



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).

Samenvatting

ONTSTELLEND WEERZINWEKKEND
MAAR WONDERBAARLIJK INTENS. VIJF
PERSPECTIEVEN OP EMMANUEL FREMIETS
GORILLA-BEELDEN (1859-1888)

Het is opvallend dat de Franse beeldhouwkunst uit de negentiende eeuw lange tijd controversieel is geweest in de twintigste-eeuwse kunstgeschiedschrijving. Twintigste-eeuwse critici en kunsthistorici zien Frankrijk, belichaamd door de metropool Parijs, als de bakermat van moderniteit en moderne kunst, maar het medium beeldhouwkunst, alomtegenwoordig in Parijs, werd door hen vaak onder vuur genomen. De wortels hiervoor liggen gedeeltelijk in de negentiende eeuw zelf, getuige bijvoorbeeld de opmerkingen van Baudelaire, die verklaarde in 1846 de beeldhouwkunst maar saai te vinden. Uiteindelijk werd de negentiende-eeuwse sculptuur vooral toenemend bekritiseerd in de twintigste eeuw. Baudelaire werd later graag en veel geciteerd door degenen die een master narrative in de twintigste eeuw opbouwden, waarin de eigentijdse kunst werd afgezet tegen de negentiende-eeuwse. Alles op alles werd gezet om te laten zien hoe vooruitstrevend de twintigste-eeuwse beeldhouwkunst was vergeleken met die van de vorige eeuw, die oerconservatief heette te zijn.

In deze studie wordt getracht een tegengeluid te formuleren tegen de nog steeds sluimerende gedachte dat de negentiende eeuw zo'n lelijke tijd was, vol kitscherige beelden en reactionaire monumenten. De manier om een counter

narrative te formuleren is uit te gaan van een sculptuur die overduidelijk buiten de esthetische normen van de twintigste eeuw valt, maar die toch aanleiding geeft tot het formuleren van nieuwe inzichten in de negentiende-eeuwse kunstwereld in Parijs. Deze verhandeling is daarmee vooral een kritiek op de kunsthistorici, die tientallen jaren lang nagenoeg een gehele eeuw sculptuur hebben weggezet als irrelevant, terwijl het mij belangrijker lijkt een zo breed mogelijk inzicht te krijgen in de Parijse kunstwereld van die tijd door wetenschappelijk-analytisch te werk te gaan.

In dit geval neem ik twee beelden, de *Gorille enlevant une Nègresse* (Gorille-N. 1859) en de *Gorille enlevant une Femme* (Gorille-F. 1887), van de kunstenaar Emmanuel Fremiet (1824-1910) onder de loep. De beschouwing van deze twee sculpturen gaf me de gelegenheid om het master narrative van de negentiende-eeuwse sculptuur in de twintigste eeuw te reconstrueren en om zelf een counter narrative op te bouwen. De hoofdstukken 1 en 2 hebben betrekking op dit master narrative, de hoofdstukken 3, 4 en 5 gaan in op aspecten van geschiedenis en iconografie, die geen onderdeel van het master narrative zijn maar de beelden en de kunstenaar dichterbij brengen, zodat we ze beter begrijpen en kunnen plaatsen in de tijd.

De hoofdstukken 1 en 2 behandelen twee literatuurcorpusen, die de standaard toevluchtsoorden zijn van kunsthistorici die zich moeten inlezen in een onderwerp. Het gaat om de handboeken en om de kunstenaarsbiografieën. Algemene literatuur in de vorm van handboeken of overzichten zijn is voor de Tweede Wereldoorlog nog nauwelijks verschenen. Alleen Luc-Benoist, conservator in het Louvre, wilde een geschiedenis van de romantisch beeldhouwkunst schrijven, die daarnaast als doel heeft om de negentiende eeuw in de eigen tijd te bespreken. Hij is de enige. Moderne beeldhouwkunst wordt door auteurs als Michel Florisoone, Alfred Kuhn of Fritz Novotny besproken vanuit de door hen veronderstelde schamele of rottende wortels van de negentiende eeuw. Het contrast met de twintigste-eeuwse sculptuur wordt zo steeds groter gemaakt, ten nadele van de negentiende. Zo verafgoodt Albert Elsen Auguste Rodin, die hij beschrijft als een kunstenaar die alle andere beeldhouwers in één klap met straatlengten achteruit zet en daarmee diskwalificeert, een zeer gechargeerde visie. In 1963 beschrijft Fred Licht de *Pompier*, de 'hypocriete' kunstenaar in de negentiende eeuw die niet anders dan kritiekloos de vervelende opdrachten van de smaakloze burgerij, de *nouveau riche* van Parijs, weergeeft in dertien-in-een-dozijn standbeelden, in een eenvoudige stijl van classicisme en waarbij hij *the moral highground* reeds lang geleden heeft verlaten ten gunste van de verdienste. Lichts visie is incorrect.

