



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Ontstellend weerzinwekkend maar wonderbaarlijk intens: vijf perspectieven op Emmanuel Fremiets gorilla-beelden (1859-1888)

Broekhuizen, B.J.M. van

Citation

Broekhuizen, B. J. M. van. (2022, June 21). *Ontstellend weerzinwekkend maar wonderbaarlijk intens: vijf perspectieven op Emmanuel Fremiets gorilla-beelden (1859-1888)*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3309992>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3309992>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

*Ontstellend weerzinwekkend maar wonderbaarlijk intens.
Vijf perspectieven op Emmanuel Fremiets gorilla-beelden (1859-1888)*

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van
de graad van doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van rector magnificus prof.dr.ir. H. Bijl,
volgens besluit van het college voor promoties
te verdedigen op dinsdag 21 juni 2022
klokke 13.45 uur

door

Benedictus Johannes Marinus van Broekhuizen
geboren te 's Gravenhage
in 1973

Promotores

Prof. dr. Kitty Zijlmans

Prof. dr. Jan Teeuwisse

Promotiecommissie

Prof. dr. Stijn Bussels

Prof. dr. Paul Smith

Dr. Rachel Esner (Universiteit van Amsterdam)

Prof. dr. Raymond Corbey

Inhoud

Gebruikte termen, conventies, vertalingen 9

Voorwoord 11

Inleiding 15

HOOFDSTUK 1. DEBOUT 21

Inleiding 25

1.1 Het proces van vergeten (tot ca. 1970) 27

1.1.1 Het proces van vergeten 27

1.1.2 Verzengd door Rodin 37

1.1.3 De hypocriete Pompier 40

1.1.4 Een positief geluid 45

1.2 Hernieuwde, groeiende aandacht (na ca. 1970) 47

1.2.1 Maatschappelijk, politiek, economisch 48

1.2.2 De technische interesse 51

1.2.3 Wennberg 56

1.2.4 Een onbetwistbaar onderzoeksveld 58

Conclusie 63

HOOFDSTUK 2. EMMANUEL 65

Inleiding 65

2.1 Tussen de regels van de biografieën 68

2.1.1 Belang onmiddellijke familie 68

2.1.2 Combats met de dood 74

2.1.3 Leerzaam werk 75

2.1.4 Manette Salomon 80

2.2 Topoi 83

2.2.1	Topos 1, Het jonge genie kan alles vanzelf	83
2.2.2	Topos 2, Onafhankelijkheid	84
2.2.3	Topos 3, Levengever	85
2.2.3	'Topos' 4, De Animalier is zelf dierlijk	85
	2.3 Fremiet volwassen	87
2.3.1	Schandaal als Animalier	89
2.3.2	Nationalisme of de Venus van Milo ontvoerd	94
2.3.3	Een Duitse opdracht	96
2.3.4	Psychologische biografie	99
	Conclusie	105

HOOFDSTUK 3. ZOO 109

Inleiding 109

3.1 Ontwikkeling, vaardigheden, kunstenaarschap 112

3.1.1 De opleiding van de kunstenaar 112

3.1.2 De Jardin des Plantes 119

3.1.3 Les Animaliers 138

3.1.4 Fremiets niche 144

3.2 Entree van de gorilla in de westerse wetenschap 150

3.2.1 Geoffroy de Saint-Hilaire contra Charles Darwin 150

3.2.2 Vroege iconografie van de gorilla 152

3.2.3. De écorché als bron 162

3.2.4 Andere mogelijke bronnen 164

3.2.5 De Auzouxmodellen 167

Conclusie 171

HOOFDSTUK 4. ROOF 173

Inleiding 173

4.1 Recepties van roof 175

4.1.1 Roof en rechtspraak 178

4.1.2 De onderdrukte vrouw 182

4.1.3 Misbruik verbeeld 184

4.2 Literaire overleveringen van de primate 187

4.2.1 Oudheid 187

4.2.2 Uit de koloniën 190

4.2.3 Edgar Allan Poe 195

4.3 De Sabijnse Maagdenroof 204

4.3.1 Giambologna 205

4.3.2 Verhouding tot classicisme 207

4.3.3 Verschillen tussen de gorilla's 208

4.3.4 Worstelende figuur 212

4.4 Neoflorentijnse sculptuur 216

4.4.1 Ontstaansgeschiedenis 217

4.4.2 Anti-Romeins 224

4.4.3 Pro-Renaissance 226

Conclusie 228

HOOFDSTUK 5. NATION 231

Inleiding 231

5.1 Frankrijk contra Duitsland 232

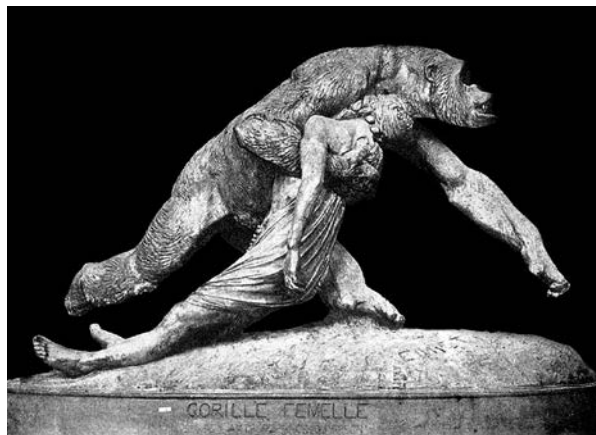
5.1.1 Frankrijk 235

5.1.2 Duitsland 238

5.1.3 Een en ondeelbaar? 241

5.1.4	Fremiets nationalisme	243
5.2	De Derde Internationale Kunsttentoonstelling	250
5.2.1	Internationale tentoonstellingen als slagveld	250
5.2.2	München 1887	255
5.2.3	Context van de Gorille-F.	258
5.2.4	Kritiek op de Gorille-F.	264
5.3	Widmann, een novella	269
5.3.1	Het natuurlijke teken	270
5.3.2	Afstand	273
5.3.3	Der Gorilla. Eine Pariser Künstlergeschichte	239
5.3.4	Widmann herduiden	253
	Conclusie	256
	Conclusies	258

	<i>Literatuur</i>	261
Bijlage 1.	<i>Levensdata Emmanuel Fremiet 1824-1910</i>	275
Bijlage 2.	<i>Gorilla's in collecties</i>	277
Bijlage 3.	<i>Literatuur en onderzoek XIX beeldhouwkunst zoals besproken in de inleiding van La sculpture française au XIXe siècle door Anne Pinget</i>	278
	<i>Samenvatting</i>	281
	<i>English summary</i>	285
	<i>Persoonsregister</i>	286
	<i>Over de auteur</i>	295
	<i>Afbeeldingsverantwoording</i>	351



Afb. 15. Gorille-N.



Afb. 28. Gorille-F.

Gebruikte termen, conventies, vertalingen

In deze studie staan twee beelden centraal, beide van de hand van Emmanuel Fremiet. Met de aanduiding 'Fremiet' wordt deze kunstenaar bedoeld. Zijn *Gorille enlevant une Nègresse*, een gipsen beeld uit 1859 dat we nu alleen kennen van twee foto's, duid ik aan met de term **Gorille-N.** (afb. 15, 29). De *Gorille enlevant une Femme* uit 1887, een beeld dat eerst in gips, maar later in oplage, in brons, in verschillende formaten beschikbaar werd, duid ik aan met de term **Gorille-F.** (afb. 28). Die aanduidingen zijn handig, omdat de gevoerde titels niet altijd gestandaardiseerd zijn en vaak lang. In sommige Franstalige catalogi komen andere titels voor, zoals *Gorille de Gabon* of louter *Gorille*. In anderstalige publicaties komen vertaalde titels voor. Bijlage 2 is een lijst van mij bekende exemplaren van gorillabeelden.

Negentiende-eeuwse namen van Franse wetenschappers en kunstenaars kunnen zeer lang zijn. 'Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire', als voorbeeld, kan daarom voorkomen als 'Isidore'. De context geve voldoende vertrouwen dat de juiste persoon in de lezersgeest wordt opgeroepen. Het persoonsregister bevat een correcte naamvoering, levensdata en een korte typering van de persoon, voor zover bekend. Dit geeft de gelegenheid om de levensdata bij personen in de tekst zelf weg te laten.

Cursief gezet zijn buitenlandse termen, behalve als ze veel voorkomen. Master narrative moet eigenlijk cursief gezet, want het is een Engelse term, maar ik gebruik die term zo vaak, dat de lezer voldoende gealarmeerd is. Veelvoorkomende Franse termen, bijvoorbeeld combat, gorille, worden niet gecursiveerd. Titels van kunstwerken en publicaties behoren cursief te zijn gezet.

Citaten die geïsoleerd worden gepresenteerd staan niet binnen aanhalingstekens, wel als ze zijn geplaatst als de lopende tekst, en de oorspronkelijke taal is altijd bijgevoegd in een noot. Opmerkingen van mijzelf staan tussen vierkante haken. Vertalingen zijn van eigen hand, tenzij anders vermeld. Het vermelden van de oorspronkelijke taal, samen met mijn eigen vertaling, is geen uiting van dedain naar de lezer maar een controlemiddel op de auteur, die in de vertaling laat blijken de oorspronkelijke tekst zo te hebben gelezen.

Genderaanduidingen zijn bedoeld als neutraal en kunnen gelezen worden als hij/zij/het/hen, tenzij de context anders afdwingt.

Webadressen zijn alle verkort, zodat het mogelijk is om vanuit een gedrukte versie van de tekst toch gemakkelijk een website te kunnen opzoeken. Invoer van de korte adressering in een browser geeft de oorspronkelijke website.

Voorwoord

Dit onderzoek ontstond omdat Kitty Zijlmans mij, tijdens een gesprek op een openingsfeest in museum Beelden aan Zee, aanspoorde om de gorilla te gaan onderzoeken. Al eerder polste Jan Teeuwisse mij, of het niet tijd werd om promotieonderzoek te doen. De combinatie van deze twee begeleiders en het curieuze onderwerp maakte dat ik met veel plezier in dit project ben gestapt. De discussie tussen mij en Zijlmans ging tijdens de genoemde openingsborrel over iets anders, namelijk de grote kloof die gaapt tussen de particuliere verzamelaar en de universitaire kunstgeschiedenis. Ik gaf als voorbeeld de gorilla die een zwarte vrouw rooft van Fremiet, die door de koper van Animalier-kunst niet meteen als schokkend wordt ervaren, omdat ‘in die tijd toen alles anders was’, ‘goddank kunnen we gewoon genieten van zo’n beeld zonder dat we er een probleem van maken zoals al die kunsthistorici’, waarna hij het beeld zo spoedig mogelijk omdraait om te zien of het beeld een zandgietsel is, of bepaalde gietersmerken zichtbaar zijn en vervolgens naar zijn boekenkast rent om te zien of dit beeld in de obscure, commerciële lexicons van Horswell of Kjellberg inderdaad vermeld staat. De universitaire onderzoeker heeft het beeld nauwelijks in het

echt mogen aanschouwen, heeft geen gevoel van de fysieke aanwezigheid of de handelswaarde. Hij of zij kan zich niet voorstellen dat zo'n sculptuur niet wordt ervaren als iets schandelijks, als iets dat een vreemd lichaam is in de tijd en daarom meer inbedding moet hebben in de kunstgeschiedenis, zelfs nu. De studie is dus een uitvloeisel van een gevoel dat wij hadden, namelijk de scheiding tussen de verschillende domeinen en diepten van reflectie in de universiteiten, de musea, de particuliere verzamelaar en de handel. Deze studie draagt iets bij aan de overbrugging van die kloof, al was het maar omdat het een voor de universitaire kunstgeschiedenis ongebruikelijk onderwerp behandelt. Tegelijkertijd is het ook het uitvloeisel van het vertrouwen van Teeuwisse en Zijlmans dat dit project tot een goed einde zou komen. Allereerst dank ik daarom Kitty Zijlmans en Jan Teeuwisse voor hun geduldige begeleiding gedurende dit onderzoek. Het was een voortdurend genot om hen mijn onderzoek te mogen horen overdenken. Daarnaast bleven ze steeds rotsvast geloven in het project, zes jaar lang.

Alle dank gaat uit naar de volgende genoemde personen en instellingen, die mij vanaf 2015 hebben geholpen bij dit onderzoek.

Collega's in andere musea en universiteiten die hebben bijgedragen door inlichtingen of (in/formele) discussie: Estelle Begue (Musée d'Orsay), Thomas Berghuis (Universiteit Leiden), Maghiel van Crevel (Universiteit Leiden), Caroline van Eck (Universiteit Leiden, King's College Cambridge), Shaun Villiers Everett (informatie geschiedenis gorilla), Bart Grob (Museum Boerhaave), Roelof Hagen (dissertatie over schaking), Isolde Hallensleben (Universiteit Nijmegen), Caroline Han (die mij aanbeval aan de Universiteit Leiden), Michiel Harmsen (juridische reflectie), Sandra Kisters (Museum Boymans), Maarten Kossmann (Universiteit Leiden), Thomas van Leeuwen, Wendy Nolan Joyce (Victoria University Wellington New Zealand), François Janse van Rensburg (musea voor Wereldculturen), Astrid Nielsen (Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Victoria Nyst (Universiteit Leiden), Robert Ross (Universiteit Leiden), Frederica Vermot (Université Lausanne) en Helen Westgeest (Universiteit Leiden). Uit de kunsthandel Edward Horswell (Sladmore London).

Instellingen die behulpzaam waren of mij onderdak boden: Universiteit Leiden- LUCAS, in Parijs de documentatie-afdeling van het Musée d'Orsay en de Fondation Custodia, de Universiteitsbibliotheek Leiden en UB-Café (Jhon Pelmelay en medewerkers), ESNA European Society for Nineteenth Century Art, RKD Netherlands Institute for Art History. Dankbaar ben ik dat ik in het kader van dit onderzoek heb mogen spreken op of voor: Het KOG Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, ESNA (Thinking in the Box), diverse bijeenkomsten in het Sculptuur Instituut en museum Beelden aan Zee.

Dank aan mijn directe collega's in museum Beelden aan Zee, vrijwilligers en andere staf van het museum, die mij soms opvingen als ik iets moest laten liggen.

Lotgenoten tijdens het onderzoek waren Emma van Proosdij, Joost Bergman, Frédérique Brinkerink, Cees Hendrikse en Roosmarijn Hompe, die zich allen in een eerdere fase van hun promotie-onderzoek bevinden, in verbintenis met Sculptuur Instituut, en steeds de discussie wilden aangaan. Vrienden en familie die geduldig naar mij bleven luisteren waren: lieve vader Rob en moeder Mariëlle, lieve zus Francis en broer Tim, altijd geïnteresseerde schoonvader Niek en schoonmoeder Tiny, gastvrije Niek en Manon (die mij in London verwelkomden), de humoristisch-scherpe Marius van der Flier, de enthousiaste Tijn van Straten, de getrouwe Marcel Menz, Roel Breedveld en Wilco de Vreeze, de gezellige Sjoerd van der Dool, de historisch behepte Ronald Kraayeveld, de verbindende Fennand van Dijk, de muziekmaniak Theo Visser en de trotse Ben Vermin. Mijn dank aan allen is groot, zelfs al is men hier ten onrechte niet bij name genoemd. Tenslotte strekt mijn grote dankbaarheid zich uit naar mijn eigen gezin, mijn beter ik Ans en mijn drie zoons Max, Ad en Kees, eenvoudig en vanzelfsprekend zoals zij mij tot steun zijn geweest in dit complexe project.

Inleiding

DOMINANTE EN ALTERNATIEVE
NARRATIEVEN

If we stand in front of two works by the same master which, although both authenticated and for certain reasons indubitable, yet differ greatly from one another, then the question as to what can, after all, be determined as the common denominator does take us into the very depth of things, and into the very core of personality. In spite of many disappointments we persevere in our endeavour to discover something that is unchangeably solid, and in so doing often get into the position of a man who peels an onion and in the end realizes that an onion consists of peelings.

MAX J. FRIEDLÄNDER¹

Nadat de Franse beeldhouwer Emmanuel Fremiet was opgeleid in de dierentuin van de Jardin des Plantes te Parijs, vervolgens voor artsen en wetenschappers ging werken als reconstructiekunstenaar, een opdracht aanvaardde voor het maken van 55 regimentssoldaten voor keizer Napoleon III en van tijd tot tijd dierenbeelden op de Salon tentoonstelde, verraste hij vriend en vijand met een nieuwe sculptuur. Hij presenteerde een gipsen gorilla die een halfdode vrouw met zich meesleept aan de jury van de Salon van 1859. Met dit beeld wilde Fremiet bewijzen dat hij tot meer in staat was dan alleen de modellering van skeletten of een ontstoken oog, zoals hij deed voor het anatomische museum Orfila, of het maken van een litho van de

.....
¹ Max J. Friedlaender, *On Art and Connoisseurship* (Oxford: Cassirer, 1942), 200.

innerlijke anatomie van een dier, zoals hij deed op de burelen van de illustratoren in de Jardin des Plantes, allemaal producten die hij in zijn werk gewend was te maken. Hij was met deze gorilla in staat gebleken om het publiek in 1859 in verbijstering achter te laten door gebruik te maken van zijn ambachtelijke virtuositeit, zijn kennis van de kunstgeschiedenis, zijn kennis van het menselijke lichaam en van de anatomie van een bijzonder dier. Nog steeds trekt de gorilla van Fremiet, weliswaar in een latere versie uit 1887 die behoorlijk verschilt van het eerste beeld uit 1859, de onverdeelde aandacht van de tentoonstellingsbezoeker.

Mijn verhandeling speelt zich vooral af in Parijs, het centrum van de kunsten in Europa in de negentiende eeuw. Frankrijk speelde toen de eerste viool in het concert van Europese landen. De Franse hoofdstad ontwikkelde zich tot de modernste stad van de wereld. Parijs was een bijzonder energieke stad, vanwege de bijzonder snelle en moderne stadsontwikkeling en omdat de spraakmakende gemeente bijna alle interessante kunstenaars, schrijvers, musici, wetenschappers en politici uit Frankrijk en Europa aantrok. Er bevonden zich vele kunstenaars, in Parijs, want het kunstenaarschap stond daar in hoog aanzien. Kunst was een substantieel onderdeel van het intellectuele leven. De tentoonstellingen van de Salon in het Louvre en op de kunstafdelingen van de Wereldtentoonstellingen waren evenementen die door miljoenen mensen werden bezocht, begeleid in de media met besprekingen en kritieken, waarin kunstenaars de hemel in werden geprezen of de grond in geboord en schandalen breed werden uitgemeten.

De positie van de Parijse beeldhouwers werd in de kunsthistorische literatuur in de twintigste eeuw hardnekkig en langdurig bekeken vanuit het oogpunt van de modernistische kunst. Fremiet was een bijzonder succesvolle kunstenaar in zijn tijd, maar voor de kunstenaars en kunstcritici in de twintigste eeuw vormde hij geen aantrekkelijk voorbeeld, want hij bediende zich grotendeels van traditionele vormen van sculptuur en hij hoorde tot het establishment. Dit zorgde er voor dat zijn naam in de vergetelheid raakte. Daarin was hij niet uniek, want we kennen nu alleen nog de namen van kunstenaars die in onze tijd worden gewaardeerd, niet de vele andere beeldhouwers die in de negentiende eeuw meer erkenning genoten, maar die in de twintigste eeuw uit de kunsthistorische narratieven zijn geweerd. De kernvraag voor mijn onderzoek is, hoe die postume processen van schifting tot stand komen. Mijn primaire hypothese luidt: ons beeld van de kunstwereld van de negentiende eeuw wordt beheerst door een zogenoemd *master narrative*, een geünificeerd dominant narratief, dat vooral is gebaseerd op veronderstelde hoogtepunten uit de schilderkunst en waarin beeldhouwkunst is gemarginaliseerd.² De centrale onderzoeksvraag die hieruit volgt is: als een onderzoeker zijn

2 James Elkins, *Master narratives and their discontents* (London: Routledge, 2013).

aandacht verschuift naar het medium beeldhouwkunst, en verder kijkt dan Rodin en het modernisme, zal dit dan grote gevolgen hebben voor ons beeld van negentiende-eeuwse kunst en kunstenaars? Met andere woorden: welke verschillen in perceptie van de negentiende-eeuwse kunstwereld treden op als een *counter narrative* wordt geformuleerd, waarin in de negentiende eeuw alom aanwezige, maar nu vergeten beeldhouwers de hoofdpersonen zijn, beeldhouwkunst de centrale kunstvorm is en clichés betreffende de schilderkunst in het master narrative een marginale of perifere rol spelen?³ Is het concrete voorbeeld van Fremiet en zijn werk werkbaar als leidraad voor het counter narrative? De ideeën over de begrippen master narrative en counter narrative hanteer ik op dezelfde manier als James Elkins in diens *Master narratives and their discontents* uit 2005.⁴

De kwestie van het master narrative speelt zich in de kern niet alleen af in de negentiende eeuw, maar eveneens in de twintigste en eenentwintigste eeuw. Het is een vraag die zich bezighoudt met de opvattingen die leven over 'de kunst' en 'de kunstenaars' in de negentiende eeuw. Het master narrative schetst een *Big Picture* van de negentiende-eeuwse kunst, waarin beeldhouwkunst nauwelijks een rol speelt.⁵ Het narratief bevat elementen zoals het idee dat kunst vooral schilderkunst is, dat de Impressionisten en Manet voorlopers van de moderne kunst waren, dat de negentiende eeuw de eerste experimenteergrond voor het gevecht van de kunstenaar tegen het *establishment* vormde, dat kunstenaars principieel waren, onverschrokken zich inzetten vóór hun controversiële, unieke kunst, tegen conservatieve docenten, jury's en critici in. Die geschiedenis, volgens dit vertoog, voltrekt zich doorgaans teleologisch richting de Impressionisten, langs Édouard Manet, daarna langs Vincent van Gogh, als een pijl richting de pioniers van het modernisme in de twintigste eeuw.⁶ Dat gevecht tegen het establishment werd niet alleen op de

3 Klarissa Lueg en Marianne Wolff Lundholt, *Routledge Handbook of Counter-Narratives* (Milton UK: Taylor & Francis Group, 2020).

4 Ik raadpleegde de uitgave uit 2013: Elkins, *Master narratives and their discontents*. Elkins betoogt dat alle reflectie op kunst uiteenvalt in twee velden, één in de westerse universiteiten over beroemde westerse kunstenaars, en één in de rest van de wereld, waar de discussie zich afspeelt in kranten en tijdschriften, tentoonstellingscatalogi en websites van kunstenaars. Dit laatste veld behelst alle andere kunstenaars in de wereld en de 'kleinere' of 'commerciële' meesters uit Europa en Noord-Amerika. Gegeven het feit dat er in het algemeen een grote hoeveelheid materiaal is, neemt Elkins aan dat er een grote hoeveelheid verklaringsstrategieën zouden moeten zijn geformuleerd, wat tot zijn verbazing niet het geval is. Voor hem wijst dit erop, dat master narratives hun werk doen. Vier master narratives spelen een rol: in de universiteiten het (1) modernisme en (2) postmodernisme, in de rest van de wereld de (3) ambachtelijke virtuositeit van de schilder (!) en (4) de vraag of kunst een morele of ethische functie zou moeten hebben.

5 De eerste alinea in Wennbergs boek schetst de situatie al bijzonder helder: Bo Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations* (Stockholm / Atlantic Highlands, N.J.: Almqvist & Wiksell / Humanities Press, 1978), 7.

6 Omdat hij lange tijd in Frankrijk werkte en daar zijn beste werk maakte, beschouwen de Fransen Van Gogh als een Franse kunstenaar.

Salon geleverd, maar ook tijdens de opleiding aan de Beaux-Arts en de wedstrijd van de Prix de Rome. Stilzwijgend werd altijd aangenomen dat deze beeldvorming, gebaseerd op de schilderkunst, zonder veel aanpassing kon worden toegepast op de beeldhouwkunst. Dat is niet het geval, want beeldhouwers maakten een kunst die anders functioneerde dan schilderkunst. Het diende een ander belang.

We moeten aannemen dat beeldhouwkunst in de negentiende eeuw zeer aanwezig was, want Parijs stond en staat vol monumenten uit die tijd. De toenmalige Salons en Wereldtentoonstellingen puilden uit van het gips, de gebouwen werden gedecoreerd met sculptuur, en in de woonvertrekken van de bourgeoisie prijken sculpturen ter decoratie op de salontafel en de schouw. Serviezen werden gedecoreerd met figuren, in een openbare tuin of plantsoen stond bijna altijd een sokkel met een beeld erop, en na 1871 ontstond een ware *statuomanie* in Parijs, een beeldengekte die werd overgenomen in de rest van Europa.⁷ Er zijn foto's van straatverkopers die met gipsen beelden onder de arm rondlopen, die ze ter plekke te koop aanbieden. Er waren in de negentiende eeuw honderden beeldhouwers actief in Parijs, ondersteund door een infrastructuur van werklieden en *praticiens* met allerlei verwante beroepen. Fremiet behoorde tot de topbeeldhouwers van zijn tijd, onder andere omdat hij grote en belangrijke monumenten uitvoerde. Zijn bekendste werk is de Jeanne d'Arc (1874), het beeld dat uitkijkt op de Place de la Concorde. Het monument in Caïro ter ere van de initiatiefnemer van het Suezkanaal Ferdinand de Lesseps, een figuur van een meter of tien hoog, bestaat nu niet meer, maar was een zeer eervolle opdracht in 1899. Fremiet produceerde vele ruitersstandbeelden, ook in het buitenland.

Er is nog steeds behoefte aan correctie op het beeld dat sculptuur een marginale kunstvorm is in de negentiende eeuw. Door Fremiet opnieuw aandacht te geven als kunstenaar die er toe doet, door hem en door zijn werk opnieuw een positie te geven in de kunstgeschiedenis, wordt duidelijk dat de gebruikelijke, dominante narratieven gebrekkig zijn. Ze schetsen een karikatuur, een eenzijdig beeld van de Parijse kunstwereld in Fremiets tijd. Het is niet de bedoeling om Fremiet te rehabiliteren en te herwaarderen, alsof hij door de kunstgeschiedenis miskend en onderdrukt zou zijn. Juist door zijn hoge status in zijn eigen tijd moeten we hem niet beschouwen met medelijden. De inzet is gericht op het precies duiden van de *Gorille enlevant une Nègresse* (1859, Gorille-N.) en de *Gorille enlevant une Femme* (1887, Gorille-F.), om de beelden en de kunstenaar te kunnen plaatsen in zijn kunstwereld.⁸ Dat levert zoveel nieuwe en interessante

7 Gustave Pessard, *Statuomanie Parisienne. Étude critique sur l'abus des statues* (Paris: Daragon, 1912).

8 Hier wordt buiten beschouwing gelaten dat er vier verschijningsvormen van het beeld bestaan / bestonden: een *Gorille enlevant une Nègresse* (1859, verloren gegaan 1861), een *Gorille enlevant une Femme* (1887) en een

gegevens en inzichten op, dat het mogelijk is om mijn ambitieuze project af te ronden: het project waarin de focus op beeldhouwkunst en de nadruk op een buiten de Beaux-Arts opgeleide kunstenaar ligt, waaruit blijkens mijn onderzoek vele mogelijkheden vloeien voor het schrijven van een counter narrative van de negentiende-eeuwse sculptuur, met een uitstraling naar de kunst in het algemeen. Het aanbrengen van ruptuur in het master narrative door een multidisciplinaire benaderingswijze van de beide gorilla's, dat is het overkoepelende doel van deze studie, die als geheel een counter narrative vormt.

De literatuur over sculptuur en beeldhouwers is onder te verdelen in kritische, biografische, en andere beschouwende literatuur.⁹ Gedurende het leven van de kunstenaar publiceerde men biografieën over Fremiet en kunstkritieken over zijn werk. In de twintigste eeuw veranderde dat drastisch. Zijn kleinzoon, in zijn biografie uit 1934, is een van de weinigen die zich nog doorwrocht uitlaat over Fremiet, voordat er in de jaren zeventig weer enige aandacht ontstaat.¹⁰ Over negentiende-eeuwse sculptuur werd in het algemeen nauwelijks geschreven tot ongeveer 1970, indien men dat vergelijkt met de *hausse* aan publicaties over de Impressionistische schilders alleen. Als men al schreef over sculptuur, dan gebeurde het in harde, afwijzende bewoordingen, of vanuit het idee dat de moderne kunst verklaard moest worden vanuit de zwakheden van de kunst in de negentiende eeuw. Rond 1970 groeit een aandacht voor het onderwerp 'in zichzelf', waarbij de blik gericht wordt naar de kunstwerken zelf, niet als dienstmaagd van een narratief over moderne kunst. Dat heeft te maken met veranderingen in de discipline kunstgeschiedenis, die samenhangen met veranderingen in de westerse samenleving die wij associëren met het beroemde revolutiejaar 1968. Een emancipatiegezinde generatie stond op, die zich wilde verzetten tegen het establishment en tegen sociaal onrecht, die experimenten in de samenleving wilde aangaan om te zien of onze maatschappij niet beter, duurzamer, liefdevoller en rechtvaardiger kon worden ingericht. Maatschappelijk-politieke en economische *issues*, de functie van de kunst in de maatschappij, de ideologische lading van kunst en de communicatie van kunstwerken richting samenleving werden onderwerpen van belang voor kunsthistorici, die dit soort kwesties -in milde vorm- in tentoonstellingen als uitgangspunt nemen. Vragen samenhangend met de productie van beelden, authenticiteit, het in serie vervaardigen, de

.....
Gorille enlevant la Venus de Milo (1870-71, verloren gegaan). Er is nog een minder relevante *Gorille et Rétiaire* (1876). De 'kunstwereld' is een term uit Howard S. Becker, *Art Worlds: 25th Anniversary Edition, Updated and Expanded* (Univ of California Press, 2008).

⁹ Titels in de lijst en in hoofdstuk 1 en 2.

¹⁰ Philippe Fauré-Fremiet, *Fremiet* (Paris: Plon, 1934).

samenwerking met het bedrijf dat het model moest vergroten of verkleinen, de samenwerking van de kunstenaar met de bronsgieter, dit soort aspecten werd steeds vaker leidend voor sculptuuronderzoek.¹¹ Ook de economische kanten, de opkomende kunsthandel en de rol van de opdrachtgever in de negentiende eeuw kwamen in beeld bij kunsthistorici. In de kunstgeschiedenis werd het mogelijk om je een ander beeld van de kunstenaar voor te stellen, geïnformeerd door de beeldhouwkunst, steeds meer weg van het beeld van de schilder als een eenzaam genie die werkt in de beperking van zijn eigen zolderkamer.¹²

Fremiet was zeker geen zolderkamerkunstenaar. Hij maakte een veelsoortig oeuvre, beelden met allerlei functies en in velerlei genres. Zijn oeuvre bestaat uit monumenten, tuinbeelden, kleine statuettes voor verkoop in de winkel, dierbeelden en ruitersstandbeelden. De beelden zijn ondergebracht in collecties van particulieren, musea en andere instellingen en bij gemeenten, voor wat betreft de sculptuur in de openbare ruimte. De gorilla's zijn geen uitzondering in zijn werk, want Fremiet maakte wel meer combats tussen mens en primate.¹³ Binnen de contouren van het master narrative van de negentiende-eeuwse sculptuur zijn de gorilla's wel excentrieke buitenbeentjes. Dat was een belangrijke reden om ze te kiezen als hoofdonderwerp voor deze studie. Daarnaast roepen ze vragen op die behoren tot verschillende kennisdomeinen, iets wat een grondige analyse bemoeilijkt én aantrekkelijk maakt, een tweede reden om ze centraal te stellen. Vragen die de beelden oproepen, hebben te maken met de ontwikkeling van de biologische wetenschap, de kolonisering van de nieuwe wereld, de positie van de vrouw, de opkomst van de psychologie en psychiatrie, de geschiedenis van de dierentuin, de Animaliers als specifieke onderafdeling van de beeldhouwers, de iconografie van de roof, de metaforische lading van het beeld vanuit politiek-nationalistisch perspectief, het racisme, de spanning tussen stad en platteland, het terroir en de jungle, de operaske, sensatiebeluste bespreking van het thema door critici, de geschiedenis van de gewelddadige thema's in de beeldhouwkunst, het classicisme en het anti-classicisme, het realisme, het naturalisme, het huisdier en het wilde dier, de wens om zo'n beeld in de woonkamer te willen hebben, de beeldhouwer als ambachtsman, de beeldhouwer als kunstenaar, de beeldhouwer als illustrator, de beeldhouwer als mythische levengever, de taxidermie en de modellering en literaire metaforen die samenhangen met het beeld.¹⁴ In meer of mindere mate komen al deze vragen wel

11 De term waarmee de beroemde vergroter/verkleiner Bousquet zichzelf omschreef was *réducteur et agrandisseur statuaire*, Jan Teeuwisse, 'Wezelaar statuaire' (Universiteit van Amsterdam, 2004), 148.

12 Camiel van Winkel, *De mythe van het kunstenaarschap* (Amsterdam: Fonds BKVB, 2013).

13 Het woord *combat* is een vakterm, die duidt op de weergave van een gevecht, bijvoorbeeld tussen dieren.

14 Michael Baxandall zou hier nog dertig vragen aan kunnen toevoegen. Het gaat er natuurlijk om die vragen (oorzaken) binnen het frame van het verhaal scherp te stellen. Michael Baxandall, *Patterns of Intention: on the*

voor in de studie, maar omdat de thema's zo divers zijn, is een multidisciplinaire benadering wenselijk en, bovendien, onontkoombaar.¹⁵

Een derde reden om de gorillabeelden te kiezen is de diversiteit van methoden. Het toepassen van verschillende disciplines komt niet voort uit modegevoeligheid of het geloof in wetenschappelijke toverwoorden, maar is een noodzaak om antwoord te krijgen op de vragen. De multidisciplinariteit heeft vooral betrekking op de grote hoeveelheid verschillende benaderingen en gezichtspunten die zichtbaar worden als de beelden worden afgepeld, als een ui. In de voortgangsbesprekingen tijdens de totstandkoming van dit boek kwam de metafoor van het afpellen van een ui meerdere malen ter sprake. Die vergelijking is op zichzelf een cliché over het doen van onderzoek, maar bijzonder aan Friedländers citaat in het motto voor deze inleiding is het feit dat hij spreekt over twee kunstwerken van één meester, waarin hij vooral de overeenkomstigheden tracht te vinden. Voor een connoisseur als Friedländer was dit van levensbelang, want met dat soort kennis konden nog niet toegeschreven werken beter worden beoordeeld. In het geval van mijn studie zijn twee beelden, die ongeveer overeenkomen en van de hand zijn van één kunstenaar, onderwerp van onderzoek. Verschillen en overeenkomsten komen zeker ter sprake, maar niet om eigenaardigheden in de stijl van de maker te kunnen vaststellen, maar met als doel om de kunstwereld van de beeldhouwkunst in de negentiende eeuw bloot te leggen. Het 'afpellen' van deze beelden had niet het effect, dat Friedländer beschreef, namelijk dat je met een stapeltje schilletjes, vol vragen achterblijft. Voor mij was het afpellen een metafoor voor de onderzoeksactiviteit die me meer liet doordringen tot de kern, zoals Friedländer graag wilde.

Om mijn doel te bereiken heb ik gebruik gemaakt van verschillende disciplines, waarvan de kunstwetenschap natuurlijk primair van belang is. De tweede discipline die naast de kunstwetenschap van onontbeerlijk belang is geweest, is die van de literatuurwetenschap. Dat is een brede term voor de wetenschappelijke reflectie op literatuur, maar voor mij is het de discipline die zich bezighoudt met de beschouwing van een tekst als constructie, die fungeert binnen de kaders van andere teksten, die op allerlei niveaus zoals het woord, de zin, de topos of bredere verhaalstructuren verbonden zijn, in citaten of intertekstualiteiten. In de negentiende eeuw zijn veel bronnen te vinden, bijvoorbeeld in de vorm van kritieken en beschouwingen, waarin de Fremietgorilla's onderwerp of voorbeeld zijn. Het is vruchtbaar gebleken om

.....
Historical Explanation of Pictures (New Haven: Yale University Press, 1985), par. 1.3 Putting questions. Why at all and why thus?

15 Voorbeeld van verschillende benaderingen die één kunstwerk bevragen: Richard Shiff e.a., *12 Views of Manet's Bar* (Princeton NJ: Princeton University Press, 1996). De verschillende disciplines en gezichtspunten toepassen is een belangrijk aspect van een vakopvatting, die *New Art History of Radical Art History* wordt genoemd: Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction* (Routledge, 2001).

door middel van technieken zoals *close reading* en een bewustzijn van intertekstualiteit conclusies te trekken, die voor het begrijpen van de beelden van groot belang zijn geweest.¹⁶ Door de hele studie heen worden dit soort aan teksten ontleende conclusies getrokken, maar de kritiek van Viktor Widmann in hoofdstuk 5 is het beste voorbeeld. Een ander voorbeeld is de analyse van de *Murders in the Rue Morgue* van Edgar Allan Poe in hoofdstuk 4, waarbij een vergelijking van literatuurwetenschappelijke interpretaties meer inzicht biedt. Het idee van kritisch lezen, tussen de regels door, zou raakvlakken kunnen hebben met bronnenkritiek, maar deze historische methodiek richt zich meer op de betrouwbaarheid en authenticiteit van de bron. Betrouwbaarheid wordt in mijn studie steeds vertaald in de bedoeling van de auteur van de bron, ten opzichte van hoe de bron nu betekenis krijgt. Een voorbeeld: als biografen van Fremiet vertellen dat hij zulke aardige tips over hoe je moet tekenen van zijn tante krijgt, dan is de betrouwbaarheid van deze mededeling niet gerelateerd aan de authentieke overleveringsgeschiedenis van de bron, waaraan niet wordt getwijfeld. De mededeling wordt altijd gerelateerd aan een verondersteld gebrek aan kennis of de vooringenomenheden van de biograaf, die niet heeft gezien dat Fremiets tante ook kunstenares was en hem gewoon les moet hebben gegeven.

De kunstenaar Fremiet wordt in deze studie gezien als een vat, waarin zich allerlei verhalen en afbeeldingen ophouden. Door zijn opleiding, zijn ervaringen en zijn leven te onderzoeken is het mogelijk om de verschillende bronnen voor de gorilla-beelden, die hij mogelijk tot zich heeft genomen, te achterhalen. Voor een goed begrip van Fremiets kennis is het belangrijk om hem te plaatsen tegen de achtergrond van de dierentuin van Parijs, waarmee de geschiedenis van de biologie en de natuurhistorie samenhangt. Dat zijn onderdelen van de discipline van de wetenschapsgeschiedenis die als subdiscipline de methoden van de historische wetenschap volgt.¹⁷

De iconografie, een traditionele kunsthistorische methode, heeft iets weg van de intertekstualiteit in de literatuurwetenschap, omdat de zoektocht naar overeenkomsten beide methoden bindt. Over het algemeen is iconografie dan de aanpak die zich beweegt op het gebied van de visuele connecties, citaten en intervisualiteiten. Welke beelden heeft de kunstenaar 'in zijn hoofd' als hij de uiteindelijke vorm maakt waarin het beeld zich voordoet? In hoeverre is een vastliggende iconografische thematiek, zoals de roef, door Fremiet naar zijn hand gezet en met welke gevolgen?

De uiteindelijke hoofdstructuur in dit boek is opgebouwd als een liggende trechter, van breed naar smal. Elk hoofdstuk vloeit voort uit het voorgaan-

16 Frank Lentricchia, Andrew DuBois, en John Crowe Ransom, *Close Reading: The Reader* (Durham, London: Duke University Press, 2002); Yra van Dijk, Maarten de Pourcq, en Carl de Strycker, red., *Draden in het donker: Intertekstualiteit in theorie en praktijk* (Nijmegen: Vantilt, 2013).

17 Bijzondere inleiding op historische methoden en filosofie is Herman Paul, *Als het verleden trekt. Kernthema's in de geschiedfilosofie* (Amsterdam: Boom, 2016).

de, waarmee een stevige structuur wordt nagestreefd. De studie begint met het hoofdstuk getiteld *Debout*, een woord dat wordt gebruikt door de historicus Jacques Thuillier, die in 1986 signaleerde dat de sculptuurhistoricus niet kon gaan zitten in een bibliotheek om zijn werk te gaan doen, maar op moest staan om naar de beelden te lopen, om het onderzoek daar te laten beginnen. In de bibliotheek was toch nauwelijks literatuur te vinden. Dit hoofdstuk 1 is een verkenning van de contouren van het master narrative van de negentiende-eeuwse sculptuur, met gebruikmaking van de handboeken in een chronologisch-thematische opbouw. Antwoorden op het ontstaan van de gorillabeelden zijn nauwelijks terug te vinden in deze literatuur, die elke kunsthistoricus zou opslaan om zijn onderzoek mee aan te vangen. Hoofdstuk 2, *Emmanuel* is een volgende stap richting antwoorden, want als het handboek geen informatie geeft, dan wil een kunsthistoricus zich wenden tot de biografie, die misschien meer inzicht in de kunstenaar genereert. Emmanuel is de voornaam van Fremiet, een verwijzing naar zijn jeugd die zo mythisch wordt beschreven. Over gorilla's is weinig te vinden, allerlei indirect bewijs en suggesties, maar een beter begrip is moeilijk uit de biografieën van Fremiet te destilleren. Hoofdstuk 3 is getiteld *Zoo*, want dit hoofdstuk gaat over Fremiets band met de Parijse dierentuin in de Jardin des Plantes en zijn kennisontwikkeling als natuurhistorisch kunstenaar. De entree van de gorilla in de wetenschap is een belangrijk thema, wat kan verklaren waarom Fremiet relatief snel en naturalistisch een gorilla kon afbeelden. *Roof* is het thema in hoofdstuk 4, want de Gorille-N. en Gorille-F. komen overeen in het feit dat ze een vrouw roven. De historische, juridische, psychologische, iconografische en stilistische aspecten zijn onderwerp van dit hoofdstuk. Hoofdstuk 5, ten slotte, gaat in op het negentiende-eeuwse nationalisme, vandaar de titel *Nation*. De analyse van de kritiek van Viktor Widmann, naar aanleiding van de tentoonstelling van de Gorille-F. in 1888 in München, is onderdeel van een groter, door nationalisme gedreven discours.

Als geheel beoogt deze studie nieuwe inzichten toe te voegen aan ons begrip van de negentiende-eeuwse kunst en beeldhouwkunst. De kunstwereld van Fremiet is zo anders, dat dit de gangbare clichés van de negentiende eeuw als een tijd van Impressionisme, Van Gogh of Rodin moet nuanceren. We moeten er vanuit gaan dat de negentiende eeuw nog veel meer te bieden heeft dat het onderzoeken waard is. Dat lijkt een cliché, maar in de kunstgeschiedenis is dit een notie van recente datum. Dat twee gorillabeelden tot dat sterke vermoeden kunnen leiden is al winst. Dat die beelden kunnen leiden tot nog meer inzicht en andere kunstgeschiedenissen geeft aanleiding tot een nog grotere motivatie om het onderzoek voort te zetten, want blijkbaar is er nog veel te ontdekken aan de sculptuur van de negentiende eeuw.



Afb. 1. De Zes Continenten, brons, Europa door Alexandre Schoenewerk, Azië door Alexandre Falguière, Afrika door Eugene Delaplanche, Noord-Amerika door Eugène Hiole, Zuid-Amerika door Aimé Millet en Oceanië door Mathurin Moreau, opgesteld op het plein voor het musée d'Orsay.

HOOFDSTUK 1.

Debout

WEGGEZONKEN EN HERVONDEN
HERINNERINGEN

*After enumerating a dozen names and reminding
their readers that Canova, Carpeaux and Rodin were
geniuses and that David d'Angers had
some talent, they leave it at that, as if the plastic arts
had somehow disgraced themselves.*

MAURICE RHEIMS¹⁸

INLEIDING

Het oeuvre van Emmanuel Fremiet ontstond in een periode van 63 jaar, van zijn eerste deelname aan de Salon van 1847 tot en met zijn dood op 10 september 1910.¹⁹ In die tijd groeide Fremiet uit tot een gevestigde naam in de Franse kunstwereld. Met zijn werk en zijn maatschappelijke positie mag hij tot een van de meest gerespecteerde kunstenaars van zijn tijd worden gerekend. In dit hoofdstuk wil ik antwoord geven op de vraag: waarom werd Fremiet na zijn overlijden zo snel als kunstenaar vergeten, terwijl hij in zijn eigen tijd zo'n gerenommeerde reputatie had?

Een hoofdreden voor de kunsthistorische 'verdwijning' van Fremiet, is dat de negentiende-eeuwse sculptuur in zijn geheel, dus in het algemeen, niet meer

18 Maurice Rheims, *19th Century Sculpture* (Harry N. Abrams, 1977), 11.

19 Er zijn bronnen met de spelling Frémiet, bijvoorbeeld T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', *The American Architect and Building News* 31, nr. 788-805 (1891); Jacques de Biez, *E. Frémiet* (Paris: Jouve, 1910). De standaardnaam, aangehouden door het Musée d'Orsay, is zonder accenten: Fremiet, op basis van Fauré-Fremiet, *Fremiet*; Catherine Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple* (Dijon: Musée de Dijon, 1988). Archieven voeren beide spellingen. De grafsteen van het graf van de familie Fauré – Fremiet, waar Emmanuel Fremiet ligt, vermeldt zonder accent: 'Emmanuel Fremiet', Statues de Paris, 4 mei 2010, <https://edu.nl/tymdq.Rkd.nl: Emmanuel Frémiet, Sophie Fremiet. Ik voer Fremiet.>

werd besproken in de twintigste eeuw. Er ontstond een dominant discours, waarin 'de sculptuur van de twintigste eeuw' werd verklaard en gewaardeerd vanuit een zeer negatief beeld van 'de negentiende-eeuwse sculptuur'. Het dominante vertoog, het master narrative, kenmerkt zich door grove generalisaties, waarbij de negentiende-eeuwse sculptuur wordt afgeschilderd als een wereld waar niemand meer naar wil terugkeren. Dat negatieve narratief werd door Maurice Rheims ook al gesignaleerd, de reden voor het citaat als motto boven dit hoofdstuk. Het master narrative van de negentiende-eeuwse sculptuur werd gedurende de loop van de twintigste eeuw sterk negatief geladen. Baudelaires vraagstelling uit de Salon van 1846 wordt door twintigste- en eenentwintigste-eeuwse auteurs vaak aangehaald: waarom is de beeldhouwkunst zo saai?²⁰ Twintigste-eeuwse critici haalden het citaat van hun held Baudelaire steeds weer aan als bewijs, dat negentiende-eeuwse sculptuur oninteressant is, een standpunt dat na 1970 stukje bij beetje is ontkracht. De waardering voor de Franse negentiende-eeuwse sculptuur zou groeien, na 1970 voorzichtig en na 1986, toen het Parijse Musée d'Orsay werd geopend, veel meer. Na 1970 komt de naam Fremiet weer voor, bijvoorbeeld in handelslexicons over negentiende-eeuwse bronzen en Animaliers. Na 1986 wordt Fremiet meer regelmatig onderwerp van onderzoek.

Dit hoofdstuk valt in twee delen uiteen. De grafiek van de aandacht voor de negentiende-eeuwse sculptuur in de twintigste eeuw heeft de vorm van een dal-parabool: de waardering en aandacht slinkt steeds meer, totdat rond eind jaren 1960, begin jaren 1970 een groei in de aandacht en waardering waarneembaar is. Dit hoofdstuk is chronologisch-thematisch opgebouwd. In deel 1.1 wordt voor de periode tussen 1910 en 1970 uitgebreid beschreven welke tegenwerpingen men formuleerde tegen de sculptuur uit de negentiende eeuw. Paragraaf 1.1.1 gaat in op de verdwijning uit de aandacht van de negentiende-eeuwse sculptuur als algemeen fenomeen, door een aantal Europese voorbeelden de revue te laten passeren. Paragraaf 1.1.2 behandelt de verafgoding van Rodin, waardoor andere beeldhouwers nietig leken. Paragraaf 1.1.3 gaat in op het begrip *Pompier*, waarover de auteur van een handboek over negentiende- en twintigste-eeuwse sculptuur Fred Licht spreekt. Met een *Pompier* wordt een kunstenaar bedoeld die artistiek getalenteerd kan zijn, maar vanuit een twintigste-eeuws perspectief moreel-artistiek verwerpelijk handelt. Paragraaf 1.1.4 is een bespreking van het boekje van Luc-Benoist, de enige tekst vóór 1970 die onverdeeld positief is. Deel

.....
 20 Charles Baudelaire, 'Pourquoi la sculpture est ennuyeuse', in *Salon de 1846* (Paris, 1846). Baudelaire wordt door twintigste-eeuwse auteurs gehuldigd als heel modern, omdat hij zijn onvrede op dezelfde manier heeft verwoord als dat zij doen. In de negentiende eeuw werden Fremiets beelden en zijn kunstenaarschap vaak positief besproken, onafhankelijke van Baudelaires visie.

1.2, de periode 1970-1986, is er een van een herbezinning op het onderwerp. Het lijkt net, door de discussies in de eerste zeventig jaar van de twintigste eeuw, alsof er een grote breuk is ontstaan tussen de negentiende en de twintigste eeuw. Die breuk wordt meer en meer gedicht. Paragraaf 1.2.1 gaat in op de eerste tentoonstellingen en studies, die negentiende-eeuwse sculptuur serieus nemen als onderzoeksonderwerp. De hernieuwde aandacht bij musea begint niet alleen bij de maatschappelijke relevantie van de beeldhouwkunst, maar richt zich ook op technisch onderzoek, waarover paragraaf 1.2.2. In 1.2.3 staat het werk van Bo Wennberg centraal, een kunsthistoricus die in 1978 al een standaardwerk schrijft waarin hij visionaire standpunten inneemt, tegen de stroom van de tijd in. Paragraaf 1.2.4 beschrijft de aanzwellende aandacht voor negentiende-eeuwse sculptuur door de opening van het Musée d'Orsay in 1986, waarin ook ruimte is voor een kunstenaar zoals Fremiet.

1.1 HET PROCES VAN VERGETEN (TOT CA. 1970)

In de periode na 1910 blijkt negentiende-eeuwse sculptuur steeds minder van belang te worden, behalve in contrast met de moderne kunst en sculptuur van de twintigste eeuw. Dit is een fenomeen dat zich over Europa uitstrekt. Enkele voorbeelden uit andere landen buiten Frankrijk, zoals Nederland, Duitsland en Engeland, maar ook Frankrijk zelf, worden hier behandeld, niet uitputtend en sluitend, maar als voorbeelden van hoe negatief de negentiende-eeuwse sculptuur werd voorgesteld. Op die manier wordt zichtbaar hoe het dominante vertoog van de moderne kunst tot stand komt ten koste van de negentiende-eeuwse sculptuur. Er worden hier geen uitputtende typeringen van de historiografie van de negentiende-eeuwse sculptuur per land gepresenteerd, maar de opeenstapeling van verschillende argumenten, die het mogelijk maakt dat negentiende-eeuwse sculptuur in zo'n kwaad daglicht komt te staan. Bijna overal in Europa en in Amerika verdringt de smaak van de moderne kunst het inlevingsvermogen voor de negentiende eeuw, een fenomeen dat zich op veel manieren ontvouwt.

1.1.1 Het proces van vergeten

Bij onderzoekers was er soms een uitgesproken tegenzin om negentiende-eeuwse sculptuur te behandelen. Dat werd niet altijd uitgesproken, maar het onderwerp werd ostentatief genegeerd. Als er iemand diepgravend onderzoek deed naar het Parijs van de negentiende eeuw, dan was het de filosoof en socioloog Walter Benjamin wel, die veel van zijn onderzoek in de jaren 1930 deed. Hij onderzocht

Parijs in een langlopend project dat het *Passagenwerk* is gedoopt.²¹ Hij verbleef steeds lange perioden in de stad om onderzoek te doen. Benjamin heeft nooit een coherente, allesomvattende studie over Parijs kunnen schrijven, maar zijn onderzoeksfiches zijn postuum gepubliceerd in 1983.²² Die fiches bevatten nauwelijks informatie over beeldhouwkunst, waaruit we de conclusie moeten trekken dat Benjamin geen interesse had in dat onderwerp, in een stad waarin in de negentiende eeuw zeer vele monumenten werden opgericht. Eén van de weinige onderzoeksfiches die wel over sculptuur gaan, bevat een citaat met een negatieve lading.

[...] en als laatste, als ik u mag uitnodigen om even mee te lopen..., u ziet onder de galerij twee zeer grote, nauwelijks geklede beelden, elk met een lichtarmatuur op het hoofd. Desgenais:- Een lampenfitting? Martin:- Dat is mijn idee van beeldhouwkunst: het moet nuttig zijn... Al die beelden met een arm of een been in de lucht- waar is dat voor nodig, als er geen gaspijpleiding in is verwerkt? ... Waar is dat voor nodig?²³

Het beeld is hier alleen maar als ornament, bijvoorbeeld voor een lamp, interessant, een zeer utilitaire opvatting. Misschien volgde Benjamin wel de door hem verafgode Baudelaire in zijn negatieve opinie over beeldhouwkunst die we kennen uit de *Salon van 1846*.

Ronduit vijandig werd Fritz Novotny, directeur van de Österreichische Galerie, in *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880* uit 1960. Hij betoogde dat sculptuur in de negentiende eeuw 'achter' ging lopen op de schilderkunst.²⁴

Gedurende de honderd jaar tussen 1780 en 1880 liep de beeldhouwkunst behoorlijk achter op de schilderkunst. De reden hiervoor was dat schil-

.....

21 Walter Benjamin en Rolf Tiedemann, *Das Passagenwerk* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983).

22 Het enige systematische essay is een tekst uit 1935: Walter Benjamin, 'Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts', in *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, onder redactie van Walter Benjamin, 1977. Hij werkte aan het *Passagenwerk* van 1927 tot 1930, later in de jaren dertig steeds weer op en af aan dit project. Als hij substantieel over sculptuur of monumenten wilde schrijven, had hij daarvoor de tijd kunnen nemen.

23 "«[...] et, enfin, si je vous invitais à venir chez moi..., vous veriez sous mon péristyle, deux fort grandes statues habillées, et ayant chacune une lanterne sur la tête.-Desgenais: Une lanterne? - Martin: Je comprends la sculpture comme cela, parce qu'elle sert à quelque chose... mais toutes ces statues, une jambe ou un bras en l'air, à quoi sont-elles bonnes, puisqu'on n'y a pas même ménagé de conduit pour le gaz... à quoi?» Théodore Barrière: Les Parisiens Paris 1855 (Théâtre du Vaudeville 28 décembre 1854) p 26 [Das Stück spielt 1839]": Benjamin en Tiedemann, *Das Passagenwerk*, 97-98 (Band 1), fiche A 6 2a, 3.

24 Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880* (Harmondsworth: Penguin, 1980), 375-419. Eerste druk 1960. In dit boek beslaat het deel over schilderkunst 362 pagina's, het deel over sculptuur 44 pagina's. De balans slaat in *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880* dus door naar *Painting*.

derkunst volledig kon uitdrukken wat de periode had te zeggen en hoe dat in visuele termen zou moeten worden vertaald. Beeldhouwkunst had niet alleen niets toe te voegen, maar het had ook het nadeel dat het niets kón toevoegen aan het Naturalisme.[...] Er waren goede beeldhouwers, maar geen enkele bracht een universele kunst voort, zoals zovele geweldige schilders in die periode dat wel konden.²⁵

Beeldhouwers hadden volgens Novotny wel de ruimte om zich gebroederlijk naast of in verzet tegen de schilderkunst te positioneren, alleen gebeurde het niet:

Er was niets dat een echt creatief sculpturaal talent zou kunnen stoppen om zichzelf te scharen bij of te keren tegen de trends in de schilderkunst, maar in de negentiende eeuw gebeurde het gewoon niet; [...] ²⁶

Beeldhouwkunst werd door Novotny geheel bekeken vanuit de normen en waarden gerelateerd aan de schilderkunst.²⁷ Sculptuur lijkt volgens Novotny een vervelend soort kleurloze driedimensionale schilderkunst die nooit wilde ontwikkelen en alleen maar marmeren of bronzen poppen voortbracht. Die geïsoleerde kunstwerken plaatst hij in een chronologische rij van meesterwerken, waardoor het lijkt alsof zich in de negentiende eeuw een grote stilstand voltrok. Hij beschouwt Rodin als een groot kunstenaar, maar gelijk aan het niveau van Degas, die beiden beter zijn dan Carpeaux. Novotny is een zeldzame stem, omdat hij zijn kritiek zo duidelijk articuleert en omdat hij Rodin niet verheft tot *superstar*. Hij vindt dat de sculptuur in zijn geheel in de negentiende eeuw in het slop was geraakt.

Vanuit Oostenrijk zag Novotny de negentiende-eeuwse sculptuur als een achtergesteld medium. Andere landen, zoals Nederland, hadden hun eigen reden om twijfels te hebben bij de sculptuur in de negentiende eeuw, in Frankrijk en

.....
25 Ibid., 375. "During the hundred years between 1780 and 1880, sculpture, as a whole, lagged a considerable way behind painting. The reason for this was that painting could fully express everything that the period had to say and that could be expressed in terms of the visual arts. Not only had the sculpture nothing to add, but it even found itself at a disadvantage in everything connected with the principal characteristic of the century, namely the trend towards Naturalism.[...] There were good sculptors, but not one who expressed a universal spirit in his art, as so many great painters of the period did."

26 Ibid. "There was nothing to stop genuine creative talents for sculptural form from asserting themselves side by side with, or against, the prevailing trend in painting, but in the nineteenth century, that did not happen; [...]"

27 Jeroen Damen betoogde in zijn dissertatie uit 2012 hetzelfde, met als conclusie dat het beschouwen van sculptuur met een sculpturale taal, in plaats van een in schilderkunst verankerde taal zou moeten geschieden. Zijn boek is een onderzoek naar en een voorstel van een ontwerp van zo'n voor sculptuur specifieke beschouwingstaal: Jeroen Damen, 'Het woord is aan het beeld: vijf Nederlandse beelden na 1960', onder redactie van J. Teeuwisse C.J.M. Zijlmans (PhD, Leiden University, 2012).

in het eigen land. In Nederland, van oudsher een calvinistisch en republikeins land, was beeldhouwkunst nauwelijks een optie. Het gesneden beeld was immers door God zelf verboden in de Tien Geboden. Daarnaast was er eeuwenlang weinig behoefte aan hofcultuur, die zich zou uiten in het genre van bijvoorbeeld een ruitersandbeeld. De nationale identiteit, die in de negentiende eeuw werd gevormd, werd niet 'geladen' met sculptuur, want als er kwalitatief uitstekende beeldhouwers voor in aanmerking kwamen, waren ze te internationaal georiënteerd en werkten ze aan hoven elders in Europa. De in de zestiende en zeventiende eeuw wereldberoemde Adriaen de Vries werkte bijvoorbeeld lange tijd aan een hof in Praag. De nationale mythe werd daarom geconstrueerd rond de schilder Rembrandt, die men zich voorstelde als een kunstenaar met een roerig leven die godvruchtige schilderijen maakte in een huis midden in het Amsterdam van de Gouden Eeuw.²⁸ Dat neemt niet weg dat in de negentiende eeuw steeds meer beelden werden opgericht voor de helden van die tijd, zoals Rembrandt, of dat traditionele vormen van sculptuur in het straatbeeld verschenen, zoals het ruitersandbeeld.²⁹ De geschiedenis van de negentiende-eeuwse Nederlandse sculptuur is op dit moment nog steeds een kleine discipline binnen het specialisme van de sculptuurgeschiedenis, terwijl bekend is dat zo'n driehonderd kunstenaars in de negentiende eeuw beeldhouwwerken maakten.³⁰ Jan Teeuwisse betoogde in zijn oratie dat er een wereld aan onderzoek is te winnen.³¹

Een begin van een sculptuurgeschiedenis van de negentiende eeuw in de Nederlanden werd gemaakt met de studie van P.K. van Daalen in 1957.³² Daarna, pas met het aantreden van Louk Tilanus in Leiden, begin jaren 1980, kwam er weer universitaire aandacht voor sculptuur uit de negentiende eeuw, hoewel Tilanus promoveerde op een studie over de twintigste-eeuwse kunstenaar Mari Andriessen. Wel was Tilanus een adept van de kunsthistoricus Albert E. Elsen, die Rodin-deskundige was en de maker van de grote overzichtstentoonstelling over Rodin in het Museum of Modern Art in New York in 1963. De late negentiende en vroege twintigste eeuw konden zich dan ook op Tilanus' warme belangstelling verheugen. De volgende Nederlandse mijlpaal was de studie over bouwbeeldhouwkunst van

.....
 28 De term Gouden Eeuw wordt nu, in 2022, gerelativeerd, want dat goud werd soms verkregen over de rug van slaven of na het uitroeien van een plaatselijke bevolking. De term Gouden Eeuw staat voor een negentiende-eeuws construct om de Nederlandse natiestaat een eigen ontstaansgeschiedenis te geven.

29 Het eerste ruitersandbeeld was het beeld van Willem van Oranje als maarschalk te paard, gemaakt door de Comte Émile de Nieuwerkerke, in 1845 opgeleverd aan het Noordeinde in Den Haag.

30 Volgens RKD-Artists, <https://edu.nl/dn677>, geraadpleegd op 28-10-2021.

31 Jan Teeuwisse, *Nederlandse beeldhouwkunst: een apologie = Dutch Sculpture: an Apologia* (Zwolle / Scheveningen: Waanders / Sculptuur Instituut, 2014).

32 Pieter Cornelis van Daalen, *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw* ('s Gravenhage: M. Nijhoff, 1957).

Ype Koopmans, die in 1994 verscheen en de periode van 1840-1940 onder de loep nam.³³ Dat jaar 1994 was bijzonder, omdat zich toen een grote manifestatie over sculptuur, het Beeldenjaar 1994, afspeelde. Op dat moment kwam in Nederland de beeldhouwkunst in het algemeen meer in de belangstelling, met het verschijnen van de *Beeldengids Nederland*, waaraan de belangrijkste experts in Nederland een bijdrage leverden.³⁴ In het kielzog van het Beeldenjaar kwam er iets meer aandacht voor de negentiende eeuw. Vanaf midden jaren negentig tot nu is het onderzoek in de beeldhouwkunst vooral gericht op het schrijven van monografieën en oeuvrecatalogi van vaak moderne kunstenaars. Overkoepelende studies over de negentiende en twintigste eeuw zijn er nauwelijks. De studie van beeldhouwkunst is nog steeds klein in de kunstgeschiedenis in Nederland, maar het onderwerp wint heden aan prestige en wordt als een 'normaal' onderzoeksonderwerp gezien. De negentiende eeuw, ondertussen, is nog nauwelijks onderzocht.³⁵

De Nederlandse situatie wordt door de Nederlanders gezien als specifiek, maar in andere Europese landen werd hetzelfde gebrek aan interesse gesignaleerd. De Engelsman Benedict Read beschreef zichzelf als een kunsthistoricus die anno 1982 niet kon geloven dat er nauwelijks onderzoek was gedaan. In het voorwoord van zijn *Victorian Sculpture* beklagt hij zich dat hij in een vacuüm moest werken.³⁶ Een typering voor de Engelse situatie was misschien die van achterstallig onderhoud. Read dacht een inleidend standaardwerk ter voorbereiding van een college negentiende-eeuwse sculptuur te kunnen raadplegen, maar dat boek was gewoonweg in geen bibliotheek te vinden. Hij kwam tot de conclusie dat hij zelf zo'n studie moest schrijven. Dat resulteerde in een inventarisatie van de Britse beeldhouwkunst van de negentiende eeuw die volgens Read vooral op een 'deiktische', aanwijzende toon geschreven, in een tekst die schijnbaar alleen

.....

33 Ype Koopmans, *Muurvast & gebeiteld: beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940 = Fixed & chiselled: sculpture in architecture 1840-1940* (Rotterdam: NAI, Nederlands Architectuurinstituut, 1994).

34 Mirjam Beerman, Frans van Burkom, Frans Grijzenhout, *Beeldengids Nederland* (Rotterdam: Uitgeverij 010, 1994).

35 Er is geen bibliografie beschikbaar, maar er zijn natuurlijk uitzonderingen te noemen van studies naar negentiende-eeuwse beeldhouwers of perioden: Bergé, Willem, en Noordbrabants Museum, *Heimwee naar de klaskieken: de beelden van Mathieu Kessels en zijn tijdgenoten, 1815-1840* (Zwolle: Waanders, 1994); Guus van den Hout Vereecke, *Louis Royer 1793-1868: een Vlaamse beeldhouwer in Amsterdam* (Amsterdam: Van Soeren & Co, 1994); Wibo Burgers, 'Bart van Hove (1850-1914). De laatste statuaire van de negentiende eeuw', *Bulletin van het Rijksmuseum* 53, nr. 2 (2005): 178-91.

36 Benedict Read, *Victorian Sculpture* (London: Yale University Press, 1982). Benedict Read was de zoon van allround kunsthistoricus Herbert Read; Benedict was gespecialiseerd in moderne beeldhouwkunst. In 1985 verscheen een klein boekje over negentiende-eeuwse kunst: Donald Martin Reynolds, *The Cambridge Introduction to Art: The Nineteenth Century* (Cambridge, New York, Oakley: Cambridge University Press, 1985), 29-40. Ook hier weer de bespreking van de negentiende eeuw in zeer kort bestek, met nadruk op classicisme, een sprongetje naar Rude om snel door te schakelen naar Rodin. Sinds Read was het Master Narrative nog onaangetaast. Eerste kop van het hoofdstuk beeldhouwkunst in Reynolds: *The Monotonous Medium*.



Afb. 2. Een beeld van Aimé-Jules Dalou, *Paysanne française allaitante*, terracotta, 136,5x70x80, tentoongesteld Royal Academy 1873, Bethnal Green Museum London (nu coll. Victoria and Albert Museum), als afbeelding in Benedict Read, *Victorian Sculpture* (London: Yale University Press, 1982), 304.

uit aanwijzende bijwoorden bestaat: kijk, hier, en daar, een beeld!³⁷ De soms snapshot-achtige fotografie in het boek is kenmerkend. De auteur kon soms niets anders, dan snel zijn eigen camera tevoorschijn te halen en die te richten op een beeld waarvan verder niemand had gedacht het te moeten fotograferen. De niet meer te retoucheren verwarmingsradiatoren en luxaflex (afb. 2) werden onderdeel van de gepubliceerde afbeelding.³⁸ Zo'n foto zegt iets over de staat waarin beelden werden tentoongesteld en het gebrek aan aandacht voor de documentatie van deze beeldhouwkunst. Een betere, publicabele foto was in dit geval niet beschikbaar.

De Duitse kunsthistoricus Alfred Kuhn kon de negentiende eeuw alleen maar zien vanuit het perspectief van de moderne sculptuur, weer een ander voorbeeld van hoe het master narrative van de negentiende-eeuwse sculptuur in Frankrijk werd opgebouwd in de jaren twintig. Kuhn schrijft namelijk een moderne sculptuurgeschiedenis over de periode 1800-1921, waarin de negentiende eeuw gediensig is aan de moderne kunst.³⁹ De negentiende eeuw is voor Kuhn alleen maar een voorloper van de twintigste.⁴⁰ Daarom noemt hij zijn boek: *Die Neuere Plastik*

37 Read, *Victorian Sculpture*, vii. Deiktisch = aanwijzend. Read verontschuldigt zich bij de lezer voor deze manier van werken, hij vindt het zelf ietwat gênant.

38 Het merendeel van de opgenomen afbeeldingen is wel van goede kwaliteit.

39 Alfred Kuhn was een zeer productieve kunsthistoricus in het Weimar-Duitse Berlijn, die zich veel met beeldhouwkunst van zijn tijd bezighield. De opkomst van het nationaalsocialisme en daarmee samenhangend de invoering van rassenwetten, waaraan hij (tot zijn spijt!) niet voldeed, deden zijn productie in de jaren dertig doven: Roland Jaeger, 'Alfred Kuhn (1885-1940): ein vergessener Berliner Kunsthistoriker der zwanziger Jahre', *Aus dem Antiquariat: Zeitschrift für Antiquare und Büchersammler*, nr. 1 (2004).

40 In 1913 schreef Daniel Cady Eaton (Yale) een handboek voor de Amerikaanse toerist, waarin hij de Franse sculptuur behandelde, waaronder Fremiet uitvoerig: Daniel Cady Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture* (New York: Dodd, Mead, 1913). Omdat er nog nauwelijks moderne kunst is, is het niet mogelijk dat hij negentiende-eeuwse sculptuur als voorloper van de twintigste eeuw presenteert. In 1921 publiceert een andere Amerikaan, Kington Parkes, *Sculpture of To-day (2 delen)* (New York: C. Scribner's Sons, 1921). Parkes ziet dezelfde sculptuurwortels in de oertijd, net zoals Kuhn. De Franse beeldhouwkunst was niet meer hetzelfde sinds Rodin, volgens Parkes. Hij plaatst Rodin als een 'Giant' onder de 'Giants', waaronder Fremiet, maar Parkes bespreekt Fremiet niet apart. Ibid., deel 2, 40.

von 1800 bis zur Gegenwart (1921). Er is geen sprake van veronachtzaming of vijandigheid, maar meer van een verklaringsconstructie voor de moderne sculptuur, waarbij de negentiende eeuw in slecht geschilderde coulissen wordt gepresenteerd voor de twintigste eeuw.⁴¹

Kuhn wil in *Die Neuere Plastik* de geschiedenis van de moderne beeldhouwkunst schrijven als een grondige doorwerking van historische fenomenen. Hij wijst erop dat de westerse sculptuurgeschiedenis van de negentiende eeuw nog intensief moet worden onderzocht.⁴² In de inleidende tekst van het boek bouwt Kuhn een antropologische kunstopvatting op.⁴³ Kuhn ziet beeldhouwkunst als iets oermenselijks, authentiek, dichtbij de menselijke 'essentie', meer dan de kunsten van het platte vlak. Volgens Kuhn grijpt de nieuwgeborene naar de moederborst, een sculpturale handeling, het oer-'handgevoel' van de kunstenaar. Volgens Kuhn voelt de mens, hoe dichter hij bij de natuur staat, meer en meer de plastische drang, de wil om iets plezierigs met de hand te betasten. Hij ziet een uitdrukkelijk verband met seksualiteit. Het plastische instinct is aanwezig bij 'alle primitieve volkeren'. Kuhn:

In de vaak bespotten negerplastiek is de vorm zo helder en eenduidig, in hoge mate een beroep doend op ruimtelijke en tactiele sculpturale aspecten, dat de bedorven Europeaan die vorm tegenwoordig alleen maar kan proberen te imiteren, verward als hij is door een langdurige blootstelling aan schilderkunstige onzuiverheden.⁴⁴

Kuhn bedt zijn theorie in in Carl Einsteins *Negerplastik* van 1915, een populaire publicatie over Afrikaanse sculptuur, die in 1920 in München in een tweede oplage wordt uitgebracht.⁴⁵ In dat boek betreunde Carl Einstein de "doorkruising van de Europese beeldhouwkunst" met een "schilderkunstig surrogaat".⁴⁶ Kuhn

.....
 41 In 1955 leidde A.M. Hammacher zijn studie over moderne sculptuur eveneens in met een terugblik naar ouder tijden, van Michelangelo naar Rodin, ongeveer de eerste honderd bladzijden van zijn publicatie: A. M. Hammacher, *Modern Sculpture. Tradition and Innovation* (New York: Harry N. Abrams, 1988).

42 Alfred Kuhn, *Die Neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart* (München: Delphin, 1921), 7. Hij wijst bijvoorbeeld op het gebrek aan onderzoek naar de eerste helft van de negentiende eeuw.

43 Uiteengezet in de inleiding getiteld *Der Mensch*, Ibid., 9-13.

44 "In der oft bewitzelten Negerplastik ist die Form so klar und eindeutige gestaltet, ist in so hohem Masse allein ein räumliche und taktile Vorstellungen appelliert, dass der durch malerische Unreinlichkeiten längst verdorbene Europäer verwirrt ist und Heute nichts besseres zu tun weiss, als sie nachzuahmen." Ibid., 10.

45 Carl Einstein, *Negerplastik* (Leipzig: der Weissen Bücher, 1915); Carl Einstein, *Negerplastik* (München: Kurt Wolff, 1920). Einstein zegt dat "De facto entspricht unsere Nichtachtung des Negers lediglich einem Nicht-wissen über ihn, dass ihn nur zu Unrecht belastet." ("In feite verraadt onze minachting van de neger alleen een niet-weten van hem, dat hem ten onrechte bezwaard.")

46 Einstein, *Negerplastik*, 1920, IX.

en Einstein noemen de westerse beeldhouwers ‘bedorven’ door westerse schilderkunst.⁴⁷ Het is opvallend dat Kuhn en Einstein het medium van de beeldhouwkunst hoger in de hiërarchie der kunsten willen zetten, het medium willen emanciperen tot een meer authentieke kunst dan de schilderkunst. Kuhns uiteindelijke bespreking van de negentiende-eeuwse sculptuur is veel traditioneler dan zijn inleidingswoorden over authenticiteit doen vermoeden.

‘Grote namen’ zoals François Rude, Antoine-Louis Barye en Jean-Baptiste Carpeaux zijn aanwezig in zijn tekst, maar uiteindelijk leidt de tekst richting de monumentale Rodin, waaraan Kuhn relatief veel ruimte besteedt. Kuhn vindt in het werk van Rodin alles terug wat Frankrijk de moeite waard maakt, een drieste vaststelling.⁴⁸ De belangrijkste en meest gezichtsbepalende kenmerken van Rodins werk zijn voor hem een wiskundige helderheid van denken, een aangeboren tektonisch gevoel, grote sculpturale vaardigheid, een uit het “centrum van het Ik” voortkomende, alles bevruchtende, verfijnde erotiek, een zeker instinct voor humor en een afwezigheid van sentimentaliteit.⁴⁹ Dat Rodin centraal staat in de negentiende eeuw is volgens Kuhn een evidentie, die wordt uitgedrukt in het ‘centrum van het Ik’. Rodin dooft door zijn grote Ik de andere beeldhouwers bijna uit, maar dat geldt niet voor de paar kunstenaars die voorlijk zijn in hun eigen tijd, bijvoorbeeld Barye. Over die kunstenaar weten we dat Rodin grote bewondering koesterde voor zijn werk, waardoor Barye ‘toelating’ krijgt in het onderdeel van het master narrative, waarin Rodin als wegbereider voor de modernistische beeldhouwers in de twintigste eeuw wordt besproken.

In Nederland was beeldhouwkunst een verdachte kunstvorm, was het niet door religieuze overwegingen dan wel door ideologische, in Engeland zag Read dat nog nooit iemand op het idee was gekomen negentiende-eeuwse sculptuur als onderwerp van onderzoek te nemen, Kuhn in Duitsland zag negentiende-eeuwse sculptuur als een onvruchtbare kunst, waaruit één beeldhouwer voortkwam die eigenhandig de brug sloeg tussen de negentiende eeuw en de moderne kunst van de twintigste, zoals Elsen dat ook deed (zie paragraaf 1.1.2).

In Frankrijk, een land waarvan men zou verwachten dat er sterke aandacht voor de beeldhouwkunst uit de negentiende eeuw zou zijn, bleek deze eeuw

47 De schilderkunst staat niet alleen voor ‘high art’, het bestaat als de kunst van het platte vlak. Dat primaat van het platte vlak bestaat nog steeds in 1976, als Bo Wennberg ten onrechte zegt dat de Prix de Rome voor beeldhouwkunst alleen werd toegekend aan het beste reliëf. Dat was niet zo. Emmanuel Schwartz, *Les sculptures de l'École des beaux-arts de Paris: histoire, doctrines, catalogue* (Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003).

48 Rodin is de optelsom van aspecten waarvan andere tijdgenoten-kunstenaars er maar één of twee bezitten, lijkt Kuhn te denken.

49 Kuhn, *Die Neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart*, 52–60.

eveneens te verbleken in het collectieve geheugen. Het blijkt dat ook Frankrijk zich niet altijd bekommerde om het negentiende-eeuwse erfgoed. De situatie in Frankrijk was lange tijd desolaat. Sculptuurhistorica Anne Pinget beschreef in 1986 hoe de Franse overheden hun negentiende-eeuwse sculptuurcollecties hadden verkwanseld. Een aangrijpend voorbeeld is dat tijdens de Tweede Wereldoorlog door de Nazigezinde regering van Vichy-Frankrijk talloze provinciale museumcollecties en beelden in de openbare ruimte geplunderd zijn, op zoek naar metaal dat kon worden ingezet voor de oorlogsinspanning, net zoals de Duitsers in Parijs ook deden (afb. 3).⁵⁰

Deze verwaarlozing is nog te begrijpen vanuit de barbaarsheid van de Tweede Wereldoorlog, maar verwaarlozing van negentiende-eeuwse sculptuur bleek zich nog steeds te manifesteren na de Tweede Wereldoorlog, tot diep in de jaren tachtig. Men onderhield sculpturen niet, men sloopte oude monumenten en ontzamelde grote delen van institutionele collecties.

Jacques Thuillier van het Collège de France beschreef in 1986 de peripatetische, ronddwalende kunsthistoricus, als een soort wijzende Adam in een nieuw paradijs.⁵¹ Die onderzoeksopvatting doet denken aan Read. Volgens Thuillier moet de onderzoeker op zijn object van onderzoek, een beeld uit de negentiende eeuw, toelopen en beginnen met benoemen wat hij ziet, want in een bibliotheek zitten heeft weinig zin, omdat daar maar weinig bronnen voor zijn onderzoek



Afb. 3. Ernest Guilbert, Monument à Étienne Dolet, 1889, brons, ca. 4 m. zonder sokkel, Parijs, place Maubert, omgesmolten in 1941.

50 In haar inleiding van de begeleidende publicatie bij de opening van het Musée d'Orsay in 1986 verzucht Pinget dat zij die beelden nog zo graag had willen zien, Philippe Durey e.a., *La sculpture française au XIXe siècle* (Parijs: Réunion des musées nationaux, 1986), XV. Zie de aangrijpende foto's van fotograaf Pierre Jahan over dit fenomeen van de vernietiging van beelden voor de oorlogsindustrie: Pierre Jahan en Jean Cocteau, *La Mort et les Statues* (Paris: Editions du Compas, 1946). Meer uitleg in Kathryn Brown, 'Remembering the Occupation: La Mort et les Statues by Pierre Jahan and Jean Cocteau,' *Forum for Modern Language Studies* 49, nr. 3 (1 juli 2013): 286–99. Onmisbaar voor Parijse monumenten: June Hargrove, *The Statues of Paris: An Open-air Pantheon: the History of Statues to Great Men* (New York Paris: Vendome, 1989).

51 Jacques Thuillier, 'A propos de l'histoire de la sculpture du XIXe siècle: réflexions sur le bonheur de l'historien,' in *La Sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée: les fonds de sculpture*, Rencontres de l'École du Louvre (La Sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée: les fonds de sculpture, Paris: La Documentation Française, 1986).



Afb. 4. *De Zes continenten op een vuilnisbelt* in Nantes, uit: Anne Pinget, Orsay, La Sculpture, Paris 1995, p. 15.

un historien debout. Men moet opstaan, naar de monumenten toegaan, de collecties vinden en induiken, de deuren van de depots openen, de vergeten plekken bezoeken.⁵⁴ Volgens Thuillier is de

beeldhouwkunsthistoricus niet alleen een historicus die kennis produceert, maar heeft hij als tweede functie beelden en collecties te redden, door ze aan de vergetelheid te ontrukken. Hij doet aan *Savoir*, wetenschap, en aan *Sauver*, reddingswerk. Voordat sculptuurhistorici hun onderwerp zouden kunnen overdenken, zouden de beelden eerst moeten worden gered van de smeltkroes, van natuurlijk verval door “sneeuw en ijs”, van hedendaags “stedelijk iconoclasm” door bouwactiviteit in de stad, of van de onwetendheid en de vergeetachtigheid.⁵⁵ De fysiek erbarmelijke context die Thuillier oproept is een krachtig middel om de dramatische situatie van teloorgang te schetsen.

Terwijl Thuillier aan zijn tekst bezig was, moet hij de reddingsactie van Anne Pinget van de *Zes continenten* in het achterhoofd hebben gehad.⁵⁶ Deze sculpturen zijn teruggevonden op een vuilnisbelt in Nantes (afb. 4).⁵⁷ De *Zes Continenten* waren in de jaren 1930 uit Parijs naar Nantes gebracht, daarna begin jaren 1960 verplaatst vanwege bouwwerkzaamheden, daarna nogmaals naar een ‘buitenopslag’ in 1963 naast een vuilstort. Daar werden de beelden in 1977 ontdekt. Uiteindelijk zijn ze door de stad Nantes vrijgegeven voor het Musée d’Orsay omstreeks 1985, in ruil voor een schilderij van Sisley, dat nu wordt ten-

52 Thuillier (1928-2011) was kunsthistoricus met een lange staat van dienst, tussen 1977 en 1998 verbonden aan de École de France als ere-hoogleraar. Poussin-deskundige, maar bijv. ook auteur van een algemene kunstgeschiedenis, Jacques Thuillier, *Histoire de l’Art* (Paris: Flammarion, 2002).

53 Thuillier, ‘A propos de l’histoire de la sculpture du XIXe siècle: réflexions sur le bonheur de l’historien’, 13.

54 Jacques Thuillier, Jacques de Caso, Philip Ward-Jackson e.a., *La sculpture du XIXe siècle: Une mémoire retrouvée: Les fonds de sculpture*, Rencontres de l’École du Louvre (Paris: La Documentation Française, 1986), 9–10.

55 Ibid., 10.

56 Deze zes sculpturen zijn gemaakt voor het Palais de Trocadéro voor de Wereldtentoonstelling 1878.

57 Anne Pinget, Orsay: *La sculpture* (Scala, 2003).

toongesteld in het museum voor Schone Kunsten.⁵⁸ De beelden uit 1878 zijn nu permanent opgesteld, geheel gerestaureerd, op het voorplein van het Musée d'Orsay (afb. 1).⁵⁹ Gelukkig heeft de verwaarlozing van de sculpturen niet het laatste woord, want uiteindelijk is de aandacht voor de beeldhouwkunst uit de negentiende eeuw gegroeid en bloeit het vakgebied als nooit tevoren, juist omdat het Musée d'Orsay in december 1986 zijn deuren opende.

Thuilliers standpunt is pessimistisch en hoopvol tegelijk. Er moet volgens hem nog zoveel gebeuren, maar dat biedt ook kansen voor kunsthistorici. De breed gevoelde achterstand van het onderzoek naar negentiende-eeuwse sculptuur in Frankrijk is gebaseerd op niet meer dan een gevoel, want een wetenschappelijke basis voor de status van de collecties in Frankrijk ontbreekt. In de voorbereidingen op de opening van het nieuwe Musée d'Orsay publiceerde Anne Pingeot een algemene historiografie van de negentiende-eeuwse sculptuurgeschiedenis in 1986.⁶⁰ Later vult ze die informatie aan in een artikel in 1994.⁶¹ Het doel van haar opsomming is de lezer te laten zien dat het vakgebied in 1986 al enige stappen had gezet, maar dat het nog veel te wensen overliet. In 1994 was al aantoonbaar meer werk verzet dan men zou verwachten uit de tientallen jaren ervoor.⁶²

1.1.2 Verzengd door Rodin

De negentiende-eeuwse sculptuur was al verketterd op allerlei manieren, maar er zijn nog meer manieren waarop het tijdvak koud werd gesteld. Eén manier is het opvoeren van Rodin als een reus omringd door dwergen, als een gloeiende zon, die alles in zijn omgeving wegschroeit. In de vorige paragraaf werd Kuhn opgevoerd, die Rodin al in 1921 aanwees als de wegbereider van de moderne sculptuur. De waardering voor Rodin groeide en bleef bestaan, sinds zijn dood in 1917. Steeds vaker werd hij beschreven als het enige genie dat Frankrijk in de negentiende eeuw had voortgebracht. Die verafgoding van Rodin nam groteske proporties aan. Om Rodin zo voordelig mogelijk te laten uitkomen, werden zijn tijdgenoten-beeldhouwers geminimaliseerd. Dat is een belangrijke reden dat andere kunstenaars in de schaduw van de aandacht kwamen te staan.

In 1939 organiseerde het Stedelijk Museum een tentoonstelling van Franse moderne beeldhouwkunst, die *Rondom Rodin* werd gedoopt. Rodin is de cen-

58 Alfred Sisley, *Bords du Loing*, 1892, o/d, 60,5x73cm.

59 Er bestaat een interessante visuele parallel met de beelden van zes belangrijke juristen en rechters, zittende figuren uit 1938 gemaakt voor de Hoge Raad in Den Haag (Korte Voorhout).

60 Anne Pingeot, 'Introduction', in *La Sculpture Française au XIXe Siècle*, onder redactie van Anne Pingeot e.a. (Paris: Édition de la Réunion des musées nationaux, 1986), XI – XXII.

61 Ibid.; Anne Pingeot, 'La sculpture du XIXe siècle. La dernière décennie', *Revue de l'Art* 104, nr. 1 (1994): 5–7.

62 Ik heb Pingeots literatuur in schema gebracht, om zicht te kunnen krijgen op haar beeld van de sculptuurgeschiedenis, zie Bijlage 3 en <https://edu.nl/fefr8>.

trale figuur waaromheen de andere satellieten cirkelen. Michel Florisoone, in 1939 conservator van het Louvre en uit dien hoofde gevraagd als auteur van de inleiding op de catalogus *Rondom Rodin*, suggereert een tegenstelling tussen de serieuze keuze van de tentoonstelling en de “Franceschis, Clésingers en Frémiets” in dezelfde tijd, kunstenaars die Baudelaire zo hadden teleurgesteld:⁶³

Een tijd en een land: zij staan hier in een voorbeeld voor onze oogen. Het gaat om Frankrijk en om een eeuw die het dichtst bij ons ligt, de meest bewogen eeuw, de somberste. Stellig, om nog eens aan den onverbeterlijken Baudelaire te herinneren, zullen wij hier niet tot de bevinding komen dat de beeldhouwkunst “vervelend” is, want iedere menselijke inspanning, zelfs de geringste, is opwindend. Maar dit komt ook omdat wij er geen Franceschis, geen Clésingers en geen Frémiets zullen vinden, die den dichter bedroefden; we zullen er het resultaat zien van een ernstige keuze, en van een duidelijke betekenis, want de tentoonstelling overschrijdt de honderd jaren en vangt aan bij Géricault: tragisch symbool en glorieus vaandeldrager.⁶⁴

Florisoone zegt het expliciet: de keuze voor Rondom Rodin is zo serieus en ernstig, juist omdat zij kunstenaars als Franceschi, Clésinger en Fremiet ontbeert, terwijl zij toch 100 jaar teruggaat, tot 1839. Franceschi, Clésinger en Fremiet zijn niet uitverkoren voor de tentoonstelling, want deze kunstenaars zijn geen exponenten van een moderne vooruitstrevendheid, volgens de tentoonstellingsmakers.⁶⁵ Alleen moderne beeldhouwers staan rondom Rodin.⁶⁶ Het is mogelijk om beeldhouwers uit de negentiende eeuw, waarvoor Rodin een groot respect had, op te voeren als voorlopers of wegbereiders voor de betere wereld van de moderne kunst. Dat is bijvoorbeeld het geval bij Antoine-Louis Barye, bij wie Rodin nog openbare tekenlessen had gevolgd in de Jardin des Plantes (zie para-

63 ‘Florisoone, Michel: Monuments Men Foundation’, MonumentsMenFdn, geraadpleegd 17 april 2020, <https://edu.nl/4h477>. Er wordt gemakshalve geen rekening mee gehouden dat Baudelaire stierf in 1867, nooit getuige was van nog 43 jaar kunstenaarschap van Fremiet, van 27 jaar van Jean-Paul Paschal Franceschi en 26 jaar van Jules Franceschi en van 16 jaar van Auguste Clésinger, en dat Baudelaire niet zozeer teleurgesteld was in Fremiet, die hij wel hoog achtte, maar slechts in de Gorille-N.

64 Michel Florisoone, “De beeldhouwkunst.....”, in *Rondom Rodin: Tentoonstelling Honderd Jaar Fransche sculptuur*, onder redactie van Hans Jaffé (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1939), XIX–XX.

65 O.a. Willem Sandberg (conservator), David Röell (directeur), beeldhouwers Han Wezelaar, John Rädecker. De maker van de catalogus was Hans Jaffé.

66 Op Rondom Rodin waren Maillol, Despiau en Bourdelle moderne voorbeelden, maar van die drie is Despiau verdwenen van het toneel. Ook hier is weer een proces van schifting, dat samenhangt met Despiau’s slechte reputatie in de Tweede Wereldoorlog, een kwestie die besproken wordt in: Dick van Broekhuizen (red.) e.a., *Charles Despiau: sculpteur mal-aimé* ([Zwolle]; Den Haag: Waanders; Museum Beelden aan Zee, 2013).

graaf 3.1.2).⁶⁷ Zijn Romantische beeldhouwwerk uit de eerste helft van de negentiende eeuw werd wél opgenomen in *Rondom Rodin*, omdat Rodin heeft gezegd dat Barye's werk zo'n grote inspiratie voor hem was. Zo worden beeldhouwers, die door Rodin werden goedgekeurd of gunstig besproken, verklaard tot moderne kunstenaars.

Op allerlei manieren werkt de Rodintentoonstelling van 1963 in het Museum of Modern Art in New York als een overtreffing van Rodins verafgoding. De tentoonstelling was een groot overzicht van Rodins werk, onder redactie van Albert E. Elsen. Het belang van Rodin wordt in de inleidende teksten zonder voorbehoud als allesoverstijgend geduid. In een *Homage* beschrijft beeldhouwer Jacques Lipchitz Rodin als een explosie, als een storm die over de sculptuurwereld is geraast.⁶⁸ De enorme populariteit van Rodin wordt in de catalogus onder andere aangetoond door de observatie dat, hoewel Rodin sober werd begraven Meudon, in 1917 zowel in Duitsland als in Engeland grootse uitvaartplechtigheden ter zijner eer werden georganiseerd, ondanks dat de Eerste Wereldoorlog nog woedde.⁶⁹ Elsen haalt een Belgische dichter, Georges Rodenbach, aan met een citaat, waarin deze zegt dat Rodin de sculptuur weer levend heeft gemaakt.⁷⁰ Dat betekent dat Rodenbach de sculptuur eerder, in de negentiende eeuw, blijkbaar zielloos had aangetroffen. Anderen geloofden dat Rodins beeldhouwkunst weer het geweten van de tijd kon belichamen.⁷¹ Dat betekent dat het eerder, in de negentiende eeuw, een naïeve kunstvorm moet zijn geweest, losgezongen van de actualiteit of de eigen tijd. Om Rodins ster te kunnen laten glinsteren, moest de rest van de hemel worden verduisterd.

Het contrast tussen de vooruitstrevende Rodin en de andere kunstenaars in de negentiende eeuw wordt door Elsen zeer groot gemaakt. Dit draagt bij aan een negatieve waardering of een gebrek aan waardering van Rodins tijdgenoten, wat een verlies van interesse in deze 'ouderwetse' kunstenaars teweeg heeft gebracht. Wie wil nog de Fremiet van de eigen tijd zijn, als je als voorbeeld Rodin kunt hebben?

Elsen noemt Rodin de Mozes van de beeldhouwkunst, de figuur die de sculptuur uit de woestijn heeft geleid, maar die zelf het beloofde land nooit kon betreden, volgens Elsen omdat hij zo hechte aan de figuratie en enige andere tradities.⁷² Hij modelleert Rodin op de mal van de oudtestamentische verlosser. Deze

.....
⁶⁷ Albert E. Elsen, *Rodin* (New York: Museum of Modern Art: Doubleday, 1963), 205.

⁶⁸ Ibid., 5.

⁶⁹ Ibid., 9. Het ontlokt de gedachte aan de profeet, die in zijn eigen land niet wordt geëerd.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid., 11. Elsen belijdt het vooruitgangsgeloof, waarin alle kunst beweegt richting abstractie.

metafoor zegt veel over de wereld buiten Rodin. Die *pathétique* wordt door Elsen doorgetrokken naar de negentiende-eeuwse sculptuurwereld, de woestijn van de Salons en de academische ateliers waarin het verkozen beeldhouwvolk een oneindig lange tijd ronddoolde, totdat het de weg werd gewezen naar het beloofde land van de moderne kunst door Rodin. Als Rodin zo'n hoge, religieuze status kreeg toebedeeld, hoe was het dan nog mogelijk om andere beeldhouwers uit de negentiende eeuw te onderzoeken, omdat zij eigenlijk maar een detail zijn in het grote evangelie van de messiaanse figuur Rodin?

Zelfs in 1999 werd dit beeld, van Rodin als centrale en enige beeldhouwer, nog steeds bevestigd in de geschiedenis van de moderne sculptuur van Penelope Curtis, getiteld *Sculpture 1900-1945*.⁷³ De ondertitel, *After Rodin*, maakt een tweedeling in de geschiedenis duidelijk: de sculptuur vóór en na het verschijnen van deze grootmeester. Curtis laat elk hoofdstuk beginnen met een aspect van Rodins werk dat in de rest van de moderne beeldhouwkunst is uitgewerkt of tegengewerkt. Hiermee bevestigt zij Rodin als de eerste moderne beeldhouwer, waartoe elke moderne beeldhouwer zich moest verhouden, en waarmee alle andere negentiende-eeuwse beeldhouwers die niet *rondom Rodin* stonden, worden weggezet als obsoleet.

1.1.3 De hypocriete Pompier

Er zijn al enkele argumenten aangevoerd die de sculptuur uit de negentiende eeuw diskwalificeren. Een laatste argument is nog niet genoemd, een argument dat heeft te maken met het twintigste-eeuwse ideaal van de zuiverheid en authenticiteit van het kunstenaarschap. Die wordt gecontrasteerd met een beeld van kunstenaars-hypocrisie in de negentiende eeuw. De *Pompier* is van die schijnheiligheid de belichaming.

De hypocrisie van de negentiende eeuw is onderwerp van de inleiding van de algemene sculptuurgeschiedenis *Sculpture: 19th and 20th centuries*, verschenen in 1967.⁷⁴ De auteur Fred Licht ziet de negentiende eeuw als voorloper van de twintigste, maar dat is een cliché dat hier al eerder is opgemerkt. Een ander cliché waarvan Licht zich bedient: beeldhouwkunst heeft te maken met een tactiele perceptie, een directe aanraking, zoals een baby iets beetpakt, ook alweer een idee dat al sinds 1921 wordt geopperd en dat een eigen geschiedenis heeft die teruggaat op Herder in de achttiende eeuw.⁷⁵ Het volgende cliché, al eer-

73 Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945: After Rodin* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 1999).

74 Fred Licht, *Sculpture: 19th & 20th centuries* (London: Michael Joseph, 1967).

75 Die tactiele sculpturale ervaring wordt getheoretiseerd in de filosofie van de tastzin die Johann Gottfried Herder in de achttiende eeuw heeft geformuleerd: zie Robert Zwijnenberg, 'Alles Geniessen und Fühlen', *Sculptuur Studies* 1, nr. 1 (2005): 53-60; Johann Gottfried Herder, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und*

der gebruikt door Novotny, is dat beeldhouwkunst volgens Licht vaak ‘achter de tijd aanloopt’, omdat het maken van een beeld zo’n lang proces is en omdat beeldhouwers zo vaak gebruikmaken van dezelfde thema’s.⁷⁶ Deze klacht komt overigens uit de negentiende eeuw zelf, van critici zoals Joris-Karl Huysmans, die beeldhouwkunst niet vonden aanspreken in de eigen tijd.⁷⁷ Licht is kritisch over beeldhouwkunst in de negentiende eeuw en hij stapelt cliché op cliché.

Interessanter zijn zijn opmerkingen over de kunstmarkt. Hij merkt op dat het wegvallen van de traditionele opdrachtgevers -de kerk, de vorst- in de negentiende eeuw tot gevolg heeft dat nieuwe patronen, de privé-koper en de particuliere geldschiet, de markt gaat beheersen. Het is interessant dat Licht zich met die economische aspecten bezighoudt, maar het is wel een vaststelling die correctie behoeft. In Frankrijk is in de negentiende eeuw steeds sprake van een wisseling van republiek en koningshuis, met een continuïteit aan opdrachten van staatswege. De kerk was volop aanwezig. Zij was gelieerd aan het koningshuis van de Lodewijken, die zij zag als voorvechters van een goddelijk mandaat. Het is wel zo dat een grote en invloedrijke doelgroep werd toegevoegd, een doelgroep die concurreerde met adel, koningshuis en geestelijkheid, met een grote koopkracht. Die bourgeois-doelgroep bestond vaak uit particuliere kopers die zich de sculpturen konden veroorloven.

De particulier uit de goeie burgerij is niet geïnteresseerd in grote, ideologisch geladen opdrachten zoals monumenten, maar wil liever portretten of statuettes, zegt Licht.⁷⁸ Die beelden zijn relatief goedkoop, kunnen in de woonomgeving worden getoond en zijn commercieel gezien relatief risicoloos, voor de verkoper, de kunstenaar of in licentie werkende bronsgieter en voor de koper. De staat deed nog steeds dienst als opdrachtgever, maar Licht relativeert het belang van de staat. Staatsopdrachten moesten vooral voldoen aan de burgerlijke smaak van de particulier, meende Licht. De staat leidde kunstenaars daarom volgens hem op in de stijl van het classicisme. De reden hiervoor zou zijn dat die stijl makkelijk aan te leren is en een air van eerbiedwaardigheid met zich meedraagt.⁷⁹ Een ander voordeel is dat het beoogde publiek deze stijl makkelijk zou kunnen begrijpen. Licht is hier zeer radicaal, want van een makkelijk aan

.....
Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume (Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1778).

76 Licht, *Sculpture: 19th & 20th centuries*, 15.

77 Ruth Butler, *Western Sculpture: Definitions of Man* (New York: New York Graphic Society, 1975), 210. Butler haalt hier o.a. Huysmans aan, die in zijn Salon van 1879 zegt, dat de sculptuur wordt gezien als de meest eervolle Franse kunst en dat de schilderkunst nauwelijks vooruitgang boekt. Huysmans betoogt dat het tegendeel waar is: “Les peintres sont des gens de génie à côté des plâtriers officiels.” De schilders zijn het genie ten koste van de officiële stukadoors: Joris-Karl Huysmans, *L’Art Moderne* (Paris: Plon-Nourrit, 1911), 91–2.

78 Licht, *Sculpture: 19th & 20th centuries*, 18–19.

79 Ibid., 16.

te leren en te begrijpen stijl is geen sprake, zeker niet als men een Prix de Rome wilde winnen. Kunsthistorica Anne Wagner zou in haar proefschrift uit 1980, met als hoofdtitel *Learning to Sculpt*, korte metten maken met deze duiding.⁸⁰ De stijl was niet eenvoudig en de ambitie om actueel, relevant en eigentijds te zijn, vervat in de inherent historiserende stijl, bracht beeldhouwers soms tot wanhoop.⁸¹ Die wanhoop werd gedeeld door kunstenaars die steeds slaafs Romeinse beelden kopieerden, want zij kregen van de Académie reprimande op reprimande (zie voor deze discussie ook de paragrafen 4.4.2 en 4.4.3 over de Neoflorentijnen). Hieruit kan worden geconcludeerd dat het aan te leren classicisme juist een zeer geavanceerde stijl moet zijn geweest, die het uitgangspunt voor een hoger esthetisch doel moest zijn, volgens de Académie.

De beeldhouwers die zich bedienden van de 'staatsstijl' classicisme maakten volgens Licht een ongevaarlijke kunst. Een typisch veilig onderwerp is wat hem betreft het Graf van de Onbekende Soldaat, een monument voor een soldaat die zich voor het land heeft opgeofferd, maar waarvan onduidelijk is voor welk regime.⁸² Zo hoefde het monument niet bij elke machtswisseling te worden vervangen. Licht chargeert hier sterk, want in geen enkel Europees land, behalve in Denemarken in 1858, is een dergelijk monument bekend uit de negentiende eeuw. Een *Graf van de onbekende soldaat* werd in Frankrijk pas in 1920 onthuld.⁸³ Dit soort politieke efficiëntie, waarbij het beeld zo is gemaakt dat het voor elke ideologisch wagentje kan worden gespannen, speelt mijns inziens geen rol bij de productie van monumenten. Integendeel, in Parijs werden voor een verscheidenheid aan ideologieën en doelstellingen beelden opgericht, zoveel zelfs dat men vanaf ongeveer het midden van de negentiende eeuw ging spreken van Statuomanie.⁸⁴ Een clash van ideologieën werd niet gevreesd. Een sprekend voorbeeld, laat in de lange negentiende eeuw (1905) maar typerend voor de *clash*, was het monument voor de Chevalier de la Barre. Op de trappen voor de Sacré-Coeur,

80 Anne Middleton Wagner, 'Learning to sculpt: Jean-Baptiste Carpeaux 1840-1863' (PhD, Harvard University, 1980).

81 Bijvoorbeeld door te laten zien dat Carpeaux alleen de Prix de Rome kon winnen door een opleiding te volgen bij Francisque Duret. Zijn eerdere meester, François Rude, was er niet in geslaagd om een leerling op te leiden die de Prix de Rome zou winnen, waarschijnlijk omdat hij zo de nadruk legde op het meten en afmeten van het onderwerp, iets wat de Académie wel belangrijk vond, maar niet zaligmakend. Overigens ging er ook gerucht dat Rude om andere, politieke redenen werd geweerd. Anne Middleton Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire* (New Haven: Yale University Press, 1986), 76.

82 Licht, *Sculpture: 19th & 20th centuries*, 15-16.

83 Vermoedelijk is zulk een Graf niet ontstaan uit de behoefte om een ideologieloos monument op te richten, maar uit de werkelijke behoefte om een plek te hebben voor al die soldaten, waarvan op de slagvelden van de Eerste Wereldoorlog geen herkenbare, niet-identificeerbare resten meer teruggevonden zijn.

84 Statuomanie is de drang om overal monumenten op te richten voor belangrijke helden of ideeën, die als standbeeld moesten worden geëerd, soms ervaren als een misbruik van het standbeeld: Pessard, *Statuomanie Parisienne. Étude critique sur l'abus des statues*.

een kerk die als monument is opgericht als adhesiebetuiging van royalistische, conservatieve katholieken en tegen de Commune, stond tussen 1905 en 1926 een monument voor de atheïst de Chevalier de la Barre, gemaakt door de beeldhouwer Armand Bloch, met de intentie om de kerk te ontheiligen.⁸⁵ Een ander voorbeeld van een bijzondere omgang met het monument is het standbeeld van Jeanne d'Arc van Fremiet uit 1874. Dit monument werd door socialisten én conservatieven gebruikt voor demonstraties en protestbijeenkomsten, waarbij respectievelijke socialistische en conservatieve aspecten van Jeanne d'Arcs voorbeeldfunctie werden gehuldigd.⁸⁶ In ieder geval werd het beeld niet als neutraal gezien, maar het door verschillende ideologieën toegeëigend.

De veranderingen in de kunstmarkt stimuleerden dat kunstenaars 'gewoon' voor hun brood gingen werken. Het wordt hierdoor mogelijk dat een kunstenaar zijn aanzien verkreeg omdat hij een commercieel succes is en openbare opdrachten krijgt.

Voor Licht is de Pompier een ander negatief fenomeen dat de negentiende-eeuwse kunstwereld kenmerkt. De Pompier is het prototype van de kunstenaar, die niet authenticiteit maar maatschappelijke bevestiging en aanzien nastreeft, wat weer samenhangt met de marktwaaarde.⁸⁷

Afb. 5. Fremiet in habit vert, 1900, vermoedelijk ter gelegenheid van de toekenning Grand Officier Légion d'Honneur. Foto in documentatie Musée d'Orsay.

85 Hargrove, *The Statues of Paris: An Open-air Pantheon: the History of Statues to Great Men*, 148.

86 Albert Boime, *Hollow Icons: the Politics of Sculpture in Nineteenth-century France* (Kent State University Press Kent, OH, 1987), 89 e.v.

87 Licht, *Sculpture: 19th & 20th centuries*, 20.



Het woord Pompier is een scheldnaam voor de bezitters van het *habit vert*, de leden van de Académie die trots zijn op hun met goud bestikte jas, dat er van veraf uitziet als een brandweeruniform (Fremiet gekleed in *habit vert* afb. 5). De Pompier is volgens Licht een nieuw fenomeen, niet te verwarren met de derderangskunstenaar. Een derderangskunstenaar zet nooit de toon, maar is alleen maar een naäper, zegt Licht. De zeventiende-eeuwse kunstenaar Bernini werd slecht geïmiteerd door Bernini-achtigen, neemt Licht als voorbeeld. De negentiende-eeuwse Pompiers, echter, zijn volgens hem juist representanten van de burgerlijke smaak van hun tijd. Licht vindt dat slecht, want deze smaak is gericht op de markt, niet op de abstracte zeggingskracht van de kunst. Licht brengt een tegenstelling aan: Pompiers probeerden zoveel mogelijk hun werk aan de man te brengen, in tegenstelling tot de kunstenaars die hun principes niet wilden verloochenen. Die laatsten worden door Licht veel meer gewaardeerd. Hij vervolgt: als we ons alleen maar verdiepen in de kunstenaars die wij nu, anno 1967, appreciëren, de revolutionairen, dan is het onmogelijk om de negentiende eeuw volledig te begrijpen.⁸⁸

Licht legt uit wat het probleem is. De Pompier bestaat niet zonder een marktwerking in de kunstwereld. Hij is een ambachtsman die zijn publiek zeer ver tegemoet komt. Zijn eigen talent en zijn eigen waarden, zijn idealen, worden door de Pompier onderdrukt ten faveure van de aardse belangen macht en geld. Als iemand een grafsculptuur wil hebben, met daarin verwerkt een wegvliegende engel, dan produceert de Pompier dat beeld naar beste kunnen, of hij nu gelooft in engelen of niet. Dat is voor Licht een vorm van hypocrisie. De Pompier vermijdt het inhoudelijke standpunt op thema's die voor zijn tijd misschien wel van levensbelang zijn, maar waarop een taboe rust. Voor de Pompier is kunst een middel om aanzien te verkrijgen in de vorm van een lidmaatschap van een Académie of een Instituut. Een echte kunstenaar is volgens Licht echter verplicht om controverses te behandelen, zoals de opkomst van het proletariaat, de onderdrukking van de massa's of het individu dat zich verloren voelt in de geseculariseerde wereld, thema's uit de jaren 1960 in plaats van 1860.⁸⁹ Volgens Licht is de Pompier dus niet authentiek, ontkent hij zichzelf en verwerpt of ontduikt hij belangrijke maatschappelijke thema's. Om zo acceptabel mogelijk te zijn is de stijl van de Pompier volgens Licht te karakteriseren als classicisme vermengd met een strikte toepassing van een 'journalistiek correcte omschrijving' van de wereld om ons heen.⁹⁰ Juist die clash, de historiserende stijl en de realistische opmerkingsgave maken Lichts opmerkingen over stijl

88 Ibid. Overigens is voor de positieve waardering van de Pompiers (schilders in dit geval) zeer instructief: Mariëtte Haveman, *Het feest achter de gordijnen: schilders van de negentiende eeuw 1850-1900* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1996).

89 Licht, *Sculpture: 19th & 20th centuries*, 21.

90 Ibid. Zie ook de bespreking van Rheims in de paragraaf 1.2.1

opmerkelijk en ingewikkeld. Daarnaast was realisme in de negentiende eeuw juist sociaal geladen in een stijl die Realisme heette. Schilders zoals Courbet en Millet of beeldhouwers zoals Jules Dalou (afb. 2), wilden juist de schoonheid van de echte, arme mensen, de steenbreker of de boerenvrouw, laten zien, niet die van een ideologische fantasiewereld. Als er ergens verheffing van arbeiders of een kritiek op de onderdrukking van de massa's zichtbaar werd is dat in het Realisme, dat in de negentiende eeuw zichtbaar bestond in beeldhouwkunst en schilderkunst.

In de eerste zeventig jaar van de twintigste eeuw was het onderzoek naar negentiende-eeuwse sculptuur niet populair, omdat een slecht beeld was ontstaan van die tijd. De negentiende-eeuwse sculptuur was saai, hoorde niet bij een nationale identiteit, werd ervaren als hypocriet, is domweg vergeten, de sculpturen waren in oorlogen vernietigd, of door stadsontwikkeling, kennis was schaars en de kunstenaars vond men vaak slecht, in ieder geval een stuk minder goed dan Rodin. Zoals Florisoone zegt, behoorde Fremiet tot het kamp van de Pompiers en de Academisten, traditionalisten zonder eigen zeggingskracht of uitstraling naar de twintigste eeuw.

1.1.4 Een positief geluid

De conservator van het Louvre, Luc-Benoist, was de eerste en enige die zich in het Interbellum substantieel positief uitliet over de beeldhouwkunst van de negentiende eeuw. Hij publiceerde het eerste Franse overzichtswerk over negentiende-eeuwse Franse beeldhouwkunst in 1928.⁹¹

Benoist wilde graag een lans breken voor een vernieuwende kunst. Hij definieerde dat als een niet-classicistische kunst. De vernieuwing is volgens Benoist zichtbaar in de Romantiek, die zich kenmerkt door de verwerping van de traditie en de introductie van iets nieuws, iets revolutionairs en iets ongekennds. Voor Benoist zijn David d'Angers, Carpeaux en bijvoorbeeld de Animalier Barye voorbeelden van Romantische beeldhouwers.⁹² De Romantiek, volgens Benoist, manifesteert zich:

[...] in een opstanding van de religie, een aandacht voor het verleden, de nationale geschiedenis, de ontdekking van de pittoreske gotiek, ontwikkelingen van passie en lyriek, de opkomst van een bijna overdreven realisme, soms karikaturaal, een sterke verbreding van de aandacht voor alle mensenrassen, de dierenwereld en een obsessief oriëntalisme.⁹³

91 Luc Benoist, *La sculpture romantique*, 1928. Luc-Benoist is een auteursnaam, zijn gegeven naam is Luc Benoist. Ik gebruik Benoist.

92 Ibid., 11.

93 "Qu'il s'agisse de littérature, de peinture ou de sculpture, le Romantisme s'est manifesté par la résurrection de la foi religieuse, par le goût du passé, de l'histoire nationale, par la découverte du pittoresque gothique, le développement

Romantische beeldhouwkunst is dan wel los, vrij, een revolte tegen het Neoclassicisme van Canova, maar het is geen misgeboorte zonder moeder zegt hij.⁹⁴ Die tradities of invloeden noemt hij in het citaat: anti-religieus, nationalistisch, reactionair, pittoreske gotiek, passie, lyriek, realisme, biologie (ras, dier), oriëntalisme.⁹⁵ Het is opmerkelijk dat die thema's, nu nog steeds actueel in de negentiende-eeuwse geschiedschrijving, toen al vaststonden. Daarnaast is het frappant dat Benoist geen enkele navolging heeft gehad, maar dat er een trend ontstond van de verwerping van de negentiende eeuw.

Benoist dateerde de Romantische sculptuur vanaf 1830, de begindatum van de Julimonarchie met het aantreden van de koning van de Fransen, Louis-Philippe.⁹⁶ Dat is ongeveer het moment van Baryes entree in de kunstwereld door de staatsaankoop van de *Leeuw die een slang vertrapt* (1833). Benoist behandelt de Animaliers apart.⁹⁷ Het is gebruik, zegt hij, dat men, als het over dierbeeldhouwkunst gaat, wat mompelt over: dat het moeilijk is dit fenomeen te verklaren, dat het teruggaat op voorbeelden uit het oude Egypte en Assyrië.⁹⁸ Kijkend naar het genie van Antoine-Louis Barye gaan die overwegingen niet op, vindt hij. Barye is de Romantische beeldhouwer *par excellence*, de sterkste van zijn generatie volgens Benoist.⁹⁹ Hij merkt in een voetnoot op:

De klassieke dierbeeldengroepen waren altijd allegorisch of ornamenteel. De mens verschijnt altijd in of achter de symboliek van het beeld. De romantici doen het tegenovergestelde. De mens is bijzaak, soms zelfs afwezig. Zie de gezadelde kameel van Barye, die kijkt naar zijn berijder.¹⁰⁰

In deze uitspraak articuleert Benoist een algemeen kenmerk van de Animaliers in de negentiende eeuw, namelijk dat zij de dieren als organisme, los van de mens, afbeelden. Dat is een aantrekkelijke these, maar we weten dat de burgerkoning Louis-Philippe Barye's *Leeuw die een slang vertrapt* op de Salon van 1833 aankocht,

.....
du lyrisme et de la passion, l'avènement d'un réalisme Outrancier, quelquefois caricatural, l'élargissement de la sensibilité envers toutes les races et même envers les animaux, enfin par la hantise, la nostalgie de l'Orient." Ibid., 9–10.

94 In latere discussies over Neoflorentijnse kunst zien auteurs in de twintigste eeuw een parallel met deze periode, zo rond de jaren 1830. Het bekendste voorbeeld is Barye, die zich meer spiegelt Giambologna dan aan de canon van de Romeinse klassieke oudheid. Zie paragraaf 4.4.2 en 4.4.3.

95 Ibid., 12.

96 Ibid., 23.

97 Ibid., hfdst. VII.

98 Ibid., 145.

99 Ibid.

100 Ibid. zie noot 1. "L'homme est l'accessoire, quelquefois absent. Comme dans ce chameau bâti de Barye, qui attend son cavalier." Wil Benoist hier nu zeggen dat de mens niet of niet prominent is afgebeeld, of werkelijk niet aanwezig is? Ik denk het eerste. De kameel kijkt naar een berijder, hoewel die niet is afgebeeld.

omdat hij daarin een allegorie zag van zijn eigen revolutionaire troonsbestijging. De leeuw, koning van de dieren, werd door burgerkoning Louis-Philippe gezien als een allegorie van hemzelf, zijn vijanden vertrappend. De waardering van de koning voor Baryes sculptuur had als effect dat de populariteit van Barye bij kopers groeide.¹⁰¹ De koning was minder geïnteresseerd in de zoölogische precisie van de leeuw en de technische perfectie van het bronsgieten en het ciseleren, iets wat Benoist juist ziet als vernieuwend en kenmerkend voor de Romantische sculptuur. Barye liet zich volgens Benoist niet geheel beïnvloeden door de mode van zijn tijd, want hij interesseerde zich primair voor de biologie, zelfs al ziet de koning iets anders in zo'n beeld.¹⁰² Zo wordt Barye gepresenteerd door Benoist als principieel, wat een belangrijke eigenschap is voor een kunstenaar in de twintigste eeuw.

In het algemeen kan men zeggen dat het negatieve imago van de negentiende-eeuwse sculptuur niet bevorderde dat dit tijdvak serieus werd onderzocht. Luc-Benoist kon daar met deze ene publicatie weinig aan doen. Sporadisch stuitte onderzoekers op een negentiende-eeuws onderwerp dat hen wel aantrekkelijk leek, maar pas in de jaren 1970 kwam het onderzoek goed op gang.¹⁰³ Eén specifieke reden is voor deze datering niet te geven, want een complex van gebeurtenissen en veranderingen zijn verantwoordelijk voor een verandering van opvattingen in de beeldhouwkunstgeschiedenis. Deze vernieuwingen, die als gevolg hebben dat de negentiende-eeuwse sculptuur in een ander daglicht komt te staan, worden in het volgende deel besproken.

1.2 HERNIEUWDE, GROEIENDE AANDACHT (NA CA. 1970)

Vanaf het begin van de jaren zeventig ontstond er meer onderzoek naar negentiende-eeuwse sculptuur. Het werd mogelijk om alternatieve visies op de sculptuur in de negentiende eeuw te ontwikkelen, die het negatieve beeld weer-

¹⁰¹ In 1837 zou de Salonjury een beeld van Barye weigeren, wat de tegenreactie oproep dat Barye ongeveer 10 jaar lang geen beeld zou aanbieden aan de Salon. Voor de verkoop van zijn werk had hij de Salon niet nodig. Barye had een eigen commerciële gietery.

¹⁰² Ibid., 149. Benoist vertelt vervolgens over Baryes betrokkenheid bij het natuurhistorische Muséum in de Jardin des Plantes.

¹⁰³ In *La Sculpture Française au XIXe Siècle* signaleert Anne Pinget een universitaire scriptiewedstrijd ("Onderrichtingen"), waarin een essay werd gevraagd over Bourdelle. In 1955 werd deze wedstrijd uitgeschreven, gepubliceerd in het Belgisch Staatsblad 28-29 november van dat jaar. Een van de kunsthistorische onderwerpen is "Bourdelle en het gebeeldhouwde décor van het Théâtre de Champs-Élysées", met als winnaar Rouzet: Pinget, 'Introduction', XVIII. Anthony Radcliffe, 'Jules Dalou in England', *Connoisseur <London>*, nr. 155 (1964): 244-45. Pinget haalt zelfs een Russische studie over Dalou aan. Zie ook <https://edu.nl/fefr8>. In de jaren vijftig zijn er in Antwerpen drie tentoonstellingen over dierbeeldhouwers: in de jaren vijftig zijn drie tentoonstellingen in Antwerpen van dierbeeldhouwers, Frans Jochems in 1950, Auguste Tremont in 1954 en Albéric Collin in 1955. Een vroeg voorbeeld van een verkooptentoonstelling is Mallett at Bourdon House, *The 'Animaliers': French Animal Sculpture of the 19th Century: Mallett at Bourdon House Limited: 14th to 30th November 1962* (London: Mallett at Bourdon House, 1962).

streefden. Het dominante narratief van een woestenij van traditie en hypocrisie ondervond weerstand door studies vanuit andere perspectieven. Hierdoor werd het mogelijk een alternatief beeld te schetsen van het onderwerp, *counter narratives* te produceren als antidotum tegen het zo negatieve master narrative.

