

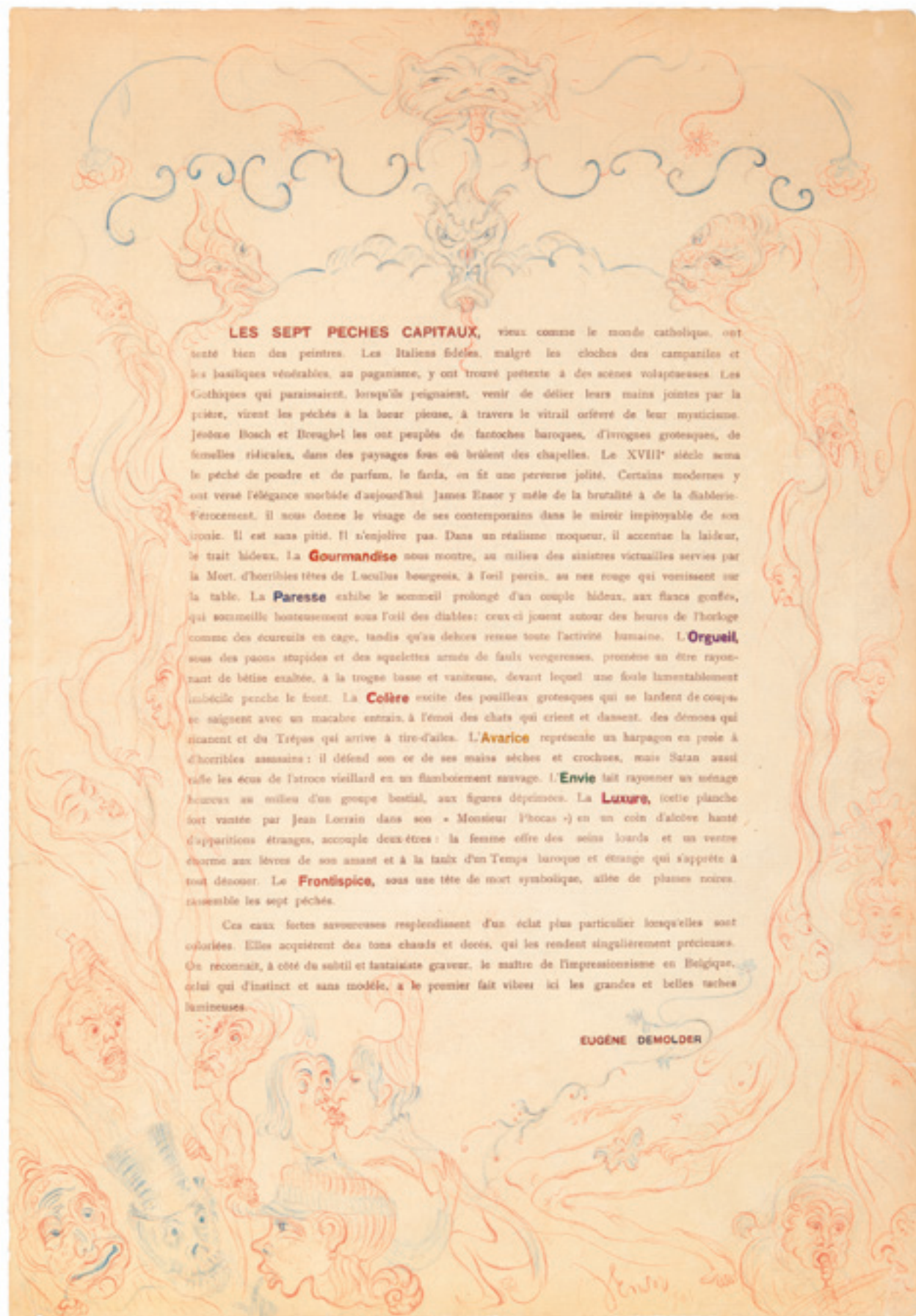
DE ZEVEN HOOFDZONDEN

RONNY VAN DE VELDE

LES PÊCHES CAPITAUX
HUIT EAUX FORTES

de JAMES ENSOR.

Préface d'EUGÈNE DEMOLDER.



DE ZEVEN HOOFDZONDEN
IN SCÈNE GEZET DOOR JAMES ENSOR

Kaft en titelblad van de map *De zeven hoofdzonden* door James Ensor, 1904, col. KBC

Tekstblad met voorwoord van Eugène Demolder, geïllustreerd door James Ensor, 1904, kleurpotlood en aquarel op papier, 44,7 x 31 cm, col. P.F.

James Ensor, volledige reeks van acht etsen *De zeven hoofdzonden*, 1904, col. privé

De dood overheerst de zeven hoofdzonden (frontispice)
1903, 9 x 14 cm, T. 126

De luiheid
1902, 10 x 14 cm, T. 119

De gierigheid
1903, 9,8 x 15 cm, T.123

De nijld
1903, 9,8 x 15 cm, T. 125

De ontucht
1888, 9,9 x 13,8 cm, T. 59

De gulzigheid
1903, 9,8 x 15 cm, T. 124

De gramschap
1903, 10 x 15 cm, T. 121

De hoogmoed
1903, 9,8 x 15 cm, T. 122

Patrick Florizoone en Willem Coppejans



James Ensor, *De dood overheerst de zeven hoofdzonden* (frontispice), 1903, handgekleurde ets, ex. col. Mira Jacob, col. privé

INHOUD

I DE ZEVEN HOOFDZONDEN IN CONTEXT

Van theologisch concept tot artistiek thema

Heropleving van de zeven hoofdzonden in de 19^e eeuw

II DE ZEVEN HOOFDZONDEN VAN JAMES ENSOR

De ‘ontuchtige’ gedachten van James anno 1888

Monsieur de Phocas bewondert De ontucht in Parijs anno 1898

Het vervolledigen van de reeks en de editie

Chronologie

Portfolio met een voorwoord van Eugène Demolder

Keuze tussen zwart wit en kleur

III DE ZONDAARS VOOR HET VOETLICHT GEBRACHT

De dood overheerst de zeven hoofdzonden (Frontispice)

De ontucht

De luiheid

De gulzigheid

De gierigheid

De gramschap

De nijd en De hoogmoed

Epiloog

Bijlage, inleiding van Gustave Coquiott bij *Histoires de masques* (1900) van Jean Lorrain

Bibliografie, de referenties T. en Tr. betreffen Taevernier A. 1999 en Tricot X. 2009

Deze tentoonstelling toont interpretaties en variaties op het thema van de zeven hoofdzonden, een thema met traditie en met toekomst. De enen tonen de gevolgen van een zonde, anderen focussen op de zonde zelf, steeds houdt de kunstenaar een spiegel voor. Een spiegel waarin velen kijken maar dikwijls weigeren zichzelf te herkennen... Deze kunstwerkjes staan ver van ‘l’art pour l’art’ want ze zijn sociaal en maatschappelijk relevant, soms moraliserend, soms ironiserend, en altijd confronteren ze ons met minder aanvaard gedrag. Door de eeuwen heen zijn de hoofdzonden klassiekers in de christelijke iconografie. Bodo, Jan Fabre, Vic Gentils, Kati Heck, Rinus Van de Velde en Wout Vercammen laten zien hoe actueel, filosofisch en humoristisch deze thema’s nog altijd zijn. De gevoeligheden van onze tijd verschillen in grote mate van die van de eeuwwisseling anno 1900. Het contrast met het werk van James Ensor is groot. Het gaat echter alleen maar om een nieuwe context, want ranzig menselijk gedrag is van alle tijden.

De zeven hoofdzonden van Ensor zijn een scharnierwerk in deze tentoonstelling; wat erna komt ziet u aan de muren, wat ervoor komt leest u hier.

Dit essay handelt over acht etsen van James Ensor die hij bundelde in een portfolio met de titel *De zeven hoofdzonden* en die in 1904 werd gepubliceerd. Het zijn een soort emblemata, zinnebeelden van een maatschappij waarover Ensor met punch reflecteert en daarvoor zijn originele visie koppelt aan traditionele referenties. Hij kende de kunstgeschiedenis.

In zijn etsen voert Ensor slakken, kalkoenen, uilen, katten en padden ten tonele. Een hele menagerie die hij verbindt met gulzigheid, luiheid, woede, gierigheid, ontucht, nijd en hoogmoed.

De reeks roept heel wat vragen op. Waarom koos hij in 1888 voor *De ontucht* als eerste ets? Hoe komt het dat hij de reeks, na een pauze van vijftien jaar, toch afwerkte? De kunstenaar benadert het thema theateraal, soms narratief, soms metaforisch. Hoe kunnen we die reeks indelen? Welke verbanden kunnen we leggen tussen zijn *Hoofdzonden* en andere werken in zijn oeuvre? Interessante vragen die een poging tot antwoord verdienen.

I DE ZEVEN HOOFDZONDEN IN CONTEXT

Toen James Ensor van 1877 tot 1880 aan de academie van Brussel studeerde waren religieuze onderwerpen een verplicht onderdeel van het curriculum. Het Oude Testament, het Nieuwe Testament en de apocriefe geschriften zouden doorheen zijn hele oeuvre een inspiratiebron blijven.

Ook de zeven hoofdzonden zijn geworteld in een religieuze traditie en evolueerden door de eeuwen heen van theologisch concept tot cultuurhistorisch begrip. In zijn prentenreeks maakte Ensor gebruik van de schat aan symbolen en beeldstrategieën die de iconografie van de zeven hoofdzonden hem bood. Hiermee sloot hij aan bij een eeuwenoude traditie en met zijn schalkse humor en scherpe etsnaald liet hij de zeven hoofdzonden nog dieper inbijten.

*Van theologisch concept tot artistiek thema*¹

De zeven hoofdzonden – Superbia (trots - hovaardigheid - hoogmoed), Avaritia (gierigheid - hebzucht), Gula (gulzigheid), Ira (woede - gramschap), Luxuria (ontucht - onkuisheid), Invidia (nijd - afgunst) en Acedia (luiheid - traagheid) – vormden samen met de tien geboden, de zeven werken van barmhartigheid en de zeven deugden een set van leefregels waar een goed christen zich aan diende te houden om zijn zielenheil te vrijwaren. De termen kardinale zonden, ondeugden, hoofdzonden en doodzonden werden en worden vaak door elkaar gebruikt. Dat vraagt enige duiding: kardinale zonden, ondeugden en hoofdzonden zijn synoniemen. De zeven hoofdzonden worden beschouwd als bron van alle andere zonden terwijl de doodzonde in de christelijke traditie onverbiddelijk tot de dood van de ziel leidt wanneer niet direct gevolgd door oprecht berouw of biecht. Hoofdzonden en doodzonden verhouden zich dus veelal tot elkaar als oorzaak (bijvoorbeeld gramschap) en gevolg (bijvoorbeeld moord). De tegenhangers van de zeven hoofdzonden zijn de zeven deugden. Hoewel ze na verloop van tijd vaak als één geheel aanzien werden, ontstonden ze onafhankelijk van elkaar.²

De zeven hoofdzonden vinden hun oorsprong in de Egyptische woestijn omstreeks 400 na Christus. De zogenaamde woestijnvaders, de eerste christelijke kloosterlingen, integreerden elementen uit verschillende Oosterse en mystieke geloofsvormen in één sluitend concept.³ In feite stonden de zeven hoofdzonden oorspronkelijk voor de kwade krachten waartegen een

monnik moet strijden om een goed monastiek leven te leiden.⁴

Het was paus Gregorius De Grote die met zijn *Moralia, commentaar op Job* (604 na Chr.) de zeven hoofdzonden de kloostermuren deed overstijgen. Tijdens de volgende eeuwen vond langzaam een integratie plaats in de lekendevotie.⁵ De voornaamste katalysator van dit proces was het Vierde Lateraans Concilie (1215) dat de verplichte biecht invoerde. In hun rol van didactisch hulpmiddel voor de ongeletterde leek ontwikkelden de zeven hoofdzonden zich tijdens de middeleeuwen tot een belangrijk onderdeel van de religieuze volkscultuur.⁶

De eerste afbeeldingen van de zeven hoofdzonden brengen ons terug naar de miniatuurkunst van de getijdenboeken van de 6e eeuw.⁷ Veruit het populairst waren de zogenaamde Psychomachia: allegorische strijdtaferelen tussen deugden en zonden. Ook Ensor maakt gebruik van dergelijke confrontaties. Onder andere in *De nijd* plaatst hij de *Caritas*, de zogende moeder, tegenover *Invidia*, de nijdige massa. Verder vinden we afbeeldingen van de zeven hoofdzonden terug in voorstellingen van het rad van fortuin, de boom der ondeugden, als ladder die leidt naar de hel en als draak met zeven koppen.⁸ De fresco's met de deugden en ondeugden van Giotto in de Arenakapel in Padua (1305) gelden als belangrijk keerpunt. In deze muurschilderingen zien we niet meer de traditionele tijdloze en geabstraheerde figuren ingepast in vaste schema's, maar figuren van vlees en bloed.⁹ Het voornaamste gevolg van deze drang naar meer realisme was dat hoofdthema en symboliek samengebracht werden in één voorstelling binnen dezelfde lijst of nis.¹⁰ Naast de drang naar meer realisme ontstond er vanaf de 15e eeuw in de beeldende kunst een fascinatie voor de dood. Oorlogen en pestepidemieën zorgden er zelfs voor dat de vrees voor de dood sterker werd dan die voor de duivel.¹¹ Thema's als de Dodendans, de Ars Moriendi, het Laatste Oordeel en de Apocalyps verbeelden deze collectieve angst. Ook in de prenten van Ensor is de dood manifest aanwezig. Net als in de 15e-eeuwse afbeeldingen waarschuwen ze voor de ellende van de dood na een zondig leven.¹²

De zeven hoofdzonden kwamen veelvuldig voor in de 16e-eeuwse beeldcultuur. Zowel op godsdienstig als op maatschappelijk vlak viel er immers heel wat te 'moraliseren'. De Contrareformatie had in de rooms-katholieke gebieden nood aan religieuze propaganda. In de Nederlanden en Duitsland werden religieuze



Giotto, *Invidia*, 1306, fresco, 120 x 55 cm, col. Capella degli Scrovegni, Padua



Jacob Matham, naar Hendrik Goltzius, *Superbia*, 1600, gravure, 216 x 144 mm



Jacques Callot, *Superbia*, 1617-1620, ets 8 x 6 cm, col. BNE, Parijs



Pieter Bruegel de Oude, *De zeven hoofdzonden, Desidia - luiheid* en *Invidia - nijd*, 1557 - 58, gegraveerd door Pieter van der Heyden en door H. Cock uitgegeven

allegorieën over de zonden en de deugden vaak omgezet in gravures, wat een grote oplage mogelijk maakte en de verspreiding ten goede kwam.¹³ Deze prenten bleken voor de Katholieke Kerk het ideale medium om haar boodschap kracht bij te zetten tegenover het opkomende protestantisme.¹⁴ Op dat moment was Antwerpen als nieuwe metro-pool het kunstencentrum van Europa. Door het opkomende kapitalisme ontstond er een nieuwe sociale klasse met een sterke onderscheidingsdrang, die van de stedelijke burgerij. Moraliteit evolueerde van een religieuze naar een elitaire kwestie en de zeven hoofdzonden werden een geliefkoosd onderwerp voor genretaferelen. De populairste thema's waren 'de belastingontvanger', 'de ongelijke liefde' (jonge vrouw trouwt met oude man) en 'het vrolijke gezelschap' (herberg- en bordeeltaferelen). Al deze scènes tonen ongewenste maatschappelijke gedragingen en benadrukken het verschil tussen de standen. Waar voorheen referenties aan dood en duivel de religieuze moraal kracht bijzetten, wordt in deze taferelen het immoreel gedrag benadrukt door overdrijving en karikatuur. In *De woekeraars* van Quinten Massijs (begin 16e eeuw, Galleria Doria Pamphili, Rome) (afb. p. 33) is er een karikaturaal contrast tussen de woekeraars – groot en smelend – en hun slachtoffers – klein en schijnbaar onwetend.

De zeven hoofdzonden van Pieter Bruegel de Oude (1558) en het paneel van *De zeven hoofdzonden* van Jheronymus Bosch (ca. 1500, Prado, Madrid) nemen binnen dit overzicht een aparte plaats in. In tegenstelling tot vele van hun tijdgenoten borduren ze niet voort op verworvenheden uit het verleden maar verbeelden ze de zonden op een vernieuwende manier. In de centrale cirkel van het paneel van Bosch zien we een oog met daarin de tekst: *Cave, Cave, Dominus videt (Hoed u, hoed u, de Heer ziet u)*.¹⁵ Rondom het oog worden de zeven hoofdzonden afgebeeld als eigentijdse genretaferelen waarvoor Bosch zijn inspiratie lijkt te halen uit zijn directe omgeving.¹⁶ Deze weergave van de zonden zou een grote invloed hebben op latere generaties kunstenaars. Zo zijn ook bij Ensor de zondaars alledaagse mensen in hun vertrouwde omgeving. In *De zeven hoofdzonden* van Bruegel staat telkens een 'zondige vrouw' centraal. Deze wordt omringd door taferelen met een complexe, encyclopedische inhoud en een doorgedreven symboliek die vaak verwijst naar spreekwoorden die geworteld zijn in de volkscultuur.¹⁷

Net als bij de prenten van Bruegel staan *De zeven hoofdzonden* van Ensor bol van symboliek en speelse verwijzingen.¹⁸

Adriaen Brouwer schilderde in de barok een reeks karakterstudies die de zeven hoofdzonden meer uitbeelden door de expressie van de geportretteerde dan door de attributen. Ook bij Ensor zijn de gezichten verre van neutraal. Jacques Callot, een tijdgenoot van Brouwer, greep terug naar voorbeelden van Goltzius en navolgers een eeuw na datum.¹⁹ In zijn tekeningen en prentenreeks *De zeven hoofdzonden* (1617/18-1620) wordt de zonde geïsoleerd van tijd en ruimte en wordt ze vergezeld door haar dierlijk attribuut. Opvallend is de prominente aanwezigheid van een wezen dat het midden houdt tussen draak en duivel en als een vervelende mug rond de protagonist lijkt te zweven. In de 18e eeuw werden kunstenaars zelfbewuster en minder afhankelijk van hun opdrachtgevers. Afbeeldingen van de zonde waren voor hen het ideale middel om kritiek op maatschappij en gezaghebbers te ventileren. In Engeland stond een generatie kunstenaars op die met niets onziend realisme en scherpe karikatuur de zonden van hun tijd verzelfstandigden en uitvergrooten. Kunstenaars als Hogarth en Gillray grepen in hun weergave van het maatschappelijk verval vaak terug naar een aantal standaardthema's waaronder braspertijen, openbare dronkenschap, prostitutie en gokspelen.²⁰ In zijn prentenreeks inspireerde Ensor zich op hun schetsmatige realisme en speelse brutaliteit.

