



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).

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.