



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

The human figure as method : study, sculpture and sculptors in the Academie Royale de Peinture et de Sculpture (1725-1765)

Macsoy Bunt, A.T.

Publication date
2008

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Macsoy Bunt, A. T. (2008). *The human figure as method : study, sculpture and sculptors in the Academie Royale de Peinture et de Sculpture (1725-1765)*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Samenvatting

Anderhalve eeuw stond schilder- en beeldhouwkunst in Frankrijk in het teken van de in Parijs gevestigde *Académie royale de peinture et de sculpture* (1648-1793). Tot op heden is het onderzoek naar academische sculptuur echter ver achtergebleven bij de academische schilderkunst. Deze dissertatie kan worden opgevat als een noodzakelijke inhaalslag. Zij beschrijft didactische trajecten voor beeldhouwers in opleiding, inventariseert selectiecriteria voor de benoeming van nieuwe beeldhouwersleden en analyseert beeldend werk dat bij deze processen een rol heeft gespeeld.

Het is voor de Franse Academie mogelijk om onderscheid te maken tussen enerzijds kunstonderwijs in beperkte zin (het leertraject uitgezet voor onvolleerde tekenaars) en anderzijds de kunstenaarsstudie als integraal onderdeel van de artistieke praktijk. Ik heb besloten om te beginnen bij de laatste in plaats van het eerste, zoals vaak gedaan wordt. Door uit te gaan van de productieve werkplaats van schilders en beeldhouwers kan men beter overzien hoe de *Académie* zich inlaat met een complex van werktechnieken. Die worden vervolgens in gemodificeerde vorm geïmplementeerd in het onderwijs. Door uit te gaan van het artistieke proces als idee komt de onderzoeker op het spoor hoe technieken die normaliter alleen gelden als handvaardigheden nieuwe betekenis aannemen en van beeldhouwers kunstenaars maken. Tenslotte kan de kunsthistoricus de invalshoek van een cultuurhistoricus aannemen. Dit laat toe dat er aandacht komt voor de wijze waarop de *Académie* zich bedient van een in beschaafde kringen breed gedragen opvatting van academisch leven en werken, en die vervol-

gens wil implementeren in beeldende kunstpraktijken. Men kan zo beter begrijpen dat de *Académie*, teneinde in haar opzet te slagen, een eigen leerstijl en toetsingsmethode moest ontwikkelen.

De concentratie op de kunstenaarsstudie in plaats van kunstonderwijs vereist een aangepaste vorm van onderzoek aan de Parijse *Académie*, en zodoende heeft deze dissertatie zich drie hoofdthema's voor onderzoek aangemeten: de uiteenlopende werken die beeldhouwers maken in het traject van onderwijs en benoeming, de historische relaties tussen beeldhouwers en de *Académie* en tenslotte de achttiende-eeuwse visie op beeldhouwers en hun werk. Met deze agenda heb ik een benadering willen vinden die de *Académie* begrijpt als onderdeel van een cultiveringsprogramma met een geheel eigen waardensysteem.

Benadering

De onderzochte periode bestrijkt ongeveer veertig jaar, vanaf 1725 tot 1765. Om tot de *Académie* toe te kunnen treden, moesten beeldhouwers op dat moment een toelatingsstuk (*morceau de réception*) vervaardigen bestaande uit een vrijstaande marmeren beeld waarvan het onderwerp door de Directeur werd opgelegd dan wel goedgekeurd. De keuze voor een vrijstaande figuur ten voeten uit onderscheidde Parijs ten aanzien van andere Europese Academies, die een dergelijke vorm niet kenden en ook lange tijd niet hebben nagevolgd. Onderzoekers hebben zich tot nog toe echter nauwelijks laten verleiden om de marmerbeelden die als toelatingsstuk zijn gemaakt en voor een goed deel ook als groep bewaard zijn, te bestuderen.