Heropleving van de zeven hoofdzonden in de 19e eeuw

Het thema van de zeven hoofdzonden kwam in de loop van de 19e eeuw terug nadrukkelijker op het voorplan. De oorzaak hiervan is te vinden in een aantal maatschappelijke en culturele tendensen. Eerst en vooral was er een katholieke machtselite die haar greep op de samenleving wilde behouden. Ten tweede was er via de neogotiek een fascinatie ontstaan voor de middeleeuwen, het spirituele en de dood, wat een grote invloed had op de artistieke ideeën en praktijk. In de periode dat Ensors *Zeven hoofdzonden* tot stand kwamen (1888-1903) verkeerde België in een economische en sociale stroomversnelling. De traditionele machten werden onder vuur genomen door een steeds sterker wordend socialistisch front



Jheronimus Bosch, *De tafel van de zeven hoofdzonden* (centrale cirkel), ca. 1490-1510 olieverf op paneel, 120 x 150 cm, col. Prado, Madrid



Georgin Francois, *Les sept péchés capitaux : Ils s'apercevront à la fin, peut-être trop tard, que tout ce qu'ils ont aimé n'était rien* : uitgave: 'A Epinal, chez Pelerin, 1830, col. BNF, Parijs (zie noot 28)



Maître Francois, *Allégorie des péchés capitaux*, illustratie in *Le Miroir historial de Vincent de Beauvais*, 1463, col. BNF, Parijs,



Louis Leopold Boilly, *La Colère*, 1824, handgekleurde lithografie, 33 x 26 cm



Félicien Rops, frontispice voor *Les Epaves*, Baudelaire, 1866



Odilon Redon, *C'est le diable, portant sous ses deux ailes les sept péchés capitaux*, Uit: *La tentation de Saint-Antoine*, Gustave Flaubert, 1888, lithografie, 25,4 x 20 cm

en maatschappelijke evidenties werden op de helling gezet.²¹ Deze hang naar revolutie resulteerde in sociale onrust.²² De katholieke machthebbers stelden alles in het werk om hun maatschappelijk monopolie te vrijwaren en de gelovigen weg te houden van socialisme en ontkerstening. Hun eeuwenoude moraal met de zeven hoofdzonden als één van de speerpunten bleek een gekend en geschikt recept. Door haar politieke meerderheid slaagden de katholieken er in hun scholennet beter te subsidiëren en godsdienst en moraal als verplichte vakken op het curriculum te plaatsen.²³ Het ultieme doel was *het aankweken van spaarzaamheid, matigheid, werkzaamheid en eerbied voor het gezag ter handhaving van de bestaande orde*.²⁴ We kunnen stellen dat door middel van het onderwijs voor de jeugd en de zondagse preek voor de volwassenen een conservatieve propagandamachine op gang kwam. Religieuze geboden en verboden als de zeven hoofdzonden, de zeven deugden en de tien geboden behoorden tot de parate kennis van de modale Belg. De catechismus gold als synthese van bovenstaande 'lijstjes'.²⁵

Naast de kerkelijke literatuur was er het genre van moraliserende rijmdichten en spreukenbundels. Via dergelijke schoolboekjes werd de katholieke moraal toegankelijker gemaakt door ze te koppelen aan kluchten en eigentijdse voorbeelden.²⁶ Parallel aan deze moraliserende lectuur ontstond er in de 19e eeuw een circuit van goedkope, volkse moraliserende prenten. De drukkerij van de familie Pellerin in Epinal speelde een centrale rol in de verspreiding van deze *imagerie populaire*. De zogenaamde Epinal-prenten kenden een enorme populariteit bij het gewone volk. Vandaag kennen we ze vooral als artistieke inspiratiebron van diverse kunstenaars.²⁷ Onder de talrijke religieuze en Bijbelse onderwerpen die ze tot thema hebben, is er ook een prent van *De zeven hoofdzonden*.²⁸ In 1823 publiceerde Louis Leopold Boilly een lithografisch *Recueil de grimaces*, dat duidelijk beïnvloed is door de Engelse karikaturisten. Het bevat een uitgebreide reeks karakterstudies en groteske koppen, ook rond het thema van de zeven hoofdzonden.²⁹ In de loop van de 19e eeuw in Frankrijk kenden satirische tijdschriften waarin maatschappijkritische spotprenten verschenen een grote bloei. Ook in deze context zien we de zeven hoofdzonden opduiken.³⁰

Midden 19e eeuw kwam, samen met het realisme, het genre van de zedenroman tot volle ontwikkeling. De auteurs belichtten vanuit een sociaal perspectief de wantoestanden van hun maatschappij. Dit uitte zich in het op de korrel nemen van de bourgeoisie met zijn vooroordelen, gebreken, zelfzuchtigheid en harteloosheid.³¹ Het maskerthema bij Ensor illustreert deze dubbelmoraal voorbeeldig. Geen geschikter thema voor deze hekelstukken dan de zeven hoofdzonden. De bekendste auteur in dit genre was Eugène Sue met zijn *Sept Péchés Capitaux* (1851). De personages in zijn 'tableaux' verkeren vaak in een roes van passie en drank, leiden een liederlijk leven en eindigen veelal in een kist of in de marginaliteit.

Het symbolisme daarentegen wilde de realiteit overstijgen en vertrok van een meer spirituele beschouwing van de zeven hoofdzonden. Kenmerkend voor deze stroming is de symbiose die woord en beeld met elkaar aangaan: de illustratie wordt een beeldend equivalent van de tekst.³² Duivel en skelet werden op geheel eigen wijze opnieuw geïntroduceerd als waren het projecties uit een collectief onderbewuste. Zo verbeeldt Félicien Rops in zijn frontispice van Baudelaire's *Les Epaves* de zeven hoofdzonden als planten onder een skelet of de dood waarvan de armen uitgroeien tot een boom,³³ en laat Odilon Redon de hoofdzonden schuilen onder de vleugels van de duivel in zijn illustratie voor Flauberts *La Tentation de Saint Antoine*.

De zeven hoofdzonden vormden sinds de middeleeuwen het uitgelezen thema om wanpraktijken aan de kaak te stellen. Hetzij als didactische vermaning, hetzij als maatschappijkritische verontwaardiging. Doorheen de eeuwen groeiden ze uit tot een artistiek thema met een uitgebreid canon van symbolen en motieven. Na dit overzicht in vogelvlucht kunnen we vaststellen dat afbeeldingen van de zeven hoofdzonden meestal werden aangewend in een ondersteunende rol als illustratie of prent. Enerzijds volgde Ensor de traditie in zijn keuze voor de grafiek. Anderzijds toonde hij zich een vernieuwer: zijn prenten ondersteunen geen welomschreven moralistisch doel en illustreren geen tekst maar staan als creatie op zichzelf. Hun beeldende zeggingskracht wordt benadrukt door het feit dat ze twee romanschrijvers Jean Lorrain en, in opdracht, ook Eugène Demolder zullen inspireren.³⁴



James Ensor, drie tekeningen en handgeschreven tekst, ontwerp voor de catalogus van 1888 van Les XX, collage en tekst in inkt op japans papier, 47 x 31 cm, col. P.F.



James Ensor, *De vlo*, 1883 / 1886-88, potlood en zwart krijt op papier, 22,5 x 16 cm, col. MSK Gent

II DE ZEVEN HOOFDZONDEN VAN JAMES ENSOR

Wanneer in 1904 de reeks van acht etsen onder de titel *De zeven hoofdzonden* in een portfolio uitgegeven werd, was er zestien jaar verlopen sinds Ensor de eerste ets had vervaardigd. Hij begon in 1888 met *De ontucht*, de zeven andere etsen volgden pas in 1902 en 1903.

De 'ontuchtige' gedachten van James anno 1888

Vanwaar die eerste keuze? Was de ontucht volgens hem de belangrijkste hoofdzonde, vond Ensor het de interessantste zonde om uit te beelden of waren zijn persoonlijke ervaringen mee bepalend?

Verleiding, erotiek en seks, de Katholieke Kerk heeft deze gevoelens in tal van geschriften veroordeeld. Juist na de schepping van een paradijselijke wereld werden Adam en Eva door de veelbetekenende beet van Eva in de 'appel der verleiding', symbool van verderfelijk menselijk gedrag. Hun opkomende schaamte werd door de kerk bestraft met schuld, boete en penitentie. Vanaf dan zouden die vreselijke 'vleselijke instincten' bestreden worden met woord en beeld.

Eén van deze tot de verbeelding sprekende christelijke teksten is *De bekoring van de sint Antonius*. Dit plastische verhaal inspireerde Ensor tot meerdere tekeningen en schilderijen. Op zijn magistrale tekening (180 x 155 cm, col. Art Institute, Chicago) met de gelijknamige titel zijn tal van realistische taferelen te zien: van een duivelse hellevaart, verleiding en zonde tot zelfs verfijnde dames die een man levend villen.³⁵ Hij werkte deze tekening af in januari 1888 en was van plan ze meteen in te zenden voor de jaarlijkse tentoonstelling van de avant-gardegroep Les XX in Brussel, waar ook onder meer Khnopff, Signac en Toulouse Lautrec exposeerden.

De secretaris van Les XX Octave Maus, die *de facto* de 'patron' was van de vereniging, vroeg alle deelnemers om voor die vijfde tentoonstelling in 1888 een originele tekening te maken voor de catalogus. Ensor koos ter verduidelijking van zijn tekening *De bekoring van Sint Antonius* een rijk en gelaagd citaat uit *La vie des Saints* van Alban Stolz:

Un jour qu'il venait d'être tenté plus que de coutume, il lui sembla que notre Seigneur lui apparaissait rayonnant de lumière. [...] Mais le diable, sans se lasser, lui tendait

d'autres pièges. Il sema dans son cœur des pensées impudiques; il lui suggéra des désirs honteux; pendant son sommeil il suscita dans son imagination des rêves lubriques.

Dergelijke moraliserende teksten gaven kunstenaars de kans om erotische allusies te verwerken in een christelijke en dus getolereerde context. De erotiek is dan ook expliciet aanwezig. In Ensors vroegere profane werk is deze meestal verdoken en eerder suggestief. In de jaren 1886-1888 overtekende hij tal van vroegere tekeningen.³⁶ De nieuwe figuren die hij toevoegde zijn zowel monsters en duivels als vrouwen met ontbloot achterwerk of zware boezem en fallusvormige honden. Vaak zijn ze verdoken weergegeven in een geharrewar van lijnen en schaduwen.

In 1888 etste Ensor zijn eerste hoofdzonde *De ontucht*. Dat hij deze als eerste koos, vertelt ons iets over zijn persoonlijke leven en gemoedsgesteldheid van dat moment. Hij was toen 28 jaar en woonde nog in bij zijn moeder, zus en tante. Hij verkeerde in het begin van een periode waarover hij zelf verklaarde dat het vrouwelijk geslacht zijn aandacht trok en situeerde deze libidineuze periode tussen twee mijlpalen in zijn leven: het jaar 1888-89 waarin hij *De Intrede van Christus te Brussel* schilderde en 1905 wanneer hij, door tussenkomst van Emma Lambotte, zijn Antwerpse mecenas François Franck ontmoette.

(...)Alors (...) l'esprit charnel de la femme me subjugué un moment. Ah! La femme et son masque de chair, de chair vive devenue pour de bon masque de carton... (Ensor [1934] 1974, p. 207).

Deze autobiografische psychologische verklaring wordt bevestigd door zijn oeuvre. In die jaren zou hij voor de eerste keer het thema uitbeelden van de man die uitgedaagd wordt door de verleidingen van het leven. Deze man kan zowel Sint Antonius, (1887, Tr. 288), Christus (*De bekoring van Christus*, 1888, T. 60), als hijzelf zijn. Zijn *Baden van Oostende* uit 1890 is een hoogtepunt van verleiding en erotische allusies dat hij als een versleutelde *Kama Sutra*, als een Bruegeliaans spreukenverhaal tekende. Zoals de duivel in het oor van Antonius fantasieën van aards genot fluistert, zo ziet Ensor *De baden* voor zich als een marine *effet-de-chair*. Zijn lust en begeerte worden op één kwart van het paneel geconcentreerd. Hij wenst er zich niet van



James Ensor, *De baden van Oostende*, 1890, kleurpotlood en olieverf op paneel, 37,5 x 45,5 cm, Tr. 322.

af te wenden maar er met volle teugen van te genieten. Geïnstalleerd op het dak van een cabine en turend door een telescoop tast hij alle lichamen af.³⁷

Wanneer Ensor dergelijke werken aan zijn bezoekers toont, noteert Verhaeren sec: *Aucun commentaire n'accompagne leur présentation. Seul un rire menu, quand le sujet étonne et froisse quelque goût trop puritain*.³⁸

Deze situering en profilering maken duidelijk dat de keuze van *De ontucht* in 1888 logisch en dwingend was. Tien jaar na datum kwam *De ontucht* terug in de belangstelling en wel op een verrassende wijze. Jean Lorrain, allesbehalve een puritein, zou *De ontucht* een hoofdrol laten spelen in zijn krantenfeuilleton en roman.

Monsieur de Phocas bewondert De ontucht in Parijs anno 1898

James Ensor was al 34 jaar toen hij zijn eerste solotentoonstelling in België kreeg en vier jaar later,³⁹ in 1898, opende zijn eerste buitenlandse solotentoonstelling in *Le Salon des Cent* in Parijs. Beide tentoonstellingen werden georganiseerd door Eugène Demolder, kunst-criticus, romancier en vriend van Ensor.⁴⁰

Voor het nummer over Ensor van het daarbij horende Parijse huistijdschrift *La Plume* werden talrijke jonge auteurs aangesproken en zij belichtten uiteenlopende aspecten van Ensor, zijn oeuvre, zijn karakter, tot zelfs intieme souvenirs. In de tentoonstelling werd overwegend grafisch werk getoond waaronder verschillende handgekleurde exemplaren. Volgens Demolder was het geen succes omdat Ensor er tegen zijn advies in, te veel burlske en ironische werken toonde. Toch zou de impact van deze tentoonstelling niet te onderschatten zijn.

Vooral het bezoek van één gelijkgestemde persoon zou voor Ensor het verschil maken: de aan ether verslaafde journalist en romancier Jean Lorrain, spirituele nazaat van Barbey d'Aurevilly. De indruk die Ensors werk op hem maakte, beschrijft Gustave Coquiot begin 1900, in zijn inleiding van Jean Lorrains *Histoires de masques* (zie bijlage voor de volledige tekst p. 35). Hij insinueert zelfs dat Ensor heel wat inspiratie kan vinden in dat boek:

Et, en effet, en lisant 'Histoires de masques', vous retrouverez le frénétique amant de toute bizarrerie, le glorieux Ensor, embusqué derrière toutes les pages. Il vous semblera même que l'écrivain a eu à cœur de ménager à l'artiste des illustrations parfaites, des ressources dans

l'épouvante et dans l'horrible. En tout cas, ces Histoires de masques, ce sera, pour Ensor, nous en sommes assurés, un texte d'inspiration féconde.

Het omgekeerde zal waar zijn: *Et c'était comme cela, en cette galerie intime de l'autre côté de l'eau, toute une série prestigieuse de planches, telles que les Masques scandalisés, les Masques intrigués, le Christ aux enfers, les Bons juges, la Multiplication des poissons et encore une terrible Luxure, qui fit, récemment hennir M. de Phocas.*

Jean Lorrain kleedt het verhaal zo in dat het hoofdpersonage uit de gelijknamige roman Monsieur de Phocas (1901) de ets opgerold bij hem thuis ontvangt en daarvan verslag doet in zijn dagboek: *9 août 98 – La Luxure: ma curiosité a été la plus forte. J'ai rompu le cachet du rouleau. La Luxure, tel est l'intitulé de l'eau-forte d'Ensor.*

Une scène, on dirait, à première vue, d'hôtel garni : les quatre murs d'une triste chambre de joie; là le fauteuil de velours capitonné; ici, la commode d'acajou: un décor de vice banal et bourgeois. Dans le fauteuil, les mains étalées sur le ventre, un affreux bonhomme à lunettes se prélasse, une face prognathe, glabre et béate de vieux notaire ou de pharmacien adjoint et marguillier, un bedonnant Homais, dont le cou tendu, le groin et les gros yeux myopes boivent avidement le spectacle du lit: une alcôve de campagne à la couche trop haute sous les rideaux relevés en bonnes grâces, et, sur ce lit, éclairant la pénombre, s'écartent deux grosses jambes nues, s'étale la bouffissure blême d'une prostituée grasse, d'une gouge à tête de bonne, au ventre énorme, hideusement ballonné et tendu, on dirait gonflé par la semence de toute une caserne. Auprès de la fille repue, tout contre cette chair saturée et lasse, une maigreur se tasse et se blottit, un triste et long ensoutané qui, rageur, étreint la femme et goulûment lui suce et mordille la nuque! ô la face dure et crispée de désir de l'homme et ses yeux blancs chavirés de luxure!

La Luxure! Coiffé d'un bonnet grec, du fond de son fauteuil, le gros homme à lunettes contemple, exulte et flambe; assez ignoble et bas spectacle si la fantasmagorie des murs ne le haussait soudain à une grandeur farouche; car la chambre de joie est hantée. Sous le burin de l'artiste le dessin même du papier de la chambre est devenu une sinistre et pullulante tapisserie. Cette chambre, des têtards et des gnomes au corps virgulé et fluant l'habitent; des grimaces et des rictus, d'aveugles yeux morts et des bouches baveuses flottent sur les murs et dans les rideaux du lit.

La Luxure des trois masques représentés là, la luxure



James Ensor, *De ontucht*, 1888, handgekleurde ets, T. 59, col.P.F.



James Ensor, *De luiheid*, 1888-89, potlood op papier, 22 x 29,5 cm, col. privé



James Ensor, *Stilleven*, 1915, pastel op papier, 47,8 x 61,7 cm, col. privé



James Ensor, *De gierigheid*, ets, 1903, 1° staat van 2 (o.a. de vederbos op de slaapmuts ontbreekt), col. P.F.



James Ensor, *De luiheid*, ets, 1902, 1° staat van 2 (o.a. twee van de drie slakken ontbreken), col. P.F.



James Ensor, niet geëtsde studie voor *De nijd*, 1902, tekening (uit Paul Haesaerts, 1957, p. 320, nr. 152) (zie noot 46)

*impuissante et stérile a peuplé en êtres cette chambre d'êtres amorphes et de fœtus: un grouillement de monstres mort-nés a jailli des prunelles en joie du marguillier, comme du baiser glouton du séminariste. Sur l'épreuve de luxe, d'un faire savant, mais intransigeant et brutal, Ensor a paraphé de sa signature les vers de Baudelaire : "Au duc Jean de Fréneuse, Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère !" La Luxure: et, pantelant de dégoût, j'ai senti frémir l'ancien feu de mes moelles. Si la vieille folie était encore en route ! Or, cette eau-forte vengeresse, en en examinant de plus près les figures, il m'a semblé que le séminariste me ressemblait; il a ma maigreur et mes yeux fixes et tristes. C'est odieux, cette ressemblance: est-ce voulu, est-ce un hasard? (...)*⁴¹

Jean Lorrain en Ensor hebben elkaar nooit ontmoet,⁴² maar zijn boeken waren hem kostbaar. In november 1905 vroeg Ensor met aandrang *Histoires de masques* terug aan Emma Lambotte. In 1915, tijdens de oorlogsjaren, mijmerde hij in een groot en kleurrijk stilleven over die Parijse tentoonstelling en plaatste met voorbedachten rade het nummer van het tijdschrift *La Plume* dat aan hem gewijd werd naast de roman *Mr de Phocas*, waardoor hij zelf het verband suggereert.⁴³

Het vervolledigen van de reeks en de editie Chronologie

Wat waren Ensors drijfveren om zoveel jaren later toch *De zeven hoofdzonden* af te werken? We stellen vast dat de zeven hoofdzonden eind 19e eeuw weer aan populariteit wonnen in de literatuur, het theater en de plastische kunsten. Mede door dat nieuwe elan, waren ‘decadente’ auteurs als Jean Lorrain geïnteresseerd in deze zondige taferelen. De Parijse interesse voor *De ontucht* kan een mogelijke aanzet zijn geweest voor Ensor om de reeks af te werken.

