

Tussen kunst en kitsch: de receptie van Alexandre Cabanel (1823-1889)



Maike Kerkhof

0420387

Begeleider: Dr. A. M.E.L Hoogenboom

Tweede lezer: Dr. S.F.M. De Bodt

Masterthesis Kunstgeschiedenis Educatie
& Communicatie

21 juni 2010

Inhoudsopgave

Dankwoord	4
Inleiding.....	5
Hoofdstuk 1. Alexandre Cabanel zijn werk en zijn leven	7
Hoofdstuk 2. Academie en academische kunst. Wat is het?	11
Hoofdstuk 3. De receptie van Alexandre Cabanel in de periode 1823-1900	13
Hoofdstuk 4. De receptie van Alexandre Cabanel in de periode 1900-1975	19
Hoofdstuk 5: De receptie van Alexandre Cabanel in de periode 1975-heden	27
Conclusie	36
Literatuurlijst	38
Bijlage 1: Een chronologisch overzicht van de genoemde werken van Alexandre Cabanel	42
Bijlage 2: afbeelding de <i>Geboorte van Venus</i>	44

Woord van dank.

Graag zou ik middels een woord van dank de volgende mensen willen bedanken.

Mijn oma, die mij vanaf jonge leeftijd heeft meegenomen naar musea en mij heeft gestimuleerd om kunstgeschiedenis te gaan studeren. Aan haar zou ik deze afstudeerscriptie dan ook graag willen opdragen, ondanks dat we het nooit eens hebben kunnen worden over de negentiende eeuw. Zij was groot fan van het impressionisme en kon niet begrijpen dat mijn hart ligt bij de academische kunst, en andersom.

Mijn moeder, voor het luisteren naar mijn problemen rondom het schrijven van deze scriptie en voor haar vertrouwen in een goede afronding. Bij ons bezoek aan de tentoonstelling over Cabanel in Montpellier hoef ik je niets meer te vertellen: je hebt alles al gelezen.

Dr. Annemieke Hoogenboom, voor haar begeleiding, enthousiasme en input. Wie had kunnen denken dat toen wij samen in 2006 op zoek gingen naar de *Geboorte van Venus* van Cabanel in het Musée d'Orsay dat daar een scriptieonderwerp uit zou komen?

Als laatste wil ik graag al mijn familie, vrienden en vriendinnen bedanken die mij de afgelopen periode hebben gesteund, bijgestaan en in mij geloofd hebben.

Maaïke Kerkhof

Inleiding

In februari 2006 kwam ik voor het eerst in aanraking met een kunstwerk uit de Franse academische traditie. Ik werd geraakt door dit kunstwerk en kon niet ophouden met het bekijken van de afbeelding in het betreffende boek. Op de afbeelding was een naakte vrouw te zien, liggend op de golven. Het lijkt alsof zij ontwaakt uit een diepe slaap, haar ogen zijn halfgeopend, haar lichaam rekt zich uit. Boven haar vliegen putti. Zij blazen op schelpen, maar de vrouw lijkt zich hier niet bewust



Afb. 1 Alexandre Cabanel,
De geboorte van Venus, 1863

van te zijn en kijkt dromerig voor zich uit. Haar lange, bruinrode haren zakken in de zee. Er is natuurlijk maar één werk dat aan deze beschrijving voldoet: la *Naissance de Vénus*¹ (afb. 1) (dat verder de *Geboorte van Venus* genoemd zal worden) van de Franse kunstenaars Alexandre Cabanel (1823-1889). Dit schilderij, dat tentoongesteld werd op de Salon van 1863, wordt gezien als het hoogtepunt van het oeuvre van Cabanel.

Tijdens mijn opleiding werd er relatief weinig aandacht besteed aan de academische kunstenaars waartoe Cabanel behoort. De aandacht wordt geschoven naar de vernieuwingen in de kunst van de negentiende eeuw, zoals Courbet en het realisme en Manet en Monet en het impressionisme, ondanks dat de *Geboorte van Venus* van Cabanel uit hetzelfde jaar komt als de *Olympia* van Manet. Door de literatuurkeuze van mijn docenten voor *Nineteenth-Century European Art* van Petra ten-Doesschate Chu werd de academische traditie echter niet geheel vermeden.

De academische kunst waartoe Cabanel behoort, heeft naast de revolutionaire vernieuwingen in de kunst gestaan tijdens de negentiende eeuw in Frankrijk. Enerzijds was er de Salon, hét meetpunt voor de kunstenaar. Kunstenaars konden hun werken opsturen en deze werden beoordeeld en eventueel toegelaten tot de Salon door een speciaal daarvoor aangestelde jury. Wanneer een werk was toegelaten tot de Salon betekende dat roem voor de betreffende kunstenaar.

Anderzijds was er een groep kunstenaars, zoals Courbet, Manet en Monet die zich op een andere manier wilden manifesteren. Zij zochten een nieuwe manier van weergeven en richtten zich op andere onderwerpen dan de academische kunstenaars. De werkelijkheid van het heden werd voor hun belangrijker dan het verleden.

Aan het einde van de negentiende eeuw werd de Academie afkeurend bekeken door de volgelingen van het opkomende modernisme en zelfs vandaag de dag hebben de termen 'Academie' en 'academisch' nog een negatieve connotatie.² De woorden staan in de kunstgemeenschap gelijk aan 'slecht' en de werken worden door sommige auteurs bestempeld als kitsch. Het is moeilijk voor auteurs om de academische kunst goed te plaatsen in de kunstgeschiedenis, omdat deze lastig te groeperen is. Het heeft niet een specifieke schilderijstijl, zoals het Kubisme wel heeft.³ De academische kunst heeft echter wel een belangrijke rol gespeeld in een groot deel van de kunstgeschiedenis. Niet alleen in de negentiende eeuw, maar ook daarvoor was de academie een belangrijke ontmoetingsplaats voor kunstenaars.⁴

¹ Zie voor een grote afbeelding van de *Geboorte van Venus* bijlage 2

² Sidney Tillim, 'The academy, Postmodernism and the Education of the Artist', *Art in America*, vol. 87 (1999) afl. 4 (01 04) p. 65

³ B. Hess, J. Ashbery, *Academic Art*, New York 1971, p. 2

⁴ Tillim 1999 (zie noot 2), p.65

Vandaag de dag worden zowel de Academie als Cabanel niet gezien als voorbeelden van goede kunst. De vraag blijft echter waarom zoveel academische kunst als zo definitief slecht gezien wordt en waarom sommige kunstwerken nu niet zo beoordeeld worden als er ooit over gedacht werd. Dit probleem komt niet alleen voort uit de kwaliteit van de academische kunstwerken, maar ook uit de smaak van het publiek en van de critici. De vernieuwingen in de kunst, die uiteindelijk hebben geleid tot de moderne kunst hebben hier aan meegewerkt: het modernisme heeft gezorgd voor een kloof tussen abstracte en figuratieve kunst.⁵

De vernieuwingen in de kunst hebben niet alleen te maken met een verzet tegen de traditionele academische kunst, maar ook met sociale, politieke en economische veranderingen. Er kwamen nieuwe waarden in de kunst en kunst moest bovenal innovatief zijn. In de kunstgeschiedenis werd er gezocht naar een constante stroom van revolutie, zonder te kijken naar eeuwenlange tradities.⁶

Maar hoe staat het dan met de academische kunstenaar? Wordt deze geheel vergeten in de moderne tijd of is er nog steeds begrip voor zijn kunst, zoals dit er was in zijn eigen tijd? En hoe kijkt men nu tegen deze kunstenaar aan, meer dan honderd jaar na de eeuwwisseling?

Om een antwoord te krijgen op deze vragen wordt er gekeken naar Alexandre Cabanel als belichaming van de academische kunst. Zijn positie in de kunstgeschiedenis wordt behandeld in drie verschillende perioden: tot 1900, van 1900 tot 1975 en vanaf 1975. Vanaf de eeuwwisseling ging men anders kijken naar de academische kunst dan in de negentiende eeuw zelf. Er ontstaat een modernistische visie, waarbij vooral gekeken wordt naar de oorsprong van de moderne kunst en de negentiende eeuw gezien wordt als een periode van constante revolutie. Vanaf de jaren '70 wordt er gebroken met de modernistische visie en krijgt men een hernieuwde interesse in de academische kunst. Deze interesse komt zowel in overzichtswerken als in casestudies naar voren. Auteurs gaan meer relativiseren en proberen de kunst van Cabanel en zijn tijdgenoten in de eigen tijd te plaatsen.

Er is gekozen voor een grote verscheidenheid aan auteurs, waarvan sommigen bekender zijn dan anderen op het gebied van de kunstgeschiedenis. Alle auteurs hebben echter een affiniteit met kunst en hebben een eigen mening over de academische kunst van de Franse negentiende eeuw.

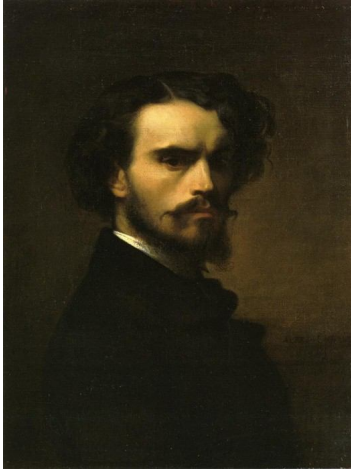
Voorafgaande aan de receptie van Cabanel is er een biografie van de kunstenaar en wordt het begrip Academie uitgelegd.

⁵ Tillim 1999 (zie noot 1), p.65

⁶ Anthony Richardson, Nikos Stangos, *Concepts of Modern Art*, New York, 1974, p. vii

Hoofdstuk 1. Alexandre Cabanel: zijn werk en zijn leven.

Op 28 september 1823 werd in het zuiden van Frankrijk, de kunstenaar Alexandre Cabanel (afb. 2) geboren.⁷ Zijn geboortestad, Montpellier, was tevens ook de geboortestad van de kunstenaar Frédéric Bazille (1841-1870) en van de kunstverzamelaar Alfred Bruyas (1821-1876), twee tijdgenoten van Cabanel die in zijn verdere leven nog een kleine rol speelden.



Afb. 2 Alexandre Cabanel, zelfportret, 1852

Al vroeg werd het duidelijk dat Alexandre Cabanel een getalenteerd kunstenaar zou kunnen worden.⁸ Al zijn vrije tijd besteedde Cabanel aan het tekenen om zo zijn technische vaardigheden zo vroeg mogelijk te ontwikkelen. Alle pleziertjes die jonge jongens kunnen hebben werden genegeerd door de kunstenaar: Alexandre Cabanel had zelfs geen plezier in het luisteren naar muziek, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) die kunst en muziek zag als iets onafscheidelijks. Muziek werd door Cabanel opgegeven: hij legde zich alleen toe op de schilderkunst.⁹

Zijn familie had echter niet de financiële middelen om hun zoon de gewenste opleiding te geven en om deze reden kreeg Cabanel een beurs van het département Hérault, waarin Montpellier gelegen is, om zijn opleiding in Parijs verder af te ronden. Deze toewijzing

zorgde voor veel belangstelling voor de schilder onder de inwoners van Montpellier. Ook de Markies de Saint-Hilaire kreeg belangstelling voor de jonge kunstenaar en schreef een aanbevelingsbrief aan de kunstenaar François-Edouard Picot (1786-1868).¹⁰ Hierdoor kreeg Alexandre Cabanel de kans om zich in oktober van 1839 in te schrijven bij de École des Beaux-Arts als leerling van François-Edouard Picot.¹¹

Picot, zelf een leerling van Jacques-Louis David, werkte in een neoclassicistische stijl, waarin hij gespecialiseerd was in historieschilderijen, genrestukken en portretten. Na het winnen van verschillende prijzen op de Salon, werd Picot in 1836 gekozen als lid van de Académie des Beaux-Arts, waar hij naast Cabanel ook William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) en Jean-Jacques Henner (1829-1905) als leerlingen had.¹² Vier jaar lang werkte Cabanel in het atelier van Picot, zijn vrije tijd bestedend aan zijn studie op de École des Beaux-Arts.¹³

In navolging van Picot zond Alexandre Cabanel verscheidene kunstwerken naar de Salon. Bij zijn eerste Salon, van 1843, presenteerde hij *Agonie du Christ au Jardin des Oliviers*.¹⁴ Twee jaar later liet hij het werk *Jésus au Prétoire* zien. Hiermee won hij de tweede prijs in de legendarische Prix de Rome. De eerste prijs werd gewonnen door François-Léon Bénouville (1821-1859), een andere leerling van Picot. Normaliter was het alleen mogelijk voor de winnaar van de eerste prijs om naar Rome te vertrekken, maar door een vacante plaats van het vorige jaar kreeg ook Cabanel de mogelijkheid om zich tijdelijk te vestigen in Rome.

⁷ Jean Nougaret, *Dessins d'Alexandre Cabanel 1823-1889*, tent. Cat. Montpellier (Musée Fabre) 1989, p. 15

⁸ Jane Turner (editor), *The Dictionary of Art*, vol. 5, New York 1996, p.341

⁹ François Guillaume Dumas, *Modern Artists: a series of Illustrated biographies*, Londen 1888, p. 244

¹⁰ Idem p. 245

¹¹ Turner 1996 (zie noot 8) p. 341

¹² Idem p.736-737

¹³ Dumas 1888 (zie noot 9) p. 245

¹⁴ Zie bijlage 1 voor een overzicht van alle genoemde werken van Alexandre Cabanel op chronologische volgorde.

Tijdens de opleidingsperiode in Rome werd er verwacht van de betreffende kunstenaar dat hij zich zou laten inspireren door de grote meesters van de renaissance en vooral door de werken van Michelangelo en Rafael.¹⁵ Het belangrijkste werk van Cabanel uit deze periode, ingestuurd als bewijs van zijn vooruitgang in Rome, is de academische compositie *Mort de Moïse*. Dit schilderij werd tevens tentoongesteld op de Salon van 1852.

De traditie van de Italiaanse meesters is vooral zichtbaar in de werken die Cabanel gemaakt heeft voor Alfred Bruyas, zijn voornaamste mecenas. In de werken *Albaydé*, *l'Ange déchu*, *Chiarruccia* en *Vellada* is niet alleen de invloed van de Florentijnse manieristen te zien, ook zijn deze schilderijen de eerste werken uit een reeks van mysterieuze en heroïsche tragedies.¹⁶ Zijn interesse in de Italiaanse meesters komt ook naar voren in zijn portret van Michelangelo uit 1857.

Ten tijde van zijn terugkeer naar Parijs kreeg Cabanel een opdracht van de architect Jean-Baptiste Cicéron Lesueur (1794-1883). Cabanel moest twaalf pendentieven decoreren in de Salon de Caryatides in het Hôtel de Ville. Deze werken zijn niet bewaard gebleven: het Hôtel de Ville is in 1871 verwoest door een brand.¹⁷ Deze opdracht heeft er echter voor gezorgd dat de naam van Alexandre Cabanel gevestigd werd.¹⁸

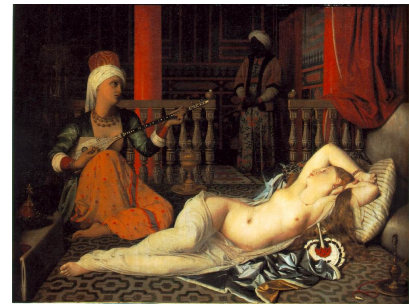
Na de opdracht van Lesueur volgden verschillende decoratieve opdrachten, onder andere voor werken in het Hôtel Pereire, Hôtel Say en het Louvre. De meeste van deze werken zijn vandaag de dag door verwoesting en schade niet meer te bezichtigen, met als uitzondering het werk in het Louvre. Dit werk getiteld *la triomphe de Flore*, bevindt zich op het plafond van het Cabinet des Dessins en doet qua kleur en compositie denken aan de plafonddecoraties uit de rocoperiode.

