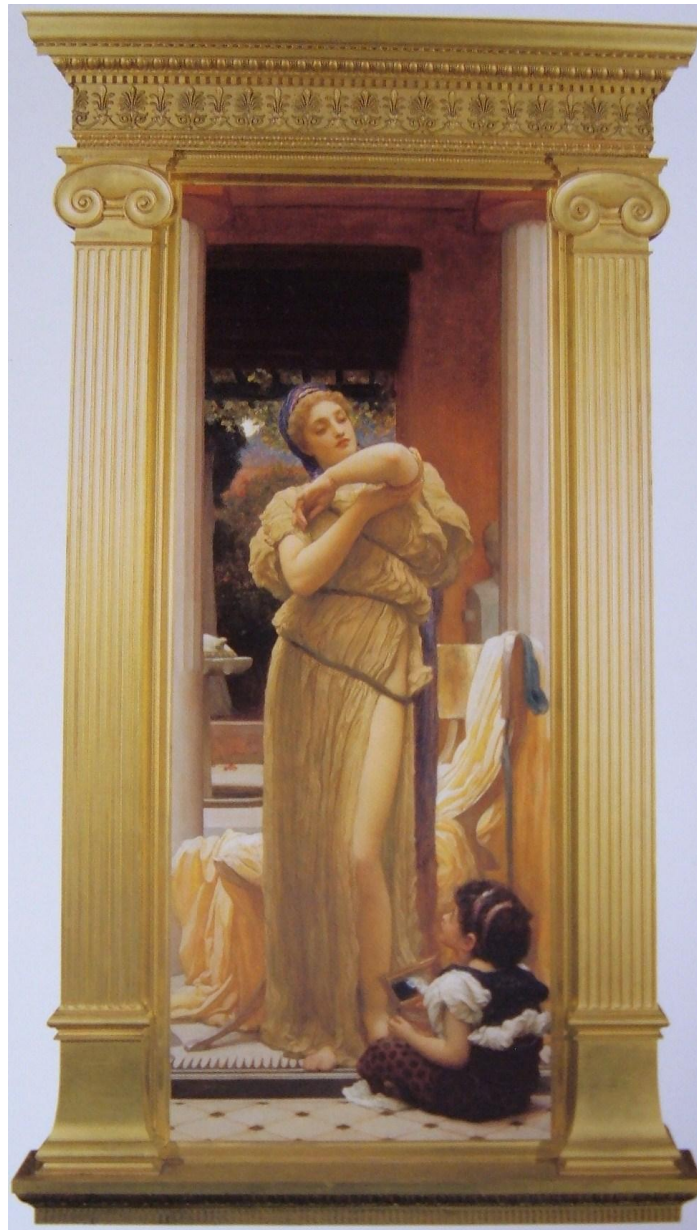
- Nr.:* 298.
Titel: *The Mantelpiece*
Kunstenaar: Walter Richard Sickert
Datum: 1907
Afmetingen: 76.2 x 50.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Southampton City Art Gallery, Southampton
Bron: GRUETZNER ROBINS A. en R. THOMSON, *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec. London and Paris, 1870-1910 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Britain, 5 oktober 2005 – 15 januari 2006, Londen, Tate Publishing, 2005, p. 195.



- Nr.:* 299.
Titel: *Little Rachel at a Mirror*
Kunstenaar: Walter Richard Sickert
Datum: 1907
Afmetingen: 53.3 x 40.6 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Pivéverzameling
Bron: BARON W., *Sickert, Paintings and Drawings*, New Haven en Londen, Yale University Press, 2006, p. 361.



- Nr.:* 300.
Titel: *The Bath of Psyché*
Kunstenaar: Frederic Lord Leighton (1830-1896)
Datum: 1886
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: PRETTEJOHN E., *Sir Lawrence Alma-Tadema [tentoonstellingscat.]*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 29 november 1996 – 2 maart 1997, Zwolle, Waanders Uitgeverij, 1996, p. 63.



- Nr.: 301.
 Titel: *The Bracelet*
 Kunstenaar: Frederic Lord Leighton
 Datum: 1894
 Afmetingen: 153 x 59.7 cm
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: John and Julie Schaeffer Collection, Sidney
 Bron: BERESFORD R., *Pre-Raphaelites and Olympians: Selected Works of Victorian Art from the John and Julie Schaeffer and the Art Gallery of New South Wales Collections [tentoonstellingscat.]*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, John and Julie Schaeffer Gallery, 19 april 2001 – 9 september 2001, Sidney, Art Gallery of New South Wales Publishers, 2001, p. 42.



- Nr.:* 302.
Titel: *Home Sweet Home*
Kunstenaar: Henry Dunkin Shephard (2^{de} helft 19^{de} eeuw)
Datum: 1887
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Aquarel op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: GERE C., *The House Beautiful, Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*, Londen, Lund Humphries, 2000, p. 137.



- Nr.:* 303.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: John William Waterhouse (1849-1917)
Datum: 1888
Afmetingen: 153 x 200 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Tate Britain, London
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, pp. 112-113.