De inleiding van Coquiot beviel hem alleszins en daarmee bespeelde hij de media, in die tijd waren dat kranten en tijdschriften. Ensor bezorgde deze kopij al kort na het verschijnen van het boek aan *La Ligue Artistique* en de maand daarop aan de Oostendse krant *Le Carillon*.⁴⁴

Was Ensor rond 1888 van plan om alle hoofdzonden te etsen? In hetzelfde jaar als *De ontucht* maakte hij een tekening van drie ‘schone slaapsters’ gezeten in hun stoel: zijn moeder, tante en zus. Met grote letters wijst hij op hun hoedanigheid: lui – *De luiheid*.

Een thuissituatie waarvan hij tijdens het Oostendse winterseizoen regelmatig getuige was. Deze tekening diende niet als voorstudie voor de gelijknamige ets, maar de titel wijst er wel op dat hij in 1888 minstens aan de andere hoofdzonden dacht. Inderdaad, er zijn drie ruwe schetsen bekend van verschillende hoofdzonden die stilistisch waarschijnlijk tot deze periode behoren: *De ontucht*, *De gramschap* en *De luiheid*.⁴⁵ Gezien deze schets van *De ontucht* minder evenwichtig is van compositie dan de uiteindelijke ets, is het mogelijk dat deze groep is ontstaan voor de ets uit 1888. Vervolgens is er een gedetailleerde tekening van *De luiheid* bekend die stilistisch rond 1890 - 1895 te dateren is en compositorisch heel dicht bij de ets uit 1902 staat.

Uiteindelijk is er de definitief afgewerkte reeks tekeningen – sommige zijn gedateerd met 1902 – die gediend heeft als voorstudie voor de etsen. Ze zijn getekend in zwart krijt en kleurpotlood en quasi in het formaat van de etsen (ca. 9,5 x 14 cm). In deze tekeningen verfijnt hij de composities van de hiervoor vermelde ruwe schetsen, met uitzondering van *De ontucht* en *De luiheid* die getekend werden naar een bestaande etsafdruk.⁴⁶

De luiheid etst hij veertien jaar na *De ontucht* in 1902, in hetzelfde jaar tekent hij de ontbrekende zonden en etst deze in 1903. Ensor was niet meteen tevreden over het resultaat en herwerkte de etsplaten meerdere keren. Met uitzondering van het frontispice *De dood overheerst de zeven hoofdzonden*, waren voor de laatste zes etsen vijftien staten nodig om tot het eindresultaat te komen.⁴⁷

Volgens de oeuvrecatalogi van zijn grafisch werk zou hij *De gramschap*, *De hoogmoed*, *De gierigheid*, *De gulzigheid*, *De nijd* en *De hoofdzonden overheerst door de dood* pas in 1904 etsen. Een begrijpelijk misverstand vermits de portfolio met de acht etsen in dat jaar wordt uitgebracht. Het hierna volgende krantenartikel bevestigt dat de reeks al in 1903 was afgewerkt. Xavier Tricot corrigeert als eerste de datum naar 1903.⁴⁸

Het is opnieuw de Oostendse krant *Le Carillon* die op 12 december 1903 Ensors publiciteit verzorgt. Daarin suggereert de auteur dat er portretten van bekende figuren in verwerkt zijn.



1



2



3

1. James Ensor, Studie voor *De ontucht*, ca. 1888, potlood op papier (uit Legrand, 1993, p.173)
2. James Ensor, studie voor *De gramschap*, ca. 1888, potlood op papier, 17,2 x 22,7 cm, col. Musée d'Orsay, Parijs (uit Taevernier S., 2009, cat.157)
3. James Ensor, studie voor *De luiheid*, ca. 1888, potlood op papier, 17,2 x 22,7 cm, col. Musée d'Orsay, Parijs (uit Taevernier S., 2009, cat.157)



James Ensor, *De luiheid*, ca. 1890-95, potlood op papier, 17,2 x 22,7 cm, col. P.F.



James Ensor, voorstudies voor *De gramschap*, *De hoogmoed*, *De gulzigheid*, *De gierigheid* en *De nijd* en twee tekeningen naar een reeds bestaande etsafdruk *De ontucht* en *De luiheid*, alle 1902, zwart krijt en kleurpotlood op papier, ca. 9,5 x 14 cm, col. privé (uit P. Haesaerts 1957, p. 158-159 en Kunsthaus Zürich 1983, p. 298)

Une nouvelle œuvre d'Ensor.

James Ensor, le prestigieux artiste ostendais, vient de terminer une nouvelle série d'eaux-fortes, où se trouvent synthétisées toutes ses qualités de dessinateur âpre et impeccable et dont le sujet lui a permis de développer à souhait les inépuisables ressources de sa verve sarcastique.

Les Péchés Capitaux constituent une œuvre vraiment étonnante et dont on ne manquera pas de parler beaucoup. On connaissait déjà la Paresse, où deux personnages falots, gras, grasseux, ronflent d'un sommeil sans rêves, cependant que des diables s'accrochent à une horloge comme pour arrêter la fuite des heures; on connaissait aussi la Luxure, dont Gustave Cocquiot et Jean Lorrain ont longuement décrit la savoureuse horreur. Ensor a complété la série : l'Avarice, maigre et décharnée, qui agrippe de dérisoires trésors ; l'Envie des vieilles filles qui regardent passer un couple d'amoureux; la Gourmandise immonde et irrassasiable; la Colère déchaînant la bagarre échevelée et l'Orgueil triomphant de M. Prudhomme, dont les foules prosternées baisent les lourdes mains et les pieds plats. Ils y sont tous, nos chers amis, les dégoûtants péchés, et c'est bien le miroir satanique dont a parlé Edmond Picard, dans son étude sur Ensor, et où les contemporains peuvent retrouver, magnifiées par l'art, leurs trognes vénérables.

Une dernière planche réunit, sous la forme de sept masques grimaçants, que protège un Satan ironique et déplumé, les véridiques portraits des sept grandes misères éternelles de l'orgueilleuse humanité.

Et ainsi s'ajoute à l'œuvre d'Ensor une belle pagode plus.

Portfolio met een voorwoord van Eugène Demolder

Slechts zelden heeft Ensor een map in eigen beheer uitgegeven.⁴⁸ Af en toe bezorgde hij een vereniging, onder meer *Kunst van Heden* uit Antwerpen, een ets voor het samenstellen van een portfolio samen met werk van andere kunstenaars. De map *De zeven hoofdzonden* is dan ook vrijwel een unicum in zijn oeuvre. De oplage is niet gekend, het nummeren van grafiek is eerder een modern fenomeen, maar volledige exemplaren inclusief de acht etsen, kaftomslag en tekstblad of voorwoord zijn zeldzaam.

Het is onduidelijk of Ensor bij het afwerken van de reeks de bedoeling had om deze als map uit te geven. Hij had ze immers in drie periodes gemaakt (1888, 1902 en 1903) en ook afzonderlijk verkocht en tentoongesteld. Pas in maart 1904 werd het geheel als map aangekondigd en in mei sprak de journalist nog steeds in de toekomstige

wijs.⁴⁹ Niettemin was het voorwoord van Demolder al klaar en werd het volledig afgedrukt, opnieuw in de Oostendse krant *Le Carillon* en in het Brusselse tijdschrift *La Ligue Artistique*.⁵⁰

5 maart 1904 in *Le Carillon*
Notre concitoyen, James Ensor, va publier un album, Les sept péchés capitaux. Ce sont huit superbes eaux fortes, accompagnées d'une préface d'Eugène Demolder, cet attiré maître belge.

10 mei 1904 in *Le Carillon*
Comme nous l'avons annoncé, James Ensor va publier un album de magnifiques eaux fortes, Les Sept Péchés Capitaux, pour lequel un autre de nos compatriotes, Eugène Demolder, l'auteur de la Route d'émeraude et de maints chefs d'œuvre, a écrit la préface que voici : (voor de tekst zie afb. p.6)

Het voorwoord van Eugène Demolder is in zijn typische wat barokke stijl geschreven, vol rijke vergelijkingen en kleurrijke taal. Hij beschrijft in het kort de inhoud van de etsen en dit zonder Monsieur de Phocas te vergeten. Tevens verwijst hij naar de lange religieuze geschiedenis van de zeven hoofdzonden die uitgebeeld werden door Italianen, Bosch en Bruegel en Ensor voegt er *brutaliteit en diablerie* aan toe. Hij eindigt met een enigszins commerciële verwijzing naar de mooie bijgekleurde etsen en in de allerlaatste zin houdt James zijn hand vast en verwijst hij naar een toenmalige polemiek over de vroegste impressionisten in België, waarin Ensor zijn plaats van primus opeist en zal blijven verdedigen.

Uitzonderlijk is het exemplaar waarbij Ensor het voorwoord, met kleurpotlood en aquarel, met rand-versieringen bewerkte. Zoals in boeken uit de renaissance kiest hij voor een tekstblad met allegorieën, grotesken en een decoratieve lijnvoering, waarbij de koppen aan de zijkanten als het ware tevoorschijn komen uit een fluïde rookwalm. De benamingen van de hoofdzonden in de tekst benadrukt hij in verschillende kleuren die niet lukraak gekozen werden maar aansluiten bij courante associaties met de zeven hoofdzonden, zoals groen van nijd of rood van woede.⁵¹ Alle acht thema's die Demolder beschrijft, zijn een onderdeel van deze unieke randversiering en sluiten nauw aan bij de etsen zelf. Vertrekkend van het symmetrische bovenfries tekende Ensor, in tegenwijzerzin: de hovaardigheid, de luiheid, de gramschap in combinatie met de gierigheid, de dood – alomtegenwoordig bij *De zeven hoofdzonden*, tekende hij hier naar een fragment uit de *Intrede van*



James Ensor, *De gulzigheid*, 1903, ets gehooagd met kleurpotlood en opgedragen aan Eugène Demolder, 1° staat van 2 (o.a. de arm van het skelet die het varken binnendraagt is nog niet verlengd), col. privé



James Ensor, *De luiheid*, 1902, ets gehooagd met kleurpotlood, T. 119, col. J. Jamar



James Ensor, *De gulzigheid*, 1903, ets gehooagd met kleurpotlood, T. 124, col. J. Jamar



James Ensor, *De ontucht*, 1888, ets gehooagd met kleurpotlood, T. 59, col. J. Jamar



James Ensor, *De dood overheerst de zeven hoofdzonden* (frontispice), 1903, ets gehooagd met kleurpotlood, T. 126, col. J. Jamar



James Ensor, *De gramschap*, 1903, ets gehooagd met kleurpotlood, T. 121, col. J. Jamar



Publiciteitskaart en bestelformulier op naam van Philippe Zilcken voor een map van *De zeven hoofdzonden* (uit Hoozee, Bown-Taevernier, 1987, p. 232)

Christus te Brussel – de ontucht, de gulzigheid en aan de rechterzijde de hovaardigheid in combinatie met de nijd, waarin we het portret van Emma Lambotte met een pauw of kalkoen op haar hoofd herkennen.

Christus te Brussel – de ontucht, de gulzigheid en aan de rechterzijde de hovaardigheid in combinatie met de nijd, waarin we het portret van Emma Lambotte met een pauw of kalkoen op haar hoofd herkennen.

Keuze tussen zwart-wit en kleur
De etsen voor de uitgave worden gedrukt door Ensors huisdrukker Jean-Baptiste Van Campenhout, bij wie de map kan besteld worden in twee versies: een reeks zwart-wit etsen voor de prijs van 20 frank en een bijgekleurde reeks voor de prijs van 50 frank.⁵²

Kleur en licht zijn belangrijke elementen in het oeuvre van Ensor en hij werkte ook sommige zwart-wit etsen bij om die kleur- en lichtwerking te bekomen. Het inkleuren van zijn grafisch werk heeft bovendien vaak een uitleggende functie. Veel gekraste lijnen zijn voor ons oog slechts zwarte lijnen maar voor Ensor hadden ze een duidelijke betekenis die door de inkleuring weer zichtbaar wordt.⁵³

De techniek van het bijkleuren van zijn etsen is complex. Hij gebruikte zowel kleurpotlood als aquarel en gouache, afzonderlijk of samen. De visuele verschillen kunnen groot zijn, er zijn reeksen die eerder aangezet zijn met weinig kleur en er zijn reeksen die volledig ingekleurd en afgewerkt zijn met witte gouache. Ten slotte zijn er de schitterende bijkleuringen die de ets een, gedeeltelijk, nieuwe inhoud geven. Ensor maakte dan via de inkleuring een soort travestie van het oorspronkelijke tafereel. In het geval van de hoofdzonden heeft hij minstens op drie verschillende tijdstippen de inhoud gewijzigd: *les péchés capitaux* veranderde hij door een minieme toevoeging in *les péchés magistraux*. Door de hoofdzondige een baret of toque op te zetten vernauwt hij de universele inhoud van zijn etsen tot een beroepsgroep die recht zou moeten spreken en personificeert hen met een hoofdzonde: zij zijn de zonde. Ensoriaanse satire op zijn best.

Al in november 1904, het jaar van uitgave, toont hij één ‘magistrale hoofdzonde’ op een tentoonstelling georganiseerd door de balie.⁵⁴

Als zoon van handelaars en als verkoper in de winkel van zijn ouders kende hij de mercantiele knepen van het vak. Zoals al vermeld, bespeelde hij de kranten en tijdschriften. Ook nu was de aankondiging in *Le Carillon* van 10 mei 1904 (zie hoger) duidelijk publicitair bedoeld daar het album al verkocht werd. Op 20 maart 1904

schrijft Ensor naar Demolder: *Je suis content de mon album Les péchés capitaux, surtout des eaux-fortes en couleurs et compte retourner prochainement à Bruxelles pour faire tirer quelques exemplaires*.⁵⁵

Opmerkelijkzijn deverschillendeverkooptechnieken die hij toepast in antwoord op de vraag tot doorverkoop van een reeks van *De zeven hoofdzonden* door enerzijds zijn vriendin Emma Lambotte en anderzijds de Parijse kunsthandelaar Hessele.

In zijn antwoord van 29 mei 1904 aan Hessele leidt hij de handelaar op zachte wijze naar een aankoop van meerdere exemplaren: *Mon tireur Mr Van Campenhout me transmet votre carte du 25 mai. Je ne puis vous envoyer un exemplaire de mon album ‘les péchés capitaux’, peu d'exemplaires restants et j’attends encore qqs souscripteurs retardataires. Cependant, si vous achetez qqs albums je ferai peut-être un tirage supplémentaire en ce cas je vous accorderai une remise de 4 frs sur les albums à 20 fr et une remise de 10 fr sur les albums rehaussés d'aquarelle à 50 fr*.⁵⁶

Emma Lambotte begon kort na haar kennismaking met Ensor handel met hem te drijven en benaderde hem daarbij met charme en humor, wat hij zich liet welgevallen. Op 9 september 1904 beantwoordt hij haar vraag om de reeks de zeven hoofdzonden te verkopen aan haar schoonbroer Elie Lambotte, *un de vos admirateurs, donc un ami*. Ensor belooft om voor haar zichzelf te overtreffen bij de inkleuring. (James Ensor *lettres à Emma Lambotte* 1999 :55 7/9/1904 en 9/9/1904)

Je céderai la série des Péchés capitaux à mon beau-frère Elie Lambotte de Bruxelles, un de vos admirateurs, donc un ami. Faites-moi je vous prie, parvenir le tout assez vite. J'oublie qu'en été vous n'avez guère le temps de travailler et qu'il n'y a pas mal de besogne à la série en question. (...)

Antwoord van Ensor
Enchanté de vos lignes aimables entre toutes. Comment vous remercier ? (...) Je soignerai pour vous ‘Les péchés capitaux’ et quand vous me demanderez des eaux-fortes en couleurs, je me surpasserai. Maintenant je caresse de séduisants projets graphiques et picturaux. Bientôt je serai libre et pourrai travailler sérieusement.

Voor Emma Lambotte is hij de ijverige en charmante vriend, voor Hessele de dwingende en toch wat gewiekste handelaar.



James Ensor, *De zeven hoofdzonden*, ca. 1925, olie op doek, 54,5 x 73,5 cm, Tr. 560, col. B. Versluys, Knokke



De dood overheerst de zeven hoofdzonden (Frontispice), 1903



De Hoogmoed, 1903



De Ontucht, 1888



De Gulzigheid, 1903

James Ensor, de volledige reeks van *De zeven hoofdzonden*, handgekleurde etsen, col. B. Versluys, Knokke



De Gramschap, 1903



De Nijjd, 1903



De Luiheid, 1902



De Gierigheid, 1903



James Ensor, *De ontucht*, 1902, sanguine en kleurpotlood op papier (uit Legrand 1993, p. 172)

III DE ZONDAARS VOOR HET VOETLICHT GEBRACHT

Ensor kiest met de zeven hoofdzonden voor een thema met een rijke cultuurhistorische traditie. Hij integreert symbolen, stijlen en beeldstrategieën van verschillende kunstenaars en tradities, waaruit zijn grondige thematische en iconografische kennis blijkt. Het resultaat van deze oefening zijn acht zinnebeelden die gekenmerkt worden door een eigengereide mix van moraal en humor.