Tussen 1725 en 1765 werd sculptuur in Parijs in toenemende mate een luxegoed. Monumentale sculptuur, die met Lodewijk XIV nog groot aanzien genoot, belandde in onzeker vaarwater. Ze was minder geliefd dan de portretbuste en ander kleinschalig of decoratief werk. De oorzaken voor deze crisis waren vooral financieel, maar de gevolgen raakten aan de kern van opvattingen over beeldhouwen. Naarmate de mogelijkheden om sculptuur te ontwerpen voor publieke en representatieve doeleinden zeldzamer werden, vervaagde de grens tussen werk gemaakt voor de markt en in op-

dracht van de koning. Desondanks vonden verschillende beeldhouwers manieren om een aura van hogere roeping voor zichzelf te handhaven. Ze richtten zich op uitzonderlijke opdrachten, gaven met hun werk aanleiding tot geleerd commentaar of maten zich de rol aan van schrijver. Hun professionele benadering van het beeldhouwersvak bleek vatbaar voor een reeks van associaties met meer uitgesproken intellectueel werk. Als in een poging om het verdwijnen van de grens tussen markt en nobele opdrachtingsfeer te compenseren, gebruikten beeldhouwers hun tijd om de roem te verwerven van *grands hommes*.

Elders is aangetoond dat het vocabulair waarmee in Frankrijk in de zeventiende en achttiende eeuw over beeldhouwkunst geschreven werd rijkelijk ontleende aan disciplines als literatuurkritiek en medische wetenschap. Ook tussen 1725 en 1765 bleef de perceptie van beeldhouwwerken onafscheidelijk verbonden met andere beschaafde bezigheden in de rijke visuele cultuur van het achttiende-eeuwse Parijs. De oorzaak voor het succes van dit multidisciplinaire termenstelsel ligt in Frankrijk in de academische beweging, waarin op termijn een samenkomst plaatsvond tussen enerzijds het humanistische model van letterkundige vorming en anderzijds de gilden met hun traditionele vorm van beroepsorganisatie. Dit alles was van invloed op de notie van kunstenaarschap in het academische denken. Aangetoond kan worden dat het ruilverkeer tussen verschillende vakgebieden niet alleen in de gehanteerde terminologie voor continuïteit zorgde, maar ook in de daarmee geassocieerde ideeën over academisch leven en werken.

Het belang van een analyse van onderwijs- en benoemingspraktijken als twee nauw met elkaar verbonden instellingen blijkt uit het voorgaande. In plaats van na te gaan hoe de organisatie van het tekenonderwijs de Franse beeldhouwkunst in haar uiterlijke verschijning beïnvloedt, heb ik er de voorkeur aan gegeven om te beschrijven hoe de *Académie* in de eerste plaats de overdracht beoogde van een gedrags- en werkmodel, een *habitus*. Evenmin geloof ik dat het nut had gehad om atelierpraktijken centraal te stellen — een benadering die de blik van de onderzoeker te zeer kan vernauwen, daar het alleen vragen toelaat over de materiële totstandkoming van individuele werken. In plaats daarvan moet getoond worden hoe kunstenaarschap werd gecultiveerd en hoe academische scholen en de *morceaux de*

réception functioneren als platform voor een beschavingsmissie.

Studie

Bondig geformuleerd wordt hier de vraag onderzocht, hoe de bezigheid van ‘het beeldhouwen’ en de persoon van ‘de beeldhouwer’ invulling kregen. En welke rol speelden hierbij verschillende studieactiviteiten? Deze vragen zijn op twee assen uitgezet, corresponderend met de twee delen waaruit de dissertatie is opgebouwd. In Deel I stel ik het academische parcours centraal, terwijl in Deel II specifieke beeldhouwwerken aan de orde komen. Het historische overzicht in Deel I beziet hoe praktijken doordrongen zijn van het academische waardestelsel; in Deel II wordt een keur aan voltooide werken onderzocht, waarbij de vraag centraal staat in hoeverre academische waarden in deze stukken zijn gerealiseerd.