- Nr.:* 304.
Titel: *The Toilet*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1889
Afmetingen: 85 x 49 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TRIPPI P., *J.W. Waterhouse*, New York, Phaidon Press, 2002, pp. 98-99.



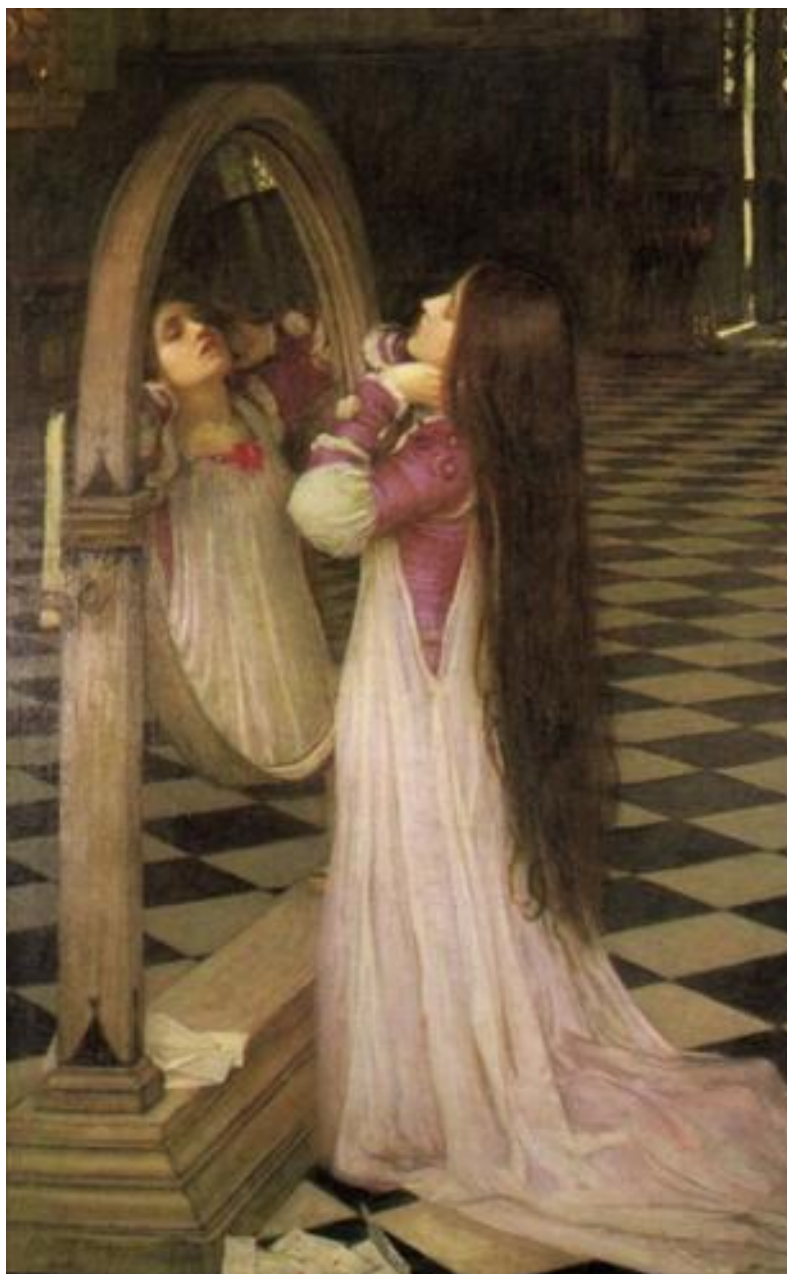
- Nr.:** 305.
Titel: *Circe Offering the Cup to Odysseus*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1891
Afmetingen: 149 x 92 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Gallery Oldham, Oldham
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, J.W. *Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, pp. 114-115.



- Nr.:* 306.
Titel: *Study for The Lady of Shalott*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1891-1893
Afmetingen: 120.5 x 68.3 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Falmouth Art Gallery, Cornwall
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, J.W. *Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, p. 128.



- Nr.:* 307.
Titel: *The Lady of Shalott*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1894
Afmetingen: 144.2 x 86.3 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Leeds Art Gallery, Leeds
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, J.W. *Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, p. 129.



- Nr.:** 308.
Titel: *Mariana in the South*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1897
Afmetingen: 114.4 x 72.4 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, J.W. *Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, pp. 138-139.



- Nr.:* 309.
Titel: *Destiny*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1900
Afmetingen: 68.5 x 54.6 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Towneley Hall, Burnley Borough
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, J.W. Waterhouse. *The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, pp. 150-151.



- Nr.:* 310.
Titel: *The Crystal Ball*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1902
Afmetingen: 120.7 x 78.7 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: TRIPPI P., *J.W. Waterhouse*, New York, Phaidon Press, 2002, pp. 182-183.



- Nr.:* 311.
Titel: *Echo and Narcissus*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1903
Afmetingen: 109.2 x 189.2 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Walker Art Gallery, National Museum Liverpool
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, J.W. *Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, pp. 156-157.