Het onderzoek begon aanvankelijk niet in Frankrijk, maar in de Verenigde Staten en voor de Animaliers eveneens in Engeland. In de VS en het VK zijn grote collecties van Franse bronzen sculpturen aanwezig. Het eerste museum dat technisch onderzoek ging doen naar negentiende-eeuwse sculptuur, het Fogg Art Museum, was en is verbonden aan de Harvard-universiteit. De eerste overzichten van dierbeeldhouwkunst kwamen uit de Animalier-galerie Sladmore in London voort. Overigens zou de Franse staat zich snel hernemen, want de encyclopedische uitgave *La Sculpture*, een initiatief van het Franse ministerie van cultuur uit 1978 is meteen *overall* gezaghebbend.

1.2.1 Maatschappelijk, politiek, economisch

Maatschappelijke, politieke en economische perspectieven, onder de noemer van het Neomarxisme in de kunstgeschiedenis, voerden begin jaren 1970 de boventoon, wat ook gevolgen had voor de beschouwing van negentiende-eeuwse sculptuur.¹⁰⁴ Auteurs hielden zich bezig met de sociaal-maatschappelijke en politieke werkelijkheid waarin kunst ontstaat. Beeldhouwkunst is bij uitstek geschikt voor dat soort onderzoek: relatief grootformaat sculpturen zijn in de openbare ruimte te vinden en zijn aanbesteed door machthebbers, stadsbesturen of commissies met een vaak duidelijke, ideologische doelstelling voor de oprichting van een monument. Kleine beelden waren handelsoBJECTEN, die in serie werden gemaakt, in licentie bij bronsgieters, in verschillende formaten voor de grote of kleine portemonnee en verkocht via een netwerk van verkooppunten. De Salon en de Wereldtentoonstellingen waren grote showcases waar een groot publiek op afkwam en die werden gebruikt voor staatsaankopen. Sculptuur kan worden gezien als handelswaar, en dat gaf aanleiding tot een meer economisch gedreven onderzoek.

Nineteenth Century French Sculpture. Monuments for the Middle Class was de titel van een tentoonstelling in het J.B. Speed Art Museum in Louisville Kentucky, gemaakt in 1971 door conservator Ruth Butler Mirolli.¹⁰⁵ De titel van de tentoon-

¹⁰⁴ In 1970 werd in Duitsland al besproken dat een louter formele bespreking van kunst onverantwoordelijk is, omdat je dan maatschappelijke, politieke en sociale kanten van een kunstwerk vergeet. In een louter formele lezing van een werk sluit je de politieke functie van het kunstwerk of de politieke verbondenheid van de kunstenaar uit, wat tot vreemde effecten kan leiden, zoals een positieve bespreking van een Nazikunstwerk. Sleuteltekst: Martin Warnke, *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* (Gütersloh: Bertelsmann, 1970).

¹⁰⁵ Jane van Nimmen Ruth Mirolli, *Nineteenth Century French Sculpture: Monuments for the Middle Class* (Louisville Kentucky: J.B. Speed Art Museum, 1971), 6. Bruiklenen uit Noord-Amerika, het Louvre en de musea

stelling wijst op het maatschappelijk-politieke karakter van de tentoonstelling en de burgerlijke smaak die tot volle wasdom kwam. Butler wil de beeldhouwkunst plaatsen in de Franse politieke geschiedenis in de negentiende eeuw. Zij relateert in enige pagina's inleiding de stijlgeschiedenis van (Neo-)classicisme en Romantiek, waarna zij toont dat sculptuur in een levende, zich veranderende maatschappij is ingebed en is verbonden met het politieke lot van de opdrachtgevers. Maatschappelijke en politieke perspectieven leveren een ander soort verklaringen op, die meer overtuigen dan de opmerkingen uit bijvoorbeeld de stijlgeschiedenis. Verder legt ze uit dat de beeldhouwers vooral bezig zijn met monumenten en dat de ontwikkeling van de beeldhouwkunst samenhangt met een opkomende commercie, die gebruikmaakt van nieuwe, fabrieksmatige reproductietechnieken. Butler maakt Rodins belang relatief klein, omdat Rodin naar verhouding weinig succes had met zijn monumentale werk.¹⁰⁶ Rodins *Burgers van Calais* en de *Poort van de Hel* werden niet of laat opgeleverd, en de *Balzac* werd niet geaccepteerd, waarna contractontbinding volgde.¹⁰⁷ In 1971 was die nuancering van Rodins belang een recalcitrant standpunt, want, zoals we zagen, Rodin werd gezien als de messianistische, moderne bevrijdingsfiguur. Butler positioneert Rodin in een alfabetische ordening van kunstenaars, waardoor hij wordt teruggebracht naar menselijker proporties, een kunstenaar onder de andere.

Omdat Butler een ander standpunt inneemt, wordt het voor haar mogelijk om bijna vergeten negentiende-eeuwse kunstenaars, zoals Fremiet, op te nemen in de tentoonstelling. Bijzonder is Butlers algemene observatie dat familierelaties van belang zouden zijn voor beeldhouwers en kunstenaars in de negentiende eeuw, wat duidt op een sociologische interesse die niet eerder werd verwoord in de literatuur over dit onderwerp.¹⁰⁸ Het gebruik van een verscheidenheid aan bronnen, bijvoorbeeld kunstkritieken, de *petite-histoire* over Fremiets leven, zijn officiële erkenning en carrière, en besprekingen van zijn kunstwerken, leveren een correct en verfrissend beeld op van de kunstenaar.¹⁰⁹ Het is de eerste keer dat Fremiet weer werd besproken sinds de biografie van zijn kleinzoon in 1934.

.....
van Dijon en Marseilles (een enkel beeld uit Londen). Ruth Mirolli is dezelfde auteur als Ruth Butler (Ruth Butler Mirolli, 1931). Hoewel deze catalogus de naam Mirolli voert, maar de kunsthistorica vooral bekend is geworden als Butler, zal ik verder spreken over Butler.

106 Terwijl ze in 1966 was gepromoveerd op een proefschrift over Rodin: Ruth Butler Mirolli, 'The Early Work of Rodin and its Background', onder redactie van H. W. Janson (PhD, New York University, 1966).

107 Ruth Mirolli, *Nineteenth Century French Sculpture: Monuments for the Middle Class*, 17.

108 Voor Fremiet is familie van belang geweest voor zijn ontwikkeling als jonge kunstenaar, zie hoofdstuk 2.

109 Overigens is het vreemd dat Butler, als Amerikaanse onderzoekster, de biografische notities over Fremiet van de Amerikaanse biograaf T.H. Bartlett niet kende (zie hoofdstuk 2). Maar Bartlett is wel door haar aangehaald als biograaf van Rodin, omdat o.a. hij voorkomt in een bronnenpublicatie van Albert E. Elsen, *Auguste Rodin: Readings on His Life and Work* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1965).

Butlers studie kende een beperkt bereik onder het publiek, omdat die werd gepubliceerd in Louisville, Kentucky. Het zou een invloedrijker boek zijn geweest als het was gepubliceerd in Parijs. Het grotere publiek werd bereikt door een publicatie zoals die van Maurice Rheims, die in 1972 een handboek onder de titel *La sculpture au XIXe siècle*, publiceerde.¹¹⁰ Rheims, veilingmeester en lid van de Académie Française, bedient zich van dezelfde invalshoeken als Butler in een thematisch geordend boek. Volgens hem is de politieke cultuur van Frankrijk, waarin revoluties elke tien jaar voorkomen, gecombineerd met de wens van de nieuwe machthebber om zijn positie in sculpturen te bevestigen, een bepalende factor voor het ontstaan van sculptuur in de negentiende eeuw. Rheims:

In honderd jaar hebben zich daar [In Frankrijk, DvB] 9 revoluties afgespeeld. Al die verschillende machtswisselingen moesten worden herdacht, en de beeldhouwers kregen dus steeds weer opdrachten voor monumenten. Daarnaast waren er ook andere belangrijke mensen en gebeurtenissen, die moesten worden versteend tot monument.¹¹¹

Hij gaat hier in tegen Lichts stelling dat monumenten juist neutraal zouden zijn om een onwelgevallige politieke lading uit de weg te gaan. Het tegendeel is waar: steeds weer werden nieuwe helden geëerd in steeds weer nieuw opgerichte monumenten.

Aspecten die een beeldhouwkunstgeschiedenis voor de negentiende eeuw volgens Rheims zouden moeten bevatten, zijn: het thema van sculptuur in de openbare ruimte, de opkomende bourgeoisie die kapitaalkrachtig wordt en als belangrijkste cliënt gaat optreden, de stijlen zoals Neoclassicisme en Romantiek, het moderne gebruik van productietechnieken en materialen, de financiële situatie van de kunstenaars en een algemene heersende schaamte voor negentiende-eeuwse beeldhouwkunst bij moderne kunsthistorici:

Nadat ze een dozijn namen hebben genoemd en hun lezers hebben herinnerd aan het genie van Canova, Carpeaux en Rodin en dat David d'Angers enig talent bezat, dan laten ze het erbij, alsof de plastische kunsten zichzelf op een bepaalde manier hebben onteerd. Deze auteurs diskwalificeren als "pompier" – dat smadelijke bijvoeglijk naamwoord dat conventioneel en pompeus betekent – vele werken uit de laatste eeuw, omdat in hun ogen, bedwelmd door hedendaagse abstracte kunst, de weergave van

.....

¹¹⁰ Maurice Rheims, *La sculpture au XIXe siècle* (Paris: Arts et métiers graphiques, 1972); Rheims, *19th Century Sculpture*.

¹¹¹ Rheims, *19th Century Sculpture*, 7.

elke jasknoop en het laten zien van een fluwelen textuur een teken is van een achterhaald academisme.¹¹²

Rheims' parafraseert en ontkracht in dit citaat impliciet Fred Licht, door zijn afwijzing van de Pompier als een standaard-kunstenaarstype. Door het gebruik van het woord 'ontering' wordt de heersende, sterke antipathieke atmosfeer gesignaleerd, eveneens door Rheims afgewezen.

Veel thema's uit de negentiende-eeuwse sculptuur worden door Rheims besproken, onderverdeeld in stijlen, bijvoorbeeld Neoclassicisme, Romantiek, Realisme, belangrijke kunstenaars, David d'Angers, Carpeaux, Rodin en navolgers en abstracte begrippen of iconografische rubrieken, zoals "De wereld van de arbeid", "decoratieve sculptuur", "dierbeelden", "Kitsch" en "het bizarre". Al met al toont Rheims, net zoals Mirolli, dat de beeldhouwkunst wordt bepaald door maatschappelijke, politieke en economische factoren, waarbij bepaalde genres en functies specifiek zijn voor sculptuur.

Negentiende-eeuwse beelden werden steeds interessanter als tentoonstellingsobjecten, maar er ontbrak technische kennis. In de negentiende eeuw ontstonden door de Industriële Revolutie snellere en betere reproductietechnieken en vergrotings- en verkleiningstechnieken. Men kreeg in de twintigste eeuw meer behoefte aan een duiding van de verschillende verschijningsvormen waarin een sculptuur kon voorkomen: als ateliermodel, als gips, als brons in verschillende formaten en wat dies meer zij. In de tentoonstelling *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture* (1975, Metamorphoses) werd een begin gemaakt met de beschrijving en analyse van negentiende-eeuwse beelden.¹¹³

1.2.2 De technische interesse

In de jaren zeventig gingen meer wetenschappers zich richten op de technische aspecten van negentiende-eeuwse sculptuur. Techniek en de totstandkoming van een beeld vormden een objectieve methode om de sculpturen te kunnen onderzoeken en te kunnen begrijpen in hun tijd. Dat is een waardevrije manier van onderzoek doen, want technisch onderzoek houdt zich primair niet bezig met de moraalkwesties die in ander onderzoek naar de maatschappelijke of politieke

112 After enumerating a dozen names and reminding their readers that Canova, Carpeaux and Rodin were geniuses and that David d'Angers had some talent, they leave it at that, as if the plastic arts had somehow disgraced themselves. Likewise these writers are only too ready to dismiss as "pompier" -that word of opprobrium which implies the conventional and the pompous- many works of the last century, because in their eyes, drugged by today's abstract art, the concern to render every coat button and velvety texture seems the sign of an outdated academism. Ibid., 11.

113 Jeanne L. Wasserman, *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture* (Cambridge Mass.: Fogg Art Museum / Harvard University Press, 1975).



Afb. 6. De reeks schetsen, gipsen, terracotta's van Carpeaux's Ugolino (1860-1873) in *Metamorphoses*.

gedaan naar Daumiers sculptuur, een vaststelling die er toe leidde dat conservatrice Jeanne Wasserman en haar collega's zich stortten in een groot onderzoek naar Daumiers sculpturale oeuvre. In 1969 werden de resultaten in een tentoonstelling gepresenteerd. Eén van de uitkomsten was dat alle bronzen gietsels van Daumiers beelden postuum waren geproduceerd, buiten zijn goedkeuring om.¹¹⁴ De mogelijke reden dat hij zijn beelden, karikatuurfiguren, niet uitvoerde in brons, is dat hij ze niet als voltooide kunstwerken beschouwde. Dit was een toen opzienbarende conclusie, die aantoonde dat technisch onderzoek van belang was om de intenties van de kunstenaar of de betekenis van een beeld binnen het oeuvre beter te begrijpen. Wasserman startte in 1970 een vervolgproject, waarin zes beeldhouwers zouden worden onderzocht. De Fransen Jean-Antoine Houdon, vertegenwoordiger van de overgang van Verlichting naar de negentiende eeuw, Antoine-Louis Barye, vertegenwoordiger van de Romantiek en de Animaliers, Jean-Baptiste Carpeaux, de belangrijkste beeldhouwer van het Realisme in het Second Empire, Auguste Rodin, de vertegenwoordiger van de overgang naar de moderne kunst, en de Amerikanen Augustus Saint Gaudens en Daniel Chester French werden als casus uitgekozen. De bevindingen werden gepresenteerd in een tentoonstelling en een catalogus.¹¹⁵ Een algemene kunstgeschiedenis van de negentiende-eeuwse sculptuur werd

functie of betekenis wel steeds opdoemen. Daarnaast is technisch onderzoek belangrijk om de fysieke authenticiteit van een beeld te kunnen vaststellen, een praktisch nut voor de kunsthandel dat het onderzoek onontbeerlijk maakt.

Het eerste sculptuurtechnische project over negentiende-eeuwse sculptuur was van eerdere datum dan 1970. Het

ging om een project dat al was begonnen in 1966, in de Verenigde Staten. Het Fogg Art Museum in Harvard kocht toen een beeld van Honoré Daumier. Het bleek dat er weinig onderzoek was

¹¹⁴ Jeanne Wasserman, *Daumier Sculpture: A critical and comparative study*. Fogg Art Museum, Harvard University, May 1-June 23, 1969 (Cambridge Mass.: Harvard University, 1969), 5; Wasserman, *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, xi.

¹¹⁵ Wasserman, *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*.

in dit boek geschreven aan de hand van deze zes kunstenaars, die als voorbeelden dienden. De Franse expert Jacques de Caso schreef de inleidende geschiedenis van de techniek in de sculptuur.¹¹⁶

Hij gebruikte voor deze geschiedenis allerlei nieuwe bronnen, zoals rechtbankverlagen en de boekhouding van bronsgieters. In de tekst onderzocht hij het verband tussen het in serie gieten, verbonden met juridische kwesties als het in licentie gieten en de mate van auteurschap van de kunstenaar. Had seriële productie gevolgen voor het uiterlijk van de beelden en voor de prijzen? De catalogus toont meerdere malen verschillende versies en staten van beelden (afb. 6, 7). Vragen over commercie, datering, authenticiteit en originaliteit zijn belangrijk in dit project, waarbij de spanning zichtbaar wordt tussen de autonomie van de kunstenaar, die unieke kunstwerken maakt en de serieproductie van zijn werk, wat de uniciteit van werk en kunstenaar aantast. Dat een beeld in verschillende formaten en materialen kan voorkomen, tast niet alleen de uniciteit aan, maar werpt de vraag op welke relatie elke verschijningsvorm heeft tot de andere. Zo is een gips een model, dat als half-fabriekaat wordt gezien, een brons een voltooid product. Een terracotta kan eveneens een voltooid beeld zijn, onderscheiden van een kleimodel. Een kleimodel is vaak massief en wordt gemaakt op een armatuur, dat niet kan worden meegebakken in de oven. Zelfs al wordt een model gebakken, dan moet het er nog voor worden klaargemaakt, een handeling die de kunstenaar bewust moet uitvoeren en die aangeeft dat het beeld een zekere mate van voltooiing heeft bereikt.

Technisch onderzoek trok eveneens de aandacht bij kunsthistoricus Horst W. Janson. De basis voor Jansons *19th-Century Sculpture*, in 1985 uitgekomen, is een lezingenreeks uit 1974, waarin toen al bijzondere aandacht moet zijn geschonken aan techniek.¹¹⁷ Janson had interesse in 'het originele gips' en de ma-



Afb. 7. De reeks schetsen, gipsen, terracotta's van Carpeaux's Ugolino (1860-1873) in *Metamorphoses*.

¹¹⁶ Jacques de Caso, 'Serial Sculpture in Nineteenth-Century France', in *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, onder redactie van Jeanne L. Wasserman (Cambridge Mass.: Fogg Art Museum / Harvard University Press, 1975), 1-27.

¹¹⁷ H. W. Janson, Phyllis Freeman, en Bob McKee, *19th-century Sculpture* (New York: Abrams, 1985), sec. Colophon. In 1974 gaf Janson lezingen: H. W. Janson, Douglas Lewis, en George Gurney, 'Nineteenth-Century

nier waarop beelden werden gepresenteerd op de Wereldtentoonstelling in 1851 in Londen.¹¹⁸ De beeldhouwer, zegt Janson met zoveel woorden, maakte vooral geen beelden in brons of steen, maar modelleerde in klei en was en goot ze in gips. De modellen werden later ‘omgezet,’ vergroot en door ambachtslieden vervaardigd, in marmer of brons. Dat had gevolgen voor de rol van de kunstenaar en de opdrachtgever, naast de manier van tentoonstellen in de Salon en daarna, als het definitieve beeld werd opgeleverd. Ook hier zijn weer kwesties van hiërarchie, tussen de verschijningsvormen van beelden en tussen ambachtslieden en kunstenaars, onderwerp van onderzoek.¹¹⁹

De gevolgen van de opkomst van het technisch onderzoek hebben niet alleen betrekking op de beelden zelf, hoewel de conditie van het beeld en de manier waarop de kunstenaar werkt van groot belang zijn. Serieel geproduceerde sculptuur kan aanleiding geven tot discussie over de authenticiteit waarin postuum gieten, nagieten uit een mal of opnieuw afdrukken gradaties kunnen zijn van vervalsing of verminderde authenticiteit. Degas’ bronzen bleken bijvoorbeeld postuum te zijn gegoten, behalve het Danseresje dat hij tijdens zijn leven, in was, tentoonstelde.¹²⁰ Mijns inziens zegt dat iets over zijn eigen waardering voor die beelden.

Kunsthistoricus Albert Elsen wilde een wildgroei aan vervalsingen tegengaan en maakte in 1974, na overleg met beeldhouwers, conservatoren, museumdirecteuren, galeriehouders en juristen een *Statement on the Standards for Sculptural Reproduction and Preventative Measures to Combat Unethical Casting in Bronze* opgesteld.¹²¹ Hierdoor wilde men het mogelijk maken om legale en authentieke gietsels van andere postume of niet-geaccordeerde versies te onderscheiden. De kennis over techniek en sculptuurjargon is in 1978 geboekstaafd in een publicatie uitgegeven door het ministerie van cultuur, getiteld *La Sculpture*.¹²² Deze lijvige band had als doel om de gehele officiële Franse kunst-infrastructuur te ondersteunen met een

.....
Sculpture exhibition March 10 – May 27, 1974, National Gallery of Art, Washington, geraadpleegd 3 mei 2020, <https://edu.nl/xb8hj>. Lezingenreeks Andrew W. Mellon Lectures “19th Century Sculpture Reconsidered” uit 1974. Daarna in 1976 verscheen H. W. Janson, *The Rise and Fall of the Public Monument* (New Orleans: The Graduate School, Tulane University, 1976). Al dit materiaal is niet beschikbaar en dus niet door mij geraadpleegd. In ieder geval is Janson al midden jaren zeventig bezig met het onderwerp ‘techniek en sculptuur’.

118 Janson, Freeman, en McKee, *19th-century Sculpture*, 10.

119 Dat beeldhouwers al eeuwen zo werkten, is bekend. Die kennis was blijkbaar voor het publiek dat Janson in gedachten had weggezaakt, dus daarom boekstaft hij deze technische kennis.

120 Joseph S. Czestochowski, Anne Pinget, en Daphne Barbour, *Degas sculptures: Catalogue Raisonné of the Bronzes* (Memphis: International Arts, 2002).

121 De meest recente versie: College Art Association, ‘CAA Guidelines: Standards & Guidelines: CAA’, geraadpleegd 3 mei 2020, <https://edu.nl/kvecx>. De TEFAF-regels voor toeschrijving en beoordeling worden hier uitdrukkelijk genoemd.

122 Marie-Thérèse Baudry en Dominique Bozo, *Principes d'analyse scientifique: La sculpture: Méthode et vocabulaire*, onder redactie van André Chastel en Jacques Thirion (Paris: Imprimerie Nationale, 1978).

genormaliseerde encyclopedie, compleet met een gestandaardiseerde woordenlijst en eenduidig uitgelegde productiemethodieken, met vragen zoals: hoe worden materialen gewonnen, gemodelleerd, gehakt, of op een andere manier gevormd en hoe werkt het mallenmaken en patineren. Ook de juridische aspecten komen aan bod. Dit boek is niet uitsluitend bedoeld voor onderzoek naar de negentiende eeuw, maar het is onontbeerlijk voor de methoden en technieken voor dat tijdvak.

Een bijzondere onderafdeling van het technische onderzoek concentreert zich op de Animaliers. Hoewel de Animaliers een klein onderdeel van de negentiende-eeuwse kunstgeschiedenis uitmaken, zijn er relatief veel publicaties verschenen die inzicht willen verschaffen in deze vorm van beeldhouwkunst. De reden hiervoor is een levendige handel in dierbeelden, blijkbaar vooral in de Angelsaksische wereld, want veel lexicons worden uitgegeven in het Engels en zijn van na 1970. In 1971 beantwoordde Jane Horswell, de stichtster van de in diersculptuur gespecialiseerde Sladmore Gallery in Londen, aan de groeiende informatiebehoefte bij verzamelaars door de publicatie van *Bronze Sculpture of the Animaliers*.¹²³ In haar boek zijn richtprijzen opgenomen en er zijn secties over gietmethoden, gietersmerken en signatures. Dat is allemaal handige, technische informatie bij een bezoek aan de veiling of de antiekzaak.¹²⁴ Er verschenen nog andere lexicons, die lijken op die van Horswell, bijvoorbeeld die van James Mackay (1973).¹²⁵ In 1975 publiceerde Jeremy Cooper een gelijksoortige publicatie over Romantische bronzen.¹²⁶ Blijkbaar vervulde deze literatuur een behoefte.

Over het algemeen bundelen deze auteurs hun kennis op een toegankelijke manier, maar bijzondere nieuwe inzichten zijn in deze boeken niet zichtbaar. De literatuur over de Animaliers ontstond uit een economische behoefte, namelijk die van de kunsthandel in negentiende-eeuwse bronzen. Dat is een bijvangst van de universitaire en museale perspectiefwisseling van stijl en biografische kunstgeschiedbeoefening, naar maatschappij, politiek en economie. De kunsthandel heeft geprofiteerd van een groeiende aandacht voor de negentiende-eeuwse sculptuur, waarin deze lexicons een duidelijke functie hebben en zelfs nu nog worden ze als referentie gebruikt. De technische kennis, de goede afbeeldingen, de zakelijke informatie, dat alles is niet zozeer bedoeld om een beter begrip van een beeld te krijgen, maar om een beeld te kunnen beoordelen op zijn echtheid. Dat voorkomt

123 Jane Horswell, *Bronze Sculpture of Les Animaliers, Reference and Price Guide* (Clopton Eng.: Antique Collectors' Club, 1971).

124 Ibid., hfdst. 'Notes on 19th Century Founding Practice'; 'Known Founders of Animalier Sculpture'; "19th century excerpt from the exhibition of Animalier Art Louvre 1934 (p. 336 en verder).

125 James A. Mackay, *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries* (London.; Ward Lock, 1973).

126 Jeremy Cooper, *Nineteenth-century Romantic Bronzes : French, English and American Bronzes, 1830-1915* (Boston: New York Graphic Society, 1975).

dat een koper een vals kunstwerk aanschaft en dat is een praktische toepassing van de groeiende technische kennis over negentiende-eeuwse bronzen sculpturen.

1.2.3 Wennberg

Bo Wennbergs *French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century* werd in 1976 in Stockholm voltooid, maar kwam beschikbaar in het Engels in 1978. Dat maakt hem een vroege stem in het debat over negentiende-eeuwse sculptuur. Wennberg voltooide zijn conservatorschap in het nationale museum in Stockholm met deze overzichtspublicatie over Franse en Scandinavische sculptuur. Dat kon hij doen, omdat zich in Stockholm, volgens zijn zeggen, een van de grootste collecties Franse negentiende-eeuwse beeldhouwkunst buiten Frankrijk bevindt. Zijn kennis en gevoel voor de Franse negentiende eeuw is feilloos. Zijn studie is misschien zelfs enigszins emanciperend bedoeld, omdat hij in de inleiding zegt dat het boek expres geen schilderkunst bevat.¹²⁷ Hij laat zich niet meevoeren met de modegrillen van zijn tijd. Zo spreekt hij over het Gare d'Orsay als een voorbeeld van de schitterende sculptuur-rijkdom van die tijd en hij betreurt het dat dit gebouw zo wordt verketterd en geminacht.¹²⁸ In Frankrijk zou men er nog tien jaar over doen om dit gebouw te waarderen, in de vorm van een nieuw museum voor de negentiende-eeuwse kunst, het nu zeer populaire Musée d'Orsay.

Rodins alomtegenwoordige aanwezigheid in de kunstgeschiedenis, die een majestueuze schaduw over de negentiende eeuw werpt, was voor Wennberg aanleiding om een veel diepgravender en bredere studie te doen.¹²⁹ Het gebruik van het woord 'Salonkunst' als brandmerk vond Wennberg onterecht. Voor hem was beeldhouwkunst onderdeel van een rijk kunstleven in Parijs, bevolkt door professionele sculptuur-*artistes* en ambachtslieden met *esprit*. De Salon was hiervan onderdeel, maar de modernistische suggestie dat die Salons alleen slechte kunst presenteerden is volgens Wennberg overdreven. Voor andere landen golden overigens dezelfde waarde-oordelen over de tentoonstellingen van Levende Meesters. De auteur wilde naast Frankrijk een ander Europees gebied als voorbeeld geven. Dat Scandinavië voor Wennberg voor de hand lag, komt niet alleen door zijn eigen afkomst. De beroemde Neoclassicist Bertel Thorvaldsen was een Deen en net zo belangrijk voor het Neoclassicisme in het begin van de negentiende eeuw als Franse en Italiaanse kunstenaars in die tijd.

Wennberg beschouwt de studie van de negentiende-eeuwse beeldhouwkunst niet meer als maagdelijke grond, maar "la vérité est en marche", waarmee hij zegt

.....

¹²⁷ Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 8.

¹²⁸ Ibid., 126.

¹²⁹ Alles in deze paragraaf Ibid., hfdst. Introduction (7–9).

dat het onderwerp nog niet uitputtend is onderzocht en de waarheid nog niet is gevonden, maar in ontwikkeling is. Overigens is hij een groot bewonderaar van Rodin: het is niet de bedoeling van Wennbergs studie om Rodins belang te degraderen. Niet alleen Rodins dominantie, maar andere thema's uit de jaren zeventig behandelt hij: het kunstonderwijs voor beeldhouwers, de technische procedures waardoor een beeld tot stand komen, de materialen die worden gebruikt. Het overkoepelende doel van zijn boek is de algemene trends in de negentiende eeuw te signaleren.

Toch bespreekt Wennberg een groot aantal beelden, soms in de diepte. Hij bespreekt Fremiets Jeanne d'Arc-beeld zeer gunstig.¹³⁰ Hij plaatst het beeld in een Neo-Florentijns perspectief, want hij vindt dat deze sculptuur is uitgevoerd als een vergulde statuette, zoals men in de Renaissance maakte, terwijl zoveel aandacht voor detail en uitwerking niet gebruikelijk is bij zo'n groot formaat sculptuur. Dat Fremiet als een Neo-Florentijnse kunstenaar wordt opgemerkt is een zeer treffende en unieke observatie, die ik in hoofdstuk 4 verder zal onderbouwen en die door geen enkele andere auteur wordt gesignaleerd.

De Gorille-N. bespreekt Wennberg uitvoerig en, gegeven de relatief weinig informatie waaruit hij kan putten in 1978, bijzonder specifiek. Enige observaties die hij bij de gorillabeelden plaatst: hij ziet Fremiet in de niche van de etnografische sculptuur, begonnen door de kunstenaar Charles Cordier, die in 1855 een *Vénus Africaine* presenteerde op de Salon.¹³¹ De verbeelding van de mens in de oertijd was volgens Wennberg specifiek voor Fremiets werk. In het jaar van het verschijnen van de *Origin of Species* 1859, zegt hij, komt Fremiet met de Gorille-N. Hij vindt de titel *Troglodytes Gorilla, Gabon*, enigszins pedant.¹³² Wennberg vindt het beeld een persiflage op de Sabijnse Maagdenroof. Baudelaire hield niet van de gorilla, signaleert hij. Het beeld werd 'gecensureerd', afgewezen en niet getoond op de Salon. Na 28 jaar leverde Fremiet het beeld opnieuw in 1887 in voor de Salon. Vanaf die tijd werden primitieve figuren, liefst in confrontatie of worsteling met elkaar, populair. Wennberg vindt een verschil tussen Fremiet en Barye: Barye is bezig met dierengevechten, maar Fremiet introduceert de *struggle for survival* van de mens.¹³³ Het is voor de kunstenaar moeilijk om twee stijlen, de Neo-Florentijnse en de primitivistische, los van elkaar te beheersen, terwijl hij dat wel moet, zegt Wennberg. Fremiet is verbonden met de tradities van de beeldhouwkunst, met de ruiterstandbeelden, die

130 Ibid., 155–158.

131 Cordier wordt in Nederland pas getoond in de tentoonstelling Andreas Blühm, *The Colour of Sculpture: 1840–1910* (Zwolle: Waanders, 1996).

132 Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 98. De reden hiervoor ontgaat me.

133 Ibid.

zo gedetailleerd zijn en glad van vorm. Hoewel kunstenaars gewend zijn om van stijl te wisselen, is dat een te grote tegenstelling die Fremiet niet makkelijk kan oplossen.

Wennberg had een groot *fingerspitzengefühl*: hij is de eerste auteur die het onderwerp van de combat bij Fremiet uitgebreid bespreekt, de relatie legt met Barye, ziet dat Fremiet de combat toepast als etnografisch of antropologisch onderwerp, de verbintenis met de Jardin des Plantes signaleert, de biologie en de natuur in zijn betoog insluit en Fremiet koppelt aan een traditie begonnen met Cordier.¹³⁴ Dat alles zonder dat hij een groot documentatie-apparaat ter beschikking had en maar een begin van een onderzoeksveld. Dat veld groeide, maar het kreeg een extra stimulans toen men ging werken aan een museum voor negentiende-eeuwse kunst in Parijs, het Musée d'Orsay.

1.2.4 Een onbetwistbaar onderzoeksveld

Op 1 december 1986 verrichtte François Mitterrand, de toenmalige president van Frankrijk, de openingshandelingen voor het nieuw verzezen museum in het oude station aan de Rue de Lille in Parijs, het Musée d'Orsay.¹³⁵ Op 9 december werden de deuren voor het publiek geopend. Dit museum was bedoeld als ode aan de negentiende-eeuwse Franse kunst, sculptuur inclusief. Uit de collecties van het Louvre, het museum Jeu de Paume, collecties van het oude Musée des Arts Africains et Océaniens, het huis Malmaison, de vroegere residentie van Napoleon I en het Musée du Luxembourg werden de negentiende-eeuwse beeldhouwwerken bijeengebracht in het tot museum verbouwde stationsgebouw uit 1900.¹³⁶ De opening van het museum kan worden gezien als een mijlpaal, de institutionele bevestiging van de negentiende-eeuwse sculptuur tot een geaccepteerd onderzoeksonderwerp. Al eerder in de jaren tachtig werd duidelijk dat negentiende-eeuwse sculptuur ertoe deed. In de Verenigde Staten in 1980 organiseerden Horst W. Janson en Peter Fusco een tentoonstelling, geopend in het Los Angeles County Museum of Art (LACMA): *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*.¹³⁷ In de catalogus worden

.....
 134 De oertijd als onderwerp voor de kunsten wordt pas in 2003 als onderwerp van een onderzoek met bijbehorende tentoonstelling uitgediept: Hélène Lafont-Couturier, *Vénus et Cain: figures de la préhistoire, 1830-1930* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2003). De combat is het gevecht tussen dier en dier, bij Barye, maar bij Fremiet is het tussen mens en dier.

135 Beelden te zien bij 'Inauguration du Musée d'Orsay par le président François Mitterrand', www.gouvernement.fr, geraadpleegd 2 februari 2018, <https://edu.nl/479bk>.

136 Het spreekt voor zich dat ook de schilderkunst, tekeningen en grafiek werden toegevoegd, maar deze tekst handelt nu eenmaal over sculptuur.

137 Peter Fusco en Los Angeles County Museum of Art., *The Romantics to Rodin: French 19th century Sculpture from North American Collections* (Los Angeles / New York: Los Angeles County Museum; George Braziller, 1980). De tentoonstelling was te zien in Los Angeles, Minneapolis, Detroit en Indianapolis.

58 kunstenaars behandeld, met acht inleidende essays. Het is het grootste overzicht van negentiende-eeuwse Franse beeldhouwkunst tot dan toe. Fremiet werd besproken door Janson. De twee beelden die Janson intensief behandelt zijn de Jeanne d'Arc en de gorilla's, waarvan hij alleen de Gorille-F. afbeeldt. Janson gaat ervan uit dat Fremiet in 1859 dezelfde voorstelling van de gorilla maakte als in 1887, wat niet zo is.¹³⁸ Dat Janson de gorilla uitvoerig bespreekt, is niet verwonderlijk, want zijn dissertatie uit de jaren vijftig gaat over de aap in de kunsten.¹³⁹ Overigens, de kleischets van de gladiator en de gorilla, nu in de collectie van het Musée d'Orsay, duidt Janson abusief als een voorstudie voor de Gorille-N. Al met al is zijn algehele analyse incorrect, omdat de gegevens en aannamen vaak niet kloppen. Janson ziet een direct verband tussen de *Origin of Species* van Darwin, die uitkwam in 1859 en de gorilla van Fremiet, maar dat ligt in werkelijkheid ingewikkelder (zie 3.2.1). Jansons toon, echter, is stelliger en minder verreikend en daarmee minder sympathiek dan die van Wennberg, die Fremiet meer context geeft door de dierentuin, de etnografie en de natuur- en prehistorie.

In ieder geval groeit het bewustzijn in de jaren 1980 dat negentiende-eeuwse sculptuur een bijzonder onderzoeksonderwerp is. Handelsedities van proefschriften, o.a. van Anne Wagner (over Carpeaux in 1986) en Glenn Benge (over Barye in 1984) zagen het licht.¹⁴⁰ *Hollow Icons* uit 1987 van Albert Boime is een relatief vroege studie over de politieke aspecten van de negentiende-eeuwse Franse sculptuur, waarin hij de Gorille-F. plaatst in een koloniaal en racistisch perspectief, waarbij Boime het laatste ook uitwerkt in het antisemitisme van de late negentiende eeuw (zie 5.3.3. en 5.3.4).¹⁴¹ In 1988 publiceerde Catherine Chevillot de monografie over Emmanuel Fremiet, die een bewerking is van haar afstudeerscriptie, waarvan de aantekeningen in de documentatie van het Musée d'Orsay raadpleegbaar zijn.¹⁴²

Als preambule voor de opening van het Musée d'Orsay werd in het Grand Palais de tentoonstelling *La Sculpture Française au XIXe siècle* georganiseerd, die liep van 10 april tot 28 juli 1986.¹⁴³ In verband met deze tentoonstelling werd een symposium gehouden, dat de titel droeg *La Sculpture du XIXe Siècle. Une*

138 Peter Fusco en Horst Woldemar Janson, *The Romantics to Rodin: French nineteenth-century sculpture from North American collections* (Los Angeles County Museum of Art Los Angeles, CA, 1980), 272–278.

139 H. W. Janson, *Apes and Ape-Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (London: The Warburg Institute, University of London, 1952).

140 Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*; Glenn F. Benge, *Antoine-Louis Barye: Sculptor of Romantic realism* (University Park; London: Pennsylvania State University Press, 1984). Benge publiceerde al in 1969 zijn proefschrift: Glenn Benge, 'The Sculpture of Antoine-Louis Barye in American Collections with a Catalogue Raisonné' (PhD, University Michigan Ann Arbor, 1969).

141 Boime, *Hollow Icons: the Politics of Sculpture in Nineteenth-century France*, 94.

142 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*.

143 Waarvoor als catalogus heeft dienst gedaan de publicatie Durey e.a., *La sculpture française au XIXe siècle*.

Mémoire Retrouvée, een hervonden herinnering, georganiseerd door de École du Louvre.¹⁴⁴ Die laatste titel is even veelzeggend als de titel van de gelijktijdige tentoonstelling die in het Centre Pompidou werd georganiseerd: *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne?* Hier is de subtekst: als de negentiende eeuw opnieuw wordt bekeken, heeft dat dan gevolgen voor de moderne beeldhouwkunst?¹⁴⁵ Sculptuurhistorici Anne Pingeot, Philippe Durey, Antoinette Le Normand-Romain en Isabelle Leroy-Jay Lemaistre waren de prominente, Franse kunsthistorici die zich met de negentiende-eeuwse beeldhouwkunst bezighielden, toen in dienst als conservatoren bij het Musée d'Orsay (Pingeot, Le Normand-Romain), het Louvre (Leroy-Jay Lemaistre), of in dienst van het ministerie als inspecteur (Durey). Zij waren verantwoordelijk voor de tentoonstelling in het Grand Palais. Pingeot, Le Normand-Romain en Laure de Margerie waren eveneens verantwoordelijk voor de in 1986 verschenen sculptuur-collectiecatalogus van het Musée d'Orsay, waarin ca. 1200 sculpturen gepubliceerd werden.¹⁴⁶

Acht jaar later maakte Anne Pingeot de rekening op, door te stellen dat sinds de opening van het Musée d'Orsay de negentiende-eeuwse beeldhouwkunst meer en meer in de belangstelling is komen te staan.¹⁴⁷ Mijns inziens begint die aandacht wel eerder, in 1970 in de Angelsaksische wereld, niet meteen in Frankrijk. Natuurlijk is er wel meer aandacht voor het vakgebied gekomen. In de *Revue de l'Art* bespreekt Pingeot de collecties die opnieuw in het zicht zijn gekomen en enige tentoonstellingen over negentiende-eeuwse sculptuur. Zij somt op: het Louvre heeft een grote collectie beeldhouwkunst uit de tijd van de Julimonarchie getoond, de stadscollecties Parijs zijn ondergebracht en tentoongesteld in het Petit Palais, er was een tentoonstelling van gipsen (ca. 1400 stuks) in een tentoonstellingsruimte, de vroegere waterzuivering in Ivry; in 1993 opende het Musée Bourdelle en in 1994 het Musée Maillol.¹⁴⁸ Het is frappant dat Pingeot Bourdelle en Maillol claimt als negentiende-eeuwers, terwijl zij in de rest van het veld bij de twintigste-eeuwse kunstenaars worden ingedeeld.

Inderdaad zou de negentiende-eeuwse sculptuur niet meer van de agenda van de kunstgeschiedenis worden gehaald. Rond de millenniumwisseling ontstond de gedachte dat de negentiende eeuw tot een verleden zou behoren dat niet meer direct zou grenzen aan onze eigen tijd. De afstand zou groter wor-

144 Ibid., XIX. De voortvloeiende verslagpublicatie van dit symposium: Jacques Thuillier, Jacques de Caso, Philip Ward-Jackson e.a., *La sculpture du XIXe siècle: Une mémoire retrouvée: Les fonds de sculpture*.

145 Durey e.a., *La sculpture française au XIXe siècle*, XXI.

146 Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain, en Laure de Margerie, *Musée d'Orsay: Catalogue Sommaire Illustré des Sculptures* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1986).

147 Pingeot, 'La sculpture du XIXe siècle. La dernière décennie', 5.

148 Ibid., 6-7.

den, de negentiende eeuw behoorde steeds meer tot het verleden en werd steeds minder gezien als de directe aanleiding van de twintigste eeuw. Bij de stichting van het tijdschrift *Nineteenth-Century Art Worldwide* in 2002 wilden de redacteurs door middel van een *research article* de stand van zaken en de toekomst van het onderzoek schetsen, in een artikel dat is getiteld: *Whither the Field of Nineteenth-Century Art History?*¹⁴⁹ Ook in een *feestschrift* voor Gabriel Weisberg uit 2008 wierp onderzoekster Petra Ten Doesschate-Chu de vraag op waar het heen moest met de kunstgeschiedenis van de negentiende eeuw. Zou het vakgebied nog steeds even avontuurlijk worden ervaren als de laatste dertig, veertig jaar?¹⁵⁰ Zij vervolgt dat sinds de jaren zestig alle nieuwe perspectieven op de negentiende-eeuwse kunstgeschiedenis zijn toegepast: sociale kunstgeschiedenis, Marxisme, semiotiek, Freudiaanse en Lacaniaanse theorie en gender- en queer studies.¹⁵¹ Dat beeld is gechargeerd, want het betreft voornamelijk sociaal-maatschappelijke en politieke gezichtspunten. De andere genoemde disciplines en gezichtspunten zijn relatief nieuw in dit sculptuurvakgebied en bij mijn weten niet of nauwelijks aanwezig in de jaren zeventig en tachtig en zeer vernieuwend in de jaren 1990. Die nieuwe perspectieven zijn voor onderzoekers van andere media, zoals de schilderkunst, zelfs nog relatief nieuw. Niet voor niets refereert men aan die nieuwe gezichtspunten met de noemer *New Art History*.

In 1996 verscheen bijvoorbeeld de publicatie *12 Views on Manet's Bar* (12 Views), met als doel een anthologie van methoden en gezichtspunten te bieden voor onderzoekers en studenten, die op zoek waren naar een handzame samenvatting van de gezichtspunten van deze *New Art History*.¹⁵² Voorwoordschrijver en initiatiefnemer van 12 Views, Bradford Collins, moest aan een collega, die hem de vraag voorlegde of er misschien een boek of artikel was dat die methodieken bij elkaar bracht, toegeven dat er wel aan te raden literatuur was, maar een poging tot een bundel was er nog niet, niet in het Engels. Dat dwong hem tot een eigen onderzoek, neergeslagen in de 12 Views.¹⁵³

Het vak kunstgeschiedenis werd steeds breder opgevat, met meer perspectieven doorregen, en dat werkte aanstekelijk voor de sculptuurgeschiedenis.

149 Annette Blaugrund e.a., 'Whither the Field of Nineteenth Century Art History?', *Nineteenth Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture* 1, nr. 1 (2002), <https://edu.nl/rynbb>.

150 Petra ten Doesschate-Chu en Laurinda S. Dixon, *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg* (Newark: University of Delaware Press, 2008), 15 (in Introduction). Weisberg is een expert op het gebied van de negentiende-eeuwse decoratieve kunsten.

151 Ibid., 15.

152 Shiff e.a., *12 Views of Manet's Bar*.

153 Ibid., xix. In andere taalgebieden, het Duitse, het Nederlandse, waren er al wel overzichten: H. Belting e.a., *Kunstgeschichte: eine Einführung* (Berlin: Reimer, 1985); M. Halbertsma en K. Zijlmans, *Gezichtspunten: Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis* (Nijmegen: SUN, 1993).

Voor de sculptuurgeschiedenis van de negentiende eeuw in het algemeen lijkt het echter overdreven om te zeggen dat die nieuwe gezichtspunten allemaal al in ruime mate zijn toegepast. Een andere auteur van *Whither the Field of Nineteenth-Century Art History?*, Werner Busch, zegt dat het toepassen van verschillende perspectieven een goede manier is om kritisch te blijven, maar dat wij niet moeten denken dat “*anything goes*”. Hij betoogt dat het goed is om nog steeds de esthetische ervaring onder de loep te nemen, omdat die in de negentiende eeuw zo belangrijk was.¹⁵⁴ Het lijkt wel alsof hij zegt dat we niet bang moeten zijn om de schoonheid van een beeld te bespreken.¹⁵⁵ Hier speelt mijns inziens nog het oude vooroordeel een rol, waarbij men denkt dat sculptuur uit de negentiende eeuw vooral als kitsch kan worden gecategoriseerd. Een andere overweging kan zijn, dat schoonheid uit het universitaire discours is weggefallen ten gunste van meer objectiverende perspectieven. Schoonheid zou onderdeel moeten worden van een counter narrative, waarin recht wordt gedaan aan het discours over schoonheid in de negentiende eeuw.¹⁵⁶ Busch vervolgt dat de groeiende autonomie van kunst in de negentiende eeuw ontstond, omdat kunst de traditionele functie in de kerk en de staat verloor. Kunst was niet meer in staat om ‘de wereld’ te beschrijven: daarom werden categorieën als ‘het arbitraire’, ‘het fragmentaire’, ‘het afschuwwekkende’, ‘het kwestieuze’ en ‘het eenvoudige’ nieuwe gebieden waar negentiende-eeuwse kunstenaars onderzoek naar zouden doen en waar zij zochten naar een vormgeving in kunstwerken.¹⁵⁷ Voor Franse beeldhouwkunst gold dit tot dan toe nog niet: het beeld in de openbare ruimte nam een belangrijke plaats in en had een ideologische, politieke lading onder invloed van de opdrachtgever, zoals een aanbestedingscommissie van de staat. Pas als een beeldhouwer een andere functie voor het beeld bedenkt of aangereikt krijgt, kan een grotere autonomie worden verondersteld.

Busch pleit in zijn toekomstvisie onder andere voor onderzoek naar het verband tussen kunst en de natuurwetenschappen.¹⁵⁸ Daar heeft hij gelijk in, want in de negentiende eeuw waren de kunsten en de wetenschappen veel meer met elkaar verknoot dan nu. Dat zullen we in de volgende hoofdstukken uitgewerkt zien.

154 Blaugrund e.a., ‘Whither the Field of Nineteenth Century Art History?’, 3.

155 Judikje Kiers e.a., ‘De Lelijke Tijd’: *pronkstukken van Nederlandse interieurkunst 1835-1895 : tentoonstelling, Rijksmuseum, Amsterdam, van 25 november 1995 t/m 31 maart 1996* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1995).

156 Met als voorbeeldig werk Elizabeth Prettejohn, *Beauty and Art 1750-2000* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005).

157 Blaugrund e.a., ‘Whither the Field of Nineteenth Century Art History?’, 3.

158 Ibid., 4.

CONCLUSIE

Tot 1970 werd de negentiende-eeuwse sculptuur geplaatst in een allesoverheersend discours van de moderne kunst, waarin het de rol had van de antagonist, de acteur die de misdadiger speelt om de moderne twintigste-eeuwse held beter uit de verf te laten komen. Negentiende-eeuwse sculpturen zouden ouderwets zijn, ze liepen achter op hun tijd, er was nauwelijks talent in de negentiende eeuw en de beelden getuigden van een onverdraaglijke hypocrisie. Een ander argument: er was geen kunstenaar zo goed als Rodin. Het dominante narratief is zeer gekleurd door de invloed van de moderne beeldhouwkunst. Zoals we zagen, groeide na 1970 de positieve aandacht voor de negentiende-eeuwse sculptuur, beginnend in de VS en het VK. Nieuwe gezichtspunten maakten het mogelijk om beelden uit de negentiende eeuw beter te begrijpen. In de periode na 1970 hebben de kunsthistorici het onderwerp weer op de kaart gezet, maar het master narrative heeft nog steeds geldigheidswaarde, tot nu toe. Het is nu eenmaal lastig om bestaande kritiek te vervangen door een alternatief narratief, omdat juist het alternatieve karakter het narratief retorisch minder overtuigend maakt. Op de keper beschouwd benaderen de inzichten na 1970 meer de historische werkelijkheid, maar retorisch gezien is de periode tot 1970 krachtiger. Dat maakt dat die master narrative hardnekkig voort blijft leven, waardoor sommige kunstenaars en hun werk, zoals Fremiet, steeds maar worden gezien als inferieur onderzoeksonderwerp.

Het moest tot na 1986 duren voordat Fremiet het waard werd gevonden te onderzoeken en zelfs daarna is er nog relatief weinig onderzoek gedaan naar deze kunstenaar. Een recente oeuvrecatalogus of algemeen-monografische dissertatie is niet geschreven. Om te kunnen begrijpen hoe Fremiet, tezamen met zijn gorillabeelden, moet worden geplaatst in zijn tijd, geeft het master narrative, zoals neergelegd in de algemene handboekliteratuur, weinig antwoorden. Het lijkt beter om de blik te wenden naar de biografieën, die in relatief grote mate beschikbaar zijn. Deze publicaties hebben tenminste de kunstenaar als onderwerp en zijn minder beïnvloed door het dominante, algemene vertoog over negentiende-eeuwse sculptuur, want ze zijn gericht op de kunstenaarspersoon. Zouden de biografieën ons meer doen begrijpen wat de betekenis is van Fremiets gorilla's?



Afb. 8. Fremiet als jongeman ca. 20 jaar oud, tekening: Nadar (ca. 1844).

HOOFDSTUK 2.

Emmanuel

BIOGRAFISCHE CONSTRUCTEN

*Autant l'adolescence de Fremiet est anxieuse,
tourmentée, parfois dramatique, autant sa
longue existence d'homme et d'artiste est égale,
unie, homogène dans sa lente ascension, exempte
d'événements violents, qu'ils viennent des passions de
l'homme ou des rudes dispositions de la fortune.*

PHILIPPE FAURÉ-FREMIET¹⁵⁹

INLEIDING

De conclusie in hoofdstuk 1 was dat de algemene literatuur over negentiende-eeuwse Franse sculptuur niet voldoende aanknopingspunten gaf om de gorillasculpturen van Fremiet te begrijpen of te verklaren, laat staan de kunstenaar. Fremiet is vaak onderwerp geweest van een biografie, vaker dan men zou denken voor zo'n vergeten personage. Is de biografie dan niet het aangewezen genre om de kunstenaar te begrijpen, waaruit vervolgens meer begrip voor de gorillabeelden voortvloeit? De hoofdvraag voor dit hoofdstuk is daarom: vormen de biografieën van Fremiet een voldoende en relevant gereedschap om de Gorille-N. en Gorille-F. te begrijpen?

Het ligt voor de hand om deze vraag bevestigend te beantwoorden, maar er zijn complicerende factoren. De biografieën bevatten literaire constructies, specifiek zijn dat onder andere kunstgerelateerde topoi, die worden toegepast op de jonge, zich snel ontwikkelende kunstenaar. Bij de volwassen kunstenaar voeren de biografen politiek en psychologie als de belangrijkste aspecten op, die effect hebben op

.....
¹⁵⁹ Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 37.

het verloop van Fremiets ‘gearriveerde’ kunstenaarsleven. Daarom valt dit hoofdstuk uiteen in drie delen: het eerste over de literaire constructen die worden toegepast om de ontwikkeling van de jonge kunstenaar te schetsen, het tweede deel dat ingaat op de topoi -waaronder ik clichés versta die historische wortels hebben en opnieuw worden aangepast- en het derde, waarbij de volwassen kunstenaar vooral in het licht van politiek en psychologie aan bod komt. De literaire constructen en de topoi zijn kenmerkend voor de beschrijving van het jonge leven van Fremiet, andere thema’s, waaronder politiek en psychologie zijn kenmerkend voor de beschrijving van Fremiets volwassen leven. Het motto is van dit verschijnsel een illustratie.

Deel 2.1 heeft als onderwerp het vroege leven van de kunstenaar. Biografen beschrijven het leven van de kunstenaar zo smakelijk mogelijk en zij interpreteren ongebreideld. De invloed van de directe familie op de ontwikkeling van Fremiet is onderwerp van paragraaf 2.1.1. De jonge Fremiet werd al vroeg geconfronteerd met geweld en dood, misschien een invloed op het latere werk, het onderwerp van paragraaf 2.1.2. Zijn eerste leerlingenschappen en betaalde werkzaamheden zijn door biografen soms geplaatst in een decor van *Gothic-horror*. Die specifieke manier van presenteren is het onderwerp van paragraaf 2.1.3. Fremiet wordt zelfs opgevoerd in een roman, in paragraaf 2.1.4, ook weer in griezelige scenes.

Het tweede deel bestaat uit een opsomming van relevante topoi. Topoi zijn de terugkerende motieven die karakteristiek zijn voor het genre van de kunstenaarsbiografie.¹⁶⁰ Die terugkerende motieven hebben een lange geschiedenis die soms teruggaat tot de zestiende eeuw. Kunsthistorici Rudolf & Margot Wittkower hebben vele van die topoi geïdentificeerd in een publicatie uit 1969. Enkele van die motieven zijn direct terug te zien in de biografieën van Fremiet. Dat is de reden dat ze direct worden geciteerd in paragraaf 2.2.1 over het motief van het jonge genie, 2.2.2 over de onafhankelijkheid van de kunstenaar en 2.2.3 met de kunstenaar als levengever. Paragraaf 2.2.4 behandelt de theorie dat de Animalier een zekere mate van dierlijkheid moet hebben, een theorie die niet direct terug te vinden is bij Wittkower & Wittkower, maar die als cliché van een kerneigenschap van de Animalier, op dezelfde manier als een topos, door biografen wordt gebruikt.

Het derde deel heeft als onderwerp hoe de biografieën spreken over de volwassen Fremiet. Literaire constructen en topoi verdwijnen naar de achtergrond

.....

¹⁶⁰ Over de geschiedenis van de kunstenaarsbiografie: Rudolf Wittkower en Margot Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists, a Documented History from Antiquity to the French Revolution* (New York: Norton, 1969); Ernst Kris en Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (Yale University Press, 1981). De meest recente studie is die van Sandra Kisters, ‘Leven als een kunstenaar’, onder redactie van C. Blotkamp en G. Birtwistle (PhD, VU, 2010). De handelseditie hiervan is Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical: On the (self-)representation of Modern Artists* (Amsterdam: Valiz, 2017).

en Fremiet wordt geplaatst in een politiek-maatschappelijke en psychologische context.

Paragraaf 2.3.1 gaat in op de weigering van de Gorille-N. op de Salon van 1859, wat een schandaal teweegbracht. Paragraaf 2.3.2 is een bespreking van een verloren gegane gorilla, de Gorilla die de Venus van Milo ontvoert, die makkelijker vanuit nationalistisch perspectief kan worden begrepen dan vanuit het gezichtspunt dat de biograaf ons aanreikt. 2.3.3 Heeft een grote opdracht als onderwerp, die door vrijwel geen biograaf wordt besproken, terwijl deze beeldengroep op dat moment in Fremiets leven van groot belang moet zijn geweest voor de instandhouding van zijn atelier en zijn levensonderhoud, zo vlak na de Frans-Duitse oorlog. Paragraaf 2.3.4 bespreekt een biografie die als uitdrukkelijk doel heeft om Fremiet psychologisch te duiden. De psychologie was in die tijd een opkomende wetenschap, waarbij het interessant is om Fremiet beschreven te zien vanuit een theorie over zijn veronderstelde innerlijk geestesleven.

Fremiet is hedentendage een vrijwel vergeten kunstenaar. Er bestaat echter nogal wat biografisch materiaal. Het corpus bestaat onder andere uit: een feuilleton van de Amerikaanse beeldhouwer en biograaf T.H. Bartlett uit 1891; feuilletons, in boekvorm gepubliceerd, bijvoorbeeld van de zeer conservatieve journalist en met Fremiet bevriende Jacques de Biez uit 1910 en van de psychologiserende kunsthistoricus Étienne Bricon uit 1898; een als boek gepubliceerde biografie door Fremiets kleinzoon Philippe Fauré-Fremiet uit 1934; een recentere museumpublicatie, de collectiecatalogus die is ontstaan uit een afstudeerscriptie door de later bekend geworden directrice van Musée Rodin Cathérine Chevillot uit 1988; de beeldhouwerslexicons met uitgebreide biografische teksten zoals die van Cady Eaton uit 1913, Lami uit 1916, Horswell uit 1973 en Cooper uit 1975; een van de weinige interviews met Fremiet door de journalist Thiébault-Sisson uit 1896 en een roman, waarin biografische elementen van Fremiet zijn opgenomen door de gebroeders De Goncourt uit 1867.¹⁶¹

Het is niet de bedoeling om een nieuwe, definitieve biografie te schrijven over de kunstenaar. De verschillende door biografen vertelde verhalen uit het leven van Fremiet worden gedeconstrueerd, waarmee wordt getoetst in hoeverre de

.....
 161 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet'; Étienne Bricon, 'Frémiet (I)', *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* XIX, nr. 492 (januari 1898); Étienne Bricon, 'Frémiet (II)', *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* XX, nr. 493 (juli 1898); de Biez, E. *Frémiet*; Fauré-Fremiet, *Fremiet*; Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*; Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*; Stanislas Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F*, vol. II (Paris, 1916); Horswell, *Bronze Sculpture of Les Animaliers, Reference and Price Guide*; Cooper, *Nineteenth-century Romantic Bronzes : French, English and American Bronzes, 1830-1915*; Edmond de Goncourt en Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (Amsterdam / Antwerpen: Voetnoot, 2016); François Thiebault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste', *Le Temps*, 2-3 januari 1896.

biografie toereikend is om sommige onderzoeksvragen te beantwoorden. De biografen vertellen een verhaal naar een door hen verondersteld publiek, maar voor ons zijn andere informatie-elementen uit die biografische teksten van belang. Er is in dit hoofdstuk geen ‘sluitend relaas’ over het leven van de kunstenaar te lezen.¹⁶²

2.1 TUSSEN DE REGELS VAN DE BIOGRAFIEËN

De analyse van bruikbare en onbruikbare informatie in de biografieën behoort bij een kritische lezing. De kritische lezing heeft daarom niet als doel om ‘fouten’ uit teksten te halen, maar om bewust te blijven van de verschillen in cultuur, tijd, plaats en doelstellingen van de auteur en van vooringenomenheden van mijzelf. Daarom zijn deconstructie en close reading meer geëigende technieken en methoden om de gewenste informatie boven water te krijgen. Als het gaat over de familierelaties, vertellen biografen dat Fremiets moeder van het grootste belang is geweest, maar achteraf bezien is het waarschijnlijker dat voor de opgroeiende kunstenaar andere familieleden artistiek gezien veel belangrijker waren. Biografen vertellen dat Fremiets moeder hem opvoedt en stimuleert in zijn kunstinteresse, maar hij moet na een korte tijd gaan werken voor zijn geld. Naar mijn mening pakt Fremiet dat bijzonder intelligent aan door vooral de voor zijn kunstenaarschap leerzame werkzaamheden aan te nemen. Biografen zien vooral de smakelijke verhalen over die door hen zo genoemde ‘bijbaantjes’, maar in wezen gaat het om werk dat hem steeds weer verder bracht in een netwerk van illustratoren, kunstenaars en artsen. De biografen maken geen ‘fouten’, maar vertellen hun verhaal zo doelmatig mogelijk, gericht tot een publiek in een cultuur en een tijd waarin wij ons moeten verplaatsen. De verschillende anekdotes uit Fremiets jeugd moeten daarom worden begrepen vanuit hun eigen context.

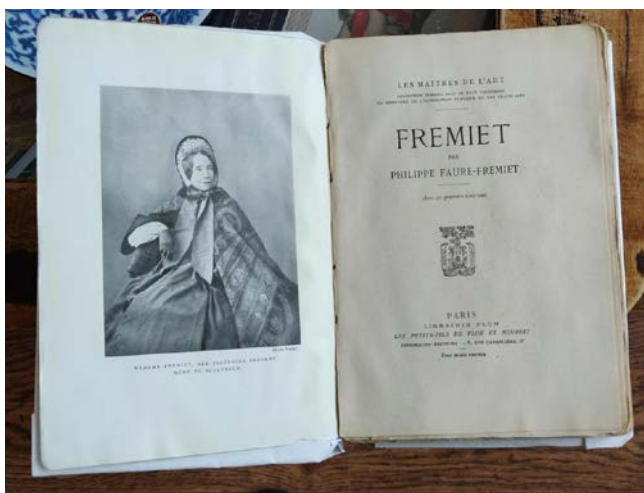
2.1.1 Belang onmiddellijke familie

De biografie over Fremiet uit 1934 van auteur en kleinzoon Philippe Fauré-Fremiet opent met een foto van Fremiets moeder Joséphine Frochot, niet met een foto van de kunstenaar zelf of met een saillant kunstwerk (afb. 9).¹⁶³ Blijkbaar was men in de familie onder de indruk van deze vrouw, die een ereplaats kreeg toegewezen als frontispice in het boek. Moeder Fremiet bleef haar zoon inderdaad

.....
162 Om de lezer van dienst te zijn is voorzien in een chronologische opsomming van relevante levensdata in Bijlage 1.

163 Fauré-Fremiet, *Fremiet*.

haar leven lang steunen, zelfs door voor hem werk te verrichten, bijvoorbeeld als zijn boekhouder. Op zichzelf is die liefde tussen moeder en zoon aandoenlijk en belangrijk, al zijn in Fremiets vroege leven andere personen waarschijnlijk belangrijker geweest voor zijn artistieke ontwikkeling. Het valt op dat de rol van zijn tante Sophie Rude-Fremiet of zijn vader Auguste Fremiet niet veel meer wordt uitgewerkt door biografen.



Afb. 9. Openingspagina's van de biografie van Fauré-Fremiet uit 1934.

We beginnen bij Sophie Rude-Fremiet, omdat zij was gehuwd met François Rude, de belangrijkste Franse Romantische beeldhouwer uit de eerste helft van de negentiende eeuw. Biografen vonden het belangrijk dat de band met François Rude bestond, maar Sophie Rude werd veronachtzaamd, terwijl zij voor de jonge kunstenaar van groot belang was en zelf professioneel kunstenaar was. De families Fremiet en Rude waren sterk met elkaar verweven door hun beider geboortestad stad Dijon. In de biografieën van Fremiet spelen de stad Dijon en bestaande familiebanden met kunstenaars ten onrechte geen rol. Zelfs Catherine Chevillot, die met haar monografie uit 1988 een systematische inventarisatie van de collectie Fremiet in het museum in Dijon heeft beschreven, met daarnaast een uitgebreide documentatie, bespreekt maar zeer summier de Dijonse herkomst en de bestaande, nauwe relaties tussen beide families.¹⁶⁴ De band tussen de families Fremiet en Rude stamde al uit het begin van de negentiende eeuw.

Voordat Rude uit Dijon naar Parijs vertrok, rond 1806-7, met als doel om daar een succesvolle carrière op te bouwen, maakte hij een buste in opdracht van een zekere Fremiet, een belastingambtenaar.¹⁶⁵ Kunstenaar en geportretteerde werden goed bevriend. Iets later, in 1812, won Rude de Prix de Rome, maar het was voor hem niet mogelijk om daadwerkelijk af te reizen naar Rome

¹⁶⁴ Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 20. Op dit moment heeft het museum in Dijon de grootste 'collectie Fremiet' in bezit, 149 stuks beelden. Ik vermoed dat Chevillot een oeuvrecatalogus wilde maken, want het boek bespreekt allerlei beelden, die niet in de depots van het museum in Dijon zijn te vinden.

¹⁶⁵ Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*, 165.



Afb. 10. Sophie Rude-Fremiet, Zelfportret, ca. 1830, o/d, 65x54, musée des Beaux Arts Dijon E895.

om daar verder te studeren. Dat kwam door de instabiele politieke situatie na Napoleons rampzalige verlies van de Russische Veldtocht. Napoleon, waarvan men allerwegen dacht dat deze onverslaanbaar was, bleek ernstig verzwakt te zijn, wat in Frankrijk zelf een politieke en maatschappelijke chaos teweegbracht, en in het buitenland, vooral bij Pruisen, de motivatie om Napoleon terug te dringen stimuleerde. Napoleon werd pas definitief verslagen bij Waterloo in 1815. In deze drie jaar tussen 1812 en 1815 was het verstandiger voor de Napoleon-aanhanger Rude om zich vanuit Parijs in Dijon terug te trekken. In Dijon voegde Rude zich bij zijn vriend en mede-Bonapartist Fremiet. Rude, die geen familie meer had, omdat zijn ouders en zus al waren overleden, reisde vervolgens met de familie Fremiet naar Brussel. In 1815 bewoonde Rude voor korte tijd samen met de familie een huis. Hij huwde één van de dochters van zijn goede vriend, de artistieke Sophie (afb. 10).¹⁶⁶ De bekende schilder Jacques-Louis David, de ongekroonde koning van alle Napoleongezinde, naar Brussel gevluchte kunstenaars, zorgde voor opdrachten. Rude opende een atelier, waar hij les gaf. Emmanuel Fremiet positioneerde zichzelf graag als een Parijs' fenomeen: "Geboren te Parijs, leeft en sterft hij in Parijs", maar zonder Dijon was er geen relatie geweest tussen de families Rude en Fremiet.¹⁶⁷

Die familieband is belangrijk, maar belangrijker nog is het kunstenaarschap van Sophie Rude, die door biografen behoorlijk is onderschat.¹⁶⁸ Zij stimuleerde de jonge Fremiet om te gaan tekenen. De biografen laten na te vermelden dat Sophie Rude professioneel kunstschilderes was.¹⁶⁹ Zij studeerde in Brus-

166 Ibid., 166., voor alle gegevens na de vorige noot. Ruth Mirolli, *Nineteenth Century French Sculpture: Monuments for the Middle Class*, 175.

167 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 43. "Né à Paris, il vit et meurt à Paris.", Thiebault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste', sec. 1. de Biez, *E. Frémiet*, 19. "Né à Paris, je suis Parisien."

168 Fauré-Fremiet zegt dat Sophie Rude een 'tante à la mode de Bretagne' van Fremiet is. Dit is een Franse uitdrukking die betekent dat zij de eerste volle nicht is van Fremiets vader, de eerstgeboren dochter van een broer. Sommige Engelstalige auteurs noemen Sophie een tante, anderen een nicht, het geeft enige verwarring. Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 25. Mackay herhaalt dit verhaal enigszins verward. Mackay, *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*, 39. Hij zegt dat sommige auteurs haar een tante noemen, anderen een nicht.

169 <https://edu.nl/8auxm> geeft vooral portretten, twee historiestukken. Geraadpleegd 26-10-2020.

sel bij Jacques-Louis David. Daarna exposeerde ze op de tentoonstelling van Levende Meesters, de ‘Nederlandse Salon’ die in die tijd in Haarlem en Den Haag werd georganiseerd.¹⁷⁰ In 1825 was Sophie in Haarlem vertegenwoordigd met vier schilderijen en in Den Haag met één.¹⁷¹ Ze kreeg opdrachten, onder andere voor het koninklijk paleis in Tervuren, waar haar man ook werkte. Haar status als professioneel en gewaardeerd kunstenares werd bevestigd in 1827 toen Sophie werd benoemd tot honorair lid van de raad van bestuur van de Koninklijke Academie der Kunsten in de Nederlanden.¹⁷² Dat Sophie een succesvol kunstenares was, is door geen van de biografen duidelijk genoemd. In het interview van Fremiet met François Thiebault-Sisson wordt het niet vermeld.¹⁷³ Biograaf T.H. Bartlett, die in contact stond met de kunstenaar, beschreef ‘tante Sophie’ als een volleurde tekenares. Daarnaast beschreef hij dat Fremiets moeder echt van kunst hield, alsof er een tegenstelling bestond tussen de moeder en de tante.¹⁷⁴ Lezend bij Bartlett en andere biografen zou je kunnen concluderen dat moeder en tante de kunsten als liefhebberij koesterden. Biograaf De Biez zegt: Fremiet heeft wat ideeën opgedaan bij zijn tante Sophie, wat hem de springplank gaf om verder te gaan.¹⁷⁵ Toegegeven, Bartlett geeft Sophie enige eer en Fremiet, in het interview met Thiébault-Sisson, zegt dat hij zonder zijn tante Sophie nooit een potlood had kunnen vasthouden, maar voor een zich ontwikkelende jonge beeldhouwer is het contact met twee uitstekende kunstenaars zoals Sophie en François Rude onontbeerlijk en voor een biograaf relevant.¹⁷⁶

Een vergelijkbaar ingewikkelde positie heeft de vader, Auguste Fremiet, voor biografen. Op 6 december 1824 werd Emmanuel Fremiet geboren uit een huwelijk van Joséphine Frochot en Auguste Fremiet, een muziekgraveur. De ouders werden op een bepaald moment genooddaakt uit elkaar te gaan, maar de door de biografen beschreven oorzaken hiervoor verschillen. Auguste wordt in de biografieën bijna geheel genegeerd. Biografen zien hem relatief vroeg het gezin ‘aan zijn lot’ overlaten en vertrekken.¹⁷⁷ Daarmee is moeder Fremiet ‘overgeleverd aan de leeuwen’. Zij moest in het levensonderhoud voorzien van Fremiet en zijn broer. Het levensonderhoud en het laten ont-

170 ‘Sophie Rude’, RKD Artists&, 6 juli 2017, <https://edu.nl/4wefj>, (gezien 16-2-2019)

171 Haarlem, catalogusnummers 353-356 en Den Haag catalogusnummer 131.

172 Anon., ‘Amsterdam, den 9. januarij. Tot leden der koninklijke academie van beeldende kunsten alhier’, *Nederlandsche staatscourant*, 1827.

173 Thiebault-Sisson, ‘Au jour le jour: Une vie d’Artiste’, sec. 1.

174 T. H. Bartlett, ‘Emmanuel Frémiet’, deel 1 (31 jan) p. 788.

175 Jacques de Biez, ‘E. Frémiet’, *L’Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 1894, 21.

176 Thiebault-Sisson, ‘Au jour le jour: Une vie d’Artiste’, sec. 1.

177 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 24.

spruiten van Emmanuels talent, door hem naar dure opleidingen te sturen, stredden om voorrang, maar gelukkig waren er voldoende familiebanden die moeder Joséphine kon aanspreken. Aan Thiébault-Sisson vertelde Fremiet dat zijn vader al jong stierf, waarbij zijn moeder werd achtergelaten met hem en zijn oudere broer.¹⁷⁸ Fauré-Fremiet schrijft dat Emmanuels vader het gezin verliet, waardoor de moeder een baan moest zoeken om in het levensonderhoud te voorzien.¹⁷⁹ Bartlett vertelt alles andersom, namelijk dat de moeder de aantrekkelijke aanstelling kreeg van administrateur in een ziekenhuis. Een voorwaarde om deze aanstelling te krijgen was dat het gehele gezin op het ziekenhuisterrein moest komen wonen (afb. 11), dus werd vader August gedwongen van baan te veranderen, schrijft Bartlett. Hij wilde zijn werk dichterbij het ziekenhuis zoeken waar hij ging wonen. Misschien dat dat het gezin deed uiteenvallen. Bartlett spreekt niet van een scheiding of overlijden, in tegenspraak met de andere biografen.¹⁸⁰ Moeder Joséphine en vader Auguste hadden volgens Fauré-Fremiet en Thiébault-Sisson een gecompliceerde relatie. Dat vader het gezin verliet werd door moeder opgevangen doordat zij een aanstelling in een ziekenhuis kreeg, met als voordelen een vast salaris en huisvesting.¹⁸¹ Als alleenstaande vrouw was dit een acceptabele positie, die Joséphine graag aanvaardde. Volgens Bartlett was Emmanuel toen vijf jaar, dus zij zou deze betrekking hebben aangenomen rond december 1829 of januari 1830.¹⁸²

Hoe het ook zij, er moet een verwijdering zijn ontstaan tussen Joséphine en Auguste, wat er waarschijnlijk toe heeft geleid dat hun zoon, die bij zijn moeder bleef, haar tragiek heeft gevoeld en daarnaast heeft geprofiteerd van zijn stimulerende invloed. Omdat hij zo mooi tekende, gaf ze hem vol trots een zilveren potloodhouder, iets wat bij zijn jaloeerse klasgenootjes pesterijen uitlokte.¹⁸³ De idealisering van haar rol ging in de biografie ten koste van de invloed van professionele kunstenaars in de omgeving, zoals tante Sophie of vader Auguste. Die laatste wordt vooral gepresenteerd als een biologische vader, met minimale invloed op zijn zoon.

Er is weinig bekend over Auguste Fremiet, maar zijn professionele netwerk als drukker en graficus moet wel van zijn belang geweest, bijvoorbeeld om-

178 Thiébault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste', nr. 1.

179 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 24.

180 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', 788.

181 Thiébault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste', sec. 1; T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', deel 1 (31 jan) p. 788; Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 19. Hôpital du Midi, bij het oude klooster van de Kapucijnen, blvd du Port-Royal, nu Hôpital Cochin (5e arr.).

182 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', 788.

183 Ibid.

dat hij Fremiets eerste baan als biologisch lithograaf bij de schilder en graficus Jean-Charles Werner moet hebben geregeld. Deze Werner werkte in de Jardin des Plantes. Vader Auguste wilde een uitstekende opleiding voor zijn talentvolle zoon. Op initiatief van zijn vader bezocht Fremiet het Lycée Henri IV, een prestigieuze middenschool, nog steeds de school ter voorbereiding voor de zogenoemde Grandes Écoles. Het Lycée werd bijvoorbeeld ook bezocht door de zonen van burgerkoning Louis-Philippe.¹⁸⁴ Vader Fremiet zag natuurlijk grote mogelijkheden voor de opbouw van een schitterend *old-boys*-netwerk. Een jaar later ging Emmanuel naar het Pension Halleys-Dabot, onderdeel van het Henri IV.¹⁸⁵ Vervolgens was hij nog een jaar leerling aan de Petite-École (kunstnijverheidsonderwijs). Helaas was een lange middelbareschooltijd niet weggelegd voor de jonge Fremiet, die moest werken om in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien, maar minstens drie jaar hoogkwalitatief onderwijs heeft Fremiet toch zeker genoten.

De moeder investeerde wel degelijk in de jonge Emmanuel, maar als het gaat om zijn kunstzinnige ontwikkeling was de familie van vaders kant belangrijker dan die van de moeder. Fremiets moeder moest de taak op zich nemen van het dagelijkse opvoeden en het onderhoud. Dat was een hard gelag, want het bleek dat Fremiet zich meer en meer moest gaan richten op betaalde werkzaamheden dan op een leertijd, die alleen maar geld kostte. Dat zij hem bleef steunen en stimuleren stemde Fremiet tot levenslange dankbaarheid, die mijns inziens tot uiting komt in de biografieën: een overdreven rol voor de moeder en een ondergeschoven rol voor de professionals in Fremiets omgeving (tante, oom, vader) waarbij nog onvermeld is gelaten dat Fremiet rond zijn 22e een leerlingenschap in het atelier van Rude aanvaardde.



Afb. 11. Kloostergebouwen van de Kapucijners, nu in het Hôpital Cochin, onderdeel van de ziekenhuiscomplexen van het Hôpital de Midi. Als kind woonde Emmanuel Fremiet hier. Hij moet in deze tuinen hebben rondgelopen.

.....
184 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 20.

185 Ibid., 21. Fauré-Fremiet zegt heel achteloos à l'estrapade. Is dit pension een onderdeel van Henri IV? Op p. 22 blijkt van wel (Place de l'Estrapade).

2.1.2 Combats met de dood

Als voorbereiding op de gewelddadige en ruwe, amorele kanten van het leven en de natuur bespreken biografen soms schokkende ervaringen uit de jeugd van de kunstenaar. Er bestaat een relaas dat Fremiet als kind van zes jaar oud, gedurende de gevechten van de revolutie in 1830, een lijk op straat heeft zien liggen.¹⁸⁶ Hij raakte daardoor wekenlang van streek. Zijn moeder maakte zich grote zorgen over zijn geestelijk welzijn. Een andere, bevreemdende anekdote verbonden met geweld en de dood, gaat als volgt: als kind al moest Emmanuel meehelpen in het gezin en een baantje hebben. Hij werkte in de bouw, aan een hôtel aan de quai Saint-Michel. Emmanuel moest daar zware zakken met specie versjouwen. Een mede-arbeider vond het leuk om hem te pesten en trok een lang mes uit zijn zak, zich hardop afvragend of de jonge Emmanuel wel zin had om hem te vermoorden. Fauré-Fremiet zegt dat de kleine Emmanuel hem inderdaad “met strakke kaken” toevoegde dat wel te willen. De arbeider greep hem en liet hem vijf etages boven de straat bungelen, totdat de tienjarige jongen om genade smeekte. Fauré-Fremiet wijt het dedain van Emmanuel Fremiet voor ‘het gewone volk’, dat hij volgens de biograaf zijn leven lang koesterde, aan deze gebeurtenis.¹⁸⁷ De biograaf voegt er aan toe: Fremiet heeft compassie met de gewone man die door het lot getroffen is, maar hij heeft een hekel aan de remmende invloed van de middelmatigheid.

Blijkbaar kende Fremiets karakter misantropische trekken, die door zijn biograaf door dit verhaal worden verklaard. De dood en het geweld heeft in deze twee verhalen een algemene functie: namelijk dat het Fremiet duwde in de richting van respect voor de bijzondere mens, niet voor het middelmatige grauw. Fremiet heeft volgens deze verhalen een hekel aan een agressor en die agressie is blijkbaar een kenmerk van gewone mensen.¹⁸⁸ Ook later in zijn leven, bijvoorbeeld als adolescent, is Fremiets karakter nog niet helemaal volgroeid, iets dat Fauré-Fremiet signaleert als een fase die gelukkig voorbijgaat:

Hoewel de adolescentie van Fremiet angstig, gekweld, soms dramatisch verliep, in de rest van zijn lange leven zijn de mens en de kunstenaar één geheel, verenigd, homogeen in zijn langzame hemelvaart, uitgezonderd het hem aangedane geweld dat soms voortkomt uit menselijke emoties of de rauwe nukken van het lot.¹⁸⁹

.....
186 Ibid., 18.

187 De hele anekdote: Ibid., 25.

188 Curieus is dat deze mogelijk traumatische ervaring is opgedaan als kinderarbeider in de bouw, wat de biograaf Fauré-Fremiet als evidentie aanneemt.

189 Ibid., 37.

Die hemelvaart verwijst naar een gestage groei van Fremiets erkenning als kunstenaar en tot een volwassen, stabiele geest.

Een tweede (indirect) gevolg van die geweldsincidenten is dat Fremiet meer aandacht krijgt voor de natuur. In 1830, kort nadat hij zo was geschrokken van de dode op straat, krijgt zijn moeder haar ziekenhuisbaan, met kost en inwoning. In het ziekenhuis ingetrokken genoot Emmanuel intens van de tuin. Een ander relaas zegt dat de familie tijdens de revolutie van 1830 de stad even voor het platteland verruilde, in afwachting van terugkeer na de schermutselingen. Op die *retraite*, bedoeld om de jongen Fremiet rust te gunnen, zou hij zijn eerste natuurervaringen opdoen.¹⁹⁰

2.1.3 Leerzaam werk

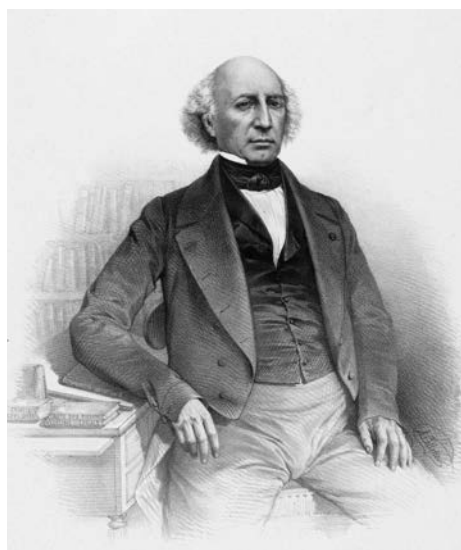
Omdat zijn moeder de eindjes aan elkaar moet knopen en de prestigieuze opleidingen kostbaar zijn, moest Fremiet zich gaan richten op betaald werk. Zijn middelbareschooltijd stopte, maar zijn opleiding liep door. De tactiek die Fremiet toepaste was het vinden van voor zijn kunstenaarschap relevant baantjes, zodat hij kon blijven doorgroeien en zijn vaardigheden ontwikkelen. Hij was talentvol en het lukte inderdaad. Ergens rond zijn vijftiende moet Fremiet in de leer zijn gegaan bij een vriend van zijn vader, de schilder en graficus Jean-Charles Werner.¹⁹¹ Deze Werner werkte als lithograaf en wetenschappelijk illustrator in de Jardin des Plantes, de Parijse dierentuin. Volgens De Biez was hij schilder van natuurlijke geschiedenis in het Muséum.¹⁹² Werner nam de jonge Fremiet in dienst, waardoor hij een geregeld, klein loon betaald kreeg. Fremiets werk bestond uit het natekenen van specimina van dierlijk beendermateriaal op de lithosteent. Deze anatomische tekeningen waren bedoeld als illustraties in biologische standaardwerken, bijvoorbeeld de studies van bioloog Henry Marie Ducrotay de Blainville, die vergelijkende dierenanatomieën schreef.¹⁹³ Werner zelf werkte aan andere wetenschappelijke publicaties, waaronder de studie over zoogdieren van Georges Cuvier en het werk van Étienne en Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire met de titel *Histoire Naturelle des Mammifères* (1824-1842). Fremiet werd omringd door de botten van dieren, verder zag hij dieren levend in de dierentuin. Bartlett zegt dat

190 Ibid., 19. De tweede die dit te berde bracht is Mackay, *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*, 39.

191 Bartlett schrijft Vernet. Biez schrijft Werner, maar voornamen of andere gegevens meldt ook Biez niet. Cady Eaton noemt Werner een oom: Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*, 200. Dat heeft hij van Bricon, 'Frémiet (I)', 502.

192 de Biez, 'E. Frémiet', 21. In hoofdstuk 3 komt het in de Jardin des Plantes aanwezige Muséum d'Histoire Naturelle ruim ter sprake. Muséum is hier de correcte term anders dan het gebruikelijke Franse woord musée.

193 Vanaf 1839 *Ostéographie ou description iconographique comparée du squelette et du système dentaire des cinq classes d'animaux vertébrés récents et fossiles pour servir de base à la zoologie et à la géologie* (tot 1864 uitgegeven)



Afb. 12. Alexandre Collette, François Louis Cattier (druk), Vibert & Cie. Goupil (uitg.)
 Portret van Matthieu Orfila, ca. 1852,
 Rijksprentenkabinet RP-P-1911-870.

Fremiet dat bottentekenen saai vond.¹⁹⁴ De Biez betoogt dat het werk bij Werner niets te maken had met de gewone opleiding van de kunstenaar.¹⁹⁵ Die conclusie is niet gerechtvaardigd, want anatomiestudie was een belangrijk onderdeel van de kunstopleiding. Fremiet kon zich in de Jardin des Plantes zowel met de anatomie van mens als dier bezighouden. Dat was een bredere opleiding dan aan de kunstacademie, want daar werd vooral de menselijke anatomie onderwezen.

Als het om de zoölogie van de gorilla gaat werden al tekeningen van gorillaskelletten, gesigeneerd door Werner, gepubliceerd in Blainville rond 1849-50.¹⁹⁶ Dat is al ongeveer twee tot drie jaar nadat de eerste schedel van een gorilla door een westerse onderzoeker werd beschreven (zie hoofdstuk 3). Ook zag Fremiet

later in zijn leven dat het anatomietekenen van grote waarde was. Zijn werk als biologisch tekenaar was van onschatbare waarde voor de kennisvergaring van de jonge kunstenaar. Hoe langer hij werkte, hoe meer hij contacten kreeg via Werner, bijvoorbeeld met artsen. Het is mogelijk dat Fremiet via het ziekenhuis waar zijn moeder Joséphine werkte, contacten in de medische wereld kreeg, maar dat wordt nergens vermeld. Volgens de biografen die zich uitlieten over dit specifieke onderwerp, was er meer sprake van met elkaar bekende vaklieden verbonden aan de Jardin des Plantes. Fremiet kwam bijvoorbeeld terecht bij de arts Mathieu-Joseph-Bonaventure Orfila via zijn eerste baas Werner.

Orfila (afb. 12) was rond 1844-47 bezig met de reorganisatie van een museum voor menselijke anatomie, dat al sinds 1794 bestond.¹⁹⁷ Dit museum had

.....
 194 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. 1 (31 jan) p. 788 kolom 3.

195 Jacques de Biez, *Un maître imagier: E. Frémiet* (Aux bureaux de l'Artiste, 1896), 23. "Quand on lui eut confié le petit Frémiet, il l'employa aux travaux ordinaires de son atelier, qui était plutôt un laboratoire d'anatomie. La besogne n'avait, on le voit, que peu de relations avec ce qui constitue l'éducation ordinaire d'un artiste. "Nadat men hem de kleine Fremiet had toevertrouwd, liet hij hem de gewone werkzaamheden in zijn atelier verrichten, dat wel een anatomisch laboratorium leek. Zoals we zien, had het werk maar weinig verband met hoe een kunstenaar normaal wordt opgeleid."

196 Ted Gott, 'Stowed Away: Emmanuel Frémiet's Gorilla carrying off a woman', *Art Bulletin of Victoria*, nr. 45 (2005): 4.

197 Over het algemeen plaatsen biografen Fremiet iets eerder bij Orfila, rond 1840 (16 jaar oud), wat er voor pleit

als basis de nalatenschap van anatomische modellen van de hand van de dokter Jean-Baptiste Laumonier.¹⁹⁸ Orfila vroeg aan Fremiet om bij hem te komen werken. De arts kon een attest schrijven waarin verklaard werd dat Fremiet onmisbaar werd geacht en de dienstplicht moest verzaken. In ruil voor deze verklaring kwam Fremiet een dienstverband overeen met Orfila.¹⁹⁹ Fremiet werd geacht gipsen modellen te maken van allerlei ziektebeelden, zoals die voorkwamen op en in het menselijk lichaam. Ook gezonde lichaamsdelen moest hij realistisch namaken in gips. Die gipsmodellen (nature mortes) van zieke en gezonde lichaamsdelen moesten levensecht geschilderd worden tot bruikbare anatomiemodellen.²⁰⁰ Vervolgens werden de modellen (afb. 13) tentoongesteld in het museum voor vergelijkende anatomie en pathologie, dat Orfila zijn eigen naam meegaf, het Musée Orfila.²⁰¹

Fremiet greep de mogelijkheid tot het maken van medische modellen met beide handen aan, omdat het bijdroeg aan zijn algemene kennis van de menselijke anatomie, belangrijk voor de beeldhouwer. Fremiet had nu de gelegenheid om alles te weten te komen over allerlei details

Afb. 13. Een model, afbeeldende verschillende oogziekten. De arts Félix Thibert maakte deze modellen in boekvorm, met begeleidende teksten (ziektegeschiedenissen) zodat artsen op meer onherbergzame plekken (het platteland van Frankrijk, de koloniën) toegang hadden tot correcte informatie. Dit model in museum Boerhaave Leiden, gemaakt in Parijs, ca. 1830-1840, beschilderde gips.



.....
om meer overdrachtelijk te lezen. Misschien is de dienstplicht wel rond 19 jaar gesteld: (J. H. Shennan en John E. Flower, 'Conscription', *Encyclopædia Britannica* (Encyclopædia Britannica, inc., 2 september 2020), <https://edu.nl/en3w3>.) In dat geval is het 1843.

198 Jean-Baptiste Laumonier was arts, vanaf 1785 directeur van het Hôtel-Dieu, het oudste ziekenhuis van Parijs. Hij was vanaf 1806 directeur van de wascollecties van Rouen. Zijn nalatenschap bevatte een deel voor de Beaux-Arts, die het naar alle waarschijnlijkheid later hebben doorgeschonken aan het musée Orfila, een deel voor de wasmodellen naar de medicijnenfaculteit in Montpellier en een deel ging naar het Muséum d'Histoire Naturelle van Rouen. Zie voor de geschiedenis ook mbison, 'Musée d'Anatomie Delmas-Orfila-Rouvière', *Atlas Obscura*, geraadpleegd 28 maart 2019, <https://edu.nl/wmwtr>.

199 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', deel 1 kolom 3. Bartlett vermeldt vaak de prijzen van beelden, of de hoogte van een salaris, of een gebrek aan betaling. Hij meldt vaak ook of die betaling terecht is of te weinig, waaruit hij vaak de conclusie trekt dat Frankrijk niet altijd goed omgaat met haar kunstenaars.

200 Dode natuur is een andere benaming voor het stillevens; in deze context klinkt dode natuur natuurlijk griezeliger.

201 Deze hele anekdote bij Ibid., sec. 1 (31 jan) p. 788 kolom 3. Het museum van Orfila is in 2005 gesloten. In 2011 zijn de collecties overgedaan naar de Universiteit van Montpellier. In Montpellier lag al een deel van de nalatenschap van Laumonier. Nu (2022) is het museum weer te bezoeken, in Parijs, op de afdeling anatomie van de université René Descartes in Parijs.

van het menselijk lichaam onder leiding van een expert. De biografen echter beschouwden Fremiets werk voor Orfila als een curieuze zijstap in zijn carrière.

Fremiet werd gedurende zijn werktijd voor Orfila opgemerkt door de arts J.P. Sucquet.²⁰² De Biez zegt dat op het atelier van Werner een levendig bedrijvigheid heerste, waar ook dokters, biologen, taxidermisten en balsemers met elkaar in contact kwamen.²⁰³ Daarom, vervolgt De Biez, kwam Fremiet in contact met Sucquet, op dezelfde manier als met Orfila. Sucquet was *embaumeur*, balsemer. De Biez noemt de artsen die zich met dit vak bezighielden de vreemde satellieten van de wetenschapswereld.²⁰⁴ Sucquet werkte eveneens als preparateur bij het museum van Orfila, waarschijnlijk de reden waarom Fremiet Sucquet ontmoette.²⁰⁵ Biografen De Biez en Bartlett vermelden dit niet.

Sucquet ontwikkelde een nieuwe balsemmethode, die uiterst succesvol was en het dode lichaam uitstekend conserveerde. Het voordeel van zijn methode was dat het dode lijf bijna niet verging, ook niet na begraving in de grond. Een bijwerking was dat het lichaam na balseming er zeer bleek uitzag. Door dit effect had Sucquet behoefte aan een kunstenaar, die weer enige natuurlijke kleuring op het lichaam kon aanbrengen.²⁰⁶ Fremiet kon die rol vervullen, omdat hij al ervaring had met het kleuren van de witte gipsen modellen.

Balsemen is een andere techniek dan taxidermie, waarbij het innerlijk van het dier of de mens wordt vervangen met een vulmiddel; bij balsemen wordt het gehele lichaam, innerlijke organen en al, zoveel mogelijk behouden. Sucquets procédé was concurrerend met dat van een andere expert op dit gebied, de medicus Jean-Nicolas Gannal.²⁰⁷ Sucquet wilde aantonen dat zijn werkwijze het beste was, dus hij kon een kunstenaar die de tekortkomingen van zijn procédé kon maskeren goed gebruiken. Bartlett suggereert dat Sucquet Fremiet aan zich wilde binden of weg wilde kopen van Orfila. Sucquet onderkende Fremiets uitzonderlijke kwaliteiten.²⁰⁸

De jonge kunstenaar werkte rond 1843 in de Jardin des Plantes, en van daaruit, via Werner voor Orfila en Sucquet. Overigens plaatsen De Biez en Bartlett dit moment iets eerder in de chronologie. Het restaureren van dode lichamen werd een specialiteit die Fremiet ging toepassen in zijn derde bijbaan, in de Morgue, het Parijse mortuarium dat publiek toegankelijk was. De belangrijkste bron van

202 Ibid. Bartlett schrijft overigens Suget of Succet. In de Biez, *E. Frémiet*, hfdst. 'Un coin de roman célèbre'.

203 de Biez, *E. Frémiet*, 22.

204 "[...] étranges satellites du monde savant". Ibid., 23.

205 J. P. Sucquet, *De l'Embaumement chez les anciens et chez les modernes et des conservations pour l'étude de l'anatomie* (Paris: Adrien Delahaye, 1872), (titelpagina).

206 Sucquet, *De l'Embaumement chez les anciens et chez les modernes et des conservations pour l'étude de l'anatomie*.

207 de Biez, *E. Frémiet*, 23.

208 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. 1 (31 jan) p. 788 kolom 3.

informatie over Fremiets werk in het Parijse Mortuarium is Fauré-Fremiet.²⁰⁹ De Morgue was beroemd als griezel-attractie voor toeristen. Dit openbare mortuarium werd officieel gebruikt om niet-geïdentificeerde lichamen te tonen aan het publiek, bijvoorbeeld slachtoffers van moord of verdrinking in de Seine. Achter de Notre-Dame was een gebouw, met etalages, waarin de op marmeren platen uitgestalde lijken tentoongesteld lagen. Fremiet werd geacht de in kenmerkende ontbindingsstaat verkerende lichamen te beschilderen en te reconstrueren, waarbij hij losse lichaamsdelen weer moest vastzetten.

In de jaren zeventig van de twintigste eeuw verschenen ettelijke lexicons voor verzamelaars van dierbeelden, zoals we zagen in paragraaf 1.2.2. Deze publicaties beoogden informatie te geven aan de verzamelaar van Animalier-sculpturen, altijd met goede foto's, richtprijzen en correcte catalogusgegevens. Een korte biografie van de kunstenaar wordt stevast opgenomen, vaak ook van Fremiet omdat zijn dierbeelden bij verzamelaars populair bleven. In deze biografische lemmata wordt soms gerept over Fremiets vreemde werkzaamheden. De job in het mortuarium is soms wat mooier voorgesteld of wordt verzacht. James Mackay bijvoorbeeld schrijft in zijn lemma over Fremiet dat hij: "... de positie van schilder in het Parijse mortuarium" vervulde.²¹⁰ Hieruit kan een lezer concluderen dat hij misschien portretten moest maken ter identificatie en blijkt niet meteen dat hij de lichamen zelf moest opschilderen. Jane Horswell formuleert in haar biografische tekst dat Fremiet "...schilder [was] in het mortuarium, waarbij hij vlekken op de te bewaren lichamen wegwerkte".²¹¹ Zij is nauwkeuriger, maar in deze droge volzin valt niet veel drama meer te bespeuren. In de twintigste eeuw kon men niet meer kort en aannemelijk opschrijven, dat Fremiet zich lange tijd met het dode menselijk lichaam bezighield. Dat komt omdat de negentiende-eeuwse auteurs die werkzaamheden liever beschrijven als griezelige episoden in een bevreemdend jong kunstenaarsleven, dan werkzaamheden die bijdroegen aan de ambachtelijke ontwikkeling van een biologisch illustrator. Literair ingestelde critici uit de late negentiende eeuw zien in de werkzaamheden in de Morgue, en bij de balsemer Sucquet, juist een uitgelezen mogelijkheid tot het schrijven van Gothic Horror. In de twintigste eeuw is bij de auteurs niet meer duidelijk wat die werkzaamheden voor andere kanten voor Fremiet moe-

209 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 31.

210 Mackay, *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*, 142. "[...] and he held the position of painter of cadavres at the Paris morgue"

211 Horswell, *Bronze Sculpture of Les Animaliers, Reference and Price Guide*, 181. Fremiet "[...] was at one time painter at the Morgue, repairing blemishes on bodies that were to be preserved." Dit is een direct citaat uit Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F*, II:406.

ten hebben gehad, bijvoorbeeld onderdeel van zijn levensonderhoud en uitbreiding van zijn anatomische kennis en modelleervaardigheden.

2.1.4 Manette Salomon

Biograaf Jacques de Biez vertelt dat hij ooit een gesprek heeft gehad met de beroemde schrijver Edmond de Goncourt over Fremiet. De Goncourt wees De Biez op de succesroman *Manette Salomon*, van hem en zijn broer Jules. Het boek, in 1867 gepubliceerd, was destijds een bestseller.²¹² De sleutelroman beschrijft de kunstwereld in de jaren veertig van de negentiende eeuw. In hoofdstuk 29 beschrijft de alwetende verteller hoe Anatole Bazoche, de hoofdpersoon in de roman, in dienst komt bij een dokter, die hem vraagt te helpen bij het balsemen van een lichaam. Dit hoofdstuk is geheel gebaseerd op Fremiets werk voor respectievelijk Orfila, Sucquet en de Morgue. Het doel van dit hoofdstuk is de griezelige wereld te schetsen van de kunstenaar, die vooral als anatomisch restaurator werkt. De De Goncourts werkten met pseudoniemen, maar de oplettende lezer destijds wist precies wie er werd bedoeld.

De Goncourts: “Bernardin, die als balsemer van lijken de rivaal van Gannal was, maakte anatomische preparaten voor het museum van Orfila.”²¹³ Het is inderdaad bekend dat Sucquet werkte voor Orfila. In de roman beschrijven de auteurs dat Bernardin, het personage dat is gebaseerd op Sucquet, steeds erkenning zocht als balsemer, gehinderd als hij was omdat hij toevallig geen bekende personen had gebalsemd. Overigens kon hij ook niet voorkomen, voegt de verteller toe, dat de geprepareerde mensen “uiteindelijk een mummiekleur kregen, waardoor elke illusie teniet werd gedaan.” De kunstenaar Anatole, het literaire personage gemodelleerd op Fremiet, werd gevraagd door Bernardin om de lijken op te schilderen, zodat ze hun natuurlijke voorkomen weer terugkregen.²¹⁴ In de roman moet de kunstenaar zich vervoegen bij een huis in de Rue du Faubourg-du-Temple. Fremiet zelf meldde zich in werkelijkheid in de Rue

212 de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*. Naast het feit dat dit boek de lezer een scherpe blik gunt in het Parijse kunstleven, is het ook een schoolvoorbeeld van Frans antisemitisme. Het verhaal vordert gestaag richting de afgrond van de tweede hoofdpersoon Coriolis (Goncourt: “een Creool”), die de oogverblindende Manette binnenhaalt in zijn leven, maar gaandeweg meer en meer wordt vermorzeld door deze ‘Joodse schikgodin’. Zij neemt meer en meer Coriolis’ leven over, totdat er van hemzelf niets meer overblijft. Dit zal Jacques de Biez zeker hebben aangesproken, omdat hij zeer antisemitisch was, één van de stichters van de *Ligue antisémétique de France* (zie h. 5). Arnold Heumakers, recensent van het NRC Handelsblad, haalt in zijn bespreking van de vertaling van *Manette Salomon* Édouard Drumont aan, die al in 1886 schreef dat deze roman een voorbeeld was van hoe de Joden zich in Frankrijk hadden weten binnen te dringen. Drumont was de andere oprichter van de *Ligue*. Arnold Heumakers, ‘Recensie Manette Salomon: De Goncourts hielden niet van joden’, De Leesclub van Alles, 25 augustus 2017, <https://edu.nl/q3qnd>.

213 de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*, 94.

214 Ibid.

d'Antoine bij het huis van Sucquet, weten we van Bartlett.²¹⁵ In de roman moest Anatole werken naar een voorbeeld, dat Bernardin klaar had gelegd naast het op te schilderen preparaat. “[...] waar hij een arm of been in geprepareerde staat aantrof met ernaast een arm of been waar Bernardin net de huid van had afgestroopt en die hem tot voorbeeld moest dienen voor de kleurschakeringen.”²¹⁶ Het voorbeeld was dus niet een afbeelding, een foto, een gekleurde tekening, maar een echt lichaamsdeel. Daarom kon het gebeuren dat bij het reconstrueren van een vermoord meisje dat in stukken gesneden was, Anatole zijn handen besmeurde met bloed.

Bij het verplaatsen van het voorbeeld was er een beetje bloed aan zijn vingers gekomen en wilde hij zijn handen wassen in een grote kom, maar in het donker had hij niet gezien dat het water bloedrood was. Toen hij zijn handen uit het water haalde, kleefde er aan zijn vingers een vel waar geen einde aan kwam. ‘O dat! Dat is van een jong meisje...’, zei Bernardin, die bezig was het werk voor de volgende dag te prepareren, achteloos.²¹⁷

De verteller zegt dat Anatole van zijn handwassing in een bak koud bloed zulke angstrillingen had gekregen, dat hij niet meer terugkeerde, ook al betaalde Bernardin hem goed. Zowel de De Goncourts als Bartlett vertellen van de gruwelijke moord van een andere, in delen gesneden vrouw. De politie wenste het lichaam aan het publiek te tonen. Dat geschiedde zoals gezegd in het Parijse Mortuarium, dus moest de vrouw worden gebalsemd. Bernardin zocht de hulp van Anatole, die toestemde en de vrouw weer terug zou brengen naar een natuurlijke staat. Dan vervolgen de auteurs weer met een gruwelijk detail:

[...] Bernardin, die haar emailen ogen een voor een uit het hoofd haalde, de wasem daarboven zorgvuldig afveegde met zijn sjaal!²¹⁸

De biograaf Bartlett beschrijft dezelfde scène, maar hij verwijst niet naar *Manette Salomon*. Soms gebruikt Bartlett zelf roman-achtige technieken, zoals het opvoeren van sprekende personages die hij onmogelijk zelf kon hebben gehoord. Spectaculaire verhalen vermeldt Bartlett als hij kan. Hij vertelt bijvoorbeeld van de vreselijke moord van een kolenboer op zijn vrouw. De moordenaar had met

.....
 215 T. H. Bartlett, ‘Emmanuel Frémiet’, deel 1 kolom 3. In Parijs heet de straat in werkelijkheid Rue Saint-Antoine.

216 de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*, 94.

217 Ibid., 95.

218 Ibid. Het uitroepteken staat in de bron.

een botte bijl zijn vrouw in delen gehakt en in de Seine gegoooid. Negen dagen later werden de lichaamsdelen naar het mortuarium gebracht. Sucquet nam de uitdaging aan het lichaam te reconstrueren. Hij suggereerde vervolgens dat het “kleine schildertje”, dat met zijn fenomenale techniek overal leven in kon brengen, het lichaam verder zou restaureren.

Fremiet kreeg dus volgens Bartlett opdracht om dat hele lichaam weer heel te maken en levensecht op te schilderen. Volgens Bartlett werden alle delen naar het atelier van Sucquet gebracht, om daar met houten pennen aan elkaar te worden gezet. Met het penseel in één hand en een brandende kaars in de andere begon Fremiet aan zijn werk, want het was nacht. De dokter Sucquet was gekleed voor een “grand party”, toen hij opmerkte dat de ogen zo onplezierig openstonden. Hij trok een mes, sneed de oogbollen er snel uit en verving die door glazen ogen, of zoals Bartlett zegt: “those that art has made”. Het lichaamsgas vertoebelde de nieuwe ogen onmiddellijk, zodat Sucquet ze nogmaals uit de kassen haalde, ze even schoonveegde met zijn zakdoek, vervolgens weer terugplaatste, een vrijwel letterlijk citaat uit *Manette Salomon*. Daarna vertrok de dokter naar zijn feest, zegt Bartlett. Een jaar lang werden dit soort rare (“weird”) activiteiten op de zolder van Sucquet ontplooid, volgens de biograaf.

De biografen, en biografen-in-verkapte-vorm de romanschrijvers De Goncourt, waren aangetrokken door de horror-achtige trekken van Fremiets werkzaamheden, een aspect dat zij veel breder uitgemeten hebben dan de functionele inhoud van die werkzaamheden. Die functionele inhoud blijkt uit een overeenkomstigheid tussen al Fremiets zogenoemde bijbaantjes, namelijk dat die werkzaamheden met anatomie en het daadwerkelijk onderzoek doen van een specimen van een menselijk lichaam te maken hebben. De voor buitenstaanders griezelige wereld van het verrichten van sectie, het maken van medische modellen, het restaureren van een door allerlei oorzaken geschonden lichaam of het balsemen van een lichaam is gebruikelijk in de wereld van de medicijnen, de fysiologie en de anatomie. Het is eveneens van groot belang voor een figuratieve (dier-)beeldhouwer. Fremiet koos voor die werkzaamheden, omdat hem dat een schat van kennis opleverde, naast de betaling die hij nodig had voor zijn levensonderhoud. De literaire verwerking van die werkzaamheden als horrorverhalen maakt Fremiets biografieën smakelijker om te lezen, maar is niet noodzakelijk verhelderend voor Fremiets kunstenaarschap en draagt niet meteen bij aan een beter begrip van zijn groei en opleiding als beeldhouwer. Daarvoor moet men tussen de regels van de griezelverhalen doorlezen. Dat biografen kiezen voor dit genre is begrijpelijk, want zij schrijven in een tijd van een snel ontwikkelende biologie, snelle ontwikkelingen in de evolutieleer en discussies over de maak-

baarheid van de wereld en het leven. Die ideeën werden onder andere vertaald in de griezelfantasiën over Dracula en het monster van Frankenstein, verhalen die in de negentiende eeuw grote populariteit kregen.

2.2 TOPOI

De biografen bedienen zich niet louter van griezelverhaal-constructies om Fremiets positie in de kunst te beschrijven. In dit deel worden zogenoemde topoi geïdentificeerd en wordt besproken hoe die topoi worden toegepast in de biografieën van Fremiet. Onder het begrip topos versta ik een verhaalconventie waarmee de auteur de kunstenaar wil plaatsen in de kunstgeschiedenis. Zoals ik in de inleiding zei, zijn topoi de terugkerende motieven die karakteristiek zijn voor een genre, bijvoorbeeld dat van de kunstenaarsbiografie. In de studie van Wittkower en Wittkower, *Born under Saturn*, identificeren deze auteurs vele van die topoi. Ik noem er enkele en bespreek die aan de hand van de door de biografen vertelde verhalen.

2.2.1 Topos 1, Het jonge genie kan alles vanzelf

Biografen vertellen dat Fremiets eerste beeldje een vos was, dat hij boetseerde in de Jardin des Plantes zonder enige hulp, uit eigener beweging. De dierentuin en de verzamelingen natuurlijke historie gaven de jonge kunstenaar alle kansen om dieren gedetailleerd en correct anatomisch te leren kennen. De jonge Fremiet, Emmanuel, die zonder aanleiding of dwang van buitenaf werd gegrepen door zijn onderwerp en niet werd tegengehouden door enige schroom om een nieuw medium, het beeldhouwen, toe te passen, werkte 's morgens vroeg en 's avonds laat, dus buiten zijn werkuren bij Werner, door aan zijn sculpturen. Deze verhalen zijn een toepassing van een topos, namelijk de bezetenheid van het genie.²¹⁹ De biograaf transformeert de jongen door het gebruik van dit topos tot een beginnende kunstenaar die bezeten is van zijn vak. Die bezetenheid komt eveneens in verhalen over Fremiets ambachtelijke werkzaamheden tot uiting. Fremiet nam gedurende zijn leerperiode allerlei klussen en werkzaamheden naast elkaar aan en hield het harde werken goed vol. Niet alleen was er zijn werk in de Jardin des Plantes bij Werner, maar in de dierentuin kon hij naar het levende dier boetseren, wat hij veel deed. Werner reikte de contacten aan met artsen, die Fremiets handvaardigheid goed konden gebruiken. De verhalen over zijn vele activiteiten sluiten goed aan op het topos van de kunstenaar, die geobsedeerd is door zijn werk. Een succesvolle kunstenaar heeft het druk en slaagt in al zijn werkzaamheden.

.....

²¹⁹ Wittkower en Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists, a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, 53–59 (Obsession with Work). Het topos is ook van belang in een tamelijk recent proefschrift over de kunstenaarsbiografie: Kisters, 'Leven als een kunstenaar'.

Het is kenmerkend voor de verhalen over Fremiet dat hij, zo ingevoerd in de biologie en de wetenschap van zijn tijd, zonder problemen en welbeschouwd met groot succes, de aan hem gestelde opdrachten zoals het ontwerpen en uitvoeren van medische modellen en het opmaken van dode lichamen uitvoert. Dit roept de topos op van het jonge genie, de jonge kunstenaar die volleerd is en als vanzelfsprekend alle techniek in huis heeft. Een andere versie hiervan is de mythe van de autodidact, die nauwelijks opleiding nodig heeft gehad. De topos van de jongeman, die alleen leert van de natuur zelf, gaat terug op Plinius de Oudere, die de beeldhouwer Lysippus beschrijft als een kopersmid die zichzelf opwerkte tot kunstenaar zonder dat hij een leraar nodig had.²²⁰ De lerares van Lysippus was de natuur zelf: *Natura Artis Magistra*.²²¹ Het topos van de jonge vaardige kunstenaar, zonder duidelijke invloedrijke leraar, lerend van alle activiteiten die hij ontplooit en vooral lerend van de natuur zelf, is alleszins toepasbaar op Fremiet. Voor een negentiende-eeuwse lezer is een logische gedachte: waar is de natuur beter te zien dan in de *Jardin des Plantes*, het centrum van biologische wetenschap in Frankrijk?²²² Wie heeft hem zijn eerste schreden op het pad van het beeldhouwersvak helpen zetten? De biografen zeggen tussen de regels door: dat was hij zelf, al werkende in de dierentuin. Natuurlijk is dit beeld overdreven, want Fremiet had feitelijk een bijzonder goede opleiding genoten, maar volgens zijn biografen zette hij zijn belangrijkste artistieke schreden zelf, waarmee ze hem symbolisch duiden als een opgroeiend genie.

2.2.2 Topos 2, Onafhankelijkheid

Vanaf zijn zestiende had Fremiet al meerdere opdrachtgevers, soms ook tegelijkertijd, dat zagen we al in Topos 1. Dit is een zwakke echo van de topos van de zwervende kunstenaar. In een tijd dat vele kunstenaars en ambachtslieden nog onder de gilderegels dienden te werken, was dat type nomadische kunstenaar vrij om zijn diensten te verkopen aan de verschillende vorstenhoven in Europa. Het

.....
 220 Kris en Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, 15. Bij woorden van een andere figuur in Plinius' beschrijving van Lysippus, Eupompus, legt de Griekse geschiedschrijver uit hoe je kunt leren van de natuur. Aan die Eupompus werd gevraagd: welke van zijn voorlopers volgde hij? Hij wees naar alle mensen op het plein, en zei: deze allemaal. Volgens Plinius: de natuur, en niet een andere kunstenaar, is het waard om na te volgen.

221 Ibid. De spreuk komt voor het eerst voor in 1579 in de *Mythologia Ethica*, een emblematische fabelbundel geschreven door Arnoldus Freitag, van illustraties met motto voorzien door Marcus Gheeraerts. In dit geschrift betekent het motto: de natuur beheerst de cultuur, of: De Natuur is sterker dan aangeleerde kunstmatigheid (in elke gecultiveerde mens schuilt een dier). Zie: Paul J. Smith, 'De natuur is sterker dan de beschaving: De ware betekenis van *Natura Artis Magistra*', *NRC Handelsblad*, 27 september 1996, <https://edu.nl/mwcjt>. De traditionele lezing sinds de oprichting van het genootschap *Natura Artis Magistra* in 1838 is echter: de natuur is de leermeesteres van de kunsten.

222 Misschien zouden wij nu, in 2022, de natuur plaatsen op ongecultiveerde plekken, zoals de oceaandiepten of de Australische *outback*.

kwam vaker voor dat een kunstenaar meerdere meesters moest en kon dienen, al was het alleen maar om in het levensonderhoud te voorzien. Een andere reden waarom kunstenaars zich wilden verplaatsen was hun eigen ontwikkeling, waardoor ze andere landen en andere kunst tot zich konden nemen.²²³ Het dienen van meerdere meesters is niet een teken van gebrek of besluiteloosheid, maar een teken van onafhankelijkheid en leergierigheid.

2.2.3 Topos 3, Levengever

De idee van de kunstenaar die zich bezighoudt met dode lichamen, om ze weer 'toonbaar' te maken, sluit aan bij het denkbeeld van de kunstenaar die in staat is om leven te schenken aan dode materie. Vanuit de ruwe, dode materie, niet de anorganische steen, maar in Fremiets geval zelfs een werkelijk lichaam in ontbinding, kon de kunstenaar nog steeds een overtuigende, levende vorm 'modelleren' en 'schilderen'. Deze traditie, de beeldhouwer die als een goddelijke instantie het menselijk lichaam kan herscheppen, komt direct voort uit het beeld van de schepping, zoals beschreven in het tweede scheppingsverhaal in Genesis. In dit verhaal maakt God uit de aarde een mens, die hij leven inblaast. De Genesisschrijver presenteert God als een beeldhouwer, een modelleur, die de adem in de mensen blaast en hen leven schenkt. Vanzelfsprekend hoort hier de *gothic* Dr. Frankenstein-traditie bij, de wetenschapper die zijn eigen levende wezen, een onhoudbaar monster, construeert. De beeldhouwer Pygmalion, als mythe bekend onder andere door de *Metamorfosen* van Ovidius, is een andere afleiding van ditzelfde thema, de beeldhouwer die een beeld tot leven wekt.

Deze tradities vertaalden de biografen van Fremiet naar de eigen tijd, in de zich net ontwikkelende traditie van de *Gothic Novel*. De griezelverhalen van Edgar Allan Poe's *Tales of Horror*, waarin de angsten onderwerp van literair onderzoek zijn, worden door Bartlett uitgebuit om zijn verhaal kracht bij te zetten en interessant te maken. Hij verwijst uitdrukkelijk naar Edgar Allan Poe en vermeldt dat Fremiet Poe hogelijk waardeerde.

2.2.3 'Topos' 4, De Animalier is zelf dierlijk

Bij Bartlett is een theorie terug te vinden, die hij opvoert als een topos. Het is een *idée reçue*, een hardnekkige misvatting, namelijk dat de kunstenaar zelf eigenschappen heeft van zijn werk.²²⁴ We hebben dus te maken met een topos

223 Wittkower en Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists, a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, 44–46 (Wandering Craftsmen and Artisans).

224 De *idée reçue* is een algemeen aanvaarde, conventionele wijsheid. Van deze *idée*, namelijk dat de kunstenaar in persoonlijkheid lijkt op zijn werk, is mij bijvoorbeeld George Minne goed bekend: Yvette Deseyve e.a., *George Minne: ein Anfang der Moderne = George Minne : voorbode van de moderne kunst* (Köln: Wienand, 2013).

tussen aanhalingstekens, een cliché dat dan wel geen lange traditie kent zoals een topos, maar niettemin wordt aangehaald door de auteur als zodanig.

De theorie is dat de kunstenaarspersoonlijkheid sterk wordt weerspiegeld in zijn werk. Expressief werk veronderstelt een extraverte kunstenaar, de beeldhouwer van de edele mensfiguur moet zelf iets edels hebben, een dierbeeldhouwer moet iets dierlijks in zich dragen. Bartlett vervolgt de anekdote van de balsemer, aangehaald in 2.1, met een alinea, die nogal geheimzinnig van atmosfeer is.

[...] een wereld van vreemde gedachten en fantasieën sloeg op hol in zijn [Fremiets, DvB] geest, allemaal toegespitst op de indruk dat er iets mis was met zijn moeder. Zij leek een verandering te ondergaan, vooral de kleur van haar ogen. Tot dusver keek hij haar met de onkritische blik van de toegenegenheid aan, nu onderzocht hij haar nauwkeurig.²²⁵

Bartlett beschrijft dat Fremiet zag dat haar ogen tot zijn onaangename verrassing inderdaad bleken te veranderen.

[vervolgt] Hij was vervuld van verdriet. Deze merkwaardige ervaring werd gevolgd door nog meer fantastische dromen, zonderlinge beelden en scènes met een levendige helderheid en opbouw, zoals Edgar Poe zou schrijven. Baudelaire's vertalingen van Edgar Poe trokken de beeldhouwer ongewoon aan, toen hij Poe vele jaren later las. Het is moeilijk te onderscheiden op welke manier Emmanuels bezigheden zijn beïnvloed door deze ervaringen, maar het lijkt zeker dat ze een effect op hem had-

.....

Critici vonden Minnes werk getuigen van schuldgevoel en de ondraaglijke zwaarte van het leven, dus moest Minne ook wel een mensenschuwe kluizenaar zijn. Dat staat mijns inziens lijnrecht tegenover Minnes grote werkactiviteit, zijn uitgebreide werkateliers met leerlingen en uitvoerders op zijn boerderij in St. Maertens Lathem, de bronsgieterij Minne in Gent die werd gerund door een zoon en zijn uitgebreide gezin met 9 kinderen, een geheel van activiteiten dat niet meteen wordt geassocieerd met schuwe, schuchtere persoonlijkheden.

225 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. 1, kolom 4. "[...] a world of strange thoughts and fancies began to run riot through his mind, all concentrating in the impression that something was the matter with his mother. She seemed undergoing a change, especially in reference to the color of her eyes. If he had hitherto looked at her with the uncritical regard of affection, he now examined her with the most scrutinizing care. To his painful surprise, her eyes were different from what she had always appeared. His mother was indeed changing, and he was filled with sorrow. This curious experience was succeeded by a series of still more fantastic impressions, droll images, and scenes of vivid contrast and construction, precisely described by Edgar Poe. Baudelaire's translations of this writer had a peculiarly interesting attraction to the sculptor, when he read them many years later. Whether or no [t] Emmanuel's occupations had anything to do with these experiences, or how much, it is difficult to determine, though it seems certain that they had some effect upon him. It is well known that the study of wild animals, by certain temperaments, produces a very different class of sensations from those aroused by the study of the human form, and there is a very material difference between the natures of great animal sculptors, like Barye and Frémiet, and those who make other kinds of sculpture."

den. Het is bekend dat het bestuderen van wilde dieren, door bepaalde temperamenten, een andere klasse van gevoelens kan oproepen dan die gevoelens die de studie van de menselijke vorm oproept en er is een sterk verschil tussen de naturen van de grote dierbeeldhouwers, zoals Barye en Frémiet, en diegenen die andere beelden maken.²²⁶

Dit fragment brengt Bartlett ter sprake na de anekdote van het afvegen van de glazen ogen. Het citaat toont de jongeman, die in zijn ziel aangeraakt werd door teveel dood en gruwel. Misschien was Fremiet werkelijk bang, “het liefste wat hij had”, zijn moeder, kwijt te raken, overdrachtelijk doordat ze zijn liefde voor hem verloor, of in letterlijke zin omdat ze te oud werd of op een andere manier lichamelijk veranderde.

