



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).



HOOFDSTUK 3.

Zoo

NATUURHISTORIE EN BEELDHOUKUNST

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

BENJAMIN DISRAELI 1864²⁷³

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

G. CUVIER 1832²⁷⁴

INLEIDING

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

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

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

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

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

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

.....

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

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

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

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

3.1 ONTWIKKELING, VAARDIGHEDEN, KUNSTENAARSCHAP

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

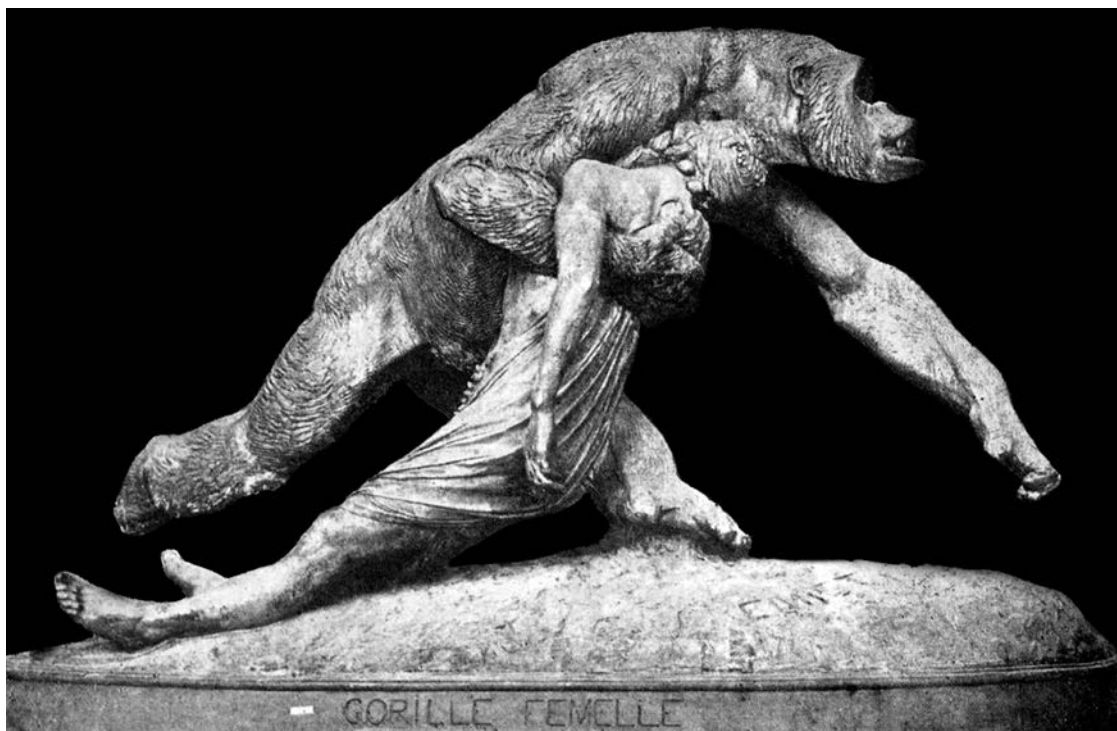
3.1.1 De opleiding van de kunstenaar

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

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

.....

²⁷⁶ Zie Licht paragraaf 1.1.3.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

.....

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid., 68.

²⁹² Ibid.

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

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

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

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

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

296 Ibid., 71.

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

298 Ibid., 73-74.

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

3.1.2 De Jardin des Plantes

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

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

Het ontstaan van de dierentuin en de ‘bijdrage’ van de Lage Landen

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

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

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

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

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

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

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

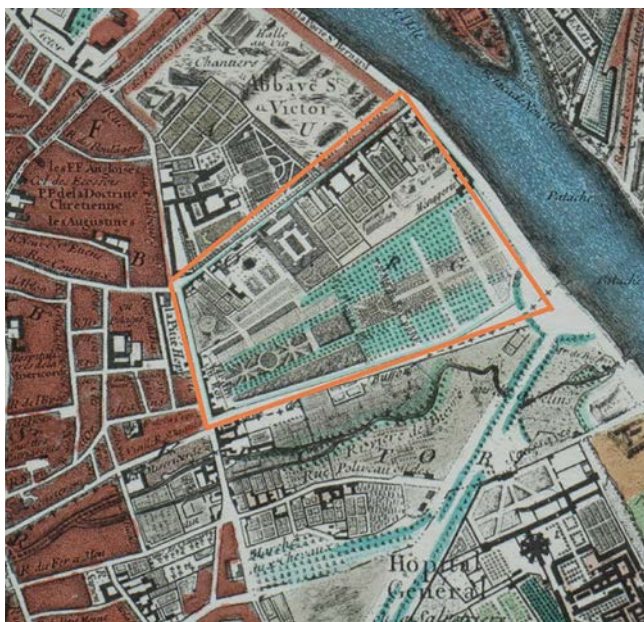
302 Arie van den Berg, *De leeuw van Alpi: Handel en wandel van een beestenman* (Amsterdam: Atlas Contact, 2021), hfdst. 2. Dit hoofdstuk draagt de titel: *Geen voorrecht, maar een recht voor allen*.

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

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

aan de gevangenschap van een edelman.³⁰⁵

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



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

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

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

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

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

307 Ibid., 19.



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

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

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

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

309 Ibid., 25.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

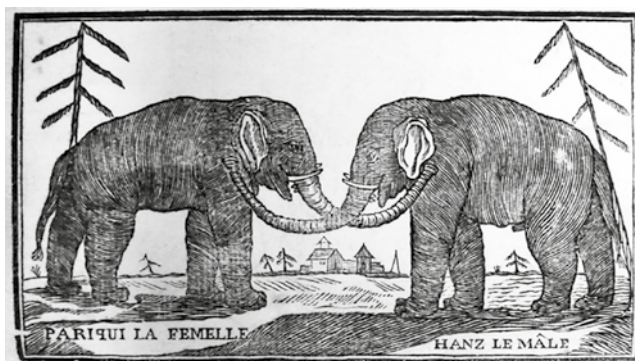
314 Elise Lipkowitz, "The 'Elephant in the Room': The Impact of the French Seizure of the Dutch Stadholder's Collection on Relations Between Dutch and French Naturalists", Prince, *Of Elephants & Roses: French Natural History, 1790-1830*, 101-109.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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



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

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

Wetenschappers in de Jardin des Plantes en het Muséum

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

.....

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

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

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



Afb. 36. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire



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

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

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

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

322 Ibid., 6.

323 Ibid.

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

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

326 Ibid., 10.

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

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

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

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

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

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

329 Ibid., 29.

330 Ibid., 30.

331 Ibid., 34.



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

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

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

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

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

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

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

Kunstenaars en de dierentuin, hun functie

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

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

333 Ibid., 31.

334 Ibid.

335 Ibid., 32.

336 Ibid., 33.

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

338 Ibid., 47.

339 Ibid.



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

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

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

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

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

343 Ibid., 49.

344 Ibid.

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

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



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

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



Afb. 42. Diorama van Fremiet in 1900.

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

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

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

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

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

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

355 Ibid.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

.....
359 Ibid., 52.

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

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



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

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

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

3.1.3 Les Animaliers

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

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

.....

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

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

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

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

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

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

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

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

.....

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

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

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

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

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

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

371 Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

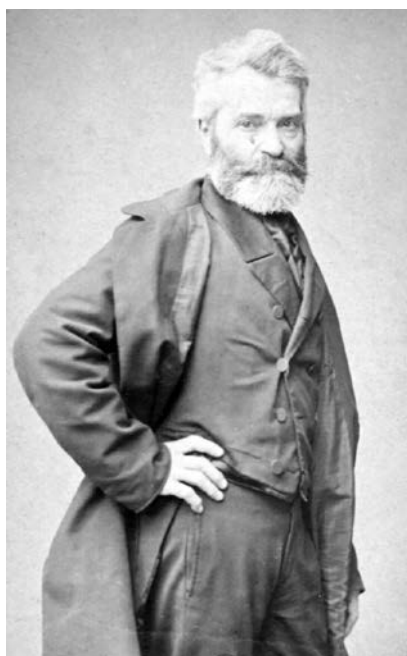


Afb. 46. Antoine Chazal, *Tombeau de Van Spaendonck*, o/d, 1830. *La Piscine, Roubaix, France*

Voorbeelden van Animaliers en hun niches

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

380 Ibid., 126-27.



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



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

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

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

3.1.4 Fremiets niche

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

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

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



Afb. 53. De travestie-vergunning.



Afb. 54. Rosa Bonheur en haar leeuw Fatmah.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De combat tussen mens en dier

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

3.2 ENTREE VAN DE GORILLA IN DE WESTERSE WETENSCHAP

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

3.2.1 Geoffroy de Saint-Hilaire contra Charles Darwin

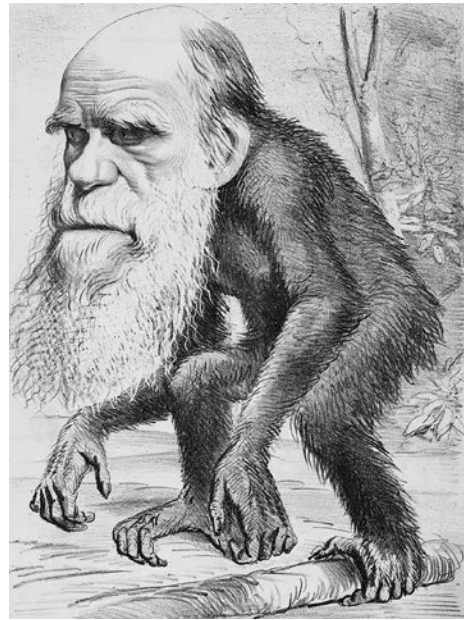
Het is zoals gezegd een verleidelijke en voor de hand liggende gedachte om Darwin te koppelen aan de Gorille-N., omdat het Darwiniaanse evolutiemodel vanaf het begin van zijn bestaan werd geassocieerd met apen en primaten, zoals ook blijkt uit het tweede motto van Disraeli dat ik aan dit hoofdstuk heb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

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

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

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

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



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

.....
latie met de primaten. De ironie van Darwins titel is Disraeli blijkbaar ontgaan, zegt Janson, namelijk dat de mens verwant is met dieren, niet met engelen (het woord descent is in letterlijke zin een afdaling, meer dan een afstamming). Achteraf bezien lijkt mij de onbewijsbaarheid van het bestaan van engelen wetenschappelijk gezien veel problematischer dan Darwins onderzoek naar de evolutionaire relatie tussen primaten en de mens.