- Nr.:** 312.
Titel: 'Gather Ye Rosebuds While Ye May'
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1908
Afmetingen: 61.6 x 45.7 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarpplaats: Privéverzameling
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, J.W. Waterhouse. *The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, pp. 170-171.



- Nr.:* 313.
Titel: *Lamia*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1909
Afmetingen: 92.5 x 57.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, pp. 172-173.



- Nr.:* 314.
Titel: *Vanity*
Kunstenaar: John William Waterhouse
Datum: 1908-1910
Afmetingen: 66 x 68.6 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, pp. 174-175.



- Nr.: 315.
 Titel: *'I am Half Sick of Shadows', said the Lady of Shalott*
 Kunstenaar: John William Waterhouse
 Datum: 1915
 Afmetingen: 100 x 74 cm
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: Art Gallery of Ontario, Toronto
 Bron: PRETTEJOHN E., TRIPPI P., UPSTONE R. en P. WAGEMAN, J.W. *Waterhouse. The Modern Pre-raphaelite [tentoonstellingscat.]*, Londen, Royal Academy of Arts, 27 juni – 13 september 2009, Londen, Lund Humphries, 2009, pp. 188-189.



- Nr.:* 316.
Titel: *A Game of Cards*
Kunstenaar: Nancy A. Sabine Pasley (tweede helft 19^{de} eeuw)
Datum: 1890
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: GERE C., *The House Beautiful, Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*, Londen, Lund Humphries, 2000, p. 123.



- Nr.:* 317.
Titel: *Sweethearts*
Kunstenaar: Walter Dendy Sadler (1854-1923)
Datum: 1892
Afmetingen: 87.72 x 67.08 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Guildhall, London
Bron: WOOD C., *The Dictionary of Victorian Painters, Second Edition*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1981, p. 717.



- Nr.:* 318.
Titel: *An Attentive Visitor*
Kunstenaar: Walter Dendy Sadler
Datum: s.d.
Afmetingen: 86.4 x 121.9 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Bridgeman Art Culture and History,
<http://www.bridgemanart.com/image/Sadler-Walter-Dendy-1854-1923/An-Attentive-Visitor-oil-on-canvas/>, geraadpleegd 10 februari 2010.



- Nr.:* 319.
Titel: *Home Sweet Home*
Kunstenaar: Walter Dendy Sadler
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Bridgeman Art Culture and History,
http://www.bridgemaninteriors.com/art/100208/Home_Sweet_Home,
geraadpleegd 10 februari 2010.



- Nr.:* 320.
Titel: *Sweet Memories*
Kunstenaar: Lionel J. Cowen (19^{de} eeuw)
Datum: s.d.
Afmetingen: 92.88 x 91.62 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: WOOD C., *The Dictionary of Victorian Painters, Second Edition*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1981, p. 575.



- Nr.:* 321.
Titel: *The Fair Sitter*
Kunstenaar: William Arthur Breakspeare (1855-1914)
Datum: s.d.
Afmetingen: 19.5 x 28.5 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Christopher Wood Gallery, Londen
Bron: WOOD C., *Dictionary of British Art, Volume IV, Victorian Painters, 2. Historical Survey and plates*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1995, p. 135.



- Nr.:* 322.
Titel: *The Hat Shop*
Kunstenaar: Henry Tonks (1862-1937)
Datum: 1892
Afmetingen: 67.7 x 92.7 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham
Bron: LAMBOURNE L., *Victorian Painting*, Londen, Phaidon Press, 1999, pp. 490-492.



- Nr.:* 323.
Titel: *The Pearl Necklace*
Kunstenaar: Henry Tonks
Datum: 1905
Afmetingen: 102 x 70.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Art Gallery of New South Wales, Sydney
Bron: The National Gallery of Australia,
<http://nationalgallery.gov.au/Exhibition/Edwardians/Detail.cfm?IRN=126254&BioArtistIRN=26785&MnuID=5>, geraadpleegd 7 maart 2010.



- Nr.:* 324.
Titel: *Saturday Night in the Vale*
Kunstenaar: Henry Tonks
Datum: 1928
Afmetingen: 51.4 x 61 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Tate Britain, Londen
Bron: Tate Collection,
<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=14363&searchid=19414&tabview=text>, geraadpleegd 15 april 2011.



- Nr.:* 325.
Titel: *The Magic Crystal*
Kunstenaar: Sir Frank Bernard Dicksee (1853-1928)
Datum: 1894
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight
Bron: The Art Renewal Center,
<http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=29>, geraadpleegd
19 maart 2010.



Nr.: 326.
Titel: *The Mirror*
Kunstenaar: Frank Dicksee
Datum: 1896
Afmetingen: 70.40 x 113.52 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: The Art Renewal Center,
<http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=29>, geraadpleegd
19 maart 2010.



- Nr.:* 327.
Titel: Echo and Narcissus
Kunstenaar: Solomon J. Solomon (1860-1927)
Datum: 1895
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Onbekend
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: DIJKSTRA B., *Idoles of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford en New York, Oxford University Press, 1988, p. 164.