Fremiet is in deze geschiedenissen geen beeldhouwer van belang. Rond ca.

1970 verandert de atmosfeer en groeit er meer aandacht voor Franse sculptuur, eerst in Amerika maar al vrij snel ook in Europa. Onderzoek naar techniek en naar de inbedding van het medium in een kunstgeschiedenis die door maatschappelijke, politieke en economische vragen wordt gedreven, zorgen ervoor dat een nieuwe belangstelling voor de tijd zelf groeit. Pioniers zoals Jeanne Wasserman en Ruth Butler Mirolli, Horst Janson en Albert Elsen zijn van belang, maar de grote visionair in de jaren zeventig is Bo Wennberg, die zich bewust is van veel perspectieven, stijlmiddelen en beeldhouwers die ook later relevant blijken te zijn voor het onderzoek naar negentiende-eeuwse sculptuur. Een echte mijlpaal is de opening van het Musée d'Orsay in 1986, waar sculptuur de centrale plaats van de presentatie inneemt. De stichting van dit museum zorgt ervoor dat de negentiende eeuw een waardig specialisme wordt, zodat we eigenlijk pas kunnen spreken van een serieuze aandacht voor deze beeldhouwkunst sinds midden jaren 1980.

Fremiet en zijn gorillabeelden komen nauwelijks in beeld gedurende deze discussies, maar in de biografieën is hij er wel. Voor een vergeten kunstenaar, die pas sinds ca. 1970 weer enigszins aan bod is gekomen, zijn er relatief veel biografieën en biografische artikelen uit zijn eigen tijd te vinden. Opmerkelijk is dat de jeugd van Fremiet wordt gezien als een genesis, een wordingstijd, die dan ook mythisch, door topoi en andere verhaalconstructies, wordt besproken. De teksten van biografen over 'hoe de kunstenaar is ontstaan' kenmerken zich door een gebrek aan feitelijkheid of een gekleurde weergave van de jeugd. Dat is niet zo vreemd, want de kunstenaarsbiografie is een genre dat is onderworpen aan allerlei literaire tradities en constructen, om op die manier aan te tonen dat de jongeman is voorbestemd voor een artistiek leven. Het leven van de volwassen kunstenaar wordt bijna niet in deze constructies gegoten, maar richt zich meer op een positieve beeldvorming van de nog levende kunstenaar. Kwesties van psychologische of van (kunst-) politieke aard zijn van belang om kunst en kunstenaar te verklaren. Als het om de gorillabeelden gaat signaleren biografen hun bestaan wel, maar een bevredigende verklaring voor de sculpturen is niet geïsoleerd in de betreffende paragrafen terug te halen. Het is gerechtvaardigd om de historiografische, korte hoofdstukken 1 en 2 te zien als negatieve onderzoeksresultaten voor het onderzoek naar de gorillasculpturen. Echter, als sondering van de gevoelstemperatuur van de negentiende-eeuwse sculptuur en Fremiet in het bijzonder zijn ze veelzeggend.

Hoofdstukken 3, 4 en 5 bevatten allerlei positieve onderzoeksresultaten, waarmee ik hoop dichterbij de beelden te komen, om ze vanuit verschillende gezichtspunten te begrijpen. In het derde hoofdstuk wordt uiteengezet hoe het

mogelijk was dat een beeldhouwer een gorilla natuurgetrouw kon weergeven in 1859, terwijl het dier pas in 1847 was ontdekt. Dat kon, omdat Fremiet is opgevoed en opgeleid als kunstenaar in de dierentuin - Jardin des Plantes - en in de wereld van de anatomie en de medische wetenschap, vooral als modellenmaker. Het documentaire materiaal arriveerde, mondjesmaat, sinds 1849 in de Jardin des Plantes. Fremiet had toegang tot dit materiaal. Hij werkte tot 1859 vooral als een ambachtelijke expert en als onopvallende dierkunstenaar oftewel Animalier in de dierentuin. Als kunstenaar werd hij misschien niet al te serieus genomen, wat hem dwong tot actie. Hij bood de Gorille-N. aan bij de Salon en deze sculptuur veroorzaakte vervolgens een schandaal. Hoofdstuk 4 gaat in op de complexe materie van de roof, want beide gorillabeelden tonen ons de roof van een inheemse vrouw, die wordt opgetild en meegenomen door de gorilla. Allerlei aspecten van misbruik, verkrachting, roof, schaking, de plaats van dit thema in de kunsten en de literatuur (Edgar Allan Poe en de *Murders in the Rue Morgue* is een veelzeggend voorbeeld), geven aanleiding tot de beschouwing van de Gorille-N. als een sculptuur, die ons vooral een reconstructie toont van de gorilla in zijn natuurlijke leefomgeving die een Gabonese vrouw meevoert, zoals men in 1859 het gedrag van de gorilla inschatte. De Gorille-F. toont de toeschouwer een andere werkelijkheid, namelijk een beeld van een gorilla waarin allerlei visuele elementen zijn opgenomen die de conclusie rechtvaardigen: het is een persiflage of parafrase van de Sabijnse Maagdenroof (1574-80) van Giambologna. Daarmee plaatst Fremiet, als hij zijn beeld in 1887 voor het eerst presenteert, zijn gorillasculptuur in de kunstgeschiedenis van het westen en niet in de kolonie in Gabon.