Zoals eerder gemeld wordt het bindende element aangereikt door het begrip *étude*. Binnen kunsthistorisch onderzoek is het gangbaar om tekeningen, schetsen en modellen tot bewijsmateriaal te maken van een vervaardigingsproces. Langzaam gloort het besef dat dit uitsluitende vergelijken van voorstudies met een voltooid werk het zicht ontnemt op de sociale functie die ontwerpen vervullen, of de wijze waarop het kijken naar werken als schetsen gereguleerd wordt door culturele conventies. Een vergelijkbaar bezwaar — gebrek aan cultuur- en sociaalhistorische inbedding — gaat op voor methodes die binnen de kunstgeschiedenis ontwikkeld zijn om formele verwantschap tussen kunstwerken te verklaren. Ik heb mijn methodiek ten aanzien van de Franse achttiende-eeuwse *étude* ontwikkeld aan de hand van deze pijlers van kritiek en als antwoord op de populariteit van ‘na-bootsing’ en ‘wedijver’ in onderzoek naar academische kunst. De oefeningen van kunstenaars heb ik daartoe tijdelijk losgemaakt van het praktische verband, zodat ze opnieuw hun plek kunnen innemen in het academische ontwikkelingsideaal. Daarmee heb ik niet zozeer de atelierpraktijken uit het oog willen verliezen, maar deze juist zichtbaar willen maken binnen een sociaal gevoed, normatief denkstelsel. Het academische model in de achttiende eeuw wordt, zo blijkt in het verloop van het onderzoek, geka-

rakteriseerd door voortdurende pogingen om tendensen van marktdruk en ateliersamenwerking bij beeldhouwerwerkplaatsen in te dammen. Geleerdheid is veelal de keerzijde van deze afkeer van kostefficiënte productie.

Met grotere aandacht voor studieoefeningen en hun onderlinge samenhang wil ik materiaal dat normaliter als ‘voorstudie’ wordt bestempeld, betrekken bij een nieuwe lezing van kunstontwikkeling in de achttiende eeuw. Vertrouwde kunsthistorische periodisering — barok en neo-classicisme, naturalisme en idealisme — moet daarbij wijken voor een interpretatiemodel met cultuurhistorische coördinaten. Daarna kan door verdieping in de kunstliteratuur zichtbaar worden gemaakt hoe de *Académie* bemiddelde tussen een ambachtelijk begrepen beeldhouwersberoep en een academisch ideaal van persoonlijke vorming: dat van de *artiste* als man van intellect die door handenarbeid en instrumenten in staat is diens kennis te ontwikkelen. Wat uit dit vergelijkende onderzoek tussen werken en denkbeelden naar voren komt, is meer nog een gedragsprofiel, een *habitus*, dan een normatief vormenrepertoire, laat staan een ten volle ontwikkelde esthetica. Uit een keten van richtlijnen en aanmoedigingstendenzen wordt duidelijk hoe de *Académie* tussen 1725 en 1765 in hogere mate gericht is op de situering van afzonderlijke werken in een praktijkideaal dan op het ontwerp van een volledig op kunst gericht, autonoom evaluatiestelsel. Met het oog op de nauwe verbondenheid tussen analytisch taalgebruik, werkprocedé en ideaal van geestelijke ontwikkeling heb ik voor de analyse van beelden begrippen gehanteerd die tevens in aangrenzende kennisgebieden betekenisvol waren: *mouvement*, *contraste*, *repos*.

De Academische Beeldhouwers

Deel I is een verslag van trajecten van opleiding en benoeming die beeldhouwers in staat stelde om lid te worden van de *Académie*. Hoofdstuk 2 is gewijd aan de *Académie de France* in Rome, waar kunstenaars op studiereis kwamen nadat ze in Parijs in de *école du modèle* met goed gevolg hun basistraining in tekenen naar levend model hadden afgesloten. Na het meer beschouwende hoofdstuk 3 wordt in hoofdstuk 4 en 5 de draad

weer opgepakt in het stadium waarop beeldhouwers zich in Parijs met een toelatingsstuk of *morceau de réception* presenteerden om in de Academie onderscheiden te worden.

De Romeinse studiereis was veel meer dan een voortzetting van de Parijse tekenopleiding. Bij een bevlogen schilder als N. Vleughels (1724–1737), die tussen 1724 en 1737 de leiding nam over deze zuidelijke *dépendence* van de *Académie royale*, kon ze uitgroeiden tot een microcosmos van academisch kunstenaarschap. Het werkprogramma in Rome werd niet aan het toeval overgelaten, maar was een opmaat naar alle latere artistieke bedrijvigheid. In **Hoofdstuk 2** wordt dit oefenregime beschreven. Niet alleen komt daarbij ter sprake hoezeer de reguliere tekenschool verschilde ten aanzien van de Romeinse studiereis, maar ook de hoge mate waarin het Romeinse oefenen als een ontsnappingsroute werd gezien uit de ambachtelijke beperkingen van de werkplaatsomgeving. De aanwijzingen voor deze afwijzing van werkplaatsonderwijs zijn verspreid te vinden in correspondentie en academische voordrachten, alsmede het werk dat in Rome door studenten wordt gemaakt.