In 1855 kwam de carrière van Cabanel pas echt goed van de grond: hij liet in dat jaar drie schilderijen zien op de Salon, namelijk *Martyr Chrétien*, *Glorification de Saint Louis* en *un soir d'automne*. Door onder andere deze werken vestigde Cabanel naam op de Academie. In hetzelfde jaar ontving hij de Légion d'honneur, de hoogste en belangrijkste nationale onderscheiding in Frankrijk.¹⁹

Naast historiestukken en plafondschilderingen maakte Cabanel vanaf het begin van zijn loopbaan portretten, waarmee hij zowel in Parijs als elders bekendheid verwierf.²⁰ Zijn vaardigheden als portrettist waren niet alleen bekend in Parijs, maar ook daarbuiten. Cabanel heeft zowel een aantal inwoners uit zijn geboorteplaats geschilderd, zoals Alfred Bruyas, als ook een groot aantal Amerikaanse vrouwen.²¹

Tijdens zijn leven zond Alexandre Cabanel verschillende werken naar de Salon, die in groten getale werden tentoongesteld. Zo waren er in 1861 zes werken van hem te

zien op de Salon, waaronder *Nymphe enlevée par une faune* en *Poète Florentin*. In 1863 liet Cabanel op veertigjarige leeftijd echter zijn bekendste werk zien: de *Geboorte van Venus*. Dit werk zou volgens de kunstenaar zelf al zijn technische vaardigheden en kennis laten zien: het schilderij moet volgens de kunstenaar worden gezien als een proef van kennis en vakmanschap.²² Het schilderij doet aan een compositie van de rococoschilder François Boucher (1703-1770) denken. Ook wordt er wel



Afb. 3 Jean Dominique Aguste Ingres, *L'Odalisque à l'esclave*, 1839

¹⁵ Nougaret 1989 (zie noot 7) p.15

¹⁶ Turner 1996 (zie noot 8) p. 342

¹⁷ Idem p.342

¹⁸ Dumas 1888 (zie noot 9) p. 246

¹⁹ Turner 1996 (zie noot 8) p. 342

²⁰ Dumas 1888 (zie noot 9) p. 248

²¹ Idem p. 248

²² Idem p. 252

gezegd dat Cabanel bij het maken van zijn *Venus* geïnspireerd was door *L'Odalisque à l'esclave* (afb. 3) van Ingres.²³ Cabanel presenteerde zijn *Geboorte van Venus* op de Salon van 1863, die ook wel de 'Salon van de Venussen' genoemd wordt. Niet alleen het op het mythologische verhaal gebaseerde werk van Cabanel was te zien, maar ook *La Perle et la vague* van Baudry en *La naissance de Vénus* van Amaury-Duval. Het schilderij *de Geboorte van Venus* genoot veel aanzien op de Salon en werd aangekocht door Napoleon III, die later nog meer opdrachten aan Cabanel gaf, waaronder een opdracht voor een portret in 1865.²⁴ De opdracht voor dit portret was in eerste instantie gegeven aan Hippolyte Flandrin (1809-1864). Cabanel mocht de eer van het portretteren van de keizer uiteindelijk op zich nemen omdat het werk van Flandrin niet voldeed aan de eisen van Napoleon III. In hetzelfde jaar ontving Alexandre Cabanel de grande médaille d'honneur uit de handen van de Salonjury. Twee jaar eerder was de kunstenaar al gekozen als docent op de École des Beaux-Arts samen met Jean-Léon Gérôme (1824-1904) en Isidore-Alexandre-Augustin Pils (1813-1875). Als docent was Cabanel zeer succesvol. Niet alleen had hij veel studenten onder zich, maar ook wonnen zijn leerlingen regelmatig prijzen als de Prix de Rome, net zoals de leerlingen van Picot gedaan hadden. Zijn bekendste studenten waren onder andere Jules Bastien-Lepage en Jean-Joseph Benjamin Constant, maar ook had Cabanel een aantal Amerikaanse leerlingen als Thomas Hovenden. Doordat Cabanel regelmatig lid was van de Salonjury kregen veel van zijn leerlingen de mogelijkheid om te exposeren op de Salon.²⁵

Na zijn toetreding als docent op de École des Beaux-Arts had Cabanel zelf nog een groot aantal werken geschilderd en tentoongesteld. In 1867 schilderde hij het grote *Paradise Perdu* voor Ludwig II, de koning van Beieren, en een jaar later *Ruth*, voor keizerin Eugénie, de vrouw van Napoleon III.²⁶ Tussen 1867 en 1870 maakte Cabanel een grote hoeveelheid portretten, waarvan er enkele te bezichtigen waren op de Salon. Niet alleen de Franse bourgeoisie liet zich door de kunstenaar portretteren, ook had zijn naam de Verenigde Staten bereikt en heeft hij meerdere portretten gemaakt van de nieuwe rijken aldaar. Cabanel zelf is echter nooit in de Verenigde Staten geweest, zijn opdrachtgevers kwamen bij hem langs in zijn atelier in Parijs.

Pas in 1870 maakte Cabanel weer een historiestuk, namelijk *Mort de Francesca de Rimini et Paolo Malatesta*. Dit schilderij laat de karakteristieke stijl van de kunstenaar zien. Een aantal jaar later worden ook *Giacomina* (een portret van een vrouw in vijftiende eeuwse Florentijnse kostuum) en *Première extase de St Jean Baptiste* tentoongesteld.

Vanaf 1875 maakt Alexandre Cabanel niet alleen portretten voor de opdrachtgevers uit de Verenigde Staten maar ook historiestukken. De eerste uit deze reeks opdrachten was *La Sulamite*, in opdracht van Miss Wolff uit New York. Andere Amerikanen volgden haar voorbeeld. Voor deze cliënten schilderde hij onder andere *Phèdre* en *Lucrèce et Sextus Turquin*.²⁷ Tevens maakte hij in de periode tot zijn dood een aantal van zijn bekendere werken als *Ophélie* (1883), *La fille de Jephté* (1879) en *Samson et Delila* (1878). In dezelfde periode kreeg Cabanel de opdracht voor het decoreren van een aantal panelen in het Pantheon in Parijs. Het schema van decoratie van het Pantheon moest het leven van St. Geneviève, de beschermheilige van Parijs, afbeelden, gecombineerd met de geschiedenis van de introductie van het christendom in de hoofdstad. Cabanel kreeg de opdracht om het leven van Saint Louis (*La vie de Saint-Louis*) af te beelden op de panelen.²⁸

²³ Zie Inleiding.

²⁴ Hugh Brigstocke, *The Oxford companion to Western Art*, Oxford 2001, p. 99

²⁵ Turner 1996 (zie noot 8) p.342

²⁶ Idem p.342

²⁷ Dumas 1888 (zie noot 9) p. 258

²⁸ Dumas 1888 (zie noot 9) p. 258

In 1881 was voor de laatste maal een schilderij van Cabanel te zien op de Salon. Het gaat hier om *Portia; scene des coffrets du Marchand de Venise*. Dit is echter niet het laatste historiestuk van de hand van de kunstenaar. Twee jaar voor zijn dood maakte hij nog *Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*.²⁹

Tot aan het einde van zijn leven heeft Alexandre Cabanel lesgegeven op de École des Beaux-Arts. Uiteindelijk is hij op 23 januari 1889 gestorven op 68-jarige leeftijd. In zijn atelier zijn nog twee werken gevonden, die nog niet klaar waren, namelijk *Portret de Madame d'Albertini* en *Judith*. Het lichaam van de kunstenaar is voor een eerbetoon naar Montpellier gebracht en vervolgens begraven in Parijs op de begraafplaats Saint-Lazare. Drie jaar na het overlijden van de kunstenaar werd er een monument op zijn graf geplaatst, ontworpen door de architect Jules Formigé en de beeldhouwer Marius Mercié.³⁰

²⁹Dumas 1888 (zie noot 9) p. 259

³⁰Nougaret 1989 (ziet noot 7) p. 17

Hoofdstuk 2: Academie en academische kunst. Wat is het?

In het leven van Alexandre Cabanel heeft de École des Beaux-Arts, ook wel Académie des Beaux-Arts een belangrijke rol gespeeld. Niet alleen was hij als docent verbonden aan de opleiding, ook was hij zelf student geweest aan de Academie. Kunsthistoricus Jean Nougaret noemt Cabanel het archetype van een academisch kunstenaar, vanwege de vele prijzen die de kunstenaar gewonnen heeft alsmede door zijn invloed als docent op de Academie.³¹

De benaming academisch is voornamelijk verbonden met de École des Beaux-Arts in Parijs. Maar wat is nu de herkomst van deze benaming? En wat zijn de doelstellingen van dit instituut?

Het woord *Academie* of beter gezegd *Akademeia* is afkomstig uit het Grieks en verwijst naar de plek waar Plato (427-347 v.Chr.) filosofisch onderricht gaf aan de burgers van Athene. In de renaissance kreeg men hernieuwde interesse in de filosofische teksten van Plato en richtte men opnieuw academies op. Deze eerste academies bestonden uit leden die bij elkaar kwamen om te praten over verschillende gezamenlijke interesses. Zo ontstond ook de eerste academie voor kunstenaars. Het was een plaats waar (jonge) kunstenaars tezamen kwamen en spraken over de vernieuwingen in de kunst.

De academie als school zoals deze vandaag de dag bekend staat is ontstaan in het in het Italië van de zestiende eeuw en het principe is vervolgens verspreid over Europa. Deze instituten gaven zichzelf de benaming *Academie* als teken van hun moderniteit tegenover het gildesysteem van de middeleeuwen. Kunst was een intellectuele discipline geworden en de kunstenaar was geen ambachtsman meer, maar even hoog in aanzien als een dokter of wiskundige.³²

Kunstenaar worden werd door deze verschuiving een intellectuele aangelegenheid. De studenten moesten zich eerst verdiepen in de theorie, voordat zij dit praktisch mochten toepassen. Binnen de praktische werken werd een hiërarchie bedacht qua thematiek, waarbij stillelevens onderaan stonden en historiestukken als belangrijkste werden gezien, door de kennis die de kunstenaar er voor moest opdoen. Niet alleen moesten zij technisch vaardig worden, maar ook bekend raken met historische en mythologische verhalen.³³

De academische kunst staat echter bekend om de perfectie. De studenten bestudeerden niet alleen losse elementen, zoals een neus of een arm, maar waren op zoek naar de perfecte neus of arm. De Academie staat voor goede kunst, die technisch correct was en waarin de ideale schoonheid te zien was.³⁴ Men werkte voornamelijk in de geest van de klassieken, dat wil zeggen dat de academische kunstenaars werken in een klassieke stijl met vooral historische en mythologische onderwerpen.³⁵

In de loop van de negentiende eeuw heeft de benaming 'academisch' een negatieve connotatie gekregen, ondanks dat er geen vorm van kunst zo enthousiast ontvangen is in de eigen tijd als de academische kunst in de negentiende eeuw. De jaarlijkse Salon, de plaats waar de academische kunstenaars hun werk konden exposeren, trok niet alleen grote aantallen bezoekers, maar was ook het toneel van critici.³⁶

Vanaf het begin van de twintigste eeuw wordt er bij academische kunst gedacht aan traditionele kunstenaars halverwege de negentiende eeuw als Cabanel, Bouguereau en Gérôme. Zij worden

³¹ Nougaret 1989 (zie noot 7) p. 9

³² Hess 1971 (zie noot 3) p. 7-9

³³ Idem p. 9

³⁴ Idem p. 10

³⁵ <www.larousse.fr>, (17 februari 2010).

³⁶ James Harding, *Artistes Pompiers*, Londen 1978, p. 7

gezien als blinde volgelingen van het verleden die de weg naar de toekomst blokkeerden. Academisme impliceert in die visie een aanbidding van het verleden.³⁷ Dit is een zeer eenzijdige visie. Het is een bekend dat vernieuwende kunstenaars als Édouard Manet (1832-1883) meer gemeen hadden met academische kunstenaars als Cabanel en Gérôme, dan met andere vernieuwende kunstenaars als Paul Gauguin (1848-1903).³⁸ Ondanks hun vernieuwende ideeën wilden zij erkenning van de heersende meesters in de schilderkunst. De academische kunstenaars waren geen voorstanders van de vernieuwingen in de kunst en lieten dit ook blijken door bijvoorbeeld kunstwerken van moderne kunstenaars niet te accepteren op de Salon.³⁹ De meeste academische kunstenaars, zoals Alexandre Cabanel vonden in de doctrine van de Academie hun eigen weg en eigen plaats binnen een lange traditie.

Een andere benaming voor een groepering binnen de academische kunst is *Artistes Pompiers*. De kunstenaars die tot deze groepering berekend worden werken in een pretentieuze en pompeuze stijl.⁴⁰ De naam *Artistes Pompiers* is minder bekend onder het grote publiek en wordt door de negatieve betekenis minder vaak gebruikt. Deze benaming werd halverwege de negentiende eeuw geïntroduceerd als een soort straattaal voor de academische kunstenaars. Rond 1880 werd het een gevestigde benaming door een karikatuur van de kunstcriticus Théodore de Banville. De term was vanaf het begin kleinerend bedoeld en werd gebruikt omdat het een levendiger beeld gaf dan het bekende academisch.⁴¹

De kunstenaars die hier tot gerekend worden, waaronder Cabanel, Bouguereau, Baudry en Couture werken in een neoclassicistische stijl, maar moeten niet verward worden met de Neo-Grecs. Deze laatste groep kunstenaars, waar Gérôme deel van uitmaakte, probeerden hun genrestukken zo veel mogelijk in een Romeinse en Griekse setting te plaatsen.⁴²

³⁷ Hess 1971 (zie noot 3) p. 5

³⁸ Idem p. 4

³⁹ Idem p. 3

⁴⁰ <www.larousse.fr>, (18 februari 2010)

⁴¹ <www.c-s-p.org/Flyers/978-1-4438-1361-7-sample.pdf> (16 juni 2010)

⁴² June Hargrove, *The French Academy. Classicism and its antagonists*, Londen 1990, p. 168

Hoofdstuk 3. De receptie van Alexandre Cabanel in de periode 1823-1900

De negentiende eeuw was een eeuw van grote verscheidenheid in de kunst. Enerzijds waren er de academische meesters, anderzijds de voorlopers van de moderne kunst. Deze verscheidenheid was vooral zichtbaar tijdens het Seconde Empire (1852-1870), de periode waarin de academische kunst zijn hoogtepunt bereikte. Ook kwam er in deze periode aandacht voor de moderne meesters. Tijdens het Seconde Empire werd de academische kunstwereld voornamelijk gedomineerd door de regering. Op de Salons werden werken aangekocht voor het Musée du Luxembourg. Deze werken werden staatseigendom en bleven in het museum tot de dood van de kunstenaar. Vervolgens werden de werken overbracht naar het Louvre of een ander museum in Frankrijk, waarbij de kwaliteit van het werk de plaats van bestemming bepaalde.⁴³

Bezoekers van de Salons van het Seconde Empire werden geconfronteerd met een grote verscheidenheid aan werken. Niet alleen waren er historiestukken te zien, maar ook oriëntaalse scènes en mythologische verhalen. Vooral vrouwelijke naakten, zoals Venusfiguren en nimfen waren populair onder de academische kunstenaars. Ook landschappen waren geliefd, en portretten, ondanks de opkomst van de fotografie.

Ten tijde van het Seconde Empire was het moeilijk voor de niet academisch geschoolde kunstenaar om zijn werken tentoongesteld te krijgen op de Salon. Tot aan het midden van de negentiende eeuw was de Salon de enige mogelijkheid voor Franse kunstenaars om hun werken te exposeren, tenzij zij zelf een privé tentoonstelling organiseerden. Halverwege de eeuw ontstonden er echter expositieruimten voor commerciële doeleinden, waar de werken van de vernieuwende kunstenaars werden verkocht. In 1863 was er echter zoveel kritiek op het beleid van de Salon dat er besloten werd tot een Salon des Refusés, een tentoonstelling van alle werken die niet door de Salonjury van dat jaar waren goedgekeurd. De Salon des Refusés heeft een belangrijke rol gespeeld bij het onder de aandacht brengen van de kunstwerken die vandaag de dag worden gezien als de grondslag van de moderne kunst. Voor het eerst kwam het publiek in aanraking met de nieuwste ontwikkelingen in de eigentijdse kunst.⁴⁴

Alexandre Cabanel past goed in de traditie van de Salonkunst. Niet alleen heeft hij mythologische werken gemaakt, zoals de *Geboorte van Venus*, maar ook historiestukken en portretten. Zijn kunst kende zowel aanhangers als vijanden, waardoor er in de literatuur van de negentiende eeuw ook een tweedeling te zien is. Enerzijds waren er de kunstcritici en andere auteurs die gericht waren op de academische kunst. Cabanel wordt bij deze auteurs als een belangrijk en invloedrijke kunstenaar gezien. Anderzijds was er de groep auteurs die zich voornamelijk richtte op de vernieuwingen in de kunst, onder wie bijvoorbeeld de kunstenaar Frédéric Bazille (1841-1870). Cabanels naam komt niet alleen voor in Franse literatuur, maar ook in literatuur afkomstig uit Groot-Brittannië en Duitsland. De academische kunst was bekend over de gehele Westerse wereld en vele volgelingen trokken naar Parijs om daar onderwezen te worden.