Die kennis blijkt onder andere uit de verschillende dieren en hun symboliek die in de prenten worden afgebeeld en die kenmerkend zijn voor de iconografie van de zeven hoofdzonden. Hoewel het vandaag nogal vreemd klinkt, werden dieren door tal van religies beschouwd als de vertegenwoordigers van het kwade.⁵⁷ In de joodse demonologie wordt Satan bijgestaan door dieren, de gnostische christenen verbonden dieren met aarde, vlees en materie en de woestijnvaders geloofden in het idee dat zonden in de vorm van demonen het lichaam van dieren konden binnendringen.⁵⁸ Opmerkelijk aan de dierenymboliek van de vroege middeleeuwen is de vrijheid van symboolkeuze door auteur of kunstenaar en het grote aantal exoten – walvis, dromedaris, luipaard, antilope of leeuw – en fantasiedieren zoals draak, eenhoorn, basilisk of griffioen. Naarmate de zeven hoofdzonden geïntegreerd raakten in de populaire religieuze cultuur stelde zich het probleem dat de ongeletterde westerse leek zich moeilijk kon vinden in schepsels die hij nog nooit had gezien. Vanuit didactische overwegingen volgde een ‘verwesterlijking’ van de dieren en werd de lijst ingekort.⁵⁹ Zo werd een exotische dierentuin vervangen door een – min of meer – vast gezelschap gekende dieren dat eeuwenlang zou standhouden: de hoogmoed wordt vertegenwoordigd door leeuw, pauw en paard; de nijd door slang, wolf en pad; de gulzigheid door hond en varken; de ontucht door bok, stier en beer; de gramschap door everzwijn, hond en beer; de luiheid door ezel en slak en de gierigheid door mol en wolf.⁶⁰

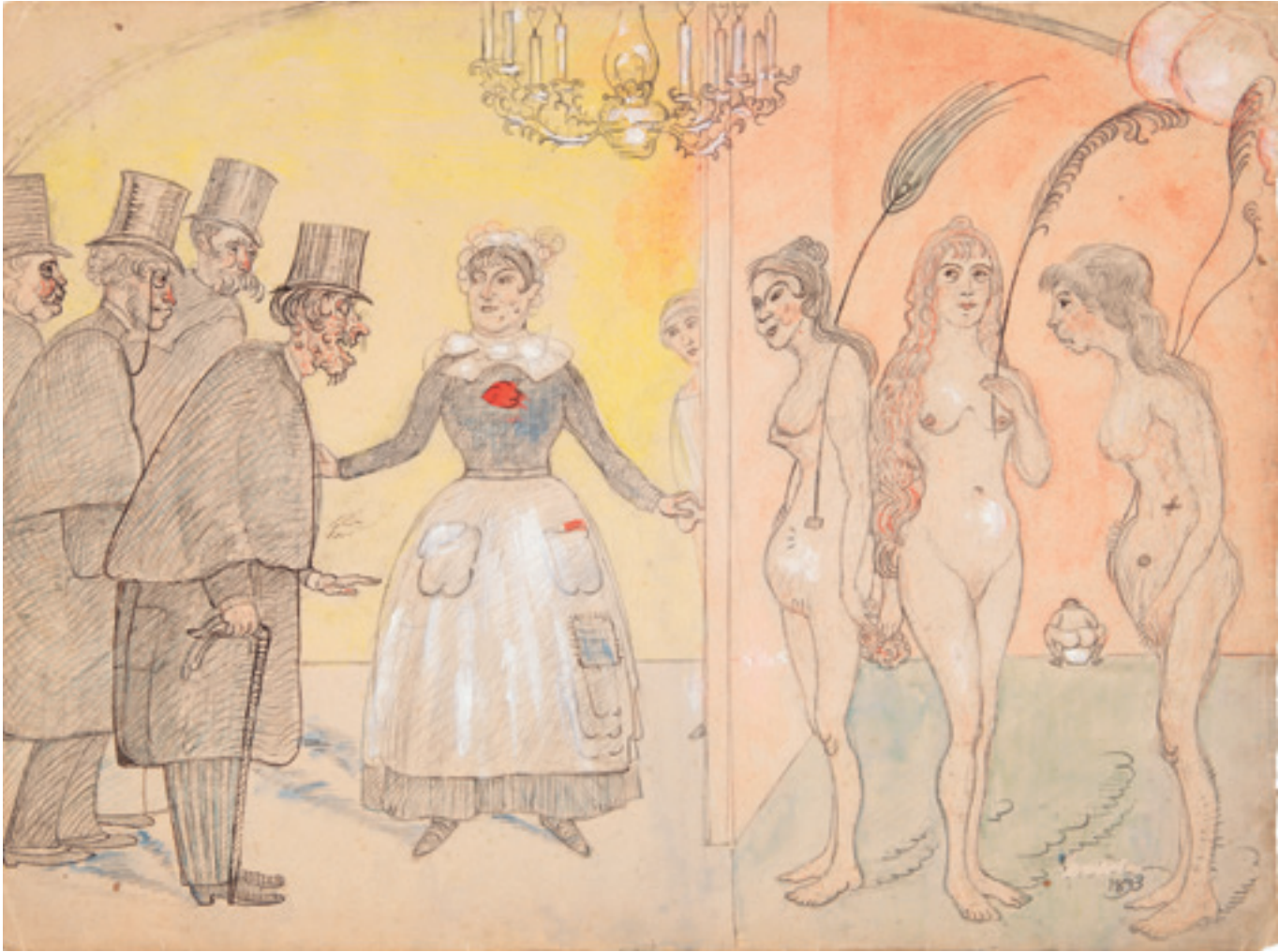
In sommige prenten sluit Ensor aan bij deze traditie, zoals de slakken bij *De luiheid*; in andere laat hij zijn eigen associaties primeren, zoals de katten bij *De gramschap*.

In deze prentenreeks kunnen we niet om de invloed van Bosch en Bruegel heen.⁶¹ Ensor zelf verklaart zijn bewondering voor deze oude meesters in een brief aan Pol de Mont: *Voici quelques renseignements: Rembrandt m'a plu d'abord beaucoup mais mes sympathies sont allées beaucoup plus tard à Goya et Turner. Je fus charmé de trouver deux maîtres épris de lumière et de violence. Les inventions extraordinaires de Jérôme Bosch et Pierre Brueghel me plurent extrêmement aussi. Je trouvais les œuvres supérieures à celles des autres maîtres de l'école flamande.*⁶² Vervolgens is de invloed van het schetsmatig realisme en de speelse brutaliteit van Engelse karikaturisten zoals Cruikshank, Gillray en Rowlandson opvallend. Verhaeren benadrukt al in 1908 het belang van deze Engelse invloed: *Elle se manifeste dans la manière de comprendre et d'aimer la nature, dans la sensibilité aiguë de l'œil, dans la franchise et l'audace des conceptions, dans la pratique du dessin pictural, dans la délicatesse mêlée à la force, dans la plaisanterie unie à la brutalité. Dès que cette dernière caractéristique est atteinte, James Ensor rejoint non plus Constable ni Turner, mais Grilray (sic) et Rowlanson (sic) plus encore que Jérôme Bosch ou Pierre Breughel.*⁶³ In *De zeven hoofdzonden* gaat Ensor te werk als een toneelregisseur. Elke zonde wordt verbeeld in een zorgvuldig uitgekiende scène. Qua compositieschema kunnen de prenten opgedeeld worden in twee groepen. In de scènes die voortbouwen op de vroegste ets *Onkuisheid - Gierigheid, Luiheid* en *Gulzigheid* – speelt het gebeuren zich overwegend af aan de rechterzijde van het beeldvlak, het is ook langs deze kant dat figuren binnenkomen. De linkerzijde wordt gekenmerkt door ‘doorkijken’: schilderijen of vensters die contrast of duiding geven aan het tafereel, een soort ‘beeld in het beeld’. Dit is een klassieke formule die vaak in allegorische afbeeldingen wordt toegepast.

In de andere prenten – *Nijjd, Hovaardigheid, Gramschap* en het frontispice *De dood overheerst de zeven hoofdzonden* – is de focus centraal. In 1902 tekent Ensor een variante op *De ontucht* die veel explicieter is en meer aansluit bij het centrale compositieschema van *De hovaardigheid* en *De nijd*, maar niet werd geëst. *Nijid* en *Hovaardigheid* vormen qua stijl, compositie en inhoud een pendant. Het extraverte maakt hier plaats voor een meer ingetogen sfeer. De zonde wordt weergegeven door de interactie tussen de protagonist en zijn of haar karikaturale omstanders. In *De gramschap* staan de vechtersbazen centraal, hun woede wordt benadrukt door de chaos in het tafereel.



Jan Van Eyck, *Het Laatste Oordeel*, 1420 - 25, olie op paneel, 56,5 x 19,5 cm, col. Metropolitan Museum of Art, New York



James Ensor, *De oude schelmen*, 1893, inkt, potlood en aquarel op papier, 23,4 x 31 cm, col. P.F.



Rik Wouters, *Ensor, Oleffe e.a. in een Antwerps bordeel na het banket van Kunst van Heden*, ca. 1913, potlood op papier, 32,5 x 40 cm (uit Buyck, 1991, p. 103)



James Ensor, *De oude schelmen*, 1895, ets gedrukt in bister, T. 101, col. P. F.



James Ensor, *De ontucht: de vrouw*, ca. 1910 - 1920, kleurpotlood en witte gouache, 29 x 45,5 cm, col. privé



James Ensor, *De ontucht: de man*, ca. 1910 - 1920, kleurpotlood en witte gouache, 29 x 45,5 cm (uit James Ensor, 1993, p. 160)

Ensor sluit met de thematiek van de zeven hoofdzonden aan bij een religieuze moraliserende traditie. Duivel of skelet veroordelen in elke prent de zondaar en waarschuwen de toeschouwer voor respectievelijk hel en dood. Zijn bijtende humor, de speelse provocatie en de karikaturale voorstellingswijze relativeren de vermaning. De spiegel die Ensor voorhoudt is niet belerend of beschuldigend, wel schertsend en amuserend.

DE DOOD OVERHEERST DE ZEVEN HOOFDZONDEN (FRONTISPICE)

De vleugels van de Dood overheersen de zeven hoofdzonden en waarschuwen de personages uit de hierna volgende prenten voor hun tragisch lot. Hun zonde is onherroepelijk: hoofdzonden worden doodzonden. Van rechts naar links presenteert Ensor *De luiheid*, *De gramschap*, *De gulzigheid*, *De nijd*, *De onkuisheid*, *De gierigheid* en door deductie identificeren we het personage uiterst links als *De hovaardigheid*. Door de kolbak op zijn hoofd verengt Ensor de hovaardigheid tot één beroepsgroep, zoals hij ook met de rechters deed (zie hoger). Als gendarme overschouwt hij de zes andere hoofdzonden.

Met dit frontispice sluit Ensor aan bij een lange traditie, van Van Eyck tot Redon. In het *Het Laatste Oordeel* (1420-1425) van Van Eyck overkapt de dood met zijn vleugels de zondaars van de hel. Bij Ensor wordt de dood weergegeven met verwaaide vleugels terwijl de zondaars zich voorstellen als hoofdrolspelers van een volkse zedenkomedie, de toon voor de verdere reeks is meteen gezet.

Enkele jaren voordien, in 1888, illustreerde Redon – een andere kunstenaar voor wie Ensor waardering had – met 10 litho's de tekst van Gustave Flaubert *La tentation de Saint Antoine*. Eén titel en beeld vertonen verwantschappen met het frontispice van Ensor: *C'est le diable, portant sous ses deux ailes les sept péchés capitaux*.⁶⁴ (afb. p. 15)

Rond 1925 schildert hij een kopie van dit frontispice zonder de dood (afb. p. 27). Alle aandacht gaat naar de personificatie van de zeven hoofdzonden die onder een dreigende hemel actief zijn. Zoals in de tekening op het voorwoord van Demolder vormen ze koppels en is er interactie tussen de zonden: de gierigheid toont zijn volle geldbeurs aan de gendarme, de nijd en de ontucht kennen elkaar (afb. p. 6). Op de kolbak van de gendarme prijkt een groot koraalachtig versiersel dat ook terug te vinden is in een prachtig bijgekleurde frontispice uit de vroegere collectie Mira Jacob (afb. p. 10).

DE ONTUCHT

De ontucht wordt in beeld gebracht door een expliciete bordeelscène waarin elke suggestie afwezig is. Een volslanke vrouw en haar momentane minnaar bedrijven de liefde in een renaissance hemelbed. Ze tonen zich naakt en frontaal aan de toeschouwers in een exhibitionistische pose. Worden zij met zeis of zweep aangemoedigd of bedreigd door de Goya-achtige figuur met breed gespreide vleugels?

Dit werk ademt een wazige, benevelde sfeer tussen waken en dromen. De driftmatige roes van de zondaars wordt weergegeven door een asymmetrische compositie en een snelle, vloeiende lijnvoering. Tegenover de actie aan de rechterzijde zien we aan de linkerkant een leegte waaruit een masker en de romp van een skelet opdoemen. Het kader met de naakte billen in de linkerbovenhoek benadrukt de libertijnse omgeving en is een aanvulling van het naakte onderlichaam dat in de rechterbenedenhoek ligt. Deze vrouw is geen vrouw van vlees en bloed maar met haar barokke lijf, afwezige blik en volledige overgave een allegorie van de dionysische roes.

Het was met genoegen dat Jean Lorrain deze scène uitgebreid en bijtend beschreef in zijn roman *Mr. de Phocas* (zie hoger).

De erotiek in het oeuvre van Ensor is een tot nu toe weinig onderzocht en onderschat thema. Dat Ensor een 'speciaal' beeld van de vrouw had is een understatement, zowel zijn geschriften als zijn kunstwerken tonen een triviaal en tegenstrijdig beeld: de vrouw als sadiste of onbuigbaar, maar ook de vrouw als speelse nimf of zorgend (caritas).

Op zijn minst was hij een observator die ook bordelen bezocht, getuige de schets in situ van Rik Wouters van ca. 1913. In 1893 tekent en aquarelleert hij *De oude schelmen* tijdens een bordeelbezoek. Twee jaar later maakte hij van

deze bordeelscène een ets die, door de draperie aan het plafond en de dood die het gezelschap begeleidt, aansluit bij de reeks *De zeven hoofdzonden*.⁶⁵ Ensors erotisch zinnebeeld gaat minder ver dan de perversiteiten die Félicien Rops ons toont, niettemin heeft hij ook harde, zelfs pornografische beelden gemaakt.

DE LUIHEID

Het tafereel speelt zich af om 10 uur 's ochtends. Meneer en mevrouw, met kwabbig en pokdalig gezicht, liggen nog in bed, de contouren van het deken verraden obesitas. Deze twee bedliggers vormen de allegorie van de luiheid. Ensor geeft ons een inkijk in hun slaapkamer en laat ons kennis maken met hun treiterende demonen. Becker omschrijft dit treffend als een 'diabolische komedie'.⁶⁶ De duiveltjes die Demolder in zijn voorwoord vergelijkt met eekhoorns in een kooi, brengen met hun komische spel een niet mis te verstane boodschap. Eén duiveltje sluit de oogleden van mevrouw. Dit tafereel, dat zich afspeelt op haar hoofdkussen, is de verzinnebeelding van de spreuk *Ledigheid is des duivels oorkussen*. Een ander duiveltje manipuleert de wijzer van het uurwerk en wil zo de tijd doen stoppen. Zowel de zinspeling van het hoofdkussen als de metafoor van het uurwerk vinden we terug in Bruegels prent *Desidia - De luiheid* (afb. p.13).⁶⁷ De kaars op het nachtkastje wordt door een duivelse wind gedoofd. Al deze listen bestendigen de zonde van de luiheid. Het masker dat rechts uit de rand komt krijgt de rol van kwade demon toebedeeld, overschouwt het tafereel en ziet dat het goed is. Enkele slakjes, klassieke symbolen van luiheid, lijken over het tafereel uitgestrooid en kruipen traag over het dekbed. Door het venster beeldt Ensor, contrasterend met de luiheid, de naarstigheid van het dagelijkse leven af: *Par la fenêtre, on aperçoit des paysans qui moissonnent, des ouvriers qui brouettent, des valets qui bêchent, des gens de peine qui transportent des fardeaux, des soldats à l'exercice, des trains qui roullent et tout au loin une ville énorme dont les usines s'acharnent et fument sous le riant soleil. Debors il fait grand jour, mais les dormeurs bâillants se calfeutrent*.⁶⁸

DE GULZIGHEID

Twee kotsende figuren tafelen in een ruimte die een burgerlijke woonkamer kan voorstellen, de zuiper heft een glas als attriboot, de vreter een lepel. De schranspartij is een populaire zonde in de moraliserende beeldtraditie. Bosch plaatste al in het begin van de 16e eeuw in zijn *Zeven Hoofdzonden* een smalle zuiper tegenover een dikke eter aan tafel als allegorie van de gulzigheid. Karikaturen die qua sfeer en stijl dicht aansluiten bij dit werk van Ensor zijn de schranspartijen van Engelse kunstenaars als Rowlandson en Gillray, met een gelijkaardig perspectief en schetsende lijnvoering, een vergelijkbare morfologie van de personages en het burgerlijke milieu waarin de taferelen zich afspelen. Het zwijn is één van de oudste 'gula' symbolen en speelt een prominente rol in dit tafereel. De man die met het zwijn komt aangerend lijkt weggelopen uit de slachtscene die linksboven wordt afgebeeld. Een hondje, gezeten op de stoelleuning, plast bij wijze van ultieme decadentie op het been van de vreter.

Net als zijn Engelse voorgangers beschouwt Ensor de gulzigheid als typische zonde van de burgerij.⁶⁹ Verhaeren beschrijft dit tafereel als *petit drame gastronomique (qui) se caractérise par une jovialité amusante*.⁷⁰ Inderdaad, warme pastelkleuren en absurde details dompelen deze prent onder in een waas van komische gezelligheid. Ensor vertaalt de gulzigheid door verspilling en overdrijving; beide heren kotsen, morsen en hangen achterover in hun stoel. Tijd om naar huis te gaan... niets is minder waar. Het skelet vertegenwoordigt de dood die als ober zijn gasten hun laatste avondmaal aanbiedt. Hij lijkt het feestje op gang te willen houden en voert de ene na de andere schotel aan, waaronder een kalkoen. Het is gissen waarom Ensor precies dit dier laat voorschotelen. Mogelijk is het een verwijzing naar de kalkoen die hij opvoert in *De hovaardigheid* en die



Thomas Rowlandson (1756-1827), *The Judge*, s.d., potlood en aquarel op papier, 218 x 174 mm, col. Tate gallery, Londen



George Cruikshank, *Indigestion*, 1835, ingekleurde ets



James Ensor, *De gevaarlijke koks*, 1896, olie op paneel, 38 x 46 cm, Ti. 38r, col. privé



Jheronimus Bosch, Detail uit: *De zeven hoofdzonden*, 1500-1525, olieverf op paneel, 120 x 150 cm, col. Prado, Madrid



Menu voor het feest van de Balie, 11 november 1871, litho, 43 x 32 cm, druk: Ch. Claesen, Luik, Col. P.F.



James Gillray, *Germans eating Sauerkraut*, 1803, gehoopte aquatint, 26,6 x 36,1 cm, col. Victoria and Albert Museum, Londen



Quinten Massijs, *De woekeraars*, begin 16e eeuw, olie op paneel, 73 x 75 cm, col. Galleria Doria Pamphili, Rome



Deux mansardes, tekening van Valentin naar een compositie van M. Ratel, *Le magasin pittoresque*, Parijs, 23e jaargang, 1855, p.23

hier dus eindigt als spijs voor de gulzigaards. Op de tweede schotel ligt een hoofd, een verwijzing naar de christelijke traditie van de zeven hoofdzonden en naar de onschuld van de onthoofde Johannes de Doper? De iconografie van het hoofd op een schotel verwijst naar het Bijbelse verhaal uit het Nieuwe Testament over Salomé. Zij mocht na haar dans alles vragen aan koning Herodes en eiste, om haar moeder te wreken, het hoofd van Johannes de Doper. De Britse schrijver Oscar Wilde publiceerde zijn toneelstuk Salomé in 1893 in het Frans. Dit populaire werk alsook het vele voorkomen van dit motief in tal van verschijningsvormen - bijvoorbeeld menukaarten - op het eind van de 19e eeuw kan Ensor bij deze symboolkeuze beïnvloed hebben.

Ensor beeldt een gelijkaardig afgehouwen hoofd op een schotel ook af in het schilderij *De gevaarlijke koks* (1896). Zowel thematisch als iconografisch zijn er overeenkomsten met dit werk. Pittig detail: de mollige figuur met het bolle hoofd is het portret van Eugène Demolder. Zijn gelijkenis met de vretende gulzigaard is treffend. Neemt Ensor hier zijn inleider op de korrel?

DE GIERIGHEID

*Ici, la pointe du burin appuie, griffe, devient comme méchante*⁷¹

In het middeleeuwse volksgeloof kregen de zeven hoofdzonden elk een resem 'dochteren', een soort avatar toebedeeld. Deze kunnen beschouwd worden als personificaties van varianten op, of gevolgen van de 'moederzonde'. De voornaamste dochters van de gierigheid zijn woeker, diefstal en roof.⁷² Ensor brengt deze drie samen in één tafereel. In het holst van de nacht wordt een gierige vrek met slaapmuts overvallen en vermoord. De duivel met japaniserend gelaat en schubbig lijf neemt geen deel aan de overval.⁷³ Door zijn houding, vooral de lange vingers en klauwende handen, lijkt hij een diabolische weerspiegeling van de vrek.⁷⁴ Het thema van de woekeraar is al sinds de 15e eeuw de allegorie bij uitstek om de zonde van de gierigheid te verbeelden. Ensor beeldt zijn woekeraar met slaapmuts af in het midden van de nacht. Uit thematisch onderzoek blijkt dat dit personage een typische figuur is binnen de iconografie van de 19e-eeuwse moraliserende kunst.⁷⁵

Voor het raam grijnst een skelet met een boog in de hand, tevreden over het lot dat de vrek wordt toebedeeld tijdens zijn onderhandelingen met de duivel. De dood als boogschutter past helemaal in de canon van de kunstgeschiedenis. Nieuw bij Ensor echter is de anticiperende, glurende rol die hij opneemt. Geïsoleerd op het voorplan ligt een geldbuidel, als meest typische avaritia-attriboot.⁷⁶

Een mogelijke bron voor deze prent is een gravure uit *Le magasin pittoresque*.⁷⁷ Het is het verhaal van een arme brave huisvader en zijn buur, een chagrijnige rijkard die zijn fortuin telt bij maanlicht. Deze personages inspireerden Ensor tot een moraliserende interpretatie. In *De gierigheid* verwerkt hij de twee gezichten, de slaapmuts en de hand die het geld grijpt, tot een wrange parabel waarbij de huisvader de gierigaard vermoordt.