In ieder geval wordt volgens Bartlett zijn geest dierlijker. De reden hiervoor is dat de kunstenaar omgaat met wilde dieren. Dat gebeurt wel vaker bij Animaliers volgens de biograaf. Barye evenals Fremiet, zegt Bartlett, hebben een geheel andere natuur, een andere ziel, die verschilt van bijvoorbeeld de *statuaires*, de beeldhouwers van de staande menselijke figuur.²²⁷ Die laatste conclusie is meer een artistiek, literair cliché dan een psychologisch onderkend feit. Die beschreven transformatie of metamorfose is bij Bartlett een innerlijk proces. Misschien is de verbeelding van een dergelijk proces wel vergelijkbaar met de mythe van de weerwolf. De analogie, dat een dierbeeldhouwer wel zelf ook dierlijke trekken moet hebben, is een opvatting waarvan de bron mij onbekend is.

2.3 FREMIET VOLWASSEN

In de beschrijvingen van de volwassen kunstenaar worden geen topoi of bijzondere literaire constructies meer gebruikt. De kunstenaar is volwassen, als hij erkend is als kunstenaar. Het lijkt dan alsof zijn opleiding en zijn wordingsgeschiedenis voltooid is en de kunstenaar nagenoeg samenvalt met zijn werk. Voor de ‘voltooid’ kunstenaar Fremiet worden andere aspecten van zijn leven van belang voor zijn werk. De invloed van politiek en psychologie worden als bepalende factoren door biografen aangevoerd, in plaats van de mythische beschrijvingen van het kunstenaarschap in de vorm van de monomane levengever of het onafhankelijke genie. De biografie van de volwassen kunstenaar beantwoordt meer aan ons beeld van hoe een biograaf moet werken. Een biograaf van

.....
 226 Zie voorgaande noot.

227 Dit lijkt een wijdverbreid idee, maar de analogie-theorie zoals Bartlett die hier beschrijft (beeldhouwer van dieren is zelf dierlijk) kan niet direct worden teruggevonden in negentiende-eeuwse theorievorming. Het is wat mij betreft alleen als cliché of *idée reçue* bekend.



Afb. 14. Detail van *Gorilla's in het museum*, gereconstrueerd in gips en taxidermie, tekst door Emmanuel Fremiet, 1900 (zie ook afb. 42).

de volwassen Fremiet geeft duiding aan wat de kunstenaar verzwijgt en zegt, analyseert wat er gebeurde in het kunstenaarsleven en brengt dit alles in samenhang met de persoonlijkheid en zijn kunstwereld op dat moment.

In relatie tot de wetenschap is de rol van de kunstenaar meer gescheiden van wetenschappers dan in Fremiets jonge leven. De disciplines zijn meer onderscheidbaar. Biografen verdelen die evenredig. Het is de rol van de wetenschappers, biologen, artsen, anatomen en balsemiers om botmateriaal te onderzoeken, zieken te genezen, of dode lichamen te preserven. Kunstenaars hebben de rol om de laatste stap te zetten in het schijnbaar tot leven wekken van het fossiel, waarmee ze de geschiedenis tot leven wekken door een reconstructie. De kunstenaar kan door het reconstrueren van een lichaam de identificatie mogelijk maken in het mortuarium. Een andere functie kan zijn het maken van een model voor het museum van natuurlijke

geschiedenis of medische wetenschap, waardoor toekomstige artsen hun vak beter leren. Biografen kenden wetenschappers en kunstenaars een gelijke rang toe. Daarom is het mogelijk dat in de Jardin des Plantes kunstenaars zoals Fremiet en Fernand Cormon zich konden bezighouden met de reconstructie van de prehistorie, of dat artsen zoals Paul Richer zich bezighielden met sculptuur.

Fremiets natuurhistorische combats leverden vooral vuurwerk op in de kunstwereld, de gorillabeelden voorop. De entree van Fremiet in de kunstwereld was tamelijk schuchter van aard. In 1843 zal Fremiet zijn eerste beeld, een *Gazelle*, op de Salon tonen, geen spectaculair, controversieel beeld.²²⁸ Als volwassen persoon wordt Fremiet beschreven door Bricon als een toonbeeld van gedegenheid en stabiliteit. De wetenschappelijke kunstenaar Fremiet is gedegen en houdt zich aan de conventies van de wetenschap. Die gedegenheid is zichtbaar in de enig bekende gepubliceerde, museale, natuurhistorische opstelling van Fremiet uit 1900. Hij presenteerde toen een reconstructie-opstelling van opgezette gorilla's in het Muséum d'Histoire Naturelle, waarvoor hij zich verantwoordde in een

.....
²²⁸ Vermeld in bijvoorbeeld Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F*, II:406.

tijdschrift (afb. 14).²²⁹ De reconstructie is weldoordacht en feitelijk, niet spectaculair en schokkend en Fremiet houdt zich aan iconografische conventies van de opgezette gorilla (zie hoofdstuk 3), die hij nota bene zelf doorbrak met zijn Gorille-N. in 1859.

De hierna volgende vier voorbeelden laten de lezer meer proeven van andere biografische gezichtspunten, die van belang zijn voor de volwassen kunstenaar, die niet meer wordt gekneed door opleiding of opvoeding. De volwassen kunstenaar wordt meer bepaald door de voortgang van zijn carrière en het voorzien in een broodwinning, en de politieke en morele keuzen die de kunstenaar moet maken, naast zijn eigen psychologische ontwikkeling.

Het eerste voorbeeld gaat over Fremiets acceptatie als kunstenaar op de Salon, nadat hij al zestien jaar bezig is. Het tweede voorbeeld, Bartlett die een verloren gegaan gorillabeeld beschrijft, is van belang als nationalistische interpretatie die de biograaf geheel over het hoofd ziet. Dat nationalisme speelt zeker een rol bij de uitwerking van de opdracht voor het slot Neudeck, een belangrijke opdracht die door biografen nauwelijks wordt besproken en het derde voorbeeld vormt. Het vierde voorbeeld is dat van de psychologie. De biograaf Bricon worstelt met Fremiet, omdat hij zo geestelijk stabiel is en als persoon zo weinig excentriek. Hij ziet echter in de beelden soms een afschuwelijke amoraliteit, die hij niet kan rijmen met deze persoonlijkheid. Bricon herformuleert de analogietheorie die Bartlett ook hanteert, als deze vaststelt dat een dierbeeldhouwer wel dierlijke emoties of eigenschappen moet hebben (zie 2.2.3).

2.3.1 Schandaal als Animalier

In 1843 presenteerde Fremiet een Gazelle in gips op de Salon. Vanaf dat moment krijgt Fremiet her en der opdrachten, waardoor het mogelijk is om van zijn werk te leven. Na zestien jaar presenteerde Fremiet aan de Salonjury, in 1859, de *Gorille Enlevant une Nègresse* (Gorilla die een negerin ontvoert) (afb. 15), naast andere sculpturen.²³⁰ De juryleden wezen deze gorilla af. Op aandringen van Alfred Émilien O'Hara, graaf van Nieuwerkerke, de *surintendant* van de Salon, werd het gipsen *refusé*-beeld toch getoond in een aparte ruimte, afgesloten met een gordijn.²³¹

Het lemma *Fremiet* in de *Dictionnaire* van Stanislas Lami (1916) bevat een zakelijke biografie, waarin levensfeiten, eerbetoon in de vorm van onderscheidingen

229 Emmanuel Fremiet (ef), 'Les Gorilles du Muséum', *L'Illustration* 115, nr. 2977 (17 maart 1900): 171.

230 Voor het gebruik van het incorrecte woord zie noot 275.

231 'Super-opzichter', misschien vergelijkbaar met onze term Chief Executive Officer oftewel: directeur. Nieuwerkerke was zelf beeldhouwer. De Willem van Oranje te paard op het Noordeinde in Den Haag uit 1845 is van zijn hand. De maten van de Gorille-N. zijn onbekend.



Afb. 15. Gorille-N. De inscriptie *Gorille Femelle* is volgens Marek Zgórnjak, Marta Kapera, and Mark Singer, "Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?," *Artibus et Historiae* 27, no. 54 (2006): 219–37, van later datum, plompverloren in het gips gekrast met als doel een bepaalde angel, namelijk de seksuele lading, uit het beeld te halen. Een vrouwelijke gorilla kan een inheemse vrouw, in de geest van de negentiende-eeuwse beschouwer, alleen als voedsel beschouwen, waardoor het beeld zijn seksuele lading verliest. De Gorille-F. verbeeldt ondubbelzinnig een man-vrouw-situatie door de verwijzing naar de Sabijnse Maagdenroof. Zgornjak betoogt dat de Gorille-N. juist een mannelijk dier verbeeldt, waarbij hij wijst op de agressieve kaken en verdere mannelijke anatomische kenmerken, waarbij we de geslachtsdelen moeten uitsluiten, want die zijn niet zichtbaar op de twee foto's.

gen en functies van de kunstenaar zijn aangevuld met interessante observaties en een beredeneerde oevrelijst.²³² Fremiets gorillabeelden komen nauwelijks aan de orde in de lopende tekst, de Gorille-N. komt in de door Lami gepresenteerde oevrelijst niet voor. Dat is opmerkelijk, want de Salon van 1859 was aan Lami bekend. Omdat de Gorille-N. niet officieel is getoond op die Salon, lijkt het of Lami het werk niet wilde of kon vermelden. De werken die Fremiet wél toonde waren bijna allemaal gerelateerd aan één opdracht: namelijk de opdracht van Napoleon III aan Fremiet om van elk legeronderdeel een natuurgetrouwe solda-

232 Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F.*

tenfiguur te maken, een opdracht voor het modelleren van 55 beelden.²³³ Zeven stuks werden in 1859 tentoongesteld.²³⁴ Daarnaast exposeerde Fremiet de *Cheval de Saltimbanque* (afb. 16) en een portret van het jachtpaard uit de stallen van de graaf van Oultremont, met de naam *Forestier* (*cheval de chasse des écuries de M. le Comte d'Oultremont*).²³⁵ Voor sommige biografen is het van belang om Fremiet aan de lezer te presenteren als een voorhoedespeler, die werd geweigerd om zijn schokkende kunst. Zij verzwijgen dat andere beelden van Fremiet wel officieel waren getoond op de Salon van 1859. Om die reden is Lami's visie belangwekkend, want hij vermeldt de gorilla niet. Hij vond alleen 'legale' beelden het vermelden waard. Lami vond Fremiet hoogstwaarschijnlijk niet belangrijk als refusé of revolutionair.

Over de opdracht van de soldatenfiguren voor Napoleon III zijn weinig woorden vuil gemaakt. Voor Fremiet was het een lucratieve opdracht, maar artistiek viel er weinig eer aan te behalen. Het aanbieden van de Gorille-N. veroorzaakte dan wel een negatieve reactie van de jury, het leidde wel tot een *succès de scandale*. De aparte opstelling van het beeld, net buiten de Salon, verhoogde de attentiewaarde. De Gorille-N. bracht de gemoederen in beweging en versterkte de aandacht richting de kunstenaar. Kortom, Fremiet had zich in de kijker gespeeld, als Animalier weliswaar, iets waar hij zelf gevaren in zag. Dat is te lezen in het enige gepubliceerde interview met Fremiet. Hij betoogt daarin, dat de introductie van wat hij een nieuw genre noemt, de sleutel was om als kunstenaar geaccepteerd te kunnen worden.



Afb. 16. Fremiet, *Cheval de Saltimbanque*, het paard van de kwakzalver, 1849, Salon van 1859, gips, op foto bronzen versie, 1861, (Chevillot S52, S53)

233 De gebroeders De Goncourt, nooit vies van roddels of schandalen, noemden de soldatenfiguren in hun dagboeken en vertelden dat de kroonprins de soldatenbeelden, terracotta's, samen met een vriendje, hadden gebruikt om veldslagje te spelen. De opdracht die in totaal 40.000 francs kostte lag na een uur kapotgeslagen in de gang. Edmond Goncourt en Jules Goncourt, *Dagboek* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1985), 167–168. Uit zo'n bedrag blijkt het formaat van de opdracht, want als jonge leerling werd Fremiet 1 franc (100 sous) per maand betaald. Zijn eerste staatsopdracht leverde een honorarium van omstreeks 5000 francs op. Over de voorliefde voor poppen bij de Russische, Franse en Engels hoven, met de Franse soldatenfiguren als voorbeeld: Anon., 'De Poppen van Keizers', *De Grondwet*, 24 november 1892.

234 De Cent-gardes (brons, nr. 3240), de Artilleur de la garde (brons, nr. 3241), de Zouave de la garde (brons, nr. 3242), de Sapeur (brons, nr. 3243), een legerpaard: Cheval de Troupe (brons, nr. 3243), een Chasseur à cheval (gips, nr. 3245) en een Hussard (gips, nr. 3246)

235 Saltimbanque (brons, nr. 3247), Oultremont (gips, nr. 3248). De lijst in Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F*, II:410.



Afb. 17. Fremiet, *Ours Blessé*, ca. 1850, h. 28,6 cm., terracotta, Metropolitan Museum of Art, New York. (Chevillot S130, Salon 1850 3399)

De ontwikkeling van leerling naar professioneel kunstenaar en Animalier was onderwerp van gesprek tussen de 72-jarige kunstenaar en de criticus Thiebault-Sisson in 1896.²³⁶ Fremiet zegt dat zelfs de briljante Animalier Antoine-Louis Barye allerlei obstakels moest overwinnen voordat hij als dierbeeldhouwer serieus werd genomen. Een beeldhouwer werd namelijk geacht om zich zoveel mogelijk te bedienen van de menselijke figuur, het edelste onderwerp van de sculptuur. Het dier werd gezien als *non-noble*, zegt Fremiet tegen de interviewer. Hij zag een onontgonnen gebied voor zich braak liggen. Een Animalier die een menselijke figuur in zijn werk kan brengen, eet van twee wallen, want hij toont zijn kunnen met de weergave van de mens, eigenlijk als Statuaire en hij kan pronken met zijn kennis van het dier. Dat gaf Fremiet de mogelijkheid om een genre te introduceren waarmee hij zijn eigen kunstenaarschap kon definiëren. Hij fuseerde de wereld van de edele mensfiguur met de dierenwereld uit de Jardin des Plantes in zijn combats, zijn natuurhistorische gevechtsscènes. Het zijn varianten van de combats die Barye in de jaren 1830 al introduceerde, als natuurhistorische, evolutionaire, soms prehistorische, primitivistische mens-en-dier-gevechten. Hij introduceerde de vernieuwing van dit genre in 1853, volgens Fremiet aan Thiebault-Sisson, met de *Retiarius verstikt door een beer*, ook wel getiteld: *Ours Blessé* of *Ours et Gladiateur* (afb. 17). De correcte datering van dat beeld is overigens 1850.²³⁷

Dit beeld toont het einde van een worsteling die heeft plaatsgevonden in een Romeins amfiteater. De gladiator, een retiarius, hangt slap in de armen van het dier. In een andere versie van dit beeld, eveneens een berengevecht, getiteld

.....

²³⁶ Thiebault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste'. In Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 187. Ik verwijs verder door via Chevillot.

²³⁷ Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 187. Het is een detail, maar Fremiet vergist zich een paar jaar: dit beeld was al in 1850 op de Salon te zien. De *Ours blessé* heeft bij Chevillot nummer S130. Zij dateert 1850. Chevillot: In de grote brand van Crystal Palace in 1853 is het oorspronkelijke gipsen beeld verloren gegaan. Het beeld is volgens Chevillot niet door Fremiet zelf, niet door More, niet door Barbiedienne in serie geproduceerd, alleen door Susse, wellicht postuum. Salon 1850 nr. 3399, gips. Zij noemt een terracotta in part. coll. Een bronzen beeld bevindt zich in de collectie B[lanche]. Fauré-Fremiet (h. 28 cm.).



Afb. 18. Fremiet, Gorille et Retiaire, [*Gorilla defeating a Gladiator*], 1876, h. 82 cm, terracotta, coll. Victoria and Albert museum, London, invnr. A.8-2017. Let op de drietand van de Retiarius, die in de borst van de gorilla is geplant. (Chevillot S140, Salon 1876 nr. 3287)

Afb. 19. Emmanuel Fremiet, Gorille et Retiaire, [*Gorilla defeating a Gladiator*], 1876. Rugzijde.

Denicheur d'Oursons (*Rover van berenwelpen*), is een dolk in de borst van de beer gestoken (afb. 20). Dit is een kunstgreep die Fremiet ook heeft toegepast in de *Gorille et Retiaire*, die zich in de collectie van het V&A in Londen bevindt (afb. 18 en 19).

Emmanuel Fremiet vindt in de confrontatie van de mens met het wilde dier, dat evolutionair gezien zeer nabij de menselijke soort staat, een nieuw genre. Het diergevecht is al als combat bekend. Al in de *Sûrtout de Table* (1834-38, afb. 21) van Barye is de mens zichtbaar in gevecht met de dieren, maar deze sculpturen verbeelden vooral exotische en historiserende scènes.

Fremiet toont de mens in gevecht met zijn eigen overleving, in gevecht met zijn 'evolutionaire neven', onder wie hij de primaten en beren schaarde.²³⁸ De eerste beelden, zoals de *Ours Blessé*, worden door het publiek geaccepteerd, omdat ze historiserend zijn: een gladiatorengevecht met een wild dier. De terracotta gorilla in het Victoria and Albert Museum te Londen behoort eveneens tot dit

238 Fremiet geloofde dat beren evolutionair dicht bij de mens stonden, omdat beren op twee benen kunnen lopen.



Afb. 20. Emmanuel Fremiet, Denicheur d'Oursons, 1885, brons, 236x139x139 (Chevillat S144) (Jardin des Plantes).

genre. Helaas wordt dit beeld nauwelijks door critici besproken.

Met het invoeren van een nieuw genre, door middel van het krachtige beeld van de Gorille-N., was Fremiet in staat om voor zichzelf een plek te veroveren in de kunstwereld en de wereld van de dierbeeldhouwers. Mijns inziens bood Fremiet de Gorille-N. aan aan de Salon, omdat hij verwachtte dat dit beeld veel stof zou doen opwaaien. De jury zou het beeld, vol van seksuele insinuaties, hoogstwaarschijnlijk afwijzen, wat een *succès de scandale* kon opleveren. Vernieuwend was de introductie van het genre van de mens-en-dier-combat, een iconografie van kunsthistorische en natuurhistorische dwarsverbanden, ideaal voor de uitstekend opgeleide Fremiet. Verder leverde het beelden op die het publiek beroerden op allerlei manieren. Een evidente, altijd terugkerende algemene interpretatie is de idee, dat de mens door een vijandig monster wordt aangevallen en terug moet vechten, ook al kost hem dat misschien zijn leven. Die iconografie leent zich bij uitstek voor nationalistische interpretaties, zoals we zien in de volgende paragraaf.

2.3.2 Nationalisme of de Venus van Milo ontvoerd

Zoals alle Franse kunstenaars heeft Fremiet moeite om na de Frans-Duitse oorlog van 1870-1 opdrachten te krijgen. Lami vermeldt dat Fremiet in een artistiek dal belandde.²³⁹ Een brief van Fremiet aan Charles Blanc getuigt hiervan. Bartlett meldt dat Blanc hem een opdracht voor het maken van een 'Steentijdmens' gaf, een beeld dat volgens Bartlett werd getoond in de Salon 1882.²⁴⁰ Gelukkig duurt de depressie

.....
²³⁹ De term Frans-Duitse oorlog kan gebruikt, Frans-Pruisisch komt ook voor. Historicus H.L. Wesseling gebruikt bijvoorbeeld Frans-Duitse oorlog. Hendrik Lodewijk Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis* (Amsterdam: Bert Bakker, 2006).

²⁴⁰ Volgens de catalogus Chevillat (S139) is het beeld op 14 november 1871 aanbesteed, 1872 in de Salon getoond in gips en in 1875 in brons gegoten voor de Jardin des Plantes. Fauré-Fremiet dateert het eveneens in die tijd: Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 143.

volgens Lami niet lang.²⁴¹ Hij meldt opgelucht dat de Jeanne d'Arc, die Fremiet opleverde in 1874, hem weer uit het dal trok. De periode tussen 1871 en 1874 wordt door Fremiets biografen nauwelijks behandeld, ook door Lami niet. Bartlett zegt dat Fremiet weinig opdrachten kreeg, omdat de Frans-Duitse oorlog het verstrekken van kunstopdrachten in het algemeen vertraagde.

Een gorillabeeld dat niet meer is overgeleverd, behalve in een opmerking van Bartlett, is de *Gorilla die een Venus van Milo ontvoert* (Chevillot S133).²⁴² De verblijfplaats van dit beeld is onbekend en er resteert geen fotomateriaal van. Aangenomen moet worden dat dit beeld verloren is gegaan. Volgens Bartlett werd het als prijs ingezet voor een loterij in Parijs, om geld op te halen om de nood te lenigen na de grote brand in Chicago. Hieruit moet worden geconcludeerd dat het beeld kort na oktober 1871 ontstond, precies in een tijd dat Fremiet werkeloos, verarmd en volgens Lami depressief was.²⁴³ Volgens Fauré-Fremiet kon hij pas na achttien maanden weer beginnen met een kleine opdracht van figuren voor het trappenhuis van het kasteel van St. Germain-en-Laye.²⁴⁴ De datering van de Gorilla met Venus van Milo moet dan worden opgerekt tot tenminste december 1871 of januari 1872. Zou Fremiet zo'n beeld hebben willen maken, in de ellende waarin hij toen volgens Lami verkeerde?

Bartlett zegt, enigszins naïef, dat boze tongen beweerden dat Fremiet met de Gorilla de Engelsen bedoelde, die zo'n slechte smaak hadden. Dat is vergezocht. Hij beschrijft een Gorilla die de Venus van Milo ontvoert. Deze Venus werd beschouwd als een van de belangrijkste archeologische schatten van het Louvre. De vraag dringt zich op: welk monster gaat er met belangrijke Franse kunstschatten vandoor? Wie komt er voor die rol in aanmerking?



Afb. 21. Een van de beelden van Barye's *Surtout de Table, Berenjacht*, 1834-38, brons, h. 47,6, inscripties: BARYE / 1838; FONDU A L'HOTEL D'ANGEVILLIERS. / PAR HONORE GONON ET SES DEUX FILS; nummer aan binnenzijde in witte verf: W / 46, Walters Art Museum Boston.

241 Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième*. D-F, II:407.

242 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. VIII (kolom 5).

243 Chevillot, *Emmanuel Frémiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. S133.

244 Fauré-Fremiet, *Frémiet*, 56.

Vermoedelijk bedoelt Fremiet niet de Engelsen, maar de Duitsers. De Frans-Duitse oorlog lag nog zeer vers in het geheugen, waarvan Duitsland de glorieuze overwinnaar bleek te zijn ten koste van het op alle fronten verslagen Frankrijk, dat hierom uit was op wraak. De *Gorilla die de Venus van Milo ontvoert* is veel gemakkelijker te duiden als een metafoor voor het 'Duitse' beest dat de Franse cultuur aanrandt, geheel in lijn met de Franse perceptie van de oorlog.²⁴⁵

2.3.3 Een Duitse opdracht

De *Gorilla die de Venus van Milo ontvoert* is gebrekkig gedocumenteerd. Een andere, veel substantiëlere beeldengroep is eveneens door biografen nauwelijks besproken. Het gaat om vier combats en een fontein uit 1870-2, die Jacques de Biez als een van de weinigen noemt in zijn oeuvrelijst. Het is opmerkelijk dat geen van de biografen deze groep uitgebreid signaleert of bespreekt, want de opdracht moet Fremiet juist hebben gered van de financiële en geestelijke ondergang. De *Femmes et animaux, cinq groupes* uit 1870, is gemaakt

Voor de versiering van een fontein in Pommeren, volgens de plannen van de architect Lefuel.²⁴⁶

Bartlett rept niet van deze grote opdracht, noch De Biez. Fauré-Fremiet noemt in zijn oeuvrelijst in 1872 *Groupes pour une Fontaine*, zonder verdere plaatsbepaling.²⁴⁷ Fauré-Fremiet vermeldt wel de Steentijdmens en een *Buste colossal*, die een verbeelding is van de oorlogsverschrikkingen, beide beelden gemaakt in hetzelfde jaar.²⁴⁸ Chevillot noemt de beelden en toont foto's, maar geeft geen verdere gegevens, behalve een foutieve verwijzing naar Bartlett.²⁴⁹

De fontein lijkt nauwelijks bekend bij Fremiets biografen. De beeldengroepen, grootformaat combats van wilde dieren, zijn nog steeds te zien, in het park Świerklaniec in Polen. Ze maakten ooit deel uit van een paleis, dat werd gebouwd vlak na de Frans-Duitse oorlog, in wat toen heette Opper-Silezië, een landsdeel van Pruisen dat ten zuiden van Pommeren lag.²⁵⁰ Dat nieuwgebouwde paleis was een aanvulling op het oude landhuis, dat Neudeck heette en te beschouwen is

245 Zie Hoofdstuk 5 voor de slechte betrekkingen tussen Frankrijk en Duitsland na 1871.

246 "Pour décoration d'une fontaine en Poméranie exécutée sur les plans de l'architecte Lefuel" de Biez, *E. Frémiet*, 281.

247 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 143.

248 Ibid., 74-75. Afbeclding op p. 77.

249 Chevillot, *Emmanuel Frémiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. S1 34-138. Chevillot verwijst T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', hfdst. Fremiet IV. Hij heeft het hier over het Chateau van Pierrefonds, waaraan Fremiet eveneens werkte (ca. 1869).

250 De Biez heeft het over Poméranie.

als de thuisbasis voor de van oorsprong Hongaarse adellijke familie Henckel von Donnersmarck. In de negentiende eeuw was Guido Henckel von Donnersmarck, die formeel Guido graaf Henckel, eerste vorst van Donnersmarck heette, de *pater familias*. Guido investeerde in kolenmijnen, waarmee hij het familiekapitaal aanzienlijk vergrootte.

Henckel von Donnersmarck had al jarenlang een relatie met de duurste courtesane in Parijs, bekend onder haar 'artiestennaam' La Païva, ook bekend als Esther Lachmann en Blanche Païva. Zij baadde jarenlang in de luxe die Guido haar schonk, wonend in een speciaal voor haar gebouwd hôtel aan de Champs-Élysées (1855-1866), alles gefinancierd door Henckel von Donnersmarck. Na de Frans-Duitse oorlog viel dit vroeger zo gevierde society-koppel uit de gratie bij de hoge kringen waarin zij altijd hadden verkeer, in het algemeen omdat Duitsers niet meer in de smaak vielen bij Fransen, maar vooral omdat Henckel von Donnersmarck zich had onderscheiden als officier in het Duitse leger, omdat hij de beste, persoonlijke betrekkingen onderhield met Otto von Bismarck en omdat hij tijdens de oorlog korte tijd benoemd werd tot prefect van Lotharingen, het verloren Franse gebiedsdeel naast de Elzas.²⁵¹ Kortom: hij was een van de hoofdrolspelers in de oorlog en werd door de Fransen beschouwd als een aartsvijand. Daarom was hij na 1871 niet meer welkom in Parijs, waar hij al sinds de jaren vijftig woonde en werkte. Henckel von Donnersmarck trok zich samen met La Païva terug in het familie-slot Neudeck. Zij planden hun langverbeide huwelijksvoltrekking daar. La Païva wilde dat een nieuw kasteel werd gebouwd, want in het oude Duits-gotische gebouw wilde ze niet wonen. Er moest een nieuw, in Franse stijl gebouwd paleis komen (afb. 22).²⁵² Daartoe trok zij de architect Hector-Martin Lefuel aan, bekend van de voltooiing van het Louvre.²⁵³ Fremiet kende Lefuel al uit de periode 1855-58, toen hij als decoratiebeeldhouwer aan het Louvre werkte.²⁵⁴ Er moet een opdracht tot stand zijn gekomen, want uiteindelijk leverde Fremiet vijf beeldengroepen voor de tuin, vier diergroepen en een fontein. Die fontein was een geheel door Fremiet gemaakte versie van de Fontein van de Vier Werelddelen, de *Fontaine de l'Observatoire* die in 1874 in Parijs werd ont-

.....
251 Hoofdstuk 5 gaat dieper in op het Franse revanchisme.

252 Günther Grundmann, 'Schlösser und Villen des 19. Jahrhunderts von Unternehmern in Schlesien', *Tradition: Zeitschrift für Firmengeschichte und Unternehmerbiographie* 10, nr. 4 (augustus 1965): 159.

253 Virginia Rounding, *Grandes Horizontales: the Lives and Legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente* (London: Bloomsbury, 2003), 257.

254 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. III. Chevillot verwijst onduidelijk naar Bartlett. Zij suggereert dat Bartlett de opdracht van de tuinbeelden in Neudeck bespreekt, maar dat is niet zo; hij bespreekt op die vindplaats Fremiets bemoeienis met het Château de Pierrefonds, vlak voor de oorlog. Chevillot, *Emmanuel Frémiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. 5138. Overigens dateert Chevillot in de nummers S89-S92, ornamenten in het Louvre, op 1855. Dus zal Fremiet Lefuel al eerder dan 1857 hebben gekend, door deze datering.



Afb. 22. Het nieuwe slot Neudeck, in 1945 door brand verwoest, geheel gesloopt in 1961.
Nu: park Świerklaniec.

huld en waarvan de vrouwenfiguren van de hand van Carpeaux waren (afb. 23, 24).²⁵⁵ Het oude en het nieuwe paleis Neudeck bestaan beide niet meer, omdat ze door de binnentrekkende Russische troepen in 1945 in brand gestoken werden, om vervolgens in 1961 verder te worden opgeruimd.²⁵⁶ Het landgoed is nu een voor iedereen te bezoeken park.

De beelden passen goed in de traditie van de romantische combats van Barye. De dieren zijn met elkaar in gevecht: een paard dat door een panter wordt aangevallen, een struisvogel in gevecht met een slang, een hert en een beer en een maraboe die een vis vangt. De gehele opdracht moet belangrijk voor Fremiet zijn geweest, vier volumineuze sculptuurgroepen met een fontein.²⁵⁷ Dat die opdracht is verstrekt door een van de belangrijkste Duitse edellieden, mogelijk al in 1871, of later maar kort na de Frans-Duitse oorlog lag welzeker gevoelig in Frankrijk, dat in de jaren na 1871 door chauvinisme werd verteerd. Dat deze opdracht nog steeds, door Chevillot in 1988, niet duidelijk door haar wordt genoemd, kan liggen aan een combinatie van factoren: de genoemde gevoeligheid,

.....
255 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. S98. Deze fontein was al in 1866 in voorbereiding. De paardenfiguren waren van Fremiet. Carpeaux was ook een leerling van Rude.

256 Ibid., op. S134 (Autruch et Serpent), S135 (Cerf et Ours), S136 (Cheval et Panthere), S137 (Marabout et Poisson), S138 (fontein). Alles ongedateerd, zonder verdere opmerkingen en gegevens. Alleen de verwijzing naar Bartlett staat bij 138. Overigens noemt zij de beelden wel tussen de catalogusnummers S133 *Gorille emportant le Vénus de Milo* v. 1871 en S139 *Homme de l'Âge de Pierre*, 1872, waarmee ze de beelden stilzwijgend dateert vanaf 1871.

257 Afgaande op foto's moeten de beelden minstens tot 5 meter reiken, als de sokkel of het voetstuk wordt meegeteld.

die de kunstenaar in diskrediet brengt en een gebrek aan mogelijkheden om de beelden te documenteren, want in 1988 was het park op Pools territorium, achter het IJzeren Gordijn gelegen.²⁵⁸ Het is even zo interessant dat biografen Fremiets patriottische beelden duidelijk rapporteren: de *Gorilla die de Venus van Milo ontvoert* uit 1871, de *Jeanne d'Arc*, pas opgeleverd in 1874. In tegenstelling tot deze opdrachten wordt Neudeck, een veel grotere opdracht, bijna niet genoemd. We weten door Lami dat Fremiet behoefte had aan opdrachten, dus zo'n opdracht voor Neudeck zou hem financieel niet slecht uitkomen. De architect, werkend aan het nieuwe paleis van Neudeck was een oude bekende van Fremiet. De biografen liepen niet warm voor deze door Fremiet uitgevoerde opdracht, die niet overliep van liefde voor het Franse moederland. Ze vermeldden de grote opdracht niet, want dat zou schadelijk zijn voor Fremiets imago.

2.3.4 Psychologische biografie

De drie voorgaande voorbeelden hebben met elkaar gemeen, dat het imago van de kunstenaar geladen is met moraliteit. In het nationalisme, het patriottisme en de Salonschandalen spelen de juiste keuzen, de spanning tussen goed en kwaad en tussen de vaderlandsliefde en het eigen levensonderhoud een grote rol. De kunstenaarsbiografieën zijn zo geschreven, dat Fremiet steeds aan de goede kant van de streep blijft. Daarom is het project in Neudeck zo weinig besproken, want hier koos de kunstenaar meer voor eigen gewin dan voor verheven patriottisme.

Niet alleen dilemma's in moraliteit en politieke keuzen, maar de mentale en geestelijke processen van de kunstenaar kunnen onderwerp zijn van een biografie. Étienne Bricon, auteur van de *Psychologie d'Art* uit 1900, wil een kunstenaar begrijpen vanuit deze innerlijke processen in de kunstenaarsgeest. Hij beweert dat een goede kunstenaar de eigen tijd spiegelt in zijn werk.²⁵⁹ Bricon duidt de psychologie van de kunstenaar. Ook Fauré-Fremiet maakt opmerkingen die men kan zien als psychologiserend. Geen enkele kunstenaar belichaamt de tijd volledig, dus in Bricons boek behandelt hij de meest beeldbepalende kunstenaars van rond 1900. Die inhoudsopgave is vanuit ons hedendaagse standpunt opmerkelijk, omdat de Franse kunstenaars waarin Bricon geïnteresseerd is nu alleen nog maar bekend zijn bij ingewijden, misschien alleen Puvis de Chavannes niet. Volledige hoofdstukken wijdt Bricon zoals gezegd aan Pierre Puvis de Chavannes, maar ook aan Alfred Roll, Jean-Jacques Henner, Alexandre Falguière, Charles-Émile Auguste Durand -die de naam Carolus-Duran voert-, Albert

.....

²⁵⁸ Met dank aan Marcel Menz voor deze laatste suggestie.

²⁵⁹ Étienne Bricon, *Psychologie d'art: Les maîtres de la fin du XIXe siècle* (L.-Henry May, Société Française d'éditions d'art, 1900), vii-xiv.



Afb. 23. Parijs, fontein van het Observatoire, de samenwerking tussen Fremiet en Carpeaux.
Afb. 24. Fontein in het Świerklaniec-park, 1871.

Besnard, Eugène Carrière en Fremiet. Algemene, samenvattende hoofdstukken over de impressionisten en ‘anderen’, beeldhouwers zoals Auguste Rodin en Jules Dalou, besluiten het boek.²⁶⁰

Bricon vraagt zich af hoe het mogelijk is dat een kunstenaar zoals Fremiet, zo intellectueel, overwogen en overdacht werkend, eigenlijk zo niet-instinctief, zo niet-gevoelsmatig, in staat is om een zo emotionele, scandaleuze en sensationele sculptuur zoals de gorilla's te modelleren. Hij ziet hier een te scherpe tegenstelling, een raadsel dat moet worden opgelost.

Voor Bricon is Fremiet een kunstenaar van zijn eigen tijd.²⁶¹ Fremiets leven, zegt hij, is een voorbeeld van een bewogen jeugd, die uitgroeit tot een geest van volgroeide stabiliteit. Fauré-Fremiet beaamt dat. Als 25-jarige hing Fremiet korte tijd de dandy uit, iets waarvoor zijn moeder hem op een strenge manier berispt in een brief. Deze brief zou Fremiet zijn leven lang vroom bewaren, want die hield hem op de juiste weg, zegt Fauré-Fremiet.²⁶² Het tekent volgens deze biograaf de sterke band tussen moeder en zoon en de ijzeren wil van Fremiet om

260 Rodin is voor Bricon een bijzondere en interessante kunstenaar, maar in 1900 was Rodin nog een bijzaak, het nog niet waard om een apart hoofdstuk voor op te nemen. 17 jaar later is die positie geheel het tegendeel, en ziet men bijna alle andere beeldhouwers als inferieur aan Rodin (zie hoofdstuk 1).

261 Vgl. het tegendeel in de opmerking van Novotny in 1.1.1.

262 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 37.

een stabiel, volgroeide persoon te willen zijn.²⁶³ Het heeft lang geduurd voordat Fremiet erkenning kreeg, terwijl hij gedisciplineerd voortwerkte in zijn atelier. Volgens Fauré-Fremiet leidde Fremiet een onavontuurlijk leven. Hiermee moet de biograaf een gebrek aan persoonlijke drama accepteren, wat de 'smakelijkheid' van de biografische tekst in gevaar kan brengen. Voor Bricon levert het een extra probleem op, omdat de beelden soms gevoelsmatig niet 'gehoorzamen' aan de psychologie van de kunstenaar.²⁶⁴

Net zoals Fauré-Fremiet schetst Bricon Fremiet als een stabiele persoonlijkheid, die met een groot doorzettingsvermogen en met ijzeren regelmaat in zijn atelier aanwezig is om te werken aan zijn sculpturen.²⁶⁵ Fremiets geweten was rechtschapen, het gevolg van zijn regelmatigheid.²⁶⁶ Zijn leven is geheel niet verrassend.²⁶⁷ Fremiet wordt niet gedreven door vastgeroeste gewoonten, geld of succes, zegt Bricon, want hij wil alleen maar goed werk maken.²⁶⁸

Als kunstenaar hield Fremiet zich volgens Bricon vooral aan de zichtbare werkelijkheid. Hij was niet geboren voor de "verleidelijke poëzie van de fantasie", maar bleef steeds "een prozaschrijver [...], met een soepele, stevige en exacte taal."²⁶⁹ Hierdoor kon de beeldhouwer een gepaste afstand bewaren tot zijn onderwerp. Fremiet bewaart die afstand met de glimlach van de toeschouwer, de ironie van de intellectueel, zegt Bricon.²⁷⁰ Zo sluipt er enige relativisering in de beelden. Als voorbeeld noemt Bricon de olifant, gemaakt om te plaatsen voor het Trocadéro, gebouwd voor de Wereldtentoonstelling van 1878. Deze olifant is afgebeeld, worstelend met een stropersstrik om zijn achterbeen. Naast het been schreeuwt een aap het uit van plezier (afb. 25, 26). Deze aap heeft geen medelijden met de olifant, maar wordt juist opgewonden door leedvermaak. Een ander voorbeeld is de slak, die zijn leven ongestoord voortzet, vlak naast de dramatische strijd van de Borneoër en de Orang-oetan. (afb. 27).²⁷¹ Bricon: het lijkt alsof Fremiet wil zeggen dat de natuur amoreel is.

.....

263 Dat is overigens een analogie met Baudelaire, die zijn leven lang onder bewindvoering van zijn dominante moeder stond: Charles Baudelaire, *Mijn hoofd is een zieke vulkaan: Brieven* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2021), hfdst. Inleiding.

264 Ook hier weer de analogie-theorie: een stabiele geest kan nooit een verwerpelijk beeld produceren.

265 Bricon, 'Frémiet (I)', 494–495.

266 Bricon, 'Frémiet (II)', 17; Bricon, 'Frémiet (I)', 496.

267 Bricon, 'Frémiet (II)', 18.

268 Ibid., 20. Bedoelt Bricon met een "vastgeroeste gewoonte" een verslaving?

269 Bricon, 'Frémiet (I)', 494. "[...] n'étant pas né pour la séduisante poésie des choses imaginées, il est demeuré un prosateur à la langue souple, ferme et précise il s'attache réellement à ce qu'il veut représenter, jusqu'à ce qu'il le comprenne, jusqu'à ce qu'il le tienne en son intelligence avec des détails vrais et dans un ensemble vrais, jusqu'à ce qu'il en soit le maître; [...]"

270 Ibid., 498.

271 Ibid. De olifant, ooit gemaakt voor de wereldtentoonstelling 1878 en opgesteld aan het Trocadéro, is nu te zien op het plein vóór het Musée d'Orsay, de orang-oetan is nog steeds te zien in het Muséum Nationale de



Afb. 25. Emmanuel Fremiet, Jeune éléphant pris au piège, 1878, brons, 360x222x312 cm., invnr. RF3752, Musée d'Orsay, Parijs (Chevillot S102).

Afb. 26. Emmanuel Fremiet, Jeune éléphant pris au piège, 1878, brons, 360x222x312 cm., invnr. RF3752, Musée d'Orsay, Parijs (Chevillot S102). Let op de aap bij de rechter-achterpoot van de olifant.

Fremiet liet zich er op voorstaan exact te werken, maar kunst is niet alleen een kwestie van meten en imiteren van de natuur. De levende kern van het kunstwerk is voor Bricon de ziel van de kunstenaar, onmeetbaar en onoverdraagbaar. Fremiet echter was een nogal burgerlijke figuur, die prijs stelde op zijn vakantietripjes (zie 4.4.3) en elke ochtend keurig op tijd in zijn atelier was, om tegen de avond weer thuis terug te keren voor het diner, in plaats van een kleurrijk en liederlijk leven te leiden, als een beest. Die laatste analogie zou veel hebben kunnen verklaren, maar die komt niet overeen met de werkelijkheid van de kunstenaarspersoonlijkheid.

De confronterende werkelijkheid in de sculptuur, door Fremiet zeer levendig en levensecht weergegeven in een meticulous precies gemodelleerd beeld, is echter chaotisch en amoreel. Dat is voor Bricon moeilijk in overeenstemming te brengen met de zintuiglijke waarneming, die volgens hem niet subjectief is, geladen met emoties, maar objectiverend. Volgens Bricon biedt Fremiet geen weergave van het kunstenaarsinnerlijk in zijn kunstwerken, hij is een observator met een objectiverend kunstenaarshandschrift. Daarmee is hij in staat het

.....
l'Histoire Naturelle, beiden te Parijs.

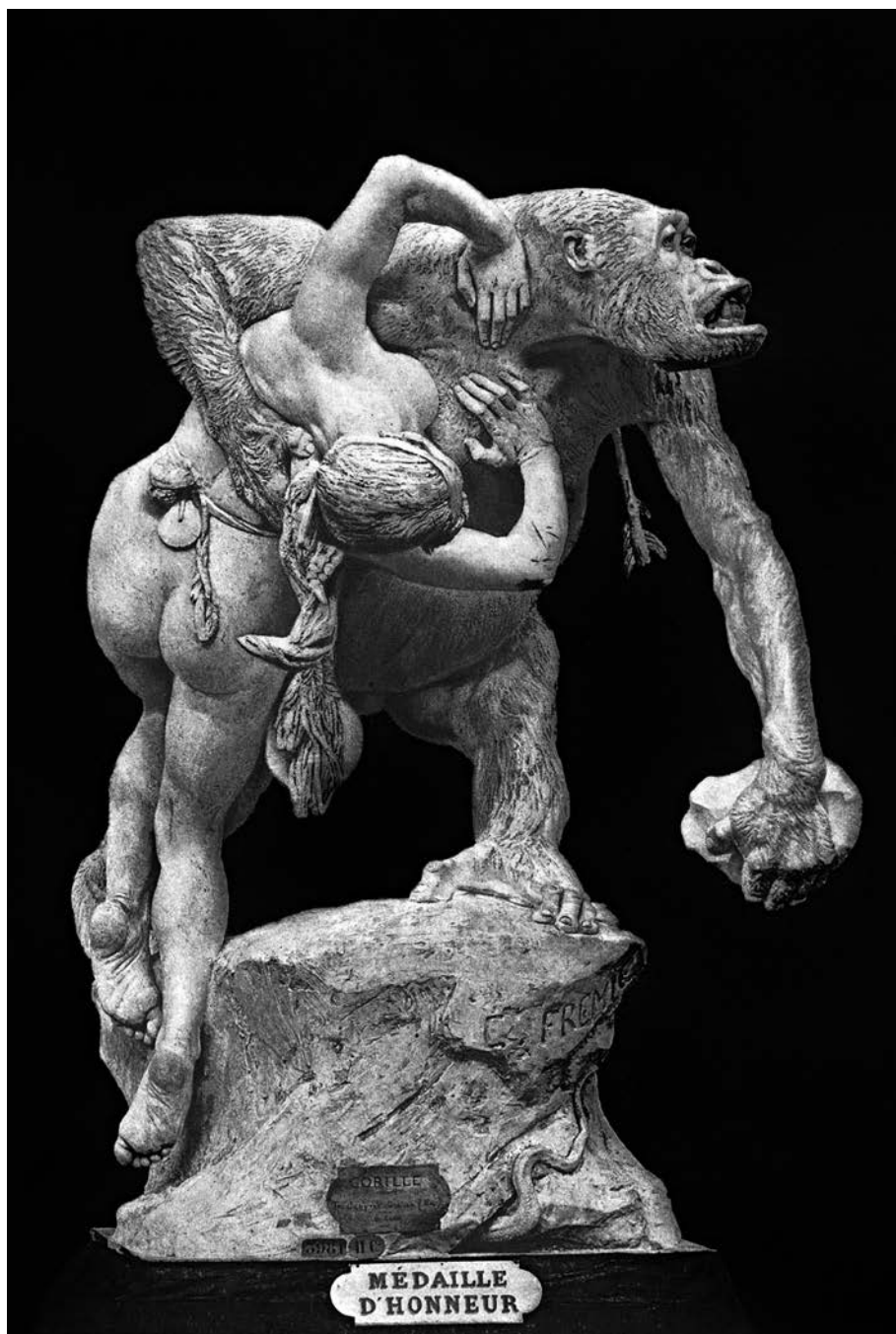


Afb. 27. Emmanuel Frémiet, Orang-outang étranglant un sauvage de Borneo, 1895, marmer, h. ca. 330 cm. hoog x 250 cm. breed Muséum Nationale d'Histoire Naturelle, Musée d'Anatomie Comparée in de Jardin des Plantes (Chevillot S146), zie slak rechts van de arm van de gewurgde man.

amorele weer te geven. Bricon zegt, dat in één kunstenaar de grootsheid van Jeanne d'Arc, die een eeuwige waarheid en een subliem geloof vertegenwoordigt, verenigd wordt met de vreselijke beesten, de afschuwelijke, onterecht triomfantelijke, gewelddadige mensapen, die Frémiet maakte om te tonen dat de mens beter is, grootser is, dan alles wat de natuur bevat.²⁷² De gorilla's zijn volgens Bricon daarmee geen uitingen van de verwrongen geest van de kunstenaar, maar ze vertegenwoordigen twee aspecten van één kunstenaarsgeest, die één enkele moreel hoogstaande idee wil illustreren. De beelden ontstaan niet zomaar uit de particuliere hersenspinsels van een eenzame kunstenaar, maar zijn gefundeerd in wetenschappelijke kennis, in de precieze anatomische waarneming en de exacte weergave, wat ze een langere houdbaarheid geven en een overstijgende kwaliteit. Die kwaliteit wordt versterkt door het door de kunstenaar gekozen weergavemoment in de combat. De prehistorische wilde-man vecht voor zijn leven met de beer, de Romeinse retiarius wordt aan de haren omhooggetrokken, maar zijn drietand steekt in de borst van de gorilla.

.....

²⁷² Bricon, 'Frémiet (II)', 22.



De algemene indruk bestaat, dat het beest moet worden bevochten, maar kijkend naar de beelden is het mijns inziens niet duidelijk wie zal overwinnen. Er blijft een spanning hangen, die vergelijkbaar is met de cliffhanger in de film of literatuur. De orang-oetan wurgt de Borneöer, maar die is nog niet dood, de gorilla ontvoert de vrouw, maar zij worstelt terug (afb. 28). Fremiet brengt ons in de positie van beschouwers van een voortgaand proces, waarvan niet geheel duidelijk is wat de uitkomst zal zijn. Pessimisten zullen zeggen dat de wereld teloor gaat omdat het beest zal winnen, optimisten zien nog mogelijkheden voor ontsnapping.

Het innerlijk leven van de kunstenaar, in Bricons woorden de psychologie, wordt door deze biografie uiteindelijk toch moralistisch geduid. In alle vier de voorbeelden van deze afdeling is moralisme een belangrijk criterium om Fremiets leven en werk te kunnen duiden, zelfs al probeert een biografie zoals Bricon een andere hulpwetenschap toe te passen.

CONCLUSIE

Fremiets biografieën zijn doortrokken van literaire verdichting, die het lastig maken, maar niet onmogelijk, om een feitelijk, objectiverend beeld te krijgen van de kunstenaar. Biografen willen een bepaald imago van de kunstenaar schetsen, zij hebben specifieke doelstellingen met hun levensverhaal. De bespreking van de gorilla kan soms bijdragen aan die narratief, soms niet. Ze willen laten zien hoe belangrijk of interessant de kunstenaar is. Zij zien de gorillabeelden als onderdeel van een groter geheel van werken, waardoor men al snel de conclusie kan trekken dat de biografieën niet voldoende informatie kunnen bevatten om de Gorille-N. en Gorille-F. in alle detail te kunnen begrijpen. Biografen beschrijven een gorillabeeld vaak als een combat tussen mens en dier. Soms trekken ze daaruit conclusies over de geestesgesteldheid van de kunstenaar, soms maken ze alleen een opmerking over de indruk die het beeld op hen heeft. Het beeld uit 1887, de Gorille-F. wordt besproken als medaillewinnaar op de Salon, wat Fremiets positie als gearriveerde kunstenaar bevestigt.

In het algemeen gebruiken biografen literaire verdichting om een bepaalde waarheid over het voetlicht te krijgen, zeker in de beschrijving van de jonge kunstenaar. Fremiets moeder wordt door hen steeds zeer positief besproken, terwijl zijn vader en tante niet aan bod komen. Zij zijn van meer belang dan je uit de biografieën zou kunnen lezen. De lezer wordt voorbereid op een kunstenaarsleven waarin de ruwe hardheid van het leven een rol speelt, ook in Fremiets sculptuur.

Afb. 28. Gorille-F.

Zijn werkzaamheden als jonge kunstenaar worden beschreven als griezelverhalen, terwijl die werkzaamheden ook kunnen worden geïnterpreteerd als een gedegen anatomische opleiding. Sterker gedefinieerd als constructies zijn de topoi, aan de kunstbiografie gerelateerde, steeds weer terugkerende motieven, die de kunstenaar plaatsen in een langere lijn van voorgangers. De wereld van literaire constructen en topoi wordt verlaten als biografen overgaan tot een beschrijving van de kunstenaar in zijn volwassen leven. Dan zijn moralisme en politiek veel belangrijkere factoren voor het kunstenaarsimago. De grote opdracht voor de Duitse familie Henckel von Donnersmarck, zo vlak na de Frans-Duitse oorlog aangenomen, zou makkelijk kunnen worden geïnterpreteerd als het heulen met de vijand en een verwijtbaar gebrek aan patriottisme. Dat zou voor Fremiet, de maker van één van de meest nationalistische monumenten in Parijs, de *Jeanne d'Arc*, een onuitwisbare schandvlek opleveren op een verder maagdelijk nationalistisch blazoën. In biografieën wordt deze opdracht dan ook zeer summier of niet genoemd.

Om zichzelf als kunstenaar te kunnen manifesteren, moest Fremiet zich wat meer verwijderen van de ambachtelijke wereld van illustratoren en modelmakers in het museum en zich meer als een controversieel kunstenaar manifesteren. Het is mijns inziens plausibel dat hij daarom de Gorille-N. aanbood aan de jury van de Salon van 1859 met de verwachting dat dit beeld zou worden geweigerd. Hij was al toegelaten om andere beelden, die verder niet zo controversieel waren, te laten zien op deze Salon. Het schandaal dat volgde op de afwijzing van de Gorille-N. pakte voor Fremiet voordelig uit, omdat hij meer als een kunstenaar en minder als ambachtsman kon worden beschouwd. De biografen zien de gorilla niet als een keerpunt in Fremiets kunstenaarschap.

De volgende hoofdstukken zijn bedoeld om meer antwoorden te geven op de vragen die de Gorille-N. en Gorille-F. oproepen, iets waarover de algemene kunsthandboeken en biografieën niet altijd uitsluitsel geven. In hoofdstuk 3 wordt onderzocht hoe Fremiets opleiding en ontwikkeling verliep, vooral gerelateerd aan de Jardin des Plantes, en hoe het mogelijk was dat Fremiet al relatief snel na de eerste ontdekking van de gorilla een zo naturalistische weergave van het dier kon realiseren. Die leidde tot de Gorille-N. De Gorille-F. is het hoofdonderwerp van hoofdstuk 4, een beeld dat meer als een Neo-Florentijnse persiflage kan worden geïnterpreteerd dan een natuurhistorische reconstructie, zoals de Gorille-N. is. Voor de Gorille-F. is de traditie van de roof van belang, een thema dat al bekend is uit de Renaissance, en in de prachtigste sculpturen is verbeeld, maar dat tegelijkertijd verwijst naar misbruik en seksualiteit tegen

de wil van het slachtoffer in. De lading van een verkrachtingsscene is van groot belang in hoofdstuk 5, omdat in de context van de Frans-Duitse oorlog, Fremiets Gorille-F. werd gezien als een allegorie op de politieke spanningen tussen Frankrijk en Duitsland.



HOOFDSTUK 3.

Zoo

NATUURHISTORIE EN BEELDHOUKUNST

*The question is this: is man an ape or an angel?
My Lord, I am on the side of the angels.*

BENJAMIN DISRAELI 1864²⁷³

*On peut dire que sans l'art du dessin, l'histoire
naturelle et l'anatomie, telles quelles existent
aujourd'hui, auraient été impossible.*

G. CUVIER 1832²⁷⁴

INLEIDING

Een conclusie die uit de hoofdstukken 1 en 2 getrokken kan worden, is dat de algemene handboeken over negentiende-eeuwse sculptuur, noch de biografieën over Fremiet op een bevredigende manier verklaren hoe Fremiet tot het maken van zijn gorillabeelden kwam. Steunend op andere bronnen is het wel te begrijpen dat het voor Fremiet niet alleen mogelijk, maar misschien zelfs voor

.....
²⁷³ Janson, *Apes and Ape-Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, 13. De vraag is: is de mens een aap of een engel? Mijn Heer, ik sta aan de zijde der engelen.

²⁷⁴ [Men kan zeggen dat zonder de kunst van het tekenen, de natuurlijke geschiedenis en de anatomie, zoals ze nu bestaan, onmogelijk zouden zijn geweest.] Frontispiece van Jean Marc Bourgety, *Traité Complet de l'Anatomie de l'Homme Comprenant La Médecine Opératoire: Atlas* (Paris: C. Delaunay, 1840). De uitspraak moet gedaan zijn door de bioloog Cuvier, vlak voor zijn overlijden (lezing 12 maart, hij overleed 13 mei) in 1832, tijdens een bijeenkomst in het Institut de France: *Institut de France: Procès-Verbaux des Séances de l'Académie tenues depuis la fondation de l'Institut jusqu'au mois d'août 1835 Conformément à une décision de l'Académie par m.m. les Secrétaires Perpétuels*, vol. X (1832–35) (Paris: Debrousse et Gas, 1922), 39.

de hand liggend was om in 1859 een *Gorille enlevant une Négresse* (Gorille-N., afb. 29) te maken.²⁷⁵ De hoofdvraag voor dit hoofdstuk luidt dan ook: hoe kwam Fremiet aan de vaardigheden en de kennis om de gorilla naturalistisch weer te geven?

Het is goed dat de lezer zich realiseert dat het afbeelden van een natuurgetrouwe gorilla in een sculptuur een bijzondere prestatie is. Fremiet was de eerste die dit deed. Tot 1859 waren er nog relatief weinig feiten, in de vorm van tekstueel en visueel bronnenmateriaal, bekend, waardoor het voor een kunstenaar moeilijk was om zich volledig te informeren. De naturalistische weergave van de gorilla is welbeschouwd een uiting van geavanceerde biologische kennis op dat moment, die niet elke beeldhouwer eenvoudig beschikbaar had.

Fremiet beantwoordde als kunstenaar aan twee algemene randvoorwaarden die het mogelijk maakten dat hij zijn gorilla kon maken. Dat is de reden waarom dit hoofdstuk uiteenvalt in twee delen, Fremiets eigen ontwikkeling en de entree van de gorilla in de wetenschap. De eerste randvoorwaarde, beschreven in deel 3.1, is Fremiets ontwikkeling tot een vaardige beeldhouwer in het algemeen, opgeleid in de dierentuin, die zich wil onderscheiden van andere (dier-) beeldhouwers en daarom een eigen niche opzoekt in de kunstwereld. Paragraaf 3.1.1 zet de conventionele, twintigste-eeuwse opvattingen over hoe een beeldhouwer werd opgeleid in de negentiende eeuw, af tegen Fremiets daadwerkelijke opleiding en ontwikkeling. De dierentuin is voor Fremiets ontwikkeling van groot belang. Daarom gaat paragraaf 3.1.2 in op de geschiedenis van de Parijse dierentuin, het centrum van biologisch onderzoek, dat ietwat tegenintuïtief Jardin des Plantes werd genoemd. Fremiets kunstenaarschap wordt

.....

275 Het woord 'negerin' is een vertaling van het Franse 'négresse'. Ik ben mij bewust van het feit dat dit een kwetsende, beledigende term is voor een zwarte vrouw. Er is nu een brede discussie aan de gang over het gebruik van dit soort terminologie in musea, in de kunstgeschiedenis en in bredere maatschappelijke zin. Twee relatief recente publicaties, die van Gloria Wekker en die van Elma Drayer bezetten oppositionele polen in wat genoemd wordt de discussie over identiteiten. Identitaire voorvechters bepleiten een op Amerikaanse leest geschoeide, zeer emancipatoir activisme met een bijbehorende zuivere taal. Lees Gloria Wekker, *Witte Onschuld: Paradoxen van Kolonialisme En Ras* (Amsterdam University Press, 2017). Publiciste Drayer opponeert in: Elma Drayer, *Witte schuld: over identiteitspolitiek* (Atlas Contact, Uitgeverij, 2019). Zij bekritiseert het onderliggende groepsdenken van Wekker c.s. (witten zijn schuldig, zwarten behoeven recht), dat allerlei ongewenste gevolgen kan hebben, ook voor de omgang met historische bronnen. Is het wel redelijk om bronnen uit het verleden te redigeren naar een voor ons gewenste niveau van menselijke empathie? Met andere woorden: als iemand in het verleden het woord 'negerin' gebruikte (inclusief de negatieve, pejoratieve lading), moet je het woord dan neutraliseren door een andere term te gebruiken, bijvoorbeeld 'zwarte vrouw'? Ik zal het zeer besmette woord 'negerin' niet vaak willen gebruiken, maar zal vaker de Franse term bezigen, die in het Nederlands van nu enige afstand inhoudt. Voor het onderscheid van beide sculpturen zal ik de afgekorte betitelingen voeren. Ik ben niet van plan de oude taal, zoals gebruikt in de bron aan te passen, omdat dat wat mij betreft een oneerlijke omgang met de bron inhoudt, hoe verwerpelijk die bron ook moge zijn. In vertalingen van anderstalige citaten kunnen dit soort kwesties een rol spelen. De promovendus neemt dan een verantwoord standpunt in.

bepaald doordat hij een Animalier werd genoemd, onderwerp van paragraaf 3.1.3. De Animalierbeeldhouwers creëerden vaak een speciale niche in het landschap van de beeldhouwkunst. Fremiet kon door middel van het maken van de gorilla een wat hij noemt ‘nieuw genre’ introduceren, waarmee hij een nieuwe niche creëerde en bezette.

Fremiet ontwikkelde tot een wetenschappelijk ambachtsman, maar zijn ambitie was om als kunstenaar volledig te worden geaccepteerd. Naar mijn mening behoorde het presenteren van een gorillabeeld aan de Salonjury tot een doelbewuste tactiek, om een schokeffect teweeg te brengen. Dit deel verklaart echter niet, hoe Fremiet dan daadwerkelijk en concreet tot de verbeelding van een naturalistisch gorilladier kon komen. Die randvoorwaarde wordt beschreven in deel 3.2. Hier komen de verschillende mogelijke bronnen ter sprake, die Fremiet mogelijk ter beschikking had, waardoor hij zich een beeld had kunnen vormen van de natuurlijke verschijning van het dier. In 3.2.1 wordt niet Charles Darwin, maar de voor Fremiet makkelijker beschikbare Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire aangewezen als belangrijke tekstuele overzichtsbron voor anatomie en gedrag van de gorilla. In 3.2.2 komen de eerste voorbeelden van weergaven van primaten aan de orde, de bronnen voor vroege beeldconventies van de gorilla. De eerste taxidermie is waarschijnlijk gebaseerd op de spierpop, beschreven in 3.2.3, wat het mogelijk maakt om de gorilla in een goed te observeren stand te preserven. Andere mogelijke gorillaverbeeldingen, die al snel na de ontdekking van het dier door westerse wetenschappers ontstaan, worden beschreven in 3.2.4. 3.2.5 Heeft als onderwerp de papier-maché modellen van dr. Auzoux, die als lesmateriaal werden gebruikt in het onderwijs. Al midden jaren 1860 kon Auzoux een volledig uit elkaar te halen model van de gorilla leveren, wat bewijst dat hij rond die tijd sectie moet hebben kunnen verrichten op een gorillalichaam. Dit anatomische model, een bron van kennis voor de anatomie van de gorilla, was in 1859 nog niet beschikbaar, maar voor het tweede beeld dat Fremiet in 1887 maakte, de *Gorille enlevant une Femme* (Gorille-F.) kan zo'n model relevant zijn geweest.

Dit hoofdstuk 3 is vooral toegespitst op de ontstaansgeschiedenis van de Gorille-N. De Gorille-F. is het onderwerp van het volgende hoofdstuk 4. Dit beeld is wel naturalistisch, maar in tegenstelling tot de Gorille-N., niet sterk natuurhistorisch van aard. De roef die Fremiet verbeeldt in de Gorille-N., is niet verbonden met een kunsthistorische traditie, zoals de Gorille-F. dat wel is. De verschillende connotaties die verbonden zijn met de roef, binnen en buiten de kunstgeschiedenis, zijn onderwerp van hoofdstuk 4.

3.1 ONTWIKKELING, VAARDIGHEDEN, KUNSTENAARSCHAP

Deel 3.1 heeft als doel om Fremiet te plaatsen als kunstenaar in de wereld van de biologie en van de kunst, te tonen hoe zijn ontwikkeling plaatsvond en te begrijpen hoe zijn ambities als kunstenaar groeiden. Hierdoor wordt het makkelijker aannemelijk waarom Fremiet een gorilla als *kunstwerk*, niet als gemodelleerde reconstructie van een dier en een inheemse vrouw als *tableau vivant* voor in het museum, wilde presenteren op de Salon (afb. 29).

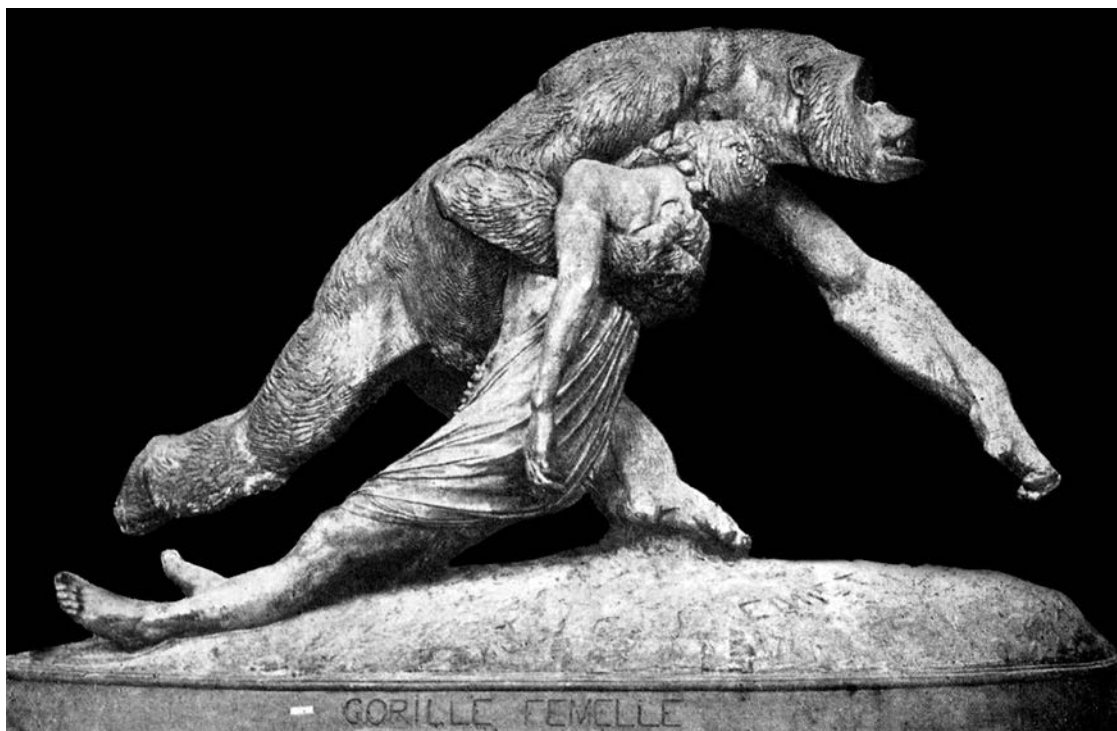
3.1.1 De opleiding van de kunstenaar

Over het algemeen werd door kunsthistorici in de twintigste eeuw aangenomen dat de verschillende kunstdisciplines in de negentiende eeuw los van elkaar stonden. De opleiding van een kunstenaar was specifiek en opgedeeld in disciplines zoals architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst. Kunsthistorici namen aan dat een opleiding aan de École des Beaux-Arts voor een student het hoogst haalbare moet zijn geweest. Als jonge leerling was het daarnaast nog mogelijk om aan de kunstnijverheidsschool een opleiding te volgen, de Petite-École, of in de leer te gaan bij een kunstenaar. Deze opleidingsmogelijkheden werden door twintigste-eeuwse kunsthistorici gezien als alternatieven van het *mainstream*-traject, de Beaux-Arts. Het hoogst haalbare niveau van een école-student was het halen van de Prix de Rome, een hoofdprijs die werd gewonnen in een wedstrijd tussen de beste kunstenaars. De prijs zelf bestond uit een tweejarige leerperiode in Rome, met verblijf in het Franse Instituut aldaar. Na die leertijd in Rome werd men geacht volleerd te zijn in het maken van een classicistisch beeld. In de twintigste eeuw werd dit gezien als de overheersende stijl van werken, de oorzaak van het zo monotone, saaie en fantasieloze, zogenoemd academische karakter van de negentiende-eeuwse sculptuur.²⁷⁶ Bij terugkeer in Parijs uit Rome werden kunstenaars geacht werk in te sturen tijdens de Salons, de grote tentoonstellingen die in het Louvre werden gehouden en die op hun hoogtepunt een miljoenenpubliek trokken. Die tentoonstellingen, naast andere evenementen zoals de werelddtentoonstellingen, waren het belangrijkste instrument om werk te verkopen, want een galeriewezen ontwikkelde zich pas later.

Dit voorgaande is al met al een gechargeerd beeld van hoe men in de negentiende eeuw als beeldhouwer werd opgeleid. Al in de jaren 1980 werd dit beeld bijgesteld, onder andere door kunsthistorici zoals Anne Wagner en Al-

.....

²⁷⁶ Zie Licht paragraaf 1.1.3.



Afb. 29. Gorille-N.: Gorille enlevant une négresse, 1859, gips, maten onbekend, verloren gegaan 1861 (Chevillat S132). Waarom wilde Fremiet deze reconstructie als kunstwerk op de Salon tonen?

bert Boime, die kritisch stonden ten opzichte van dit onderdeel van het master narrative van de negentiende-eeuwse sculptuur.²⁷⁷

Veel beeldhouwers hadden vaders die beeldhouwer waren of een verwant vak beoefenden: metselaar in de bouw, steenhakker, houtsnijder, juwelier, gipswerker of smid. De beeldhouwer werd vaak geboren in een gezin waarvan de vader al handwerksman was. Dat betekent dat het ambacht al dichtbij aanwezig was. Zo was het mogelijk dat een kunstenaar op jonge leeftijd instructie en gevoel kreeg voor het handwerk van de beeldhouwer.²⁷⁸ Beeldhouwkunst en ambacht stonden vlak bij el-

277 Wagner, 'Learning to sculpt: Jean-Baptiste Carpeaux 1840-1863.' Zij publiceerde een samenvattend hoofdstuk van het onderwijsdeel van haar dissertatie in Fusco en Los Angeles County Museum of Art., *The Romantics to Rodin: French 19th century Sculpture from North American Collections*; Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*. Een goede Franstalige studie is Alain Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle: La réforme de l'école des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006). Albert Boime heeft het schilderen centraal gesteld in zijn boek over het kunstonderwijs, maar zijn algemene opmerkingen over het onderwijs in de kunsten zijn ook toepasbaar op de beeldhouwkunst, dus zijn ze van belang voor deze paragrafen. Albert Boime, *The Academy and French painting in the Nineteenth Century*, xiii, 330 pages : illustrations ; 26 cm (New Haven [Conn.]: Yale University Press, 1986).

278 Anne M. Wagner, 'Learning to Sculpt in the Nineteenth Century. An Introduction', in *The Romantics to*

kaar. Dat blijkt ook uit het feit dat de eerste vakbonden waarin kunst-bronsgieters verenigd waren, eveneens waren bedoeld voor andere metaalwerkers en loodgieters, denk aan gieters, leggers en reparateurs van gasleidingen. Een andere beroepsbeoefenaar, de ciseleur, degene die de tekening in het koude brons aanbrengt met fijne, scherpe gereedschappen, kon opgeleid zijn als edelsmid, zoals Barye dat was. Omdat beeldhouwers ambachtslieden waren, kwamen zij over het algemeen uit een lager sociaal milieu. In de sociale stratificatie van die tijd staan deze arbeidersgezinnen relatief laag op de ladder. Bourgeois-zonen afkomstig uit de gegoede burgerij, waarvan de vader werkte als handelaar, bankier, of onroerendgoedinvesteerder bijvoorbeeld, werden minder vaak beeldhouwer.²⁷⁹ De adel bracht nauwelijks beeldhouwers voort. Een zeldzaam voorbeeld is de Comte de Nieuwerkerke (Émile de Nieuwerkerke, Alfred Émilien O'Hara, graaf van Nieuwerkerke), die directeur-generaal van de nationale musea was en intendant van de Salon.

Er ontstonden na 1830 steeds meer academies en tekenscholen in heel Frankrijk, ook in de provincie. Die scholen waren gericht op de ontwikkeling van de tekenvaardigheden van aankomende ambachtslieden en kunstenaars. Vaak werd gebruikgemaakt van schriftelijke cursussen uit Parijs. Tot 1850 zijn 450 cursussen uitgegeven, het was dus een populaire bezigheid.²⁸⁰ Tekenen werd gezien als de basis van het kunstenaarschap en in het algemeen handig voor een ambacht.²⁸¹ Het maken van tekeningen is eenvoudig en goedkoop, men heeft alleen papier en waskrijt nodig. Potlood was er al wel, maar nog in ontwikkeling. Een ander voordeel van het tekenen was dat een steeds oplopende moeilijkheidsgraad mogelijk is, waardoor het voor zo'n eenvoudige techniek zeer instructief kon blijven.²⁸² Men tekende naar voorbeeld van de gepubliceerde tekeningen in de methode. Pas later kon men gaan tekenen naar gipsmodellen, in academies naar gipsen voorbeelden van beeldhouwkunst uit de klassieke oudheid en de renaissance.

Wanneer kunstenaars naar de gevorderde opleidingen in Parijs doorstroonden, kregen zij instructie in het tekenen naar levend model. Tijdens de schildersopleiding in Parijs was het eveneens mogelijk dat men onderricht kreeg in het beeldhou-

.....
Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections, onder redactie van Horst W. Janson Peter Fusco (New York, Los Angeles: Braziller, Los Angeles County Museum, 1980), 9.

279 Auguste Clésingers vader was beeldhouwer. Jean-Pierre Dantans vader was beeldhouwer van gebouworname-
 menten, evenals de vader van Antoine Étex. David D'Angers' vader was houtsnijder en beeldhouwer. Van de 57
 beeldhouwers genoemd in de overzichtscatalogus *The Romantics to Rodin* uit 1980 zijn 16 kunstenaars zonen
 van vakmensen (28%); slechts vijf kunstenaars zijn van rijke komaf (9%). 97% zijn overigens van het mannelijk
 geslacht. Zie Fusco en Los Angeles County Museum of Art., *The Romantics to Rodin: French 19th century
 Sculpture from North American Collections*. Zie de afdeling met korte kunstenaarsbiografieën.

280 Wagner, 'Learning to Sculpt in the Nineteenth Century. An Introduction', 9.

281 Boime, *The Academy and French painting in the Nineteenth Century*, 4.

282 Wagner, 'Learning to Sculpt in the Nineteenth Century. An Introduction', 10.

wen en modelleren, omdat dat handig is voor het voorstellingsvermogen van de kunstenaar van een lichaam of een object.²⁸³ Beeldhouwers tekenden, net zoals elke ambachtsman, om een beeld te krijgen van het te maken kunstwerk. Dit druist dus in tegen het idee dat de kunstdisciplines ver van elkaar afstonden: beeldhouwers schetsten vanzelfsprekend op papier en schilders modelleerden als hulpmiddel.

In Parijs bestonden verschillende opleidingsmogelijkheden. Die opleidings-infrastructuur zorgde niet alleen voor voldoende basis om later vakkundig te kunnen werken, maar ook voor een eerste schifting tussen de kwalitatief goede en minder goede kunstenaars. Studenten konden al op jongere leeftijd deelnemen aan hoogkwalitatief kunstonderwijs, zoals Fremiet ook deed. De Académie des Beaux-Arts stond (en staat) als een overkoepelend orgaan bovenaan de inhoudelijke rangorde van onderwijs in de kunsten. Deze Académie is formeel een onderdeel van het Institut de France. Dit Institut is opgericht in 1795, onderging enige veranderingen, maar is in de kern bedoeld als borging voor voortdurend onderzoek en publicatie van wetenschap. Er zijn vijf academies verbonden aan het Institut, waarvan de bewakers van de Franse taal, de Académie Française met enkele tientallen leden, de bekendste is. Voor kunsthistorici is de Académie des Beaux-Arts een bekende term, waarvan niet altijd duidelijk is hoe die zich verhoudt tot de École des Beaux-Arts. Het belangrijkste verschil tussen Académie en École is dat de laatste kon worden bezocht voor lessen. Pas in 1863 kwam een duidelijke scheiding tussen de twee tot stand, als een financieel-organisatorische ingreep van Napoleon III. Kunsttheoretisch stonden beide instellingen op één lijn. De termen Académie, École en Institut worden door negentiende-eeuwers, kunstenaars en auteurs, door elkaar gebruikt.

De Académie houdt en hield zich bezig met het onderzoek naar, de boekstaving en de normering van de schone kunsten. In de negentiende eeuw werden geschriften gepubliceerd door haar leden, bijvoorbeeld door kunsthistoricus, -theoreticus en oprichter van het tijdschrift *Gazette des Beaux-Arts* Charles Blanc, die een leerboek voor kunstenaars schreef, de *Grammaire*.²⁸⁴ Een ander voorbeeld: de Académie publiceerde een algemene encyclopedie over kunst en kunstgeschiedenis, *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-arts*.²⁸⁵ Leden van de Académie waren ju-

.....
283 Een bijzonder (Engels) voorbeeld hiervan is de *Athlete wrestling with a Python* (1874-5) van de Engelse schilder Frederic Leighton, die in zijn atelier allerlei zelfgemaakte beeldjes had staan, die hij gebruikte voor correcte weergave van verkorten. Hij heeft een van die beelden, een Apollo-achtige atleet die worstelt met een slang, gemaakt als studie gerelateerd aan de Laocoöngroep. Het beeld maakte een enorme impact op het Engelse publiek en een generatie van Engelse beeldhouwers, leidend tot een nieuwe school getiteld de *New Sculpture*. David Getsy, *Body Doubles: Sculpture in Britain, 1877-1905*, 1st dr. (New Haven: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2004), 18.

284 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture* (Paris: Ve J. Renouard, 1867). Blanc en Fremiet kenden elkaar goed.

285 Académie des Beaux-arts, *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-arts, contenant les mots qui appartiennent à*

rylid voor de Prix de Rome. Het is dus mogelijk om de Académie des Beaux-Arts te zien als een lichaam, waarvan de leden zich inspanden om een zo goed mogelijk overzicht te hebben van de kunsten, inclusief de architectuur. De uitputtende kennis van de kunstwereld behelst de doelstellingen, de uitvoeringspraktijk en de reflectie op de kunsten, om de uitkomsten van die onderzoeken te publiceren of toe te passen, bijvoorbeeld in het onderwijs en bij de jurering van de Prix de Rome. De Académie is een typisch Frans fenomeen, met als functie kennis te centraliseren en tot staatszaak te verheffen.²⁸⁶ Tot 1863 viel onder de Académie de École des Beaux-Arts, waar kunstenaars konden studeren.²⁸⁷

Als een student toegelaten wilde worden tot de École des Beaux-Arts, moest deze een kleimodel maken en een tekening op papier naar een gips van een beeld uit de klassieke Oudheid, daarnaast een tekening naar levend model.²⁸⁸ Deze toelating was een competitie, het Franse educatieve fenomeen *concours*, waarbij leerlingen in volgorde van kwaliteit werden gezet. Het wedstrijdelement was altijd aanwezig in de École, in elke klas. Dit alles culmineerde in de belangrijkste competitie, de wedstrijd om de hoogst haalbare prijs te winnen, de Prix de Rome. Deze prijs gaf de kunstenaar het recht om voor een periode van twee jaar in het Franse pension in Rome te verblijven. De Franse Academie was gehuisvest in de villa Medici, dichtbij de Spaanse Trappen. De kunstenaar kon zich tegoed doen aan alle kunst die in Rome te zien was, waarvoor twee jaar werd ingeruimd. Men moest op gezette tijden werk terugsturen, dat werd beoordeeld door de Académie.

Niet iedere beeldhouwer doorliep een volledig programma aan de École. Beeldhouwers, die hun vaardigheden ergens anders al hadden opgedaan, schreven zich kort in om hun CV mee te kunnen verfraaien. Een andere functie om je in te schrijven aan de École was de voorbereiding op de Prix de Rome. Het winnen van de Prix de Rome was een keurmerk voor hoge kwaliteit. Anne Wagner heeft de route beschreven die de beeldhouwer Carpeaux uiterst doelbewust zou volgen om tot het winnen van de Prix de Rome te komen. In een brief aan zijn vriend, een zekere Louis Dutouquet, beschreef Carpeaux zijn plan.²⁸⁹ Hij vertelt dat hij, werkzaam in het atelier van Rude, bijna alle onderdelen van het vak van deze meester heeft

.....
l'enseignement, à la pratique, à l'histoire des beaux-arts (Paris: Institut impérial de France, 1858).

286 De oprichting van de Académie gaat terug op Lodewijk XIV, die het oude gildesysteem wilde ondergraven en daarom een eigen apparaat opbouwde dat naar zijn normen was ingericht. Overigens werden oude methoden wel overgenomen: het maken van een gilde-meesterproef is vergelijkbaar met het maken van een beeld voor de Prix de Rome.

287 Na 1863 werd de financiering van beide instellingen gescheiden: Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, 66.

288 Kenneth Eric Wayne, 'The Role of Antiquity in the Development of Modern Sculpture in France, 1900-1914', onder redactie van Wanda Corn Albert Elsen (PhD, Stanford University, 1994), 27.

289 Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, 67.

geleerd, dus niet aan de Beaux-Arts. De sculptuurtheorie die Rude aanhing, namelijk het voortdurend meten, het gebruikmaken van wiskundige regels, het gebruik van schietlood, passer en meetlat, is samen te vatten als een streven om accurate precisie te bereiken in een beeld. Helaas is deze methode van werken onverenigbaar met de esthetiek van het Institut, die zegt dat de kunst schuilt in het gevoel, niet in de meetwaarden, schrijft Carpeaux.²⁹⁰ Rude maakte volgens Carpeaux van zijn leerlingen ambachtslieden, *praticiens*. Hij trok daaruit de conclusie dat een leerling bij Rude geen voldoende garantie was om een Prix de Rome te kunnen winnen. Wagner heeft onderzocht of het inderdaad waar is dat leerlingen van Rude nooit de Prix de Rome hebben gewonnen en het antwoord was ja.²⁹¹ Carpeaux heeft er dus goed aan gedaan om zich te wenden tot Francisque Duret, een docent aan de École.²⁹² Duret was in staat om leerlingen voor te bereiden en te begeleiden, zodat ze een goede kans hadden om de Prix de Rome te winnen. Duret voerde geen eigen atelier, zodat Carpeaux thuis of in het museum moest werken. Na vier jaar -in 1854- won Carpeaux inderdaad de Prix.

Beeldhouwers werden niet alleen in de École des Beaux-Arts opgeleid. Er was een andere officiële opleiding, de Petite-École, formeel genoemd de École des Arts Décoratifs, waarvan het doel was om de leerlingen op te leiden tot ambachtsman.²⁹³ Beeldhouwers waren wel vaker aan deze kunstnijverheidsschool opgeleid. Rodin was bijvoorbeeld een leerling van de Petite-École, Fremiet eveneens. De Petite-École werd door kunsthistorici in de twintigste eeuw onterecht gezien als een alternatief of een tweede garnituur voor eenieder die niet werd toegelaten tot de École. Ook de Académie Julian, die in 1868 werd opgericht en vervolgens uitgroeide tot de oudste en meest gerenommeerde privé-opleiding, werd in de twintigste eeuw onterecht gezien als een compromis voor een kunstenaarsopleiding. Hoewel dat in de negentiende eeuw veel minder scherp werd onderscheiden, vond men het in de twintigste eeuw diskwalificerend als een kunstenaar als leerling was ingeschreven bij deze opleidingen. Overigens werkte de weigering voor de Beaux-Arts soms in het voordeel van kunstenaars, die later, bij nader inzien, zeer talentvol bleken, zoals Rodin.²⁹⁴ Zo'n kunstenaar was trots op zijn afwijzing.

Natuurlijk was het ook nog mogelijk je als leerling aan te melden bij een kunstenaarsatelier. Fremiet bijvoorbeeld meldde zich bij zijn oom François Rude. Wagner

.....

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid., 68.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Bibliothèque Nationale, 'École nationale de dessin et de mathématiques: Paris', BnF Data, 21 mei 2020, <https://edu.nl/cynrm>.

²⁹⁴ Zoals de beroemdste Italiaanse operacomponist Giuseppe Verdi bijvoorbeeld ook was geweigerd door het conservatorium in Milaan en de overbekende Nederlandse acteur Ko van Dijk tot drie maal toe werd geweigerd voor de toneelschool.

vertelt dat Rude liever geen leerlingen aannam, maar pas overstag ging omdat de leerlingen van David d'Angers, nadat deze zijn atelier sloot in 1842, zonder leraar kwamen te staan.²⁹⁵ David d'Angers overigens raadde zijn leerlingen aan zich te wenden tot een oud-leerling, een zekere Honoré Husson, of naar de beeldhouwer Louis Petitot. Pas zijn derde keuze was Rude, want David d'Angers en Rude stonden niet op vriendschappelijke voet. Overigens wantrouwde Rude de dynamiek van leerling-leeraar, want leerlingen moeten zich bewijzen en paaen hun leraar, meende hij. De leraar Rude wilde de leerlingen iets leren, maar geen adepten creëren. Na een tijdje gaf hij toch toe en opende een atelier de Rue d'Enfer 74 in Parijs. Rude gaf overigens nooit les in 'kunst', want hij was van mening dat dat niet geleerd kon worden.²⁹⁶ Hij gaf les in de technieken, *métier*, de kennisvoorwaarden waardoor een beeldhouwer een goed beeld kan maken. Zijn lessen, het onderzoeken van proporties, het kennen van de botstructuur van het armatuur, waarmee hij het skelet bedoelde, en de toevoeging van de musculatuur, gaven de zekerheid van een correct anatomische schets. Dit was helaas niet voldoende om een Prix de Rome te winnen.²⁹⁷ Het is vreemd dat Rude, als de belangrijkste beeldhouwer van de eerste helft van de negentiende eeuw, zo weinig aansluiting had bij de Salon en de Prix. Was er nog iets anders aan de hand? In 1846 zijn zestien leerlingen van Rude uitgesloten van de Salon. De criticus Thoré zegt hierover: 'een gehele school'. Wagner wijst op het feit dat jaloezie bij de juryleden een rol kan spelen bij de afwijzing van deze leerlingen.²⁹⁸ De dynamische sculpturen uit het onafhankelijke atelier van meester Rude werden afgewezen door de jury, waarvan sommige van de leden zelf nog nooit een monument hadden voltooid.

Deze korte schets van de typische opleiding van een negentiende-eeuwse beeldhouwer is bijna niet van toepassing op Fremiet, maar behoort tot zijn kunstwereld. In de volgende paragrafen zien we een kunstenaar opgroeien die andere bronnen aanboort voor zijn specifieke vaardigheden en zijn persoonlijke opvattingen over kunst. Fremiet was gevormd door de dierentuin en door zijn familie, door een goede opvoeding aan bekende en gerenommeerde instituten zoals het Lycée Henry-IV

.....
295 David d'Angers was een pseudoniem voor Pierre-Jean David. Wagner, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, 69.

296 Ibid., 71.

297 Wagner zegt, dat Rude's manier van lesgeven niet past op twee axioma's van de tijd zelf, namelijk dat de kunstenaar een genie is en het vertrouwen dat kunst te leren is. Ik ben het hier niet mee eens. Rude maakt van zijn leerlingen technische experts, want hij kon volgens eigen zeggen het genie niet overdragen, wat zijn geloof in de mythe van het genie juist aantoonde: het genie zit *in* de kunstenaar, is niet aangeleerd, anders kan iedereen geniaal zijn. Hij is van mening dat alleen het *métier* overdraagbaar is, en hij leert zijn leerlingen dat dan ook grondig. De Beaux-Arts-opleidingen leerden hun studenten puur vanuit de blik op het object te werken, met in het achterhoofd het ideale model van de klassieke oudheid, met als hulpwetenschap de anatomie. Rude liet zijn leerlingen een lichaam of object echt meten, een methode die dus niet uitgaat van een classicisme, maar vanuit de natuur zelf, in het specifieke geval van het levende model. Ibid., 73.

298 Ibid., 73-74.

en de Petite-École, maar ook door zijn vele werkzaamheden en contacten in de medische en de biologische wereld, een netwerk waartoe hij toegang had via de Jardin des Plantes. Dit leidde tot een carrière, die niet voor andere beeldhouwers onder zou doen. Het verhinderde in ieder geval niet dat hij in 1897 vice-president en in 1898 president van de Académie des Beaux Arts werd.²⁹⁹

3.1.2 De Jardin des Plantes

Inderdaad heeft Fremiet zich nooit begeven in de arena van de Prix de Rome, misschien wel omdat hij daarmee als vanzelf zijn sympathie voor zijn familie, zijn tante en oom Rude moest verloochenen. Fremiet was een groot bewonderaar van Rude. Zijn werk als Animalier had daarbij weinig raakvlakken met de klassieke oudheid, dus waarom zou Fremiet eigenlijk jarenlang in Rome moeten verblijven? Uiteindelijk zou zijn ster wel rijzen, maar het duurde wel tot na 1870 voordat Fremiet de status bereikte die hem tot een van de belangrijkste Franse beeldhouwers van de negentiende eeuw maakte. Hij was toen al 46 jaar, maar vergeleken met een kunstenaar zoals Rodin, die pas rond zijn zestigste wereldfaam ging maken, viel het nog mee.

Fremiets kennisonontwikkeling en netwerk zijn schatplichtig aan de Jardin des Plantes. 'Jardin des Plantes' lijkt alleen te verwijzen naar een botanische tuin, maar de term wordt in de literatuur en in Parijs zelf gebruikt als een soort steno voor de thuisbasis van een grote collectie levende, exotische dieren in een dierentuin, planten, dode biologische artefacten en specimina in de museumcollecties, naast een bibliotheek op het gebied van natuurlijke historie. In de Jardin des Plantes woonden en werkten excellente wetenschappers en kunstenaars, waaronder Fremiet.³⁰⁰ Daarom is de geschiedenis van dit eerbiedwaardige instituut voor de levenswetenschappen in Parijs van belang om Fremiets kennisachtergrond te kunnen peilen, vooral de collectie van uitheemse dieren en dieroverblijfselen.

Het ontstaan van de dierentuin en de 'bijdrage' van de Lage Landen

De Jardin des Plantes ontstond aanvankelijk als een koninklijke collectie van bijzondere buitenlandse planten en dieren. Exoten werden in de zeventiende en achttiende eeuw vaak geschonken aan de koning. Bezoekende ambassadeurs die hun geloofsbrieven aanboden of hoogwaardigheidsbekleders op staatsbezoek schonken vaak als relatiegeschenk een bijzonder dier, dat ondergebracht werd in de Ménage-

.....
299 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 181.

300 Het is er nog steeds, in het 5e arr. Het terrein is nu 28 hectare groot, en ligt tussen de Rue Cuvier, Rue Buffon en de Rue Geoffroy-Saint Hilaire, straatnamen genoemd naar de bekendste biologen (-families) die in de Jardin des Plantes hebben gewerkt.

rie Royale in Versailles. Door dit gebruik, dat zich uitstreckte tot in de negentiende eeuw, beschikten de toenmalige Franse koningen over een min of meer toevallig ontstane bonte verzameling van dieren die niet in Europa voorkwamen, waaronder giraffen, olifanten en apen. Naast dieren werden ook planten verzameld, die werden ondergebracht in de Jardin Royal des Plantes Médicinales.³⁰¹ De koninklijke dierentuin was altijd al een plaats voor biologisch onderzoek.

De Franse Revolutie had de val van het Franse koningshuis tot gevolg. Hierdoor vervielen de koninklijke collecties aan de nieuwe *citoyens*-machthebbers. Zij ontfermden zich onmiddellijk over deze koninklijke hobby, want zij wilden dit eerder koninklijke privilege beschikbaar maken voor het volk. Hun triomfalisme is duidelijk voelbaar.³⁰² De revolutionairen waren bovendien geïnteresseerd in moderne wetenschap, niet als tijdverdrijf van edellieden, maar als nuttige activiteit die profijt kon opleveren voor de hele samenleving. Het is niet verwonderlijk dat na 1789 de wetenschappelijke discipline van de natuurlijke geschiedenis meer en meer aan belang won. Natuurlijke historie, of natuurlijke geschiedenis, is de benaming van die wetenschapsgebieden, die nu bestaan als specialistische vakgebieden zoals de biologie, paleontologie, geologie, meteorologie en archeologie. Natuurkunde en scheikunde, eveneens beoefend in de Jardin des Plantes, werden onder de hoofddiscipline van de ‘natuurlijke filosofie’ geschaard.

De revolutionaire machthebbers hadden dus meerdere redenen om een biologisch onderzoekscentrum op te richten. Het koninklijke privilege van het houden van exotische dieren werd nu een privilege voor iedereen. Daarnaast werd de natuurwetenschap door de revolutionairen gezien als een gedachte-experiment in moraliteit.³⁰³ Elke geïnteresseerde medeburger had het recht een visie op natuur en cultuur te ontwikkelen, waarbij de presentatie van de dieren en de planten, in ordelijke *tableaux*, als instructie of als voorbeeld zou moeten dienen voor de bezoekers. De mens was de beheerser en de beschouwer van de gekooide exoten, de rentmeester en de heerser van de natuur.³⁰⁴ De drift om de gekooide dieren te beheersen hing daarnaast samen met de overwinning op de adel, die zich in heraldiek en allegorische sculpturen had verbonden met roofdieren zoals de leeuw en de adelaar. De vangenschap van een leeuw of een tijger stond voor de *citoyens* gelijk

301 Claude Blancaert Claudine Cohen Pietro Corsi Jean-Louis Fischer, *Le Muséum au premier siècle de son histoire* (Paris: Muséum national d'Histoire naturelle, 1997), 19.

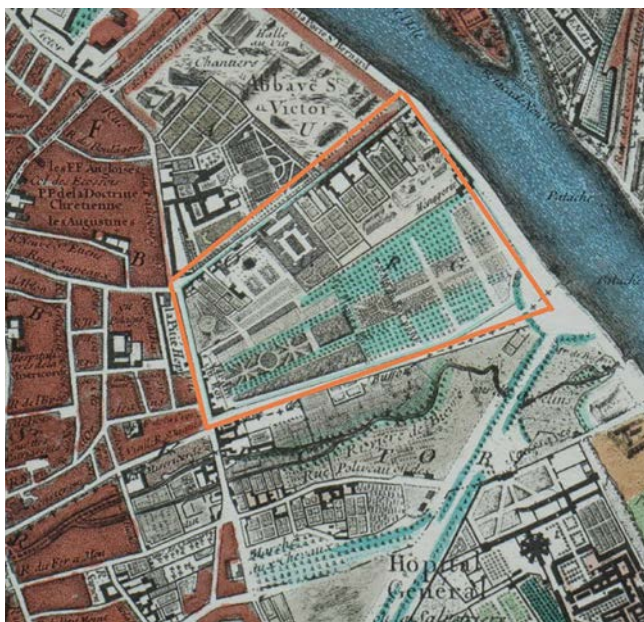
302 Arie van den Berg, *De leeuw van Alpi: Handel en wandel van een beestenman* (Amsterdam: Atlas Contact, 2021), hfdst. 2. Dit hoofdstuk draagt de titel: *Geen voorrecht, maar een recht voor allen*.

303 Sue Ann Prince, *Of Elephants & Roses: French Natural History, 1790-1830* (APS Museum, American Philosophical Society, 2013), 14.

304 Ibid. De natuur staat uitdrukkelijk niet meer voor een goddelijke schepping, maar voor een abstractere wereld. De moraal in die wereld is niet meer in religieuze termen uitgedrukt. Toch zal het nog lange tijd duren voordat de biologie zal worden beschouwd als een door de natuur zelf voortgedreven systeem.

aan de gevangenschap van een edelman.³⁰⁵

Natuurbeheer was geen religieuze plicht, die zou zijn ontstaan uit respect voor een door God geschapen wereld, of een interessante hobby, maar een primair wetenschappelijk gedreven streven naar volledigheid en onderzoeksdrijf naar de levende wereld. Pas later ontstond het idee, dat het misschien mogelijk was om exotisch dieren in te zetten voor nuttig gebruik, vergelijkbaar



met Europees vee. Natuur kon nuttig worden ingezet, planten als voedsel of medicatie, vee als lastdier of als voedsel. Het praktische onderzoek naar de nuttige toepassing van de natuur kwam pas tot volle wasdom in de *Jardin d'Acclimatation*, een bijproduct van de Jardin des Plantes en het initiatief van Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire, waarover later meer.

Afb. 30. De Jardin des Plantes tussen 1794 en 1802, gemaakt 1794-1802/1806 (oranje omlijnning, gebied tussen Rue de Buffon en Rue de Seine).

In 1793 besloot de Franse regering een Museum voor Natuurlijke Geschiedenis te stichten, met bijbehorende dierentuin (afb. 30). De dierentuin van de koning (afb. 31), eerder alleen betreedbaar voor koninklijke gasten en genodigden, werd hiermee getransformeerd naar een voor iedereen toegankelijke instelling.³⁰⁶ Het hoogste Franse bestuurslichaam, de revolutionaire Assemblée Nationale formuleerde dat een 'metropool' van landbouwkundige, handels- en algemene kunstvakken moest worden gesticht.³⁰⁷ Collecties van dieren, mineralen, fossielen, kruiden, planten moesten een encyclopedische verzameling gaan vormen, ondergebracht in gebouwen die als een kleine stad werden gepland. Het verzamelen was al vanaf Lodewijk XIV een staatszaak, maar nu werd het gecentraliseerd in het revolutionaire Parijs in plaats van in Versailles, symbool van het despotisme. De dierentuin en het museum kwamen in de nabijheid van de stad te liggen. Dieren en planten verhuisden uit Versailles naar Parijs in de

305 van den Berg, *De leeuw van Alpi: Handel en wandel van een beestenman*, hfdst. 2.

306 Pietro Corsi Jean-Louis Fischer, *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, 25.

307 Ibid., 19.



Afb. 31. Pierre Alexandre Aveline (1702-1760), Koninklijke menagerie van Lodewijk XIV, gekleurde kopergravure (voor 1760).

Jardin des Plantes. Het koninklijk kabinet werd omgevormd tot het Muséum d'Histoire Naturelle.³⁰⁸ Zo werd het mogelijk om als bezoekende burger van de steeds groeiende metropool Parijs een blik op de 'natuur' te werpen.³⁰⁹ Er werden twaalf professoren aangesteld.³¹⁰ In de negentiende eeuw werden de scheidslijnen tussen de disciplines al scherper getrokken dan vroeger. De aanstelling van twaalf onderzoekende professoren, in plaats van één intendant en maximaal drie onderzoekers in de koninklijke menagerie, duidt op een vergroting en specialisering van het vak natuurlijke historie in aanverwante disciplines, een vooraankondiging van de nu bestaande disciplines in de levenswetenschappen.³¹¹

Het museum van natuurlijke geschiedenis bestond zoals gezegd niet alleen als wetenschappelijk centrum, maar ook voor de verheffing van de burgers en als mo-

308 In het Frans is het reguliere woord voor museum Musée. Petit Robert specificeert dat het een oude term is, en stipuleert dat het woord vooral voor natuurhistorische / natuurwetenschappelijke musea is gereserveerd.

309 Ibid., 25.

310 Richard W. Burckhardt, Jr, 'Keynote Address: Civilizing Specimens and Citizens at the Muséum D' Histoire Naturelle', in *Of Elephants & Roses: French Natural History, 1790-1830*, onder redactie van Sue Ann Prince (APS Museum, American Philosophical Society, 2013), 14.

311 Pietro Corsi Jean-Louis Fischer, *Le Muséum au premier siècle de son histoire*, 25. Overigens vermeldt Corsi op p. 20 dat in 1779 (dus enige tijd vóór de Franse Revolutie van 1789) een vernieuwing van dierenverblijven (in de vorm van een 'monument voor natuurlijke historie') door architect Charles-François Viel reeds werd voorgesteld.

del voor een nieuwe sociale orde.³¹² In zijn artikel uit 2013 beschrijft historicus Richard Burkhardt het Frans-revolutionaire idee van een nieuwe beschaving en van de ontwikkeling van de civilisering. Hierin speelden de museale natuurlijke specimen een rol, want zij waren de tastbare bewijzen van de mogelijkheid dat een cultuur zich doelmatig tot beschaving ontwikkelde.³¹³ De levende dieren kwamen uit een wat door de biologen als een chaotische natuurlijke situatie werd ervaren. In de dierentuin werden ze gecultiveerd en bruikbaar gemaakt voor het voorbeeldige museale leven. Volgens Burkhardt onderkennen en erkennen de stichters en professoren van het Muséum deze ingrepen als beschavingstactieken. Daarom is het Muséum en de menagerie te zien als een reageerbuis voor de Franse koloniale beschavingsstrategieën. De belangrijke achttiende-eeuwse Naturalist Buffon benadrukte al: hoe meer een samenleving in staat is de natuur aan te laten passen aan de menselijke beschaving, hoe groter de afstand zal zijn tot een onbeschaafd, primitief bestaan. Dat idee moest worden uitgewerkt in de Jardin des Plantes. De confrontatie van het bezoekende publiek met een 'correct' beeld van de natuur zou een beschavend effect op de toeschouwers moeten hebben, meenden de stichters van de dierentuin. Bovendien was het bij elkaar halen van 's werelds belangrijkste en beste collecties op het gebied van natuurlijke geschiedenis een bewijs dat het revolutionaire Frankrijk de nieuwe wetenschappelijk leider van de beschaafde wereld zou zijn, dus diende het ook een nationalistisch doel.

In 1793 bestond er al een levende-dierencollectie, een dierentuin die bezocht kon worden, maar die was ondergebracht in een tijdelijke, slechte behuizing. De dieren waren in kleine, ongezonde ruimten en kooien opgesloten. Deze manier van presenteren bereikte een ongewild, tegenovergesteld effect: een bezoekende burger zag een gekooid, wild dier in gevangenschap, haveloos gehuisvest, in plaats van een tevreden dier, een wetenschappelijk voorbeeld van natuurlijke beschaving, dat zich voorbeeldig gedroeg. Het dier was er, maar het *frame* moest worden verbeterd. Daarom was uitbreiding en vernieuwing van de dierenbehuizing zeer gewenst. Die wens werd versterkt door de Franse expansionistische, koloniale ambities en buitenlandse politiek van de vroege negentiende eeuw, met als belangrijkste uitvoerder Napoleon Bonaparte. De Napoleontische oorlogen en expedities droegen bij aan

.....
 312 Burkhardt, 'Keynote Address: Civilizing Specimens and Citizens at the Muséum D' Histoire Naturelle', 15. Dit onderscheid tussen mens en dier is ook onderwerp van Raymond Corbey, *The Metaphysics of Apes: Negotiating the Animal-Human Boundary* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005). Hij beschrijft de geschiedenis van hoe de grens tussen mens en mensaap werd gedefinieerd, waarmee hij de geschiedenis van ons zelfbeeld schrijft, fundamenteel voor de beoefening van de antropologie en bijv. archeologie, maar ook voor de natuurlijke historie in het museum.

313 Burkhardt, 'Keynote Address: Civilizing Specimens and Citizens at the Muséum D' Histoire Naturelle'. Deze paragraaf is gebaseerd op dit artikel, dus ik zal verder geen noten opnemen hier, behalve als andere auteurs worden aangehaald.



Afb. 32. Uit: G. A. Evers, *De Lotgevallen van Hans en Parkie. De Ceylonsche olifanten van stadhouder Willem V*, Buiten 9, nr. 11 (13 maart 1915).

de uitvoering van de doelstellingen van het Muséum: de wetenschappelijke ontwikkeling stimuleren, het hebben van een beschavingseffect, de Franse leidende rol in de wereld en de nationale trots bevestigen, dit alles door uitbreiding van de collecties.³¹⁴ Napoleon importeerde van zijn buitenlandse reizen en veldtochten allerlei materiaal. Beroemd is zijn Egyptische expeditie (1798-1801), die is vastgelegd in de *Description de l'Égypte*, maar niet alleen uit Egypte werden

wetenschappelijke gegevens en specimina meegenomen.³¹⁵ De collecties van het Muséum groeiden, wat bijdroeg aan de status als biologisch onderzoekscentrum.

Een belangrijke aanvulling op de natuurhistorische collecties in Parijs, vergelijkbaar met de vondsten uit het verre buitenland zoals Egypte, waren de collecties van stadhouder Willem V der Nederlanden. Tot in de jaren zeventig van de achttiende eeuw werden collecties en specimina over natuurlijke geschiedenis verzameld door deze erfstadhouder. Amsterdam was het centrum voor de handel en de distributie van biologisch onderzoeksmateriaal, dood of levend. Een Hollandse hofcultuur onder stadhouder Willem V, die zich gedroeg als een verlichte vorst, stimuleerde verdere uitbreiding.³¹⁶ Het materiaal was verzameld uit factorijen, kolonies en nederzettingen die de Nederlanders overzee hadden gesticht, aangevuld met wat handelaars aan exotisch diermateriaal binnenbrachten of doorvoerden. De natuurlijke geschiedenis stond in de achttiende eeuw in de Lage Landen op een uitzonderlijk hoog niveau, met 'Naturalisten' zoals Albertus Seba, Peter Pallas, Jean Allamand en Aernout Vosmaer.³¹⁷ In 1795, het ontstaansjaar van de Bataafsche Republiek, werden, tot het grote genoegen van

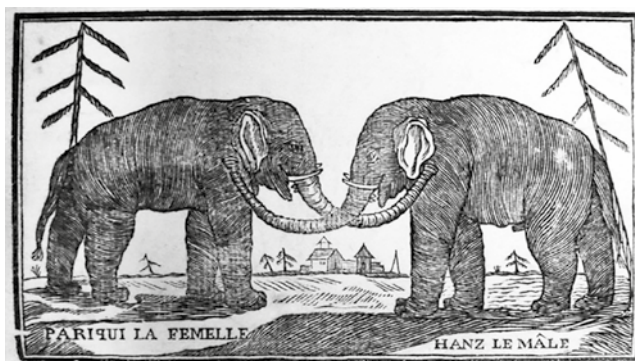
314 Elise Lipkowitz, "The 'Elephant in the Room': The Impact of the French Seizure of the Dutch Stadholder's Collection on Relations Between Dutch and French Naturalists", Prince, *Of Elephants & Roses: French Natural History, 1790-1830*, 101-109.

315 1809-1822. Tweede druk: Edme-François Jomard, *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française* (Paris: Pancoucke, 1821-1830).

316 Elise Lipkowitz, "The 'Elephant in the Room': The Impact of the French Seizure of the Dutch Stadholder's Collection on Relations between Dutch and French Naturalists", in *Of Elephants & Roses: French Natural History, 1790-1830*, onder redactie van Sue Ann Prince (APS Museum, American Philosophical Society, 2013), 104. Dit artikel als algemene verwijzing voor deze paragraaf en de volgende.

317 Vosmaer publiceerde al afbeeldingen van orang-oetans, hij was de beheerder van de menagerie van stadhouder Willem V.

André Thouin, de toenmalige collectiebeheerder van de Jardin des Plantes, de collecties van de stadhouder door de Franse legers geconfisqueerd en weggevoerd uit hun respectievelijke verblijfplaatsen in Den Haag en Apeldoorn. Willem V was ondertussen uitgeweken naar Engeland. Het bleek dat tweederde van de Franse natuurhistorische collecties en levende have werd vervangen of aangevuld met stadhouderlijke specimina. Vol trots werd alles in optocht getoond, op het Champ de Mars in Parijs (afb. 32).



Afb. 33. Pariqui la femelle et Hanz le Mâle (de vrouwelijke Parki en de mannelijke Hanz), frontispiece van *Histoire des éléphants de la ménagerie nationale*, Parijs 1798.

Een treffend voorbeeld van de voortzetting van in Nederland begonnen onderzoek door een Franse wetenschapper is beschreven door Elise Lipkowitz in 2013. In haar artikel bespreekt zij de sectie, verricht door anatoom Georges Cuvier, op de olifant Hans (afkomstig uit de Nederlandse menagerie, samen met zijn soortgenoot, de vrouwelijke olifant genaamd Parkie) in Parijs 1802 (afb. 33).³¹⁸ Parkie overleed overigens pas in 1816.

De naturalist Petrus Camper was de eerste die anatomische tekeningen maakte van Hans en Parkie, toen zij nog in leven waren. Nadat de dieren waren overgebracht naar Parijs, en nadat Petrus Camper was overleden, begon Cuvier (afb. 34) een correspondentie met diens zoon. Met de gegevens die hij via de zoon van Camper verkreeg kon Cuvier een artikel schrijven over de olifant. Die publicatie met als onderwerp Hans en Parkie zou bijdragen aan de vermaardheid van Cuvier als de meest vooraanstaande vergelijkende anatoom van Europa, alweer mogelijk gemaakt door de collecties van de stadhouder.³¹⁹

De Fransen voegden uit allerlei andere veroverde gebieden afkomstige collecties toe aan de Jardin des Plantes. Dit zette de Franse natuurlijke geschiedenis op grote voorsprong. Amsterdam was in de achttiende eeuw het centrum voor natuurlijke geschiedenis, Parijs nam die positie over in de negentiende eeuw, met

³¹⁸ Nadat de olifanten in de Jardin des Plantes werden getoond, werd de stroom bezoekers zo groot dat toegang moest worden gegeven. Jeroen Bos, 'Hans en Parkie, twee olifanten voor stadhouder Willem V', *Historiek*, 24 februari 2017, <https://edu.nl/fg8e6>.

³¹⁹ Lipkowitz, 'The "Elephant in the Room": The Impact of the French Seizure of the Dutch Stadholder's Collection on Relations between Dutch and French Naturalists', 106. De zoon van Camper beklagde zich dat hij van Cuvier zo weinig gevraagde informatie toegezonden kreeg; tevens klaagde hij bij Cuvier dat hij zijn werk zo slecht kon doen, nu de collecties van de stadhouder zich tegenwoordig bevonden in Parijs.



Afb. 34. Mme. Fournier, Georges Cuvier, 230x320 mm. (afb. Muséum Nationale d'Histoire Naturelle)



Afb. 35. Een prentbriefkaart van het Cuvierhuis in de Jardin des Plantes.

Londen op de tweede plaats, totdat Darwin zijn theorieën ging publiceren. Na 1859 bleek met de publicatie van de *Origin of Species* dat hij de beste theorie over de oorsprong van natuurlijke soorten had ontwikkeld, waardoor Groot-Brittannië het voortouw overnam van Frankrijk.

Wetenschappers in de Jardin des Plantes en het Muséum

Het onderzoek in de Jardin des Plantes werd gedaan door wetenschappers en hun gezinnen die op het terrein waren gehuisvest. Zij bleven vaak voor lange tijd verbonden aan de Jardin des Plantes. De wetenschappelijke activiteiten werden doorgegeven aan talentvolle studenten en aan talentvolle zonen en neven, die de wetenschap met de paplepel ingegoten kregen.³²⁰ Het bracht een dynamiek teweeg die soms werd gekenmerkt door een gevoel van concurrentie. Omdat biologen zo lang verbonden waren aan de Jardin des Plantes beschouwden ze hun activiteiten als hun levenswerk. Een voorbeeld van rivaliteit bestond tussen de families Cuvier en Saint-Hilaire, waarbij de Cuviers meer stonden voor een theoretische bestude-

.....

³²⁰ Geen vrouwen dus. Het is mogelijk dat er te weinig onderzoek is gedaan naar de rol van de vrouwelijke onderzoeker in de Jardin des Plantes. Er is bijvoorbeeld wel een boek over Darwins contacten met vrouwelijke wetenschappers: Norbert Peeters, *Darwins Engelen* (Amsterdam: Atlas Contact, 2018).

ring van het dier, terwijl de Saint-Hilaires zich meer toelegden op de praktische toepassing van zoölogische inzichten, iets wat zij in een tweede dierentuin wilden bestuderen. Die acclimatiseringscollectie kon geen thuis krijgen in de Jardin des Plantes.

Georges Cuvier (Georges Léopold Chrétien Frédéric Dagobert Cuvier, woonhuis in de Jardin des Plantes afb. 34, 35) had een jongere broer Frédéric Cuvier (Georges-Frédéric Cuvier) die ook werkte als bioloog in de Jardin des Plantes. Bioloog Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire was de vader van bioloog Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire (afb. 36, woonhuis, afb. 37). De rivaliteit strekte zich uit over de generaties en had ook invloed op het onderzoek. In de Jardin des Plantes waren de collecties gericht op het verzamelen van alle voorkomende biologie. De praktische toepassing van biologische inzichten, bijvoorbeeld in de zoologie, werd vooral bestudeerd in de Jardin d'Acclimatation. Die dierentuin, gebaseerd op de kennis van het Muséum, was niet alleen bedoeld als bezoekerstrekpleister, maar als een laboratorium voor wat de stichter van deze menagerie toegepaste natuurlijke historie noemde. De zoon van Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire, Isidore, wijdde zich voornamelijk aan het wetenschappelijk onderzoek naar het nuttig gebruik van dieren in landbouw, industrie en maatschappij.³²¹ De hoofdvraag voor de acclimatisering was: was het mogelijk, om dieren uit andere delen van de wereld in Frankrijk te houden, waren ze nut-



Afb. 36. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire



Afb. 37. Maison Geoffroy Saint-Hilaire [rue Cuvier]. Fonds Pierre Petit IC 129 in de Jardin des Plantes.

.....
³²¹ Michael A. Osborne, *Nature, the exotic and the science of French colonialism* (Bloomington (Ind.): Indiana University Press, 1994), 5.

tig te gebruiken, voor hun wol, hun huid, hun vlees, als lastdier, als decoratie? Isidore dacht aan yaks als lastdier of vleesvee in de Alpen, merinogeiten die werden gefokt voor hun wol, Aziatische buffels als trekdieren of de domesticatie van de *onager* (in het Frans de *hémione*), een Aziatische wilde ezel. Het acclimatiseringslaboratorium, zo vond Isidore Geoffroy, moest worden ondergebracht in een tweede dierentuin, weg van de Jardin des Plantes. De menagerie in de Jardin des Plantes had als doel een soort Ark van Noach te zijn: van elke soort werden een paar exemplaren verzameld, die werden onderzocht, beschreven, ter schraging van algemene biologische theorie. De historische zoölogie was ondergebracht bij het Muséum d'Histoire Naturelle, maar het onderzoek naar het nuttig gebruik van dieren moest elders worden ondergebracht. Dit onderzoeksterrein werd aanvankelijk tegengehouden door Frédéric Cuvier, de broer van Georges, die als beheerder van de dierentuin van het Muséum was aangesteld, een voorbeeld van een concurrentiestrijd tussen wetenschapsfamilies in de Jardin des Plantes.³²²

Voor Isidore werd alles makkelijker toen Frédéric in 1838 overleed. Kennis van de tropen en van exoten was opgeslagen in het Muséum, maar de theoretische inslag van de wetenschapsbeoefening in het Muséum stond een praktisch onderzoek naar het nuttig gebruik van exoten in de weg.³²³ Volgens Isidore moest dat met grotere aantallen dieren gebeuren, in zijn woorden in “een kolonie” van de Jardin des Plantes.³²⁴ Ondertussen broedde hij op meer draagvlak en meer financiering. In 1854 stichtte hij daartoe een Société d'Acclimatation, die een succes werd. Isidore Geoffroy beschouwde de dierentuin van het Muséum vooral als een tentoonstelling. Toch was het Muséum als kennisinstituut, vooral in de beginjaren van de Société, van groot belang. Er was dan ook veel contact en interactie tussen Société en Muséum.³²⁵ De nieuwe Jardin d'Acclimatation moest kunnen worden bezocht door het publiek, maar vooral om de acclimatiseringsgedachte uit te leggen. De eerste dieren die de Société aankocht waren alpaca's, die zij konden aanschaffen bij koning Willem III der Nederlanden. Deze alpaca's werden ondergebracht in een *haras d'acclimatation*, een opfokboerderij.³²⁶ Het experiment om deze dieren in leven te houden mislukte jammerlijk, de alpaca's overleden alle dertig binnen enkele maanden. Er was dus nog veel onderzoek nodig. De opfokboerderij ging te gronde, een nieuwe menagerie werd gebouwd in het Bois de Boulogne. Nu is de

322 Ibid., 6.

323 Ibid.

324 Nadejda Varfolomeeva en Christian Jouanin, 'Au temps de l'acclimatation', *Le Courrier de la Nature*, nr. 213 (2004): 42.

325 Osborne, *Nature, the exotic and the science of French colonialism*, 23.

326 Ibid., 10.

Jardin d'Acclimatation een openbaar stadspark, dat plaats biedt aan een prachtig kunstmuseum, de Fondation Louis Vuitton. De Société bestaat voort onder de benaming SNPN *Société nationale de protection de la nature*. De doelstelling heden is de bescherming in plaats van het nuttig gebruik van exotische dieren.

Isidore deed veel onderzoek naar de gorilla, een exoot die hem interesseerde.³²⁷ Uit zijn geschriften blijkt interesse voor het gedrag van de primate, mijns inziens omdat het verhaal de ronde ging dat het dier als werkkraft mogelijk geschikt was. De gorilla is sterk en intelligent, dat behoeft onderzoek. Er deden verhalen de ronde over de imitatievaardigheden en het snelle leergedrag van apen in het algemeen. Ook zijn er verhalen over de weigerachtigheid van de gorilla om te spreken, omdat deze anders bang zou zijn, als aanspreekbaar mensachtig wezen, te werk te worden gesteld.

De levende have werd ondergebracht in de menagerie, maar de fossielen en botresten werden verzameld en getoond in een museum. Bioloog Georges Cuvier bouwde de eerste museumruimten voor het museum voor vergelijkende anatomie, een afdeling van de natuurlijke geschiedenis. Op het moment van Cuviers overlijden in 1832 waren er vijftien museumzalen, met daarin 12.000 tentoongestelde objecten, vaak botten en organen.³²⁸ Cuvier verzamelde en toonde dat materiaal, omdat in zijn biologische theorie de fysiologie, de studie van de functies van de normale werking van de organen in het dier, een belangrijke categoriseringsmethode is.³²⁹ Hij beschouwde dus niet alleen de vorm, maar zocht ook de samenhangende functie van organen en elementen in een dierenlichaam. Dat druiste in tegen de oude traditie van het beschouwen van externe, zichtbare eigenschappen, zoals Jean-Baptiste Lamarck en Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire deden. Die manier van werken leek op kunst-connoisseurschap, alsof je de natuur kunt indelen op uiterlijke 'stijlkenmerken'.

Cuvier vond dat een ouderwetse opvatting, omdat dan buiten beschouwing wordt gelaten wat de *functie* is van een innerlijk, soms niet makkelijk zichtbaar orgaan van het lichaam.³³⁰ Het maken van een vergelijking en daaruit een conclusie trekken, vond Cuvier, vormt een parallel aan het experiment en de berekening in de natuurkunde.³³¹ Daarom moest hij zijn collectie zoveel mogelijk aanvullen met kwalitatief hoogstaand voorbeeldmateriaal. Zonder specimina

327 Die interesse leefde ook bij zijn vader, die in 1836 al overeenkomsten tussen mens en orang-oetan aanwees: Corbey, *The Metaphysics of Apes: Negotiating the Animal-Human Boundary*, 62.

328 Maria Pele Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris* (Ann Arbor, MI: University of Michigan, 2002), 28.

329 Ibid., 29.

330 Ibid., 30.

331 Ibid., 34.



Afb. 38. Walvisbaleinen in het museum voor vergelijkende anatomie, foto: DuB Parijs juli 2018 Galerie de Paléontologie et d'Anatomie Comparée.