Tijdens het leven van Cabanel werd er op een geheel andere manier geschreven over hem dan na zijn dood. De artikelen uit deze eerste periode zijn vaak retrospectieve teksten, waarin zowel de biografie als het oeuvre van de kunstenaar besproken wordt. Zij zijn niet alleen informatief, maar laten vaak ook de mening van de auteur zien. Een vergelijking met een tijdgenoot komt weinig voor, zeker met

⁴³ Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-Century European Art*, New York 2003, p. 267

⁴⁴ Idem p. 267

tijdgenoten als Manet, met wie Cabanel in de tweede helft van de twintigste eeuw vooral vergeleken zou gaan worden. Opvallend is dat vrijwel alle auteurs positief schrijven over zijn *Geboorte van Venus* en zijn portretten. Daarnaast wordt Cabanel meerdere malen genoemd als docent op de École des Beaux-Arts, een positie die hij van 1863 tot zijn dood bekleedde.



Afb. 4 Alexandre Cabanel, *Paradis Perdu*, 1867

Charles Blanc (1813-1882), zelf oud-directeur van de École des Beaux-Arts en oprichter van de *Gazette des Beaux-Arts*, beschreef de carrière van Cabanel aan de hand van een aantal werken die te zien waren bij de wereldtentoonstelling van 1867. De werken die door hem besproken worden zijn de *Geboorte van Venus*, *Paradis Perdu* (afb. 4) en *Nymphe enlevée par une faune* (afb. 5). Blanc was een vriend van Manet en zijn boek *Grammaire des arts du dessin* (1867) heeft een belangrijke rol gespeeld bij de kleurontwikkeling en technieken van de impressionistische en postimpressionistische schilders.⁴⁵ Blanc zegt belangeloos, maar met de pen van een frequente auteur, de werken en kunstenaars te bespreken in zijn *Les artistes de mon temps*.⁴⁶

In zijn boek wordt Cabanel in de eerste instantie kort vergeleken met Ernest Meissonier (1815-1891), wiens werk als foutloos naar voren komt, in tegenstelling tot het volgens Blanc zwakke en inconsequente werk van Cabanel. Om te afstand te scheppen tussen de schilderwerken van Cabanel en die van de al gerenommeerde academische kunstenaar Jacques-Louis David (1748-1825) probeert Blanc om te spreken namens David. Volgens Blanc zou David zeggen: 'Et voilà encore un qui fait français'.⁴⁷ De schilderijen zouden volgens Blanc niet alleen Frans aanvoelen, maar ook stads.

Het zou bovendien zeer duidelijk zijn dat de schilderijen van Cabanel gemaakt zijn in de traditie van de École des Beaux-Arts. De reden hiervoor ligt volgens Blanc in de manier van denken van Cabanel. Cabanel zou volgens hem op zoek zijn gegaan naar een manifestatie van schoonheid en het onvergankelijke, net zoals zijn (academische) voorgangers. Juist dit ideaal in zijn schilderijen en de poëtische elegantie zijn volgens de Duitse Julius Meyer (1830-1893), oud-directeur van de Berlijnse Gemäldegalerie en samensteller van de *Allgemeines Künstler-Lexikon*, de belangrijkste elementen van de schilderijen van de kunstenaar. Er gaat een warmte uit van de menselijke gestalten van Cabanel volgens hem. Al met al noemde hij in 1867 Cabanel een goed geschoolde kunstenaar, bij wie de vormtaal van de serieuzere werken als de *Geboorte van Venus* beter tot zijn recht komt.⁴⁸

Ondanks dat Blanc de instelling van Cabanel apprecieert, wil hij benadrukken dat de grotere werken van Cabanel minder ambitieus zijn dan de kleinere werken van de kunstenaar. Een voorbeeld hiervan is volgens Blanc het grotere schilderij *Paradis Perdu*.⁴⁹ Het werk heeft een goed formaat, maar mist volgens hem totaliteit en concentratie, zodat het schilderij eerder een uit de hand gelopen compositie is dan een groot werk. De grotere werken worden door Blanc een misstap van de smaak van de kunstenaar genoemd, tegen de smaak van het publiek in. Gevoel hebben voor de smaak van

⁴⁵ Harrison, Wood & Gaiger, *Art in Theory 1815-1900*, Padstow 2007, p. 618

⁴⁶ Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Parijs 1876, p. 427-9

⁴⁷ Idem p. 427-9

⁴⁸ Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789: zugleich in ihrem Verhältniss zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*, Leipzig 1867, p. 599

⁴⁹ Blanc 1876 (zie noot 46) p. 427-9

de tijd zou volgens hem de belangrijkste eigenschap van een kunstenaar moeten zijn.⁵⁰ Zijn kennis, kleurgebruik en vaardigheden op het gebied van portretkunst worden door Blanc wel gewaardeerd, waarbij hij een voorkeur uitspreekt voor het portret van *Mme de Clermont-Tonnere*. Desondanks vindt hij dat de werken van Cabanel vastberadenheid en trots missen: de natuurlijke openhartigheid van de geportretteerde wordt verdoezeld onder een laag verf.⁵¹

De Britse auteur, critica en dichteres Alice Meynell (1847-1922) is een van de weinige vrouwelijk auteurs die geschreven heeft over Cabanel. In haar artikel uit 1886 introduceerde zij Cabanel als kunstenaar en docent op de Academie en vergelijkt zijn stijl met die van Jean-Léon Gérôme en de Britse Frederic Leighton (1830-1896). Meynell bespreekt meerdere werken van de schilder in chronologische volgorde, waaronder *Mort de Moïse*, *Velléda*, *Nymphe enlevée par une faune* en de *Geboorte van Venus*.

Meynell noemt de kunst van Cabanel compleet. 'But whether in historical incidents, or in picturesque groups, or in portraits, one quality is manifest, and this is completeness. His art is complete in its beauty and in its science'.⁵² Deze compleetheid komt volgens Meynell op meerdere gebieden in zijn werken naar voren. Zo is volgens haar een van de mooiste gezichten uit de moderne schilderkunst te zien op *Nymphe enlevée par une faune* (afb. 5). *Poète Florentin* noemt zij een fascinerende compositie. Ondanks haar lof voor de meeste schilderijen en muurschilderingen van Cabanel heeft Meynell een eigen mening over de *Geboorte van Venus*. Hoewel de onderwerpskeuze gebaseerd is op de Griekse mythologie zou dit schilderij eerder Frans dan Grieks aandoen, door de gedraaide houding van het lichaam en de schalkse blik op het gezicht van de godin. Met dit werk wilde Cabanel volgens Meynell protesteren tegen het realisme.⁵³



Afb. 5 Alexandre Cabanel, *Nymphe enlevée par une faune*, 1860

Meynell laat in haar artikel de veelzijdigheid van Cabanel zien door niet alleen zijn mythologische en historische werken te bespreken, maar door ook aandacht te besteden aan zijn portretten en muurschilderingen. De invloed van Cabanel zou volgens haar zichtbaar zijn in de gehele kunstwereld, te meer omdat Cabanel meer leerlingen had gehad dan elke andere op dat moment levende meester.⁵⁴ De werken die worden besproken door Meynell laten maar een klein deel van zijn oeuvre zien, veel werken zouden direct na voltooiing bij de opdrachtgevers zijn beland. Alexandre Cabanel heeft volgens haar de wereld gevleid door zijn vakmanschap en docentschap in één van de belangrijkste ateliers van Parijs.⁵⁵ Hiermee wilde zij benadrukken dat Cabanel gezien moet worden als een van de grotere kunstenaars van de negentiende eeuw.

Ook Henry de Chennevières (1858 – 19..), toenmalig conservator bij het Louvre, beschrijft Cabanel als een van de meest glorieuze kunstenaars van zijn tijd en noemt hem een schilder van meerdere stijlen. Hij wijst op de tweedeling in Franse schilderkunst van de negentiende eeuw: 'It is in vain that certain detractors – for every superior talent has detractors – try to discredit the master's genius by

⁵⁰ Idem p. 430

⁵¹ Blanc 1876 (zie noot 46) p. 430

⁵² Alice Meynell, 'Alexandre Cabanel', *The Magazine of Art*, vol. 9 (1886), p. 274

⁵³ Idem p. 274

⁵⁴ Idem p. 272-3

⁵⁵ Idem p. 276

accusing him of a narrow adherence to the exclusive and superannuated traditions of academic teaching.⁵⁶ De Chennevières ziet Cabanel als een moderne meester, zeker wanneer er gekeken wordt naar zijn portretkunst. Daarnaast prijst hij de kunstenaar om zijn originaliteit en technische vaardigheden, die goed te zien zijn in zijn muur- en plafondschilderingen, zoals de *Triomphe de Flore*.⁵⁷

De Chennevières probeert de vaardigheden van de kunstenaar te onderstrepen door te verwijzen naar de kunstenaar Paul Delaroche (1797-1856). Delaroche, zelf academische kunstenaar, zou moeilijk te behagen zijn geweest, maar na het zien van de schilderijen van Cabanel in het stadhuis zou de kunstenaar geroerd zijn. Volgens De Chennevières is de reactie van Delaroche afdoende om de kwaliteit van de werken van Cabanel te bepalen. Door de interesse en invloed van Delaroche zou hij de opdracht voor de decoratie van het Pantheon gekregen hebben.⁵⁸

Net als Meynell haalt De Chennevières de productiviteit van Cabanel aan. Beide auteurs noemen de kunstenaar zeer productief, wat volgens de laatstgenoemde in de traditie van zijn voorgangers was. Alle grote meesters van de voorgaande eeuw zouden volgens hem harde werkers zijn geweest.⁵⁹

Het hoogtepunt van zijn schilderscarrière zou volgens De Chennevières te zien zijn in de *Geboorte van Venus*. Volgens hem zou dit ook de bedoeling van Cabanel zijn geweest. Het werk moest al zijn schilderkundige kwaliteiten laten zien en moest worden gezien als bewijs van een volwassen geest. Volgens de auteur is dit Cabanel zeker gelukt, niet alleen zou het een van de topstukken van het Musée de Luxembourg zijn, ook had het werk veel sensatie veroorzaakt op de Salon. Het werk was volgens de Chennevières foutloos en deed hem denken aan een Grieks beeld, beziel met een modern gevoel, ondanks de opspattende golven.⁶⁰

Het artikel van De Chennevières bestaat uit een lofzang op Cabanel. Hij noemt de kunstenaar niet alleen de grootste historieschilder van zijn tijd, maar ook een inspiratie voor zijn leerlingen.⁶¹ Opvallend is echter de afsluiting van het artikel, waaruit blijkt dat De Chennevières op de hoogte was van de veranderingen in de kunst en de manier van denken over kunst. Hij richtte zich op de toekomst. Volgens hem kon men in de negentiende eeuw zelf al niet meer objectief oordelen over de academische kunst. Wanneer dit in de toekomst wel weer mogelijk zou zijn, zou volgens hem, Alexandre Cabanel worden gezien als een van de meest geniale, aantrekkelijke en stijlvolle kunstenaars van de tweede helft van de negentiende eeuw.⁶²

Zowel Alice Meynell als De Chennevières proberen om een gevoel op te roepen bij de *Geboorte van Venus*. Meynell vindt het werk, in tegenstelling tot De Chennevières, Frans aandoen. Beiden zien het schilderij als een moderne interpretatie van het verhaal en vinden het geheel passen in de academische traditie. In een artikel in *The Athenaeum* uit 1889, tijdschrift over literatuur, muziek, drama, wetenschap en beeldende kunst, wordt beweerd dat een groot aantal van de werken van Cabanel niet Frans aan doen, maar Florentijns, alsof zij geschilderd zijn aan de oever van de Arno. Het artikel in *The Athenaeum* is geschreven naar aanleiding van de dood van Cabanel en volgens de onbekende auteur is er met Cabanel een man met veel passie en liefde voor kunst gestorven, een kunstenaar die niet zomaar vervangen kan worden in de negentiende eeuw.⁶³

⁵⁶ Dumas 1888 (zie noot 9) p. 243-4

⁵⁷ Idem p. 243-4

⁵⁸ Idem p. 246

⁵⁹ Idem p. 248

⁶⁰ Idem p. 253

⁶¹ Idem p. 261

⁶² Idem p. 264

⁶³ 'M. Alexandre Cabanel' *The athenaeum : journal of literature, science, the fine arts, music and drama*, (1889), afl. 3197 (feb), p. 153

Het winnen van de Prix de Rome in 1845 en het bezoek van Cabanel aan Italië heeft volgens George Lafenestre (1837-1919), curator van het Louvre van 1888 tot 1907 en kunstcriticus, veel invloed gehad op zijn schilderkunst. De techniek van de kunstenaar verbeterde door het bekijken van de grote Italiaanse meesters en hij zou zijn aangemoedigd door de romantische mijmeringen en charme van het land en het klimaat. Volgens Lafenestre laat Cabanel een zekere bescheidenheid zien in zijn werken: 'La finesse y est, cela est vrai, et si l'on veut, aussi la pudeur'.⁶⁴ Dit zou een kwaliteit zijn van de kunstenaar die hij had opgedaan tijdens zijn bezoek aan Italië. Volgens Lafenestre is het juist deze bescheidenheid die er voor zorgt dat zijn werken goed zijn gelukt.⁶⁵

Cabanel werkte specifiek naar de traditie van de oude meesters, waardoor er een fijnheid in zijn werk te zien was, die vooral superieur was in zijn tekeningen. Niet alleen in zijn schilderijen zoals *Poète Florentine*, *Giacomina* en *Mort de Francesca da Rimini* zouden hier voorbeelden van te zien zijn, maar ook op zijn *Vie de Saint Louis* in het Pantheon. Dit laatst genoemde werk werd ook zeer gewaardeerd door de Franse criticus en dichter Théophile Gautier (1811-1872) die hierover zegt dat de afgebeelde mensen geen geïdealiseerde portretten zijn, maar echt gelijkend op mensen.⁶⁶

Alle auteurs waren het echter over een element van het oeuvre van Cabanel eens. Zij zagen allen dat de portretten van de kunstenaar van hoog niveau zijn, onder andere door het kleurgebruik en de 'aristocratic distinction' zoals beschreven wordt in *The Athenaeum*. Ook schrijft de auteur van dit artikel dat Cabanel in zijn portretten niet beschuldigd kan worden van teveel zelfbewustzijn of zelfverheffing. Geen enkele andere kunstenaar zou er in geslaagd zijn om de vrouwelijke geportretteerden met zoveel gratie en gepaste elegantie af te beelden als Cabanel.⁶⁷ Julius Meyer is het eens met deze beschrijving uit *The Athenaeum*, maar voegt hier wel aan toe dat de elegantie van de geportretteerde duidelijker zichtbaar is bij de vrouwen dan bij de mannen. Hiermee verwijst hij naar het portret van Napoleon III (afb. 6), waarin Cabanel volgens hem teveel moeite heeft gedaan om de staatsman achter het portret af te beelden, zonder rekening te houden met de menselijke eigenschappen van de keizer.⁶⁸



Afb. 6 Alexandre Cabanel, *Portrait de L'Empereur Napoleon III*, 1865

Alice Meynell noemt het werk echter zeer goed gelukt. Zij geeft aan dat Cabanel een zware taak te wachten stond, zeker nadat de keizer het portret van Flandrin afgewezen had.⁶⁹ Het portret van Cabanel moest meer standvastigheid, vriendelijkheid en voorspoed uitstralen. Meynell zegt: 'and he not only succeeded in this, but produced a work which was in many solid qualities the finest example of his talent'.⁷⁰

Het portret van Napoleon III werd niet alleen door Meyer van mindere kwaliteit bevonden, maar ook door de kunstenaar Frédéric Bazille. Hij noemde het in 1865 een zeer slecht portret. Bazille was zelf geïnspireerd door onder andere Corot, Millet en Courbet, had een aversie tegen Cabanel en Gérôme. Beide kunstenaars zouden namelijk ervoor gezorgd hebben dat de werken van Bazille en zijn

⁶⁴ George Lafenestre, 'Alexandre Cabanel' *Gazette des Beaux-Arts* vol. ser.3 (1889), afl. 31:1, p. 270

⁶⁵ Idem p. 270

⁶⁶ Idem p. 272

⁶⁷ 1889 (zie noot 63) p. 153

⁶⁸ Meyer 1867 (zie noot 48) p. 599

⁶⁹ Zie ook: hoofdstuk 1. Het werk en het leven van Alexandre Cabanel.

⁷⁰ Meynell 1886 (zie noot 52) p. 274

vrienden niet toegelaten werden tot de Salon. Daarnaast was Gérôme de meest bekende leerling van de leermeester van Bazille, Charles Gleyre. Cabanel kwam net als Bazille uit Montpellier en stond bovendien te boek als de bekendste kunstenaar uit Montpellier.