³⁹² Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', *Archives du Muséum d'Histoire Naturelle publiée par les Professeurs-Administrateurs de cet établissement* X (1858).

van Geoffroy. Hij noemt de Franse publicatie niet, maar Van Bemmelen's gorillastudie is opmerkelijk vroeg en voorlijk voor zijn tijd. Het was overigens pas in 1862 dat de antropologe Clemence Royer de eerste Franse vertaling van Darwins *Origin* publiceerde.³⁹³ Niet Darwins publicatie, maar die van Geoffroy moet van groter belang zijn geweest voor Fremiets kennisachtergrond voor de gorilla. De datering 1858 suggereert dit ook: Fremiet had dus een jaar de tijd om een beeld te maken, nadat hij Geoffroy had gelezen, zodat hij de sculptuur in 1859 kon presenteren. In 1859 is Darwins *The Origin of Species by Means of Natural Selection* pas uitgegeven, in 1862 pas in het Frans vertaald beschikbaar. Overigens wordt de gorilla als zoölogisch voorbeeld in de *Origin of Species* niet besproken.

3.2.2 Vroege iconografie van de gorilla

De Parijse dierentuin was bevolkt met exotische dieren. Een levende gorilla behoorde echter niet tot de collectie in de periode voor 1859, de datering van de Gorille-N., waardoor je je kunt afvragen: hoe is het mogelijk dat Fremiet een levensechte gorilla kon modelleren, zonder ooit buiten Frankrijk te zijn geweest, zonder ooit een levend gorilladier te hebben gezien?³⁹⁴ Zijn er visuele aanknopingspunten geweest voor Fremiet?

Om die vraag te beantwoorden, moet men eerst begrijpen dat de zoölogie zich in de negentiende eeuw eerst en vooral bezighield met anatomische beschrijving van een diersoort. Het was daarmee van belang om een dier waar te nemen, in levende of in dode exemplaren. Diergedrag behoorde niet tot de zoölogie, maar meer tot het domein van wat toen in het Frans *vulgarisation* heette: de populaire-wetenschappelijke of zelfs sensationele pers.³⁹⁵ De ethologie (gedragkunde) als biologisch vak was nog onderontwikkeld, wat betekent dat het tot dan toe onmogelijk was om een systematische beschrijving van diergedrag te kunnen maken, laat staan een verklaring voor dat gedrag te formuleren. Om gedrag te kunnen verklaren is het overigens noodzakelijk om het dier waar te kunnen nemen, in laboratorium- of in natuurlijke omstandigheden.

Tot ongeveer het midden van de negentiende eeuw was het niet mogelijk om een gorilla te zien. Het leefgebied van de gorilla, onder andere Gabon, behoorde tot een Afrikaans Terra Incognita. Toen het contact eenmaal met dat gebied ontstond, namen Franse, Engelse of Amerikaanse wetenschappers fantastische

.....
 393 Mijn exemplaar is van iets later datum: Clémence Royer, *De l'Origine des espèces par sélection naturelle, ou des Lois de transformation des êtres organisés, par Ch. Darwin, troisième édition* (Paris: Victor Masson, Guillaumin, 1870). In 1860 was er al een Nederlandse vertaling door Tiberius Cornelis Winkler, zie <https://edu.nl/pty8p>.

394 Jorge Martínez-Contreras, 'L'Émergence scientifique du gorille', *Revue de synthèse* 113, nr. 3 (1 juli 1992): 399–421. Het kwam niet bij Fremiet op om naar Afrika te reizen.

395 Ibid., 399.

verhalen over van westerse ontdekkingsreizigers of marinecommandanten, gorillamythes die leefden onder de Gabonese bevolking. De anatoom Richard Owen bijvoorbeeld vertelde dit soort sensatieverhalen in zijn *Memoir of the Gorilla* (1865).³⁹⁶ Dit zijn dus verhalen over gedrag, meer dan over het uiterlijk. Het gedrag werd beschreven als agressief, eng, monsterlijk en primitief. Dit heeft zeker invloed gehad op de afbeelding van het dier, naar mate meer en meer visueel materiaal bekend werd.

Pas in 1847 zijn er gorilla-overblijfselen om te onderzoeken. Dat is relatief laat in vergelijking met andere primaten. Nog veel later is een gorilla geobserveerd in natuurlijke omstandigheden door een westerse wetenschapper.³⁹⁷ De reden hiervoor is dat het dier zich ophield in een klein leefgebied.³⁹⁸ Dat is overigens nog steeds het geval. De gorilla is een schuw dier en als het gevangen wordt ontstaan er nieuwe problemen: een volwassen gorilla, onafhankelijk van het geslacht, is een fysiek sterk dier, dat met veel middelen in gevangenschap moet worden gehouden. Tegelijkertijd gedijt het dier in deze situatie slecht, waardoor het al snel het gevaar loopt te sterven. In de volgende alinea's reconstrueer ik de negentiende-eeuwse geschiedenis van de 'verschijning' van de gorilla in de Franse wetenschap, tot 1859, als Fremiet zijn sculptuur voorstelt aan de Salonjury. Die verschijning hangt samen met gevangenneming van het dier. Het is namelijk van essentieel belang dat lichaamsdelen, het hele lichaam of het hele levende dier werd gevonden en gevangen, liefst levend mee werd gevoerd naar Parijs.

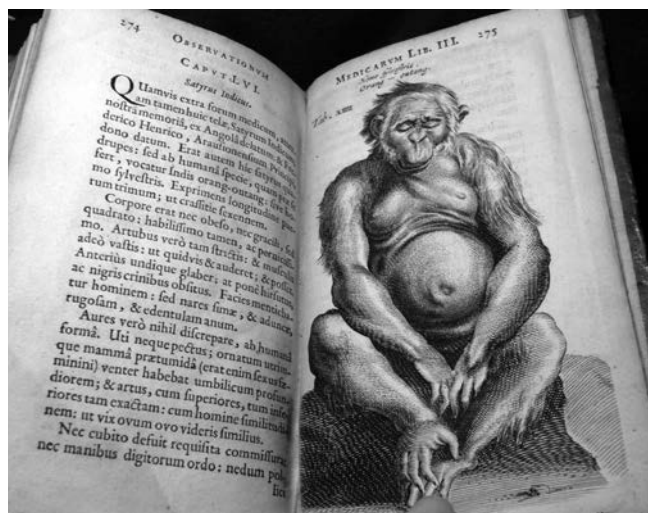
Er werd al honderden jaren over mensapen gesproken, waarbij soms het woord gorilla viel. De eerste vindplaatsen voor specifieke gorillabeschrijvingen in het westen vindt men al in de oudheid, maar ook later. Die teksten kenmerken zich door vaagheid. Vaak wordt gesproken over een dier dat lijkt op de mens. De beschrijvingen zijn vooral tekstueel, breed schetsend, zonder afbeeldingen overgeleverd. Voor de weergave van de gorilla zijn deze beschrijvingen niet behulpzaam. In de zeventiende en achttiende eeuw werden mensapen of vermoedelijke mensapen, die overigens veel werden verhandeld in Amsterdam, wel afgebeeld in wetenschappelijke literatuur. In die tijd was er in de Nederlanden wel onderzoeksmateriaal aanwezig. In Amsterdam waren minstens twee handelaars in exotische dieren die apen verkochten, Blauw Jan en de herberg De Witte Oliphant (die gesitueerd was op de Botermarkt, nu het Rembrandtplein).³⁹⁹ Waarschijnlijk is er nooit een

396 A. F. Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, The World Naturalist Series (London: Weidenfeld & Nicholson, 1981), 4–5; Richard Owen, *Memoir on the Gorilla (Trogodytes Gorilla, Savage)* (London: Taylor and Francis, 1865), 33 e.v.

