

# Kunstgeschiedenis in beeld en woord

## De methode van Séroux d'Agincourt en de kunstgeschiedschrijving in de achttiende eeuw



Masterthesis Beeldende Kunst tot 1850

Robine E.J. Bronsing

Studentnummer 3093123

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

Begeleiding: dr. A.M.E.L. Hoogenboom

Second opinion: dr. V.M. Schmidt

Mei 2011

Dank!

Bij deze wil ik graag alle docenten van het Kunsthistorisch Instituut die hebben bijgedragen aan mijn studie en het voltooien ervan bedanken voor de enthousiaste en plezierige manier waarop zij mij op dit leerzame pad hebben begeleid. Mijn gedachten gaan uit naar dr. C. Schuddeboom die helaas dit afstuderen niet heeft mogen meemaken, maar wel een gedegen basis ervoor heeft gelegd. Dr. A.M.E.L. Hoogenboom ben ik veel dank verschuldigd voor haar bereidheid mij over te nemen, zowel wat betreft de tutorial als het afstuderen, en de opbouwende en prettige manier waarop zij dit heeft gedaan. Dr. V.M. Schmidt is zo vriendelijk geweest de tutorial en deze thesis mede te beoordelen.

Naarden, mei 2011.

## Inhoudsopgave

Inleiding	3
Probleemstelling	5
1 Jean Baptiste Louis George Séroux D'Agincourt	7
-Zijn leven	7
-Een beschrijving van <i>Histoire de l'Art</i>	8
-Het concept 'décadence', sleutelbegrip van het werk	9
-De wetenschappelijke interesse voor de middeleeuwen	10
-De strijd voor het behoud van het klassieke schoonheidsideaal	11
2 Het gebruik van afbeeldingen	15
-De invloed uit andere wetenschappen: encyclopedie, zoölogie en plantkunde	15
-Bernard de Montfaucon (1655-1741)	16
-Anne-Claude-Philippe Comte de Caylus (1692-1765)	18
3 <i>Histoire de l'Art</i> als methode voor kunstgeschiedschrijving	21
-Verzamelen, selecteren en ordenen van het materiaal	21
- Het verzamelen van het materiaal	21
- Selectiecriteria	22
- Chronologie als ordeningssysteem	22
- Instrueren door illustraties	23
4 De gehanteerde methode: abstraheren en vergelijken	26
- Het probleem van de betrouwbaarheid van de reproducties	26
- De omtreklijn als objectief reproductie middel	27
- De beeldstrategie in <i>Histoire de l'Art</i>	29
- Calqueertechniek	31
- De kwaliteit van de reproducties	32
- Toetsing aan een fotografische reproductie	33
- <i>Histoire de l'Art</i> als bron voor wetenschappelijk onderzoek	35
5 De kracht van de afbeeldingen: de tableaux als tekst	36
- Typologie van de tableaux	36
- Het diachrone, chronologisch-systematische type	36
- Het synchrone of panorama type	37
- Het monografische type	38
6 Tekst met betrekking tot het gedeelte sculptuur	39
- <i>Tableau Historique</i>	39
- <i>Partie Esthétique</i> en <i>Table des Planches</i>	40
7 'La sculpture: un appareil de monumens bien inférieur'	43
- De soorten sculptuur die voorkomen in <i>Histoire de l'Art</i>	43
- Beschrijving van de tableaux in samenhang met de bijbehorende tekst	44
- <i>Première Partie. Décadence de la sculpture depuis le IVe siècle, jusqu'au XIIIe</i>	44
- <i>Seconde Partie. Renaissance de la Sculpture, au XIIIe siècle</i>	53
- <i>Troisième partie. Renouveau de la Sculpture</i>	55
- <i>Première époque. Du milieu du XIIIe siècle au commencement du XIVe</i>	55
- <i>Seconde époque. Progrès du renouvellement de la sculpture, au milieu du XVe siècle</i>	55
- <i>Troisième époque. Entier renouvellement, au XVIe siècle</i>	56
- <i>Résumé général de l'Histoire de la sculpture, par les médailles et les pierres gravées</i>	57
- Vergelijking van de strategie tussen de drie onderdelen	59
Conclusie	61
Bibliografie	63
Bijlage I	66
Verantwoording afbeeldingen	67
CD met afbeeldingen	67

## Kunstgeschiedenis in beeld en woord

### De methode van Séroux d'Agincourt en de kunstgeschiedschrijving in de achttiende eeuw

#### Inleiding

De huidige belangstelling bij kunsthistorici voor het werk van de Franse edelman Jean Baptiste Louis George Séroux d'Agincourt (Beauvais 1730- Rome 1814) *Histoire de l'Art par les Monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu' à son renouvellement au XVIe siècle* is opvallend te noemen. Het monumentale foliowerk in zes delen leek na zijn vertraagde verschijning in de jaren tussen 1810 en 1825 slechts in kleine kring respons gekregen te hebben en was daarna in vergetelheid geraakt. Bijna twee eeuwen na publicatie staat het werk volop in de belangstelling van kunsthistorici en krijgt het de plaats die het toekomt in de kunstgeschiedschrijving.

De eerste aanzet voor deze nieuwe interesse ontstond door de herontdekking van de aan het werk ten grondslag liggende collectie beeldmateriaal in de Vaticaanse bibliotheek in de jaren zestig van de vorige eeuw. Naar aanleiding hiervan verscheen een publicatie waarin het belang van het werk wordt onderkend.<sup>1</sup> Het opduiken in 1997 in het Getty Research Institute van een groot deel van de correspondentie van D'Agincourt over de vervaardiging van het boek was de tweede aanleiding voor verdere publicaties.<sup>2</sup> Een derde oorzaak is de verhevigde interesse die de afgelopen jaren binnen het vakgebied van de kunstgeschiedenis is ontstaan voor de kunstgeschiedschrijving. Roland Recht verklaart dit fenomeen als volgt:

'Une discipline qui perd ses certitudes, s'interroge fatalement sur ses méthodes et plus encore sur sa propre histoire.'<sup>3</sup>

Hij meent dat het vak kunstgeschiedenis door zelfreflectie en zelfkritiek uit de diepe crisis tracht te komen waarin het de laatste decennia van de twintigste eeuw terecht was gekomen.<sup>4</sup> Sinds Édouard Pommier tijdens een kunsthistoriografisch congres in het Louvre beweerde dat D'Agincourt naast Vasari en Winckelmann de derde uitvinder van de kunstgeschiedenis is, heeft *Histoire de l'Art* zijn plaats in de kunstgeschiedschrijving van de achttiende eeuw veroverd.<sup>5</sup> Enkele jaren later verscheen in 2005 als eerste monografie *Mittelalter im Bild, Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800* van Daniela Mondini, een degelijk werk dat gebaseerd is op haar dissertatie uit 2002.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Loyrette, Henri, 'Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval', in *Revue de l'Art* 48, (1980), pp. 40-56.

<sup>2</sup> Het gaat om publicaties van o.a. Angela Capriani, Henri Loyrette, Pascal Griener en Daniela Mondini genoemd in Vermeulen, Ingrid, 'Review of Mondini, Daniela, *Mittelalter im Bild, Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005', in *H-ArtHist*, Jul 19, 2007 (accessed Jan 5, 2011), <http://arthist.net/reviews/16>.

<sup>3</sup> Recht, Roland, 'Remarques liminaires' in Recht, Roland e.a. (ed.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris 2008, p. 7.

<sup>4</sup> Bundels die voortkomen uit deze trent zijn uitgaven naar aanleiding van conferenties gehouden in het Louvre: Pommier, Édouard (ed.), *Histoire de l'histoire de l'art en France, Tome I, de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Paris 1995; Recht, Roland e.a. (ed.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris 2008; een voorbeeld van kunstgeschiedschrijving waarin D'Agincourt wordt behandeld is: Bickendorf, Gabriele, *Die Historisierung der Italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998, pp. 361-372.

<sup>5</sup> Édouard Pommier was als Inspecteur Général Honoraire des Musées de France wetenschappelijk directeur van de cyclus van conferenties over historiografie in het Louvre in 1991 en 1993. Publicatie bij deze cyclus: Pommier, Édouard (ed.), *Histoire de l'histoire de l'art en France, Tome I, de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Paris 1995.

<sup>6</sup> Mondini, Daniela, *Mittelalter im Bild, Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005; Mondini, Daniela, *Séroux d'Agincourt und die Kunstgeschichte des Mittelalters; ein Pionier wider Willen?* (dis.), Zürich 2002.

Een vierde aanleiding is de groeiende belangstelling bij kunsthistorici voor 'het beeld', het 'zien', de 'taal' die gesproken wordt door visuele beelden, en de relatie tussen woord en beeld. D'Agincourt heeft als een van de eersten het belang van afbeeldingen als onontbeerlijk element in de kunstgeschiedschrijving ingezien. Met zijn grote hoeveelheid reproducties meende hij de kunstgeschiedenis zelf uit te kunnen beelden omdat hij ervan overtuigd was, dat afbeeldingen, mits goed geselecteerd en geordend, op zichzelf de loop van de kunstgeschiedenis duidelijk konden maken. De uitgebreide tekst die hij erbij leverde diende om de context van de afgebeelde kunstwerken nader uit te leggen.<sup>7</sup> Ernst Gombrich (1909-2001) is eind vorige eeuw voorloper geweest in het onderzoek naar het verband tussen taal, beeld en beeldgebruik en de werking ervan op de menselijke geest en van het zien in het algemeen.<sup>8</sup> In navolging van zijn pionierswerk is de aandacht voor de ontwikkeling van het gebruik van afbeeldingen bij de kunstgeschiedschrijving sterk toegenomen. Hierbij komen vragen aan de orde over het wezen en de mogelijkheden van afbeeldingen als communicatiemiddel. Afbeeldingen werden vanaf het midden van de achttiende eeuw als noodzakelijk beschouwd medium aan de gegeven talige informatie toegevoegd. In de huidige kunsthistorische praktijk wordt gekeken hoe de toenmalige ideeën over de toepassing van afbeeldingen in de praktijk werden toegepast en welke gedachten er waren over de betekenis en de mogelijkheden ervan. In deze discussie is aandacht voor het werk van D'Agincourt.<sup>9</sup>

Een laatste aanleiding is het belang dat wordt gehecht aan het ontstaan van de kunsthistorische 'canon' en de oorspronkelijke structurering hiervan. Papiercollecties hebben daar een belangrijke rol in gespeeld: de selectie en ordening ervan liggen ten grondslag aan de manier waarop de erop gebaseerde vroegste kunstboeken ingedeeld en georganiseerd zijn. In haar boek *Picturing Art History* onderzoekt Ingrid Vermeulen drie papiercollecties waaronder die van D'Agincourt als een van de zeldzame collecties die nog compleet bewaard is gebleven.<sup>10</sup> In het Louvre in Parijs vond een tentoonstelling plaats

---

<sup>7</sup> Een voorbeeld van belangstelling voor het visuele is: Mondini, Daniela, 'Apprendre à "voir" l'histoire de l'art. Le discours visuel des planches de l'*Histoire de l'Art par les monuments* de Séroux d'Agincourt', in Recht (2008) (zie noot 3), pp. 153-167; een voorbeeld van belangstelling voor de beeldtaal is: Miarelli Mariana, Ilaria, "Monuments parlants" : *Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino 2005; Bickendorf, Gabriele, 'Die ersten Überblickswercke zur <Kunstgeschichte>: Jean-Baptiste-Louis-George Séroux d'Agincourt (1730- 1814), Luigi Lanzi (1732-1810), Johann Dominico Fiorello (1748-1821) und Leopoldo Cicognara (1767-1834)', in Pfisterer, Ullrich (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte 1: Von Winckelmann bis Warburg*, München 2007, pp. 29-45.

<sup>8</sup> Gombrich, Ernst, *The Image and the Eye*, Oxford 1982; Gombrich, E.H., *The Uses of Images, Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London 1999.

<sup>9</sup> Enkele voorbeelden: Krause, Katharina und Klaus Niehr (hgg.), *Kunstwerk-Abbild-Buch. Das illustrierte Kunstbuch 1730-1930*, München und Berlin 2007; Schmid, Marc Frederic, *Der Einsatz von Abbildungen in frühen kunsthistorischen Werken, Die Visualisierung mittelalter Kunst in der Zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Function*, München 2007; Carqué, Bernd, Daniela Mondini en Matthias Noell (Hrsgs.), *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Teilband I und II, Göttingen 2006; Niehr, Klaus, 'Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk', in Krause, Katharina (Hrsg.), mit Beitragen von Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, *Bilderlust und Lese Früchte: das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, Leipzig 2005, pp. 9-26, hier p. 9; Weissert, Caecilia, *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999.

<sup>10</sup> Vermeulen, Ingrid R., *Picturing Art history. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010. De verzameling van D'Agincourt bestaat uit tekeningen, calques, kopieën, etsen, notities en brieven en wordt bewaard in de Vaticaanse Bibliotheek onder codices Vat. lat. 9839-9849 en Vat. lat. 13479-13480. Het gaat om 3855 beelddocumenten, Mondini (2005) (zie noot 6), p. 72.

in de herfst van 2010 over de papieren collectie als bron voor kunstgeschiedschrijving waarbij het werk van D'Agincourt getoond werd.<sup>11</sup>

Noemenswaardig bij al deze aandacht voor *Histoire de l'Art* is, dat de aanvankelijke kritiek erop op de achtergrond is geraakt. De in het boek gehanteerde classicistische kunstnorm was al tijdens het lange publicatieproces ervan achterhaald en veroorzaakte veel negatieve reacties. Tegen de manier van afbeelden bestond bezwaar vanwege het te kleine formaat van veel reproducties.

Tegenwoordig zijn de aspecten waarin D'Agincourt een voortrekkersrol heeft gespeeld en die belangrijk zijn voor de voortgang in de kunstgeschiedschrijving onderwerp van studie. Opgemerkt wordt, dat zijn werk bedoeld was inzicht te verschaffen in de historische ontwikkeling van stijl en een enorme hoeveelheid nieuwe, kwalitatief hoogwaardige reproducties van gebouwen, standbeelden, miniaturen en fresco's uit zoveel eeuwen bijeenbracht. De mogelijkheid middeleeuwse kunst te bestuderen werd hierdoor substantieel vergroot. Met zijn methode heeft hij vele anderen geïnspireerd tot het vervaardigen van geïllustreerde kunstboeken.<sup>12</sup> Het werk dat in een oplage van 700 exemplaren is verschenen en in verschillende edities in het Italiaans, Duits en Engels vertaald is heeft meer invloed gehad dan tot voor kort werd aangenomen.<sup>13</sup> Een voorbeeld van de verschuiving van aandacht is te zien bij vergelijking van de titels van twee werken van Daniela Mondini. Haar dissertatie heeft als belangrijkste onderwerp de discrepantie tussen het achterhaalde normatieve ideeëngoed van D'Agincourt wat betreft de achterlijkheid van de middeleeuwse kunst en het tegen wil en dank door hem bekend en gewaardeerd worden ervan - *Séroux d'Agincourt und die Kunstgeschichte des Mittelalters; ein Pionier wider Willen?*-, terwijl bij het op de dissertatie gebaseerde boek van drie jaar later de nadruk ligt op het eigenlijke belang van het werk, namelijk het methodisch in beeld brengen van die kunst - *Mittelalter im Bild, Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*-. Dat hij van groot belang is voor de kunstgeschiedschrijving is inmiddels algemeen aanvaard.

### Probleemstelling

Zoals wordt opgemerkt door Krause, Niehr en Hanebutt-Benz ging vanaf 1750 de overtuiging verloren, dat beelden volledig in woorden konden worden gevat, op hetzelfde moment dat kunstgeschiedenis als classificerende, later ook interpreterende, historisch werkende wetenschap ontstond. Vanaf dat moment was de kunsthistorische tekst erop aangewezen met afbeeldingen te worden uitgerust. Dit had tot gevolg dat er een veelvoud van vormen in het geïllustreerde kunstboek ontstonden waarin de verhouding tussen tekst en illustraties sterk varieerde. Merkwaardigerwijze heeft de kunstgeschiedenis zich tot voor kort alleen op de literaire productie gericht alsof het gesproken of geschreven woord het enige transportmiddel van onderzoek zou kunnen zijn en daarom bij voorkeur gebruikt zou moeten worden om historische vraagstukken op te helderen.<sup>14</sup>

In deze scriptie zal eerst aan de hand van de meest recente onderzoeken over *Histoire de l'Art* en zijn auteur getracht worden het werk zijn plaats in de achttiende-eeuwse kunstgeschiedschrijving vanuit toenmalige ontwikkelingen in de wetenschap te geven. Een belangrijk nieuw element zal zijn: onderzoek naar de in het werk gehanteerde methode van

---

<sup>11</sup> Cat nr. 47, pp. 152-154 in Décultot, Elisabeth (ed.), *Musée de papier, Recueils d'Antiquités et recherches antiquaires 1650-1780*, Paris 2010, catalogus bij de tentoonstelling in het Musée du Louvre van 14 september 2010 tot 3 januari 2011.

<sup>12</sup> Akker, Paul van den, *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam 2010, pp. 86-87.

<sup>13</sup> Vermeulen (2007) (zie noot 2), p. 250; Mondini (2005) (zie noot 6), 5. 'Rezeption', pp. 299-332.

<sup>14</sup> Krause (2005) (zie noot 9), 'Vorwort', pp. 7-9.

de 'didactique dissuasive' gekoppeld aan reeksen afbeeldingen.<sup>15</sup> Wat houdt deze methode in, hoe werkt deze en waar heeft D'Agincourt zijn aanpak en ideeën op gebaseerd? Wat is de functie van het beeldmateriaal en in welke relatie staat dit tot de tekst?

Het doel van het onderzoek is argumentatievormen en -structuren in woord en beeld in hun wetenschappelijke rol te vatten. De voornaamste interesse geldt hier de functie die de reproductie als vervanger van een artefact inneemt. De keus voor de afbeeldingstechniek wordt tegen de achtergrond van de relatie met de tekst besproken zodat verbanden tussen de figuratieve en de verbale component te voorschijn komen. In het geval van *Histoire de l'Art* zijn woord en beeld samengesteld door dezelfde auteur, wat dit werk tot een uitermate geschikt onderwerp voor een dergelijk onderzoek maakt.

In navolging van Krause c.s. zal bij het onderzoek gekeken worden naar de mate waarin de afbeeldingen een wetenschappelijk karakter hebben gekregen. Dit hangt samen met de boven de tekst uitgaande mogelijkheden van het beeld om historische verbanden en samenhang aan te tonen. Daarbij komen vragen aan de orde over de nauwkeurigheid en precisie van de afbeeldingen, over bewust of onbewust wijzigingen van het afgebeelde in de reproductie, over de ontlening van beeldmateriaal en gerichte vormen van abstractie. De afbeelding wordt door D'Agincourt gezien als een medium dat een wezenlijke bijdrage tot het wetenschappelijke debat kan leveren en als zodanig als communicatiemiddel met zijn eigen specifieke kwaliteiten ingezet kan worden. Hiermee is de afbeelding geen bijzaak meer, maar een zelfstandig medium, dat ziens- en begripsgeschiedenis documenteert. In de reproductie worden voorstellingen en ideeën tot uitdrukking gebracht die zich met tekst slechts moeizaam laten overbrengen. Deze scriptie wil daarmee een bijdrage leveren aan onderzoek naar de verbeelding van kunst in de achttiende eeuw.

Ter illustratie zullen voornamelijk voorbeelden uit het gedeelte *Sculpture* worden gebruikt, omdat daar tot nu toe relatief weinig aandacht aan is besteed.<sup>16</sup> Twee van de tekstgedeelten over sculptuur zijn in tegenstelling tot later gepubliceerd tekstmateriaal in het werk in hun geheel door D'Agincourt zelf geredigeerd waardoor tekst en illustraties juist hier een goed beeld kunnen geven van de bedoelingen van de auteur.<sup>17</sup> Een derde bijzonderheid ligt in de aard van het genre zelf: sculptuur is driedimensionaal en vereist daardoor speciale aandacht bij het reproduceren.

Met behulp van recent onderzoeksmateriaal en het daarin verwoorde begrippenapparaat zal de methode van D'Agincourt in de sectie sculptuur worden geanalyseerd om te kunnen constateren welke technieken van afbeelden en schrijven hij heeft gebruikt en waarvoor, en hoe efficiënt deze zijn om zijn doel te bereiken. Op deze manier kan worden uitgezocht of hij ook in deze sectie conform de in dit onderzoek geformuleerde theorie heeft gewerkt en of hier nog iets aan toe te voegen is. Een vergelijking met andere geïllustreerde kunstboeken uit zijn tijd zal nog meer duidelijkheid kunnen geven over zijn speciale werkwijze. Zo kan na deze analyse de methode van D'Agincourt in een breder kader worden geplaatst.

---

<sup>15</sup> 'Didactique dissuasive', term gebruikt door Mondini (2005) (zie noot 6), p. 158.

<sup>16</sup> *Histoire de l'Art* is ingedeeld in drie delen: *Architecture*, *Sculpture* en *Peinture*. In het werk van Mondini (2005) (zie noot 6) staat vooral het gedeelte architectuur centraal, terwijl Vermeulen (2010) (zie noot 10) de schilderkunst behandelt; deze beide onderdelen vormen ook de kern in het onderzoek van Schmid (2007) (zie noot 9); Niehr onderzoekt voorbeelden van architectuur en schilderkunst in zijn artikel: 'Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk', in Krause (2005) (zie noot 9), pp. 9-26; onder Kat. Nr. 4 bespreekt Niehr een pagina uit *Sculpture*, *Tableau XXXVI, Tabernacle du maître-autel de St. Jean de Latran à Rome XVIe Siècle*, in Krause (2005) (zie noot 9), pp. 87-91.