Schrijvers als Vleughels, maar ook Comte de Caylus (1692–1765), C. N. Cochin (1715–1790) en J. Reynolds (1723–1792) stonden welwillend tegenover het idee dat studenten in hun keuze voor werken en technieken overgelaten moesten worden aan hun eigen voorkeuren. Een vergelijkbare houding was tevens op dat moment in opkomst in het letterenonderwijs aan Franse colleges. Een vooraf bedachte route langs bepaalde werken zou didactisch gezien weinig effect oogsten en de ontwikkeling van jonge kunstenaars alleen maar belemmeren. De belangrijkste reden hiervoor was dat zo'n aanpak te veel overeenkomsten zou vertonen met de dwangmatigheid van stijlonderwijs in werkplaatsen en studenten zou terugwerpen op het vernauwende vizier van nationale scholen. Tegenover de onzelfstandigheid van en dienstbaarheid aan de lokale markt werd in Rome de edele vrijheid gehuldigd om te mediteren en kennisinzicht te verwerven over schilderen beeldhouwmodaliteiten, waarbij de *meester* — zowel in de zin van instructor als van canonvoorbeeld — werd verdrongen door een onpartijdige gids of *guide éclairé*. De kunstenaar die de *Académie* voor ogen stond, moest zich kunnen bewegen in een gezelschap van hoog geplaatsten en een

‘geleerd gemak’ vertonen in tekenen en modelleren. Een meester in aanpassingsvermogen, de volleerde Romeganger moest in staat zijn moeiteloos figuren uit een groot vormenarsenaal van voornamelijk mensbeelden te kunnen reproduceren en wel zonder de rondslomp van de werkplaats.

Waarom zelfstandigheid, persoonlijke ontwikkeling en het figuurontwerp zo cruciaal waren, wordt nagegaan in **Hoofdstuk 3**, over de notie van de Academische beeldhouwer. Zoals al in het vorige hoofdstuk aan de orde kwam, stonden Academische schrijvers afwijzend tegenover de commerciële werkplaats. Deze houding is niet los te zien van hun wens zo concreet mogelijke richtlijnen te formuleren voor een academische scholing. Nergens is deze wens om de praktijk te veredelen zo duidelijk als in het gelaagde gebruik van het studiebegrip, *étude*. Voor Franse schilders en beeldhouwers dekte deze term twee verschillende betekenissen: enerzijds was het de naam voor een specifiek type werken, anderzijds was het de aanduiding van een handelwijze die eigen is aan de academische kunstenaar. Toen de beeldhouwer E.-M. Falconet (1716–1791) in 1760 in een baanbrekende voordracht gewijd aan sculptuur deze een definitie wilde geven, nam *étude* in zijn antwoord een ereplaats in. Conform oudere opvattingen aangaande *disegno* zag Falconet een direct verband tussen oefening en kunstzinnigheid. Onvermoeibare studie van zaken die de beeldhouwer nabootst, vóór alles het menselijk lichaam, dwingt een reeks geestelijke faculteiten om en uniek verband aan te gaan.

Het studiebegrip verankerde een schilderij of een beeld in een indiividu. Om dit te verduidelijken besprak ik een theorie van de kunstenaarspsychologie, die terug is te vinden in een voordracht die Falconet goed gekend moet hebben. De auteur, C.-H. Watelet (1718–1786), toont dat de capaciteit tot nabootsen slechts een uiterlijke manifestatie is — een niet zo’n bijzondere ook — van fundamentele neigingen die schilders tot werken aanzet. Met studie is meer beoogd dan het bereiken van een bepaalde stijl van nabootsing. Falconet onderstreepte dit in een klein gedachtenexperiment, waarin hij zich afvroeg, wat het karakter moet zijn geweest van het eerste schilderij of beeld, gemaakt door een genie. Hij stelde dat dit eerste werk van beeldende kunst een mensbeeld moet zijn geweest. Maar in tegenstelling tot meer primitieve mensbeelden, en in afwijking van natuurgetrouwe li-

chaamsbeelden waar vaardige ambachtlui ook wel toe in staat waren, moet dit eerste door een genie gemaakt schilderij of beeld van een mens de indruk hebben gegeven te leven. De figuur moet vol zijn geweest van inhoudelijke beladen formele kenmerken, door Falconet aangeduid als *des effets* en *des situations*. Het gaat de kunstenaar bij het figuur ontwerpen dus niet alleen om kloppende anatomie en andere zaken die waarheidstrouw garanderen; wat door genie bereikt wordt is in de eerste plaats dit 'sprekende' of 'levendige' figuurvoorkomen.