397 Misschien Paul du Chaillu, zie Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 6.

398 Het gaat hier over de westelijke gorilla.

399 Chunglin Kwa, 'Linnaeus en de apen', in *Aap, vis, boek: Linnaeus in de Artis Bibliotheek*, onder redactie van



Afb. 58. Afbeelding van de *homo sylvestris* in Nicolaes Tulp's *Observationum* (1641).

gorilla 'over de toonbank' gedaan. Wetenschappers zoals Martinus Houttuyn kregen de gelegenheid die dieren te bestuderen of zelfs aan te kopen. Houttuyn beschrijft dat in 1740 een 'quimpensee' in Parijs te zien was, op de markt van Place St. Laurent. Het gaat hier om een chimpansee.⁴⁰⁰ Dat was niet het eerst beschreven exemplaar ooit in Europa. De beroemde Amsterdamse arts en burgemeester Nicolaes Tulp beschreef in 1641 al een chimpansee, een van de eerste primaten die ooit zijn af-

gebeeld in een westerse wetenschappelijke beschrijving. De chimpansee is in zijn boek in een wat zedige pose afgebeeld. (afb. 58).⁴⁰¹

De Naturalist Buffon beschreef een mensaap in zijn *Histoire Naturelle*, het onderzoeksproject met als doel een encyclopedische beschrijving van de biologie, gepubliceerd in tientallen banden, die uitkwamen in de periode van 1749 tot en met 1766. Volgens de Australische Fremiet-gorilla-onderzoekers Ted Gott en Kathryn Weir duurde het nog tientallen jaren voordat wetenschappers het verschil kenden tussen chimpansee, orang-oetan en gorilla.⁴⁰² De Nederlandse onderzoeker Chun-

.....
Chunglin Kwa P. Verkruyse (Zwolle: Waanders, 2007), 25. Kwa vermeldt dat de VOC stallen had ingericht op Kattenburg om de exoten onder te brengen.

400 Ibid., 27.

401 Tulp, Nicolai (Nicolaes Tulp), *Observationem medicarum (Libri Tres)*, vol. 1652 (Amsterdam: Ludovicum Elzevirii (Elsevier), 1641), 274 en verder; Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 2. Reeds in de Middeleeuwen is er in de Europese mythologie sprake van een woudmens, een wezen op de grens van mens en dier dat in het bos leeft, vergelijkbaar met een wolfmens: Jan Nederveen Pieterse, *Wit over zwart: Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur* (Amsterdam / Den Haag: Kon. Instituut voor de Tropen / NOVIB, 1990), 30. De zedige pose is van Kwa, 'Linnaeus en de apen', 25.

402 Ted Gott en Kathryn Elizabeth Weir, *Gorilla* (London: Reaktion Books, 2013), 199 noot 32. Ik heb de beschikking over een latere druk van Buffon: Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon, *Histoire Naturelle des Animaux* (Paris: Lecène, Oudin, 1888). Het werk van de Australische onderzoekers Ted Gott en Kathryn Weir is zeer behulpzaam voor de reconstructie van de eerste vindplaatsen van gorilla's in de westerse beeldcultuur. Gott & Weir zijn beiden als conservator verbonden geweest aan het museum in Melbourne, dat in de collectie een groot bronzen beeld van Fremiets Gorille-F. herbergt. *Gorilla carrying off a woman (Gorille enlevant une Femme)*, 1887, brons, 44,7x30,6x33, invnr. 1.316-2, geschonken door de kunstenaar in 1907 aan de National Gallery of Victoria Melbourne. De tentoonstelling *Kiss of the Beast* behandelde de traditie van de gorilla in de kunsten en media: Ted Gott en Kathryn Elizabeth Weir, *Kiss of the Beast: From Paris Salon to King Kong* (South Brisbane: Queensland Art Gallery Publishers, 2005). Hun onderzoeksgebied is vooral toegespitst op de negentiende en twintigste eeuw, waarbij zij trachten te achterhalen welke rol de gorilla in de

glin Kwa vermeldt eveneens dat Buffon in zijn eigen tijd werd beschuldigd dat hij de primatenamen niet systematisch gebruikte. Dat wil niet zeggen dat Buffon de gorilla niet noemde. Hij beschreef vooral het gedrag van mensapen, die hij aanduidde met het woord gorilla, maar meer kon hij ook niet doen. Waarnemingen kon hij alleen van terugkerende ontdekkings- of wereldreizigers horen, die de gorillaverhalen weer hoorden van de plaatselijke Afrikaanse bevolking. Specimina voor anatomische observatie stonden hem niet ter beschikking en een eigen observatie daar en op dat moment in West-Afrika was onmogelijk.

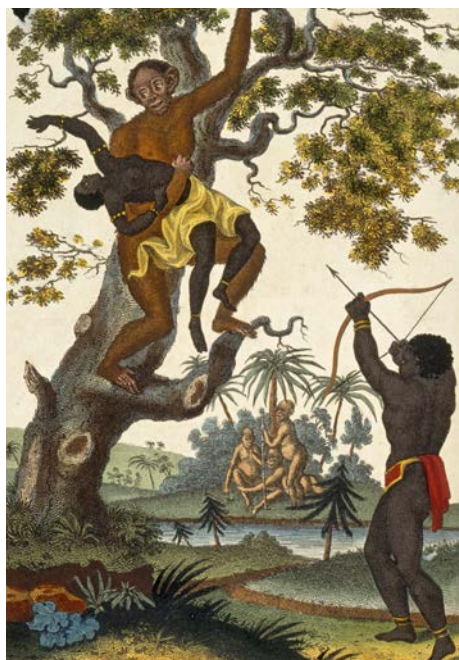
Ook de bioloog Carl von Linnée, nu vooral bekend onder zijn Latijnse naam Carolus Linnaeus, kon niet anders dan de verhalen tot zich nemen en zo goed en zo kwaad als het ging plaatsen in zijn biologische taxonomie. In 1794 heeft een anonieme tekenaar een impressie gegeven van de primate, in de vorm van een prent die te vinden is in een door zekere Sibly vertaalde Linnaeus (afb. 59). Deze afbeelding

van een roof zal ik verder behandelen in hoofdstuk 4, maar interessant voor dit hoofdstuk is de inadequate en onbeholpen vorm die de tekenaar aan de primate heeft gegeven. Hier is geen sprake van enige kennis van het lichamelijke voorkomen van orang-oetan of gorilla, dierenbenamingen die in de achttiende eeuw nog vage betekenis hadden. Het is een vroege bron voor de iconografie die werd toegepast op de eerste afbeeldingen van de gorilla. Het is niet goed te achterhalen hoe deze afbeelding in Frankrijk bekend was, want in de catalogus van de bibliotheek van de Jardin des Plantes of de Bibliothèque Nationale is de Sibly niet te vinden.

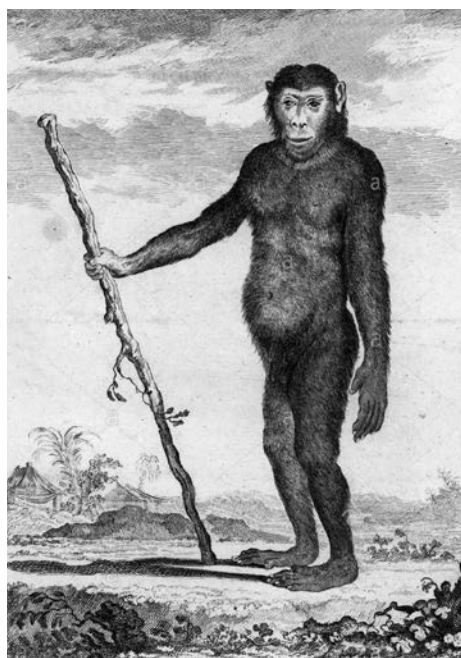
Dit onbeholpen afgebeelde dier klimt op een bepaalde manier de boom in, wat een overeenkomst is met de eerste afbeeldingen en de eerste taxidermie van de gorilla. Overigens werden de eerste opgezette gorilla's weergegeven zonder vrouwenfiguur.

.....

westerse beeldcultuur speelt. In dat onderzoeksproject is Fremiet voor hen een goed beginpunt. De Gorille-F. is voor hen belangrijk als prefiguur van King Kong en de twintigste-eeuwse propaganda-beeldcultuur die de gorilla als het angstaanjagende beest verbeeldt. Mijn studie beperkt zich echter tot de negentiende eeuw.



Afb. 59. Afbeelding uit E. Sibly en Carl von Linné, *An Universal System of Natural History*: (London: Printed for the Proprietor: sold by Champante and Whitrow [etc.], 1794), vol. 2 (Simia).



Afb. 60. De Jocko, een kleine orang outan (volgens Buffon), een afbeelding uit Buffons publicatie uit 1766. Het hier afgebeelde dier lijkt een chimpansee te zijn, die rechtop is afgebeeld, een wandelstok hanterend. De stok is een terugkerend beeldelement in de weergave van primaten. Het is een handig ding, want het geeft mogelijkheid de taxidermie vast te zetten. Het geeft ook de mogelijkheid om tors en binnenkant van de arm goed te laten zien.

Het was pas met de confiscatie van de Nederlandse zoölogische verzamelingen dat echte primaatdelen, in de vorm van orang-oetanspecimina, beschikbaar kwamen in Frankrijk.⁴⁰³ De orang-oetan komt voor in het huidige Indonesië, toen Nederlands-Indië, dus de Nederlanders hadden al snel kennis van deze primate. De afbeelding van het dier in de oorspronkelijke publicatie van Buffons *Histoire Naturelle* toont een onduidelijk amalgaam van aapachtige trekken die meer een chimpansee dan een gorilla of orang-oetan typeren (afb. 60). Een tak of stok is een handig voorwerp om het dier een levendige houding te geven.