<sup>17</sup> De afbeeldingen en de tekst hierbij zijn tussen 1810 en 1812 geleverd, nog tijdens het leven van de auteur. De overige teksten over de sculptuur zijn na diens dood in 1817 en 1818 verschenen, Mondini (2005) (zie noot 6), p. 150: figuur met de momenten van uitgave van de verschillende onderdelen van *Histoire de l'Art*.

## 1. Jean Baptiste Louis George Séroux d'Agincourt

- Zijn leven

Jean Baptiste Louis George Séroux d'Agincourt werd in 1730 in Beauvais geboren als telg van een adellijke familie. Na een korte militaire carrière wist hij als 'Fermier Général', een hoge functie als belastinginspecteur, in dienst van koning Lodewijk XV een groot vermogen te vergaren. In die tijd begon hij zijn kunstverzameling, waar hij tekeningen, schilderijen en antiquiteiten in onderbracht. Hij wijdde zich aan het bestuderen van de natuurlijke historie. Tegelijkertijd verkeerde hij in de hoogste kringen in Parijs, waar hij kennis maakte met de elite van zijn tijd.

'En général, la vie de M. d'Agincourt est, pour ainsi dire, l'histoire de ses relations avec tout ce que sa patrie et l'Europe entière réunirent, pendant un demi-siècle, d'hommes savants et distingués'<sup>18</sup>

jubelt Gigault de la Salle in zijn biografie van D'Agincourt, maar hij overdrijft niet, want uit de correspondentie van D'Agincourt blijkt, dat hij met de belangrijkste wetenschappers, verzamelaars, kunstkenner en kunstenaars intensief contact heeft gehad en aan alle toenmalige actuele discussies heeft deelgenomen.<sup>19</sup>



**Afb. 1: Ch. Cochin fils, *Portret van Séroux d'Agincourt*, 1776, ets op koper, uit *Séroux d'Agincourt: Recueil* (1814), voorblad verso**

Na de dood van Lodewijk XV in 1774 met wie hij zich zeer verbonden voelde, verliet D'Agincourt Frankrijk in 1776-78 voor een reis naar het noorden. Hij bezocht Engeland, Nederland en wat nu België is en reisde langs Aken en Keulen waarschijnlijk door de Elzas

---

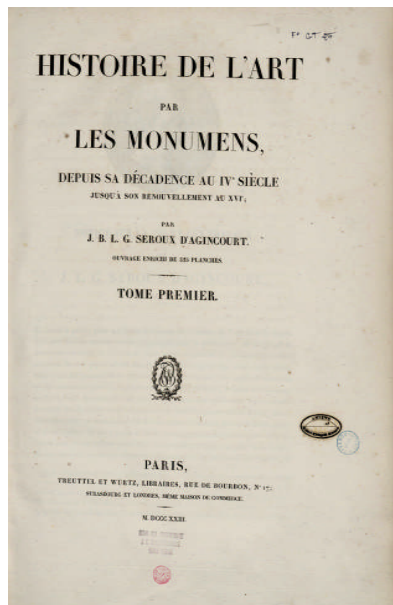
<sup>18</sup> Gigault de la Salle, 'Notice sur la vie et les travaux de J.L.G. Séroux d'Agincourt' in *Histoire de l'Art par les Monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu' à son renouvellement au XVI<sup>e</sup> siècle*, Tome Premier, Paris 1823, p. 4.

<sup>19</sup> Schmid (2007)(zie noot 9) pp. 50-51; Mondini (2005) (zie noot 6) pp. 22-23, 34-35 en 42-43; Gigault de la Salle (1823) p. 3 e.v.: hij kende Rousseau, kreeg botaniseerlessen van Bernard de Jussieu, had contact met Comte de Buffon en met D'Aubenton. Hij ontmoette de belangrijkste intelligentsia en letterkundigen in de salon van Mme Geoffrin onder wie de encyclopedisten en Voltaire, Jean-François Marmontel, Bernard-Joseph Saurin, Jean-François de la Harpe en André Merellet. Hij kende de kunstenaars François Boucher, Jean Honoré Fragonard, Jean-Baptiste-Marie Pierre, Jean-Marie Vien, Hubert Robert, Joseph Vernet, Jean-Baptiste Pigalle en anderen. Hij verkeerde tussen kunstliefhebbers en verzamelaars als Berthelemy Augustin Blondel d'Azincourt, Comte de Caylus, Jean-Pierre Mariette, Charles Philippe Campion Abbé de Tresan en anderen. Een verbinding wordt vermoed met Marc-Antoine Laugier en Comte d'Angeviller die hem een aanbevelingsbrief bezorgde voor de Académie de France in Rome.



terug naar Parijs.<sup>20</sup> Op dit tijdstip moeten zijn ideeën over zijn project met middeleeuwse kunst al hebben bestaan, aangezien hij de eerste tekeningen voor *Histoire de l'Art* op deze reis heeft verzameld. Hiertoe heeft zijn kennismaking met de middeleeuwse handschriften in de Parijse verzameling van de Duc de la Vallière ook bijgedragen.<sup>21</sup>

In 1778 legde hij op 48-jarige leeftijd zijn hoge ambt neer en vertrok naar Italië om eerst ruim een jaar door Noord-Italië te reizen. In november 1779 kwam hij in Rome aan, om er tot zijn dood in 1814 niet meer weg te gaan, behalve voor een korte reis naar Napels. In Rome, dat in de tweede helft van de achttiende eeuw nog een toonaangevend centrum van kunst en cultuur was, is zijn levenswerk *Histoire de l'Art* tussen 1779 en 1789 ontstaan, dat na het uitbreken van de Franse revolutie pas vanaf 1810 gepubliceerd kon worden. Met dit boek zo omvangrijk als een museum heeft hij een belangrijke bijdrage aan de kunstgeschiedschrijving geleverd.



Afb. 2: Titelpagina van *Histoire de l'Art*

- Een beschrijving van *Histoire de l'Art par les Monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu' à son renouvellement au XVI<sup>e</sup> siècle*

Het werk bestaat uit zes delen in groot folio waarvan de eerste drie de tekst en de laatste delen vier tot en met zes de platen bevatten. Het 'Discours Préliminaire', waarin D'Agincourt zijn bedoelingen bij het vervaardigen van het werk uiteen zet was de oorspronkelijke opening van het eerste deel. De biografie en het voorwoord die hier in de definitieve versie van 1823 aan voorafgaan zijn na zijn dood bij de voltooiing van de totale publicatie toegevoegd door de uitgevers. Het 'Tableau Historique' waarin de historische context van de periode van de 4<sup>e</sup> tot de 16<sup>e</sup> eeuw wordt beschreven vanaf de ondergang van het Romeinse tot die van het Oost-Romeinse Rijk vele eeuwen later is het vierde onderdeel. Afwisselend wordt hierin de politieke geschiedenis van Italië en Griekenland beschreven. Vervolgens sluit deel I af met de speciale beschrijving van de geschiedenis van de architectuur. Deel II bevat de uitgebreide tekst over sculptuur en schilderkunst.

In ieder van deze drie onderdelen wordt uitgebreid beschreven wat er op het gebied van de kunsten gebeurde waarbij tevens wordt uitgelegd wat op de afbeeldingen te zien is en hoe de verschillende getoonde kunstwerken zich onderling verhouden. Hiervoor zijn alle

<sup>20</sup> Zijn bezoek aan Horace Walpole, die hem zijn verzameling van fragmenten van gotische sculptuur liet zien, heeft waarschijnlijk zijn interesse voor middeleeuwse kunstproductie buiten Italië gewekt, Mondini (2005) (zie noot 6) p. 25.

<sup>21</sup> Schmid (2007) (zie noot 9), p. 51; Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 31 en 312.

kunstwerken genummerd. In deel III bevindt zich dan nog een aparte derde korte beschrijving van iedere pagina met platen waarop met het zelfde nummeringsysteem wordt gewerkt. Hierin wordt van ieder kunstwerk of monument afzonderlijk vermeld wat is afgebeeld, waar het zich bevindt, wie –indien bekend- de maker is en wanneer het is ontstaan. (zie figuur I). Het is in de praktijk erg lastig zowel de afbeeldingen als de twee bijbehorende teksten tegelijkertijd te consulteren: daarvoor moeten drie (grote) boeken naast elkaar geopend neergelegd worden om tegelijkertijd leesbaar te zijn. Belangrijk is te vermelden, dat het in die tijd technisch wel mogelijk was, maar zeer kostbaar en praktisch lastig uitvoerbaar om de afbeeldingen in de tekst te plaatsen. De bladen met tekst werden in hoogdruk en die met afbeeldingen in diepdruk vervaardigd. Voor een combinatie tekst met platen zou ieder blad twee drukgangen moeten ondergaan. Bovendien was het de gewoonte eerst de banden met afbeeldingen te leveren, waarmee geprobeerd werd door de aanwezigheid van veel nieuwe afbeeldingen van goede kwaliteit meer intekenaars onder het geïnteresseerde publiek te werven. De tekst bij de afbeeldingen bestaande uit de titel en de paginanummers werd op de graveerplaat aangebracht in schrijffletters en Romeinse cijfers.<sup>22</sup>

**Figuur I.**

Samenstelling *Histoire de l'Art par les Monumens*

Deel I: **Notice sur la vie et les travaux de J.L.G. Séroux d'Agincourt**

**Préface**

**Discours préliminaire**

**Tableau Historique**, 28 hoofdstukken met de geschiedenis van de periode tussen Constantijn de Grote en Paus Leo X.

**Partie Esthétique** met de omvangrijke beschrijving van de **Architecture**

Deel II: Vervolg **Partie Esthétique** met de omvangrijke beschrijving **Sculpture** en **Peinture**

Deel III: Kortere beschrijving van de kunstwerken op de **Planches** (gegraveerde platen)

Deel IV: Planches met afbeeldingen **Architecture** (73) en **Sculpture** (48)

Deel V: Planches met afbeeldingen **Peinture**

Deel VI: Planches met afbeeldingen **Peinture** (in totaal 204 verdeeld over twee delen)

**Table des matières**

Op de 325 pagina's met de graveerde platen zijn ongeveer 1400 monumenten en kunstwerken weergegeven in meer dan 3000 afbeeldingen.

- Het concept 'décadence', sleutelbegrip van het werk.

Het concept 'décadence', het sleutelbegrip in het werk, is relatief laat opgedoken in de kunstliteratuur. Voor de vestiging van de term als begrip in de cultuurhistorische geschiedenis is het veelgelezen werk van Charles de Montesquieu (1689-1755) *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) verantwoordelijk, waarin de geschiedenis staat beschreven vanaf de stichting van Rome tot aan de verovering van Constantinopel door de Turken in 1453. De in dit boek gehanteerde periodisering van verval vanaf de vierde tot herstel in de vijftiende eeuw loopt parallel met de middeleeuwen. Montesquieu legt geen expliciet verband tussen neergang in politiek en kunst. Dit doet de *Encyclopedie* van Denis Diderot (1713-1784) en Jean le Ronde d'Alembert (1717-1783) in 1754 wel bij het verklaren van het begrip 'décadence':

'Décadence, Ruine (Syn. Gramm.). Ces deux mots different en ce que le premier prépare le second, qui en est ordinairement l'effet. Exemple. La décadence de l'empire romain depuis Théodose, annonçoit sa ruine totale. On dit aussi des arts qu'ils tombent en décadence & d'une maison qu'elle tombe en ruine.'<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Schmid (2007) (zie noot 9), pp. 7-11.

<sup>23</sup>Diderot/D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1780), IV (1754) p. 659, (Reprint Stuttgart 1966) in Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 55-56.

Tegenwoordig wordt décadence als volgt beschreven: 'n.f. (lat. *decadentia*; de *cadere*, tomber).

Hierbij wordt het 'décadence' begrip van D'Agincourt dicht genaderd als een term waarin verband bestaat tussen de ondergang van het Romeinse Rijk en de algemene neergaande ontwikkeling in de kunsten.

Op het moment dat D'Agincourt Engeland bezocht, was het eerste deel van *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* van Edward Gibbon (1737-1794) uitgekomen. Aangezien zich bij de publicatie een heftige polemiek had voorgedaan, is het zeer waarschijnlijk dat D'Agincourt dit deel al vroeg gelezen heeft.<sup>24</sup> In dit eerste deel kondigde Gibbon de indeling van zijn gehele werk aan, dat tussen 1776 en 1788 in zes delen zou verschijnen. Hij gebruikte de zelfde indeling in perioden als Montesquieu, eveneens tot aan de val van Constantinopel. D'Agincourt heeft bij de samenstelling van zijn werk deze twee auteurs gevolgd.<sup>25</sup>

-De wetenschappelijke interesse voor middeleeuwse monumenten

De wetenschappelijke interesse voor monumenten en kunst uit de middeleeuwen als periode is niet ontstaan bij kunstliefhebbers maar bij historici en oudheidkundigen in de zeventiende en begin achttiende eeuw. Deze artefacten werden als studieobject beschouwd en niet als esthetisch waardevolle artistieke producties.<sup>26</sup> Tegen het eind van de achttiende eeuw was deze na-antieke periode een vast begrip geworden en raakten benamingen als 'Moyen Age' en 'Basse Empire' in de geschiedschrijving in gebruik. Evenals door D'Agincourt werd hiermee de periode van de opkomst van het christendom met Constantijn de Grote (280-337) in de vierde eeuw tot de val van Constantinopel in 1453 bedoeld.<sup>27</sup> Toen deze gedachte eenmaal was aanvaard, ontstond de behoefte bij kunstliefhebbers de lange periode van de vijfde tot de vijftiende eeuw onder te verdelen in verschillende tijdvakken met ieder zijn eigen stijl. Zij volgden hierbij de beschrijving van de antieke periode door Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) na die in zijn werk de kunst uit de oudheid in verschillende stijlperioden onderverdeelde en ideeën over ontstaan, opkomst, bloei, neergang en verval van de kunst uitwerkte.

'Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachsthum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren, und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Altherthums, so viel möglich ist, beweisen.'<sup>28</sup>

In één zin is hier het gedachtegoed van Winckelmann samengebracht: het is de taak van de kunstgeschiedenis om kunst- en stijlontwikkelingen die plaats vinden onder invloed van

---

Commencement de la ruine, déclin: la décadence d'un empire // Epoque de Bas-Empire romain...', *Nouveau Petit Larousse*, Paris 1970, p. 288.

<sup>24</sup> Het eerste deel bevatte de geschiedenis van Rome vanaf de keizertijd tot aan Constantijn de Grote. Met controversiële beweringen over de snelle corrumpering van de vroegchristelijke gemeenschap in Rome en over de gruwelijke aard van de vervolging van de aanhangers van de reformatie in de zestiende eeuw wist de protestante auteur de aandacht op zijn werk te vestigen, Mondini (2005) (zie noot 6), p. 68.

<sup>25</sup> 'Deux hommes, Montesquieu et Gibbon, d'un mérite distingué ont écrit sur la décadence de l'empire romain. L'un, considérant ce grand phénomène politique sous un point de vue général, en a retracée les causes avec profondeur et rapidité ; l'autre, attaché constamment à la marche de l'histoire, les a développées avec autant de sagacité que d'exactitude ; tous deux démontrent que la ruine de la puissance romaine entraîna celle des lettres, que devait suivre aussi celle des Beaux-arts en Italie. C'est à l'aide de ces guides que j'essaie de discerner, parmi les causes générales de décadence, celles qui sont propres et particulières à l'Art', Sérour d'Agincourt, 'Tableau historique', p. 5; ook in Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 68-69.

<sup>26</sup> Mondini (2008) (zie noot 7), pp. 153-154.

<sup>27</sup> Schmid (2007) (zie noot 9), p. 14.

<sup>28</sup> Winckelmann, Johann Joachim, *Die Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, p. IX-X, geciteerd uit Krause, K., 'Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums. 2 Teile. Dresden: Walther 1764, Kat. Nr. 1', in Krause (2005) (zie noot 9), p. 76.

externe omstandigheden door bestudering en beschrijving van de artefacten zelf duidelijk te maken. Winckelmann werkte het schema van groei, bloei en verval verder uit dat Giorgio Vasari (1511-1574) als eerste had beschreven in zijn *Vite*, waarin hij een systeem van zowel levenscycli van kunstenaars als individu als van de kunst als geheel ontwikkelde.<sup>29</sup>

D'Agincourt wilde het onontgonnen gebied behandelen tussen Winckelmann, die de kunst uit de oudheid beschreef en Vasari, die levens van kunstenaars vanaf de vroege renaissance tot aan zijn eigen tijd onderzocht, omdat deze periode een schakel vormde in de geschiedenis van de kunst en van het menselijk genie. De kunstproductie zelf beoordeelde hij als

un désert immense, où l'on n'aperçoit que des objets défigurés, les lambeaux épars.<sup>30</sup>

Tot in de negentiende eeuw bleef middeleeuwse kunst gezien worden als 'anti-grecque' en 'anti-romaine' en werd het klassieke schoonheidsideaal als enig juiste nagestreefd.<sup>31</sup> De ontdekking en bestudering van de middeleeuwse kunst en het beter bekend worden ervan leidde uiteindelijk tot het opleven van de esthetische waardering ervan, die mede veroorzaakt werd door opkomende romantische gevoelens als ontvankelijkheid voor het naïeve, religieuze, ongekunstelde en onregelmatige.

- De strijd voor het behoud van het klassieke schoonheidsideaal

Als telg uit een adellijke familie die veel te danken had aan de koningen Lodewijk XIV en XV hield D'Agincourt de Franse monarchie hoog, ook na de Revolutie. Hij meende dat kunst alleen tot grote hoogte kon stijgen in een maatschappij die geleid werd door een verlicht, kunstminnend vorst. De felle discussies die in Frankrijk steeds weer opnieuw werden gevoerd in culturele kringen vanaf de zeventiende eeuw, bekend geworden als 'Querelle des Anciens et des Modernes', waarbij werd gestreden over het al dan niet verlaten van de vaste klassieke normen, deden hem als overtuigd classicus voor het ergste vrezen. Daarmee zou de doctrine van het primaat van de klassieke kunst verruild worden voor het idee van de vooruitgang. Door de 'behoudenden' werd het verlaten van het klassieke schoonheidsideaal als neergang gezien waartegen met alle mogelijke middelen gestreden moest worden. D'Agincourt was ervan overtuigd dat de kunst in Frankrijk vanaf Lodewijk XIV weer op een hoogtepunt was gekomen en wilde dit zo houden. De richting waarin de kunsten zich ontwikkelden onder Lodewijk XV -rococo- veroorzaakte in antiquarische kringen een verlangen naar de verloren grootsheid van de kunst van de Grand Siècle onder Lodewijk XIV die als evenwaardig aan de klassieke kunst werd beschouwd. Om deze decadente tendens te keren was het volgens D'Agincourt noodzakelijk zijn tijdgenoten het resultaat van de eerdere neergang, uit de periode van de *décadence*, de 'gedeformeerde' middeleeuwse kunst als afschrikwekkend voorbeeld voor te stellen. Hij was ervan overtuigd, dat dit ieder redelijk denkend, ontwikkeld mens tot inkeer zou brengen. Met de publicatie zou er genoeg

---

<sup>29</sup> Volledige titel van het werk: Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze.