Bazille noemde Cabanel talentloos: 'For god's sake, don't buy anything by Cabanel, the man was not born a painter, he can't render anything, he hasn't even the force to express the banality of his intentions... I admit that his paintings are neat and tidy, but that isn't enough'.⁷¹

Kijkend naar deze uitspraak is het opvallend dat Bazille hoogstwaarschijnlijk een werk van Cabanel als voorbeeld had genomen voor een eigen compositie. Het gaat hier om het schilderij *Ruth et Boaz* van Cabanel uit 1866. Beide kunstenaars hebben hetzelfde moment van het verhaal afgebeeld met een gelijkende compositie. Het werk van Bazille is afkomstig uit 1870 en de jonge kunstenaar zou het werk van Cabanel een aantal jaar eerder gezien hebben in zijn atelier. Ondanks de desinteresse in academische kunst werkten de revolutionaire kunstenaars naar kunstenaars als Cabanel en Gérôme.⁷²

Alexandre Cabanel werd door zijn tijdgenoten gezien als een van de belangrijkste academische kunstenaars. Zijn naam was niet alleen bekend in Frankrijk, maar ook buiten de grenzen. Opvallend is echter dat de auteurs in de negentiende eeuw, in tegenstelling tot degenen die schreven na de eeuwwisseling, veel gedetailleerder over hem schreven. Niet alleen wordt hij een belangrijk academische kunstenaar en docent genoemd, ook werden zijn werken uitgebreid besproken. Er was niet alleen aandacht voor zijn *Geboorte van Venus*, maar ook voor zijn portretten en decoratieve opdrachten. De artikelen bevatten een korte biografie en een beschrijving van zijn oeuvre.

De portretkunst werd door de meeste auteurs gezien als het hoogtepunt van het oeuvre van Cabanel, met uitzondering van het portret van Napoleon III, waar de meningen over verdeeld waren. Zijn vrouwelijke portretten werden gezien als werken van hoge kwaliteit, voornamelijk door de elegantie van de afgebeelde vrouwen.

Ten tijde van het Seconde Empire liepen de werelden van academische kunstenaars en de moderne kunstenaars nog door elkaar. De moderne kunstenaars hadden een kleinere kans van slagen zonder de hulp van de academici. Door hun positie in de Salonjury konden de academici er voor zorgen dat de moderne kunstenaars hun werk niet konden tentoonstellen. Desalniettemin probeerden de moderne kunstenaars hun eigen werk te exposeren en in de belangstelling te plaatsen. Net zoals Frédéric Bazille probeerden zij de academische kunstenaars in diskrediet te brengen, door ze talentloos en onorigineel te noemen.

Deze tweedeling in de schilderkunst is niet alleen zichtbaar voor de betrokken kunstenaars, maar ook bij het publiek en de critici. Henry de Chennevières is hier een goed voorbeeld van en geeft eigenlijk al een voorproefje op de receptie van Alexandre Cabanel na de eeuwwisseling. Volgens hem kon de academische kunst en de kunst van Cabanel pas weer op waarde geschat worden wanneer er objectief naar de periode gekeken kan worden, wat niet meer mogelijk zou zijn in de negentiende eeuw zelf.

⁷¹ Pitman, *Bazille Purity, Pose and Painting in the 1860's*, Penn State press 1998, p. 14

⁷² Idem p. 38

Hoofdstuk 4. De receptie van Alexandre Cabanel in de periode 1900-1975

Aan het einde van de negentiende eeuw zei Henry de Chennevières al dat de academische kunst niet meer objectief beoordeeld kon worden. Deze subjectiviteit is kenmerkend voor de houding van kunstcritici en kunsthistorici ten opzichte van academische kunst in de twintigste eeuw. De Academische kunst kende zowel voor- als tegenstanders. De tweedeling is goed zichtbaar bij de wereldtentoonstelling van 1900, waar bij de Exposition Décennale een verzameling schilderijen en sculpturen uit de jaren negentig van de negentiende eeuw tentoongesteld werd. Niet alleen waren er werken te zien van de academische kunstenaars, ook de revolutionaire kunstenaars waren vertegenwoordigd. Dit was volgens de Amerikaanse historicus Peter Gay, auteur van *Modernism: the lure of a heresy*, een kans om te schitteren voor het modernistische kamp, hoe klein de kans ook was, ondanks dat de tentoongestelde werken om artistieke en politieke redenen veel kritiek ocriepen. De aanwezige academische kunstenaars, voornamelijk de leidende figuren van de École des Beaux-Arts, keken zeer kritisch naar hun moderne concurrenten en reageerden naar overlevering zeer verbeten. Zij wierpen zich op als fanatieke verdedigers van de academische kunst. Vooral Jean-Léon Gérôme, die in het verleden bijna alle mogelijke prijzen gewonnen had, beweerde dat de moderne werken 'het einde van het land' betekenden. 'The makers of such "dung," zei hij, 'symptoms of "great moral depravity," were anarchists and madmen.'⁷³

Ondanks de verdedigende houding van de academische kunstenaars kreeg de moderne kunst steeds meer de overhand. De voorkeur voor de moderne kunst werd steeds meer zichtbaar in de wetenschappelijke literatuur en de academische kunst werd steeds minder gewaardeerd. De positie van de academische kunst in de twintigste eeuw was een reactie op zowel de maatschappelijke veranderingen aan het einde van de negentiende eeuw als de positie van de academische kunst tijdens van het Seconde Empire. De staatsregulering van de academische kunst werd niet geaccepteerd door de moderne kunstenaars, die zich hiertegen afzetten. Daarnaast had de Franse bevolking weinig goede herinneringen aan het Seconde Empire, door het uitbreken van de Frans-Pruisische oorlog in 1870. Het schaamtegevoel over deze periode werd gekoppeld aan de academische kunst, de kunst van de Keizer en heerser van het Seconde Empire, waardoor de kunst in diskrediet gebracht werd. Thérèse Burolet, oud-directeur van Musée Cognacq-Jay zei in het boek *Academic Art* dat de kunsthistorici en critici deze periode moeten vergelijken met de renaissance, toen de Gotiek afgewezen werd. De gotiek werd niet meer begrepen, net zoals de academische kunst niet meer begrepen werd, waardoor er niet objectief geoordeeld kan worden over het Seconde Empire en de latere Belle Époque (1890-1914), toen de vooruitgang van Frankrijk een grote rol speelde.⁷⁴

De Duitse kunsthistoricus Richard Muther (1860-1909) gaf hier in zijn boek *Ein Jahrhundert Französischer Malerei* eenzelfde soort verklaring voor. Volgens hem begon het nieuwe leven na de eeuwwisseling, een leven waar iedereen zichzelf kan zijn en wat weerspiegeld zou worden in de schilderkunst van die tijd. De tijd van de wereldtentoonstellingen was volgens hem voorbij en de werken van de academische meesters zouden plaats maken voor vele onbekende meesters, die in een nieuw licht gezet zullen worden.⁷⁵

In de loop van de negentiende eeuw kreeg het modernisme de overhand. Innovatie, originaliteit en autonome kunst, 'art for art's sake', kwamen centraal te staan als kwaliteiten van de kunst. Kunst

⁷³ Peter Gay, *Modernism, the lure of heresy*, New York 2008, p. 72

⁷⁴ Hess 1971 (zie noot 3) p. 107

⁷⁵ Richard Muther, *Ein Jahrhundert Französischer Malerei*, Berlijn 1901, p. 7-8

moest niet naar het verleden kijken, zoals gedaan was door de academische kunstenaars, maar naar de toekomst en zich hier op richten. De Avant-garde richtte zich met hun kunst op de zorgwekkende aspecten in de eigentijdse samenleving, zoals prostitutie, die volgens hen aangepakt moest worden. Dit in tegenstelling tot de academici, die de voorkeur gaven aan het negeren van de problemen in de samenleving. De traditie van vakmanschap en literaire kennis werd verbroken en er werd gezocht naar nieuwe manieren van afbeelden.⁷⁶

Pas halverwege de tweede helft van de twintigste eeuw kwam er weer meer positieve aandacht voor de academici. De schilder en essayist Aleksa Čelebonović (1917-1987) zei in 1974: 'The historians were motivated by the desire to return to the sources of modern art, as happened again and again in the study of revolutionary currents of the first half of this century. But there were some trends of whose importance they were, for most part, not aware; and they have failed to draw a complete picture of a period in which the sources of modern art existed only outside the confines of official art, on the very fringes of social and artistic life.'⁷⁷ Čelebonović legt hier de vinger op het eigenlijke probleem van de academische kunst in deze periode. Deze kunst zou vergeten zijn door de selectieve manier van bestuderen van de negentiende eeuw, waarbij vooral de grondslagen van de moderne kunst, zoals het impressionisme, de aandacht kregen.⁷⁸ De modernistische visie, waarbij de aandacht gevestigd is op de oorsprong van en de vernieuwingen in de moderne kunst, vindt ook de weerslag in de literatuur tot ongeveer 1975.

De receptie van Alexandre Cabanel hangt in de periode 1900-1975 zeer nauw samen met de receptie van de algehele academische kunst. Cabanel werd in zijn eigen tijd al gezien als een van de leidende figuren van de École des Beaux-Arts, een positie die hij ook in de twintigste eeuw zou behouden. Toch zijn er grote verschillen in de eerste driekwart van de twintigste eeuw: juist aan het begin en aan het einde van de periode zal de academische kunst (weer) besproken worden in de literatuur, in tegenstelling tot het midden van de periode. Tijdens deze periode van vergetelheid werd er een onderscheid gemaakt tussen de goede, vernieuwende moderne kunst gezien vanuit de modernistische visie, en de academische kunst, die slecht en onorigineel was bevonden.

Deze nieuwe visie kwam onder andere naar voren in het artikel *Avant-garde and Kitsch* (1939) van Clement Greenberg (1909-1994). Dit artikel werd in de jaren '30 als zeer vernieuwend gezien. Ondanks dat de Avant-garde kunst geaccepteerd was in deze jaren was dit niet eerder in sociaal historische context geplaatst en was het cultureel belang hiervan nog niet eerder bepaald. In het artikel vergelijkt Greenberg de Avant-garde met de Academische kunst en stelt hij vast dat de eerstgenoemde zich los heeft gemaakt van de bestaande samenleving. De Avant-garde werd volgens hem niet gevoed door het kapitalisme, hetgeen wel het geval was bij de academische kunst. Het belangrijkste verschil tussen de academische kunst en de kunst van de Avant-garde heeft echter te maken met vernieuwing. De kunst van de Avant-garde zou altijd in beweging blijven door te kijken naar de toekomst in tegenstelling tot de naar het verleden kijkende academische kunst. Het artikel van Greenberg moet echter wel worden geplaatst in de tijd en bevatte marxistische ideeën met betrekking tot het kapitalisme en de bourgeoisie.

De belangrijkste invloed van Greenberg ten opzichte van de academische kunst heeft te maken met een vergelijking met kitsch. Kitsch was volgens hem een populaire, commerciële kunstvorm, die altijd maar gewoon geaccepteerd werd, net als de academische kunst. Greenberg: 'Self-evidently, kitsch is

⁷⁶ Pam Meecham, Julie Sheldon, *Modern Art: a critical introduction*, Londen 2000, p. 3-4

⁷⁷ Aleksa Čelebonović, *Some call it Kitsch: masterpieces of Bourgeois Realism*, New York 1974, p. 17

⁷⁸ Idem p. 17

academic; and conversely, all that is academic is kitsch'.⁷⁹ Deze zin van Greenberg is een van de belangrijkste uitspraken geworden van de vroege twintigste eeuw over de academische kunst. Iedere vorm van academisch werk zou vastomlijnd zijn door regels en formules en kitsch zou net als academische kunst veranderen naar de heersende smaak, maar altijd hetzelfde blijven.⁸⁰ Dit wil zeggen dat er altijd gewerkt wordt in de traditie, zonder vernieuwende elementen. De media zouden er in het verleden voor gezorgd hebben dat kitsch, en dus academische kunst, gangbaar was.⁸¹

Het idee dat academische kunst verbonden is aan de massacultuur is ook terug te vinden in de lezing *Psycho-Analysis and the History of art* (1953) van Ernst Gombrich. In deze lezing probeerde Gombrich om de academische kunst te plaatsen in de traditie. Hij vergeleek de academische kunstenaars met de oude meesters van de renaissance en voornamelijk met Titiaan en Rafael. Ondanks zijn expliciete voorkeur voor de werken van de oude meesters zei Gombrich dat de *Naissance de Vénus* (afb. 7) van William-Adolphe Bouguereau beter lijkt op een werkelijk vrouwelijk naakt, dan de Venusfiguren van zijn voorgangers. Hij vroeg zich af waarom juist dit werk, dat meer natuurgetrouw is, misselijkmakend is, in tegenstelling tot de werken van Rafael en Titiaan. Het antwoord hierop is volgens Gombrich heel simpel: het schilderij zou een pin-up girl laten zien en geen echt kunstwerk zijn. Het idee van een pin-up zou tot stand zijn gekomen doordat het denkproces van de kunstenaar niet zo zichtbaar is als in de moderne kunst. Ook zou de erotiek de boventoon voeren in het schilderij: deze zou te overheersend zijn.⁸²

Ook in zijn *The Story of Art* (1950) verwijst Gombrich indirect naar de academische kunst. Hij maakt namelijk een onderscheid tussen enerzijds kunstwerken die ontstaan zijn door de mode, zoals academische kunst, en anderzijds werken in het belang van het verhaal van de kunstgeschiedenis. In de eerste druk verwees hij niet naar de officiële kunst, zoals deze wordt genoemd door hem. Pas in een latere, herziene versie bespreekt hij (kort) de academische kunst.

Gombrich zegt: 'It was only in the nineteenth century that the real gulf opened between the successful artists – who contributed to 'official art'- and the nonconformists, who were mainly appreciated after their death.'⁸³ De late appreciatie van de moderne meesters heeft volgens hem voor een opvallende paradox gezorgd. Zelfs de historici, maar vooral de kunsthistorici zouden weinig kennis hebben van de officiële kunst van de negentiende eeuw, ondanks dat zij in het dagelijks leven dikwijls in aanraking komen met academische monumenten en muurschilderingen.⁸⁴ Desalniettemin gelooft Gombrich dat er een tijd zal komen dat de academische meesters herontdekt worden. Wanneer deze tijd gekomen is zou men ook weer een onderscheid kunnen maken tussen de echt slechte werken en de verdienstelijke werken. 'For obviously not all that art was as hollow and conventional as we tend to think today.'⁸⁵ Gombrich raakt hier, net zoals Čelebonović later zal



Afb. 7 William-Adolphe Bouguereau, *La Naissance de Vénus*, 1879

⁷⁹ Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1989, p.11

⁸⁰ Charles Harrison, Paul Wood, *Art in theory 1900-1990. An anthology of changing ideas*, Oxford 1992, p. 534

⁸¹ Alice Goldfarb Marquis, *Art Czar. The rise and fall of Clement Greenberg*, Aldershot 2006, p. 57

⁸² E.H. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, Londen 1963, p.37

⁸³ E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Londen 1967, p. 381

⁸⁴ Idem p. 381

⁸⁵ Idem p. 381

aangeven, het probleem van de modernistische auteur aan. Hij toonde interesse voor de oorsprong van de moderne kunst waardoor er een beeld ontstaat van permanente revolutie in de negentiende eeuw. Ook de Amerikaanse kunsthistoricus H.W. Janson (1913-1982) liet een constante stroom van vernieuwingen zien in zijn *History of Art*.⁸⁶

Charles Sterling (1901-1991), curator schilderkunst van het Louvre in de jaren '50, nam de constante revolutie, of constante stroom van uitvindingen zoals hij het noemde, in de kunst als uitgangspunt voor de tentoonstelling *French Painting 1100-1900*.⁸⁷ Vooral aan het einde van de negentiende eeuw waren de veranderingen goed zichtbaar in de kunst volgens Sterling. De schilderkunst maakte zich los van de literaire en intellectuele kennis, die tot dan toe nog de belangrijkste bronnen geweest waren van de schilderkunst. De thematiek in de academische en romantische kunst werd van ondergeschikt belang en in plaats daarvan ontstond er volgens hem een interesse voor de realiteit.⁸⁸

Het negeren van de academische kunst wordt niet alleen beschreven door Čelebonović en Gombrich, maar ook door de antimodernistische kunstcriticus en kunsthistoricus Thomas Craven (1888-1969) die er een verklaring voor geeft. De Academie was volgens hem altijd al een vijand geweest van originaliteit en onafhankelijkheid, waardoor er geen ruimte was voor nieuwe ideeën en verbeeldingskracht. De geschiedenis van de Franse schilderkunst zou op twee manieren benaderd kunnen worden volgens Craven. Enerzijds kan het verhaal van de Academie en de academische kunstenaars verteld worden, anderzijds het verhaal van de vernieuwende kunstenaars. Deze laatstgenoemde kunstenaars geloofden dat er een nieuwe periode zou komen, met een nieuwe manier van kijken naar vormgeving en expressie.⁸⁹ Ondanks dat Craven ervoor koos om zowel het verhaal van de academische kunstenaars als het verhaal van de moderne meesters te vertellen is hij negatief over de Academie als instelling. Het systeem waarop de Academie gebaseerd is zou volgens hem te controlerend zijn, waardoor er te weinig vrijheid was voor de kunstenaar.⁹⁰ Het label 'academisch' is volgens Craven geen compliment voor een kunstenaar: 'If you wish to insult a painter, any painter, tell him he is academic'.⁹¹