Eigentijdse ontwikkelingen op het Franse en Engelse toneel wijzen erop dat het studiebegrip binnen visuele kunsten in de overgang van de zeventiende naar de achttiende eeuw een inhoudsverschuiving ondergaat. Bij de Engelse actueuzelschappen gebeurde dit letterlijk — oefening met instructors (bijvoorbeeld specialisten in de retorische *enunciatio*) werden steeds meer gecomplementeerd met repeteesessies, en in plaats van alle aandacht uit te laten gaan naar de relatie tussen tekst en handeling, wierpen acteurs zich nu ook op specifieke scènes of personages. Bij hun beoordeling van het effect van toneelspel was het beschouwersrepons van doorslaggevend belang. Nu was een dergelijke passage van instructie naar een studie van visuele effecten aangekondigd in zestiende-eeuwse theorie van de schilderkunst, maar in de achttiende-eeuwse *Académie* manifesteert ze zich op speciale wijze. Schilders en beeldhouwers moesten hun figuren bezien in termen van een schilderkunstige of sculpturale eenheid waarvan de vervolmaking het doel was van een keten van studiehandelingen.

Artistiek kunnen berust in de Parijse Academie minder op het bij andere kennisgebieden inwinnen van informatie dan op figuurstudie in de breedste zin. Dit brengt de vraag hoe een specifiek onderwerp uitgebeeld dient te worden, voorzover dit afhankelijk was van het raadplegen van een tekst, op een ondergeschikt plan. Omgekeerd komt hierdoor het ontwikkelen van een figuurtypologie juist opnieuw in een positief daglicht te staan. Dit kan geïllustreerd worden met een voordracht door M.-F. Dandré-Bardon (1700–1783) over het in stelling brengen van het naaktmodel. Dandré-Bardons voornemen was eenvoudig: jonge kunstenaars zouden betere resultaten boeken in hun studies naar levend model indien ze beter inzicht hadden in de wijze waarop poses onderling verschillen. Hij onderscheidde daartoe

drie modaliteiten, elk gedefinieerd in termen van basissituaties voor het lichaam — *repos, action, contraste* — en daarmee samenhangend het effect van de figuur als onderdeel van een schilderij of beeld. Dandré-Bardon laat er geen twijfel over bestaan dat een gegeven lichaamsbeeld zich alleen onder bepaalde voorwaarden leent voor artistieke aanwending. Omdat anatomische en literaire hulpmiddelen niet toereikend waren, moest er worden getekend en gemodelleerd. Hierbinnen onderscheidde de *Académie* twee vormen: de *académie* en de *étude*. De eerste was een tekening die omwille van zichzelf en volgens de goede normen voor het mooie tekenen werd uitgevoerd; de tweede ging rechtstreeks tot de kern van het studeren, omdat daarin de gedetermineerde en intentievolle werkwijze van de maker, vol van een aanstekelijke *feu* en *imagination*, terug te vinden was.

De gerichtheid op kwaliteiten van getekende of gemodelleerde *études* blijkt niet alleen uit de geschriften van leden an de *Académie*. Het beleid van aanmoediging en keuring dat beeldhouwers in staat stelde om lid te worden van de Parijse sociëteit is een andere bron van aanwijzingen. Men zou zelfs kunnen stellen dat de ontwikkeling die beeldhouwersbenoemingen vanaf ca. 1700 doormaakten moeilijk te verklaren is, anders dan door een verhoogde aandacht voor studiewerk in de beeldhouwerspraktijk. Pas kort na 1700 kwam een passende toets voor academische beeldhouwers echt van de grond. Het resultaat was de instelling van een nieuwe vorm waaraan tot de opheffing van de Academie in 1793 welhaast elke beeldhouwer moest voldoen. In **Hoofdstukken 4** en **5** wordt verslag gedaan van Academische beeldhouwersbenoemingen in dit tijdvak.

