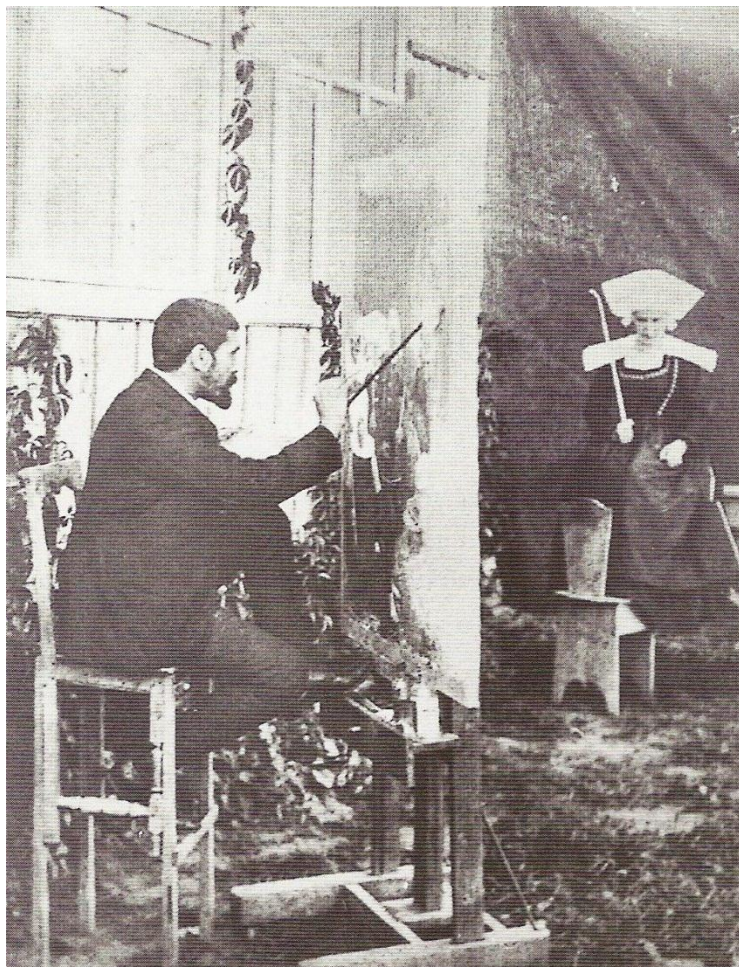


Het gebruik van de fotografie in de naturalistische schilderkunst, 1870-1900

Invloed op compositie en kleurgebruik.

Janneke Heeres

12-2-2012



Inhoudsopgave

Inleiding	2
De integratie van fotografie in de academische traditie.....	4
Nieuwe technieken voor natuurgetrouw kleurgebruik.....	7
De werkwijze van de academisch opgeleide naturalisten	8
Waardering van de invloed van fotografie op de schilderkunst	13
Conclusie	14
Literatuurlijst.....	15
Lijst van afbeeldingen.....	15

Inleiding

De term naturalisme komt uit de wetenschapsfilosofie en staat voor de positivistische opvattingen over kennis en wetenschap.¹ Het gaat uit van kennis die ontstaat uit de objectieve waarneming van feiten en daarmee de analyse van informatie uit de natuur. Dit betekent dat de naturalistische kunstenaar ook op een objectieve wijze de waarneembare informatie moet verwerken en daarmee dus een objectieve weergave van zijn eigen tijd moet geven. In *Beyond Impressionism* zoekt Gabriel Weisberg naar een definitie van het naturalisme en citeert daarbij Jules-Antoine Castagnary's *Philosophie du Salon de 1857*:

*The Naturalist school affirms that art is the expression of life in all its modes and varying degrees; its only object is to reproduce nature and lead to its greatest power and intensity. Art is the equilibrium of truth and science... [...] It already had restored line and color to their proper function, [...].*²

Castagnary geeft hiermee aan dat kunst alleen de objectieve weergave van de realiteit is en dat het overbrengen van deze feitelijke weergave dus de enige functie van kleur en lijn is. De internationale naturalistische school, die in de schilderkunst bestond in de periode van ongeveer 1870 tot 1900, gaf thema's uit het dagelijks leven op het platteland en in de stad op een objectieve en dus apolitieke wijze weer.³ Deze feitelijke esthetiek zorgde voor een groot succes op Salons en maakte de werken goed verkoopbaar, vanwege de afwezigheid van een maatschappijkritische boodschap.

De literaire naturalistische school ging uit van dezelfde principes als de beeldende kunstenaars. Om tot een objectieve weergave te kunnen komen, was er door Emile Zola (1840-1902) in het midden van de jaren zestig van de negentiende eeuw een methode ontwikkeld die gericht was op het verzamelen en verwerken van documentatie.⁴ Hij registreerde zijn omgeving door het maken van foto's en notities en verzamelde op deze manier data waaruit hij zijn romans kon opbouwen. De schilders gebruikten eenzelfde methode en bouwden hun schilderijen op uit foto's en schetsen. Door het gebruik van fotografie kregen ze een ongecensureerd beeld van hun onderwerp. Dit was direct ook het bezwaar van contemporaine critici: door het gebruik van fotografie zou de schilderkunst slechts mechanisch de natuur kopiëren en zou daarmee de schoonheid van de kunst verloren gaan. De schilders die fotografische bronnen gebruikten, probeerden dit te verbergen voor de buitenwereld om deze negatieve kritiek te voorkomen en op die manier de illusie van creativiteit in stand te houden.⁵ Toch blijkt bij nadere bestudering de methode van deze schilders niet te bestaan uit het kopiëren van foto's. Ten eerste bestonden de schilderijen vaak uit een zeer bewust geconstrueerd beeld, vaak uit een samenstelling van verschillende foto's. Ten tweede waren de kleuren in naturalistische schilderijen ook van belang bij het laten zien van een objectief beeld van de werkelijkheid, terwijl de foto's uitsluitend monochroom waren. Dit betekent dat de schilder, naast de fotografie, ook met andere bronnen gewerkt moet hebben.