In 1969 vraagt Robert Rosenblum zich naar aanleiding van de tentoonstelling *The past rediscovered French painting 1800-1900* zich af wat de toekomst is van de kunst uit deze academische periode, die meer omvat dan men had gedacht. Kunstenaars als Delaroche, Bouguereau en Bonheur werden herontdekt door nieuwsgierige kunsthistorici als Rosenblum zelf en hun kunstwerken bleken niet zo afzichtelijk te zijn als hiervoor gedacht werd.⁹²

Om deze herontdekte kunstenaars te kunnen plaatsen in de kunstgeschiedenis probeerde Rosenblum om de kunstwerken te sorteren op thema. Op deze manier werden de academische werken naast de moderne werken in het licht gezet. In een latere tekst maakte Rosenblum de combinatie tussen academische kunst en moderne kunst opnieuw, ditmaal door een vergelijking te trekken tussen de *Olympia* van Manet en de *Geboorte van Venus* van Cabanel.⁹³

Rosenblum is echter niet de eerste die zich richtte op de herleving van de academische kunst. Alan Gowans beschreef in 1964 de geschiedenis van de schilder en schilderkunst tussen 1760 en 1960 in zijn *The Restless Art*, waar hij tevens stuitte op de achterstelling van de academische kunst. Door het

⁸⁶ H.W. Janson, *History of Art*, New York 1962

⁸⁷ Charles Sterling, *French painting 1100-1900*, tent. cat. Pittsburgh (Carnegie Institute) 1951

⁸⁸ Idem

⁸⁹ Thomas Craven, *The Story of modern painting. From cave pictures to modern art*, New York 1943, p. 180

⁹⁰ Idem p. 176-178

⁹¹ Idem p. 180

⁹² Robert Rosenblum, *The past rediscovered: French Painting 1800-1900*, tent. cat. Minneapolis (The Minneapolis Institute of Arts) 1969 p. 3

⁹³ Robert Rosenblum, H.W. Janson, *Art of the Nineteenth century: painting and sculpture*, Londen 1984, p.285. Zie ook hoofdstuk 5. De receptie van Alexandre Cabanel in de periode 1975-heden.

beschrijven van een langere en uitgebreide periode was het voor Gowans mogelijk om de directe verschillen in de schilderkunst te bespreken. Schilderkunst heeft volgens hem door de jaren heen een andere sociale functie gekregen. In de eerste instantie moest de kunstenaar schoonheid kunnen vastleggen, later verschoof dit naar het kunnen vastleggen van de realiteit. Deze verandering heeft te maken met de veranderende positie van de schilderkunst in de samenleving, maar ook met de opkomst van een nieuwe esthetische visie, waarbij schoonheid niet het hoogste goed is. De verandering in de samenleving werd in de negentiende eeuw gekenmerkt door de opkomst van de bourgeoisie, waardoor vanaf 1840 de relatie tussen kunst en maatschappij werd bepaald, als ook de smaak van de kunst.⁹⁴

De kunstenaars van de negentiende eeuw kunnen volgens Gowans grofweg opgedeeld worden in twee typen. Elke kunstenaar in deze jaren moest, direct of indirect, een keuze maken omtrent zijn schilderkunst. Enerzijds kon een kunstenaar er voor kiezen om de nieuwe standaard van de kunst, die door de bourgeoisie was gedefinieerd, van de hand te wijzen en te schilderen waarin hij geloofde. Over het algemeen verkochten deze kunstenaars minder werken, waardoor een leven in armoede een gevolg was. Juist deze toen onbegrepen kunstenaars zijn volgens Gowans de voorgangers van de moderne meesters. Anderzijds konden kunstenaars er voor kiezen om te werken naar de wensen van de bourgeoisie. Volgens hem verlaagden deze kunstenaars, die doorgaans academische kunstenaars worden genoemd, zich naar het niveau van de opdrachtgevers. De bourgeoisie had een geheel specifieke smaak over kunst en de kunst moest bovendien een aantal kwaliteiten bevatten als schilderachtigheid, gevoeligheid en het letterlijk schilderen van de natuur. Daarnaast subsidieerde de bourgeoisie de *École des Beaux-Arts*. De academische kunstenaars hielden zich dus (indirect) aan de wensen van de bourgeoisie door te werken volgens de regels van de academie, waardoor zij minder vrijheid hadden.⁹⁵

Door de academische kunst in de tijd te plaatsen zorgt Gowans voor een completer beeld van deze kunstuiting, dan bijvoorbeeld Gombrich en Janson, die beiden uitgingen van een permanente revolutie in de schilderkunst in de negentiende eeuw. Gowans zegt: 'Even though no one is likely to call it great art today, or attempt its revival, still Academic art did serve its time well, and as a cultural expressions of the High Victorian age it is well worth more study than is usually given it'.⁹⁶ De onbespreekbaarheid van de hele academische traditie en de academische kunstenaars had volgens hem niet te maken met desinteresse, maar eerder met de zeer grote hoeveelheid werken en kunstenaars uit deze periode.⁹⁷ Volgens Henry Marcel (1854-1926), oud-directeur van de *École des Beaux-Arts*, was er een nieuwe stijl ontstaan in het *Seconde Empire*, die voor vele kunstenaars in de academische stijl heeft gezorgd, maar niet voor grote namen.⁹⁸

In tegenstelling tot eerdere auteurs probeerde Gowans zowel de modernistische visie op academische kunst uit te leggen, als een nieuwe visie, een visie waarin de academische kunst in de eigen tijd wordt geplaatst. Gowans zegt: 'And if what they produced no longer seems art to us, that is primarily because what and how their patrons required them to paint was different from earlier times, and from ours'.⁹⁹ De letterlijkheid, het bijna fotografische aspect van de schilderijen van de academische kunstenaars, werd volgens hem niet geaccepteerd door de moderne critici. Kunst zou, volgens deze critici, de ruimte moeten laten voor eigen interpretatie van de toeschouwer, wat bij

⁹⁴ Alan Gowans, *The Restless Art. A history of painters and painting 1760-1960*, Philadelphia 1964

⁹⁵ Idem p. 123

⁹⁶ Idem p. 115-16

⁹⁷ Idem p. 116

⁹⁸ Henry Marcel, *La peinture française aux XIXe siècle*, Parijs 1905, p. 237

⁹⁹ Gowans 1964 (zie noot 94) p. 122

academische kunst niet mogelijk is door de precieze schildering.¹⁰⁰ Vanuit dit oogpunt gezien zou academische kunst geen kunst zijn en de academische kunstenaars, als Cabanel, Bouguereau en Couture, geen echte kunstenaars. Gowans is echter van mening dat de critici verder moeten kijken dan hun eigen ideeën hierover. Wanneer er gezegd wordt dat de academische kunstenaars geen echte kunstenaars zijn komt dit doordat het idee over wat een kunstenaar zou moeten zijn veranderd was. Kijkend naar het oude idee van wat een kunstenaar, zijn de academici de 'echte' kunstenaars en de moderneren in de kunstwereld juist niet. Net als hun voorgangers Rafael en Reynolds schilderden de academische kunstenaars in opdracht van hun opdrachtgevers en niet naar eigen inzicht. De moderneren in de kunst probeerden juist iets te worden wat een kunstenaar tot dan toe nog niet was geweest. De academische kunstenaars verdienen volgens Gowans meer aandacht dan er in de jaren zestig aan hen gegeven wordt, maar zij moeten zeker geen grote meesters genoemd worden. Ondanks het vakmanschap van de kunstenaars werkten zij in een te traditionele stijl, waarin er geen ruimte was voor vernieuwing.¹⁰¹

De veranderingen in de sociale structuur van de samenleving werden ook door criticus Harold Rosenberg (1906-1978) als verklaring gegeven van de nieuwe visie op de academische kunst. De faam van de kunst in de eigen periode hing volgens hem samen met het regime van Napoleon III, de belangrijkste mecenas van de academische schilder- en beeldhouwkunst. Het regime van Napoleon III werd beschreven door Karl Marx als een 'regime lifted above classes'. De academische kunst zou volgens Rosenberg passend zijn voor deze periode, omdat deze kunst zich verheven voelde boven de realiteit.¹⁰² De weigering van kunstenaars om te dienen als ondergeschikte van het regime zou volgens hem gezorgd hebben voor de verschillen tussen academische en moderne kunst.¹⁰³ Ook in de twintigste eeuw zou de academische kunst de voorkeur hebben genoten van (totalitaire) heersers als Adolf Hitler. De academische kunst zou de mensen inspireren tot heroïsche daden door de onderwerpskeuze en thematiek van de schilderijen.¹⁰⁴

Toch blijven de woorden academisch en Academie een bittere nasmaak houden in de eerste zestig jaar van de twintigste eeuw. Thérèse Burollet vroeg zich in 1971 af of een studie naar de technische vaardigheden van de kunstenaars de mening over de academische kunst zou veranderen. Een onderzoek naar het vakmanschap van de academische kunstenaars wil volgens Burollet echter niet zeggen dat alle academische kunst technisch goed was, maar dat zeker de werken van de bekende kunstenaars als Cabanel, Jean-Paul Laurens (1838-1921) en Bouguereau nogmaals de aandacht verdienen. Vooral de tekeningen en schetsen, die ook al door George Lafenestre bewonderd werden, laten het vakmanschap en de passie van deze kunstenaars zien.

Het verklaren van de bittere nasmaak en de slechte naam van de academische kunst lag volgens Burollet niet bij het ontbreken van de technische vaardigheden van de kunstenaars, maar bij het niet goed kunnen combineren van de elementen kleur, tekening en onderwerpskeuze. Vooral de combinatie van de eerste twee elementen was verantwoordelijk voor de slechte naam van de academische kunst. Het gebrek aan selectiviteit zou ervoor zorgen hebben dat de toeschouwer een gevoel van schaamte had, waardoor deze kunst later geplaatst zou worden onder het label 'slecht'. De fout van de academische kunst lag volgens Burollet niet bij het vakmanschap, maar bij de ambitie van de kunstenaars.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Idem p. 121

¹⁰¹ Gowans 1964 (zie noot 94) p. 124

¹⁰² Hess 1971 (zie noot 3) p. 131

¹⁰³ Idem p. 132

¹⁰⁴ Idem p. 135

¹⁰⁵ Idem p. 105

Aan het begin van de twintigste eeuw werd door kunstcriticus en historicus Louis Dimier (1865-1943) al aangegeven dat de academici zeker vakkundig waren op het gebied van technische vaardigheden. Deze vaardigheden werden volgens hem aangeleerd op de Academie, waar zowel Cabanel, Gérôme als Pils een eigen atelier hadden. Juist door deze Academie zouden de werken van de kunstenaars te gelijkend zijn: een ieder ging namelijk volgens dezelfde regels te werk.¹⁰⁶

De technische vaardigheden en de regels van de Academie zouden volgens tijdgenoot Henry Marcel goed zichtbaar zijn in meerdere werken van Cabanel en vooral bij zijn mythologische naakten zoals *De Geboorte van Venus* en *Nymphe enlevée par une faune*. Daarnaast is zijn vakmanschap volgens Marcel goed zichtbaar in zijn portretten, waarbij hij verwees naar het portret van *la Comtesse de Clermont-Tonnere*. Maar juist de latere decoratieve werken van Cabanel hadden volgens hem minder kracht en emotie dan zijn vroegere werken.¹⁰⁷ Ook de al eerder genoemde Richard Muther benadrukte dat het bekijken van de academische kunst uit de periode 1850-1870 beter gedaan kan worden vanuit schildertechnisch opzicht dan vanuit een kunsthistorisch opzicht. Cabanel noemde hij tekenvaardig correct, maar net zoals zoveel academische meesters maakte hij teveel gebruik van pasteltinten in zijn werken. Cabanel en Bouguereau gaan volgens Muther zelfs nog een stap verder dan de meeste academische kunstenaars. Zij werkten niet alleen met pasteltinten, maar ook met viooltjesgeur en rozenolie, die zij hadden aangebracht op de lichamen van hun figuren.¹⁰⁸

Er kan geconcludeerd worden dat er na de wereldtentoonstelling van de eeuwwisseling verschillende verklaringen ontstonden voor de academische kunst, die als slecht en onorigineel werd bestempeld. In de eerste instantie werd de academische kunst verdedigd door de fanatieke aanhangers van de *École des Beaux-Arts*, maar langzamerhand kreeg de moderne kunst de overhand. De academische kunst, en daarbij de academische kunstenaars, zouden een gevoel van schaamte oproepen door hun verbondenheid met het *Seconde Empire* en de opkomst van de bourgeoisie. Deze modernistische visie is al te lezen bij Richard Muther in 1901 en verspreidde zich uiteindelijk over de wetenschappelijke literatuur. Hierdoor was er weinig ruimte voor acceptatie van de academische kunstenaars en worden de meeste academici, zoals Cabanel, niet specifiek besproken, maar richtte men zich op het gehele 'probleem' van de Academie.

Ondanks dat de Academie een conservatieve instelling was, waar kunstenaars moesten werken volgens een bepaald systeem, werden de academische kunstenaars aan het begin van de eeuw, maar ook halverwege, gerespecteerd om hun technische vaardigheden. Ook Cabanel werd hierom gewaardeerd. Door hun onoriginele onderwerpen werden zij echter niet gezien als grote meesters.

Niet alleen speelden verschillende verklaringen voor de slechte overlevering van de academische kunst een belangrijke rol in deze periode, maar ook verscheidene vragen. Een antwoord op deze vragen zou de basis zijn voor een eventuele herwaardering van de academische kunst. Allereerst restte de vraag wat kunst is, of beter gezegd, wat kunst zou moeten zijn. Gowans probeerde hier op antwoord te geven door het doel van kunst te omschrijven in relatie tot zowel de tijd waarin het geproduceerd was als de opdrachtgevers. Volgens hem zou de academische kunst als echte kunst moeten worden gezien, want de relatie tussen kunstenaar en opdrachtgever was al aanwezig in de renaissance.

De tweede vraag hangt samen met het artikel *Avant-garde and kitsch* van Greenberg. Hij noemde alle academische kunst kitsch, omdat het deed denken aan massaproductie door de non-originaliteit

¹⁰⁶ Louis Dimier, *Histoire de la peinture française aux XIXe siècle*, Parijs 1903, p.219-20

¹⁰⁷ Marcel 1905 (zie noot 98) p. 238

¹⁰⁸ Muther 1901 (zie noot 75) p.125-6

van de academische kunstenaars. De eerste stappen in het geven van een antwoord op de vraag of academische kunst kitsch is zijn pas aan het einde van deze periode gezet. Men probeerde langzaam maar zeker te kijken naar de vaardigheden van de academische kunstenaars, waardoor er meer ruimte ontstond voor begrip en acceptatie van deze kunst.

Hoofdstuk 5. De receptie van Alexandre Cabanel in de periode 1975 – heden

Vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw is er een nieuwe visie ontstaan op de academische kunst. De academische kunst, die hiervoor niet gewaardeerd werd, maakte een nieuwe opmars in de wetenschappelijke literatuur. Die opmars heeft te maken met de pluralistische, liberale opvattingen die in die tijd verworven werden, waarbij de vrijheid als individu en het naast elkaar staan van verschillende meningen centraal stond. Hierdoor ontstond er een meer relativerend beeld van de Academie dan ten tijde van het modernisme. Mariëtte Haveman, uitgever en hoofdredacteur van het tijdschrift *kunstschrift* en auteur van *Het feest achter de gordijnen* verwijst in haar boek naar de verdwijnende invloed van het modernisme. In naam van het modernisme zouden er, volgens Haveman, prachtige kunstwerken zijn gemaakt, maar tegelijkertijd zou een immense hoeveelheid waardevolle kunst uit de geschiedenis zijn weggeveegd en tot afval bestempeld, omdat die zich niet liet rijmen met de leerstelling van datzelfde modernisme.¹⁰⁹

Halverwege de jaren '60 maakt het modernisme langzaam plaats voor het postmodernisme. Het postmodernisme, dat in tegenstelling tot de naam doet vermoeden juist een antithese is van het modernisme, gaat er van uit dat kennis die opgedaan is tijdens het modernisme niet de juiste kennis en waarheid hoeft te zijn. De postmodernistische gedachtegang hangt nauw samen met het relativisme. Daarnaast wordt er geprobeerd om de kloof tussen hoge cultuur en lage cultuur te overbruggen door sceptisch te kijken naar de culturele vooruitgang van de kunst. Scepticisme en ironie spelen dan ook een belangrijke rol in de postmodernistische gedachtegang. Deze nieuwe manier van kijken naar de kunst heeft gezorgd voor andere inzichten in de academische kunst.¹¹⁰

Ook in de wetenschappelijke literatuur van deze periode is de postmodernistische visie zichtbaar. De academische kunst werd steeds vaker besproken in de literatuur en er verschenen verschillende overzichtswerken over de negentiende eeuw. Voorbeelden hiervan zijn *Nineteenth century art: a critical history* van Stephen F. Eisenman (1994), *Art of the Nineteenth century: painting and sculpture* van Rosenblum en Janson (1982) en *Nineteenth Century European Art* van Petra ten-Doesschate Chu (2003). Alle genoemde auteurs bespreken de academische kunst in hun werk. Toch zijn er ook verschillen tussen de boeken te noemen. Zo beschrijft Ten-Doesschate niet alleen de veranderingen in de beeldende kunst, maar ook de sociale, politieke en economische veranderingen, als ook de architectuur, in tegenstelling tot Rosenblum en Janson.