Afb. 39. Enorme skeletten van zeedieren in het museum voor vergelijkende anatomie, Foto: DuB, Parijs, juli 2018 Galerie de Paléontologie et d'Anatomie Comparée.

deed een bioloog niets. Eén specimen bewijst niets, maar een paar voorbeelden kunnen duiden op een patroon.

Gedurende de negentiende eeuw daalden de bezoekersaantallen van het Muséum en het museum voor vergelijkende anatomie. De onderzoekster Maria Pele Gindhart, die haar onderzoek afrondde in 2002 naar de samenhang van kunst en wetenschap in de Jardin des Plantes, wijdde een hoofdstuk in haar dissertatie aan de inspanningen die men deed om het museum voor een groot publiek toegankelijk te maken.³³²

³³² Ibid., hfdst. 1, getiteld: Object Lessons: The Visual Culture of the New Galleries of Comparative Anatomy,

De zalen van Cuvier waren gevuld met skeletten, waarvan de grootste exemplaren echte publiekstrekkingen waren (afb. 38 en 39).³³³ Pas aan het einde van de negentiende eeuw drong de noodzaak op om meer publiek naar het museum te krijgen, hoewel bezoekersaantallen al langer daalden. In 1894 wilde Henri Filhol -directeur van 1894 tot en met 1902- een nieuwe opstelling, waardoor jong en oud, een groot publiek, een leerzame wandeling konden maken.³³⁴ Hiervoor zette hij wetenschap én kunst in. Filhols museale opstellingsvisie was die van het tonen van specifieke hoofdstukken over de evolutie van de organische wereld in een soort visueel traktaat.³³⁵ De drie hoofdstukken in dat visuele museumtraktaat waren 1) die van de vergelijkende anatomie, vervolgens, als je in het nieuwe gebouw naar boven liep 2) de paleontologie en 3) de antropologie.³³⁶ De opstelling was dus bedacht met een bepaalde indeling, een bepaalde rangorde en classificatie van dieren en van de geschiedenis. De mens neemt een eigen plaats in de wereld van de dieren in: de mens staat vooraan in de skelettenzaal van de vergelijkende anatomie, in de vorm van een spierpop die de gehele dierenwereld aanvoert in de pelgrimage naar meer kennis en begrip (afb. 40).³³⁷ De vergelijkende anatomie is het fundament voor de andere twee natuurhistorische disciplines, die zich meer bezighielden met de oorsprong van de mens.

Uit afb. 40 blijkt een andere kwestie, waarvan Filhol zich zeer wel bewust was: er zijn overweldigend veel skeletten in het museum te zien. De eenkleurigheid en monotonie van deze objecten moest doorbroken worden, zodat de opstelling een meer plezierige indruk gaf, vond Filhol.³³⁸ Het erbij plaatsen van foto's, tekeningen, aquarellen en schilderijen verrijkte de visuele informatie die de skeletten al gaven. Dit gaf aanleiding om kunstenaars te blijven betrekken bij het museum.

Kunstenaars en de dierentuin, hun functie

De dierentuin kreeg bij oprichting in 1793 een leerstoel voor het vak 'natuurlijke iconografie'.³³⁹ Een docent-onderzoeker werd aangesteld om te werken aan de visuele weergave van de natuur. De eerste persoon die deze leerstoel bekleedde was

.....
Paleontology, and Anthropology. Dit hoofdstuk is leidend voor deze paragraaf.

333 Ibid., 31.

334 Ibid.

335 Ibid., 32.

336 Ibid., 33.

337 De spierpop, zoals op de foto te zien is, is felrood, en contrasteert met de skeletten. Het is mij onbekend of Filhol dit model van de mens expres toont om de levendigheid en de aparte, leidende positie van de mens boven het dierenrijk, te benadrukken, maar het is goed mogelijk.

338 Ibid., 47.

339 Ibid.



Afb. 40. *Écorché* (spiermodel) van de mens, foto: DuB, Parijs juli 2018. Galerie de Paléontologie et d'Anatomie Comparée. Let op de houding, van de Romeinse orator, een houding die al sinds 1600 wordt toegepast (zie afb. 69).

de Nederlandse schilder Gerard van Spaendonck.³⁴⁰ Hij was belast met de weergave van mineralen, planten en dieren.³⁴¹ Na zijn dood in 1822 werden steeds twee kunstenaars aangesteld, die zich professor mochten noemen, één voor botanische en één voor zoölogische kunst.³⁴² Animaliers Barye en Fremiet hebben beiden die laatste leerstoel bekleed, Barye beginnend in 1854 en Fremiet beginnend na de dood van Barye in 1875. Een van de manieren waarop Barye en Fremiet hun professorschap vormgaven was door het geven van cursussen. Tot 1888 werd een cursus tekenen georganiseerd in de bibliotheek, daarna in een ander gebouw dicht bij of in de Galerie de Paléontologie et d'Anatomie Comparée (ingang dierentuin bij Place Valhubert, Porte d'Austerlitz) (afb. 41).³⁴³ De cursus startte elke keer rond half mei en bestond uit dertig lessen. De reeks werd druk bezocht, want in de menagerie kon men naar het levende dier werken.³⁴⁴ Van Rodin wordt vaak gezegd dat hij een leerling was van Barye. Dat suggereert dat hij in Barye's atelier heeft meegewerkt en een relatief lange leerperiode als jongeman heeft doorgemaakt, maar in werkelijkheid was Rodin een van de deelnemers aan de tekencursus in de Jardin

.....
³⁴⁰ 'Decoratieschilder (van interieurs), docent aan academie, graveur (prentmaker) Gerard van Spaendonck', geraadpleegd 30 juni 2019, <https://edu.nl/c4kxp>.

³⁴¹ Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 48.

³⁴² De leerstoel werd formeel opgeheven na 1822. Toch bleven kunstenaars aangesteld als docenten, die de titel professor droegen, wat in het Frans mogelijk kan wijzen op een leraarschap en niet meteen op een *hoogleraar*-schap.

³⁴³ Ibid., 49.

³⁴⁴ Ibid.

des Plantes.³⁴⁵ De tekencursussen werden bijgewoond door amateurs en professionals. Professionele kunstenaars werd toegestaan om een toegangspas te bezitten die recht gaf tot vroege toegang tot de Jardin des Plantes, zodat kunstenaars voor het publieksbezoek uit de dierentuin in konden. Onder andere Rosa Bonheur, Honoré Daumier, Gustave Doré en Gustave Moreau hadden zo'n pas.³⁴⁶ Fremiet was ook al vroeg op de dag in de dierentuin te vinden. Omdat hij in dienst was, had hij toegang buiten de publieksuren. Als jonge kunstenaar arriveerde hij een uur eerder dan zijn werk hem verplichtte, zodat hij kon werken naar het levende onderwerp.³⁴⁷ Kortom, kunstenaars waren regelmatig in de dierentuin te vinden. Gindhart specificeert andere rollen en functies van kunstenaars. Bijvoorbeeld, al in 1793 moesten elk van de twaalf professoren een tweede kunstenaar aanstellen die het specialisme van de desbetreffende leerstoel illustreerde in tekeningen.³⁴⁸ Dat was het begin van een 'metacollectie' van prenten en tekeningen die de organisatie en diversiteit van de onderzoeksgebieden van het museum toelichtten.³⁴⁹

De biologische illustratie heeft een lange traditie, die in de negentiende eeuw werd voortgezet. Het werk *The Birds of America* uit 1826 van John James Audubon, een verslag van een grote inventarisatie van Amerikaanse vogelsoorten met schitterende tekeningen in pastel en waterverf, is nog steeds wereldberoemd.³⁵⁰ Door de uitvinding van de fotografie einde jaren 1830 zou men verwachten dat de noodzaak verminderde dat een tekenaar documentair naar het leven tekende, maar de traditie bleef



Afb. 41. Uit: Hélène Lafont-Couturier, *Vénus et Caïn: Figures de la préhistoire, 1830-1930* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2003), 17.

-
- 345 T. H. Bartlett, 'Auguste Rodin. Sculptor (1889)', in *Auguste Rodin: Readings on his Life and Work*, onder redactie van Albert E. Elsen (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1965), 19. Zo'n cursus was natuurlijk wel leerzaam.
- 346 Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 49.
- 347 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', hfdst. 1 kolom 3.
- 348 Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 50.
- 349 Zo'n schema doet denken aan de schemata die al in de zeventiende eeuw werden gemaakt om bepaalde filosofische ideeën anschouwelijk, bediscussieerbaar en denkbaar te maken: Susanna Berger, *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment* (Princeton: Princeton University Press, 2017).
- 350 Overigens schoot Audubon soms tientallen vogels, die hij opzette in de juiste stand, om naar dat model een tekening te kunnen maken. Het maken van de reconstructietekening die een bepaalde nieuwe soort voorstelde was de uitkomst van een moeizaam proces.



Afb. 42. Diorama van Fremiet in 1900.

levend en werd gedurende de negentiende eeuw steeds weer toegepast en belangrijk gevonden. Dat is de reden waarom het citaat van Cuvier dit hoofdstuk als motto begeleidt. De kunstenaar had de rol van reconstructie-maker, die een 'artist's impression' kon geven van een wereld, bijvoorbeeld van de prehistorie, die niet was te fotograferen.³⁵¹ Reconstructies in het platte vlak waren in de vorm van grafiek, schilderij of tekening een lang leven beschoren, zoals te zien was in de tentoonstelling *Vénus et Caïn. Figures de la Préhistoire 1830-1930* (2003-4).³⁵² Fotografie van reconstructies van de prehistorie werd pas na 1900 toegepast, in de vorm van gefotografeerde *tableaux vivants* in een tentoonstelling van de *Société préhistorique française* of in de vorm van erotische foto's van in schamel berenvel gehulde vrouwen.³⁵³

Reconstructies in diorama's konden de sfeer in de opstelling in het museum in het algemeen verbeteren. Een los gereconstrueerd dier in taxidermie of verschillende opgezette dieren bij elkaar in een diorama bracht leven in de, wat men noemde, necropolis van de skelettenopstelling.³⁵⁴ Het doorbreken van de monotone opstelling, een wens van de toenmalige directeur van het museum van vergelijkende anatomie Filhol, bracht een verlevendiging van de zalen. Het doel was het verhaal te vertellen van de botten voor een publiek van geïnteresseerde leken, waar eerder dode specimina alleen door specialisten werden beschouwd en onderzocht.³⁵⁵ Kunstenaars maakten dus levensechte opstellingen. Van Fremiet weten we dat hij opdrachten kreeg voor het maken van prehistorische, toen antediluviale dieren genoemd, maar

351 Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 51.

352 Lafont-Couturier, *Vénus et Caïn: figures de la préhistoire, 1830-1930*.

353 Hélène Lafont-Couturier, 'Souvenirs photographiques des temps préhistorique', in *Vénus et Caïn: figures de la préhistoire, 1830-1930*, onder redactie van Hélène Lafont-Couturier (Paris: Réunion des musées nationaux, 2003), 152-61; Katia Busch, 'Nus de style préhistorique', in *Vénus et Caïn: figures de la préhistoire, 1830-1930*, onder redactie van Hélène Lafont-Couturier (Paris: Réunion des musées nationaux, 2003), 144-51.

354 Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 51.

355 Ibid.



Afb. 43. Fernand Cormon, *Caïn*, 1880, o/d, 400x700 cm, musée d'Orsay, Paris, invnr. RF 280.

hij maakte ook museumopstellingen.³⁵⁶ Hij publiceerde in 1900 nog een diorama-achtige opstelling met gorilla's, die in een boomtak hangen (afb. 42), waaruit blijkt dat de traditie van de taxidermische opstelling de gehele negentiende eeuw levend bleef.³⁵⁷

Vermeldenswaardig is het werk van Fernand Cormon, die in zijn historisch-schilderkunst zo accuraat mogelijk de laatste wetenschappelijke inzichten inbouwde. Zijn monumentale schilderij over de tot een zwervend bestaan veroordeelde broedermoordenaar Kaïn en zijn familie toont een gedetailleerde reconstructie van het in 1880 veronderstelde uiterlijk van oermensen (afb. 43). Kunstenaars die werkten in het Muséum werden gezien als facilitair aan de wetenschap, want hun kunst gaf betrouwbare informatie over de natuurlijke wereld. De kunstwerken werden niet beschouwd als primaire bronnen van kennis, maar als de verwerking van het primaire materiaal in een secundaire analyse, verklaring of reconstructie.³⁵⁸ Het schilderij van Cormon is hiervan een spectaculair overblijfsel, helaas achterhaald door de voortschrijding der wetenschap, maar in 1880 een voorbeeld van hoe visuele kunst kan bijdragen aan het communiceren van wetenschappelijke inzichten over de prehistorie naar het publiek. Net

356 Antediluviaal: van vóór de zondvloed. Fabien Knoll en Raquel López-Antoñanzas, 'The True World's First Sculptures of Antediluvian Animals, which Never Were,' *Comptes Rendus - Palevol* 10, nr. 7 (2011): 597–604.

357 (ef), 'Les Gorilles du Muséum'. Overigens worden in natuurhistorische musea nu ook nog opstellingen van opgezette dieren gebruikt. Een modern voorbeeld hiervan is museum Naturalis in Leiden. De reconstructie van het Groote Museum (1851–54, verwachte oplevering 2022) in Artis bevat eveneens een opstelling met taxidermie.

358 Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 64.

zoals Fremiet draagt de schilder Cormon bij aan de aantrekkelijkheid van de museumopstelling zonder concessies te doen aan de wetenschappelijke inhoud. Het grootformaat doek is nog steeds te zien, in het Musée d'Orsay.

Kunstenaars waren betrokken bij anatomische reconstructies: de reconstructie van het levende wezen, waarvan alleen het skelet nog over is, die vervolgens moest worden gereconstrueerd tot een met vlees overtrokken dier.³⁵⁹ Verbonden met deze functie is het wonderlijk dat Gindhart Louis Auzoux niet noemt. Deze arts was eigenaar en oprichter van een fabriek voor het maken van modellen van het menselijk lichaam en dieren (zie paragraaf 3.2.5). Een andere liefhebber van modellage was de dokter Orfila, naamgever van het museum van medische modellen. Fremiet werkte voor het museum Orfila, maar Gindhart noemt deze functie niet.

De laatste functie, als decorateur van de architectuur, is een zeer breed aanvaarde functie van de beeldhouwkunst. Het nieuwe museumgebouw uit 1904 van architect Ferdinand Dutert, bekend van de Galerie des Machines in de Exposition Universelle 1889, is bekleed met decoratieve elementen die de functies en aard van het gebouw toelichten (afb. 44).³⁶⁰ Ook Fremiet heeft plaquettes en reliëfs gemaakt voor de museumgebouwen in de Jardin des Plantes, bijvoorbeeld aan het gebouw voor de *Galerie de Paléontologie et d'Anatomie Comparée*: de Berenjager uit 1897 (afb. 45), een illustratieve toevoeging op de gevel van het gebouw waarin onder andere de prehistorie te zien is.³⁶¹

De verschillende functies van docent, professor, reconstructiekunstenaar in taxidermie, in diorama, in lithografie, van biologisch illustrator, als anatomische reconstructiekunstenaar in het musée Orfila, als balsemer of werkzaam in het mortuarium en als beeldhouwer die decoraties voor het gebouw maakte zijn allemaal door Fremiet vervuld, op verschillende momenten van zijn leven, alles dankzij zijn contacten in de Jardin des Plantes. Fremiet arriveerde in de Jardin des Plantes in 1839 toen hij daar ging werken als leerling van illustrator Jean-Charles Werner. Hij werkte onder andere als lithograaf en produceerde anatomische tekeningen voor biologische publicaties. De natuurlijke geschiedenis werd zijn onderwerp, onderwerp van intensief onderzoek. In het Muséum, de Ménagerie en in de plantkundige, minerale, geologische en biologische collecties was de meest recente stand van zaken in specimina aanwezig. De Jardin des Plantes is een centrum van wetenschap, een ark van Noach als het gaat om de verzamelwoede van levende en dode dieren. De dierentuin is ook een publiekslieveling op de zondagmiddag, een favo-

.....
359 Ibid., 52.

360 Ibid., 57–58. Voor Dutert zie ook Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1954), 268–270.

361 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. S147.



Afb. 44. Hekwerk met plantenmotieven, DuB 2018. Galerie de Paléontologie et d'Anatomie Comparée

Afb. 45. Fremiet, Chasseur d'ours, 1897, brons, 240x300x95, op de gevel van de Galerie de Paléontologie et d'Anatomie Comparée (Chevillot S147).

riet uitje van de mensen om te gaan kijken naar de giraffen, apen en olifanten. Die aantrekkelijke dualiteit is een kenmerk van Fremiets werk: toegankelijkheid vermengd met een wetenschappelijk realisme. Fremiet is, hoewel dat niet altijd duidelijk wordt vermeld, vrijwel zeker betrokken gebleven als kunstenaar, als Animalier, bij de Jardin des Plantes. Dat Fremiet als kunstenaar is opgevoed in deze omgeving kenmerkt zijn werkwijze en kenmerkt zijn kunstenaarschap, wat uitmondt in zijn opvolging van de gelauwerde Barye, die in 1875 overleed.

3.1.3 Les Animaliers

De dierentuin was dus een plek van natuuronderzoek, van observatie, een centrum van kennis voor een kunstenaar die zich wilde bezighouden met het dier als onderwerp van zijn kunst. Kunstenaars die zich specialiseerden in het weergeven van het dier werden vanaf de negentiende eeuw soms Animalier genoemd.³⁶² Fremiet werd en wordt gezien als een belangrijke Animalier.

De term Animalier, zo betogen verscheidene auteurs, kan wel eens pejoratief zijn bedoeld, maar daar is weinig bewijs voor.³⁶³ 'Animalier' is een woord dat al in de late achttiende eeuw voorkomt. De filosoof en auteur Jean-Jacques Rousseau gebruikte het in 1778 volgens de *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* van Pierre Larousse voor het eerst.³⁶⁴ Rousseaus (enigszins cryptische) voorbeeldzin, herhaaldelijk geciteerd in encyclopedieën in de negentiende eeuw luidt in vertaling: "Is er een Animalier te vinden die een leuker varken tekent dan deze hier?"³⁶⁵ In deze zin horen we een lichte, humoristische toon. Er is mijns inziens vaker positieve dan negatieve aandacht voor de dierkunstenaar. In *L'Indépendant* van 19 maart 1835 wordt al in een kritiek van de Salon van 1835 gesproken van "de goede school van Barye, de eerste Animalier".³⁶⁶ Omdat de Animalierkunst in Frankrijk geacht wordt te beginnen in de periode van de Julirevolutie, na het aantreden van burgerkoning Louis Philippe in 1830, is deze

.....

³⁶² Ten overvloede: een Animalier kon een schilder zijn of een beeldhouwer; hier, in deze studie, wordt vooral gesproken over beeldhouwers.

³⁶³ Dick van Broekhuizen e.a., *Van Barye tot Bugatti: les Animaliers = From Barye to Bugatti: les Animaliers* (Den Haag-Scheveningen / Zwolle: Museum Beelden aan Zee; Waanders, 2011), 28; Mackay, *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*, 7; Jeanne L. Wasserman, *Barye* (Cambridge Mass.: Fogg Art Museum Harvard University, 1982), 10. In de dissertatie van Masumi Iriye, *Le Vau's Ménagerie and the rise of the Animalier: enclosing, dissecting and representing the animal in Early Modern France* (Ann Arbor: University of Michigan, 1994), zegt ook zij dat de "[...] lowliness of the genre meant that there was no real prestige attached to the paintings of animals," maar ook hier is geen bron gegeven. Iriye spreekt overigens over de situatie in de late zeventiende eeuw. James Mackay betoogde in 1973: historisch gezien zijn dieren in de beeldhouwkunst van secundair belang, alleen als attribuut of decoratie van de menselijke figuur: Mackay, *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*, 11. Ook Fremiet zelf zegt, dat het dier werd gezien als een niet-edel onderwerp van de beeldhouwkunst en dat de Animalier bij uitstek, Barye, de nodige moeite moest doen om serieus te worden genomen: Thiebault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste', nr. 2. in Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 187.

³⁶⁴ 'ANIMALIER: Etymologie de ANIMALIER', geraadpleegd 11 april 2019, <https://edu.nl/k7qeb>. Verwijst naar Pierre Larousse, 'Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 1 A / par M. Pierre Larousse', in *Animalier*, 1866. Een andere bron, de Trésor de la Langue Française informatisé, geeft vooral negentiende-eeuwse vindplaatsen. De Trésor dateert Rousseaus citaat 1778. TLFi, 'Animalier', Trésor de la Langue Française informatisé, geraadpleegd 13 april 2019, <https://edu.nl/q6nqx>.

³⁶⁵ Komt bijvoorbeeld nog voor in Maurice La Châtre, *Nouveau dictionnaire universel: par Maurice Lachâtre. I, 1. A-B. I, 2. C-F*, 1869, 287. "Quel animalier dessinerait une truie plus drôlement?" Welke Animalier tekent een leukere zeug?

³⁶⁶ J. L., 'Beaux-Arts: Salon de 1835: Sculpture', *L'Indépendant. Journal de Littérature, de Beaux-Arts, d'Industrie et d'Annonces*, 19 maart 1835, 1. "la bonne école de Barye, le premier Animalier"

laatste bron vroeg te noemen. Het woord *premier* kan hier overigens betekenen dat hij de meest vooraanstaande van de Animaliers is, niet louter de eerste in de geschiedenis. Hier lijkt een school te worden gedefinieerd. Dat zou duiden op een overduidelijk contact tussen kunstenaars in hiërarchische termen, zoals bij de leerling-leraar of leerling-meester het geval is. De term Animalier kon in de negentiende eeuw worden gebruikt als benaming voor elke dierkunstenaar, zelfs als men denkt aan een kunstenaar in een verder verleden, of een kunstenaar in een ander medium, bijvoorbeeld de schilderkunst. Er zijn drie beeldhouwers die het eerst als Animalier werden beschouwd, Barye, Christopher Fratin en Émile Guillemin, want zij toonden op de Salon in 1835 reeds hun dierbeelden. Deze kunstenaars vormden geen school.

In kunstkritieken in de negentiende eeuw komt het woord Animalier vaak voor. Zie het voorbeeld van criticus Thomas Arnauld in 1857, waarin de term is gebruikt als genre-aanduiding: er zijn volgens hem de historieschilders, de schilders van veldslagen, de landschapsschilders (*paysagistes*), de schilders van de Nieuwe Stijl en de Animaliers.³⁶⁷ In hetzelfde jaar 1857 verscheen een Salonkritiek in de vorm van een causerie tussen twee anonieme critici, waarin zij opmerken dat het woord Animalier *blijkbaar ingeburgerd* is.³⁶⁸ Dit zou duiden op een korte geschiedenis van het woord, maar het kan ook betekenen dat de critici niet zo goed op de hoogte zijn. In 1886 wordt Barye door Edmond de Goncourt zonder voorbehoud “Notre Grand Animalier” genoemd.³⁶⁹ Ik neem aan dat het begrip Animalier uiteindelijk gewoon is ingeburgerd. Het woord wordt losjes gebruikt door de critici.

Twintigste-eeuwse auteurs beschouwden de Animaliers vaak als een groep, zoals in de twintigste eeuw kunstenaars vaak opereerden in een avant-garde, als stroming of als groep, die vaak -ismen worden genoemd. Als een negentiende-eeuwse criticus het heeft over *Paysagistes* en *Animaliers*, dan hoeft dit gebruik niet in te sluiten dat deze kunstenaars zeer verbonden met elkaar zijn of zich gedragen als een soort vereniging. Galeriehoudster Horswell spreekt wel van

.....

367 “Du reste, le manque réel de direction de notre école et le nombre toujours croissant des individualités en rendent l'application presque impossible. On peut seulement constater l'existence de quelques groupes : celui de la nouvelle école; celui des peintres d'anecdote historique, plutôt que d'histoire; celui des peintres de batailles; celui des paysagistes, le plus remarquable de tous ; celui des Animaliers ; et le parti qui me paraît le plus sage est de m'attacher successivement, pour toute classification, à chacun de ces groupes, sans y comprendre, si ce n'est à l'état de citation sommaire, nos artistes provinciaux, qui seront l'objet de la seconde et principale partie de ma revue.” Thomas Arnauld, *Les Artistes Bretons, Angevins, Poitevins au Salon de 1857, lettre adressée à M. Benj. Fillon, par Thomas Arnauld* (Nantes: Gueraud, 1857), 7. Het gaat hier om schilderkunst.

368 Aff S. Fr. B., *Causeries à deux sur le Salon de 1857, Signé Fr.B. et Aff. S* (Senlis: Regnier, 1857), 86. “Les Animaliers — le mot est reçu, nous dit-on- [.]” : het woord is bekend, heeft men ons gezegd. Dit vervolgt met de vaststelling dat hun doeken een behoorlijke plaats innemen. Deze critici spreken dus ook weer over schilderkunst.

369 *Catalogue des bronzes de Barye, épreuves de choix, groupes, statuettes, bas-reliefs, etc. composant de collection de M. Auguste Sichel* (Paris: Hôtel Drouot, 1886), 3. Voorwoord door Edmond de Goncourt, “Un mot”.

een 'school' en suggereert een afgebakende groep, maar dat is uit commercieel oogpunt begrijpelijk.³⁷⁰ Meerdere auteurs zeggen dat kunstenaars een algemeen gedeeld respect voor Antoine-Louis Barye deelden, waardoor de Animaliers een stamvader in hem konden herkennen. Dit zou betekenen dat er een soort 'familiegevoel', een verbondenheid door Barye, zou zijn. Horswell zegt dat Barye's talent, zijn uitstraling en zijn vasthoudendheid, door haar uitgedrukt in het woord 'bearing', ervoor heeft gezorgd dat de school van Animaliers zo succesvol werd.³⁷¹ Ook Barye-biograaf Glenn Bengé heeft het over schoolvorming.³⁷² Behoorden Animaliers tot een definieerbare groep met Barye als hun aanvoerder?

Een school is volgens het technisch lexicon *La Sculpture* (1978) een groep van kunstenaars, die werken in de smaak van een land, een stad of op een manier die een meester, onder zijn leiding, heeft ingezet.³⁷³ Een leerling is dus een beeldhouwer die onder de leiding van de meester heeft gewerkt, of werkt in zijn geest en zeer schatplichtig is aan hem.³⁷⁴ De auteurs veronderstellen een uiterst actieve rol van de meester van de school. Barye heeft die rol niet vervuld. Veel auteurs, in de negentiende én in de twintigste eeuw, zien Barye als de belangrijkste Animalier.³⁷⁵ Ze noemen hem daarom de vader van de Animaliers. Dat vaderschap is gebaseerd op twee kwaliteiten. Ten eerste vond Barye het genre van de dierbeeldhouwkunst opnieuw uit. De tweede kwaliteit is zijn vakmanschap, dat het respect van zijn navolgers afdwong. Bengé signaleerde dat Baryes 'navolgers' hem juist niet slaafs imiteerden, maar werk maakten dat tegengesteld is aan de esthetiek van de vader.³⁷⁶ Dat Barye de 'stamvader is', zien we dus volgens Bengé

370 Horswell, *Bronze Sculpture of Les Animaliers, Reference and Price Guide*, i.

371 Ibid.

372 Bengé, *Antoine-Louis Barye: Sculptor of Romantic realism*, 9.

373 Dit handboek is gezaghebbend, bedoeld als een lexicon voor de officiële culturele wereld (ministeries, ambtenarij, museummedewerkers) om de taal van de sculptuur, vooral op technisch en juridisch gebied, te standaardiseren.

374 Marie-Thérèse Baudry en Dominique Bozo, *La Sculpture. Principes d'analyse scientifique. Méthode et vocabulaire*, onder redactie van André Chastel en Jacques Thirion (Paris: Ministère de la Culture, Inventaire Général des Monuments et des Richesses..., 1984 (2e niet herziene druk)), 545.

375 In veel literatuur wordt als geboortejaar van Barye 1796 gegeven, maar dat heeft Isabelle Leroy-Jay Lemaistre ontkracht in 1996: Isabelle Leroy-Jay Lemaistre en Béatrice Tupinier Barillon, *La griffe et la dent: Antoine Louis Barye (1795-1875): Sculpteur animalier* (Réunion des musées nationaux, 1996), 11. Niet alleen Jane Horswell, maar ook de Vlaamse expert Paul Verbraeken noemt meerdere malen Barye de stamvader van de Animaliers, de pionier van het genre. Paul Verbraeken, *150 jaar Monumentale Animaliersculptuur: Zoo Antwerpen, 3 juli - 12 september 1993* (Antwerpen: Esco, 1993), 16. Paul Verbraeken, 'Animaliers in Europees perspectief' in van Broekhuizen e.a., *Van Barye tot Bugatti: les Animaliers = From Barye to Bugatti: les Animaliers*, (16). In de laatste publicatie beaamt Jan Teeuwisse hetzelfde op p. 8. Ook een algemene bron zoals de Encyclopædia Britannica noemt Barye de stamvader: 'Antoine-Louis Barye', Britannica Academic, geraadpleegd 21 april 2019, <https://edu.nl/aypwj>. Het zijn maar enkele voorbeelden, het stamvaderschap van Barye komt bij de bespreking van de Animaliers vaak ter sprake.

376 Bengé, *Antoine-Louis Barye: Sculptor of Romantic realism*, 9.

juist *niet* goed terug in het werk van ‘navolgers’, wat het vaderschap van Barye relateert. Het relateert ook het idee van een school.

Pas op 59-jarige leeftijd (in 1854) kreeg Barye een vaste positie in het Muséum in de Jardin des Plantes als professor diertekenen, maar hij was er al actief in 1828-29. Die sterke verbondenheid met de dierentuin is een overeenkomst met Fremiet. Overigens waren er voor Barye al twee andere professoren diertekenen in functie geweest, volgens Gindhart: J. Huet, opgevolgd door Antoine Chazal.³⁷⁷ Antoine Chazal is vooral bekend als botanische schilder. Ter herdenking van zijn leermeester Van Spaendonck maakte hij een schilderij van een graftombe versierd met ongeveer negentig soorten bloemen (afb. 46).

Na de instelling van de professoraten in de nieuwe Jardin des Plantes is Barye de eerste zoölogisch gespecialiseerde kunstenaar. Dat feit, gecombineerd met een uitzonderlijk vakmanschap vanuit zijn opleiding als edelsmid verklaart zijn goede reputatie als Animalier. Barye is te typeren als een kunstenaar die door twee onderscheidbare kunstwerelden wordt gewaardeerd: hij is goed verkoopbaar, ‘commerciële’ en hij is een *homme des sciences*, verbonden aan het Muséum-Jardin des Plantes. Emmanuel Fremiet zet die dubbele traditie voort in zijn kunstenaarschap. Barye zal zich als voorbeeld hebben gemanifesteerd, maar alleen in overdrachtelijke zin. Dat voorbeeld bestond eruit, dat men als dierbeeldhouwer wilde streven naar een even interessante als onafhankelijke positie in de kunstwereld, vergelijkbaar met Barye.

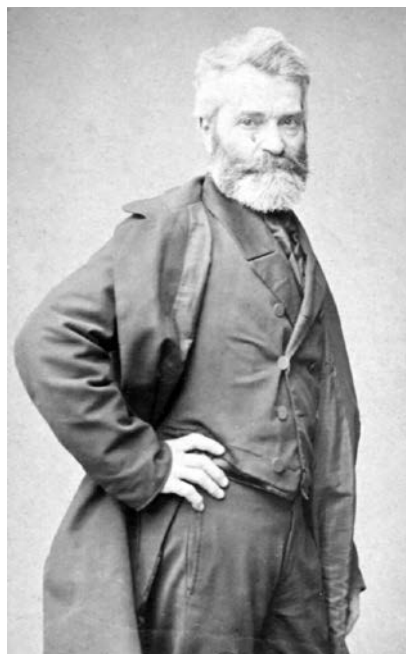


Afb. 46. Antoine Chazal, *Tombeau de Van Spaendonck*, o/d, 1830. La Piscine, Roubaix, France

Voorbeelden van Animaliers en hun niches

Er bestond geen verenigingsverband, geen school, tussen Animaliers of groepen Animaliers onderling, zoals dat het geval was bij meer modernistische kunstenaarsgroepen of kunstenaarskolonies die laat in de negentiende eeuw of in de twintigste eeuw ontstonden. De Animaliers kopieerden elkaar niet meer dan andere kunstenaars elkaar kopieerden. Wel was men bekend met elkaars werk en

.....
³⁷⁷ Niet de dierschilder Jean-Baptiste Huet, maar een familierelatie is mogelijk. Over deze J. Huet is nauwelijks informatie. Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 48.



Afb. 47. Beeldhouwerszelfportret Christopher Fratin, Fratin par lui-même, 1840-50, brons, h. 20. Fratin beeldt zichzelf af met in elke jas- en broekzak een nieuwsgierig aapje. Afb. 49. Een zeer zeldzame foto van de Animalier Christopher Fratin, hier op ca. 60-jarige leeftijd. (foto gemaakt tussen 1860-64). Uit: Anon, [Recueil.] Célébrités Du XIXe Siècle, ca. 1860-80.

bestond er onderlinge commerciële concurrentie. Sommige Animaliers kenden elkaar goed. De banden die bestonden zijn niet ontstaan doordat kunstenaars elkaar herkenden en erkenden in dezelfde 'esthetische overtuiging', zoals in de latere avant-gardes in de vroege twintigste eeuw, maar ze waren vooral sociaal en zelfs familiaal bepaald. Beeldhouwers kwamen relatief vaak voort uit een familie van handwerkslieden, beeldhouwers of bouwers-aannemers.³⁷⁸

Animaliers gedroegen zich niet als groep. Er waren geen eigen tentoonstellingen, men trad niet collectief naar buiten. Er was geen vaste salon waar men elkaar steeds ontmoette. Animaliers waren specialisten, dat was vanuit buitenstaandersoogpunt de bindende factor. In Frankrijk was de rijkdom aan dierbeeldhouwers zo groot, dat ondercategorieën en niches ontstonden. Een goed voorbeeld is Christopher Fratin (afb. 47, 49). Hij is bekend van kleine beren-

.....
³⁷⁸ Soms waren Animaliers familie van elkaar. Van de Animaliers waren Pierre-Jules Mêne en Auguste Cain aange- trouwde familie. Rosa en Isidore Bonheur waren broer en zus, hun vader Raymond Bonheur was kunstschilder. Fremiet was, zoals we al weten, zelf de neef van een beroemde beeldhouwer, niet een Animalier, maar toch: François Rude. Zijn tante was schilderes. Zijn vader was muziekdrukker.



Afb. 48. Fratin, *Ours dentiste*, brons, ca 1840, h. 17,8 cm (Coll. musée du Louvre)

Afb. 50. Pierre-Jules Mêne (ca. 1870). *Op de bok La Chasse au Lapin*, 1855.

beelden, persiflages op het menselijk bedrijf. Zo is er een filosofenbeer die chique boeken leest, een beer die ligt te badderen en een die een andere beer een kies trekt (afb. 48). Dat neemt niet weg dat Fratin een volgroeide beeldhouwer was, die zich zeer goed raad wist met een geweldsscène, een combat zoals Barye. Hij maakte bijvoorbeeld een paard dat door wolven wordt aangevallen.³⁷⁹

Animalier Pierre-Jules Mêne is bekend van zijn paardenportretten (afb. 50).³⁸⁰ Hij heeft een tijd in Engeland gewerkt, omdat men daar dol was op zijn trofeeën van jockeys op een renpaard. Eigenaars van die paarden kochten zo'n portret graag. Een dochter van Mêne was getrouwd met de Animalier Auguste Cain (afb. 51). Deze laatste maakte veel beelden voor de openbare ruimte, vooral in tuinen (Chantilly, Tuilerieën, Luxembourg), ook in het buitenland (Kopenhagen, New York, Amsterdam).

De excentrieke Rosa Bonheur (afb. 52-54) schilderde en maakte beelden, evenals Barye. Haar werk is gericht op het Franse platteland, het *terroir* met beelden van stieren en grazende schapen. Zij heeft ook exoten verbeeld, zoals leeuwen.

379 Het is overigens moeilijk om dateringen van beelden van Fratin te achterhalen. Mackay bijvoorbeeld vermeldt nagenoeg nooit dateringen van Fratinbeelden. Ook voor de tentoonstelling 2011 kon ik voor het werk van Fratin geen dateringen achterhalen: van Broekhuizen e.a., *Van Barye tot Bugatti: les Animaliers = From Barye to Bugatti: les Animaliers*, 108-117.

380 Ibid., 126-27.



Afb. 51. *Animalier Auguste Cain, schoonzoon van Mêne (ca. 1860).*



Afb. 52. *Rosa Bonheur, Foto: E. Neurdein*

Als onafhankelijke kunstenares was haar imago roeriger dan haar werk. Zij was beroemd vanwege haar eigenzinnige seksuele vrijheid en haar 'genderneutraliteit'. Zo hield zij een politievergunning voor het dragen van een broek, wat handig was voor in het atelier (afb. 53). Om zo iets uitzonderlijks te aanschouwen, een vrouw met een broek aan, wilde de kroonprins haar graag een bezoek brengen.³⁸¹

Bonheur schilderde en boetseerde niet alleen paarden, koeien en schapen, ze verzamelde ze ook in haar eigen menagerie die zij hield in Fontainebleau, bij haar villa. Zij was succesvol en had geen geldzorgen. De Engelse criticus Evan Goderich heeft haar bezocht in 1873, waarbij hij ook de mogelijkheid kreeg om Bonheurs tijger te aanschouwen. Hij noemde het "the most terrible of quadrupeds" (afb. 54).³⁸² Goderich dacht in eerste instantie dat het om een schilderij ging, tot hij werd geconfronteerd met het echte, levende dier. Goderich verzuchtte dat hij het schilderij gelukkig ook nog te zien kreeg, later op de dag. In afb. 54 zien we Rosa aanliggen bij de leeuw Fatmah, wat haar gemak en vertrouwensband met de dieren in haar eigen ménagerie tekent.

3.1.4 Fremiets niche

In hoofdstuk 2 is ingegaan op het jonge leven van Fremiet, dat zo kleurrijk door zijn biografen is beschreven. Formele opleiding wisselde betaalde werkzaamheden af. Hierdoor ontstond een beeld van een jonge kunstenaar, die door geldgebrek 'baantjes' moest aannemen die hem hinderden om echt opgeleid te worden. Het tegendeel is echter mijns inziens

.....
³⁸¹ Gretchen van Slyke, 'The Sexual and Textual Politics of Dress: Rosa Bonheur and Her Cross-Dressing Permits', *Nineteenth-century French studies* 26, nr. 3/4 (1998): 326.

³⁸² Evan Goderich, 'Rosa Bonheur and her Tiger', *The Aldine* 6, nr. 6 (1 juni 1873): 118.



Afb. 53. De travestie-vergunning.



Afb. 54. Rosa Bonheur en haar leeuw Fatmah.

het geval. Er bestaat een sterke coherentie in Fremiets activiteiten, die hem, gezien vanuit het perspectief van de buitenstaander, schijnbaar onopzettelijk toevielen.

Het bezoek aan het Lycée Henry IV en aanverwante Pension Halleys-Dabot kan worden gecategoriseerd als een bijzondere en elitaire start van zijn opleiding, niet per se als voorbereiding op een leven in de kunstwereld, maar als begin van een *old-boys-network*. De toekomstige elite van Frankrijk, waaronder de kroonprinsen, bezochten deze school. Vervolgens was Fremiet in staat, vanaf 1836, een jaar aan de Petite-École te studeren. Deze opleidingen waren voldoende om een algemeen niveau van geletterdheid te garanderen en een algemeen begrip van kunst, maar de weg was nog lang.

Het studeren was in het middenklassengezin, waarvan de vader door dood of scheiding wegviel, een kostbare aangelegenheid, dus Fremiet moest al vanaf jonge leeftijd werken. Hij werkte als elfjarige jongen al in de bouw (zie 2.1.2). Beeldhouwkunst en bouwnijverheid zijn altijd al sterk verbonden met elkaar geweest.³⁸³ Voor Fremiet droeg het bij aan zijn algemene ontwikkeling als beeldhouwer, hoewel hij als jonge jongen vooral eenvoudige klusjes moest doen, zoals sjouwen.

³⁸³ Er zijn talloze manieren om deze uitspraak te staven. Voor de Nederlandse situatie Koopmans, *Muurvast & gebeiteld: beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940 = Fixed & chiselled: sculpture in architecture 1840-1940*. Na de Frans-Duitse oorlog werkte Rodin in Brussel aan de Beurs: Bartlett, 'Auguste Rodin. Sculptor (1889)', 29. Denk aan de figuren en ornamenten op de gevel van de Opéra in Parijs (zie hoofdstuk 4). Denk aan Fremiets werk voor de architect Lefuel aan het Louvre en aan het paleis Neudeck (zie hoofdstuk 5).

Zijn tekentalent moest zijn opgefallen, want hij kwam in de Jardin des Plantes te werken onder de hoede van de illustrator Werner, die onder contract stond van deze dierentuin. Hoewel dit in de literatuur niet zo duidelijk wordt genoemd, is Fremiet hier als leerjongen van een kunstenaarsatelier aan het werk. Misschien hadden biografen enige schroom, want het atelier van Werner was geen beeldhouwerswerkplaats, geen werkplaats van een beroemde, 'zelfstandige' of 'erkende' kunstenaar. Men beschrijft de tijd bij Werner als een bijbaantje, niet als een volwaardige atelier-ervaring. Het zou goed zijn dat beeld bij te stellen, want als leer-omgeving onderging Fremiet dezelfde dynamiek en dezelfde leer-effecten als wanneer hij zou werken bij enig andere kunstenaar. Een voorbeeld: Fremiet ging volgens Bartlett als vanzelf, voordat hij aan het werk moest, elke ochtend in de Jardin des Plantes naar de levende dieren tekenen en modelleren.³⁸⁴ Het is evengoed mogelijk dat Fremiet, die vooral botten zo precies mogelijk moest natekenen op de lithosteen, na korte tijd zelf, of na een aanwijzing van Werner, benieuwd was geworden hoe het dier er geheel en al uit moest zien. Kortom: zijn werk bij Werner was van groot belang, omdat hij in de paar jaar dat hij er werkte een grote anatomische kennis van vele dieren en de mens opdeed, naast de kennis en het netwerk om research te blijven doen en opdrachten te blijven krijgen.

Al werkend in de Jardin des Plantes kwam Fremiet in aanraking met de wetenschappers en hun werkkring en netwerk. Wetenschappers die gebruikmaakten van de graveur Werner frequenteerden zijn atelier. Zo kwam Fremiet in aanraking met Orfila en Sucquet, die hem weer inzetten voor hun eigen werk. Fremiet kon dus actief zijn op het gebied van de anatomische en pathologische modellage in gips bij Orfila en op het echte lichaam bij Sucquet, de arts die het balsemen van lijken tot zijn specialisme maakte. Bij Sucquet kon hij een lichaam opschilderen tot een natuurlijke kleur, een reconstructieve bezigheid die hem ook toeviel bij de Morgue, waar hij eveneens lijken reconstrueerde.

De musea over vergelijkende anatomie, natuurlijke historie, antropologie, geologie, fossielenkunde en biologie en dieren- en plantentuinen, allemaal op een terrein bij elkaar waren te bezoeken voor iedereen.³⁸⁵ Voor de Animaliers, de dierbeeldhouwers, was de Jardin des Plantes een belangrijke bron en werkplaats. Als Animalier gebruikte Fremiet er de wetenschappelijke bronnen en leven-

384 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', hfdst. 1, kolom 3. Het is mogelijk dat Bartlett dit verhaal modelleert naar Rodins gewoonte, die hij in 1889 beschrijft, om zo vroeg op te staan om te kunnen werken aan eigen beelden, voordat hij zijn betaalde werk moest gaan doen: Bartlett, 'Auguste Rodin. Sculptor (1889)', 18.

385 In tegenstelling tot andere zoologische of natuurhistorisch collecties, die aanvankelijk alleen te bezoeken waren door leden van de vereniging; vgl. Artis, dat is begonnen als een vereniging om de kennis van de natuurlijke historie te bevorderen. Zie Artis, 'Geschiedenis Artis', Artis, 29 augustus 2021, <https://edu.nl/yb7jj>.

de dieren voor zijn sculpturen. Zijn kunstenaarschap was bijna lotsverbonden met de Jardin des Plantes en zijn opvolging van Barye, na diens 1875, als professor-diertekenaar, was een logisch gevolg van zijn betrokkenheid in de dieren-tuin. Het is, met andere woorden, mogelijk om het terrein van de *petit-histoire* en de anekdotiek te verlaten, om beter te begrijpen hoe en waarom Fremiet zijn opleiding en ontwikkeling als jonge kunstenaar actief vormgaf, veel actiever dan de termen 'opleiding' en 'opvoeding' suggereren.

De combat tussen mens en dier

Het is opvallend dat de Animaliers zich van elkaar onderscheiden, door allerlei onderafdelingen en niches te creëren en die te bezetten. Fratin bezette de anekdotiek, Mène het paardenportret en de jockeytrofee, Bonheur het Franse *terroir*, beelden van zwijnen en koeien, en een tweede niche, de verbeelding van leeuwen en tijgers. Ook Fremiet bezette enkele van die niches. Een belangrijke niche voor hem was het ruitersstandbeeld, voor welk thema hij werd gezien als de belangrijkste beeldhouwer.³⁸⁶

Een andere niche is de sculptuur met als onderwerp de prehistorie en de 'primitieve mens'. Fremiet goot die in de mal van de combat, niet de combat zoals Barye die maakte, een gevecht tussen twee exotische dieren, maar een gevecht tussen een wild dier en de mens, bij voorkeur een primate en een mens. De Gorille-N. is de eerste van een reeks van beelden, die voldoet aan dit criterium en die Fremiet hebben gepositioneerd tussen de andere Animaliers.

Het opdoen van kennis, het hoofdonderwerp van dit hoofdstuk, is een voorwaarde om een beeld te kunnen maken. Fremiet begon zijn carrière met veel minder 'emotioneel', schokkend, werk dan de Gorille-N. Op zijn eerste Salonoptreden in 1843 presenteerde hij zichzelf met het standaard-repertoire van de Animalier, een *Gazelle* in gips. Hij positioneerde zich met het tonen van deze sculptuur op de Salon als beeldhouwer-kunstenaar, als Animalier, niet als illustrator of als modellenmaker. Hij wilde het ambacht ontsijgen. Een manier om dat te doen was het opzoeken van een bepaalde marktnis, een bepaald onderwerp waardoor hij zich onderscheidde van andere kunstenaars. Tegelijkertijd was er de zoektocht naar staatsopdrachten en algemene acceptatie als kunstenaar. Het hybride vervolg van zijn jonge leven, baantjes, leerlingenschappen, atelier van Rude, steeds verbonden met de noodzaak om in zijn levensonderhoud te voorzien, maakten Fremiet tot een zeer complete beeldhouwer. Aan ambitie geen gebrek, noch aan realiteitszin.

.....

³⁸⁶ Daniel C. Gilman en J. Le Roy Wright, *Frémiet's Howard* (Baltimore: The Municipal Art Society of Baltimore, 1904), 37. "The Statue of General Howard is the work of Mr. Emmanuel Frémiet, who for many years has been recognized as the leading sculptor of equestrian statues, and the head of his profession in France."



Afb. 55. Antoine-Louis Barye, Tijgerjacht (Surtout-de-Table), 1834-36, brons, 73x81x34 cm., Walters Art Gallery.

Zo accepteerde Fremiet de koninklijke opdracht voor een reeks keramieken soldaten, één voorbeeldige sculptuur voor elk garnizoen in specifiek uniform. Deze soldatenportretten hebben hem veel geld opgeleverd, maar het zijn werken die hem weinig prestige opleverden, behalve dan het prestige van hofleverancier. De criticus

Chesneau prees Fremiet in 1859 dat hij zich niet meer bezighield met die 'soldatenpoppen'.³⁸⁷ Door de keizer werd Fremiet nog gezien als een ambachtsman die zeer vakkundig reproducties

kon produceren van de soldatenuniformen. Chesneau prees Fremiet omdat hij zich afwendde van het puur ambachtelijke beeldhouwen, geheel onderhorig aan de wensen van de opdrachtgever. Fremiet moest echter aan zijn levensonderhoud blijven denken, dus die door Chesneau geprezen vrijheid had zijn grenzen. Voor beeldhouwers waren er veel mogelijkheden om hun werk af te zetten. Zoals zovele Animaliers maakte hij zijn beelden te gelde, via eigen verkooppunten of een eigen gieterij, of via een licentie bij een commerciële gieter zoals Barbedienne.³⁸⁸

De Gorille-N. is mijns inziens het eerste beeld waarbij Fremiet een eigen, vernieuwend onderwerp neerzette. Hij wilde een beeld maken waarin de twee sculpturale specialismen, die van de *Statuaire* en van de *Animalier* in één combat werden samengevat. De *Statuaire*, met andere woorden de maker van standbeelden, sluit het beste aan in de sculpturale traditie van het weergeven van het menselijk lichaam. De *Animalier* is de specialist van het dier. Fremiet toont zijn virtuositeit door beide niches te combineren. Er was al een traditie van een combinatie tussen mens en dier in de vorm van het ruitersandbeeld. Een andere traditie, die van de combat was vervolmaakt door Barye (zie 4.3). Fremiet zal gedurende zijn leven dan ook veel combats en ruitersandbeelden, die je kunt beschouwen als een niet gewelddadige combat, maken.

387 Ernest Chesneau, 'Salon de 1859: Libre étude sur l'Art Contemporain', *Revue des Races Latines. française, espagnole, italienne, portugaise, belge, autrichienne, brésilienne et hispano-américaine : religion, histoire, littérature, sciences, arts, industrie, finances, commerce* 14 (1859): 11-169., zie hoofdstuk 4.

388 Fremiet werkte in zijn leven met de gieters Barbedienne, Bingen, Durenne, Eugène Gonon, Société Anonyme de Fonderie Artistique (Thiébaud Frères): Elisabeth Lebon, *Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art: France, 1890-1950* (Perth: Marjon, 2003), 280.

Fremiet komt met de Gorille-N. voor het eerst met een bijzondere combat. Het is een roof, maar van combat is weinig sprake, want de vrouw is bewusteloos of dood. Voor Fremiet zit de spanning van zijn nieuwe combats in het algemeen in het realisme van het wilde dier dat in gevecht gaat met de mens. De worstelende gorilla's en beren zijn volgens Fremiet onze evolutionaire neven, die met ons in gevecht zijn.³⁸⁹ Bij Fremiet is nooit glashelder wie zal overwinnen, de mens of het dier. Hij toont hiermee een groot ontzag voor de ongecultiveerde natuur. Fremiets combat gaat vaak over een gevecht tussen gelijke krachten. Barye werd beroemd met combats die plaatsvonden tussen twee dieren, soms in een onmogelijke combinatie van vechtende dieren die in de natuur niet kan voorkomen. Het geweld tussen de dieren was van een edelmoedig karakter: het was een soort eerlijk gevecht tussen dieren die hun instincten volgden en moesten vechten voor hun leven. Als Barye de mens toont in een combat, dan delft het dier het onderspit. Dat is bijvoorbeeld zichtbaar in de zgn. *Surtout-de-Table*, een ornamenteel tafelfstuk ter aankleding van een formeel diner, die Barye maakte voor het hof van Louis-Philippe. Het betreft een reeks jachttaferelen, waarbij de mens in een dynamische sculptuur van een wild gevecht het dier de doodsteek geeft (afb. 55).

Fremiet brengt in zijn combats een vernieuwing aan, door de mens te laten vechten met een dierlijke gelijkwaardige tegenstander. De primitieve mens moet zich staande houden in een vijandige wereld, bevolkt door mensachtige dieren. Een voorbeeld is de *Dief van de berenwelp* (afb. 56). Dit beeld vertelt het verhaal van een jager die een berenwelp heeft gedood, waarop de moeder van de welp de jager aanvalt. De jager heeft om zich te verdedigen een mes in de schouder van de beer gezet, maar de beer houdt de jager in een dodelijke greep. Het beeld geeft geen uitsluitsel over de afloop van dit alles. Deze combat is essentieel anders dan de combats van Barye, waarin een dier het verliest van een ander of de mens altijd overwint. Fremiet gebruikt voor zijn



Afb. 56. Fremiet, De dief van de berenwelp, 1885, brons, Jardin des Plantes (zie afb. 20)

389 Terwijl in werkelijkheid de beer evolutionair niet zo nabij staat als de primate.

beelden overigens een meer natuurhistorische setting, een meer antropologische atmosfeer dan dat hij ze plaatst in de mythologie van de klassieke oudheid of een sprookjeswereld van een exotische prins, die op tijgerjacht gaat. De welpenjager is meer een oermens of een bewoner van een wat men toen noemde ‘onderontwikkeld’ gebied, een kolonie, dan een figuur uit de Grieks-Romeinse geschiedenis en mythologie.

Fremiet zet al zijn natuurhistorische kennis in om de beelden te maken. Omdat bij kunsthistorici in het algemeen niet altijd helder was dat Fremiet zich verliet op zijn rijke opleiding in de iconografie van de natuurlijke historie, was het eenvoudiger om de Gorille-N., die werd getoond in 1859, te associëren met de publicatie van de *Origin of Species* van Charles Darwin in hetzelfde jaar, ook al wordt in sommige publicaties per abuis de Gorille-F. uit 1887 besproken en afgebeeld.³⁹⁰ Voor hen was het belangrijkste onderwerp van het beeld Darwins evolutietheorie. Uit al het voorgaande blijkt dat dat een te eenvoudige voorstelling van zaken is. In en voor 1859 waren andere bronnen voor Fremiet veel belangrijker om tot een correcte weergave van de gorilla te komen die het dier en zijn natuurlijke situatie tot zijn recht zouden doen komen. Omdat al het voorgaande voorbijgaat aan de concrete iconografiegeschiedenis van de gorilla, is het nu tijd om daar aandacht aan te schenken.

3.2 ENTREE VAN DE GORILLA IN DE WESTERSE WETENSCHAP

In dit deel van het hoofdstuk wordt op zoek gegaan naar de iconografie van de gorilla. Omdat de gorilla pas in 1847 door westerse onderzoekers wordt waargenomen, in nauwelijks meer dan een paar botten, is die iconografie relatief goed te reconstrueren.

3.2.1 Geoffroy de Saint-Hilaire contra Charles Darwin

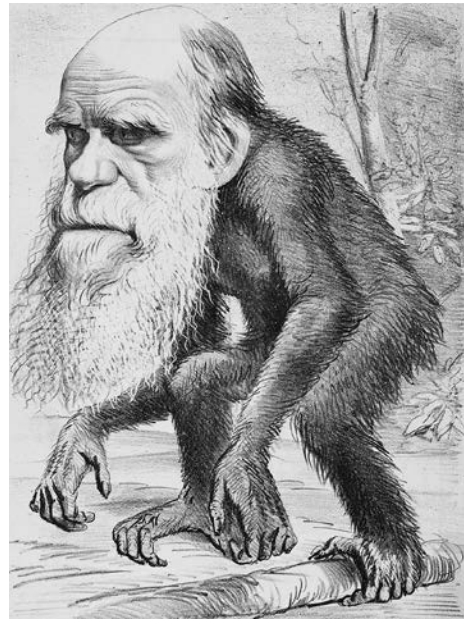
Het is zoals gezegd een verleidelijke en voor de hand liggende gedachte om Darwin te koppelen aan de Gorille-N., omdat het Darwiniaanse evolutiemodel vanaf het begin van zijn bestaan werd geassocieerd met apen en primaten, zoals ook blijkt uit het tweede motto van Disraeli dat ik aan dit hoofdstuk heb meegegeven.³⁹¹ Darwin

390 Bijvoorbeeld Linda Nochlin, ‘The Darwin Effect: Introduction’, *Nineteenth Century Art Worldwide. A Journal of Nineteenth Century Visual Culture* 2, nr. 2 (Lente 2003). Zij maakt geen duidelijk verschil tussen het beeld uit 1859 en het beeld uit 1887.

391 Kunsthistoricus Horst Janson haalt Benjamin Disraeli aan in zijn studie *Apes and Ape Lore* uit 1952. Volgens Disraeli zijn wij eerder gevallen engelen (onze afstamming is een *descent from the angels*) dan afkomstig van apen. Darwins *The Descent of Man* (1871) en niet de *Origin* gaat juist over onze afstamming en onze soortre-

zelf werd vaak als aap afgebeeld, bedoeld als een kwaadaardige satire (afb. 57).

De Britse staatsman Disraeli verwoordde de gebruikelijke gezond verstands-’pavlovreactie’ op het idee dat er een continuïteit is tussen organismen, geparafraseerd als volgt: wij zijn afkomstig van de hemel, geschapen door een god naar zijn gelijkenis, met als conclusie dat wij beter, anders, belangrijker zijn dan de eveneens door God geschapen dieren en planten. Darwin concludeerde uit zijn onderzoekingen dat de mens een dier onder de dieren is. In het evolutiemechanisme bestaat geen actieve goddelijke instantie. De evolutie heeft voortgang, gehoorzaamend aan enkele biologische wetten, waarvan het mechanisme van de aanpassing aan bepaalde leefomstandigheden er één is. Darwins evolutietheorie is een wetenschappelijke revolutie geweest. In Frankrijk werd eveneens onderzoek gedaan naar de verscheidenheid en oorsprong van de dieren en diersoorten. Dat onderzoek geschiedde in de Jardin des Plantes. Bioloog Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire was als acclimatiseringsdeskundige vooral geïnteresseerd in exoten, die wellicht nuttig konden worden ingezet in Frankrijk. Hij publiceerde in 1858 de *Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d’Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères*, waarin de meest recente stand van zaken van onderzoek over de gorilla was opgeschreven: de geschiedenis van de ontdekking van het dier, maar ook de kennis over het gedrag van het dier, inclusief de mythe dat de gorilla vrouwen rooft.³⁹² De *Description* bevatte in ieder geval alle informatie in een handzame, in het Frans gestelde boekband. Overigens publiceerde de zoöloog A.A. van Bemmelen in het Artis Jaarboekje van 1859 een tekst die hij maakte in november 1858, met ongeveer dezelfde strekking als die



Afb. 57. Charles Darwin als aap. Onbekende kunstenaar - 1871. Oorspronkelijk gepubliceerd in The Hornet magazine.

.....
latie met de primaten. De ironie van Darwins titel is Disraeli blijkbaar ontgaan, zegt Janson, namelijk dat de mens verwant is met dieren, niet met engelen (het woord descent is in letterlijke zin een afdaling, meer dan een afstamming). Achteraf bezien lijkt mij de onbewijsbaarheid van het bestaan van engelen wetenschappelijk gezien veel problematischer dan Darwins onderzoek naar de evolutionaire relatie tussen primaten en de mens.

³⁹² Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', *Archives du Muséum d'Histoire Naturelle publiée par les Professeurs-Administrateurs de cet établissement* X (1858).

van Geoffroy. Hij noemt de Franse publicatie niet, maar Van Bemmelen's gorillastudie is opmerkelijk vroeg en voorlijk voor zijn tijd. Het was overigens pas in 1862 dat de antropologe Clemence Royer de eerste Franse vertaling van Darwins *Origin* publiceerde.³⁹³ Niet Darwins publicatie, maar die van Geoffroy moet van groter belang zijn geweest voor Fremiets kennisachtergrond voor de gorilla. De datering 1858 suggereert dit ook: Fremiet had dus een jaar de tijd om een beeld te maken, nadat hij Geoffroy had gelezen, zodat hij de sculptuur in 1859 kon presenteren. In 1859 is Darwins *The Origin of Species by Means of Natural Selection* pas uitgegeven, in 1862 pas in het Frans vertaald beschikbaar. Overigens wordt de gorilla als zoölogisch voorbeeld in de *Origin of Species* niet besproken.

3.2.2 Vroege iconografie van de gorilla

De Parijse dierentuin was bevolkt met exotische dieren. Een levende gorilla behoorde echter niet tot de collectie in de periode voor 1859, de datering van de Gorille-N., waardoor je je kunt afvragen: hoe is het mogelijk dat Fremiet een levensechte gorilla kon modelleren, zonder ooit buiten Frankrijk te zijn geweest, zonder ooit een levend gorilladier te hebben gezien?³⁹⁴ Zijn er visuele aanknopingspunten geweest voor Fremiet?

Om die vraag te beantwoorden, moet men eerst begrijpen dat de zoölogie zich in de negentiende eeuw eerst en vooral bezighield met anatomische beschrijving van een diersoort. Het was daarmee van belang om een dier waar te nemen, in levende of in dode exemplaren. Diergedrag behoorde niet tot de zoölogie, maar meer tot het domein van wat toen in het Frans *vulgarisation* heette: de populaire-wetenschappelijke of zelfs sensationele pers.³⁹⁵ De ethologie (gedragkunde) als biologisch vak was nog onderontwikkeld, wat betekent dat het tot dan toe onmogelijk was om een systematische beschrijving van diergedrag te kunnen maken, laat staan een verklaring voor dat gedrag te formuleren. Om gedrag te kunnen verklaren is het overigens noodzakelijk om het dier waar te kunnen nemen, in laboratorium- of in natuurlijke omstandigheden.

Tot ongeveer het midden van de negentiende eeuw was het niet mogelijk om een gorilla te zien. Het leefgebied van de gorilla, onder andere Gabon, behoorde tot een Afrikaans Terra Incognita. Toen het contact eenmaal met dat gebied ontstond, namen Franse, Engelse of Amerikaanse wetenschappers fantastische

.....
 393 Mijn exemplaar is van iets later datum: Clémence Royer, *De l'Origine des espèces par sélection naturelle, ou des Lois de transformation des êtres organisés, par Ch. Darwin, troisième édition* (Paris: Victor Masson, Guillaumin, 1870). In 1860 was er al een Nederlandse vertaling door Tiberius Cornelis Winkler, zie <https://edu.nl/pty8p>.

394 Jorge Martínez-Contreras, 'L'Émergence scientifique du gorille', *Revue de synthèse* 113, nr. 3 (1 juli 1992): 399–421. Het kwam niet bij Fremiet op om naar Afrika te reizen.

395 Ibid., 399.

verhalen over van westerse ontdekkingsreizigers of marinecommandanten, gorillamythes die leefden onder de Gabonese bevolking. De anatoom Richard Owen bijvoorbeeld vertelde dit soort sensatieverhalen in zijn *Memoir of the Gorilla* (1865).³⁹⁶ Dit zijn dus verhalen over gedrag, meer dan over het uiterlijk. Het gedrag werd beschreven als agressief, eng, monsterlijk en primitief. Dit heeft zeker invloed gehad op de afbeelding van het dier, naar mate meer en meer visueel materiaal bekend werd.

Pas in 1847 zijn er gorilla-overblijfselen om te onderzoeken. Dat is relatief laat in vergelijking met andere primaten. Nog veel later is een gorilla geobserveerd in natuurlijke omstandigheden door een westerse wetenschapper.³⁹⁷ De reden hiervoor is dat het dier zich ophield in een klein leefgebied.³⁹⁸ Dat is overigens nog steeds het geval. De gorilla is een schuw dier en als het gevangen wordt ontstaan er nieuwe problemen: een volwassen gorilla, onafhankelijk van het geslacht, is een fysiek sterk dier, dat met veel middelen in gevangenschap moet worden gehouden. Tegelijkertijd gedijt het dier in deze situatie slecht, waardoor het al snel het gevaar loopt te sterven. In de volgende alinea's reconstrueer ik de negentiende-eeuwse geschiedenis van de 'verschijning' van de gorilla in de Franse wetenschap, tot 1859, als Fremiet zijn sculptuur voorstelt aan de Salonjury. Die verschijning hangt samen met gevangenneming van het dier. Het is namelijk van essentieel belang dat lichaamsdelen, het hele lichaam of het hele levende dier werd gevonden en gevangen, liefst levend mee werd gevoerd naar Parijs.

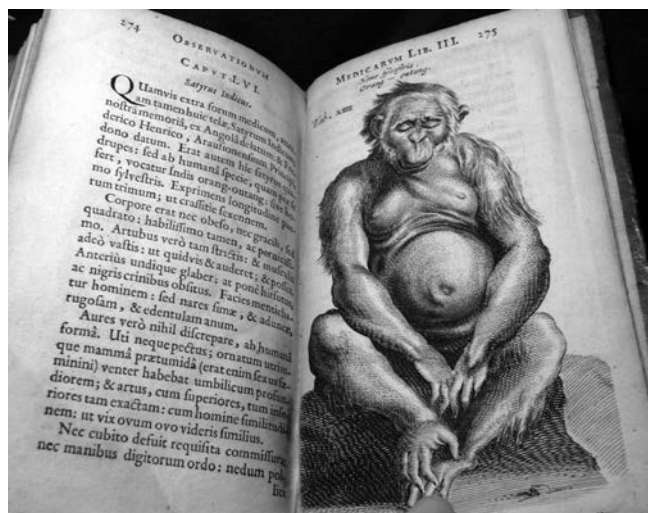
Er werd al honderden jaren over mensapen gesproken, waarbij soms het woord gorilla viel. De eerste vindplaatsen voor specifieke gorillabeschrijvingen in het westen vindt men al in de oudheid, maar ook later. Die teksten kenmerken zich door vaagheid. Vaak wordt gesproken over een dier dat lijkt op de mens. De beschrijvingen zijn vooral tekstueel, breed schetsend, zonder afbeeldingen overgeleverd. Voor de weergave van de gorilla zijn deze beschrijvingen niet behulpzaam. In de zeventiende en achttiende eeuw werden mensapen of vermoedelijke mensapen, die overigens veel werden verhandeld in Amsterdam, wel afgebeeld in wetenschappelijke literatuur. In die tijd was er in de Nederlanden wel onderzoeksmateriaal aanwezig. In Amsterdam waren minstens twee handelaars in exotische dieren die apen verkochten, Blauw Jan en de herberg De Witte Oliphant (die gesitueerd was op de Botermarkt, nu het Rembrandtplein).³⁹⁹ Waarschijnlijk is er nooit een

396 A. F. Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, The World Naturalist Series (London: Weidenfeld & Nicholson, 1981), 4–5; Richard Owen, *Memoir on the Gorilla (Trogodytes Gorilla, Savage)* (London: Taylor and Francis, 1865), 33 e.v.

397 Misschien Paul du Chaillu, zie Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 6.

398 Het gaat hier over de westelijke gorilla.

399 Chunglin Kwa, 'Linnaeus en de apen', in *Aap, vis, boek: Linnaeus in de Artis Bibliotheek*, onder redactie van



Afb. 58. Afbeelding van de *homo sylvestris* in Nicolaes Tulp's *Observationum* (1641).

gorilla 'over de toonbank' gedaan. Wetenschappers zoals Martinus Houttuyn kregen de gelegenheid die dieren te bestuderen of zelfs aan te kopen. Houttuyn beschrijft dat in 1740 een 'quimpensee' in Parijs te zien was, op de markt van Place St. Laurent. Het gaat hier om een chimpansee.⁴⁰⁰ Dat was niet het eerst beschreven exemplaar ooit in Europa. De beroemde Amsterdamse arts en burgemeester Nicolaes Tulp beschreef in 1641 al een chimpansee, een van de eerste primaten die ooit zijn af-

gebeeld in een westerse wetenschappelijke beschrijving. De chimpansee is in zijn boek in een wat zedige pose afgebeeld. (afb. 58).⁴⁰¹

De Naturalist Buffon beschreef een mensaap in zijn *Histoire Naturelle*, het onderzoeksproject met als doel een encyclopedische beschrijving van de biologie, gepubliceerd in tientallen banden, die uitkwamen in de periode van 1749 tot en met 1766. Volgens de Australische Fremiet-gorilla-onderzoekers Ted Gott en Kathryn Weir duurde het nog tientallen jaren voordat wetenschappers het verschil kenden tussen chimpansee, orang-oetan en gorilla.⁴⁰² De Nederlandse onderzoeker Chun-

.....
Chunglin Kwa P. Verkruyse (Zwolle: Waanders, 2007), 25. Kwa vermeldt dat de VOC stallen had ingericht op Kattenburg om de exoten onder te brengen.

400 Ibid., 27.

401 Tulp, Nicolai (Nicolaes Tulp), *Observationem medicarum (Libri Tres)*, vol. 1652 (Amsterdam: Ludovicum Elzevirii (Elsevier), 1641), 274 en verder; Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 2. Reeds in de Middeleeuwen is er in de Europese mythologie sprake van een woudmens, een wezen op de grens van mens en dier dat in het bos leeft, vergelijkbaar met een wolfmens: Jan Nederveen Pieterse, *Wit over zwart: Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur* (Amsterdam / Den Haag: Kon. Instituut voor de Tropen / NOVIB, 1990), 30. De zedige pose is van Kwa, 'Linnaeus en de apen', 25.

402 Ted Gott en Kathryn Elizabeth Weir, *Gorilla* (London: Reaktion Books, 2013), 199 noot 32. Ik heb de beschikking over een latere druk van Buffon: Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon, *Histoire Naturelle des Animaux* (Paris: Lecène, Oudin, 1888). Het werk van de Australische onderzoekers Ted Gott en Kathryn Weir is zeer behulpzaam voor de reconstructie van de eerste vindplaatsen van gorilla's in de westerse beeldcultuur. Gott & Weir zijn beiden als conservator verbonden geweest aan het museum in Melbourne, dat in de collectie een groot bronzen beeld van Fremiets Gorille-F. herbergt. *Gorilla carrying off a woman (Gorille enlevant une Femme)*, 1887, brons, 44,7x30,6x33, invnr. 1.316-2, geschonken door de kunstenaar in 1907 aan de National Gallery of Victoria Melbourne. De tentoonstelling *Kiss of the Beast* behandelde de traditie van de gorilla in de kunsten en media: Ted Gott en Kathryn Elizabeth Weir, *Kiss of the Beast: From Paris Salon to King Kong* (South Brisbane: Queensland Art Gallery Publishers, 2005). Hun onderzoeksgebied is vooral toegespitst op de negentiende en twintigste eeuw, waarbij zij trachten te achterhalen welke rol de gorilla in de

glin Kwa vermeldt eveneens dat Buffon in zijn eigen tijd werd beschuldigd dat hij de primatenamen niet systematisch gebruikte. Dat wil niet zeggen dat Buffon de gorilla niet noemde. Hij beschreef vooral het gedrag van mensapen, die hij aanduidde met het woord gorilla, maar meer kon hij ook niet doen. Waarnemingen kon hij alleen van terugkerende ontdekkings- of wereldreizigers horen, die de gorillaverhalen weer hoorden van de plaatselijke Afrikaanse bevolking. Specimina voor anatomische observatie stonden hem niet ter beschikking en een eigen observatie daar en op dat moment in West-Afrika was onmogelijk.

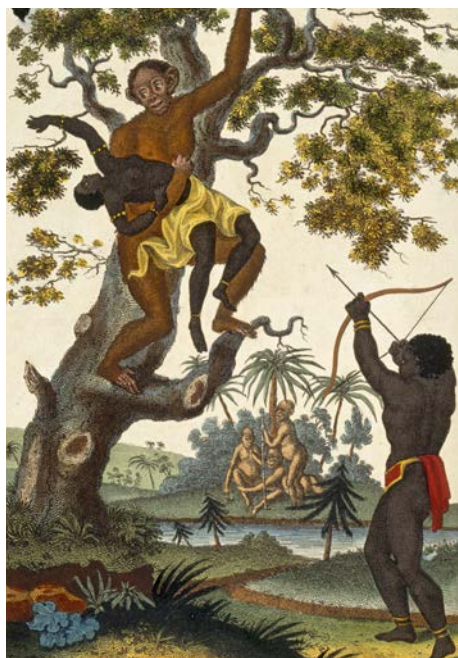
Ook de bioloog Carl von Linnée, nu vooral bekend onder zijn Latijnse naam Carolus Linnaeus, kon niet anders dan de verhalen tot zich nemen en zo goed en zo kwaad als het ging plaatsen in zijn biologische taxonomie. In 1794 heeft een anonieme tekenaar een impressie gegeven van de primate, in de vorm van een prent die te vinden is in een door zekere Sibly vertaalde Linnaeus (afb. 59). Deze afbeelding

van een roof zal ik verder behandelen in hoofdstuk 4, maar interessant voor dit hoofdstuk is de inadequate en onbeholpen vorm die de tekenaar aan de primate heeft gegeven. Hier is geen sprake van enige kennis van het lichamelijke voorkomen van orang-oetan of gorilla, dierenbenamingen die in de achttiende eeuw nog vage betekenis hadden. Het is een vroege bron voor de iconografie die werd toegepast op de eerste afbeeldingen van de gorilla. Het is niet goed te achterhalen hoe deze afbeelding in Frankrijk bekend was, want in de catalogus van de bibliotheek van de Jardin des Plantes of de Bibliothèque Nationale is de Sibly niet te vinden.

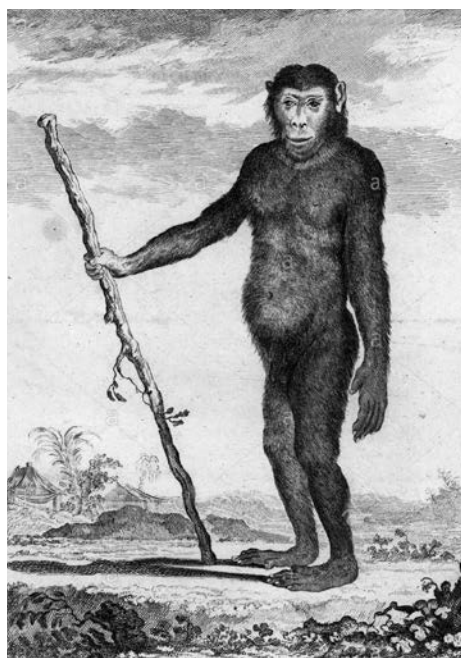
Dit onbeholpen afgebeelde dier klimt op een bepaalde manier de boom in, wat een overeenkomst is met de eerste afbeeldingen en de eerste taxidermie van de gorilla. Overigens werden de eerste opgezette gorilla's weergegeven zonder vrouwenfiguur.

.....

westerse beeldcultuur speelt. In dat onderzoeksproject is Fremiet voor hen een goed beginpunt. De Gorille-F. is voor hen belangrijk als prefiguur van King Kong en de twintigste-eeuwse propaganda-beeldcultuur die de gorilla als het angstaanjagende beest verbeeldt. Mijn studie beperkt zich echter tot de negentiende eeuw.



Afb. 59. Afbeelding uit E. Sibly en Carl von Linné, *An Universal System of Natural History*: (London: Printed for the Proprietor: sold by Champante and Whitrow [etc.], 1794), vol. 2 (Simia).



Afb. 60. De Jocko, een kleine orang outhan (volgens Buffon), een afbeelding uit Buffons publicatie uit 1766. Het hier afgebeelde dier lijkt een chimpansee te zijn, die rechtop is afgebeeld, een wandelstok hanterend. De stok is een terugkerend beeldelement in de weergave van primaten. Het is een handig ding, want het geeft mogelijkheid de taxidermie vast te zetten. Het geeft ook de mogelijkheid om tors en binnenkant van de arm goed te laten zien.

Het was pas met de confiscatie van de Nederlandse zoölogische verzamelingen dat echte primaatdelen, in de vorm van orang-oetanspecimina, beschikbaar kwamen in Frankrijk.⁴⁰³ De orang-oetan komt voor in het huidige Indonesië, toen Nederlands-Indië, dus de Nederlanders hadden al snel kennis van deze primate. De afbeelding van het dier in de oorspronkelijke publicatie van Buffons *Histoire Naturelle* toont een onduidelijk amalgaam van aapachtige trekken die meer een chimpansee dan een gorilla of orang-oetan typeren (afb. 60). Een tak of stok is een handig voorwerp om het dier een levendige houding te geven.

De gorilla is pas werkelijk in de zoölogie zichtbaar als specimina in de negentiende eeuw worden verzameld in 1847 door Thomas Staughton Savage (afb. 62). Deze Savage was een arts en een protestantse missionaris. Hij beschreef dat hij een apenschedel aangereikt kreeg, van een dier dat volgens de plaatselijke bevolking veel sterker, agressiever en groter was dan andere apen.⁴⁰⁴ Savage zag dat hij wellicht met een 'andere soort orang' te maken had. Savage had al eerder, samen met zijn zoölogencollega Jeffries Wyman (universiteit van Harvard, afb. 61), een artikel geschreven over chimpansees. Samen met Wyman publiceerde hij een artikel in 1847 over het beendermateriaal dat hij uit Gabon had teruggestuurd naar de Verenigde Staten (schedels, rugdelen, heupen, enkele ledemaatbeenderen).⁴⁰⁵ Dit is de eerste systematische,

.....
⁴⁰³ Buffon wil dit in zijn eigen geschriften ondervangen door de gorilla een pongo te noemen. Denk ook aan Naturalist Edward Tyson (1699), die zijn traktaat over mensapen titelde: *Orangutan, sive Homo sylvestris* [Orang-oetan, oftewel de bosmens]; *or the anatomy of a pigmy compared with that of a monkey, an ape and a man*. Er zijn bronnen die het hebben over een chimpansee als over een pygmeë. De achttiende-eeuwse Nederlandse Naturalisten Vosmaer (in 1778) en Petrus Camper (in 1779) beschreven de orang-oetan, maar aan de hand van specimina van onvolwassen dieren. Toen eindelijk volwassen orang-oetan-mannetjesdieren werden ontdekt en levend verscheept, concludeerde men dat een nieuwe soort was ontdekt: de pongo. Zie Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 2.

⁴⁰⁴ Ibid., 3.

⁴⁰⁵ Thomas S. Savage en Jeffries Wyman, 'Notice of the external characters and habits of Troglodytes gorilla, a



Afb. 61. Ontdekkers van de gorilla, Jeffries Wyman.

Afb. 62. Ontdekkers van de gorilla, Thomas Staughton Savage.

westerse, wetenschappelijke beschrijving van specimina van de gorilla, niet gebaseerd op de waarneming van een levend dier. Die eerste waarneming in het wild is niet gemakkelijk te vinden, maar we kunnen aannemen dat de door zijn populaire reisboeken bekende jager Paul du Chaillu in 1861 levende gorilla's in het wild heeft gezien (zie 4.2.2).⁴⁰⁶

In het Muséum waren er voor 1859, de datering van de Gorille-N., voldoende opgezette gorilla's en gorilla-delen te vinden, die als basis konden dienen voor het beeld. De toevoer van specimen-materiaal is intensief te noemen. Rond 1850, slechts drie jaar na Savage, beschikte Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire al over twee volledige gorilla's op alcohol.⁴⁰⁷ Er waren in het Muséum fragmenten van schedels aanwezig.⁴⁰⁸ Dit gaat steeds om de soort *Gorilla Gorilla Savage* (1847), de

.....
new species of orang from the Gaboon River; osteology of the same', *Boston Journal of Natural History* 5, nr. 4 (december 1847).

406 Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 6. Algemeen wordt aangenomen dat hij zijn gorilla-overwinningen overdreven aanprijst om zichzelf beter voor te doen, zie Paul B. Du Chaillu, *Explorations & Adventures in Equatorial Africa; with accounts of the manners, and customs of the people, and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus and other animals* (London: John Murray, 1861).

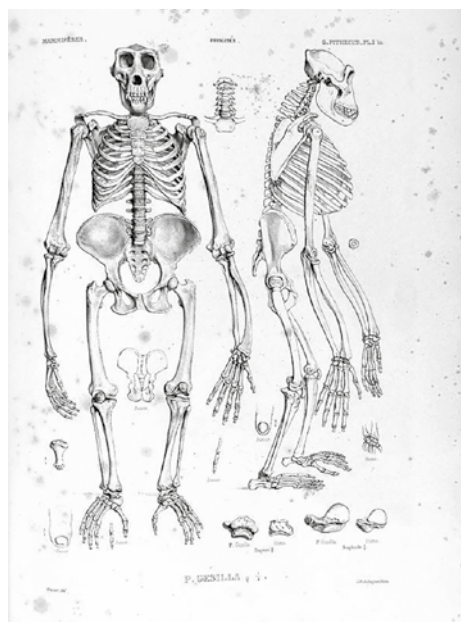
407 Martínez-Contreras, 'L'Émergence scientifique du gorille', 406; Isidore Geoffroy de St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', *Annales des sciences naturelles, comprenant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparées des deux règnes* 6 (1851): 154.

408 Muséum national d'Histoire naturelle, Paris (France), Collection: Mammals (ZM), specimen MNHN-ZM-AC-1854-113 (schedel mannetje Aubry), specimen MNHN-ZM-AC-1856-27 (schedeldeel jong mannetje 1856) en specimen MNHN-ZM-AC-1856-67 (Bouët-Willaumez, uit Makokou, Sette Cama, Gabon). Charles Eugène Aubry-Lecomte (1821-1879) was een zoon van een lithograaf met naam Hyacinthe Aubry-Lecomte.

gorillasoort die door Thomas Savage voor het eerst was beschreven in 1847, nu genoemd de West-Afrikaanse laaglandgorilla.⁴⁰⁹ De derde term in de systematische naam is de eigenaam van de ontdekker en niet een aanduiding voor de wildheid van het dier. Al in 1851 schrijft Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire een artikel (*Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique*) over de gorilla, waarin hij het op dat moment bestaande materiaal bespreekt. Hij neemt als voorbeeld een arts van de zeemacht, die woonde in het Franse *station navale* in Gabon. Dit was een onderdeel van de eerste Franse kolonisering op die

plaats. De nederzetting bestond uit een militaire post (*blockhaus* noemt Geoffroy dat) en een aanmeerplaats. De arts, genaamd Gautier-Laboulaye, verrijkte het museum al in 1849 met een volwassen schedel en een skelet van een volwassen dier.⁴¹⁰ Dit is dus al twee jaar na het artikel van Savage in 1847. De overblijfselen van dat dier zijn weergegeven in de biologische geschriften van Blainville, waar Jean-Charles Werner en Fremiet, zijn leerling, het illustratiemateriaal voor maakten (afb. 63).⁴¹¹

Opvallend aan die skeletstudies is de neutrale pose, de manier waarop het skelet getoond



Afb. 63. Werners skeletstudies voor Blainville, n.a.v. de eerste gorillaspecimina, ca. 1849-1850.

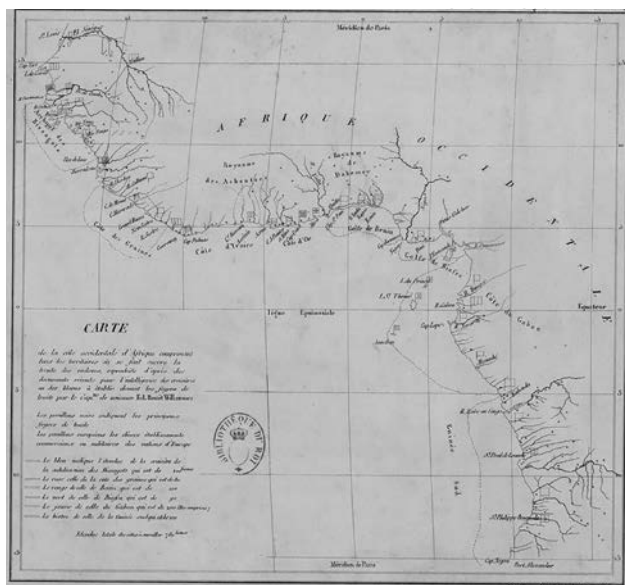
Hij was een koloniaal bestuurder en hij begon zijn carrière aan boord van de stoomboot *Èrèbe* (1847-1854) in Senegal. Aangezien in dat land een deel van het gorilla-leefgebied is te vinden, moet hij daar zijn gorilla-specimina hebben verzameld, hoewel hij vooral als botanist en plantenverzamelaar bekend staat. In 1858 gaat hij weer terug naar Parijs. Édouard Bouët-Willamez was een Franse marine-admiraal, maar ook hij begon zijn carrière als koloniaal bestuurder in Gabon en Senegal. Hij is de stichter van de Senegalese hoofdstad. Hij begon in 1838 in Gabon, met plunderen, maar ook met het sluiten van handelsverdragen met plaatselijke leiders. In de

periode 1841-42 werd hij provisionele gouverneur van Senegal. Senegal, maar ook Gabon maken deel uit van het leefgebied van de gorilla, dus is het geheel denkbaar (en soms zeer kort vermeld) dat hij een exemplaar naar Parijs zond.

409 De gorilla heeft nu als wetenschappelijke naam *Gorilla Gorilla*. Geoffroy de Saint-Hilaire kan niet nalaten om te vermelden dat zijn vader, de Naturalist Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire, al in 1828 melding maakt een dergelijke soort te veronderstellen. St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 155.

410 Ibid., 156. Gegevens over Gautier Laboulaye in Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', 8.

411 St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 156; Marek Zgórnaiak, Marta Kapera, en Mark Singer, 'Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?', *Artibus et Historiae* 27, nr. 54 (2006): 225-226.



Afb. 64. Kaart (1845) van de hand van admiraal Bouët-Willaumez van de omgeving (westkust van Afrika) waar hij zijn koloniale activiteiten ontplooië.

Afb. 65. Bouët's kaart geprojecteerd op een kaart van het leefgebied van de Westelijke laaglandgorilla (oranje).

wordt, namelijk alsof het op een tafel ligt (links) en alsof het rechtop staat (rechts). Dit komt overeen met de foto van Roger Fenton van een gorillaskellet in het British Museum in 1855 (afb. 68). Het is de neutrale manier, die overeenkomt met een staand menselijk skelet, waardoor vergelijking wordt vergemakkelijkt.

Deze dieren waren afkomstig uit dezelfde koloniën als het gorillamateriaal afkomstig van admiraal Bouët-Willaumez, namelijk Gabon, dezelfde vindplaats waar Savage zijn eerste botten vond (zie afb. 64, 65 voor de door Bouët geproduceerde kaart van de omgeving waar Franse kolonisten zich bewogen en diezelfde kaart geprojecteerd op de kaart van het leefgebied van de gorilla). Geoffroy de Saint-Hilaire stelde de vondst van de dieren op naam van een ondergeschikte van admiraal Bouët-Willaumez, de vice-admiraal Charles Pénaud, commandant van het stoomfregat *Eldorado*.⁴¹² In Gabon wordt dit dier *Gina of Engina* genoemd, maar de zoologisch-systematische naam is (*Troglodytes*) *Gorilla*, zegt Geoffroy de Saint-Hilaire.⁴¹³ Dit alles maakt de alternatieve titel in sommige saloncatalogi voor Fremiets

412 De necrologie van Pénaud: Anon., 'Nécrologie', *Revue Maritime et Coloniale* 11 (1864): 131-137.

413 St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 154. Deze aantekeningen zijn bedoeld voor een lezing voor de Académie des Sciences in Parijs, 19-1-1852. Ook in Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', 6. noemt Geoffroy trots dat zijn vader met de term Troglodytes kwam. Dat wij uit bronnen kunnen



Afb. 66. Achille Rousseau / Photographie Bisson frères, 1853. De vroegste afbeelding van een opgezette gorilla in de Jardin des Plantes.

Gorille enlevant une Négresse, Gorille de Gabon, tot een correcte beschrijving. De vrouwenfiguur wordt in deze titel geheel genegeerd.

De meegevoerde gorilla's zijn gedurende de reis naar Frankrijk steeds overleden op het schip. Het was natuurlijk vooral de bedoeling om ze levend mee te voeren voor onderzoek, maar dat bleek onmogelijk.⁴¹⁴ Bij aankomst werden de gorilla-kadavers opgezet. Fremiets leermeester, de illustrator Jean-Charles Werner maakte een reconstructie van de gorilla in de vorm van een schilderij, volgens Geoffroy.⁴¹⁵ Die reconstructie van Werner is waarschijnlijk gebaseerd op de taxidermie van het exemplaar dat in 1849 is aangekomen.⁴¹⁶ De opgezette eerste in Frankrijk aangekomen gehele gorilla is gefotografeerd, want de afbeeldingen bij het artikel vermelden dat zij zijn gemaakt naar daguerreotypie in het Muséum.⁴¹⁷ Er is inderdaad een foto (gedateerd 1853) overgeleverd van deze taxidermie (afb. 66).⁴¹⁸ Bij mijn weten is er niet nog een exemplaar gearriveerd tussen 1849 en 1853, en opgezet, dus deze foto is gemaakt naar datzelfde opgezette dier uit 1849. De foto in afb. 66 moet dus gezien worden als een oerbron voor de eerste drie-

.....
opmaken, zowel als uit de databestanden die ons nu nog ter beschikking staan, wie de ontdekker was van elk specimen, doet mij vermoeden dat een bepaald prestige ook een rol speelt. De admiraal, de vice-admiraal, zij wensten dit soort onderzoeksmateriaal naar huis te sturen, omdat dat hun naam vestigde als bijdrager aan de wetenschappelijke vooruitgang. Napoleon Bonaparte nam in 1798-1801 wetenschappers mee naar de Egyptische veldtocht. Niet alleen een oorlog, maar de wetenschap werd inzet van de reis, en de generaal communiceerde ermee dat hij een beschermer van kunsten en wetenschappen wilde zijn.

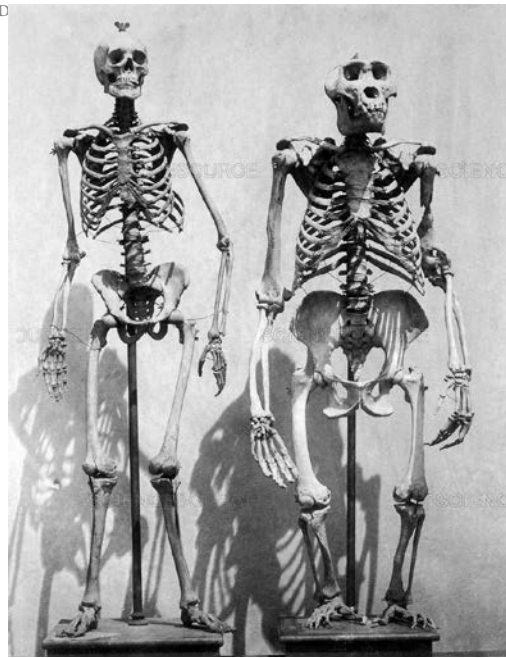
414 St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 155.

415 Ibid., 158.

416 Ibid., 154. Volgens Dureau de Lamalle werd door een zekere Poortman, opzetter en modelleur in het Muséum de gorilla in het klein gemodelleerd. M. Dureau de Lamalle, 'Mémoire sur le Grand Gorille du Gabon', *Annales des sciences naturelles, comprenant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparées des deux règnes* 6 (1851).

417 St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 403.

418 Achille (1800-1857) (éditeur Scientifique Ancien Possesseur) Devéria, Louis (1811-1874) (éditeur Scientifique) Rousseau, en Photographie Bisson Frères, *Photographie zoologique ou représentation des animaux rares des collections du Muséum d'Histoire Naturelle*. 13, [Mammifères primates. 1ère famille. Les singes. Genre gorille]. pl. XIII: [photographie] / [Bisson frères], 1853.



Afb. 67. De 'gorilla' in Wombwells dierentuin was volgens de illustratie een mandril. *British Library, Evanian catalogue. Poster uit 1876.*

Afb. 68. Roger Fenton, *Skeleton of Man and Male Gorilla*, 1855, *New York Public Library*.

dimensionale verbeelding, in de vorm van een taxidermie, van een gorilla. Deze opgezette gorilla beklimt de boom, geheel in lijn met de voorstelling zoals te zien in in Sibly (afb. 59). In de linkerhand draagt hij een stok, een iconografisch overblijfsel van de Jocko (afb. 60). Kortom, de gorilla was in opgezette vorm beschikbaar als bron voor Fremiet.

Volgens sommigen was in 1855 een levende gorilla te zien in Londen, in de reizende menagerie van George Wombwell (afb. 67).⁴¹⁹ Die gorilla heeft Fremiet nooit kunnen zien, omdat hij Londen pas later zou gaan bezoeken, vooral in verband met de Royal Academy, waarvan hij in 1904 erelid werd gemaakt. Of Fremiet in Londen kwam is overigens niet relevant, want een poster van Wombwell (uit 1876) doet twijfel rijzen of die bewuste gorilla wel in Londen was, omdat hier een andere primate, een mandril, als gorilla wordt aangeprezen. In 1855 was er veel minder kennis van de dieren. Als Wombwell om allerlei commerciële, sensationele redenen in 1876 de mandril nog steeds aanprijst als een gorilla, dan is er gerede twijfel mogelijk aan de observatie dat het levende dier al in 1855 in Europa te zien was.

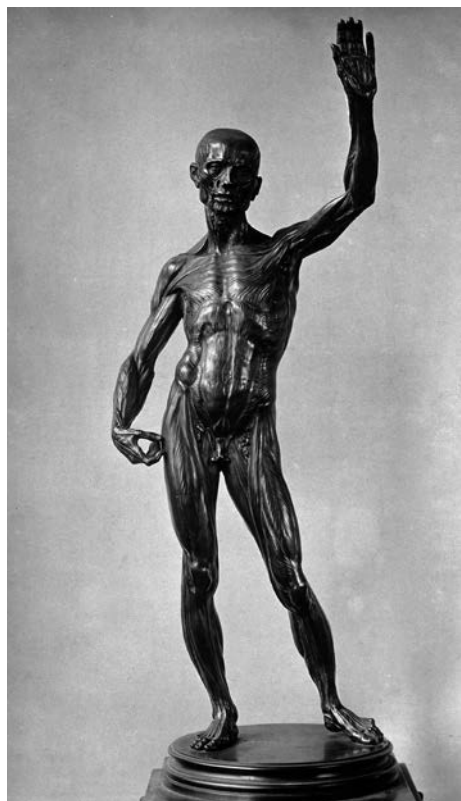
Er is een andere vroege bron voor een gehele gorilla-skelet, in Londen in het British Museum, gefotografeerd door Roger Fenton (afb. 68). Dit zou kunnen

⁴¹⁹ Bijvoorbeeld Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 9.

bewijzen dat het mogelijk is dat een levende gorilla in Engeland was in 1855 of eerder.⁴²⁰ Dat is een mogelijkheid, maar het is plausibeler dat het dier als skelet aanwezig was, precies zoals de situatie in Frankrijk. Het dier was toch moeilijk in leven te houden en stierf vaak al op het schip, gedurende de overtocht.

3.2.3. De écorché als bron

De kunst- en wetenschapshistorica Marieke Hendriksen heeft in 2019 een exposé gegeven over de spierpop, die al een lange geschiedenis kent en een voorbeeld is van een wetenschappelijk model dat voor de kunsten zeer belangrijk was.⁴²¹ De



Afb. 69. De spierpop van Lodovico Cigoli, brons.

gevilde man was een anatomisch model waarvan de spieren en sommige organen zichtbaar waren, omdat de huid van de figuur was weggelaten. Het woord écorché betekent 'gevild' en is de Franse term voor zo'n spierenbeeld. Vooral het anatomische model van de kunstenaar Cigoli uit 1600, een brons in oplage dat door heel Europa werd verspreid, is zeer bekend (afb. 69). De houding van de spierpop is een belangrijke bron voor de houding van de taxidermie van de gorilla.

De gevilde man is in de houding geplaatst van een Romeinse orator. De contrapost is classicistisch, de omhooggestoken hand duidt op een sprekend gebaar, wat de mogelijkheid geeft de figuur aan de binnenkant van de arm en in de oksel te kunnen zien. Het is het type van de mensfiguur, die nu nog steeds te zien is in het museum voor vergelijkende anatomie in Parijs (afb. 40). Cigoli gebruikte voor dit model verschillende dode lichamen als model, die hij observeerde en waarvan hij de observaties samenbracht in dit ene beeld. Het is een bijzonder accuraat model, want de lymfeknopen in lies en oksel zijn volgens Hendriksen duidelijk zichtbaar. In 1600 was nog niet bekend

420 Met dank aan Shaun Villiers Everett (email-contact 22-09-2019), auteur van een monografie over Wombwell.

421 Ik heb haar horen spreken tijdens het Technical Art History Colloquium op 26-9-2019 in museum Boerhaave, waar zij een reprise presenteerde van een lezing die zij eerder hield, namelijk Hendriksen, M.M.A. (25-07-2019) Participant History of Science Society Annual Meeting Utrecht paper: *Flayed: The Écorché Body in Eighteenth-Century Art and Anatomy* (ongepubliceerd).



Afb. 70. Mason Chamberlin RA, Portrait of Dr William Hunter, 1769, o/d, 127,0x101,6 cm, Royal Academy London. Hunter was arts, lid van de Society of London Physicians, het Royal College of Physicians en de Society of Collegiate Physicians, fellow van de Royal Society en de eerste hoogleraar anatomie aan de Royal Academy.



Afb. 71. Jean-Antoine Houdon, L'écorché bras levé, 1767, gips, manshoog, verschillende formaten mogelijk, Musée Fabre, Montpellier.

welke functie die organen hadden in het menselijk lichaam, wat de kunstenaar er niet van heeft weerhouden ze weer te geven. Het is dus een accuraat model.

Voor de eerste gorilla-afbeeldingen lijkt me deze figuur, deze iconografie onmisbaar, omdat de stap van de omhoog gehouden arm naar een gorilla-arm die een tak beetpakt zeer klein is. De spierpop was een wijdverbreid beeld, die in de studiemodellen door elke kunststudent en anatomici wel werd bestudeerd en gekopieerd of heruitgevonden (zie afb. 70, de Engelse arts William Hunter, met zijn eigen gemodelleerde versie van de spierpop). Ook in de medische en biologische wetenschappen is dit beeld gebruikt voor educatiedoeleinden. Een net anders geplaatste écorché is van de hand van Houdon, uit 1767 (afb. 71). Deze figuur staat eveneens in het verlengde van de eerste gorilla-taxidermie, want de hand van de opgeheven rechterarm lijkt iets te willen beetpakken. Misschien dat de taxidermisten van de eerste gorilla, in 1849 of iets later, dit beeld wel als voorbeeld hebben gehad om het dier mee te kunnen weergeven. Zouden taxidermisten zo goed op de hoogte van de beeldhouwkunst en wetenschap zijn geweest, dat zij zo'n voorbeeld paraat zouden hebben als ze een wild dier moesten opzetten? Ja, want de scheidslijnen tussen

de verschillende vakken waren niet scherp. Zo spreekt Luc-Benoist bijvoorbeeld van de kunstenares Julie Charpentier, die net zo wetenschappelijk correct werkte als Barye.⁴²² Zij was beeldhouwster en taxidermist en werkte voor de Jardin des Plantes.⁴²³ We kunnen overigens niet vaststellen wie de gorilla heeft opgezet, maar het is mogelijk dat Charpentier of een soortgelijke vakman of -vrouw ervoor verantwoordelijk was. Dat geeft aanleiding om te denken dat de pose van het dier is ingegeven door de traditie van de spierpop, gecombineerd met het door de overlevering ingebracht idee dat een gorilla graag een boom inklimt, iets wat niet voor de hand liggend gedrag van de westelijke laaglandgorilla mag heten.

3.2.4 Andere mogelijke bronnen

Een afbeelding van Werners tekening van de gorilla is gepubliceerd in het zeer informatieve artikel van Martinez-Contreras (afb. 72, 73).⁴²⁴ Hij verwijst daarbij naar het artikel van Geoffroy de Saint-Hilaire, die Werners tekening zou hebben afgebeeld bij zijn tekst, maar in het mij bekende exemplaar is die afbeelding niet geplaatst. Dit zou allemaal teruggaan op een afbeelding in 1851, maar dat is betwifelbaar. Het ligt meer voor de hand dat het wel teruggaat op de taxidermie (na 1849) of de foto van die opgezette gorilla (1853). Daarmee is de opgezette aap, zoals gefotografeerd in afb. 66 het eerste driedimensionale model, waarop alle andere tekeningen zijn gemaakt. Afb. 74 toont wel een realistischer reconstructie van de gorilla, maar niet ten voeten uit.

De afbeelding van Marie Firman Bocourt (afb. 73) heeft veel overeenkomsten met de foto uit 1853 (afb. 66), waaruit ik de conclusie trek dat Bocourt, Werner waarschijnlijk ook, naar aanleiding van dat opgezette dier een tekening heeft gemaakt.⁴²⁵ In *Le Magasin Pittoresque* heeft men in 1852 een verslag gedaan van Geoffroy de Saint-Hilaire's artikel, met een tekening van een zittende vrouwelijke gorilla met jong (afb. 75), die minder overtuigend is weergegeven dan het op de achtergrond anatomisch correcte zijaanzicht, dat is geïnspireerd op de afbeeldingen in het artikel van Geoffroy uit 1851 (afb. 74).⁴²⁶

Vanuit het perspectief van Fremiet is er in ieder geval voldoende materiaal om geïnformeerd een anatomisch correcte gorilla weer te geven. Afgaande op later te dateren prentbriefkaartmateriaal is een andere conclusie ook gerechtvaardigd.

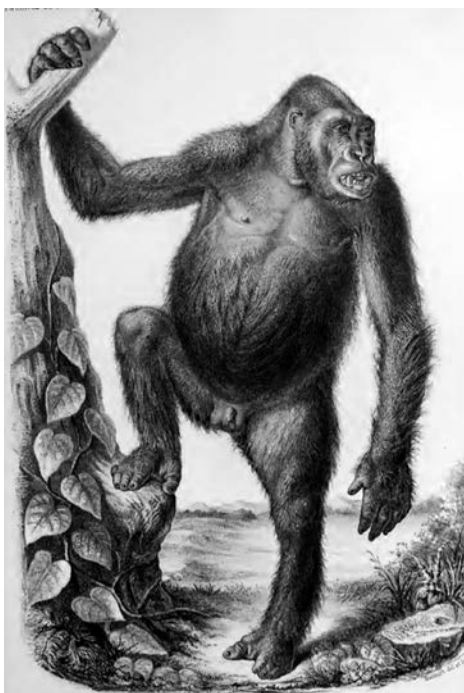
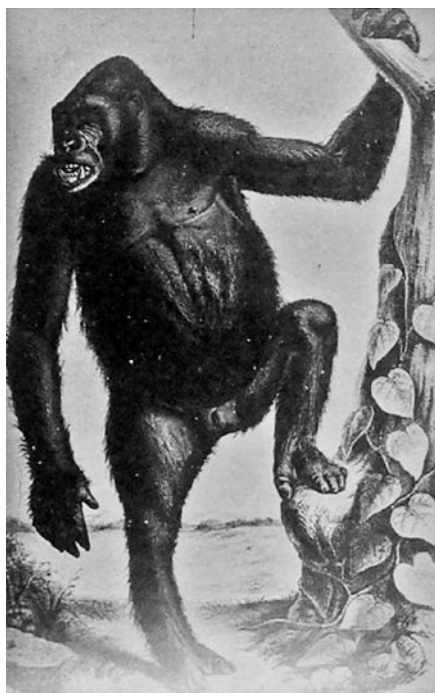
422 Benoist, *La sculpture romantique*, 22.

423 Ibid., 149; Ernest T. Hamy, 'Julie Charpentier: sculpteur et préparateur de zoologie (1770-1845)', *Bulletin du Muséum d'histoire naturelle*, nr. 7 (1899): 329.

424 Martínez-Contreras, 'L'Émergence scientifique du gorille'.

425 'The Grandeur Of Life: A Celebration of Charles Darwin and the Origin of Species: Linda Hall Library', geraadpleegd 27 augustus 2019, <https://edu.nl/pupq4>.

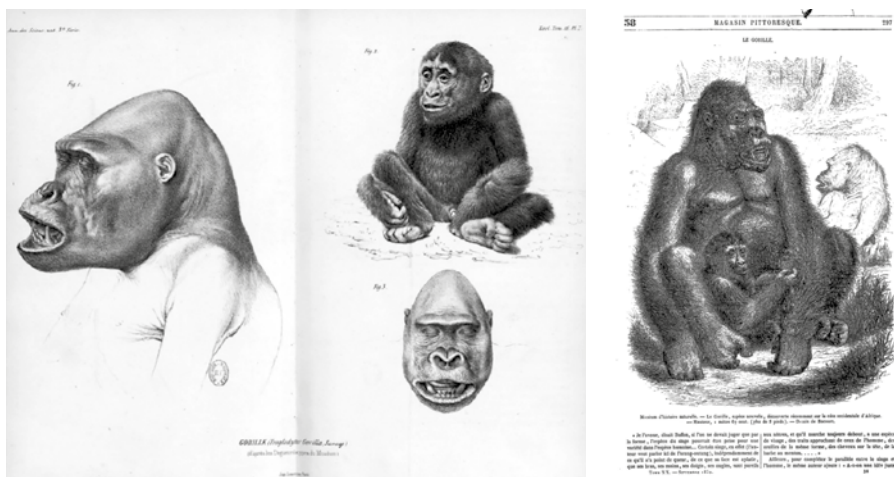
426 Joam de Barros, 'Le Gorille', *Magasin Pittoresque* XX, nr. 38 (september 1852): 297-98.



Afb. 72. Afgebeeld in Jorge Martínez-Contreras, 'L'Émergence scientifique du gorille', *Revue de synthèse* 113, nr. 3 (1 juli 1992): 407., met als bijschrift: *Planche I. Le Gorille, peint par WERNER, in I. GEOFFROY SAINT-HILAIRE, « Memoire sur Le grand gorille », Ann. sc. nat., Zool., 3,] 9, 1851, pl. (voir n. 8). In dit artikel komt een plaatje ten voeten uit niet voor, wel in Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères', *Archives du Muséum d'Histoire Naturelle publiée par les Professeurs-Administrateurs de cet établissement* X (1858): (na 460, plaat 1).*

Afb. 73. Martínez-Contreras heeft de afbeelding gespiegeld geplaatst. Deze afbeelding is gemaakt door Marie Firman Bocourt, zoals vermeld op de website 'The Grandeur Of Life - A Celebration of Charles Darwin and the Origin of Species | Linda Hall Library', geraadpleegd 27 augustus 2019, <https://edu.nl/pupq4>. https://darwin.lindahall.org/55_geoffroy.shtml Ibid. en in de oorspronkelijke vindplaats bij Geoffroy (bijschrift ill. 28).

digd: namelijk dat het opzetten van een dier veel ruimte laat aan de taxidermist om zijn eigen opvattingen toe te voegen. De vrouwelijke gorilla in het Muséum, waarschijnlijk omstreeks 1920 als prentbriefkaart gepubliceerd, te zien in afb. 76, 77, lijkt meer op een primitieve mens en ziet er artificieel en geconstrueerd uit. De gorilla uit 1853, afb. 66, lijkt veel neutraler en natuurlijker van aard. De reconstructie van de gorilla is in de jaren 1847-1959 altijd problematisch, omdat het voorbeeldmateriaal niet zo wijdverbreid is, is dat dat de mogelijkheid geeft



Afb. 74. Isidore Geoffroy de St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', *Annales des sciences naturelles*, comprenant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparées des deux règnes 6 (1851): fig. 1,2,3. Volgens bijschrift gemaakt naar foto's. Alleen de kop wordt afgebeeld. In mijn exemplaar van deze tekst staat deze afbeelding niet.

Afb. 75. Joam de Barros, 'Le Gorille', *Magasin Pittoresque* XX, nr. 38 (september 1852): 297-98.

voor een gemiddelde illustrator om het dier naturalistisch weer te geven. Dat is zichtbaar in afb. 78, een plaatje uit 1859 dat de gorilla niet bijzonder levensecht weergeeft, terwijl in specialistische kringen wel degelijk bekend was hoe het dier eruitzag. De iconografie van het vasthouden van de tak blijft wel gehandhaafd. In afb. 76 en 77 is zichtbaar dat, hoewel deze taxidermieën van zeer veel later datum zijn, de vroege iconografie van de gorilla als een tweevoeter, die met hulp van een tak makkelijk kan blijven staan, gehandhaafd bleef. Om een beeld levendig te maken, wilde de taxidermist het dier nog wel aanstalten laten maken om een boom in te klimmen, het ene been staat al op een hogere tak. Toch was de gorilla over het algemeen statisch en stationair afgebeeld.

Fremiets Gorille-N. (afb. 79) is een wonder van dynamiek en actie in vergelijking met de opgezette dieren en botten- en schedelfragmenten en de statische impressies van de anderen. Afgaande op het vroege beeldmateriaal vertegenwoordigde Fremiets Gorille-N. het uiterste van de kennis die toen beschikbaar was. Het is opvallend dat de agressieve houding van de kaken van het dier grote gelijkenis vertoont met de illustraties uit 1851 bij het artikel van Geoffroy de Saint-Hilaire (afb. 74). Ook de tekening in het *Magasin Pittoresque* uit 1852 heeft grote gelijkenis in de kop (afb. 75). Opvallend is het dat de taxidermie een veel minder agressieve indruk maakt (afb. 66 en 76, 77). In de tekening van afb. 75 is de gorilla zittend afgebeeld, wat

een natuurlijker houding is dan de klimmende houding die veel vaker wordt gebruikt. Bij afb. 74 is er geen lichaam zichtbaar. Geen enkele afbeelding toont de gorilla lopend of rennend, ook maar enigszins zoals Fremiet het dier weergeeft. Dat hij dat doet is een nouveauté en een virtueuze extrapolatie van zijn anatomische kennis tot dan toe.



3.2.5 De Auzouxmodellen

De laatste bron die Fremiet mogelijk gebruikte (maar niet voor de gorilla in 1859, misschien wel voor de Gorille-F.), is het anatomisch correcte model van een gorilla van de Franse arts Louis Thomas Jérôme Auzoux. Deze dokter Auzoux had een fabriek voor medische en zoölogische modellen in het Normandische Saint-Aubin d'Ecroville, zijn geboorteplaats (afb. 80). De inwoners van het kleine dorpje werkten in de fabriek van Auzoux en verdienden daar hun dagelijks brood. Auzoux werd door hen op handen gedragen.

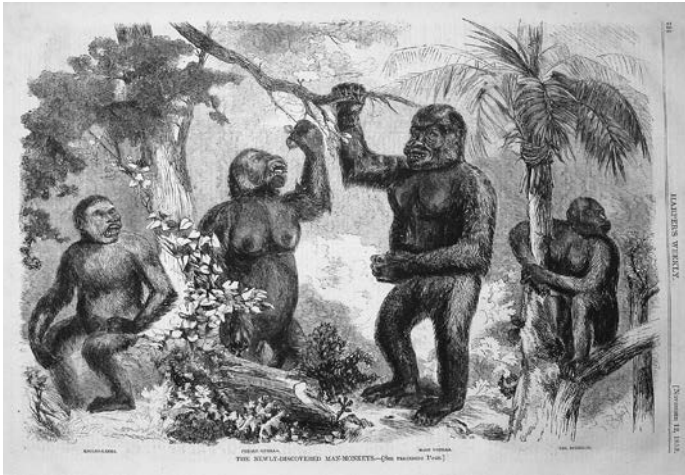
Met beeldhouwerstechnieken, bijvoorbeeld mallen die gevuld werden met papier-maché en schildertechnieken voor de kleuring van onderdelen en aderen werden de modellen gemaakt volgens de nieuwste kennis op het gebied van anatomie. Gehele menselijke figuren, in de taal van de negentiende eeuw 'kunstlijken' en losse organen werden geleverd in een uit elkaar te halen model. Voor de handigheid kregen kopers van de modellen een benen instrumentje mee en een flyer met de beschrijving van de losse onderdelen. Ook dieren werden gemodelleerd.

Het Leidse museum Boerhaave bezit een grote collectie van deze Auzoux-modellen. Conservator Bart Grob vertelt in zijn publicatie over Auzoux uit 2008 kort de geschiedenis van het produceren van medische modellen.⁴²⁷ Bolognese en Florentijnse kunstenaars maakten in de achttiende eeuw fysiologische modellen in

Afb. 76. Gorille femelle, vrouwelijke gorilla, prentbriefkaart ca. 1920, opgezet dier als expositaat in de Jardin des Plantes. (bron: kaart in bezit DvB) 30 juli 2019.

Afb. 77. Vermoedelijk hetzelfde tentoonstellingsobject van afb. 47, op andere situatie gefotografeerd. Ca. 1920 30 juli 2019.

.....
⁴²⁷ In een mailwisseling tussen mij (DvB) en Grob verwondert hij zich erover dat Auzoux en Fremiet elkaar niet kenden, zeker niet na het verschijnen van een gorillamodel in de catalogus van Auzoux (ik vermoed na 1863). Auzoux had een winkel in de Rue de Paon 8 in Parijs, en hij had contacten in veterinaire en medische hoek. Mededeling 4 september 2019.



Afb. 78. "The Newly-Discovered Man-Monkeys", in Harper's Weekly (1859).



Afb. 79. Voorzijde van de Gorille-N.



Afb. 80. Het centrum van het dorp Saint-Aubin d'Ecrosville, geboorteplaats van Auzoux en de plaats van de modellenfabriek. De kerk en de buste van de arts samen op één afbeelding, wat veel zegt over de status van Auzoux in het dorp. Negentiende-eeuwse prentbriefkaart.



Afb. 81. Het gorilla-Auzoux-model in museum Boerhaave. De gorilla is geplaatst op een beeldhouwersbok met draaiplaat. Ca. 1864, Papier maché, 250x100x100.



Afb. 82. Het Auzoux-model in museum Boerhaave. Ca. 1864

was.⁴²⁸ In Nederland was een preparateur Petrus Koning, die wasmodellen maakte. Dit waren levensechte modellen, die ook onvolkomenheden lieten zien, iets wat de Italiaanse modellen nalieten uit esthetische overwegingen. Een andere techniek was het gipsafgietsel van het uiterlijke ziekteverschijnsel, een methode om pathologie te verbeelden. De gipsmallen werden dan verder met was gevuld, tot een levensecht model van een huidziekte kon worden gemaakt.⁴²⁹ Dit soort modellen maakte Fremiet ook voor Orfila (vgl. afb. 13).

De Fransman Jean-François Ameline valt de eer toe als eerste met papier-maché modellen te maken.⁴³⁰ Hij maakte modellen die in delen uit elkaar konden worden gehaald. Die manier van werken sprak Auzoux zeer aan. Hij heeft het atelier van Ameline bezocht en hij startte korte tijd later met het zelf produceren van modellen.⁴³¹ Zijn modellen waren succesvoller dan die van Ameline. Ze waren gedetailleerder en beter van kwaliteit. Daarbij kwam dat Auzoux een beter netwerk in de medische wereld had, zodat hij zijn modellen goed aan de man kon brengen. Het ministerie van binnenlandse zaken gaf Auzoux zijn eerste opdracht.⁴³²

Museum Boerhaave te Leiden beschikt nu over 73 Auzouxmodellen, een zeer grote verzameling, een van de grootste buiten Frankrijk. De gorilla (afb. 81-83) is in het objectbijschrift in het museum gedateerd ca. 1850. Dit zou betekenen dat er al in 1850 voldoende anatomische kennis was om zo'n model te maken, zo kort na de eerste publicatie van het dier in 1847. Het model bevat vermoedelijk nog botmateriaal, iets wat in die eerste jaren dat de gorilla werd ontdekt bijna ondenkbaar is om die in een anatomisch model op te sluiten, zo zeldzaam waren gorillabotten. De datering in museum Boerhaave is wat mij betreft te vroeg. Verschillende Franse auteurs (overigens allemaal in publicaties na 2008, het jaar waarin Grob zijn teksten



Afb. 83. Het Auzoux-model in museum Boerhaave. Ca. 1864.

428 Bart Grob, E. Nijhoff Asser, en E. Manú Giaccone, *Papieren anatomie: de wonderschone papier-machémodellen van dokter Auzoux* (Leiden: Walburg Pers, Museum Boerhaave, 2008), 9.

429 Ibid., 9–10.

430 Ibid., 10.

431 Ibid., 11.

432 Ibid., 12. Er is een aanklacht geweest van Ameline tegen Auzoux wegens plagiaat, die is voorgelegd aan een tuchtcommissie. Auzoux won deze tuchtprocedure.

schrijft) wijzen op het jaar 1863, waarin het de keizer Napoleon III behaagde om een gorilla, die hem ooit als diplomatiek geschenk was geschonken, na overlijden van het dier te schenken aan Auzoux.⁴³³ Pas toen kon Auzoux de sectie verrichten en zijn uitzonderlijk gedetailleerde en kloppende anatomie maken. Die uitzonderlijkheid van de anatomische correctheid wordt nog eens benadrukt door expert Le Floch-Prigent.⁴³⁴ Om een anatomisch correct model te maken moest een gorillaliichaam in zijn geheel beschikbaar zijn om volledig innerlijk te kunnen observeren. Die mogelijkheid om gorillasectie te verrichten was rond 1850 zeer zeldzaam. Ook in 1863 was het nog een bijzonderheid die in een tijdschrift werd gepubliceerd: dat een gorilla aan dr. Auzoux werd geschonken om anatomisch te kunnen ontleden en te modelleren.⁴³⁵ De publicatie van Deguerce uit 2012 dateert het model op zijn vroegst in 1869; de Auzouxgorilla in de collecties van het Muséum in de Jardin des Plantes zelfs in 1877.⁴³⁶ Het is plausibel dat Auzoux na 1863 in staat moet zijn geweest om een model te maken, waardoor een datering van ca. 1864 al redelijk is. Dat is overigens maar vijf jaar na Fremiets Gorille-N. Fremiet kon in of voor 1859 niet terugvallen op een Auzouxmodel. Dat zou hij zeker hebben gedaan, indien beschikbaar, omdat hij die spiermassa's en botreconstructies goed kon gebruiken voor zijn beeld. Zelf had hij al ervaring met het maken van gipsen modellen voor het Musée Orfila, een instelling die papier-maché Auzouxmodellen aankocht. Hij moet dus niet alleen op de hoogte zijn geweest, maar moet ook hebben kunnen appreciëren welke schat aan kennis zo'n model bevatte.