De vrijstaande, marmeren figuur riep om een specifieke evaluatiemodus, maar van heldere richtlijnen waaraan stukken moesten voldoen is in bewaarde documenten geen sprake. Niettemin geven reglementen, in combinatie met enkele zeldzame overgeleverde commentaren, een aardig beeld van de wijze waarop de stukken zijn beoordeeld. De *morceau de réception* gold vooral als toonbeeld van academische nijver. De kwaliteit van individuele werken werd op twee punten vastgesteld: het ontwerp en de materiële afwerking, ook wel aangeduid als *figure* en *exécution*. De opeenvolgende modellenbezoeken leverden stof voor een streng rationele afweging tussen keuzemogelijkheden in onderwerpaankleding en figuurvinding.

De vroege fase van benoemingen bestond uit inspectiebezoeken door Academieleden. Deze waren feitelijk een voortzetting van de gidsfunctie zoals de Romeinse Academie die ook kende. Van een heel ander karakter waren de officiële sessies, waarbij modellen en het voltooide marmer werden bezichtigd. Hier was niet langer feitelijk sprake van een toets gericht op de kandidaat, maar eerder van een feestelijke gelegenheid, waarin de bijeengekomen *compagnie* blij gaf van haar eigen onderscheidingsvermogen. In en door deze bijeenkomsten werd een academisch ethos tot spreken gebracht. De leden bewezen dat ze over schilder- en beeldhouwkunst een oordeel gebaseerd op redeneringen en harde principes konden vellen. Steeds moest het door eigenbelang gedragen vooroordeel en het commerciële dwangdenken wijken voor een onfeilbaar inzicht. Dit beroep op noble onafhankelijkheid mag echter niet worden verward met originaliteitsdenken. Het advies van de *compagnie* moet een rol hebben gespeeld bij de ontwikkeling van modellen. Als kritisch concept trad originaliteit pas ten tonele in de heftige revolve tegen de Academie in de jaren 1790.

Alle regelgeving ten spijt, de Academie is er nimmer in geslaagd om ernstige vormen van belangenverstrengeling volledig uit te bannen. Een reeks interne perikelen zorgde telkens voor nieuwe scheuren in de *compagnie* en bezoedelde het beeld van de sociëteit temidden een opkomende publieke sfeer. Maar het falen van de selectieprocedures luidde niet de ondergang in van het ideaal van edele studie. Het deed critici veelal tot de conclusie komen dat de *Académie* in haar corruptie haar eigen uitgangspunten had verloochend.

De Academische Beeldhouwwerken

De innige vervlechting in terminologie en daarmee gekoppelde waarden tussen verschillende academische bezigheden levert een interessant probleem op. Was het mogelijk voor beeldhouwers om hun werk daadwerkelijk te plannen zoals schrijvers of natuurwetenschappers dat deden? En hoe was het voor iemand die naar een academisch beeldhouwwerk mogelijk om deze opzet te herkennen? Dit zijn de vragen die in **(Deel II)** aan de

orde worden gesteld.

In **Hoofdstuk 6** staat de afhankelijkheid van beeldhouwers centraal van medische en retorische vaardigheden voor hun uitbeelding van *mouvement*. *Mouvement* dekte in het achttiende-eeuwse Frans verschillende betekenissen. Het was vatbaar voor theoretische bespiegelingen over de kunst van het voordragen en medische observatie. Falconets *Milon* en N.-S. Adams (1705–1778) *Prométhée* zijn twee uiterst bewogen *morceaux de réception*: de uitgebeelde verhalen zijn gewelddadig en hierop is in de voorstellingen ingespeeld met dynamiek en pathos. Van elk van deze beelden bestaat een alternatief ontwerp in de vorm van een model, al is hierbinnen weer sprake van een volkomen identieke behandeling van elementen van iconografie. Bij Adam en Falconet is echter sprake van een scherp contrast in figuurbehandeling tussen marmerbeeld en alternatief ontwerp. Een analyse van deze beelden stuit vroeg of laat op de vraag, wat de twee kunstenaars heeft bewogen om zo radicaal hun figuur te veranderen.