Naast de grotere variatie aan overzichtswerken specifiek over de negentiende eeuw, zijn er ook twee werken in deze periode verschenen van de gehele kunstgeschiedenis. Het gaat hier om *A World history of art* van Honour en Fleming (1984) en *Art History* van M. Stokstad (1995). Ondanks dat deze boeken maar tien jaar schelen in verschijningsdatum zijn zij geheel anders opgebouwd en worden er andere zaken behandeld. Waar Honour en Fleming, net als Gombrich en Janson uit het vorige hoofdstuk, alleen aandacht besteden aan een constante stroom van revolutie in de negentiende eeuw maakt Stokstad wel ruimte voor de academische kunst.

Behalve overzichtswerken zijn er in deze periode een aantal opvallende casestudies verschenen. Genoemd moet worden *Artistes Pompiers* uit 1979 van James Harding. Dit is een van de weinige boeken die zich specifiek gericht heeft op de Academische kunstenaars. Cabanel wordt door Harding verschillende malen genoemd, zowel in zijn rol van docent en als kunstenaar. Tevens is er in 2009

¹⁰⁹ Mariëtte Haveman, *Het feest achter de gordijnen*, Amsterdam 1996, p. 8

¹¹⁰ Frances Morris e.a., *Tate Modern. The handbook*, Londen 2008, p. 202

een artikel verschenen over de portretten van de Amerikaanse aristocratie van Alexandre Cabanel, geschreven door Leanne Zalewski. Beide werken zijn vernieuwend omdat zij niet alleen de *Geboorte van Venus* bespreken, maar ook andere kanten van de kunstenaar laten zien.

Vanaf 1975 kwam er niet alleen meer aandacht voor de academische kunst in de wetenschappelijke literatuur, daarnaast is deze ook weer te zien in het museum. Het Musée d'Orsay, dat in 1986 de deuren opende voor het publiek, was sinds halverwege de jaren '70 bezig met de aankoop van belangrijke werken op het gebied van beeldende kunst en kunstnijverheid in de periode 1848-1914. Het doel van het aankoopbeleid van het Musée d'Orsay was het compleet maken van de collectie. De collectie bevat dan ook niet alleen werken van Manet, Monet en Courbet, maar ook van academische meesters als Cabanel, Bouguereau en Amaury-Duval.¹¹¹

Niet alleen Musée d'Orsay laat de academische kunst zien, maar ook andere musea en culturele instellingen exposeren de academische kunst, zoals Musée Fabre in Montpellier en The Dahesh Museum of Art in New York.

In 1978 wilden de makers van de tentoonstelling *The Second Empire. Art in France under Napoleon III* de academische kunst weer bespreekbaar maken onder het publiek. De tentoonstelling, waarvoor het eerst initiatief genomen werd in 1974, moest laten zien wat de stilistische kenmerken waren van de Franse kunst onder Napoleon III. De tentoonstellingsmakers waren echter van mening dat er in de achttien jaar van het Seconde Empire geen nieuwe stijl ontstaan kan zijn. Er werd gekozen voor deze periode omdat het een vergeten, bijna verdoezelde periode is onder Franse kunsthistorici. De kunst uit deze periode werd onbeduidend gevonden, zo niet monsterlijk.¹¹² Jean-Marie Moulin, auteur van de introducerende tekst van de catalogus, geeft als toelichting dat het initiatief voor de gehele tentoonstelling gekomen is van zijn collega's in Philadelphia: in Frankrijk zou een tentoonstelling met dit onderwerp niet van de grond zijn gekomen.¹¹³

De oorzaak van deze uitbanning uit de Franse kunstgeschiedenis ligt dieper dan men op het eerste gezicht zou denken. Ten tijde van het Seconde Empire ging het goed met de Franse bevolking. De bourgeoisie was zelfverzekerd, er werden veel wetenschappelijke ontdekkingen gedaan en de kunst was in een stroomversnelling geraakt. Na de overgave van Napoleon III aan de Duitsers in 1870 viel het land echter in een zwart gat. De periode van het Seconde Empire werd bekritiseerd door de bourgeoisie en de overgave werd als een persoonlijke vernedering gevoeld. Het schaamtegevoel reikte volgens Moulin verder dan de negentiende eeuw. Ook in de twintigste eeuw is het bepalend geweest voor de interesse in de academische schilderkunst. De bourgeoisie had zich verantwoordelijk gevoeld voor het falen van het tweede rijk, maar ook voor het 'missen' van de voortekenen van de impressionistische beweging.¹¹⁴ Door het schaamtegevoel raakte de academische kunst in diskrediet in de twintigste eeuw.

De al eerder genoemde James Harding probeerde in 1979 om de modernistische visie te doorbreken en de academische kunstenaars bespreekbaar te maken door hun in de eigen tijd te plaatsen. Hij voerde aan dat geen enkele stijl zo wijds en enthousiast ontvangen is als de academische kunst in de negentiende eeuw. Dit zou te merken zijn geweest aan de drukbezochte Salons, waar de academische meesters hun werken exposeerden.¹¹⁵ Harding geeft aan dat de interesse in de deze kunstenaars nog relatief nieuw is. Pas sinds korte tijd zou er op een serieuze manier gekeken worden

¹¹¹ Dominique Brisson, *Journey to Orsay*, Parijs 1992, p. 14

¹¹² Jean-Marie Moulin e.a. *The Second Empire. Art under Napoleon III*, tent. cat. Philadelphia/Detroit/Parijs, 1978, p. 11

¹¹³ Idem p. 11

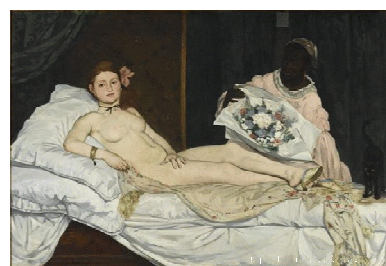
¹¹⁴ Idem p. 12

¹¹⁵ Harding 1979 (zie noot 36) p. 7

naar de Salonkunst, zonder dat er direct een label opgeplakt zou worden. De academische kunst zelf zou niet in de vergetelheid geraakt zijn, maar de namen van de academische kunstenaars. Zo worden Charles Gleyre (1806-1874) en Thomas Couture (1815-1879) alleen herinnerd als docenten, terwijl Cabanel bekend staat als kunstenaar van een groot mythologisch werk, vol met erotiek. Harding zegt: 'It is, however, extremely rare for great reputations to be made by artists who are entirely without merit and a renewal of interest in the work of these painters has revealed much of value'.¹¹⁶ De vergetelheid is, volgens de auteur, het resultaat van de verleiding van de officiële en populaire smaak, waardoor de meest geprezen kunstenaars van de negentiende eeuw belachelijk gemaakt werden in de twintigste eeuw.¹¹⁷

Hugh Honour en John Fleming besteden in hun *World History of Art* geen aandacht aan de academische kunstenaars van het Seconde Empire.¹¹⁸

Twee jaar later staat Cabanel bij kunsthistorici Robert Rosenblum (1927-2006) en H.W. Janson (1913-1982) te boek als de kunstenaar van een mythologisch, erotisch werk. De erotische onderwerpen van Cabanel zouden volgens de auteurs passen bij de stijl van de kunstenaar. De auteurs geloven dat zijn stijl samenhangt met zijn onderwerpskeuze en vooral de keuze voor de geschilderde vrouw als seksuele fantasie. Om dit te illustreren verwijzen zij naar de *Geboorte van Venus*, het voorbeeld van de Salonkunst van het Seconde Empire.¹¹⁹ Om de erotiek van het werk te benadrukken vergelijken Rosenblum en Janson het werk van Cabanel met de *Olympia* (1863) (afb. 8) van Manet.



Afb. 8 Edouard Manet, *Olympia*, 1863

Op het schilderij van Cabanel moest de houding van de Godin worden gezien als het belangrijkste erotische element. Haar gedraaide lichaamshouding zou de fantasie van de toeschouwer prikkelen, in tegenstelling tot de houding van *Olympia*, die te menselijk en te direct zou zijn. Om beide werken in de tijd te plaatsen gebruiken de auteurs citaten van tijdgenoten van Manet en Cabanel. Zowel Émile Zola (1840-1902), vriend van Manet, als Jules-Antoine Castagnary (1830-1888), oud-directeur van de École des Beaux-Arts en kunstcriticus, hadden voorkeur voor het werk van Cabanel. Zola schreef dan ook in 1866: 'het werk van Manet zou presentabel geweest zijn, als hij de poederkwast van Cabanel geleend zou hebben, zodat de borsten en wangen van *Olympia* bedekt zouden worden met een dun laagje poeder'.¹²⁰

James Harding trok net als Rosenblum en Janson de vergelijking tussen de *Geboorte van Venus*, een schilderij dat volgens de auteur in 1979 als schaamteloos zinnenprikkelend werd gezien, en een werk van Manet. Harding koos echter niet voor *Olympia*, maar voor het omstreden *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), waarvan het onderwerp in de negentiende eeuw als grof en onbehouwen werd beschouwd. Echter, het werk van Cabanel wordt nu als erotischer gezien dan het werk van Manet.¹²¹ De vraag blijft volgens Harding dan ook in hoeverre het publiek van de Salons zich liet bedotten door de verborgen erotiek van de academische kunstenaars en in hoeverre zij openstonden voor de niet verborgen erotiek, zoals te zien in het werk van Manet.¹²²

¹¹⁶ Harding 1979 (zie noot 36) p. 14

¹¹⁷ Idem p. 14

¹¹⁸ Hugh Honour & John Fleming, *A world history of art*, Londen 1982, p. 483-87

¹¹⁹ Rosenblum & Janson 1984 (zie noot 93) p. 285

¹²⁰ Idem p. 285

¹²¹ Harding 1979 (zie noot 36) p. 49

¹²² Idem p. 49

De vergelijking tussen de werken van Cabanel en Manet wordt door Rosenblum en Janson uiteindelijk gebruikt om de vernieuwingen in de schilderkunst van Manet beter in beeld te brengen. Of zoals de auteurs schrijven: 'At the Salon of 1881, even the ultraconservative Cabanel would recognize Manet's genius officially by awarding him the second class medal'.

Ook kunsthistoricus John Milner verwijst indirect naar de verschillen in de schilderkunst van de negentiende eeuw. Dit doet hij door de veranderde visie in de kunstgeschiedenis ten opzichte van de academische kunst te bespreken. Milner zegt: 'There evidently lies a gulf between contemporary reputations and posthumous recognition. Painters and sculptors of the utmost diversity, commitment and professionalism have vanished by the hundred. Their works have been relegated from places of the highest honor to shadowy picture stores'.¹²³ Hiermee wil hij laten zien dat de academische kunst niet meer dezelfde status heeft als in de eigen tijd, maar vervangen is door het impressionisme en modernisme. Volgens Milner moest onze visie op de geschiedenis veranderen. Er moest een ander beeld van de negentiende eeuw gevonden worden dan het beeld van een heroïsche strijd van de premodernistische kunstenaars.¹²⁴ Om dit te verduidelijken laat hij in zijn inleiding weten dat er op twee manieren gekeken kan worden naar de academische kunstenaars. Enerzijds kan er gekeken worden naar het modernistische idee van een goede kunstenaar, anderzijds naar de populaire kunstenaars uit de negentiende eeuw zelf, zonder hier een vooroordeel aan vast te plakken.

Milner wilde zich vooral toeleggen op het bespreekbaar maken van de academische kunstenaars door deze weer onder de aandacht brengen. Dit doet hij door de verbondenheid van de academische kunstenaars met de École des Beaux-Arts. Zo wordt Cabanel door hem gezien als een van de belangrijkste docenten van de school, die het glorieuze verleden overbrengt naar het heden. Dit wil zeggen dat de traditie van de Academie overgedragen werd door Cabanel en hij zeer goed binnen deze traditie paste, net als Gérôme.¹²⁵

Deze relatief onbekende kant van Cabanel als docent werd ook door H. Barbara Weinberg, curator in het Metropolitan Museum, besproken. Zij benaderde Cabanel vanuit een Amerikaanse invalshoek door te kijken naar zijn invloed als docent op de studenten van de École des Beaux-Arts die afkomstig waren uit de Verenigde Staten. Weinberg legt de nadruk op het atelier van Cabanel, dat altijd overvol was en waar vele kunstenaars tevergeefs een plaats probeerden te bemachtigen.¹²⁶ Echter, in de laatste jaren voor zijn dood, kreeg Cabanel minder studenten en werd er gezegd dat hij lui was geworden door zijn succes en door ouderdom.¹²⁷

Door het bespreken van een aantal kunstwerken zoals de *Geboorte van Venus*, *Mort de Moïse* en *Triomphe de Flore* en door zijn positie op de Academie te benadrukken wil Weinberg de veelzijdigheid van de kunstenaar laten zien.¹²⁸

In tegenstelling tot de eerder genoemde Rosenblum en Janson, die de nadruk leggen op de vernieuwingen in de kunst van de negentiende eeuw, probeerde kunsthistoricus Charles Harrison (1942-2009) te verduidelijken waarom de vroegmoderne kunst in de eigen tijd geen voet van de grond heeft gekregen. Volgens Harrison kan dit worden gekoppeld aan de invloed van de academische kunstenaars. Harrison schreef in 1993: 'Alexandre Cabanel, Jean-Léon Gérôme and

¹²³ John Milner, *The studios of Paris*, New Haven & Londen 1988, p. 1

¹²⁴ Idem p. 1

¹²⁵ Idem p. 18

¹²⁶ H. Barbara Weinberg, *the lure of Paris*, New York 1991, p. 20-21

¹²⁷ Idem p. 131

¹²⁸ Idem p. 131

Bouguereau were unquestionably competent in the procedures they used to plan their paintings and in the techniques they used to realize them – or at least they were while any authority attached to their notion of art'. Hiermee vraagt Harrison zich af hoe het werk van een moderne kunstenaar dan ook niet anders dan verguisd kon worden, als de academische werken de maatstaf waren voor de schilderkunst.¹²⁹

Ook Ekkehard Mai, sinds 1983 adjunct-directeur van het Wallraf-Richartz Museum in Keulen, probeerde in een artikel over het fenomeen 'Venusschilderingen' in de tentoonstellingscatalogus van de tentoonstelling *Faszination Venus: Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel* de nadruk te leggen op de academische kunst. Hij geeft bovendien aan dat de progressieve kunstenaars niet hadden bestaan zonder de oude garde. Daarnaast legt Mai verschillende verbanden tussen de moderne schilderkunst en de traditionele schilderkunst, waarbij er volgens hem een rode draad te zien is in de ontwikkeling van de kunst die begint bij Ingres, Cabanel en Courbet en eindigt bij Manet en Renoir.¹³⁰ De *Geboorte van Venus* wordt door Mai gezien als de perfecte overgang van het realisme naar het naturalisme. Het schilderij kent geen mankementen volgens de auteur. Alles zit mee, zowel de kleurvoering, als de incarnatie van de Godin en de liefelijkheid van het ontwaken. De *Geboorte van Venus* speelt volgens Mai een belangrijke rol in het debat over moderne en traditionalistische kunst. Cabanel zou een mythologisch en traditioneel onderwerp gebruikt hebben in een eigentijds schilderij. Dit heeft de kunstenaar gedaan door de *Venus van Urbino* van Titiaan (1487-1576) in een nieuwe vorm gegoten te hebben naar de kritieken van zijn tijd. Hiermee refereert Mai direct aan de studieperiode van Cabanel in Italië, waar hij beïnvloed was door de vroege Italiaanse meesters.¹³¹