Volledig volgens de gangbare iconografie is de Auzouxgorilla geplaatst bij een boomtak, zodat de hand iets kan vastpakken. Het dier stapt iets omhoog, zoals we al eerder zagen bij eerdere weergaven van het dier. Het exemplaar in museum Boerhaave is zelfs geplaatst op een beeldhouwersbok met draaiplateau. De opvatting van de iconografie van dit model is dus sterk verwant aan taxidermie, sculptuur en de traditie van de *écorché*. De weergave van de gorilla in de jaren zestig is nog

433 'Service du Patrimoine Historique: Un gorille pas comme les autres!', geraadpleegd 27 augustus 2019, <https://edu.nl/wj4v4>; Jacques Barbet, Patrice Le Floch-Prigent, en Jean-Bernard Gillot, 'Gorilla gorilla: un mannequin anatomique, démontable, grandeur nature du 19ème siècle, en papier mâché de la maison Auzoux, exemplaire non coloré', *Versita* 1, nr. 72 (2013): 46–50; Pauline Morlot, 'Utilisation et Sauvegarde des Objets Pédagogiques des Collections Universitaires', onder redactie van Jacques Defert (Diplôme National d'Expression Plastique, École Supérieure d'Art Avignon, 2011), 45.

434 Barbet, Le Floch-Prigent, en Gillot, 'Gorilla gorilla: un mannequin anatomique, démontable, grandeur nature du 19ème siècle, en papier mâché de la maison Auzoux, exemplaire non coloré'.

435 Moigno, 'Les Mondes: revue hebdomadaire des sciences et leurs applications aux arts et à l'industrie', 1863, 2–3. Een website van veilinghuis Christie's vermeldt het volgende: tijdens een lezing over zijn werk zou Auzoux aan Napoleon III hebben gevraagd om de gorilla, die inderdaad toestemde om het dier bij overlijden over te dragen. Een bron hiervoor is mij onbekend. 'Evolution, politics and gorilla warfare: Christie's', 31 augustus 2015, <https://edu.nl/cmhce>.

436 Christophe Deguerce, Didier Gaillard, en Philippe Comar, *Corps de Papier: L'Anatomie en Papier Mâché du docteur Auzoux* (Paris: Éditions de la Martinière, 2012), 177.

steeds, net zoals Fremiets Gorille-N., een bijzondere prestatie en een uitdrukking van een grote hoeveelheid biologische kennis uit de voorhoede van de wetenschap.

CONCLUSIE

Fremiet had ampele mogelijkheden om een correcte weergave van de gorilla te bewerkstelligen. Hij doet echter iets meer, namelijk het dier weergeven in een dynamische pose, rennend, met als bedoeling dat de toeschouwer een bijzonder vitale, levendige indruk krijgt van het dier. Zijn reconstructie is geen taxidermie, geen anatomie, geen technische weergave van de gorilla, maar het dier in actie. Daarvoor moet hij speculatie toelaten in zijn weergave, iets dat het beeld meer energie geeft en dat het publiek raakt. Raken doet het zeker, want het publiek weet niet wat het aan moet met dit beeld. Het reageert over het algemeen geschokt op wat men percipieerde als een monsterlijk dier. Op een andere manier dan gebruikelijk bereikt Fremiet zijn doel: opvallen op de Salon, waarvan hij werd geweerd maar waar het beeld terzijde, achter een doek, toch zichtbaar was. Dat schandaalsucces leverde hem in ieder geval op dat hij opviel, en niet alleen als ambachtelijke kunstenaar, maar ook als artistieke figuur. In Fremiets oeuvre zijn de gorillabeelden bijzonder. Over het algemeen echter werd Fremiet in zijn tijd meer beroemd met zijn ruiterslandbeelden en monumenten, iets dat hem uiteindelijk de stabiliteit en renommé schonk waarnaar hij verlangde. Pas in de Derde Republiek, na 1871, was Fremiet een factor in de kunstwereld, maar zonder de eerste gorilla in 1859 zou hij nooit tot dat punt hebben kunnen komen, omdat hij steeds zou zijn gezien als een ambachtelijke modellenmaker. Nu kon hij een niche invullen. Hij was de maker van complexe beelden, waarin mensen en dieren met elkaar in confrontatie gaan, op een vredige manier in het ruiterslandbeeld, of in conflict, zoals in de combats tussen oermens en dier. Hij bracht hiermee de menselijke en de dierlijke figuur op een nieuwe manier bij elkaar in één beeldengroep, waardig als opvolger van de combat-maker bij uitstek, Barye.

Voor de weergave van de gorilla is Darwins werk niet van belang, omdat Geoffroy's geschriften het veronderstelde gedrag van de gorilla beschrijven en samenvatten. Visueel materiaal is er in taxidermie en bottenmateriaal, waarbij voor de reconstructiekunstenaars die dat materiaal moesten ordenen de tradities van de staande primate zoals de Jocko en de écorché van beslissend belang zijn. Fremiet toonde zijn virtuositeit, zijn gemak met het manipuleren van zijn anatomische kennis, door de gorilla rennend af te beelden, in zijn natuurlijke gedrag, waarvan de toeschouwers zich afvroegen of dat moreel allemaal wel door de beugel kon. Die moraliteit dringt zich steeds op en vormt een centrale kwestie in hoofdstuk 4 en 5.



Giambologna, De Sabijnse maagdenroof, zie afb. 103

HOOFDSTUK 4.

Roof

SCULPTURALE VIRTUOSITEIT VERSUS MISBRUIK

*In dit contrast tussen vrouw en monster, grijsaard
en jong meisje, Belle en het Beest had de schilder
uitgebeeld hoe gruwelijk het is als een blanke vrouw
wordt benaderd door een gorilla. Het was als een
meedogenloze, onbarmhartige, in zekere
zin onmenselijke tegenstelling.*

EDMOND EN JULES DE GONCOURT,
MANETTE SALOMON⁴³⁷

INLEIDING

Critici uit 1859 bespraken de Gorille-N. op een geheel andere manier dan critici in 1887 spraken over de Gorille-F. De Gorille-N. werd met vooral negatieve emoties omgeven; de Gorille-F. werd besproken als een succesvol voorbeeld van hoe tegengestelde emoties in een beeld kunnen worden samengevat.⁴³⁸ Volgens een Amerikaanse toeschouwer, Rush C. Hawkins, gaf de Gorille-F. de indruk van een “ontstellend weerzinwekkende, maar wonderlijk intense groep van een gorilla die een tegenstribbelende vrouw ontvoert, mank en half doodgedrukt door zijn krachtige greep.”⁴³⁹ Hawkins ervaarde het beeld niet meer als louter

.....
⁴³⁷ de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*, 292.

⁴³⁸ Hoe de menselijke primate door hemzelf onderscheiden werd van niet-menselijke primaten wordt beschreven en verklaard in Corbey, *The Metaphysics of Apes: Negotiating the Animal-Human Boundary*, par. 1.3 Citizens and Animals.

⁴³⁹ Pamela Ann Potter-Hennessey, ‘The Sculpture at the 1893 Chicago World’s Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles’, onder redactie van June E. Hargrove (University of Maryland, Col-

weezinwekkend, maar voegt het woord “vigorous” toe, wat zoveel kan betekenen als levendig, intens, krachtdadig, energiek of levenskrachtig. Er moet iets veranderd zijn, waardoor de Gorille-F. in 1887 een eervolle onderscheiding op de Salon kreeg, terwijl de Gorille-N. in 1859 nog als refusé achter een gordijn werd getoond.

Leidend voor dit hoofdstuk is de vraagstelling: hoe is de grote waardering van de Gorille-F. te verklaren? Het antwoord op deze vraag kan worden gevonden door twee variabelen te beschouwen. De eerste variabele heeft te maken met hoe de wereld, de maatschappij, en daarmee samenhangend de kunstwereld, was veranderd tussen 1859 en 1887. Die kwestie komt vooral aan de orde in hoofdstuk 5. In hoofdstuk 4 komt de tweede variabele, die bestaat uit de verschillen in de weergave van de roof in de Gorille-N. en de Gorille-F., aan de orde. Welke wijzigingen heeft Fremiet aangebracht in de weergave van de vrouwenfiguur, de gorilla en hun onderlinge relatie? Verklaart dat de verschillen in waardering? Deze vraag lijkt algemeen-iconografisch van aard te zijn, maar raakt ook aan de algemene perceptie van de roof.

Daarom begint het hoofdstuk in deel 4.1 met een bespreking van hoe een roof werd ontvangen in de negentiende eeuw. De seksuele ondertoon van de Gorille-N., in 1859, was er onmiskenbaar. Volgens de feministische kunsthistorica Diane Wolfthal moeten we aannemen dat ‘roof’ een eufemisme was voor een gedwongen seksuele relatie, een verkrachting. Paragraaf 4.1.1 heeft als onderwerp de geschiedenis van de juridische categorieën, de sociaal-maatschappelijke betekenis van de roof van de vrouw en de rol van de verkrachting in het collectieve bewustzijn. De algemene houding in Frankrijk ten opzichte van schaking, roof, verkrachting en misbruik, is medebepalend voor de positie van kunstenaar en beschouwer. In 4.1.2 wordt het uitzonderingsstandpunt van Ernest Cheneau besproken, een criticus die gevoel heeft voor de slechte maatschappelijke positie van de vrouw. Hij bespreekt de Gorille-N. als een monument voor de onderdrukte vrouw. Paragraaf 4.1.3 gaat in op een van de weinige keren dat een verkrachting is weergegeven, in een schilderij uit de zeventiende eeuw van Van Couwenbergh. Al met al is er weinig beeldmateriaal voorradig voor een bijzondere roof zoals Fremiet die weergeeft. Zijn er geen andere bronnen voorradig voor de roof, misschien een roof door een primaat, die als voorbeeld kon dienen voor Fremiet? In deel 4.2 komen enkele van die bronnen aan de orde. Literaire voorbeelden en de eerste wetenschappelijke, westerse beschrijvingen, afkomstig van koloniale mondelinge overleveringen, zijn bepalend voor het vooral nega-

.....

lege Park, 1995), 113. “terribly repulsive but wonderfully vigorous group of a gorilla carrying off a struggling woman, limp and half crushed in its powerful grasp.”

tieve beeld van de gorilla. De Sabijnse Maagdenroof en andere bronnen uit de Oudheid worden besproken in 4.2.1. De verhalen uit de koloniën, gerelateerd aan mensapen, zijn natuurlijk van invloed, omdat die het gedrag en de angsten verwoorden, gerelateerd aan de situatie daar. Een invloedrijke en complexe bron is de *Murders in the Rue Morgue*, een kort detective-verhaal van Edgar Allen Poe dat in de jaren 1840 bekend werd. Dat Fremiet een kleine bibliotheek aan roofverhalen in zijn hoofd moet hebben gehad, is van belang, maar als beeldhouwer moest hij zich niet alleen verhouden tot die literaire allusies. Hij maakte ook gebruik van de sculptuurgeschiedenis waarin de roof werd vervat in een traditie, die is begonnen bij de beroemde Sabijnse Maagdenroof van Giambologna. Deel 4.3 diept deze traditie meer uit, met een korte inleiding over Giambologna's belang in 4.3.1. Een belangrijke factor, voor Fremiet, om richting Giambologna te denken is het gebrek aan aandacht voor de roof vanuit het zo dominante classicisme, onderwerp van 4.3.2. Verschillen in de weergave van de Gorille-N. en de Gorille-F. wijzen weer richting de Sabijnse Maagdenroof, een iconografie die minder toepasbaar is op de Gorille-N. dan op de Gorille-F. In paragraaf 4.3.3 komen die verschillen ter sprake. In 4.3.4 is de worstelende vrouw onderwerp van discussie, omdat die de visuele verwijzing is voor de Sabijnse Maagdenroof. Het feit dat Fremiet een Florentijnse sculptuur als uitgangspunt neemt voor zijn Gorille-F., plaatst hem in de context van de Neoflorentijnse beeldhouwkunst, een revivalstroming die nu tamelijk onbekend is. In 4.4.1 komt de ontstaansgeschiedenis van de Neoflorentijnen ter sprake, waarna in 4.4.2 kort wordt toegelicht dat deze kunstenaars zich niet wilden spiegelen aan de kunst in Rome. De pro-renaissancistische houding van de kunstenaars gaf hen vrijheden, die Fremiet ook kon toepassen in zijn beelden, onderwerp van 4.4.3.

4.1 RECEPTIES VAN ROOF

In hun sleutelroman *Manette Salomon* uit 1867 beschrijven de gebroeders De Goncourt een fictief schilderij, waarin een jonge vrouw wordt belaagd door een afschuwwekkende, veel oudere man.⁴⁴⁰ Zij gebruikten de metafoor van de gorilla om de tegen de borst stuitende thematiek kracht bij te zetten. Het contrast tussen beiden, de vrouw en de man, wordt door hen beschreven als onmenselijk en meedogenloos, een contrast dat onverdraaglijk is. De schaking of roof van een vrouw staat voor een algemeen angstbeeld, verbonden met verkrachting en de gewelddadige uitoefening van macht. Nog sterkere afschuw ontstaat als de roof wordt uitgevoerd door een gorilla. Daarnaast bestaat de roof als een kunst-historisch genre.

.....

440 Zie 2.1.4 over hoe de De Goncourts Fremiet opvoeren in hun roman als balsemer van lijken.



Afb. 84. Bernini, *Ratto di Proserpina*, 1621-22, marmer, h. 255, Galleria Borghese Rome.

Soms, bijvoorbeeld bij de *Roof van Proserpina* (*Ratto di Proserpina* 1621-22, afb. 84) van Bernini in de Galleria Borghese in Rome, wordt de roof gereduceerd tot een voorbeeld van uitzonderlijke schoonheid, waarbij de morele discussie van vrouwenmisbruik en misogynie alleen in feministische discoursen wordt opgeworpen.

In de beeldende kunst is de meest voorkomende manier om een gedwongen relatie te tonen de roof, de man die een vrouw schaakt. In kunstwerken worden de ongelijke seksuele machtsverhoudingen nadrukkelijk buiten beeld gehouden, wat blijkt uit de vaststelling dat het tonen van de handeling van de verkrachting of aanranding in de westerse kunstgeschiedenis nauwelijks voorkomt.⁴⁴¹ Er is een uitgebreide twintigste- en eenentwintigste-eeuwse, vaak feministische literatuur over de misdaad van het aanranden en verkrachten en de redenen waarom mannen vrouwen dit

aandoen.⁴⁴² Deze discours bestaat op een macro-niveau, waarbij de verkrachting als algemeen sociologisch fenomeen wordt beschouwd. Het fenomeen kent een geschiedenis, waarin duidelijk wordt dat mensen in andere tijden, blijkaven van een andere mentaliteit en van andere waarde-oordelen jegens verkrachting en roof. Dat is een open deur in de geschiedwetenschap, maar het is relevant voor het begrijpen van het verschil tussen de Gorille-N., die vooral werd ervaren als een afschuwelijk monstrositeit die een inheemse vrouw tot zich wilde nemen en de Gorille-F, waarbij men over het algemeen een andersoortige, interessante en spannende voorstelling, gebaseerd op de Sabijnse Maagdenroof meende te zien. Bij beide beelden speelde cultuurpessimisme vrijwel altijd een rol, omdat ze beide als allegorie van de verkrachting van het goede door een monster kunnen worden geïnterpreteerd.

.....

441 Een zeer extreem voorbeeld van het buiten beeld houden van verkrachting zijn foto's van de ruïnes van Berlijn in 1945, besproken in Ariella Azoulay, 'The Natural History of Rape', *Journal of Visual Culture* 17, nr. 2 (1 augustus 2018): 166-76. De lege straten op de foto, bijv. in afb. 4 in het artikel, moeten gevuld zijn geweest met de kreten van de vrouwen die werden misbruikt door de Russische legers, maar die voor de kijker onzichtbaar zijn.

442 Andersom komt zelden voor. Het verschil tussen de termen aanranding en verkrachting: aanranding is seksueel van aard, maar coïtus komt niet tot stand. Bij verkrachting wel.

Voor de hedendaagse toeschouwer is de confrontatie met het beeld, dat een vrouw tegen haar wil wordt ontvoerd met grote kans op seksueel misbruik, een schokkende ervaring. De toeschouwer van nu vereenzelvigd zich met de vrouwenfiguur, die op een bijna onafwendbare manier onrecht wordt aangedaan door een wild beest. Dat is bijna lijfelijk invoelbaar, een dramatische traumatische gebeurtenis. Als een verbeelding van zo'n roof als kunstwerk wordt gepresenteerd, is dat dan niet problematisch? Roof als een fenomeen in de beeldende kunst vormt een klein onderzoeksgebied. De studie *Images of Rape* (1999) van Diane Wolfthal is uitzonderlijk.⁴⁴³

Wolfthal paste nadrukkelijk een feministisch perspectief toe. Een van haar algemene standpunten is: er bestond altijd al, net als nu, een algemeen gevoelde afkeer bij vrouwen voor seksueel geweld.⁴⁴⁴ Zij wil dit zo duidelijk en persoonlijk mogelijk stellen, op het persoonlijke niveau van de afzonderlijke vrouw, omdat uit de kunstwerken en verbeelding van seksueel geweld het beeld kan ontstaan dat vrouwen dit geweld toestaan of zelfs op een bepaalde manier goedkeuren. Ook kan het beeld ontstaan van een geheel wederzijds toegestane seksuele relatie, terwijl in de roof de mannelijke macht over de vrouw een belangrijke rol speelt. Er is geen sprake van gelijkheid in de balans. Wolfthal zegt het zeer duidelijk: vrouwen willen niet aangerand worden. Er is geen enkele reden om aan te nemen dat het in andere perioden anders is geweest.⁴⁴⁵ Er was altijd geweld, ook van seksuele aard, met als doel het uitoefenen van macht. Seksueel geweld werd in vroeger tijden, in zijn algemeenheid (dus op macroniveau) op een andere manier ervaren en veroordeeld als nu.⁴⁴⁶ De agressor verschoonde zichzelf van verantwoordelijkheid door steeds dezelfde argumenten: de vrouw lokt de verkrachting uit, de vrouw is niet verkracht maar wil de man valselijk beschuldigen, de vrouw heeft zich niet verzet, dus gaf zij stilzwijgend toestemming.

Voor vrouwen nu is deze laaghangende mist van onbehagen en dreiging een veel voorkomende angst.⁴⁴⁷ In het begin van de negentiende eeuw werd deze

.....
443 Diane Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

444 Ibid., 3.

445 Dit speelt dus op microniveau, maar op macroniveau was voor politieke machthebbers de overwinning op de vrouw een metafoor voor de algemene manier waarop zij macht uitoefenden.

446 De traditie van de besnijdenis van het vrouwelijk genitaal is daarvan een goed voorbeeld. Vrouwen ondergaan deze traditie nog steeds, over de gehele wereld zijn er voorbeelden te vinden. In Nederland alleen al wonen volgens serieuze schattingen ca. 41.000 (!) besneden vrouwen. Wat is het doel van zo'n besnijdenis anders, dan het weghalen, beïnvloeden of controleren van het vrouwenlichaam? Toch is deze praktijk nog steeds levend. Gijs Herderscheë, 'Vrouwenbesnijdenis komt vaker voor dan gedacht: 41.000 vrouwen in Nederland genitaal verminkt', de Volkskrant (De Volkskrant, 24 juni 2019), <https://edu.nl/ybent>.

447 Cahill begint haar tekst bijvoorbeeld met die vaststelling: Ann J. Cahill, *Rethinking Rape* (New York: State University of New York at Stony Brook, 1998), 1. Het is in 2021 weer actueel met de moord op een vrouw,

dreiging van misbruik niet veel gerapporteerd. Toen bestond de collectieve angst eerder uit moord, waarbij al je bezittingen werden gestolen. Dit is de roofmoord, waarbij roof hier betekent: het stelen van goederen. Een bijkomend probleem is dat de bronnen zijn geschreven vanuit het gezichtspunt van de daders en dus bijna nooit uitsluitend geeft over de ervaringen van slachtoffers. Dit probleem, de voor ons verborgen boodschap, het perspectief van het slachtoffer in de bron, is een belangrijk methodisch onderwerp van Wolfthal. Zij onderkent het door zich af te vragen: hoe kan een bron, vaak geschreven door een officiële instantie die zich vereenzelvigd met het mannelijk perspectief van de agressor, het gezichtspunt van het vrouwelijk slachtoffer eerlijk weergeven? In kunstwerken wordt dit probleem nog bemoeilijkt. Wolfthal zegt: een kunstwerk is in staat om een moreel verwerpelijke of vernederende situatie met zulk een gratie en schoonheid te tonen, dat we worden verleid om die beeldvorming in ons leven over te nemen.⁴⁴⁸ Volgens Wolfthal is het van groot belang om het verborgen gezichtspunt te zien.⁴⁴⁹ Het is daarom nodig om een intensieve analyse van het kunstwerk te doen, precies wat dit hoofdstuk beoogt.

4.1.1 Roof en rechtspraak

Eerst is het van belang om te zien welke mentaliteitsgeschiedenis de verkrachting doorliep in Frankrijk in de negentiende eeuw. Een goed overzicht geeft Georges Vigarello (*Histoire du Viol* 1998), die stelt dat verkrachting aanvankelijk, in het begin van de negentiende eeuw, geen rol speelde in een collectief gevoel van angst.⁴⁵⁰ Hij spreekt dus over het macroniveau van een samenleving. Volgens Vigarello was de angst voor diefstal van bezittingen en het plegen van een moord,

.....
Sarah Everard in London, waarschijnlijk door een politieagent. Kara Fox, 'Fury as London Police Officers Break Up Vigil to Murdered Sarah Everard', *CNN* (CNN, 14 maart 2021), <https://edu.nl/tatpf>.

⁴⁴⁸ Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 2.

⁴⁴⁹ De geschiedenis wordt geschreven door de dominante partij. Dat is ook zichtbaar in de geschiedenis van de slavernij, die voor het grootste deel bestaat uit bronnenmateriaal uit het gezichtspunt van de overheersers. P.C. Emmer bespreekt dit methodische probleem heel instructief in P. C. Emmer, *Het zwart-witdenken voorbij: Een bijdrage aan de discussie over kolonialisme, slavernij en migratie* (Nieuw Amsterdam, 2018). Emmer is een controversiële stem in het debat over slavernij. Bijzonder instructief en op een andere manier confronterend is Henk den Heijer, *Nederlands slavernijverleden. Historische inzichten en het debat nu* (Zutphen: Walburg Pers, 2021). In het eerste hoofdstuk 'Gevoelige kwesties' betoogt hij hetzelfde, namelijk dat de bronnen vooral door slavenhandelaren en slavenhouders zijn geschreven. Een simplistische benadering van de iconografie als *symbol hunting*, waarbij bepaalde symbolen of afbeeldingswijzen direct verband met een betekenis houden (in de middeleeuwen: het vastgrijpen bij de pols = roof), kan een grondige analyse sterk tegenwerken. Het kunstwerk is niet een zoekplaatje, maar aanleiding tot grondige analyse die vooral iets zegt over de cultuur waaruit ze voortkomt: T. J. Clark, 'The Conditions of Artistic Creation', in *Art History and Its Methods*, onder redactie van Eric Fernie (Phaidon, 1995), 248–53.

⁴⁵⁰ Georges Vigarello, *Histoire du Viol. XVIe-XXe siècle* (Paris, Seuil: Points, 1998); Georges Vigarello, *A History of Rape: Sexual violence in France from the 16th to the 20th century* (Cambridge: Polity, 2001).

met als meest angstwekkende misdaad de samenvoeging van de twee, in de vroege negentiende eeuw veel prominenter aanwezig dan de angst om seksueel misbruikt te worden.⁴⁵¹ Seksueel geweld werd toen wel besproken in de media, bijvoorbeeld in de sensatiepers of in romans, maar vooral als een fenomeen dat zich afspeelde in de wereld van het ‘achterlijke’ platteland. Het was dus niet iets voor een grote, moderne stad als Parijs.⁴⁵² Men vond het een fenomeen uit een feodaal verleden, waarbij het beeld bestond dat een edelman al zijn lusten mocht botvieren op zijn lijfeigenen.

Na 1870 werd de angst voor seksualiteit en het taboe op seks een steeds belangrijker thema. De historicus Eugen Weber merkt op dat een groeiend gevoel van algemeen gevoelde teloorgang van de beschaving, door drugs, drank, en seksuele perversiteit in serieuze wetenschappelijk geschriften en in de sensatiepers tot uiting kwam vanaf 1870.⁴⁵³ Preutsheid en angst voor ondergang en degeneratie gingen hand in hand met een sterk doorvoeld cultuurpessimisme. De opkomst van het sociaal-Darwinisme is hiervoor een belangrijke motor. De Frans-Duitse oorlog (1870-71), die voor Frankrijk zo’n collectief trauma betekende, heeft eveneens aan deze sentimenten bijgedragen.

Eugen Weber heeft in zijn belangrijkste historische publicatie, *Peasants into Frenchman* uit 1976, toegelicht welke enorme tegenstelling er moet zijn geweest tussen stadsbewoners, in Parijs of enkele andere grote steden in Frankrijk, en plattelanders.⁴⁵⁴ Het sociaal-Darwinisme, het idee dat je je kunt ontwikkelen uit een achterstandssituatie tot een beschaafd mens, is de reden dat de blik van de Parijzenaars op het platteland zo negatief is. Stadsbewoners beschreven de boerenbevolking als beesten, als holbewoners en als achterlijk.⁴⁵⁵ Het was voor stadsbewoners daarom niet vreemd om aan te nemen dat plattelanders als beesten met elkaar omgingen, hoewel de afstand zo groot moet worden geacht dat stadsbewoners eigenlijk geen directe kennis hadden van hun mede-landgenoten. Het beeld was overtrokken, een beeld waarin feodalisme werd vermengd met het idee van achterlijke barbarij. Dit beeld verscherpte vooral nadat Frankrijk de Frans-Duitse oorlog verloor. Voor Frankrijk was dit een overwinning van de

.....
451 Vigarello, *A History of Rape: Sexual violence in France from the 16th to the 20th century*, 106.

452 Ibid., 107.

453 Eugen Weber, *France, fin de siècle* (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1986), hfdst. 2. Transgressions. Periodisering-na 1870-1914. Ook zijn deze thema's terug te vinden in Nienke Bakker e.a., *Splendours and Miseries* (Musée d'Orsay, 2015).

454 Eugen Weber, *Peasants Into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914* (Stanford University Press, 1976).

455 Bijvoorbeeld Ibid., 4. Het hele eerste deel van zijn boek, getiteld: *The way things were*, is gewijd aan de tegenstellingen stad-platteland, op allerlei terreinen van maatschappelijk leven. Overigens is het woord holbewoner gelijk aan de term troglodyte, waarmee de gorilla ook wordt aangeduid.

woeste horden, het begin van het einde van de beschaving, die zo snel mogelijk een halt moest worden toegeroepen.

De collectieve angst voor het misbruik, die Vigarello signaleert, bestond wel, maar collectieve angsten zijn voor dit tijdvak moeilijk te kwantificeren. Om te kunnen zien welke mentaliteitsverandering er plaatsvond, is een bron nodig die goed in context te plaatsen is. Die vond Vigarello in het strafrecht. Hij volgde de juridische status van verkrachting, die samenhangt met de rechtspositie van de vrouw, in de rechtsgeschiedenis. In het Ancien Régime, dus voor de Franse Revolutie, was deze positie van de vrouw gerelateerd aan familieverbanden en de huwelijkse staat. Zij behoorde haar vader, later haar echtgenoot toe. Zo was ze juridisch gezien steeds in eigendomstermen gevangen.⁴⁵⁶

Dit veranderde drastisch met de Franse Revolutie en een nieuw ingevoerd wetboek van strafrecht (*Code Pénal*, 1791). In het revolutionair recht werd elke mens, ook de vrouw, gezien als een entiteit met een eigen lichamelijke integriteit. Dat was een grote ommekeer, omdat de vrouw nu voor het eerst sinds het Ancien Régime geen eigendom van iemand was en daaruit volgde volledige handelingsbekwaamheid.⁴⁵⁷ Het feit dat de vrouw onderscheidbaar is van de man als bezitter van haar lichaam, plus het feit dat dit een onvervreemdbaar recht van haar is, lijkt vanuit ons standpunt een voor de hand liggende evidentie.⁴⁵⁸ Overduidelijk is het echter pas sinds de Franse Revolutie. Dit revolutionaire gezichtspunt van de eigen lichamelijke integriteit van de mens is vooral geformuleerd om het feodale gebruik van de schuldslavernij, de lijfeigenschap, tegen te gaan.⁴⁵⁹ Het is sinds de Franse Revolutie niet meer mogelijk om je lichaam tegen een wederdienst zeer lang of zelfs onomkeerbaar te verkopen. Indien men schulden zo wilde afkopen, ging men feitelijk in slavernij. Dat is het oude feodale, Europese gebruik dat lijfeigenschap werd genoemd. Die feodale traditie van slavernij werd uitgebannen met het nieuwe Revolutionaire strafrecht. Uit de verandering van

456 Pas in 1957, door het aandringen van advocate en Tweede Kamerlid Corry Tendeloo, werd deze constructie (de vrouw als onmondige, juridisch gelijk aan een kind of een geesteszieke, onder voogdij van haar vader, later haar man na een huwelijksvoltrekking) opgeheven in het Nederlands recht.

457 Cahill, *Rethinking Rape*, 6.

458 Vigarello, *A History of Rape: Sexual violence in France from the 16th to the 20th century*, 87.

459 David Graeber, *Debt: The first 5000 years* (New York: Melville House, 2011). Dit boek vertelt een geschiedenis van de economische schuld, waaronder de mechanismen van schuld en schuldllossing. Het is, door de invoering van de gelijkheid van mensen, niet meer mogelijk om permanent bezit van iemand te zijn; wel tijdelijk. Graeber neemt als voorbeeld (p. 120): de arbeider die op tijd moet zijn voor zijn werk, is niet gelijk aan de eigenaar van de fabriek, die kan komen wanneer hij wil. Hier ontstaat een ongelijkheid. Het is wettelijk echter niet toegestaan om een contract aan te gaan, dat ook niet kan worden beëindigd door de arbeider zelf. Ongelijkheid wordt alleen toegestaan in een tijdelijke situatie, omringd door contractuele voorwaarden. De slaaf bestond vroeger in een tegengestelde situatie, hij is ongelijk aan zijn baas zonder dat er een mogelijkheid is dat de slaaf deze situatie kan beëindigen. In die zin leken vrouwen juridisch gezien in het Ancien Régime meer op slaven dan op arbeiders.

de lichamelijke, persoonlijke soevereiniteit volgde een meer respectvolle houding jegens de vrouw, tegen vrouwenverkrachting, door de overheid, maar de jurisprudentie ontwikkelde zich vervolgens gedurende de loop van de negentiende eeuw reactionair en regressief. Schaking en misbruik werden in het Ancien Régime gezien als een aanval op het prestige van de bewaarder van de vrouw, haar vader of haar man.⁴⁶⁰ De wegvoering is hierin een belangrijk element, want dat wegnemen wijst op diefstal van bezit.⁴⁶¹ De aangerande vrouwen kregen zelf vrijwel nooit genoegdoening omdat henzelf iets was aangedaan. Dit leidde tot een *défaitisme* van de beschadigde vrouwen en een besef van rechteloosheid van vrouwen in het algemeen.

Vigarello leidt zijn hoofdstuk over de negentiende eeuw in met een rechtszaak over een meisje, dat door ‘vrienden’ werd aangerand in 1826, in Montélimard. Hoewel, volgens de kennis en mores van nu, de verkrachting volledig met opzet was geschied, wilde zij geen klacht indienen. Pas toen de politie er lucht van kreeg, werd vervolging ingezet van staatswege. Het onderzoek werd dus buiten het slachtoffer om verricht en vervolging werd ingezet. Voor dit soort vergrijpen was een strafvordering op die manier in Frankrijk een relatief nieuw verschijnsel. Sommige aanranders van het meisje uit Montélimard, niet alle, werden veroordeeld. Om die veroordeling mogelijk te maken, werd een nieuwe term door de rechter gebruikt, de *attentat à la pudeur* (een aanslag op het fatsoen).⁴⁶² Verkrachting werd dus niet aangetoond, maar er werd wel bewezen verklaard dat de eer van het meisje werd aangetast. De misdaad werd in een andere categorie ondergebracht dan in de seksuele misdaad van de ‘hoogste rang’, die van de verkrachting. Dat leverde een lagere gevangenisstraf op voor de daders. Vanuit juridisch oogpunt werd de misdaad jegens de jonge vrouw enigszins vergolden én tegelijkertijd enigszins gerelativeerd.

Na de Franse Revolutie werd de autonomie van de vrouw meer en meer opgegeven. Dat is goed zichtbaar in de wetgeving. Al in 1808-10, de periode waarin een grote aanpassing van de *Code Pénal* werd ingevoerd, ontstond een juridisch lexicon om verkrachting en roof te kunnen categoriseren en te kunnen onderverdelen in een rangorde van strafbare feiten in opeenvolgend gewicht. Dat was een in de kern verzachtende maatregel voor de dader. Sinds de *Code Pénal* van 1791, waarin verkrachting in één enkele volzin werd ondergebracht (art. 29 “Verkrachting zal worden bestraft met 6 jaar in de ijzers.”) werd in rechtszaken meer en meer interpretatie toegevoegd aan dit enkelvoudig geformuleerde, maar niet

.....

460 Vigarello, *A History of Rape: Sexual violence in France from the 16th to the 20th century*, 88.

461 Ibid.

462 Ibid., 105.

eenduidige wetsartikel.⁴⁶³ De revolutionaire juridische opinie werd gaandeweg teruggedraaid: de man werd als hoofd van zijn huisgezin toch weer belangrijker gemaakt dan de vrouw, als beschermer aangeduid, waarbij de vrouw weer een bezit werd dat moest worden beheerd. Seksueel geweld binnen een huwelijk, de idee dat seksualiteit moest worden beschouwd als een vrouwelijke plicht binnen het huwelijk, met als juridisch gevolg dat binnen een huwelijk verkrachting nooit kon plaatsvinden, werd niet bestraft. Daarbij kwam dat de mannelijke dominantie binnen het huwelijk niet werd beschouwd als openbare, maar als een particuliere kwestie, ook al beschadigde dat de vrouw. De eer van de vrouw werd weer, zoals in het Ancien Régime, bij de man geplaatst, binnen de familie, buiten reikwijdte van de arm van de overheid.⁴⁶⁴ De Franse Revolutie blies de aftocht, de uit feodale tijden stammende, juridisch perifere rol van de vrouw in het Ancien Régime, bleek een te sterke traditie.

4.1.2 De onderdrukte vrouw

Lezend in de negentiende-eeuwse bronnen lijkt het wel alsof elke man zich laatdunkend uitliet over vrouwen. Misogynie is in die tijd alomtegenwoordig.⁴⁶⁵ Toch bestond er een ander geluid, een criticus met medegevoel voor de vrouw. Over de Gorille-N. is publicist, kunsthistoricus en kunstcriticus Ernest Chesneau heel duidelijk.⁴⁶⁶ Hij zegt dat de Salonjury een grove fout heeft gemaakt om het beeld niet toe te laten, omdat de kunstenaar, na jaren zijn tijd te hebben verdaan met het maken van regimentspoppen, eindelijk heeft begrepen dat hij daarmee de verkeerde weg was ingeslagen.⁴⁶⁷ Chesneau pleit voor een positieve waardering van de Gorille-N. De jonge Animalier Fremiet heeft namelijk, volgens de criticus, zijn ultieme monument willen oprichten, een monument voor de vrouw in het algemeen, die in de Franse samenleving een groot onrecht wordt aangedaan. Fremiet heeft gezien dat in onze wereld de vrouw wordt veracht, wordt vernederd en zelfs zichzelf minacht, zegt de criticus. Volgens Chesneau heeft Fremiet een luid protest tegen de mannelijke brutaliteit willen uiten,

.....
463 Ibid., 87.

464 Ibid., 89.

465 Het is nog steeds een actueel thema. Tijdens de Nederlandse landelijke verkiezingen, maart 2021, verscheen een onderzoek naar misogynie als politiek wapen, waarin wordt aangetoond dat vrouwen in de politiek veel vaker worden beoordeeld en veroordeeld vanwege hun geslacht: Karlijn Saris en Koen van de Ven, 'Misogynie als politiek wapen', *De Groene Amsterdammer*, nr. 9 (3 maart 2021).

466 Chesneau, 'Salon de 1859: Libre étude sur l'Art Contemporain', 17–18; Zgórnjak, Kapera, en Singer, 'Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?', n. 21.

467 Gedoeld wordt op de grote opdracht voor Napoleon III, die van elk legeronderdeel een correct weergegeven staande figuur wilde hebben. Fremiet heeft dit edele handwerk ondernomen, omdat hij er veel geld aan verdiende. (Zie Hoofdstuk 2)

geïnspireerd op Jules Michelets net gepubliceerde essayistische studie *L'Amour* (1859).⁴⁶⁸ *L'Amour* vormt, samen met de latere publicatie *La Femme* uit 1860, een in die tijd populair handboek over het huwelijk en de relatie tussen man en vrouw, waarin de auteur beoogt een lans te breken voor een herwaardering en bescherming van de vrouw.⁴⁶⁹ Voor Michelet waren deze handboeken vreemde eenden in de bijt van zijn oeuvre, want hij was als historicus bekend van zijn doorwrochte werk over de Franse geschiedenis en de Franse Revolutie, en als degene die de term Renaissance in 1855 introduceerde. Michelets standpunten zijn vrouwvriendelijk bedoeld, maar naar de huidige maatstaven zijn ze behoorlijk neerbuigend en patriarchaal. Een voorbeeld: Michelet pleitte er voor om de vrouw in haar waarde te laten, want zij is nu eenmaal intellectueel gemankeerd, maar daar kan zij niets aan doen. Michelet: zij wil graag door de man worden gevormd en geslepen, als een diamant. Daarom is voor Michelet de mythe van Pygmalion veelzeggend. De vrouw moet worden gekneed, opgevoed, juist omdat ze van die achterstanden heeft. Michelet geeft als opdracht aan de man: vorm haar tot een volwassen vrouw en voed haar op, want dat kan heel wat opleveren.⁴⁷⁰ Samenlevingen die het matriarchaat huldigden behoorden tot de bloeiendste van de wereldgeschiedenis.⁴⁷¹ Michelet verwijst hiervoor naar het Afrikaanse Egypte met hun verering van de moederlijke kattengodin Isis.

De lezer van nu kan niet anders dan concluderen dat deze neerbuigende en kleinerende teksten naar onze huidige maatstaven een stuitend gebrek aan empathie bevatten en niet anders dan als kwetsend voor vrouwen moeten worden gezien. Michelets feminisme is in 1859 en 1860 bij mannen én vrouwen een groot succes, als we de verkoopcijfers als maatstaf nemen. Er was zoals gezegd ook kritiek: Michelets taal is zeer bloemrijk en de studeerkamergeleerde poneerde verregaande adviezen over het opvoeden van kinderen, terwijl men correct vermoedde dat hij zich, zoals gebruikelijk in die tijd, weinig bemoeide met de praktische opvoeding.⁴⁷²

.....

468 Engelse editie Jules Michelet, *Love* (New York: Rudd and Carlton, 1860).

469 Jules Michelet, *Woman* (New York: Rudd and Carlton, 1866).

470 Michelet, *Love*, 68. Hoofdstuktitel: VIII. You must create your wife-she herself desires nothing better. *Il faut que tu crées ta femme. Elle ne demande pas mieux.*

471 Michelet, *Woman*, 133.

472 Een bespreking in het Nederlandse periodiek: Anon., 'Buitenlandsche letterkunde: Losse schetsen. Michelet, *Vaderlandsche letteroefeningen* 105, nr. 1 (1865): 102-12. "Is het niet een zonderling contrast, dat de man, die op dertigjarigen leeftijd een beroemd geschiedschrijver, en op veertigjarigen een welsprekend redenaar was, als zestigjarig grijsaard de huismoeders in prachtige stijl vertelt, hoe zij haar kinderen een luijer moeten aanbinden, vooral wanneer men in aanmerking neemt, dat die mannelijke baker (zie Hildebrand in zijn *Camera Obscura*) nooit het genoegen gesmaakt heeft, zijn eigen kinderen in de wieg te zien liggen?" Michelet had overigens drie kinderen. In het algemeen voor Michelet en *L'Amour* en *La Femme*: James Smith Allen, "A Distant Echo": Reading Jules Michelet's "L'Amour" and "La Femme" in 1859-1860, *Nineteenth-century French*

Het kritische standpunt van Chesneau, dat hij op Michelet baseert, is ontegenzeggelijk verfrissend, maar het is geen algemeen gedeelde visie in de negentiende eeuw. Hij richt de blik niet op de gorilla, maar op de vrouw die wordt ontvoerd. Chesneau ziet in het beeld een metafoor voor de onderdrukking van de vrouw door beestachtige mannen, geen reconstructie van een biologische, antropologische of historische situatie. Hij richt zich op het slachtoffer van de roof en neemt de gorilla als een bijzaak. In het negentiende-eeuwse debat over Fremiets *Gorilla's* is Chesneau bij mijn weten een van de weinigen die het beeld vanuit het standpunt van de vrouw bespreekt. Hoewel bijzonder sympathiek vanuit feministisch standpunt, is hij vanuit kunstkritisch oogpunt een conservatief, omdat hij het beeld geheel metaforisch opvat. Dat de gorilla luttele jaren na ontdekking zo dynamisch en realistisch wordt getoond is iets wat Chesneau niet bijzonder voorkomt, althans, niet bijzonder genoeg om in zijn interpretatie te verdisconteren. Chesneau was een roepende in de woestijn, een gevoelige geest die wel degelijk oog had voor de rechteloosheid en zwakke juridische positie van de vrouw in het algemeen en voor de persoonlijke tragedies van individuele vrouwen, waarbij de verbeelding van 'de vrouw' als *négresse* de armoedige positie van de vrouw in het algemeen, bevestigt.

We moeten aannemen dat voor het publiek in 1859 de *Gorille-N.* een scandalus beeld was, maar niet zozeer omdat een vrouw geweld werd aangedaan. De schok schuilde in het feit dat de gorilla de vrouw schaakt om vermeende seksuele redenen. Ronduit verbeelde seksualiteit was al reden voor een schandaal, laat staan de verbeelding van een dier dat zich seksueel zou interesseren voor een mens.⁴⁷³

4.1.3 Misbruik verbeeld

In kunstwerken is bijna altijd alleen een suggestie van seksualiteit aanwezig als verbeelding van een literaire of mythische bron over schaking. De *Gorille-N.* toont, geheel volgens traditie, geen werkelijke seksuele handelingen. Verkrachtingsscènes worden in de westerse kunst bijna nooit expliciet getoond. Een zeer zeldzame uitzondering hierop vormt het schilderij van Christiaan van Couwenbergh uit 1632 (afb. 85).⁴⁷⁴ Hier is niet een schaking afgebeeld, maar het moment dat een zwarte vrouw wordt aangerand.

.....
studies 16, nr. 1/2 (1987): 30–46.

473 Die verontwaardiging en afschuw voor de verbeelding van seksualiteit kan samenhangen met de negentiende-eeuwse seksuele moraal van de rooms-katholieke kerk, die zijn invloed nog steeds deed en doet gelden.

474 Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (3 delen) (Den Haag: J. Swart, C. Boucquet, M. Gaillard, 1753), deel I., p. 236; Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 189–197.

Het zeer verontrustende beeld van de lachende witte mannen, ontkleed of gekleed, in contrast met de zeer karika-turaal, in rassenclichés geteken-de zwarte vrouw is zeer aangrij-pend.⁴⁷⁵ De figuur links maakt contact met de toeschouwer, met ons, maar hij is niet be-schroomd, niet geschokt over de gehele weergegeven situatie. Zijn gebaren suggereren dat hij



deze scène aan ons wil laten zien. Niets duidt aan dat iemand zal ingrijpen om dit geweld te stop-pen. De verkrachting zal zich onafwendbaar voor ons oog afspelen. Een ander schokkend element is dat de kunstenaar de vrouw afbeeldt als een dierlijke figuur, als een mensaap, zeer donker, vreemd behaard en hard schreeuwend met een opengesperd gezicht. Het ontmenselijken van het slachtoffer is een manier om de verkrachting moreel meer acceptabel te krijgen.

Wolfthal noemt dit schilderij een 'heldhaftige' verbeelding van een verkrachting, omdat de verbeelding vooral vanuit het standpunt van de verkrachter is getoond, die daarmee zijn mannelijkheid of heroïsme wil bewijzen. Wolfthal wil nu juist het tegenovergestelde aan de orde brengen. Zij bewijst met drie argu-menten dat dit schilderij maar één gezichtspunt benadrukt. Christiaan van Couwenbergh heeft wel meer erotische schilderijen gemaakt, maar deze voorstelling is zeldzaam, schokkend en stelt ons voor allerlei raadsels, aldus Wolfthal.⁴⁷⁶ Zij behandelt deze roof als een uitzonderlijk schokkende voorstelling, omdat er geen ontsnapping mogelijk door de manier waarop het verhaal visueel is ver-beeld. Het schilderij is volgens Wolfthal een 'kale' weergave van het misbruik. Er is geen sprake van een verbeelding van mythologie of bijbelverhaal. De kijker

Afb. 85. Christiaan van Couwenbergh (1604-1667), Verkrachting van een vrouw, (ook wel: Drie jonge blanke mannen en een zwarte vrouw, ook wel: Scène de moeurs; Le rapt de la négresse (autre titre)), 1632, o/d, 104x127, Musée des Beaux Arts Strasbourg.

475 Evenals de dichter Scott Hightower, die zijn weezin in dichtvorm weergaf: Scott Hightower, 'Christiaan van Couwenbergh's Rape of a Negress, 1632 Musée de Beaux-Arts, Strasbourg', *Callaloo* 39, nr. 3 (2016): 565-565,728.

476 Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 191. Onderzoekster Wendy Garland Streule noemt het schilderij 'puzzling', Wendy Garland Streule, 'Objects of Desire: Case Studies in the Pro-duction and Consumption of Erotic Images in the Dutch Golden Age', onder redactie van Catherine Puglisi (Rutgers The State University of New Jersey - New Brunswick, 2011), 35-36.. Bespreking van Couwenberghs oeuvre en het gebruik van erotiek op p. 144-e.v.

wordt uitgenodigd toe te kijken en niemand van de personages is van plan het geweld te stoppen.⁴⁷⁷ Die 'kale' weergave wordt versterkt door de afwezigheid van een historische setting. De scène is volgens Wolfthal geplaatst in de eigen tijd van de kunstenaar.⁴⁷⁸ Er is geen toneelbeeld te zien, geen achtergrond, geen landschap, geen mythologische scenografie. Het geheel speelt zich af in een kleine kamer met een enkel bed en een klein tafeltje. Het derde aspect heeft te maken met raciale stereotypen. De mansfiguren zijn anoniem en zeer licht van huid. De vrouwenfiguur is zeer zwart en dierlijk afgebeeld. Het contrast is overduidelijk aanwezig en bevestigt de raciale hiërarchie zeer in het nadeel van de zwarte vrouw.⁴⁷⁹ Zij is hulpeloos en doodsbang, raakt de grond niet met haar voeten waardoor zij niet kan wegrekken.⁴⁸⁰ Kortom: het is een verbeelding van machtswellust, van een heerszucht van de man over de vrouw en van de dominantie van wit over zwart. De manier van afbeelden van deze 'roof' heeft geen school gemaakt, waaruit Wolfthal concludeert dat deze uitwerking te confronterend moet zijn geweest voor een groter publiek. Voor haar staat het vast dat roof niet altijd werd besproken vanuit het perspectief van de geweldpleger, maar dat het juist werd veroordeeld, zeker sinds de middeleeuwen. Deze veroordeling was daarom geen moderne inventie, maar kent een lange geschiedenis van controversen. Volgens Wolfthal heeft de geweldpleger of machthebber de neiging om seksueel geweld vanuit zijn standpunt als een heroïsche situatie te verbeelden in kunstwerken. De weergave van de roof wordt getoond vanuit het perspectief van de agressor. Waarom is het schilderij van Van Couwenberg getiteld: 'de verkrachting van de negerin' en niet: 'de gewelddadige verkrachting uitgevoerd door drie witte mannen'?⁴⁸¹ Dat komt doordat die perspectiefwisseling de geweldplegers onmaskert en te kijk zet. De tegenstelling zit hem in het feit dat een dergelijke titel inconsistent is met de hiërarchische orde die deze wil bevestigen: de witte mannen zijn de baas, de zwarte vrouw wordt door hen verkracht.

Het schilderij van Van Couwenbergh is aangekocht in 1970 voor het Musée des Beaux-Arts in Straatsburg en vanaf dat moment werd het opgemerkt door kunsthistorici, want het was lange tijd in privébezit.⁴⁸² Wolfthals standpunt is

.....
477 Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 191–192.

478 Ibid., 192.

479 Ibid., 193. Voor de raciale kleursymboliek: Albert Boime, 'Introduction. The Art of Darkness', in *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century* (London: Thames and Hudson, 1990), 1–13.

480 Wolfthal, *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*, 194.

481 Ibid., 196.

482 Uit de collectie De Menil, een particuliere kunstcollectie van een Frans echtpaar dat gevlucht was uit Parijs gedurende de Tweede Wereldoorlog. John (geboren Jean) de Menil, gehuwd met Dominique Schlumberger, maakte fortuin in de oliewinning. De De Menils waren onder andere de opdrachtgevers voor de Rothko Chapel. In de stichting De Menil worden op dit moment ongeveer 16.000 kunstwerken beheerd, vooral moderne

invoelbaar en wordt sterk ondersteund door haar visuele analyse, maar het is onduidelijk wat de functie van dit schilderij ooit was. Heeft Van Couwenbergh hier een genrestuk geschilderd, met als bedoeling een directe, ruwe grap te willen maken? Of is het juist andersom? Was het in de zeventiende eeuw ondenkbaar dat dit schilderij als een aanklacht kon worden gelezen, dubbelzinnig in de moraliteit zoals zoveel genreschilderkunst in die tijd was?

Fremiet heeft dit schilderij vrijwel zeker niet gekend, juist omdat het zo lang in een particuliere collectie heeft bevonden. Vanuit kunsthistorisch oogpunt is de enige overtuigende beeldovereenkomst met andere roven de uitgestoken arm en de opengesperde mond en ogen van de vrouwenfiguur, die alle drie de wanhoop of ontzetting van het slachtoffer moeten uitdrukken, een iconografie die al eerder bekend was in de kunstgeschiedenis bij de Sabijnse Maagdenroof. Door die parallellie is er enige visuele connectie met de Gorille-F., maar niet veel. Zeer relevant is het loutere bestaan van racisme, dat met dierlijkheid wordt vermengd en wordt aangezet in de visuele contrasten zwart en wit, die de machtsverhoudingen expliciet maken. Dat lijkt wel van alle tijden.

4.2 LITERAIRE OVERLEVERINGEN VAN DE PRIMAAT

4.2.1 Oudheid

Welke literaire verhaaltradities bestonden reeds, die als uitgangspunt voor een roof konden worden gebruikt? Er bestond al een corpus van roof-mythologie, vooral uit de Oudheid overgeleverd. Het belangrijkste voorbeeld zijn de *Metamorfosen* van Publius Ovidius Naso (43 v.Chr. - 17 na Chr.), de belangrijkste klassieke westerse bron voor roven.⁴⁸³ Dit geschrift, gereedgekomen rond 8 na Christus, bestaat uit zo'n 12.000 verzen. Het is hooggewaardeerd, een mijlpaal in de westerse literatuur, een bron van inspiratie voor vele kunstwerken. Gedaanteverwisselingen zijn een doorlopend thema in deze verzen. De verkrachting is alomtegenwoordig in de *Metamorfosen*. Die komt soms ruw op het dak van de lezer. Een aanhef, vanaf vers 437, luidt: "Procne verlangt naar haar zuster Philomena. Als Tereus haar uit Athene haalt, wordt hij verliefd en verkracht haar." De aanwezigheid van vele verkrachtingen en roven is voor een lezer nu bevreemdend en lastig te begrijpen. Het lijkt alsof Ovidius geobsedeerd was door roven en misbruik. Ovidius is een van oorsprong Romeinse auteur, maar hij maakte veel gebruik van Griekse mythologie. Hierdoor kennen wij nu nog steeds veel

.....
kunst. Het Menil Collection museum in Houston is geopend in 1987.

483 M. d'Hane-Scheltema, *Metamorfosen: Ovidius* (Amsterdam: Atheneum, 2015).

verhalen uit die Griekse traditie. In het geval van de Griekse mythologie, zegt classica Mary Lefkowitz, moeten we voorzichtig zijn om te zeggen dat deze verhalen verkrachting en vrouwenmisbruik legitimeren.⁴⁸⁴ Roof en seksualiteit zijn in de *Metamorfosen* in een specifieke context ondergebracht. De ontvoering door een godheid heeft voor de vrouw in kwestie, in de mythe, vaak een uiteindelijk positief gevolg: het kan bijvoorbeeld de reden zijn dat haar kinderen helden worden. Zij zijn namelijk van goddelijke afkomst. In de Griekse mythologie komt ontvoering en schaking veel voor. De Trojaanse oorlog begint met een ontvoering, namelijk met die van Helena, dochter van koning Menelaos, die werd meegenomen uit haar eigen huis door de jongeman Paris.⁴⁸⁵ Paris had dit recht omdat hij een gouden appel mocht geven aan de mooiste godin, aanwezig op het huwelijk van Peleus en Thetis. Afrodite, godin van de Liefde, beloofde hem Helena, als hij haar zou uitroepen tot mooiste godin. Dit gebeurde.

Verleiding en ontvoering in het eigen huis van de vrouw, lees: het huis van de echtgenoot, vader of broer, werd in Griekse mythen gezien als een zware misdaad, vergelijkbaar met moord.⁴⁸⁶ Dit leidde dan ook vaak tot eerwraak. De ontvoering van Helena werd dus de aanleiding tot een wraakexpeditie tegen Troje. Overigens worden Helena's persoonlijke ervaringen of gedachten niet beschreven, zoals te verwachten was.

Lefkowitz relateert enigszins de Griekse mythologie, waarin verkrachting dan wel voorkwam, maar niet altijd als grensoverschrijding. Zij geeft aan dat er een verschil bestaat tussen mythen en verhalen over levende personen en goden. In de verhalen verleiden de goden de vrouw in kwestie vaak *buiten* de thuissituatie en de vrouwen lijken toch toegeeflijk te zijn.⁴⁸⁷ De bevruchting door een godheid is juist onderdeel van de hagiografie in de Griekse mythologie, die zelfs doorklinkt in het Christendom met de geboorte van Jezus, waarbij wordt verteld dat zijn moeder door de godheid op wonderlijke, onbekende manier, zonder dat zij het bewust is, laat staan dat zij toestemming heeft gegeven, is bevrucht.

Voor de beeldhouwkunst is Ovidius belangrijk, vooral vanwege Gianlorenzo Bernini's roven. In de Galleria Borghese in Rome bevinden zich de beroemde sculpturen van Bernini, bijv. de Apollo en Daphne (1622-25) en de Pluto en Proserpina (1621-22). Het zijn verbeeldingen van Ovidiaanse roven die 'mislukken',

484 Mary L. Lefkowitz, 'Seduction and Rape in Greek Myth', in *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, onder redactie van Angeliki E. Laiou (Washington: Dumbarton Oaks, 1998), 17-37.

485 Richmond Lattimore, *Homer: The Iliad* (Chicago: University of Chicago Press, 1951).

486 Het is een oude opvatting van schaking, waarbij de hoeder van het eigendom, in dit geval de dochter, wordt beroofd. Schaking is in deze gedachtengang ordinare diefstal. Dus is een vertrouwen geschonden.

487 Dat laatste bestrijdt Wolftal in zijn algemeenheid met het argument, dat Ovidius gewoon opschrijft dat de vrouw graag wil worden misbruikt.

omdat de metamorfose zich voordoet voordat de godheid zich kan vergrijpen aan zijn object van begeerte.⁴⁸⁸ Ovidius is eveneens van belang voor de roof door een dier. De *Metamorfosen* bevat verhalen van roven door goden, die zich voor de gelegenheid hullen in de gedaante van een dier, zoals Leda bevrucht door een zwaan en Europa door een stier. Dat roven zich op die manier kunnen voordoen, in deze literaire constructies, is door de *Metamorfosen* gemeengoed geworden. Bestialiteit, seksueel contact tussen mens en dier, wordt al veroordeeld in de Bijbel.⁴⁸⁹

De Romein Livius en de Griek Plutarchus beschrijven de roof van Sabijnse vrouwen in hun respectievelijke historiën.⁴⁹⁰ Het verhaal gaat, dat Romulus, naast Remus een van de stichters van de stad Rome, zijn stad zag volstromen met mannelijke inwoners, die uit andere woonplaatsen kwamen om hun geluk te beproeven en om hun slechte verleden achter zich te laten. Deze gelukszoekers namen hun vrouwen niet mee en de stad Rome kreeg met het probleem van een vrouwentekort te kampen. Romulus loste dit op door een groot feest te organiseren, waarbij een naburig volk, de Sabijnen, ook werd uitgenodigd. Zij kwamen, inclusief vrouwen en dochters, vol goede zin opdagen, maar kregen de schrik van hun leven toen de Romeinen hun dochters roofden en de Sabijnse mannen de stad uitjoegen. Na een tijd, klaar om wraak te nemen, zagen de Sabijnen dat dat weinig zin had omdat de vrouwen nieuwe gezinnen hadden gesticht. Dit was het moment van overgave voor de Sabijnen, die de noodzakelijke Pax Romana slaafs moesten ondergaan.⁴⁹¹

Er zijn nog vele andere voorbeelden van verhalen over een schaking of een roof.⁴⁹² Voorbeelden zijn de centaur Nessus, die de vrouw van Hercules wilde verkrachten, Pluto en Proserpina, waarbij zij wordt ontvoerd naar de onderwereld, de verkrachting van de dochters van Leukippus, of Apollo die jaagt op Dafne. Het zijn verbeeldingen van literaire overleveringen van auteurs zoals Apollodorus, Dio-

488 Een groep in de Galleria is geen roof, want het is een Hercules en Anchises (1618-19). De ene figuur tilt de andere op. Dit beeld is meer een onderdeel van de traditie van tillende figuren, die begon bij Giambologna.

489 De ingewikkelde en niet voor de hand liggende geschiedenis van de relatie tussen de mens en het dier in de criminaliteit en de criminologische antwoorden hierop: Piers Beirne, 'The Use and Abuse of Animals in Criminology: A Brief History and Current Review', *Social Justice: a Journal of Crime, Conflict and World Order* 22, nr. 1 (1995): 5; Piers Beirne, 'Rethinking Bestiality: Towards a Concept of Interspecies Sexual Assault', *Theoretical Criminology* 1, nr. 3 (1 augustus 1997): 317-40.

490 Al in 1789 vertaald in het Nederlands: Plutarchus, *De Levens van Doorluchtige Grieken en Romeinen (eerste deel)* (Amsterdam: Allart, 1789), 189-190. 'Titus Livius (Livy), The History of Rome', Titus Livius (Livy), The History of Rome, geraadpleegd 3 oktober 2019, <https://edu.nl/p4hw3>. Ab Urbe Condita, 1.8.4-1.10.1.

491 De uitputtende studie over het iconografische thema van Romulus en de Sabijnse Maagdenroof is te vinden in Augé, Christian et. al., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: VII-1 (Oidipous-Theseus)*, onder redactie van Lilly Kahl (Zürich / München: Artemis, 1994), 639-644.

492 Inleiding op dit onderwerp: James Hall, *Hall's Iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst* (Leiden: Primavera Pers, 2003), 302. Een veel uitputtender lijst van thema's is te vinden in Helene E. Roberts, red., *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art (2 Delen)* (Chicago / London: Fitzroy Dearborn, 1998), 12-16.

dorus Siculus, Hyginus, Quintus van Smyrna, Sophocles en Valerius Flaccus, vaak alleen voor classici bekende namen van auteurs. Vaak beperkt zich de mythologie tot de ene zin in de titel, een korte samenvatting van een kort verhaal. Vaak is de roof, in navolging van Ovidius, een nonchalante manier om het aangaan van een seksuele relatie tussen verschillende mythologische figuren aan te duiden.

Andere literaire bronnen uit de oudheid, bijbelse bijvoorbeeld, zijn er wel, maar worden nauwelijks verbeeld. In de bijbel worden duidelijke regels over seksualiteit geformuleerd. Verkrachting wordt veroordeeld.⁴⁹³ Vindplaatsen van de roof zijn de verkrachting van Dina door Sichem, de schanddaad van de Gibeonieten en Tamar misbruikt door haar halfbroer Amnon.⁴⁹⁴ Steeds wordt de verkrachter veroordeeld, het misbruik wordt altijd als een schande ervaren, ook voor de vrouwen en verkrachting is een gruwel in de ogen van God. Hierin verschilt de Bijbel van de Grieks-Romeinse literaire bronnen. Een literaire omkering wordt toegepast in het verhaal van Jozef in Genesis, de beschuldiging van verkrachting van de vrouw van Potifar, waarbij de vrouw de moreel verkeerde positie inneemt.⁴⁹⁵

4.2.2 Uit de koloniën

De klassieke verhaaltradities uit de oudheid zijn vrijwel allemaal gericht op de roof van de vrouw door de man, in allerlei varianten. Door contact met de plaatselijke bevolking in de nieuwverworven koloniën kwamen nieuwe verhalen in omloop, waarin onder andere de mensaap een rol speelde. Die verhalen en ideeën over de primaten worden in paragraaf 3.2.2 ook aangeraakt, maar niet genoeg, want het is daar de bedoeling om de beeldtradities in kaart te brengen en de entree van de mensaap, specifiek de gorilla, in de wetenschap te beschrijven. In deze paragraaf komen de literaire tradities, oraal of in schriftelijke bronnen, zo ze er al zijn, aan de orde. Deze zijn ouder dan de ontdekking en standaardisering van de wetenschappelijke taxonomie van de soorten in de biologie. Standaardtermen voor de benaming van de gorilla, de orang-oetan, de chimpansee of andere primaten waren nog niet voldoende vastgesteld in het westen, zeker niet in de niet-specialistische omgangstaal. De algemene benaming voor mensapen was lange tijd orang-oetan, onafhankelijk van de soort die benoemd werd, mocht de soort al worden onderscheiden.⁴⁹⁶

Zeker in de wereld van de reizende circussen en menagerieën waren diere nnamen belangrijk als aantrekkelijke reclame op een poster, niet als wetenschappelijke

493 Deut. 22

494 Gen. 34; Rechters 19, 2 Sam 13.

495 Gen. 39

496 Voor de entree van de orang-oetan in de biologie en de geschiedenis van de naamgevingen: John van Wyhe en Peter C. Kjærgaard, 'Going the Whole Orang: Darwin, Wallace and the Natural History of Orangutans', *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 51 (juni 2015): 53–63.

duiding. Pas aan het einde van de achttiende eeuw onderscheidden specialisten de orang-oetan en de chimpansee als twee soorten. De gorilla kwam pas, zoals we reeds zagen in paragraaf 3.2.2, na 1847 als aparte soort in beeld in de westerse wetenschap. Als men informeel sprak over primaten, was het niet vreemd om ze te bespreken als orang-oetans.⁴⁹⁷ Dat gold ook voor het gebruik van het woord 'gorilla'. De op een poster aangeprezen 'gorilla' in Wombwells reizende menagerie is in werkelijkheid een mandril (afb. 67). Aanduidingen voor primaten werden door elkaar heen gebruikt. Dat betekent dat literaire tradities over de orang-oetan, de chimpansee en de gorilla door elkaar heen lopen. Een verhaal over een orang-oetan kan makkelijk worden overgenomen in de context van een gorilla (zie 4.2.3). Fremiet kon voor de weergave van zijn gorillaroof alleen maar terugvallen op tekstuele getuigenverlagen van reizigers en schedelmateriaal. Een voorbeeld: de zeventiende-eeuwse arts en Naturalist Jacobus Bontius (Jacob de Bondt) publiceert over Indië en de orang-oetan. Hij verklaarde dat de Javanen sterk vermoedden dat de orang-oetan wel kon spreken, maar dat hij praten weigerde, omdat hij anders gevaar liep te werk te worden gesteld.⁴⁹⁸ Een precies eender verhaal vertelde Van Bemmelen over de gorilla in het Artis Jaarboekje in 1859.⁴⁹⁹ Andere verslagen over het gedrag van de gorilla lijken te stammen van verhalen over de orang-oetan of de chimpansee.⁵⁰⁰

De eerste primaten die in Europa werden gezien waren orang-oetans en chimpansees. Ze werden meegenomen door zeelieden, die uit kolonies terugkeerden met hun handelswaar, souvenirs en met verhalen over de wonderlijke dieren die zij hadden gezien in die vreemde, verre gebieden. Dat corpus dijde uit naarmate meer gebieden in de wereld werden gekoloniseerd. Omdat de benaming van de primatensoorten door elkaar heen werd gebruikt, is niet duidelijk welk dier nu werkelijk de hoofdrol speelt. Als het gaat om een monsterachtige aap, kan er een makkelijke overdracht plaatsvinden van een sensatieverhaal waarin de orang-oetan, de gorilla of de chimpansee, ook wel 'quimpensee', een verwerpelijke hoofdrol speelt.

.....

497 De eerste die een gorillaschedel in handen krijgt is de missionaris Savage (zie 3.2.2), die in Gabon werkt. Hij spreekt dan van de ontdekking van een nieuwe soort *orang-oetan*. Zie Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', 6.

498 van Wyhe en Kjærgaard, 'Going the Whole Orang: Darwin, Wallace and the Natural History of Orangutans', 54.

499 A. A. van Bemmelen, 'Over den gorilla', in *Jaarboekje van het Koninklijk Zoologisch Genootschap Natura Artis Magistra* (Amsterdam: M. Westerman & Zoon, 1859), 154. Hij geeft later aan dat die verhalen wat hem betreft niet kloppen, want de gorilla heeft niet zo'n grote intelligentie zegt Van Bemmelen.

500 Denk aan Edward Tyson, *Orang-outang, sive homo sylvestris, or, The anatomy of a pygmie compared with that of a monkey, an ape, and a man: to which is added, A philological essay concerning the pygmies, the cynocephali, the satyrs, and sphinges of the ancients: wherein it will appear that they are all either apes or monkeys, and not men, as formerly pretended* (London: Thomas Bennet and Daniel Brown, 1699); Peter Camper, *Natuurkundige verhandelingen van Petrus Camper over den Orang Outang: en eenige andere Aap-sorten: over den Rhinoceros met den dubbelen boren: en over het Rendier* (Amsterdam, 1782).

Hoeveel verhalen werden door westerse wetenschappers en reizigers in omloop gebracht, rechtstreeks afkomstig van de inheemse bevolking?

Een eerste voorbeeld is de bioloog Isidore Geoffroy de Saint Hilaire, die in 1858 over de gorilla spreekt:

Er wordt gezegd dat hij de geweerloop kan grijpen en onmiddellijk tussen zijn formidabele kaken kan verpletteren. Er is ongetwijfeld geen overdrijving in deze uitdrukkingen; maar aan de verschillende verzamelde getuigenissen kan nauwelijks worden getwijfeld dat een geweerloop minstens één keer uit de handen was getrokken en door een gorilla was gedraaid; en er is absoluut geen twijfel dat de jacht op dit dier de beste gewapende man blootstelt aan de grootste gevaren.⁵⁰¹

Vervolgens vertelt Geoffroy ons, dat de gorilla's gevaarlijk zijn voor de plaatselijke bevolking, omdat zij de neiging hebben zwarte vrouwen te ontvoeren.⁵⁰² Grote kracht en woeste wildheid zijn de belangrijkste eigenschappen. De roof is onderdeel van natuurlijk gedrag.

In het al eerder genoemde jaarboekje van het Amsterdamse Zoölogisch Genootschap *Natura Artis Magistra* uit 1859 heeft Van Bemmelen voor het eerst in het Nederlands een tekst over de gorilla gepubliceerd, die zwaar leunt op de Franse bronnen. De tekst is geschreven rond november 1858. Vanwege die datering is de conclusie gerechtvaardigd dat Van Bemmelen zich in de voorhoede van de kennis over de gorilla bevindt.⁵⁰³ De *Description* van Geoffroy de Saint-Hilaire heeft Van Bemmelen klaarblijkelijk nog niet onder ogen gezien, want hij neemt die publicatie niet op in zijn literatuurlijst. Van Bemmelen:

Zij zijn zeer schrander; hun verstand is meer ontwikkeld dan bij andere dieren. De meeste neegers gelooven dan ook, dat zij eene vreemde natie uitmaken, welke zich in hun land is komen neêrzetten, en dat zij slechts daarom niet spreken, omdat zij vreezen genoodzaakt te zullen worden tot arbeiden.

.....
501 Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', 57. "On prétend qu'il saisit le canon de fusil et l'écrase immédiatement entre ses formidables mâchoires. Il y a sans nul doute l'exagération dans ces expressions; mais on ne peut guère douter, d'après les divers témoignages recueillis, qu'un canon de fusil ait été arraché, au moins une fois, des mains qui le tenaient, et tordu par un Gorille; et il est absolument hors de doute que la chasse de cet animal expose l'homme le mieux armé aux plus redoutables périls."

502 In een voetnoot verhaalt Saint-Hilaire van een kleine zwarte jongen, die zou zijn ontvoerd en een jaar lang zou hebben geleefd tussen de gorilla's. Ibid., 57 noot 3.

503 van Bemmelen, 'Over den gorilla'.

Zij leven in troepen, vallen de menschen aan, zoo dat de negers bang voor hen zijn en zich niet alleen in bosschen durven begeven, waar die apen, als zij menschen ontmoeten, hun stokken aanbieden, noodzaken om te vechten, zich zelven met stokken verdedigen, en hun met houtjes de ogen uitsteken; zij dooden hen dikwijls in afgelegene streken, slepen soms menschen weg, volgens de verhalen van de inboorlingen en de zwarte kooplieden, en houden hen dan in vreeselijke toestand van gevangenschap. Zij hebben sterke hartstogten voor de negerinnen en pogen dezen ook steeds te rooven, om haar bij zich te houden en met haar als hunne wijfjes te leven. Eene negerin te Lowango in de provincie Congo bleef drie volle jaren in gevangenschap bij hen; zij werd goed verzorgd en ruim van voedsel voorzien. Zij stelen ook jonge negers en voeren dikwijls kinderen van zeven of acht jaren op boomen weg, zoo dat men eene ongeloofelijke moeite heeft om ze hun te ontnemen. Behalve deze meer liefderijke gezindheid voor de negerinnen, zijn deze apen zoo ontzettend boos, moedig en sterk, dat men slechts de jongen, doch nimmer de volwassenen levendig kan magtig worden, daar tien mannen niet voldoende zouden zijn om er één te overmeesteren; zelfs olifanten vallen zij aan, en verdrijven ze met stokslagen uit hunne bosschen.⁵⁰⁴

Dat de gorilla het gedrag vertoont om mensen te ontvoeren en vrouwen als bijzit te hebben, is volgens deze overleveringen zo klaar als een klontje, zelfs dat ze ze meenemen de bomen in om aan achtervolging te ontkomen.

Ongetwijfeld heeft Paul du Chaillu bijgedragen aan het woeste imago van de gorilla. Deze antropoloog, ontdekkingsreiziger en schrijver werd beroemd, omdat hij beschreef hoe hij gorilla's had waargenomen tijdens zijn reizen in West-Afrika in de jaren 1860. In 1861 verscheen de *Explorations & Adventures in Equatorial Africa* van zijn hand en al in het voorwoord noemt hij de gorilla “monstrous and ferocious”, monsterlijk en woest.⁵⁰⁵ Als hij ze voor het eerst tegenkomt zegt hij:

Ik voelde me net een moordenaar [Du Chaillu loopt met getrokken geweer door het bos, DvB] toen ik de gorilla's voor het eerst tegenkwam. Zij zagen eruit als vervaarlijke harige mannen terwijl ze renden op hun achterbenen; hoofd gebogen, het lichaam naar voren gericht, hun hele voorkomen als mensen die rennen voor hun leven. Voeg hierbij hun vreeselijke kreten, woest en dierlijk, maar ook vreemd menselijk, en dan begrijp

.....

⁵⁰⁴ Ibid., 153–154.

⁵⁰⁵ Du Chaillu, *Explorations & Adventures in Equatorial Africa; with accounts of the manners, and customs of the people, and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus and other animals*, iii.

je waarom er zoveel bijgelovige verhalen de ronde doen over “deze wilde-man uit de bossen” bij de inheemse bevolking.⁵⁰⁶

De vrouwen in Du Chaillu's reisgezelschap bleven doodsbang achter terwijl hijzelf en zijn gidsen op gorillajacht gingen. Hij merkt meerdere keren op dat de vrouwen zo bang zijn. Daar is reden toe. Bij het kampvuur vertellen de mannen verhalen over de gorilla, die Chaillu naar eigen zeggen ‘afluistert’, dus het gaat volgens hem om authentieke verhalen. Een voorbeeld: twee vrouwen van het “Mbondemo-volk” liepen door de bossen, toen één van hen werd ontvoerd door een gorilla. Enkele dagen later kwam ze terug en vertelde ze dat ze was misbruikt. Eén van de mannen bij het kampvuur legde uit aan Du Chaillu dat deze gorilla moet zijn bezeten door de geesten van overleden mannen.⁵⁰⁷ Men geloofde dat zo'n bezeten dier niet kon worden gedood en dat er meerdere voorouders in het dier huisden, wat zijn grote formaat verklaarde.

Een ander verhaal deed de ronde dat gorilla's het suikerriet aan het oogsten waren op de gebruikelijke manier, waarbij het riet in bundels werd gebonden. Toen de mannen de gorilla's probeerden te verjagen, namen de dieren enkele mannen als krijgsgevangenen mee, naast dat ze anderen doodden of verwonden in de gevechten. De gevangenen werden na een paar dagen naar huis gezonden, levend, alleen hun nagels van voeten en handen waren verwijderd.⁵⁰⁸ Hiermee wordt de wreedheid van het dier geïllustreerd.

Men vertelde dat het was voorgekomen dat een kind werd ontvoerd, dat jarenlang in het bos verbleef en in een gorilla was veranderd.⁵⁰⁹ Dit dier was niet te doden. De gorilla is in de verhalen bezeten, woest en gevaarlijk. Men vertelde dat de gorilla in een hinderlaag, laag in de bomen, afwachtte tot mensen onder de boom doorliepen. Zo'n man of vrouw werd bij de benen gepakt, omhooggesleurd en langzaam gewurgd.⁵¹⁰ Bij al deze verhalen merkt Du Chaillu op dat hij ze moeilijk kan geloven, juist omdat de gorilla zo afgezonderd leeft.

Later op zijn reis komen er nog meer verhalen los. Zo zal een gorilla rustig worden, als je je speer duidelijk zichtbaar op de grond laat vallen.⁵¹¹ De hersenen

.....
506 “I protest I felt almost like a murderer when I saw the gorillas this first time. As they ran—on their hind legs—they looked fearfully like hairy men; their heads down, their bodies inclined forward, their whole appearance like men running for their lives. Take with this their awful cry, which, fierce and animal as it is, has yet something human in its discordance, and you will cease to wonder that the natives have the wildest superstitions about these “wild men of the woods.” Ibid., 60.

507 Ibid., 61.

508 Ibid.

509 Ibid., 61–62.

510 Ibid., 62.

511 Ibid., 260.

van de gorilla zijn onontbeerlijk om een krachtig talisman mee te maken.⁵¹² Als een zwangere vrouw of haar man een gorilla ziet, loopt ze het risico om een gorilla-baby te baren.⁵¹³

Du Chaillu lardeert de rest van zijn reisverslagen met de jacht op verscheidene gorilladieren, die hij zo snel mogelijk doodschiet. Zijn reisgenoten zijn allemaal blij met het vlees, maar hijzelf kan geen hap gorilla door zijn keel krijgen, wat soms door de plaatselijke gidsen niet wordt begrepen, omdat voedsel schaars is en niet allemaal op de rug van de vrouwen, die als lastdieren worden gebruikt [!], kan worden meegenomen.

Dit alles staat in schril contrast met wat we nu weten van gorilla's: het zijn schuwe dieren, planteneters. Zij willen liever op de grond blijven dan dat zij zich in bomen ophouden. Gorilla's willen zich niet verbinden aan een mensenvrouw en zij lopen liever weg dan de confrontatie aan te gaan met een mens. Natuurlijk gorillagedrag zoals dat nu bekend is werd in het geheel niet correct weergegeven.

4.2.3 Edgar Allan Poe

Een bijzondere invloed op het beeld van de mensaap als woeste mensenrover is de publicatie van Edgar Allen Poe's *Murders in the Rue Morgue* (Murders) geweest (afb. 86, 87). Zoals ik betoogde in 4.2.2, is dit verhaal relevant, omdat het gaat over een gevaarlijke mensaap, een orang-oetan. Op het moment van publicatie was de gorilla nog niet bekend in het westen. De eigenschappen van het woeste dier zijn echter overgenomen in de mythologie rond de gorilla. Daarom is de *Murders* relevant voor mijn betoog.

In 1841 publiceerde Poe dit verhaal waarin een primate een sleutelrol speelt en waarin de auteur allerlei nieuwe elementen introduceert in de literatuur, in het bijzonder in de detectiveroman. Omdat de *Murders* zo wijd verbreid waren, ook in Franse vertalingen, is het aannemelijk dat Fremiet hier kennis van kon hebben.⁵¹⁴ Fremiet was volgens Bartlett een liefhebber van Edgar Allan Poe.

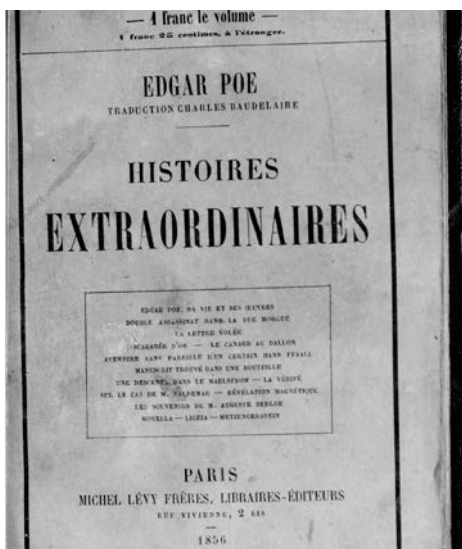
De *Murders* is een *short story* over een gruwelijke moord op twee vrouwen in een etage-appartement in de Rue Morgue in Parijs.⁵¹⁵ De detective Arsène Dupin en zijn kompaan, de verteller, bewonen kamers in hetzelfde huis en gaan helemaal op in hun vriendschapsrelatie, zozeer dat zij geen contact meer hebben met de buitenwereld. Ze bestaan alleen in hun eigen wereld. Dupin is in staat om door briljante observatie en deductie allerlei conclusies te trekken uit

512 Ibid.

513 Ibid., 305.

514 Biograaf Bartlett zegt dat Poe een van Fremiets lievelingsschrijvers was, zie H. 1.

515 Edwin Markham (inleiding) Edgar Allan Poe, red., 'The Murders in the Rue Morgue', in *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. 4 (London / New York: Funk & Wagnalls, 1904), 5–59.



Afb. 86. Illustratie van Daniel Vierge, uit 1870, van *de Murders*. De afgebeelde primaat is zelfs in 1870 nog niet geheel thuis te brengen als een onderscheidbare soort: orang-oetan, gorilla of chimpansee.

Afb. 87. De uitgave van *de Murders*, vertaald door Baudelaire, 1856.

de verschijning van een persoon of een situatie. Dat komt goed van pas als ze in de krant lezen van een dubbele moord op Madame L'Espanaye en haar dochter. De eerste is de keel doorgesneden, de tweede gewurgd en in de schoorsteen vastgeduwd. Deze vrouwen zijn bloederig afgeslacht, zonder dat duidelijk wordt om welke reden. De kamer was van binnen op slot gedaan. Dupin biedt zijn talenten aan aan de politie. De getuigen kunnen het niet eens worden over de taal die de moordenaar bezigde, de rauwe stem die zij hebben gehoord door de gehorige muren. Dupin en zijn vriend houden zich bezig met het raadsel hoe de moord tot stand is gekomen, omdat de kamer van binnen op slot is gedaan en de moordenaar gevlogen. Getuigen worden gehoord, theorieën bedacht, de politie staat voor een raadsel. Dupin concludeert, na grondige observatie en onderzoek in de kamer, dat de stem niet menselijk kan zijn geweest, dat de moordenaar wel over bovenmenselijke krachten moet hebben beschikt om een vrouw in de schoorsteen te stoten en dat hij heeft moeten vluchten door een raam, in plaats van via het trappenhuis. Dat kan logischerwijs alleen door een orang-oetan zijn gedaan. Hij komt door het plaatsen van een advertentie op het spoor van een ruwe zeebonk, die een orang in gevangenschap in zijn kamer hield. Het dier was op de tragische avond ontsnapt, met medeneming van het scheermes van de kapitein, met rampzalige gevolgen. De zeeman trachtte nog achter hem aan te gaan en klom in de bliksemafleider van het gebouw, terwijl hij de orang naar

buiten wilde praten. Vandaar de verwarring van de burens over de stemmen en talen die door elkaar werden gebruikt.

Poe beschreef in zijn *Murders* in 1841 allerlei eigenschappen van de orang-oetan, die passen bij het verwilderde beeld dat ook wordt geschetst van de gorilla, hoewel de gorilla pas in 1847 een entree in de natuurlijke historie maakte. Zoals we zagen lagen de literaire 'blauwdrukken' van zijn gedrag al klaar in de verhalen over de orang-oetan. Een belangrijk onderdeel van Charles Baudelaire's kritiek op de Gorille-N. (*Salon van 1859*) is de storm van emoties, de mengeling van angst en wat hij noemt priapische, seksuele nieuwsgierigheid die Baudelaire voelde en die volgens hem afbreuk doen aan het beeld.⁵¹⁶ Hij zegt: hier wordt een orang-oetan afgebeeld, die niet handelt uit het dierlijke instinct van het foerageren, maar uit de menselijke, seksuele honger naar een vrouw.⁵¹⁷ Dit past in het algemene beeld in die tijd. De sculptuur roept hierdoor volgens Baudelaire allerlei tegenstrijdige emoties op.⁵¹⁸ De strijdigheden zijn bijna onverenigbaar, maar toch heeft Fremiet ze bij elkaar gebracht: dat maakt de positieve waardering bijna onmogelijk, volgens Baudelaire, hoewel hij Fremiet als ambachtelijk kunstenaar kan waarderen. Vervolgens trekt Baudelaire de conclusie dat de jury een correcte beslissing heeft genomen om het beeld te weren uit de Salon.

Baudelaire's kunstkritische methode komt in het volgende hoofdstuk nog uitgebreid aan de orde, maar voor nu is het voldoende om te stellen dat het afstand nemen tot het kunstwerk onderdeel is van die kritische methodiek. Het is de reden dat Baudelaire zijn betoog zo vermetel aanvangt door te stellen dat hij het beeld niet heeft gezien. Hij werkt in zijn tekst dus vanuit zijn eigen emoties, die worden opgeroepen als hij een beschouwing schrijft over de sculptuur van de 'orang-oetan' die een vrouw ontvoert 'naar de rand van het bos'.⁵¹⁹ Hij kan niets anders dan intertekstueel denken via Edgar Allen Poe's *Murders*, want herinneringen aan de sculptuur kan hij nauwelijks hebben. Baudelaire was een belangrijke literaire vertaler van Poe's werk en een groot bewonderaar.⁵²⁰ Voordat Baudelaire

.....
 516 Wolfgang Drost en Ulrike Riechers, *Charles Baudelaire: La sculpture au Salon de 1859* (Universität Siegen, 1999), 66. Zie ook 2.3.1.

517 Zgórniak, Kaperka, en Singer, 'Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?', 223. Zgórniak haalt Nadar aan, die in een spotprent zegt, dat de gorilla de vrouw wil opeten, maar nog niet heeft beslist over de saus, wat de jury heeft gedwongen dit interessante beeld te weren: 'Nadar Jury', *Le Journal amusant : journal illustré, journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc.*, 16 juli 1859, 5.

518 Daarom de titel van dit boek, Ontstellend weersinwekkend maar wonderbaarlijk intens, een mengeling van tegengestelde gevoelens.

519 Dat bos komt dus uit de natuurhistorische overlevering, de orang-oetan uit Poe.

520 Jonathan Culler onderzocht in 1990 wat de ongelooflijke aantrekkingskracht van Poe is voor Franse dichters zoals Baudelaire (en Mallarmé, Valéry), temeer omdat Poe in eigen land vaak werd gezien als een tweedetrangsfiguur: Jonathan Culler, 'Baudelaire and Poe', *ZFSL, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990): 61–73. Het directe antwoord op die vraag is complex, maar voor nu is van belang dat Baudelaire zich

begon met het vertalen van Poe waren er al andere edities van de *Murders* in omloop in Frankrijk.⁵²¹ Het verhaal was dus voldoende bekend voor 1859.

Over de *Murders* bestaat een groot corpus van secundaire literatuur. Het is een complexe tekst. Onder andere vormt zij het begin van het genre van het detective-verhaal, door Poe zelf een 'ratiocinatie' gedoopt. Poe introduceerde allerlei verhaalelementen, die later steeds weer werden hergebruikt in het detective-genre. Zo voerde hij een briljante denker op, die wordt gevolgd door een ietwat naïeve vriend die dienst doet als verteller. Er is een politierechercheur die niets begrijpt van de gebeurtenissen. De moord is voltrokken in een van binnen gesloten kamer, het *locked-room mystery*. Het literaire detective- en politiegenre is bijzonder schatplichtig aan de *Murders*, waarin tal van topoi en conventies van het genre werden begonnen.

Literatuurwetenschappers die zich bezighielden met de *Murders* namen verschillende standpunten in. J. A. Leo Lemay (in 1982) besprak de *Murders* vanuit een radicaal Freudiaans perspectief.⁵²² Deze interpretatie toont de kracht van Poe's tekst door zijn dubbelzinnige woordkeuze en krachtige en gruwelijke beelden. In de *Murders* is het lichaam van de jongste vrouw met kracht in de schoorsteen gestoten, volgens de Freudiaan Lemay een perverse verbeelding van de coïtus. Plukken haar van de primaat bevinden zich in de dichtgeklemd vuist van het andere slachtoffer, misschien als resultaat van zinloos verzet tegen seksueel misbruik. Problematisch echter is de Freudiaanse tunnelvisie die een onderzoeker kan bevangen. Freud is methodisch beklemmend. Elk langwerpige voorwerp is namelijk gelijk aan een fallus en kan niets anders connoteren. Een andere tegenwerping is dat de orang-oetan juist een seksuele interpretatie oproept, waardoor zulk een interpretatie voor de hand komt te liggen en elke door de politie ingeslagen deur een metafoor voor verkrachting wordt. De moord op de twee vrouwen, die volgens Lemay de lesbische liefde verbeelden, kan hierdoor niet anders worden gezien als een uit de hand gelopen seksuele geweldpleging. Hoewel de psycho-seksuele interpretatie van Lemay zijn nadelen heeft, daarop wijst literatuurwetenschapper Joseph Church, zijn zijn conclusies interessant, want seksualiteit is een belangrijk onderdeel van de mythologie van de primaat.⁵²³

.....
sterk bewust is van Poe's werk en van de *Murders*.

521 Baudelaire publiceerde de verhalen van Edgar Allan Poe in Franse vertaling tussen 1856 en 1865 H. A. Gomperts, *De schok der herkenning: Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur* (Amsterdam: Meulenhoff, 1981), 49.

522 J. A. Leo Lemay, 'The Psychology of "The Murders in the Rue Morgue"', *American literature; a journal of literary history, criticism and bibliography* 54, nr. 2 (1982): 165–88.

523 Joseph Church, "'To Make Venus Vanish': Misogyny as Motive in Poe's "Murders in the Rue Morgue."', *ATQ* 20, nr. 2 (juni 2006): 407–18. Vooral Lemays concluderende opmerkingen vond ik bijzonder, omdat zijn doel van de lezing van de *Murders* een verkenning is van Poe's algemene theorie van aspecten van menselijke seksu-

Seksualiteitsideeën zijn bij de filosofisch ingestelde Poe onder andere gevormd door Plato's *Symposium*, in het bijzonder de scheppingsmythe van de mens, verteld door het personage Aristophanes.⁵²⁴ In *Symposium* legt Aristophanes uit dat de goden de oermensen hebben gespleten. Wij zijn allemaal afstammelingen van die gehalveerden, op zoek naar onze wederhelft in de liefde. Dit is iets wat Poe mateloos interesseerde. Lemay vindt dat Poe niet alleen een lichamelijke halvering, maar eveneens een scheiding tussen lichaam en geest meende te zien. De personages Dupin en de verteller, evenals de slachtoffers, bewonen de bovenste verdieping van hun huis. Dat is volgens Lemay een verbeelding van hun rationaliteit, volgens mij eveneens van een afgeslotenheid en van homoseksualiteit. De wilde kant van de mens wordt verbeeld door de orang-oetan en de zeeman. Niet voor niets onthoofdt de orang-oetan een van de vrouwen, want dat is volgens Lemay een verbeelding van die scheiding tussen lichaam en geest, maar ook een herinnering aan de revolutionaire guillotine.⁵²⁵ Volgens hem is de guillotine het symbool voor de beperkingen van de ideeën van de Verlichting, die een kopje kleiner werden gemaakt. In de Verlichting was de rede primair van belang, maar de samenhang tussen seksualiteit, dierlijkheid en de ratio werd toen vergeten. Volgens Lemay is de *Murders* een pleidooi om die beide elementen, het dierlijke en het rationele, in balans te houden. Als dat niet lukt heeft dat desastreuze gevolgen, want zonder dat je het je realiseert val je als mens ten prooi aan je eigen dierlijke gevoelens, al is de rede nog zo sterk ontwikkeld.

Volgens Church formuleert Poe echter een veel cynischer waarheid, die hij met een even precieze lezing als die door Lemay kan onderbouwen. De Freudiaanse interpretatie van Lemay leidt tot een conclusie die zegt, dat onderdrukking van de seksualiteit van de twee vrouwen, hun ontkenning van hun lichaam, heeft geleid tot de creatie van het monster dat hen heeft vermoord.⁵²⁶ Church vindt dat een absurditeit én misogyn: de slachtoffers hebben namelijk volgens deze invalshoek de moord over zichzelf afgeroepen. Die vrouwenhaat ziet Church als een grondtoon voor de *Murders*. Vooral de conclusie van Dupin dat geen

.....
aliteit en dualiteit.

524 Leo Lemay, 'The Psychology of "The Murders in the Rue Morgue"', 172. Er wordt verwezen naar de *Symposium* van Plato, waarin het personage Aristophanes uitlegt dat mensen vroeger veel grotere, bolvormige wezens waren met vier armen en vier benen, maar ooit gestraft, en elk gespleten. Het lot van de mens bestaat eruit dat hij zijn leven lang op zoek is naar zijn of haar wederhelft, waardoor het mogelijk is dat er naast heteroseksuele relaties ook homoseksuele mannelijke en vrouwelijke relatievormen bestaan. Men heeft namelijk een oerwederhelft teruggevonden. Plato, *Plato: Verzameld werk deel 2*, onder redactie van Xaver de Win Jef Ector Rein Ferwerda Ko Kleisen Carlos Steel e. a. (Kapellen / Baarn: Pelckmans / Agora, 1999), 202–206. Lemay tekent aan dat in Poe's tijd (en door Poe zelf) homoseksualiteit natuurlijk niet werd geaccepteerd. Poe's lezing van de *Symposium* is dus selectief en gericht op de man-vrouw-relatie.

525 Leo Lemay, 'The Psychology of "The Murders in the Rue Morgue"', 188.

526 Ibid., 186.

enkele persoon verantwoordelijk is voor de moorden, waardoor geen strafvervolging wordt ingezet, ziet Church kortweg als: vrouwen vermoord, mannen gaan vrijuit. Die conclusie is gerechtvaardigd. De zeeman krijgt in het verhaal zelfs nog een behoorlijke betaling van de Jardin des Plantes voor zijn specimen van de orang-oetan, maar wordt niet verantwoordelijk gehouden voor zijn ontoerekeningsvatbare dier, dat zijn eigendom is, maar zojuist twee vrouwen het leven heeft benomen.⁵²⁷ Het dier wordt niet afgemaakt, terwijl het toch een vergaande agressie heeft getoond. Church heeft moeite met de veronderstelde seksuele relatie tussen moeder en dochter, ook al zou die een metafoor zijn voor een onderdrukte seksualiteit van beide vrouwen. Lemay suggereert dat lesbische seksualiteit en het onderdrukken van seksuele gevoelens samenvallen.⁵²⁸ Waarom zou een lesbische relatie seksloos zijn, betoogt Church. Hij toont aan dat misogynie clichés door Poe werden toegepast in zijn *Murders*: het mannelijke beest kan uit zijn geweest op verkrachting; vrouwelijke seksualiteit is passief of zelfs onderdrukt en verdekt; de mannelijke seksualiteit is gewelddadig en de vrouwen zijn het slachtoffer. Dit druist dan weer in tegen de relatie van Dupin met de verteller, die bijzonder innig is.

De seksuele interpretatie is minder overtuigend dan de raciale, van literatuurhistorica Elise Lemire (2001). Zij kan haar lezing van de *Murders* niet doen buiten de racistische context in Philadelphia, Poe's woonplaats van 1838 tot 1844. Zij concentreert zich op het moordwapen, omdat zij kan uitleggen hoe een scheermes, door Poe als vanzelfsprekend en met een nu verloren gegane betekenis in de hand van de orang-oetan is geplaatst.

In de *Murders* komt de eigenaar van de orang-oetan, de zeeman Cooke, thuis van een avond stappen en treft de ontsnapte orang-oetan aan met zijn scheermes in de hand. De orang-oetan wilde de zeeman imiteren, die zich dagelijks scheert. Dat imitatiegedrag haalt de verteller volgens eigen zeggen uit "Cuvier", als een kenmerkend gedragspatroon van de orang-oetan. Als de zeeman de orang-oetan terug wil drijven, met hulp van de zweep, reageert de primate zeer aangeslagen en vlucht door het openstaande raam. Uiteindelijk wordt dit de twee onschuldige vrouwen noodlottig, want de opgejaagde orang-oetan heeft nu een wapen waarmee hij de noodlottige vrouwen aanvalt: het barbiërscheermes.

Het motief van het scheermes is in Philadelphia racistisch geladen. In de jaren 1830-1840, waarin slavernij nog was toegestaan in zuidelijke Amerikaanse staten, groeiden in Philadelphia, waar slavernij al in 1780 al was afgeschaft, de spanningen tussen de witte en zwarte gemeenschap. De witten wendden geweld en

527 Church, "To Make Venus Vanish": Misogyny as Motive in Poe's "Murders in the Rue Morgue.", 409.

528 Ibid., 411.

terreur aan om de zwarte bevolking en de witte abolitionisten en voorstanders van zwarte emancipatie, in toom te houden. Raciale spanningen liepen op toen op 15 mei 1838 de tweede Anti Slavery Convention of American Women in de Pennsylvania Hall for Free Discussion werd gehouden. Eén van de onderwerpen was het amalgamisme, de acceptatie van een huwelijk tussen een zwarte en witte persoon. Deze bijeenkomst werd gezien als een methode om de zwarte mens te emanciperen. Door de witte tegenstanders van deze emancipatie werd furieus gereageerd en op 17 mei werd het gebouw door hen in de brand gestoken. De brandweerlieden lieten het tot de grond af afbranden. De nabijgelegen gebouwen werden nat gehouden zodat die geen vlam vatten.⁵²⁹

Het waren de ergste rassenrellen tot dan toe in Philadelphia. Volgens Lemire schreef Poe zijn *Murders* vrij snel na die rellen: het verhaal waarin een orang-oetan twee Parijse, witte, vrouwen vermoordt met een scheermes. Dat scheermes is van belang, omdat we moeten begrijpen dat barbiers in Philadelphia hoofdzakelijk van zwarte afkomst waren.

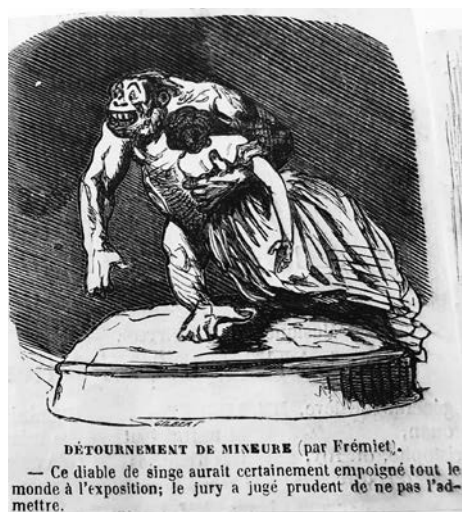
Het was voor vrije zwarte ondernemers relatief gemakkelijk om een kapperszaak te openen en hun dagelijks brood te verdienen.⁵³⁰ In het museum van Charles Willson Peale, een van de eerste musea gespecialiseerd in natuurlijke historie in Amerika, was een opstelling te zien van een kapperszaak, waarin alle kappers verbeeld werden door opgezette apen.⁵³¹ De witte bezoekers moesten daar erg om lachen, want de racistische verwijzing is zonneklaar: de kapper is bijna altijd zwart en zwarten zouden in de 'natuurlijke rangorde' dicht bij de aap staan.

In de *Murders* worden de vrouwen, die overigens net op het punt stonden naar bed te gaan, vermoord door een beest met een scheermes. Een witte lezer in Philadelphia in 1841 kon zich niet aan de boodschap onttrekken van het doodsgevaar dat schuilde in de suggestie van een nachtelijke relatie tussen een zwarte man, in de racistische vorm van 'een aap' en een witte vrouw, die wel moest ont-aarden in moord en doodslag. Lemire zuivert Poe niet van een racistische *mind-set*, de *Murders* is juist een duit in het zakje van de witte tegenstanders van het amalgamisme. Zij heeft door een raciale invalshoek te kiezen en de duidelijke verwijzing naar de 'zwarte kapper', die gelijkgesteld wordt met de orang-oetan, een bijzonder overtuigende interpretatie ontwikkeld, die berust op de historische context in Philadelphia. De *Murders* wordt door Lemire niet zozeer verklaard uit de duiding van een Freudiaans droombeeld uit het verhaal zelf, maar

529 Elise Lemire, "The Murders in the Rue Morgue": Amalgamation discourses and the Race Riots of 1838 in Poe's Philadelphia, in *Romancing the Shadow: Poe and Race*, onder redactie van J. Gerald Kennedy en Liliane Weissberg (Oxford: Oxford University Press, 2001), 195.

530 Ibid., 183.

531 Ibid.



Afb. 88. Bijschrift van de spotprent luidt in vertaling: "Verduistering van een minderjarige, door Frémiet. Deze duivelse aap zou elke meisje op de tentoonstelling wel willen grijpen; goed dat de jury hem niet heeft toegelaten." [vert. DuB] Let er op dat de vrouwenfiguur niet is gekleed als een Afrikaans meisje, maar als een Frans, wat het exotisme van het beeld enigszins elimineert en de seksuele ondertoon versterkt. Spotprent door Gilbert, bron onbekend (ca. 1859).

uit de historische werkelijkheid, waarin Poe zich bevond, waarin seksuele moraal en racisme onderwerp waren van diepgaande maatschappelijke spanningen, die gewelddadig tot uiting kwamen. Poe is blijkbaar een anti-amalgamist. Lemire wijst op een derde angst die wordt gekoppeld aan de orang-oetan: naast de angst voor het dier zelf, de angst voor de seksualiteit van de primate komt de racistische angst voor de zwarte bevolking, waarvan moest worden voorkomen dat die zich mengden met de witte.

Overigens ondersteunt onderzoeker Ed White deze racistische lezing door te wijzen op de getuigenis van het personage zeeman Cooke, die spreekt over het feit dat hij meester is over de orang-oetan, dat hij hem zweepslagen geeft, dat hij het dier heeft gevangen in een ver, vreemd, warm land en vervolgens in een schip heeft vervoerd en dat de primate ontsnapt. Zijn verhaal bestaat bijna geheel uit trefwoorden uit het discours van de slavernij.⁵³² De orang-oetan wordt literair gelijkgesteld aan een zwarte slaaf, daarom koppelt Ed White de *Murders* aan slavenopstanden.

Al met al is het veilig om te concluderen, hoewel het discours rond de *Murders* nog steeds gevoed wordt met nieuwe interpretaties, dat de orang-oetan een mensachtige verbeeldt, die in de negentiende eeuw omringd werd door associaties van racisme en seksueel gevaar, misschien onbewust in onze psychologie of misschien bewust in de vorm van een gevaarlijk beest (afb. 88).

De metaforiek is verontrustend en geladen, maar steeds negatief in de richting van de vrouw: zij is een willoos slachtoffer, of zij roept het over zichzelf af, zij is een slachtoffer van de vrouwenhaat van Edgar Allan Poe of zij is slachtoffer van haar zwakheid tegenover een woeste man-achtige, of zij moet beschermd worden tegen vreemde smetten. Zouden emancipatoire tendensen het tegendeel willen bewerkstelligen of bewijzen, zoals dat gebeurde bij de amalgamistische conferentie in 1838, dan moest dat met wortel en tak worden uitgeroeid, zoals ook geschiedde. Poe kan worden gezien als een voorstander van deze voor ons

532 Ed White, 'The Ourang-Outang Situation', *College Literature* 30, nr. 3 (2003): 95.

ongemakkelijke en verwerpelijke ideeën, conservatief en angstig voor het dierlijke, het vrouwelijke en andere huidskleuren. Steeds weer is het beest, bij Poe in de vorm van een orang-oetan omdat de gorilla nog niet was ontdekt door westerse wetenschappers, bij Fremiet in de vorm van een gorilla, de metafoor voor dat soort angsten. Die metafoor is een vat, waarin de associaties beest, zwarte man, harig, seksuele lust worden verzameld en synoniem van elkaar worden gemaakt. Nog steeds heeft dit beeld van de woeste mensaap niet aan kracht ingeboet.⁵³³

Fremiet, die op de Salon van 1859 vertegenwoordigd was met zeven sculpturen die geen beroering zouden brengen, wilde op die Salon voor het voetlicht komen met een achtste, revolutionair, nieuw beeld. Zijn *succès de scandale* forceerde Fremiet met de Gorille-N., een reconstructie van een roof door een gorilla, maar het werd de *refusé* van de Salon. Zijn verbeelding van een natuurfenomeen, van een natuurlijke geschiedenis van een gorilla in zijn amorele gedrag, werd sinds die Salon gezien als een monstrositeit, een verbeelding van de stuitende wereld van de wilde natuur, die bijvoorbeeld in de koloniën werd aangetroffen. Het was een sculptuur die alle beschaving en schoonheid ontbeerde. Het is goed mogelijk dat het beeld werd gezien als de antithetische sculptuur, de verwerping van alles wat mooi en goed was. Hoe wilde Fremiet eigenlijk weggkomen met zo'n aberratie van de norm? Dat deed hij door het beeld een hoog waarheidsgehalte te geven. Het is een realistisch, misschien veristisch beeld, waarin het drama van de werkelijkheid de menselijke fantasie overstijgt.⁵³⁴

De gipsen Gorille-N. was geen lang leven beschoren. Biograaf Bartlett verhaalt van de vernietiging van de sculptuur: dronken Belgische arbeiders, werkend aan de wegaanleg bij een boulevard in Passy, die bij het atelier waren ingebroken en veel beelden hadden kapotgemaakt, hadden ook de gips van de Gorille-N. tot slachtoffer gemaakt. Dit moet in 1861 zijn geweest.⁵³⁵ Het beeld ging dus op geheel passende wijze teloor, moet Bartlett hebben gedacht, namelijk door de irrationele, dronken, ontremde vernietigingsdrang van een paar buitenlandse hooligans.⁵³⁶

533 Gott en Weir, *Kiss of the Beast: From Paris Salon to King Kong*.

534 Verisme is een term uit de opera, waarmee een ruw, dramatisch, zeer emotioneel naturalisme wordt bedoeld. Matteo Sansone, 'Verismo: From Literature to Opera' (PhD, University of Edinburgh, 1987).

535 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. III (kolom 5).

536 Iets dergelijks betoogt Jacques de Biez ook, want hij zegt, dat de Belgische arbeiders hebben gereageerd als een kind, dat geschrokken is door de beeltenis van een enge man, en dat lelijke beeldje kapot slaat omdat dan pas de angst gebroken is. Hij noemt het beeld wel een poging tot moderne sculptuur. de Biez, *Un maître imagier: E. Frémiet*, 101. Dit is een duidelijk voorbeeld van de *living presence response*, de beschouwing van een sculptuur als een levend wezen waardoor iemand zich bedreigd voelt. Over deze theorie: Caroline van Eck en Stijn Bussels, *Levende beelden: kunst werken en kijken* (Leiden: Leiden University Press, 2011).

4.3 DE SABIJNSE MAAGDENROOF

De volgende twee paragrafen hebben de toetsing van de volgende hypothese als doel: Fremiet modelleerde de Gorille-F. naar de Sabijnse Maagdenroof (1579-1583) van Giambologna (Jean de Boulogne), met als doel om het beeld makkelijker geaccepteerd te krijgen bij het publiek, een dynamische compositie te kunnen maken en een gorillaschaking te maken die niet louter natuurhistorisch kan worden geduid. Zoals we zagen is het voor een toeschouwer in 1887 heel makkelijk om de Gorille-F. te zien als een verbeelding van een verschrikkelijke gebeurtenis. De juridische en literaire tradities geven aanleiding om een gorilla, als metafoor voor een agressieve mannelijke partij, te zien als een monster, die naar believen vrouwen verkracht. Dat is een continuïteit sinds de Gorille-N. Toch is er een kunsthistorische traditie, de roof, in het bijzonder de Sabijnse Maagdenroof, die geaccepteerd is en die als een eervol onderwerp kan worden afgebeeld in kunstwerken. Mijns inziens geeft dit de sleutel die het slot opent van de positieve waardering van de roof. De gebruikelijke mannelijke figuur is vervangen door de gorilla met als doel om de bestaande iconografische tradities van de roof te relativiseren en de gorilla als variatie op het aloude thema te presenteren, wat acceptatie vergemakkelijkt en een nieuwe betekenis. De vraag rest of de gorilla een ridiculisering of persiflage is van de Sabijnse Maagdenroof.⁵³⁷ Naar mijn mening moet de informatie in deel 4.4 daarvoor worden ingezet.

Voor de sculptuur, de Gorille-F., is het van belang om te zien welke sculpturale tradities te vinden zijn waar Fremiets zijn beeld op baseert. Dat voorbeeld is er, want de Florentijnse sculptuur van de Sabijnse Maagdenroof van Giambologna is al in de negentiende eeuw wereldberoemd. Die faam is nog steeds onverminderd, zoals ook Laurinda Dixon in 2008 schreef: "Elke connoisseur kent dit beeld".⁵³⁸ In de negentiende eeuw was dit niet anders. Fremiet heeft zich niet uitgelaten over zijn toepassing van de gorilla in de iconografie van de Sabijnse Maagdenroof. Aan de hand van beeldvergelijkingen is het mogelijk om conclusies te trekken die de hypothese ondersteunen. Andere overeenkomsten, zoals

.....

⁵³⁷ Corbey, *The Metaphysics of Apes: Negotiating the Animal-Human Boundary*, 75. Corbey haalt theoretici aan die betogen dat het apenlichaam lelijk is in vergelijking met een Renaissancestandbeeld. Fremiets roof uit 1887 is mijns inziens een persiflage op de Sabijnse Maagdenroof door de juxtapositie van een geïdealiseerd naakt met een lelijk beest.

⁵³⁸ Laurinda Dixon, 'Emmanuel Fremiet's Gorilla Carrying off a Woman. Beauty, the Beast, and Their Contexts', in *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, onder redactie van Petra Ten-Doesschate Chu en Laurinda S. Dixon (Newark: University of Delaware Press, 2008), 204. Ook zo'n uitspraak in Gerald Schröder, 'Versteinernder Blick und entflammte Begierde: Giambolognas "Raub der Sabinerin" im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik', in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität, 2004), 175.

het kunstenaarschap van Giambologna, dat sterk lijkt op dat van een negentiende-eeuwse Franse kunstenaar en daarnaast een gebrek aan aandacht van de Neo-classicisten voor het onderwerp, ondersteunen de aanname dat Fremiet in ieder geval niet werd tegengehouden om zich te spiegelen aan Giambologna en het Maniërisme, voor wie de combat, de worstelende figuren en de weergave van het dier geaccepteerde thema's en onderwerpen voor beeldhouwkunst waren.

4.3.1 Giambologna

Voor de beeldhouwkunst is de Sabijnse Maagdenroof een oervoorbeeld, dat veel navolging heeft gehad. Het beeld van Giambologna is sinds zijn ontstaan door heel Europa bekend. Bernini's roven, bijvoorbeeld de *Roof van Proserpina* uit 1621-22, te zien in de Galleria Borghese in Rome, zijn schatplichtig aan Giambologna. Een ander voorbeeld is François Girardons *Roof van Proserpina* in de tuinen van Versailles, een navolging van de Sabijnse Maagdenroof meer dan een eeuw na de oplevering van het Florentijnse beeld.

In de negentiende eeuw is de publicatie van Abel Desjardins monografie over Giambologna van belang voor een hernieuwde belangstelling voor de kunstenaar. Desjardin presenteerde Giambologna niet als een emigrant die in Italië zijn roem had vergaard, maar juist als een 'Fransman' die in Florentijnse dienst werd genomen door de De' Medici's om zijn uitzonderlijke kwaliteiten. Giambologna's werk en kunstenaarschap kent vele parallellen met dat van Fremiet. Giambologna werkte net als de Franse kunstenaars in de negentiende eeuw graag in brons en om zijn productie te draaien had hij een atelier met vele talentvolle assistenten, die later zelf hun eigen succesvolle ateliers oprichtten. In de negentiende eeuw was er geen wezenlijke verandering in deze beroepspraktijk te bespeuren, wat een verbondenheid met zo'n kunstenaar denkbaar maakt. Giambologna gebruikte net als Fremiet en Barye de combats als thema in zijn kunstwerken. Dat had een reden, want Giambologna's leefomgeving aan het hof in Florence leek op dat van Fremiet, omdat de De' Medici's er een menagerie op nahielden, in hun woonpaleis het Palazzo della Signoria, het huidige Palazzo Vecchio.⁵³⁹ Als onderdeel van grote feesten aan dat De' Medici-hof werden Romeinse circusspelen nagebootst compleet met diereengevechten. Aan Giambologna werd gevraagd om souvenirs van deze combats te maken, die werden aangeboden aan genodigden en relaties als geschenk. Het diereengevecht *Leeuw die een paard aanvalt* is dus een voorbeeld van zo'n relatiegeschenk (afb. 89).

.....
 539 Charles Avery, *Giambologna: the Complete Sculpture* (London: Phaidon, 1987), 147. Voor een overzicht op het gebied van geweld en de dieren, dramatisering van de wilde dieren, leeuwentemmers: Peta Tait, *Fighting Nature* (Sydney: Sydney University Press, 2016).



Afb. 89. Giambologna, Susini, *Leeuw die een paard aanvalt*, ca. 1580-90, brons 30,5x25,5, Detroit Institute of Arts.

Als tuindecoratie maakte Giambologna een aantal naturalistische vogelbeelden, zoals een *Kalkoen* (1567) en een *Pauw* (1580), die nog steeds in het Bargello zijn te bewonderen. Voor een negentiende-eeuwse Animalier lag Giambologna's dierenoeuvre na aan het hart, omdat een mengeling van naturalisme en exotisme zijn combats en dierbeelden kenmerkt, naast de afbeelding van het dier zelf, in de eigen integriteit, zonder metaforische lading.

De opdrachtgever voor de Sabijnse Maagdenroof, Francesco I de' Medici, op-
perde de titel.⁵⁴⁰ We weten dat de kunstenaar bij het schetsontwerp geen enkele *historia* voor ogen had. Aanvankelijk had Giambologna een groep van twee figuren ontworpen, waaruit later de Driefigurengroep zou voortkomen, die nu in de steen is vereeuwigd. Het was de bedoeling dat de roof een zeer virtuoos stenen beeld zou zijn. Giambologna was succesvol, een tot op heden bewonderd beeld

540 Over het gebrek aan historia: Raffaello Borghini (in zijn kunsttraktaat en -dialoog over Giambologna *Il Riposo* uit 1584). Cole: Ibid., n. 8; Raffaello Borghini, *Il riposo di Raffaello Borghini* (Siena: Dai torchi Pazzini Carli, 1787), 84-85. In 1579 schrijft Giambologna in een brief dat het Tweefiguren-model een roof van Helena, of een Proserpina, of een Sabijnse kan zijn: Dhanens, Jean Boulogne: Giovanni Bologna Fiammingo. Douai 1529-Florence 1608; bijdrage tot de studie van de kunstbetrekkingen tussen het Graafschap Vlaanderen en Italië, 11:233. Op het moment dat Francesco I de Medici het voltooid, stenen beeld wilde onthullen (dat hij had betaald en in de Loggia dei Lanzi had doen opstellen) doopte hij het beeld De Sabijnse Maagdenroof.

werd opgeleverd.⁵⁴¹ Die algemene bewondering wordt overigens genuanceerd door alternatieve twintigste-eeuwse lezingen van het beeld, bijvoorbeeld door twintigste-eeuwse onderzoekers Yael Even en Gerald Schröder, die een duidelijke machtsideologie uitgedragen zien door het iconografisch programma van de beelden in de Loggia dei Lanzi in Florence, waar dit beeld staat opgesteld naast andere Renaissancistische en Maniëristische meesterwerken. Zij betogen dat de De' Medici's het thema van de onderwerping en onderdrukking van de vrouw als belangrijkste uiting van hun dominantie beschouwden.⁵⁴²

4.3.2 Verhouding tot classicisme

Voor beeldhouwers in het algemeen is het voorbeeld van Giambologna's roof bijzonder interessant, want het beeld is zeer dynamisch van compositie, terwijl het is gemaakt in marmer. Die weerbarstigheid van de steen is door de beeldhouwer schijnbaar moeiteloos en sierlijk omzeild, maar in werkelijkheid getuigen de excentrische vormen, de ledematen die zo uitgestrekt uit het beeld steken en de constante gedraaidheid en openheid van de vorm van een onnavolgbare ambachtelijke beheersing van het materiaal.

Het lijkt alsof de Sabijnse Maagdenroof in het begin van de negentiende eeuw niet zoveel werd nagevolgd. Dat klopt volgens het twintigste-eeuwse dominante vertoog over negentiende-eeuwse sculptuur, want volgens dat narratief wordt de hele periode beheerst door het Neoclassicisme, waarin zowat elke menselijke sculptuur-figuur zijn wortels vindt, tegelijkertijd natuurlijk aandoend, idealistisch van vorm en met een edele uitstraling. Dit in de achttiende eeuw ontstane beeld van de beeldhouwkunst uit de Oudheid wordt bevestigd door de gezaghebbende Charles Blanc, in zijn kritieken en zijn standaardwerk over de kunst, de *Grammaire* uit 1867. Inderdaad werd in een groot deel van de negentiende eeuw een classicistische esthetiek van de sculptuur hogelijk gewaardeerd.⁵⁴³ In

.....
 541 Giambologna's tegenstrevers vonden dat hij, om dit beeld te maken, nog te veel ambachtslieden voor zich liet werken. Ze waren nog steeds niet overtuigd van zijn persoonlijke kunde (ze waren namelijk onmogelijk te overtuigen). Michael W. Cole, *Ambitious Form: Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence* (Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2011).

542 Yael Even, 'The Loggia dei Lanzi: A Showcase of Female Subjugation', *Woman's Art Journal* 12, nr. 1 (1991): 10–14; Schröder, 'Versteinernder Blick und entflammte Begierde: Giambolognas "Raub der Sabinerin" im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik'.

543 Charles Blanc, theoreticus, directeur van de Beaux-Arts, lid van de Académie Française en de Académie des Beaux-Arts, oprichter van de Gazette des Beaux-Arts, de auteur van een algemene theorie van de kunsten, die hij een *Grammatica* titelt. Over sculptuur: "Dans la sculpture, on appelle sublimes, par une extension du mot, les ouvrages dont la beauté est si grande qu'elle est absolue, éternelle, admirable toujours et partout.", wat in vertaling luidt: In de beeldhouwkunst noemt men subliem, in het verlengde van het woord, de werken waarvan de schoonheid zo groot is dat ze absoluut, eeuwig, altijd en overal bewonderenswaardig kan worden genoemd. Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, 8.

de classicistische sculptuurcanon in de negentiende eeuw was de Sabijnse Maagdenroof geen geliefd onderwerp.⁵⁴⁴ Dit thema werd bijna nooit verbeeld, zeer weinig beeldengroepen van vechtende of worstelende mensen of mensen met dieren in die canon zijn opgenomen. Over het algemeen wordt de roof geassocieerd met hooglopende emoties, die in het Neoclassicisme en het latere academische classicisme niet op prijs werden gesteld: de edele eenvoud en stille grootsheid van Winckelmann staan haaks op de dynamische vormtaal van de zo emotionele roof.⁵⁴⁵ De keuze van Fremiet om een gorilla weer te geven in een sculptuur verhindert onmiddellijk een classicistische interpretatie. De verwijzingen naar roof en een Sabijnse Maagdenroof zijn echter wel te relateren aan de klassieke Oudheid of de bijbel. De categorisering van het beeld buiten classicisme en academisme maakt het moeilijker, voor een toeschouwer, om de sculptuur te kunnen duiden. Er zijn dus andere beeldelementen die van belang zijn om de Gorille-F. toch in te kunnen bedden in een nis van de kunstgeschiedenis, die door toeschouwers van die tijd als betekenisvol wordt gezien.

4.3.3 Verschillen tussen de gorilla's

De Gorille-F. is anders van vorm dan de Gorille-N., waarbij de Gorille-F. veel positiever werd gewaardeerd dan de Gorille-N. De Gorille-F. werd op de Salon in 1887 met goud onderscheiden, evenals op de Duitse tentoonstelling van moderne internationale kunst in München in 1888. De andere weergave van de roof in de Gorille-F. heeft ertoe bijgedragen dat het beeld positiever werd gewaardeerd. Welke verschillen zijn er?