<sup>30</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), 'Discours préliminaire', p. iii: 'Mais pour la seconde période, qui comprend ce qu'on nomme le Bas-Empire, le Moyen âge, les Siècles de décadence, on n'a rien ou presque rien. Parvenu à ce point, on se trouve comme dans un désert immense, où l'on n'aperçoit que des objets défigurés, les lambeaux épars ; il semble que, honteux de ce que l'Art produisit dans ce long intervalle, le Temps prenne chaque jour le soin d'en effacer les images: leur difformité devrait même condamner à un éternel oubli le petit nombre de celles qu'il a conservées [...]'; ook geciteerd in Vermeulen, Ingrid Renée, 'Moraal, expressie en de omtreklijn bij Séroux d'Agincourt en Humbert de Superville', in *Kunstlicht*, Jrg. 18 (1998), nr. 4, pp. 11-17, hier p. 11; ook geciteerd in Hurley, Caecilia, 'Demonumentizing the past, *Antiquarian approaches to the Middle Ages during the Eighteenth Century*, in Carqué (2006) (zie noot 9), pp. 323-379, hier pp. 353-364;

<sup>31</sup> Termen door Séroux d'Agincourt gebruikt in Vol I, p. 55 C (Architecture).

invloed op de kunstwereld en de kunstenaars worden uitgeoefend om de kunst van zijn tijd voor een foutieve keuze te behoeden en op het hoogste niveau te houden.<sup>32</sup>

Met zijn werk probeerde D'Agincourt het klassieke schoonheidsideaal als onbetwiste leidraad bij het vervaardigen en beoordelen van kunst vast te stellen. Hierbij baseerde hij zich op de door Plinius de Oude (23-79 na Chr.) in zijn *Historia Naturalis* geformuleerde criteria.<sup>33</sup> Expressie hoorde samen met het ontwerp (*designo*), inventie, compositie, beweging, kleur en technische vaardigheid tot de belangrijkste criteria waarop hij kunst beoordeelde. De fysionomist Johann Caspar Lavater (1741-1801) gaf met zijn werk uiting aan de achttiende eeuwse interesse voor het gezicht en zijn expressie. Hij oefende hiermee invloed uit op D'Agincourt voor wie het gezicht een afspiegeling was van de menselijke ziel en het morele karakter van de mens. Samen met het *designo* vormde de overtuigende weergave van de expressie onontbeerlijk elementen voor een geslaagd kunstwerk.<sup>34</sup>

Het overgrote deel van wat over was van de beeldende kunst uit de oudheid bestond uit beelden, vazen, reliëfs, munten, cameeën en geslepen stenen die thema's, motieven, mythen en historische gebeurtenissen uitbeeldden met behulp van de menselijke gestalte en het menselijk gelaat. Zij belichaamden het voorbeeld van ideale schoonheid dat vanaf de renaissance uitverkoren was door kunstkenner en opdrachtgevers om nagevolgd te worden door kunstenaars. Het is dan ook niet verwonderlijk dat D'Agincourt voor zijn boek vooral naar voorbeelden van middeleeuwse kunstwerken heeft gezocht waarop de menselijke gestalte is afgebeeld en waarop expressie of het ontbreken ervan in de figuren en de gelaatstrekken zichtbaar is. Vermeulen laat een pagina zien uit het deel *Peinture* die volgens haar exemplarisch is voor de werkwijze in het hele werk, waarin expressie een belangrijk criterium is. Hierop is de ontwikkeling van gezichtsexpressie te zien aan de hand van details van reproducties.<sup>35</sup> (afb. 3)

Het gaat om Romaanse kunstwerken uit de twaalfde eeuw tot kunst die de vernieuwing tot aan het totale herstel in de zestiende eeuw vertegenwoordigt. De nummers 1 tot 8 laten voorbeelden van 'expressions vives et profondes', hevige emoties zien, de nummers 9 tot 14 'expressions douces et tranquilles', kalmte. In beide groepen wordt werk van dezelfde kunstenaars getoond. In zijn beschrijving worden de vroegste voorbeelden gekenmerkt als 'karikaturen' en 'apenvertoningen', omdat zij blijk geven van 'belachelijke overdrijvingen, stompzinnige nietszeggendheid, geringe natuurgetrouwheid en een gebrek aan *disegno*.' De vernieuwer Giotto, (nummers 4 en 12) werkte al veel natuurgetrouwer en verleende zijn figuren daarmee meer expressie. Masaccio, de beste schilder uit de tussenperiode (nummer 5,6 en 13) verwonderde met zijn stille ontzetting en Rafael (nummer 7,8 en 14) bereikte het toppunt van emotionele uitdrukking met zijn beheerste elegantie en ontspannen

---

<sup>32</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 56-57.

<sup>33</sup> Plinius de Oude, *Historia Naturalis*, verscheen vanaf 77 na Chr. Hier genoemde criteria zijn die van nauwkeurigheid en precieze nabootsing van de natuur (*acribeia, argutia, diligentia*), die van het toepassen van de juiste onderlinge verhoudingen en de correcte verhoudingen ten opzichte van het geheel (*symmetria*), die van het aanbrengen van beweging in de figuur (*rhythmos*) en die van uitdrukking, expressie in de visuele verschijning (*phantasia, species*), geciteerd uit Rouveret, Agnès, 'Artistes, collectionneurs et antiquaires: l'histoire de l'art dans l'encyclopédie plinienne', in Pommier (1995) (zie noot 5), pp.51-64, hier p. 59. Dit schoonheidsideaal wordt ook door Vasari gehanteerd bij de beoordeling van de mate van ontwikkeling van de kunst in zijn *Vite*, Fernie, Eric, *Art history and its methods, a critical anthology*, London/New York 1995, p. 11.

<sup>34</sup> Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Zürich 1775-1778, geciteerd uit Vermeulen (1998) (zie noot 30), pp. 13-14.

<sup>35</sup> Voorbeeld overgenomen uit Vermeulen (1998) (zie noot 30), pp. 14-15.

gelaatsuitdrukkingen: hiermee was het ideale schoonheidsideaal weer bereikt. Ontspannen gelaatstrekken waren volgens D'Agincourt een maatstaf voor goede kunst.<sup>36</sup> Daarmee verbonden is zijn overtuiging, dat schoonheid alleen voort kan komen uit een goed wezen. Kunst en goede moraal zijn onverbreekelijk verbonden, 'le bon' is onlosmakelijk verbonden met 'son camarade du beau'.<sup>37</sup> Hieruit is te verklaren, dat D'Agincourt kunst die volgens hem niet 'schoon' is op morele gronden als ongepast veroordeelt.



Afb. 3: *Tableau du progrès de l'expression pittoresque, depuis le XIIIe jusqu'au XVIe Siècle, 'Peinture', Vol. VI, Pl. CCI*

<sup>36</sup> Vermeulen (1998) (zie noot 30), pp. 14-17 ; Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, pp. 191-192 en Vol IV, p. 176.

<sup>37</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 160.

Bij de beoordeling van de kunstwerken past D'Agincourt ook de klassieke regel van de eenheid van plaats, tijd en handeling toe. Deze uit de letteren afkomstige regel van de *trois unités* is gebaseerd op de klassieke tragedies uit Griekenland. Hierin wordt het tragisch verloop van een belangrijke probleemsituatie tussen vooraanstaande personen, goden, mythologische helden of mensen van de hoogste afkomst, gepresenteerd, die zich binnen een dag en op een plaats afspeelt.<sup>38</sup> In de klassieke kunsttheorie moet een kunstwerk één belangrijk serieus gegeven behandelen, waarbij hoogstaande personages gedrag vertonen dat gepast is gezien hun hoge positie. Waardigheid, discipline en ernstige pose van de personages zijn zo een criterium voor de beoordeling van kunstwerken, waarbij de regels van *decorum* vanuit de literatuur op de beeldende kunst worden toegepast.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Lagarde, André en Laurent Michard, *Les Grands Auteurs Français du Programme, III, XVIIIe Siècle*, Paris 1967, pp. 89-96; D'Agincourt geeft zelf aan dat deze regel in acht moet worden genomen: '(...) l'unité d'action. Cette loi fondamentale s'y trouve même quelquefois violée d'une manière choquante, par la réunion dans un même cadre, de faits qui se sont passés dans des tems et dans des lieux différens.', Séroux d'Agincourt, Vol. II, 'Sculpture', 'Troisième partie, Seconde époque', p. 78.

<sup>39</sup> 'Toneel, met inbegrip van opera, en poëzie, met name vertellende poëzie of het epos, brengen menselijke handelingen in beeld. De schilder- en beeldhouwkunst doen dit ook. Natuurlijk niet de landschapskunst of het stilleven, genres die om die reden als van een lagere orde werden beschouwd [in de tijd van Lessing, die leefde van 1729-1781] maar wel de historieschilderkunst, dat wil zeggen de beeldende kunst waarin de daden van helden en goden worden weergegeven. Omdat al deze kunsten hetzelfde doel nastreven, gelden voor hen allen dezelfde regels van *decorum*. Wat niet gepast is op het toneel, luid schreeuwen bijvoorbeeld, of wild om zich heen slaan, is evenmin toelaatbaar wanneer het in een schilderij of beeldhouwwerk wordt vertoond. (...) De gedachte dat voor toneel en schilderkunst, en zelfs meer in het algemeen voor alle literatuur en alle beeldende kunst, soortgelijke regels van *decorum* gelden gaat niet terug op Aristoteles, maar op een passage uit de poëtica van Horatius. *Ut pictura poesis*, schreef Horatius; 'een gedicht is als een schilderij'. Hij bedoelde daarmee dat een gedicht een soortgelijk effect kan hebben als een schilderstuk. Beeldende kunst en literatuur streven naar een verwante schoonheidservaring.', Krul, Wessel, *Gotthold Ephraim Lessing, Laocoön, over de grenzen van schilderkunst en poëzie*, Groningen 2009, pp. 18-19.

## 2. Het gebruik van afbeeldingen

In de kunstgeschiedschrijving worden afbeeldingen vanaf de achttiende eeuw gebruikt als wetenschappelijk hulpmiddel om kennis over kunst te verspreiden.<sup>40</sup> Pas recentelijk wordt het gebruik van afbeeldingen als autonoom hulpmiddel erkend als eigen onderwerp voor onderzoek. Niet langer wordt de afbeelding beschouwd als indifferent documentatie- en overbrengingsmiddel zonder betekenis. De manier waarop het kunstwerk is gereproduceerd wat betreft beelduitsnede en kijkersperspectief, beeldend middel en voorstellingswijze is een bewuste keuze en beoogt het betreffende object een bepaalde betekenis te geven. De inscenering van de afbeeldingen en de compositie van de pagina spelen een rol bij het visualiseringsproces: er is sprake van bewuste beeldretoriek.<sup>41</sup> In het geval van *Histoire de l'Art* is duidelijk gewerkt met een bepaalde beeldstrategie en methode. Om deze goed te kunnen analyseren is het belangrijk de ontwikkeling van het ideeëngoed over het gebruik van afbeeldingen in boeken gedurende de achttiende eeuw te behandelen, zowel in technisch als in sociaal-cultureel opzicht.

Technisch werd er in de achttiende eeuw steeds meer mogelijk door het ontwikkelen van nieuwe drukprocedures waarmee allerlei verschillende soorten afbeeldingen konden worden gerealiseerd van steeds betere kwaliteit.<sup>42</sup> Het reproduceren van gravures en etsen met behulp van nieuwe technieken werd steeds gangbaarder en goedkoper. Het was niet langer alleen mogelijk voor kerk en staat om belangrijke geïllustreerde werken uit te geven. Door deze omstandigheid werd het minder exclusief reproducties en tekst in een boek samen te brengen en te publiceren. De dikwijls wetenschappelijke, instruerende teksten werden ondersteund door afbeeldingen, waarmee de geïllustreerde boeken een serieuze concurrentie gingen vormen voor het verzamelen van afzonderlijke gravures en prenten. De eerste grote verzamelwerken verschenen vanaf 1720.<sup>43</sup> Door hun aanzienlijke omvang bleven ze een kostbaar bezit, het beoogde publiek was en bleef dan ook de elite waar de gefortuneerde connaisseur en kunstverzamelaar onderdeel van uitmaakten.

- De invloed uit andere wetenschappen zoals de *Encyclopédie*, zoölogie en plantkunde op het gebruik van afbeeldingen

Het gebruik van afbeeldingen als objectief beschouwd documentatiemiddel voor het verspreiden van kennis en wetenschap paste in de filosofie van de encyclopedisten. Zij zagen de afbeelding als een onmisbare component van het instructieproces:

'un coup d'oeil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus qu'une page de discours.'<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Weissert, Caecilie, 'Reproduktion', in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2003, pp. 309-311, hier p. 309, geciteerd uit Schmid (2007) (zie noot 9), p. 7.

<sup>41</sup> Parafraze van alinea uit Schmid (2007) (zie noot 9), p. 7, die dit fragment ontleend aan Carqué (2006) (zie noot 9), p. 45.

<sup>42</sup> Zie voor een overzicht van de nieuwe technieken Schmid (2007) (zie noot 9), pp. 9-10.

<sup>43</sup> Als voorbeeld worden genoemd: Montfaucon, Bernard de, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719-25, 10 Bde, met ongeveer 35.000 objecten op 1120 platen; Montfaucon, Bernard de, *Monumens de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées*, Paris 1729-33, 5 Bde, dat als eerste alleen monumenten uit de middeleeuwen beschrijft en op 229 tableaux afbeeldt; Crozat, Antoine Pierre Jean Marinette, *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des peintres & une Description Historique de chaque Tableau*, Paris Bd. I, 1729 en Bd. II, 1742, genoemd in Schmid (2007) (zie noot 9), pp. 9-10.

<sup>44</sup> Diderot, Denis, Jean-Baptiste le Ronde d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des Métiers*, Paris et Neuchâtel 1751-72, 28 Bde., Bd. 1, Paris 1751, 'discours préliminaire', S.XXXIX/XL, geciteerd uit Schmid (2007) (zie noot 9), p. 11. In de *Encyclopédie* komen 3132 grote en zeer precieze afbeeldingen voor uit verschillende wetenschapsvelden. Met hun voorkeur voor details waren de encyclopedisten vernieuwend bezig., Schmid (2007) (zie noot 9), pp. 11-12.



Vanuit plantkunde en zoölogie werden ideeën over de betekenis van afbeeldingen ontwikkeld waarbij geconstateerd werd, dat deze een effectiever middel waren om wetenschappelijke systemen over te dragen dan alleen tekst. D'Agincourt heeft deze theorie overgenomen en op zijn eigen wijze voor het bereiken van zijn doelstelling toegepast.

- Bernard de Montfaucon

Een van zijn belangrijkste voorgangers is de Franse Benedictijner monnik Bernard de Montfaucon (1655-1741), die behalve dat hij een geïllustreerd encyclopedisch werk over de oudheid publiceerde ook de vervaardiging van een dergelijk werk over de middeleeuwen ter hand nam.<sup>45</sup> Met zijn *Monumens de la Monarchie française* (1729-1733) past hij het concept van *L'Antiquité expliquée* (1719-1723) toe op de middeleeuwen om de geschiedenis aan de hand van monumenten te onderzoeken en deze periode eveneens op thema geordend in woord en beeld te tonen.<sup>46</sup> Daarmee richt hij zich op het vergroten van de kennis van dit tijdperk, waarbij hij conform de in zijn tijd heersende opvattingen, de middeleeuwse monumenten als bron voor kennis van het verleden en niet als esthetisch waardevolle objecten beschouwt.<sup>47</sup> Het was het voor Montfaucon een interessante uitdaging om met publiceren van dit werk nieuwe waardevolle kennis over dit braakliggende terrein te verspreiden. In tegenstelling tot *L'Antiquité expliquée*, waarin nauwelijks sprake is van datering of periodisering, hanteert Montfaucon in *Monumens de la Monarchie française* wel een chronologische ordening die gebaseerd is op de opeenvolgende Franse monarchen. Behalve op schriftelijke bronnen baseert hij de volgorde op stijlonderzoek van de objecten en op kledingstijl.

'Il faudra mettre tout cela successivement & par ordre des siècles, si on le peut, afin qu'en ne faisant même que parcourir des yeux, on s'aperçoive des changemens que le tems a apportez à toutes les choses'.<sup>48</sup>

Het voor ogen stellen van de objecten in chronologische volgorde maakt het zijns inziens mogelijk ontwikkelingen in de tijd aanschouwelijk te maken. Hiermee is het concept van geschiedschrijving 'par les monumens' ontstaan, dat later door D'Agincourt zal worden uitgewerkt. Belangrijk is op te merken, dat Montfaucon zich richt op het presenteren van een thematisch geordende, cultuurhistorische voorbeeldverzameling, zonder een waardeoordeel uit te spreken, waarbij hij zich niet alleen tot kunst beperkt. Hij geeft blijk van een bijzonder gevoel voor de wat hij de in de middeleeuwen heersende 'différent goût' noemt. Over sculptuur en schilderkunst uit de tijd van de vroegste koningen merkt hij op:

'Ce n'est que dans ces derniers tems qu'on s'est aperçû que tout grossiers qu'ils sont, ils instruisent sur bien des choses qu'on ne peut trouver ailleurs: ce différent goût de

---

<sup>45</sup> Montfaucon, Bernard de, *Antiquité expliquée et représentée en figures*, 1719-1723, bestaande uit 5 delen van elk 3 banden, in totaal 15 banden waarin een enorme hoeveelheid beeldmateriaal is opgenomen; Montfaucon, Bernard de, *Monumens de la Monarchie française, qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque Règne que l'injure des tems a épargnées*, 1729-1733, voorzien van 299 pagina's met afbeeldingen. Het project is niet voltooid, alleen het eerste deel kwam uit.

<sup>46</sup> Bickendorf, Gabriele, Cat. Nr. 16, 'Bernard de Montfaucon', in Décultot (2010) (zie noot 11), p. 90.

<sup>47</sup> 'Ce dessein de l'antiquité expliquée & représentée en figures, que j'ai poussée jusqu'au tems de Theodose le jeune, tems où les peuples barbares, les Francs, les Visigots & les Ostrogots fondèrent plusieurs monarchies en Europe ; ce dessein, dis-je, pourra être continué dans la suite. Quoique tous les siècles depuis le cinquième jusqu'au quinzième aient été plongez dans la barbarie, on ne laissera pas de tirer beaucoup d'utilité d'un ouvrage qui regardera ces tems-là, fait sur ce même plan. La matière est assez stérile, je l'avoue, sur tout pour les premiers siècles ; mais quand on sera attentif à tout recueillir avec exactitude, on ne laissera pas de trouver un grand nombre de choses qui avoient échappé ci-devant aux habiles gens, parce qu'ils n'avoient pas un pareil dessein en vue.', Montfaucon, *Antiquité*, I, (1719), p. xv-xvi, geciteerd uit Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 60-61.

<sup>48</sup> Montfaucon, *Antiquité*, I, (1719), p. xvi-xvii.

sculpture et de peinture en divers siècles peut même être compté parmi les faits historiques.<sup>49</sup>

Voor Montfaucon is 'de andere smaak' een historisch feit waarvan hij de betekenis onderkent: hij veronderstelt een historische samenhang. Met zijn constatering dat de ouderdom van een object af te lezen is aan de formele en iconografische kenmerken ervan introduceert hij een stijlkritische beschouwing. Met het scheiden van normen en historische feiten is hij een voorloper geweest die met een meer genuanceerde en zakelijke blik naar de middeleeuwse objecten kijkt.<sup>50</sup>

In zijn *Monumens* voegde hij de afbeeldingen tussen de tekst, waarmee hij een nauwe relatie tussen beide bewerkstelligt. De objecten worden zowel in beeld als in woord geduid waarmee Montfaucon expliciet de afbeeldingen een discursieve methodische betekenis geeft.<sup>51</sup> In de tekst wisselen hoofdstukken met een beschrijving van de geschiedenis die waarin uitleg over de afgebeelde objecten wordt gegeven elkaar af. Op de beeldpagina's zijn sculpturen, zegels en andere middeleeuwse voorwerpen afgebeeld die samen als historische bron dienen. (afb. 4) Zowel in de tekst als in beeld wordt een portret van een bepaald tijdperk en de toen heersende vorsten geschetst. Hiervoor stelde hij op dit doel gerichte tableaux samen van individuele objecten waarmee de afbeelding als bron werd uitgevonden.<sup>52</sup>



**Afb. 4: Tableau over Pepijn en Karel de Grote, Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, T. I, pl. XXI, 1729**



**Afb. 5: *Monumens des derniers Roys mérovingiens*, Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, T. I, pl. XVI, 1729**

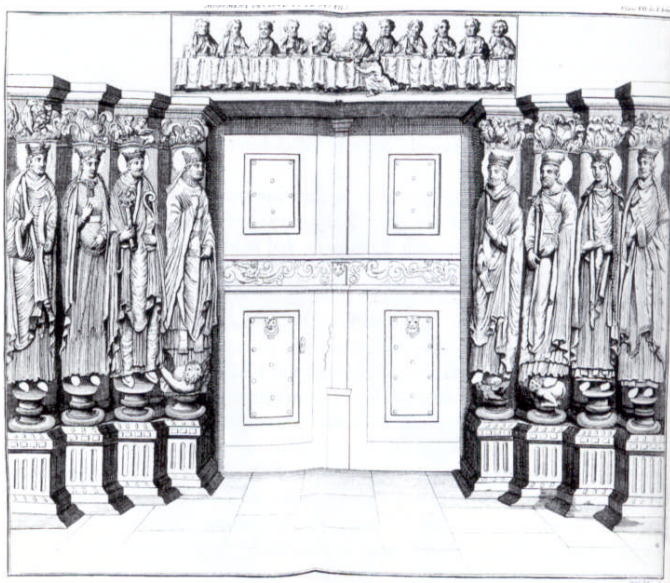
<sup>49</sup> Montfaucon, *Monumens*, I (1729), 'Préface', p. ii, geciteerd uit Mondini (2005) (zie noot 6), p. 62 ; ook in Schmid (2007) (zie noot 9), p. 21; ook in Weissert (1999) (zie noot 9), pp. 23-30.

<sup>50</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 60-62 ; Décultot, Elisabeth, 'Génèse d'une histoire de l'art par les images. Les recueils d'antiquités et la naissance du discours historique sur l'art, 1600-1800', in Décultot (2010) (zie noot 11), pp. 23-35, hier p. 30.

<sup>51</sup> Hurley, Caecilia, 'Demonumentalizing the past, *Antiquarian approaches to the Middle Ages during the Eighteenth Century*', in Carqué (2006) (zie noot 9), pp. 323-377, hier pp. 353-358.

<sup>52</sup> Bickendorf, Gabriele, 'Die Geschichte und ihre Bilder vom Mittelalter. Zur >longue durée< visuelle Überlieferung', *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, in Carqué e.a. (2006) (zie noot 9) pp. 103-153, hier p. 137.