Hieruit kan de volgende onderzoeksvraag worden afgeleid: hoe vertaalden naturalistische schilders een zwart-witfoto naar een gekleurde voorstelling op doek? Om dit te kunnen onderzoeken zal er moeten worden gekeken naar hoe het gebruik van de fotografie in de traditionele, academische

¹ H. Todts e.a., *Het volk ten voeten uit: naturalisme in België en Europa 1875-1915*, tent. Cat. Antwerpen (Museum voor de Schone Kunsten) 1996, p. 12.

² G.P. Weisberg, *Beyond Impressionism: the naturalist impulse*, New York 1992, p. 13.

³ Weisberg 1992 (zie noot 2), pp. 7-10.

⁴ Weisberg 1992 (zie noot 2), p. 14.

⁵ Weisberg 1992 (zie noot 2), p. 28.

schildermethode past en welke invloed nieuwe technieken hadden op de werkwijze van de naturalistische schilders. Uiteindelijk zal worden gekeken naar hoe de combinatie van deze twee methodes door twee belangrijke naturalistische schilders in de praktijk gebruikt werd.

De integratie van fotografie in de academische traditie

Door de bestudering van de achtergronden van de schilders van de naturalistische school, wordt duidelijk dat vrijwel allen zijn opgeleid aan een plaatselijke academie voor schone kunsten.⁶ Om de vraag te kunnen beantwoorden hoe de fotografie geïntegreerd werd in de werkwijze van deze academisch geschoolde schilders, moet er eerst gekeken worden naar de traditionele academische werkwijze. Hieruit kan afgeleid worden welke delen van het proces de fotografie kon aanvullen of vervangen.

Voor de academische traditie van voorstudie werden verschillende manieren toegepast. De twee belangrijkste hiervan waren de *étude* en de *pochade*.⁷ Volgens een definitie van de Franse Academie in de achttiende eeuw was een *étude* een studie van de natuur, door de kunstenaar. Hoewel de term alle studies van de kunstenaar omvat werd deze het meest gebruikt voor een voorstudie van een bepaald onderdeel van de voorstelling. Later, in de negentiende eeuw, werd de term *étude* specifiek gebruikt voor een snelle schets voor het maken van composities. Voor het schilderen van landschappen betekende dit dat de schilder in de schets de kenmerkende lijnen van een plaats weergaf, waarin hij ook de effecten van natuurlijk licht en schaduw aangaf. Volgens de Academie was de *étude* voor de landschapsschilder een referentiepunt bij het maken van het uiteindelijke werk. De lichtwaarden, of *clair-obscur*, in de *étude* bepaalden de tonen in het schilderij. Omdat elke kleur ook een bepaalde helderheid bezit had deze ook een effect op het *clair-obscur* van de *étude*. De traditionele manier van het creëren van *clair-obscur* in een schilderij was de aanpassing van de intensiteit van het licht. De kleuren krijgen een bepaalde waarde door hun verhouding met de rest van het schilderij.

Door deze Academische definitie van *étude* wordt duidelijk waarom de foto voor veel schilders de schets kon vervangen. In een foto werden de belangrijkste karakteristieken van de compositie van het landschap vastgelegd en werd bovendien direct de totale voorstelling vertaald naar waarden van licht en donker. Dit was niet alleen in het effect dat het natuurlijke licht op het landschap had, maar ook in de helderheid van kleuren, die op de foto omgezet waren in grijstinten. Hierdoor kon de schilder bij het opzetten van zijn schilderij refereren naar de foto, zoals hij eerder naar een schets had gedaan.

De andere vorm van voorstudie, de *pochade*, is een snelle schets in kleur. Dit was geen hulpmiddel voor de exacte weergave van een object of omgeving, maar voor het bepalen van zijn schilderachtige effect. De *pochade* legt de tonale waarden vast, om deze later in het schilderij op een juiste manier weer te kunnen geven. De waarneming van kleuren werd als subjectief gezien, bepaald door de persoonlijkheid van de waarnemer. Hierdoor werd voor de schilder de weergave van kleuren de manier om zijn individualiteit en originaliteit te tonen. Hoewel er bepaalde regels bestonden voor het gebruik van kleur, was het goed toepassen daarvan niet iets dat aangeleerd kon worden, maar was een aangeboren talent. Dit type voorstudie kon dus niet vervangen worden door de objectieve, monochrome fotografie.

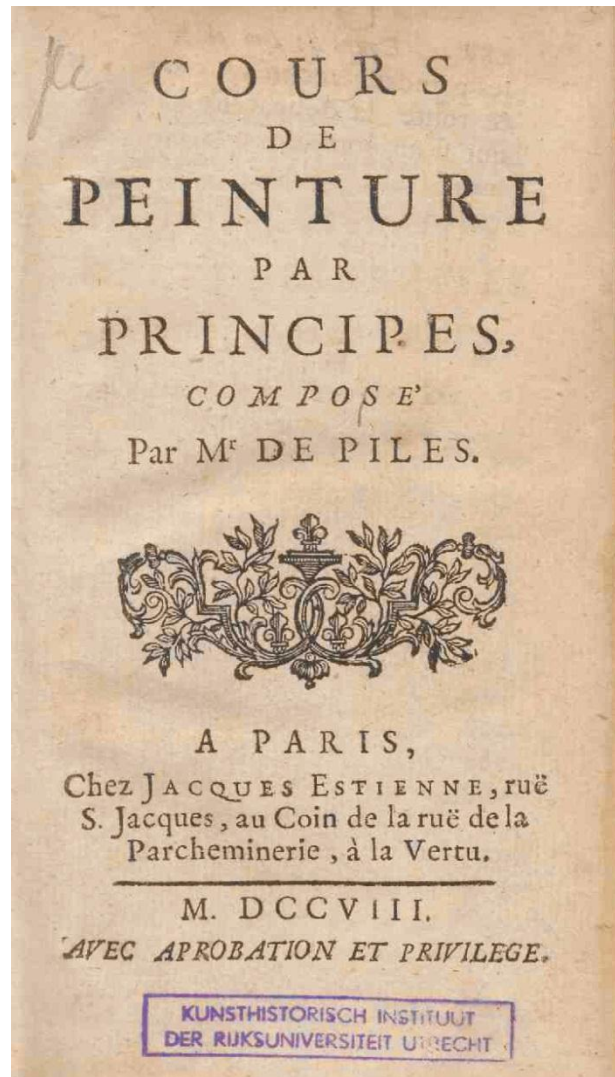
⁶ Todts e.a. 1996 (zie noot 1).