De gorilla is pas werkelijk in de zoölogie zichtbaar als specimina in de negentiende eeuw worden verzameld in 1847 door Thomas Staughton Savage (afb. 62). Deze Savage was een arts en een protestantse missionaris. Hij beschreef dat hij een apenschedel aangereikt kreeg, van een dier dat volgens de plaatselijke bevolking veel sterker, agressiever en groter was dan andere apen.⁴⁰⁴ Savage zag dat hij wellicht met een 'andere soort orang' te maken had. Savage had al eerder, samen met zijn zoölogencollega Jeffries Wyman (universiteit van Harvard, afb. 61), een artikel geschreven over chimpansees. Samen met Wyman publiceerde hij een artikel in 1847 over het beendermateriaal dat hij uit Gabon had teruggestuurd naar de Verenigde Staten (schedels, rugdelen, heupen, enkele ledemaatbeenderen).⁴⁰⁵ Dit is de eerste systematische,

.....
⁴⁰³ Buffon wil dit in zijn eigen geschriften ondervangen door de gorilla een pongo te noemen. Denk ook aan Naturalist Edward Tyson (1699), die zijn traktaat over mensapen titelde: *Orangutan, sive Homo sylvestris* [Orang-oetan, oftewel de bosmens]; *or the anatomy of a pigmie compared with that of a monkey, an ape and a man*. Er zijn bronnen die het hebben over een chimpansee als over een pygmee. De achttiende-eeuwse Nederlandse Naturalisten Vosmaer (in 1778) en Petrus Camper (in 1779) beschreven de orang-oetan, maar aan de hand van specimina van onvolwassen dieren. Toen eindelijk volwassen orang-oetan-mannetjesdieren werden ontdekt en levend verscheept, concludeerde men dat een nieuwe soort was ontdekt: de pongo. Zie Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 2.

⁴⁰⁴ Ibid., 3.

⁴⁰⁵ Thomas S. Savage en Jeffries Wyman, 'Notice of the external characters and habits of Troglodytes gorilla, a



Afb. 61. Ontdekkers van de gorilla, Jeffries Wyman.

Afb. 62. Ontdekkers van de gorilla, Thomas Staughton Savage.

westerse, wetenschappelijke beschrijving van specimina van de gorilla, niet gebaseerd op de waarneming van een levend dier. Die eerste waarneming in het wild is niet gemakkelijk te vinden, maar we kunnen aannemen dat de door zijn populaire reisboeken bekende jager Paul du Chaillu in 1861 levende gorilla's in het wild heeft gezien (zie 4.2.2).⁴⁰⁶

In het Muséum waren er voor 1859, de datering van de Gorille-N., voldoende opgezette gorilla's en gorilla-delen te vinden, die als basis konden dienen voor het beeld. De toevoer van specimen-materiaal is intensief te noemen. Rond 1850, slechts drie jaar na Savage, beschikte Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire al over twee volledige gorilla's op alcohol.⁴⁰⁷ Er waren in het Muséum fragmenten van schedels aanwezig.⁴⁰⁸ Dit gaat steeds om de soort *Gorilla Gorilla Savage* (1847), de

.....
new species of orang from the Gaboon River; osteology of the same', *Boston Journal of Natural History* 5, nr. 4 (december 1847).

406 Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 6. Algemeen wordt aangenomen dat hij zijn gorilla-overwinningen overdreven aanprijst om zichzelf beter voor te doen, zie Paul B. Du Chaillu, *Explorations & Adventures in Equatorial Africa; with accounts of the manners, and customs of the people, and of the chase of the gorilla, crocodile, leopard, elephant, hippopotamus and other animals* (London: John Murray, 1861).

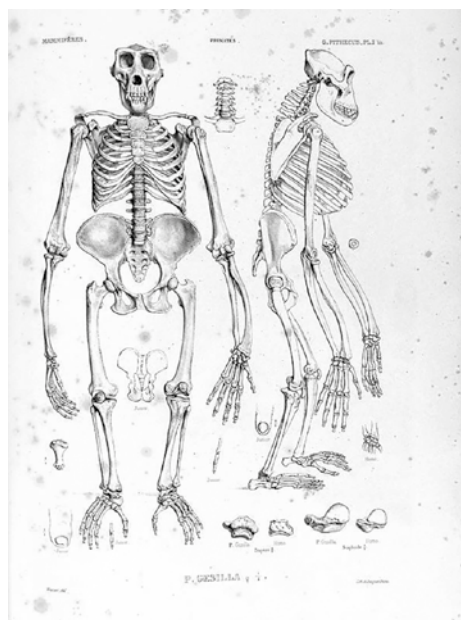
407 Martínez-Contreras, 'L'Émergence scientifique du gorille', 406; Isidore Geoffroy de St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', *Annales des sciences naturelles, comprenant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparées des deux règnes* 6 (1851): 154.

408 Muséum national d'Histoire naturelle, Paris (France), Collection: Mammals (ZM), specimen MNHN-ZM-AC-1854-113 (schedel mannetje Aubry), specimen MNHN-ZM-AC-1856-27 (schedeldeel jong mannetje 1856) en specimen MNHN-ZM-AC-1856-67 (Bouët-Willaumez, uit Makokou, Sette Cama, Gabon). Charles Eugène Aubry-Lecomte (1821-1879) was een zoon van een lithograaf met naam Hyacinthe Aubry-Lecomte.

gorillasoort die door Thomas Savage voor het eerst was beschreven in 1847, nu genoemd de West-Afrikaanse laaglandgorilla.⁴⁰⁹ De derde term in de systematische naam is de eigennaam van de ontdekker en niet een aanduiding voor de wildheid van het dier. Al in 1851 schrijft Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire een artikel (*Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique*) over de gorilla, waarin hij het op dat moment bestaande materiaal bespreekt. Hij neemt als voorbeeld een arts van de zeemacht, die woonde in het Franse *station navale* in Gabon. Dit was een onderdeel van de eerste Franse kolonisering op die

plaats. De nederzetting bestond uit een militaire post (*blockhaus* noemt Geoffroy dat) en een aanmeerplaats. De arts, genaamd Gautier-Laboulaye, verrijkte het museum al in 1849 met een volwassen schedel en een skelet van een volwassen dier.⁴¹⁰ Dit is dus al twee jaar na het artikel van Savage in 1847. De overblijfselen van dat dier zijn weergegeven in de biologische geschriften van Blainville, waar Jean-Charles Werner en Fremiet, zijn leerling, het illustratiemateriaal voor maakten (afb. 63).⁴¹¹

Opvallend aan die skeletstudies is de neutrale pose, de manier waarop het skelet getoond



Afb. 63. Werners skeletstudies voor Blainville, n.a.v. de eerste gorillaspecimina, ca. 1849-1850.

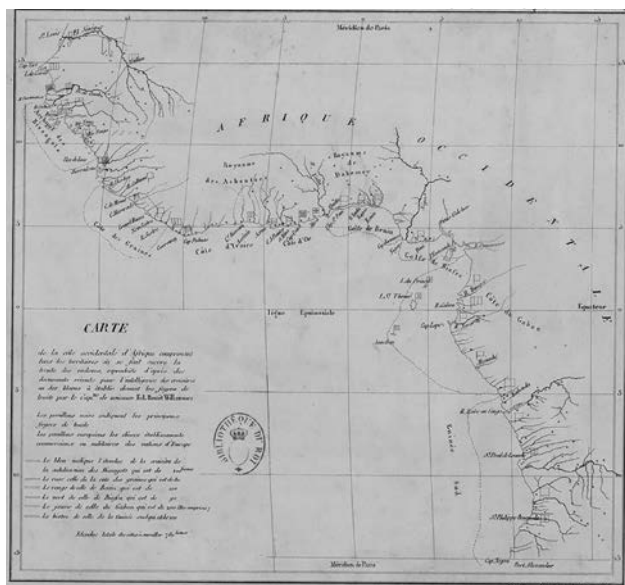
Hij was een koloniaal bestuurder en hij begon zijn carrière aan boord van de stoomboot *Èrèbe* (1847-1854) in Senegal. Aangezien in dat land een deel van het gorilla-leefgebied is te vinden, moet hij daar zijn gorilla-specimina hebben verzameld, hoewel hij vooral als botanist en plantenverzamelaar bekend staat. In 1858 gaat hij weer terug naar Parijs. Édouard Bouët-Willamez was een Franse marine-admiraal, maar ook hij begon zijn carrière als koloniaal bestuurder in Gabon en Senegal. Hij is de stichter van de Senegalese hoofdstad. Hij begon in 1838 in Gabon, met plunderen, maar ook met het sluiten van handelsverdragen met plaatselijke leiders. In de

periode 1841-42 werd hij provisionele gouverneur van Senegal. Senegal, maar ook Gabon maken deel uit van het leefgebied van de gorilla, dus is het geheel denkbaar (en soms zeer kort vermeld) dat hij een exemplaar naar Parijs zond.

409 De gorilla heeft nu als wetenschappelijke naam *Gorilla Gorilla*. Geoffroy de Saint-Hilaire kan niet nalaten om te vermelden dat zijn vader, de Naturalist Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire, al in 1828 melding maakt een dergelijke soort te veronderstellen. St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 155.

410 Ibid., 156. Gegevens over Gautier Laboulaye in Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', 8.

411 St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 156; Marek Zgórnjak, Marta Kapera, en Mark Singer, 'Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?', *Artibus et Historiae* 27, nr. 54 (2006): 225-226.



Afb. 64. Kaart (1845) van de hand van admiraal Bouët-Willaumez van de omgeving (westkust van Afrika) waar hij zijn koloniale activiteiten ontplooië.

Afb. 65. Bouët's kaart geprojecteerd op een kaart van het leefgebied van de Westelijke laaglandgorilla (oranje).

wordt, namelijk alsof het op een tafel ligt (links) en alsof het rechtop staat (rechts). Dit komt overeen met de foto van Roger Fenton van een gorillaskellet in het British Museum in 1855 (afb. 68). Het is de neutrale manier, die overeenkomt met een staand menselijk skelet, waardoor vergelijking wordt vergemakkelijkt.