Het beeld is vormgegeven als de Sabijnse Maagdenroof, waarmee Fremiet, zich toch al bewust van het vermengen van genres en sculptuurtradities, een beeld maakt dat door het publiek kan worden gewaardeerd, terwijl het een voor die toeschouwers monsterlijk dier toont. Tegelijkertijd doet Fremiet een uitspraak over sculptuur, tegen het Neoclassicisme en voor de Neoflorentijnen, want in de Neoflorentijnse sculptuur is de weergave van dynamiek, levendigheid en emotie belangrijker dan in het alomtegenwoordige Neoclassicisme, beheerst door de idealen van Winckelmann, de edele eenvoud, grootsheid en stilte. De Neoflorentijnen krijgen daarbij ook nog kritiek van Fremiet, want in plaats van die schitterend gespierde mannen van Giambologna gebruikt Fremiet de gorilla, toonbeeld van lelijkheid. Is er dan nog meer te zeggen dan alleen maar sculptuurgerelateerde, stilistische kritiek, lijkt Fremiet zich met mij af te vragen.

In het laatste hoofdstuk komt die overdrachtelijke symboliek van de sculptuur, de verkrachting van de schoonheid door het monster, aan de orde. In de context van de Frans-Duitse Oorlog ontstond een onoplosbare vijandigheid tus-

sen Duitsland en Frankrijk. De Gorille-F., op de Salon 1887 gelauwerd, wordt getoond op de *Internationale Kunstausstellung* München 1888. Ook daar viert het triomfen. We weten dat het beeld is tentoongesteld in München naast een ruitersstandbeeld van Von Moltke. Die juxtapositie wordt door critici aangegrepen om na te denken over de richting van de beeldhouwkunst in het zojuist gevormde gloednieuwe keizerrijk Duitsland. Zij overwegen: moeten we bij een Duitse sculptuur denken aan Frankrijk, met als voorbeeld de virtuoze Fremiet en zijn bijzonder mooi gemaakte, maar moreel volstrekt verwerpelijke Gorille-F., of is het voorbeeld het ruitersstandbeeld van Rudolf Von Siemering? Het laatste moet vanzelfsprekend het geval zijn, volgens de Duitse kunstkenner. Dit alles wordt dan nog eens bevestigd door de meest curieuze bron waarin de Gorille-F. centraal staat, de kritiek van Viktor Widmann. Hij schrijft een tekst, een *Novella*, waarin hij, zoals Franse critici zoals Baudelaire of Gautier ook doen, tracht de gevoelens die het beeld oproept, bij de lezer opnieuw te evoceren. Hij fantaseert een liefdesverhaal, druipend van het antisemitisme en van de negatieve clichés over Parijs en Frankrijk, met als conclusie dat dit beeld de verkrachting van een mooi meisje door een Joods beest toont. Dit schokkende antisemitisme, ingezet om een uitspraak te doen over de morele verwerpelijkheid van de gebruikte iconografie, heeft als effect dat de Gorille-F. voor Duitse kunstenaars geen geldig voorbeeld meer mag zijn.

De laatste drie hoofdstukken maken duidelijk, dat de biologische, iconografische en historisch-politieke gezichtspunten, verbonden met de verhalen, de visuele verbeelding, de documentaire weergave van het dier, de verhaaltradities en de nationalistische invulling en aanwending van die perspectieven, een bijzonder inzicht geven in de negentiende-eeuwse werkelijkheid, verkend in een andere regio dan de gebruikelijke in de Parijse kunstwereld. De uiteindelijke conclusie voor deze studie kan dus luiden dat de keuze voor een andere sculptuur kan leiden tot een andere kunstgeschiedenis, die zich in dezelfde tijd afspeelt als die van Antoine-Louis Barye, Jean-Baptiste Carpeaux of Auguste Rodin. Fremiet behoeft die aandacht ook, niet om hem te rehabiliteren, maar omdat dat het allerlei nieuwe geschiedenis en kunstgeschiedenis oplevert die het waard is om op te schrijven, minstens alleen al als aanvulling op het bestaande beeld van de sculptuur in de negentiende eeuw. Ikzelf wil het wel sterker aanzetten, door te stellen dat het een ander beeld van de negentiende-eeuwse sculptuur oplevert, wat gevolgen heeft voor de master narrative van de gangbare kunstgeschiedenis.