⁷ A. Boime, *The Academy and French Painting in the nineteenth century*, Londen 1971, pp. 149-157.

Een goede beschrijving van de academische theorie werd al eerder gegeven door Roger de Piles (1635-1709). Hij werd in 1699 benoemd tot Conseiller Honoraire Amateur van de Franse academie, wat inhield dat hij hier de belangrijkste theoreticus was.⁸ In 1708 publiceerde hij zijn theorieën over de schilderkunst in *Cours de peinture par principes* (afb. 1). Hierin zette hij uiteen wat in het algemeen de belangrijkste karakteristieken van een schilderij moesten zijn en ook de achterliggende theorie van onder andere compositie en kleur. Zijn publicatie bleef gedurende de achttiende eeuw de belangrijkste uiteenzetting van de academische theorie.

De Piles zag kleur niet als de toevallige decoratie van een object, maar als het belangrijkste element van zichtbaarheid.⁹ Dat wil zeggen dat de schilder, als imitator van de natuur, zonder kleur geen waarheidsgetrouwe imitatie kan bereiken. Toch is hij zich ook bewust van het feit dat kleur een constant veranderende factor is, afhankelijk van het licht, en dat het daarom niet eenvoudig te imiteren is. De Piles maakt onderscheid tussen de natuurlijk kleur van een object, waarbij ook de gereflecteerde kleur en de kleur van het licht horen, en de kunstmatige kleuren waarmee de

schilder deze natuurlijke kleuren moet imiteren. In de kunstmatige kleuren maakt hij onderscheid tussen simpele kleuren, die puur en ongemengd zijn en lokale kleuren, die gemengd zijn en geschikt voor een bepaald object. Volgens De Piles kan geen simpele kleur een natuurlijke kleur imiteren. Dit betekent dat de imitatie van kleuren geen simpel, mechanisch proces is. Er zijn altijd meerdere kleuren nodig om de natuurlijke kleur van een object te kunnen imiteren en door het samenbrengen van deze kleuren beïnvloeden ze ook elkaar. De effecten van kleur bestaan in het clair-obscur en in de harmonie of het contrast dat zij samen vormen. Voor het creëren van een natuurgetrouwe lokale kleur is een grote kennis nodig van de eigenschappen van de kunstmatige kleuren en van de verschillende onderdelen van een natuurlijke kleur. Omdat kleur het belangrijkste element van zichtbaarheid is, is het gebruik van kleuren in een schilderij, *coloris*, het belangrijkste element van de schilderkunst. Wat hiermee in strijd lijkt is dat het volgens De Piles van belang is dat een schilder met kennis van *coloris* niet een exacte kopie van de natuur maakt. Omdat kleuren op een plat vlak volgens hem niet hetzelfde effect hebben als in de natuur en omdat, bovenal, het de taak van de schilder is om de natuur te overstijgen. De schilder moet dus, met de kennis van de natuur, de natuur overtreffen door de regels van de kunst te volgen, omdat harmonie in het schilderij het belangrijkste



afb. 1. Roger de Piles, titelpagina van *Cours de peinture par principes*, 1708.

⁸ T. Puttfarcken, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven 1985, pp. ix-xii.

⁹ Puttfarcken 1985 (zie noot 8), pp. 64-75.

is. Het belang van de perfectie in het schilderij is groter dan het belang van de imitatie. In de weergave van het clair-obscur moet de schilder volgens De Piles wel strikt imiteren, omdat de effecten van het licht worden gevormd door de regels van de natuur. Deze effecten kunnen bijna geheel mechanisch bereikt worden. De kennis van deze effecten van licht en schaduw kan de schilder vrij toepassen op objecten van zijn eigen inventie. De schilder moet het object aanpassen, zodat de effecten van clair-obscur passend zijn in het schilderij. Kleur en clair-obscur zijn de belangrijkste en dus meest bepalende aspecten bij het creëren van een harmonieuze compositie.

Roger de Piles schreef ook over de praktijk van het gebruik van voorstudies.¹⁰ Volgens hem moet een schilder studies maken van verschillende elementen uit de natuur om deze later te kunnen gebruiken als referentie. Deze studies kunnen worden uitgevoerd in krijt, olie op papier, pastel of aquarel en vervullen dus de rol van de eerder genoemde *pochade*. Als de studies als meer dan een geheugensteun moeten dienen kan de schilder ze ook schematisch maken en kleurnotaties aangeven. De Piles adviseert schilders deze studies *en plein air* te maken en de kleuren dus ter plaatse vast te leggen. Hij benadrukt dat als de schilder hier niet toe in de gelegenheid is hij deze in ieder geval op moet merken om kennis te krijgen van hun aanwezigheid in de natuur. De schilder hoeft in zijn schilderij geen exacte weergave van de werkelijkheid te geven, maar moet wel het schilderij zo construeren dat de omgeving op een natuurlijke manier bij de kleuren past. De schilder moet zich bewust zijn van het atmosferisch perspectief, waarbij volgens De Piles de regel geldt dat de afstand tot het object invloed heeft op de kleur, de helderheid en de kracht van het object.