Deze dieren waren afkomstig uit dezelfde koloniën als het gorillamateriaal afkomstig van admiraal Bouët-Willaumez, namelijk Gabon, dezelfde vindplaats waar Savage zijn eerste botten vond (zie afb. 64, 65 voor de door Bouët geproduceerde kaart van de omgeving waar Franse kolonisten zich bewogen en diezelfde kaart geprojecteerd op de kaart van het leefgebied van de gorilla). Geoffroy de Saint-Hilaire stelde de vondst van de dieren op naam van een ondergeschikte van admiraal Bouët-Willaumez, de vice-admiraal Charles Pénaud, commandant van het stoomfregat *Eldorado*.⁴¹² In Gabon wordt dit dier *Gina of Engina* genoemd, maar de zoologisch-systematische naam is (*Troglodytes*) *Gorilla*, zegt Geoffroy de Saint-Hilaire.⁴¹³ Dit alles maakt de alternatieve titel in sommige saloncatalogi voor Fremiets

⁴¹² De necrologie van Pénaud: Anon., 'Nécrologie', *Revue Maritime et Coloniale* 11 (1864): 131-137.

⁴¹³ St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 154. Deze aantekeningen zijn bedoeld voor een lezing voor de Académie des Sciences in Parijs, 19-1-1852. Ook in Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères. Singes- Gorille', 6. noemt Geoffroy trots dat zijn vader met de term Troglodytes kwam. Dat wij uit bronnen kunnen



Afb. 66. Achille Rousseau / Photographie Bisson frères, 1853. De vroegste afbeelding van een opgezette gorilla in de Jardin des Plantes.

Gorille enlevant une Nègresse, Gorille de Gabon, tot een correcte beschrijving. De vrouwenfiguur wordt in deze titel geheel genegeerd.

De meegevoerde gorilla's zijn gedurende de reis naar Frankrijk steeds overleden op het schip. Het was natuurlijk vooral de bedoeling om ze levend mee te voeren voor onderzoek, maar dat bleek onmogelijk.⁴¹⁴ Bij aankomst werden de gorilla-kadavers opgezet. Fremiets leermeester, de illustrator Jean-Charles Werner maakte een reconstructie van de gorilla in de vorm van een schilderij, volgens Geoffroy.⁴¹⁵ Die reconstructie van Werner is waarschijnlijk gebaseerd op de taxidermie van het exemplaar dat in 1849 is aangekomen.⁴¹⁶ De opgezette eerste in Frankrijk aangekomen gehele gorilla is gefotografeerd, want de afbeeldingen bij het artikel vermelden dat zij zijn gemaakt naar daguerreotypie in het Muséum.⁴¹⁷ Er is inderdaad een foto (gedateerd 1853) overgeleverd van deze taxidermie (afb. 66).⁴¹⁸ Bij mijn weten is er niet nog een exemplaar gearriveerd tussen 1849 en 1853, en opgezet, dus deze foto is gemaakt naar datzelfde opgezette dier uit 1849. De foto in afb. 66 moet dus gezien worden als een oerbron voor de eerste drie-

.....
opmaken, zowel als uit de databestanden die ons nu nog ter beschikking staan, wie de ontdekker was van elk specimen, doet mij vermoeden dat een bepaald prestige ook een rol speelt. De admiraal, de vice-admiraal, zij wensten dit soort onderzoeksmateriaal naar huis te sturen, omdat dat hun naam vestigde als bijdrager aan de wetenschappelijke vooruitgang. Napoleon Bonaparte nam in 1798-1801 wetenschappers mee naar de Egyptische veldtocht. Niet alleen een oorlog, maar de wetenschap werd inzet van de reis, en de generaal communiceerde ermee dat hij een beschermer van kunsten en wetenschappen wilde zijn.

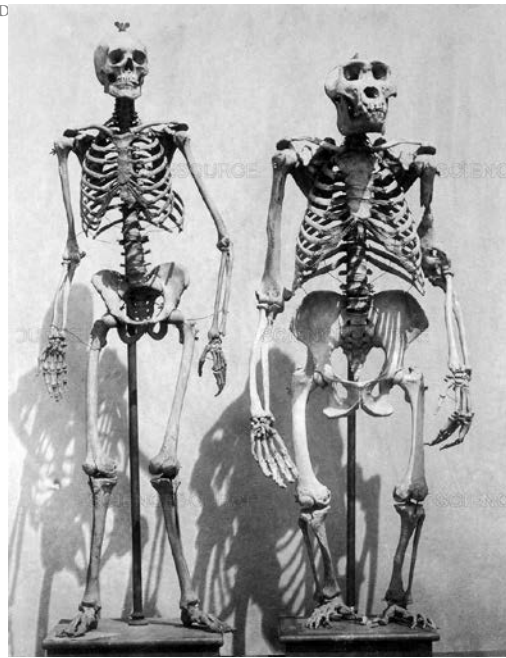
414 St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 155.

415 Ibid., 158.

416 Ibid., 154. Volgens Dureau de Lamalle werd door een zekere Poortman, opzetter en modelleur in het Muséum de gorilla in het klein gemodelleerd. M. Dureau de Lamalle, 'Mémoire sur le Grand Gorille du Gabon', *Annales des sciences naturelles, comprenant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparées des deux règnes* 6 (1851).

417 St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', 403.

418 Achille (1800-1857) (éditeur Scientifique Ancien Possesseur) Devéria, Louis (1811-1874) (éditeur Scientifique) Rousseau, en Photographie Bisson Frères, *Photographie zoologique ou représentation des animaux rares des collections du Muséum d'Histoire Naturelle*. 13, [Mammifères primates. 1ère famille. Les singes. Genre gorille]. pl. XIII: [photographie] / [Bisson frères], 1853.



Afb. 67. De 'gorilla' in Wombwells dierentuin was volgens de illustratie een mandril. *British Library, Evanian catalogue. Poster uit 1876.*

Afb. 68. Roger Fenton, *Skeleton of Man and Male Gorilla*, 1855, *New York Public Library*.

dimensionale verbeelding, in de vorm van een taxidermie, van een gorilla. Deze opgezette gorilla beklimt de boom, geheel in lijn met de voorstelling zoals te zien in in Sibly (afb. 59). In de linkerhand draagt hij een stok, een iconografisch overblijfsel van de Jocko (afb. 60). Kortom, de gorilla was in opgezette vorm beschikbaar als bron voor Fremiet.

Volgens sommigen was in 1855 een levende gorilla te zien in Londen, in de reizende menagerie van George Wombwell (afb. 67).⁴¹⁹ Die gorilla heeft Fremiet nooit kunnen zien, omdat hij Londen pas later zou gaan bezoeken, vooral in verband met de Royal Academy, waarvan hij in 1904 erelid werd gemaakt. Of Fremiet in Londen kwam is overigens niet relevant, want een poster van Wombwell (uit 1876) doet twijfel rijzen of die bewuste gorilla wel in Londen was, omdat hier een andere primate, een mandril, als gorilla wordt aangeprezen. In 1855 was er veel minder kennis van de dieren. Als Wombwell om allerlei commerciële, sensationele redenen in 1876 de mandril nog steeds aanprijst als een gorilla, dan is er gerede twijfel mogelijk aan de observatie dat het levende dier al in 1855 in Europa te zien was.

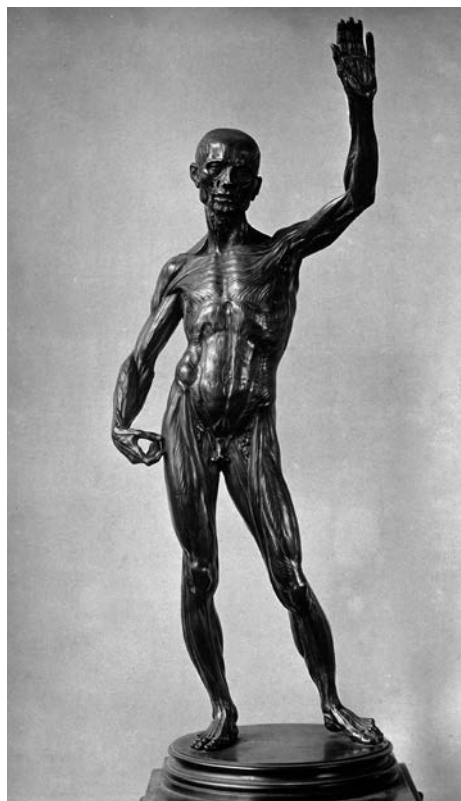
Er is een andere vroege bron voor een gehele gorilla-skelet, in Londen in het British Museum, gefotografeerd door Roger Fenton (afb. 68). Dit zou kunnen

⁴¹⁹ Bijvoorbeeld Dixon, *The Natural History of the Gorilla*, 9.

bewijzen dat het mogelijk is dat een levende gorilla in Engeland was in 1855 of eerder.⁴²⁰ Dat is een mogelijkheid, maar het is plausibeler dat het dier als skelet aanwezig was, precies zoals de situatie in Frankrijk. Het dier was toch moeilijk in leven te houden en stierf vaak al op het schip, gedurende de overtocht.

3.2.3. De *écorché* als bron

De kunst- en wetenschapshistorica Marieke Hendriksen heeft in 2019 een exposé gegeven over de spierpop, die al een lange geschiedenis kent en een voorbeeld is van een wetenschappelijk model dat voor de kunsten zeer belangrijk was.⁴²¹ De



Afb. 69. De spierpop van Lodovico Cigoli, brons.

gevilde man was een anatomisch model waarvan de spieren en sommige organen zichtbaar waren, omdat de huid van de figuur was weggelaten. Het woord *écorché* betekent 'gevild' en is de Franse term voor zo'n spierenbeeld. Vooral het anatomische model van de kunstenaar Cigoli uit 1600, een brons in oplage dat door heel Europa werd verspreid, is zeer bekend (afb. 69). De houding van de spierpop is een belangrijke bron voor de houding van de taxidermie van de gorilla.