Vanwege de identieke iconografie is een onderzoek dat uitgaat van iconografische types en de verschuivingen daartussen wil verklaren uit veranderende interpretaties van een onderwerp, van weinig waarde. Een analyse van figuurtypes als zodanig — dus zonder de koppeling aan het onderwerp — biedt echter wél uitkomst. Zo blijkt dat de figuren die uiteindelijk in marmer zijn uitgevoerd rijkelijk ontleen aan een figurenfamilie die in de *emphAcadémie* bijzondere aandacht ten deel viel. Vervolgens kan men deze keuzes contextualiseren in het licht van instructie. Een goede manier om te achterhalen hoe de Parijse Academie algemene precepten aangaande *mouvement* vanuit de retorica, de leer der hartstochten en andere disciplines overhevelde naar een figuurnorm, is om te lezen in een reeks beschrijvingen van de *Laocoön* groep. Deze beschrijvingen bewerkstelligen voor schilders en beeldhouwers de overgang van instructie naar studie.

Bij Falconet en Adam berusten overnames op een netwerk van lichaamsvormen die kennelijk naar verwachtingen van de Academie altijd in combinatie dienen op te treden. De Academie hield vast aan een harmonieus samengaan van analytische diagnose en retorisch voorschrift, van enerzijds op medische literatuur geïnspireerde indelingen en anderzijds stijlvoorschriften die moeten garanderen dat de beschouwer passend in diens

gemoed wordt geraakt. Maar rond 1750 zorgden nieuwe indelingen ervoor dat illustratieve diagnostiek en een spectaculaire *tout est en mouvement* met elkaar in conflict kwamen. Een complicerende factor is hierbij het optreden van een lekenpubliek op de Salons. Dit publiek schiep buiten elke vorm van harde kennis om het grootste genoegen in het kijken naar de sensationele verschijningsvormen van de *Milon* en *Prométhée* marmers. Van anatomische kennis en de hoge artistieke eisen die aan de figuurstudie als zodanig verbonden moesten zijn, hadden deze leken geen enkele notie. Het beschaafde publiek pretendeerde echter wel deze kennis in pacht te hebben. Dit geldt in hoge mate voor D. Diderot (1713–1784), die in 1774 een uitgebreide beschrijving opstelde van Falconet's *Milon*. De tekst bepleitte een eerherstel voor het idee dat medische inzichten en actuele opvattingen over mechanismen van beschouwersbeïnvloeding de beeldende kunstenaar in diens figuurontwerp terzijde horen te staan.

Hoofdstuk 7 verkent de opkomst van 'rustige' of 'stille' poses onder de *morceaux de réception* die vanaf 1730 door beeldhouwers worden gemaakt. Het bestrijdt de opvatting dat deze trend moet worden gezien als een manifestatie van een terugkeer naar klassieke voorbeelden. In plaats daarvan wordt de populariteit van rustige lichaamstoestanden begrepen als een teken van de groeiende discrepantie tussen artistieke studie en interdisciplinaire instructie. In de Academische uitlatingen over figuurhouding wordt onderscheid gemaakt tussen enerzijds de fysieke regel voor een pose (*pondération*) en anderzijds artistieke waarden waarin posevinding afhankelijk wordt gemaakt van het gecomponeerd beeldtotaal (*contraste*). Hoewel deze indelingen nog altijd ontleen aan de natuurwetenschappen en de retorica, manifesteren zij zich tevens als een middel om de figuren van de beeldhouwer af te bakenen ten aanzien van de figuren van de schilder. Door bewogen toestanden te mijden is de beeldhouwer in toenemende mate aangewezen op stabiele eigenschappen van het lichaam. Stille houdingen zetten beschouwers aan tot een aandachtig lezen van discrete beeldinformatie, om zo de figuur te complementeren met karaktereigenschappen of met een onzichtbaar tafereel waarvan ze zelf onderdeel worden. Dergelijke opvattingen over het beschouwersrespons waren onderdeel van het idee dat beeldhouwers in hogere mate dan schilders zijn afgesneden van de moge-

lijkheid tot illusoir verbeelden, en dat een beeldhouwd beeld om die reden een publiek veronderstelt die het kijken naar beelden begrijpt als een actief ontcijferen van een code. Deze beschouwers nemen waar via een lens van sociale groepen: ze voegen de voorgestelde figuur in de sociale ladder, lopend van de meest nederige plattelandsbewoners tot de hoogste en edelste wezens.