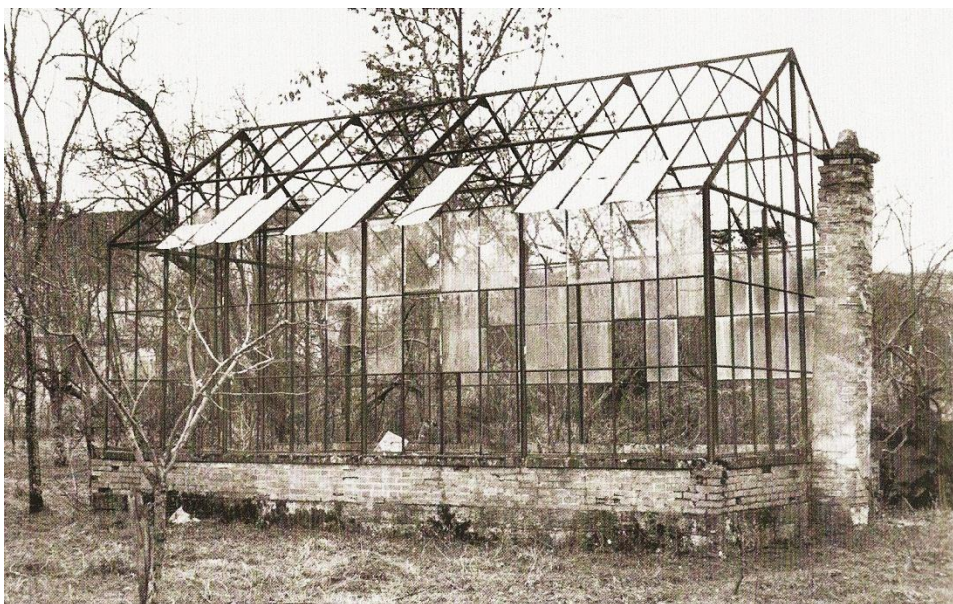
In de loop van de achttiende eeuw vond er een ontwikkeling plaats in het academisch onderwijs waarbij er nog meer nadruk gelegd werd op het *in situ* bestuderen van de natuur. In een lezing van Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) in 1777 gaf hij uitleg over een systeem dat hij had voor schilders die een studie maakten van landschapschilderkunst. Roger de Piles had geadviseerd om eerst de oude meesters te bestuderen en daarna studies te maken in de natuur. Cochin zag het bestuderen van de natuur juist als eerste uitgangspunt, omdat de schilders anders beïnvloed zouden worden door het maniërisme van de oude meesters. Het was volgens hem ook van belang dat men altijd een kleurstudie maakte bij het bestuderen van landschappen, om de effecten van kleur in de natuur vast te leggen. Hij adviseerde hierbij de schilders om gebruik te maken van pastel en gouache. Hieruit kan afgeleid worden dat het maken van een *pochade* een gebruikelijk methode was in de academische opleiding.

¹⁰ Marianne Roland Michel, "Landscape painting in the eighteenth century: theory, training and its place in academic doctrine" in: A. Wintermute, *Claude to Corot, the development of landscape painting in France*, tent. cat. New York (Colnaghi) 1990, pp. 99-109.

Nieuwe technieken voor natuurgetrouw kleurgebruik

Het gebruik van fotografie in combinatie met technieken die uit een academische werkwijze voortkomen is kenmerkend voor veel naturalistische schilders. Om op een dergelijke objectieve wijze ook kleuren te kunnen vastleggen werd er vaak voor gekozen om ter plaatse een olieverfstudie te maken, zoals De Piles had geadviseerd te doen met een *pochade*, of geheel *en plein air* te werken. Het pleinairisme heeft, net als de academie, de werkwijze van de naturalisten beïnvloed.

De oorsprong van het *en plein air* schilderen bevindt zich dus in de academische traditie van een voorstudie.¹¹ Deze werken werden aanvankelijk nooit als eindproduct gezien, maar slechts als de basis. Maar in de negentiende eeuw ontstond de vraag wat een schets en wat een voltooid schilderij was, in de discussie van de werken van Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) op de Salon van 1845. In deze discussie werd een onderscheid gemaakt tussen voltooid en compleet. Een voltooid werk was hierbij een werk dat tot in detail was verfijnd en uitgewerkt. Een compleet werk was nog de ruwe, spontane versie. Werken die eerst alleen als studie gezien werden konden nu ook eindproduct zijn en op die manier werd het volledig *en plein air* werken mogelijk gemaakt. Toch bleef er ook in werken die *en plein air* geschilderd zijn voltooid en compleet bestaan. Hoewel veel van de werken een schetsmatig en spontaan karakter hebben, zoals de werken van de meeste impressionisten, zijn er ook gedetailleerde en afgewerkte doeken, die geschilderd zijn volgens de traditionele principes, die meer gemeen hebben met het werk van de naturalisten. In het begin van de jaren vijftig van de negentiende eeuw werkten in Engeland enkele Prerafaëlieten *en plein air*, maar op een wijze die niet het spontane beeld van de echte natuur weergaf, maar volgens een strak opgezet regime, naar model. Het verschil met de traditionele studioschilderkunst is dat een schilder zo rechtstreeks de effecten van natuurlijk licht op zijn model kon waarnemen. Met deze manier was een verandering van de traditionele schildertechniek niet noodzakelijk. De naturalisten die *en plein air* werkten deden dat met gelijkwaardige motieven als de Prerafaëlieten: om een exacte weergave te kunnen geven van de werkelijkheid. Om het *en plein air* werken ook onder verschillende weersomstandigheden mogelijk te maken werd het, vanaf de late jaren tachtig, voor verschillende naturalistische schilders gebruikelijk om te schilderen in een glazen studio (afb. 2).¹²



afb. 2. Glazen studio op J.A. Mueniers landgoed in Coulevon.

¹¹ L. Nochlin, *Realism*, Londen 1990, pp. 137-143.

¹² Weisberg 1992 (zie noot 2), p. 24.