Ter ondersteuning van de bestudering van de sculpturen zijn deze met een voor hun tijd ongewone precisie weergegeven om de specifieke eigenschappen goed uit te laten komen. Figuren uit kerkportalen zijn hiervoor uit hun oorspronkelijke architectonische omgeving gehaald en stuk voor stuk naast elkaar afgebeeld. Zij worden als louter onderzoeksobject in abstractie voorgesteld. Dit procedé is overgenomen uit de natuurwetenschappen en wordt hier voor het eerst toegepast op middeleeuwse kunst.<sup>53</sup> (afb. 5) Daarnaast zijn er ook platen waarop sculpturen zijn afgebeeld in hun oorspronkelijke omgeving, zoals een kerkportaal. (afb. 6) Hierbij is de voorstelling wel stilistisch aangepast aan de smaak van de lezer: de figuren zijn veel plastischer en beweeglijker weergegeven dan in werkelijkheid: Jezus en de apostelen lijken wel achttiende-eeuwse heren. (afb. 7)



**Afb. 6: Portail de S. Germain des Prés, Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, T. I, pl. VII, 1729**



**Afb. 7: Portail de S. Germain des Prés, (detail), Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, T. I, pl. VII, 1729**

- Anne-Claude-Philippe Comte de Caylus

Behalve Montfaucon is ook de Franse kunstliefhebber Anne-Claude-Philippe Comte de Caylus (1692-1765) een belangrijke voorloper van D'Agincourt. Deze edelman maakte deel uit van dezelfde kunstminnende elite in Parijs als D'Agincourt en beide heren hebben elkaar

<sup>53</sup> Bickendorf, Gabriele, 'Musées de papier – Musées de l'art, des sciences et de l'histoire', in Décultot (2010) (zie noot 11), pp. 10-23, hier p. 16.

goed gekend.<sup>54</sup> In tegenstelling tot Montfaucon, die zijn werken schreef voor geleerden en verzamelaars, publiceerde Caylus een werk waarin hij de didactische functie van antieke monumenten vanuit een kunstzinnig oogpunt centraal stelde. Hierbij is de bedoeling begrip voor de ontwikkeling van kunst te stimuleren en voorbeelden ter navolging voor kunstenaars te presenteren in zijn 'histoire des belles formes'.<sup>55</sup> Op basis van zijn eigen verzameling publiceerde de schatrijke verzamelaar zijn zevenbandig werk *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* vanaf 1752. Met de beschrijving en de afbeelding van vele (fragmenten van) antieke objecten onderstreept Caylus hun waarde als historische bron voor antiquarisch onderzoek, dat tot die tijd voornamelijk gebeurde met behulp van teksten en alleen over belangrijke monumenten. Onder invloed van de Engelse filosoof John Locke (1632-1704), die vanaf 1686 zijn empirische methode ontwikkelde over de manier waarop verzamelde feiten en gegevens geïndexeerd en gepresenteerd konden worden, veranderde het positivistische wetenschapsbeeld van de Verlichting. Filosofen en wetenschappers ontwikkelden een scepticisme tegenover het grote positieve verlichtingsdenken. Zij raakten er van overtuigd, dat 'geen enkel abstract systeem de facetten van de werkelijkheid in al hun gevarieerdheid kon bevatten en dat de wetenschap zich daarom moest beperken tot empirische observatie en het vastleggen van feiten'. Door aan zijn werk de titel 'Recueil', verzameling, te geven, maakt Caylus duidelijk dat zijn ambitie niet is een totale geschiedenis te presenteren of een compleet systeem waarin de complexe oudheden zijn opgenomen, maar een verzameling te creëren waarvan de onderdelen stuk voor stuk van belang zijn en met elkaar een beeld vormen van de gevonden objecten uit de behandelde periode. Het belang van een zo getrouw mogelijk afbeelding wordt hiermee de basisvoorwaarde voor het verspreiden van kennis over deze objecten bij de kunstliefhebbers. In zijn werk behandelt hij ieder object stuk voor stuk. Hij zoekt niet naar kunsthistorische verbanden: het is geen belerend, maar een beschrijvend werk. Het vernieuwende in het werk is dat Caylus de vergelijking als methode invoert: deze nam hij over uit de natuurwetenschap met het doel een 'objectieve, onvooringenomen omgang met de visuele getuigenissen te verkrijgen'.<sup>56</sup>

..je voudrais qu'on cherchât moins à éblouir qu'à instruire, & qu'on joignît plus souvent aux témoignages des Anciens la voie de comparaison, qui est pour l'Antiquaire ce que les observations & les expériences sont pour le Physicien.<sup>57</sup>

Caylus beschrijft zijn objecten zoals dat in een catalogus gebruikelijk is, waarbij hij informatie verschaft over materiaal, massa, omvang en gewicht. De objecten zijn zorgvuldig op tableaux afgebeeld. Er is geen sprake van chronologie, omdat deze moeilijk vast te stellen was. Het materiaal is per regio geordend zoals de titel ook aangeeft, en verder onderverdeeld op thema of soort decoratie. Hoewel hij meent, dat kunst aan ontwikkeling onderhevig is en een aanhanger is van het systeem van Vasari, bleek het in de praktijk niet mogelijk door gebrek aan dateringscriteria dit ook in zijn boek te laten zien.<sup>58</sup> Hij groepeerde op zijn platen losjes gerelateerde objecten zoals vazen, koppen, figuurtjes, gemmen of reliëfs. (afb. 8) Op deze pagina worden drie beelden getoond, waarvan twee van verschillende zijde. Caylus wil vooral laten zien, en de lezer kennis over antieke kunst bijbrengen: in de beschrijvingen, die steeds per regiogroep tussen de afbeeldingen zijn gevoegd, worden geen normen en

<sup>54</sup> Zie noot 19.

<sup>55</sup> Caylus (1752-1767), vol I, p. ix-x, geciteerd uit Décultot (2010) (zie noot 50), p. 31; Weissert (1999) (zie noot 9), p. 31.

<sup>56</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 64-66.

<sup>57</sup> Caylus, *Recueil, I* (1752-1767), 'Avertissement', p. ii-iii, geciteerd in Mondini (2005) (zie noot 6), p. 64.

<sup>58</sup> Caylus wordt als een van de belangrijkste voorlopers van Winckelmann gezien als het gaat om ideeën over oorzaak en gevolg in de kunst: hij was er van overtuigd, dat plaats, klimaat en cultuur de ontwikkeling van kunst bepaalden, een idee dat later een 'duidelijke, geconcentreerde en invloedrijke werking bij Winckelmann kreeg', Schmid (2007) (zie noot 9), p. 42.

waarden toegepast, maar wel een uitvoerige uitleg van het voorgestelde gegeven. In tegenstelling tot D'Agincourt is Caylus van mening, dat de wetenschapper zich bescheiden moet opstellen en durven toegeven dat hij iets niet weet. De wereld is te complex om in een wetenschappelijk systeem of model ondergebracht te kunnen worden. Zijn pretentie afbeeldingen als didactisch medium in te zetten en wel zo, dat tekst en beeld in een complementaire verhouding tot elkaar staan, is nieuw en markeert een belangrijk punt in de geschiedenis van het kunstboek, vooral van het kunsthistorisch boek met 'wetenschappelijke' oriëntatie. Dit is voor het project van D'Agincourt van eminent belang geweest.<sup>59</sup>



Afb. 8 : *Antiquités grecques*, Caylus, *Recueil*, Pl. XLV

<sup>59</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 66 ; Schmid (2007) (zie noot 9), p. 31-32, Vermeulen (2010) (zie noot 10), p. 110-111.

### 3. *Histoire de l'Art* als methode voor kunstgeschiedschrijving

Het bijzondere aan het werk van D'Agincourt die zelf een niet onverdienstelijk amateur tekenaar en graveur was, is dat hij zelf de gehele regie heeft kunnen voeren. Hij was opdrachtgever, auteur, selecteerde de af te beelden objecten, zag toe op de kunstenaars, en bepaalde de samenstelling van de tableaux. Hij stelde persoonlijk vast wat er werd afgebeeld en hoe. Op deze wijze heeft hij volledig volgens zijn eigen plan kunnen werken en zijn ideeën optimaal kunnen verwezenlijken met tekst en beeld voortdurend in één hand.

- Verzamelen, selecteren en ordenen van het materiaal

In het voorwoord legt D'Agincourt zijn werkmethode als volgt uit:

'Ce que les historiens des beaux-arts se sont volontiers contentés de dire, je voulais le montrer dans mon livre. Là, c'étaient sur-tout les monumens qui devaient parler ; je ne me chargeais, en quelque sorte, que d'écrire sous leur dictée, tout au plus d'expliquer et de commenter quelquefois leur langage; mon travail principal consistait donc à les recueillir en assez grand nombre, à les choisir assez authentiques et assez bien caractérisés, à les rapprocher et à les classer assez méthodiquement sous les divers rapports de date, de destination, d'importance, et de style, pour que les témoignages qu'ils apportent, les faits dont ils déposent, les jugemens qu'ils prononcent eux-mêmes, formassent, si je puis parler ainsi, une narration suivie, un corps de doctrine complet.'<sup>60</sup>

De beeldspraak van het 'spreken van de monumenten' wordt hier toegelicht. De monumenten dicteren hun eigen verhaal dat de auteur alleen nog maar hoeft op te schrijven. De auteur is een intermediair, die 'slechts' voldoende authentieke en karakteristieke voorbeelden verzamelt, deze bij elkaar brengt en methodisch classificeert, op datum, doel, belang en stijl en vervolgens hun eigen verhaal laat doen.

- Het verzamelen van het materiaal

Tijdens zijn reis naar Rome begon D'Agincourt in Noord-Italië met het systematisch verzamelen van materiaal voor zijn project toen hij in de herfst van 1778-1779 in Modena en Bologna verbleef. Hierbij ging het vooral om het bijeen brengen van reproducties van middeleeuwse kunst en de daarbij horende informatie over datering en eventuele maker. Doel was een zo uitgebreid mogelijke documentatie samen te stellen van decadente kunst, waaronder alles werd verstaan dat niet beantwoordde aan het klassieke schoonheidsideaal en dat in de lokale kunstliteratuur werd beschreven als van voor 1500.

Het grootste gedeelte van het materiaal, dat zich nu in de Vaticaanse bibliotheek bevindt, bestaat uit reproducties van kunstwerken uit de door D'Agincourt zelf bezochte plaatsen in Italië, Bologna, Ravenna, Florence, Napels en vooral Rome. Maar er zijn ook afgebeelde monumenten uit Zweden, Engeland, Frankrijk, Duitsland, Spanje en Kroatië.<sup>61</sup>

Toen D'Agincourt eenmaal in Rome aangekomen was, nam hij jonge kunstenaars in dienst die aan de Académie de France daar hun opleiding afronden.<sup>62</sup> Zij vervaardigden in opdracht tekeningen van Italiaanse monumenten waarvoor zij ook op reis gingen door het hele land. Verder gaf hij Franse kunstenaars die hij tijdens hun verblijf aan de Académie in Rome had leren kennen de opdracht tekeningen te maken van Franse monumenten nadat ze

---

<sup>60</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol.I, 'Préface', p. ij.

<sup>61</sup> Over de verzameling: Mondini (2005), pp. 72-74 (zie noot 6)(zie ook noot 10); Er zijn 1000 originele tekeningen, Schmid (2007) (zie noot 9), p. 52; Van het totale materiaal betreft 87% kunst van Italiaanse bodem (waarvan 30% alleen al uit Rome), Mondini, Daniela, 'Die >fortuna visiva< römischer Sakralbauten des Mittelalters, *Christliche Kultpromotion und antiquarisches Wissen in Publikationen des 17. bis 19. Jahrhunderts*', in Carqué, (2006) (zie noot 9), pp. 253-314, hier p. 265.

<sup>62</sup> De tekenaar en graveur Gian Giacomo Macchiavelli (±1756-1811), de architecten Louis-Etienne Deseine (1756-voor 1786), Jean Louis Desprez (1743-1804) en Léon Dufourny (1754-1818), Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 38-40.

naar Frankrijk waren teruggekeerd.<sup>63</sup> Hierbij lette hij in het bijzonder op de nauwkeurigheid van de kopieën zoals blijkt uit zijn correspondentie.<sup>64</sup>

D'Agincourt heeft bij zijn vele hoogstaande vrienden en bekenden in Frankrijk en Italië om het afstaan van reproducties voor zijn werk gevraagd. In Rome was hij tegen 1780 een bekende persoonlijkheid geworden, aan wie vele prominente reizigers een bezoek brachten. Hij heeft actief zijn netwerk ingezet om de verzameling beeldmateriaal uit te breiden. De eerste proefdruk van een pagina met afbeeldingen was in 1782 al tot stand gekomen: dit geeft aan dat er sprake is geweest van een hele werkplaats. In de zomer van 1783 kwam een reeks van koperplaten gereed die naar Parijs werd gestuurd om daar afgedrukt te worden.<sup>65</sup> De proefdrukken waren mede bedoeld om interesse te wekken bij mogelijke afnemers van het werk.

#### - Selectiecriteria

Bij de selectie van het materiaal, dat overwegend nog onbekend en niet afgebeeld was, baseerde D'Agincourt zich op klassieke autoriteiten als Vasari, waarbij hij de Italiaanse uitgave van diens werk van Bottari uit 1759-1760 raadpleegde en verder regionale en plaatselijke kunst- en reisliteratuur.<sup>66</sup> Voorts maakte hij gebruik van de goede raad van ter plaatse aanwezige deskundigen en gidsen. Omdat hij met Vasari van mening was dat de Toscaanse kunst het beste voorbeeld is van fraai herstel in de kunst, heeft deze regio een groot aandeel in het werk.<sup>67</sup>

Een tweede reden om opgenomen te worden is enige bekendheid van het kunstwerk, zeker als het al besproken was in de eigentijdse kunstpraktijk. Dergelijke objecten mochten in een prestigieus boek als het zijne niet ontbreken. Een praktische reden om een kunstwerk op te nemen was de beschikbaarheid van een goede reproductie. Wanneer er een betrouwbare schriftelijke bron was of de identiteit van de kunstenaar bekend was, maakte een kunstwerk een grote kans om opgenomen te worden.<sup>68</sup> Datering was immers van eminent belang voor de ordening van het boek.

#### - Chronologie als ordeningssysteem

Het ordenen van het vele materiaal was niet alleen moeilijk vanwege de grote kwantiteit maar ook vanwege de veranderende ideeën over de structuur in werkelijkheid en wetenschap in het algemeen en geschiedenis van de kunst in het bijzonder. Aan het eind van de achttiende eeuw beleefde Europa een enorme ontwikkeling. In dit tijdsgewricht verloor kunst zijn oorspronkelijke functie en rol in kerkelijke en vorstelijke verzamelingen en moest er op nieuw geordend worden in de nieuw in te richten staatsmusea en verzamelingen. Er werd niet langer uitgegaan van de vele aparte geschiedenissen van kunstenaars maar van één geschiedenis van 'kunst'.<sup>69</sup> Ordeningsprincipes speelden een rol in alle vormen van

---

<sup>63</sup> Zoals bijvoorbeeld de architecten François-Jacques Delannoy (1755-1835) en Pierre-Adrien Pàris (1745-1819), Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 40-41.

<sup>64</sup> Schmid (2007) (zie noot 9), p. 53; Mondini (2005) zie noot 6), p. 78-91.

<sup>65</sup> Graveurs zijn o.a. Dominico Pronti (geb. 1750) en Tommaso Piroli (1750-1824), Mondini (2005) (zie noot 9), p. 41.

<sup>66</sup> Vasari, G. (G. Bottari, ed.), *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 3 vols., Rome 1759-60.

<sup>67</sup> Schmid (2007), p. 53, Mondini (2005), pp. 266-268.

<sup>68</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 131; 'Je n'admettrai, autant qu'il sera possible, au rang des monumens qui vont former les titres fondamentaux de cette histoire, que ceux dont les dates sont établies d'une manière à-peu-près certaine, c'est-à-dire le plus souvent par des preuves matérielles, les seules qui ne fléchissent pas devant l'esprit systématique;' D'Agincourt 1810-1823, Vol. I, p. vi (Discours), geciteerd uit Vermeulen (2010) (zie noot 10), p. 309, noot 467.

<sup>69</sup> Vermeulen (2010) (zie noot 10), p. 12 e.v.; Bickendorf (2007) (zie noot 7), pp. 30-31.

wetenschap waarin gezocht werd naar nieuwe betekenissamenhang, naar een nieuwe orde van de dingen.<sup>70</sup>

Voor D'Agincourt was het ordeningsprincipe boven alles de chronologie, zoals hij in zijn 'Discours Préliminaire' uitlegt:

'On sent bien que ce qui mène à ce but doit être disposé suivant l'ordre des siècles. Fille du tems, et toujours assise à ses côtés, la Chronologie forme les nœuds du fil sans fin qu'il suspend sur nos têtes : c'est à chacun de ces nœuds que je vais attacher l'image des productions de l'Art propres à faire connaître, et ce qu'il perdit, et ce qu'il retrouva successivement.'<sup>71</sup>

Aan het eind van de achttiende eeuw was het idee van chronologisch ordenen als meest natuurlijke systeem in de wetenschap volledig geaccepteerd. In de kunstgeschiedschrijving was het vooral Winckelmann, die de ontwikkeling van een dergelijk systeem in gang heeft gezet. Ook in musea werden de opstellingen vanaf 1780 gebaseerd op chronologie.<sup>72</sup> Bij het samenstellen van zijn werk verdeelt D'Agincourt het corpus in drie genres, architectuur, sculptuur en schilderkunst. Op alle niveaus heeft deze driedeling gevolgen voor de indeling van het boek: het materiaal is topografisch verdeeld en vervolgens chronologisch per genre geordend. De scheiding van de drie genres heeft tot gevolg dat de werken uit hun context zijn gehaald. Zo is de noodzaak ontstaan een uitgebreid verwijzingsstelsel in de tekst van het boek op te nemen. Deze 'Dekontextualisering' maakt het onmogelijk samenhang tussen verschillende kunstvormen in een monument te tonen.<sup>73</sup> Uit de verzameling beeldmateriaal die ten grondslag ligt aan het boek is af te lezen, dat van het begin af aan deze scheiding is doorgevoerd: tot verdriet van vele kunsthistorici is het daarom slechts zelden mogelijk aan de hand van deze visuele bronnen informatie te verkrijgen of conclusies te verbinden over het totaalbeeld van inmiddels verdwenen monumenten.<sup>74</sup> Het allesoverheersende doel een stijlgeschiedenis te schrijven heeft D'Agincourt er toe gebracht objecten te kiezen die het geschiktst zijn als 'stijlvoorbeeld'. Hij beeldt deze als individueel fenomeen af. Hiermee frustrereert hij de huidige analytische wetenschap. Er is hierbij een verschil tussen de behandeling van architectuur en de andere twee: in deze sectie worden gebouwen systematisch gedocumenteerd met plattegronden en opstanden, doorsneden en façaden, terwijl er bij sculptuur en schilderkunst een grotere willekeur in reproducties is.<sup>75</sup>

#### - Instrueren met illustraties

Het samenstellen van *Histoire de l'Art* heeft als doel met het afbeelden van de decadente kunst uit de middeleeuwen als afschrikwekkend voorbeeld de kunstwereld in de eigen tijd te behoeden voor een dergelijke neergang. Deze tactiek wordt door Mondini de 'didactique dissuasive' genoemd. Zij gaat uit van het gedachtegoed van D'Agincourt, die er van overtuigd is dat hij als instruerende instantie een ontvanger moet onderrichten die deze voorlichting nodig heeft.<sup>76</sup> Bij het onderrichten hebben de platen de belangrijkste functie: zij

---

<sup>70</sup> Bickendorf (2007) (zie noot 7), pp. 29-30.

<sup>71</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol.I, 'Discours préliminaire', p. v.

<sup>72</sup> In 1780 werd de opstelling in het Uffizi in Florence aangepast door Luigi Lanzi, een jaar later die in Slot Belvédère in Wenen door Christian von Mechel, Mondini (2005) (zie noot 6), p. 132.

<sup>73</sup> Term gebruikt door Schmid (2007) (zie noot 9), p. 53.

<sup>74</sup> Als voorbeeld: De Basilica van S. Paolo fuori le Mura in Rome wordt zowel in de architectuurafdeling als in de schilderkunstsectie als voorbeeld van neergang afgebeeld: de beschilderde wanden worden op de voorbereidende doorsneden kaal afgebeeld. Aan de hand van de afbeeldingen van de fresco's is niet meer te achterhalen, waar deze zich precies hebben bevonden, Mondini (2005) (zie noot 6), p. 132.

<sup>75</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 132.

<sup>76</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 158.



tonen gezamenlijk het afschrikwekkend voorbeeld en vormen samen de lezer te leren les. Dat is de functie van het boek. Maar wat is functie in dit verband? Het feit dat er een functie aan het werk toegeschreven wordt impliceert een zender, een maker van het boek met een bepaalde bedoeling. Er zijn ideeën over invloed en werking op een recipiënt: dit maakt functie een contextgebonden fenomeen, zoals Schmid duidelijk maakt. Voordat we verder gaan is het nodig de functionele context van de afbeeldingen te bepalen.