De uil in de rechterbovenhoek is geen typisch attriboot van de gierigheid. Waarom maakte Ensor deze keuze? Een aantal hypotheses kunnen naar voor worden geschoven. Waar de uil in de klassieke oudheid nog symbool stond voor wijsheid, veranderde hij in de middeleeuwen tot symbool van het kwade. Hij is 's nachts actief en houdt zich bezig met zaken die het daglicht niet kunnen verdragen.⁷⁸ Een uil in een nis is een typisch Bosch-motief.⁷⁹ In zijn afbeelding van de gulzigheid plaatste Bosch, net als Ensor, de uil bovenaan in het tafereel als stille toeschouwer en vertegenwoordiger van het kwade.

DE GRAMSCHAP

*Gramschap uit drift verduistert en verblindt de rede*⁸⁰

De suggestie van 'verblinde rede' en 'kolkende drift' brengt Ensor magistraal in beeld in een wervelende compositie en met een vluchtige, kervende etspunt. Centraal in het tafereel gaan een man en een vrouw – of is het een keukenhulp? – elkaar te lijf met primitieve



1



2



3

Opeenvolging van eenzelfde compositieschema:

1. James Ensor, *Geraamten twistend om een gehangene*, 1891, olie op doek, 59 x 74 cm, Tr.334, col. KMSK Antwerpen
2. James Ensor, *De slechte dokters*, 1892, olie op paneel, 50 x 61 cm, Tr.346, col. ULB
3. James Ensor, *De gramschap*, 1903, gehoopte ets



James Ensor, *Kelners en koks bij het biljartspel*, 1903, kleurpotlood op papier, col. privé



Jheronimus Bosch, detail uit: *De zeven hoofdzonden*, 1500-1525, olieverf op paneel, 120 x 150 cm, col. Prado, Madrid

wapens: pin, bijl en haak. Rechts zien we een man met revolver uit de rand opduiken om van erg kortbij een schot af te vuren naar het hoofd van een dame. De reden van het gevecht zijn de muntstukken aan de voeten van de vechtersbazen.

Uit het compositieschema van deze scène spreekt een chaotische dynamiek die de agressie in deze *Gramschap* benadrukt. Deze stijlfiguur waarbij de vorm de inhoud bevestigt, past Ensor ook toe in andere ‘agressieve’ werken zoals *Gevecht van de luiskoppen Verlangen en Gebakken* (T.19, 1888). De compositie, de houding van de vechtersbazen, de houten plankenvloer en de schutter rechts in het beeldvlak lijkt Ensor uit *De slechte dokters* (1892) te hebben gerecupereerd waarvan de compositie op haar beurt geïnspireerd lijkt door *Geraamten twistend om een gehangene* (1891).⁸¹ De zonde van de gramschap wordt vaak geassocieerd met dronkenschap. Zo tekent Ensor in hetzelfde jaar van *De gramschap* (1903), *Kelners en koks bij het biljartspel*. Ook hier zien we eenzelfde gewelddadige sfeer met getrokken messen en gerichte revolvers. De figuur met de revolver die opduikt uit de rand komen we hier eveneens tegen.

De gramschap van Bosch kan beschouwd worden als voorloper van deze voorstelling. Ook hier gaan twee geweldenaars elkaar met voorwerpen te lijf; de huisraad op de grond suggereert een sfeer van wanorde en de vrouw speelt een bemiddelende rol. Waar het tafereel van Bosch een vroeg genretafereel met moraliserende boodschap is, is *De gramschap* van Ensor moeilijker te situeren. De burleske en theatrale sfeer geeft een dubbele gelaagdheid aan dit werk. Ensor banaliseert het geweld: de afgebeelde figuren lijken slecht geklede acteurs, het skelet met zeis lijkt een houterige variant van datgene dat we in *De ontucht* zien en als dierlijk attriboot worden katten opgevoerd. Susan Canning beschrijft dergelijke werken van Ensor als *theater van het kunstmatige, waarin marionetten, gemaskerde figuren, skeletten en doodskoppen vreemde toneelstukken en burleske verkleedpartijen opvoeren*.⁸²

Voor de toenmalige toeschouwer moet dit verwarrend en moeilijk te interpreteren zijn geweest. Het hoeft niet te verbazen dat Verhaeren deze prent de minste uit de reeks noemt: *La page la moins réussie nous représente la colère*.⁸³

DE NIJD en DE HOOGMOED

De prenten van *De nijd* en *De hoogmoed* delen eenzelfde statische compositie en verstilde sfeer. Een protagonist poseert centraal in de afbeelding en wordt omgeven door een bizarre menigte. Door de afwezigheid van herkenbare referentiepunten zijn deze tafereelen losgerukt uit tijd en ruimte. De toeschouwers in beide prenten lijken een opeenstapeling van anonieme koppen. Ensor speelt in dit prentenduo met tegenstelling en complementariteit.⁸⁴ De mannelijke en vrouwelijke protagonist uit beide prenten vormen een pendant. De man symboliseert de hovaardigheid en wordt aanbeden door zijn omstanders terwijl de vrouw, die beschimpt wordt, het familiale geluk voorstelt. De sfeer in de prenten wordt mede bepaald door de regenwolken boven de man en het zonnige aureool rond de vrouw.

In zijn prent van de hoogmoed breekt Ensor met een ongeschreven traditie. Waar deze zonde voorheen als typisch vrouwelijk gold, zien we hier een potsierlijke man afgebeeld. Terwijl de omstanders vol bewondering voor deze man staan, lijken drie skeletten, een kalkoen en een bok zich te amuseren. Het skelet dat boven het tafereel hangt – vergelijk de identieke houding en positie in *De nijd* – belooft de hovaardigheid van de man met een lauwerkran. De twee skeletten in de menigte grijnzen. Het ene buigt en doet zijn hoed af terwijl het andere een vrouwelijk personage – de echtgenote van de man? – in de haren krabt. De kalkoen plaatst ons voor een iconografische onduidelijkheid. Volgens de gangbare traditie zou een pauw in plaats van een kalkoen moeten afgebeeld worden. Ensor lijkt bewust te kiezen voor een kalkoen die zich als een pauw gedraagt en zo de houding van de hovaardige man imiteert.⁸⁵ Een bok, een typisch symbool voor luxuria of ontucht, komt rechts uit het canvas hangen en steekt zijn tong uit.⁸⁶ Het is moeilijk uit te maken waarom Ensor hier tegen de gangbare iconografie ingaat. Of is het een ezel die de domheid van de valselijk geprezen man uitbeeldt?

Verhaeren helpt ons bij een mogelijke interpretatie door te stellen dat het hier om een typisch kleinburgerlijk

tafereel gaat:⁸⁷ *L'Orgueil: solennel, ponctuel, grave, rogue, ridicule, avec de tombantes bajoues avec un font étroit, carré, abrupt, avec une tête trop volumineuse pour son corps étriqué, quelque vague notaire, ou commerçant ou bourgmestre de province se présente à la foule de quémandeurs d'humiliés et des pauvres qui lui baisent les mains.* Hij stelt verder: *La scène est d'une observation cruelle et folâtre. Tout est pitieux, morose, grotesque dans ce triomphe. La petite ville y est raillée et bafouée. Ensor se venge.*⁸⁸

In *De nijd* richt de menigte zich tegen een moeder die haar kind de borst geeft en bijgestaan wordt door, vermoedelijk, de jonge vader. Het beeld van de zogende moeder is in de kunstgeschiedenis een veelvoorkomend caritas-motief. Caritas of naastenliefde is één van de zeven kardinale deugden en wordt hier geconfronteerd met haar complementaire zonde, invidia of nijd. Al in de vroege middeleeuwen stelde Isidorus van Sevilla dat nijd de oorzaak was van de zondeval en hij beschouwde caritas als enig mogelijk antidotum: *Adversus invidiam charitas praeparetur* (*Als middel tegen de nijd wordt de naastenliefde voorbereid*).⁸⁹ Op basis van deze theologische opvatting komt dit allegorische koppel in vele geschriften en voorstellingen samen voor.

Ensor slaagt erin door middel van lichaamstaal en uiterlijk de allegorieën naastenliefde en nijd te veruitwendigen. De statische houding, de open blik, de gave huid en de aureolenkrans geven de moeder een serene waardigheid. Deze staat in schril contrast met de lelijke, verweerde karakterkoppen en kromme ruggen van de nijdigaaards. Boven de menigte zweeft een skelet dat zich lijkt te richten tegen de jonge vader. Rechtsboven zien we een spuwende schedel en een kalkoenkop. Net als de padden, afgebeeld op het voorplan, is de kalkoen een typisch attribuut van de nijd.

In 1931 kreeg Ensor de opdracht om een geschilderde kopie te maken van *De nijd* (afb. p. 42). De opdrachtgever, Fritz Trüssel uit Bern, stelde echter voorwaarden en Ensor legt er in een brief de nadruk op dat deze meer dan vervuld zijn. Vergeefs, Trüssel zal het schilderij niet aankopen ondanks de lovende en lijmende woorden van Ensor.⁹⁰

Depuis votre honorée lettre j'ai caressé ma peinture représentant L'Envie, le plus désagréable des péchés capitaux. Suivant votre désir le sujet est identique à l'eau-forte L'Envie. La toile mesure hauteur 54 centimètres, largeur 65 centimètres. Ci-inclus vous trouverez une photo d'après cette peinture que j'ai voulue vive de couleur et intense d'expression. Le sujet exigeant avant tout des qualités où l'expression domine. Je me suis attaché aussi à rendre la délicatesse et la candeur de la figure principale, la jeune mère raillée, insultée par des envieux vicieux. Vous avez bien voulu m'écrire, cher monsieur, à propos de cette commande, qu'il vous semble exclu qu'elle ne vous donne pas également toute satisfaction, que vous en êtes même sûr mais que si contre toute prévision vous désirez l'échanger contre une autre œuvre de ma main que vous pensez que je vous le permettrai et que l'échange pourrait avoir lieu dans le courant de cet été ou même plus tard au moment où cela me conviendra mais qu'une telle éventualité ne se produira certainement pas! Or, cher monsieur, je tiens à vous faire savoir que les œuvres actuellement à l'atelier ne sont pas à vendre ni à échanger malgré mon vif désir de vous être agréable. Je les garde jalousement à l'atelier en souvenir des luttes passées et à titre de documentation. Les œuvres que j'exécute actuellement trouvent immédiatement amateur. Encore plusieurs amateurs m'ont commandé des œuvres. Je ne pourrai pas échanger le tableau en question. J'attends votre décision et comme convenu, je vous enverrai le tableau après réception du montant. J'ai certitude que mon œuvre sera en bonne main chez quelqu'un qui aime mon art et qui comprend l'importance de mes recherches et sous ce charme très séduisant, j'ai soigné l'exécution de cette peinture précieuse et rare à mes yeux par l'importance du sujet et de la vivacité et l'accent de la couleur.

Epiloog

Maatschappijkritische werken waarin hij politieke en morele aspecten van zijn maatschappij ontleeft, zijn bepalend in het oeuvre van Ensor. Hierbij maakt hij gebruik van verschillende vormen van humor waaronder burleske en satire, waarmee hij probeert, alludeert en ironiseert. Nu eens subtiel, bijvoorbeeld met maskers die symbool staan voor de dubbelmoraal, dan weer onverhuld door het uitvergroot afbeelden van maatschappelijk ongewenst gedrag. Luijaards, vechtersbazen, hoerenlopers, gulzigaards, dronkaards en praalzuchtigen passeerden allen reeds de revue vóór het ontstaan van *De zeven hoofdzonden*. In dergelijke werken promoveert Ensor de zondaars, van alle rang en stand, tot antihelden. Soms zijn het protagonisten, soms verdwijnen ze in het tafereel, soms triomferen ze en soms zijn ze lijdend voorwerp.



Lucas Cranach I, *Caritas*, 16^e eeuw, olie op paneel, 34 cm x 50 cm, col. KMSK Antwerpen



James Ensor, *De dood achtervolgt de mensenkudde*, 1896, ets, 1^o staat, T. 104, col. P.F.

Naast de zondaars eist de dood een belangrijke rol op in de reeks van *De zeven hoofdzonden*. De dood duikt in het oeuvre van Ensor op vanaf 1887, het jaar waarin zijn vader en grootmoeder overlijden. In *De dood achtervolgt de mensenkudde* (tekening 1887, ets 1896) zweeft een reuzenskelet boven de mensenmassa waarin verschillende hoofdzonden en deugden elkaar treffen: agressie, gulzigheid en ontucht maar ook caritas. Daarmee vormt dit werk een belangrijke aanzet tot de thema's die in *De zeven hoofdzonden* verder zullen worden uitgewerkt. Zijn fascinatie voor randgedrag en dood zijn als kiemen die hem begeleiden naar het thema van *De zeven hoofdzonden*.

Bij de analyse van Ensors werk valt het frequent herhalen en herwerken van motieven en compositieschema's op. In *De zeven hoofdzonden* laat hij zijn zondaars figureren in scènes vol referenties aan de beeldende traditie en zijn eigen oeuvre. Hij maakt gebruik van de uitgebreide canon van symbolen, voorstellingswijzen en formules – allegorie, symboliek, thematische contrastwerking en karikatuur – die de kunstgeschiedenis hem biedt.

In het beschrijven van zijn kunst werd al vaak de metafoor 'theater' gebruikt. Ensor stelt zich in deze reeks op als regisseur die de voorstellingen enceneert en gebruik maakt van humor, tradities en verwachtingen van het publiek door een toenmalig populair thema aan te snijden. De theatraliteit van de voorstellingen uit zich in hun narratieve, burleske karakter; de personages stellen zich door hun houding en voorkomen op als acteurs en tevens zijn er rekwisieten zoals draperieën, een plankenvloer als speelvlak of speelgoedgeweren.

We hebben de acht scènes ontleed en geprobeerd de gelaagdheid visueel en inhoudelijk te duiden. Door dieper in te gaan op de ontstaanscontext van de prentenreeks en de thematiek van de hoofdzonden werden we geconfronteerd met Ensors libido, zijn fascinaties en de tijdgeest: een maatschappij in verandering waarin de heersende orde in twijfel wordt getrokken. Daartegenover staat dat meer dan een eeuw later deze prenten niets aan herkenbaarheid en toepasbaarheid hebben ingeboet. Door de universele thematiek, tijdloze symboliek en weergaloze voorstellingswijze blijft de reflectie van de spiegel helder en fascinerend.



W. Van Haecht, *Invidia en Charitas*, gegraveerd door Hiëronymus Wierickx, 1579, 192 x 259 mm, gravure, museum Boymans van Beuningen, Rotterdam

BIJLAGE

Voorwoord van Gustave Coquiot bij *Histoires de Masques* (1900) van Jean Lorrain.

Le masque ? Un cartonnage drôle ou gai de la figure, de la toile métallique disposée en trompe-l’œil ou de la soie peinte et maquillée en visage, oui, c’est tout cela, mais c’est surtout et presque toujours de l’horreur et de l’équivoque, de l’effroi et de la perversité. Ah ! certes, ils sont nombreux ceux qui ne s’égayent plus des chienlits descendus dans la rue, le jour du Mardi gras ; l’aspect de ces jupes larges ou serrées, de ces bonnets coniques ou plats, des nez gros ou petits et des yeux guetteurs derrière le masque proprement dit, qui fleure la gomme rance et le vernis, oui, toutes ces défroques de visages et d’habits écartent plutôt et glacent.

Même, qu’ils vaguent, ces masques, par les rues, au plein soleil, la répulsion n’est pas moindre. On les voit, en effet, sous leurs loques, grêles et hideux, ou puissants et rouges ; ils ont des jambes torses, des thorax déjetés, de pires misères peut-être ; ils vont par deux, par quatre, marchant vite, harponnés par l’ennui qui les tenaille et les mord ; ils guettent du plus loin qu’ils peuvent les déguisés comme eux, ils s’interpellent, et ils vont toujours de leur pas alerte, pourchassé, battant les rues, les yeux aux vitres des cafés, les masques exténués et mélancoliques.

Les tristes masques ! Qui dira l’amer plaisir qu’ils ont à galoper ainsi tout le jour, sous la défroque d’un Pierrot ou d’une Rosalinde ? Les lazzis les fouaillent, ils n’ont pas le cœur à répondre ; le bruit de la rue les étourdit ; il leur semble qu’ils sont des loufoques, des ballottés et des égarés de la vie. Ils n’ont même plus l’idée, après tout cela, de se gîter, de gagner un coin. Ils vont, ils galopent et ils attendent la nuit.

À ce moment, on les voit aller brusquement aux lumières et se précipiter en tas aux sous-sols où l’on danse. À peine entrés, furieux de vie et l’âme toute réchauffée, ils clodochent et virent alors sans s’arrêter. Ils pilent de leurs pieds las le dégoût de l’interminable journée, de la morne promenade par les rues ; et bientôt les voici qui deviennent luxurieux et obscènes, ces grands singes excités, aux mains enveloppantes et fureteuses.

Qui donc voudrait en vérité de cette condition des masques ? Et pourtant le Mardi gras en enfante toujours ; ils viennent on ne sait d’où, au reste, de la loge ou des combles, des échoppes ou des beuglants. C’est l’armée des « mabouls » qui montre ce jour-là toute la milice et toutes ses réserves ; mais c’est aussi, à travers les rues, le laisser-courre des sadiques, des satyriasiques et des nymphomanes.

Ils errent, ceux-là, ayant abrité leur âme de boue sous la défroque quelconque d’un costume pas cher, et leurs yeux bougeurs cavalcadent sous le masque, débusquent frénétiquement la proie qu’ils pincent et serrent en claquant des dents ; et, le soir, ce sont ces mêmes masques que vous rencontrez tapis sous les rampes d’escaliers ou dans les angles des loges, attendant patiemment, guettant l’heure du matin où tous les vices sont libérés, où l’orchestre, dans un furieux branle, donne enfin le signal de toutes les hontes.

Fins de bals et fins de masques ! C’est alors le retour, par le blême des aubes, des inquiétants chienlits, des arsouilles costumés en revenants, des Pierrettes et des Clodoches, des Gendarmes et des Nourrices ; et, sous le sel de l’air matinal qui pique et pince, ils vont, les masques, honteux et pressés ; ils se hâtent, longent d’un bon pas les boulevards ou tournent au coin des rues et, prestes, ils disparaissent.

Où vont les masques ? Vers quel grabat ou vers quel labeur ? Celui-ci va-t-il grimper sur le siège d’une voiture de maraîcher ou de laitier, celle-là ira-t-elle à la prostitution, la face encore écaillée et striée par le fard de sa nuit ? On ne sait, ils sont malandrins ou commis, bonnes sorties au-delà de la permission de onze heures ou filles secourables aux désirs. Celui-ci, ce chicard aux grands gestes de moulin à vent, se dispose, peut-être, à saigner, comme il en a l’habitude, un pante attardé ; celle-là, passez vite pour ne point la voir, en Tyrolienne, exaucer, au coin d’une borne, le mauvais désir !