- Nr.:* 328.
Titel: *Melody*
Kunstenaar: Kate Elizabeth Bunce (1856-1927)
Datum: 1895-1897
Afmetingen: 76.3 x 51 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Birmingham City Museum and Art Gallery, Birmingham
Bron: LAMBOURNE L., *Victorian Painting*, Londen, Phaidon Press, 1999, p. 314.



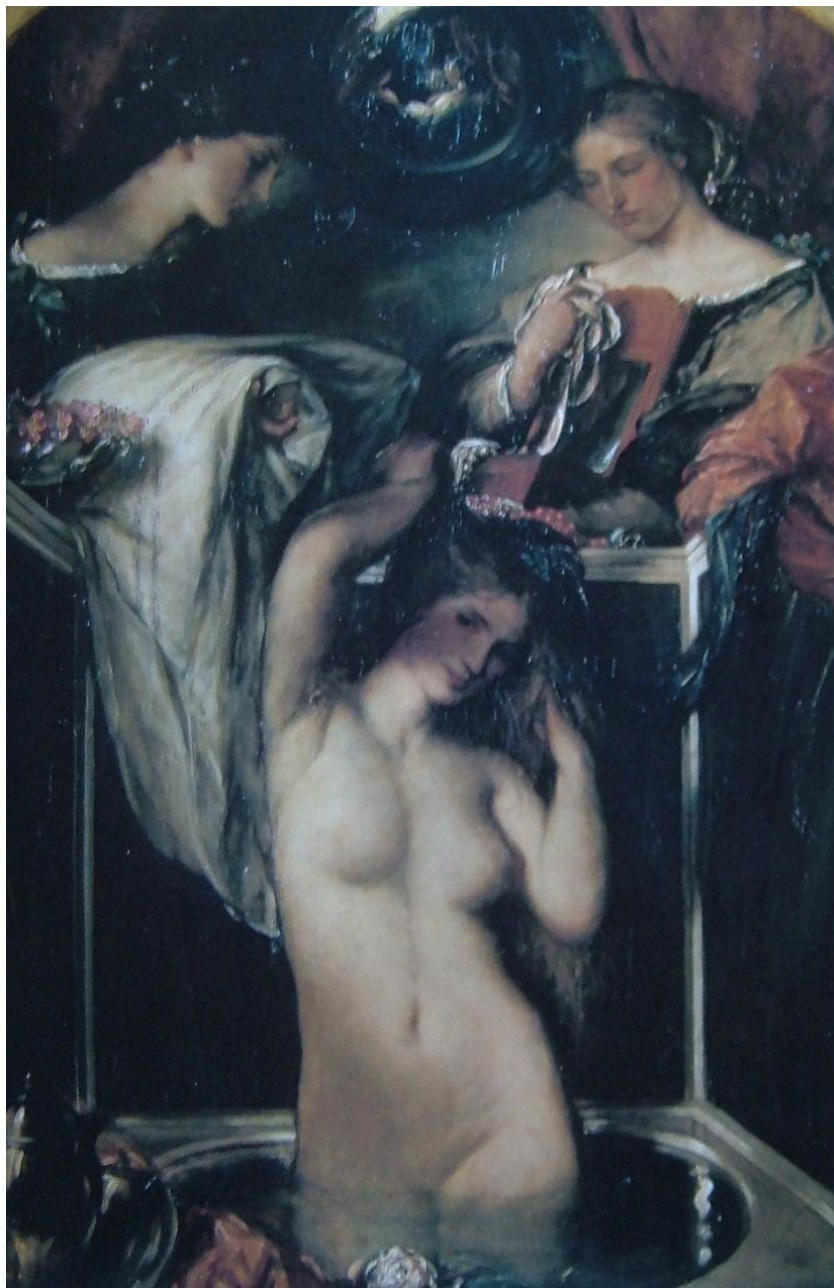
- Nr.:** 329.
Titel: *Happy in Beauty, Life and Love and everything*
Kunstenaar: William Ernest Reynolds-Stephens (1862–1943)
Datum: 1896
Afmetingen: Plaat: 51 x 40 cm
Materiaal: Koper en brons met inlegwerk van parelmoer en edelstenen
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: READ B. en J. BARNES (eds.), *Pre-Raphaelite Sculpture, Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914* [tentoonstellingscat.], Londen, The Matthiesen Gallery, 31 oktober – 12 december 1991, London, Henri Moore Foundation, 1991, p. 55.



- Nr.:* 330.
Titel: *Helen of Troy*
Kunstenaar: Evelyn Pickering De Morgan (1855-1919)
Datum: 1898
Afmetingen: 102 x 51cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: LAWTON E., *Evelyn Pickering De Morgan and the allegorical body*, Londen, Rosemount Publishing, 2002, p. 184.