Der Begriff 'F[unktion]' bezeichnet keine gegenständliche Qualität, sondern die Möglichkeit einer Handlung oder Benutzung, eine reine Zweckbestimmung. F[unktionen] setzen gezielt handelnde und denkende Subjekte voraus, die sich der Dinge und der eigenen Physis als Werkzeuge bedienen. [...] Beim funktionalen K[ontext] handelt es sich mehr um ein von Menschen gesponnenes Handlungs- und Bedeutungsgewebe und weniger um ein mechanisches Kausalitätsgefüge. Spuren und Indizien des Gebrauchs lassen auf die intendierten oder rezipierten F[unktionen] eines Objekts schliessen [...].<sup>77</sup>

Een functie kan alleen bestaan bij de gratie van een denkende zender, hier D'Agincourt, en een denkend subject, de lezer van zijn werk. Een functionele context vormt een door mensen 'gesponnen handelings- en betekenisnetwerk'. Voor het bepalen van de functionele context in de tijd van verschijnen van *Histoire de l'Art* is het nodig om de methode van D'Agincourt exact te beschrijven aan de hand van hedendaagse theorie over de communicerende potentie van woord en beeld, over de zin en het nut van afbeeldingen.

E.H. Gombrich (1909-2001) heeft zich met deze problematiek beziggehouden en zich afgevraagd, wat de specifieke eigenschappen en mogelijkheden zijn van beeld en taal bij communicatie, en wat met beelden wel of niet beter kan worden overgebracht dan in gesproken of geschreven taal. Volgens Gombrich hebben beeld en taal beide als functie het activeren van het zenuwstelsel. Taal is sterk in het uiting geven aan expressie en in het beschrijven en verklaren. Verder bezit taal een abstraherend vermogen dat het beeld niet heeft. Het beeld activeert het zenuwstelsel directer dan taal, maar is problematisch bij expressie. Zonder ondersteuning mist het beeld de verklarende functie die taal bij uitstek heeft.

Gombrich beschrijft het correct lezen en interpreteren van beelden als een actieve handeling die wordt bepaald door drie variabelen: de code (boodschap), de ondertitel en de context. Alleen de ondertitel is in een wereld waarin culturele conventies steeds veranderen niet voldoende om beide andere factoren overbodig te maken. Taal gecombineerd met beeld versterken elkaar bij het overbrengen en onthouden van de boodschap en maken een correcte interpretatie waarschijnlijker. De waarde van het beeld is gelegen in de mogelijkheid ervan een duidelijke boodschap over te brengen die niet in woorden te vatten is. Wetenschap kon pas een werkelijk grote vlucht nemen sinds het mogelijk was afbeeldingen op grote schaal in druk te verspreiden. Visuele informatie over kunstwerken completeert de talige op zijn eigen wijze. Maar hoe getrouw een afbeelding ook is, het selectieproces ervan zal altijd de interpretatie van de maker laten zien omdat daar blijkt wat hij relevant vindt. Om een zo correct mogelijke interpretatie te verkrijgen, is het noodzakelijk dat die van de maker aansluit op die van de kijker of lezer. Geen enkel beeld vertelt zijn eigen verhaal volledig, de verbale beschrijving en de context waarin het zich bevindt bepaalt de code (boodschap) van het beeld evenzeer. Hiertoe moet de context van het beeld in overeenstemming zijn met de verwachting en het geheugen van de kijker, om beeld en tekst op een juiste manier te kunnen herkennen en interpreteren. Daarvoor wordt een bepaalde voorkennis vereist zonder welke er geen herkenning mogelijk is. Hoe gemakkelijker het is de code van de inhoud te scheiden, hoe beter het beeld een bepaald soort informatie kan overbrengen. Een selectieve code die als zodanig wordt opgevat maakt het de maker van een beeld mogelijk een bepaald soort

---

<sup>77</sup> Weddingen, Tristan, 'Funktion und Kontext', in Pfisterer, Ulrich (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2003, pp. 104-107, hier pp. 104-105, geciteerd uit Schmid (2007) (zie noot 9), p. 5.

informatie te filteren en alleen die kenmerken in te brengen die van belang zijn voor de ontvanger. Zo zal een selectieve representatie die zijn eigen selectieprincipes aangeeft meer informatie geven dan een replica.<sup>78</sup>

Gombrich beschrijft hier exact de processen die bij het communiceren met beeld en taal te onderscheiden zijn bij D'Agincourt. In de context van zijn boek biedt hij beelden aan met een verklarende tekst, waarin uitgelegd wordt wat er te zien is en welke betekenis deze afbeeldingen hebben. Hij past een selectie aan in zijn beeldmateriaal om zijn ideeën zo duidelijk mogelijk te kunnen maken en zo goed mogelijk over te brengen. Door de eenduidigheid van de beelden, de consequent doorgevoerde frontale wijze van voorstellen, in symmetrische composities, filtert hij de door hem gewenste informatie uit het grotere geheel. Hierdoor wordt de visuele informatie zodanig gemanipuleerd dat de gewenste boodschap er door de lezer vast en zeker uitgehaald zal worden.

Deze methode zal nu in detail worden behandeld. Het doel is argumentatievormen en -structuren in woord en beeld in hun wetenschappelijke rol te vatten.

---

<sup>78</sup> Gombrich, E.H., 'The Visual image: Its Place in Communication', in E.H. Gombrich (1982) (zie noot 8), pp. 137-162, hier pp.137-148.

#### 4. De gehanteerde methode: abstraheren en vergelijken

Geen ander topos bleef in de geïllustreerde werken in de achttiende eeuw zo vaak voorkomen als het 'voor ogen voeren' van kunstwerken en het verklaren van kunst door de kunstwerken zelf.<sup>79</sup> Zoals al is aangegeven, past D'Agincourt als methode toe het afbeelden van heel veel kunstwerken in drie onderdelen, waarbij zij uit hun context worden gehaald en in een nieuw verband in een doordacht symmetrisch samengesteld tableau worden geplaatst. Door deze werkwijze worden individuele objecten gereduceerd tot een onderdeel van een wetenschappelijke vergelijking. Afbeeldingen worden niet langer als kopie, maar meer als overtuigende vertaling van het object gezien ter ondersteuning van de wetenschappelijke bestudering ervan. De beschikbaarheid van het visuele materiaal in een zo hoog mogelijke kwaliteit van reproductie moet het verlies aan esthetische kwaliteit compenseren ten gunste van de mogelijkheid tot discussie over kunst, hulp bij kennisvergaring en herinnering. Ook biedt het de mogelijkheid om met verdwijning bedreigde monumenten als document te bewaren. Het plaatsen van zoveel kunstwerken op een pagina maakt een vergelijking ervan goed mogelijk.

- Het probleem van de betrouwbaarheid van de reproducties

De auteur zegt zelf de kunstgeschiedenis te beschrijven in beelden: voorwaarde hiervoor is de uitstekende weergave in druk van de reproducties. Hij is zich er terdege van bewust, dat de betrouwbaarheid hiervan een voorwaarde is voor het slagen van zijn onderneming. Hij benadrukt de kwaliteit van de afbeeldingen, het vakmanschap van de makers en de belangrijke functie die zij vervullen. De platen zijn

'Gravées sous mes yeux par les plus habiles artistes, elles ont été exécutées avec une fidélité dont il y a peu d'exemples, et le véritable caractère des originaux y est soigneusement conservé, ce qui était de la dernière importance pour l'objet que je m'étais proposé.'

'[...] la représentation des monumens était tellement la partie fondamentale d'un ouvrage tel que le mien, que par le fait celui-ci s'est trouvé terminé lorsque l'ordre et l'arrangement des planches ont été définitivement arrêtés ; j'oserais même croire que très souvent elles offriront, à elles seules, une histoire suffisamment claire et complète, à l'œil exercé de l'artiste qui voudra en parcourir attentivement les diverses séries.'<sup>80</sup>

Hij pretendeert 'het ware karakter' van de kunstwerken over te brengen door de vakkundig vervaardigde reproductie. De afbeeldingen vormen het fundamentele onderdeel van het werk en als zodanig een zelfstandig document.

In de theorie en de praktijk van het afbeelden zijn vanaf de zeventiende eeuw vier categorieën te onderscheiden: de typische voorstelling, de ideale, de karakteristieke en de doorsnee ('durchschnittlich' of 'average').<sup>81</sup> Het hangt van de bedoeling van de auteur af, welk soort hij gebruikt. In de achttiende eeuw werden vooral de eerste twee categorieën toegepast, waarbij de methode van de zeer invloedrijke geleerde Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon (1707-1788) werd nagevolgd. Hij publiceerde zijn rijk geïllustreerde *Histoire naturelle* in 36 delen, waarin de afbeeldingen van de typische categorie zijn, ter onderscheiding van ras en soort. Deze 'typische' methode paste D'Agincourt toe bij het afbeelden van de kunstwerken: zijn reproducties moesten zodanig zijn, dat de onderlinge

---

<sup>79</sup> Schmid (2007) (zie noot 9), pp. 34-35. Vergelijk Caylus (1752-1767), Bd. 1, 1752, p. viii (Adversissements) en Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol. I, S iii A (Discours préliminaire).

<sup>80</sup> Sérour d'Agincourt, Vol. I, Préface, p. ij, waarvan een gedeelte ook in: Mondini (2005) (zie noot 6), p. 233.

<sup>81</sup> Schmid (2007) (zie noot 9), p. 39. Hij past hier de door Lorraine Daston geformuleerde theorie toe uit: Daston, Lorraine, en Peter Galison, 'The Image of Objectivity', in: *Representations*, 40, 1992, pp. 81-128, hier pp. 86-87.

verschillen duidelijk zichtbaar waren. Niet alleen de kwaliteit van de reproducties, maar ook de manier waarop deze zijn uitgevoerd vormen een deel van de strategie van D'Agincourt.<sup>82</sup>

- Omtreklijn als objectief reproductie middel.

Kunstenaars gebruikten bij het reproducere van kunstwerken uit de oudheid onder invloed van de academisch-classicistische kunsttheorie de omtreklijn. Al aan het eind van de zeventiende eeuw werd de lijn als het vormbepalend en betekenisdragend grondbegrip van de kunsten beschouwd omdat deze alleen in staat zou zijn het op metafysische gronden gebaseerde begrip van ideale schoonheid aanschouwelijk te maken. De keuze voor de lijn was zeer bewust, omdat de overtuiging bestond, dat hiermee het individuele karakter van het kunstobject en het erbij horende afzonderlijke werk en tijd overstijgende ideeëngoed recht gedaan werd en zichtbaar gemaakt. Tegelijkertijd zou een maximale gelijkenis gewaarborgd zijn ten opzichte van het origineel omdat de zuiverheid van de omtrek wordt vastgelegd en zo de overzichtelijkheid van de compositie gegarandeerd is.<sup>83</sup> Zoals Vermeulen duidelijk maakt, is D'Agincourt heel goed op de hoogte van de theorieën over de contourlijn als belangrijkste component voor het bepalen van het 'designo', in navolging van onder anderen Vasari. In de vijftiende eeuw had Cennino Cennini (1370-ca. 1440) in zijn invloedrijke schildershandboek al beschreven dat de lijntekening de beste manier was om een voorbeeld te kopiëren.<sup>84</sup>

Een voorbeeld van het gebruik van deze manier van reproducere heeft D'Agincourt gekend in het werk van Hugues d' Harcanville (1719-1805) waarin de antieke vazencollectie van William Hamilton was afgebeeld.<sup>85</sup> De Engelse kunstenaar John Flaxman (1755-1826), een pionier op het gebied van de lijntekening heeft in Italië gewerkt en bijdragen geleverd aan D'Agincourt's werk.<sup>86</sup> De voorbereidende tekeningen voor *Histoire de l'Art* zijn met behulp van een simpele tekentechniek uitgevoerd, die oorspronkelijk is ontwikkeld voor de bestudering van waardevolle kunstwerken, bij de scholing van kunstenaars. Zowel de contouren als de schaduw in het origineel werden overgenomen. Afhankelijk van de bedoeling van de kopieerder, kon een van beide worden benadrukt. Overtrekken leidde dus niet noodzakelijkerwijze tot zuivere omtreklijnreproducties, noch tot esthetisch gemotiveerde afbeeldingen. De simpelheid van de techniek maakte het mogelijk met

---

<sup>82</sup> De reproducties moesten zo 'natuurgetrouw' mogelijk zijn: dan is het noodzakelijk, dat de auteur zijn tekenaars en graveurs definieert, wat 'natuur' inhoudt en welke bedoeling hij heeft met de afbeeldingen, Schmidt (2007) (zie noot 9), p. 39. Met zijn theorie van de *décadence* in het hoofd is dit wat D'Agincourt voortdurend doet, de 'natuur' gebruiken met vooropgezette bedoeling.

<sup>83</sup> Carqué, Bernd, 'Sichtbarkeiten des Mittelalters, *Die ikonische Repräsentation materieller Relikte zwischen Visualisierung und Imagination*', in Carqué (2006) (zie noot 9), pp.13-50, hier pp. 38 e.v.; Vermeulen (2010) (zie noot 10), p. 215-218; Vermeulen (1998) (zie noot 30), pp. 11-17, hier p.11 en 15.

<sup>84</sup> Vermeulen (2010) (zie noot 10), pp. 240-247.

<sup>85</sup> D'Agincourt en Sir William Hamilton (1730-1803) hebben elkaar in Parijs al ontmoet. D'Agincourt heeft tijdens zijn reis naar Napels in 1781 een bezoek aan Hamilton gebracht: mogelijk hebben zij daar over reproductiemethoden gesproken, Mondini (2005) (zie noot 6), p. 248, noot 389. In 1767 verscheen Deel I van *Antiquites Etrusques, Grecques et Romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton, Envoyé Extraordinaire de S. M. Britannique en cour de Naples*. Deel II in 1770 in Deel III & IV in 1776. Dit grote overzichtswerk werd samengesteld door Hugues d' Harcanville, pseudoniem van Pierre François Hugues. Het werk was voorzien van reeksen platen met reproducties van de vazen, gemmen, cameeën, munten en kleine bronzen uit de verzameling van Hamilton: Haskell, Francis 'The Baron d'Harcanville: 'An Adventurer and Art Historian in Eighteenth-Century Europe', in: *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, Londen 1987; Scott, Jonathan *The Pleasures of Antiquity*, Londen 2003, pp. 169-184.

<sup>86</sup> Symmons, Sarah, *Flaxman and Europe: the outline illustrations and their influence*, New York 1984; Rosenblum, Robert, *The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction*, New York 1976; Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 44-45.

beperking van kosten, een grote hoeveelheid kunstwerken in beeld te brengen, die in esthetisch opzicht niet gewaardeerd werden.<sup>87</sup>

In tegenstelling tot zijn een generatie jongere medewerkers speelt esthetiek bij de veel oudere D'Agincourt voor reproductie van de middeleeuwse kunst geen rol, laat staan dat hij moeite gedaan zou hebben deze attractiever te maken door gebruik van louter de simpele, nobele lijn.<sup>88</sup> Bij het gedeelte sculptuur dat zich onderscheidt door objecten die allemaal driedimensionaal zijn, worden de plastische elementen aangegeven met arcering in grijstinten in evenwijdige en gekruiste patronen. De vele reliëfs bestaan uit figuren in contourlijn, die lichter zijn en contrasteren tegen een grijs gearceerde achtergrond. Voor plastische elementen in gezicht en ledematen evenals aan de schaduwzijde van de figuren wordt een lichte arcering toegepast als schaduwwerking, die ook is aangebracht tussen de plooiën in de kleding. Ontbrekende fragmenten zijn donkerder gearceerd. De kunstwerken zijn frontaal afgebeeld om ze te gebruiken als wetenschappelijke onderzoeksobjecten. D'Agincourt probeerde te zorgen voor een eenduidig beeld: ondanks dat er in de loop van de tijd meerdere kunstenaars en graveurs meewerkten aan de illustratie van zijn boek, werd onderlinge uniformiteit nagestreefd. Zowel de tekenaars als de graveurs werden nadrukkelijk geïnstrueerd en wanneer nodig, gecorrigeerd.<sup>89</sup> Op deze manier vergrootte hij het effect van de homogenisering en de neutralisering van de te tonen objecten ten koste van de persoonlijke interpretatie van de betreffende hand dat ten goede kwam aan de documentaire en wetenschappelijke interpretatie. Hiermee onderscheidt zich D'Agincourt zowel van zijn voorgangers als van de latere romantische esthetiek. Voor zijn tijd was men ervan overtuigd dat de betrouwbaarheid van een reproductie gelegen was in de gave van de graveur de stijl van het origineel te 'vertalen', te 'begrijpen' en op zijn eigen wijze te interpreteren. Zo ontstond een nieuw product dat blijk gaf van de kunde van de graveur en als zelfstandig kunstwerk werd gewaardeerd.<sup>90</sup> In de romantische opvatting werd juist het bijzondere belangrijk gevonden en op prijs gesteld, het onregelmatige, het pittoreske, het schilderachtige, de modulatie in verschillende tonaliteiten en de versmelting van dingen met de omgeving.<sup>91</sup>

Met de afbeelding van twee reproducties van een gotisch kerkportaal, laat Carqué het verschil zien tussen deze beide manieren van in beeld brengen. (afb. 9 en 10)

---

<sup>87</sup> Vermeulen (2010) (zie noot 10), pp. 240-247.

<sup>88</sup> 'Linear beauty has not been a goal. [...] The adoption of outlines as an artistic style was an invention of a generation later.' Pas nadat het beeldmateriaal van *Histoire de l'Art* was voltooid, kwam het gebruik van de omtreklijn als esthetisch gemotiveerd medium op in de jaren negentig van de achttiende eeuw onder invloed van Flaxman. De late verschijning van het werk kan voor de verwarring hebben gezorgd bij de interpretatie van de reproducties van D'Agincourt, Vermeulen (2010) (zie noot 10), p. 218.

<sup>89</sup> D'Agincourt heeft ook zelf tekeningen gemaakt voor zijn boek. Bij onderzoek van het materiaal in Rome is het Mondini niet gelukt, een identificatie van de makers ervan uit te voeren. Dat was niet haar specifieke onderzoeksvraag. Zij meent, dat voor het gedeelte sculptuur en schilderkunst meer van de hand van de auteur zelf is dan tot nu toe aangenomen wordt. Voor de afdeling architectuur, haar hoofdonderzoekgebied, geldt, dat door de uniforme wijze van architectuurtekening die toentertijd werd aangeleerd op de Académie, evenmin met zekerheid toegeschreven kan worden, Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 35-43.

<sup>90</sup> Vermeulen (2010) (zie noot 10), p. 250.

<sup>91</sup> Carqué, Bernd, 'Sichtbarkeiten des Mittelalters, *Die ikonische Repräsentation materieller Relikte zwischen Visualisierung und Imagination*', in Carqué, e.a. (2006) (zie noot 9), pp.13-50, hier p. 35-39; Weissert (1999) (zie noot 9), pp. 81-140.

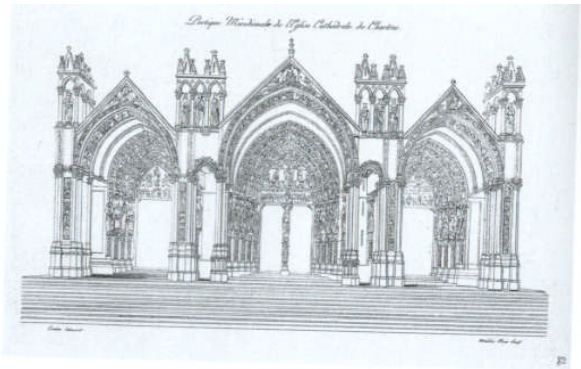


Abb. 7: Nicolas-Xavier Willemin, *Monuments français inédits*, 1806-39, Taf. 82

**Afb. 9: Klassieke manier van afbeelden van het portaal van het z. transept van de kathedraal van Chartres**



Abb. 8: Alexandre de Laborde, *Les Monuments de France*, 1816-36, Bd. 2, Taf. 156

**Afb. 10: Romantische manier van afbeelden van het portaal van het n. transept van deze kathedraal**

Op de lijntekening links is een 'ideaaltypisch', tijdloos monument zichtbaar, dat zo objectief mogelijk wordt gepresenteerd. Het zuidportaal is uit zijn context gehaald, en in ideale frontale positie en beeldparallelliteit geabstraheerd. In beeld wordt de smetteloosheid van het monument hersteld. De litho rechts laat het noordportaal schuin van opzij zien, waarbij de heftige licht-donker modellering de ruimte onder de bogen benadrukt. Opvallend zijn de minieme details waarmee zowel de architectuur als de overige elementen, zoals de zich in het decor bevindende personen, zijn weergegeven. Op de achtergrond is de rest van de kerk duidelijk zichtbaar. De nadruk ligt op het hier en nu, waarbij het monument als een tijdig fenomeen wordt gekarakteriseerd. Bij een vergelijking van deze twee reproducties is duidelijk, dat de klassieke manier uitermate geschikt is voor de strategie van D'Agincourt.

- De beeldstrategie in *Histoire de l'Art*

De manier waarop het materiaal in beeld is gebracht is onderhevig aan een bepaalde strategie waarbij het boven alles als historische onderzoeksobject ter ondersteuning van de theorie van de neergang beschouwd wordt en zo gepresenteerd. De keuze voor de gemengde techniek van contourlijn aangevuld met arceringen voor de plastische werking maakt deel uit van een weloverwogen strategie. Bij bestudering van de proefdrukken uit 1783 valt op dat D'Agincourt alleen bij de platen van architectuur arcering heeft toegepast. Bij sculptuur en schilderkunst zijn louter omtreklijnprenten opgenomen. Voordelen van deze wijze van reproduceren waren behalve een goedkope vervaardiging, de mogelijkheid hiermee een 'maximale betrouwbaarheid in het vastleggen van de omtrek en de duidelijkheid van de compositie te garanderen', zoals hierboven al is aangegeven. Dat de eerste drukproef in deze techniek was uitgevoerd, geeft aan, dat D'Agincourt op dat moment ervan overtuigd was dat hij op deze wijze zijn doel kon bereiken de middeleeuwse kunstwerken als afschrikwekkend voorbeeld af te beelden.