De gevilde man is in de houding geplaatst van een Romeinse orator. De contrapost is classicistisch, de omhooggestoken hand duidt op een sprekend gebaar, wat de mogelijkheid geeft de figuur aan de binnenkant van de arm en in de oksel te kunnen zien. Het is het type van de mensfiguur, die nu nog steeds te zien is in het museum voor vergelijkende anatomie in Parijs (afb. 40). Cigoli gebruikte voor dit model verschillende dode lichamen als model, die hij observeerde en waarvan hij de observaties samenbracht in dit ene beeld. Het is een bijzonder accuraat model, want de lymfeknopen in lies en oksel zijn volgens Hendriksen duidelijk zichtbaar. In 1600 was nog niet bekend

420 Met dank aan Shaun Villiers Everett (email-contact 22-09-2019), auteur van een monografie over Wombwell.

421 Ik heb haar horen spreken tijdens het Technical Art History Colloquium op 26-9-2019 in museum Boerhaave, waar zij een reprise presenteerde van een lezing die zij eerder hield, namelijk Hendriksen, M.M.A. (25-07-2019) Participant History of Science Society Annual Meeting Utrecht paper: *Flayed: The Écorché Body in Eighteenth-Century Art and Anatomy* (ongepubliceerd).



Afb. 70. Mason Chamberlin RA, Portrait of Dr William Hunter, 1769, o/d, 127,0x101,6 cm, Royal Academy London. Hunter was arts, lid van de Society of London Physicians, het Royal College of Physicians en de Society of Collegiate Physicians, fellow van de Royal Society en de eerste hoogleraar anatomie aan de Royal Academy.



Afb. 71. Jean-Antoine Houdon, L'écorché bras levé, 1767, gips, manshoog, verschillende formaten mogelijk, Musée Fabre, Montpellier.

welke functie die organen hadden in het menselijk lichaam, wat de kunstenaar er niet van heeft weerhouden ze weer te geven. Het is dus een accuraat model.

Voor de eerste gorilla-afbeeldingen lijkt me deze figuur, deze iconografie onmisbaar, omdat de stap van de omhoog gehouden arm naar een gorilla-arm die een tak beetpakt zeer klein is. De spierpop was een wijdverbreid beeld, die in de studiemodellen door elke kunststudent en anatomici wel werd bestudeerd en gekopieerd of heruitgevonden (zie afb. 70, de Engelse arts William Hunter, met zijn eigen gemodelleerde versie van de spierpop). Ook in de medische en biologische wetenschappen is dit beeld gebruikt voor educatiedoeleinden. Een net anders geplaatste écorché is van de hand van Houdon, uit 1767 (afb. 71). Deze figuur staat eveneens in het verlengde van de eerste gorilla-taxidermie, want de hand van de opgeheven rechterarm lijkt iets te willen beetpakken. Misschien dat de taxidermisten van de eerste gorilla, in 1849 of iets later, dit beeld wel als voorbeeld hebben gehad om het dier mee te kunnen weergeven. Zouden taxidermisten zo goed op de hoogte van de beeldhouwkunst en wetenschap zijn geweest, dat zij zo'n voorbeeld paraat zouden hebben als ze een wild dier moesten opzetten? Ja, want de scheidslijnen tussen

de verschillende vakken waren niet scherp. Zo spreekt Luc-Benoist bijvoorbeeld van de kunstenares Julie Charpentier, die net zo wetenschappelijk correct werkte als Barye.⁴²² Zij was beeldhouwster en taxidermist en werkte voor de Jardin des Plantes.⁴²³ We kunnen overigens niet vaststellen wie de gorilla heeft opgezet, maar het is mogelijk dat Charpentier of een soortgelijke vakman of -vrouw ervoor verantwoordelijk was. Dat geeft aanleiding om te denken dat de pose van het dier is ingegeven door de traditie van de spierpop, gecombineerd met het door de overlevering ingebracht idee dat een gorilla graag een boom inklimt, iets wat niet voor de hand liggend gedrag van de westelijke laaglandgorilla mag heten.

3.2.4 Andere mogelijke bronnen

Een afbeelding van Werners tekening van de gorilla is gepubliceerd in het zeer informatieve artikel van Martinez-Contreras (afb. 72, 73).⁴²⁴ Hij verwijst daarbij naar het artikel van Geoffroy de Saint-Hilaire, die Werners tekening zou hebben afgebeeld bij zijn tekst, maar in het mij bekende exemplaar is die afbeelding niet geplaatst. Dit zou allemaal teruggaan op een afbeelding in 1851, maar dat is betwifelbaar. Het ligt meer voor de hand dat het wel teruggaat op de taxidermie (na 1849) of de foto van die opgezette gorilla (1853). Daarmee is de opgezette aap, zoals gefotografeerd in afb. 66 het eerste driedimensionale model, waarop alle andere tekeningen zijn gemaakt. Afb. 74 toont wel een realistischer reconstructie van de gorilla, maar niet ten voeten uit.

De afbeelding van Marie Firman Bocourt (afb. 73) heeft veel overeenkomsten met de foto uit 1853 (afb. 66), waaruit ik de conclusie trek dat Bocourt, Werner waarschijnlijk ook, naar aanleiding van dat opgezette dier een tekening heeft gemaakt.⁴²⁵ In *Le Magasin Pittoresque* heeft men in 1852 een verslag gedaan van Geoffroy de Saint-Hilaire's artikel, met een tekening van een zittende vrouwelijke gorilla met jong (afb. 75), die minder overtuigend is weergegeven dan het op de achtergrond anatomisch correcte zijaanzicht, dat is geïnspireerd op de afbeeldingen in het artikel van Geoffroy uit 1851 (afb. 74).⁴²⁶

Vanuit het perspectief van Fremiet is er in ieder geval voldoende materiaal om geïnformeerd een anatomisch correcte gorilla weer te geven. Afgaande op later te dateren prentbriefkaartmateriaal is een andere conclusie ook gerechtvaardigd.

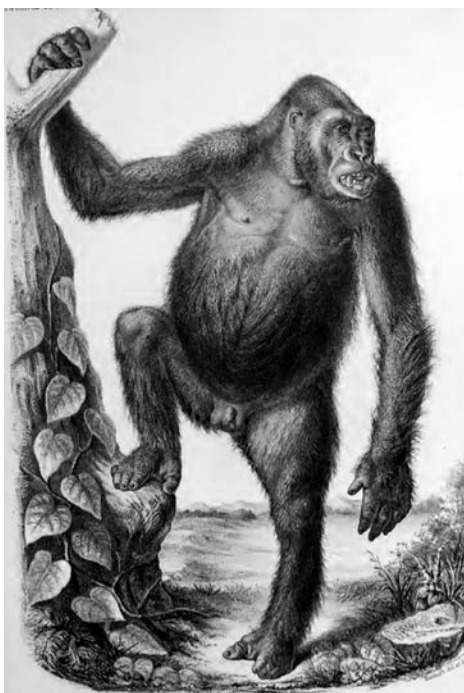
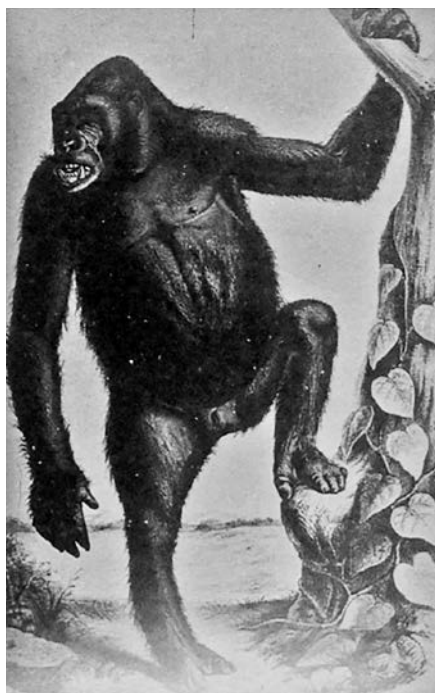
422 Benoist, *La sculpture romantique*, 22.

423 Ibid., 149; Ernest T. Hamy, 'Julie Charpentier: sculpteur et préparateur de zoologie (1770-1845)', *Bulletin du Muséum d'histoire naturelle*, nr. 7 (1899): 329.

424 Martínez-Contreras, 'L'Émergence scientifique du gorille'.

425 'The Grandeur Of Life: A Celebration of Charles Darwin and the Origin of Species: Linda Hall Library', geraadpleegd 27 augustus 2019, <https://edu.nl/pupq4>.

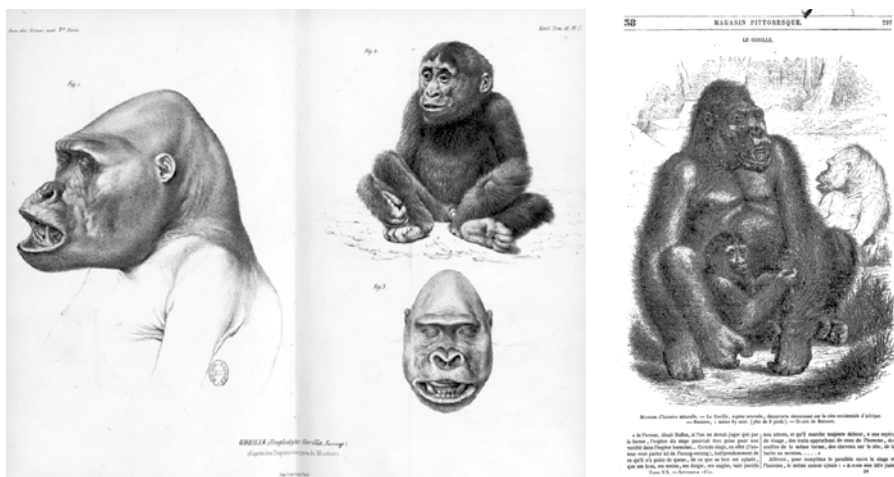
426 Joam de Barros, 'Le Gorille', *Magasin Pittoresque* XX, nr. 38 (september 1852): 297-98.