- Nr.: 331.
- Titel: *Mercy and Truth have met together, Righteousness and Peace have kissed each other*
- Kunstenaar: Evelyn De Morgan
- Datum: 1898
- Afmetingen: Onbekend
- Materiaal: Onbekend
- Bewaarplaats: Onbekend
- Bron: SPARROW SHAW W., 'The Art of Mrs. William de Morgan,' *The Studio*, Vol. 19, mei 1900, p. 230.



- Nr.: 332.
 Titel: *The Bath of Venus*
 Kunstenaar: Charles Hazelwood Shannon (1863-1937)
 Datum: 1898-1904
 Afmetingen: 146 x 97.8 cm
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: Privéverzameling
 Bron: CHRISTIAN J. (ed.), *The Last Romantics, The Romantic Tradition in British Art, Burne-Jones tot Stanley Spencer [tentoonstellingscat.]*, Londen, Barbican Art Gallery, 9 februari tot 19 april 1989, Londen, Lund Humphries, 1989, p. 157.



- Nr.:** 333.
Titel: Beauty Seeing the Image of Her Home (Beauty at the Fountain)
Kunstenaar: Joseph Edward Southall (1861-1944)
Datum: 1897-98
Afmetingen: 48 x 47 cm
Materiaal: Tempera op paneel
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: VALLANCE A., 'The Revival of Tempera painting,' *The Studio*, Vol. 31, nr. 101, augustus 1904, p. 160.



- Nr.:* 334.
Titel: *The Mirror*
Kunstenaar: John William Godward (1861-1922)
Datum: 1899
Afmetingen: 80.6 × 37.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: The John William Godward Website,
<http://www.johnwilliamgodward.org/>, geraadpleegd 28 maart 2010.



- Nr.: 335.
 Titel: *The Jewel Casket*
 Kunstenaar: John William Godward
 Datum: 1900
 Afmetingen: Onbekend
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: Privéverzameling
 Bron: DE CARO S. en E. QUERCI, *Alma Tadema e la Nostalgia dell'Antico* [tentoonstellingscat.], Napels, Museo Archeologico Nazionale, 19 oktober 2007 - 31 maart 2008, Milaan, Mondadori Electa, 2007, p. 116.



- Nr.:* 336.
Titel: *The Mirror*
Kunstenaar: John William Godward
Datum: 1916
Afmetingen: 38.7 x 78.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: The John William Godward Website,
<http://www.johnwilliamgodward.org/>, geraadpleegd 28 maart 2010.



- Nr.:* 337.
Titel: *The Mirror*
Kunstenaar: Sir William Newenham Montague Orpen (1878-1931)
Datum: 1900
Afmetingen: 50.8 × 40.6 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Tate Britain, London
Bron: GRAHAM J., *Inventing Van Eyck. The Remaking of an Artist for the Modern Age*, New York en Oxford, Berg, 2007, p. 118.



Nr.: 338.

Titel: *A Mere Fracture*

Kunstenaar: William Orpen

Datum: 1901

Afmetingen: Onbekend

Materiaal: Olieverf op doek

Bewaarplaats: Privéverzameling

Bron: UPSTONE R., *William Orpen: Politics, Sex and Death*, Londen, Philip Wilson Publishers, 2005, p. 141.



- Nr.: 339.
Titel: *A Bloomsbury Family*
Kunstenaar: William Orpen
Datum: 1907
Afmetingen: 85 x 88.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh
Bron: LAMBOURNE L., *Victorian Painting*, Londen, Phaidon Press, 1999, p. 503.



- Nr.: 340.
Titel: *Portrait of the Artist*
Kunstenaar: William Orpen
Datum: 1907
Afmetingen: 70.3 x 60.7 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: UPSTONE R., *William Orpen: Politics, Sex and Death*, Londen, Philip Wilson Publishers, 2005, p. 57.



- Nr.:* 341.
Titel: *Night N°2*
Kunstenaar: William Orpen
Datum: 1907
Afmetingen: 76.5 x 64.0 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: National Gallery Victoria, Melbourne
Bron: National Gallery Victoria,
<http://www.ngv.vic.gov.au/collection/pub/itemDetail?artworkID=34580>,
geraadpleegd 7 mei 2010.



Nr.: 342.
Titel: *Lewis R. Tomalin*
Kunstenaar: William Orpen
Datum: 1909
Afmetingen: 91.5 x 81.3 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Chistie's veilinghuis,
http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5197153,
geraadpleegd 7 mei 2010.



- Nr.:** 343.
Titel: *Self-Portrait*
Kunstenaar: William Orpen
Datum: 1910
Afmetingen: 101.9 x 84.1 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Metropolitan Museum of Art, New York
Bron: UPSTONE R., *William Orpen: Politics, Sex and Death*, Londen, Philip Wilson Publishers, 2005, p. 95.



- Nr.: 344.
 Titel: *Self-portrait*
 Kunstenaar: William Orpen
 Datum: 1912
 Afmetingen: 61 x 49.6 cm
 Materiaal: Olieverf en collage op paneel
 Bewaarplaats: Cleveland Museum of Art, Cleveland
 Bron: UPSTONE R., *William Orpen: Politics, Sex and Death*, Londen, Philip Wilson Publishers, 2005, p. 91.