Hij schreef hierover in een brief uit dat jaar:

'je me borne à donner le trait et les contours parce que ne pouvant mettre sous les yeux le coloris que la gravure ne rend pas, j'ai cru que pour faire connaître le style de ces temps sur la composition et les formes du dessein, il suffisait de montrer le simple trait des figures'.<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 247-248, citaat uit een brief van D'Agincourt aan Horace Walpole, 20. Juli 1783, in: *Walpole's correspondence*, Bd. 42 (1980), p. 64.

Toch kiest hij ervoor om arcering aan te brengen in de definitieve uitgave. Op basis van esthetische en kunsttheoretische overwegingen gebruikt hij geen contouretsen met hun zuivere lijnen maar een combinatie van de omtreklijn met een beperkte arcering voor diepte en schaduw. Door eerst de contourlijnen eruit te filteren met het kopiëren en vervolgens schaduwwerking toe te voegen, past D'Agincourt wat Mondini noemt 'censuur' toe. Met deze methode ontnemt hij de objecten hun 'bekoorlijkheid en verleidingskracht'.<sup>93</sup> Het is zeker niet de bedoeling de objecten 'mooier, zuiverder of klassieker' voor te stellen dan ze in werkelijkheid waren. Met Mondini kunnen we hier vaststellen, dat D'Agincourt heel goed weet, waar hij mee bezig is. Door de reproducties op deze manier aan te passen volgt hij



**Afb. 11:** Napels, S. Chiara, *Mausolée du roi Robert à Naples*, proefdruk voor Sérroux d'Agincourt, IV, 'Sculpture', Pl. XXX, BIASA, Mss. Lanciani 103, fol 66r

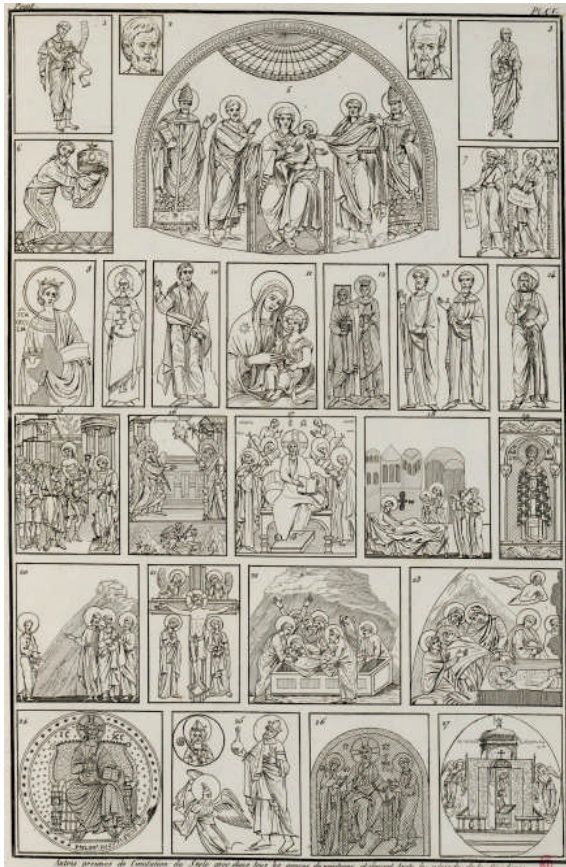


**Afb. 12:** *Mausolée du roi Robert à Naples et autres monumens de la maison d'Anjou XIIIe XIVE Siècles*, Vol. IV, 'Sculpture', Pl. XXX

ook met zijn manier van afbeelden de strategie van de 'didactique dissuasive'. Als voorbeeld laat Mondini twee afbeeldingen zien van dezelfde pagina. Hierop is links de proefdruk (afb. 11) te zien, waarop in een duidelijke gesloten omtreklijn de zittende en de liggende figuur op het grafmonument van Robert van Anjou zijn afgebeeld. Het plooiwerk in de kleding binnen

<sup>93</sup> 'Durch Verdecken des Originals wird die Visuelle Information (z.B. hinsichtlich der Farbe und Schattierung) reduziert, die reine Linie, der Umriss, wird herausgefiltert. Das Resultat ist eine auf wenige (Umriss-)Linien geläuterte Strichzeichnung. Die häufig auch als "hässlich" empfundene Spröde der reproduzierten mittelalterlichen Gegenstände auf den Tafeln von d'Agincourts *Histoire de l'Art* ist Programm: Sie ist als deutliche Abgrenzung von der antiquarischen Bildtradition des 17. Jahrhunderts zu verstehen, aber auch, - und hier greife ich vor - ist sie ein Sich-Verschliessen vor dem „Reiz“, vor der „Verführungskraft“ einer möglichen ästhetischen Wirkungsmacht mittelalterlicher Artefakte - fast eine Art Zensur.', Mondini (2005) (zie noot 6), p. 247.

de contour is met een flinke, beweeglijke lijn neergezet. De afbeelding rechts (afb. 12) is een weergave van de versie van deze pagina uit het boek. Hierbij vallen niet alleen het toevoegen van andere onderdelen van het monument op, maar ook het opvullen van de figuren met schaduwwerking, die een belichting van rechts suggereren, en diepte.<sup>94</sup> Voor de weergave van de kunstwerken in het gedeelte sculptuur is schaduw aangebracht om de driedimensionaliteit van de objecten aan te geven. In het gedeelte schilderkunst is de achtergrond meestal niet van arcering voorzien, iets wat de hele pagina een rustiger aanzien geeft. Zuivere contourschetsen komen sporadisch alleen in dit gedeelte voor.<sup>95</sup> De lay-out van de pagina's van deze twee delen zijn zeer gelijkend. (afb. 13) Door het consequente gebruik van arcering in het gedeelte sculptuur is de stijl hier direct herkenbaar en als typerend voor dit gedeelte aan te merken. (afb. 14)



**Afb. 13: Autres preuves de l'imitation du Style Grec, dans tous les genres de peintures, et durant la période de décadence, Vol VI, 'Peinture', Pl. CX**



**Afb. 14: Réunion de divers ouvrages de Sculpture exécutés en Italie, du XIIe Siècle, Vol. IV, 'Sculpture', Vol. IV, 'Sculpture', Pl. XXVI**

<sup>94</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 248-249.

<sup>95</sup> De platen zijn voor het overgrote deel niet in contourlijn uitgevoerd: lineaire schoonheid was geen doel. Alleen een paar reproducties van werken van Ucello, Massacio of Michelangelo zijn in pure lijn afgebeeld (bv. van Paolo Ucello, *Noah's Offer*, op Pl. CXLVI, Vol VI., afb. 110) Reproducties naar Mantegna, Massacio en Rafael werden wel geheel uitgewerkt (bv. Rafael, *Aldobrandini Madonna*, op Pl. CLXXXIV, Vol. VI, afb. 102 en Massacio – nu toegeschreven aan B. Gozzoli-, *Het Wonder van S. Zanobius*, Pl. CXLVII, Vol VI, afb. 111). D'Agincourt paste in het algemeen een stijl toe tussen beide extremen in: een lijntekening met bescheiden arcering en schaduwwerking, Vermeulen (2010) (zie noot 10), p. 218.



#### - Calqueertechniek

Om een zo betrouwbaar mogelijke kopie te verkrijgen maakten de medewerkers van D'Agincourt gebruik van de calqueertechniek, waarmee zij de aanspraak op goede gelijkheid van de reproductie verder konden ondersteunen. Door de omtreklijnen van de objecten precies te volgen wilden zij met documentaire exactheid en precisie een eenduidig beeld scheppen dat de toets van betrouwbaarheid en wetenschappelijkheid moest kunnen weerstaan. Op deze manier zou eigentijdse smaak of de maker van de afdruk geen invloed hebben op het resultaat. De kunstwerken werden ter plekke overgenomen op doorzichtig papier, om vervolgens in het atelier op het gewenste formaat op de platen te worden afgebeeld. Blijkbaar werd zonder problemen toestemming verleend deze overtrekken te maken. Wat betreft het genre schilderkunst, werden kleine afbeeldingen op werkelijke grootte overgenomen, en van grotere, zoals fresco's, alleen details zoals hoofden, een enkele figuur, een hand of voet. Bij vergelijking van de voorbeelden tussen tekeningen, lijnschetsen en de daarop gebaseerde etsen blijkt, dat de voorbeelden precies zijn gevolgd op de koperplaten. Er zijn geen wezenlijke verschillen zichtbaar afgezien van de verkleining en de standaardisering van de gelaatstrekken bij de kleinste figuren. Als het mogelijk was werd de koperplaat gegraveerd met het originele kunstwerk bij de hand door een vaardige graveur.<sup>96</sup> D'Agincourt heeft er op toegezien dat de objecten niet in spiegelbeeld zijn afgebeeld, hoewel dit niet volledig is voorkomen. De afwijkingen die zich voordoen zijn eerder te wijten aan niet kloppende originelen dan aan verschillen bij de productie van de koperen platen.<sup>97</sup>



Afb. 15: Boven *Portail de S. Germain des Prés*, (detail), Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, T. I, pl. VII

Onder: *Portail de S. Germain des Prés*, (detail), Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, 'Sculpture', Pl. XXIX

#### - De kwaliteit van de reproducties

Voor D'Agincourt is het correct weergeven van de stijl en de compositie een voorwaarde voor de kwaliteit van een reproductie en het vervullen van hun functie.<sup>98</sup> Voor zijn tijd lag de prioriteit bij het reproduceren anders, zoals bij voorbeeld te zien is bij Montfaucon. Hier ging het niet om de vertelling van de kunstgeschiedenis, maar om het samenstellen van

<sup>96</sup> Vermeulen (2010) (zie noot 10), p. 248.

<sup>97</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 234; Vermeulen (2010) (zie noot 10), pp. 236-250

<sup>98</sup> Vermeulen (2010) (zie noot 10), pp. 218 e.v.

representatieve documentatie over het verleden.<sup>99</sup> Bij de vergelijking van een reproductie van Montfaucon en van D'Agincourt van hetzelfde reliëf waarop *Het Laatste Avondmaal* is afgebeeld, is het verschil duidelijk. (afb. 15). De figuren van Montfaucon zijn aangepast aan de smaak van zijn eigen tijd, waardoor de Christusfiguur en de discipelen heren uit de achttiende eeuw lijken. De reproductie van D'Agincourt doet het origineel veel meer recht wat betreft de stijfheid in de compositie, de figuren en de plooi van de weergave van de gelaatsuitdrukkingen van het origineel.<sup>100</sup>

#### - Toetsing aan een fotografische reproductie

Om te kunnen vaststellen, in hoeverre de kwaliteit van de reproducties recht doet aan de werkelijkheid, is een vergelijking met een foto een goede methode. Een voorbeeld dat hier voor gebruikt kan worden is de zilveren kist van Projecta, die zowel als geheel als ook in detail is afgebeeld op Pl. IX.<sup>101</sup> In het onderste gedeelte is centraal de kist recht van voren te zien, met erboven de afbeelding van het deksel. Daarnaast zijn twee fragmenten van de decoraties van de zijkanten van het deksel met daarboven en links en rechts vergroot enkele details van de decoratie. Erboven is in een horizontale band de inscriptie van de rand van de kist overgenomen. Zo wordt de kist uitgebreid in beeld gebracht en gedocumenteerd. (afb. 16) Zoals bij de beschrijving van het hele tableau IX later zal worden vermeld, maakt de kist deel uit van een zilverschat die in aanwezigheid van de auteur in 1793 in Rome is opgegraven. Dit was een exceptionele ontdekking van niet-kerkelijk origine, uit een periode waar maar weinig kunst uit overgeleverd was. In de bijbehorende tekst wordt uitvoerig aandacht besteed aan de kist. Hij was niet eerder in beeld gebracht.<sup>102</sup>

Als de reproductie wordt vergeleken met enkele foto's van de kist, wordt duidelijk, dat het D'Agincourt te doen is om het afbeelden van de decoratie: de kist wordt recht van voren getoond, waarbij niet helemaal duidelijk is, hoe de vorm precies is.<sup>103</sup> (afb. 17) Van de twee decoraties rechts naast de kist is niet helder van welk gedeelte zij afkomstig zijn: er wordt in de tekst alleen gesproken over het onderwerp van de voorstellingen. De twee hengsels worden niet afgebeeld.

Twee maal is een echtpaar afgebeeld, een maal centraal op het deksel, en een maal uitvergroot in detail, als voorbeeld van de manier, waarop de menselijke gestalte en gelaatsexpressie op dat moment in beeld werden uitgedrukt. Er is veel aandacht voor de details, zoals het halssieraad, de hoofdbedekking en de vingers van de vrouw als ook de plooi in de kraag van de man, de fibula en de stippels op zijn gewaad. De precisie in de weergave van de gelaatsstreken laat te wensen over. De gezichten zijn 'klassieker' dan op de reproductie, vooral die van de vrouw. (afb. 18) De zittende dame links op het overzicht is op haar beurt van een meer klassieke schoonheid dan het origineel. (afb. 19) De plooiën in haar in werkelijkheid gouden gewaad met de daaroverheen gedrapeerde zilveren linten zijn precies weergegeven, evenals de hand met de puntige vingers waarbij de wijsvinger op de

---

<sup>99</sup> Locher, Hubert, "Musée imaginaire" und historische Narration, Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte', in Krause (2007) (zie noot 9), pp. 53-83, hier pp. 59-60.

<sup>100</sup> Het portaal heeft veel te lijden gehad tijdens de Franse revolutie: de beelden van de koningen zijn verdwenen, en de afbeelding van het avondmaal is zwaar beschadigd: de figuur voor de tafel is grotendeels weg, en de figuren achter de tafel zijn beschadigd. Een vergelijking van deze reproductie met de huidige toestand is wel mogelijk. De documentaire waarde van de reproductie in *Histoire de l'Art* is groot, [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abbaye\\_de\\_Saint-Germain-des-Prés?](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abbaye_de_Saint-Germain-des-Prés?), 19-4-2011.

<sup>101</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. IV, 'Sculpture', Pl. IX: 'Coffre d'argent, boîte aux parfums, et autres ustensiles de toilette d'une dame romaine, IVe ou Ve siècle'.

<sup>102</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', p. 37-39.

<sup>103</sup> De foto's zijn afkomstig van de website van het British Museum, [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details), 19-4-2011.

duim is geplaatst. Het halssieraad en het kapsel met haarsieraad zijn met zorg gekopieerd. De nauwkeurig gereproduceerde zetel completeert het geheel. Duidelijk is dat het hier gaat om het overnemen van de stijl. Daarbij worden de elementen overgenomen die van belang zijn voor de beeldstrategie: wat er niet toe doet wordt er uit gefilterd. De reliëfs zijn met zorgvuldigheid en precisie gekopieerd, wat voor een duidelijk beeld van de decoratie zorgt en van grote documentaire waarde is. De kist zelf is hier als historisch object niet van belang. In tekst en beeld wordt de lezer voorzien van veel informatie, gericht op de neergang van de stijl en daarmee het bewijzen van de decadentie. Aan andere details wordt geen aandacht besteed. Op deze wijze tracht de auteur zijn lezer te beïnvloeden.



Afb. 16 : Coffre d'argent, Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, 'Sculpture', Pl. IX, (detail)



Afb. 17: Zilveren kist van Projecta, 28.6 h x 55.9 l x 43.2 b, The British Museum



Afb. 18: detail van de zilveren kist



Afb. 19: detail van de zilveren kist

- *Histoire de l'Art* als bron voor wetenschappelijk onderzoek

Sinds het verzamelen van het materiaal voor het boek zijn met het verlopen van de tijd, kunstwerken die door D'Agincourt gedocumenteerd en afgebeeld zijn, verloren gegaan. Een voorbeeld is de door hem uitgebreid behandelde Romeinse basilica *S. Paolo fuori le Mura*, die door een brand in 1823 zwaar beschadigd raakte en volledig herbouwd werd.<sup>104</sup> Een ander voorbeeld wordt behandeld in een artikel van Peter Claussen.<sup>105</sup> Het gaat hier om een marmeren beeld van de tronende keizer Frederik II ontstaan tussen 1234 en 1239, dat oorspronkelijk op de stadspoort van Capua (Italië) stond en vanaf 1584 een plaats had aan de rivier de Volturno bij de poort. In 1799 werd het door Franse revolutionaire troepen van de sokkel gehaald, onthoofd en in stukken gebroken: het hoofd zou in het water zijn gegooid. In 1781 had D'Agincourt Capua bezocht en het beeld, dat in de middeleeuwen al een grote reputatie had, laten afbeelden voor reproductie in zijn werk. (afb. 20) Op deze tekening is te zien hoe zorgvuldig er werd gedocumenteerd, de reproductie is zo getrouw mogelijk op schaal vervaardigd. Op de tekening is het beeld recht van voren afgebeeld. Bij het maken ervan is dus al rekening gehouden met de wijze waarop het in het boek moest worden getoond: frontaal. (afb. 22) Op basis van deze tekening is het gelukt, met de teruggevonden fragmenten het beeld te reconstrueren. (afb. 21) Zowel de papieren collectie als het daarop gebaseerde boek van D'Agincourt is een belangrijke bron voor kunsthistorisch onderzoek vanwege de grote hoeveelheid materiaal van goede kwaliteit.



Afb. 20: Tekening van het beeld van Frederik II uit de Vaticaanse Bibliotheek



Afb. 21: reconstructie



Afb. 22: detail 'Sculpture' Vol. IV, Pl. XXVI

<sup>104</sup> Mondini (2005)(zie noot 6), p. 173.

<sup>105</sup> Claussen, Peter Cornelis, 'Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in Capua (1234-1239). Der Befund, die Quellen und eine Zeichnung aus dem Nachlass von Séroux D'Agincourt', in Andreas, Christoph, Maraike Bückling und Roland Dorn (Herausg.), *Festschrift für Hartmut Biermann*, Weinheim 1990, pp. 19-39, afb. pp. 291-304, hier p. 19.

## 5. De kracht van de afbeeldingen: de tableaux als tekst

De samenstelling van de tableaux is niet willekeurig tot stand gekomen. Ze kennen een symmetrische opbouw, waarbinnen de objecten netjes in de ruimte geplaatst zijn, dikwijls in kolommen, in omliggende kaders. Hierbij worden de objecten op een en hetzelfde tableau zo veel mogelijk op dezelfde grootte afgebeeld, onafhankelijk van de oorspronkelijke afmetingen, wat een abstraherende werking heeft. De homologie van de pagina's benadrukt het wetenschappelijke karakter van de publicatie. Het zorgt voor een optisch duidelijke structuur en nodigt de kijker uit te vergelijken en zijn eigen rationele oordeelskracht aan te spreken waarbij hij de indruk krijgt de materie te beheersen.

De kunstwerken worden frontaal afgebeeld, met enige dieptewerking en plastische elementen, met grijze tussentonen tussen zwarte lijn en witte achtergrond.

Perspectiefwerking wordt op deze manier zo veel mogelijk uitgeschakeld. Het resultaat is een eenduidig beeld, waarbij het ontbreken van iedere context zorgt voor een gedematerialiseerde structuur en gestalte. Zo wordt een smetteloos beeld van het gereproduceerde object gecreëerd dat een abstractie is van de werkelijkheid.<sup>106</sup>

De auteur is steeds bezig een nieuwe balans te creëren waarin gezocht wordt naar een evenwicht tussen het origineel en de afbeelding ervan waarbij het meest gunstige effect voor het doel van het werk, namelijk de *décadence* afbeelden getracht wordt te bereiken. De keuze voor deze lay-out was niet alleen gebaseerd op de manier van ten toon stellen in die tijd maar ook door de toen gehanteerde classificatie van tekeningen en prenten in collecties. Hierbij volgt D'Agincourt andere verzamelaars die bij de ordening van hun materiaal trachtten de artistieke ontwikkelingen in beeld te brengen en daarbij een classificatie toepasten naar school, kunstenaar of chronologie.<sup>107</sup> Zoals al is aangegeven, is voor D'Agincourt de chronologie *primair*, en wordt daarna wanneer nodig onderverdeeld in plaats, school of kunstenaar.

### - Typologie van de tableaux

De verschillende typeringen van de soorten tableaux in de hierboven genoemde onderzoeken hebben te maken met het onderscheiden van de inhoudelijke eigenschappen van de composities op de pagina's zelf en het beoogde effect ervan op de lezer. Door het samenbrengen van kunstwerken die steeds in een andere verhouding tot elkaar staan, worden allerlei verbanden gelegd die onderlinge vergelijking op verschillende gronden mogelijk maken. D'Agincourt neemt een unieke plaats in binnen de geschiedenis van het geïllustreerde kunstboek met deze synoptische voorstellingen van een groot aantal objecten op één pagina. Uit de talrijke lay-out proeven, dikwijls meer dan één voor dezelfde pagina, blijkt met hoeveel inzet aan de samenstelling ervan is gewerkt.<sup>108</sup> De auteur heeft goed nagedacht over de toe te passen beelddidactiek. Welke retoriek van dit 'spreken met beelden' wordt hier toegepast?