Stephen F. Eisenman, professor op de Northwestern Universiteit in Chicago en auteur van *Nineteenth Century art. A critical history*, probeerde de kloof tussen het heden en verleden te versmallen, waardoor het verleden als het ware dichterbij het heden komt te staan. Hierdoor kan er een vollediger en authentieker beeld geschept worden van de negentiende eeuw. Met de verwijzing naar kritisch in de titel probeerde Eisenman ook aan te geven dat hij een kunstgeschiedenis schrijft dat tot doel heeft oorzaken te begrijpen. Het is voor de auteur echter moeilijk om zich helemaal alsnog los te maken van de toen heersende ideeën over de academische kunst. Deze kunstuiting krijgt bij hem dan ook een ondergeschikte positie, ondanks zijn pogingen om de Academie de plaats te geven die zij heeft gehad in de negentiende eeuw.¹³²

Ondanks de vernieuwende postmodernistische visie, waarbij er meer waardering kwam voor de academische kunst, heeft Tomas Kulka, auteur van *Kitsch and Art*, er juist voor gekozen om niet te schrijven vanuit een modern perspectief. Kulka gaf in zijn inleiding zelf aan dat het boek niet geschreven is vanuit een postmodernistische of andere modieuze visie, maar dat het eerder als conservatief beschouwd zal worden.¹³³

In het boek van Kulka wordt er op een andere manier naar de academische kunst en naar Cabanel gekeken dan in de overzichtswerken. De auteur wil een onderscheid maken tussen kunst en kitsch door middel van een aantal voorbeelden. Om tot dit inzicht te komen moet volgens hem allereerst vastgesteld worden wat kitsch is. Bij het definiëren van kitsch moet de beschouwer niet uitgaan van een intrinsieke motivatie, dat wil zeggen dat de beschouwer niet moet afgaan op zijn gevoel, maar

¹²⁹ Frascina e.a., *Modernity and modernism. French painting in the nineteenth century*, New Haven & New York 1993, p. 204

¹³⁰ Ekkehard Mai, *Faszination Venus: Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, tent. cat. Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 1994, p. 189 + 190

¹³¹ Idem p. 290

¹³² Stephen F. Eisenman, *Nineteenth century art. A critical history*, Londen 1994, p. 237

¹³³ Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, Pennsylvania 1996, p. 1

moet kijken naar de sociaalhistorische en antropologische achtergrond van een kunstwerk. Kitsch blijft een relatief concept, waarbij de analyse van psychologische, sociaalhistorische en antropologische basis belangrijker is dan het esthetische ideaal.¹³⁴

Ondanks dat Kulka probeert zo neutraal mogelijk te blijven geeft hij doorlopend zijn eigen mening met betrekking tot het onderwerp. Zo refereert hij aan de uitspraak van Clement Greenberg: 'Self-evently, kitsch is academic; and conversly, all that is academic is kitsch'.¹³⁵ Kulka is echter van mening dat de uitspraak van Greenberg geen kern van waarheid bevat.

Volgens hem zouden de meeste academische kunstenaar juist op veilige afstand van kitsch zijn gebleven. Om de grenzen aan te geven van deze veilige afstand verwijst Kulka naar *Some call it kitsch* van Aleksa Čelebonović.¹³⁶ Čelebonović geeft aan dat de kunsthistorici van nu niet alleen moeten kijken naar het kunstwerk zelf, maar ook naar de schildertechnieken en wensen van de opdrachtgever. Er moet volgens Kulka wel opgemerkt worden dat kunstwerken met een erotisch, mythologisch of historisch thema eerder als kitsch worden



Afb. 9 John William Waterhouse, *The lady of Shalott*, 1988

gezien dan werken met een verwijzing naar het alledaags leven. Om deze opvatting te illustreren laten zowel Kulka als Čelebonović twee kunstwerken zien: *The lady of Shalott* (1888) (afb. 9) van John William Waterhouse (1849-1917) en de *Geboorte van Venus* (1863) van Alexandre Cabanel. Volgens de auteurs zit het werk van Cabanel dichterbij kitsch dan het werk van Waterhouse. Dit heeft te maken met het vakmanschap van de kunstenaars: Waterhouse heeft zijn werk technisch zeer goed geschilderd, terwijl dit te wensen over zou laten bij Cabanel. Deze technische verschillen zijn vooral goed te zien in het grote contrast tussen de planten, bomen en kleding van de Lady. Ondanks de middeleeuwse stemming op het schilderij zou het zeer overtuigend zijn. De sfeer van de *Geboorte van Venus* is volgens beide auteurs niet overtuigend. Het schilderij is geschilderd in dezelfde kunstmatige kleur en de godin lijkt op de zee te liggen alsof ze rust op een sofa. Het schilderij ziet er vlak uit volgens Kulka en Čelebonović.¹³⁷

Čelebonović gaf dan ook aan dat soortgelijke werken als dat van Cabanel op het randje van kitsch zitten. Hier is Kulka het echter niet mee eens, hij zou dit werk van Cabanel nooit kitsch noemen vanwege de plaats van het schilderij in de kunstgeschiedenis. Kulka geeft het respect voor ons verleden als belangrijkste argument waarom de academische kunst geen kitsch genoemd kan worden.¹³⁸ Hij geeft aan dat de academische kunst, en dus Cabanel, in de eigen tijd geplaatst moet worden en zo qua artistieke waarde moet bijdragen aan de eigentijdse bestaande stijl. Wel zegt Kulka dat de academische kunst, als deze vandaag de dag gemaakt zou worden, niet relevant zou zijn voor de kunstwereld en als kitsch bestempeld zou worden.¹³⁹

Zowel Kulka als de al eerder genoemde Eisenman zeggen dat de academische kunst niet los gezien kan worden van de tijd waarin het tot stand gekomen is. Eisenman legt hierbij het verband tussen de technische vaardigheden van de academische kunstenaars en de onderwerpkeuze. Door deze te combineren ontstaat er volgens hem een vreemd samenspel tussen vakmanschap en vulgaire onderwerpen, waarvan het resultaat te zien is in de schilderijen van Cabanel en Bouguereau. Deze

¹³⁴ Kulka 1996 (zie noot 133) p. 1

¹³⁵ Greenberg 1989 (zie noot 79) p.11

¹³⁶ Zie ook hoofdstuk 4. De receptie van Alexandre Cabanel in de periode 1900-1975.

¹³⁷ Kulka 1996 (zie noot 133) p. 58

¹³⁸ Idem p. 62

¹³⁹ Idem p.63

combinatie is, volgens de auteur, tevens de reden waarom de academische kunstwerken nu minder serieus genomen worden dan in de eigen tijd.¹⁴⁰

In 2000 was er in Londen een tentoonstelling te zien met de naam *1900. Kunst op een keerpunt*. De tentoonstelling had als doel om de kunst van de eeuwwisseling te laten zien, een periode die volgens Robert Rosenblum, auteur van de begeleidende tekst in de catalogus, meestal tussen wal en schip valt. De tentoonstelling zou een goed beeld moeten geven van de verdeeldheid in de kunst rond de eeuwwisseling. Deze periode had geen eigen kunstbeweging. Het (post)impressionisme bereikte het hoogtepunt al in de jaren '80 van de negentiende eeuw, terwijl de rebellerende stromingen van het modernisme pas later hun hoogtepunt bereikten.¹⁴¹ Volgens Rosenblum was de wereldtentoonstelling van 1900 juist het moment waarop zowel de nieuwe kunst als de traditionele kunst vertegenwoordigd werd. De academische kunstenaars zouden weinig begrip gehad hebben voor hun moderne tijdgenoten. Rosenblum illustreert dit, net zoals Peter Gay, aan de hand van een uitspraak van Jean-Léon Gérôme.¹⁴² Gérôme zou hebben geprobeerd om Emile Loubet, de pas aangetreden president van de Republiek, ervan te weerhouden de galerij van de impressionistische kunstenaars te betreden, met de woorden: 'daar hangt de schande van de Franse schilderkunst'.¹⁴³ De verklaring voor de vernieuwingen in de schilderkunst hing volgens Rosenblum samen met de opkomst van de fotografie, waardoor sommige vormen van kunst, zoals de portretkunst, minder belangrijk werden.

Kunsthistorica Marilyn Stokstad, auteur van het overzichtswerken *Art History*, heeft hier echter een andere verklaring voor. Niet alleen de fotografie zou voor vernieuwingen hebben gezorgd, maar ook de nauwkeurigheid in het werk van de academische kunstenaars. Dit zou bewerkstelligd zijn door de positivistische houding van de opdrachtgevers, die op zoek waren naar nieuwe waarden en kwaliteiten in de kunst.¹⁴⁴ De moderne meesters werkten echter niet naar de wensen van de bourgeoisie. Het gevolg van deze nieuwe waarden zou volgens Stokstad te zien zijn in de *Geboorte van Venus*. Ondanks dat het onderwerp niet vernieuwend is, laat Cabanel zowel zijn technische bekwaamheid zien als ook zijn anatomische correctheid.¹⁴⁵ Dit vakmanschap van Cabanel werd ook besproken door Eisenman die aangaf dat de schilderkunst van classicistische academische kunstenaars als Cabanel, Flandrin en Bouguereau gekenmerkt werd door precieze tekening, duidelijke contouren en nette afwerking, zoals hun geleerd was op de Academie.¹⁴⁶

Cabanel wordt in het boek van Stokstad gezien als voorbeeld van een academisch kunstenaar, waarbij zij kort de invloed van de Academie in de eigen tijd beschrijft. Stokstad zegt: 'The Académie des Beaux-Arts and its official art school, the École des Beaux-Arts, exerted a powerful influence over the visual arts in France throughout the nineteenth century. Academic artists controlled the Salon juries, and major public commissions routinely went to academic architects, painters and sculptors'.¹⁴⁷ Hiermee wil Stokstad laten zien dat de academische kunst een belangrijke rol had in de Franse negentiende eeuw, ondanks dat deze kunstuiting later in de vergetelheid is geraakt.

¹⁴⁰ Eisenman 1994 (zie noot 132) p. 234

¹⁴¹ Robert Rosenblum, *1900. Kunst op een keerpunt*, tent. Cat. Londen (Royal Academy of Arts), 2000, p. 27

¹⁴² Zie hoofdstuk 4. De receptie van Alexandre Cabanel in de periode 1900-1975.

¹⁴³ Rosenblum 2000 (zie noot 141) p. 29

¹⁴⁴ M. Stokstad, *Art History*, Londen 2008, p. 1015

¹⁴⁵ Idem p. 1015

¹⁴⁶ Eisenman 1994 (zie noot 107) p. 233

¹⁴⁷ Stokstad 2008 (zie noot 144) p. 1015

Waar de negentiende eeuw, en vooral het Seconde Empire, een gevoel van schaamte oproept bij de Franse kunsthistorici, is dit juist voor een periode van (economische) bloei voor de Verenigde Staten. De nouveau riche kon zich kunst veroorloven en gebruikte deze kunst ook om hun welvaart tentoon te stellen.¹⁴⁸ Zij richtten zich vooral op de Franse academische kunst en vertrokken voor een periode van een paar maanden naar Parijs, om zich hier te laten portretteren door de gevestigde meesters als Cabanel. Deze tendens wordt besproken door Leanne Zalewski in haar artikel *Alexandre Cabanel's portraits of the American 'Aristocracy' of the Early Gilded*. Zij legt als eerste auteur de nadruk op de portretkunst van Cabanel. Zalewski geeft aan dat de portretkunst de meest vergeten kant van de kunstenaar is en dat men alleen kijkt naar zijn mythologische werken als de *Geboorte van Venus*.¹⁴⁹ In de jaren 1870 en 1880 was Cabanel een van de belangrijkste portretschilders van de Amerikaanse aristocratie, waarbij zijn kwaliteiten het beste tot uiting kwamen in de portretten van de vrouwen. De vrouwen wilden een schilderij passend bij hun rijkdom, die het beste tentoongesteld kon worden door de houding, de kleding en de accessoires van de geportretteerde. In al zijn portretten heeft Cabanel volgens Zalewski het imago gevangen dat de geportretteerde wenste en dat paste bij de sociale rol.¹⁵⁰

Cabanel kwam echter nooit naar de Verenigde Staten voor zijn opdrachten, de opdrachtgevers kwamen naar hem in Parijs. Zijn reputatie was hem vooruitgesnel naar de Verenigde Staten en Zalewski zegt ook: 'Who would be a better choice for the American nouveaux-riches, those aspiring "aristocrats," than the man who painted an emperor?'¹⁵¹ Na de dood van Cabanel in 1889 kozen veel opdrachtgevers niet voor de academische geschoolde meesters als portrettist, maar voor de jongere generatie, die schilderden in een nieuwe, lossere, stijl zoals Carolus Duran (1837-1917). Zalewski is echter van mening dat, wanneer Cabanel niet gestorven was, hij nog vele opdrachten gekregen zou hebben tot ver in de jaren '90.¹⁵² Zalewski verbaast zich er over dat er zo weinig portretten van de kunstenaars te bewonderen zijn in musea. Wanneer zij tot de collectie van een museum behoren, bevinden zij zich vaak in het depot, weggestopt bij gebrek aan interesse voor de academische traditie van de negentiende eeuw.¹⁵³

Ondanks dat er in de laatste decennia van de twintigste eeuw meer interesse is gekomen in de academische kunst blijft het een gevoelige stijl in de kunstgeschiedenis. De modernistische visie blijft nog lange tijd zichtbaar in de wetenschappelijke literatuur, ongeacht pogingen van auteurs om deze visie te doorbreken. De eerste voorzichtige stappen naar acceptatie van de academische kunst werden gezet in de jaren '70 en met de opening van het Musée d'Orsay werd de academische kunst bereikbaar voor het grote publiek.

Ook aan het einde van de twintigste eeuw blijft men zich afvragen in hoeverre academische kunst kitsch is. Čelebonović en Kulka, maar ook Harding vinden dat de academische kunst in de eigen tijd geplaatst moet worden en noemen het respect voor de geschiedenis als belangrijkste argument waarom academische kunst geen kitsch is.

Academische kunstenaars krijgen langzaam opnieuw een eigen identiteit toebedeeld en worden niet meer over een kam geschoren. Cabanel komt echter steeds meer te boek te staan als kunstenaar van

¹⁴⁸ Leanne Zalewski, *Alexandre Cabanel's portraits of the American 'Aristocracy' of the Early Gilded age*, 2009 <www.19thc-artworldwide.org> (20 februari 2010).

¹⁴⁹ Idem

¹⁵⁰ Idem

¹⁵¹ Idem

¹⁵² Idem

¹⁵³ Idem

de *Geboorte van Venus*, zonder dat er aandacht wordt geschonken aan zijn andere werken. Alleen Zalewski laat met haar analyse van de portretten een andere kant van de kunstenaar Cabanel zien.

Opvallend is dat vooral Amerikaanse auteurs aandacht geven aan de academische kunst. De academische kunst heeft in de Verenigde Staten niet dezelfde negatieve connotatie als in Europa. Deze kunst wordt geassocieerd met een periode van economische bloei, terwijl men in Frankrijk juist terugkijkt naar deze periode met een gevoel van schaamte.

Er is echter een uitzondering in Frankrijk, namelijk Montpellier, de geboortestad van Cabanel. Hier wordt in het Musée Fabre de eer van Cabanel hooggehouden. De kunstenaar heeft, net als zijn tijdgenoot Frédéric Bazille, een eigen zaal in het museum. Ook heeft het museum in 1989, honderd jaar na het overlijden van Cabanel, een tentoonstelling georganiseerd over de kunstenaar. Ook in 2010 zal er een tentoonstelling zijn over Alexandre Cabanel en de geschiedenis van de schoonheid.¹⁵⁴

¹⁵⁴ <http://museefabre-en.montpellier-agglo.com/index.php/visiter/les_expositions/alexandre_cabanel_la_tradition_du_beau> (16 juni 2010)

Conclusie

Niet alleen in zijn eigen tijd, maar ook na zijn dood, is de waardering voor Alexandre Cabanel nauw verbonden met de receptie van de academische kunst.

In de negentiende eeuw was de academische kunstenaar Alexandre Cabanel zeer populair. Hij kreeg vele opdrachten, van zowel de Franse bourgeoisie en de Franse keizer, als van buitenlandse opdrachtgevers. Zijn oeuvre bestaat uit tekeningen, historiestukken, portretten, plafond- en muurschilderingen. Zijn tijdgenoten zagen hem als een geslaagd kunstenaar en waren zeer lovend over zijn werken, in het bijzonder over zijn *Geboorte van Venus*.

Cabanel was niet alleen een bekend kunstenaar, maar stond ook te boek als een goede docent op de École des Beaux-Arts. Studenten stonden in de rij om een plek te bemachtigen in zijn atelier en hij had meer studenten dan bijvoorbeeld Jean-Léon Gérôme en Isidore Pils.