- Nr.:* 345.
Titel: *The Café Royal, London*
Kunstenaar: William Orpen
Datum: 1912
Afmetingen: 137.5 x 113.5 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Musée d'Orsay, Parijs
Bron: Musée d'Orsay,
<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/>,
 geraadpleegd 7 mei 2010.



- Nr.:* 346.
Titel: *Ready to Start of Self-Portrait*
Kunstenaar: William Orpen
Datum: 1917
Afmetingen: 60.9 x 50.8 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Imperial War Museum, Londen
Bron: MILLER J., *On Reflection [tentoonstellingscat.]*, London, The National Gallery, 16 september – 13 december 1998, Londen, The National Gallery Publishers, 1998, p. 211.



- Nr.: 347.
Titel: *The Signing of Peace in the Hall of Mirrors, Versailles*
Kunstenaar: William Orpen
Datum: 1919
Afmetingen: 152.4 × 127 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Imperial War Museum, Londen
Bron: UPSTONE R., *William Orpen: Politics, Sex and Death*, Londen, Philip Wilson Publishers, 2005, p. 201.



- Nr.:** 348.
Titel: *I have married a wife and therefore I cannot come*
Kunstenaar: Eleanor Fortescue-Brickdale (1871-1945)
Datum: s.d.
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Aquarel
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: SPARROW SHAW W., 'Eleanor Fortescue Brickdale,' *The Studio*, Vol. 23, nr. 99, juni 1901, p. 197.



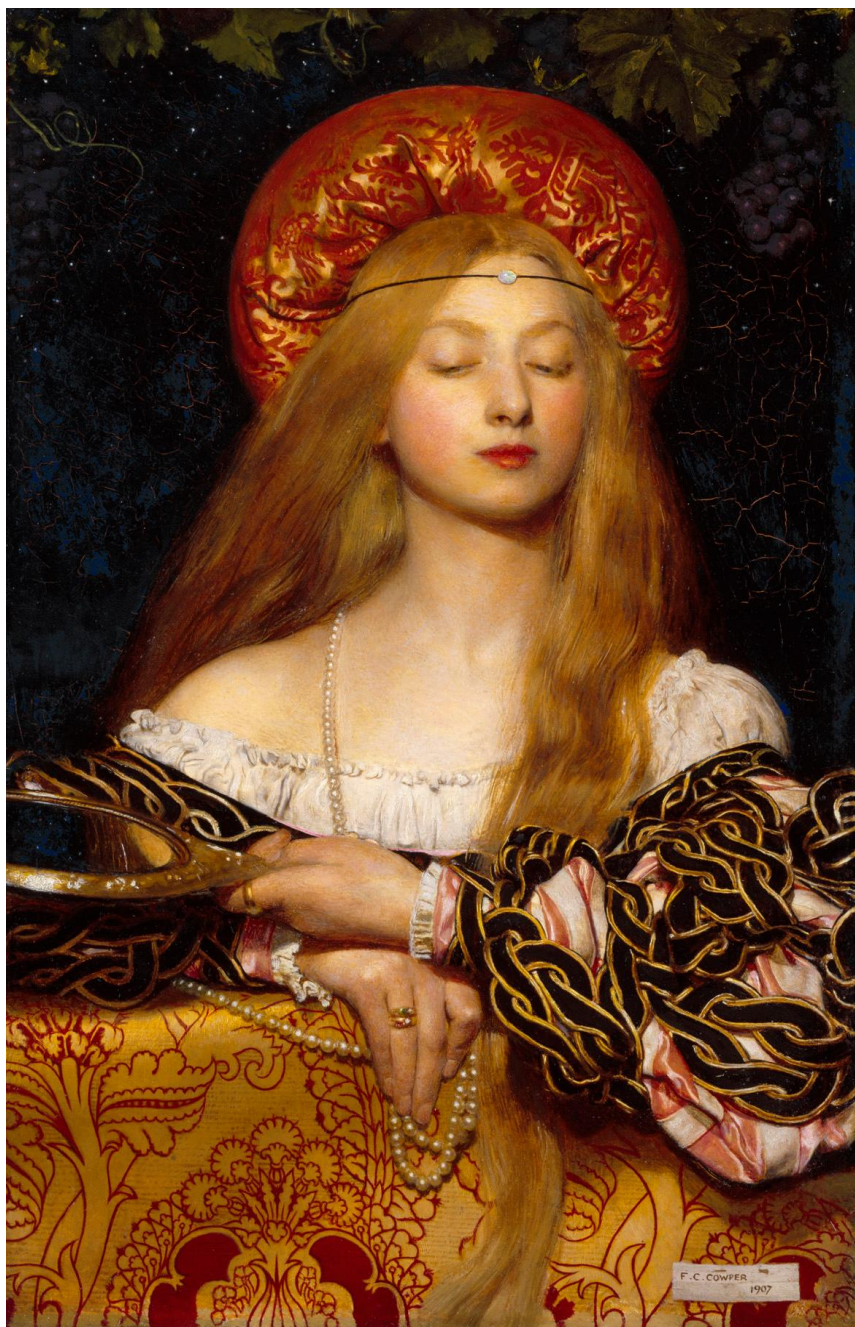
- Nr.:** 349.
Titel: *Today for me*
Kunstenaar: Eleanor Fortescue-Brickdale (1871-1945)
Datum: 1901
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Aquarel
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Pre-Raphaelite Painting,
http://preraphaelitepaintings.blogspot.com/2010_06_01_archive.html,
 geraadpleegd 16 april 2011.