Slot

In de **Coda** wordt middels een laatste verdiepingsonderzoek opnieuw gekeken naar de positionering van het beeldhouwvak in Parijs tussen ca. 1725–1765. De receptie van Edmé Bouchardon (1698–1762) is een mooi voorbeeld van hoe de academische houding ten aanzien van beeldhouwpraktijken een eigen paradigma vormt dat fundamenteel anders is opgezet dan de kunstgeschiedenis van J.J. Winckelmann en de Noordelijke esthetica in het algemeen. Dat verschil blijkt vooral te liggen in het feit dat beoefenaren van de esthetica het werk als uitgangspunt namen, daar waar de *Académie* vooral de persoon van de kunstenaar centraal stelde. Doordat ze zich bedient van (visuele) voorbeelden handelen beeldhouwers in conformiteit met meer uitgesproken kennisgebieden. Maar Caylus en Diderot liggen op één lijn in hun overtuiging dat het maken van beelden meer vereist dan het bestuderen van voorbeelden — het vraagt om een hele reeks aangenomen denk- en werkgewoontes. Als zodanig vormden Bouchardon's actieve bestaan en zijn studies voor beide schrijvers een bewijs van de disposities die nodig zijn voor kunstenaarsschap. Aardig is om te zien dat de *Académie* te Parijs op sommige punten niet langer model stond voor het in 1762 door deze schrijvers uitgedragen studieideaal.

Op veel onderdelen was het parcours dat beeldhouwers aflegden om lid te worden van de Academie in Parijs een vluchtroute uit een als minderwaardig bestempelde kleine-meesters ethiek van de commerciële werkplaats. Academisering betekende in de eerste plaats dat beeldhouwers hun praktijken moesten inrichten als kennisverwervingsinstrument. Door 'Studie' werden afzonderlijke oefeningen en taken met elkaar in samenhang ge-

bracht, niet ten bate van een geöliede werkplaatssamenwerking, maar vanuit het lovenswaardige streven om binnen de kunstvorm tot verdergaande volmaaktheid te komen. *Étude* garandeerde dat de samenwerking van handelingen niet alleen praktisch maar ook theoretisch zinvol werd. Voor een deel waren deze studiewerken losgezongen van de concrete taken ter productie van een beeldhouwwerk, maar vaker nog ging het hier om noodzakelijke handelingen die in een nieuw perspectief werden geplaatst en anders werden geïnterpreteerd. Studie was ten allen tijde een integraal onderdeel van het productieve handwerk, zonder dat ze er ooit identiek aan was.

Voor kunsthistorisch onderzoek ligt een mogelijkheid om de artistieke praktijk als cultureel gedetermineerd fenomeen te bestuderen. In de eerste plaats kan dit cultuurhistorisch uitgangspunt helpen om de ambities en deformaties van het Westerse denken over kunst zichtbaar te maken. Het kan ons weer in staat stellen verwonderd te raken over de triomf van een aristocratisch ideaal van kunstvervaardiging dat zich tot betrekkelijk recente tijden staande hield tegenover het succes van een voortschrijdende techniek. In haar afkeer van geslepen productie is de periode 1725–1765 een prelude op de negentiende eeuw, toen de druk van techniek de geesten in beroering bracht en toen succesvolle werkplaats-fabrieken zij aan zij bestonden met initiatieven die de antwoorden op het moderne leven juist zocht in kleinschaligheid en een meer persoonsgebonden inbreng. Van een methodiek die gestoeld is op een cultuurhistorische premisse valt te verwachten dat ze een geheel nieuw beeld genereert van de transformaties van kunst in de loop van haar geschiedenis. Bij uitstek wordt van een dergelijke methode gevraagd dat ze een vluchtroute biedt van de internalistische valkuilen — het afzonderen van de kunstenaar in het atelier, de sentimentalistische formules van het 'leven en werk' genre — die op de loer liggen bij onderzoek naar artistieke vorming en naar de totstandkoming van kunstwerken. Afgaande op het voorbeeld van Caylus en Diderot kan het maken van beelden en schilderijen worden opgevat als de uitkomst van twee verschillende zaken: een proces van aanzienlijke complexiteit en een reeks cultureel-maatschappelijke waardenpatronen.