De werkwijze van de academisch opgeleide naturalisten

Fotografie, als vervanging van de *étude*, werd in de academie een hulpmiddel bij het vastleggen van natuur of van historische en exotische architectuur.¹³ Het werd voor de schilders mogelijk om een vreemde locatie op een topografisch of etnografisch correcte wijze af te beelden, zonder een exacte, en dus tijdrovende, *étude* te hoeven maken. De grote invloed hiervan is onder andere te zien in het werk van Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Hij maakte gebruik van foto's, die hij zelf maakte tijdens reizen naar het Midden-Oosten, bij het construeren van gedetailleerde schilderijen met Oosterse voorstellingen. Gérôme had als docent aan de Academie grote invloed op de werkwijze van zijn leerlingen. Een aantal van zijn leerlingen, die later naturalistisch zijn gaan werken, ging ook fotografie gebruiken om een bepaalde omgeving objectief vast te leggen om dit later als referentie te gebruiken. Onder zijn leerlingen waren onder andere Jules-Alexis Muenier (1863-1942), Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret (1852-1929) en Thomas Eakins (1844-1916). Zo gebruikte Eakins foto's in plaats van gedetailleerde schetsen, bij het afbeelden van mensen en dieren.¹⁴ Hij zag zichzelf als een "scientific realist", omdat hij zich bezig hield met vastleggen van de fysieke eigenschappen van zijn onderwerp. Hij gebruikte de fotografie om dit zo objectief mogelijk, en dus wetenschappelijk, te kunnen doen. Hij zag de camera als onderdeel van zijn methode en niet als vervanging. Hij gebruikte de foto's samen met zijn academische kennis, om tot een waarheidsgetrouw resultaat te komen in zijn schilderijen. Om een beeld te krijgen van de theoretische principes die deze schilders uit hun opleiding meekregen zal er eerst worden gekeken naar de werkwijze van Gérôme en zal daarna het werk van Dagnan-Bouveret en Muenier in die context worden geplaatst.

Gérôme was van 1864 tot 1904 als docent verbonden aan de Ecole des Beaux-Arts en gaf in die periode les aan meer dan tweeduizend studenten.¹⁵ Gérôme onderwees zijn studenten volgens de traditionele academische principes.¹⁶ Hij spoorde zijn studenten aan om de natuur nauwkeurig te bestuderen in tekeningen en schetsen. Toen er halverwege de negentiende eeuw nieuwe stijlen ontstonden bleef hij toch zijn studenten leren de natuur te imiteren. De basis van goede kunst was volgens Gérôme de natuur op een waarheidsgetrouwe wijze imiteren, vanuit de tekentechniek. Hij vroeg een onkritische vorm van realisme van zijn studenten, vanuit pure vormen en structuur. Wat hij daarmee wilde bereiken was een geïdealiseerde imitatie van de natuur. Hij wilde zijn studenten juist de natuur laten bestuderen, in plaats van de oude meesters, om het gebruik van traditionele formules en maniërisme te voorkomen. Het ideaal moest uit de natuur komen en niet uit de kunst. Uit beschrijvingen van zijn werkwijze door verschillende studenten is op te maken dat hij vooral de nadruk legde op het correct weergeven van vorm in tekeningen.¹⁷ Voor het gebruik van kleur had hij geen theorie, maar droeg hij zijn studenten simpelweg op naar de natuur te werken. Het wordt hieruit duidelijk dat voor Gérôme het juiste gebruik van vorm en compositie bepalend was voor de kwaliteit van een schilderij en dat op dat vlak de natuur geïdealiseerd kon worden. De kleuren moesten juist een exacte weergave van de natuur zijn. In de jaren tachtig van de negentiende eeuw veranderde de theorieën van Gérôme enigszins.¹⁸ Hij stimuleerde zijn studenten niet meer om de natuur te idealiseren, maar om een ideaal onderwerp uit de natuur te kiezen. Hiermee ontstond er

¹³ A. Scharf, *Art and Photography*, New York 1986, p. 76.

¹⁴ F. Van Deren Coke, *The Painter and the photograph, from Delacroix to Warhol*, Albuquerque 1972, pp. 83-86.

¹⁵ G.M. Ackerman, *the life and work of Jean-Léon Gérôme, with a catalogue raisonné*, Londen 1986, p. 168.

¹⁶ Ackerman 1986 (zie noot 15), pp. 160-161.

¹⁷ Ackerman 1986 (zie noot 15), p. 172.

¹⁸ Ackerman 1986 (zie noot 15), p. 174.

een academisch realisme. De werkwijze bleef in principe gelijk: de studie en imitatie van de natuur bleef de basis van de kunst.

Gérôme schilderde zijn werken vanuit uitgebreid voorwerk.¹⁹ Na het eerste idee deed hij eerst uitgebreid onderzoek naar zijn onderwerp, door het bezoeken van musea of de bestudering van foto's. Vanuit deze informatie maakte hij verschillende schetsen met potlood en olieverf, zodat bij het begin van het werken aan het schilderij het beeld al volledig vast stond. Hoewel hij de fotografie gebruikte voor het creëren van een ruimte, achtergrond of omgeving gebruikte hij bij het schilderen van figuren nog modellen.²⁰ Hij stimuleerde zijn studenten om ook foto's te gebruiken bij het maken van een studie van de natuur.

Dagnan-Bouveret studeerde bij Gérôme van 1870 tot 1878.²¹ Gérôme werd in deze periode zijn persoonlijke mentor en goede vriend.²² Dagnan-Bouveret nam Gérômes benadering van de kunst over, waarbij een nadruk lag op lijn en tekentechniek. Ook ging hij net als Gérôme fotografie



gebruiken bij de opzet van zijn schilderijen. Het is onbekend wanneer Dagnan-Bouveret precies foto's ging gebruiken bij het werk aan zijn schilderijen, dit is waarschijnlijk in het midden van de jaren zeventig van de negentiende eeuw geweest.²³

Van het schilderij *The Horses at the watering trough* uit 1884 zijn verschillende foto's bewaard gebleven die bij de voorbereiding voor het werk gebruikt zijn. Op de achterzijde van de foto's staat het opschrift "photo d'étude". Dit geeft aan dat Dagnan-Bouveret de foto's op een gelijke manier gebruikte als de traditionele academische schilders de schets gebruikten. De fotografie gaf hem voor dit werk de mogelijkheid om de houding van de paarden op een natuurlijke wijze weer te geven. Hij trok de foto's over en bracht daar veranderingen in aan

afb. 3. P.A.J. Dagnan-Bouveret, *The Pardon in Brittany*, 1886, olieverf op doek, 115 x85 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