- Nr.:** 350.
Titel: *Sibylla Fatidica*
Kunstenaar: Henry Alfred Pegram (1862-1937)
Datum: 1904
Afmetingen: 155 x 124 x 98 cm
Materiaal: Bianco Duro marmer en kristal
Bewaarplaats: Tate Gallery, Londen
Bron: WILTON A. en R. UPSTONE, *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain, 1860-1910 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Tate Gallery, 16 oktober 1997 – 4 januari 1998, London, Tate Gallery Publishing, 1997, pp. 262-263.



- Nr.:* 351.
Titel: *Mariana in the South*
Kunstenaar: Frank Cadogan Cowper (1877-1958)
Datum: 1906
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Artists Art Gallery,
<http://artgalleryartist.com/frank-cadogan-cowper/index.htm>,
geraadpleegd 17 april 2010.



- Nr.:* 352.
Titel: *Vanity*
Kunstenaar: Frank Cadogan Cowper
Datum: 1907
Afmetingen: 57.1 x 38.1 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: Royal Academy of Arts, London
Bron: Royal Academy of Arts Londen,
http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?_IXACTION_=file&_IXFILE=templates/full/person.html&person=5600, geraadpleegd 17 april 2010.



- Nr.:* 353.
Titel: *The Love Letter*
Kunstenaar: Frank Cadogan Cowper
Datum: 1911
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Artists Art Gallery,
<http://artgalleryartist.com/frank-cadogan-cowper/index.htm>,
geraadpleegd 17 april 2010.



- Nr.:* 354.
Titel: *Vanity*
Kunstenaar: Frank Cadogan Cowper
Datum: 1919
Afmetingen: 91.4 x 127 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: Art Renewal Center,
<http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=758>, geraadpleegd
17 april 2010.



- Nr.:* 355.
Titel: *Nimue (Niniane), Damsel of the Lake*
Kunstenaar: Frank Cadogan Cowper
Datum: 1924
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Artists Art Gallery,
<http://artgalleryartist.com/frank-cadogan-cowper/index.html>,
geraadpleegd 17 april 2010.



- Nr.:* 356.
Titel: *Interior of a Barber's Shop*
Kunstenaar: William John Leech (1881-1968)
Datum: 1910
Afmetingen: 30.5 x 51 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Crawford Municipal Art Gallery, Cork
Bron: MCCONKEY K., *Impressionism in Britain [tentoonstellingscat.]*, Londen, Barbican Art Gallery, 19 januari – 7 mei 1995, Londen en New York, Yale University Press, 1995, p. 151.



Nr.: 357.
Titel: *The Enamelled Chain*
Kunstenaar: Frank Markham Skipworth (1854-1929)
Datum: 1911
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Ocean Bridge, Share the Art,
<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/product/74413/theenamelledchain1911>, geraadpleegd 16 april 2011.



- Nr.:* 358.
Titel: *The Mirror*
Kunstenaar: Frank Markham Skipworth
Datum: 1911
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Onbekend
Bron: Victorian en Edwardian Paintings,
<http://goldenagepaintings.blogspot.com/2008/04/frank-markham-skipworth.html>, geraadpleegd 16 april 2011.



- Nr.:* 359.
Titel: *'I am Half Sick with Shadows' said the Lady of Shalott*
Kunstenaar: Sidney Harold Meteyard (1868-1947)
Datum: 1913
Afmetingen: 76 x 114 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: DE LA SIZERANNE R., *The Pre-Raphaelites*, New York, Parkstone Press International, 2008, pp. 20-21.



- Nr.: 360.
 Titel: *The Model*
 Kunstenaar: Francis Campbell Boileau Cadell (1883-1937)
 Datum: Rond 1912
 Afmetingen: 127.20 x 101.60 cm
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: The National Galleries of Scotland, Edinburgh
 Bron: LONG P., *The Scottish Colorists 1900-1930 [tentoonstellingscat.]*,
 Edinburgh, National Galleries of Scotland, 30 juni – 24 september 2004,
 Edinburgh en London, Royal Academy of Arts Press, 2000, nr. 56.



- Nr.:* 361.
Titel: *Afternoon*
Kunstenaar: F.C.B. Cadell
Datum: 1913
Afmetingen: Onbekend
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Privéverzameling
Bron: STEPHENS C., *The History of British Art, 1870-Now*, Londen, Tate Publishing, 2008, p. 68.