Een argument om de Gorille-N. meer als antropologisch of natuurhistorisch beeld te zien, afgezien van de argumenten in hoofdstuk 3, heeft te maken met de vrouwenfiguur, die is gekleed in inheemse dracht. Het is dus mogelijk voor een toeschouwer uit 1859 om je in te beelden dat het gaat om een situatie in Ga-

544 Het standaardwerk over de classicistische canon is Francis Haskell en Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900* (Yale University Press, 1988). Zij bespreken 95 beelden uit de canon (die ontstaan is sinds 1528 en voortduurde tot en met de negentiende eeuw) van de klassieke beeldhouwkunst. Er komt strikt genomen geen roof voor in die canon. Alleen de *Hercules en Antaeus* (nr. 47 (nummer Haskell & Penny)) en de *Worstelaars* (nr. 94) en de beroemde *Laocoön* kunnen in aanmerking komen als gevechtsscènes, maar niet als roven. Een andere bron voor de canon is David M. Robinson, 'On Reproductions for the College Museum and Art Gallery', *The Bulletin of the College Art Association of America* 1, nr. 3 (1917): 15-21., een Amerikaanse verkooplijst van gipsen beelden die een academie of vergelijkbare opleiding in huis zou moeten hebben. Ook hier weinig worstelingen en geen roof.

545 Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst: [nebst Erläuterung dazu]* (Dresden, Leipzig: Waltherischen, 1756), hfdst. 4. "Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke." (Het over het algemeen meest voortreffelijke kenmerk van de Griekse meesterwerken is tenslotte een edele eenvoud, en een stille grootsheid, zowel in de houding als in de uitdrukking.)

bon en niet makkelijk in de klassieke Oudheid. Kunsthistorica Pele Gindhart betoogt in haar proefschrift uit 2002, dat er weinig visuele aanknopingspunten zijn om de etniciteit van de vrouwenfiguur in de Gorille-N. te kunnen vaststellen.⁵⁴⁶ Dat lijkt een te voorzichtige conclusie, want er zijn wel degelijk visuele aspecten te benoemen die wijzen op een inheemse afkomst van de vrouwenfiguur.⁵⁴⁷

De vrouwenfiguur is blootsvoets. Zij heeft een soort wikkeldoeken aan, die in Parijs in 1859 niet werden gedragen (afb. 90). De doeken vallen tot de knie, niet over het gehele been. Het haar is omwikkeld met doeken en ornamenten, misschien is een oorring te zien. De armen en schouder zijn niet geheel bedekt. Zij is zo afwijkend gekleed, dat zij onmogelijk uit Frankrijk kan komen. Het ligt voor de hand dat Fremiet deze vrouwenfiguur toont als een inwoner van het leefgebied en de eerste vindplaats van de gorilla, het gebied dat aangeduid wordt als Gabon, ook toentertijd. Als de gorilla zo levensecht is weergegeven, is er geen reden om de vrouwenfiguur niet serieus te nemen, waaruit volgt dat er voldoende reden is om aan te nemen dat Fremiet visueel zo dicht mogelijk bij een Afrikaanse, inheemse vrouwenfiguur wilde komen. Het is alleen een raadsel hoe Fremiet aan zijn bronnenmateriaal voor de weergave van een inheemse, Gabonese vrouw zou zijn gekomen. Fremiet was niet makkelijk in staat om visuele bronnen te raadplegen, want referentiemateriaal bestond nauwelijks en hij heeft Gabon nooit bezocht. Voorbeeldenboeken met afbeeldingen van inheemse klederdracht in Gabon waren er rond deze tijd niet. De vroegste documentatie waarop enige vrouwenkleding van inwonsters van Gabon is fotografisch en stamt uit 1861 (twee jaar te laat voor de Gorille-N., afb. 91). Deze foto's zijn gemaakt door zeekapitein en amateurfotograaf Auguste Joseph Gaspard Houzé de l'Aulnoit. De drie afgebeelde vrouwen zijn blootsvoets. De twee vrouwen links in beeld zijn in wikkeldoeken gekleed en hebben blote schouders. De haardracht is echter anders dan bij de vrouwenfi-



Afb. 90. Modeprent uit Le moniteur de la mode, 10 juli 1861. Let op de ruim vallende jurken, tot aan de grond, en de gehele bedekking van het lichaam.

⁵⁴⁶ Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 144. "While the woman in this sculpture was labeled a "negress," there is actually very little that visually qualifies her as "black.""

⁵⁴⁷ Hoewel er maar twee foto's overgebleven zijn van deze sculptuur.



Afb. 91. Houzé de l'Aulnoit, *Vrouwen in Gabon, september 1861*, Albumine, coll. Quay Branly, invnr. PA000230.52



Afb. 92. *Gabonese vrouw (ca. 1890)*: Côte occidentale d'Afrique. Vues, scènes, croquis. Nombreuses illustrations, etc., p. 412.

guren die Fremiet weergeeft. Hij modelleerde in zijn beeld een hoofdbekleding in de vorm van een tulband en kraalversieringen. Ook grote ringen, wel zichtbaar in de sculptuur, zijn op de fotografie niet te zien. In een tekening uit 1890 (afb. 92) zien we een vrouw gekleed in een wikkelturk, die ook over de schouder loopt. Deze dracht is overeenkomstig met de tweede, frontale afbeelding van de Gorille-N. waarbij de omslagdoek van de vrouw inderdaad zichtbaar over een schouder loopt. Ook het hoofd is bedekt, maar de versieringen zijn niet zo uitbundig als bij de Gorille-N. De kleding van de meegesleepte vrouwenfiguur lijkt, voor zover te beoordelen, inderdaad uit Gabon afkomstig, maar de haardracht en versieringen zijn niet te plaatsen in 1859. Fremiet heeft de vrouwenfiguur in de Gorille-N. gekleed afgebeeld, niet naakt, wat mogelijk zou zijn geweest, temeer omdat er weinig bronnen voor kleding in Gabon beschikbaar voor hem waren. Het naakt is een edele traditie in de westerse kunst, die, als Fremiet een naakte vrouwenfiguur in de Gorille-N. zou hebben toegepast, in 1859 makkelijk verkeerd zou kunnen worden geïnterpreteerd.⁵⁴⁸ Een meegesleepte, ongeklede zwarte vrouw zou het beeld toen teveel seksuele lading hebben gegeven, want zij zou bijna vanzelfsprekend racistisch worden geduid als een gewillige 'prooi' voor de gorilla. Om de vrouwenfiguur gekleed weer te geven maakte Fremiet het zich niet makkelijk, want nu moest hij een *intelligent guess* doen naar de correcte weergave van een inheemse vrouw. Toch heeft hij

⁵⁴⁸ Het verschil tussen bloot en naakt is uitgewerkt in Kenneth Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art* (London: Murray, 1960), hfdst. 1: The Naked and the Nude.

haar een overtuigend inheems tenue gegeven, om het beeld mijns inziens een meer Afrikaanse sfeer te geven.⁵⁴⁹ Zelfs met een geklede vrouwenfiguur voelden critici de seksuele lading al. Een bijna klassiek naakt paste Fremiet pas toe in 1887 in de Gorille-F., maar dat was mogelijk omdat hij refereerde aan de Sabijnse Maagdenroof van Giambologna.



De levendige weergave van de roof in de Gorille-N., door de gorilla rennend weer te geven, is een parallel met de Sabijnse Maagdenroof,

Afb. 93. Nicolas Poussin, Sabijnse Maagdenroof, 1637-38, o/d, 159x206 cm, Louvre.

want het thema is steeds dynamisch weergegeven. Wegrennende figuren maken deel uit van de beeldtaal van de Maagdenroof. De passieve, dode, of bewusteloze vrouwenfiguur in de Gorille-N. wijkt af van alle andere voorbeelden.⁵⁵⁰ In de iconografische traditie van de Sabijnse Maagdenroof bestaat een voorkeur voor de weergave van de ontvoering van een levende vrouw, onder andere waarneembaar in Poussins Sabijnse Maagdenroof in het Louvre (afb. 93). Geen van de vrouwen op dat schilderij is dood of bewusteloos weergegeven, want dat zou indruisen tegen het doel van de ontvoerende Romeinen, want zij wilden volgens het verhaal levende, gezonde vrouwen schaken, die garant konden staan voor nageslacht. Zelfs bij Van Couwenbergh (afb. 85) is de vrouw duidelijk in leven en wil ze vooral weg uit de greep van haar belagers. Hoewel een iconografische 'resonans' met de Sabijnse Maagdenroof zeker aanwezig is in de Gorille-N., is die specifieke iconografische context veel minder sterk aanwezig dan bij de Gorille-F. In 1859 kon het publiek aannemen, en het beeld biedt dat 'bewijs', dat er gebieden in de wereld zijn, gebieden waar Franse ontdekkingsreizigers naar toe gaan, waar dit soort 'monsters' rondlopen. De afstand in de tijd is nihil en de

549 Du Chaillu maakte een opmerking, waaruit blijkt dat het cliché van nauwelijks geklede Afrikaan wordt ontcracht. Hij ontmoet een met zijn gidsen bevriende groep jagers, die zich juist niet volledig kleeften: "The whole party were very thinly clothed, even for Africa." Hieruit blijkt dat Du Chaillu's ervaring was dat men juist volledig gekleed was, en dat schaarse kleding een uitzondering was. Du Chaillu, *Explorations & Adventures in Equatorial Africa; with accounts of the manners, and customs of the people, and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus and other animals*, 54.

550 Het is technisch overigens handig om de vrouwenfiguur met de voeten aan de grond rakend af te beelden, omdat anders de gehele compositie gevaarlijk instabiel op één raakpunt, namelijk de ene gorillapoot, op het terras van het beeld zou staan. De passieve houding van de vrouw is daarmee technisch verklaard.

afstand tot Gabon overbrugbaar. Dat droeg bij aan een gevoel van onbehagen en van angst.⁵⁵¹

De Gorille-F. is in 1887 nog steeds een afschuwelijk monster. Fremiet heeft de mogelijkheid gegrepen om de gorilla, die hij in kleinere, minder belangrijke sculpturen nog twee keer tussendoor toepaste, in zijn beeld van 1887 nog een keer in volle wasdom en met zoveel mogelijk artistieke en natuurhistorische referenties aan ons te tonen.⁵⁵² Dat heeft uiteindelijk grote indruk gemaakt.

4.3.4 Worstelende figuur

Dat de Gorille-F. lijkt op de Sabijnse Maagdenroof heeft vooral te maken met de dynamische, tegenstribbelende weergave van de vrouw. Afgaande op foto's van de



Afb. 94. *Gorille-F. in Robert Allerton Park: voor het rechterbeen van de Gorilla hangt een object, met ervoor een harige pluim. Dit is een kalebasfles.*

Gorille-F. en de waarneming van het beeld zelf is de algemene indruk die van een staande gorilla, die zo sterk is dat hij een worstelende vrouw, die zich uit zijn greep wil bevrijden, gemakkelijk kan vasthouden. In tegenstelling tot de passief weergegeven vrouw in de Gorille-N. is deze vrouwenfiguur bijzonder actief weergegeven en probeert ze zich uit alle macht te verzetten (afb. 94, 95). De gorilla kijkt niet naar haar, maar naar iets anders (afb. 102, 95). Het vermoeden bestaat bij de toeschouwer dat de gorilla wordt aangevallen. Dat vermoeden is in de prent van Sibly (afb. 59) al bevestigd, want daar is een inheemse krijger te zien die zijn pijl richt op de primate, die in de boom is geklommen met een onwillige vrouw in zijn armen. Het dier is veel groter afgebeeld dan de vrouw, die zich probeert te onttrekken uit de greep van het dier. Sommige versies van de Gorille-F. hebben een pijl in de schouder (afb. 95, 96).

In Fremiets Gorille-F. is de vrouw gebaseerd op de classicistische traditie, met een geïdealiseerd lichaam en gezicht, min of meer inheems-Afrikaans gemaakt door een paar attri-

551 Het is mogelijk voor een bezoeker in 1859 om te denken: Er hoeft maar een zeeman het in zijn hoofd te halen om een dier in zijn schip naar Europa te halen, of we worden geconfronteerd met de moorddadigheid van de mensaap. Uitzonderlijk maar niet onmogelijk (zie paragraaf 4.2.3).

552 De *Gorille enlevant de Vénus de Milo* uit 1871 (Chevillot S133) (verloren gegaan) en de *Gorille et Rétiaire* uit 1876 (collectie V&A, schets in Musée d'Orsay) (Chevillot S140).



Afb. 95. Gorille-F., dier kijkt weg, worstelende vrouw hangt losjes in de gorilla-arm, pijl rechts-boven, naar boven gericht, nog net zichtbaar, in tentoonstelling Carambolages, nr. 56, Grand Palais, Parijs, foto 29 juni 2016 DvB.



Afb. 96. Pijl steekt uit lichaam, naar beneden gericht, Gorille-F., p. 210 in Salon de 1887 door Gustave Ollendorf, editor Ludovic Baschet, published by Librairie d'art, Paris 1887, fotogravure, afbeelding 16.8x21.3x17.4 cm.



Afb. 97. Gorille-F., detail vrouwenhoofd.



Afb. 98. Gezicht van de 'Femme'. Gorille-F., detail van het hoofd van de vrouwenfiguur, gerooteerd (detail van de Gorille-F. in de tentoonstelling Carambolages, nr. 56, Grand Palais, Parijs, foto 29 juni 2016 DvB). brons, h. 47,6, part.coll.



Afb. 99. Gezicht van vrouw in de Sabijnse Maagdenroef van Giambologna.



Afb. 100. *Gorille-F.* in de Krannert Art Museum, Champaign Ill. USA. Goed zicht op de haartooi.

buten. Om haar middel draagt de vrouwenfiguur een dunne gordel met enige attributen, die niet makkelijk zijn te benoemen, wellicht amuletten. In het haar steekt een haar-kam, ogenschijnlijk van hout, met eenvoudig snijwerk in de vorm van een gezicht (afb. 100).⁵⁵³ Zij draagt het haar in een paardenstaart, een riem om het hoofd gebonden. Aan de binnenzijde van de gordel

verhult een kalebas het geslacht van de gorilla (afb. 94). De rechterarm toont beschadigingen, wonden die kennelijk door de worsteling zijn ontstaan. Dat doet Fremiet wel vaker, bijvoor-

beeld in de mensfiguur in de *Orang-outang étranglant un sauvage de Borneo* uit 1894, de sculptuur in de entree van het Musée d'Anatomie Comparatif in de Jardin des Plantes (afb. 101, 102).

De lichaamsbouw van de vrouw lijkt enigszins mollig te zijn, vooral in het gebied van de billen. Onderzoekster Gindhard neemt volgens eigen zeggen een racistisch cliché waar in de *Gorille-F.*⁵⁵⁴ Haar conclusie, dat Fremiet de figuur weergeeft als een zgn. *hottentot-Venus*, met bijbehorende overdreven bilpartij, lijkt niet gerechtvaardigd, als je de *Gorille-F.* met de Sabijnse Maagdenroof van Giambologna vergelijkt (afb. 103, 104).⁵⁵⁵ Saartje Baartman, de wereldberoemde zogenoemde Hottentot-Venus, werd getoond als anatomisch curiosum in Parijs in het jaar voorafgaand aan haar overlijden, waarbij vooral de geprononceerde geslachtsdelen en het achterwerk de aandacht trokken (afb. 105). Cuvier heeft haar lichaam na haar dood in gips afgegoten en bewaard als specimen. Molligheid komt echter ook voor bij de sculpturen van Giambologna en Bernini. Het vormt onderdeel van de virtuositeit van de sculpturale bewerking van het marmer, met het uiteindelijke resultaat dat het van echt vlees lijkt te zijn gemaakt. Kijkend naar de sculpturen is er veel

553 Navraag bij volkenkundige musea in Leiden en Tervuren leidde niet tot determinatie van deze kam. Men vond de vorm te generiek.

554 Gindhart, *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*, 149.

555 Ibid., 149–151.



Afb. 101. Emmanuel Fremiet, Orang-outang étranglant un sauvage de Borneo, 1895

Afb. 102. Detail van de arm van de Borneoër, waar een huidwond te zien is.

meer overeenkomst met Giambologna's beeld dan met enige verbeelding van Saartje Baartman.

Fremiet wil met de attributen, zoals de haarkam, de kalebas (die in Gabon werd gebruikt als drinkfles) en de kralen om de heup de vrouwenfiguur artistiek-sculpturaal, algemeen-iconografisch plaatsen in de 'leefwereld' van de gorilla. Dat de gorilla een steen, misschien wel een bewerkte steen zoals een vuistbijl, vasthoudt, kan wijzen op de prehistorie. De vrouwenfiguur is naakt en kan uit het heden of uit de Oudheid stammen. Er zijn voldoende aanknopingspunten om de Gorille-F. te plaatsen buiten de eigen tijd van 1887. De toeschouwer heeft alleen al aan allerlei attributen en verwijzingen naar de oudheid, de prehistorie, de antropologie en de zoölogie een grote afstand tot het beeld. Dat maakt dat de Gorille-F. een makkelijker, objectiever, met meer afstand te bekijken sculptuur is. De toeschouwer in 1887 krijgt de ruimte om te ontsnappen uit de realiteit van het nu, naar een andere werkelijkheid, ver weg in Afrika, lang geleden, in de Oudheid of de prehistorie, in mythische tijden met een andere moraal. Fremiets eclecticisme maakt het mogelijk dat een mengeling van emoties bij de toeschouwer wordt opgeroepen, die in 1887 als ontstellend weerzinwekkend, maar wonderbaarlijk intens werd ervaren, een spanning waarin positieve en negatieve emoties om voorrang streden. In 1859 vond Baudelaire dat die spanningen, die ook aanwezig zijn bij de Gorille-N., ergernis opwekten en een getuigenis waren van het onvoltooide of niet geheel doordachte karakter van het beeld.

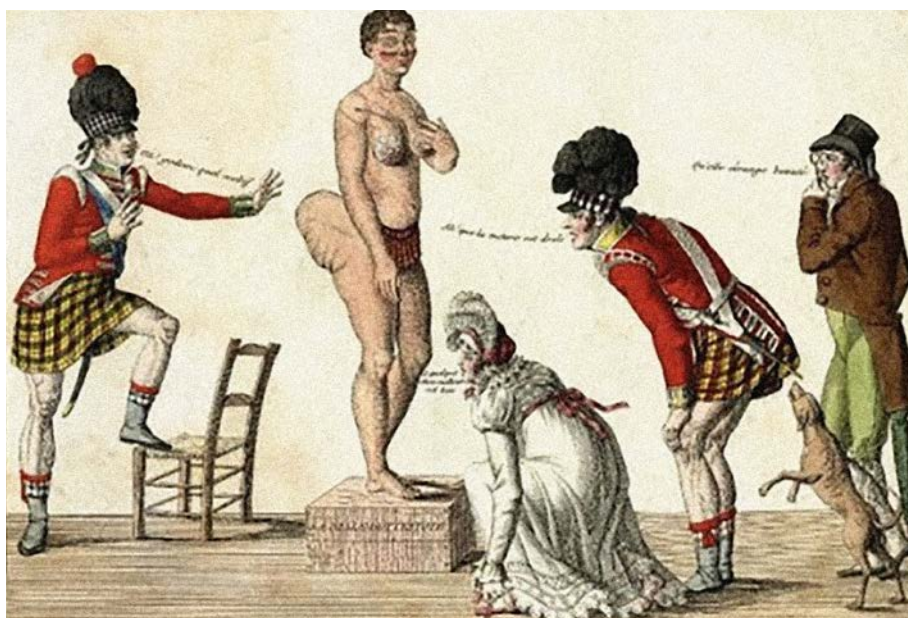


Afb. 103. Giambologna, *Sabijnse Maagdenroof*, 1581-2, marmer, ca. 410 cm. Florence, Piazza della Signoria, Loggia dei Lanzi (detail).

Afb. 104. *Gorille-F*.

4.4 NEOFLORENTIJNSE SCULPTUUR

Het is mogelijk om de voorgaande iconografische aspecten alleen op hun visuele overeenkomsten te beschouwen, maar er lijkt nog meer aan de hand te zijn. Voor een ingevoerde toeschouwer in 1887 is een beeld, dat in stijl en thematiek is ingebed in de Florentijnse zestiende eeuw, die tijd van Giambologna, de dierbeelden, de combats, de tillende en vechtende Herculeïsche sculpturen, de tijd van de De' Medici's en de traditie van Cellini, Michelangelo, Donatello, onder de categorie van de Neoflorentijnse sculptuur onder te brengen. Het is niet de bedoeling deze negentiende-eeuwse *revival*-stijl, door Wennberg als Neo-Renaissance aangeduid, als categorieënleer in dit hoofdstuk te verankeren, maar om na te gaan welke kwaliteiten in een Neoflorentijnse sculptuur werden bewonderd. Welke gevolgen zouden de Neoflorentijnse stijlcriteria kunnen hebben voor de beschouwing van de Gorille-F?



Afb. 105. Saartje Baartman (1789-1815), de beroemde Hottentot-Venus.

4.4.1 Ontstaansgeschiedenis

Pas vanaf de jaren 1860 ontstond in Parijs een Neoflorentijnse beeldhouwkunst.⁵⁵⁶ Paul Dubois, Henri Chapu, Antonin Mercié, Eugène Delaplanche, René de Saint-Marceaux en Alexandre Falguière worden wel genoemd als ‘de’ Neoflorentijnen.⁵⁵⁷ Neoflorentijnse beeldhouwkunst was nog tot einde jaren 1890 actueel. In 1897 schrijft De Saint-Marceaux in een Salonrecensie, dat de Italianiserende stijl maar blijft domineren. Met enige spijt vraagt hij zich af: is het teveel gevraagd voor deze kunstenaars om ook eens naar het Franse verleden te kijken?⁵⁵⁸ Hij raakt hier het probleem van het nationalisme aan (zie hoofdstuk 5).

Naar de Neoflorentijnse sculptuurstijl is weinig onderzoek gedaan.⁵⁵⁹ Wennberg wijdt in zijn handboek een hoofdstuk, getiteld *On Neo-Renaissance*, aan

556 Er is mij maar één publicatie bekend die tracht enig overzicht te geven: Payne e.a., *The Italian Renaissance in the 19th century: revision, revival, and return* (Cambridge Mass. / Milano: Harvard University Press / Officina Libraria, 2018).

557 Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 153–155. Ook een lexicon zoals Terry W. Strieter, *Nineteenth-Century European Art: A Topical Dictionary* (Greenwood Publishing Group, 1999), hfdst. Neo-Florentine.

558 Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 153.

559 In feite is er op dit moment maar één (promotie-)onderzoekster bezig met dit onderwerp, Federica Vermot, Université de Lausanne. Haar lezing gedurende de ESNA-conferentie *Thinking in the Box*, gehouden op 28 mei 2021, was getiteld: *Neo-Florentine Sculpture in Late Nineteenth-Century France: Perspectives from the Gazette des Beaux-Arts (1861-1881)*. Zie ook Federica Vermot, ‘The Florentine Revival of Late Nineteenth-Century French Sculpture. Perspectives from the Gazette des Beaux-Arts (1861-1881)’, *MDCCC 1800* 10 (2021).



Afb. 106. Canova, *Hercules en Lichas*, 1795-1815, marmer, h. 335 cm., Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome

dit fenomeen.⁵⁶⁰ Ook Benoist heeft er enige woorden aan gewijd.⁵⁶¹ Benoist deelt Fremiet niet in bij de Neoflorentijnen, iets wat Wennberg wel doet bij de bespreking van Fremiets *Jeanne d'Arc* uit 1874. Hij zegt dat het beeld lijkt op een vergroting van een kleine, Florentijnse, vergulde statuette van een ruitersstandbeeld.⁵⁶² Het monumentale standbeeld bevat volgens Wennberg zoveel detail, dat het de indruk geeft van zo'n kwalitatief hoogwaardig beeldje uit de Renaissance.

Volgens Wennberg is de Neo-Renaissance al eerder dan 1860 waar te nemen. Hij signaleerde dat de *Hercules en Lichas* van Canova (afb. 106) dezelfde dynamiek en dezelfde

de maniëristische stijl heeft als het beeld met hetzelfde onderwerp van de hand van Giambologna (afb. 107).⁵⁶³ Die vaststelling lijkt onontkoombaar, omdat hier een soort combat tussen

twee personen wordt gepresenteerd, een worsteling precies op het moment dat de ene figuur de andere wil vloeren. Toch voelt de sculptuur van Giambologna 'ruwer' en dynamischer aan, alsof de figuren apart zijn gemodelleerd en vervolgens in elkaar zijn gehangen, terwijl het beeld van Canova meer als geheel, in een stabiele driehoekscompositie is weergegeven. De gelijkenis is niet groot, maar de wens van Canova om in dit beeld een sterke bewegingen aan te brengen doet Wennberg meer denken aan de Florentijnse Maniëris-

⁵⁶⁰ Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 151-180.

⁵⁶¹ Luc Benoist, *La sculpture française* (Paris: Larousse, 1945), 162-163.

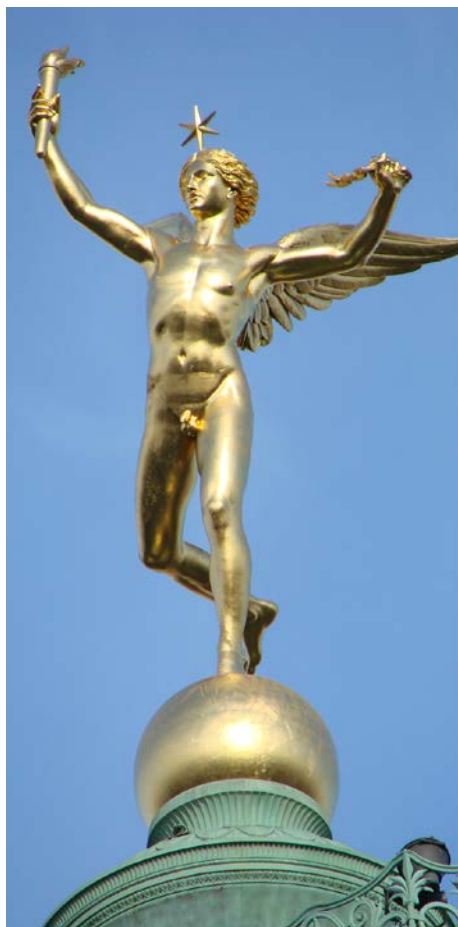
⁵⁶² Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 156.

⁵⁶³ *Ibid.*, 153.



Afb. 107. Giambologna, *Hercules en Lichas*, 1600-1625, brons, h. 49,9, Robert Allerton Endowment, Chicago Art Institute.

ten dan aan de Winckelmannse idealen zo kenmerkend voor Canova's andere sculptuur. In de jaren 1830, volgens Wennberg, is ook bij anderen aandacht voor Florence voelbaar. Hij noemt Francisque Duret, de maker van de *Jeune Pêcheur dansant la Tarantelle* uit 1833 (afb. 108) en Auguste-Alexandre Dumont, beeldhouwer van de *Genie de la Liberté* uit hetzelfde jaar (afb. 109). Die jonge visser is een *dansante* versie van de zittende vissersjongen van Rude (afb. 110). Deze Napolitaanse vissersjongen uit 1831 (door Rude gepresenteerd op de Salon van 1831, in marmer 1833) wordt wel vaker nagevolgd, bijvoorbeeld door Carpeaux en verdient het om in dit verband te worden besproken, maar strikt genomen is die vissersjongen afkomstig uit Napels en niet uit Florence.



Afb. 108. Francisque Duret, Jeune pêcheur dansant la tarentelle (souvenir de Naples), 1832, brons, 158x67x58 cm., Louvre.

Afb. 109. A.A. Dumont, Le Génie de la Liberté / Le Génie de la Bastille, 1833, brons, gemaakt voor de Julizuil op Place de la Bastille, kleinere versie in het Louvre.

Afb. 110. François Rude, Un jeune pêcheur napolitain, 1833, marmer, 82x88x48, Louvre.



Afb. 111. Giambologna, Medici Mercurius, 1580, brons, h. 170 cm., Bargello Florence.

Afb. 112. François Rude, Mercure rattachant ses talonnière, 1834, brons, 109,5x58x41, Louvre

Rude heeft Giambologna's Mercuriusbeeld (afb. 111) geïmiteerd in de *Mercur attenant sa Talonnière* uit 1834 (afb. 112). In de dansende visser van Duret is de interesse voor het beroemde Mercuriusbeeld eveneens goed zichtbaar. De zojuist genoemde *Génie de la Liberté* van Auguste Dumont, de vergulde brons op de Julikolom op de Place de la Bastille, is alweer een rechtstreeks citaat van de Mercurius.

In de vorige paragraaf werd duidelijk dat Giambologna zich, net zoals de Animaliers in de negentiende eeuw, bezighield met kleine bronzen beelden, onder andere van combats. Barye was bijzonder geïnteresseerd in deze combats, die hij opnieuw maakte in de *Cheval surpris par un tigre* uit 1833 (afb. 114) en een leeuw die een paard aanvalt uit hetzelfde jaar (afb. 113), hernemingen van



Afb. 113. Antoine-Louis Barye, Leeuw die een paard aanvalt, 1833, brons, 26,1x36,9x16,2 National Gallery of Art Washington, coll. mr. and mrs. Paul Mellon.

Afb. 114. Antoine-Louis Barye, Cheval surpris par un tigre, brons, 1833, h. 39 cm., Musée du Louvre

Giambologna's verbeelding (afb. 89). Benoist bespreekt Barye vooral als een Romantisch fenomeen.⁵⁶⁴ Veel van die Romantische elementen, een gevoel van stormachtigheid, een grotere dynamiek in de sculptuur, de ontkenning van de rustige, edele eenvoud uit het Neoclassicisme, kunnen worden teruggevonden in de Florentijnse beeldhouwkunst van de Renaissance, die daarmee als voorbeeld van grote waarde bleek te zijn. De Neoflorentijnse stijl bevatte alles waar deze Romantici en Animaliers behoefte aan hadden: precisie en detaillering, de statuette als belangrijkste uitdrukkingvorm, een sterke maniëristische dynamiek en de mogelijkheid tot het maken van worstelingen en gevechten, tussen dieren onderling en tussen mens en dier. Deze iconografische traditie van het diergevecht komt niet uit de klassieke oudheid, maar uit de receptie van de De' Medici's en hun huisbeeldhouwer Giambologna, die deze combats produceerde. Een andere, met de worsteling en de combat samenhangende iconografie is die van de ene figuur die de andere optilt, een thema dat Giambologna meerdere malen heeft geboetseerd. Voorbeelden zijn de Hercules die een zwijn optilt of de ene worstelaar de andere (afb. 115-117). Giambologna maakte deze beelden vaak op klein formaat, net zoals de combats cadeau gedaan als relatiegeschenken aan contacten van de familie De' Medici.

⁵⁶⁴ Wennberg verwijst naar Benoist, *La sculpture française*.: Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 180. Animaliers: Benoist, *La sculpture romantique*, 24.



Afb. 115. Antoine-Louis Barye, Hercules en Erymantische Zwijn, ca. 1820, h. 14 cm. (Datering (Benge afb 3).

Afb. 116. Giambologna, Hercules draagt het Erymanthische zwijn, 1580, dit exemplaar gietsel 18e eeuw, gietsel Susini, Walters Art Gallery. Er is een versie van dit beeld in het Louvre door Giambologna's medewerker Tacca.

Afb. 117. Giambologna, Hercules en Antaeus, 1578-80, brons, 51x22,5 cm., Kunsthistorisches Museum Wenen.

Zoals zovele van zijn beelden verbreedden deze statuettes zich door heel Europa. Van sommige onderwerpen werden maar weinig gietsels, of een oplage van één uniek beeldje gemaakt. Aan verschillende vorstenhoven, in Tsjechië, Saksen, Frankrijk en Engeland in de persoon van de Prince of Wales, werden de statuettes actief verzameld. Door de aankoop van één Engelse verzamelaar, William Locke van Norbury Park in Surrey (1785) zijn veel modellen in was en klei uit de eerdere collectie van Giambologna's eerste mecenas Bernardo Vecchietti (uit zijn villa *Il Riposo*) in de verzamelingen van het V&A-museum in London terechtgekomen.⁵⁶⁵

Het is van belang dat Fremiet exemplaren kon zien, bijvoorbeeld in de collecties van de musea in Dijon en Douai. Het grootste aantal voorbeelden echter is aanwezig in de collectie van het Louvre. Fremiet was dus in de gelegenheid om dit soort sculptuur, ook die van Giambologna's naaste medewerkers zoals Susini en Tacca, te zien. Alle relevante voorbeelden bevinden zich in de collectie van het Louvre, maar ook een exemplaar van de Nessus en Dianeira, en een exemplaar van een Hercules die het Erymanthische zwijn torst, voorbeelden die stilistische en iconografische raakpunten met de Gorille-F. hebben.⁵⁶⁶ Bij de figuren waarvan de ene de andere optilt is de dynamiek en het krachterspel duidelijk zichtbaar. De uitspreiding van de ledematen is kenmerkend, iets dat in brons relatief makkelijk te realiseren is en van belang om de roef zo krachtig mogelijk af te beelden.⁵⁶⁷

4.4.2 Anti-Romeins

De Florentijnse kunst die de Neoflorentijnen als voorbeeld nemen is afkomstig uit de Renaissance en het Maniërisme. De Neoflorentijnse beeldhouwers weken af van het Neoclassicisme of het latere academische classicisme, want zij richtten hun blik uitdrukkelijk niet op Rome.⁵⁶⁸ Neoflorentijnse kunstenaars waren stilistisch gesteld op de verfijnde gladheid van het Renaissance-brons, ze namen als voorbeeld Donatello's *David*.⁵⁶⁹ Voor de beeldhouwer Carpeaux was Michelangelo Buonarroti het belangrijkste ideaalmodel, naast wat hij noemde "la Dame

565 Avery, *Giambologna: the Complete Sculpture*, 239.

566 Ibid., op. resp. 90 en 81.

567 In het marmer is zo'n figuur met uitgespreide ledematen bijzonder lastig te realiseren. Daarom is de Sabijnse Maagdenroef een voorbeeld van virtueuze marmerbewerking.

568 Alweer: voor ons is het belangrijkste kenmerk van Renaissancistische kunst nu juist aandacht voor de beroemde klassieke oudheid van Romeinen en Grieken, zoals je die ook in Rome tegenkomt. Classicisme kent zijn oorsprong in het Florence van de Quattrocento.

569 Hier is realisme dus weer een positief argument. Luc-Benoist vermeldt niet ongeestig dat Gérôme niet hield van de Neoflorentijnen, omdat hij precies dezelfde esthetiek en stijl gebruikte. Het komt erop neer dat de Neoflorentijnse beelden stilistisch moeilijk te onderscheiden van andere realismen, wat de reden is dat kunstenaars die zich op Florence beroepen stilistisch zo lastig zijn te onderscheiden van realisten of classicisten: Benoist, *La sculpture française*, 163.

Nature”.⁵⁷⁰ Hij was de eerste *pensionnair* die daarvoor uitkwam, want Prix de Romewinnaars die woonden en werkten in het Franse pension in Rome werd verboden om zich te inspireren op andere voorbeelden dan de Grieks-Romeinse oudheid, die in Rome ruim voorhanden waren. Het was streng verboden om zich naar Florence te begeven of te werken naar Florentijnse meesters. Die door sommige *pensionnaires* gehate obsessie van het Franse Instituut met Rome voedde vanzelfsprekend de aandacht voor de Florentijnse kunst. Benoist wijst op een parallelie met de Engelse Prerafaelieten, die hun aandacht eveneens verlegden naar het Florence, maar dan dat van de vroege Renaissance, van vóór Rafaël. De benaming Neoflorentijns verdient hier daarom steeds de voorkeur, omdat de periode waarvoor de Neoflorentijnen zich interesseerden zich uitstrekt van Renaissance tot en met Maniërisme. Carpeaux maakte de Napolitaanse vissersjongen in navolging van Rude, alweer een uiting van de aandacht voor een buiten Rome gelegen onderwerp. Een zekere mate van onttrekking aan de academische ‘grammatica’ van Blanc en van de Neoclassicistische mantra van de Winckelmannse edele eenvoud en stille grootsheid, maakte dat de Neoflorentijnen meer vrijheid voelden in de weergave van onderwerpen en in de stijl waarin ze dat deden. Voor ons nu lijkt de Neoflorentijnse stijl een nuance, waarin nauwelijks is te onderscheiden wat nu Neoclassicisme is, wat academisch classicisme of wat Neoflorentijns. Een belangrijk kenmerk van hoe wij nu de vijftiende-eeuwse Florentijnse Renaissance begrijpen heeft te maken met het feit, dat het onder andere een classicisme is, een cultuur die de hergeboren Oudheid huldigt, dus ons ontgaat misschien het verschil in inspiratie op de klassieke oudheid in Rome of in Florence. De Franse Neoflorentijnse kunstenaars in de negentiende eeuw spiegelden zich niet direct aan de Oudheid, maar aan de vormen, iconografie en sculpturale levendigheid van de kunstenaars die wij nu Renaissance-meesters en Maniëristen noemen, een nuance die toen duidelijk als verschillend werd ervaren. Voor de Gorille-F. biedt de esthetiek van de Neo-Florentijnse kunst veel mogelijkheden. Het Florentijnse Maniërisme bood Fremiet de mogelijkheid tot de toepassing van verschillende stijlen. Fremiet kon in zijn Gorille-F. allerlei stijlen combineren, zoals de stileren van de klassieke oudheid in het hoofd van de vrouwenfiguur, de aantrekkelijke gladde huid van Donatello’s David van de geroofde vrouw, de naturalistische ruwheid van de gorillabeharing, de beweging gebaseerd op Giambologna in de hele beeldengroep, waardoor de Gorille-F. in dat opzicht complexer en sculpturaal interessanter werd dan alleen de weergave van een roof.

.....
 570 Wennberg, *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*, 163.

4.4.3 Pro-Renaissance

De aandacht voor de Renaissance in Toscane groeide gedurende de negentiende-eeuw, bijvoorbeeld door de publicatie van Jakob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* in 1860.⁵⁷¹ Ook Jules Michelet was geïnteresseerd in deze periode. Hij gebruikte in 1855 het Franse woord Renaissance, de standaardterm tot nu toe voor de wedergeboorte van de Romeinse Oudheid.⁵⁷² Franse beeldhouwers konden zich makkelijk op de hoogte brengen van de Italische Renaissance, want zoals we zagen zijn bronzen beelden uit de vijftiende en zestienste eeuw ruim voorradig in het Louvre.⁵⁷³

Sommige kunstenaars bereisden Florence en Noord-Italië zonder dat ze een Prix de Rome hadden gewonnen. Fremiet deed dat ook, in 1883 samen met zijn vrouw. Hij bezocht Florence, de Loggia dei Lanzi gelegen voor het Palazzo Vecchio, een openluchttentoonstelling van de beste sculpturen in de stad. Het werk van beeldhouwers zoals Michelangelo, Donatello, Giambologna en Cellini waren en zijn er in overvloed te zien. Hij ging ook naar andere steden in Noord-Italië, om zich te laven aan de kunst en de Italiaanse atmosfeer.⁵⁷⁴ Fremiet was gebakken aan zijn woonplaats Parijs, waar hij zijn atelier had en met zijn gezin woonde, maar er is veel bewijs, zeker uit correspondentie van op of na 1900, dat hij graag op vakantie ging.⁵⁷⁵ De kunstenaar uitte zich over Italië enigszins recalcitrant. Het Italië van de klassieke oudheid had voor hem weinig aantrekkingskracht. Wat betreft de aanwezige beeldhouwkunst was hij van mening dat hij net zo goed thuis kon blijven. Fremiet wilde die meesterwerken in Italië wel zien, maar dat zou niets veranderen aan zijn eigen keuze van onderwerpen of zijn uitvoering daarvan, vertelde hij zelf.⁵⁷⁶

Voor Fremiet waren de heersende mores van de academie en de École des Beaux-Arts altijd al ver van zijn bed. Hij was opgeleid in de wetenschappelijke wereld van de Jardin des Plantes, dus hij was niet verbonden aan de tradities van de École of de Prix de Rome. Dat maakte het makkelijker voor Fremiet om zijn blik te richten op kunst of een kunststijl die hij kon inzetten voor zijn onderwerp. Voor Fremiets sculpturale doeleinden was de beeldhouwkunst van Giambolog-

571 Jacob Burckhardt en Ludwig Geiger, *Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch* (Leipzig: A. Kröner, 1919).

572 Jules Michelet, *Histoire de France: Renaissance tome 7* (Paris, 1855).

573 Voor Tacca: <https://edu.nl/tjq4u>, voor Giambologna: <https://edu.nl/4nta6>, voor Susini: <https://edu.nl/rgeen>, om enkele voorbeelden te noemen.

574 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 44–45.

575 In het Fonds-Fremiet (Musée d'Orsay, archiefnummer RFMO.ODO. 2015.3, doos 1/2) zijn kaarten, gezonden aan de familie, van de hand van de kunstenaar, uit Lausanne (1905), Monte Carlo (1906) en uit Berlijn (1907) bijvoorbeeld. Hij moet zeer gezond zijn geweest, want hij was toen tussen 81 en 83 jaar oud.

576 Ibid., 44.

na uitstekend geschikt. Fremiet kon met gemak de keuze maken voor een beeld dat was geïnspireerd op Giambologna's Sabijnse Maagdenroof, want Giambologna was in de jaren 1880 onomstreden en werd beschouwd als een groot kunstenaar. Ook in zijn eigen tijd werd Giambologna gezien als een enorm talent, de opvolger van Michelangelo. Dat feit op zichzelf hoefde in Frankrijk in de tweede helft van de negentiende eeuw nog geen reden te zijn voor een algemene aanvaarding van Giambologna's talent en uitstraling. Giambologna kon echter wel worden ingelijfd in de Franse kunstgeschiedenis, want hij was afkomstig van Douai. We spreken dus van een kunstenaar die zowel Italische als Franse wortels heeft en door beide landen kan worden geappropriëerd. Daarbij komt dan de reeds genoemde publicatie van Desjardins.

Als er één historicus in de negentiende eeuw geschikt was om aan Jean Boulogne, de Franse naam van de beeldhouwer die in Italië Giovanni Giambologna wordt genoemd, een boek te wijden, dan was het wel Abel Desjardins. Hij was decaan van de letterenfaculteit in Douai en hij was geïnteresseerd in beroemde stadsgenoten, bijvoorbeeld Vercingetorix, over wie hij een epische tekst schreef.⁵⁷⁷ Het nationalisme is in Desjardins oeuvre nooit ver, getuige bijvoorbeeld een geschiedenis van Jeanne D'Arc die al in 1854 het licht zag, maar zijn levenswerk was de *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, een in zes banden uitgegeven geschiedenis geschreven tussen 1859 en 1886.⁵⁷⁸ Desjardins was al een veteraan-historicus als het gaat om de band tussen Frankrijk en Toscane en daarmee goed voorbereid op een studie over een kunstenaar die van Noordelijke komaf was, maar zijn hele verdere leven in Florence werkzaam. Hij beschouwde Jean de Boulogne, die was geboren in Douai, als een Franse beeldhouwer en een beroemde stadsgenoot. Desjardins is de eerste die na twee eeuwen een monografie aan deze kunstenaar in het Frans wijdde, geheel geïllustreerd. De twintigste-eeuwse Giambologna-expert Charles Avery noemt de studie een monument van Frans kunsthistorisch onderzoek in de negentiende eeuw.⁵⁷⁹ De eerdere verzuchting van Saint Marceaux (4.4.1) dat het tijd wordt om de Franse kunstgeschiedenis weer als uitgangspunt voor de Franse beeldhouwkunst te nemen wordt door Desjardins publicatie van het werk van Jean de Boulogne onderuitgehaald. De Franse, nationale trots op Giambologna wordt uitgedrukt in het voeren van zijn Franse naam Jean Boulogne of Jean de Boulogne.⁵⁸⁰ Fremiet kon kennis nemen van Desjardins boek. Deze

577 Abel Desjardins, *Le Monument de Vercingétorix: Souvenir d'un Vieux Bourguignon* (Douai: Crépin, 1869).

578 Abel Desjardins, *Négociations Diplomatiques de la France Avec La Toscane: Documents Recueillis Par Giuseppe Canestrini* (6 vols.) (Paris, 1859-1886).

579 Avery, *Giambologna: the Complete Sculpture*, 12.

580 Dezelfde nationalistische tactiek werd toegepast in de monografie van Elisabeth Dhanens, *Jean Boulogne: Gio-*

toeëigening van Giambologna haalde een nationalistische barrière weg om hem als voorbeeld te nemen.

CONCLUSIE

De continuïteit van het beeldhouwersambacht van Giambologna tot Fremiet maakte het voor de hand liggend om het beroemdste beeldhouwwerk over een roof, de Sabijnse Maagdenroof, als uitgangspunt te nemen voor de Gorille-F. Mogelijkheden ter inspiratie waren er te over: het was en is een wereldberoemd voorbeeld, bekend van prent en foto, wellicht waren er gipsen reproducties in omloop, Fremiet was zelf in Florence geweest en er zijn in Parijs in het Louvre vele voorbeelden van soortgelijke sculpturen. In tegenstelling tot de Gorille-N., die meer is verbonden met de biologie en natuurlijke historie, zoals in hoofdstuk 3 is aangetoond, is de Gorille-F., door zijn sterke visuele verbintenis met de Maagdenroof, meer een mythische, metaforische verbeelding van een beest dat een schone vrouw aanrandt, dan de verbeelding van een verwerpelijke werkelijkheid. De roof als thema heeft dan wel een lange traditie als iconografisch thema, maar de onderliggende betekenis van een gedwongen seksuele relatie wordt meestal niet besproken of onderkend. Door een gorilla in plaats van een mannenfiguur op te nemen in de beeldengroep benadrukt Fremiet de seksuele ondertonen, de agressie vanuit het dier. Die seksuele agressie is in de negentiende eeuw onderdeel van een algemene hiërarchie tussen man en vrouw, waarin de vrouw structureel het onderspit delft. De Gorille-F. is een beeld dat in de kunstgeschiedenis kan worden geplaatst, in één rij met andere sculpturen. Het is een beeld dat in die context makkelijker kan worden besproken. Dat heeft tot gevolg dat de Gorille-N. op een andere, louter negatieve manier werd beoordeeld, als een echt bestaand monster, terwijl de Gorille-F. binnen de context van de kunst blijft. Dat geeft de vrijheid en de afstand om het beeld in de context van andere sculpturen te beoordelen, waardoor andere aspecten, zoals de levendigheid van de weergave als een positief aspect kan worden benoemd.

In de Gorille-F. wordt de zoektocht naar vrijheid van de Neoflorentijnse kunstenaars, los te komen van Rome, in extremis doorgevoerd. Dat doet Fremiet door de wereldberoemde Sabijnse Maagdenroof te parafraseren met een zeer naturalistische gorilla die de rol van de mannelijke Romein speelt, die een vrouw ontvoert die trekken heeft van een inheemse Afrikaanse, zichtbaar door

.....
vanni Bologna Fiammingo. Douai 1529-Florence 1608; bijdrage tot de studie van de kunstbetrekkingen tussen het Graafschap Vlaanderen en Italië, vol. 11 (Brussel: Paleis der Academiën, 1956). Zij riep Giambologna uit tot Vlaamse meester.

de attributen, en een classicistische Venus, zichtbaar in de weergave van het lichaam. Deze hybride kunsthistorische werkelijkheid kan de toeschouwer in 1887 een glimlach of een grimas ontlokken, al naar gelang het eigen relativeeringsvermogen. Fremiet heeft laten zien, dat een natuurhistorische invulling van de Neoflorentijnse esthetiek leidt tot een nieuwe visie op de beeldhouwkunst, waarin vrijheid en tradities om voorrang strijden. Het beeld is daarmee het centrum geworden van een discussie die zich niet alleen afspeelt in de natuurlijke historie, maar ook in de kunst en zelfs in de politiek. De Sabijnse Maagdenroof is voor de negentiende-eeuwse beeldhouwers, ook de Neoflorentijnen, geneutraliseerd, gerelativeerd. Met het introduceren van de gorilla worden de weggezonden betekenissen, zoals de worsteling van de vrouw weer opgerakeld, actueel gemaakt, als metafoor gepresenteerd. De iconografie is een vehikel geworden voor een andere betekenis, die niet te maken heeft met de Oudheid, maar met het nu in 1887.

Het toekijkende publiek in die tijd leeft in een maatschappij, waarin die worsteling, de vrouwenhaat en een daarmee samenhangend allesbepalend patriarchaat de norm zijn. De toeschouwers kijken naar de Gorille-F. met die blik, die buiten de kunstgeschiedenis staat, een blik die meer metaforisch of iconografisch is gekleurd. Edgar Allan Poe verwoordt die zienswijze, met een verhaal over geweld, seksualiteit en filosofie, op een complexe manier. Het is mogelijk om het beeld nog steeds te zien als een afschuwelijk moreel verwerpelijke metafoor. Dat het eveneens mogelijk is het beeld te zien als metafoor voor een andere strijd in de maatschappij, kan het voorwerp zijn van een politieke analyse, zoals impliciet aanwezig in de kunstkritiek van Viktor Widmann. Die politieke analyse heeft niet als onderwerp de strijd tussen vrouwen en mannen, maar tussen landen onderling. Nationalisme is daarom het onderwerp van het laatste hoofdstuk 5.



HOOFDSTUK 5.

Nation

M E T A F O O R V A N R A N C U N E

*Ach! Als ik geen veroveraar was, zou ik
beeldhouwer willen zijn ...*

N A P O L E O N B O N A P A R T E ⁵⁸¹

INLEIDING

Dit hoofdstuk bevat een analyse van de tekst die de Zwitserse criticus Viktor Widmann schreef naar aanleiding van de tentoonstelling van de Gorille-F. in de 3e Internationale Kunsttentoonstelling in München (1888). De Gorille-F. wordt door critici gezien als een metafoor voor de verkrachting van nationalistische waarden, zowel in Frankrijk als in Duitsland. Het gaat hier dus om een politieke lezing van het beeld. De Duitsers namen de Gorille-F. als een voorbeeld van een verkrachting van goede kunst, die in het nieuwgevormde Duitsland zo nooit zou mogen ontstaan. Daarom is het interessant hoe een Duitstalige criticus vanuit cultuurduits perspectief kijkt naar de Gorille-F. als een voorbeeld van Franse culturele verwildering. Welke betekenis geeft Widmann het beeld en waarom op de manier van de door hem geschreven novella? Dat is het thema van dit hoofdstuk.

In deel 5.1 wordt de rivaliteit tussen Frankrijk en Duitsland besproken, in 5.1.1. het Franse perspectief, in 5.1.2 het Duitse. 5.1.3 Bespreekt de overeenkomsten in de rivaliteit, in 5.1.4 komt Fremiets nationalisme aan de orde.

.....
⁵⁸¹ Adolphe de Bouclon, *Canova et Napoléon* (Charles Douniol, 1865), 29. "Ah! Si je n'étais pas conquérant, je voudrais être sculpteur..."

Het thema van het deel 5.2 is de Derde Internationale Kunsttentoonstelling in München, waar de Gorille-F. tentoongesteld werd en een eervolle onderscheiding kreeg. In 5.2.1 komen internationale tentoonstellingen in Europa aan bod, die in de negentiende eeuw een platform boden aan nationale trots. De Münchense internationale kunsttentoonstelling wordt ingeleid in 5.2.2, waarbij in paragraaf 5.2.3 de plek van de Gorille-F., de zaal waarin het beeld werd tentoongesteld tezamen met andere sculptuur, wordt toegelicht. Die plaatsingscontext is veelzeggend vanuit ideologisch standpunt. Paragraaf 5.2.4 behandelt de kritieken die door andere recensenten in Duitsland werden geschreven, waarin duidelijk wordt welke gevolgen de Gorille-F. had voor de Duitse kunst. Het deel 5.3 behandelt de Novella van Widmann, een tekst die kan worden gelezen als een toneelstuk of opera, maar die bedoeld is als recensie op de Gorille-F. Het is voor een hedendaagse lezer een wonderlijke tekst, waarin een geheel gefingeerde wereld wordt opgeroepen met als doel om zo dicht mogelijk bij de gevoelswaarde van het beeld te komen. Waarom kan Widmann er vanuit gaan dat lezers hem serieus nemen? Dat is mogelijk, omdat in de negentiende eeuw op een geavanceerde manier kunstbeschouwing werd beoefend. De eerste twee paragrafen 5.3.1 en 5.3.2 tonen aan dat andere auteurs in de negentiende eeuw in hun kunstbeschouwing inderdaad veel ruimte nemen, ver van het tentoongestelde kunstwerk. Dat betekent dat het precies bekijken van het kunstwerk niet was besloten in de kritiek. Het kunstwerk als visueel object was minder van belang dan de overdracht van emoties van criticus naar publiek, die parallel moest lopen in kunstwerk en kritiek. In 5.3.1 wordt kort ingegaan op de ekphrasis, de kleurrijke, evocatieve beschrijving van een kunstwerk en in 5.3.2 op de hoeveelheid afstand die critici konden nemen in de beschouwing van een kunstwerk. 5.3.3 Bevat de vertaalde tekst van Widmann met bezorgingsannotatie, waarna in 5.3.4 de duiding volgt.

5.1 FRANKRIJK CONTRA DUITSLAND

Zoals we weten heeft de Gorille-N. uit 1859 vooral verbazing en afschuw te weeggebracht. Het beeld is legendarisch geworden, maar het is verloren gegaan in 1861. Pas in 1887 hernam Fremiet op grote schaal (twee meter hoog) het thema van de roof van een vrouw door een gorilla, in de vorm van de Gorille-F.⁵⁸² Deze sculptuur werd door Franse en Duitse tentoonstellingsjury's zeer positief ontvangen, hoewel een gevoel van afschuw en horror nooit ver te vinden is bij critici en toeschouwers. Op de Salon van 1887 werd het beeld geëerd met de

.....
⁵⁸² Deze gips berust nu in het Musée des Beaux-Arts in Nantes.



Afb. 118. Duitse troepen staan klaar voor hun triomftocht, Champs-Élysées, Parijs, 1871.

hoogste onderscheiding, in München een jaar later eveneens. In hoofdstuk 4 zagen we dat dat mogelijk was omdat de Gorille-F. in zijn Neoflorentijnse vorm beter kon worden geaccepteerd dan de Gorille-N., die een meer natuurhistorische reconstructie verbeeldde. Een andere reden kan zijn, dat het beeld op een andere manier functioneert in de tijd, met andere woorden, er zijn veranderingen in de samenleving ontstaan, waardoor het beeld anders wordt bekeken. Die veranderingen worden tweeweg gebracht door de Frans-Duitse oorlog.

Op 1 maart 1871 betraden 30.000 Duitse troepen de straten van Parijs, om te vieren dat zij de overwinnaars waren van de Frans-Duitse oorlog (afb. 118). Die triomftocht werd met lede ogen aangezien door de Parijzenaars. Alle cafés op de Champs-Élysées sloten hun deuren en deden de lichten uit. Alle winkels waren gesloten. De sculpturen op Place de la Concorde, allegorieën van Franse steden, waren bedekt met zwarte floersen. Alleen het Café Dupont, bij de Rond Point op de Champs Élysées, bleef open. Later, tijdens de

Commune, werd dit café door een woedende menigte gesloopt als wraakactie.⁵⁸³ Nadat de Pruisische ulanen en kurassiers, Beierse infanteristen en andere Duitse legeronderdelen de stad weer verlieten op 6 maart, schrobden de inwoners van Parijs de straten schoon met een speciaal schoonmaakmiddel om het Franse *terroir* te zuiveren.⁵⁸⁴ Ze ontstaken grote vuren op straat, om de vreemde smetten weg te branden. Deze reactie tekent de haat van de Fransen ten opzichte van de Duitsers, een rancune die wederzijds was. Toen het beleg van Parijs (eind 1870-begin 1871) naar zijn smaak te lang had voortgeduurd, stelde de Duitse kanselier Otto von Bismarck dat hij vond dat elke Fransman moest worden gedood, bij welke opmerking zijn vrouw toevoegde dat *alle* Fransen, inclusief vrouwen en kinderen, moesten worden afgemaakt.⁵⁸⁵ De vijandschap was dus niet alleen te vinden in een ‘onderbuikgevoel’ in de onderlagen van de samenleving, de haat voor de ander werd door iedereen, tot in de hoogste bestuursregioenen gedeeld. De Duitsers voelden zich superieur aan de onbetrouwbare Fransen, volgens hen een immoreel volk van bijzonder laag allooi. De Fransen op hun beurt voelden zich steeds gekrenkt in hun trots en het verlies van hun hegemonie aan Duitsland op het Europese vasteland.

De geschiedenis van het conflict tussen Duitsland en Frankrijk is een geschiedenis van een interne ontwikkeling in elk land afzonderlijk, die er op gericht is om het land te verenigen en één en ondeelbaar te maken. De tactiek om dit te bereiken valt uiteen in twee manoeuvres: het ontwikkelen van een gevoel voor de eigen natie en het benadrukken van de tegenstellingen tussen natiestaten. In vroeger tijden was er nauwelijks interne eenheid, in beide landen. Duitsland was een lappendeken van vorstendommen, in Frankrijk was er een grote tegenstelling tussen steden en het platteland, dat ver ‘van de bewoonde wereld’ aflag. In de negentiende eeuw werd het eenheidsstreven kracht bijgezet door het aangaan van conflicten met vreemde mogendheden. Frankrijk als eerste, maar Duitsland na 1871, zagen zichzelf als een moderne staat, die de heerschappij over het Europese vasteland min of meer op een natuurlijke manier toevielen. Dat leidde ertoe dat de relatie tussen Frankrijk en Duitsland gedurende de negentiende

583 Rounding, *Grandes Horizontales: the Lives and Legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente*, 263.

584 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 63; Alistair Horne, *The Fall of Paris: The Siege and the Commune 1870-71* (London: Penguin, 2007), 264. Horne noemt als schoonmaakmiddel ‘Condy’s Fluid’.

585 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 57; Michael Howard, *The Franco-Prussian War: The German Invasion of France 1870-1871* (London / New York: Routledge, 2008), 380-81.

eeuw steeds gespannen was. Tot 1870 was Duitsland een cultuurbegrip, want staatkundig waren de gebieden in midden-Europa, overblijfselen van het Heilige Roomse Rijk, een lappendeken van vorstendommen en prinsheerlijkheden. Een standaardwerk over de Duitse cultuurgeschiedenis van de hand van de Nederlandse historicus en germanist Frits Boterman heeft daarom de titel *Cultuur als macht*, omdat de eenwording van Duitsland aanvankelijk steeds langs de lijnen van de gezamenlijke taal en cultuur werd gezocht.⁵⁸⁶ Het is daarom niet problematisch dat Widmann een Zwitser is. In Zwitserland bestond in de negentiende eeuw een sterk zelfbewustzijn, maar laat in de negentiende eeuw bestond ook een “geistige Gemeinschaft der Kulturnation”.⁵⁸⁷ Widmann spreekt als vertegenwoordiger van de Duitstalige cultuurnatie.

Toen de Duitse eenwording langs culturele lijnen niet lukte, moest een gedwongen eenwording worden gezocht. De spanningen kwamen niet alleen tot uiting in een concurrentiestrijd, maar uitte zich in een gewelddadige politieke cultuur, kenmerkend voor beide landen. Denk aan de Franse revoluties van 1789, 1830, 1848 en het Pruisische militarisme dat de basis vormde voor de eenwording in een Frans-Duitse oorlog in 1870.⁵⁸⁸ De Duitse identiteit stond in het teken van een anti-Frans sentiment. Daartegenover stond Frankrijks wens om de hegemonie van het Europese vasteland te behouden, wat bij de Fransen sterk anti-Duitse sentimenten deed opkomen.

5.1.1 Frankrijk

De Franse Revolutie van 1789 bracht niet alleen in Frankrijk, maar in heel Europa politieke veranderingen teweeg. Historicus H. L. Wesseling signaleert dat de chaotische en vernieuwingsgezinde revolutiesfeer mogelijk maakte dat een “eenvoudige jongen uit het achterlijke en alleen op papier Franse Corsica” zo jong generaal en alleenheerser werd. Napoleon werd op zijn vijfendertigste keizer.⁵⁸⁹ Voor de Fransen was de alleenheerschappij van Napoleon in Europa een in de kern heuglijke ontwikkeling. “De Fransen genoten met volle teugen van

586 Frits Boterman, *Cultuur als macht: cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800-heden* (Amsterdam, Antwerpen: Arbeiderspers, 2013).

587 E. Ruoss, ‘Schweizerdeutsch und Sprachbewusstsein: Zur Konsolidierung der Deutschschweizer Diglossie im 19. Jahrhundert’, onder redactie van Heiko Hausendorf Angelika Linke (PhD, Universität Zürich, 2019), 67.

588 Preciezer is, volgens Jürgen Osterhammel, te stellen dat de Frans-Duitse oorlog het sluitstuk is van vijf oorlogen sinds 1853: de Krimoorlog (1853-56), de Italiaanse oorlog (1859), de Duits-Deense oorlog (1864) en de Pruisisch-Oostenrijkse (1866). Die oorlogen kerfden steeds preciezer de contouren van de hegemonie van Pruisen uit. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts* (München: C.H.Beck, 2020), 674.

589 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 17.

het napoleontische avontuur en van de successen van de Grande Armée [...]”⁵⁹⁰ Het Frankrijk van vóór de Franse Revolutie was een feodale standenmaatschappij, bestuurd als absolute monarchie.⁵⁹¹ Het was de belangrijkste mogendheid in Europa, aldus Wesseling. De grondslag van de economie was de landbouw, die door vrije boeren werd bedreven.⁵⁹² De grond was in bezit van adel en kerk, de eerste twee standen. Rijke boeren werden gerekend tot de bourgeoisie.⁵⁹³ De staat Frankrijk was belangrijk en groot in het Europese continent, niet alleen in bevolkingsaantal, maar ook in oppervlakte. Wesseling noemt Frankrijk ‘amfibisch’.⁵⁹⁴ Daarmee bedoelt hij dat Frankrijk een continentale mogendheid was, compleet met een maritieme en koloniale traditie: het vasteland en de zee komen samen in Frankrijks politiek en machtsexpansie. Uiteindelijk was het in het despotische, verlichte Frankrijk belangrijk dat een staand leger werd onderhouden, met als gevolg dat het onontbeerlijk werd dat de derde stand (‘het gewone volk’) belastingen ging betalen.⁵⁹⁵ Dat werd de basis voor een grote Franse militaire trots en traditie, maar bovendien startte het een proces van afkalving van de invloed van adel en kerk, voordelig voor de derde stand.

De Franse Revolutie in 1789 had als gevolg dat het land een reeks van zeer rigoureuze hervormingen onderging. Die hadden als doel dat Frankrijk *Une et indivisible* werd, één administratieve eenheid in een nieuw gevormd, revolutionair land.⁵⁹⁶ Volgens de revolutionairen moesten de geschiedenis en tradities van landstreken worden uitgewist. Departementen en prefecturen werden de nieuwe lokale machtscentra.⁵⁹⁷ Deze nieuwe indelingen gingen in tegen de oude traditie van de centrale macht van de vorst, de oude wereld van centralisme en absolutisme. De vernieuwingsdrift van de revolutie ging ver, leidend tot een nieuwe tijdrekening, het opheffen van de kerk, en het wegwissen van royalistische voornamen zoals Louis of Charles ten faveure van revolutienamen zoals Rabarber of Beschaving.⁵⁹⁸

.....

⁵⁹⁰ Ibid., 18.

⁵⁹¹ H. L. Wesseling, *Scheffer, Renan, Psichari : een Franse cultuur- en familiegeschiedenis, 1815-1914* (Amsterdam: Prometheus, 2017), 22–25.

⁵⁹² Ibid., 23.

⁵⁹³ Weber, *Peasants Into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*. Dit is de standaardstudie die de verschillen tussen de stadsbewoner en de plattelander behandelt. Dat Frankrijk een en ondeelbaar is, is een ideologisch standpunt. Eugene Weber toont aan dat er een enorme kloof bestond tussen stad en platteland.

⁵⁹⁴ Wesseling, *Scheffer, Renan, Psichari : een Franse cultuur- en familiegeschiedenis, 1815-1914*, 24.

⁵⁹⁵ Ibid., 25. Aanvullend werden maatregelen die de handelsbalans positief liet uitpakken ingevoerd, bijvoorbeeld het oprichten van staatsbedrijven (Manufactures royales) die goederen exporteerden en een beperking van de import (systeem Colbert, mercantilisme), wat geld bespaarde.

⁵⁹⁶ Ibid., 26.

⁵⁹⁷ Ibid.

⁵⁹⁸ Ibid., 28. Ik vermoed dat Wesseling deze voornamen ietwat absurd voorkwamen. De reden om deze namen te geven hebben de te maken met revolutionaire idealen. Rabarber is een landbouwproduct, beschaving een

De Franse Revolutie was ongekend gewelddadig. Ooit zelf een onderdeel van een kritische beweging, vervolgden revolutionairen hun eigen critici tot de dood. Uiteindelijk vielen de hoofden van de revolutionairen zelf, waarna Napoleon Bonaparte de leiding van het land in de hand nam (1799). De revolutie en het *Empire*, de Napoleontische tijd, zijn als onderscheidbare, opvolgende fasen, toch onderdeel van één proces, zegt Wesseling.⁵⁹⁹ In 1804 kroonde Napoleon zichzelf tot keizer. Napoleon was in de eerste plaats een generaal, dus Europa werd onderworpen aan de Franse militaire macht. Holland, Italië, Pruisen, Oostenrijk en Spanje werden verslagen. Alleen Engeland en Rusland bleven buiten dit keizerrijk. De beoogde verovering van Rusland werd Napoleons ondergang, tegen aanzienlijke Russische verliezen door hun tactiek van verschroeide aarde en de keiharde Russische winters, die de legers van beide zijden moesten ondergaan.⁶⁰⁰ Napoleon was een kind van de Revolutie en van de Verlichting, die weinig ontzag toonde voor de Franse geschiedenis als hij vond dat die onterecht werd gerespecteerd. De invoering van nieuwe wetboeken zijn hiervan een voorbeeld. Overigens beantwoordde hij aan een nieuw nationalisme, waarin de glorie van Frankrijk, met haar nieuwe samenleving, even belangrijk was als die hervormingen.

De Franse Revolutie en de onderwerping van het continent aan het Franse gezag is van ongekend belang geweest voor de ontwikkeling van een gevoel van eenheid in wat nu Duitsland wordt genoemd. Napoleons overwinningsdrang heeft ervoor gezorgd dat het Heilige Roomse Rijk werd beëindigd (1806) en dat een onsamenvangende brei van oostelijke en zuidelijke Duitse staten ontstond. Het oosten van het continent werd daarmee effectief militair-politiek machteloos gemaakt. Na het Wener Congres, de afsluitende vredesonderhandelingen na de ondergang van Napoleon, betaalde Frankrijk zijn herstelbetalingen snel af.⁶⁰¹ Het bleef op het continent de belangrijkste staat. Engeland bemoeide zich vooral met zijn koloniale wereldrijk. Het enige Europese conflict waarin Engeland zich mengde was de Krimoorlog, toen het de Turkse zeestraten bedreigde zag. Duitsland was nog niet ontstaan.⁶⁰²

In 1870 werd Frankrijk door een door Bismarck verenigd Duitsland verslagen. Frankrijks Napoleon III verloor zijn positie en Frankrijk werd een repu-

.....
abstract positief streven. Dit revolutionaire gebruik van het geven van een ideologisch geladen voornaam bestaat nog steeds. Men kan in China bijvoorbeeld een kind nog steeds 'Bouw het land op' (de voornaam van kunstenaar Liu Jianhua) noemen.

599 Ibid.

600 Ibid., 29.

601 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 19.

602 Ibid.

blik. Duitsland werd een keizerrijk. Na 1870 was het militaire en economische overwicht van het ene en ondeelbare Duitsland helder en voltooid. In Duitsland was men verheugd om een Napoleon te verslaan (Napoleon III namelijk), in Frankrijk was men teleurgesteld en rancuneus om de hegemonie op het Europese vasteland te verliezen aan het jonge Duitsland. De Frans-Duitse oorlog bewees dat Frankrijk niet meer de lakens uitdeelde in de internationale machtspolitiek. Wanhopig probeerden de Fransen later revanche te halen, maar een realistische analyse moest tot de conclusie leiden dat Frankrijk de internationale positie, die tot 1870 bestond, niet meer kon innemen.

Wesseling betoogt in de inleiding van zijn boek *Frankrijk in oorlog*, dat de Eerste Wereldoorlog het hoogtepunt vormde van de Frans-Duitse rivaliteit.⁶⁰³ De Frans-Duitse oorlog vormt de inleiding tot de Eerste Wereldoorlog, de Tweede Wereldoorlog is het grote naspel. Die drie oorlogen, zo ingrijpend aanwezig in de negentiende en twintigste eeuw, hebben in de kern het conflict tussen Duitsland en Frankrijk.⁶⁰⁴

5.1.2 Duitsland

In de nationalistische ontwikkeling van de Duitse staat is eenwording net zo'n streven als in Frankrijk. Juist door Napoleons ingrijpen werd Duitsland in het begin van de negentiende eeuw een lappendeken, een mozaïek van kleine staten, die tegen Frankrijk nauwelijks een vuist kon maken.⁶⁰⁵ Daarom probeerde men in Duitsland via culturele wegen een gevoel van één land te creëren. De figuur van Arminius (Hermann), een Romeinse soldaat, van Germaanse komaf, die zich keerde tegen de legers van Augustus in de persoon van stadhouder Publius Varus, en in het jaar 9 een overwinning boekte in de moerassen van het huidige Westfalen, stond bijvoorbeeld symbool voor de Duitse ziel.⁶⁰⁶ Naast de al eerder genoemde Boterman beschrijft historicus Thomas von der Dunk die nationale zielkunde in zijn studie *De lange schaduw der Germanen* uit 2016, waarvan een eerdere druk als ondertitel had: een *Duitse politieke zedenschets van tien eeuwen*. Hij benadrukt dat de ontstaansmythe van Hermann, die vocht tegen de Romeinen, zowel een heldhaftige onafhankelijkheid bevat als het negatieve 'gevecht

603 Ibid., 15. Osterhammel is het hiermee eens, en zegt dat het verwonderlijke van WOI is niet dat zij plaatsvond, maar dat zij zo laat, pas na 43 jaar uitbrak. Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, 675.

604 Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*, 16. Minder vaak een conflict tussen Frankrijk en Engeland.

605 Het woord Duitsland verwijst pas vanaf 1870 naar de eengeworden natiestaat, maar al eerder had dit woord betekenis, als cultuurnatiebegrip.

606 Thomas H. von der Dunk, *De lange schaduw der Germanen: een worsteling van tien eeuwen met het Duitse zelfbeeld* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016), 15.

tegen al het andere'. Er is, volgens Von der Dunk, een tweedeling in Europa. Die tweedeling heeft een lange geschiedenis en is gechargeerd. Er zijn Germaanse en Romaanse talen. Duitsers zijn een Germaans volk. Frankrijk is Romaans. Het Noorden van Europa is protestant, democratisch, sober, onkreukbaar. Aan de Zuidkant van de Alpen is men Rooms, autoritair, corrupt en uitbundig.⁶⁰⁷ Germania versus Romania: de barbaren waren vrij en de aan Rome onderworpenen waren beschaafd. De Duitse *Staatsnation* was lange tijd nog ver weg, maar de *Kulturnation* was een goede vervanger, ideologisch de basis voor het streven van een unificerende politiek.⁶⁰⁸ De Duitse cultuur ontwikkelde, gedurende de negentiende eeuw, los van politiek en staat, maar zou gedurende de tijd steeds meer invloed uitoefenen op de ideeën over een nieuwe natie.⁶⁰⁹ Boterman evenals Von der Dunk beschrijven de genesis van de Duitse cultuurnatie als die van de wereld van burgerlijke conventies die de plaats inneemt van de hofcultuur, die culmineerde aan het Franse hof van Lodewijk XIV. In Duitsland, einde achttiende eeuw, werd door de nationalistische burgerij de adel gehegeld als francofiel, want men sprak in deze hoge kringen de Franse taal en men spiegelde zich aan Franse kunst en zeden.⁶¹⁰ Von der Dunk haalt een hekeldicht aan: *Want Duitsland schijnt te zijn betoverd, met prachtige kleding, in doen en laten, als de aap van Frankrijk*.⁶¹¹ Aan de Duitse hoven, vonden burgerlijke critici, werd gecapituleerd voor een Franse manier van besturen en machtsuitoefening, door het overnemen van de Franse cultuur.

Het moderne Duitsland ontstond in de Verlichting als een *civil society* voor de gegoede burgerij, door middel van de 'zwakke' institutie van de discussieclub, een mogelijkheid voor de gegoede burgerij om bij elkaar te komen en te filosoferen.⁶¹² Die discussies werden in het Duits gevoerd en gingen over Duitse onderwerpen. De oude adel moest worden vervangen door een *Geistesaristokratie*, een aristocratie van de geest beheerst door goed opgeleide burgerij, werkzaam of actief in de universiteiten, politieke pers, periodieken, geheime genootschappen en vrijmetselarij.⁶¹³ Hierdoor werd het mogelijk een discussie te voeren over de

.....

607 Ibid., 16. Nog steeds spelen deze dualiteiten een rol in de Europese politiek, denk aan de discussies rond de steungelden voor de Coronacrisis in 2020-21.

608 Boterman, *Cultuur als macht: cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800-heden*, 30.

609 Hier kan men wel spreken van een Duitse cultuur, zonder de natiestaat Duitsland, omdat juist een streven naar eenheid het doel is.

610 Dit gebeurde elders ook, bijvoorbeeld aan het Russische hof.

611 Von der Dunk, *De lange schaduw der Germanen: een worsteling van tien eeuwen met het Duitse zelfbeeld*, 154. *Aber Deutschland scheint bezaubert, / Dass es mit der Kleiderpracht, / samt Denken, Tun und Schreiten / sich zu Frankreichs Affen macht*. De aap is hier een imitator, een na-aper.

612 'Zwak' is hier bedoeld als informeel, in een los verband. De term is van Boterman.

613 Boterman, *Cultuur als macht: cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800-heden*, 29. Geheim betekent hier: niet openbaar.

idealen van een nieuw verenigd Duitsland. De aristocratie van de geest werd bevolkt door families en individuen, die zich onderscheidden als burgerlijke intellectuelen, zoals Goethe, Schiller en de gebroeders Von Humboldt.⁶¹⁴ Beter posteries en betere publicatiemogelijkheden maakten het mogelijk om een *Deutsche Gelehrtenrepublik* vorm te geven.⁶¹⁵ De traditie van de opleiding (in brede zin) en de cultuur, die van *Bildung* en *Kultur* zou zich ver uitstrekken in de tijd.⁶¹⁶

Niet alleen de Franse Revolutie van 1789, maar ook andere revoluties hadden hun weerslag in Europa, ook in de Duitse gebieden. In 1830, wakker geschud door de staatsgreep van Louis-Philippe van het huis Orléans in Frankrijk, wrong België zich los van de Nederlanden. Polen revolteerde tegen Rusland, maar die onafhankelijkheidsstrijd mislukte. Er ontstond onrust in Saksen/Braunschweig en Kurhessen. In Pruisen werden studentenorganisaties, broeinesten van onrust en discussie, draconisch gestraft, met 39 van hun leiders ter dood veroordeeld.⁶¹⁷ Het gevolg in Duitsland was een *hausse* aan politieke bijeenkomsten en manifestaties, die een climax vonden in de bijeenkomst bij het Hambachkasteel, in 1832. Daar kwamen 20.000-30.000 mensen bijeen, die een politieke agenda van meer democratisering en persvrijheid hoorbaar toejuichten. In het revolutiejaar 1848, weer in heel Europa voelbaar en een direct gevolg van de slechte economie in de jaren veertig, verzamelde zich de intellectuele elite van Duitsland in Frankfurt am Main in de Paulskirche, om een parlement op te richten en de toekomst van een verenigd Duitsland te bespreken.⁶¹⁸ Op dat moment was in Frankrijk weer de vlam in de pan geslagen, met grote gevolgen voor Duitsland. Het parlement, dat zich als een soort filosofenkoningen met gefronste wenkbrauwen over de Duitse natiestaat bogen, richtte zich op de vraag: een rijksgrondwet, is dat mogelijk? En hoe groot is eigenlijk het grondgebied, waar de nieuwe staatsvorm moet worden ingevoerd? Is de taal allesbindend, dan moeten ook Pruisen, Oostenrijk en Sudetenduitsland toegevoegd aan een Groot-Duitsland, terwijl een andere factie zich meer achter een kleinere territoriumambitie schaarde. De macht van Pruisen en Oostenrijk zou anders te groot worden. Dit 'professorenparlement' mislukte en er ontstond geen eenwording.

Kort samengevat is de politieke geschiedenis van Duitsland gevuld met verhalen van groeistuipen en mislukkingen, van revoluties en onrust en van een onbereikbare culturele eenwording. Vaak werd Frankrijk, de belangrijkste mo-

.....
⁶¹⁴ Ibid.

⁶¹⁵ Ibid.

⁶¹⁶ Ibid., 29-30.

⁶¹⁷ Ibid., 103-104.

⁶¹⁸ Ibid., 102.

gendheid op het Europese vasteland, in Duitsland gezien als degene die het revolutionaire kruit aanstak. Men wenste zich door middel van *Bildung* en *Kultur* te verenigen, maar dat lukte steeds niet. Het is daarom niet verwonderlijk dat de autoritaire Pruisische Otto Graf von Bismarck in de jaren zestig maar één mogelijkheid zag om Duitsland te verenigen, namelijk door het negativisme van een gemeenschappelijke vijand, niet door het positivisme van de Duitse cultuur-natie. Die vijand moest Frankrijk zijn, omdat een verenigd Duitsland met het gewelddadig verslaan van Frankrijk de hegemonie in Europa over kon nemen. Om die Franse heerschappij te breken moest daarom een oorlog tegen Frankrijk worden gevoerd door een om politieke redenen verenigde groep Duitse vorstendommen, onder aanvoering van Pruisen, zonder tegenwicht van Oostenrijk. Zo geschiedde het in 1870 en op die manier ontbrandde de Frans-Duitse oorlog.

5.1.3 Een en ondeelbaar?

De hele geschiedenis van het ontstaan van Duitsland kenmerkt zich door een streven naar unificatie, het zoeken naar één identiteit in taal, geestesgesteldheid, cultuur en opleiding. Dat streven was er in Frankrijk ook. De Franse revolutie unificeerde het land onder een nieuwe administratieve organisatie. Welke machtswisseling zich ook voltrok, deze organisatie is steeds behouden gebleven. In Duitsland was het duidelijk dat zich onder de nationalistische laag van eenheid en unificatie het mozaïek van de verscheidenheid verschool. In Frankrijk was dit minder duidelijk aanwezig. De eerder genoemde studie van Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen* (1976), toont aan dat ook Frankrijk in de negentiende eeuw zeer verdeeld was.⁶¹⁹ Weber bespreekt, toegespitst op allerlei aspecten van het leven van alledag, de mentaliteit en gewoonten, de cultuur, van Franse plattelanders. Die is geheel anders dan men zou verwachten. Een voorbeeld: in 1863 sprak 25% van de Franse bevolking *geen* Frans en 50% van de kinderen sprak het Frans als *eerste vreemde taal*.⁶²⁰ Bewoners van de stad Parijs en van provinciesteden, waren bang en vervreemd van de plattelandsbewoners.⁶²¹ De mentale afstand tussen stad en platteland was extreem groot. Welvaart, beschaving, voedsel en geld waren in de stad uitbundig aanwezig, zij het niet gelijkelijk verdeeld over de sociale lagen. Op het platteland heerste slechts honger, armoede, ongeletterdheid, geweld, achterdocht en bijgeloof. Een gevoel van nationaliteit was er niet op dat platteland. De vraag: 'waar komt u vandaan', werd niet beantwoord met: 'uit het land Frankrijk', maar met de naam van het

619 Weber, *Peasants Into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*.

620 Ibid., hfdst. 6, 'A Wealth of Tongues'.

621 Ibid., 4.



Afb. 119. Frans Revanchisme verbeeld in propagandistische schilderkunst: Albert Bettannier (1851-1932), *La tâche noire*, 1887, o/d, coll. Deutsches Historisches Museum. De docent wijst de zwarte schandvlek aan op de kaart, Elzas-Lotharingen. Vanuit Frans perspectief was dit een door Duitsland onrechtmatig toegeëigend deel van het territorium, treurig resultaat van de Frans-Duitse oorlog. Let op de trommel, onder de uitgestrekte arm van de leraar en het wapenrek, rechts in het beeldvlak, waarmee de strijdbaarheid van de komende generatie wordt uitgedrukt. De ondervraagde leerling draagt het uniform van het schoolbataljon, een maatregel ingevoerd door de republikeinse regering in 1883. Schoolbataljons waren er om leerlingen militair te trainen, vandaar het geweerrek achterin de klas. De jongen vooraan in het wit draagt een onderscheiding, het *Légion d'Honneur*, als vooraankondiging van zijn toekomstig heldendom. De kaart achterin de klas is de ommuurde stad Parijs, herinnerend aan het beleg in 1870-71. De schaduw vooraan toont een traliepatroon met daarin het Lotharingse kruis.

geboortedorp. Vaak stonden de plattelanders vijandig tegenover die term Frankrijk, die meer iets moest zijn van de stad en dan vooral van de stad Parijs. In 1851 noteerde de econoom Adolphe Blanqui: er leven in dit land twee volkeren, die alleen zijn verbonden door de meest dwingende centralisering die men zich kan

voorstellen.⁶²² Hij doelde daarmee op de stad Parijs, waarin het ene volk woont, en het platteland, waar het andere volk zich bevindt. Op het platteland, zegt Blanqui, was barbarij de norm. Dat er ergens een kruiwagen wordt gebruikt was volgens hem even zeldzaam en een even grote technologische overwinning als de stoomlocomotief in een meer beschaafde omgeving.⁶²³ Welke gevolgen heeft de Franse Revolutie voor de plattelandsboeren gehad? Bijna geen. Het is een belangrijke doel van Webers boek dat hij de Revolutiemythologie van eenheid en emancipatie van de onderklasse, ontkracht. Een andere doelstelling is het aantonen van de grote afstand tussen de stad en het platteland, die bijna even ver is als Parijs ligt van Gabon. De koloniën hadden nog economische groeikracht, iets dat in de stad niet meer van het platteland werd verwacht.

De beide landen Frankrijk en Duitsland kampten dus met een weerbarstige werkelijkheid, waarbij moest worden geaccepteerd dat veeltaligheid en een ingewikkelde en mozaïek-achtige geografische, culturele en etnische aard van het land moest worden omgevormd tot een unie, zowel bestuurlijk en cultureel. Daartoe waren innerlijke mechanismen van belang, die werden vormgegeven in ontstaansmythen en verheerlijking van bepaalde helden (Herrmann-Arminius in Duitsland, Jeanne d'Arc in Frankrijk), en externe mechanismen, zoals het zich afzetten tegen de ander, tot aan demonisering toe. Het nationalisme speelde zich niet alleen op abstract niveau af, maar kwam bijvoorbeeld tot uiting in de kunsten en wetenschappen, in de industrie en in het dagelijks leven van mensen (afb. 119).

5.1.4 Fremiets nationalisme

Fremiet en zijn Gorille-F. speelden een rol in het kunstdebat in Duitsland in 1888. De internationale kunsttentoonstellingen zoals die in München en de Wereldtentoonstellingen zijn van belang in dat debat, omdat zij als een soort chauvinistische slagvelden dienst deden voor de nationale staten. Op deze internationale tentoonstellingen konden landen hun industriële voorsprong en hun artistieke finesse tonen aan de wereld. Aangezien Wereldtentoonstellingen niet op Duits grondgebied werden georganiseerd, is het van belang de Duitse internationale kunsttentoonstellingen te beschouwen, waarvan de belangrijkste zich in München afspeelden. Fremiet exposeerde op al deze tentoonstellingen. Een helder, persoonlijk politiek standpunt van de kunstenaar is echter niet makkelijk te destilleren uit de biografieën. De reden hiervoor is dat Fremiet behendig

.....

622 Ibid., 9. Weber vermeldt over Blanqui: "[...] who travelled a great deal through darkest France", in een soort koloniale taal.

623 Ibid.

heeft moeten manoeuvreren in het stekelige politieke landschap in Frankrijk en Europa. Daarnaast is de kunstenaar geen politicus, maar meestal een uitvoerder van een opdracht, zeker als dat gaat om monumenten. We moeten echter wel aannemen dat Fremiet trots was op zijn vaderland en na 1871 een conservatief. Zijn vrienden kunnen met gemak zeer conservatief worden genoemd en veel van zijn werk is sterk pro-rooms-katholiek van inhoud, in Frankrijk in die tijd synoniem aan royalisme en anti-socialisme.

Catherine Chevillot heeft enige woorden aan Fremiets nationalisme gewijd, waarbij ze vooral wijst op het chauvinisme van Jacques de Biez en van de rooms-katholieke criticus Jules Barbey d'Aureville.⁶²⁴ Later in zijn leven, in de jaren zeventig en tachtig, verkeerde Fremiet in conservatieve kringen. Hij had in 1875 al contact met de bekende politicus, revanchist en latere antisemiet, de militair Paul Déroulède.⁶²⁵ Déroulède wenste een snelle oorlog met Duitsland om revanche te nemen. Om dat politieke doel na te streven richtte hij in 1882 de Bond voor Patriotten op. In de in Chevillot gepubliceerde brieven rollen van de politiek ijzergeharnaste Déroulède slechts liefdevolle, zelfs sentimentele woorden in de richting van de kunstenaar van de tong.⁶²⁶

Wat later, vanaf 1886, zal generaal George Boulanger het revanchisme nog meer doen opvlammen, als hij de nieuwe minister van defensie wordt.⁶²⁷ De Boulangisten, die hun grootste momentum beleefden in de jaren 1888-89, riepen weer om wraak op Duitsland. Steeds vaker, nadat Frankrijk 'bijgekomen' is van de Frans-Duitse oorlog, klinkt in de jaren tachtig een sterke roep om een nieuwe oorlog. Ook de Duitse kanselier Bismarck verwachtte weer snel een oorlog. In het kielzog van de wil om revanche te nemen, werd het Franse nationalisme steeds sterker. Een andere vriend van Fremiet, Jacques de Biez, is hiervan een exponent. De Biez is een bekende en een biograaf van Fremiet, tevens is hij in Frankrijks politieke geschiedenis een bijzondere figuur. Hij is een van de bestuursleden en oprichters van de *Ligue Antisémitique de France*, een zeer invloedrijke antise-

624 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 44-49; 'Barbey d'Aureville, Jules-Amédée', Britannica Academic, geraadpleegd 21 december 2020, <https://edu.nl/rbqde>. Deze criticus verzucht over Fremiets Steentijdmens (*Homme de l'Age de Pierre*) (S139) dat deze afgebeelde oermens zo blij is dat hij de wolf heeft gedood, de wolf die zoveel van zijn schapen heeft doodgebeten, Oh! dat zouden wij ook met Pruisen moeten doen! Dit publiceert Barbey in 1886 over de oertijdman uit 1872: Jules-Amédée Barbey d'Aureville, *Les oeuvres et les hommes: Sensations d'art* (Geneve: Slatkine Reprints 1968, 1886), 217. Fremiet heeft dit beeld echter gemaakt als reconstructie van een prehistorische mens. Fremiets nationalisme komt ook ter sprake in Boime, *Hollow Icons: the Politics of Sculpture in Nineteenth-century France*, hfdst. derde Republiek.

625 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 189 (brief A8); 'Déroulède, Paul', Britannica Academic, geraadpleegd 21 december 2020, <https://edu.nl/mukfr>.

626 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 190 (brief A9).

627 'Boulanger, Georges', Britannica Academic, geraadpleegd 21 december 2020, <https://edu.nl/9bqa3>.

mitische organisatie in Frankrijk aan het einde van de negentiende eeuw die, naar goed katholiek gebruik, eveneens rabiaat tegen de Vrijmetselarij was.⁶²⁸ De Biez was kunstcriticus en journalist. Hij was redactielid van de ooit door Léon Gambetta, een van de oprichters van de Derde Republiek, opgerichte krant *La République Française*. De Biez was ultraconservatief, streng rooms-katholiek en zeer anti-Joods, actief in de antisemitische bond en daarnaast een republikein. Het republicanisme is tegengesteld aan de wil van de conservatieve, Gallische katholieke kerk om een herinvoering van het koningschap. Het boegbeeld van de *Ligue* was Edouard Drumont, die verantwoordelijk was voor de directe beschuldiging van kapitein Dreyfus van spionage in de gelijknamige traumatische affaire, die Frankrijk politiek extreem polariseerde.⁶²⁹ Het antisemitisme, dat in Frankrijk pandemisch toenam in de negentiende eeuw, kwam in de affaire-Dreyfus tot een onbeheersbare eruptie. In het kantoor van De Biez, 900 meter van de Sacré-Coeur in Montmartre, 48 Rue Lepic, op de burelen van de *Ligue*, hing een grote poster van Jeanne d'Arc, want zij was het symbool voor de conservatieven voor het ideale Frankrijk, niet de revolutionaire Marianne.⁶³⁰

Voor Chevillot is de *Jeanne d'Arc* van Fremiet het voorbeeld van een nationalistisch beeld dat ontstond door praktische omstandigheden. Het beeld op de Place des Pyramides werd door de chauvinisten zoals De Biez gezien als een sculpturale mijlpaal in de politieke bewustwording van het Franse volk. Fremiet was echter begin jaren zeventig, toen hij werkte aan het beeld, niet politiek actief. Hij moest alleen overleven, meent Chevillot.⁶³¹ Zoals we in hoofdstuk 2 al zagen is deze visie gebaseerd op de opmerkingen van Lami, want Fremiet was rond 1871 al bezig met het beeldenprogramma voor de tuinen van het kasteel Neudeck, bezit van de ambassadeur van Duitsland, voor een patriot als De Biez ongetwijfeld een gotspe. Hij vermeldt het project in de oeuvrelijst, maar bespreekt het niet in zijn tekst.⁶³² Daarnaast maakte Fremiet de nu verloren gegane *Gorille die de Venus van Milo* ontvoert, een verbeelding van een monster dat

628 Wolfgang Benz e.a., red., *Handbuch des Antisemitismus Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart Band 5 Organisationen, Institutionen, Bewegungen*, vol. 5 (Berlin / Boston: De Gruyter Saur, 2012), 383 e.v. Over die Ligue en hun sentimenten veel informatie in een arrest tegen een van de stichters: H. Chevalier-Marescq, 'La Ligue Antisémitique', onder redactie van H. Chevalier-Marescq, *Revue des Grands Procès Contemporains* XVIII, nr. Année 1900 (1900): 478–86.

629 De zaak Dreyfus liep tussen 1894 en 1899 met een uitloop naar 1906, en ligt in Frankrijk nog steeds gevoelig.

630 Serandat de Belzim (François Bournand), *Juifs et antisémites en Europe: Portraits de Edouard Drumont, Jacques de Biez et du Docteur Stoecker* (Paris: Tolra, 1891), 60. Op p. 61 wordt in deze propagandapublicatie over de Ligue door De Biez uitgelegd dat de berg Montmartre is gewijd aan de Gallische apostel St. Denis, en dat het de meest Franse berg is. Over Marianne: Maurice Agulhon en Janet Lloyd, *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France: 1789-1880* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

631 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 44.

632 de Biez, *E. Frémiet*, 281.



Afb. 120. Fremiet, Jeanne d'Arc, onthuld 1874, brons, verguld, Places des Pyramides Parijs. (Chevillot S243)

er vandoor gaat met een van de beroemdste beelden uit het Louvre. De *Jeanne d'Arc* (afb. 120) is aanbesteed door het toenmalige ministerie van cultuur, op advies van Fremiets vriend de schilder Jean-Léon Gérôme, na herhaaldelijk aandringen van Fremiet. In zijn biografie beschrijft De Biez het ontstaansproces van het beeld, alsof Fremiet tijdens de vlammen van de Commune, daags na de val van Sedan en Metz, zich uit woede en onvrede zette aan een Jeanne d'Arc.⁶³³

Die visie is zwaar overtrokken, want Fremiet wijdde zich eerst aan Neudeck (zie 2.2.3). Fremiet maakte mijns inziens de *Jeanne d'Arc* als opdracht voor

een ruiterstandbeeld, zoals hij zo vaak deed en nog zou gaan doen. Vaak worden Fremiets werken 'geladen' met politieke betekenis, maar de zaak Neudeck toont aan dat Fremiet, zeker kort na 1871, politiek rekkelijk in het leven stond. Het kan zijn dat hij een les heeft geleerd van zijn oom Rude, die partij koos voor de Bonapartes en perioden in zijn leven kende waarbij hij nauwelijks opdrachten kreeg, als een ander regime met een andere politieke kleur aan de macht kwam. In het politiek soms volatiele Frankrijk pakte een principiële houding niet altijd handig uit voor een beeldhouwer die vooral moet leven van monumenten en staatsopdrachten.

Monumenten zijn altijd voor de buitenruimte bedoeld, maar Fremiet verkocht, zoals veel beeldhouwers, in licentie kleinere sculpturen, voor privégebruik, als woningdecoratie. Het beeld *Credo* bijvoorbeeld is alleen bekend in kleine formaten (bijv. ca. 40 en ca. 20 cm. hoog, afb. 121).⁶³⁴ Het beeld toont een Frankische kruisvaarder in het Heilige Land, die de strijdkreet van deze *Milites Christi*, de soldaten

633 Ibid., 132–133; Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 44.

634 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. S264.

van Christus, gekalligrafeerd op een banderol, in een dramatisch gebaar, in een op de gekruisigde Jezus gelijkende pose, aan ons ontvouwt. Zowel de *Jeanne d'Arc* als deze kruisvaarder hebben een sterk nationalistische, rooms-katholieke ideologische lading. In München 1888 werd deze sculptuur van Fremiet op de tentoonstelling getoond, maar geen criticus maakte er een woord aan vuil.

De Saint-Michel, aanwezig in het Musée d'Orsay en als spitsbekroning gemonteerd in 1897 op de neogotische toren op Mont-Saint-Michel in Bretagne, is een volgend voorbeeld van een door de Franse katholieken vereerde heilige, bijna zo belangrijk als Jeanne d'Arc (afb. 122). Nicholas Penny plaatst dit beeld als een Neo-



Afb. 121. Fremiet, *Credo*, Chevalier Croisé en Terre Sainte, 1885, terracotta, h. 44, coll. Musée d'Orsay (Chevillot S264).

Omdat de iconografie zo middeleeuws aan- doet is dat niet verwonderlijk, maar de houding en de levendigheid van het beeld, inclusief de strijdvaardigheid is net zo goed in de Renaissance als in de Middeleeuwen te plaatsen. De Perseus van Cellini kan goed dienen als armatuur voor de heilige Michael (afb. 123). Penny concludeert hier mijns inziens wel gemakkelijk dat een katholieke sculptuur meteen iconografische en stilistische connectie heeft met de Gotiek. Een sterker voorbeeld is de *Credo*-sculptuur, want dat is statisch en in kruisvorm gecomponeerd. Dat getuigt van een sterker middeleeuws karakter dan de Michael. Beide beelden hebben een sterk nationalistische lading, want allebei willen ze een strijdvaardig, Frans, roomskatholiek conservatisme communiceren.

Als mens was Fremiet een conservatief omringd door conservatieven, maar als kunstenaar was hij rekkelijk. Een negatieve manier om dit te omschrijven

635 Nicholas Penny, *The Wilkes Collection of Nineteenth-century French Sculpture* (London: Burlington Magazine Publications, 2019), 114–118.



Afb. 122. Fremiet, Saint-Michel Terrassant le Dragon, 1875-76, brons, Salon 1896 (gips), 1897 Mont-Saint-Michel in koper rond een ijzeren armatuur. 617x260x120, Dépôt de la Caisse nationale des monuments historiques, don de Mme G. Pasquier. (Chevillot S246-247)

interpretatiemogelijkheden, zoals we zagen in de vorige hoofdstukken. Dat neemt niet weg dat de makers van de Derde Münchense tentoonstelling in 1888 een kans zagen om met de Gorille-F. een kunst-politiek statement te maken.

zou de Pompier-theorie van Licht zijn (1.1.3), de hypocriet die zich afzijdig houdt van zijn eigen normen en waarden om elke opdracht te kunnen aanvaarden. In Fremiets geval had getrouwheid aan de eigen normen en waarden kunnen betekenen dat hij misschien meer sculpturen met conservatieve thema's uit het Roomse leven of met een politieke conservatieve lading zou hebben gemaakt. De koers van zijn oeuvre is uiteindelijk niet alleen langs de meridianen van het nationalisme uitgezet.

In de biografie van Fremiet is weinig te vinden dat bijdraagt aan een nationalistische lezing van zijn beelden, want de kunstenaar hield zijn persoonlijk leven op afstand van zijn kunst. Het is niet van primair belang om eventuele hypocrisie van de kunstenaar te toetsen aan de hand van zijn werk. De gorilla is een interessante sculptuur in het discours rond nationalisme, omdat het beeld politiek wordt geduid, maar het geeft uiteindelijk ruimte voor veel meer

Afb. 123. Foto van Cellini's Perseus en de Michael op elkaar geplaatst, waarbij het duidelijk is dat de houding van beide beelden zeer overeenkomt, evenals het motief dat het verslagen monster op het terras is afgebeeld.



5.2 DE DERDE INTERNATIONALE KUNSTTENTOONSTELLING

5.2.1 Internationale tentoonstellingen als slagveld

Nationalisme en competitiedrift konden landen via oorlog en koloniale expansie tonen, maar men kon het eveneens op een vreedzame manier laten blijken, bijvoorbeeld door de organisatie van de Wereldtentoonstellingen, die voor die nationale trots een uiterst geschikt platform vormden. Onderzoekster Pamela Potter-Hennessey noemt ze het slagveld van de propagandistische sculptuur, de sculpturale uitwerking van de rivaliteit.⁶³⁶

De oorsprong van de Wereldtentoonstellingen ligt in de Franse en Engelse industriële tentoonstellingen. In 1761 organiseerde de Royal Society of Arts in London al een tentoonstelling van de toegepaste kunsten, manufactuur en commercie, niet te verwarren met de voor kunsthistorici meer bekende Royal Academy, die begon met kunsttentoonstellingen in 1768.⁶³⁷ Op die industriële tentoonstelling werden nieuwe uitvindingen getoond, bijvoorbeeld miniatuur-windmolens of een spinnewiel. Deze tentoonstelling was niet succesvol, hoewel de Royal Society of Arts sommige machines permanent ging opstellen. Er kwam een vernieuwde formule van deze expositie, voortgezet door de *Mechanics Institutes*.

In 1797 werd in het Revolutionaire Frankrijk een soortgelijk initiatief genomen. De Markies d'Avèze die deze tentoonstellingen begon te organiseren, wilde consumptie stimuleren.⁶³⁸ Alle tentoongestelde objecten waren te koop. De expositie werd een groot succes, waarop de Franse regering besloot jaarlijks een nationale tentoonstelling van Franse fabriekswaaren te organiseren, in een daartoe aangewezen gebouw. Zo ontstonden nationale tentoonstellingen, door de staat betaald, in een speciaal gebouw getoond, met één verschil met de eerste versie: de tentoongestelde producten waren niet te koop gedurende de show.⁶³⁹ De makers van de Franse tentoonstellingen waren vooral in concurrentie met de Engelsen. Politiek was dat eveneens het geval, want Napoleon vocht in de Middellandse zee tegen de marine van Lord Nelson. De nationale show kreeg daarmee een nationalistische ambitie en werd een chauvinistisch slagveld. Elf maal werd later nog een nationale tentoonstelling gemaakt en elke keer was het

636 Potter-Hennessey, 'The Sculpture at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles'.

637 Algemene informatie in 'World's fair', Britannica Academic, geraadpleegd 3 december 2020, <https://edu.nl/bchvy>. Voor Britannica is een belangrijke bron John E. Findling en Kimberly D. Pelle, red., *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions* (Jefferson (North Carolina) / London: McFarland, 2008). De informatie over 1761 uit Ibid., 5. Royal Academy: Ibid., 7.

638 Findling en Pelle, *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, 6.

639 Ibid.

een succes. Er was een groei in bezoek en hoeveelheid bedrijven die wilden tentoonstellen, met als hoogtepunt de tentoonstelling in 1849, toen zo'n 4500 bedrijven hun waren tentoonstelden.⁶⁴⁰ Ondertussen keken de Engelsen met enig dedain neer op wat zij Franse aandachtstrekkertje vonden. Zij hadden wel eigen tentoonstellingen van industrie, gemaakt door de Mechanics Institutes, maar die waren meer studieuze van aard en niet als verkooptentoonstellingen bedoeld. Deze Mechanics Institutes bestonden als opleidingsscholen voor arbeiders. Zij organiseerden tentoonstellingen met werkende modellen van machines of productieprocessen. De tentoonstellingen, ter lering en vermaak, waren reizend en toonden niet alleen machines, maar ook andere aantrekkelijke zaken, zoals Mr. Austin's *Happy Family*, een reizende menagerie waarin 200 dieren vredig met elkaar samenleefden. Andere voorbeelden zijn het bed van Richard III of het korset van Mary Queen of Scots. Deze shows waren in de jaren veertig een groot succes. De bezoekersaantallen liepen toen al, cumulatief, in de miljoenen. Engeland had overigens geen grote traditie in het maken van kunsttentoonstellingen in het openbaar, niet zoals Frankrijk met de Salons. In de Engelse industriële tentoonstellingen werd kunst niet getoond. Dat gebeurde apart in verkoopexposities, bijvoorbeeld voor veilingen.⁶⁴¹

In 1851 werd in Hyde Park in London de *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* georganiseerd, een samenvoeging van alle eerdere bestaande tentoonstellingsvormen: kunsttentoonstelling en industriële show. De Engelsen waren de Fransen dus voor in de internationale ambities. Deze expositie wordt gezien als de eerste grote Wereldtentoonstelling. Volgens historicus Jürgen Osterhammel was de tentoonstelling enorm succesvol, omdat het aanvoeren van expositie-objecten en het grote publieksbereik mogelijk was geworden door de spoorwegen, die net tot bloei kwam in de jaren voor 1851.⁶⁴² Ongeveer zes miljoen mensen bezochten de tentoonstelling van ca. 100.000 objecten en kunstwerken. Osterhammel wijst op de grote symbolische waarde van deze Wereldtentoonstelling en de tentoonstellingen die zouden volgen. In Crystal Palace zouden volgens sommigen 'Wereldvrede en Harmonie tussen de Volkeren' worden aangekondigd, anderen zagen de Engelse superioriteit in techniek en economie, weer anderen de triomf van het imperium over de chaos van de barbarij.⁶⁴³ Over het algemeen hadden Wereldtentoonstellingen een vredestichtende missie. Gedurende de negentiende eeuw werden de tentoonstellingen echter steeds competitiever ingericht.

640 Ibid.

641 Voor een goed doel of tijdens de kijklagen in een veiling. Veilingbezoekers wilden niet altijd wat kopen, maar kwamen kijken naar de kunstwerken. Ibid., 7.

642 Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, 41.

643 Ibid.

Het grote succes van London 1851 smaakte naar meer. Het doel van deze en elke volgende Wereldtentoonstelling was een veelomvattend beeld te geven van nieuwe technologische ontwikkelingen en kunst, met vaak een bepaalde politieke subtext. In 1876 in Philadelphia, bijvoorbeeld, presenteerde de Verenigde Staten haar industriële ambities en mogelijkheden aan de wereld.⁶⁴⁴ Omdat de Wereldtentoonstellingen vooral in Europa en in de Verenigde Staten werden georganiseerd, vaak in Frankrijk en Engeland, nooit in Duitsland, construeerden en bevestigden deze exposities de superioriteit van het Atlantische Westen in de wereld.⁶⁴⁵ Er werd geen contradictie gezien in het tentoonstellen van oude-re kunst of exotische artefacten uit de koloniën: soms was deze koloniale waar juist modern, anders werden de koloniale artefacten of zelfs tentoongestelde volkeren gezien als een contrast met de moderniteit van het Westen.⁶⁴⁶ Dit alles bevestigde dus alleen maar de boodschap van de superioriteit van het Westen. Overigens waren de Wereldtentoonstellingen in 1889 in Parijs (Eiffeltoren, 32 miljoen bezoekers), de World Columbian Exhibition in Chicago in 1893 (27 miljoen bezoekers) en Parijs 1900 (48 miljoen bezoekers) door hun hoge bezoekersaantallen het meest belangrijk en succesvol.

Opvallend is dat Duitsland een ondergeschikte rol speelt in de organisatie-arena van de Wereldtentoonstellingen. Dat wil niet zeggen dat de Duitsers afwezig waren met kunst of industriële tentoonstellingen, maar zij hebben gedurende de negentiende eeuw zelf geen enkele Wereldtentoonstelling georganiseerd. Zelfs in het geografisch grotere Duitse *taal*gebied is er maar één te vinden: die van Wenen in 1873, vlak na de Frans-Duitse oorlog. Oostenrijk, eerder onderwerp van discussie over de vorming van een Duits rijk, werd uiteindelijk niet opgenomen in dat nieuwe Duitsland en vormde de nieuwe Dubbelmonarchie. Oostenrijk-Hongarije wilde in deze Wereldtentoonstelling de eigen identiteit als natiestaat bevestigen.

Potter-Hennessey beschreef in 1995 voor het eerst de rol van beeldhouwkunst op opeenvolgende Wereldtentoonstellingen, in Frankrijk en de Verenigde Staten in de negentiende eeuw.⁶⁴⁷ Wereldtentoonstellingen, steeds bedoeld als tentoonstellingen van de industriële vindingrijkheid van een land, werden gaandeweg belangrijke tentoonstellingsgelegenheden voor kunst. In het begin werden schilder- en beeldhouwkunst gezien als een bijproduct van industriële

.....
 644 Ibid., 42.

645 Er is in de literatuur geen antwoord te vinden op de vraag waarom Duitsland geen gastheer is voor Wereldtentoonstellingen in de negentiende eeuw.

646 Sadiya Qureshi, *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain* (University of Chicago Press, 2011).

647 Potter-Hennessey, 'The Sculpture at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles', 7.

ontwikkelingen, bijvoorbeeld die van verfproductie, bronsgieten of metaalbewerking. Een schilder kreeg dus een medaille voor het creatieve gebruik van zijn verf als materiaal. Later ontstonden zelfstandige, op kunst gerichte onderdelen van de gehele tentoonstelling. Een tweede rol van sculptuur was die van bewegwijzering, iconografische bakens, op het terrein van de Wereldtentoonstelling zelf. Tijdens de regering van Napoleon III werden Wereldtentoonstellingen in 1855 en in 1867 in Parijs georganiseerd.⁶⁴⁸ Die van 1855 was vooral gericht op industriële processen en machinerie. De kunsttentoonstelling moest de Franse eensgezindheid laten zien, wat als gevolg had dat van elke stijl of factie binnen de Franse kunstwereld iets werd getoond. Deze tentoonstelling was een groot bezoekerssucces, maar sloot af met een financieel verlies.

Dat wilde men in 1867 voorkomen, dus werd die Wereldtentoonstelling vooral betaald door de industrie, waardoor een botsing tussen kunst en industrie bijna onvermijdelijk was.⁶⁴⁹ In de centrale hal op het Champ-de-Mars was het bijna niet mogelijk om de kunst te bekijken, door het lawaai van het in groten getale toegestroomde publiek en de stampende machines. De kunst was in deze tentoonstelling vooral een kostenpost. Dat kwam vooral door de transportkosten van de relatief grote beelden die werden tentoongesteld. Omdat de tentoonstelling in Frankrijk plaatsvond, was de Wereldtentoonstelling 1867 vooral een *showcase* van Franse sculptuur. De Amerikaanse criticus William P. Blake noemde de tentoonstelling een slagveld, omdat er een echt competitieve geest heerste tussen de deelnemende landen.⁶⁵⁰

Na de Frans-Duitse oorlog in 1870-71 was de eerste in Parijs georganiseerde Wereldtentoonstelling de Exposition Universelle van 1878. Die had ten doel om de andere twee, die van 1855 en 1867, te overtreffen. De Exposition werd de eerste internationale reclamezuil voor de Derde Republiek, de Franse staat na 1871, dus deze tentoonstelling werd geheel betaald uit fondsen van de staat.⁶⁵¹ De animositeit tegen Duitsland was sterk voelbaar. Door de organisatie van deze Exposition wilde Frankrijk bevestigen dat zij weer bij de Europese grootmachten kon aanschuiven en dat de innerlijke troebelingen van de Commune waren opgelost. Parijs was weer in oude luister hersteld, Frankrijk was weer herrezen.⁶⁵² Duitsland werd in 1876 uitgenodigd om mee te doen aan deze tentoonstelling, maar Bismarck wees die uitnodiging af. De missie van het bevorderen van vrede van elke wereldtentoonstelling noodzaakte Duitsland op een onofficiële ma-

648 Ibid., 55.

649 Voor de Wereldtentoonstelling 1867 Ibid., 62-64.

650 Ibid., 66.

651 Ibid., 92-93.

652 Ibid., 93.



Afb. 124. Paul Cabet, 1871, 1872, marmer, h. 125 cm., coll. Musée D'Orsay.

nier mee te doen, waarbij ze de keuze van de internationale jury ontliet door te bedingen dat de schilder Anton von Werner de lijst van tentoongestelde werken mocht maken, waarbij de Fransen onderhandelden dat geen van die werken uitdrukkelijk mocht verwijzen naar de Frans-Duitse oorlog.⁶⁵³ Duitsland toonde maar 24 beelden, waarvan de Sabijnse Maagdenroef van Reinhold Begas opviel en door de Franse critici werd besproken als een beeld dat beïnvloed was door de Perseus en Andromeda van Pierre Puget, dus beïnvloed door Franse kunst.⁶⁵⁴ Er waren overigens wel Franse sculpturen die direct verwezen naar de Frans-Duitse oorlog, zoals het beeld van Paul Cabet getiteld 1871 (1872), een beeld van een treurende Mari-
anne (afb. 124).

Misschien was de Exposition Universelle van 1889 het meest Frans-nationalistisch van de werelddtentoonstellingen tot dan toe. Deze tentoonstelling stond in het teken van de honderdjarige herdenking van de Franse Revolutie, wat voor de Europese hoge adel en hofhoudingen de aanleiding was de tentoonstelling te boycotten.⁶⁵⁵ Ook was al in 1887 duidelijk dat Duitsland officiële mededinging of medewerking zou afwijzen. Weer zou tijdens deze tentoonstelling Duitsland meewerken als tentoonsteller op onofficiële basis, waarbij weer was bedongen dat Duitse kunst niet zou mogen verwijzen naar de Frans-Duitse oorlog. Frankrijk stelde 560 beelden tentoon, Duitsland 4. De Frans-Duitse relatie was in 1889 nog steeds slecht. Frankrijks buitenlandpolitiek was gericht op het terugkrijgen van Elzas-Lotharingen, waarop Bismarck steeds reageerde met een isolatiepolitiek, waarbij hij bondgenootschappen en banden aanging met allerlei andere Europese landen, om Frankrijk diplomatiek te isoleren. Overigens ontplooide Duitsland nog meer hegemonische ambities met het uitbouwen van de oorlogsvloot en het veroveren van koloniën.⁶⁵⁶ Dit beangstigde Frankrijk zeer. Het Franse re-

653 Ibid., 97–98.

654 Louis Gonse, red., *Exposition universelle de 1878: Les Beaux-arts et les arts décoratifs. Tome I* (Paris: Gazette des Beaux-arts, 1879), 57–61.

655 Voor deze paragraaf: Potter-Hennessey, 'The Sculpture at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles', 107–109.

656 Zie Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*. Kortere, makkelijk toegankelijke bron: Stiftung Deutsches Historisches Museum, 'Kaiserreich, Lebendiges Museum Online, geraadpleegd 13 december 2020, <https://edu.nl/t4x8h>.

vanchisme en nationalisme was duidelijk zichtbaar in de kunst. In 1889 werden vijf Jeanne d'Arcs getoond, zes bustes met de titel *Republiek*.⁶⁵⁷ Barrias was vertegenwoordigd met het beeld *De verdediging van Parijs* (1883); Mercié toonde de sculptuur *Quand-Même*, uit 1882, afbeeldende een Elzasser vrouw die het geweer overneemt van een vallende Franse soldaat om de strijd tegen Duitsland voort te zetten.⁶⁵⁸ In deze tentoonstellingscontext bracht Fremiet zijn Gorille-F. in in München 1888. Een nationalistische lezing van het beeld lag bijzonder voor de hand.

5.2.2 München 1887

De Derde Internationale Kunsttentoonstelling (*III. Internationale Kunstausstellung*), georganiseerd door het Münchener Künstlergenossenschaft in het Glaspalast is in haar dissertatie (1987) door Andrea Grösslein intensief onder de loep genomen.⁶⁵⁹ Deze paragraaf neemt haar werk als uitgangspunt. In München, de hoofdstad van Beieren, was al sinds de jaren 1840 een kunstenaarsvereniging actief, die ten doel had het maken van verkooptentoonstellingen om de economische positie van kunstenaars te verbeteren.⁶⁶⁰ Die commerciële infrastructuur, toen nog alleen verzorgd door tentoonstellingen gemaakt door de Münchense Akademie, werd ervaren als te klein. Een andere doelstelling van de nieuwe vereniging was het lenigen van de nood onder kunstenaars, wat er op wijst dat kunstenaars blijkaar in nood waren. Een reden wordt hiervoor niet gegeven. In 1854 werd in München een Algemene Duitse Industrietentoonstelling georganiseerd, waarvoor een tentoonstellingsgebouw werd ontworpen. Dat gebouw werd het Glaspalast genoemd, omdat de architectuur was gebaseerd op Crystal Palace (1851), het beroemde glazen Wereldtentoonstellingsgebouw ontworpen door kassenbouwer Joseph Paxton in London. Het Münchense Glaspalast werd opgetrokken in de Botanische tuinen en deed voortaan dienst als tentoonstellingsgebouw voor de kunsttentoonstellingen van het Münchense Künstlergenossenschaft (afb. 125).

.....

657 Potter-Hennessey, 'The Sculpture at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles', 113.

658 Ibid., 114.

659 Andrea Grösslein, *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, Miscellanea Bavarica Monacensia (München: Stadtarchiv München / Kommissionsverlag UNI-Druck, 1987).

660 Een samenvatting van Münchens geografische centrale rol in midden-Europa en de rol van de tentoonstellingen in het Glaspalast in Elizabeth Gilmore Holt, *The Expanding World of Art, 1874-1902: Universal Expositions and State-sponsored Fine Arts Exhibitions* (New Haven, London: Yale University Press, 1988), hfdst. 1888: München (302-307). Op p. 303 beschrijft Holt de sensationele impact die de gorilla had, refererend aan Friedrich Pecht en het tijdschrift *Die Kunst für Alle*.



Afb. 125. Glaspalast, München, 1854.

In het kielzog van de al genoemde industrietentoonstelling werd een plan opgevat om een kunstitentoonstelling te organiseren, maar door omstandigheden, waaronder een cholera-epidemie, werd dat plan in 1854 een mislukking. Eén van de onderdelen van de kunstitentoonstelling was dat de toegangskaart ook een lot in een kunstloterij was, zodat na trekking iemand uit het bezoekende publiek een kunstwerk kon winnen. Dat werd een traditie die zich doorzette in de andere tentoonstellingen die door het Münchner Künstlergenossenschaft zouden worden gemaakt. Men organiseerde bij elke tentoonstelling een loterij waar men kunst kon winnen. De kunstwerken voor die loterijen werden aangekocht door de stad of op een andere manier gefinancierd. Dit was een bijzondere manier om kunstenaars te ondersteunen, naast natuurlijk dat werk werd verkocht op de tentoonstellingen zelf.

Ondertussen waren in andere Duitse steden soortgelijke kunstenaarsinitiatieven zoals het Münchense ontstaan, wat uitmondde in een conferentie in 1856 in Bingen am Rhein, waarbij vertegenwoordigers van 21 steden discussieerden over de verheffing en de verbetering van de Duitse kunst. Dit geschiedde dus nog op

een moment dat 'Duitsland' alleen werd gebruikt als een cultuurbegrip, niet als aanduiding voor een natiestaat waarin de bestaande vorstendommen waren verenigd. De conferentie in Bingen toonde wel aan dat er een Duits gevoel ontstond, een wil om te verenigen. Daadwerkelijk werd dan ook een Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft gevormd, bestaande uit de 21 locale verenigingen, waarvan München de belangrijkste was. Het genootschap in München had de meeste leden en gedroeg zich het meest actief. De eerste Duitse Kunsttentoonstelling werd dan ook door de afdeling München georganiseerd, met een opening op 2 juli 1858. Dit was een tentoonstelling van 2000 exponaten, vooral schilderkunst. Naar aanleiding van dit project gaf de Münchense Akademie te kennen geen tentoonstellingen meer te maken, waardoor het Künstlergenossenschaft, ondersteund door een koninklijk decreet, de centrale organisatie werd voor het maken van tentoonstellingen van Duitse en Internationale nieuwe kunst. Pas in 1868 werd dit kunstenaarsgenootschap een rechtspersoon, maar dat is een meer formele mijlpaal.

Het is opvallend dat in de lijst van negentiende-eeuwse universele wereldtentoonstellingen Duitsland geen organiserende rol speelt. Dat wil niet zeggen dat er in Duitsland nooit grote conferenties of industriële of kunstgerelateerde tentoonstellingen werden georganiseerd. De Münchense kunsttentoonstellingen vulden een hiaat, in Beieren en in de Duitse gebieden in het algemeen, in het contact met buitenlandse kunst en kunstenaars. In 1863 werd de eerste internationale tentoonstelling georganiseerd, maar de kunsttentoonstelling in 1869 wordt gezien als de eerste echt succesvolle. De concurrentie met Frankrijk, de Salon in het Louvre en andere grote internationale tentoonstellingen was een belangrijke overweging om de Münchense projecten zo ambitieus mogelijk aan te pakken. De tentoonstellingen waren een plek om de nieren te proeven voor tentoonstellende kunstenaars en critici. Een jury probeerde door hun keuze een officiële smaak te bevestigen. De kunsttentoonstelling was een plek voor kunstenaars om hun virtuositeit te laten zien, om zich te presenteren op de afzetmarkt en om te zien hoe men werd geaccepteerd binnen de contouren van de officiële smaak. Kunstenaars werden geweigerd of gelauwerd door de jury, inclusief alle gebruikelijke daarmee samenhangende discussies. Samengevat: de kunsttentoonstellingen, net zoals de Salons in Parijs en de Wereldtentoonstellingen, waren geïnstitutionaliseerde machtsmachinerieën in een dynamische kunstwereld. De Duitse kunstwereld werd beheerst door de smaak die in Parijs werd ontwikkeld, waardoor gedurende de negentiende eeuw de noodzaak sterker werd om in Duitsland te zoeken naar een eigen *tone of voice*.⁶⁶¹

.....
 661 Grösslein, *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, 28. De argumenten voor deze bewering worden door Grösslein niet gegeven.