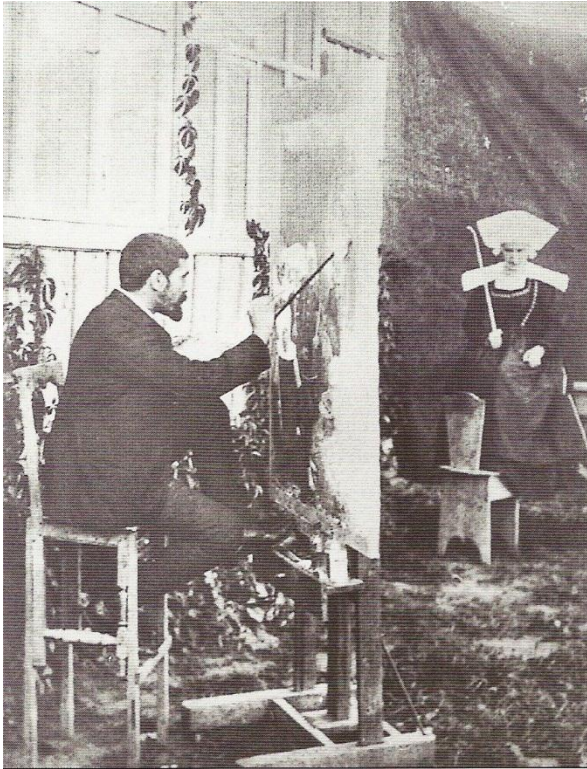
¹⁹ Ackerman 1986 (zie noot 15), p.160.

²⁰ Ackerman 1986 (zie noot 15), p. 174.

²¹ G.P. Weisberg, *The realist tradition, French painting and drawing, 1830-1900*, tent. cat. Cleveland (The Cleveland Museum of Art) 1980, Pp. 283-284.

²² G.P. Weisberg, *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, uitgave bij tent. New York (Dahesh Museum of Art) 2002, pp. 30-31.

²³ G.P. Weisberg, 'P.A.J. Dagnan-Bouveret and the illusion of photographic naturalism', *Arts Magazine* 56 (1982) nr. 7 (maart), p. 101-103.

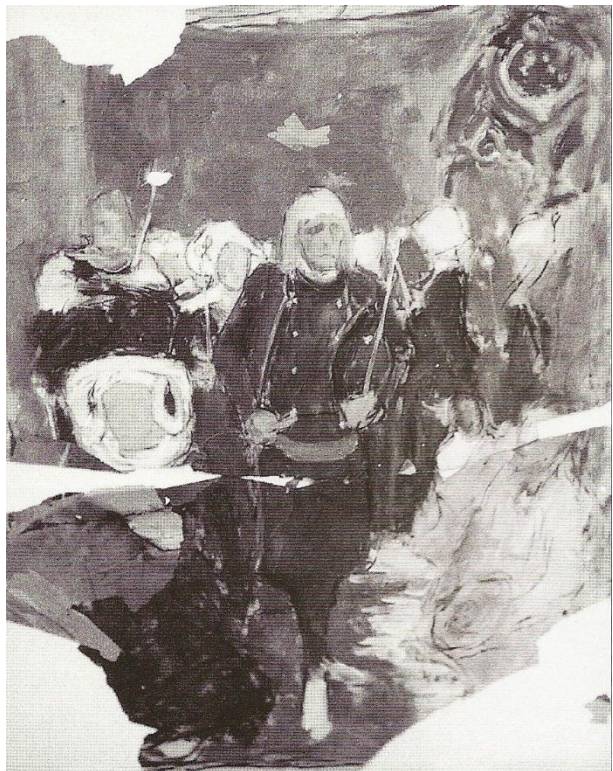


afb. 4. Fotograaf onbekend, *Dagnan-Bouveret in His Garden Painting "The Pardon in Brittany"*, ca. 1886, Archives Départementales de la Haute-Saône, Vesoul.



afb. 5. Fotograaf onbekend, *Mme Courtois Posing for "The Pardon in Brittany"*, ca. 1886, Archives Départementales de la Haute-Saône, Vesoul.

om tot de uiteindelijke compositie te komen. Bij het overbrengen en vergroten van de compositie naar het doek bracht hij rasters aan op de voorstudies.²⁴ Voor *The Pardon in Brittany* (afb. 3) uit 1886 gebruikte Dagnan-Bouveret foto's op een zelfde wijze. Het is hierbij ook bekend dat hij de voorstelling ensceeneerde en dat hij de poserende modellen, familie en vrienden, naschilderde in zijn glazen studio. (Geschilderde voorstudie en foto's uit ca. 1886, afb. 4-6.) Op deze manier kon hij ook de effecten van licht en kleur op de modellen nauwkeurig weergeven. Voordat hij aan het schilderen begon, maakte hij eerst gouachestudies om te experimenteren met verschillende kleurharmonieën.²⁵ Door te werken met een combinatie van foto's, schetsen in kleur en modellen kon hij een zeer realistisch resultaat bereiken.



afb. 6. P.A.J. Dagnan-Bouveret, *Studie voor The Pardon in Brittany*, 1886, olieverf op calqueerpapier, 160 x 120 mm, privécollectie.

²⁴ Weisberg 2002 (zie noot 22), p. 70.

²⁵ Weisberg 2002 (zie noot 22), p. 77.

Een jaar later schilderde Dagnan-Bouveret *Breton Women at a Pardon* (1887). Voor dit schilderij had hij voorbereidende foto's gemaakt in Bretagne, maar het werk zelf is in Franche-Comté geschilderd. Uit die foto's kon hij details van sfeer, figuren, omgeving en architectuur halen. Dit is gelijk aan de methode die Gérôme gebruikte voor het creëren van zijn oriëntalistische schilderijen. Hij maakte uit deze foto's en geposeerde foto's met modellen een compositie en werkte weer buiten of in zijn glazen studio om lichtval en kleur te kunnen vastleggen. Voor elk van de modellen maakte hij ook een aantal schetsen en olieverfstudies om te kunnen gebruiken als zijn modellen niet beschikbaar waren om te poseren.²⁶ Uit de werkwijze van Dagnan-Bouveret is op te maken dat hij de foto gebruikte als geheugensteun en hulp bij het correct weergeven van een landschap of personen. Dit is in feite een vervanging van de academische *étude*. Voor het natuurgetrouw weergeven van kleur werkte hij nog rechtstreeks naar de natuur.