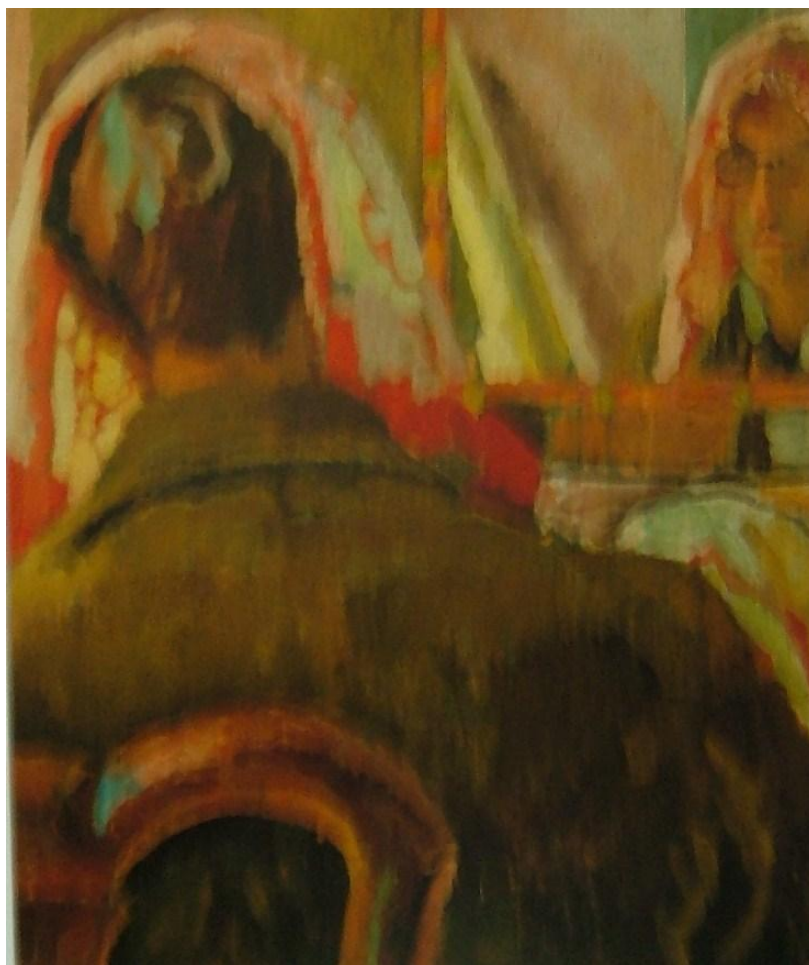
- Nr.: 362.
 Titel: *The Black Hat*
 Kunstenaar: F.C.B. Cadell
 Datum: 1914
 Afmetingen: 107 x 84.5 cm
 Materiaal: Olieverf op doek
 Bewaarplaats: City Art Centre, City of Edinburgh Museums and Galleries
 Bron: LONG P., *The Scottish Colorists 1900-1930 [tentoonstellingscat.]*,
 Edinburgh, National Galleries of Scotland, 30 juni – 24 september 2004,
 Edinburgh en London, Royal Academy of Arts Press, 2000, nr. 58.



- Nr.:* 363.
Titel: *Reflections*
Kunstenaar: F.C.B. Cadell
Datum: 1915
Afmetingen: 116.8 x 101.6 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Glasgow Museums: Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow
Bron: The National Gallery of Australia,
<http://nga.gov.au/Exhibition/Edwardians/Detail.cfm?IRN=126211&ViewID=2>, geraadpleegd 7 december 2009.



- Nr.:** 364.
Titel: *Crème de Menthe*
Kunstenaar: F.C.B. Cadell
Datum: 1915
Afmetingen: 107 x 84 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: McLean Museum and Art Gallery, Greenock
Bron: McLean Museum and Art Gallery,
<http://www.inverclyde.gov.uk/GetAsset.aspx?id=fAA3ADcANQA4AHwAfABGAGEA bABzAGUAFAB8ADAAfAA1>, geraadpleegd 7 december 2009.



- Nr.:* 365.
Titel: *Duncan Grant in front of a mirror (with a cold)*
Kunstenaar: Vanessa Bell (1879-1961)
Datum: 1915-1916
Afmetingen: 56.5 x 45.7 cm
Materiaal: Olieverf op paneel
Bewaarplaats: The Metropolitan Museum of Art, New York
Bron: GRUEZNER ROBINS A., *Modern Art in Britain 1910-1914 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Barbican Art Gallery, 20 februari – 26 mei 1997, Londen, Merrell Holberton, 1997, p. 162.



- Nr.:* 366.
Titel: *Self-portrait*
Kunstenaar: Duncan Grant (1885-1978)
Datum: 1919
Afmetingen: 61 x 45.8 cm
Materiaal: Olieverf op doek
Bewaarplaats: Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh
Bron: GRUEZNER ROBINS A., *Modern Art in Britain 1910-1914 [tentoonstellingscat.]*, Londen, Barbican Art Gallery, 20 februari – 26 mei 1997, Londen, Merrell Holberton, 1997, p. 163.