Les masques, oui, ils sont les passants de la nuit, les geindres et les grinches du noir ; ils épouvantent quand ils débusquent brusquement sur vous, sous le clignotement du gaz, et vous fuyez leurs bonnets pointus, leurs chignons hauts, leurs yeux surtout, ces yeux qui vous dévisagent et qui flambent derrière la trame du carton ! *Histoires de Masques*, histoires donc – logiquement – d’effroi, de perversité et de macabre.

Et, à la vérité, en effet, ne vous attendez pas à lire une transposition des fantaisies spirituelles et drolatiques d’un Callot ; car vous ne rencontrerez ici ni Franca Trippa, ni Fritellino, ni ce Pulcinello qui fait révérence, en se cabrant, à la signora Lucretia. Pas davantage, vous ne pourrez songer aux mascarades fleuries des Pater *et* des Lancret, pas plus qu’à cet élégant et corrompu Gavarni, dessinateur pour costumes de théâtre, qui exécutait, sans se lasser, des chevilles si minces et des mains si longues, si louablement diaphanes ! Mais l’idée de Goya vous poignera, je pense, et telles de ces histoires vous paraîtront le texte idoine à ces planches illustres, où le terrible Aragonais mit en scène les majas, les duègnes et les vieux beaux d’Espagne, en un mot toute la formidable ménagerie des grands vices, qu’il griffa à jamais de sa rageuse et redoutable pointe.

Mais encore, un jour, rappelez-vous, l’écrivain de ces histoires déclara qu’il admirait James Ensor, le jeune maître d’Ostende, qui a exécuté lui aussi, là-bas, une série merveilleuse de masques aux mufles d’hippocampes ou aux faces de batraciens. Et, en effet, en lisant *Histoires de Masques*, vous retrouverez le frénétique amant de toute bizarrerie, le glorieux Ensor, embusqué derrière toutes les pages. Il vous semblera même que l’écrivain a eu à cœur de ménager à l’artiste des *illustrations* parfaites, des ressources dans l’épouvante et dans l’horrible. En tout cas, ces *Histoires de Masques*, ce sera, pour Ensor, nous en sommes assurés, un texte d’inspiration féconde. Il frémira comme nous à la lecture de *l’Homme au bracelet* et à celle de la *Femme aux masques*, et cette active et splendide goule nommée *la Pompe-funèbre*, quel merveilleux Rops pour lui à reprendre, à triturer, à « pousser » en épouvante et en cruauté. Sur les pages du livre, soyons certains qu’il écrira des « marginalia » funèbres, et, comme il dit quelque part, ce sera alors cet étonnant exemplaire : *peste dessus, peste dessous, peste partout*.

Ensor, Lorrain, ces deux amoureux des masques ! Vous allez lire les contes du second ; vous souvenez-vous des planches en couleurs qu’exposa le premier, il y a des mois, à la galerie de *la Plume* ?

Ah ! L’amer contemplateur de l’effigie humaine ! Ce qu’il la ravale, celui-là, l’orgueilleuse face ! C’est partout de l’horreur, de l’atmosphère de peste, des somptuosités de descentes de Courtille, de magnifiques et éloquentes processions de chienlits.

Son *Entrée du Christ à Bruxelles*, en 1889, le Mardi gras, et son *Hop-Frog*, surtout. L’*Entrée du Christ* ! Ah ! Que ceux qui n’ont pas vu cette merveilleuse eau-forte, rehaussée d’aquarelle, imaginent une grande descente de masques du fond d’un faubourg, qu’éclaire un ciel jaune ; qu’ils imaginent la plus folle et la plus hilarante variété qui soit de hideuses têtes, juchées sur des défroques lamentables d’arsouilles ; qu’ils imaginent une débandade de bonnes, de juges, de cochers, de portefaix et le Christ sur un âne, derrière les rigides rangs de miliciens grotesques et empanachés de bonnets à poils ; qu’ils se disent que tous ces masques n’ont eu garde d’oublier leurs bannières aux inscriptions comiques ; qu’ils conçoivent, s’ils le peuvent, ce qu’une réelle verve peut donner en étonnement et en admiration ; qu’ils croient à une gravure échafaudée de façon un peu naïve et lavée de tons transparents très clairs, comme il s’en fit quelques-unes autrefois dans la maison Pellerin, à Épinal ; et ils auront, en marche, une foule qu’allègrent de fracassantes musiques, une foule qui se gonfle et qui rougeoie, qui beugle et qui exulte, dans la joie du postulat enfin réalisé des dimanches de liesse et des jours fous !

Mais la planche intitulée *Hop-Frog* n’est pas moins admirable. La foule est, cette fois, au repos. C’est une superbe symphonie en jaune, en rouge et en bleu, qui se déploie sous une nef qui monte jusqu’aux astres. Il est vain par exemple de rêver plus splendide et plus folle représentation du drame de Poe. La foule bariolée regarde, les yeux béats, brûler les oranges. L’un d’eux est déjà tombé à terre, et ses pieds se recroquevillent et amusent le rang de face des spectateurs costumés en Turcs, en magistrats, en princes de l’Orient ; tandis que le leste et subtil *Hop-Frog*, grimpé sur le lustre humain qui arde, songe à Tripetta vengée et s’éjouit. Du parquet au faite chargé de foule de la haute nef, les masques considèrent frénétiquement le spectacle. Il est, en vérité, jovial et funèbre, tragique et comique, d’une variété amusante de pifs et de trognes, de gras et de maigres, de géants et de courtes bottes ! Mais ce qu’il faut voir et retenir, c’est l’intense vie dispensée à tous ces personnages, c’est la bouffonnerie aiguë qui tord toutes les bouches épanouies en croissants de lune ! Et combien Ensor est à l’aise dans le groupement, dans les hiérarchies ! Il connaît, ce clairvoyant, toutes les ressources des masques, ce qu’ils ajoutent de hideux ou de grotesque à la face humaine, et il figure, sans chopper, les majestés de lions tombés dans la débîne et le simple groin. Et c’était comme cela, en cette galerie intime de l’autre côté de l’eau, toute une série prestigieuse de planches, telles que les *Masques scandalisés*, les *Masques intrigués*, le *Christ aux Enfers*, les *Bons Juges*, la *Multiplication des poisons* et encore une terrible *Luxure*, qui fit, récemment, hennir M. de Phocas.¹

Ah ! Vous pouvez bien, mon cher Lorrain, rechercher cet Ensor comme *l’illustrateur-né* de vos plus hallucinantes méditations ; car, dans l’œuvre du maître d’Ostende ils et elles abondent, les M. de Gondrecourt et les Mme Gorgibus, dont vous nous faites connaître les funèbres aspects. Puis il y a dans votre livre tant de caractères encore de petites villes mortes, des dolents et blêmes paysages, un vieux Péronne entre autres, d’une vie si close, si claquemurée entre ses remparts, que je songe à des campagnes pareilles près de Mariakerke, et que James Ensor représenta maintes fois. Il me semble donc bien que lui, le peintre, et vous, l’homme de lettres, vous avez exploité à vous deux et sans vous connaître, si je ne m’abuse, un domaine singulier et magnifique, sur lequel vous avez mis parallèlement votre empan.

Mais en particulier pour vous, mon ami, je ne sache pas qu’il y ait dans les Lettres contemporaines une Imagination capable de créer de plus équivoques personnages et de les faire vivre dans des décors, intérieurs ou paysages, plus appropriés ; et, quand vous les présentez, qui ne goûte enfin votre style descriptif, coloré, vivant, alerte et rythmé, spirituel, fantaisiste, ce style de charme et de ressources qui a d’imprévus retours d’images et comme de perpétuels enchantements par tant d’épithètes heureuses !

NOTEN

- ↑ Dit overzicht streeft geen volledigheid na. Binnen het thema van De zeven hoofdzonden worden de mijlpalen, de emblematische werken en de creaties die als inspiratie dienden voor Ensors zeven hoofdzonden aangesneden.
- ↑ P. BANGE (2008), p. 69.
- ↑ Morton W. Bloomfield, historicus en expert binnen dit domein, traceert elementen uit Babylonische en Perzische geloofsvormen, het Jodendom en vooral uit het vroegchristelijke gnosticisme. De voornaamste zijn de zeven demonische krachten en de verpersoonlijking ervan door dieren (M.W. Bloomfield, 1967; p. 56).
- ↑ M.W. BLOOMFIELD (1967), p. 72.
- ↑ M.W. BLOOMFIELD (1967), p. 44.
- ↑ Zo is er de allegorie van de dochters van de zonden'. Deze vindt haar oorsprong in het concept dat de hoofdzonden de basis zijn van elke andere mogelijke zonde. Het zijn subcategorïen van de hoofdsonde. Zo zijn zelfverheffing en ongehoorzaamheid de dochters van hoogmoed; diefstal roof, meenede, woeker en diefstal de dochters van gierigheid en overspel, incest en verkrachting van een maagd dochters van onkuishheid (P. BANGE, 2008, p. 97-98).
- ↑ M.W. BLOOMFIELD (1967), p. 97.
- ↑ J.J.M. TIMMERS (1991), p. 158.
- ↑ J. VAN LAARHOVEN (1997), p. 194.
- ↑ J. VAN LAARHOVEN (1997), p. 195.
- ↑ M. W. BLOOMFIELD (1967), p. 96.
- ↑ J. VAN LAARHOVEN (1997), p. 220.
- ↑ S. BLOCKER (1993), p. 226.
- ↑ Vertegenwoordigers van de Haarlemse school - Hendrik Goltzius, Jakob Matham en Jacques De Gheyn - en van de Antwerpse school - Philips Galle, Maarten Van Heemskerck en Hieronymus Wierdickx - maakten prentenbundels over de zeven hoofdzonden.
- ↑ R.H. MARJNISSEN (1987), p. 331.
- ↑ R.H. MARJNISSEN (1987), p. 331.
- ↑ P.ROBERTS-JONES (1997), p. 38.
- ↑ Aan de prentenreeks van Bruegel ontleende Ensor rechtstreeks enkele motieven en J.Becker wees al op de ontlening van een motief van Bosch, het duiveltje uit *Superbia*, dat we in Ensors *Benverd meubel* (1888) zien opduiken (J. BECKER, 1999, p. 141).
- ↑ S. BLOCKER (1993), p. 59.
- ↑ Gillray maakt in een vierdelige reeks *Vices Overlook'd in the new proclamation* (1792) een rake synthese: *Avarice* (hebzucht), *Drunkenness* (dronkenschap), *Gambling* (goklust) en *Debauchery* (ontucht) worden afgebeeld als de vier nationale Britse zonden. Het is veelzeggend dat de protagonisten leden zijn van de koninklijke familie en de hoge Engelse adel.
- ↑ E. WITTE (2005), p. 112-114.
- ↑ Zo waren de stakingen om het algemeen stemrecht af te dwingen gewelddadig van aard met dodelijke slachtoffers tot gevolg (E. WITTE, 2005, pp. 114-124).
- ↑ K. DE CLERCK (1983), p. 207.
- ↑ M. DE VROEDE (1978), p. 334.
- ↑ Worden ook nog besproken: De vijf geboden der H. Kerk, de negen vreemde zonden, de zes zonden der H. Geest en de vier wraakroepende zonden.
- ↑ G.F.VAN CALBERGH (1809), voorblad: *Zeven hoofdzonden in simpele wijze om dat die zoo te begreeplyker ende voordediger zonden konnen wezen aan den gemeenen Lezer tot zyne onderrijsinge om zyne zaligheid te werken, ik hebbe ook in dit rym digt veel versen uut kleyngt opgestelt int vermaak van den Lezer (...)*.
- ↑ Onder andere Tytgat, Elskamp en Le Douannier Rousseau voelden zich aangesproken door het primitieve volkse karakter van deze prenten.
- ↑ Gesigneerd: Georgin Francois, *Les sept péchés capitaux* / A Epinal, Chez Pellerin, 1830). Als we deze prent vergelijken met een afbeelding uit de vijftiende eeuw (Maitre Francois, *Allégorie des péchés capitaux*; illustratie in *le Miroir historial* van Vincent de Beauvais, 1463), valt op hoezeer men teruggriipt naar middeleeuwse motieven.
- ↑ S.L. SIEGFRIED (1995), pp. 122-123.
- ↑ Een treffend voorbeeld daarvan, waarin 'hoge' en 'lage' cultuur samenkomen, is de cartoon van Hector Colomb, bijgenaamd Moloch. Deze tekende in 1891, *Les sept péchés capitaux: L'envie*, *M. Emile Zola*, waarin de spot wordt gedreven met Zola en zijn vergeefse pogingen opgenomen te worden in de Académie Française (sic). *La Silhouette*, april 1891.
- ↑ M. DENECKERE (1960), webpublicatie: Sociale tendensen in Franstalige Belgische literatuur.
- ↑ R. HOOZEE, C.VERLEYSEN (2011), p. 123.
- ↑ Een meer speelse, mystieke sfeer vinden we terug in de dichtbundel *Les Péchés capitaux* (1900) met gedichten van o.a. Emile Verhaeren en de gulzigheid en illustraties van Henry Detouche. In art nouveau-stijl worden de zonden door elegante, modieuze vrouwen uitgebeeld. Het voorwoord van deze bundel luidt veelbetekend: *Les sept péchés sont à l'âme humaine ce que les sept couleurs du prisme sont à la lumière. Nous les avons tous*. Een grotere tegenstelling tussen dit Belle-Epoque-optimisme en de religieuze moraal is moeilijk denkbaar.
- ↑ Kenmerkend hiervoor zijn de 'transposities' van schilderijen, waarbij deze hertaald worden naar literatuur. Dergelijke transposities zijn ook terug te vinden bij Verhaeren en Maeterlinck. Trouwens ook omgekeerd laten schilders zich inspireren door literatuur. James Ensor was een belegen man en als narratief kunstenaar bij uitstek putte hij voor zijn oeuvre uit tal van werken van literaire auteurs. Hij inspireerde zich op verhalen van Edgar Allan Poe of Marmontel, Mallarmé of Claude Bernières en natuurlijk ook op de Bijbel.
- ↑ Dat fragment heeft Ensor herwerkt in de ets *La Reine Parysatis* (1899, T.116).
- ↑ Verschillende van deze tekeningen horen bij de zogenaamde reeks *Rousseau tekeningen* (ca. 1883/1886-1888), zie kat. Knoedler, 1983.
- ↑ P. FLORIZOONE (1996), p. 112.
- ↑ E. VERHAEREN (1908), p. 13.
- ↑ Dit was een tentoonstellingsruimte boven de tapijtenfabrik van vader Demolder. Zijn tentoonstelling in Parijs liep van 15 december 1898 tot 15 januari 1899 in *Le Salon de Cent*.
- ↑ Het portret van Eugène Demolder werd door Ensor gestileerd naar het gelaat van een wijze Boeddha in het schilderij *L'Idole* (Tt. 365, 1893, col. Groeningemuseum, Brugge), zie P. Florizoone, *Eugène Demolder en James Ensor, een uederzijdse heiligerverklaring* in: catalogus Mu.Zee *Bij Ensor op bezoek*, 2010.
- ↑ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Ollendorf, Parijs, 1901 (1992, p. 79). Het boek werd uitgegeven in 1901 bij Ollendorf maar is eerst verschenen in feuilleton-roman, van juni 1899 tot augustus 1900, in de Parijse krant *Journal* met als hoofdfiguur Astaric, die in de roman Monsieur de Phocas wordt. (James Ensor, *Lettres à Emma Lambotte*, 1999, p. 86-87).
- ↑ Brief aan Edgard Picard, 17 juli 1906. *Je n'ai jamais vu Jean Lorrain. A-t-il vu mes eaux-fortes? Je l'ignore. Il décrit La luxure dans Monsieur de Phocas. Je ne sais s'il a vu cette eau-forte. Sa description ne répond pas exactement au sujet. Dans un autre livre de Jean Lorrain, Histoires de masques, il est longuement question de mes eaux-fortes dans la préface. Je n'ai jamais eu la moindre nouvelle de Jean Lorrain.* (James Ensor, *Lettres* 1999, p. 544-545).
- ↑ Ensor toont in zijn *Stilleven* van 1915, pastel op papier, 47,8 x 61,7 cm, het omslag van de roman *Monsieur de Phocas* ontworpen door Géo Dupuis (1875-1932), waarschijnlijk betreft het de editie van 1908.
- ↑ *De Carillon* 5 juli 1900 en *La Ligue artistique* nr. 11, 3 juni 1900. *La ligue artistique, livre tribune d'art et de littérature* was een tweewekelijks Brussels tijdschrift (1894 - 1904). Ensor schrijft onder het pseudoniem van *Senor* verschillende bijdragen: in nr. 16 van 16 augustus 1896 *Ostende* in nr 12 van 18 juni 1899 *Une réaction artistique au pays de Nanquaisie*, in nr. 20 van 17 oktober 1903 *Un bronze ostendais à placer*, 2 mei 1904, tekst van E. Demolder over *Les 7 péchés capitaux*. Tevens publiceert het lithografien van Ensor in enkele edities van het 'Supplément illustré': 1895, *Duivels die mij*