De internationale kunsttentoonstellingen waren net zo ambitieus als de landelijke, Duitse tentoonstellingen in het Glaspalast. Van 1 juni tot en met 28 oktober 1888 was de derde internationale tentoonstelling open met als thema de viering van honderd jaar kunstleven in München, waarbij men als eerste mijlpaal de Akademietentoonstelling in 1788 aanhield. Naast een tentoonstelling van 'levende meesters' werd dus ook een historisch overzicht, in een ander tentoonstellingsgebouw, getoond in 1888. Bruiklenen van particulieren en van institutionele collecties uit Berlijn, Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Mainz en Darmstadt werden hiervoor aangevraagd, naast particuliere bruiklenen. Hier spreekt weer een culturele saamhorigheid uit. In de historische tentoonstelling waren 487 nummers te vinden, waaronder 87 sculpturen en architectuurmodellen.

In de internationale tentoonstelling werden per land zalen toegewezen, met een eigen jury per land, zodat men verzekerd zou zijn van een karakteristiek beeld van dat land. De tentoonstelling werd aanvankelijk gezien als een risico, maar na de uitdrukkelijke steun van Ludwig I en de regering van Beieren, die verbeteringen aan de expositie ruimten financierden en hulp aanboden voor transport en aankoop, werd het enthousiasme steeds groter. 'Holland' was de eerste inschrijver, met 75 schilders en 150 schilderijen, een substantiële toezegging voor de landtentoonstelling. Na dat schaap over de dam volgden de anderen. Alleen de Franse regering sribbelde tegen. Zij wilden op formele gronden niet meedoen. Een uitnodiging gericht aan de regering van een land moest door een andere regering worden gedaan, niet door een organiserend comité. Daarbij zag Frankrijk een gevaar voor de organisatie van hun eigen kunsttentoonstelling voor de wereldtentoonstelling van 1889. Pas na diplomatiek overleg en een lijfelijk bezoek van de organisatoren, de heren Papperitz en Paulus, die in april 1888 nog naar Parijs trokken om van kunstenaars hun toestemming te horen, én een toezegging dat kunstwerken die op de Salon hingen een maand later mochten worden ingezonden, én dat de transportwagens van Franse makelij zouden zijn, kon men akkoord gaan met deelname in München.⁶⁶² Die deelname had een niet-officieel karakter. De wrevel is duidelijk voelbaar.

5.2.3 Context van de Gorille-F.

De Gorille-F. was een van de inzendingen van de Fransen, het beeld dat op de Salon in 1887 zo succesvol was geweest.⁶⁶³ Het is aannemelijk dat de sculptuur

.....
⁶⁶² Georg Papperitz was een schilder, *Königlichen Hofrat* Adolf Paulus was kunsthandelaar en de secretaris van het Kunstgenossenschaft. -o-, 'Die Beteiligung französischer Künstler an der Münchener internationalen Kunstausstellung', *Allgemeine Zeitung*, 17 april 1888, 1.

⁶⁶³ In de documentatie in het Musée d'Orsay ontbreekt informatie over de tentoonstelling in München 1888.

aanvankelijk werd opgesteld in de Franse afdeling, geheel westelijk in het uitgestrekte tentoonstellingsgebouw. Dat weten we niet, want in de catalogus van de tentoonstelling staat geen gorillabeeld vermeld. De Münchense *Allgemeine Zeitung* volgde de organisatie van de kunsttentoonstelling overigens op de voet. Criticus Karl von Vincenti beschreef bijvoorbeeld zijn eerste bezoek aan de tentoonstelling en publiceerde dat op 2 juni 1888, een dag na opening.⁶⁶⁴ Hij beschrijft de grandeur van de tentoonstellingsruimten, inclusief het model voor het Monument voor Kaiser Wilhelm I van Bärwald, maar de Gorille-F. signaleert hij nog niet.⁶⁶⁵ Hij zegt wel dat er veel beelden te zien zijn als je de tentoonstelling betreedt. Dat klopt, als je de foto bekijkt die is gepubliceerd in het Duitse kunsttijdschrift *Die Kunst für Alle* (afb. 126).

Door de bronnen van onderzoeker Marek Zgorniak (2006), die de in 1888 schrijvende criticus S. Tomkowicz aanhaalt, is vast te stellen dat de Gorille-F. op enig moment was opgesteld in één van de centrale hallen van het Glaspalast.⁶⁶⁶ Dat het beeld centraal is opgesteld is te verwachten, want in 1888 werden maar twee beeldhouwers geëerd met een medaille “re klasse”, Fremiet en de Tjechische beeldhouwer



Afb. 126. Voorblad *Die Kunst für Alle*, 1 juli 1888 (nr. 19).

664 Karl von Vincenti, 'Die dritte Internationale Kunstausstellung in München. I. Überblick', *Allgemeine Zeitung*, 2 juni 1888.

665 'Denkmal für Kaiser Wilhelm I: 1893: Robert Bärwald', geraadpleegd 26 november 2020, <https://edu.nl/pwvyv>. Voor Poznan (Posen), 1888 daar onthuld.

666 S. Tomkowicz, 'Jubileuszowa wystawa sztuki w Monachium', *Przegląd Polski* 90 (1888): 569. Ik kan de precieze publicatiedatum alleen vaststellen op het tweede kwartaal 1888. Hierin valt de maand juni, wat impliceert dat de Gorille-F. al eerder (dan oktober) in de ingang is geplaatst.



Afb. 127. Rudolf Siemering, Siegesmonument te Leipzig, geheel links in de schaduw het ruiterstandbeeld van Von Moltke, frontaal in de voet van het beeld afgebeeld Keizer Wilhelm I. De vrouwenfiguur stelt Germania voor. Het monument werd op 18 augustus 1888, dus tijdens de tentoonstelling in München onthuld in het bijzijn van Hellmuth von Moltke en de koning van Saksen, Albert.

Josef Myslbek. Ter vergelijking: 18 schilders en 1 graficus werden geëerd.⁶⁶⁷ Von Vincenti publiceerde op 14 oktober 1888 het slot van zijn feuilleton-kritiek, waarin hij de Gorille-F. als prijswinnaar van de medaille 1e klasse bespreekt.⁶⁶⁸ Hij bespreekt echter niet de daadwerkelijke plek van de Gorille-F. in de tentoonstelling.⁶⁶⁹

667 F. Chudoba, 'Josef Václav Myslbek', *The Slavonic Review* 1, nr. 3 (1923): 632–36. Grösslein, *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, 286. Grösslein suggereert dat medailles werden uitgereikt aan kunstenaars voor hun tentoongestelde werk, niet aan één beeld: Fremiet had 3 kleinere beelden op de tentoonstelling, en de gorilla. De critici verwoorden allemaal dat het een schande is dat de Gorille-F. een medaille krijgt, wat suggereert dat een onderscheiding aan één sculptuur werd gekoppeld. Myslbek kon ik niet terugvinden in mijn exemplaar van de catalogus.

668 Karl von Vincenti, 'Die dritte Internationale Kunstausstellung in München. XII. Schluss', *Allgemeine Zeitung*, 14 oktober 1888. Lijst van winnaars 1888: Grösslein, *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, 286.

669 Zgórnjak, Kapera, en Singer, 'Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?' In noot 3 haalt Zgórnjak aan dat nr. 2847 in de catalogus van de derde internationale kunsttentoonstelling de gorilla van Fremiet is. Misschien heeft hij een latere druk gezien, want in de eerste druk van de catalogus is dit nummer niet aanwezig.



Afb. 128. Siemering werkend aan de Wilhelmfiguur.



Afb. 129. Rudolf Siemering (1835-1905), Ruitersandbeeld Hellmuth von Moltke, detail voor het Siegesdenkmal Leipzig, 1888.

Tomkowicz zegt terloops dat hij de gorilla gezien heeft in de buurt van “het beeld van Von Moltke”, waarmee de Pruisische generaal Hellmuth von Moltke is bedoeld, die als bevelhebber van de Duitse legers de Fransen versloeg in 1870-71.⁶⁷⁰ Zgorniak vermoedt dat het om het beeld van Rudolf Siemering ging. Dit was onderdeel van een monument ter gedachtenis aan de Frans-Duitse oorlog, een ruitersandbeeld van de generaal voor het *Siegesdenkmal* in Leipzig (afb. 127-129).⁶⁷¹

Tomkowicz signaleert het niet, maar Zgorniak suggereert dat de Gorille-F. (afb. 130) verplaatst moet zijn geweest naar zaal 1 van de tentoonstelling.⁶⁷² Dit alles betekent dat in één prominente ruimte, misschien de entreerimte of één van de eerste ruimten die men betrad, het beeld van Von Moltke naast de Gorille-F. te zien moet zijn geweest (zie afb. 131, plattegrond, 1 of *Vestibule*). Tomkowicz, in het tijdschrift *Przegląd Polski* (“Poolse recensies”):

.....

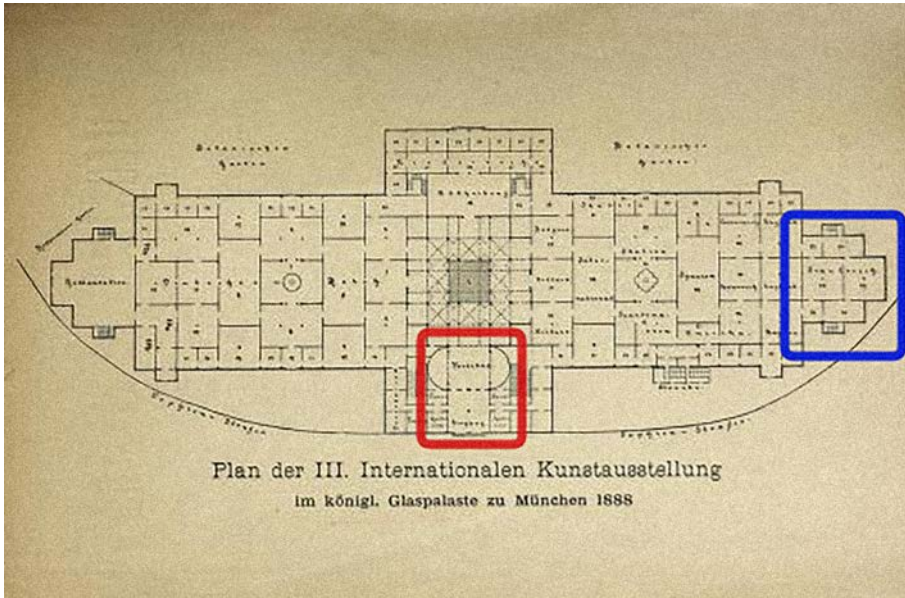
670 Tomkowicz, ‘Jubileuszowa wysława sztuki w Monachium’. Met dank aan Jadwiga Pol-Tyskiewicz voor vertaling van de Poolse tekst. Er staat iets in de geest van: in dezelfde ruimte, als men zich draait, in de buurt van elkaar.

671 Het monument is door de communistische machthebbers in 1946 vernietigd, nadat het onbeschadigd door de Tweede Wereldoorlog was gekomen. André Loh-Kliesch, ‘Siegesdenkmal Leipzig’, geraadpleegd 26 november 2020, <https://edu.nl/yvhuk>.

672 In de catalogus van de tentoonstelling is *geen* Gorille opgenomen. Fremiet is in deze catalogus alleen vermeld met 2844, *Katze mit Jungen*, 2845, *Rennpferde* en 2846, *Credo. Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königlichen Glaspalast zu München 1888* (München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1888), 175-176. Van zaal 61 naar zaal 1, of misschien zelfs later binnengebracht en meteen in zaal 1 geplaatst.



Afb. 130. Gorille-F. in de Wereldtentoonstelling Parijs, 1889, (foto Hippolyte Bayard).



Afb. 131. Plattegrond van de tentoonstelling te München. De centrale ruimten rood. Ruimten voor de Franse kunst uiterst rechts op de plattegrond in blauw.

In de buurt van Moltke staat een beeld van een totaal andere belevingswereld. De bezoeker krijgt een onaangename schok en elke keer als je het beeld ziet, word je geconfronteerd met de enorme dramatische kracht en de uitstekende manier waarop het is gemaakt. Alleen een hedendaagse kunstenaar uit Frankrijk kan deze taak zo goed uitvoeren.[...] ⁶⁷³

Tomkowicz signaleert hier de Gorille-F. in de buurt van het ruitersstandbeeld van Von Moltke. Bezoekers zouden beide beelden dus bij elkaar, naast elkaar kunnen vergelijken, daar ga ik van uit. Die nevenschikking, de Duitse beeldhouwkunst vertegenwoordigd met een standbeeld van de generaal Hellmuth von Moltke, de militair die de overwinning zeker stelde in de Frans-Duitse oorlog en de Franse beeldhouwkunst, vertegenwoordigd door de Gorille-F., is zeer betekenisvol voor een Duitse of Franse beschouwer uit die tijd. Siemerings beeld vertegenwoordigt voor de Duitsers de ideale, misschien wat saaie, maar zeker eervolle en ideologisch correcte beeldhouwkunst, die helden eert in een naturalistische stijl,

.....
⁶⁷³ Tomkowicz, 'Jubileuszowa wysława sztuki w Monachium'. Vertaling van de tekst, met dank aan Jadwiga Pol-Tyszkiewicz.

die, zoals het goede propaganda betaamt, weergeeft waar de nieuwe Duitse staat naar zou moeten streven. Fremiets Gorillabeeld is jaloersmakend virtuoos, maar vertegenwoordigt voor Duitsers een wereld die bestaat uit angst voor buitenlanders, bestialiteit en geaberreerde seksualiteit, moreel verwerpelijke fantasieën die niet horen bij de nieuwe Duitse natie.

Dat de gorilla niet in de catalogus staat vermeld is vreemd. Wel is het mogelijk dat de Gorille-F., later is gearriveerd op de tentoonstelling, omdat de Franse autoriteiten vrijheden hadden bedongen, bijvoorbeeld dat beelden die nog in de Salon stonden later mochten worden toegevoegd, een verklaring voor het ontbreken van het beeld in de catalogus. Criticus Pecht, die zijn recensie van de beeldhouwkunst publiceert in oktober 1888, zegt dat de Gorille-F. in de Vestibule staat. Nu is het mogelijk te concluderen dat Von Moltke hier ook stond, een tweede bevestiging dat zij gezamenlijk, in juxtapositie werden getoond.

Waarom zouden de organisatoren zulke ongelijksoortige sculpturen bij elkaar hebben gezet, bij de entree van het gebouw, anders dan te willen laten zien dat die beelden zulke tegengestelde waarden vertegenwoordigen? Mijn hypothese is dat de plaatsing van deze twee beelden een bepaalde 'didactische' of nationalistisch-esthetische boodschap draagt. Het nieuwe land Duitsland moest zich houden bij de beeldhouwkunst zoals die van Siemering. Het Franse beeld van de Gorille-F. is onwenselijk als Duits 'model' voor de sculptuur. Het is moreel verwerpelijk, wel goed gemaakt als ambachtelijk object, maar de ambachtelijkheid mag het eindoordeel niet beïnvloeden. De Duitse beeldhouwkunst moet de kant op van Siemering en niet van Fremiet.

5.2.4 Kritiek op de Gorille-F.

In verschillende Duitse periodieken werd de Gorille-F. besproken. Het is van belang om daar kort op in te gaan, omdat dan zichtbaar wordt welke uitspraken de critici doen over de betekenis van de Gorille-F. voor de Duitse kunst in het algemeen. Kunst werd als een nationale zaak gezien.

In het tijdschrift *Der Kunstwart*, in 1887 opgericht door hoofdredacteur Ferdinand Avenarius, wordt de Gorille-F. kort besproken. Dit tijdschrift wilde de lezer breed informeren over de kunsten, beeldende kunst, literatuur en muziek, alles wat een ontwikkeld (*gebildeter*) mens nodig zou moeten hebben.⁶⁷⁴ De ontwikkeling van het volk was dus een hoofddoelstelling. Een ander doel van *Der Kunstwart* was te onderzoeken welke rol kunst moest hebben in de samenleving. De verhouding

.....
 674 De feitelijke informatie komt (geheel) uit Peter Gossens, 'Der Kunstwart (Kulturzeitschrift 1887-1932)', in *Handbuch der Antisemitismus Band 7 Literatur, Film, Theater und Kunst*, onder redactie van Wolfgang Benz (Berlin/München/Boston: De Gruyter Saur, 2017), 271-73.



Afb. 132. Ferdinand Keller, Apotheose van Wilhelm I, 1888, o/d, 500x700 cm., Nationale musea Berlijn.

van de kunst tot het individu, de maatschappij en de staat was van belang om te begrijpen, en een 'esthetiek van fantasie' werd door de redactie meer gewaardeerd dan een 'esthetiek van het verstand'. Dit zou in het voordeel kunnen werken voor de Gorille-F. De hoofdredacteur haalt het beeld aan in zijn recensie van de schilderkunst op de 3e internationale Münchense tentoonstelling.⁶⁷⁵ Zijn onderwerp is het schilderij van de *Apotheose*, de tenhemelopneming van keizer Wilhelm I, die onlangs was overleden (afb. 132).⁶⁷⁶ Strikt genomen toont het schilderij de keizer die na de Frans-Duitse oorlog terugkeert in Berlijn, in triomf, bij de Brandenburger Tor. Dit schilderij werd met een tweede prijs geëerd, maar de schilder Ferdinand Keller was hierdoor beledigd. Avenarius betoogt vervolgens dat hij het niet altijd met de jury eens is en haalt hiervoor het beeld van Fremiet aan, waarvan hij samen-

675 Ferdinand [A]venarius, 'Die Malerei auf der Münchner Ausstellung (III)', *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen; Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben* 2, nr. 2 (1888): 23.

676 Men noemde 1888 later het driekeizerjaar, omdat in dit jaar Wilhelm I overleed (9 maart), zijn zoon Frederik III snel daarna (aan keelkanker op 15 juni), waarna Wilhelm II het roer overnam, resulterend in drie regerende keizers in één jaar.



—7— Herausgegeben von Friedrich Pecht —4—

[illegible]

Die Münchener Ausstellungen von 1888

Don Friedrich Vecht

Die Bildhauerei

11. *Strenge* heißt viel, daß die Mittheilung be-
tragsmäßig nicht so viele Worte auf unsere
Aufmerksamkeit zu ziehe, als die glückliche
Schmerzhaft zu sein genöthigt. Istre Zeit ist
offenbar weniger reichhaltig für die Sprache
der Formen als für die der Thaten. Daraus
erklärt sich warum die Plastik im Grunde die
schönste der Künste ist, weil sie die schön-
stündlich hundert Figuren und Massen in ein
Beispiel und den unmaßlichen Gemälden die
Ergänzungen der Architektur formen, jenen und
beleben die Welt, schenken aber außer diesem be-
sonnenden noch weitere keinen Raum zu haben.
Die Kunst der Dichtung ist die schönste, weil
als gelegentlich auch genöthigt. Und doch
schätzte diese noch formenmäßig weiter, allem
Großen und Erhabenen so geistlichsten be-
wundern schenken Kunst, die selbst in Gleichnis
den Dingen, die Dichter, als wenn er die
Charaktere, die sie darstellen, zu zeigen, darum
nicht das Herz auf, nicht er einmal an die
wahrhaft gelungene Bedeutung, die ihn
den ganzen Welt vertritt, dessen die Menschheit
fähig ist, während um die neue Welt der
Kunst, die Dichtung, die Dichter, die Dichter,
Aber wenn sie nun schon einmal die Sprache
probiert, so man, wie es jenerzeit Ehrfurcht in der
Kunst ist, diese Menschheit nicht immer noch
ein wenig gemindert darstellen könne, warum ver-
zweifelt sie es denn nicht einmal mit dem Hohen
und Erhabenen, das die Menschheit in der
Anschauung mit den Hohen der Dichtung
und Rechnungen? — Ist es nicht triviale, daß



Der Gorilla. Von E. Fremiet
Münchener Jubiläums-Ausstellung
Belmilit mit der ersten goldenen Medaille

Die Kunst für alle IV

*Afb. 133. Voorblad Die Kunst für Alle,
1 oktober 1888 (nr. 19).*

eenvoud van de keizerlijke ziel. Concluderend is de criticus dus ontstemd over het patriottisme, dat een gebrek aan kunstzinnigheid onderdrukt,

of dat wordt overschreeuwd door een onbetamelijke overdaad. Interpolerend is zijn slechte humeur over de hoge waardering voor de Gorille-F. dus niet verwonderlijk, omdat de criteria van theatraliteit en patriottisme op dezelfde manier zouden kunnen worden toegepast op deze gorillasculptuur.

Het kunsttijdschrift *Die Kunst für Alle* was gevestigd in München en had om die reden alleen al belangstelling in de tentoonstellingen die er werden georganiseerd. Kunsthistoricus Beth Irwin Lewis, die een studie heeft geschreven over dit tijdschrift, begint haar besprekingen ook met die vergelijking van de *Apotheose van Wilhelm I* met de Gorille-F.⁶⁷⁷ Zij heeft de kritiek van Widmann zeker gezien, maar voor haar studie was een intensieve analyse van de tekst niet

677 Beth Irwin Lewis, *Art for All? The Collision of Modern Art and the Public in Late nineteenth-century Germany* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 2003).

relevant. Zij heeft geen antwoord op de vraag of de beide kunstwerken, de Gorille-F. en de Apotheose, in de buurt van elkaar zijn getoond.

In *Die Kunst für Alle* staat de Gorille-F. op de voorpagina van de aflevering van 1 oktober 1888 (afb. 133). Hoofdredacteur Friedrich Pecht vindt dat de beeldhouwkunst in het algemeen helaas niet op hetzelfde niveau staat als de schilderkunst. Er is geen sculpturaal genie vergelijkbaar met de *esprit* van de schilder Keller. Pas aan het einde van zijn bespreking komt Pecht uit bij de gorilla, die hij *Gorilla, der ein Negerweib geraubt hat* heeft getiteld.⁶⁷⁸ Hij vindt het een abject thema en vindt het ergerlijk dat elke bezoekende vrouw langs dit gruwelijke beeld moet lopen. Dit bevestigt eveneens dat de Gorille-F. prominent in de Vestibule is neergezet. Over het beeld zegt hij: de primate is volgens hem met bravoure verbeeld, de vrouw naar waarheid. Het is mijns inziens net andersom: als iets de gorilla's van Fremiet kenmerkt, is het het anatomische naturalisme van de primate en de relatieve onduidelijkheid van herkomst van de vrouwenfiguur. Blijkbaar, zegt hij, gebeurt dit soort dingen -de roof- echt in Afrika. Pecht verzucht vervolgens waarom Duitsland zijn oren toch naar het buitenland, dat wil zeggen, de Franse kunst, laat hangen. De oude culturele helden Goethe en Schiller hadden we moeten volgen, in de beeldende kunst Peter von Cornelius. Wat zou er gebeuren als we Goethe zouden inruilen voor Zola en Cornelius voor Fremiet? Die laatste vraag stelt Pecht retorisch, waarmee hij wil zeggen dat zich in de kunsten een ramp zou voltrekken.

De Münchense *Allgemeine Zeitung*, een dagblad van statuus, dat zich van oudsher bezighield met buitenlandse politiek en de kunsten, volgde de derde internationale tentoonstelling op de voet.⁶⁷⁹ Op het hoogtepunt, in de jaren zestig van de negentiende eeuw, bestond het lezersbestand uit Duitse en Oostenrijkse abonnees en lezers in Frankrijk, Engeland, Italië en zelfs de Verenigde Staten en de Levant, maar rond 1888 slonk het bereik al enigszins.⁶⁸⁰ Overigens schreef de al eerder genoemde Pecht bijdragen voor deze krant.⁶⁸¹ Over de gorilla schreef criticus Karl von Vincenti in de krant van 14 oktober 1888, dat hij het beeld vond getuigen van een roekeloos naturalisme.⁶⁸² Dat het beeld zo'n waardering in de vorm van een gouden medaille krijgt vindt Von Vincenti een teken van de tijd. De virtuositeit wordt hier voorgetrokken op de walgelijke thematiek, zegt hij. Bravoure, kracht en vaardigheid gaan voor op de morele waarde, de

678 Friedrich Pecht, 'Die Münchener Ausstellungen von 1888', *Die Kunst für Alle* 4, nr. 1 (1888): 5.

679 Uitgebreide informatie over de publicatie in Christian Padrutt, 'Allgemeine Zeitung (1798-1929)', in *Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, onder redactie van Heinz-Dietrich Fischer (Berlin, Boston: De Gruyter, 1972), 131-44.

680 Ibid., 142.

681 Zoals bijvoorbeeld Friedrich Pecht, 'Die Gemälde-Galerie der königlichen Museen zu Berlin', *Allgemeine Zeitung*, 17 april 1888.

682 von Vincenti, 'Die dritte Internationale Kunstausstellung in München. XII. Schluss'.

eerlijkheid van de naturalistische weergave leidt tot iets lelijks. Vanzelfsprekend vindt de criticus Fremiet een eminent vaardige kunstenaar. Er is een boeiende wildheid in het geheel. Het halfmenselijke van de gorilla heeft een interessante kant. De ‘waarheid om elke prijs’ te willen weergeven, zegt Von Vincenti, heeft een keerzijde, namelijk het overschrijden van grenzen. Men mag daar best voor waarschuwen, vindt hij. Kortom, de criticus zegt: Frankrijk heeft dit beeld ingestuurd, maar het beeld kan louter worden beoordeeld als een ambachtelijke zaak. Iedereen weet dat het ware doel van de beeldhouwkunst hoger is gelegen.

Over het algemeen wordt patriottisme en vaderlandsliefde door de critici gewaardeerd, behalve als het kunstzinnigheid maskeert. Die kunstzinnigheid vindt men wel degelijk aanwezig bij Fremiet; het beeld wordt wel gezien als interessant in zijn eerlijkheid, zijn toepassing van het ‘naar de natuur werken’. Het naturalisme van de Gorille-F. wordt gewaardeerd als een eerlijke manier van werken, maar tegelijkertijd wordt het thema van deze roof gezien als een afstotende thematiek. Als beeld is het virtuoos, moreel wordt voor de critici een uiterste grens van beschaving overschreden. Beeldhouwkunst is iets anders dan het maken van een beeld: kunst moet een hoger, edeler doel nastreven dan alleen weergeven wat zich voordoet, hoe schokkend of buiten de orde of buiten onze ervaring dit ook moge zijn. Opvallend is dat het naturalisme van het beeld de allegorische of metaforische betekenislaag van het beeld wegdrukt. Geen criticus interpreteert het beeld als een metafoor voor ‘het typische beest’ of het ‘beest in ons’ of ‘het beest dat onze vrouwen wil roven.’ Pecht zegt zelfs dat hij gelooft dat dit in Afrika gebeurt. Naturalisme en actualiteit gaan hier hand in hand.

De al eerder genoemde Tomkowicz, in het tijdschrift *Przegląd Polski* (“Poolse recensies”), is onaangenaam verrast door de gorilla. Ook hij herhaalt de bewoordingen: dramatische kracht, uitstekende manier van werken. Hij zegt:

[...] Onder kunstenaars gaat een verhaal dat in de Parijse Salon iemand voor het beeld stond te kijken. Een bankier herkende zichzelf, en hij herkende in het vrouwelijk naakt zijn eigen vrouw, die de voorhene geliefde van de kunstenaar was. Het was een wraak van de kunstenaar. Het heeft iets van de waarheid in zich. Iets van dat kwaadaardige zit in het naturalisme. Er zit kracht in. De gorilla is niet alleen een aap, maar de personificatie van bruut geweld. De beeldschone vrouw probeert sterk tegen te werken. Alles is zeer overtuigend weergegeven. De inhoudelijke betekenis is revolutionair: de beeldhouwkunst heeft zich ten taak genomen om op een ware grootte een menselijke gorilla weer te geven. We weten niet welke toekomst het heeft, maar de lelijkheid en het naturalisme is een

soort wachtwoord, een toegangssleutel voor het beeld. We zien dat die beide aspecten in meer landen voorkomen.⁶⁸³

Deze bron is al eerder aangehaald, omdat zij bewijst dat de gorilla en het ruitersstandbeeld naast elkaar stonden. We weten nu ook dat het beeld van Fremiet de versie is geweest van ca. 2 meter hoog, want Tomkowicz heeft het over “ware grootte”. Bijzonder interessant is Tomkowicz’ hertelling van kernelementen van Widmanns kritiek, die Tomkowicz als waarheid aanneemt en voor zijn Poolse lezers kort herhaalt. Hij neemt de novella van Widmann aan als de realiteit, die Widmann juist wil vervangen door de emotionele waarheid.

5.3 WIDMANN, EEN NOVELLA

Om Widmanns kritiek, in de vorm van wat hij noemt een *Novelle*, te begrijpen zijn twee elementen onmisbaar. Het eerste aspect is, zoals zojuist beschreven, de rivaliteit tussen Frankrijk en Duitsland, die sinds de Frans-Duitse oorlog in 1870-71 tot een kookpunt kwam en daarna niet meer afkoelde. Toen Widmann het beeld zag in München, en besloot tot het schrijven van een kritiek, zouden die ressentimenten een grote rol in zijn tekst spelen. Het tweede aspect is de vorm waarin hij zijn tekst heeft gegoten, een bijzondere verschijningsvorm van beeldbeschrijving (ekphrasis). De manier waarop Widmann te werk gaat, kwam mij voor als een curiosum, omdat hij zo uitdrukkelijk fabuleert en de feiten zo nadrukkelijk naast zich neerlegt. Dit leidt in zijn tekst tot een literaire verklaring van het beeld die misschien gevoelsmatig kan passen bij het beeld, maar de feiten geheel naast zich neerlegt. Widmann neemt een grote vrijheid. Die vrijheid, zullen we zien, werd door Baudelaire en Gautier ook genomen. Zij vonden het zelfs aanbevelenswaardig om een kunstwerk zo weinig mogelijk te zien, een standpunt dat wij nu niet meteen kunnen begrijpen. Viktor Widmanns tekst *Der Gorilla*, gepubliceerd in het Duitse kunsttijdschrift *Die Kunst für Alle*, wil alleen op overdrachtelijke manier de gevoelswaarde van de sculptuur overbrengen. Niet iedereen had dit door. In de recensie van de Gorille-F. door de Poolse criticus Tomkowicz blijkt dat de plot van Widmanns verhaal al de ronde doet onder de bezoekers alsof het een echte gebeurtenis betreft (“Onder kunstenaars gaat een verhaal dat...”, zie 5.2.4). Al lezende in de tekst van Widmann behoeft het geen verdere toelichting dat hij zich te buiten gaat aan een fantasievolle duiding van de gorillasculptuur van Fremiet. Hij schrijft een soort opera of toneelstuk, een plot, inclusief dialogen en beschrijvingen van het toneelbeeld. De tekst noem ik daarom voor het gemak een

.....
 683 Tomkowicz, ‘Jubileuszowa wysława sztuki w Monachium’. Vertaling van de tekst, met dank aan Jadwiga Pol-Tyszkiewicz.

libretto, omdat de theatraliteit zo voor de hand ligt. Dat Widmann de vrijheid neemt, is mogelijk omdat hij aansluit bij een negentiende-eeuwse opvatting van de beeldbeschrijving, de ekphrasis. Die opvatting zal eerst worden behandeld.

5.3.1 Het natuurlijke teken

Voor de verklaring van de grote vrijheid die negentiende-eeuwse critici nemen in de door hen gepubliceerde analyses, is het nodig om het begrip ekphrasis te begrijpen, de literaire beschrijving van een kunstwerk. In de negentiende eeuw is een verband tussen literatuur en beeldende kunst zeer voor de hand liggend.⁶⁸⁴ Sculptuurhistorica Anne Pingeot zegt dat literatuur de belangrijkste inspiratiebron voor kunst was. Ook het optrekken van monumenten voor literatoren, dichters en filosofen is volgens Pingeot zeer gebruikelijk en tekent hun belang.⁶⁸⁵ De relatie tussen een literaire tekst en een sculptuur is niet veel onderzocht. Toch is het een onderwerp dat het onderzoeken waard is, zeker als men zich realiseert dat het verband tussen schilderkunst en literatuur veel vaker onderwerp van onderzoek is geweest.⁶⁸⁶ De directe band tussen de twee kunstvormen, literatuur / poëzie en beeldhouwkunst, suggereert niet alleen sculpturen die op literaire voorbeelden zijn geïnspireerd, maar andersom, dat beelden onderwerp zijn van literaire tekst. De tekst van Widmann doet inderdaad iets soortgelijks: het beeld is onderdeel van een tekst, die de gevoelstemperatuur van het beeld wil overbrengen, precies het domein van de *ekphrasis*.

Terugkijkend is er al, sinds honderden jaren, een lange reeks van auteurs, die proberen een visueel kunstwerk op te roepen door woorden.⁶⁸⁷ Die techniek van het woordschilderen noemt men ekphrasis, oorspronkelijk een term uit de klassieke retorica. Murray Kriegers standaardwerk over dit onderwerp uit 1992 begint met deze definitie, met een daaronderliggende missie van de ekphrasis, namelijk een poëzie te maken die afhankelijk is van een andere kunstvorm, de schilderkunst bijvoorbeeld, of de sculptuur. Ekphrasis is een complex en zeer veelzijdig onderwerp.⁶⁸⁸ De term ontstond ooit, in Hellenistische tijden, als

684 Hans Körner, 'Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert', in *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, onder redactie van Gottfried Boehm en Helmut Pfotenhauer, Bild und Text (München: Wilhelm Fink, 1995), 397.

685 Anne Pingeot, 'Sculpture and Literature in Nineteenth-Century France', in *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France, 1880-1950*, onder redactie van Keith Aspley, Elizabeth Cowling, en Peter Sharratt (Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 2000), 37-48.

686 Peter Sharratt, 'Ut Sculptura Poesis', in *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France, 1880-1950*, onder redactie van Keith Aspley, Elizabeth Cowling, en Peter Sharratt (Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 2000), 1-16.

687 Een beroemd voorbeeld is de beschrijving van de Borghese Hermafrodiet, zie Zwijnenberg, 'Alles Geniessen und Fühlen'.

688 Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore Maryland USA: Johns Hopkins Univer-

een ‘verbale beschrijving van iets anders’, niet specifiek een kunstwerk.⁶⁸⁹ Het was een retorisch middel om de luisteraar even te laten pauzeren, door middel van een soms extravagant gedetailleerd, zeer levendige beschrijving van iets, niet noodzakelijk een kunstwerk, in de stroom van argumenten in een betoog. Dat moment werd vaak gebruikt om tekstueel een welbepaalde ruimte, van een object, een gebouw, of een landschap op een schilderij te verkennen, maar het bepaalde ook de ruimte in het betoog zelf. De sofist en redenaar Flavius Philostratus (ca. 170-247) beschreef in zijn *Eikones* naar eigen zeggen een schilderijtentoonstelling in Napels.⁶⁹⁰ Zijn beschrijvingen zijn wel mijlpalen in de geschiedenis van de ekphrasis. Bij Philostratus gaat het om de eerste, uitgebreide kunstwerkbeschrijvingen. Krieger onderzocht in zijn boek verschillende vormen van ekphrasis, waarbij hij een meer universele betekenis van de term hanteert. Hij noemt bijvoorbeeld woordschildering, waarbij het gehele spectrum van ruimtelijke en visuele wedijver in woorden in de definitie wordt besloten.⁶⁹¹ Hij preciseert bijvoorbeeld dat ekphrasis een literair kunstwerk kan zijn dat het ruimtelijk karakter van bijvoorbeeld een schilderij of een sculptuur probeert te vangen, waarbij woorden worden gedwongen een substantieve configuratie, verwijzend naar dingen of personen, aan te nemen. De woordkunstenaar doet een poging de woorden, die één voor één, in series van zinnen, tot ons komen, om te vormen tot een poëtisch object, dat hetzelfde doet als het visuele object, dat als het ware als één ruimtelijk semiotisch ding tot ons komt.⁶⁹²

Wat is de reden dat Baudelaire in zijn kritiek zo ronduit toeeft dat hij de Gorille-N. niet heeft gezien gedurende de Salon van 1859? Zo’n vaststelling is voor een hedendaagse lezer toch een diskwalificatie van de kunstcriticus? Waarom is een criticus als Widmann overtuigd van zijn eigen methode, als hij het beeld bespreekt in een totaal gefantaseerde theatersynopsis, radicaal gericht op de emoties en radicaal de feiten negerend?

Een beter begrip van de ideeën over ekphrasis in de negentiende eeuw geeft een antwoord op die vragen. Krieger vindt het opvallend dat in de negentiende eeuw een verschuiving in de woordschildering plaatsvindt, namelijk een verschuiving van een statisch ruimtebegrip naar een dynamische ruimte.⁶⁹³ Metaforen van organische groei, van ontwikkeling, van creatieve processen, van het imiteren

.....
sity Press, 2019).

689 Ibid., 6.

690 Flavius Philostratus en Peter Burgersdijk, *Schilderijen & Sofisten: kunst, ekphrasis en retorica in de klassieke oudheid* (Hilversum: Verloren, 2015). Experts twijfelen of die tentoonstelling er ooit was.

691 Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, 9.

692 Ibid.

693 Ibid., 198.

van creatieve krachten in de natuur ‘ontstaan’ in de negentiende eeuw.⁶⁹⁴ Dat betekent dat zij een groot deel van de poëtica zouden gaan uitmaken. De levenswetenschappen en biologie zijn onmiskenbaar aanwezig, evenals de koloniale wereld. Krieger bespreekt bijvoorbeeld een analyse van Shakespeare’s werk door Samuel Coleridge, waarbij Coleridge aanneemt dat niet allerlei wetmatigheden van buiten, maar Shakespeare’s veronderstelde processen in het innerlijk van hemzelf en van de tekst als het ware uitgroeien tot een tekst. Coleridge noemt dat proces “As a sort of African nature, rich in beautiful monsters”.⁶⁹⁵

Het voordeel van een gedicht dat op een organische, natuurlijke manier is gegroeid, is dat het zelf een ‘natuurlijk teken’ wordt. Het natuurlijke teken is voor Krieger het centrale probleem van zijn ekphrasische poëtica. De *natuurlijke* semiotiek, in de vorm van een illusoire tekst die zich voordoet als een vervanger voor het beschreven kunstwerk, maskeert juist het onvermogen van zo’n tekst om dat doel te bereiken. Krieger ondertitelt zijn hoofdtitel *Ekphrasis* daarom met *The Illusion of the Natural Sign*. Hoe kunnen woorden hun werk doen als vervanging van een visuele referent, terwijl ze alleen maar tekens zijn?⁶⁹⁶ Anders gezegd voor ons geval: hoe kunnen woorden een sculptuur *zijn*? De oplossing die Widmann zoekt, valt in het domein van de emoties die een toeschouwer ervaart bij het kunstwerk. Als je een gedicht leest over een kunstwerk, is het dan mogelijk om een vergelijkbare ervaring bij een lezer op te roepen, zoals een toeschouwer van een kunstwerk die heeft? Er bestaan wel manieren om de woorden zo in te zetten, zodat zij als het ware voor onze ogen tot beelden worden getransformeerd. Een manier om die illusie te creëren is volgens Krieger het theater.⁶⁹⁷ In een dramatische setting ontstaat een voelbare illusie, een illusie die een tekst in een boek ontbeert, zegt Krieger.⁶⁹⁸ Dit kan een reden zijn voor auteurs om een kritiek te schrijven alsof men naar een schouwtoneel kijkt. Widmann heeft de retorische kracht van de dramatische setting, die evocatief werkt op een lezer, inderdaad onderkend.

Om de volle kracht, die het onderwerp van de Gorille-F. op een toeschouwer kan hebben, te beschrijven, neemt Widmann stilzwijgend aan dat er een bepaalde afstand is van het publiek, de toeschouwer tot het beeld. Widmann wil die afstand verkleinen, hij wil het beeld invoelbaar maken, begrijpelijk maken, hij wil dat het publiek de emotie kan meevoelen. Daartoe maakt hij een tekst die die emoties oproept bij een lezer, niet een tekst die op meta-niveau beschrijft welke emoties al kijkend naar het kunstwerk samenhangen met het visuele object. Te-

694 Krieger zegt dat Aristoteles al de natuurmetafoor toepaste, Ibid., 200.

695 Ibid., 199.

696 Ibid., 2.

697 Bijvoorbeeld Ibid., 33. Krieger zegt het op meerdere plaatsen in zijn boek.

698 Ibid., 34.

gelijktijd vergroot hij de afstand naar het werkelijk bestaande kunstwerk. Widmann kijkt naar de sculptuur en voelt iets, bijvoorbeeld ‘bedreiging’, waarop hij het besluit neemt een verhaal te schrijven waarin die bedreiging voelbaar is. De opera-achtige manier waarop Widmann schrijft -overigens heeft biograaf Bartletts stijl ook sterke theatrale trekken, bijvoorbeeld door het toepassen van dialogen- verkleint niet alleen de afstand naar het publiek door een suggestie van een hoog gehalte van natuurlijkheid van de taaltekens. Het verkleint de afstand tot de emotie, omdat men zich in een toneelzaal kan wanen, of in een tentoonstelling, in een ruimte die behoort tot de wereld van de toeschouwer, niet de verre wereld der ‘Afrikaanse oerlandschappen’ van Gabon. Door grotere afstand te nemen tot het kunstwerk, verkleinen de critici de afstand tot hun tekst. De tekst wordt, als vervanger van het kunstwerk, naderbij gebracht. Dit is een complexe gedachte, die in de volgende paragraaf historisch en literair wordt onderbouwd.

5.3.2 Afstand

De afstand van de toeschouwer tot het kunstwerk is volgens kunstwetenschapper Hans Körner een belangrijk onderdeel van de negentiende-eeuwse visie op de kunstkritiek, zoals door Charles Baudelaire en Théophile Gautier verwoord.⁶⁹⁹ Dit idee van een bepaalde afstand van de beschouwer past naadloos op het begrip van ekphrasis van Krieger, die steeds spreekt over ruimte, ruimte in een betoog en de ruimtelijkheid van het te bespreken object ten opzichte van de serialiteit van de tekst.

Körner ziet een crisis ontstaan in de negentiende eeuw in de kunstkritiek. Net zoals Krieger ziet ook hij een verschuiving. Die verschuiving heeft te maken met de ervaringen met het kunstwerk, want een criticus zoals Baudelaire ziet als het object van de kunstkritiek niet het kunstwerk, maar de *ervaring* van het kunstwerk.⁷⁰⁰ Daartoe zet hij het kunstwerk zelf op een grote afstand, om meer ervaring van hemzelf toe te kunnen laten.

De voorgeschiedenis van deze opvatting loopt volgens Körner langs twee paden.⁷⁰¹ Het eerste pad is die van het aannemen van westerse auteurs van een uitheems, vreemd gezichtspunt. Westerse schrijvers begonnen in de achttiende eeuw teksten te schrijven in een nieuw genre, dat van een buitenstaander of een buitenlander die in Europa komt, Frankrijk, en dat land beschrijft vanuit zijn eigen gezichtspunt. Charles de Montesquieu's *Perzische Brieven* uit 1721 zijn daarvan een vroeg voorbeeld.⁷⁰² Het boek beschrijft Perzische reizigers die in Parijs verblij-

699 Körner, ‘Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert’.

700 Ibid., 397.

701 Ibid.

702 Montesquieu, *Perzische brieven* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2002). In het Frans: *Lettres Persanes*.

ven en de Franse conventies en evidenties bespreken alsof het vreemde en onbegrijpelijke zaken zijn. Het is een imaginair brievenboek, het ene personage schrijft aan het andere. Hier een voorbeeld: “Er wordt in Europa druk gegokt. Wie aan gokken doet, is iemand. [...] Onze heilige profeet schijnt vooral de bedoeling te hebben gehad om ons alles te ontzeggen wat ons denken zou kunnen vertroebelen. Hij heeft ons verboden wijn te drinken, want dat benevelt het verstand. Hij heeft ons uitdrukkelijk verboden aan kansspelen deel te nemen.”⁷⁰³ Montesquieu wilde zich met dit brievenboek kritisch uitlaten over Frankrijk, met als methode de blik van de vreemdeling, die een afstand schept en daardoor als vreemde kijkt naar zoiets als gokken, waarvan Montesquieu blijkbaar vindt dat het een maatschappelijk probleem in Frankrijk is, dat ter discussie moet worden gesteld. Körner noemt deze literatuur het genre van de ingebeelde vreemde.

De ingebeelde vreemde werd door criticus, dichter en romancier Théophile Gautier ingezet in zijn roman *Fortunio* (1837-8).⁷⁰⁴ Deze oosterse prins woont in een geheime wijk in Parijs, een oosters Eldorado dat is bekleed met Parijse gevels, zodat de bewoners in Parijs zich niet bewust zijn van het bestaan van deze enclave en de bewoners van Eldorado niet van Parijs. De enige die in- en uitloopt is de prins Fortunio zelf. Na een noodlottig liefdesavontuur besluit de schatrijke prins terug te keren, omdat het in Parijs wat hem betreft te ingewikkeld is om jezelf te vermaken. In de traditie van de *Lettres Persanes* schrijft hij een brief waarin hij aankondigt naar huis te reizen, maar niet nadat hij beschrijft wat voor liederlijke stad Parijs is en hoe verschillend Parijs is van de beschaafde cultuur in de oriënt.

Gautier was van mening dat een auteur een wereld moest herscheppen in het medium van de taal.⁷⁰⁵ Ruim opgevat is dit het streven naar een natuurlijk semiotisch teken. In zijn roman *Fortunio* kiest Gautier deze weg, maar ook in zijn kunstkritieken. Als Gautier een kunstwerk wil beschrijven, dan beschrijft hij zijn ervaring van dat kunstwerk. Hij transformeert kunstwerken tot gedichten, om die ervaring zo goed mogelijk te kunnen opwekken bij de lezer. Het is zijn oplossing op de al eerder gestelde vraag: hoe kunnen woorden een beeld zijn? Gautier ‘transporteert’ het kunstwerk naar het gedicht. Het gedicht was dus voor Gautier een ideale beeldbeschrijving: een kunstwerk brengt hem in de stemming voor een goed gedicht. Kunstwerken worden hiermee een soort sokkels waarop hij een gedicht plaatst.⁷⁰⁶ Beeld-stemmingen zijn niet te analyseren, niet cerebraal te begrijpen. Het is de bedoeling dat de criticus die stemming bij de lezer weer oproept. Kör-

703 Ibid., 138–139.

704 Théophile Gautier, *Fortunio* (Paris: Desassart, 1838).

705 Körner, ‘Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert’, 400.

706 Ibid.

ner wijst erop dat de media hiermee door elkaar kunnen lopen: de ervaring wordt synesthetisch, het fenomeen dat zintuiglijke indrukken door elkaar heenlopen: kleuren worden geroken, geluiden worden zichtbaar, een fenomeen dat Baudelaire intensief literair verkende in zijn dichtbundel *Les Fleurs du Mal*.⁷⁰⁷

Soms gaat het goed mis, omdat de criticus het kunstwerk niet heeft gezien en alleen nog maar met de taal aan de slag is gegaan. Zo beschrijft Gautier een keer een rij stallen, met trotse paarden, die op een schilderij te zien zouden zijn geweest, terwijl in het echt een papegaai te zien was.⁷⁰⁸ Hij verwarde blijkbaar de woorden *haras* (stoeterij) met *ara* (papegaaiensoort): het schilderij had Gautier nooit waargenomen. Zoiets soortgelijks geschiedde in Charles Baudelaire's kritiek op de Gorille-N. Zoals we al eerder zagen besprak hij het dier niet als een gorilla, maar als een orang-oetan. Nog frappanter: Baudelaire schaamt zich in zijn tekst niet om duidelijk te maken dat hij de sculptuur niet heeft gezien. Dat is ook niet erg, want het gaat om een primaat die een zwarte vrouw ontvoert, meer heb je niet nodig.

Baudelaire's *Salon van 1846* is een programmatische tekst, waarin hij uitlegt dat een amusante en poëtische kritiek het beste resultaat is.⁷⁰⁹ Een kritiek is geen mathematische, emotieloze analyse, maar een gedicht, een tekst die moet vermaken of ontroeren. Aan de fotograaf en spotprentenmaker Nadar schrijft Baudelaire een brief, waarin hij zijn methode uiteenzet.⁷¹⁰ Een mooi schilderij spiegelt de natuur van de kunstenaar, volgens Baudelaire. Vervolgens schrijft hij over een Salon, zonder die gezien te hebben. Hij werkte alleen met de rij titels uit de catalogus. Er moet door de criticus moeite worden gedaan om te voorspellen hoe een schilderij eruit ziet, maar verder is het een uitstekende methode die werkt, voegt hij er voor Nadar aan toe. In een latere brief zegt hij dat hij wel op de Salon van 1846 was, maar slechts één maal. Dat is van belang, want Baudelaire heeft wel enige herinnering aan de kunstwerken, juist op lange afstand. Voor Baudelaire, zegt Körner, is de objectloze beschrijving een echte methode. Bij de bespreking van de fresco's van Delacroix in de Saint-Sulpice is nog iets anders aan de hand.⁷¹¹ Baudelaire beschrijft de indruk, dat Delacroix deze fresco's zo grof heeft geschilderd, dat je er pas vanaf een afstand goed naar kunt kijken. Moet een schilderij op alle afstanden een goed resultaat opleveren? Delacroix was een Rubeniste, die zijn schilderijen niet tekende en inkleurde, maar opbouwde vanuit kleurvlekken en vlakken die op afstand samensmolten

707 Ibid.

708 Ibid., 402.

709 Charles Baudelaire en David Kelley, *Salon de 1846* (Oxford: Clarendon Press, 1975).

710 Körner, 'Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert', 403.

711 Ibid., 403–9.

tot een voorstelling.⁷¹² Baudelaire's enthousiasme voor Delacroix's werk in de Saint-Sulpice, beschreef hij als "bovennatuurlijke wellust", kijkend van grote afstand naar de fresco's. Critici van Delacroix beklagden zich dat zij, als ze een schilderij van zijn hand van dicht bij waarnamen, alleen maar klodders zagen. Delacroix vroeg hen daarom afstand te nemen. Een gepaste afstand zorgt voor een bepaalde duidelijkheid, een overzicht. Baudelaire beschrijft dat hij van een afstand kijkt naar de fresco's, maar hier komt weer een onmogelijkheid aan het licht: de gewenste afstand is in werkelijkheid niet te nemen in de kleine ruimte van de kapel. Baudelaire heeft dus weer gefraudeerd, want hij beschrijft een standpunt in de kerk dat hij onmogelijk in kon nemen. We moeten daarom aannemen, zegt Körner, dat Baudelaire's gepaste afstand een metafoor is voor een vervreemdende blik, een blik van ver weg.⁷¹³ Körner concludeert, dat Baudelaire zijn kunstwerken niet van dichtbij beschouwt, maar net zoals Gautier op afstand zet. Hij neemt een vreemdelingenstandpunt in. Hij probeert zich in te leven als een vreemde, een inwoner van Perzië of Eldorado, die van grote afstand kijkt naar een nieuwe wereld, door de schilder of beeldhouwer opgeroepen, gespiegeld misschien. De spiegel vertegenwoordigt voor Baudelaire niet een imitatie, maar een breking: de kunstenaar is namelijk de spiegel voor de wereld waarin hij leeft en werkt. Voor Baudelaire is hiermee de subjectiviteit, gevangen in een kunstzinnige tekst, een ultieme manier van een gevoelsgerichte kunstbeschouwing. Evenals Widmann is voor Baudelaire de ekphrasis geen beeld-beschrijving, maar een nieuw kunstwerk in tekst, die het 'beschreven' kunstwerk oproept bij de toeschouwer.

De ekphrasis van de afstand zet de deur open voor Widmann, die precies die doelstellingen van emotie opwekken, van het maken van een nieuw kunstwerk in zijn kritiek, van het van afstand beschouwen, wil realiseren. In zijn libretto is de imaginaire vreemdeling niet een manier om een nieuw gezichtspunt te verkennen, maar vertegenwoordigt die vreemdeling een ander waardensysteem, dat niet de moeite waard is om te begrijpen. Bij Widmann is een vreemdeling een barbaar, geen gecultiveerde oosterse prins. De afstand is nationalistisch geladen, de afstand die werkelijk bestaat tussen Duitsland en Frankrijk, niet tussen een imaginaire wereld en de te bekritisieren *issues*. De volgende paragraaf bevat een door mij bezorgde vertaling van de kritiek, met een verklarend notenapparaat. Dat is efficiënter dan een hervertelling. Conclusies volgen na deze bron.

.....
 712 Zoals Rubens zijn schilderwerk ook opbouwde uit kleur, niet vanuit een tekening zoals Poussin. Dit verwijst naar een discussie uit de zeventiende eeuw over wat een beter schilderij opleverde, de tekening van de Poussinisten of de kleurvlekken van de Rubenisten. Omdat Delacroix uitdrukkelijk niet uitgaat van een ingekleurde lijntekening wordt hij bij de Rubenisten ingedeeld.

713 Ibid., 410.

5.3.3 Der Gorilla. Eine Pariser Künstlergeschichte

J.V. Joseph Viktor Widmann, 'Der Gorilla. Eine Pariser Künstlergeschichte', *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, nr. 1 oktober (1888): 12–14.

Transcriptie

12

Der Gorilla.⁷¹⁴

Eine Pariser Künstlergeschichte. Von J.V. Widmann

Zu der Abbildung auf S. 1. *

Der Salon⁷¹⁵ -der Vorjährige- war eben eröffnet und, da es in der Gesellschaft "Chic" ist, an einem der ersten Tage ihn zu besuchen, wimmelten die weiten Säle von Neugierigen. Besonders dicht umlagert war eine in lebensgrossen Figuren ausgeführte plastische Gruppe, die in der Tat auch geeignet war, sowohl durch die Seltsamkeit des Gegenstandes, wie durch eine wunderbare Mischung des grauvollen mit dem verführerisch Schönen selbst auf Stumpfe Gemüter ein fesselnde Wirkung auszuüben.

Ein furchtbarer Affe, den Linken Arm mit einem mächtigen Schleuderstein⁷¹⁶ bewaffnet, den er alsobald gegen unsichtbare Verfolger schleudern wird, nach denen er aus-zublicken scheint, zeigte sich den Beschauern. Das schreckliche Tier von grimmigsten Ausdruck des zähneflitschenden Gesichts war dargestellt in dem Augenblicke,

Vertaling (DvB)

12

De Gorilla.

Een Parijse kunstenaarsgeschiedenis. Door J.V. Widmann

Bij de afbeelding op p.1.*

De Salon -van vorig jaar- was net open, en al in de eerste dagen, omdat dat chique is, wemelde het in de ruime zalen van de bezoekers. Bijzonder dicht omringd met mensen was een in levensgrote figuren uitgevoerde beeldengroep. Dat die zo druk werd bezocht is begrijpelijk vanwege de zeldzaamheid van het onderwerp en de wonderlijke menging van het gruwelijke met een verleidelijke schoonheid, waarop zelfs op het meest afgestompte gemoed nog een hypnotiserende aantrekkingskracht werd uitgeoefend.

Men zag een vreselijke aap, bewapend in de linkerhand met een machtige slingersteen, die hij meteen zou kunnen gooien naar zijn onzichtbare aanvallers die hij scheen aan te kijken. Het verschrikkelijke dier, met toornige blik en ontblote tanden, was afgebeeld op het ogenblik dat hij

714 De titel spreekt niet van de vrouw. De ondertitel plaatst het geheel in Parijs en spreekt van een kunstenaarsgeschiedenis.

P.1 is de voorzijde van die aflevering van *Die Kunst für Alle*.

715 Hier wordt de salon van 1887 bedoeld, waarin de Gorille-F. is gepresenteerd.

716 Een slingersteen, soms wordt deze steen ook geduid als vuistbijl.

wie es mit einer lebenden Beute⁷¹⁷, die sein rechter Arm fest omschlossen hielt, eben auf einen Fels gesprungen war, vielleicht vor dem Eingang der Höhle, wo es seine Wohnung haben mochte. Die Beute aber, die es dahin schleppte, war ein wunderbar schönes Weib von jugendlich blühenden Formen, eine junge Wilde, die der Gorilla geraubt hatte, als sie zum Duell am Waldessaum hinabgegangen war⁷¹⁸; eine ihr am Gürtel hängende Kürbisflasche schien auf diese zufällige⁷¹⁹ Gelegenheit des Raubes hinzuweisen.⁷²⁰ Im übrigen war des Weib oder Mädchen völlig unbekleidet; nur durch die Haare schlang sich ein Band.⁷²¹ Dem Beschauer blieb ihren Stirnseite und das Antlitz⁷²² verborgen, da der Affe die Geraubte so dicht als möglich an seine zottige Brust drückte; sie aber kämpfte verzweiflungsvoll, indem sie mit beiden Armen gegen das Untier sich stemmte,

op een hoge rots was gesprongen. In zijn rechterarm hield hij een levende buit, mischien voor de ingang van zijn hol waar hij woonde. Deze buit die hij meesleepte was een prachtige jonge vrouw met jeugdige, bloeiende vormen, een jonge wilde vrouw die de gorilla had ontvoerd aan de rand van het bos. De aan haar gordel hangende kalebasfles moet wel wijzen op de toevalligheid van de roof. Verder was de vrouw, of het meisje, ongekleed, alleen door het haar was een band gevlochten. De toeschouwer was niet in staat de borst en het gezicht te zien. Die zijn verborgen gehouden omdat de aap ze zo dicht mogelijk tegen zijn ruwharige borst aandrukt. De vrouw vecht vol vertwijfeling, zich met beide armen tegen het ondier afzettend,

*Da die plastische Gruppe des Pariser Bildhauers Fremiet zur Zeit auf der Münchener Ausstellung die Blicke so vieler Besucher auf sich zieht, dürfte es unsren Lesern, denen wir heute eine Abbildung dieser Gruppe vorlegen, willkommen sein, die in novellistischer Form gegebene Entstehungsgeschichte diese Werkes kennen zu lernen. Das der Wert derselben weniger durch die Frage, nach dem wirklichen Thatbestand zu ermitteln

*Omdat de sculptuurgroep van de Parijse beeldhouwer Fremiet op het moment van de Münchense tentoonstelling de blik van zoveel toeschouwers naar zich trekt, we beelden de sculptuur af, wil ik onze lezers uitnodigen, deze in novelle-vorm geschreven ontstaangeschiedenis van het werk te leren kennen. Dat de waarde van het werk minder door de vraag naar het werkelijke feitenmateriaal, maar meer door de

717 De spartelende vrouw.

718 De bosrand komt bij Baudelaire vandaan.

719 Het Algemeen Nederlands Woordenboek vermeldt dat de kalebas als fles wordt gebruikt, bijvoorbeeld in Ethiopië. zie <https://edu.nl/t69vn> (geraadpleegd 20-12-2018). Ook het WNT komt met een vermelding van dien aard. <https://edu.nl/exe4j> (geraadpleegd 20-12-2018). Maar hoe dit wijst op een toevalligheid zoals Widmann die beschrijft lijkt me onduidelijk.

720 Die fles is er, moeilijk zichtbaar op de foto's. Aan de gordel hangen ook nog kralen.

721 In het haar kan zich nog een haarkam bevinden, zie het exemplaar van het beeld in de coll. Allerton Park (zie Bijlage 2). De naaktheid is een teken van wildheid, maar het haar samenbinden van cultiveren en kuisheid.

722 Volgens mij is het mogelijk om een foto te maken van het gezicht, iets dat bij de Gorille-N. niet mogelijk is geweest. Het gezicht is wel zichtbaar, maar alleen te zien bij kleinere versies van het beeld, niet makkelijk bij de manshoge versie.

ist, als vielmehr in der Hervorhebung des den Künstler möglicherweise leitenden Hauptmotivs und in der Verdeutlichung des idealen Gehaltes dieses Kunstwerkes liegt, werden unsre Leser leicht herausfinden.⁷²³

13

und alles versuchte, aus der eisernen Umschlingung sich zu befreien. Doch gelang ihr nur, das in ausdrucksvollstem Abscheu nach rückwärts gebogene Haupt und ein wenig die linke Brust von dem Leibe des tierischen Räubers zu entfernen. Dass sie in diesem ungleichen Kampfe verloren sei, musste jeder Beschauer der Gruppe sich gestehen⁷²⁴, obgleich ein in der linker Schulter des Tieres haftender Wurfspiess anzudeuten schien, es dürfte der Affe seines Triumphes nicht ohne Schmerzen froh werden, ja vielleicht bald über dem Leibe dem von ihm Besiegten tot zusammenbrechen. Am Sockel des Felsklotzes, auf dem die furchtbare Szene sich afspeelt, gewahrte man den hinterleib einer Schlange, die, erschreckt vom Getöse des plötzlichen wilden Kampfes, in einer dunkeln Spalt des Gesteins sich flüchtete.

Es war niemand onder den diesen Gruppe Beschauenden, dem nicht sein Gefühl gesagt hätte, dass hier ein ungewöhnlich kühner Künstlergeist etwas nicht bloss fremdartiges, sondern etwas absolut Neuartiges geschaffen habe und die Kenner bemerken sich zugleich dass der Bildhauer -Emmanuel-

benadrukking van het door de kunstenaar mogelijk bedoelde hoofdmotief en de verduidelijking van het ideale gehalte van het kunstwerk ligt, zullen onze lezers makkelijk ontdekken.

13

en zij probeert alles te doen, om zich uit de ijzeren omstrengeling te bevrijden. Het enige dat lukt is haar hoofd vol afschuw naar achter te buigen en de linker borst een beetje van het lijf van de dierlijke rover te verwijderen. Elke toeschouwer moet toegeven dat zij in deze ongelijke strijd verloren is, hoewel in de linkerschouder van het dier een werpspeer is te zien. De aap mag zijn overwinning niet zonder pijn vieren. Misschien valt hij wel snel dood over het lijf van zijn overwonnenen. Op de sokkel van de rotspartij, waarop zich de afschuwelijke scène zich afspeelt, is men het achterlijf van een slang gewaar, die geschrokken door het plotselinge geraas van het wilde gevecht, wegduikt in een donkere spleet van het gesteente.

Er was niemand tussen de bezoekers, die niet het gevoel had, dat de buitengewoon moedige kunstenaar niet alleen iets vreemds, maar iets absoluut nieuws had gedaan. De kenners zagen onmiddellijk dat de beeldhouwer -Emmanuel Fremiet las men op de sokkel- zijn opgave met een

⁷²³ Hier bespreekt Widmann de dichterlijke vrije ekphrasis, waarbij hij de feiten ver van zich werpt, maar een ideaalbeeld wil schetsen van het mogelijke hoofdmotief. De ekphrasis in deze novelle-vorm staat dus voor op het beeld, terwijl zijn beeldbeschrijving tamelijk accuraat is. Widmann noemt zijn kritiek een novelle. In ieder geval is het een werk van fictie. Volgens Widmann is het 'ideale gehalte', datgene dat de kunstenaar wil overbrengen, beter te begrijpen door een werk van fictie dan door het 'Thatbestand', door de droge feiten.

⁷²⁴ Dat betwijfel ik. Het is immers niet echt duidelijk, en Widmann wijst dan ook op de speer in de schouder en de aanvallers die wij niet zien. Ik vermoed dat Widmann de vrouw als verloren beschouwt, omdat zij niet sterk genoeg is tegen dat beest. Zij kan nooit winnen, hij kan alleen zelf sterven of omkomen door andere extere oorzaken.

el Fremiet⁷²⁵ las man auf dem Sockel- seiner Aufgabe mit unglaublicher Energie⁷²⁶ angefasst, sowie mit grösstem Fleisse und technische Meisterschaft durchgeführt habe. Gleichwohl lauteten die Urteile, die um die Gruppe herum durch die Luft schwirrten, nicht durchaus zustimmend. Denn dass von Grund aus Originelle. wenn es auch seines Eindrucks auf das Gemüt gewöhnlicher Menschen nicht verfehlt, trifft die Geister so unvorbereit und hat namentlich bei den Gebildeten mit sovielen vorgefassten Meinungen und Theorien zu ringen, dass anfänglich der Verstand dem richtigen empfindenden Herzen nicht Recht geben will.

Das die Damen der Welt und der Halbwelt vor diesem Werke nicht viel anderes hören liessen, als Ausrufe wie: “Ah, que c’est affreux! Oh, quelle horreur!”⁷²⁷ konnte den in der Menge unerkant verborgen stehenden Schöpfer dieser Gruppe nicht Kränken. Sah er doch, wie sie trotz solchen Äusserungen des Abscheus festgewurzelt dastanden und nicht müde wurden, ihre Augen an dem aufregende Kampfe zu weiden, der dem Marmor⁷²⁸ ein so wonderbares Leben und gleichsam Bewegung gab.

Aber da waren auch Herren von gelehrtem Aussehen, die zwar dem geschmeidigen

buitengewone energie had opgevat, met de grootste vlijt en het beste technische meesterschap. Niet alle oordelen die door de lucht vlogen waren allemaal instemmend. Want het fundamenteel vernieuwende, ook als indruk op een gewone bezoeker, treft de toeschouwer zo onvoorbereid, dat zelfs de kenners worstelen met zoveel vooropgelegde meningen en theorieën, dat het moeilijk is voor het verstand om het inlevingsvermogen van het hart gelijk te geven.

Dat de dames van de wereld en van de *demi-monde* niets anders uitslaakten dan “Ah, que c’est affreux! Oh, quelle horreur!” kon de in de mensenmassa verborgen schepper, de beeldhouwer, niet krenken. Hij zag immers, dat ondanks deze uitroepen van afschuw, mensen als vastgenageld aan de grond bleven kijken naar de opwindende vechtsceñe, die in het marmer zo’n wonderlijk leven en gelijkmatige beweging had.

Er waren heren met een geleerd uiterlijk, die dan wel het soepele lichaam van het

725 De enige keer dat de kunstenaar wordt genoemd. Widmann voert Fremiet eigenlijk niet op in zijn fantasie, maar spreekt steeds over de beeldhouwer of de kunstenaar. Hieruit blijkt het novelle-gehalte.

726 Die grote energie is ook te voelen in het gebruik van het woord Vigorous door Rush C. Hawkins, aan wiens woorden de titel van het proefschrift is ontleend. Potter-Hennessey, ‘The Sculpture at the 1893 Chicago World’s Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles’, 113.

727 De dames zijn geschokt. De reacties van de toeschouwers zijn o.a. gemodelleerd naar de reacties van de toeschouwers van andere schandaalkunstwerken, zoals de Olympia van Manet T. J. Clark, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, 1st ed. (New York: Knopf, 1985), 83. Louis Auvray, aangehaald door Clark, zegt dat er nooit méér gelach, gespot, en uitjouwen te horen was dan bij Manets Olympia.

728 Er is geen marmeren versie van het beeld bekend. Widmann gaat er voor het gemak van uit dat een beeld altijd van marmer is. Dat marmer vormt een motief in de tekst. (zie 13, 14)

Leib des schönen Mädchens mit den Augen zu verschlingen schienen, dann aber spitzfindigen Gesichter schnitten und kritische Orakel laut werden liessen. "Wie kann ein Künstler, etwas so Groteskes, wie diesen furchtbar naturgetreuen Gorilla und etwas so Zartes, wie den Leib eines Weibes, in einer Gruppe vereinigen wollen?" sagte der eine.⁷²⁹ Ein ander, der die moderne Kunst nur um die Griechische Ecke anzusehen vermochte, meinte: "Da hätte doch die Entführung der Dejanira durch den Centauren Nessus dem Bildhauer ein ganz anders würdiges Objekt dargeboten. Centauren meisselt man, aber einen grossen Affen - es ist unerhört!"⁷³⁰ Und ein dritter fügte bei - es war ein Litterat der Zolaschen Schule -: "Schliesslich wäre alles recht. Aber was um des Himmels willen kann ein solches Werk für uns bedeuten? Erstlich is es mir nog gar nicht ausgemacht, ob jemals ein Menschenweib von einem Gorilla ist geraubt worden. Wenn dies aber auch bei Troglodytenvölkern alter Zeit vorgekommen sein mag, was soll das uns im neunzehnten Jahrhundert? Unsre Frauen werden doch nicht von Affen geraubt!"⁷³¹ Und er lachte über diese, wie ihm vorkam, äusserst komische Vorstellung.

In diesem Augenblick in der das plastischen Werk umstehende Menge eine Bewegung. Der zornige Aufschrei eines Mannes, schnell wieder unterdrückt, wurde vernommen. Zugleich sah man, wie derjenige, dem dieser unwillkürliche Laut entschlüpft war,

mooie meisje met hun ogen verslonden, maar vervolgens met spitsvondige gezichten luid hun snedige en kritische orakels bespraken. "Hoe kan een kunstenaar, zoiets grotesks, zoals deze vreselijke natuurgetrouwe gorilla en zoiets liefs, als een vrouwenlijf, in een groep verenigen?" zei de een. Een andere, die de moderne kunst alleen vanuit Griekse hoek bekeek, meende: "De ontvoering van Dejanira door de Centaur Nessus is voor de beeldhouwer een waardig voorbeeld. Centaurs kan men verbeelden, maar een gorilla, dat is ongehoord!" En een derde voegde er aan toe, hij was een scribent uit de school van Zola: "Uiteindelijk moet men aannemen dat alles klopt. Maar om hemelswil, wat moet zulk een werk dan voor ons betekenen? Voor mij is het geen uitgemaakte zaak dat een gorilla ooit een vrouw heeft geroofd. Maar als dit bij Troglodytenvolken uit de oude tijd is voorgekomen, wat moeten wij er hier in de negentiende eeuw dan mee? Onze vrouwen worden toch niet door apen geroofd!" En hij lachte om wat hem voorkwam als een uiterst komische voorstelling van zaken.

Op dat moment ontstond er een beweging in de massa mensen die om het beeld stonden. Men nam de woedende kreet van een man waar, die snel weer werd onderdrukt. Tegelijkertijd zag men aan de arm van de man, aan wie de onwillekeurige schreeuw

729 Drie gezichtspunten, hier: (Combat / confrontatie) Hoe kan een kunstenaar zulk iets grotesks natuurgetrouws verbinden met een zacht vrouwenlichaam?

730 (Classicisme) De centaur kan men beitelen (beeldhouwen) maar een aap niet.

731 (Realisme) De Zola-school: In onze eeuw worden vrouwen toch niet gestolen? Dat dat gebeurde bij prehistorische troglodytenvolkeren, dat zal dan wel, maar wat zegt dat ons nu?

der an seinem Arm hängenden Dame, einer jungen Blondine, von untadelhaftem Wuchs und schönem, aber jetzt totenblassem Antlitz, den Arm mit fast brutaler Bewegung entzog. Alles blickte auf das Paar, und viele erkannten in dem Herrn einen jüdischen⁷³² Baron der Geldaristocratie, in der Dame seine ihm seit eine Jahre angetraute Gattin. Was aber zugleich auch denen auffiel, die den Baron F. noch nie vorher gesehen hatte, das war die verblüffende Ähnlichkeit desselben mit dem Gorilla, so weit als ein menschliches Antlitz und menschliche Gebärde im Tierische nachgeahmt werden können. Die Ähnlichkeit war um so stärker, als in diesem Augenblick auch das Antlitz des Barons wie das des vervolgten Affen durch den Ausdruck wütenden Ingrimms entstellte war. Das war derselbe stark vorgeschobene Unterkiefer bei dem Manne, sowohl wie bei dem Tiere, wenn auch bei letzterm in weit stärkerer Masse. Die hinter einem spitzen Stirnknochen⁷³³, aber unter niederer Stirn verborgen liegende kleinen Augen, die beginnende Glatze auf dem Scheitel und dagegen die reiche Behaarung⁷³⁴ im Antlitz, ein die mächtigen Kinnbacken umgebener Bart, der feiste Nacken, die breiten Schultern, die vorgebeugte Haltung, endlich die ungewöhnlich lange Arme - alles stemmte, nur dass es beim Tier in dem dimensionen sich zeigte, die dem gewaltigen animalischen

was ontsnapt, een dame, een jonge blondine, met een onberispelijk lichaam en een mooi gezicht vol doodsangst, die hij brutaal van zich afwierp. Iedereen keek naar dit paar, en velen herkenden in de heer een Joodse baron van de geldaristocratie, en in de dame zijn echtgenote, waarmee hij enige jaren was getrouwd. Wat daarbij meteen opviel, bij degene die de baron F. nog niet eerder hadden gezien, was de verbluffende gelijkenis van de baron met de gorilla, zoveel als een menselijk gezicht en menselijk gedrag het dierlijke kan nabootsen. De gelijkenis was nog groter, door de woedend verbitterde gezichtsuitdrukking van de baron en de aangevallen aap. Men zag dezelfde vooruitgeschoven kaak bij de man als bij het dier, dezelfde sterke gestalte. De achter een spits maar laag voorhoofd liggende, kleine ogen, de beginnende kaalheid op de schedel maar een rijke behaardheid in het gezicht, de baard om de machtige kinnebak, de dikke nek, de brede schouders, de voorovergebogen houding, en de ongewoon lange armen: alles klopte, hoewel alleen het dier goed overeenkwam met de gebruikelijke verhoudingen van zijn eigen soort, de machtige primate. De indruk die de vergelijking maakte was overweldigend bij de toeschouwers. Het scheen niet, dat de baron zijn aandacht richtte op zijn eigen afbeelding. Zijn ogen waren gericht op

732 Hier begint het antisemitisme in de tekst. Geldaristocratie: de baron heeft zijn titel gekocht, iets dat juist onedel is. Hij is niet edel van geboorte, maar koopt zijn adeldom, net zoals hij de liefde alleen kan kopen. Hier wordt hij gelijkgesteld aan de gorilla, fysiek, uiterlijk, en in zijn handelen en gedrag.

733 Hier een beschrijving van de schedel, geïnspireerd op de fysiognomie door Lombroso.

734 Haar is dierlijk. Zie eerder: de vrouw wordt tegen de behaarde borst van de gorilla aangedrukt. Denk ook aan de Poe, *The Murders in the Rue Morgue*, waarbij de orang-oetan speelt met een scheermes en een van de slachtoffers een pluk haar in de hand heeft. Zie Hoofdstuk 4.

Körper des menschenähnlichen Affen entsprechen. Der Eindruck war auf diejenigen, die unwillkürlich zum Vergleich sich gedrängt sahen, ein überwältigender. Indessen schien es nicht, als ob der Baron seine Aufmerksamkeit auf dies sein Abbild richtete, nachdem er dasselbe immerhin mit einem raschen Blick in sich aufgenommen hatte. Seine funkelnden Augen waren auf den weiblichen Körper geheftet, der in den Armen des Unholdes sich wand, und vor allem auf eine Stelle des Marmors, wo unterhalb des Gürtels, an dem die junge Wilde ihr Trinkgefäß trug, eine winzige Unebenheit sichtbar war, die nicht ein zufällige Fehler des glatten karrarischen Gesteins sein konnte, sonder ein kleines Muttermal darstellte, das eine, wie andre wohl denken mochten, unbegreifliche Laune des Künstlers hier angebracht hatte. Dem Baron F. war diese Laune nur zu begreiflich! Doch, als er jetzt um sich her das Geflüster hörte, das durch sein auffallendes Betragen war hervorgerufen worden, als er ringsum neugierigen Blicken begegnete, von denen vielen ihn höhnisch und spöttisch zu mustern schienen, da kam er zu sich und mit eiserner Gewalt zog er den Arm der jungen Frau, den er vorhin so zornig von sich gestossen hatte, fest in den seinigen, wandte der Gruppen den Rücken, und drängte sich rücksichtslos durch die Menge, die in bester Laune ihm Platz machte. Man durfte ihm wohl dankbar sein; denn durch sein Betragen erst war man darauf Aufmerksam geworden, dass man einen Skandal erlebt und der Schlussszene eines pikanten Dramas beigewohnt hatte. Alle schauten dem davoneilenden, so un-

het vrouwelijk lichaam, dat kronkelde in de armen van het monster, en wel specifiek op een bepaalde plek in het marmer. Ergens op de helft van de gordel, waaraan de jonge wilde haar drinkfles droeg zag men een niet toevallige fout in het gladde Carraragesteente, die een kleine moedervlek verbeeldde, om onbegrijpelijke redenen door de kunstenaar aangebracht, volgens anderen. De baron F. wist wel degelijk welke reden! Toen hij het gefluister hoorde, dat zijn opvallende gedrag had ontlokt, en toen hij de nieuwsgierige blikken, spottend, honend, om zich heen zag, kwam hij tot zichzelf en trok hij met ijzeren grip de arm van de jonge vrouw, die hij eerder zo kwaad van zich af had gegooid, weer vast in de zijne, draaide met de rug naar het beeld, en liep door de groep bezoekers, die vrolijk plaats voor hem maakten, de zaal uit. Men mocht hem wel dankbaar zijn: door zijn gedrag begreep men dat een schandaal was beleefd, een pikant drama waarvan men zojuist de slotscène had bekeken. Iedereen keek het weglopende, zo ongelijke paar na; met gloeiende blik ook de kunstenaar, die nog steeds verborgen en onherkend in de menigte stond.

gleichen Paare nach; mit glühenden Blicken
der Künstler, der noch immer verborgen
und unerkannt in der Menge stand.

Andern Tages erzählte sich ganz Paris die
Geschichte dieses Marmors und jener Lit-
terat aus der Zolaschen

14

Schule, dem anfänglich die seltsame Grup-
pe so fern abliegend von aller Wirklichkeit
vorgekommen war, wurde jetzt einer der
eifrigsten Verbreiter der Ansicht, dieses
Werk der Plastik sei ein im höchsten Grade
Modernes und alle Ansprüche der Realität
erfüllendes Kunstwerk; denn plötzlich war
dem Litteraten ein Licht aufgegangen dass
noch heutzutage “unsre Mädchen und Frau-
en zuweilen von Affen geraubt werden.”

Der Bildhauer -so wollte Fama⁷³⁵ wissen-
hatte vor zwei Jahren die liebe des Julianas⁷³⁶
gewonnen, der schönen blonden Tochter ei-
nes ehemaligen Unterpräfekten aus der Zeit
des dritten Kaiserreichs. Durch die Repu-
blik⁷³⁷ war der unbedeutende Beambte um
seine Stelle gekommen und hatte, da er im
übrigen ein ehrlicher⁷³⁸ Mann war, nur eine
sehr bescheidene Summe für seine Ruhes-
tandsjahre beseite gelegt. Als daher neben
dem Bildhauer, der wohl eine sichere exis-
tenz, den Eltern aber gar nichts bieten konn-
te, der reiche Baron F. Plötzlich ebenfalls auf

De volgende dag had heel Parijs het over
het marmeren beeld en de schrijver uit de
Zolaschool,

14

die eerst van mening was dat de zeldzame
groep zo ver als mogelijk van alle werke-
lijkheid afstond, maar nu de felste sup-
porter was van het gezichtspunt, dat deze
sculptuur de hoogste graad van moderni-
teit en aanspraak van realiteit vervulde;
want plotseling was bij de schrijver een
licht opgegaan dat ook heden ten dage
“onze meisjes en vrouwen soms door apen
worden geroofd.”

De beeldhouwer -wilde Fama weten-
had twee jaar geleden Juliana's liefde ge-
wonnen, de mooie blonde dochter van een
voormalige onderprefekt uit de tijd van
het Derde Keizerrijk. Door de Republiek
was hij zijn positie verloren, maar omdat
hij een eerlijke man was, had hij maar een
bescheiden som voor zijn pensioen jaren
gereserveerd. De beeldhouwer beschikte
wel over bestaanszekerheid, maar kon de
ouders niets bieden; toen de baron F. Ju-
liana opmerkte tijdens een excursie in de
tuinen van Versailles en haar niet meer

735 Fama is de naam van de god van de roem (Faam).

736 Juliana is de naam van het meisje. Het betekent: 'jong'.

737 Het aantreden van de nieuwe regering in 1871, de Derde Republiek.

738 Ik begrijp niet hoe zijn gebrek aan pensioen te verklaren is door zijn eerlijkheid.

Juliana aufmerksam wurde, die er auf einem Ausfluge in den Gärten von Versailles zum erstenmale gesehen und nicht mehr aus den Augen verloren hatte, da erschien die Werbung des Bildhauers den Eltern Julianas auf einmal sehr unbequem. Ein unvermutete Bürgschaftsleistung für einen ehemaligen Freund drohte ausserdem in eben jenen Tage den ganzen kleinen Besitz des einstigen Unterpräfekten zu verschlingen. Der bereits als von den Eltern begünstigter Liebhaber im Haufe verkehrende Baron F. wurde von dem Verlust, der die Familie bedrohte, verständigt. Er war bereit, ohne weiteres die Deckung der ganze Summe zu übernehmen und Julianas Eltern ausserdem noch auf Lebenszeit eine jährliche Rente zu gewähren, aber natürlich nur, wenn Juliana, die bis dahin gegen den Baron eine sehr begreifliche Abneigung an den Tag gelegt hatte, bestimmt würde, zu einer Verbindung mit ihm sofort ihr Jawort zu geben.

Um jene Zeit sollen einst an demselben Herbstabend Baron F. und der Bildhauer anscheinend wie Freunde, wenigstens gegenseitig alle Formen der guten Gesellschaft beobachtend, miteinander das in einer Vorstadt gelegene Haus des ehemaligen Unterpräfekten verlassen haben; da habe auf dem gemeinsamen Hinwege Baron F. mit jener überlegenen Sicherheit, die der Besitz grosser Reichtümer gewährt, und zugleich mit der Bonhomie des ältern Mannes zu dem jungen Bildhauer ungefähr folgendes gesprochen: "Geben Sie sich keine Mühe, lieber Freund, länger durch Ihre, wie ich gern gestehe, von Talent und Jugend unterstützten Bewerbungen um das Mädchen

uit zijn oog wilde verliezen, werd het huwelijksaanzoek van de beeldhouwer plotseling onaantrekkelijk. Daarenboven moest de voormalige onderprefect borg staan voor een vroegere vriend, zodat zijn kleine bezit daardoor werd opgeslokt. De reeds door de ouders verkozen vrijer baron F. werd door de armoede, die de familie dreigde te ondergaan, op de hoogte gebracht. Hij was bereid, zonder verdere voorwaarden de betaling van het hele bedrag op zich te nemen, en Juliana's ouders bovendien gedurende hun leven een jaarlijks pensioen uit te keren, maar natuurlijk alleen als Juliana, die een zeer begrijpelijke afkeer jegens de baron had ontwikkeld, hem haar ja-woord zou schenken.

Op dezelfde herfstavond moeten de baron F. en de beeldhouwer, schijnbaar als vrienden en alle omgangsvormen in acht nemend, het in een voorstad gelegen huis van de onderprefect hebben verlaten. Op de terugweg moet de baron F., met de zekerheid van de bezitter van een grote rijkdom en de jovialiteit van de oude man tegen de beeldhouwer ongeveer hebben gezegd: "Vermoeit u zich niet, beste vriend, nog langer uw aanspraak, door talent en jeugd ondersteund, op het meisje te laten gelden, omdat u de overwinning zult verliezen die mij toebehoort. Onze wapens zijn te ongelijk. Goud overtreft marmer. Weest u toch bedachtzaam, voor uw ontwikkeling is het

mir einen Sieg streitig zu machen, der mir doch zufallen muss. Unsre Waffen sind zu ungleich. Gold ist dem Marmor über. Und seien Sie vernünftig; Ihnen, als Künstler, ist es viel zuträglicher, ledig zu bleiben." Der Bildhauer habe vor Zorn, Berachtung und Schmerz anfänglich nichts zu antworten vermocht, zuletzt aber doch die Worte gesprochen: "Wenn es Ihnen gelingt, das Mädchen mir abspenstig zu machen, so glauben Sie mir, dass der Marmor sich an dem Golde rächen wird." Damit seien sie an jenem Abend auseinander gegangen.

Wenige Tage nachher fand sich der Künstler, als er Juliana besuchen wollte, die Wohnung geschlossen. Die ganze Familie war mit den Baron F. ins Ausland verreist. Die Eltern hatten ihrer Tochter so lange zugeredet und ihr vorgestellt, dass sie allein den Ruin der Familie abwenden könne, die Mutter hatte sogar angedeutet, dass sie nicht wisse, ob der Vater sich nicht das Leben nehmen werde, wenn Juliana nicht einwillige kurz, es war von seiten der Eltern so sehr alles aufgeboten worden, was das Herz eines Kindes zum Gehorsam zwingen muss, dass endlich Juliana ihre Liebe zu dem Künstler opferte und es über sich brachte, dem hässlichen und ihr verhassten Manne, als er sie fragte, ob sie die Seine werden wolle, mit Augen voll Thränen und mit zitternden Lippen das leise geflüsterde konventionelle: "Je veux bien" zu antworten. Im Ausland hatte die Hochzeit stattgefunden.⁷³⁹ Dann waren alle wieder nach Paris zurückgekehrt. Ein tugendhaftes Mädchen hatte Baron F. geheiratet. Ein Monat an seiner Seite zugebracht,

.....

beter dat u niet gehuwd bent." Uit woede, wraakzucht en pijn kon de beeldhouwer eerst niets uitbrengen, maar toch sprak hij uiteindelijk de woorden: "Als het u lukt om het meisje te krijgen, dan kunt u mij geloven, dat marmer wraak neemt op het goud." Toen gingen zij uit elkaar.

Enige dagen daarna wilde de kunstenaar Juliana bezoeken, maar het huis was verlaten. De hele familie was met de baron F. naar het buitenland gereisd. De ouders hadden lang op haar ingespraakt en haar gezegd dat alleen zij de ruïnering van de familie kon tegenhouden, en moeder voegde toe dat zij niet wist of vader zich van het leven zou benemen als zij niet zou toestemmen. De ouders hadden alles in het werk gesteld om het hart van het kind tot gehoorzaamheid te dwingen, zodat Juliana uiteindelijk haar liefde voor de kunstenaar opofferde. Zij moest zichzelf ertoe brengen de vreselijke en door haar gehate man, toen hij haar vroeg om de zijne te worden, met ogen vol tranen en trillende lippen fluisterend te antwoorden: "Je veux bien". In het buitenland was het huwelijk voltrokken. Daarna was men weer naar Parijs teruggekeerd. De baron had een deugzaam meisje gehuwd. Een maand aan zijn zijde was genoeg om haar fundamenteel te veranderen. Al snel begaf ze zich in de

⁷³⁹ In snelheid, voordat Juliana zich zou bedenken, ook: zonder familie, eigenlijk niet in de openbaarheid.

genügte, Julianas Wesen von Grund aus zu ändern. Rasch fand sie sich in den frivolen Ton der grossen Welt und in den Genuss der Reichtümer ihres Mannes.⁷⁴⁰ Unter anderm bestand sie darauf, ihre eigene Equippe zu haben.⁷⁴¹ Diese Equipage hielt oft über eine Stunde lang vor einer Kirche⁷⁴², die dem Atelier des Bildhauers nicht fern lag. “Wie lange unsre Herrin betet”, dachtte der Kutscher auf dem Bock. “Wie rosig sie aus dem Beichtstuhl zurückkehrt”, dachtte der kleine Groom auf dem Hintersitze des Wagens. Ob sie auch bedachten, dass Kirchen viele Thüren haben, wissen wir nicht; solche Leute sind schweigsam, wo sie schweigsam sein wollen. Und sie waren ja selbst verlief in ihre Herrin.

* * *

Als Baron F. mit Juliana vom Kunstsalon zurückgekehrt war und nach schweigsam zurückgelegter Fahrt mit ihr alleen in einem seiner Prunkzimmer sich befand, warf er ihr keuchend nur die Worte hin: “Wir scheiden, Madame,” Sie antwoordete ruhig: “Je ne demande pas mieux.” Als diese mit heiterer Zufriedenheit gegebene Antwortt ihn zu einem Wutanfall reizte und er ihr wie ausser sich zuschrie: “Es

.....

grote, frivole wereld, en genoot ze van de rijkdom van haar man. Zij stond erop, haar eigen koets met personeel te hebben. Die koets stond vaak een uur stil voor een kerk, niet ver van het atelier van de kunstenaar. “Hoe lang bidt onze meesteres toch”, dacht de koetsier op de bok. “Hoe rozig keert zij terug uit de biechtstoel”, dacht de kleine palfrenier op de achterbank van de wagen. Of zij ook wisten, dat de kerk vele deuren had, weten we niet; zulke mensen zwijgen, als ze willen zwijgen. En ze waren zelf verliefd op hun meesteres.

* * *

Toen de baron F. met Juliana uit de kunst-Salon was teruggekeerd en na de zwijgend afgelegde terugreis in een van zijn pronkkamers kuchend het woord nam, zei hij: “Wij scheiden, Madame.” Zij antwoordde rustig: “Je ne demande pas mieux.” Toen dit met vrolijke tevredenheid gegeven antwoord hem tot een woede-aanval prikkelde, en haar totaal buiten zichzelf toeschreeuwde: “Het is

⁷⁴⁰ Ze wordt een courtisane, ze wordt hier ‘besmet’ met Joodse ‘slechte’ eigenschappen. Zeer antisemitisch. Blanche de Paiva, de meest beroemde courtisane in het Seconde Empire, was Joods, en haar eerste minnaar was Joods. Voor de Franse commentatoren was dit de verklaring voor haar ongeremde geldlust. Rounding, *Grandes Horizontales: the Lives and Legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente*, 94; Bakker e.a., *Splendours and Miseries*, 176. Zie ook de opmerkingen over Manette Salomon in 2.1.4.

⁷⁴¹ Dit is een cliché m.b.t. de courtisane. Rounding, *Grandes Horizontales: the Lives and Legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente*, 40. De courtisane Marie Duplessis maakte eens de fout een ‘geliefde’ uit rijden te nemen in een (blauwe) wagen, die door een andere ‘geliefde’ aan haar was geschonken. Toen had zij veel uit te leggen. Ook in *L’Assommoir* van Zola: Nana die plotseling in een rijtuig wordt gesignaleerd, zie: Luc Santé, *Het andere Parijs: Stad van het volk*, vertaald door Hans E. van Riemsdijk (Antwerpen / Amsterdam: Polis / New Book Collective, 2016), 140.

⁷⁴² De kerkgang van de courtisane is ook een cliché, hoewel het hier wordt uitgelegd als een manier om ongemerkt naar haar kunstenaar te kunnen gaan. Zij verloochent het geloof dus ook nog eens, wat weer in het antisemitische narratief past.

ist Dein Leib! Ich habe es erkannt". . . da fragte sie bloss über die Achsel: "Nur mein Leib?" und verliess den Saal.

Die Scheidung erfolgte nicht. Baron F. scheute sich, dem Gerede der Leute noch mehr Stoff zu geben. In jener Trennung, die der Reichtum Ehegatten gestattet, die sich innerlich verabscheuen, leven beide nebeneinander, ohne sich jemals in der Weg zu treten.

An der Statue hat der Künstler nachmals jenes Muttermal entfernt. Aber der Pfeil im Leibe des Tieres steckt noch immer.

jouw lichaam! Ik heb het herkend"... toen vroeg zij achteromkijkend: "alleen mijn lichaam?" en verliet de kamer.

De scheiding lukte niet. Baron F. wilde de roddelende mensen niet nog meer stof geven. In elke scheiding, waarin beide huwelijkspartners, die elkaar innerlijk verafschuwen, de rijkdom delen, leven zij beiden naast elkaar verder zonder zich met elkaar te bemoeien.

Bij het beeld heeft de kunstenaar de moedervlek weggehaald. Maar de pijl in het lijf van het dier steekt nog steeds.

5.3.4 Widmann herduiden

Widmann laat zijn verhaal in Parijs spelen, op de Salon, de Franse society-gebeurtenis waar in de negentiende eeuw nieuwe kunst getoond werd aan het publiek. Grote groepen mensen verdringen zich om de beelden en schilderijen. Het gorillabeeld heeft een hypnotiserende aantrekkingskracht, hoewel het beeld gruwelijkheid vermengd met schoonheid. Het meisje is prachtig, de gorilla afschuwelijk. Widmanns feitelijk beschrijving van het beeld is bijzonder accuraat, maar zijn conclusies hieruit zijn niet altijd begrijpelijk. Zo wijst hij op de kalebas aan de gordel van het meisje, wat volgens hem wel moet duiden op een plotselinge aanval van de gorilla. Er is niet goed te achterhalen waarom. Hij zegt ook dat het meisje ontvoerd is aan de rand van het bos. Die bosrand is door Baudelaire ingebracht, want in het beeld zelf is geen beeldelement te vinden om te spreken over een bosrand. De sculptuur, zegt Widmann, is heel vreemd en heel nieuw volgens de bezoekers. De beeldhouwer is geamuseerd door alle reacties en wordt geïdentificeerd. Widmann beschrijft de signatuur als "we zien Emmanuel Fremiet op de sokkel". Alleen op dit moment in de tekst valt de naam Fremiet, die verder nergens wordt genoemd. 'De beeldhouwer' is een verhaalpersonage, niet de levende persoon.

Vervolgens introduceert Widmann de gendertypen. Elke dame, van respectabele of van dubieuze komaf, geeft blijk van hun afkeer van het beeld. Heren kijken volgens Widmann vol wellust naar het naakte meisje, waarna zij zich uitputten in snedige analyses en kritiek. De heren worden door Widmann dus als

intellectuele hypocrieten gekenschetst, de dames als onmondig en beperkt. Zij hebben de gave van het woord bijna niet ter beschikking, zij nemen geen deel aan de discussie.

Uit de heren komen drie vragen naar voren. De eerste vraag is: hoe kun je zoiets afschuwelijks als een gorilla koppelen aan zoiets moois als een vrouw? De tweede vraag: hoe kun je een waardig thema, de roof zoals verbeeld in de Nessus en Deianira, misbruiken en vervormen tot deze horreur? Widmann vraagt zich af wat de reden is dat een classicistisch thema wordt vervormd door de gorilla in te brengen. De derde vraag wordt gesteld door de Zola-adept, de Naturalist. Deze vraagt zich af of in onze tijd dit soort prehistorische toestanden wel voorkomen. Is het wel relevant voor ons nu?

Widmann kan geen echt antwoord formuleren op deze vragen, maar hij kan de vragen wel beantwoorden met een suggestie van gevoelswaarde. De kunstkritische vragen worden secundair door zijn eigen interpretatie van het beest onder ons, de veronderstelde verloedering door de invloed van het Joodse volk.

Er komt een woesteling binnen in de tentoonstellingszaal. Het is een Joodse baron. Deze man wordt beschreven in dezelfde termen als de gorilla, een antisemitische tactiek. Hij wordt beschreven als verbitterd en woest, met een geprononceerde kaak en woeste beharing in het gezicht, kalend op het hoofd, kleine oogjes, dikke nek, brede schouders, een vooroverhangende houding en ongewoon lange armen. Voor een gorilla is dit een natuurlijke fysiognomie, maar voor een mens is deze uiterlijke verschijning onnatuurlijk, zo ver af van een ideale lichaamsvorm dat we wel moeten aannemen dat ook het karakter van deze persoon geaberreerd en abject moet zijn, zoals de criminoloog Césaire Lombroso meende te bewijzen in zijn fysiognomiestudies. De toornigheid van de Jood wordt verklaard door het feit dat hij publiekelijk te schande wordt gezet. De Joodse baron wordt gekenschetst als een ongeremde en daarmee ongecultiveerde figuur, die zijn gekochte adeldom in zijn gedrag slechts deels kan waarmaken. Hij is namelijk niet edel van binnen, maar heeft zijn titel gekocht.

Dit vanzelfsprekende keiharde antisemitisme is niet alleen een Duits fenomeen, maar ook een Frans, getuige het Dreyfusschandaal. Een lezer nu verbaast zich over de overdonderende Jodenhaat, de botte gelijkstelling van Jood met gorilla ervaar je nu als stuitend. Louter negatieve persoonskenmerken, die worden veruiterlijkt in de lichaamsbouw, kenmerken de Joodse baron. Widmann maakt duidelijk dat de Jood een slechte, dierlijke inborst heeft door hem als een woeste aap te beschrijven. De kunstenaar stelt iets aan de kaak in zijn expressieve beeld.

Het verhaal vervolgt, overigens met de vaststelling dat de Zola-adept op zijn woorden terugkomt. Op de Salon merkt hij op dat vrouwen nog steeds worden geroofd, zelfs in onze beschaafde samenleving. Die roof lijkt dan wel heel beschaafd te zijn gegaan, maar Widmann licht toe hoe deze tot stand is gekomen.

Hij voert een meisje op, Juliana, dat wil trouwen met haar beeldhouwersvriendje, die haar uitstekend kan onderhouden. Haar ouders echter geven de voorkeur aan de kapitaalskrachtige Jood, die ook de ouders kan voorzien van een levensonderhoud door de vader een pensioen aan te bieden. Daartoe is de beeldhouwer niet in staat. De ouders dwingen hun dochter dus te huwen met de atavistische, Joodse baron. Dat zij er zelf van willen profiteren diskwalificeert hen eveneens. Het verdriet van Juliana is groot, maar zij kan niet anders. De beeldhouwer treft eigenlijk geen blaam, omdat hij alleen zijn vrouw kan en wil onderhouden. De ouders willen meer en zijn in hun wensen corrumperend voor de dochter.

Widmann vertelt het verhaal zo, dat de baron niet alleen zijn titel, maar ook zijn levensgeluk wil kopen. Daar kan niets goeds uit voortkomen, maar zo geschiedt het. Een laatste confrontatie tussen beeldhouwer en baron loopt uit op een woordenduel. De baron maant de beeldhouwer tot terughoudendheid, want zijn wapen, het goudgeld, is geen partij voor het marmer van de beeldhouwer. Daarop zegt deze dat als Juliana met de baron huwt, het marmer zal zegevieren over het goud. Marmer is het beeldhouwersmateriaal bij uitstek, maar Fremiet werkte in werkelijkheid bijna nooit in steen.

Het huwelijk wordt tegen de zin van Juliana voltrokken, in het buitenland, in het bijzijn van haar ouders. Hier wordt een verstandshuwelijk voltrokken buiten het oog van de samenleving, buiten de wijdere familiekring. Men kan zich niet aan de indruk onttrekken dat Juliana door haar ouders wordt verkocht in ruil voor een gemakkelijke oude dag. Widmann suggereert: door een soort prostitutie-constructie kunnen haar ouders een voordeel halen, waarmee ze Juliana zelf overleveren aan de directe invloed van het Jodendom.⁷⁴³ Vrijwel onmiddellijk corrumpeert zij dan ook en neemt de gedaante aan van een courtesane. Zij heeft de beschikking over stromen geld, die zij gebruikt om zich luxueus te verplaatsen in een koetsje met vast personeel. Zij intensificeert de kerkgang tot een dagelijkse bezigheid, een cliché dat van toepassing is op

.....
743 Met enige wil kan men de vrouwenfiguur in Widmanns Novella-kritiek namelijk zien als een onderdrukt personage, maar Widmann gaat dit beeld tegen door van haar een courtesane te maken. Widmann draait het zelfs naar een (voor mij verwerpelijke, voor Widmann evidente) antisemitische conclusie: zij corrumpeert als gevolg van haar omgang met de Jood, iets waartoe zij aanvankelijk gedwongen is, maar waar zij uiteindelijk zelf actief in meegaat. De verleidingen van geld en gemakzucht zijn te groot. Die Joodse beïnvloeding is een belangrijk antisemitisch thema in: de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*.

prostituees, die zich met hun schuldgevoel alleen kunnen wenden tot de stilte van de kapel. Die kerkgang is vol van hypocrisie, omdat zij een achter-uitgang van dat kerkgebouw gebruikt om zich naar haar vroegere vriend de beeldhouwer, waarmee zij een buitenechtelijke relatie blijft onderhouden, te kunnen begeven. Kortom, het leven van dit meisje is moreel volstrekt verwerpelijk geworden.

Widmann brengt ons, na deze context te hebben geschetst, terug naar de situatie in de Salon. De verteller luistert mee als de baron, op de terugweg van het tentoonstellingsbezoek, voorstelt te gaan scheiden. Dat is in die tijd een vernederende en ontoelaatbare stap in een huwelijksrelatie. Hij geeft als reden dat hij zo vernederd is, omdat zij kledingloos en bloot geportretteerd is, voor heel Parijs zichtbaar. Om haar te kunnen portretteren heeft zij ongekleed model moeten zitten voor de beeldhouwer, een volgende vernedering voor de baron. Hij is zo kwaad omdat de vrouw zich op alle denkbare manieren voor iedereen te grabbel gooit. Zij riposteert: ik ben niet de enige die te schande staat. De gorilla is namelijk het perfecte portret van de baron. Uiteindelijk zal het huwelijk niet worden ontbonden, want de baron wil niet weer in een schandaal terechtkomen. Zonder bemoeienis met elkaar zal hun leven zich voortzetten, niet met elkaar, niet zonder elkaar. De pijl blijft steken, zegt Widmann. Dit is eveneens de aard van de sculptuur zelf. De sculptuur verbeeldt toch een bevroren moment, dat nooit zal oplossen in de overwinning van de ene figuur op de andere. Het is een status quo en zo zal het huwelijk blijven voortbestaan.

Conclusie

In de negentiende eeuw staat de gorilla voor een beest dat een schoonheid schaakt. Frankrijk ziet Duitsland als de gorilla, Duitsland ziet Frankrijk als het beest. Die tegenstelling is als metafoor te duiden, in een tijd waarin landen hun eigen identiteit als nationale staten duidelijk en afgescheiden van de anderen proberen te definiëren, ook vanuit het kunstperspectief. Om de rol van de kunst in de nieuwe staat Duitsland, zoals geïllustreerd door de internationale tentoonstelling te München, te omschrijven, is de gorilla een dankbaar onderwerp. De critici zien de degeneratie van de Franse kunst met de Gorille-F. aangetoond. Misschien dat de beeldhouwer Fremiet respectabel is en ambachtelijk van grote reputatie, maar dat neemt voor de critici niet weg dat de thematiek van de sculptuur immoreel is, eigenlijk zoals de Fransen zelf ook losjes van moraal zijn. Widmann verbeeldt die immoraliteit in zijn verhaal, waarin de ouders van een beeldschoon meisje liever kiezen voor een monsterachtige baron en hun dochter als een prostituee aan hem verkopen, dan dat

ze haar laat kiezen voor de liefde voor een beeldhouwer, die haar gewoon kon onderhouden. Dat verhaal is op geen enkele Fremiet-bron gebaseerd, het is een verzinsel. De Gorille-F. is voor Widmann het vehikel voor de laagste waarden en normen van Frankrijk en hij legt het met dat verhaal uit. De Gorille-F. staat voor een weg richting een kunst die het nieuw ontstane Duitsland niet moet nemen in de opleiding van kunstenaars en beeldhouwers en de oprichting van monumenten, zo suggereert Widmann plus een koor van critici. Bijzonder is de positie van de kunstenaar bij Widmann, die niet corrupt is en eerlijk het onrecht aan de kaak stelt. Hij is in staat om de demonische baron met zijn kunstwerk terecht voor schut te zetten en door zijn kunstwerk een status quo teweer te brengen in het huwelijk, waardoor voor de vrouw een eerbare situatie ontstaat. Kunstenaars horen dus niet bij de corruptie van de maatschappij, lijkt Widmann te suggereren.

Widmann gebruikt de vorm van de novella, want de kritische ekphrasis is vooral gericht op de imitatie en evocatie van de gevoelens die de criticus veronderstelt bij de toeschouwer die het kunstwerk ervaart. Het verhaal moet niet een weergave zijn van feiten, maar een gevoel opwekken dat de sculptuur opwekt bij de toeschouwer. Mijns inziens loert dan het gevaar van een interpretatie die los staat van de omstandigheden, oftewel de kunstwereld waaruit de sculptuur is ontstaan, een interpretatie die losjes inzetbaar is voor de nationalistische en antisemitische agenda. De Gorille-F. ééndimensionaal duiden, alleen binnen een nationalistisch-antisemitisch discours, zoals Widmann doet, doet het beeld te kort. De bron zelf echter is zo curieus, dat deze niet mag ontbreken in een studie als deze.

Widmanns kritiek is niet uit nieuwsgierigheid ontstaan, maar wil aantonen dat de Franse moraliteit, hoe mooi vormgegeven ook, meer te maken heeft met de verkrachtingsdrang van de lelijke aap dan met de schoonheid en hulpeloosheid van het mooie meisje, dat bijna niet wordt verdedigd, misschien hooguit door onzichtbare wilden die één machteloze pijl in de schouder van de woedende primaat hebben geschoten. Die pijl is bij Widmann de eeuwig bloedende wond, die de relaties tussen het meisje en de baron, tussen Duitsland en Frankrijk, nu eenmaal kenmerken.

Conclusies

Het centraal stellen van beeldhouwkunst, de blikrichting veranderen richting de gorillabeelden van Fremiet en daarmee het dominante narratief over kunst en sculptuur in de negentiende eeuw ontwrichten was de doelstelling van deze studie. Het is van belang zich te realiseren dat Emmanuel Fremiet zelf onderdeel was van het establishment, onderdeel van het dominante narratief van de beeldhouwkunst van zijn eigen tijd. Hij overleed in 1910 als een succesvolle kunstenaar. Aan zijn palmares waren talloze monumenten en bijzondere opdrachten toegevoegd; hij ontving de eervolle onderscheiding Légion d'Honneur in verschillende opklimmende graden, was opvolger van Barye als professor in de Jardin des Plantes, trad toe tot de Académie des Beaux-Arts en fungeerde als diens voorzitter, werd erelid van de Royal Academy in Londen en bleef doorwerken als beeldhouwer tot het einde. De opdrachtenstroom droogde niet op, hoewel hij daarvoor zijn netwerk soms dringend moest aanspreken. Hoewel hij aanvankelijk een ontwikkeling buiten de Beaux-Arts-kunstinstituties om doormaakte -hij won bijvoorbeeld nooit de Prix de Rome- werd zijn kwaliteit door de kunstwereld waarin hij zich bewoog erkend. De erkenning en faam verdampten echter vrijwel meteen na zijn overlijden.

Dat kunst in Frankrijk was ondergebracht in staatsinstituties was altijd al een punt van discussie onder kunstenaars, maar het werd een belangrijke steen des aanstoots in de twintigste eeuw. Het is een belangrijke reden waarom kunstenaars zich beter voelden als vrije denkers. Zij wilden zich niet meer conformeren aan wat zij zagen als de scholastische dogmatiek opgelegd door een staats-Académie. In veranderende tijden werd het kunstenaars-ideaal niet meer gespiegeld aan een bourgeois die zijn positie in de maatschappij verankerd zag in medailles en het *habit vert*, maar in de eenzaamheid van Van Gogh, de onafhankelijkheid van Picasso of voor de beeldhouwers, het genie van de 'autodidact' Rodin, de abstractie van Brancusi of de modernistische figuratie van Maillol, met een kunst die steeds internationaler werd en een infrastructuur waarin de Salons nog slechts een marginale rol speelden.

In dit onderzoek is de kunstenaarspersoon daarom niet volledig uitgewerkt, want als kunstenaarspersoonlijkheid is Fremiet een conservatief. Hij past perfect in het bestaand master narrative, in een beeld van de negentiende eeuw waarin modern geachte kunstenaars zich juist afzetten tegen de persoonlijkheid zoals Fremiet die belichaamde. Dit master narrative is afkerig van die als conservatief, ouderwets en hypocriet getypeerde kunstenaar, maar gooit met dat badwater alles weg wat de negentiende eeuw juist de moeite waard maakt. Daarom is het van belang de kunstenaar Fremiet op een andere manier te verbinden met zijn werk, in dit boek specifiek met zijn twee gorillabeelden, die in de gebruikelijke narratieven zo moeilijk te plaatsen zijn (zoals we zagen in hoofdstukken 1 en 2).

Beschouwen we de gorillabeelden, dan doemen geheel andere vragen en ideeën op (zoals in hoofdstukken 3, 4 en 5), die getoetst of in verband kunnen worden gebracht met de sculpturen. De kunstenaar, eerder in deze tekst getypeerd als een vat vol ideeën, vertellingen en afbeeldingen, kan worden gezien als een knooppunt van zijn kunstwereld, niet louter als een persoon die alleen temporeel lineair kan worden besproken in zijn biografie of als stenografisch kwaliteitskeurmerk in een handboek of verkoopcatalogus. Het kunstwerk is dan een specifieke uiting van bepaalde ideeën, verhalen en afbeeldingen die van toepassing zijn voor die specifieke sculptuur.

Als deze mogelijkheid wordt onderzocht, dan blijken de Gorille-N. en de Gorille-F. bijzonder interessante sculpturen te zijn, die allerlei kwesties aan de kaak stellen die een geschiedenis opleveren die niet onderdeel is van een algemeen geaccepteerd narratief, maar die kan worden gezien als bijzonder en speciaal, opwindend zelfs. Die opwinding ontstaat omdat nieuwe verhalen, nieuwe ideeën en nieuwe beelden, een counter narrative gebaseerd op andere disciplines en vakgebieden zoals de wetenschapsgeschiedenis en de literatuurwetenschap,

relevant blijken te zijn in voor de kunstgeschiedenis die zich vooral uitspreekt over bijvoorbeeld Impressionisme, Manet, Degas en Rodin en nauwelijks over minder bekende beeldhouwers, alternatieve opleidingstrajecten, de relatie tussen beeldvorming in de tijd zelf en beeldvorming in de twintigste en eenentwintigste eeuw, de kunstenaar als biografisch onderwerp of als sociologische node, de invloed van natuurwetenschap op de kunsten en de ontwikkeling van de scheiding tussen deze werelden die aanvankelijk dicht bij elkaar lagen, de ontwikkeling van de kunst van iets dat in het publieke debat zeer relevant is, in de negentiende eeuw, naar een steeds meer afgesloten systeem in de twintigste eeuw en wat dies meer zij. De conclusie kan worden getrokken dat het bespreken van kunstwerken, die bekeken vanuit de moderne kunst en het modernisme als kitsch, irrelevant of schokkend werd ervaren, juist vruchtbaar kan uitwerken. Fremiets kunstwereld, zoals ik zeg in de inleiding, is zo anders, maar behoort tot de negentiende eeuw en tot een veelomvattender beeld van de kunsten in Parijs. De waardeoordelen moeten worden opgeschort, zodat het mogelijk wordt om eerst het kunstwerk te beschouwen. Dan is het mogelijk om de Gorilla's te plaatsen in Fremiets eigen tijd, zodat conclusies kunnen worden getrokken over de relevantie of irrelevantie van het kunstwerk voor ons nu. Denk aan de huidige discussie over monumenten die het koloniale verleden verheerlijken. Het onderdrukken of doodzwijgen van het kunstwerk is geen optie. Het gaat er juist om je te verhouden tot het kunstwerk, waarbij het altijd mogelijk is om waardeoordelen te geven, maar die blijken niet zo'n lang leven beschoren als het brons zelf.

Relevant zijn de gorilla's in onze tijd zeker, in een tijd van #MeToo, dekolonisering van de kunstgeschiedenis, aandacht voor diversiteit en inclusiviteit en de worsteling van musea met tekstbordjes en collectiedatabases, die redactioneel moeten worden opgeschoond. Ook hier is geduld en secundair reageren een schone zaak, want de kennis van het kunstwerk en de verantwoording voor de gemaakte keuzen zijn belangrijker dan de mechanische zoek-en-vervang-actie van wat mij betreft altijd al gehate termen zoals slaaf en negerin. Het is daarom van belang dat in instituties, die zich met kunst bezighouden, zoals de musea, altijd een doorlopend onderzoek blijft plaatsvinden naar de kunstwerken, altijd een inhoudelijke diepgravende activiteit blijft bestaan, die soms uitmondt in tentoonstellingen, maar waarvan soms de utiliteit niet meteen duidelijk wordt.

Als laatste is het van belang om te onderkennen dat Elkins, genoemd in de inleiding, gelijk heeft dat er een groot verschil, misschien wel een ravijn, bestaat tussen de universitair beoefende kunstgeschiedenis en de kunstgeschiedenis die zich daarbuiten afspeelt. De gorilla's speelden nauwelijks een rol in de universitaire kunstgeschiedenis, maar werden en worden nog steeds door particuliere

verzamelaars gekocht en gewaardeerd. Het bespreken van deze beelden in een universitair proefschrift is wellicht (hopelijk) een betekenisvolle geste in de context van de universiteit. In de kunsthandel werkt het vooral als een statusverhogende literatuurverwijzing in veilingcatalogi of bijschriften in galleries. De hardnekkigheid van vooroordelen, master narratives en bestaande imago's zal daarom niet meteen worden ontkracht. Dat betekent dat er nog veel werk zal moeten worden verzet om die vooringenomenheden te corrigeren.

Literatuur

- Académie des Beaux-arts. *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-arts, contenant les mots qui appartiennent à l'enseignement, à la pratique, à l'histoire des beaux-arts*. Paris: Institut impérial de France, 1858.
- Agulhon, Maurice, en Janet Lloyd. *Marianne into Battle: Republican Imagery and Symbolism in France: 1789-1880*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Allen, James Smith. "A Distant Echo": Reading Jules Michelet's "L'Amour" and "La Femme" in 1859-1860'. *Nineteenth-century French studies* 16, nr. 1/2 (1987): 30-46.
- 'ANIMALIER: Etymologie de ANIMALIER'. Geraadpleegd 11 april 2019. <https://edu.nl/k7qeb>.
- Anon. 'Amsterdam, den 9. januarij. Tot leden der koninklijke academie van beel-dende kunsten alhier'. *Nederlandsche staatscourant*, 1827.
- . 'Buitenlandsche letterkunde: Losse schetsen. Michelet'. *Vaderlandsche letteroefeningen* 105, nr. 1 (1865): 102-12.
- . 'De Poppen van Keizers'. *De Grondwet*, 24 november 1892.
- . 'Nécrologie'. *Revue Maritime et Coloniale* 11 (1864): 131-37.

- Britannica Academic. 'Antoine-Louis Barye'. Geraadpleegd 21 april 2019. <https://edu.nl/aypwj>.
- Arnauld, Thomas. *Les Artistes Bretons, Angevins, Poitevins au Salon de 1857, lettre adressée à M. Benj. Fillon, par Thomas Arnauld*. Nantes: Gueraud, 1857.
- Artis. 'Geschiedenis Artis'. Artis, 29 augustus 2021. <https://edu.nl/yb7jj>.
- Augé, Christian et. al. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: VII-1 (Oidipous-Theseus)*. Onder redactie van Lilly Kahl. Zürich / München: Artemis, 1994.
- [A]venarius, Ferdinand. 'Die Malerei auf der Münchner Ausstellung (III)'. *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen ; Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben* 2, nr. 2 (1888): 21-23.
- Avery, Charles. *Giambologna: the Complete Sculpture*. London: Phaidon, 1987.
- Azoulay, Ariella. 'The Natural History of Rape'. *Journal of Visual Culture* 17, nr. 2 (1 augustus 2018): 166-76.
- Bakker, Nienke, Isolde Pludermacher, Marie Robert, en Richard Thomson. *Splendours and Miseries*. Musée d'Orsay, 2015.
- Barbet, Jacques, Patrice Le Floch-Prigent, en Jean-Bernard Gillot. 'Gorilla gorilla: un mannequin anatomique, démontable, grandeur nature du 19ème siècle, en papier mâché de la maison Auzoux, exemplaire non coloré'. *Versita* 1, nr. 72 (2013): 46-50.
- Britannica Academic. 'Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée'. Geraadpleegd 21 december 2020. <https://edu.nl/rbqde>.
- Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée. *Les oeuvres et les hommes: Sensations d'art*. Genève: Slatkine Reprints 1968, 1886.
- Barros, Joam de. 'Le Gorille'. *Magasin Pittoresque* XX, nr. 38 (september 1852): 297-98.
- Bartlett, T. H. 'Auguste Rodin. Sculptor (1889)'. In *Auguste Rodin: Readings on his Life and Work*, onder redactie van Albert E. Elsen. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1965.
- Baudelaire, Charles. *Mijn hoofd is een zieke vulkaan: Brieven*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2021.
- . 'Pourquoi la sculpture est ennuyeuse'. In *Salon de 1846*. Paris, 1846.
- Baudelaire, Charles, en David Kelley. *Salon de 1846*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Baudry, Marie-Thérèse, en Dominique Bozo. *La Sculpture. Principes d'analyse scientifique. Méthode et vocabulaire*. Onder redactie van André Chastel en Jacques Thirion. Paris: Ministère de la Culture, Inventaire Général des Monuments et des Richesses..., 1984 (2e niet herziene druk).
- . *Principes d'analyse scientifique: La sculpture: Méthode et vocabulaire*. On-

- der redactie van André Chastel en Jacques Thirion. Paris: Imprimerie Nationale, 1978.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention : on the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Becker, Howard S. *Art Worlds: 25th Anniversary Edition, Updated and Expanded*. Univ of California Press, 2008.
- Beirne, Piers. 'Rethinking Bestiality: Towards a Concept of Interspecies Sexual Assault'. *Theoretical Criminology* 1, nr. 3 (1 augustus 1997): 317-40.
- . 'The Use and Abuse of Animals in Criminology: A Brief History and Current Review'. *Social Justice : a Journal of Crime, Conflict and World Order* 22, nr. 1 (1995): 5.
- Belting, H., H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, en M. Warnke. *Kunstgeschichte: eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1985.
- Belzim (François Bournand), Serandat de. *Juifs et antisémites en Europe: Portraits de Edouard Drumont, Jacques de Biez et du Docteur Stoecker*. Paris: Tolra, 1891.
- Bemmelen, A. A. van. 'Over den gorilla'. In *Jaarboekje van het Koninklijk Zoolo-gisch Genootschap Natura Artis Magistra*, 151-71. Amsterdam: M. Westerman & Zoon, 1859.
- Benge, Glenn. 'The Sculpture of Antoine-Louis Barye in American Collections with a Catalogue Raisonné'. PhD, University Michigan Ann Arbor, 1969.
- Benge, Glenn F. *Antoine-Louis Barye: Sculptor of Romantic realism*. University Park; London: Pennsylvania State University Press, 1984.
- Benjamin, Walter. 'Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts'. In *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, onder redactie van Walter Benjamin, 1977.
- Benjamin, Walter, en Rolf Tiedemann. *Das Passagenwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Benoist, Luc. *La sculpture française*. Paris: Larousse, 1945.
- . *La sculpture romantique*, 1928.
- Berg, Arie van den. *De leeuw van Alpi: Handel en Wandel van een beestenman*. Amsterdam: Atlas Contact, 2021.
- Berger, Susanna. *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- Bergé, Willem, en Noordbrabants Museum. *Heimwee naar de klassieken : de beelden van Mathieu Kessels en zijn tijdgenoten, 1815-1840*. Zwolle: Waanders, 1994.
- Biez, Jacques de. 'E. Frémiet'. *L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 1894.
- . *E. Frémiet*. Paris: Jouve, 1910.