In de werkwijze van Gérômes leerling Jules-Alexis Muenier (1863-1942) kan worden gezien hoe een combinatie van het academisch realisme van Gérôme en de vernieuwingen binnen de fotografie samengaan bij het creëren van een naturalistisch beeld.²⁷ Muenier werd aan het eind van de jaren tachtig leerling van Gérôme, maar had voor die tijd al regelmatig contact gehad met Dagnan-Bouveret, op het platteland van Franche-Comté. Waar Gérôme wel foto's had gebruikt als vervanging van tekeningen van architectuur en omgeving, gebruikte Muenier ook foto's om zijn modellen in verschillende poses vast te leggen. Hieruit stelde hij een beeld samen, zoals Gérôme dat had gedaan van zijn potlood- en olieverf schetsen. Nadat hij dit beeld had overgebracht op doek plaatste hij zijn modellen in zijn glazen studio om de tonen en kleuren te bepalen. Hiermee volgde hij het advies van



Gérôme om bij het bepalen van kleuren naar de natuur te werken. In de documentatie die bewaard is gebleven van het werk *Mooie Dagen* uit 1889 (afb. 7) is dit proces te herkennen.²⁸ De reeks foto's (1889, afb. 8a-b) laat zien dat Muenier zijn modellen verschillende poses liet aannemen en hieruit een compositie samenstelde. Het lijkt erop dat één van de foto's op een ander moment is genomen (1889, afb. 8c). Op deze foto komen de poses en de details overeen met die van het schilderij. Het is aannemelijk dat deze foto een registratie is van

afb. 7. J.A. Muenier, *Mooie dagen (Aux beaux jours)*, 1889, olieverf op doek, 131 x 137 cm, Bradley P. Radichel.

²⁶ Weisberg 2002 (zie noot 22), p. 93.

²⁷ Weisberg 1992 (zie noot 2), p. 77.

²⁸ G.P. Weisberg, *Illusie en werkelijkheid: naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*, Amsterdam 2010, pp. 37-40.



afb. 8a-b. J.A. Muenier, Studiefoto's voor *Mooie dagen*, ca. 1889, Collectie familie van de kunstenaar.



afb. 8c. J.A. Muenier, Studiefoto voor *Mooie dagen*, ca. 1889, Collectie familie van de kunstenaar.

het schilderproces zelf, waarbij Muenier de situatie nogmaals enceneerde om de kleuren en de lichtval direct te kunnen schilderen.

Muenier fotografeerde niet alleen met het doel om referentiemateriaal voor een schilderij te verzamelen, maar hij zag de foto's zelf ook als eindproduct.²⁹ Net als Dagnan-Bouveret bleef Muenier werken in de Franche-Comté regio en documenteerde daar de omgeving en de lokale bevolking.

De foto's exposeerde hij op lokale tentoonstellingen.

²⁹ Weisberg 2010 (zie noot 28), p.34.

Waardering van de invloed van fotografie op de schilderkunst

De uitvinding van de fotografie had niet alleen invloed op de werkwijze van schilders, maar ook op het resultaat. Het had een invloed op bepaalde technische aspecten, zoals perspectief en scherpe detaillering van het landschap.³⁰ Schilders konden een documentatiearchief aanleggen van bepaalde mensen en locaties, waardoor er makkelijker een natuurlijke gelijkenis kon worden gecreëerd. Dit hield ook in dat er een grotere gelijkenis werd verwacht door het publiek, voornamelijk in portretten.³¹ Het weergeven van individuele trekken van personen drong ook door buiten de portretschilderkunst, omdat men die uit verschillende foto's kon halen om toe te voegen aan een voorstelling.³² Aan het eind van de negentiende eeuw was de invloed van fotografie op de schilderkunst zo ver doorgedrongen, dat de camera een essentieel onderdeel was geworden van de methode van schilders.³³ De schilders hadden dit nodig om te kunnen beantwoorden aan de grote vraag naar gedetailleerde en waarheidsgetrouwe schilderkunst. Volgens critici was dit een negatieve invloed op de kunst, die verantwoordelijk was voor de achteruitgang hiervan.³⁴ De voorheen belangrijkste elementen van "ideaal" en "schoonheid" zouden zo verloren gaan. De wetenschap zou hebben geleid tot een vergrote nadruk op imitatie. Ze vonden dat de visie van de kunstenaar werd veranderd naar een mechanisch vastleggen van de wereld. Volgens fotograaf Peter Henry Emerson (1856-1936) was het effect van fotografie zelfs desastreus en werden er schilders gecreëerd die alleen nog maar slaafs kopieerde naar foto's of elementen van foto's.³⁵ Volgens voorstanders was de kunst juist de imitatie van de natuur en lag de kwaliteit in het vastleggen hiervan en niet in de schoonheid van het onderwerp. De critici zagen ook een invloed op het kleurgebruik van schilders. Volgens Ernest Chesneau (1833-1890) werd het kleurbereik van de schilders kleiner, waardoor de schilderkunst zijn helderheid en contrasten verloor, in ruil voor een vergroting van de realiteitsgetrouwheid.³⁶ In het werk van Corot is een dergelijke verandering te zien, vanaf het moment dat hij in het begin van de jaren vijftig van de negentiende eeuw in contact kwam met verschillende kunstenaars en fotografen.³⁷ In het werk van Corot is te zien dat hij na 1850 een minder groot bereik aan kleur ging gebruiken, hij ging met meer grijs en tonale kleuren werken.

³⁰ Weisberg 2010 (zie noot 28), p. 31.

³¹ Scharf 1986 (zie noot 13), p.76.

³² Todts e.a. 1996 (zie noot 1), p. 46.

³³ Van Deren Coke 1972 (zie noot 14), p. 207.

³⁴ Scharf 1986 (zie noot 13), pp. 128-129.

³⁵ Van Deren Coke 1972 (zie noot 14), p. 207.

³⁶ Scharf 1986 (zie noot 13), p. 144.

³⁷ Van Deren Coke 1972 (zie noot 14), p. 195.

