



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).



Afb. 1. De Zes Continenten, brons, Europa door Alexandre Schoenewerk, Azië door Alexandre Falguière, Afrika door Eugene Delaplanche, Noord-Amerika door Eugène Hiolle, 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 bespote negerplastiek is de vorm zo helder en eenduidig, in hoge mate een beroep doend op ruimtelijke en tactiele sculpturale aspecten, dat de bedorven Europeanen 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 betreurde 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 Pingeot 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 Pingeot 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 gegoede 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

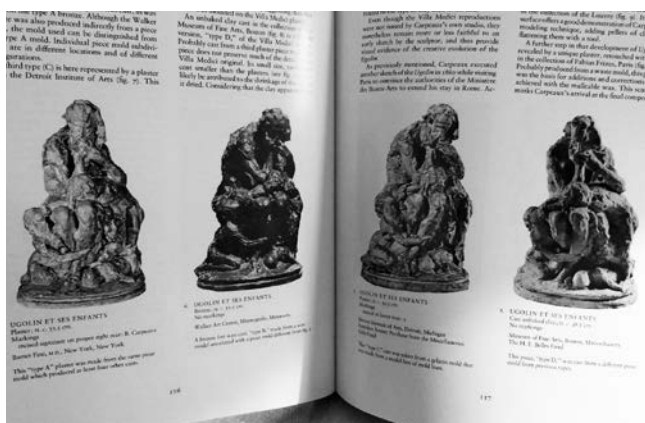
¹¹⁴ Jeanne Wasserman, *Daumier Sculpture: A critical and comparative study*. Fogg Art Museum, Harvard University, May 1-June 23, 1969 (Cambridge Mass.: Harvard University, 1969), 5; Wasserman, *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, xi.

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 stilliger 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 weggevallen 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?