Schmid onderscheidt drie typen tableaux, de diachrone, synchrone en monografische.<sup>109</sup>

### - Het diachrone, chronologisch-systematische type

De diachrone inrichting wordt gekenmerkt door het naast elkaar afbeelden van kunstwerken uit verschillende eeuwen, die iconografisch, functioneel of wat betreft afkomst nauw aan

---

<sup>106</sup> Carqué (2009) (zie noot 91), pp. 35-39.

<sup>107</sup> Eigenaren van papieren verzamelingen die D'Agincourt voorgingen bij de ordening ervan en bij het zoeken naar voorbeelden van ontwikkelingen en neergang in de kunst zijn o.a. Crozat, D'Argenville, Mariette en Durazzo, genoemd in Vermeulen (2010) (zie noot 10), p. 184-185.

<sup>108</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 250.

<sup>109</sup> Schmid (2007) (zie noot 9), pp. 63-72.

elkaar verwant zijn: deze zijn comparatief bedoeld om de ontwikkelingsgeschiedenis van de middeleeuwse kunst in beeld te brengen.

*'L'examen des monumens du même genre, dans les différents siècles, est peut-être l'étude la plus propre à exercer le jugement et à former le goût.'*<sup>110</sup>

Mondini maakt in deze categorie een onderverdeling in drie typen, chronologisch-systematische, bouwtypologische en ontwikkelingstableaus wat te maken heeft met haar speciale aandacht voor het gedeelte architectuur.<sup>111</sup> Zij maakt duidelijk dat deze overzichten niet bedoeld zijn als zelfstandig middel om een bepaalde stijl door het afbeelden van specifieke kenmerken en verschillen te duiden. Zij dienen ter illustratie van het continuüm in de kunst, waarbij de kunstwerken de kralen in de eeuwige ketting van de kunstgeschiedenis vormen, met de middeleeuwen als verbinding tussen de twee hoogtepunten in.<sup>112</sup>

Het basisprincipe voor het lezen van deze pagina's is te beginnen bij de afbeelding linksboven om te eindigen rechtsonder aan de pagina. Ieder object is voorzien van een cijfer, maar blijft op de afbeeldingspagina anoniem. De grootte van de afgebeelde monumenten of objecten is gelijk, ongeacht hun werkelijke omvang. In het gedeelte architectuur wordt het diachrone type het meest toegepast: door het afbeelden van grote verzamelingen architecturale elementen die dezelfde functie hebben zoals zuilen, gevels of koepels, is het bij uitstek mogelijk verandering in stijl te laten zien.<sup>113</sup> Hierbij merkt D'Agincourt op, dat door de enorme gevarieerdheid in verschijningsvormen het onmogelijk is tot een bepaalde classificatie te komen: het corpus is hier te gevarieerd voor.<sup>114</sup>

- Het synchrone of panorama type

Het tweede type is het synchrone tableau, waarop D'Agincourt kunstwerken uit een bepaalde periode naast elkaar zet om de kenmerkende eigenschappen ervan te karakteriseren en over te brengen. Hier kan de lezer vergelijken door de pagina's een voor een naast elkaar te leggen en zo een beeld te krijgen van de veranderingen die opeenvolgend plaatsvinden. Deze tableaus worden bij voorbeeld gebruikt bij het begin van iedere sectie, om de perfecte klassieke stijl in beeld te brengen. Mondini noemt deze overzichtspagina's panoramatableaus.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. I, p. 117c; ook geciteerd in Schmid (2007) (zie noot 9), p. 64 en in Mondini (2005) (zie noot 6), p. 252.

<sup>111</sup> Bouwtypologische tableaus worden toegepast om de historische ontwikkeling in beeld te brengen van bepaalde bouwtypen, zoals bijvoorbeeld baptisteria, Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 259-260; met de ontwikkelingstableaus tracht D'Agincourt op bijna genetisch-morphologische wijze de evolutie van een bepaalde vorm, schepping, een gebouwtype door de eeuwen heen te volgen. Hiermee creëert hij een materiële kerkhistorie, Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 261-263; Locher noemt deze synoptisch, in Locher (2007) (zie noot 99), p. 62.

<sup>112</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 356, geciteerd in Schmid (2007) (zie noot 9), p. 65; 'En général, Séroux ne s'applique pas à décrire les changements formels d'un édifice à l'autre pour démontrer une évolution, définir des groupes aux mêmes caractéristiques ou signaler les différences d'un groupe à l'autre. Au contraire : à travers ses séries d'illustrations chronologiques, Séroux vise avant tout à prouver la continuité de l'art, il tente de montrer que même pendant les siècles soi-disant « obscurs », l'architecture n'arrêtait pas d'exister et qu'un fil – parfois très ténu – relie l'Antiquité aux temps modernes.', Mondini (2008) (zie noot 7), p. 161.

<sup>113</sup> Zoals Schmid aantoont gebruikt D'Agincourt dit type tableau het meest in het gedeelte architectuur: de verhouding tussen de drie delen is 3 (architectuur): 1 (sculptuur): 1.3 (schilderkunst). Hij telt 325 tableaus: 73 architectuur, waarvan 18 diachroon, 42 (quasi) monografisch, 13 synchroon; sculptuur 48 absoluut, waarvan 6 diachroon, 34 monografisch en 13 synchroon; schilderkunst 204 absoluut, waarvan 8 diachroon, 169 monografisch en 27 synchroon, Schmid (2007) (zie noot 9), p. 63.

<sup>114</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. I (Architecture), p. 129; ook geciteerd in Mondini (2008) (zie noot 7), p. 161.

<sup>115</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 264.

- Het monografische type

Het derde type is het monografische, waarop op een of meerdere tableaux één enkel monument of kunstwerk wordt afgebeeld, het werk van één kunstenaar of van één school. De bedoeling van dit type is de blik te focussen op het detail, op een bepaald onderdeel in de 'Argumentationskette', de ketting van D'Agincourt.<sup>116</sup> Deze manier van presenteren is zeer geschikt om cycli in beeld te brengen en komt veel voor in de sectie schilderkunst. Een voorbeeld van een monument waar veel aandacht voor is in monografische tableaux is de *San Paolo fuori le Mura* te Rome, die in de tijd van D'Agincourt nog als enige volledig behouden vijfbeukige basilica uit de vroegchristelijke tijd bewaard was.<sup>117</sup> In totaal zijn hier zestien pagina's met afbeeldingen van aanwezig verdeeld over de drie secties van het werk, waarvan acht behoren tot sculptuur.<sup>118</sup> Aan de hand van de reliëfs op de beide deuren, de *Porta Sacra* van de kerk wordt per pagina steeds meer op de details ingezoomd, van beide deuren tot ten slotte een gedeelte van een reliëf op ware grootte. Deze tableaux zullen later uitgebreid worden besproken.

---

<sup>116</sup> Term gebruikt door Schmid (2007) (zie noot 9), p. 70.

<sup>117</sup> In 1823 werd deze kerk ernstig beschadigd door brand, vervolgens grotendeels neergehaald en tussen 1833 en 1856 op het oude grondplan weer opgebouwd, Mondini (2005) (zie noot 6), p. 173.

<sup>118</sup> Zie noot 303-308 in Schmid (2007) (zie noot 9), p. 70.

## 6. Tekst met betrekking tot het gedeelte sculptuur

Drie verschillende soorten tekst vormen het ondersteunend commentaar en de verklaring bij de platen met afbeeldingen. Wat betreft hun inhoud zijn zij steeds specifiek gericht vanaf de algemene historische context op de kunst als geheel en daarna op elk artefact apart.

### - *Tableau Historique*

Allereerst komt de auteur aan het woord in zijn 'Tableau Historique' waarin de loop van de geschiedenis van het Romeinse Rijk van de eerste tot de zestiende eeuw in achtentwintig hoofdstukken wordt beschreven met de focus op de invloed ervan op de schone kunsten.<sup>119</sup>

'Les faits et les circonstances que j'assignerai pour cause de l'absolue décadence, et du renouvellement de l'Art, doivent donc être d'une vérité historique incontestable, et le choix des monumens qui serviront de règle et de pièces de comparaison, est de la plus grande importance. Pour mettre le lecteur à portée de juger de ce qu'il m'a été possible à cet égard, j'essaierai de dessiner à grands traits le tableau, non de l'univers entier, mais du monde des sciences et des arts, c'est-à-dire de la Grèce moderne et de l'Italie, pendant douze siècles, depuis le commencement du IV<sup>e</sup>, jusqu'à celui du XVI<sup>e</sup>; espace de temps pendant lequel j'entreprends de montrer quel fut le sort des Arts du dessin.'<sup>120</sup>

In overeenstemming met Winckelmann prefereert D'Agincourt de Griekse kunst, die hij onder Romeinse invloed ziet neergaan om na de val van het Romeinse Rijk ten onder te gaan. Hij tracht in navolging van Winckelmann het verband duidelijk te maken tussen het niveau van de kunsten en de politieke en sociale omstandigheden waarin deze ontstaan. De geschiedenis van Italië en het Oost-Romeinse Rijk, die hij als erfgenamen van de Griekse cultuur ziet, wisselen elkaar af in opeenvolgende hoofdstukken.<sup>121</sup> De culturele uitwisseling tussen beide speelt een grote rol in de kunstwereld rond de Middellandse zee waarbij D'Agincourt verbetering in de twaalfde eeuw toeschrijft aan imitatie van de Griekse kunst. Met Vasari ziet hij het herstel van de schilderkunst zijn intrede doen bij Giotto (c. 1276-1337) en zijn leermeester Cimabue (c. 1240-1302?). Uit de inhoud van de hoofdstukken blijkt dat hij telkens weer de historische gebeurtenissen vertaalt in ontwikkelingen in de kunst. Het veel voorkomen van het woord kunsten, 'arts' in de hoofdstuktitels bewijst deze constatering. (zie bijlage 1)

D'Agincourt volgt de geschiedenis chronologisch, waarbij hij de lezer een selectie van feiten presenteert, die het meest geschikt zijn de omstandigheden voor de neergang van de kunst te illustreren, en daarna weer de opkomst.

'Nicht eine "Geschichte" in engeren Sinne soll skizziert werden, sondern mit Fokus auf die bildenden Künste sollen jenen Fakten zusammengetragen und diskutiert werden, die in irgendeiner Form Einfluss auf die Geschichte der Kunst haben.'<sup>122</sup>

De methode die wordt toegepast op de afbeeldingen, lijkt heel sterk op wat in deze tekst gebeurt: door de focus waarmee de historische feiten worden geselecteerd en gepresenteerd te richten op de invloed die deze op de ontwikkeling in de kunsten hadden, wordt de lezer net zo gemanipuleerd als in het beeldend gedeelte van zijn werk.

---

<sup>119</sup> 'Tableau Historique de l'État civil, politique et littéraire de la Grèce et de l'Italie, relativement aux Beaux-arts, peu de tems avant leur Décadence, et pendant cette Décadence, jusqu'à leur Rétablissement. Notices succinctes de leur Production durant cette période', in Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis George, *Histoire de l'Art par les Monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1815-1823, Vol. I, pp. 1-107. Voor ieder nieuw onderdeel wordt een aparte paginatelling gehanteerd in het werk, zodat dit 'Tableau' begint met pagina 1, hoewel er meerdere onderdelen aan vooraf gaan (zie figuur 1).

<sup>120</sup> Séroux d'Agincourt, (1812-1823), Vol. I, 'Discours préliminaire', p. vi.

<sup>121</sup> Voor een overzicht van de inhoud van deze hoofdstukken zie bijlage 1.

<sup>122</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 159.



### *Partie Esthétique en Table des Planches*

In deel II is het 'Partie Esthétique' met de omvangrijke beschrijving van de 'Sculpture' opgenomen.<sup>123</sup> Hier zal bij de beschrijving van de afzonderlijke pagina's van dit gedeelte uitgebreid aandacht aan worden besteed. De kortere beschrijving van de tableaux met afbeeldingen is op de sculpturale kunstwerken zelf toegespitst.<sup>124</sup> Van de afbeelding beschrijft hij het onderwerp en wat er te zien is. Verder noemt hij het materiaal en indien mogelijk vind- en/of verblijfplaats van het afgebeelde object. Een inscriptie legt hij uit als hij dit nodig vindt voor een beter begrip van het getoonde. Dikwijls verwijst hij naar afbeeldingen in andere werken. Hij vermeldt altijd als het object hier voor de eerste keer is afgebeeld. Ter illustratie volgt de inhoud van planche VII.<sup>125</sup>

#### PLANCHE VII

Figures et inscriptions gravées en creux sur les pierres sépulcrales des catacombes.

1. Figure sculptée, ou gravée en creux sur une pierre trouvée dans les catacombes de St. Laurent : elle est dessinée ici de la grandeur même de l'original, et paraît représenter une de ces femmes en prière, les bras élevés vers le ciel, que l'on rencontre souvent dans les peintures des catacombes, et que les écrivains ecclésiastiques appellent *Orantes*.
2. Autre pierre des mêmes catacombes, sur laquelle sont gravés, en creux, un poisson, un oiseau, une ancre, et autres symboles des premiers chrétiens.
3. Inscription gravée de la même manière et tirée des mêmes catacombes.
4. Deux figures de supplians, *Orantes*, avec une inscription commençant par ces mots, THC APABIAC, et que l'on peut voir en entier dans le *Supplément à l'Antiquité expliquée* par Montfaucon, tom. V, pl. xxxi.
5. Divers sujets de l'ancien Testament, dessinés de même par des traits creusés dans le marbre.
6. Les rois mages, conduits par l'étoile, venant offrir des présents à l'enfant Jésus.
7. Demi-figure de femme avec l'inscription, SEVERA IN DEO VIVAS.
8. Autre demi-figure représentant une de ces femmes en prière, *Orantes*, dont il a été parlé ci-dessus, No. 1 et 4.
9. Instrumens qui servaient à exécuter cette espèce de sculpture en creux, ou plutôt de gravure, dans laquelle ensuite on passait une teinte rouge pour la rendre plus sensible.
10. Le bon pasteur, gravé sur un marbre conservé dans le *Museum Kircherianum* au collège romain.
11. Figure représentant un homme en prière, *Orans*, gravée sur la pierre qui probablement couvrirait sa sépulture, ainsi que l'indique l'inscription que nous donnons ici en entier, et telle qu'elle se lit sur l'original conservé au *Museum Kircherianum*:

PRISCUS  
QUI VIXIT  
ANNIS . XXXVI  
FUNCTUS . V . RAL .  
IUNIAS . FRATER  
FECIT . IN . PACE.

De beschrijving van dezelfde plaat in het *Partie Esthétique* is uitgebreider dan die in de *Table des Planches*. De korte tekst geeft feitelijke informatie over wat er is afgebeeld, en hoe, zoals op ware grootte bij nummer 1. De langere is doorspekt met subjectief commentaar van de auteur (in blauw), die bovendien ook nog wil laten zien dat hij heel veel van kunst weet door zijn opmerking over *sgraffito* en zijn overpeinzingen over het karakter van het getoonde (in rood). Hoewel deze toevoegingen alles behalve onzinnig zijn, wekten de alom gemanifesteerde alwetendheid en het voordurend veroordelen van de middeleeuwse werken niet altijd een instemmende reactie op bij de lezer. De stijl waarin D'Agincourt zich uit is typisch uit zijn tijd, toen het hoogdravend kennis ten toon spreiden in academische

<sup>123</sup> 'Sculpture' beslaat in Vol. II pagina's 1-97. Ook hier wordt ieder onderdeel apart gepagineerd, zodat het gedeelte 'Peinture' dat volgt, weer begint met pagina 1.

<sup>124</sup> Opgenomen in Vol. III, 'Sculpture, Table des Planches, contenant l'Indication sommaire des Monumens qu'elles présentent et quelques notices qui ne pouvaient entrer dans le corps de l'ouvrage', pp. 1-48.

<sup>125</sup> Séroux d'Agincourt, (1812-1823), Vol. III, 'Sculpture', pp. 6-7.

kring algemeen geaccepteerd was. Tegen de tijd dat het werk werkelijk uitkwam, was dat al minder gebruikelijk. De uitgevers hebben de teksten die na zijn dood zijn gepubliceerd dan ook aangepast.<sup>126</sup>

De versie van de nummers 1, 2 en 3 luidt als volgt in de langere versie:

‘PLANCHE VII. Figures et inscriptions gravées en creux sur les pierres sépulcrales des catacombes.

Faut-il ne regarder la figure gravée sous le No. 1 que **comme l’essai d’un amateur chrétien**, qui **aura** voulu tracer pieusement sur le marbre l’image d’un objet digne de ses regrets et de sa vénération? **Il est certain qu’il écrivait mal, et qu’il dessinait plus mal encore**: il a **oublié** un doigt à chaque main. A quel degré de la **décadence** doit-on placer un travail aussi **informe, espèce** de sculpture ou plutôt de gravure **analogue au procédé connu dans la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle, sous le nom de sgraffito**, et qui consistait à creuser sur un fonds blanc des traits dans lesquels, pour les rendre plus visibles, on introduisait ensuite une couleur quelconque, le plus souvent rouge ou noire ; ce qui produisait une véritable niellure en grand ? Telle a pu être la première et la plus ancienne sculpture; telle a été peut-être la première écriture qui, creusant la pierre, le marbre ou le bronze, exprimait par des figures, dont quelques unes sont de véritables hiéroglyphes, les divers sujets des pensées humaines: de ce nombre sont les deux fragmens gravés ici sous le no 2 et 3, dont l’un offre un poisson, une ancre et une colonne, **emblèmes du déluge universel**, et l’autre **exprime ce souhait que l’on rencontre si fréquemment dans les monumens antiques «à la bonne fortune»**.<sup>127</sup>

De teksten zijn verschillend van aard: in de uitgebreidere, eerste twee (‘Tableau Historique’ en ‘Partie Esthétique’) spreekt de auteur als een alwetende verteller zijn lezers toe. Hij schroomt niet steeds weer de kenmerken van verval in de kunst te benoemen en deze op de afbeeldingen aan te wijzen. Hij is zeer consequent in zijn normen en waarden die hij bij ieder nieuw tableau weer tot uitdrukking brengt. Emoties worden hier niet bij geschuwd, zijn teleurstelling en afschuw over deze neergaande ontwikkelingen komen telkens weer naar voren. Hiermee wordt het een zeer subjectief betoog. Het korte derde gedeelte is zakelijker, objectiever, niet vertellend-interpreterend maar informerend. Dit heeft te maken met de functie ervan. De auteur geeft hier feitelijke uitleg over de herkomst, het materiaal en de betekenis van de objecten, om deze te kunnen begrijpen. De tekst wordt ingezet om de lezer vooral goed te laten kijken naar de afbeeldingen en om te verklaren wat er precies te zien is: veel van het beeldmateriaal was nog onbekend. Ook de methode van de chronologische vergelijking was nieuw. Slechts af en toe spreekt D’Agincourt hier zijn meestal vernietigend oordeel uit. De auteur maakt zo vaak hij kan duidelijk, dat hij zich tot het uiterste heeft ingespannen dit werk te maken tot een uitzonderlijk kunsthistorisch document waarin zowel de informatie uit de tekst als die uit de afbeeldingen van het hoogst mogelijke niveau is. De autoriteit van de samensteller staat nergens ter discussie en bescheidenheid is niet zijn sterkste eigenschap geweest. Een voorbeeld van grote tevredenheid met het eigen werk is te vinden bij de beschrijving van de *Porta Sacra*, de deuren van de *San Paolo fuori le Mura* te Rome waar een reeks afbeeldingen van zijn opgenomen (Pl. XIII-XX):

‘La planche XX, est composée à faire voir, aussi parfaitement que si on avait le monument sous les yeux, l’ordonnance et le style des sujets qui remplissent les panneaux, et la forme des caractères employés dans les inscriptions qui expliquent les sujets.<sup>128</sup>

Het is begrijpelijk dat de lezer van het werk zich in de negentiende eeuw vooral heeft gericht op het korte commentaar. Hierin staat precies vermeld wat hij nodig heeft om de afbeeldingen te bekijken. De overige twee tekstgedeelten zijn ondanks hun rijkdom aan

<sup>126</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), pp. 150-162 en pp. 299-300.

<sup>127</sup> Séroux d’Agincourt, (1812-1823), Vol. II, ‘Sculpture’, ‘Première partie’, p. 34; blauwe stukken subjectief commentaar, rode toevoegingen commentaar door de alwetende kunstkenner toegevoegd.

<sup>128</sup> Séroux d’Agincourt, (1812-1823), ‘Vol. II, ‘Sculpture’, p. 48.

meestal door bronnenonderzoek geverifieerde informatie veel minder gebruikt vanwege de rigide, absolute norm, de hoogdravende stijl en hun moeilijke toegankelijkheid.<sup>129</sup> Voor een onderzoek naar de gehanteerde methode zijn wel alle onderdelen van even groot belang. Deze zullen hier dan ook behandeld worden. In het volgende gedeelte zal onderzocht worden hoe D'Agincourt tekst en beeld inzet ter ondersteuning van de theorie van de *décadence* in het gedeelte sculptuur.

---

<sup>129</sup> De 'Tables des Planches' werden telkens tegelijkertijd gepubliceerd met het betreffende beeldmateriaal. De langere 'Parties esthétiques' verschenen apart in de jaren 1818 (Sculpture), 1819 (Peinture) en 1819-1820 (Architecture), zie schema van de historische opbouw van *Histoire de l'Art* in Mondini (2005)(zie noot 6), p. 150.