Conclusie

De onderzoeksvraag luidde: hoe vertaalden de naturalistische schilders een zwart-witfoto naar een gekleurde voorstelling op doek? Het antwoord hierop is dat de fotografie de voorstudie verving, die bedoeld was voor de ontwikkeling van compositie en het bepalen van de poses van modellen. Voor het weergeven van waarheidsgetrouwe kleuren kon niet worden geschilderd naar foto's, maar werd geschilderd naar de natuur of een geënceneerde voorstelling. De schilders pasten traditionele werkwijzen op een nieuwe manier toe om tot een resultaat te komen dat dicht bij een objectieve afspiegeling van de realiteit kwam.

Volgens de principes van het naturalisme zou kunst een feitelijke weergave van de werkelijkheid moeten zijn. Fotografie werd hierbij als hulpmiddel toegepast. Uit vergelijking van de foto met de traditionele academische voorstudies kan worden geconcludeerd dat de foto alleen de *étude* kon vervangen. De foto werd op deze manier een hulpmiddel bij het maken van een compositie en het vaststellen van poses van modellen. De kleurstudie, de *pochade*, kon niet door de fotografie worden vervangen. Uit de academische theorie over kleur en licht, van theoreticus Roger de Piles, blijkt dat kleur en clair-obscur als belangrijkste onderdelen van het schilderij werden gezien. Het gebruik van kleur was subjectief, waardoor de kleur van de natuur niet mechanisch te kopiëren was. Om toch tot een realistisch kleurgebruik te komen was het in het midden van de negentiende eeuw gebruikelijk geworden om volledig *en plein air* te werken. Schilders van de naturalistische school werkten ook wel in een glazen studio, om kleur en licht onder verschillende omstandigheden te kunnen observeren. In de werkwijze van Dagnan-Bouveret en Muenier is te zien dat de foto als hulpmiddel werd gebruikt bij het maken van composities en het weergeven van niet-lokale details. De academische traditie van het werken naar levend model werd vernieuwd door het model in natuurlijk licht te plaatsen en een volledige scene buiten te reconstrueren. Met deze methode probeerden zij een waarheidsgetrouw resultaat te bereiken.

Literatuurlijst

- G.M. Ackerman, *the life and work of Jean-Léon Gérôme, with a catalogue raisonné*, Londen 1986.
- A. Boime, *The Academy and french painting in the nineteenth century*, Londen 1971.
- L. Nochlin, *Realism*, Londen 1990.
- T. Puttfarcken, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven 1985.
- A. Scharf, *Art and Photography*, New York 1986.
- H. Todts e.a., *Het volk ten voeten uit: naturalisme in België en Europa 1875-1915*, tent. Cat. Antwerpen (Museum voor de Schone Kunsten) 1996.
- F. Van Deren Coke, *The painter and the photograph: From Delacroix to Warhol*, 1964.
- G.P. Weisberg, *The realist tradition, French painting and drawing, 1839-1900*, tent. cat. Cleveland (The Cleveland Museum of Art) 1980.
- G.P. Weisberg, 'P.A.J. Dagnan-Bouveret and the illusion of photographic naturalism', *Arts Magazine* 56 (1982) nr. 7 (maart), pp. 100-105.
- G.P. Weisberg, *Beyond Impressionism: the naturalist impulse*, New York 1992.
- G.P. Weisberg, *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, uitgave bij tent. New York (Dahesh Museum of Art) 2002.
- G.P. Weisberg, *Illusie en werkelijkheid: naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*, Amsterdam 2010.
- A. Wintermute, *Claude to Corot, the development of landscape painting in France*, tent. cat. New York (Colnaghi) 1990.

Lijst van afbeeldingen

- Titelpagina. Fotograaf onbekend, *Dagnan-Bouveret in His Garden Painting "The Pardon in Brittany"*, ca. 1886, Archives Départementales de la Haute-Saône, Vesoul. Foto: G.P. Weisberg, *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, uitgave bij tent. New York (Dahesh Museum of Art) 2002, p. 79.
- Afb. 1. Roger de Piles, titelpagina van *Cours de peinture par principes*, Parijs 1708.
- Afb. 2. Glazen studio op J.A. Mueniers landgoed in Coulevon. Foto: G.P. Weisberg, *Illusie en werkelijkheid: naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*, Amsterdam 2010, p. 32.
- Afb. 3. P.A.J. Dagnan-Bouveret, *The Pardon in Brittany*, 1886, olieverf op doek, 115 x85 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: G.P. Weisberg, *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, uitgave bij tent. New York (Dahesh Museum of Art) 2002, p. 78.
- Afb. 4. Fotograaf onbekend, *Dagnan-Bouveret in His Garden Painting "The Pardon in Brittany"*, ca. 1886, Archives Départementales de la Haute-Saône, Vesoul. Foto: G.P. Weisberg, *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, uitgave bij tent. New York (Dahesh Museum of Art) 2002, p. 79.
- Afb. 5. Fotograaf onbekend, *Mme Courtois Posing for "The Pardon in Brittany"*, ca. 1886, Archives Départementales de la Haute-Saône, Vesoul. Foto: G.P. Weisberg, *Against the*

modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition, uitgave bij tent. New York (Daheh Museum of Art) 2002, p. 79.

- Afb. 6. P.A.J. Dagnan-Bouveret, Studie voor *The Pardon in Brittany*, 1886, olieverf op calqueerpapier, 160 x 120 mm, privécollectie. Foto: G.P. Weisberg, *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, uitgave bij tent. New York (Daheh Museum of Art) 2002, p. 79.
- Afb. 7. J.A. Muenier, *Mooie dagen (Aux beaux jours)*, 1889, olieverf op doek, 131 x 137 cm, Bradley P. Radichel. Foto: G.P. Weisberg, *Illusie en werkelijkheid: naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*, Amsterdam 2010, p. 173.
- Afb.8a-c. J.A. Muenier, Studiefoto's voor *Mooie dagen*, ca. 1889, Collectie familie van de kunstenaar. Foto: G.P. Weisberg, *Illusie en werkelijkheid: naturalistische schilderijen, foto's, theater en film, 1875-1918*, Amsterdam 2010, p. 39.