- ↑ *sarren* (T.134), 1 september 1896, *De spelers* (T.135); 1 maart 1897; *De Guldenenspeling* (T.136).
- ↑ Op de verso staat een studie van een detail uit *De bekoring van Sint Antonius*, 1887-1888, wat de datering van de tekeningen ca. 1888, waarschijnlijk maakt.
- ↑ Alle tekeningen, met uitzondering van *De ontucht* en *De luiheid* zijn spiegelverkeerd in vergelijking met de etsen. Wat erop wijst dat ze vroeger dan de etsen werden getekend. Voor *De nijd* is er nog een extra voorstudie uit 1902 bekend, zie Paul Haesaerts, *James Ensor* 1957, p. 320 nr. 152. (afb. p. 19).
- ↑ *159 Ontucht*, 2 staten; T.119 *Luiheid*, 2 staten; T.121 *Gronschap*, 2 staten; T.122 *Hoogmoed*, 4 staten (handtekening op laudatio); T.123 *Gierigheid*, 2 staten; T.124 *Gulsigheid*, 2 staten; T.125 *Nijd*, 3 staten; T.126 *De dood overheerst de zeven hoofdzonden* (frontispice) 1 staat. De acht etsen in de map zijn allemaal van de laatste staat, wat op het eerste zicht logisch lijkt, maar Ensor heeft van andere etsen soms staten bijgemaakt lang nadat de prent verschenen was (bv.b. T. 104 *De dood achtervolgt de mensenvuude*, 1896).
- ↑ In 1896 brengt Ensor een portfolio uit met 12 etsen, gedrukt bij Van Campenhout, voor de prijs van 25 frank (Tricot 1994: 81). Voor de datumcorrectie naar 1993 zie: (Tricot 2010 p. 18, 20 en 25).
- ↑ In 1904 maakt hij nog 3 etsen en dan kunnen we zijn grafische productie als afgesloten beschouwen: *Verpesting beneden, verpesting boven, verpesting overall, Strand van de Panne en Geïntregerde maskers*. Dertig jaar later in 1933 en 1934 maakte hij nog vier gelegenheidsetsen, drie in opdracht van Albert Croqueuz: *Lady Godiva*, *De schaduw op het huis* en de onafgewerkte ets naar een schilderij waarop het portret van Croqueuz voorkomt en ook door hem werd aangekocht: *De procesie van Gistel* en uiteindelijk *De molenduivel* voor een boek met en over Belgische grafiek: *Contes d'Horace Van Offel*.
- ↑ Op 2 mei 1904 verscheen het voorwoord van Demolder in *La Ligue Artistique*.
- ↑ De kleurenassociaties zijn als volgt: rood voor woede, groen voor nijd, geel voor gierigheid, paars voor hoogmoed, lichtblauw voor luiheid en bruin of oranje voor gulzigheid. De enige afwijking, waarschijnlijk een bewuste esthetische keuze, ten opzichte van de standaard is de purperint in plaats van donkerblauw voor *De ontucht*.
- ↑ Voor meer informatie over de drukkers en handgekeurde etsen van Ensor, zie P. Florizoone met medewerking van E. Gillis in *James Ensor a collection of prints*, Boerner 2002.
- ↑ De prijsverhouding tussen kleur en zwart-wit is 2,5, een verhouding die voor heel wat van zijn etsen nog steeds geldt.
- ↑ L'Exposition du croquis et de la caricature judiciaire, à l'initiative de la Conférence du Jeune Barreau' te Antwerpen cat. nr. 399, *Les péchés magistraux: Eau-forte rehaussée*. Wijzen de meervoudsvorm bij 'péchés' en het enkelvoud bij 'eau-forte' erop dat het om het frontispice gaat? James Ensor *lettres* 1999 p. 118.
- ↑ Brief van James Ensor aan Ch. Hessele gedateerd 29/5/1904, col. James Ensor Archief, Gent.
- ↑ M. VINCENT-CASSY (1984), p. 122.
- ↑ M.W. BLOOMFIELD (1967), p. 79.
- ↑ M. VINCENT-CASSY (1984), p. 125.
- ↑ Deze opsomming is niet limitatief.
- ↑ Xavier Tricot gaat hier dieper op in in zijn webpublicatie *Ensor en de oude meesters*.
- ↑ Ensor James, *Lettres*, 1999 p.132. De brief dateert van eind 1894 of begin 1895.
- ↑ E. VERHAEREN (1908).
- ↑ Deze lithografie maakt deel uit van de reeks van Odilon Redon *La tentation de Saint Antoine, première série* uitgegeven bij de Brusselse uitgever Deman.
- ↑ *De oude schelmen* of andere titels *Het bezoek van de dokters of De oude varkens*, 1895.T.101.
- ↑ J. BECKER (1999), p. 141.
- ↑ De metafor van het uurwerk dat gemanipuleerd wordt zien we ook in het schilderij van Ensor *De slechte dokters*, 1892. Tt. 346
- ↑ E. VERHAEREN (1908), p. 77.
- ↑ *De gronshap* lijkt eerder te worden geassocieerd met het arbeidersmilieu.
- ↑ E. VERHAEREN (1908), p. 77.
- ↑ E. VERHAEREN (1908), p. 75.
- ↑ P. BANGE, (2008), p.98.
- ↑ Demolder omschrijft dit wezen in het voorwoord van deze prentenreeks als Satan en men kan een stilistisch verband zien met de volgelingen van Satan in de tekening *De verleiding van Sint Antonius*, 1887-1888, col. Art Institute, Chicago.
- ↑ De onderhandelingen tussen de vrek en de duivel blijven raadselachtig. Is het een pact dat ze willen sluiten of verkoopt hij zijn ziel, een soort Faust-thema, om nog meer aardse goederen te vergaren?
- ↑ Onder meer bij Boilly (*Avarice dans la cuisine*, ca 1850), John Leech (illustratie van Ebenizer Scrooge in Dickens' *Christmas Carol*, 1843) en Daumier (*Meneer Coquetet deelt zijn ontbijt*). Van deze laatste afbeelding maakte Ensor een kopie (1880-1886). (zie H. Todts, 2010)
- ↑ J.J.M. TIMMERS (1991), p. 159.
- ↑ *Le Magasin pittoresque*, 1835, p. 23. (Florizoone Patrick 1999, p. 21.)
- ↑ J. VAN LAARHOVEN (1997), p. 273.
- ↑ We zien uilen in het oeuvre van Bosch in ondermeer *De hooiuwagen*, *De verloren zoon* en *De tuin der lusten*.
- ↑ J.J.M. DE PAEPE (1912), p. 121.
- ↑ V. HEYMANS (1997), p.76.
- ↑ S. CANNING (2010), p. 14.
- ↑ E. VERHAEREN (1908), p. 76.
- ↑ Ook in *De luiheid* wordt de zonde benadrukt door een tegenstelling.
- ↑ Deze kalkoen doet denken aan de kalkoen van Bruegels *Nijd*.
- ↑ Volgens Verhaeren (1908, p. 76) is dit een ezel. Wij menen echter de sik van de bok te herkennen. Zowel de symbolen van bok en ezel zijn nog 'vrij'.
- ↑ Bij de aankondiging van de zeven hoofdzonden in de krant *Le Carillon* van 12 december 1903 wordt er bij de hovaardigheid verwezen naar 'monsieur Prudhomme (Joseph)', dit is de romanfiguur gecreëerd door Henry Monnier (1799-1877). In talrijke tonedstukken was Prudhomme het prototype van de bourgeoisie, zwaarwichtig en pompeus, declamerend en zelfbewust.
- ↑ E. VERHAEREN, 1908, p. 76. In *De hovaardigheid, plechtig, punctueel, zwaar, arrogant, lachwekend, met invallende kaken en een vierkant voorhoofd dat te volumineus is voor zijn schrale lijf, stelt een onbeduidende notaris, handelaar of burgemeester uit de provincie zich voor aan een menigte van bedelaars, vernedelden en armoelijders die hem de hand kussen*. Hij stelt verder 'Dit tafereel getuigt van een wrede en gebocherende observatie. Alles is medelijekwekend, somber en grotesk in zijn triomf! Het dorpie wordt bespot. Ensor wreket zich.
- ↑ S. SPENCER (2006), p. 69.
- ↑ James Ensor *Lettres* 1999 p 675, Fritz Trüssel was gedurende vele jaren voorzitter van 'de vrienden van het kunstmuseum van Bern' en verzamelaar van het werk van Ensor. De eerste koper van het schilderij *De nijd* (Tr.610) was Sam Salz.

BIBLIOGRAFIE

- BECKER W., *Von Kardinaltugenden, Todsünden und etlichen Lastern*, Koehler & Amelang, Leipzig, 1975.
- BLÖCKER S., *Studien zur Ikonographie der sieben Todsunden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560*, Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 8, Münster, Hamburg, 1993.
- BLOOMFIELD M.W., *The seven deathly sins, An introduction to the history of a religious concept, with special reference to medieval English literature*, Michigan State University Press, Michigan, 1967.
- CANNING S., 'Hareng Saur/ Art Ensor/ Kunst Vandaag' in: *Hareng Saur: Ensor en de hedendaage kunst*, Gent, MSK & SMAK
- 30.10.2010-27.02.2011, pp. 9-22, Ludion, s.l., 2010.
- DE CLERCK K., *Schets van het Belgisch onderwijsbeleid in de 19de eeuw*, Centrum voor de Studie van de historische pedagogiek, Gent, 1983.
- DE PAEPE J.J.M., *Spreukenverzameling over de zeven hoofdzonden*, A. De Scheemacker, Sint-Amandsberg, 1912.
- DE VROEDE M., Onderwijs 1879-1914, in: *Algemene geschiedenis der Nederlanden*, deel 13, s.e., Haarlem, 1978.
- DENECKERE M., *Sociale tendensen in Franstalige Belgische literatuur*, webpublicatie, 1960.
- (https://www.marxists.org/nederlands/deneckere/1960/1960literatuur.html)
- ENSOR J., *Mes écrits, préface de Franz Hellens*, Editions nationales, Luik, 1974.
- ENSOR J.*, Kunsthau Zürich, 20 mei - 31 juli 1893.
- ENSOR J.*, Centraal Museum Utrecht 1993.
- ENSOR J., *Lettres à Emma Lambotte 1904-1914*, édition établie et annotée par Derrey-Capon Daniëlle, La Renaissance du livre, Brussel, 1999.
- ENSOR J., *Lettres*, édition établie et annotée par Xavier Tricot, Editions Labor, Archives du Futur, Brussel, 1999.
- FLORIZOONE P., *James Ensor en de baden van Oostende*, Pandora, Antwerpen, 1996.
- FLORIZOONE P., '19e eeuwse historische thema's en onbekende bronnen in het oeuvre van James Ensor' in *James Ensor-Ensorgrafiek in confrontatie*, Pandora-MSK Oostende, 1999-2000.
- FLORIZOONE P., 'James Ensor's printers', in *James Ensor a collection of prints*, C.G.Boerner, New York, 2002.
- FLORIZOONE P., 'Eugène Demolder en James Ensor een wederzijdse heiligerverklaring', in *Bij Ensor op bezoek*, Mu.ZEE, Pandora, Antwerpen, 2010.
- HAESAERTS P., *James Ensor*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1957.
- HEYMANS V., *Ensor et les médecins: Un diagnostic*, ULB-HAA, Brussel, 1997
- HOOZEE R., BOWN-TAEVERNIER S., HEIJBROEK J.F., *James Ensor, tekeningen en prenten*, Mercatorfonds, Antwerpen, 1987.
- HOOZEE R., VERLEYSEN C., 'Maurice Maeterlinck en het Belgisch symbolisme, enkele facetten', in: HOOZEE R. en C. VERLEYSEN (red.), *De wereld van George Minne en Maurice Maeterlinck*, Museum voor Schone Kunsten Gent, 22.10.2011-19.02.2012, Mercatorfonds, Antwerpen, 2011, pp. 122-136.
- BUYCK J. (red.) *In dienst van de kunst, Antwerps mecenaat rond Kunst van Heden 1905-1959*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1991.
- LEGRAND F-C., *Ensor, naargestigt en charmant. Een andere Ensor*, Mercatorfonds, Antwerpen 1993.
- LORRAIN J., *Histoires de masques* (1900), suivi de *contes d'un buveur d'ether* et de *textes inédits* préface et notes de Michel Desbruères, ed. Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1987.
- LORRAIN J., *Mr. de Phocas*, Ollendorf, Parijs 1901.
- (heruitgegeven o.a. in 1992).

- MAIGRON L., *Le Romantisme et les moeurs*, Champion, Parijs, 1910.
- MARIJNISSEN R.H., RUYFFELARE P., *Hiëronymus Bosch: het volledige oeuvre*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1987.
- OGIER W., *De zeven hoofdzonden, Speels gheueys, vermacelyek ende leersaem*, Janssen, Antwerpen, 1889.
- ROBERTS-JONES P. en F., *Pieter Bruegel De Oudere*, Flammarion, Parijs, 1997.
- SIEGFRIED S. L., *The art of Louis Leopold Boilly*, Yale University Press, Londen, 1995.
- SPENCER S., *Texts and the Self in the Twelfth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- STERCKX E., *Mechelse catechismus, met uitleggingen op iedere vraag en korte oefeningen op het einde van elke les*, Van Velsen, Mechelen, 1868.
- STOLZ A., *Vie des saints*, B. Herder, Fribourg en Brigau, 1869.
- SUE E., *Les sept péchés capitaux*, Michel Lévy Frères, Parijs, 1851 (verschillende delen).
- TAEVERNIER A., *James Ensor Geïllustreerde catalogus van zijn gravures*, Pandora, 1999.
- TAEVERNIER S. 'Un squelette qui dessine: les dessins d'Ensor, au musée d'Orsay' in *James (art) Ensor*, Musée d'Orsay, Parijs, 2009-2010.
- TIMMERS J.J.M., *Symboliek en iconografie der christelijke kunst*, De Haan, Haarlem, 1991.
- TODTS H., *Ensor ontmaskerd*, Brussel, ING Cultuurcentrum, coproductie met het KMSK Antwerpen en het Paleis voor Schone Kunsten – BOZAR, 2010.
- TRICOT X., Douze eaux-fortes, in *Ensoriana*, Pandora, Antwerpen, 1994.
- TRICOT X., *James Ensor en de oude meesters*, webpublicatie, s.d. (http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/nl/bronnen/webpublicaties/james-ensor-en-de-oude-meesters).
- TRICOT X., *James Ensor: Leven en werk*, oeuvrecatalogus van de schilderijen, Mercatorfonds/Pandora, Brussel, 2009.
- TRICOT X., *James Ensor: The complete prints*, Defac nv, Roeselare, 2010.
- VAN CALBERGH G.F., *De zeven hoofdzonden*, Walwyn, Ieper, 1809.
- VAN LAARHOVEN J., *De beeldtaal van de Christelijke kunst: geschiedenis van de iconografie*, Sun, Nijmegen, 1997.
- VERHAEREN E., *James Ensor*, Van Oest et Cie, Brussel, 1908.
- VINCENT-CASSY M., 'Les animaux et les péchés capitaux, de la symbolique à l'emblematique', in: s.e., Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 15e congrès, *Le monde animal et ses représentations au moyen age, (XIe-XVe siècles)* Toulouse, 1984, pp. 121-132.
- WITTE E., 'De burgerlijke democratie verruimd (1885-1918)', in: WITTE E., J. CRAEYBECKX, A. MENEN, *De politieke geschiedenis van België*, pp. 107-157, Standaard Uitgeverij, 2005.

Tijdschriften en kranten

Le Carillon

La Ligue Artistique

Le Magasin Pittoresque

Met dank aan Jessy en Ronny Van de Velde, Bart Versluys, Herwig Todts, conservator KMSK Antwerpen, Galerie De Vuyst (Lokeren), Galerie Kornfeld (Bern), Hildegard Van de Velde, conservatrice Rockoxhuis (KBC), Guy Braeckman (Ad/Art)

© voor de tekst Patrick Florizoone en Willem Coppejans



James Ensor, *De tijd*, 1931, olie op doek, 55 x 64 cm, Tr. 610, col. B. Versluys, Knokke



James Ensor

DE ZEVEN HOOFDZONDEN

JAMES ENSOR
(1860-1949)

Les Péchés capitaux dominés par la mort
De dood overheerst de zeven hoofdzonden,
1904

Ets op Simili Japans papier,
handgekleurd door de kunstenaar
Gesigneerd in potlood
Verso sig. en titel in potlood
84 x 134 mm

Literatuur

James Ensor, A. Taevernier, 1973,
cf. nr. 126

Herkomst

Speth, Antwerpen
Privécollectie, Antwerpen



Les Péchés capitaux dominés par la mort
De dood overheerst de zeven hoofdzonden, 1904,
col. KBC Groep, Antwerpen

JAMES ENSOR

(1860-1949)

La Luxure / De ontucht, 1888

Ets op Simili Japans papier,
handgekleurd door de kunstenaar
Gesigneerd in potlood
Verso sig. en titel in potlood
92 x 131 mm

Literatuur

James Ensor, A. Taevernier, 1973,
cf. nr. 59

Herkomst

Speth, Antwerpen

Privécollectie, Antwerpen



La Luxure / De ontucht, 1888,
col. KBC Groep, Antwerpen

JAMES ENSOR

(1860-1949)

***La Paresse / De luiheid*, 1902**

Ets op Simili Japans papier,
handgekleurd door de kunstenaar
Gesigneerd in potlood
Verso sig. en titel in potlood
96 x 136 mm

Literatuur

James Ensor, A. Taevernier, 1973,
cf. nr. 119

Herkomst

Speth, Antwerpen

Privécollectie, Antwerpen



La Paresse / De luiheid, 1902,
col. KBC Groep, Antwerpen

JAMES ENSOR

(1860-1949)

La Gourmandise / De gulzigheid, 1904

Ets op Simili Japans papier,
handgekleurd door de kunstenaar
Gesigneerd in potlood
Verso sig. en titel in potlood
93 x 145 mm

Literatuur

James Ensor, A. Taevernier, 1973,
cf. nr. 124

Herkomst

Speth, Antwerpen

Privécollectie, Antwerpen



La Gourmandise / De gulzigheid, 1904
col. KBC Groep, Antwerpen

JAMES ENSOR

(1860-1949)

L'Avarice / De gierigheid, 1904

Ets op Simili Japans papier,
handgekleurd door de kunstenaar
Gesigneerd in potlood
Verso sig. en titel in potlood
93 x 146 mm

Literatuur

James Ensor, A. Taevernier, 1973,
cf. nr. 123

Herkomst

Speth, Antwerpen

Privécollectie, Antwerpen



L'Avarice / De gierigheid, 1904
col. KBC Groep, Antwerpen

JAMES ENSOR
(1860-1949)

***La Colère / De gramschap*, 1904**

Ets op Simili Japans papier,
handgekleurd door de kunstenaar
Gesigneerd, gedateerd en titel in potlood
Verso sig. en titel in potlood
950 x 146 mm

Literatuur

James Ensor, A. Taevernier, 1973,
cf. nr. 121

Herkomst

Speth, Antwerpen
Privécollectie, Antwerpen



La Colère / De gramschap, 1904
col. KBC Groep, Antwerpen

JAMES ENSOR

(1860-1949)

***L'Envie / De nijd*, 1904**

Ets op Simili Japans papier,
handgekleurd door de kunstenaar
Gesigneerd in potlood
Verso sig. en titel in potlood
94 x 148 mm

Literatuur

James Ensor, A. Taevernier, 1973,
cf. nr. 125

Herkomst

Speth, Antwerpen

Privécollectie, Antwerpen



L'Envie / De nijd, 1904
col. KBC Groep, Antwerpen

JAMES ENSOR
(1860-1949)

L'Orgueil / De hoogmoed, 1904

Ets op Simili Japans papier,
handgekleurd door de kunstenaar
Gesigneerd in potlood
Verso sig. en titel in potlood
95 x 146 mm

Literatuur

James Ensor, A. Taevernier, 1973,
cf. nr. 122

Herkomst

Speth, Antwerpen

Privécollectie, Antwerpen



L'Orgueil / De hoogmoed, 1904
col. KBC Groep, Antwerpen



Art Bodo

DE ZEVEN HOOFDZONDEN

ART (CAMILLE PIERRE PAMBU) BODO
(1953-2015)

Sept péchés capitaux, 2014

Acryl op doek
1200 x 1700 mm
Gesigneerd, gedateerd rechts onder
en titel bovenaan

Herkomst
de kunstenaar





Jan Fabre

DE ZEVEN HOOFDZONDEN

JAN FABRE
(b.1958)

I never betray beauty, 1984

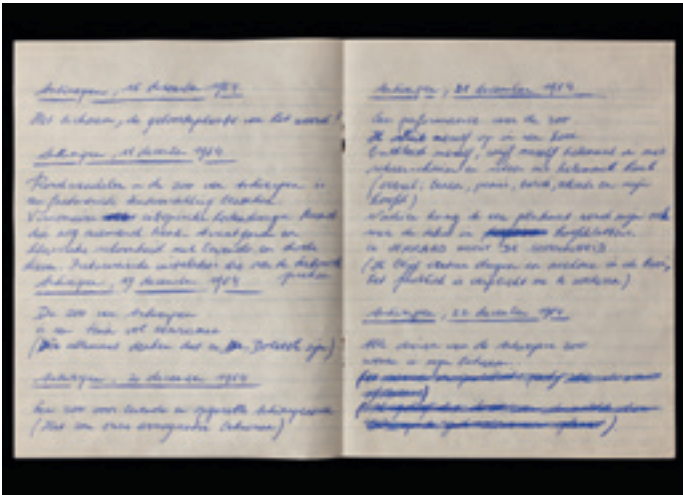
Performance in de Zoo van Antwerpen
Duur: 14 dagen en 14 nachten
Heruitvoering voor de film
Doctor Fabre Will Cure You (2013)
35mm, kleur, 60'10"

Herkomst
Jan Fabre - Angelos, Antwerpen

Ik verraad nooit de schoonheid, 1984

Fragment uit nachtboek, 21-12-1984
Bic balpen op papier
326 x 208 mm

Herkomst
Jan Fabre - Angelos, Antwerpen



Jan Fabre,
Manuscript, *Ik verraad nooit de schoonheid*, 1984





Vic Gentils

DE ZEVEN HOOFDZONDEN

VIC GENTILS

(1918-1997)

De acht hoofdzonden, De onkuisheid, 1969

Sculptuur, meubelornamenten,
gebrand hout op sokkel
24 x 32 x 17cm
Gesigneerd en genummerd
onderaan de sokkel

Tentoonstellingen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, *Overzicht Vic Gentils*,
1992, cat. nr. 94/3 ill. in kleur

Literatuur

Annie Gentils, *Vic Gentils*, ed. Lannoo, 1994,
catalogue raisonné, p. 304, nr. 895 ill.