Tijdens het leven van Cabanel is er al een tweedeling in de schilderkunst te zien. Tot aan het midden van de negentiende eeuw was de Salon de enige mogelijkheid voor Franse kunstenaars om hun werk te exposeren, tenzij zij zelf een privé tentoonstelling organiseerden. In 1863 was er echter zoveel kritiek op het beleid van de Salon dat er besloten werd tot een Salon des Refusés, waar de werken van de geweigerde kunstenaars tentoongesteld werden. Dit was een van de eerste keren dat het publiek in aanraking kwam met de vroegmoderne werken. Deze tweedeling was ook zichtbaar in de literatuur. Henry de Chennevières, oud-conservator bij het Louvre, beschreef dit. Volgens hem kon er in de negentiende eeuw al niet meer objectief geoordeeld worden over de academische kunst.

De tweedeling in de schilderkunst was zeer goed zichtbaar op de wereldtentoonstelling van 1900, waar zowel werken van de academische meesters als van de moderne meesters tentoongesteld werden. Na de wereldtentoonstelling kwam er steeds meer aandacht voor de moderne kunst en de opkomende modernistische visie, waarbij innovatie, originaliteit en autonome kunst, 'art for art's sake', centraal kwamen te staan als kwaliteiten van de kunst. De aandacht voor de academische traditie vervaagde, omdat het modernisme zich richtte op het heden in plaats van het verleden. In de literatuur werd er gekeken naar de beginselen van de moderne kunst, waardoor de negentiende eeuw gezien werd als een constante stroom van revolutie.

Halverwege de jaren '60 van de twintigste eeuw kwam er een verandering in deze manier van denken. Het modernisme werd langzaam vervangen door het postmodernisme, waarbij er meer aandacht kwam voor de academische meesters door het relativerende karakter van deze visie. Auteurs probeerden de academische kunst meer in de eigen tijd te plaatsen en verder te kijken dan de onderwerpskeuze van de kunstenaars. Er ontstaat een gemêleerd beeld van de negentiende eeuw, zonder dat deze eeuw wordt gezien als een tijd van constante revolutie. Het aankoopbeleid van het Musée d'Orsay heeft dit gestimuleerd, doordat er niet alleen aandacht was voor de vroegmoderne werken, maar voor alle kunst uit de negentiende eeuw. Thérèse Burollet probeerde bijvoorbeeld in het begin van de jaren '70 de academische kunstenaars de aandacht te geven die zij verdienden door te kijken naar hun technische vaardigheden. Het zijn, zo stelt zij, niet de technische vaardigheden die er voor gezorgd hebben dat de academische kunstenaars een slechte naam hadden gekregen in de kunstwereld, maar hun gevoel voor compositie, onderwerpskeuze en kleurgebruik.

De negatieve connotatie van de woorden academisch en Academie hangt volgens verscheidene auteurs samen met het, voornamelijk in Frankrijk voorkomende, schaamtegevoel van de periode van het Seconde Empire. Ten tijde van het Seconde Empire was de Franse bourgeoisie zelfverzekerd, werden er veel nieuwe wetenschappelijke ontdekkingen gedaan en was de kunst in een stroomversnelling geraakt. De academische kunst werd voornamelijk gereguleerd door de regering.

Na de overgave van Napoleon III aan de Duitsers in 1870 viel het land echter in een zwart gat. De periode van het Seconde Empire werd bekritiseerd door de bourgeoisie en de overgave werd als een persoonlijke vernedering gevoeld. Europese auteurs zouden het verleden, en het idee dat hun voorgangers de voortekenen van de impressionistische beweging hadden gemist, maar moeilijk kunnen loslaten, waardoor er relatief weinig aandacht was voor de academische kunst. Een uitzondering hierin is de stad Montpellier, de geboorteplaats van Cabanel. Het Musée Fabre daar heeft een grote collectie academische kunst.

Dezelfde periode in de negentiende eeuw was juist een periode van economische bloei voor de Verenigde Staten. Veel nieuwe rijken vertrokken naar Parijs om daar historiestukken te kopen en zich te laten portretteren door academische meesters als Cabanel. De hernieuwde interesse in de academische kunst van de negentiende eeuw is dan ook voornamelijk afkomstig van Amerikaanse auteurs, als Petra ten-Doesschate Chu, H. Barbara Weinberg en Leanne Zalewski. Zowel de portretkunst van Cabanel, als de invloed van de kunstenaar op de Amerikaanse studenten aan de Academie wordt gezien als een belangrijk onderdeel van het cultureel erfgoed van de Verenigde Staten.

Wanneer er gekeken wordt naar de receptie van academische kunst is niet alleen de negatieve connotatie van de woorden academische en Academie een vraagstuk, maar ook de vergelijking met kitsch. In 1939 werd de academische kunst vergeleken met kitsch door Clement Greenberg. Kitsch was volgens hem een populaire, commerciële, kapitalistische kunstvorm, die altijd maar gewoon geaccepteerd werd, net als de academische kunst. Dit is een stempel dat vandaag de dag nog herkend wordt door sommige kunsthistorici. Andere kunsthistorici proberen juist antwoord op de vraag te geven of academische kunst kitsch is of niet. Voorbeelden hiervan zijn Aleksa Čelebonović (1974) en Tomas Kulka (1996). Beide auteurs kwamen tot de conclusie dat academische kunst geen kitsch is, maar dat het geplaatst moet worden in de eigen tijd en dat er gekeken moet worden naar de wensen van de opdrachtgevers. Het respect voor het verleden zou het belangrijkste argument zijn om de academische kunst geen kitsch te noemen.

Zowel Čelebonović als Kulka verwijzen ter illustratie naar de *Geboorte van Venus* van Cabanel. Dit schilderij, dat in 1979 'zinnenprikkelend erotisch' werd genoemd door James Harding, wordt in de literatuur gezien als het voorbeeld van de Salonkunst door de onderwerpskeuze. Het schilderij werd in de twintigste eeuw meerdere malen vergeleken met werken van Manet, zoals de *Olympia* en *Le déjeuner sur l'herbe*. Cabanel staat in de twintigste eeuw te boek als de kunstenaar van de *Geboorte van Venus*, zonder dat er veel aandacht wordt geschonken aan zijn andere werken en zijn positie op de Academie.

Ook nu kan de academische kunst nog niet geheel objectief bekeken worden. Veel kunsthistorici moeten zich nog losweken van de modernistische visie die lange tijd heeft doorgeschemerd in de literatuur. Door de positie van de academische werken in de negentiende eeuw en door de technische vaardigheden van de kunstenaars wordt de kunst echter steeds meer geaccepteerd. Misschien is er in het proces van acceptatie van de academische kunst een rol weggelegd voor de nieuwe generatie kunsthistorici?

Literatuurlijst

- Blanc, Charles, *Les Artistes de mon temps*, Parijs 1876.
- Brigstocke, Hugh, *The Oxford companion to Western Art*, Oxford 2001.
- Brisson, Dominique, *Journey to Orsay*, Parijs 1992.
- Čelebonović, Aleksa, *Some call it Kitsch: masterpieces of Bourgeois Realism*, New York 1974.
- Craven, Thomas, *The Story of modern painting. From cave pictures to modern art*, New York 1943.
- Denis, Rafael Cardoso, Trodd, Colin, *Art and the academy in the nineteenth century*, Manchester 2000.
- Dimier, Louis, *Histoire de la peinture française aux XIXe siècle*, Parijs 1903.
- Ten-Doesschate Chu, Petra, *Nineteenth-Century European Art*, New York 2003.
- Dumas, François Guillaume, *Modern Artists: a series of Illustrated biographies*, Londen 1888.
- Eisenman, Stephen F, *Nineteenth century art. A critical history*, Londen 1994.
- Fascina e.a., *Modernity and modernism. French painting in the nineteenth century*, New Haven & New York 1993.
- Gay, Peter, *Modernism, the lure of heresy*, New York 2008.
- Gombrich, E.H, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, Londen 1963.
- Gombrich, E.H, *The Story of Art*, Londen 1950.
- Gombrich, E.H, *The Story of Art*, Londen 1967 (11) (1950).
- Gowans, Alan, *The Restless Art. A history of painters and painting 1760-1960*, Philadelphia 1964.
- Goldfarb Marquis, Alice, *Art Czar. The rise and fall of Clement Greenberg*, Aldershot 2006.
- Greenberg, Clement, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1989.
- Harding, James, *Artistes Pompiers*, Londen 1978.
- Hargrove, June, *The French Academy. Classicism and its antagonists*, Londen 1990.
- Harris, Jonathan, *The New Art History. A critical introduction*, Londen/New York, 2001.
- Harrison Charles, Wood, Paul, *Art in theory 1900-1990. An anthology of changing ideas*, Oxford 1992.
- Harrison, Wood & Gaiger, *Art in Theory 1815-1900*, Padstow 2007.
- Haskell, Francis, *Rediscoveries in art*, New York 1976.

Haveman, Mariëtte, *Het feest achter de gordijnen*, Amsterdam 1996.

Hess, B, Ashbery, J, *Academic Art*, New York 1971.

Honour, Hugh, Fleming, John, *A world history of art*, Londen 1982

Janson, H.W, *History of Art*, New York 1962.

Kulka, Tomas, *Kitsch and Art*, Pennsylvania 1996.

Lafenestre, George, 'Alexandre Cabanel' *Gazette des Beaux-Arts* vol. ser.3 (1889), afl. 31:1, p. 265.

M. Alexandre Cabanel' *The athenaeum : journal of literature, science, the fine arts, music and drama*, (1889), afl. 3197 (feb), p. 153.

Mai, Ekkehard, *Faszination Venus: Bilder reiner Göttin von Cranach bis Cabanel*, tent. cat. Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 1994.

Marcel, Henry, *La peinture française aux XIXe siècle*, Parijs 1905.

Meecham,Pam, Sheldon, Julie, *Modern Art: a critical introduction*, Londen 2000.

Meyer, Julius, *Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789 : zugleich in ihrem Verhältniss zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*, Leipzig 1867.

Meynell, Alice, 'Alexandre Cabanel', *The Magazine of Art*, vol. 9 (1886), p. 271.

Milner, John, *The studios of Paris*, New Haven & Londen 1988.

Morris, Frances e.a., *Tate Modern. The handbook*, Londen 2008.

Moulin, Jean-Marie e.a. *The Second Empire. Art under Napoleon III*, tent. cat. Philadelphia/Detroit/Parijs, 1978.

Muther, Richard, *Ein Jahrhundert Französischer Malerei*, Berlijn 1901

Nougaret, Jean, *Dessins d'Alexandre Cabanel 1823-1889*, tent. Cat. Montpellier (Musée Fabre) 1989.

Pitman, Dianne, *Bazille Purity, Pose and Painting in the 1860's*, University Park 1998.

Richardson, Anthony, Stangos, Nikos, *Concepts of Modern Art*, New York, 1974.

Rosenblum, Robert, *The past rediscovered: French Painting 1800-1900*, tent. cat. Minneapolis (The Minneapolis Institute of Arts) 1969.

Rosenblum, Robert, Janson, H.W., *Art of the Nineteenth century: painting and sculpture*, Londen 1984.

Rosenblum, Robert, *1900. Kunst op een keerpunt*, tent. Cat. Londen (Royal Academy of Arts), 2000.

Sterling, Charles, *French painting 1100-1900*, tent. cat. Pittsburgh (Carnegie Institute) 1951.

Stokstad, Marilyn, *Art History*, Londen 2008.

Tillim, Sidney, 'The academy, Postmodernism and the Education of the Artist', *Art in America*, vol. 87 (1999) afl. 4 (01 04)p. 61.

Turner, Jane, 'Cabanel, Alexandre' *The Dictionary of Art*, New York 1996 p. 341 (vol. 5).

Weinberg, H. Barbara, *The lure of Paris*, New York 1991.

Zalewski, Leanne, *Alexandre Cabanel's portraits of the American 'Aristocracy' of the Early Gilded age*, 2009. <<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring05/300--alexandre-cabanel-portraits-of-the-american-aristocracy-of-the-early-gilded-age>> (20 februari 2010)

Websites:

Begrip 'academie', <www.larousse.fr> , (17 februari 2010)

Begrip 'Artistes Pompiers', <www.larousse.fr> , (18 februari 2010)

Herkomst 'Artistes Pompiers', <www.c-s-p.org/Flyers/978-1-4438-1361-7-sample.pdf>, (16 juni 2010)

Tentoonstelling *Alexandre Cabanel*, <<http://museefabre-en.montpellier-agglo.com>>, (15 mei 2010)

Afbeelding 'Geboorte van Venus', <www.musee-orsay.fr>, (25 januari 2010)

Afbeelding 'Alexandre Cabanel', <[http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Self_Portrait_\(Alexandre_Cabanel\).jpg](http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Self_Portrait_(Alexandre_Cabanel).jpg)>, (15 maart 2010)

Afbeelding 'L'odalisque à l'esclave', <www.louvre.fr>, (1 juni 2010)

Afbeelding 'Paradis Perdu', <www.christies.com>, (13 mei 2010)

Afbeelding 'Nymphe enlevée par une faune', <<http://lettres-histoire.info/>>, (15 mei 2010)

Afbeelding 'Portrait de l'empereur Napoleon III', <www.1st-art-gallery.com/Alexandre-Cabanel/Alexandre-Cabanel-oil-paintings.html>, (18 mei 2010)

Afbeelding 'La naissance de Vénus', <www.musee-orsay.fr>, (18 mei 2010)

Afbeelding 'Olympia', <www.musee-orsay.fr>, (18 mei 2010)

Afbeelding 'Lady of Shalott', <www.worldartreviews.com/images/waterhouse-shalott.jpg>, (18 mei 2010)

Collectie Musée Fabre, <http://museefabre-en.montpellier-agglo.com/index.php/connaitre/les_grands_parcours>, (18 juni 2010)

Catalogus collecties Frankrijk, <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr>, (18 juni 2010)

Collectie Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, <www.kmska.be>, (18 juni 2010)

Collectie The Metropolitan Museum of Art, <www.metmuseum.org>, (20 juni 2010)

Bijlage 1.**Een chronologisch overzicht van de genoemde werken van Alexandre Cabanel.**

Titel	Jaartal	Plaats van bestemming
Agonie du Christ au jardin des oliviers	1844	<i>Onbekend</i>
Jésus dans le Prétoire	1845	<i>École nationale supérieure des Beaux-Arts, Parijs</i>
L'ange déchu	1847	<i>Musée Fabre, Montpellier</i>
La chiarruccia	1848	<i>Musée Fabre, Montpellier</i>
Albaydé	1848	<i>Musée Fabre, Montpellier</i>
Velléda	1852	<i>Musée Fabre, Montpellier</i>
Mort de Moïse	1857	<i>Musée Fabre, Montpellier</i>
Glorification de Saint-Louis	1853-55	<i>Musée du Château, Lunéville</i>
Un soir d'automne	1855	<i>Onbekend</i>
Martyr chrétien	1855	<i>Onbekend</i>
Nymphe enlevée par une faune	1861	<i>Musée des Beaux-Arts, Lille</i>
Le Poète Florentin	1861	<i>The Metropolitan Museum of Art, New York</i>
La Naissance de Vénus	1863	<i>Musée d'Orsay, Parijs</i>
Portrait de Mme de Clermont-Tonnere	1863	<i>Onbekend</i>
Portrait de l'Empereur Napoléon III	1865	<i>Onbekend</i>
Ruth et Boaz	1866	<i>Musée Fabre, Montpellier</i>
Le Paradis perdu	1866-67	<i>Privécollectie</i>
Ruth	1868	<i>Onbekend</i>
Mort de Francesca de Rimini et Paolo Maletesta	1870	<i>Musée d'Orsay, Montpellier</i>
Giacomina	1871	<i>Onbekend</i>
Triomphe de Flore	1870-72	<i>Musée Louvre, Parijs</i>
Première extase de Saint-Jean-Baptiste	1872-74	<i>Onbekend</i>
Lucrece et Sextus Tarquin	1877	<i>Onbekend</i>

Titel	Jaartal	Plaats van bestemming
Vie de Saint-Louis	1878	<i>Pantheon, Parijs</i>
Samson et Dalila	1878	<i>Privécollectie</i>
La fille de Jephté	1879	<i>privécollectie</i>
Phèdre	1880	<i>Musée Fabre, Montpellier</i>
Portia: Scene des confrets du marchand de Venise	1881	<i>Onbekend</i>
Ophélie	1883	<i>privécollectie</i>
Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort	1887	<i>Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen</i>
Judith	1889	<i>Onbekend</i>
Portret de Madame d'Albertini	1889	<i>Onbekend</i>

Bijlage 2:



Alexandre Cabanel
La naissance de Vénus
1865