Afb. 72. Afgebeeld in Jorge Martínez-Contreras, 'L'Émergence scientifique du gorille', *Revue de synthèse* 113, nr. 3 (1 juli 1992): 407., met als bijschrift: *Planche I. Le Gorille, peint par WERNER, in I. GEOFFROY SAINT-HILAIRE, « Memoire sur Le grand gorille », Ann. sc. nat., Zool., 3,] 9, 1851, pl. (voir n. 8). In dit artikel komt een plaatje ten voeten uit niet voor, wel in Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, 'Description des Mammifères Nouveaux ou Imparfaitement Connus de la collection du Muséum d'Histoire Naturelle et Remarques sur la classification et les caractères des Mammifères', *Archives du Muséum d'Histoire Naturelle publiée par les Professeurs-Administrateurs de cet établissement* X (1858): (na 460, plaat 1).*

Afb. 73. Martínez-Contreras heeft de afbeelding gespiegeld geplaatst. Deze afbeelding is gemaakt door Marie Firman Bocourt, zoals vermeld op de website 'The Grandeur Of Life - A Celebration of Charles Darwin and the Origin of Species | Linda Hall Library', geraadpleegd 27 augustus 2019, <https://edu.nl/pupq4>. https://darwin.lindahall.org/55_geoffroy.shtml Ibid. en in de oorspronkelijke vindplaats bij Geoffroy (bijschrift ill. 28).

digd: namelijk dat het opzetten van een dier veel ruimte laat aan de taxidermist om zijn eigen opvattingen toe te voegen. De vrouwelijke gorilla in het Muséum, waarschijnlijk omstreeks 1920 als prentbriefkaart gepubliceerd, te zien in afb. 76, 77, lijkt meer op een primitieve mens en ziet er artificieel en geconstrueerd uit. De gorilla uit 1853, afb. 66, lijkt veel neutraler en natuurlijker van aard. De reconstructie van de gorilla is in de jaren 1847-1959 altijd problematisch, omdat het voorbeeldmateriaal niet zo wijdverbreid is, is dat dat de mogelijkheid geeft



Afb. 74. Isidore Geoffroy de St. Hilaire, 'Notes et renseignements sur le gorille, grand singe du genre troglodytes, trouvé en Afrique', Annales des sciences naturelles, comprenant la zoologie, la botanique, l'anatomie et la physiologie comparées des deux règnes 6 (1851): fig. 1,2,3. Volgens bijschrift gemaakt naar foto's. Alleen de kop wordt afgebeeld. In mijn exemplaar van deze tekst staat deze afbeelding niet.

Afb. 75. Joam de Barros, 'Le Gorille', Magasin Pittoresque XX, nr. 38 (september 1852): 297-98.

voor een gemiddelde illustrator om het dier naturalistisch weer te geven. Dat is zichtbaar in afb. 78, een plaatje uit 1859 dat de gorilla niet bijzonder levensecht weergeeft, terwijl in specialistische kringen wel degelijk bekend was hoe het dier eruitzag. De iconografie van het vasthouden van de tak blijft wel gehandhaafd. In afb. 76 en 77 is zichtbaar dat, hoewel deze taxidermieën van zeer veel later datum zijn, de vroege iconografie van de gorilla als een tweevoeter, die met hulp van een tak makkelijk kan blijven staan, gehandhaafd bleef. Om een beeld levendig te maken, wilde de taxidermist het dier nog wel aanstalten laten maken om een boom in te klimmen, het ene been staat al op een hogere tak. Toch was de gorilla over het algemeen statisch en stationair afgebeeld.

Fremiets Gorille-N. (afb. 79) is een wonder van dynamiek en actie in vergelijking met de opgezette dieren en botten- en schedelfragmenten en de statische impressies van de anderen. Afgaande op het vroege beeldmateriaal vertegenwoordigde Fremiets Gorille-N. het uiterste van de kennis die toen beschikbaar was. Het is opvallend dat de agressieve houding van de kaken van het dier grote gelijkenis vertoont met de illustraties uit 1851 bij het artikel van Geoffroy de Saint-Hilaire (afb. 74). Ook de tekening in het *Magasin Pittoresque* uit 1852 heeft grote gelijkenis in de kop (afb. 75). Opvallend is het dat de taxidermie een veel minder agressieve indruk maakt (afb. 66 en 76, 77). In de tekening van afb. 75 is de gorilla zittend afgebeeld, wat

een natuurlijker houding is dan de klimmende houding die veel vaker wordt gebruikt. Bij afb. 74 is er geen lichaam zichtbaar. Geen enkele afbeelding toont de gorilla lopend of rennend, ook maar enigszins zoals Fremiet het dier weergeeft. Dat hij dat doet is een nouveauté en een virtueuze extrapolatie van zijn anatomische kennis tot dan toe.



3.2.5 De Auzouxmodellen

De laatste bron die Fremiet mogelijk gebruikte (maar niet voor de gorilla in 1859, misschien wel voor de Gorille-F.), is het anatomisch correcte model van een gorilla van de Franse arts Louis Thomas Jérôme Auzoux. Deze dokter Auzoux had een fabriek voor medische en zoölogische modellen in het Normandische Saint-Aubin d'Ecroville, zijn geboorteplaats (afb. 80). De inwoners van het kleine dorpje werkten in de fabriek van Auzoux en verdienden daar hun dagelijks brood. Auzoux werd door hen op handen gedragen.

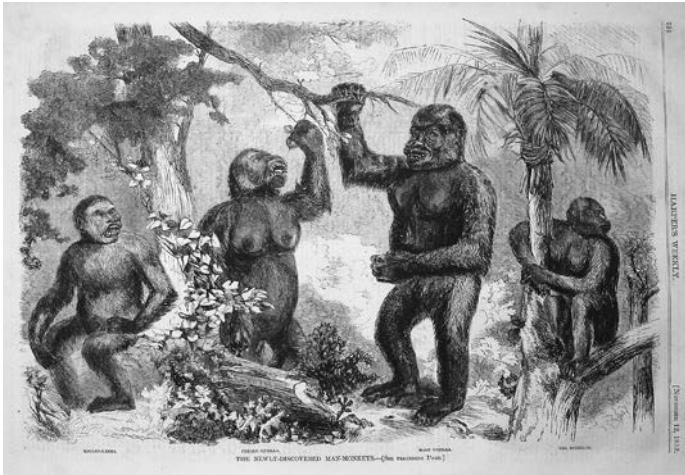
Met beeldhouwerstechnieken, bijvoorbeeld mallen die gevuld werden met papier-maché en schildertechnieken voor de kleuring van onderdelen en aderen werden de modellen gemaakt volgens de nieuwste kennis op het gebied van anatomie. Gehele menselijke figuren, in de taal van de negentiende eeuw 'kunstlijken' en losse organen werden geleverd in een uit elkaar te halen model. Voor de handigheid kregen kopers van de modellen een benen instrumentje mee en een flyer met de beschrijving van de losse onderdelen. Ook dieren werden gemodelleerd.

Het Leidse museum Boerhaave bezit een grote collectie van deze Auzoux-modellen. Conservator Bart Grob vertelt in zijn publicatie over Auzoux uit 2008 kort de geschiedenis van het produceren van medische modellen.⁴²⁷ Bolognese en Florentijnse kunstenaars maakten in de achttiende eeuw fysiologische modellen in

Afb. 76. Gorille femelle, vrouwelijke gorilla, prentbriefkaart ca. 1920, opgezet dier als expositaat in de Jardin des Plantes. (bron: kaart in bezit DvB) 30 juli 2019.

Afb. 77. Vermoedelijk hetzelfde tentoonstellingsobject van afb. 47, op andere situatie gefotografeerd. Ca. 1920 30 juli 2019.

.....
⁴²⁷ In een mailwisseling tussen mij (DvB) en Grob verwondert hij zich erover dat Auzoux en Fremiet elkaar niet kenden, zeker niet na het verschijnen van een gorillamodel in de catalogus van Auzoux (ik vermoed na 1863). Auzoux had een winkel in de Rue de Paon 8 in Parijs, en hij had contacten in veterinaire en medische hoek. Mededeling 4 september 2019.



Afb. 78. "The Newly-Discovered Man-Monkeys", in Harper's Weekly (1859).



Afb. 79. Voorzijde van de Gorille-N.



Afb. 80. Het centrum van het dorp Saint-Aubin d'Ecrosville, geboorteplaats van Auzoux en de plaats van de modellenfabriek. De kerk en de buste van de arts samen op één afbeelding, wat veel zegt over de status van Auzoux in het dorp. Negentiende-eeuwse prentbriefkaart.



Afb. 81. Het gorilla-Auzoux-model in museum Boerhaave. De gorilla is geplaatst op een beeldhouwersbok met draaiplaat. Ca. 1864, Papier maché, 250x100x100.



Afb. 82. Het Auzoux-model in museum Boerhaave. Ca. 1864

was.⁴²⁸ In Nederland was een preparateur Petrus Koning, die wasmodellen maakte. Dit waren levensechte modellen, die ook onvolkomenheden lieten zien, iets wat de Italiaanse modellen nalieten uit esthetische overwegingen. Een andere techniek was het gipsafgietsel van het uiterlijke ziekteverschijnsel, een methode om pathologie te verbeelden. De gipsmallen werden dan verder met was gevuld, tot een levensecht model van een huidziekte kon worden gemaakt.⁴²⁹ Dit soort modellen maakte Fremiet ook voor Orfila (vgl. afb. 13).