VIC GENTILS
(1918-1997)

***De acht hoofdzonden,
De wulpsheid, 1969***

Sculptuur, meubelornamenten,
gebrand hout op sokkel
37 x 27 x 27 cm
Gesigneerd en genummerd
onderaan de sokkel

Tentoonstellingen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, *Overzicht Vic Gentils*,
1992, cat. nr. 94/8 ill. in kleur

Literatuur

Annie Gentils, *Vic Gentils*, ed. Lannoo, 1994,
catalogue raisonné, p. 305, nr. 900 ill.



VIC GENTILS

(1918-1997)

De acht hoofdzonden, De luiheid, 1969

Sculptuur, meubelornamenten,
gebrand hout op sokkel
38 x 14 x 18 cm
Gesigneerd en genummerd
onderaan de sokkel

Tentoonstellingen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, *Overzicht Vic Gentils*,
1992, cat. nr. 94/7 ill. in kleur

Literatuur

Annie Gentils, *Vic Gentils*, ed. Lannoo, 1994,
catalogue raisonné, p. 305, nr. 899 ill.



VIC GENTILS
(1918-1997)

***De acht hoofdzonden,
De gulzigheid, 1969***

Sculptuur, meubelornamenten,
gebrand hout op sokkel
32 x 21 x 16 cm
Gesigneerd en genummerd
onderaan de sokkel

Tentoonstellingen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, *Overzicht Vic Gentils*,
1992, cat. nr. 94/5 ill. in kleur

Literatuur

Annie Gentils, *Vic Gentils*, ed. Lannoo, 1994,
catalogue raisonné, p. 304, nr. 897 ill.



VIC GENTILS
(1918-1997)

***De acht hoofdzonden,
De gierigheid, 1969***

Sculptuur, meubelornamenten,
gebrand hout op sokkel
60 x 20 x 20 cm
Gesigneerd en genummerd
onderaan de sokkel

Tentoonstellingen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, *Overzicht Vic Gentils*,
1992, cat. nr. 94/4 ill. in kleur

Literatuur

Annie Gentils, *Vic Gentils*, ed. Lannoo, 1994,
catalogue raisonné, p. 304, nr. 896 ill.

***De acht hoofdzonden,
De gramschap, 1969***

Sculptuur, meubelornamenten,
gebrand hout op sokkel
31,7 x 32 x 16,4 cm
Gesigneerd en genummerd
onderaan de sokkel

Tentoonstellingen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, *Overzicht Vic Gentils*,
1992, cat. nr. 94/6 ill. in kleur

Literatuur

Annie Gentils, *Vic Gentils*, ed. Lannoo, 1994,
catalogue raisonné, p. 305, nr. 898 ill.





VIC GENTILS

(1918-1997)

De acht hoofdzonden, De tijd, 1969

Sculptuur, meubelornamenten,
gebrand hout op sokkel
47 x 21 x 21cm
Gesigneerd en genummerd
onderaan de sokkel

Tentoonstellingen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, *Overzicht Vic Gentils*,
1992, cat. nr. 94/2 ill. in kleur

Literatuur

Annie Gentils, *Vic Gentils*, ed. Lannoo, 1994,
catalogue raisonné, p. 304, nr. 894 ill.



VIC GENTILS
(1918-1997)

***De acht hoofdzonden,
De hovaardigheid, 1969***

Sculptuur, meubelornamenten,
gebrand hout op sokkel
53 x 12 x 22 cm
Gesigneerd en genummerd
onderaan de sokkel

Tentoonstellingen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, *Overzicht Vic Gentils*,
1992, cat. nr. 94/1 ill. in kleur

Literatuur

Annie Gentils, *Vic Gentils*, ed. Lannoo, 1994,
catalogue raisonné, p. 304, nr. 893 ill.





Kati Heck

DE ZEVEN HOOFDZONDEN

KATI HECK
(b.1979)

Wurzel Sünden, 2014

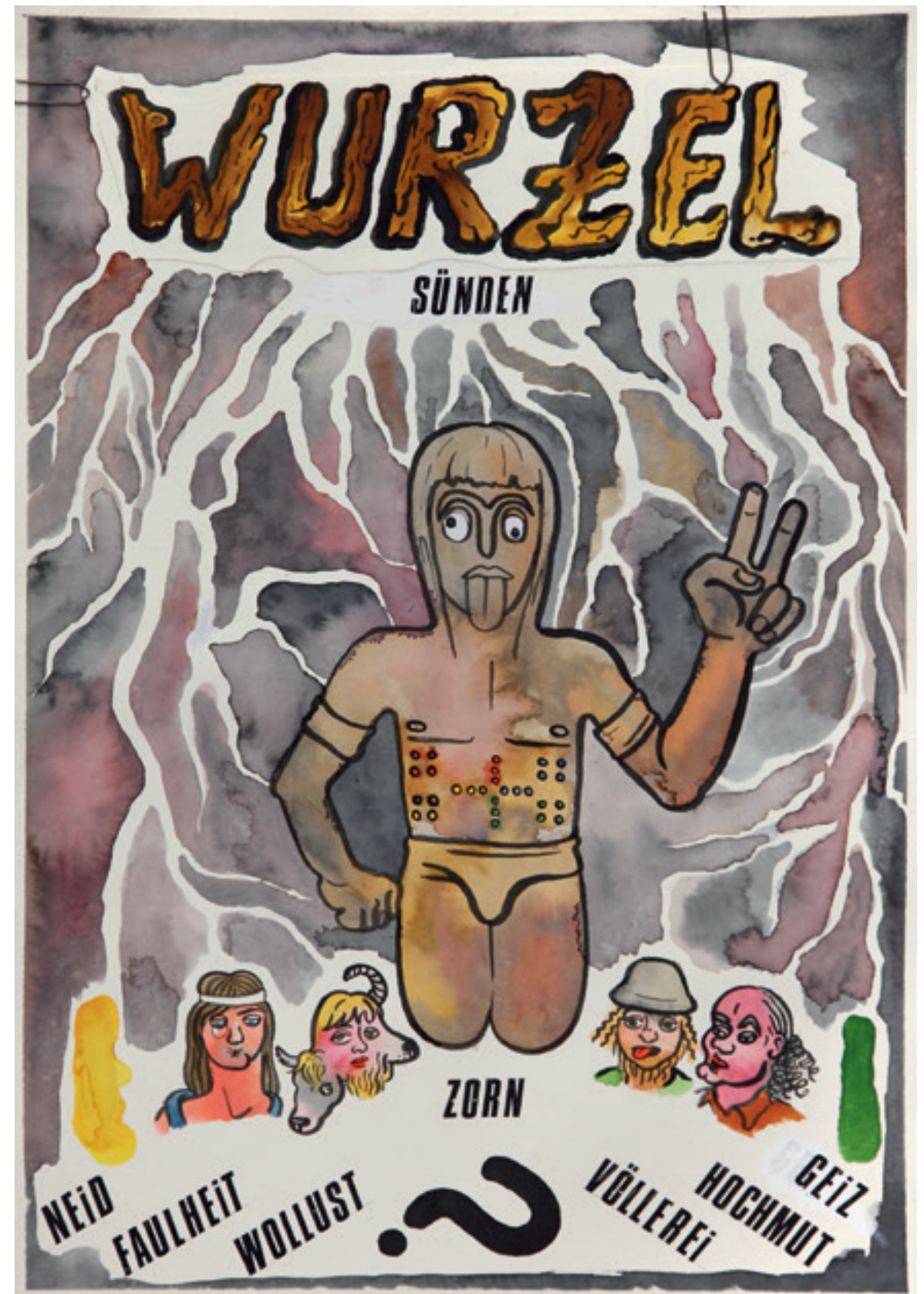
Inkt en aquarel op papier

470 x 350 mm

Uit de reeks *7 Todsünden + 1*

Herkomst

de kunstenaar, Antwerpen



KATI HECK
(b.1979)

***Neid*, 2014**

Inkt en aquarel op papier

470 x 350 mm

Uit de reeks *7 Todsünden + 1*

Herkomst

de kunstenaar, Antwerpen



KATI HECK
(b.1979)

Zorn, 2014

Inkt en aquarel op papier
470 x 350 mm
Uit de reeks *7 Todsünden + 1*

Herkomst

de kunstenaar, Antwerpen



KATI HECK
(b.1979)

***Wollust*, 2014**

Inkt en aquarel op papier

470 x 350 mm

Uit de reeks *7 Todsünden + 1*

Gesigneerd rechtsonder

Herkomst

de kunstenaar, Antwerpen



KATI HECK
(b.1979)

Faulheit, 2014

Inkt en aquarel op papier

470 x 350 mm

Uit de reeks *7 Todsünden + 1*

Herkomst

de kunstenaar, Antwerpen



KATI HECK
(b.1979)

Völlerei, 2014

Inkt en aquarel op papier

470 x 350 mm

Uit de reeks *7 Todsünden + 1*

Gesigneerd rechtsonder

Herkomst

de kunstenaar, Antwerpen



KATI HECK
(b.1979)

Hochmut, 2014

Inkt en aquarel op papier
470 x 350 mm
Uit de reeks *7 Todsünden + 1*

Herkomst

de kunstenaar, Antwerpen



KATI HECK
(b.1979)

Geiz, 2014
Inkt en aquarel op papier
470 x 350 mm
Uit de reeks *7 Todsünden + 1*

Herkomst
de kunstenaar, Antwerpen





Rinus Van de Velde

DE ZEVEN HOOFDZONDEN

RINUS VAN DE VELDE

(b.1983)

De 7 hoofdzonden, gulzigheid, 2015

Houtskool op doek
120 x 150 cm
Gesigneerd achteraan

Herkomst

de kunstenaar, Antwerpen

Join us, a voice says, and so Victoria does so, lazily. Twelve o'clock and she hasn't done anything at all, time stretched like a bubble gum she hasn't been chewing for an hour now. Meanwhile, a fiery Conrad is at odds with the world, angry with some abstract force, and ready to project that force onto a living person, a murderous mistake. Frederic shoves a sausage in his mouth hole, hoping to be as fulfilled as no-one will ever be, losing parts of himself, ingesting new parts. Martin smiles dirtily as he paws Louise's breasts, a cheery crash of sins in the center of the image, where there is no way back. Josephine eyes the bag of money she holds, as afraid to lose it all as she is eager to get some more. It's never enough, she thinks: never enough of what one could owe, and one could owe an awesome lot. And sinless Rinus revels in his lack of sins. A perfect man he is, he thinks, as he is he is to be sucked up by his own image, finally finished and complete., 2015

Houtskool op doek
200 cm x 240 cm
Gesigneerd achteraan

Herkomst

de kunstenaar, Antwerpen





Wout Vercammen

DE ZEVEN HOOFDZONDEN

WOUT VERCAMMEN

(b. 1938)

POST-PARA-NEO, 2014 (kleur)

2 portfolio's met elk 8 zeefdrukken (totaal 16)
1000 x 1000 mm.

Elke zeefdruk gesigneerd achteraan

In een oplage van 10 exemplaren – kleur editie
Editie Ronny Van de Velde, 2014

POST-PARA-NEO, 2014 (zilver)

2 portfolio's met elk 8 zeefdrukken (totaal 16)
1000 x 1000 mm.

Elke zeefdruk gesigneerd achteraan

In een oplage van 10 exemplaren – zilver editie
Editie Ronny Van de Velde, 2014



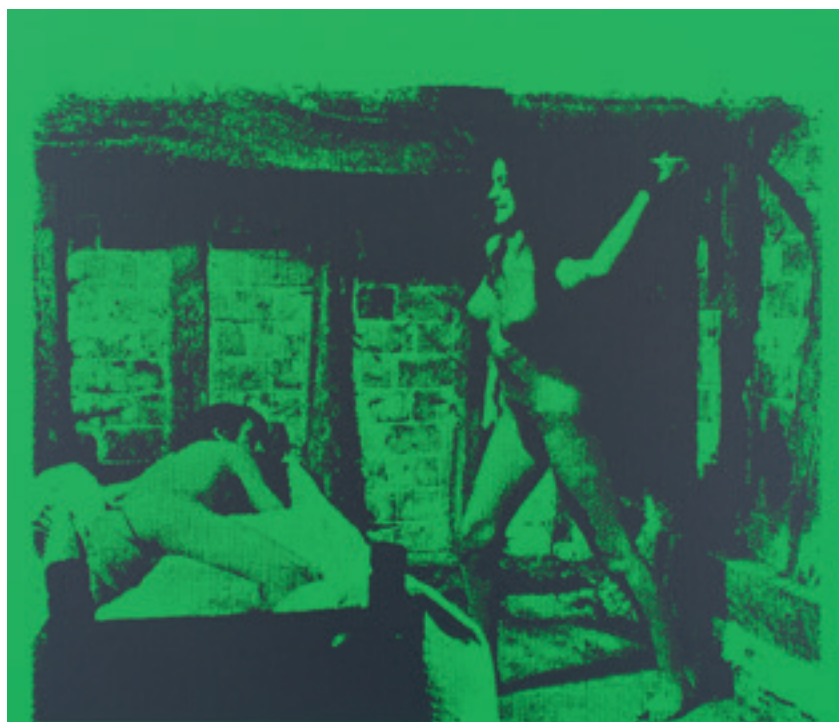
Wout Vercammen,
POST-PARA-NEO, 2014 (zilver)



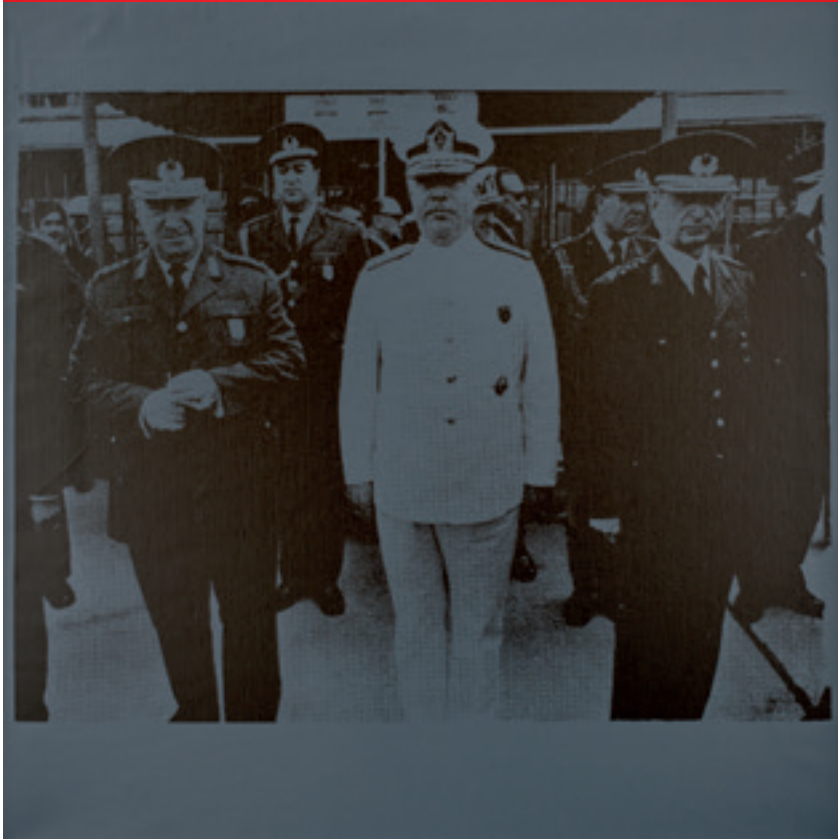
VIII. post, het Lat. bw. en vz. post, na–I. vz., b.v. in post factum, nadat het feit heeft plaatsgehad; zie verder Aanh. II;–II. bw. in samenst. als postglaciaal, postoperatief enz.;–III. als zn. m., (vroeger) gebruikt in de taal van studenten en gestudeerden, de beurt na iem. voor het lezen van een krant of tijdschrift, b.v. in een sociëteit of café: pardon! U leest daar Het Vaderland, zou ik de post mogen hebben?

IV. pa'ra... (Gr.), in samenst.: naast, bij, voorbij, langs, gedurende, tegenover; (ook) lijkend op het in het tweede lid genoemde, niet hetzelfde zijnde; in namen van scheik. verbindingen ter aanduiding van de aanwezigheid van substituenten op de plaatsen 1,4 van een koolstofringsysteem; in enkele andere namen met betekenis: naast: paraformaldehyde

ne'o- (<Gr. neos), nieuw; in samenst. met namen van bewegingen en geestelijke, politieke of culturele stromingen ter aanduiding van een hernieuwde manifestatie daarvan, b.v. neofascisme, neomarxisme, neoplatonisme, neogotiek, neoscholastiek e.d.









Uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling
De zeven hoofdzonden in het werk van James Ensor en van Art Bodo, Jan Fabre, Vic Gentils, Kati Heck, Rinus Van de Velde en Wout Vercammen in Galerie Ronny Van de Velde,
Knokke van 21 maart tot en met 10 mei 2015

Concept: Ronny en Jessy Van de Velde
Coördinatie: Jessy Van de Velde
Lay out: Ronny Van de Velde
Teksten: Patrick Florizoone en Willem Coppejans
Editing: Hilde Pauwels, Isabelle Grynberg
Fotografie: Pat Verbruggen, Luc De Corte
(Steurs nv graphic solutions, Antwerpen),
Ad/Art (Guy Braeckman)
Prepress en vormgeving: Fabienne Peeters
(Steurs nv graphic solutions, Antwerpen)
Druk: Graphius Group, Gent

Dank aan
Lucien Bilinelli, Art Bodo, Willem Coppejans, Joke De Vos,
Guy De Vuyst, Jan Fabre, Patrick Florizoone, Annie Gentils,
Nino Goyvaerts, Kati Heck, Jos Jamar, Guy en Linda Pieters,
Elke Segers (Tim Van Laere Galllery), Herwig Tods (KMSKA),
Hildegard Van de Velde, (KBC Groep Antwerpen Rockoxhuis),
Rinus Van de Velde, Tim Van Laere, Jean Van der Sanden,
Wout Vercammen en Bart Versluys

© 2015 Art Bodo
© 2015 James Ensor
© 2015 Patrick Florizoone/Willem Coppejans
© 2015 Jan Fabre-Angelos, Antwerpen
© 2015 Galerie Ronny Van de Velde,
Knokke - Oostende - Antwerpen
© 2015 Kati Heck, Antwerpen
© 2015 SABAM, Brussel
© 2015 Rinus Van de Velde
© 2015 Wout Vercammen

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag op enige wijze
worden overgenomen zonder toestemming.

Galerie Ronny Van de Velde
Zeedijk 759 (hoek Golvenstraat), B-8300 Knokke-Zoute
T +32 (0)50 60 13 50
vrijdag: 14-18 u., zaterdag-zondag: 11-18 u, maandag:14-18 u
Geopend op feestdagen

Cogels-Osylei 34, B-2600 Berchem
T +32 (0)3 216 93 90
Alleen na afspraak
ronnyvandevelde@skynet.be/www.ronnyvandevelde.com

Artfactor (Wouter Van de Velde)
Romestraat 6, 8400 Oostende
T + 32 (0)59 33 21 15,
www.artfactor.be
Zaterdag - zondag van 11 tot 18 u en na afspraak

Deze catalogus wordt gratis aangeboden en is niet te koop.