- . *Un maître imagier: E. Frémiet*. Aux bureaux de l'Artiste, 1896.
- Blanc, Charles. *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*. Paris: Ve J. Renouard, 1867.
- Blaugrund, Annette, Werner Busch, Henri Dorra, Lynda Nead, en Linda Nochlin. 'Whither the Field of Nineteenth Century Art History?' *Nineteenth Century Art Worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture* 1, nr. 1 (2002). <https://edu.nl/rynbb>.
- Blühm, Andreas. *The Colour of Sculpture: 1840-1910*. Zwolle: Waanders, 1996.
- Boime, Albert. *Hollow Icons: the Politics of Sculpture in Nineteenth-century France*. Kent State University Press Kent, OH, 1987.
- . 'Introduction. The Art of Darkness'. In *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*, 1-13. London: Thames and Hudson, 1990.
- . *The Academy and French painting in the Nineteenth Century*. Xiii, 330 pages : illustrations ; 26 cm. New Haven [Conn.]: Yale University Press, 1986.
- Bonnet, Alain. *L'Enseignement des arts au XIXe siècle: La réforme de l'école des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Bos, Jeroen. 'Hans en Parkie, twee olifanten voor stadhouder Willem V'. Historiek, 24 februari 2017. <https://edu.nl/fg8e6>.
- Boterman, Frits. *Cultuur als macht: cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800-heden*. Amsterdam, Antwerpen: Arbeiderspers, 2013.
- Bouclon, Adolphe de. *Canova et Napoléon*. Charles Douniol, 1865.
- Britannica Academic. 'Boulanger, Georges'. Geraadpleegd 21 december 2020. <https://edu.nl/9bqa3>.
- Bourgery, Jean Marc. *Traité Complet de l'Anatomie de l'Homme Comprenant La Médecine Opératoire: Atlas*. Paris: C. Delaunay, 1840.
- Bricon, Étienne. 'Frémiet (I)'. *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* XIX, nr. 492 (januari 1898).
- . 'Frémiet (II)'. *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* XX, nr. 493 (juli 1898).
- . *Psychologie d'art: Les maîtres de la fin du XIXe siècle*. L.-Henry May, Société Française d'éditions d'art, 1900.
- Broekhuizen, Dick van, Karin van der Kooy, Caroline Wynaendts, en Museum Beelden aan Zee. *Van Barye tot Bugatti: les Animaliers = From Barye to Bugatti : les Animaliers*. Den Haag-Scheveningen / Zwolle: Museum Beelden aan Zee; Waanders, 2011.
- Broekhuizen (red.), Dick van, Judith van Beukering, Arie Ernst Hartog, Élisabeth Lebon, Jan B. J. Teeuwisse, en Caroline Wynaendts. *Charles Despiou: sculpteur*

- mal-aimé*. [Zwolle]; Den Haag: Waanders ; Museum Beelden aan Zee, 2013.
- Brown, Kathryn. 'Remembering the Occupation: La Mort et les Statues by Pierre Jahan and Jean Cocteau'. *Forum for Modern Language Studies* 49, nr. 3 (1 juli 2013): 286–99.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc Comte de. *Histoire Naturelle des Animaux*. Paris: Lecène, Oudin, 1888.
- Burckhardt, Jacob, en Ludwig Geiger. *Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*. Leipzig: A. Kröner, 1919.
- Burckhardt., Richard W., Jr. 'Keynote Address: Civilizing Specimens and Citizens at the Muséum D' Histoire Naturelle'. In *Of Elephants & Roses: French Natural History, 1790-1830*, onder redactie van Sue Ann Prince, 14–29. APS Museum, American Philosophical Society, 2013.
- Burgers, Wibo. 'Bart van Hove (1850-1914). De laatste statuaire van de negentiende eeuw'. *Bulletin van het Rijksmuseum* 53, nr. 2 (2005): 178–91.
- Burkom Frans Grijzenhout, Mirjam Beerman Frans van. *Beeldengids Nederland*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 1994.
- Busch, Katia. 'Nus de style préhistorique'. In *Vénus et Caïn: figures de la préhistoire, 1830-1930*, onder redactie van Hélène Lafont-Couturier, 144–51. Paris: Réunion des musées nationaux, 2003.
- Butler, Ruth. *Western Sculpture: Definitions of Man*. New York: New York Graphic Society, 1975.
- Cahill, Ann J. *Rethinking Rape*. New York: State University of New York at Stony Brook, 1998.
- Camper, Peter. *Natuurkundige verhandelingen van Petrus Camper over den Orang Outang: en eenige andere Aap-sorten: over den Rhinoceros met den dubbelen horen: en over het Rendier*. Amsterdam, 1782.
- Caso, Jacques de. 'Serial Sculpture in Nineteenth-Century France'. In *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, onder redactie van Jeanne L. Wasserman, 1–27. Cambridge Mass.: Fogg Art Museum / Harvard University Press, 1975.
- Catalogue des bronzes de Barye, épreuves de choix, groupes, statuettes, bas-reliefs, etc. composant de collection de M. Auguste Sichel*. Paris: Hôtel Drouot, 1886.
- Chesneau, Ernest. 'Salon de 1859: Libre étude sur l'Art Contemporain'. *Revue des Races Latines. française, espagnole, italienne, portugaise, belge, autrichienne, brésilienne et hispano-américaine : religion, histoire, littérature, sciences, arts, industrie, finances, commerce* 14 (1859): 11–169.
- Chevalier-Marescq, H. 'La Ligue Antisémitique'. Onder redactie van H. Chevalier-Marescq. *Revue des Grands Procès Contemporains* XVIII, nr. Année 1900 (1900): 478–86.

- Chevillot, Catherine. *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*. Dijon: Musée de Dijon, 1988.
- Chudoba, F. 'Josef Václav Myslbek'. *The Slavonic Review* 1, nr. 3 (1923): 632–36.
- Church, Joseph. "To Make Venus Vanish": Misogyny as Motive in Poe's "Murders in the Rue Morgue." *ATQ* 20, nr. 2 (juni 2006): 407–18.
- Clark, Kenneth. *The Nude. A Study of Ideal Art*. London: Murray, 1960.
- Clark, T. J. 'The Conditions of Artistic Creation'. In *Art History and Its Methods*, onder redactie van Eric Fernie, 248–53. Phaidon, 1995.
- . *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. 1st ed. New York: Knopf, 1985.
- Cole, Michael W. *Ambitious Form: Giambologna, Ammanati, and Danti in Florence*. Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2011.
- College Art Association. 'CAA Guidelines: Standards & Guidelines: CAA'. Geraadpleegd 3 mei 2020. <https://edu.nl/kvecx>.
- Cooper, Jeremy. *Nineteenth-century Romantic Bronzes: French, English and American Bronzes, 1830-1915*. Boston: New York Graphic Society, 1975.
- Corbey, Raymond. *The Metaphysics of Apes: Negotiating the Animal-Human Boundary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Culler, Jonathan. 'Baudelaire and Poe'. *ZFSL, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990): 61–73.
- Curtis, Penelope. *Sculpture 1900-1945: After Rodin*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1999.
- Czestochowski, Joseph S., Anne Pingeot, en Daphne Barbour. *Degas sculptures: Catalogue Raisonné of the Bronzes*. Memphis: International Arts, 2002.
- Daalen, Pieter Kornelis van. *Nederlandse beeldhouwers in de negentiende eeuw*. 's Gravenhage: M. Nijhoff, 1957.
- Damen, Jeroen. 'Het woord is aan het beeld: vijf Nederlandse beelden na 1960'. Onder redactie van J. Teeuwisse C.J.M. Zijlmans. PhD, Leiden University, 2012.
- 'Decoratieschilder (van interieurs), docent aan academie, graveur (prentmaker) Gerard van Spaendonck'. Geraadpleegd 30 juni 2019. <https://edu.nl/c4kxp>.
- Degueurce, Christophe, Didier Gaillard, en Philippe Comar. *Corps de Papier: L'Anatomie en Papier Mâché du docteur Auzoux*. Paris: Éditions de la Martinière, 2012.
- 'Denkmal für Kaiser Wilhelm I: 1893: Robert Bärwald'. Geraadpleegd 26 november 2020. <https://edu.nl/pvwyv>.
- Britannica Academic. 'Déroulède, Paul'. Geraadpleegd 21 december 2020. <https://edu.nl/mukfr>.
- Deseyve, Yvette, Albert Alhadeff, Dick van Broekhuizen, Inga Rossi-Schrimpf, en Arie Hartog. *George Minne: ein Anfang der Moderne = George Minne: voorbode*

- van de moderne kunst*. Köln: Wienand, 2013.
- Desjardins, Abel. *Le Monument de Vercingétorix: Souvenir d'un Vieux Bourguignon*. Douai: Crépin, 1869.
- . *Négociations Diplomatiques de la France Avec La Toscane: Documents Recueillis Par Giuseppe Canestrini (6 vols.)*. Paris, 1859-1886.
- Devéria, Achille (1800-1857) (éditeur Scientifique Ancien Possesseur), Louis (1811-1874) (éditeur Scientifique) Rousseau, en Photographe Bisson Frères. *Photographie zoologique ou représentation des animaux rares des collections du Muséum d'Histoire Naturelle*. 13, [Mammifères primates. 1ère famille. Les singes. Genre gorille]. pl. XIII: [photographie] / [Bisson frères], 1853.
- Dhanens, Elisabeth. *Jean Boulogne: Giovanni Bologna Fiammingo. Douai 1529-Florence 1608; bijdrage tot de studie van de kunstbetrekkingen tussen het Graafschap Vlaanderen en Italië*. Vol. 11. Brussel: Paleis der Academiën, 1956.
- Dijk, Yra van, Maarten de Pourcq, en Carl de Strycker, red. *Draden in het donker: Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Dixon, Laurinda. 'Emmanuel Fremiet's Gorilla Carrying off a Woman. Beauty, the Beast, and Their Contexts'. In *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, onder redactie van Petra Ten-Doesschate Chu en Laurinda S. Dixon, 204 – . Newark: University of Delaware Press, 2008.
- Dixon, A. F. *The Natural History of the Gorilla*. The World Naturalist Series. London: Weidenfeld & Nicholson, 1981.
- Doesschate-Chu, Petra ten, en Laurinda S. Dixon. *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*. Newark: University of Delaware Press, 2008.
- Drayer, Elma. *Witte schuld: over identiteitspolitiek*. Atlas Contact, Uitgeverij, 2019.
- Drost, Wolfgang, en Ulrike Riechers. *Charles Baudelaire: La sculpture au Salon de 1859*. Universität Siegen, 1999.
- Du Chaillu, Paul B. *Explorations & Adventures in Equatorial Africa; with accounts of the manners, and customs of the people, and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus and other animals*. London: John Murray, 1861.
- Dunk, Thomas H. von der. *De lange schaduw der Germanen: een worsteling van tien eeuwen met het Duitse zelfbeeld*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- Durey, Philippe, Antoinette Le Normand-Romain, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, en Anne Pinget. *La sculpture française au XIXe siècle*. Parijs: Réunion des musées nationaux, 1986.
- Eaton, Daniel Cady. *A Handbook of Modern French Sculpture*. New York: Dodd,

- Mead, 1913.
- Eck, Caroline van, en Stijn Bussels. *Levende beelden: kunst werken en kijken*. Leiden: Leiden University Press, 2011.
- Edgar Allan Poe, Edwin Markham (inleiding), red. 'The Murders in the Rue Morgue'. In *The Works of Edgar Allan Poe*, 4:5–59. London / New York: Funk & Wagnalls, 1904.
- (ef), Emmanuel Fremiet. 'Les Gorilles du Muséum'. *L'Illustration* 115, nr. 2977 (17 maart 1900): 171.
- Einstein, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: der Weissen Bücher, 1915.
- . *Negerplastik*. München: Kurt Wolff, 1920.
- Elkins, James. *Master narratives and their discontents*. London: Routledge, 2013.
- Elsen, Albert E. *Auguste Rodin: Readings on His Life and Work*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1965.
- . *Rodin*. New York: Museum of Modern Art: Doubleday, 1963.
- Statues de Paris. 'Emmanuel Fremiet', 4 mei 2010. <https://edu.nl/tymdq>.
- Emmer, P. C. *Het zwart-witdenken voorbij: Een bijdrage aan de discussie over kolonialisme, slavernij en migratie*. Nieuw Amsterdam, 2018.
- Even, Yael. 'The Loggia dei Lanzi: A Showcase of Female Subjugation'. *Woman's Art Journal* 12, nr. 1 (1991): 10–14.
- 'Evolution, politics and gorilla warfare: Christie's', 31 augustus 2015. <https://edu.nl/cmhce>.
- Fauré-Fremiet, Philippe. *Fremiet*. Paris: Plon, 1934.
- Findling, John E., en Kimberly D. Pelle, red. *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. Jefferson (North Carolina) / London: McFarland, 2008.
- Florisooone, Michel. "De beeldhouwkunst....." In *Rondom Rodin: Tentoonstelling Honderd Jaar Fransche sculptuur*, onder redactie van Hans Jaffé, XVIII – XX-VIII. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1939.
- MonumentsMenFdn. 'Florisooone, Michel: Monuments Men Foundation'. Geraadpleegd 17 april 2020. <https://edu.nl/4h477>.
- Fox, Kara. 'Fury as London Police Officers Break Up Vigil to Murdered Sarah Everard'. *CNN*. CNN, 14 maart 2021. <https://edu.nl/tatpf>.
- Fr. B., Aff S. *Causeries à deux sur le Salon de 1857, Signé Fr.B. et Aff. S.* Senlis: Regnier, 1857.
- Friedlaender, Max J. *On Art and Connoisseurship*. Oxford: Cassirer, 1942.
- Fusco, Peter, en Horst Woldemar Janson. *The Romantics to Rodin: French nineteenth-century sculpture from North American collections*. Los Angeles County Museum of Art Los Angeles, CA, 1980.
- Fusco, Peter, en Los Angeles County Museum of Art. *The Romantics to Rodin:*

- French 19th century Sculpture from North American Collections*. Los Angeles / New York: Los Angeles County Museum; George Braziller, 1980.
- Gautier, Théophile. *Fortunio*. Paris: Desassart, 1838.
- Getsy, David. *Body Doubles: Sculpture in Britain, 1877-1905*. 1st dr. New Haven: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2004.
- Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1954.
- Gilman, Daniel C., en J. Le Roy Wright. *Frémiet's Howard*. Baltimore: The Municipal Art Society of Baltimore, 1904.
- Gindhart, Maria Pele. *The Art and Science of Late Nineteenth-Century Images of Human Prehistory at the National Museum of Natural History in Paris*. Ann Arbor, MI: University of Michigan, 2002.
- Goderich, Evan. 'Rosa Bonheur and her Tiger'. *The Aldine* 6, nr. 6 (1 juni 1873): 118.
- Gomperts, H. A. *De schok der herkenning: Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur*. Amsterdam: Meulenhoff, 1981.
- Goncourt, Edmond de, en Jules de Goncourt. *Manette Salomon*. Amsterdam / Antwerpen: Voetnoot, 2016.
- Goncourt, Edmond, en Jules Goncourt. *Dagboek*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1985.
- Gonse, Louis, red. *Exposition universelle de 1878: Les Beaux-arts et les arts décoratifs. Tome I*. Paris: Gazette des Beaux-arts, 1879.
- Gossens, Peter. 'Der Kunstwart (Kulturzeitschrift 1887-1932)'. In *Handbuch der Antisemitismus Band 7 Literatur, Film, Theater und Kunst*, onder redactie van Wolfgang Benz, 271-73. Berlin/München/Boston: De Gruyter Saur, 2017.
- Gott, Ted. 'Stowed Away: Emmanuel Frémiet's Gorilla carrying off a woman'. *Art Bulletin of Victoria*, nr. 45 (2005): 6-17.
- Gott, Ted, en Kathryn Elizabeth Weir. *Gorilla*. London: Reaktion Books, 2013.
- . *Kiss of the Beast: From Paris Salon to King Kong*. South Brisbane: Queensland Art Gallery Publishers, 2005.
- Graeber, David. *Debt: The first 5000 years*. New York: Melville House, 2011.
- Grob, Bart, E. Nijhoff Asser, en E. Manú Giaccone. *Papieren anatomie: de wonder-schone papier-machémodellen van dokter Auzoux*. Leiden: Walburg Pers, Museum Boerhaave, 2008.
- Grösslein, Andrea. *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstler-genossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*. Miscellanea Bavarica Monacensia. München: Stadtarchiv München / Kommissionsverlag UNI-

- Druck, 1987.
- Grundmann, Günther. 'Schlösser und Villen des 19. Jahrhunderts von Unternehmern in Schlesien'. *Tradition: Zeitschrift für Firmengeschichte und Unternehmerbiographie* 10, nr. 4 (augustus 1965): 149–62.
- Halbertsma, M., en K. Zijlmans. *Gezichtspunten: Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*. Nijmegen: SUN, 1993.
- Hall, James. *Hall's Iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*. Leiden: Primavera Pers, 2003.
- Hammacher, A. M. *Modern Sculpture. Tradition and Innovation*. New York: Harry N. Abrams, 1988.
- Hamy, Ernest T. 'Julie Charpentier: sculpteur et préparateur de zoologie (1770-1845)'. *Bulletin du Muséum d'histoire naturelle*, nr. 7 (1899): 329.
- Hargrove, June. *The Statues of Paris: An Open-air Pantheon: the History of Statues to Great Men*. New York Paris: Vendome, 1989.
- Harris, Jonathan. *The New Art History: A Critical Introduction*. Routledge, 2001.
- Haskell, Francis, en Nicholas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*. Yale University Press, 1988.
- Haveman, Mariëtte. *Het feest achter de gordijnen: schilders van de negentiende eeuw 1850-1900*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1996.
- Heijer, Henk den. *Nederlands slavernijverleden. Historische inzichten en het debat nu*. Zutphen: Walburg Pers, 2021.
- Herder, Johann Gottfried. *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1778.
- Herderscheê, Gijs. 'Vrouwenbesnijdenis komt vaker voor dan gedacht: 41.000 vrouwen in Nederland genitaal verminkt'. *de Volkskrant*. De Volkskrant, 24 juni 2019. <https://edu.nl/ybent>.
- Heumakers, Arnold. 'Recensie Manette Salomon: De Goncourts hielden niet van joden'. *De Leesclub van Alles*, 25 augustus 2017. <https://edu.nl/q3qnd>.
- Hightower, Scott. 'Christiaan van Couwenbergh's Rape of a Negress, 1632 Musée de Beaux-Arts, Strasbourg'. *Callaloo* 39, nr. 3 (2016): 565–565,728.
- Holt, Elizabeth Gilmore. *The Expanding World of Art, 1874-1902: Universal Expositions and State-sponsored Fine Arts Exhibitions*. New Haven, London: Yale University Press, 1988.
- Horne, Alistair. *The Fall of Paris: The Siege and the Commune 1870-71*. London: Penguin, 2007.
- Horswell, Jane. *Bronze Sculpture of Les Animaliers, Reference and Price Guide*. Clopton Eng.: Antique Collectors' Club, 1971.
- Houbraken, Arnold. *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schil-*

- deressen (3 delen)*. Den Haag: J. Swart, C. Boucquet, M. Gaillard, 1753.
- Hout, Guus van den, Vereecke. *Louis Royer 1793-1868 : een Vlaamse beeldhouwer in Amsterdam*. Amsterdam: Van Soeren & Co, 1994.
- Howard, Michael. *The Franco-Prussian War: The German Invasion of France 1870-1871*. London / New York: Routledge, 2008.
- Huysmans, Joris-Karl. *L'Art Moderne*. Paris: Plon-Nourrit, 1911.
- Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königlichen Glaspalast zu München 1888*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1888.
- www.gouvernement.fr. 'Inauguration du Musée d'Orsay par le président François Mitterrand'. Geraadpleegd 2 februari 2018. <https://edu.nl/479bk>.
- Institut de France: Procès-Verbaux des Séances de l'Académie tenues depuis la fondation de l'Institut jusqu'au mois d'août 1835 Conformément à une décision de l'Académie par m.m. les Secrétaires Perpetuels*. Vol. X (1832-35). Paris: Debrousse et Gas, 1922.
- Iriye, Masumi. *Le Vau's Ménagerie and the rise of the Animalier: enclosing, dissecting and representing the animal in Early Modern France*. Ann Arbor: University of Michigan, 1994.
- Irwin Lewis, Beth. *Art for All? The Collision of Modern Art and the Public in Late nineteenth-century Germany*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 2003.
- Jacques Thuillier, Jacques de Caso, Philip Ward-Jackson e.a. *La sculpture du XIXe siècle: Une mémoire retrouvée: Les fonds de sculpture*. Rencontres de l'École du Louvre. Paris: La Documentation Française, 1986.
- Jaeger, Roland. 'Alfred Kuhn (1885-1940): ein vergessener Berliner Kunsthistoriker der zwanziger Jahre'. *Aus dem Antiquariat : Zeitschrift für Antiquare und Büchersammler*, nr. 1 (2004).
- Jahan, Pierre, en Jean Cocteau. *La Mort et les Statues*. Paris: Editions du Compas, 1946.
- Janson, H. W. *Apes and Ape-Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: The Warburg Institute, University of London, 1952.
- . *The Rise and Fall of the Public Monument*. New Orleans: The Graduate School, Tulane University, 1976.
- Janson, H. W., Phyllis Freeman, en Bob McKee. *19th-century Sculpture*. New York: Abrams, 1985.
- Janson, H. W., Douglas Lewis, en George Gurney. 'Nineteenth-Century Sculpture exhibition March 10 – May 27, 1974'. National Gallery of Art, Washington. Geraadpleegd 3 mei 2020. <https://edu.nl/xb8hj>.
- Jomard, Edme-François. *Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des*

- recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française.* Paris: Pancoucke, 1821-1830.
- Kiers, Judikje, Epco Runia, Reinier Baarsen, en Theo Schoemaker. *'De Lelijke Tijd': pronkstukken van Nederlandse interieurkunst 1835-1895 : tentoonstelling, Rijksmuseum, Amsterdam, van 25 november 1995 t/m 31 maart 1996*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1995.
- Kisters, Sandra. 'Leven als een kunstenaar'. Onder redactie van C. Blotkamp en G. Birtwistle. PhD, VU, 2010.
- . *The Lure of the Biographical: On the (self-)representation of Modern Artists*. Amsterdam: Valiz, 2017.
- Knoll, Fabien, en Raquel López-Antoñanzas. 'The True World's First Sculptures of Antediluvian Animals, which Never Were'. *Comptes Rendus - Palevol* 10, nr. 7 (2011): 597-604.
- Koopmans, Ype. *Muurvast & gebeiteld: beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940 = Fixed & chiselled : sculpture in architecture 1840-1940*. Rotterdam: NAI, Nederlands Architectuurinstituut, 1994.
- Körner, Hans. 'Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert'. In *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, onder redactie van Gottfried Boehm en Helmut Pfotenhauer, 397-425. Bild und Text. München: Wilhelm Fink, 1995.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore Maryland USA: Johns Hopkins University Press, 2019.
- Kris, Ernst, en Otto Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. Yale University Press, 1981.
- Kuhn, Alfred. *Die Neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart*. München: Delphin, 1921.
- Kwa, Chunglin. 'Linnaeus en de apen'. In *Aap, vis, boek: Linnaeus in de Artis Bibliotheek*, onder redactie van Chunglin Kwa P. Verkruysse, 22-35. Zwolle: Waanders, 2007.
- La Châtre, Maurice. *Nouveau dictionnaire universel: par Maurice Lachâtre. I, 1. A-B. I, 2. C-F*, 1869.
- Lafont-Couturier, Hélène. 'Souvenirs photographiques des temps préhistorique'. In *Vénus et Caïn: figures de la préhistoire, 1830-1930*, onder redactie van Hélène Lafont-Couturier, 152-61. Paris: Réunion des musées nationaux, 2003.
- . *Vénus et Caïn: figures de la préhistoire, 1830-1930*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2003.
- Lamalle, M. Dureau de. 'Mémoire sur le Grand Gorille du Gabon'. *Annales des sci-*

- ences naturelles, comprenant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparées des deux règnes* 6 (1851).
- Lami, Stanislas. *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F. Vol. II.* Paris, 1916.
- Larousse, Pierre. 'Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 1 A / par M. Pierre Larousse'. In *Animalier*, 394, 1866.
- Lattimore, Richmond. *Homer: The Iliad*. Chicago: University of Chicago Press, 1951.
- Lebon, Elisabeth. *Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art: France, 1890-1950*. Perth: Marjon, 2003.
- Lefkowitz, Mary L. 'Seduction and Rape in Greek Myth'. In *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, onder redactie van Angeliki E. Laiou, 17-37. Washington: Dumbarton Oaks, 1998.
- Lemaistre, Isabelle Leroy-Jay, en Béatrice Tupinier Barillon. *La griffe et la dent: Antoine Louis Barye (1795-1875): Sculpteur animalier*. Réunion des musées nationaux, 1996.
- Lemire, Elise. "'The Murders in the Rue Morgue': Amalgamation discourses and the Race Riots of 1838 in Poe's Philadelphia'. In *Romancing the Shadow: Poe and Race*, onder redactie van J. Gerald Kennedy en Liliane Weissberg, 177-204. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Lentricchia, Frank, Andrew DuBois, en John Crowe Ransom. *Close Reading: The Reader*. Durham, London: Duke University Press, 2002.
- Leo Lemay, J. A. "The Psychology of "The Murders in the Rue Morgue"". *American literature; a journal of literary history, criticism and bibliography* 54, nr. 2 (1982): 165-88.
- Licht, Fred. *Sculpture: 19th & 20th centuries*. London: Michael Joseph, 1967.
- Lipkowitz, Elise. 'The "Elephant in the Room": The Impact of the French Seizure of the Dutch Stadholder's Collection on Relations between Dutch and French Naturalists'. In *Of Elephants & Roses: French Natural History, 1790-1830*, onder redactie van Sue Ann Prince, 101-10. APS Museum, American Philosophical Society, 2013.
- L., J. 'Beaux-Arts: Salon de 1835: Sculpture'. *L'Indépendant. Journal de Littérature, de Beaux-Arts, d'Industrie et d'Annonces*, 19 maart 1835.
- Loh-Kliesch, André. 'Siegesdenkmal Leipzig'. Geraadpleegd 26 november 2020. <https://edu.nl/yvhuk>.
- Lueg, Klarissa, en Marianne Wolff Lundholt. *Routledge Handbook of Counter-Narratives*. Milton UK: Taylor & Francis Group, 2020.

- Mackay, James A. *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*. London,: Ward Lock, 1973.
- Mallett at Bourdon House. *The 'Animaliers': French Animal Sculpture of the 19th Century: Mallett at Bourdon House Limited: 14th to 30th November 1962*. London: Mallett at Bourdon House, 1962.
- Martínez-Contreras, Jorge. 'L'Émergence scientifique du gorille'. *Revue de synthèse* 113, nr. 3 (1 juli 1992): 399–421.
- mbison. 'Musée d'Anatomie Delmas-Orfila-Rouvière'. Atlas Obscura. Geraadpleegd 28 maart 2019. <https://edu.nl/wmwtr>.
- Michelet, Jules. *Histoire de France: Renaissance tome 7*. Paris, 1855.
- . *Love*. New York: Rudd and Carlton, 1860.
- . *Woman*. New York: Rudd and Carlton, 1866.
- Mirolli, Ruth Butler. 'The Early Work of Rodin and its Background'. Onder redactie van H. W. Janson. PhD, New York University, 1966.
- Moigno. 'Les Mondes: revue hebdomadaire des sciences et leurs applications aux arts et à l'industrie', 1863, 32 v.
- Montesquieu. *Perzische brieven*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2002.
- Morlot, Pauline. 'Utilisation et Sauvegarde des Objets Pédagogiques des Collections Universitaires'. Onder redactie van Jacques Defert. Diplôme National d'Expression Plastique, École Supérieure d'Art Avignon, 2011.
- 'Nadar Jury'. *Le Journal amusant : journal illustré, journal d'images, journal comique, critique, satirique, etc*, 16 juli 1859, 10.
- Nationale, Bibliothèque. 'École nationale de dessin et de mathématiques: Paris'. BnF Data, 21 mei 2020. <https://edu.nl/cynrm>.
- Nochlin, Linda. 'The Darwin Effect: Introduction'. *Nineteenth Century Art Worldwide. A Journal of Nineteenth Century Visual Culture* 2, nr. 2 (Lente 2003).
- Novotny, Fritz. *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*. Harmondsworth: Penguin, 1980.
- o-. 'Die Betheiligung französischer Künstler an der Münchener internationalen Kunstausstellung'. *Allgemeine Zeitung*, 17 april 1888.
- Osborne, Michael A. *Nature, the exotic and the science of French colonialism*. Bloomington (Ind.): Indiana University Press, 1994.
- Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C.H.Beck, 2020.
- Owen, Richard. *Memoir on the Gorilla (Trogodytes Gorilla, Savage)*. London: Taylor and Francis, 1865.
- Padrutt, Christian. 'Allgemeine Zeitung (1798-1929)'. In *Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts*, onder redactie van Heinz-Dietrich Fischer, 131–44.

- Berlin, Boston: De Gruyter, 1972.
- Parkes, Kineton. *Sculpture of To-day (2 delen)*. New York: C. Scribner's Sons, 1921.
- Paul, Herman. *Als het verleden trekt. Kernthema's in de geschiedfilosofie*. Amsterdam: Boom, 2016.
- Payne, Alina Alexandra, Bolzoni, en Lina. *The Italian Renaissance in the 19th century: revision, revival, and return*. Cambridge Mass. / Milano: Harvard University Press / Officina Libraria, 2018.
- Pecht, Friedrich. 'Die Gemälde-Gallerie der königlichen Museen zu Berlin'. *Allgemeine Zeitung*, 17 april 1888.
- . 'Die Münchener Ausstellungen von 1888'. *Die Kunst für Alle* 4, nr. 1 (1888): 1–9.
- Peeters, Norbert. *Darwins Engelen*. Amsterdam: Atlas Contact, 2018.
- Penny, Nicholas. *The Wilkes Collection of Nineteenth-century French Sculpture*. London: Burlington Magazine Publications, 2019.
- Pessard, Gustave. *Statuomanie Parisienne. Étude critique sur l'abus des statues*. Paris: Daragon, 1912.
- Philostratus, Flavius, en Peter Burgersdijk. *Schilderijen & Sofisten: kunst, ekphrasis en retorica in de klassieke oudheid*. Hilversum: Verloren, 2015.
- Pieterse, Jan Nederveen. *Wit over zwart: Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur*. Amsterdam / Den Haag: Kon. Instituut voor de Tropen / NOVIB, 1990.
- Pietro Corsi Jean-Louis Fischer, Claude Blanckaert Claudine Cohen. *Le Muséum au premier siècle de son histoire*. Paris: Muséum national d'Histoire naturelle, 1997.
- Pingeot, Anne. 'Introduction'. In *La Sculpture Française au XIXe Siècle*, onder redactie van Anne Pinget, Philippe Durey, Antoinette Le Normand-Romain, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, Laure de Margerie, en Veronique Wieinger, XI – XXII. Paris: Édition de la Réunion des musées nationaux, 1986.
- . 'La sculpture du XIXe siècle. La dernière décennie'. *Revue de l'Art* 104, nr. 1 (1994): 5–7.
- . *Orsay: La sculpture*. Scala, 2003.
- . 'Sculpture and Literature in Nineteenth-Century France'. In *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France, 1880-1950*, onder redactie van Keith Aspley, Elizabeth Cowling, en Peter Sharratt, 37–48. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 2000.
- Pingeot, Anne, Antoinette Le Normand-Romain, en Laure de Margerie. *Musée d'Orsay: Catalogue Sommaire Illustré des Sculptures*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1986.

- Plato. *Plato: Verzameld werk deel 2*. Onder redactie van Xaveer de Win Jef Ector Rein Ferwerda Ko Kleisen Carlos Steel e. a. Kapellen / Baarn: Pelckmans / Agora, 1999.
- Plutarchus. *De Levens van Doorluchtige Grieken en Romeinen (eerste deel)*. Amsterdam: Allart, 1789.
- Potter-Hennessey, Pamela Ann. 'The Sculpture at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition: International Encounters and Jingoistic Spectacles'. Onder redactie van June E. Hargrove. University of Maryland, College Park, 1995.
- Prettejohn, Elizabeth. *Beauty and Art 1750-2000*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005.
- Prince, Sue Ann. *Of Elephants & Roses: French Natural History, 1790-1830*. APS Museum, American Philosophical Society, 2013.
- Qureshi, Sadiya. *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*. University of Chicago Press, 2011.
- Radcliffe, Anthony. 'Jules Dalou in England'. *Connoisseur <London>*, nr. 155 (1964): 244-45.
- Read, Benedict. *Victorian Sculpture*. London: Yale University Press, 1982.
- Reynolds, Donald Martin. *The Cambridge Introduction to Art: The Nineteenth Century*. Cambridge, New York, Oakley: Cambridge University Press, 1985.
- Rheims, Maurice. *19th Century Sculpture*. Harry N. Abrams, 1977.
- . *La sculpture au XIXe siècle*. Paris: Arts et métiers graphiques, 1972.
- Roberts, Helene E., red. *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art (2 Delen)*. Chicago / London: Fitzroy Dearborn, 1998.
- Robinson, David M. 'On Reproductions for the College Museum and Art Gallery'. *The Bulletin of the College Art Association of America* 1, nr. 3 (1917): 15-21.
- Rounding, Virginia. *Grandes Horizontales: the Lives and Legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente*. London: Bloomsbury, 2003.
- Royer, Clémence. *De l'Origine des espèces par sélection naturelle, ou des Lois de transformation des êtres organisés, par Ch. Darwin, troisième édition*. Paris: Victor Masson, Guillaumin, 1870.
- Ruoss, E. 'Schweizerdeutsch und Sprachbewusstsein: Zur Konsolidierung der Deutschschweizer Diglossie im 19. Jahrhundert'. Onder redactie van Heiko Hausendorff Angelika Linke. PhD, Universität Zürich, 2019.
- Ruth Mirolli, Jane van Nimmen. *Nineteenth Century French Sculpture: Monuments for the Middle Class*. Louisville Kentucky: J.B. Speed Art Museum, 1971.
- Saint-Hilaire, Isidore Geoffroy. 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille'. *Archi-*

- ves du Muséum d'Histoire Naturelle publiée par les Professeurs-Administrateurs de cet établissement* X (1858).
- Sansone, Matteo. 'Verismo: From Literature to Opera.' PhD, University of Edinburgh, 1987.
- Santé, Luc. *Het andere Parijs: Stad van het volk*. Vertaald door Hans E. van Riemsdijk. Antwerpen / Amsterdam: Polis / New Book Collective, 2016.
- Saris, Karlijn, en Koen van de Ven. 'Misogynie als politiek wapen'. *De Groene Amsterdammer*, nr. 9 (3 maart 2021).
- Savage, Thomas S., en Jeffries Wyman. 'Notice of the external characters and habits of Troglodytes gorilla, a new species of orang from the Gaboon River; osteology of the same'. *Boston Journal of Natural History* 5, nr. 4 (december 1847).
- Scheltema, M. d'Hane-. *Metamorphosen: Ovidius*. Amsterdam: Atheneum, 2015.
- Schröder, Gerald. 'Versteinernder Blick und entflammte Begierde: Giambolognas "Raub der Sabinerin" im Spannungsfeld poetisch reflektierter Wirkungsästhetik und narrativer Semantik'. In *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 175–203. Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität, 2004.
- Schwartz, Emmanuel. *Les sculptures de l'École des beaux-arts de Paris: histoire, doctrines, catalogue*. Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2003.
- 'Service du Patrimoine Historique: Un gorille pas comme les autres!' Geraadpleegd 27 augustus 2019. <https://edu.nl/wj4v4>.
- Sharratt, Peter. 'Ut Sculptura Poesis'. In *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France, 1880-1950*, onder redactie van Keith Aspley, Elizabeth Cowling, en Peter Sharratt, 1–16. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 2000.
- Shennan, J. H., en John E. Flower. 'Conscription'. Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica, inc., 2 september 2020. <https://edu.nl/en3w3>.
- Shiff, Richard, Carol Armstrong, Albert Boime, David Carrier, Kermit S. Champa, Miachel Paul Driskel, Jack Flam, e.a. *12 Views of Manet's Bar*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1996.
- Slyke, Gretchen van. 'The Sexual and Textual Politics of Dress: Rosa Bonheur and Her Cross-Dressing Permits'. *Nineteenth-century French studies* 26, nr. 3/4 (1998): 321–35.
- Smith, Paul J. 'De natuur is sterker dan de beschaving: De ware betekenis van Natura Artis Magistra'. *NRC Handelsblad*, 27 september 1996. <https://edu.nl/mwcjt>.
- RKD Artists&. 'Sophie Rude', 6 juli 2017. <https://edu.nl/4wefj>.
- St. Hilaire, Isidore Geoffroy de. 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique'. *Annales des sciences naturelles, compre-*

- nant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparées des deux règnes* 6 (1851).
- Stiftung Deutsches Historisches Museum. 'Kaiserreich'. Lebendiges Museum Online. Geraadpleegd 13 december 2020. <https://edu.nl/t4x8h>.
- Streule, Wendy Garland. 'Objects of Desire: Case Studies in the Production and Consumption of Erotic Images in the Dutch Golden Age'. Onder redactie van Catherine Puglisi. Rutgers The State University of New Jersey - New Brunswick, 2011.
- Strieter, Terry W. *Nineteenth-Century European Art: A Topical Dictionary*. Greenwood Publishing Group, 1999.
- Sucquet, J. P. *De l'Embaumement chez les anciens et chez les modernes et des conservations pour l'étude de l'anatomie*. Paris: Adrien Delahaye, 1872.
- Tait, Peta. *Fighting Nature*. Sydney: Sydney University Press, 2016.
- Teeuwisse, Jan. *Nederlandse beeldhouwkunst: een apologie = Dutch Sculpture : an Apologia*. Zwolle / Scheveningen: Waanders / Sculptuur Instituut, 2014.
- . 'Wezelaar statuair'. Universiteit van Amsterdam, 2004.
- T. H. Bartlett. 'Emmanuel Frémiet'. *The American Architect and Building News* 31, nr. 788-805 (1891).
- 'The Grandeur Of Life: A Celebration of Charles Darwin and the Origin of Species: Linda Hall Library'. Geraadpleegd 27 augustus 2019. <https://edu.nl/pupq4>.
- Thiebault-Sisson, François. 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste'. *Le Temps*, 2-3 januari 1896.
- Thuillier, Jacques. 'A propos de l'histoire de la sculpture du XIXe siècle: réflexions sur le bonheur de l'historien'. In *La Sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée: les fonds de sculpture*. Rencontres de l'École du Louvre. Paris: La Documentation Française, 1986.
- . *Histoire de l'Art*. Paris: Flammarion, 2002.
- Titus Livius (Livy), The History of Rome. 'Titus Livius (Livy), The History of Rome'. Geraadpleegd 3 oktober 2019. <https://edu.nl/p4hw3>.
- TLFi. 'Animalier'. Trésor de la Langue Française informatisé. Geraadpleegd 13 april 2019. <https://edu.nl/q6nqx>.
- Tomkowicz, S. 'Jubileuszowa wysława sztuki w Monachium'. *Przegląd Polski* 90 (1888): 569.
- Tulp, Nicolaus (Nicolaes Tulp). *Observationem medicarum (Libri Tres)*. Vol. 1652. Amsterdam: Ludovicum Elzevirii (Elsevier), 1641.
- Tyson, Edward. *Orang-outang, sive homo sylvestris, or, The anatomy of a pygmy compared with that of a monkey, an ape, and a man: to which is added, A philological*

- essay concerning the pygmies, the cynocephali, the satyrs, and sphinges of the ancients: wherein it will appear that they are all either apes or monkeys, and not men, as formerly pretended.* London: Thomas Bennet and Daniel Brown, 1699.
- Varfolomeeva, Nadejda, en Christian Jouanin. 'Au temps de l'acclimatation'. *Le Courrier de la Nature*, nr. 213 (2004): 35–48.
- Verbraeken, Paul. *150 jaar Monumentale Animaliersculptuur: Zoo Antwerpen, 3 juli - 12 september 1993*. Antwerpen: Esco, 1993.
- Vermot, Federica. 'The Florentine Revival of Late Nineteenth-Century French Sculpture. Perspectives from the Gazette des Beaux-Arts (1861-1881)'. *MDC-CC 1800* 10 (2021).
- Vigarello, Georges. *A History of Rape: Sexual violence in France from the 16th to the 20th century*. Cambridge: Polity, 2001.
- . *Histoire du Viol. XVIe -XXe siècle*. Paris, Seuil: Points, 1998.
- Vincenti, Karl von. 'Die dritte Internationale Kunstausstellung in München. I. Überblick'. *Allgemeine Zeitung*, 2 juni 1888.
- . 'Die dritte Internationale Kunstausstellung in München. XII. Schluss'. *Allgemeine Zeitung*, 14 oktober 1888.
- Wagner, Anne M. 'Learning to Sculpt in the Nineteenth Century. An Introduction'. In *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, onder redactie van Horst W. Janson Peter Fusco, 9–21. New York, Los Angeles: Braziller, Los Angeles County Museum, 1980.
- Wagner, Anne Middleton. *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- . 'Learning to sculpt: Jean-Baptiste Carpeaux 1840-1863'. PhD, Harvard University, 1980.
- Warnke, Martin. *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Gütersloh: Bertelsmann, 1970.
- Wasserman, Jeanne. *Daumier Sculpture: A critical and comparative study*. Fogg Art Museum, Harvard University, May 1-June 23, 1969. Cambridge Mass.: Harvard University, 1969.
- Wasserman, Jeanne L. *Barye*. Cambridge Mass.: Fogg Art Museum Harvard University, 1982.
- . *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*. Cambridge Mass.: Fogg Art Museum / Harvard University Press, 1975.
- Wayne, Kenneth Eric. 'The Role of Antiquity in the Development of Modern Sculpture in France, 1900-1914'. Onder redactie van Wanda Corn Albert Elsen. PhD, Stanford University, 1994.
- Weber, Eugen. *France, fin de siècle*. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1986.

- . *Peasants Into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870-1914*. Stanford University Press, 1976.
- Wekker, Gloria. *Witte Onschuld: Paradoxen van Kolonialisme En Ras*. Amsterdam University Press, 2017.
- Wennberg, Bo. *French and Scandinavian sculpture in the Nineteenth Century: a Study of Trends and Innovations*. Stockholm / Atlantic Highlands, N.J.: Almqvist & Wiksell / Humanities Press, 1978.
- Wesseling, Hendrik Lodewijk. *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- Wesseling, H. L. Scheffer, Renan, Psichari : *een Franse cultuur- en familiegeschiedenis, 1815-1914*. Amsterdam: Prometheus, 2017.
- White, Ed. 'The Ourang-Outang Situation'. *College Literature* 30, nr. 3 (2003): 88-108.
- Widmann, Joseph Viktor. 'Der Gorilla. Eine Pariser Künstlergeschichte'. *Die Kunst für alle : Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, nr. 1 oktober (1888): 12-14.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst: [nebst Erläuterung dazu]*. Dresden, Leipzig: Waltherischen, 1756.
- Winkel, Camiel van. *De mythe van het kunstenaarschap*. Amsterdam: Fonds BKVB, 2013.
- Wittkower, Rudolf, en Margot Wittkower. *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists, a Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York: Norton, 1969.
- Wolfgang Benz e.a., red. *Handbuch des Antisemitismus Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart Band 5 Organisationen, Institutionen, Bewegungen*. Vol. 5. Berlin / Boston: De Gruyter Saur, 2012.
- Wolfthal, Diane. *Images of Rape: The 'heroic' Tradition and its Alternatives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Britannica Academic. 'World's fair'. Geraadpleegd 3 december 2020. <https://edu.nl/bchvy>.
- Wyhe, John van, en Peter C. Kjærgaard. 'Going the Whole Orang: Darwin, Wallace and the Natural History of Orangutans'. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 51 (juni 2015): 53-63.
- Zgórniak, Marek, Marta Kapera, en Mark Singer. 'Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?'. *Artibus et Historiae* 27, nr. 54 (2006): 219-37.
- Zwijnenberg, Robert. 'Alles Geniessen und Fühlen'. *Sculptuur Studies* 1, nr. 1 (2005): 53-60.

Bijlage 1.

LEVENSDATA EMMANUEL FREMIET 1824-1910

- 1821 Sophie Fremiet, schilderes, huwt de beeldhouwer Francois Rude in hun toenmalige woonplaats Brussel.
- 1824 Emmanuel Fremiet 6 december geboren te Parijs (Montrouge).
- 1826 Terugkeer van de familie Rude naar Parijs.
- 1827 Mme Rude-Fremiet, Sophie, erelid academie Amsterdam.
- 1830 Amédée Rude, zoon van Sophie en Francois Rude, overlijdt.
- ca. 1832 Eerste lessen van Sophie Rude.
- 1834 Leerling Collège Henry-IV.
- ca. 1836 leerling École des Arts Decoratifs.
- ca. 1839 Stopt met École, wordt leerling van schilder Jean-Charles Werner, die als kunstenaar verbonden is aan het Museum d'Histoire Naturelle. Hij leert aan Fremiet lithografie. Werkt aan platen voor Henry Marie Ducrotay de Blainville, die vergelijkende dierenanatomieën schrijft, vanaf 1839 *Ostéographie ou description iconographique comparée du squelette et du système dentaire des cinq classes d'animaux vertébrés récents et fossiles pour servir de base à la zoologie et à la géologie* (tot 1864 uitgegeven). Werner zelf werkte aan soortgelijke wetenschappelijke publicaties, waaronder Georges Cuvier & Étienne Geoffroy de

- Saint-Hilaire, *Histoire Naturelle des Mammifères*, (1824-1842).
- ca. 1840 'Schilder' van dode lichamen in het Parijse mortuarium.
- ca. 1840 'Ghost'-beeldhouwer voor twee mysterieuze beeldhouwers, vader en zoon 'G'.
- ca. 1840 Leerling op een bouwwerf.
- 1842 Bij Rude in het atelier.
- 1843 Eerste beeld op de Salon, Gazelle (gips).
- ca. 1843 Atelier, gieterij, Blvd. Du Temple 42, later: Rue du Faubourg st. Honoré
- 1849 Eerste staatsopdracht voor een monument.
- 1850 Aankoop staat *Ours Blessé* en *Chien Blessé* voor het musée de Luxembourg (het moderne kunstmuseum van Parijs).
- 1852 *Cheval de Montfaucon*. Opdracht van de dierenartsenopleiding in Alfort, in 1889 opgesteld in de opleiding voor dierenarts in Toulouse.
- 1853 Salon: *Bassetts* van Napoleon III in brons.
- 1855 Rude sterft.
- 1855-58 werkt voor Lefuel aan Louvre als decoratiebeeldhouwer.
- 1855-59 Reeks Napoleonmonumenten.
- 1859 Gorille enlevant une négresse, geweigerd op de Salon, maar toegelaten op de tentoonstelling op aanraden van de Comte de Nieuwerkerke, achter gordijn tentoongesteld.
- 1860 Légion d'Honneur.
- 1867 *Pan et les oursons* (eerste gips).
- 1868 Monument voor *Napoleon I* in Grenoble.
- 1869 *Louis D'Orléans* (Château de Pierrefonds).
- 1871 (ca.) *Gorille emportant la Vénus de Milo* (huidige verblijfplaats onbekend).
- 1871 Neudeck-project.
- 1874 Eerste *Jeanne D'Arc* (Place des Pyramides, Parijs).
- 1875 Volgt Antoine-Louis Barye op als professor 'dessin animalier' aan het Muséum national d'histoire naturelle te Parijs.
- 1876 *Rétiaire et Gorille*, terracotta, schets in Musée d'Orsay, uitgewerkte terracotta in Victoria & Albert London.
- 1882 Opdracht *Étienne Le Grand* Boekarest.
- 1883 Italische reis, geboorte kleinzoon Emmanuel, zoon van Marie Fremiet (dochter) en de componist Gabriel Fauré.
- 1887 Eremedaille Salon *Gorille enlevant une femme*.
- 1890-1904 Groep van beelden voor Hotel Dervillé (zie Musée d'Orsay, gipsen *Ravachol* 1904), waaronder de Aap met zeepbellen (Tiffany-lampen).
- 1892 Toetreding Académie des Beaux Arts.

- 1895 Opdracht voor de *Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo* voor het Muséum national d'histoire naturelle.
- 1897 *Saint Michel terrassant le dragon* voor het klooster op Mont Saint-Michel; vicepresident Académie des Beaux-Arts.
- 1898 President Académie des Beaux-Arts.
- 1899 Onthulling Monument voor *Ferdinand de Lesseps* in Port Said Egypte (1956 vernield Suez-crisis, nu heropgericht in Port Fouad Egypte) .
- 1900 Vervanging van een betere versie van de *Jeanne D'Arc* in Parijs.
- 1904 Erelid Royal Academy.
- 1910 10 september gestorven te Parijs. Begraven op het Cimetière de Passy.

Bijlage 2.

GORILLA'S IN COLLECTIES

Gorille enlevant une negresse, 1859

Gorille enlevant une négresse, 1859, gips, verloren gegaan.

Gorille enlevant une femme, 1887

Gorilla, eine Frau raubend, gips, 193,5x116,5x167,5, Staatliche Kunstsammlungen Dresden ASN 4794 (Deze gorilla is in 1894 van de kunstenaar gekocht, via de graaf Rudolf von Rex, die directeur Georg Treu adviseerde.)

Gorille enlevant une femme, 1887, beschilderd gips, 195x133x80, Musée des Beaux Arts Nantes 1117 (gekocht op de salon van 1887, Fonds national d'art contemporain; Dépôt au Musée des Beaux-Arts van Nantes op 29/03/1895.)

Gorilla Carrying off a Stone-Age Woman, 1887, brons, h. 203, Krannert Art Museum Champaign Ill., (Schenking van Stacey B. Rankin in 1959.)

Gorilla carrying off a woman (Gorille enlevant une femme), 1887, brons, 44,7x30,6x33,1, National Gallery of Victoria Melbourne, 316-2 (Geschonken door de kunstenaar 1907.)

Gorille enlevant une femme, na 1887, brons, 47,6x36,3x28,8, part.coll. London

Gorille enlevant une femme, na 1887, brons, h.44,5, Part. coll. Jacques Ginepro Monaco.

Gorilla met retiarius, 1876

Sculptural group, 1876, terracotta, 82 x 52 x 47, coll Victoria and Albert museum London, A.8-2017 (Terracotta sculpture of a Gorilla defeating a gladiator, signed E. Fremiet. Getoond salon 1876 nr. 3287, aankoop via kunsthandel Daniel Katz 2017)

Gorille traînant par les cheveux un guerrier, [1876], kleischets, 24x17,4x15,3, coll. Musée d'Orsay, RF 2977 (tot 1971, in de collectie van mme Fauré-Fremiet, weduwe van de kleinzoon van de kunstenaar, toen geschonken aan de staat en in het Louvre, 1986 in het Musée d'Orsay)

Gorilla die Venus ontvoert, 1871

Gorille enlevant une Venus de Milo, 1871, verblijfplaats onbekend.

Bijlage 3.

LITERATUUR EN ONDERZOEK XIX
BEELDHOUKUNST ZOALS BESPROKEN IN
DE INLEIDING VAN *LA SCULPTURE FRANÇAISE*
AU XIXE SIÈCLE DOOR ANNE PINGEOT

ZIE [HTTPS://EDU.NL/FEVR8](https://edu.nl/fevr8)

- 1914 Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française*
- 1917 Cady Eaton
- 1921 Taft
- 1928 Luc-Benoist, *La Sculpture romantique*
- 1929 Paul Vitry, meerdere artikelen in *Histoire d'Art*
- 1936 Judith Cladel
- 1955 Rouzet, *Bourdelle et le théâtre des Champs-Élysées*
- 1959 Radcliffe
- 1960 Quarré, coll. Dijon
- 1961 Caillet, *Landowski*
- 1962 Radcliffe
- 1963 Elsen
- 1963 Naretskaya / Kossareva, coll. Hermitage
- 1964 Gerard Hubert
- 1964 Du Castel, *Paul Dubois*

- 1967 Mercadier, *Dardé*
- 1967 Descharnes / Chabrun, *Rodin*
- 1967 Ackerman
- 1969 Jeanne Wasseman, *Daumier*
- 1969 Bengé, *Barye*
- 1969 Kossareva, *Dalou*
- 1970 *Degas*
- 1971 Ruth Butler, *Nineteenth Century French Sculpture: Monuments for the middle class*
- 1971 Horswell, *Bronze sculpture of 'Les Animaliers'*
- 1971 Novotny
- 1972 Bethnall Green collectie
- 1972 Maurice Rheims
- 1972 Bouillier, Bernard
- 1973 Barousse, museum Montauban
- 1973 Kjellberg
- 1974 Hirschhorn, Algemene coll. catalogus
- 1974 Pivar, *Barye Bronzes*
- 1974 Cooper, *Nineteenth Century Romantic Bronzes 1830-1914*
- 1975 Jeanne Wasserman, Jacques de Caso, *Metamorphoses in Nineteenth Century Sculpture*
- 1975 Jianou-Dufet, *Bourdelle*
- 1975 June H. Hargrove
- 1975 John M. Hunisack
- 1976 Tancock
- 1976 Charles W. Millard
- 1976 Lugand / Vanderspelden, coll. Béziers
- 1976 Boulau-Rabaud Paris, coll. École des Beaux-Arts
- 1976 Clergue, museum Cagnes
- 1976 Konheim
- 1976 Charles W. Millard
- 1977 Jacques de Caso & Sanders
- 1977 Claire Vincent
- 1977 Trachtenberg
- 1977 Flescher, *Zacharie Astruc*
- 1977 Mechthild Schneider, *Monuments sculptés élevés aux artistes en France*
- 1977 Rawson, *Animals in Art*
- 1977 Georges, Maillol

- 1977 Lussiez, coll. Le Mee
- 1978 Jo Rischel, Suzanne Lindsay, *La Sculpture au Second Empire*
- 1978 Bo Wennberg, *French and Scandinavian sculptures*
- 1978 Rostrup, *Delaplanche*
- 1978 Baudry-Bozo, *Principes d'analyse scientifique de la Sculpture*
- 1978 Le Normand, *Les Sculpteurs pensionnaires de l'Academie de France à Rome*
- 1978 Mercier, *Desbois*
- 1978 Hardy-Braunwald coll. Valenciennes
- 1978 Le Clerc
- 1979 Elsen, Janson, Caso Congres xxiv
- 1979 Türr
- 1979 Keisch, *Rodin*
- 1979 Reising, *Animaliers*
- 1979 Amato, *Monuments en exil*
- 1979 Pajot-Villerelle *Cavelier*
- 1979 Cherpín, *Daumier*
- 1979 Damase, *Doré*
- 1979 coll. Louviers
- 1979 Luciano Caramel, *Rosso*
- 1980 Elsen, *Rodin in the studio*
- 1980 Ruth Butler
- 1980 Shepherd Hall, Michael Hall, Peter Fusco, Horst Janson, *Romantics to Rodin*
- 1980 Schnell, *Rodin*
- 1980 Terrapon, *Marcello*
- 1980 Guilloux, *Meissonnier*
- 1980 Champigneulle, *Rodin*
- 1981 Elsen, *Rodin Rediscovered*
- 1981 Kocks, *Rezeption und Originalität*
- 1981 Lepper, *Carrier-Belleuse*
- 1981 Mower, *Préault*
- 1981 Vaissier, *Bouriché*
- 1981 Salmon, coll. Beauvais
- 1981 Bringuier, coll. Nevers (oeuvre Jean Baffier)
- 1981 Valaison, Perpignan
- 1982 Jeanne Stump
- 1982 Arts Council, *Degas*
- 1982 Hanotelle Relations Paris- Bruxelles
- 1982 Blazy, coll Saint-Omer

- 1982 Vieville-Baligand, Becquart, Blazy, Kuhnmuch, Maison, Oursel, Szymusiak coll. musées Nord-Pas-de-Calais
- 1982 Amprimoz, museum Le Puy
- 1983 Schmoll, *Rodin*
- 1983 Rivière, *Camille Claudel*
- 1983 Dufet, coll. musée Bourdelle
- 1983 Gaudichon, coll. Poitiers
- 1984 Pierre Gassier, *Rodin*
- 1984 Pâris, *Camille Claudel*
- 1984 Huchard, coll. Angers
- 1984 Aubert / Dumas, coll. Chambéry
- 1985 Horst Janson, *19th Century Sculpture*
- 1985 V&A Rodin-collectie
- 1985 Cosnier, *Bashkirtseff*
- 1985 Amann, coll. Mont-de-Marsan
- 1986 Anne M. Wagner
- 1986 Arts Council, *Rodin*
- 1986 Bresc-Pingeot coll. Tuilerieën
- 1986 Pinget / Le Normand Romain coll. Musée d'Orsay

Samenvatting

ONTSTELLEND WEERZINWEKKEND
MAAR WONDERBAARLIJK INTENS. VIJF
PERSPECTIEVEN OP EMMANUEL FREMIETS
GORILLA-BEELDEN (1859-1888)

Het is opvallend dat de Franse beeldhouwkunst uit de negentiende eeuw lange tijd controversieel is geweest in de twintigste-eeuwse kunstgeschiedschrijving. Twintigste-eeuwse critici en kunsthistorici zien Frankrijk, belichaamd door de metropool Parijs, als de bakermat van moderniteit en moderne kunst, maar het medium beeldhouwkunst, alomtegenwoordig in Parijs, werd door hen vaak onder vuur genomen. De wortels hiervoor liggen gedeeltelijk in de negentiende eeuw zelf, getuige bijvoorbeeld de opmerkingen van Baudelaire, die verklaarde in 1846 de beeldhouwkunst maar saai te vinden. Uiteindelijk werd de negentiende-eeuwse sculptuur vooral toenemend bekritiseerd in de twintigste eeuw. Baudelaire werd later graag en veel geciteerd door degenen die een master narrative in de twintigste eeuw opbouwden, waarin de eigentijdse kunst werd afgezet tegen de negentiende-eeuwse. Alles op alles werd gezet om te laten zien hoe vooruitstrevend de twintigste-eeuwse beeldhouwkunst was vergeleken met die van de vorige eeuw, die oerconservatief heette te zijn.

In deze studie wordt getracht een tegengeluid te formuleren tegen de nog steeds sluimerende gedachte dat de negentiende eeuw zo'n lelijke tijd was, vol kitscherige beelden en reactionaire monumenten. De manier om een counter

narrative te formuleren is uit te gaan van een sculptuur die overduidelijk buiten de esthetische normen van de twintigste eeuw valt, maar die toch aanleiding geeft tot het formuleren van nieuwe inzichten in de negentiende-eeuwse kunstwereld in Parijs. Deze verhandeling is daarmee vooral een kritiek op de kunsthistorici, die tientallen jaren lang nagenoeg een gehele eeuw sculptuur hebben weggezet als irrelevant, terwijl het mij belangrijker lijkt een zo breed mogelijk inzicht te krijgen in de Parijse kunstwereld van die tijd door wetenschappelijk-analytisch te werk te gaan.

In dit geval neem ik twee beelden, de *Gorille enlevant une Nègresse* (Gorille-N. 1859) en de *Gorille enlevant une Femme* (Gorille-F. 1887), van de kunstenaar Emmanuel Fremiet (1824-1910) onder de loep. De beschouwing van deze twee sculpturen gaf me de gelegenheid om het master narrative van de negentiende-eeuwse sculptuur in de twintigste eeuw te reconstrueren en om zelf een counter narrative op te bouwen. De hoofdstukken 1 en 2 hebben betrekking op dit master narrative, de hoofdstukken 3, 4 en 5 gaan in op aspecten van geschiedenis en iconografie, die geen onderdeel van het master narrative zijn maar de beelden en de kunstenaar dichterbij brengen, zodat we ze beter begrijpen en kunnen plaatsen in de tijd.

De hoofdstukken 1 en 2 behandelen twee literatuurcorpusen, die de standaard toevluchtsoorden zijn van kunsthistorici die zich moeten inlezen in een onderwerp. Het gaat om de handboeken en om de kunstenaarsbiografieën. Algemene literatuur in de vorm van handboeken of overzichten zijn is voor de Tweede Wereldoorlog nog nauwelijks verschenen. Alleen Luc-Benoist, conservator in het Louvre, wilde een geschiedenis van de romantisch beeldhouwkunst schrijven, die daarnaast als doel heeft om de negentiende eeuw in de eigen tijd te bespreken. Hij is de enige. Moderne beeldhouwkunst wordt door auteurs als Michel Florisoone, Alfred Kuhn of Fritz Novotny besproken vanuit de door hen veronderstelde schamele of rottende wortels van de negentiende eeuw. Het contrast met de twintigste-eeuwse sculptuur wordt zo steeds groter gemaakt, ten nadele van de negentiende. Zo verafgoodt Albert Elsen Auguste Rodin, die hij beschrijft als een kunstenaar die alle andere beeldhouwers in één klap met straatlengten achteruit zet en daarmee diskwalificeert, een zeer gechargeerde visie. In 1963 beschrijft Fred Licht de *Pompier*, de 'hypocriete' kunstenaar in de negentiende eeuw die niet anders dan kritiekloos de vervelende opdrachten van de smaakloze burgerij, de *nouveau riche* van Parijs, weergeeft in dertien-in-een-dozijn standbeelden, in een eenvoudige stijl van classicisme en waarbij hij *the moral highground* reeds lang geleden heeft verlaten ten gunste van de verdienste. Lichts visie is incorrect.

Fremiet is in deze geschiedenissen geen beeldhouwer van belang. Rond ca.

1970 verandert de atmosfeer en groeit er meer aandacht voor Franse sculptuur, eerst in Amerika maar al vrij snel ook in Europa. Onderzoek naar techniek en naar de inbedding van het medium in een kunstgeschiedenis die door maatschappelijke, politieke en economische vragen wordt gedreven, zorgen ervoor dat een nieuwe belangstelling voor de tijd zelf groeit. Pioniers zoals Jeanne Wasserman en Ruth Butler Mirolli, Horst Janson en Albert Elsen zijn van belang, maar de grote visionair in de jaren zeventig is Bo Wennberg, die zich bewust is van veel perspectieven, stijlmiddelen en beeldhouwers die ook later relevant blijken te zijn voor het onderzoek naar negentiende-eeuwse sculptuur. Een echte mijlpaal is de opening van het Musée d'Orsay in 1986, waar sculptuur de centrale plaats van de presentatie inneemt. De stichting van dit museum zorgt ervoor dat de negentiende eeuw een waardig specialisme wordt, zodat we eigenlijk pas kunnen spreken van een serieuze aandacht voor deze beeldhouwkunst sinds midden jaren 1980.

Fremiet en zijn gorillabeelden komen nauwelijks in beeld gedurende deze discussies, maar in de biografieën is hij er wel. Voor een vergeten kunstenaar, die pas sinds ca. 1970 weer enigszins aan bod is gekomen, zijn er relatief veel biografieën en biografische artikelen uit zijn eigen tijd te vinden. Opmerkelijk is dat de jeugd van Fremiet wordt gezien als een genesis, een wordingstijd, die dan ook mythisch, door topoi en andere verhaalconstructies, wordt besproken. De teksten van biografen over 'hoe de kunstenaar is ontstaan' kenmerken zich door een gebrek aan feitelijkheid of een gekleurde weergave van de jeugd. Dat is niet zo vreemd, want de kunstenaarsbiografie is een genre dat is onderworpen aan allerlei literaire tradities en constructen, om op die manier aan te tonen dat de jongeman is voorbestemd voor een artistiek leven. Het leven van de volwassen kunstenaar wordt bijna niet in deze constructies gegoten, maar richt zich meer op een positieve beeldvorming van de nog levende kunstenaar. Kwesties van psychologische of van (kunst-) politieke aard zijn van belang om kunst en kunstenaar te verklaren. Als het om de gorillabeelden gaat signaleren biografen hun bestaan wel, maar een bevredigende verklaring voor de sculpturen is niet geïsoleerd in de betreffende paragrafen terug te halen. Het is gerechtvaardigd om de historiografische, korte hoofdstukken 1 en 2 te zien als negatieve onderzoeksresultaten voor het onderzoek naar de gorillasculpturen. Echter, als sondering van de gevoelstemperatuur van de negentiende-eeuwse sculptuur en Fremiet in het bijzonder zijn ze veelzeggend.

Hoofdstukken 3, 4 en 5 bevatten allerlei positieve onderzoeksresultaten, waarmee ik hoop dichterbij de beelden te komen, om ze vanuit verschillende gezichtspunten te begrijpen. In het derde hoofdstuk wordt uiteengezet hoe het

mogelijk was dat een beeldhouwer een gorilla natuurgetrouw kon weergeven in 1859, terwijl het dier pas in 1847 was ontdekt. Dat kon, omdat Fremiet is opgevoed en opgeleid als kunstenaar in de dierentuin - Jardin des Plantes - en in de wereld van de anatomie en de medische wetenschap, vooral als modellenmaker. Het documentaire materiaal arriveerde, mondjesmaat, sinds 1849 in de Jardin des Plantes. Fremiet had toegang tot dit materiaal. Hij werkte tot 1859 vooral als een ambachtelijke expert en als onopvallende dierkunstenaar oftewel Animalier in de dierentuin. Als kunstenaar werd hij misschien niet al te serieus genomen, wat hem dwong tot actie. Hij bood de Gorille-N. aan bij de Salon en deze sculptuur veroorzaakte vervolgens een schandaal. Hoofdstuk 4 gaat in op de complexe materie van de roof, want beide gorillabeelden tonen ons de roof van een inheemse vrouw, die wordt opgetild en meegenomen door de gorilla. Allerlei aspecten van misbruik, verkrachting, roof, schaking, de plaats van dit thema in de kunsten en de literatuur (Edgar Allan Poe en de *Murders in the Rue Morgue* is een veelzeggend voorbeeld), geven aanleiding tot de beschouwing van de Gorille-N. als een sculptuur, die ons vooral een reconstructie toont van de gorilla in zijn natuurlijke leefomgeving die een Gabonese vrouw meevoert, zoals men in 1859 het gedrag van de gorilla inschatte. De Gorille-F. toont de toeschouwer een andere werkelijkheid, namelijk een beeld van een gorilla waarin allerlei visuele elementen zijn opgenomen die de conclusie rechtvaardigen: het is een persiflage of parafrase van de Sabijnse Maagdenroof (1574-80) van Giambologna. Daarmee plaatst Fremiet, als hij zijn beeld in 1887 voor het eerst presenteert, zijn gorillasculptuur in de kunstgeschiedenis van het westen en niet in de kolonie in Gabon.

Het beeld is vormgegeven als de Sabijnse Maagdenroof, waarmee Fremiet, zich toch al bewust van het vermengen van genres en sculptuurtradities, een beeld maakt dat door het publiek kan worden gewaardeerd, terwijl het een voor die toeschouwers monsterlijk dier toont. Tegelijkertijd doet Fremiet een uitspraak over sculptuur, tegen het Neoclassicisme en voor de Neoflorentijnen, want in de Neoflorentijnse sculptuur is de weergave van dynamiek, levendigheid en emotie belangrijker dan in het alomtegenwoordige Neoclassicisme, beheerst door de idealen van Winckelmann, de edele eenvoud, grootsheid en stilte. De Neoflorentijnen krijgen daarbij ook nog kritiek van Fremiet, want in plaats van die schitterend gespierde mannen van Giambologna gebruikt Fremiet de gorilla, toonbeeld van lelijkheid. Is er dan nog meer te zeggen dan alleen maar sculptuurgerelateerde, stilistische kritiek, lijkt Fremiet zich met mij af te vragen.

In het laatste hoofdstuk komt die overdrachtelijke symboliek van de sculptuur, de verkrachting van de schoonheid door het monster, aan de orde. In de context van de Frans-Duitse Oorlog ontstond een onoplosbare vijandigheid tus-

sen Duitsland en Frankrijk. De Gorille-F., op de Salon 1887 gelauwerd, wordt getoond op de *Internationale Kunstausstellung* München 1888. Ook daar viert het triomfen. We weten dat het beeld is tentoongesteld in München naast een ruitersstandbeeld van Von Moltke. Die juxtapositie wordt door critici aangegrepen om na te denken over de richting van de beeldhouwkunst in het zojuist gevormde gloednieuwe keizerrijk Duitsland. Zij overwegen: moeten we bij een Duitse sculptuur denken aan Frankrijk, met als voorbeeld de virtuoze Fremiet en zijn bijzonder mooi gemaakte, maar moreel volstrekt verwerpelijke Gorille-F., of is het voorbeeld het ruitersstandbeeld van Rudolf Von Siemering? Het laatste moet vanzelfsprekend het geval zijn, volgens de Duitse kunstkenners. Dit alles wordt dan nog eens bevestigd door de meest curieuze bron waarin de Gorille-F. centraal staat, de kritiek van Viktor Widmann. Hij schrijft een tekst, een *Novella*, waarin hij, zoals Franse critici zoals Baudelaire of Gautier ook doen, tracht de gevoelens die het beeld oproept, bij de lezer opnieuw te evoceren. Hij fantaseert een liefdesverhaal, druipend van het antisemitisme en van de negatieve clichés over Parijs en Frankrijk, met als conclusie dat dit beeld de verkrachting van een mooi meisje door een Joods beest toont. Dit schokkende antisemitisme, ingezet om een uitspraak te doen over de morele verwerpelijkheid van de gebruikte iconografie, heeft als effect dat de Gorille-F. voor Duitse kunstenaars geen geldig voorbeeld meer mag zijn.

De laatste drie hoofdstukken maken duidelijk, dat de biologische, iconografische en historisch-politieke gezichtspunten, verbonden met de verhalen, de visuele verbeelding, de documentaire weergave van het dier, de verhaaltradities en de nationalistische invulling en aanwending van die perspectieven, een bijzonder inzicht geven in de negentiende-eeuwse werkelijkheid, verkend in een andere regio dan de gebruikelijke in de Parijse kunstwereld. De uiteindelijke conclusie voor deze studie kan dus luiden dat de keuze voor een andere sculptuur kan leiden tot een andere kunstgeschiedenis, die zich in dezelfde tijd afspeelt als die van Antoine-Louis Barye, Jean-Baptiste Carpeaux of Auguste Rodin. Fremiet behoeft die aandacht ook, niet om hem te rehabiliteren, maar omdat dat het allerlei nieuwe geschiedenis en kunstgeschiedenis oplevert die het waard is om op te schrijven, minstens alleen al als aanvulling op het bestaande beeld van de sculptuur in de negentiende eeuw. Ikzelf wil het wel sterker aanzetten, door te stellen dat het een ander beeld van de negentiende-eeuwse sculptuur oplevert, wat gevolgen heeft voor de master narrative van de gangbare kunstgeschiedenis.

English summary

TERRIBLY REPULSIVE BUT WONDERFULLY VIGOROUS. FIVE VIEWS ON EMMANUEL FREMIET'S GORILLA SCULPTURES (1859-1888)

It is striking that nineteenth-century French sculpture has long been controversial in twentieth-century art historiography. Twentieth-century critics and art historians see France and metropolitan Paris as the cradle of modernity and contemporary art, but the medium of sculpture, ubiquitous in Paris, has often come under fire from them. The roots of this lie partly in the nineteenth century itself, as witnessed for example by the remarks of Baudelaire, who in 1846 stated that he found sculpture tedious. Ultimately, nineteenth-century sculpture was criticized to an increasing extent in the twentieth century. Later, Baudelaire was cited both frequently and avidly by those who were constructing a master narrative in the twentieth century, in which contemporary art was compared to that of the nineteenth century. Every effort was made to show how progressive twentieth-century sculpture was as compared to that of the previous century, which was said to be ultra-conservative.

In this study an endeavour is made to formulate a retort to the still-slumbering idea that the nineteenth century was such an ugly period, full of kitschy sculptures and reactionary monuments. The manner in which to formulate a counter-narrative is to take a sculpture that falls manifestly beyond the aesthetic

norms of the twentieth century, but which nonetheless gives rise to the formulation of new insights into the nineteenth-century artistic world in Paris. This treatise is therefore primarily a critique of the art historians, who for decades have virtually dismissed an entire decade of sculpture as being irrelevant, whilst for me it would seem more important to gain the broadest possible insight into the Parisian art world of that time through a scientific-analytical approach.

In this case I take a closer look at two sculptures, the *Gorille enlevant une Négresse* (Gorille-N. 1859) and the *Gorille enlevant une Femme* (Gorille-F. 1887), by the artist Emmanuel Fremiet (1824-1910). The examination of these two sculptures gave me the opportunity to reconstruct the master narrative of nineteenth-century sculpture in the twentieth century and to construct a counter narrative myself. Chapters 1 and 2 relate to this master narrative, Chapters 3, 4 and 5 deal with aspects of history and iconography, which do not form part of the master narrative but bring the sculptures and the artist closer, so that we are able to understand them better and place them in their own era.

Chapters 1 and 2 deal with two literature corpora, which are the standard refuges for art historians who have to read up on a subject. This relates to the handbooks and to the artists' biographies. Before the Second World War hardly any general literature in the form of handbooks or overviews were published. Only Luc-Benoist, curator at the Louvre, wanted to write a history of romantic sculpture, which in addition had the aim of discussing the nineteenth century in his own time. He is the only one. Modern sculpture is discussed by authors such as Michel Florisoone, Alfred Kuhn or Fritz Novotny from what they saw as the meagre or rotting roots of the nineteenth century. The contrast with the twentieth-century sculpture is thus made greater and greater, to the detriment of that of the nineteenth century. For example, Albert Elsen idolizes Auguste Rodin, whom at a stroke he describes as an artist who leaving all other sculptors streets behind him, thus disqualifying them, an extremely exaggerated opinion. In 1963 Fred Licht describes the *Pompier*, the 'hypocritical' artist in the nineteenth century who does nothing but uncritically carry out the tedious commissions of the tasteless bourgeoisie, the *nouveau riche* of Paris, in ten-a-penny statues in a simple style of classicism and in which he has long since left the moral high ground in favour of money. Licht's viewpoint is incorrect.

Fremiet is a sculptor no importance in these histories. In about 1970 the atmosphere changes and the attention to French sculpture grows, firstly in America but also quite quickly in Europe. Research into technique and into the embedding of the medium in a history of art that is driven by societal, political and economic questions means that a new interest in the nineteenth century

is growing. Pioneers such as Jeanne Wasserman and Ruth Butler Mirolli, Horst Janson and Albert Elsen are important, but the great visionary in the 1970s is Bo Wennberg, who is aware of many perspectives, stylistic devices and sculptors that also later appear to be relevant to the research into nineteenth-century sculpture. A real milestone is the opening of the Musée d'Orsay in 1986, where sculpture occupies the central place of the presentation. The foundation of this museum ensures that the nineteenth century becomes a worthy specialism, so that it is only recently that we can speak of serious attention to this sculpture since the mid-1980s.

Fremiet and his gorilla images scarcely appear during these discussions, although he is there in the biographies. For a forgotten artist, who has only received attention again since around 1970, there are to be found a relatively large number of biographies and biographical articles from his own time. What is remarkable is that Fremiet's youth is seen as a genesis, which is discussed mythically, through topoi and other narrative constructions. Biographers' texts about 'how the artist came into being' are characterized by a lack of factuality or a coloured representation of youth. That is not so strange, because the artist's biography is a genre that is subjected to all manner of literary traditions and constructs, in order to show that the young man is destined for an artistic life. The life of the adult artist is only very seldom cast in these constructions, but focuses more on a positive image of the artist who is living at the time. Issues of a psychological or (art) political nature are important in explaining art and the artist. When it comes to the gorilla sculptures biographers do acknowledge their existence, but a satisfactory explanation for the sculptures cannot be found in isolation in the relevant paragraphs. It is justified to see the historiographical, short Chapters 1 and 2 as negative research results for the study of the gorilla sculptures. However, as a measurement of the wind chill of nineteenth-century sculpture and Fremiet in particular, they are significant.

Chapters 3, 4 and 5 contain all manner of positive research findings, with which I hope to become 'closer' to the sculptures in order to understand them from different points of view. The third chapter explains how it was possible that a sculptor was able to portray a gorilla naturalistically in 1859, when the animal was only discovered in 1847. That was possible, because Fremiet was raised and trained as an artist in the zoo — Jardin des Plantes — and in the world of anatomy and medical science, mainly as a model maker. The documentary material had been arriving in small amounts at the Jardin des Plantes since 1849, and Fremiet had access to that. Until 1859 he worked mainly as a craft expert and as an unobtrusive animal artist or *animalier* in the zoo. As an artist he was perhaps

not taken very seriously, which prompted him to take action. He offered the Gorille-N. to the Salon, and this sculpture subsequently caused a scandal. Chapter 4 examines the complex material of the rape, because both gorilla sculptures show us the abduction of an indigenous woman, who is picked up and taken away by the gorilla. All manner of aspects of misuse, rape, abduction, the place of this theme in the arts and literature (Edgar Allan Poe and the *Murders in the Rue Morgue* is a strikingly eloquent example), give rise to the consideration of the Gorille-N. as a sculpture, which shows us above all a reconstruction of the gorilla in its natural habitat that is carrying off a Gabonese woman, as the behaviour of the gorilla was judged to be in 1859. The Gorille-F. shows its viewer an alternative reality, namely an image of a gorilla in which all kinds of visual elements are included that justify the conclusion: it is a parody or paraphrase of the Abduction of the Sabine Women (1574-80) by Giambologna. In doing so Fremiet, as he first presents his statue in 1887, gives his gorilla sculpture a place in the history of western art and not in the colony in Gabon.

The sculpture is a parody or paraphrase of the Rape of the Sabine Women, by which Fremiet, already aware of the blending of genres and sculptural traditions, creates an image that can be appreciated by the public, whilst showing the viewers a monstrous animal. At the same time Fremiet makes a statement about sculpture, against Neoclassicism and for the Neo-Florentines, as in Neo-Florentine sculpture the representation of dynamism, liveliness and emotion is more important than in the ubiquitous Neo-classicism, dominated by the ideals of Winckelmann, the noble simplicity, grandeur and silence. In addition, the Neo-Florentines are also criticized by Fremiet as, instead of Giambologna's magnificent muscular men, Fremiet uses the gorilla, the epitome of ugliness. Is there then any more to be said than just sculpture-related, stylistic criticism, Fremiet, like me, seems to wonder.

Discussed in the last chapter is this metaphorical symbolism of the sculpture, the rape of beauty by the monster. In the context of the Franco-Prussian War an irresolvable animosity arose between Germany and France. The Gorille-F., lauded at the Salon 1887, is exhibited at the *Internationale Kunstausstellung* in Munich in 1888. Here too it triumphs. We know that the sculpture has been exhibited in Munich next to an equestrian statue by Von Moltke. This juxtaposition is seized upon by critics in order to reflect on the direction sculpture is going in the recently-formed, brand new German Empire. They ask themselves: in the case of a German sculpture should we think of France, with as the example the virtuoso Fremiet and his exceptionally beautifully made, but morally utterly obscene Gorille-F., or is the equestrian statue of Rudolf Von Siemering the

example? Without question the latter must be the case, according to the German art connoisseurs. All this is then confirmed by the most curious source in which Gorille-F. is a central figure, the critique of Viktor Widmann. He writes a text, a Novella, in which he tries to re-evoke in the reader the emotions that the figure evokes, as do French critics such as Baudelaire or Gautier. Hij fantasizes a love story, dripping with both anti-Semitism the negative clichés about Paris and France, concluding that this image portrays the rape of a beautiful girl by a Jewish beast. This shocking anti-Semitism, used in order to make a statement about the moral reprehensibility of the iconography used, has the effect that the Gorille-F. should no longer be a valid example for German artists.

The last three chapters make it clear that the biological, iconographic and historical-political perspectives, connected with the stories, the visual imagination, the documentary representation of the animal, the narrative traditions and the nationalistic interpretation and application of these perspectives, provide an exceptional insight into nineteenth-century reality, explored in a different region from the word of Parisian art. The ultimate conclusion for this study can therefore be that the choice for a different sculpture can lead to a different art history, set in the same era as that of Antoine-Louis Barye, Jean-Baptiste Carpeaux or Auguste Rodin. Fremiet also needs that attention, not in order to rehabilitate him, but because it produces all kinds of new history and art history that is worth putting into writing, at least as a supplement to the existing image of sculpture in the nineteenth century. Personally, I would put it more strongly, by stating that it produces a different image of nineteenth-century sculpture, which has consequences for the master narrative of current art history. (vertaling Peter Longbottom)

Persoonsregister

N.B.: De geografische aanduidingen zijn bedoeld als topografische wenken en niet als weergave van een historische staatkundige werkelijkheid.

N.B.II: Emmanuel Fremiet (1824-1930), hoofdpersoon in dit boek, is niet opgenomen in deze index.

Jean Nicolas Sebastien **Allamand** (1713-1787), bioloog in de Nederlanden 124

Jean-François **Ameline** (1763-1835), Franse modellenmaker 169

Mari Silvester **Andriessen** (1897-1979), Nederlandse beeldhouwer 30

Thomas **Arnauld** (1834-1908), Franse criticus 139

John James **Audubon** (1785-1851), Frans (Haïtiaans)-Amerikaanse bioloog en kunstenaar 133

Louis Thomas Jérôme **Auzoux** (1797-1880), Franse arts en modellenmaker 111, 136, 167-170

Charles **Avery** (1940), Britse kunstwetenschapper 205, 224, 227

Ferdinand **Avenarius** (1856-1923), Duitse journalist 264-266

Étienne-Laurent-Jean Mazade, marquis d'**Avèze** (1757-18...), Initiator eerste Franse wereldtentoonstelling 150

- Saartje **Baartman** (1789-1815), Zuidelijk Afrikaanse vrouw die als hotten-tot-Venus tentoongesteld werd in verschillende Europese steden, waaronder Parijs 214-217
- Jules **Barbey** d'Aurevilly (1808-1889), Franse criticus 244
- Louis-Ernest **Barrias** (1841-1905), Franse beeldhouwer 255
- Truman Howe **Bartlett** (1835-1922), Amerikaanse beeldhouwer en biograaf (Fremiet, Rodin) 25, 49, 67, 71, 72, 75-78, 81, 82, 85-87, 89, 94-98, 123, 145, 146, 195, 203, 273
- Charles **Baudelaire** (1821-1867), Franse dichter en criticus 26, 28, 38, 57, 86, 101, 196-198, 215, 269, 271, 273, 275, 276, 278, 288
- Antoine-Louis **Barye** (1795-1875), Franse beeldhouwer 34, 38, 39, 45-47, 52, 57-59, 86, 87, 92, 93, 95, 98, 114, 132, 137-141, 143, 147-149, 163, 171, 205, 221-223, 293
- Rheinhold **Begas** (1831-1911), Duitse beeldhouwer 254
- A.A. van **Bemmelen** (1830-1897), Nederlandse zoöloog 151, 152, 191, 192
- Glenn F. **Benge**, Amerikaanse kunstwetenschapper (Barye) 59, 140, 223
- Walter **Benjamin** (1892-1940), Duitse socioloog (*Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*) 27, 28
- Luc **Benoist** (1893-1980), Franse conservator en criticus 26, 45-47, 164, 218, 222, 224, 225
- Gianlorenzo **Bernini** (1598-1680), Italische beeldhouwer en architect 44, 176, 188, 205, 214
- Albert **Besnard** (1849-1934), Franse historicus 100
- Jacques de **Biez** (1852-1915), Franse journalist, politicus, criticus en biograaf (Ligue Antisémitique) 25, 67, 70, 71, 75, 76, 78, 80, 96, 203, 244-246
- Otto von **Bismarck** (1815-1898), Duitse kanselier 97, 234, 237, 241, 244, 253, 254
- Henry Marie Ducrotay de **Blainville** (1777-1850), Franse bioloog 75, 76, 158
- William Phipps **Blake** (1826-1910), Amerikaanse criticus 253
- Charles **Blanc** (1813-1882), Franse kunstbonze, criticus en kunstdidacticus 94, 97, 115, 207, 225
- Jérôme-Adolphe **Blanqui** (1798-1851), Franse econoom 242, 243
- Armand **Bloch** (1866-1933), Franse beeldhouwer 43
- Albert **Boime** (1933-2008), Amerikaanse kunstwetenschapper 43, 59, 113, 114, 186, 244
- Isidore **Bonheur** (1827-1901), Franse beeldhouwer en Animalier 142
- Raymond **Bonheur** (1796-1849), Franse schilder 142
- Rosa **Bonheur** (1822-1899), Franse beeldhouwer en Animalier 133, 142-145, 147
- Jacobus **Bontius** (Jacob de Bondt) (1592-1631), Wetenschapper uit de Nederlanden 191

- Frits **Boterman** (1948), Nederlandse historicus 235, 238, 239
- Louis Édouard **Bouët-Willaumez** (1808-1871), Franse admiraal 157-159
- George **Boulanger** (1837-1891), Franse politicus en militair 244
- Émile-Antoine **Bourdelle** (1861-1929), Franse beeldhouwer 38, 47, 60
- Étienne **Bricon** (1864-1942), Franse kunstwetenschapper en biograaf 67, 75, 88, 89, 99-103, 105
- Georges-Louis Leclerc, graaf de **Buffon** (1707-1788), Franse bioloog 123, 154-156
- Michelangelo **Buonarotti**, zie Michelangelo
- Jakob **Burckhardt** (1818-1897), Zwitserse historicus 226
- Richard W. **Burkhardt** (1944), Amerikaanse historicus 122, 123
- Jean-Baptiste Paul **Cabet** (1815-1876), Franse beeldhouwer 254
- Daniel **Cady** Eaton (1837-1912), Amerikaanse kunstwetenschapper 32, 67, 75
- Auguste **Cain** (1821-1894), Franse beeldhouwer en Animalier 142-144
- Petrus **Camper** (1722-1789), Arts en bioloog in de Nederlanden 125, 156, 191
- Antonio **Canova** (1757-1822), Italische beeldhouwer 25, 46, 50, 51, 218, 219, 231
- Carolus**-Duran (Charles-Émile Auguste Durand) (1837-1917), Franse beeldhouwer 99
- Jean-Baptiste **Carpeaux** (1840-1863), Franse beeldhouwer 25, 29, 34, 42, 45, 50-53, 59, 98, 100, 113, 116-118, 219, 224, 225
- Eugène **Carrière** (1849-1906), Franse kunstenaar 100
- Jacques de **Caso** (1928), Frans-Amerikaanse kunstwetenschapper 36, 53, 60
- Benvenuto **Cellini** (1500-1574), Italische beeldhouwer 216, 226, 247, 248
- Paul du **Chaillu** (1831-1903), Franse antropoloog 153, 157, 193-195, 211
- Henri **Chapu** (1833-1891), Franse beeldhouwer 217
- Julie **Charpentier** (1770-1845), Franse beeldhouwer en taxidermist 164
- Antoine **Chazal** (1793-1854), Franse kunstenaar 141
- Daniel **Chester French** (1850-1931), Amerikaanse beeldhouwer 52
- Ernest **Chesneau** (1833-1890), Franse criticus 148, 174, 182, 184
- Catherine **Chevillot** (1961), Franse kunstwetenschapper 25, 59, 67, 69, 92, 94, 96-98, 119, 136, 138, 244-246
- Joseph **Church**, Amerikaanse kunstwetenschapper 198-200
- Cigoli** (Lodovico Cardi) (1559-1613), Italische kunstenaar 162
- Auguste **Clésinger** (1814-1883), Franse beeldhouwer 38, 114
- Samuel Taylor **Coleridge** (1772-1834), Britse literator 272
- Albéric **Collin** (1886-1962), Belgische beeldhouwer 47
- Bradford **Collins**, Amerikaanse kunstwetenschapper 61
- Charles **Cordier** (1827-1905), Franse beeldhouwer 57, 58

- Fernand **Cormon** (1845-1924), Franse schilder 88, 135, 136
 Peter von **Cornelius** (1783-1867), Duitse schilder 267
 Jeremy **Cooper**, Amerikaanse journalist en biograaf 55, 67
 Gustave **Courbet** (1819-1877), Franse kunstenaar 45
 Christiaan van **Couwenbergh** (1604-1667), Schilder uit de Nederlanden 174, 184-187, 211
 Penelope **Curtis** (1961), Britse kunstwetenschapper 40
 Georges-Frédéric (Frédérique) **Cuvier** (1773-1838), Franse zoöloog 126-128
 Georges-Léopold-Chrétien-Frédéric-Dagobert (Georges) **Cuvier** (1769-1832), Franse zoöloog 75, 109, 125-127, 129, 131, 134, 200, 214
 P.K. van **Daalen**, Nederlandse kunstwetenschapper 30
 Jules **Dalou** (1838-1902), Franse beeldhouwer 32, 45, 47, 100
 Jean-Pierre **Dantan** (1800-1869), Franse beeldhouwer 114
 Charles **Darwin** (1809-1882), Britse wetenschapper 59, 111, 126, 150-152, 164, 165, 171, 179, 190, 191
 Honoré **Daumier** (1808-1879), Franse kunstenaar 52, 133
 Jacques-Louis **David** (1748-1825), Franse kunstenaar 70, 71
David d'Angers (1788-1856), Franse beeldhouwer 25, 45, 50, 51, 114, 118
 Edgar **Degas** (1834-1917), Franse kunstenaar 29, 54, 295
 Ferdinand Victor Eugène **Delacroix** (1798-1863), Franse schilder 275, 276
 Eugene **Delaplanche** (1836-1891), Franse beeldhouwer 24, 217
 Paul **Déroulède** (1846-1914), Franse militair en politicus 244
 Abel **Desjardins** (1814-1886), Franse historicus 205, 227
 Achille **Devéria** (1800-1857), Franse bioloog 160
 Benjamin **Disraeli** (1804-1881), Britse staatsman 109, 150, 151
 Petra Ten **Doesschate-Chu** (1942), Nederlandse kunstwetenschapper 61, 204
 Gustave **Doré** (1832-1883), Franse kunstenaar 133
 Edouard **Drumont** (1844-1917), Franse journalist en politicus 80, 245
 Paul **Dubois** (1829-1905), Franse beeldhouwer 217
 Auguste-Alexandre **Dumont** (1801-1884), Franse beeldhouwer 219-221
 Thomas von der **Dunk** (1960), Nederlandse historicus 238, 239
 Henry Marie **Ducrotay** de Blainville (1777-1850), Franse bioloog zie Blainville
 Francisque **Duret** (1804-1865), Franse beeldhouwer 42, 117, 219-221
 Philippe **Durey** (1953), Franse conservator en kunstbonze 35, 59, 60
 Ferdinand **Dutert** (1845-1906), Franse architect 136
 Albert E. **Elsen** (1927-1995), Amerikaanse kunstwetenschapper 30, 34, 39, 40, 49, 54, 116, 133
 Carl **Einstein** (1885-1940), Duitse kunstwetenschapper 33-34

- Antoine **Étex** (1808-1888), Franse beeldhouwer 114
- Alexandre **Falguière** (1831-1900), Franse beeldhouwer 24, 99, 217
- Philippe **Fauré-Fremiet** (1889-1954), Franse biograaf (kleinzoon Fremiet) 19, 25, 65, 67-74, 79, 92, 94-96, 99-101, 226
- Henri **Filhol** (1843-1902), Franse bioloog, arts en museumdirecteur 131, 134
- Marie **Firman** Bocourt (1819-1904), Franse bioloog en kunstenaar 164, 165
- Michel **Florisoon** (1904-1973), Franse conservator (Rondom Rodin) 38, 45
- Jean-Paul Paschal **Franceschi** (1826-1894), Franse beeldhouwer, broer van Jules 38
- Jules **Franceschi** (1825-1893), Franse beeldhouwer, broer van Jean-Paul 38
- Christopher **Fratin** (1801-1864), Franse beeldhouwer en Animalier 139, 142, 143, 147
- Adélaïde **Fremiet-Ricourt** (1837-1915) (echtgenote Fremiet) 226
- Auguste Théophile **Fremiet** (1800-1853) (vader Fremiet) 69, 71-73
- Charles **Fremiet** (1825-...) (broer Fremiet) 72
- Joséphine **Fremiet-Frochot** (1803-1868) (moeder Fremiet) 68, 71
- Max Jacob **Friedländer** (1867-1958), Duits-Nederlandse kunstwetenschapper 15, 21
- Léon **Gambetta** (1838-1882), Franse staatsman 245
- Jean-Nicolas **Gannal** (1791-1852), Franse arts 78, 80
- Gautier**-Laboulaye, Franse arts 158
- Théophile **Gautier** (1881-1872), Franse criticus 269, 273-276
- Étienne **Geoffroy** de Saint-Hilaire (1772-1842), Franse bioloog 75, 127, 129, 158
- Isidore **Geoffroy** de Saint Hilaire (1805-1861), Franse bioloog 9, 75, 111, 121, 127-129, 142, 151, 157, 158, 165, 166, 192
- Jean-Léon **Gérôme** (1824-1904), Franse kunstenaar 224, 246
- Giambologna** (Jean de Boulogne) (1529-1608) Frans-Italische kunstenaar 46, 172, 175, 189, 204-207, 211, 213-216, 218, 219, 221-228
- François **Girardon** (1628-1715), Franse beeldhouwer 205
- Johann Wolfgang von **Goethe** (1749-1832), Duitse auteur, filosoof en wetenschapper 240, 267
- Vincent Willem van **Gogh** (1853-1890), Nederlandse schilder 17, 23, 294
- Edmond de **Goncourt** (1822-1896) & Jules (1830-1870), Franse roman-auteurs 67, 80-82, 91, 139, 173, 175, 290
- Ted **Gott** (1961), Australische conservator (Fremiet en gorilla's) 76, 154, 203
- Bart **Grob** (1973), Nederlandse conservator (Auzouxmodellen) 12, 167, 169
- Andrea **Grösslein**, Duitse kunstwetenschapper 255, 257, 260
- Ernest **Guilbert** (1848-1913), Franse beeldhouwer 35

- Émile **Guillemin** (1841-1907), Franse beeldhouwer en Animalier 139
- Abraham **Hammacher** (1897-2002), Nederlandse kunstbonze en kunstwetenschapper 33
- Rush C. **Hawkins** (1831-1920), Amerikaanse kunstbonze 173, 280
- Guido **Henckel** von Donnersmarck, Guido graaf Henckel, eerste vorst van Donnersmarck (1830-1916), Duitse politicus 97, 106
- Marieke **Hendriksen**, Nederlandse historicus 162
- Jean-Jacques **Henner** (1829-1905), Franse beeldhouwer 99
- Eugène **Hiolle** (1834-1886), Franse beeldhouwer 24
- Jane **Horswell** (1921-1984), Britse handelaar in Animaliers (Sladmore gallery) 11, 55, 67, 79, 139, 140
- Jean-Antoine **Houdon** (1741-1828), Franse beeldhouwer 52, 163
- Martinus **Houttuyn** (1720-1798), bioloog in de Nederlanden 154
- Auguste Joseph Gaspard **Houzé** de l'Aulnoit (1824-1895), Franse fotograaf 209, 210
- J. **Huet** (actief 1823-1831), Franse kunstenaar 141
- Alexander von **Humboldt** (1769-1851), Duitse wetenschapper, ontdekkingsreiziger 240
- Wilhelm von **Humboldt** (1767-1835), Duitse wetenschapper, filosoof en staatsman 240
- William **Hunter** (1718-1783), Britse arts 163
- Honoré-Jean-Aristide **Husson** (1803-1864), Franse beeldhouwer 118
- J.- K. **Huysmans** (1848-1907), Franse auteur 41
- Horst W. **Janson** (1913-1982), Amerikaanse kunstwetenschapper 53, 54, 58, 59, 109, 114, 150, 151
- Frans **Jochems** (1880-1949), Belgische beeldhouwer 47
- Ferdinand **Keller** (1842-1922), Duitse schilder 265-267
- Sandra **Kisters** (1973), Nederlandse kunstwetenschapper 12, 66, 83
- Hans **Körner**, Duitse kunstwetenschapper 270, 273-276
- Petrus **Koning** (1787-1834), Nederlandse preparateur 169
- Ype **Koopmans** (1955), Nederlandse kunstwetenschapper 31, 145
- Murray **Krieger** (1923-2000), Amerikaanse literatuurwetenschapper 270-273
- Ernst **Kris** (1900-1957), Oostenrijkse psycho-analyticus en kunstwetenschapper 66, 84
- Alfred **Kuhn** (1885-1940), Duitse kunstwetenschapper 32-34, 37
- Otto **Kurz** (1908-1975), Oostenrijkse kunstwetenschapper 66, 84
- Chunglin **Kwa**, Nederlandse filosoof en historicus 153, 154
- Jean-Baptiste **Lamarck** (1744-1824), Franse bioloog 129

- Stanislas **Lami** (1858-1944), Franse beeldhouwer en kunstwetenschapper 67, 79, 88-91, 94, 95, 99, 245
- Jean-Baptiste **Laumonier** (1749-1818), Franse arts 77
- Elise **Lemire**, Amerikaanse kunstwetenschapper 200-202
- Mary **Lefkowitz** (1935), Amerikaanse classicus 188
- Hector-Martin **Lefuel** (1810-1880), Franse architect 96, 97, 145
- J. A Leo **Lemay** (1935-2008), Amerikaanse kunstwetenschapper 198, 199
- Isabelle **Leroy**-Jay Lemaistre, Franse kunstbonze en kunstwetenschapper 60, 140
- Ferdinand de **Lesseps** (1805-1894), Franse ingenieur, diplomaat 18
- Fred **Licht** (1928), Nederlands-Duitse kunstwetenschapper 26, 40-44, 47, 50-52, 112, 248
- Carolus **Linnaeus** (1707-1778), Zweedse bioloog 155
- Jacques **Lipchitz** (1891-1973), Franse beeldhouwer 39
- Elise S. **Lipkowitz**, Amerikaanse historicus 124, 125
- Titus **Livius** (59 v. Chr.- 17 na Chr.), Romeinse historicus 189
- Lodewijk XIV** (1638-1715), Franse koning 116, 121, 122, 239
- Césaire **Lombroso** (1835-1909), Italiaanse wetenschapper 282, 289
- Louis-Philippe** (1773-1850), Franse koning 46, 47, 73, 149, 240
- Lysippus** (390-300 v. Chr.), Griekse beeldhouwer 84
- James A. **Mackay** (1936-2007), Britse journalist en kunstwetenschapper 55, 70, 75, 79, 138, 143
- Aristide **Maillol** (1861-1944), Franse beeldhouwer 38, 60, 294
- Édouard **Manet** (1832-1883), Franse schilder 17, 21, 61, 280, 295
- Jorge **Martínez-Contreras** (1940), Mexicaanse historicus 152, 157, 164, 165
- Francesco I De' **Medici** (1541-1587), Italische politicus 206
- Pierre-Jules **Mêne** (1810-1879), Franse beeldhouwer en Animalier 142-144, 147
- John (Jean) de **Menil** (de Ménil) (1904-1973), Frans-Amerikaanse kunstverzamelaar, samen met echtgenote Dominique de Menil-Schlumberger (1908-1997) 186
- Marius Jean Antonin **Mercié** (1845-1916), Franse beeldhouwer 217, 255
- Michelangelo** Buonarroti (1475-1564), Noord-Italische beeldhouwer, architect en schilder 33, 216, 224, 226, 227
- Jules **Michelet** (1798-1874), Franse historicus 183, 184, 226
- Aimé **Millet** (1819-1891), Franse beeldhouwer 24
- Jean-François **Millet** (1814-1875), Franse schilder 45
- George **Minne** (1866-1941), Belgische beeldhouwer 85, 86
- Ruth **Mirolli**, Amerikaanse kunstwetenschapper en conservator (Ruth Butler Mirolli) 41, 48-50

- François **Mitterrand** (1916-1996), Franse politicus 58
- Hellmuth von **Moltke** (1800-1891), Duitse generaal 260, 261, 263, 264
- Charles de **Montesquieu** (1689-1755), Franse filosoof 273, 274
- Gustave **Moreau** (1826-1898), Franse kunstenaar 133
- Mathurin **Moreau** (1822-1912), Franse beeldhouwer 24
- Josef **Myslbek** (1848-1922), Tjechische beeldhouwer 260
- Nadar** (Gaspard-Félix Tournachon) (1830-1910), Franse fotograaf 64, 197, 275
- Napoleon** Bonaparte (1769-1821), Franse keizer 58, 70, 123, 124, 160, 231, 235-238, 250
- Karel Lodewijk **Napoleon** Bonaparte (Napoleon III) (1808-1873), Franse keizer 15, 90, 91, 115, 170, 182, 238, 253
- Émile de **Nieuwerkerke**, Alfred Émilien O'Hara, graaf van Nieuwerkerke (1811-1892), Franse beeldhouwer, kunstbonze en intendant van de Salon 30, 89, 114
- Antoinette Le **Normand-Romain** (1951), Franse kunstwetenschapper 60
- Fritz **Novotny** (1903-1983), Oostenrijkse kunstwetenschapper 28, 29, 41, 100
- Willem V van **Oranje** Nassau (1748-1806), Stadhouders in de Nederlanden 124, 125
- Mathieu-Joseph-Bonaventure **Orfila** (1787-1853), Franse arts 15, 76-78, 80, 136, 146, 169, 170
- Jürgen **Osterhammel** (1952), Duitse historicus 235, 238, 251
- Publius **Ovidius** Naso (43 v.Chr. - 17 na Chr.), Romeinse auteur 85, 187-190
- Richard **Owen** (1804-1892), Britse anatoom, paleontoloog en zoöloog 153
- Peter **Pallas** (1741-1811), bioloog in de Nederlanden 124
- Blanche **Païva** (La Païva) (1819-1884), Franse courtisane en politicus 97, 234, 287
- Georg **Papperitz** (1846-1918), Duitse kunstenaar 258
- Kineton **Parkes** (1865-1938), Amerikaanse kunstwetenschapper 32
- Adolf **Paulus** (1851-1924), Duitse kunsthandelaar en kunstadviseur 258
- Joseph **Paxton** (1803-1865), Engelse tuinarchitect 255
- Charles Willson **Peale** (1741-1827), Amerikaanse museumondernemer 201
- Friedrich **Pecht** (1814-1903), Duitse schilder en criticus 255, 264, 267, 268
- Maria **Pele** Gindhart, Amerikaanse kunstwetenschapper 129, 130, 132-136, 141, 209, 214
- Charles-Eugène **Pénaud** (1800-1864), Franse marine-officier 159
- Nicholas **Penny** (1949) Britse kunstwetenschapper 208, 247
- Flavius **Philostratus** (ca. 170-247), Romeinse retoricus 271
- Anne **Pingeot** (1943), Franse kunstwetenschapper en conservator 35-37, 47, 54, 60, 270

- Plato** (427-347 v. Chr.), Griekse filosoof 199
- Plinius** de Oudere (+79 na Chr.), Romeinse historicus 84
- Louis-Messidor-Lebon **Petitot** (1794-1862), Franse beeldhouwer 118
- Pierre **Puget** (1620-1694), Franse beeldhouwer 254
- Edgar Allan **Poe** (1809-1849), Amerikaanse auteur 22, 85, 86, 175, 195, 197-204, 207, 229, 282
- Pamela **Potter**-Hennessy, Amerikaanse historicus 173, 250, 252, 254, 255, 280
- Pierre **Puvis** de Chavannes (1824-1898), Franse kunstenaar 99
- Benedict **Read** (1945-2016), Britse kunstwetenschapper 31, 32, 34, 35
- Rembrandt** Harmenszoon van Rijn (1606-1669), schilder in de Nederlanden 30
- Maurice **Rheims** (1910-2003), Franse kunstwetenschapper 25, 26, 44, 50, 51
- Paul **Richer** (1849-1933), Franse arts en beeldhouwer 88
- Georges **Rodenbach** (1855-1898), Belgische dichter 39
- Auguste **Rodin** (1840-1917), Franse beeldhouwer 17, 23, 25, 26, 29-34, 37-40, 45, 49, 50-52, 56, 59, 63, 69, 100, 117, 119, 132, 133, 145, 146, 294, 295
- Alfred **Roll** (1846-1919), Franse schilder 99
- Jean-Jacques **Rousseau** (1712-1778), Franse filosoof 138
- Louis **Rousseau** (1811-1874), Franse bioloog 160
- Clemence **Royer** (1830-1902), Franse antropologe (eerste vertaalster in Frans van Darwins *Origin of Species*) 152
- François **Rude** (1784-1855), Franse beeldhouwer (oom Fremiet) 34, 42, 69-71, 73, 98, 116-119, 142, 147, 219-221, 225, 246
- Sophie **Rude**-Fremiet (1797-1867), Franse schilder (tante Fremiet) 25, 69-72
- Augustus **Saint Gaudens** (1848-1907), Amerikaanse beeldhouwer 52
- René de **Saint-Marceaux** (1845-1915), Franse beeldhouwer 217, 227
- Thomas Staughton **Savage** (1804-1880), Amerikaanse wetenschapper (ontdekker gorilla) 156, 157
- Friedrich **Schiller** (1759-1805), Duitse filosoof en auteur 240, 267
- Alexandre **Schoenewerk** (1820-1885), Franse beeldhouwer 24
- Albertus **Seba** (1665-1736), Wetenschapper in de Nederlanden 124
- William **Shakespeare** (1564-1616), Britse toneelschrijver 272
- Ebenezer **Sibly** (...-1800), Britse wetenschapper 155, 161, 212
- Rudolf **Siemering** (1835-1905), Duitse beeldhouwer 260, 261, 263, 264
- Alfred **Sisley** (1839-1899), Franse kunstenaar 36-37
- Gerard van **Spaendonck** (1746-1822), Nederlands-Franse kunstenaar 132, 141
- J.P. **Sucquet**, Franse arts 78-82, 146
- François **Thiebault**-Sisson (1856-1936), Franse journalist en biograaf 67, 70-72, 92, 138

André **Thouin** (1747-1824), Franse bioloog 125
 Bertel **Thorvaldsen** (1770-1844), Deense beeldhouwer 56
 Louk **Tilanus** (1949), Nederlandse kunstwetenschapper 30
 S. **Tomkowicz**, Poolse criticus 259, 261, 263, 268, 269
 Auguste **Tremont** (1892-1980), Luxemburgse Animalier 47
 Nicolaes **Tulp** (1593-1674), arts en burgemeester in de Nederlanden 154
 Charles-François **Viel** (1745-1819), Franse architect 122
 Georges **Vigarello** (1941), Franse historicus 178-181
 Karl von **Vincenti** (1835-1917), Duitse auteur, criticus en orientalist 259, 260, 267, 268
 Aernout **Vosmaer** (1720-1799), bioloog uit de Nederlanden 124, 156
 Adriaen de **Vries** (1556-1625), Beeldhouwer uit de Nederlanden 30
 Anne Middleton **Wagner** (1949), Amerikaanse kunstwetenschapper 42, 59, 112-114, 116-118
 Kathryn **Weir**, Australische kunstwetenschapper 154, 203
 Jan **Teeuwisse** (1955), Nederlandse kunstwetenschapper 11, 12, 20, 29, 30, 140
 Jacques **Thuillier** (1928-2011), Franse kunstwetenschapper 23, 35-37, 60
 Jeanne L. **Wassermann**, Amerikaanse kunstwetenschapper 51-53, 138
 Eugen **Weber** (1925-2007), Roemeens-Amerikaanse historicus 179, 236, 241
 Bo **Wennberg** (1912-2006), Zweedse kunstwetenschapper 17, 27, 34, 56-59, 216-219, 222, 225
 Anton Alexander von **Werner** (1843-1915), Duitse schilder 254
 Jean-Charles **Werner** (1798-1856), Franse kunstenaar (Leraar Fremiet) 73, 75, 76, 78, 83, 136, 146, 158, 160, 164, 165
 Henk L. **Wesseling** (1937-2018), Nederlandse historicus 94, 234-238, 254
 Joseph Viktor **Widmann** (1842-1911), Zwitserse criticus 22, 23, 229, 231, 232, 235, 266, 269, 270-273, 276, 277-280, 288-292
 Koning **Willem III** der Nederlanden (1817-1890), Nederlands staatshoofd 128
 Margot **Wittkower** (1902-1995) & Rudolf (1901-1971), Britse kunstwetenschappers 66, 83, 85
 Diane **Wolfthal** (1949), Amerikaanse kunstwetenschapper 174-177, 178, 184-186, 188
 George **Wombwell** (1777-1850), Britse menagerie-exposant 161, 162, 191
 Jeffries **Wyman** (1814-1874), Amerikaanse bioloog (ontdekker gorilla) 156, 157
 Marek **Zgorniak**, Poolse kunstwetenschapper 90, 158, 182, 197, 259-261

Over de auteur

Dick van Broekhuizen (1973) is in 1997 afgestudeerd in Leiden aan het kunsthistorisch instituut met een scriptie over de fotograaf August Sander. Daarna heeft hij met succes de Lerarenopleiding ICLON-kunstgeschiedenis voltooid in 1998. Na een jaar lesgeven werd hem gevraagd de studiezalen Twintigste Eeuw en Negentiende Eeuw te bezetten in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (nu RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag), een tijdelijke aanstelling die hij in 2002 verruilde voor een wetenschappelijk medewerkerschap in het nieuw gestichte Sculptuur Instituut in museum Beelden aan Zee, Scheveningen. In dat museum is hij nog steeds werkzaam, nu als collectiebeheerder en conservator moderne en hedendaagse beeldhouwkunst. De negentiende-eeuwse sculptuur en de moderne sculptuur in het algemeen behoort tot zijn interesse en expertisegebied. Door de ervaring opgedaan in het museum houdt hij zich ook bezig met andere, meer technisch-museale activiteiten, zoals preventieve conservering, conditierapportage, verzekeringen en ICT. Ook is hij betrokken of verantwoordelijk, niet alleen bij de kunstcollecties, maar ook bij de bibliotheek, documentatiecollecties en het kleine aantal archieven dat het museum beheert.

In museum Beelden aan Zee is hij betrokken geweest bij vele tentoonstellingen, maar droeg hij de verantwoordelijkheid voor o.a. Chinese projecten zoals *Xianfeng!* (2005), *Sui Jianguo* (2011) en *Zhang Dali* (2017). Verder waren belangrijke tentoonstellingen in relatie met het promotie-onderzoek *The Unwanted Land* (2011), *Van Barye tot Bugatti. Les Animaliers* (2011), *Charles Despiau* (2013) en een langlopend onderzoek naar de collecties van de Gipsotheek (sinds 2018). De bijbehorende catalogi waren onder zijn redactie of hoofdredactie. Ook wordt hij gevraagd voor monografische teksten, zoals voor kunstenaars als Alfred Haberpointner (2011), George Minne (2013), Ruud Kuijer (2014) en Bruijninx en Breebaart (2020). Tevens trad hij op in de media, wat bijdraagt aan de popularisering van het vak beeldhouwkunst, in zulke programma's als Avro's kunstuur (tentoonstelling *Les Deux Garçons* 2017), Bureau Buitenland (radio, Chinese kunst 2017) en regelmatige optredens in talkshows, bijvoorbeeld die van Umberto Tan in 2021. Van Broekhuizen is voorzitter van het Haags Preventienetwerk en lid van de AHNCA, Association of Historians of Nineteenth-Century Art, de ESNA, European Society for Nineteenth-Century Art en de kunstkring Hooglandse Kamer Leiden. Hij was jurylid voor de Wilhelmminering in 2015, Beelden in Leiden 2015 en de Lucas Art Award in 2020.

Volledige publicatielijsten en lijsten van verantwoordelijkheden zijn te vinden op www.vanbroekhuizen.net.

Afbeeldings- verantwoording

Rechten afbeeldingen

(CC: Creative Commons-licentie, C copyright (toestemming verkregen), Publiek domein: de afbeelding is rechtevrij.)

Publiek domein: 14, 15, 22, 28, 29, 31-33, 35-37, 41, 42, 50-53, 60-66, 72-80, 86, 87, 90-92, 96, 104, 118, 125, 126, 128, 129, 131, 133.

1 CC3-Mbzt.

2 Publiek domein (non-commercial use, V&A London).

3 Publiek domein, Wikimedia.

4 Publiek domein (non-commercial use, Musée d'Orsay).

5 Publiek domein (Archief Fremiet, Musée d'Orsay).

6 en 7 uit Metamorphoses (publiek domein).

8 Publiek domein (Gallica, BNfr).

9 Publiek domein (Plon).

10 © Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay.

11 LPLT — Travail personnel, CC BY-SA 4.0.

12 Publiek domein, Rijksmuseum.

13 Foto: Dick van Broekhuizen.

16 Afb. courtesy by Artcurial.

17 Publiek domein (non-commercial use, The Met).

18 Publiek domein (non-commercial use, V&A London).

19 Publiek domein (non-commercial use, V&A London).

20 CC2, Guilhem Vellut from Paris, France.

21 Publiek domein (non-commercial use Walters Art Museum Boston).

23 CC BY-SA Steve Cadman - Flickr: Fontaine de l'Observatoire.

24 CC BY 3.0 Darya.g99 - Own work.

25 CC1 Jebulon.

26 Door Luis Miguel Bugallo Sánchez (Lmbuga) - Own work, CC BY-SA 4.0.

27 CC BY 2.0 Brandon Lynch.

30 Publiek domein Le plan de Roussel sur Gallica.

34 CC4 Wellcome Images

38, 39, 40 foto Dick van Broekhuizen.

43 Publiek domein (non-commercial use Musée d'Orsay).

44 Dick van Broekhuizen.

45 Publiek domein (Jacques de Caso Archive).

46 Door Jamain — Travail personnel, CC BY-SA 4.0.

47 CC3 Universdubronze.

48 C 2005 Musée du Louvre.

49 Publiek domein (Gallica).

54 Publiek domein (non-commercial use, Denver Art Museum).

- 55 Publiek domein (non-commercial use, Walters Art Museum Boston).
- 56 CC2, Guilhem Vellut from Paris, France.
- 57 Publiek domein (non-commercial use, University College Londen Digital Collections (18886)).
- 58 Publiek Domein CC1 museum Boerhaave Janeo23.
- 59 Publiek domein Wellcome Images.
- 67 Publiek domein (non-commercial use, British Library).
- 68 Publiek domein (non-commercial use, New York Public Library).
- 69 Publiek domein (non-commercial use, Wellcome Images).
- 70 Publiek domein (non-commercial use, Royal Academy).
- 71 CC4 Fabre Museum Ducatipierre.
- 81, 82, 83 Foto Dick van Broekhuizen.
- 84 CC BY-SA 4.0 Galleria Borghese.
- 85 CC BY-NC-SA 2.0 Jean Louis Mazieres.
- 88 Publiek domein uit: knipselboek Fonds Fremiet Musée d'Orsay, p. 6, archiefnummer RF.MO. ODO. 2015.3 2/2 1 à 209
- 89 Publiek domein (Detroit Institute of Arts).
- 93 Publiek domein Musée du Louve Petrusbarbygere.
- 94 CC BY-NC-ND 2.0 Janetandphil.
- 95 Dick van Broekhuizen.
- 97, 98 foto Dick van Broekhuizen.
- 99 CC BY-NC-SA 2.0 Steven Zucker.
- 100 Publiek domein (non-commercial use, Krannert Art museum).
- 101 27 CC BY 2.0 Brandon Lynch.
- 102 27 CC BY 2.0 Brandon Lynch.
- 103 CC2.5 Termos.
- 105 Publiek domein (British museum / Gallica).
- 106 CC2 GNAM.
- 107 CCo Public Domain Designation Art Institute Chicago.
- 108 CC BY-SA 4.0 VladoubidoOo Louvre.
- 109 Publiek domein Vassil.
- 110 Publiek domein (non-commercial use, Musée du Louvre).
- 111 CC BY-SA 4.0 Yair Haklai.
- 112 CC BY-SA 4.0 François de Dijon.
- 113 Publiek domein (non-commercial use, NGA.gov).
- 114 Publiek domein (non-commercial use, Musée du Louvre).
- 115 C Sladmore gallery.
- 116 Publiek domein Walters Art Museum.
- 117 Publiek domein Kunsthistorische Museum Wien.
- 119 Publiek domein (Deutsches Historische Museum).
- 120 CC BY-SA 3.0 François Trazzi.
- 121 CC BY-SA 4.0 Sukkoria / Musée d'Orsay.
- 122 CC BY-NC-ND 2.0 Sarowen / Musée d'Orsay.
- 123 Dick van Broekhuizen.
- 124 CC BY-SA 4.0 VladoubidoOo / Musée d'Orsay.
- 127 Publiek domein Library of Congress.
- 130 CCo, Paris Musées, Musée Carnavalet.
- 132 Publiek domein Alte Nationalgalerie.

MET DANK AAN:

Vertaling samenvatting: Peter Longbottom
 Ontwerp: Bart van den Tooren
 Uitgeefster museum Beelden aan Zee: Louise Bos
 museum Beelden aan Zee, Fonds Peese Binkhorst