De Fransman Jean-François Ameline valt de eer toe als eerste met papier-maché modellen te maken.⁴³⁰ Hij maakte modellen die in delen uit elkaar konden worden gehaald. Die manier van werken sprak Auzoux zeer aan. Hij heeft het atelier van Ameline bezocht en hij startte korte tijd later met het zelf produceren van modellen.⁴³¹ Zijn modellen waren succesvoller dan die van Ameline. Ze waren gedetailleerder en beter van kwaliteit. Daarbij kwam dat Auzoux een beter netwerk in de medische wereld had, zodat hij zijn modellen goed aan de man kon brengen. Het ministerie van binnenlandse zaken gaf Auzoux zijn eerste opdracht.⁴³²

Museum Boerhaave te Leiden beschikt nu over 73 Auzouxmodellen, een zeer grote verzameling, een van de grootste buiten Frankrijk. De gorilla (afb. 81-83) is in het objectbijschrift in het museum gedateerd ca. 1850. Dit zou betekenen dat er al in 1850 voldoende anatomische kennis was om zo'n model te maken, zo kort na de eerste publicatie van het dier in 1847. Het model bevat vermoedelijk nog botmateriaal, iets wat in die eerste jaren dat de gorilla werd ontdekt bijna ondenkbaar is om die in een anatomisch model op te sluiten, zo zeldzaam waren gorillabotten. De datering in museum Boerhaave is wat mij betreft te vroeg. Verschillende Franse auteurs (overigens allemaal in publicaties na 2008, het jaar waarin Grob zijn teksten



Afb. 83. Het Auzoux-model in museum Boerhaave. Ca. 1864.

428 Bart Grob, E. Nijhoff Asser, en E. Manú Giaccone, *Papieren anatomie: de wonderschone papier-machémodellen van dokter Auzoux* (Leiden: Walburg Pers, Museum Boerhaave, 2008), 9.

429 Ibid., 9–10.

430 Ibid., 10.

431 Ibid., 11.

432 Ibid., 12. Er is een aanklacht geweest van Ameline tegen Auzoux wegens plagiaat, die is voorgelegd aan een tuchtcommissie. Auzoux won deze tuchtprocedure.

schrijft) wijzen op het jaar 1863, waarin het de keizer Napoleon III behaagde om een gorilla, die hem ooit als diplomatiek geschenk was geschonken, na overlijden van het dier te schenken aan Auzoux.⁴³³ Pas toen kon Auzoux de sectie verrichten en zijn uitzonderlijk gedetailleerde en kloppende anatomie maken. Die uitzonderlijkheid van de anatomische correctheid wordt nog eens benadrukt door expert Le Floch-Prigent.⁴³⁴ Om een anatomisch correct model te maken moest een gorillaliichaam in zijn geheel beschikbaar zijn om volledig innerlijk te kunnen observeren. Die mogelijkheid om gorillasectie te verrichten was rond 1850 zeer zeldzaam. Ook in 1863 was het nog een bijzonderheid die in een tijdschrift werd gepubliceerd: dat een gorilla aan dr. Auzoux werd geschonken om anatomisch te kunnen ontleden en te modelleren.⁴³⁵ De publicatie van Deguerce uit 2012 dateert het model op zijn vroegst in 1869; de Auzouxgorilla in de collecties van het Muséum in de Jardin des Plantes zelfs in 1877.⁴³⁶ Het is plausibel dat Auzoux na 1863 in staat moet zijn geweest om een model te maken, waardoor een datering van ca. 1864 al redelijk is. Dat is overigens maar vijf jaar na Fremiets Gorille-N. Fremiet kon in of voor 1859 niet terugvallen op een Auzouxmodel. Dat zou hij zeker hebben gedaan, indien beschikbaar, omdat hij die spiermassa's en botreconstructies goed kon gebruiken voor zijn beeld. Zelf had hij al ervaring met het maken van gipsen modellen voor het Musée Orfila, een instelling die papier-maché Auzouxmodellen aankocht. Hij moet dus niet alleen op de hoogte zijn geweest, maar moet ook hebben kunnen appreciëren welke schat aan kennis zo'n model bevatte.

Volledig volgens de gangbare iconografie is de Auzouxgorilla geplaatst bij een boomtak, zodat de hand iets kan vastpakken. Het dier stapt iets omhoog, zoals we al eerder zagen bij eerdere weergaven van het dier. Het exemplaar in museum Boerhaave is zelfs geplaatst op een beeldhouwersbok met draaiplateau. De opvatting van de iconografie van dit model is dus sterk verwant aan taxidermie, sculptuur en de traditie van de *écorché*. De weergave van de gorilla in de jaren zestig is nog

433 'Service du Patrimoine Historique: Un gorille pas comme les autres!', geraadpleegd 27 augustus 2019, <https://edu.nl/wj4v4>; Jacques Barbet, Patrice Le Floch-Prigent, en Jean-Bernard Gillot, 'Gorilla gorilla: un mannequin anatomique, démontable, grandeur nature du 19ème siècle, en papier mâché de la maison Auzoux, exemplaire non coloré', *Versita* 1, nr. 72 (2013): 46–50; Pauline Morlot, 'Utilisation et Sauvegarde des Objets Pédagogiques des Collections Universitaires', onder redactie van Jacques Defert (Diplôme National d'Expression Plastique, École Supérieure d'Art Avignon, 2011), 45.

434 Barbet, Le Floch-Prigent, en Gillot, 'Gorilla gorilla: un mannequin anatomique, démontable, grandeur nature du 19ème siècle, en papier mâché de la maison Auzoux, exemplaire non coloré'.

435 Moigno, 'Les Mondes: revue hebdomadaire des sciences et leurs applications aux arts et à l'industrie', 1863, 2–3. Een website van veilinghuis Christie's vermeldt het volgende: tijdens een lezing over zijn werk zou Auzoux aan Napoleon III hebben gevraagd om de gorilla, die inderdaad toestemde om het dier bij overlijden over te dragen. Een bron hiervoor is mij onbekend. 'Evolution, politics and gorilla warfare: Christie's', 31 augustus 2015, <https://edu.nl/cmhce>.

436 Christophe Deguerce, Didier Gaillard, en Philippe Comar, *Corps de Papier: L'Anatomie en Papier Mâché du docteur Auzoux* (Paris: Éditions de la Martinière, 2012), 177.

steeds, net zoals Fremiets Gorille-N., een bijzondere prestatie en een uitdrukking van een grote hoeveelheid biologische kennis uit de voorhoede van de wetenschap.

CONCLUSIE

Fremiet had ampele mogelijkheden om een correcte weergave van de gorilla te bewerkstelligen. Hij doet echter iets meer, namelijk het dier weergeven in een dynamische pose, rennend, met als bedoeling dat de toeschouwer een bijzonder vitale, levendige indruk krijgt van het dier. Zijn reconstructie is geen taxidermie, geen anatomie, geen technische weergave van de gorilla, maar het dier in actie. Daarvoor moet hij speculatie toelaten in zijn weergave, iets dat het beeld meer energie geeft en dat het publiek raakt. Raken doet het zeker, want het publiek weet niet wat het aan moet met dit beeld. Het reageert over het algemeen geschokt op wat men percipieerde als een monsterlijk dier. Op een andere manier dan gebruikelijk bereikt Fremiet zijn doel: opvallen op de Salon, waarvan hij werd geweerd maar waar het beeld terzijde, achter een doek, toch zichtbaar was. Dat schandaalsucces leverde hem in ieder geval op dat hij opviel, en niet alleen als ambachtelijke kunstenaar, maar ook als artistieke figuur. In Fremiets oeuvre zijn de gorillabeelden bijzonder. Over het algemeen echter werd Fremiet in zijn tijd meer beroemd met zijn ruiterslandbeelden en monumenten, iets dat hem uiteindelijk de stabiliteit en renommé schonk waarnaar hij verlangde. Pas in de Derde Republiek, na 1871, was Fremiet een factor in de kunstwereld, maar zonder de eerste gorilla in 1859 zou hij nooit tot dat punt hebben kunnen komen, omdat hij steeds zou zijn gezien als een ambachtelijke modellenmaker. Nu kon hij een niche invullen. Hij was de maker van complexe beelden, waarin mensen en dieren met elkaar in confrontatie gaan, op een vredige manier in het ruiterslandbeeld, of in conflict, zoals in de combats tussen oermens en dier. Hij bracht hiermee de menselijke en de dierlijke figuur op een nieuwe manier bij elkaar in één beeldengroep, waardig als opvolger van de combat-maker bij uitstek, Barye.

Voor de weergave van de gorilla is Darwins werk niet van belang, omdat Geoffroy's geschriften het veronderstelde gedrag van de gorilla beschrijven en samenvatten. Visueel materiaal is er in taxidermie en bottenmateriaal, waarbij voor de reconstructiekunstenaars die dat materiaal moesten ordenen de tradities van de staande primate zoals de Jocko en de écorché van beslissend belang zijn. Fremiet toonde zijn virtuositeit, zijn gemak met het manipuleren van zijn anatomische kennis, door de gorilla rennend af te beelden, in zijn natuurlijke gedrag, waarvan de toeschouwers zich afvroegen of dat moreel allemaal wel door de beugel kon. Die moraliteit dringt zich steeds op en vormt een centrale kwestie in hoofdstuk 4 en 5.