## 7. 'La sculpture: un appareil de monumens bien inférieur'

In de inleiding van dit gedeelte van zijn werk verantwoordt de auteur zich voor de mindere aandacht die hij aan beeldhouwkunst besteedt.

'Celle-ci, dans les tems de son infortune, fut réduite à ne produire que des statues maussades, ou d'insipides bas-reliefs en bois ou en pierre commune ; grossières représentations de personnages ou de faits, que rien ne protégeait contre les outrages du tems, ou contre la main destructrice des hommes, si l'on en excepte quelques statues ou bustes des saints, et quelques reliquaires le plus souvent ciselés, que la piété consacrait au service ou à l'embellissement des églises. J'ai donc pu, comme on s'en convaincra par la suite, présenter la Sculpture, dans mon ouvrage, qu'avec un appareil de monumens bien inférieur à celui que réclamaient les deux autres arts.'<sup>130</sup>

In de afdeling beeldhouwkunst is in zijn visie een herhaling zichtbaar van wat de andere twee genres al hebben getoond. Het extra lage peil wijdt hij aan de bijzondere status die de beeldhouwkunst heeft. Als geen andere kunstvorm heeft deze behoefte aan voorspoed en vrede om te kunnen bloeien en heeft zij te lijden onder kunstvriendelijke omstandigheden.<sup>131</sup> Gedurende de besproken periode van verval is er dan ook nauwelijks echte beeldhouwkunst ontstaan. De productie beperkte zich tot sculpturen die hij als 'onaangenaam, triestig, smakeloos, onbevallig en gemelijk' typeert en even zo smakeloze bas-reliëfs.<sup>132</sup> De echte sculptuur, 'nobel en simpel, met zijn ware expressie en elegantie, juiste compositie in gracieuze vormen en van een zodanige schoonheid dat het oog er zonder moeite van kan genieten omdat de energie en de helderheid er vanaf stralen' was verdwenen. De 'bijzondere gevoeligheid van het hart en rijkdom van de verbeelding', voorwaarden voor de creatie van ware sculptuur ontbraken.<sup>133</sup>

- De soorten sculptuur die voorkomen in *Histoire de l'Art*.

Voor de eerste periode van verval, tussen de tweede eeuw en de dertiende eeuw na Christus, heeft D'Agincourt 26 platen samengesteld. Het begin bestaat uit een overzicht van wat de oudheid aan sublieme beeldhouwkunst heeft voortgebracht: op tableau I zijn vijftien van de bekendste antieke beelden afgebeeld, 'la gloire de l'art antique'<sup>134</sup> waaronder de *Laocoön-groep* en de *Apollo Belvédère* samen met bas-reliëfs afkomstig van sarcofagen en gedenkzuilen uit de beste tijd en de *Borghese-vaas*, die toen als kunstwerk een sterstatus had.<sup>135</sup> Hierna volgen afbeeldingen van grote sculpturen uit de vroege tijd tot en met Constantijn de Grote, waarna geen grote beelden meer werden gemaakt. Om de neergang te kunnen vervolgen worden bas-reliëfs en inscripties op herdenkings- en grafmonumenten uit de laatantieke tijd getoond, afkomstig van zuilen en triomfbogen boven de grond en uit de catacomben onder de grond, op urnen en op de wanden aangebracht. Zilveren voorwerpen met gebeeldhouwde figuren vormen samen met gegraveerde medailles, snijwerk op ivooren voorwerpen, gebeeldhouwde bronzen en houten deuren, beeldhouwwerk op tabernakels en mausolea in kerken de inhoud van de tableaux.

<sup>130</sup> Séroux d'Agincourt, (1812), 'Sculpture, Introduction', pp. 1-2.

<sup>131</sup> Séroux d'Agincourt, (1812), 'Sculpture, Introduction', p. 17.

<sup>132</sup> 'Maussade: onaangenaam stemmend; vervelend, triestig; miezerig (weer); (..) ; smakeloos; onbevallig; gemelijk; sjagrijnig; nors; vervelend', Gallas, K.R., Nieuw Frans-Nederlands woordenboek, derde herziene druk bewerkt door H. Vieu-Kuik, Zutphen 1969, p. 1443; Insipide: 1. smakeloos 2. laf, flauw 3. (fig.) Zouteloos, laf flauw (..)", Gallas (1969), p. 1214.

<sup>133</sup> Séroux d'Agincourt, (1812), 'Sculpture, Première Partie', pp. 25-26.

<sup>134</sup> Séroux d'Agincourt, (1812), 'Sculpture, Première Partie', p. 20.

<sup>135</sup> Haskell, Francis en Nicholas Penny, *Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven en London 2006<sup>6</sup> (1981), pp. 148-150 (Apollo Belvédère), pp. 243-247 (Laocoön) en p. 315 (Borghese vaas).

De afsluiting van de neergang bestaat uit een overzichtstableau met 38 afbeeldingen van objecten daterend tussen de vijfde en de dertiende eeuw. Het gaat hier vooral om kunst uit Rome met slechts enkele voorbeelden uit de rest van Italië en Constantinopel.

Het tweede deel, de renaissance van de sculptuur in de dertiende eeuw laat op vijf tableaux standbeelden, bas-reliëfs, medailles en beeldhouwwerk op mausolea en grafmonumenten zien uit Rome, Napels en een overzicht van sculptuur van buiten Italië, vooral uit portalen van gotische kerkgebouwen in Frankrijk.

Het derde deel is verdeeld in drie subdivisies. De eerste periode van de vernieuwing, 'renouveau' valt in de tweede helft van de veertiende en het begin van de vijftiende eeuw. Tot deze periode behoren sculptuur uit de school van Nicola Pisano, mausolea, heiligenbeelden, bas-reliëfs, tabernakels en bustes uit kerken in Rome, Milaan en andere Italiaanse steden, afgebeeld op negen tableaux. De tweede periode van vernieuwing, 'progrès du renouveau', voortgang van de vernieuwing, plaatst D'Agincourt in de vijftiende eeuw. Hier komen de deuren van het baptisterium in Florence, gravures in kristal, medailles in hout en brons en een grafmausoleum in Rome aan de orde op vijf platen. De laatste periode, die van de totale vernieuwing van de beeldhouwkunst in de zestiende eeuw laat grote sculpturen van Michelangelo in Rome en Florence zien op twee tableaux waarmee de cirkel rond is. Na grote imposante beelden uit de oudheid volgt de neergang met uitsluitend werk van bescheiden formaat dat vanaf de vernieuwing in de dertiende eeuw weer in omvang en belang toeneemt. De sectie sculptuur wordt afgesloten door een overzichtstableau van de gehele periode met afbeeldingen van medailles en gegraveerde stenen vanaf de eerste eeuw na Christus tot en met de zestiende eeuw.

Bij de beschrijving van de tableaux in samenhang met de bijbehorende tekst zal worden gekeken of er specifieke eigenschappen zijn te ontdekken in het onderdeel sculptuur in de tableaux. Zijn deze op de zelfde manier te karakteriseren als in de andere twee delen? Is er onderscheid in de soort tekst die bij een bepaald soort tableau is toegepast? Zijn er verschillen in stijl, opzet en omvang? Heeft sculptuur als bijzondere kunstvorm een aparte aanpak gekregen? De tableaux zijn opgenomen op een CD die bijgevoegd is achter in deze scriptie en via de site van de Universiteit Heidelberg digitaal te raadplegen. (zie bibliografie)

- *Première Partie. Décadence de la sculpture depuis le IV<sup>e</sup> siècle, jusqu'au XIII<sup>e</sup>*

Planche I

Een overzicht bestaand uit talrijke betrekkelijk kleine vakken die samen zeven onder elkaar liggende rijen vormen met drie tot negen afbeeldingen elk, in totaal 32 nummers, beslaat de eerste pagina van het gedeelte sculptuur. Zoals de titel vermeldt, gaat het hier om een '*Choix des plus beaux Monuments de la Sculpture Antique*'. De bovenste twee rijen worden gevuld met de meest beroemde en bewonderde standbeelden uit de oudheid. Er is per rij een symmetrische compositie samengesteld, bestaande uit een groter beeldvak in het centrum met een beeldengroep, met daaromheen gegroepeerd in de bovenste rij vier bustes aan weerszijde en daarnaast twee maal twee losse godenbeelden. De tweede rij bevat links en rechts van het centrale grote vak waarop een aanliggende vrouw is te zien, twee beeldengroepen van twee personen met daarnaast twee zittende figuren. Door de symmetrie in de compositie en de duidelijke vakverdeling is het mogelijk de grote hoeveelheid visuele informatie goed te overzien en te begrijpen, dat het om gelijkwaardige eenheden gaat. De derde rij wordt gevormd door afbeeldingen van bas-reliëfs. Deze vorm van sculptuur wordt aangegeven door een achtergrond in grijze tracering. De figuren zijn net als die van de bovenste twee rijen, in contourlijn getekend met lichte arcering ter aanduiding van plastische elementen. Ook hier is een poging gedaan tot symmetrie, waarbij zo veel mogelijk een beeldvak in het midden is geplaatst. Dit is niet gelukt in de een na onderste rij, maar dit wat onrustige beeld wordt weer gecompenseerd door de volledige symmetrie in de onderste rij,

waar een antieke vaas in een wit vlak wordt geflankeerd door twee reliëfs met elk vijf figuren. In zijn tekst beschrijft D'Agincourt deze antieke objecten uitgebreid stuk voor stuk waarbij hij de gelegenheid neemt nogmaals uit te leggen, waarom deze kunst een voorbeeld is van het schoonste dat er te vinden is. Hij noemt hierbij als kwaliteiten de uitdrukking van ware expressie, de mooiste en meest verantwoorde compositie, de gracieuze vormen, waar het oog en de geest zonder moeite te doen spontaan van kunnen genieten, de perfecte combinatie van natuur en elegantie, de energie en duidelijkheid, kortom een kunst zo nobel en simpel, die ontstaan is door een combinatie van 'sensibilité du coeur et richesse de l'imagination'. Deze bloemlezing dient als voorbereiding voor de lezer voor wat volgt: 'la dégradation successive', waarbij 'la Sculpture tomba dans l'ignorance et la barbarie où nous la verrons ensevelie pendant plus de dix siècles, jusqu'au moment de sa renaissance'.<sup>136</sup> Voorafgaand aan de uitgebreide verklaring van de afbeeldingen op de platen, beschrijft de auteur de ontwikkelingsgeschiedenis van de beeldhouwkunst, waarbij hij niet afwijkt van zijn in de architectuur ontvouwde protocol van ontwikkeling in tijd en plaats van Egypte via de Etrusken en de Grieken naar Rome. Zoals al is opgemerkt, heeft de beeldhouwkunst in zijn opinie door haar hoge standaard het meest geleden onder de neergang. Dit eerste tableau is een synchroon of panoramatableau. Hiermee wijkt het gedeelte sculptuur niet af van de andere twee delen die ook met een overzicht van klassieke kunstwerken beginnen. Het toont en verklaart evenals de bijbehorende tekst de situatie waarin de schone kunsten zich op hun hoogtepunt bevonden en dient als uitgangspunt voor wat komen gaat. De lezer wordt voorgeprogrammeerd om te kunnen zien wat gaat veranderen. Het belang dat de auteur hecht aan het voorlichten van zijn lezer blijkt uit het volume van deze beschrijving: de tekst neemt ruim acht pagina's in beslag.<sup>137</sup>

## Planche II

Op deze pagina is te zien een '*Parallèle des bas-reliefs des arcs de triomphe de Titus, de Septime-Sévère, et de Constantin, I<sup>er</sup>, II<sup>e</sup>, et IV<sup>e</sup> siècles*'. Hiervoor zijn details uit drie reliëfs met gelijke motieven afkomstig uit drie gelijksoortige monumenten, de drie op het *Forum Romanum* bewaard gebleven triomfbogen, uit opeenvolgende eeuwen onder elkaar afgebeeld in drie vakken. Er is een symmetrische compositie ontstaan van drie onder elkaar geplaatste schijnbaar congruente verzamelingen beeldhouwwerk. Aan weerszijden van elk overzicht is de gevleugelde godin van de overwinning Victoria afgebeeld, van links en in spiegelbeeld van rechts naar het midden zwevend, boven een fragment met in het centrum een afbeelding van het profiel van een jonge gelauwerde man, die op zijn beurt aan weerszijden wordt geflankeerd door de afbeelding van beide zijden van een medaille, met daarop links een keizer en profiel en rechts een tafereel. Deze drie details zijn voorzien van hun eigen rand bestaande uit grijze arceringen, bij de medailles regelmatig, bij het sculptuurfragment onregelmatig die als schaduw afsteken tegen de witte achtergrond. De boogvormige indeling van het bovenste gedeelte vormt een extra verfraaiing van de compositie en geeft bovendien de herkomst van de fragmenten aan. Een fries uit de betreffende triomfboog vormt het onderste gedeelte van elk overzicht over de hele breedte van de pagina. De compositie is vertikaal driemaal gelijk, maar bij nadere beschouwing vallen verschillen op en dat is wat D'Agincourt met deze compositie duidelijk heeft willen maken en in zijn tekst nader verklaart: door identieke fragmenten uit monumenten met een zelfde functie uit verschillende eeuwen op chronologische volgorde af te beelden is het mogelijk door vergelijking de graduele neergang te tonen. Het bovenste deel uit de eerste eeuw na Christus is een voorbeeld van hoe schone kunst hoort te zijn: zoals de auteur in de uitgebreide tekst bij deze plaat vermeldt, zijn de godinnen prachtig in hun houding en beweging met de fraaie

<sup>136</sup> Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 24-26.

<sup>137</sup> Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 19-27.

val van hun wapperende draperieën. De op de fries afgebeelde triomftocht laat exact het juiste karakter van een plechtige optocht met offerdieren zien zoals die toen plaatsvonden. Het hoofd op het fragment is van grote schoonheid en een voorbeeld van de kunde van de Griekse kunstenaars, die toen in Rome werkten.

De afgebeelde sculptuur van het middelste fragment is honderd jaar later gemaakt en vertoont volgens D'Agincourt de eerste tekenen van verval. De zwevende godinnen hebben al aan elegantie verloren en lijken hun zware last nauwelijks te kunnen dragen. De grote hoeveelheid personen op het fries maakt het onmogelijk te onderscheiden wat er werkelijk gebeurt. Maar het onderste fragment uit het begin van de vierde eeuw, laat een ernstiger voorbeeld van verval zien. De godinnen en de gelaatstrekken van de centrale figuur die ook niet meer klassiek en profil is afgebeeld, zijn duidelijk veel slechter uitgevoerd. Het hergebruiken van oudere fragmenten uit de boog van Trajanus ter decoratie van de boog van Constantijn geeft blijk van een totale onwetendheid en gebrek aan inventie.<sup>138</sup> Het gebruik van spolia werd door D'Agincourt als een van de ernstigste fouten aangewezen in het gedeelte architectuur, waar hij eveneens op het tweede tableau architectonische fragmenten van deze boog als voorbeeld voor *décadence* laat zien.<sup>139</sup>

Op dit diachrone (Schmid), cronologisch-systematische vergelijkingstableau (Mondini), wordt de centrale argumenteerstrategie van D'Agincourt duidelijk zichtbaar: een stilistische verandering die zich afkeert van het klassieke ideaal wordt herkenbaar gemaakt door vergelijkbare objecten af te beelden die verschillen in tijd, maar overeenkomen in functie en motief. In de tekst benadrukt hij de verschillen en interpreteert deze met het idee van stilistische verandering die de neergang inzet.

'Le tableau qu'offre cette planche, sur laquelle se trouvent rapprochés les mêmes détails de sculpture tirés de trois édifices qui ont la même destination, est sans doute très propre à rendre sensibles pour le lecteur les premiers effets de la *décadence* de l'Art.'

Hier wordt ontwikkeling in beeld gebracht door middel van vergelijking. In de tekst worden de verschillende nummers eveneens met elkaar vergeleken en uitgelegd, waarom de objecten uit de bovenste regio te prefereren zijn boven de middelste en onderste. Hiervoor gebruikt D'Agincourt één pagina, waaruit blijkt dat zijns inziens hier de afbeeldingen minder uitleg nodig hebben en meer voor zichzelf spreken.<sup>140</sup>

### Planche III

Uit de titel, '*Statues de Constantin et de ses fils; bas-reliefs, bustes et autres ouvrages du même temps*' wordt direct duidelijk dat hier sprake is van een monografisch tableau, waarop het mogelijk is de kunst uit de eerste periode van verval uitgebreider te bekijken en in de tekst te beschrijven, '*d'achever la conviction de la présédente*'. Het gaat hier om een pagina die in drie horizontale vakken is verdeeld, waarin een symmetrische opstelling van sculpturen is gerealiseerd. Het bovenste register is gevuld met vijf beelden, vier van staande keizers en een van een zittende heilige links. Zij worden getoond als duidelijke voorbeelden van verval. De keizers staan netjes naast elkaar, allemaal ongeveer even groot en frontaal afgebeeld. D'Agincourt merkt op, dat ze ondanks hun keizerlijke kleding en attributen veel missen van de grootsheid van hun voorgangers. Door hun stijfheid en middelmatige snijwerk zijn ze minder interessant. De zittende figuur links valt op door zijn weinig soepel vallende kleding en plooiën en zijn expressieloze gezicht.

In het middelste register zijn bas-reliëfs van de boog van Constantijn afgebeeld met twee riviergoden boven in de arcade. Deze worden als '*belediging voor het oog*' beschreven. In

---

<sup>138</sup> De fragmenten worden tegenwoordig gedateerd in de tijd van Hadrianus, Mondini (2005) (zie noot 6), p. 186.

<sup>139</sup> Sérroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. I, Architecture, p. 9-10, Vol. IV, Architecture, Pl. II.

<sup>140</sup> Sérroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 27-28.

het onderste register worden de hoofden uitvergroot ter vergelijking met twee in symmetrie afgebeelde hoofden van de boog van Septimus Severus. Zo wordt op details extra aandacht gevestigd ter illustratie van de neergang. Sculptuur van verschillende oorsprong – fragmenten uit triomfbogen (6 en 7), stucwerk uit thermen (13), ivoor (15), porfieren zuilen (16, 17) en een fragment van een sarcofaag (14) – vormen samen een boog waarbinnen zich andere objecten bevinden symmetrisch in het centrum geplaatst. Deze rustige manier van presenteren vormt een contrast met de drukke stijl van de getoonde elementen. Duidelijk is de gevolgde strategie van een overzicht met nadruk op details. Opmerkelijk is de aanpassing van de afbeelding van het hoofd linksonder: ter wille van de symmetrie is dit detail van figuur 7 in spiegelbeeld uitgevoerd. De tekst met uitleg beslaat twee pagina's.<sup>141</sup>

#### Planches IV-VIII

Hier zijn grafvondsten uit de catacomben samengebracht zoals sarcofagen, urnen, grafkisten en inscripties uit de vroegchristelijke tijd. Het gaat om vier monografische tableaux met aandacht voor details (IV-VII) en een overzichtstableau ter afsluiting (VIII). Hoewel een precieze datering van het materiaal problematisch is, is het volgens D'Agincourt wel mogelijk de chronologische volgorde van deze grafkunst bij benadering te bepalen vanwege de vindplaats, de catacomben: daar zijn de vroege christenen een beperkte tijd actief geweest. Ook de stijl biedt houvast. Hij dateert op basis hiervan vanaf de tweede tot en met de vierde eeuw. Kenmerkend voor zijn werkwijze is de volgende opmerking:

'Selon mon usage, je commencerai par indiquer, comme objet de comparaison, le monument qui, dans cette série, m'a paru le plus parfait quant à l'invention et à l'exécution : c'est le sarcophage qui porte, sur cette planche, le N<sup>o</sup>. 27.'<sup>142</sup>

Bij zijn beschrijvingen begint hij gewoonlijk met het kunstwerk, dat nog het dichtst bij zijn schoonheidsideaal komt. Vervolgens worden de ontwikkelingen richting de neergang die op het tableau te zien zijn besproken. Details worden uitvergroot, waarbij de specifieke 'tekortkomingen' extra worden belicht.

Aan de compositie van de tableaux is veel aandacht besteed. De indeling is symmetrisch, waarbij de kunstwerken als individuele objecten in strakke vlakverdeling worden ondergebracht. De grootte waarop de reproducties worden afgebeeld hangt samen met de ruimte die er voor beschikbaar is en geeft geen informatie over de werkelijke omvang en de onderlinge verhoudingen. Deze consequent doorgevoerde symmetrie zorgt voor overzichtelijkheid ondanks de grote hoeveelheid getoond materiaal – tot soms wel 50 nummers op een pagina- en de vaak zeer drukke decoraties ervan, zoals te zien is op Planche VI. Hierop zijn de objecten zodanig geplaatst, dat een vergelijking goed mogelijk is. Er is een compilatie van scènes van sarcofagen met enkele uitvergroete details te zien in een symmetrische compositie in vier onder elkaar liggende vakken. De nummers 5 tot 11 tonen reproducties van decoratie op de sarcofaag van Junius Bassus van wie bekend is dat hij in 359 is gestorven. Het valt D'Agincourt op dat de reliëfs minder slecht zijn uitgevoerd dan die op de boog van Constantijn: hij vermoedt dat een niet-christelijke kunstenaar die nog goed op de hoogte was van de klassieke waarden hier heeft gewerkt. Vanaf nummer 12 gaat het om afbeeldingen van reliëfs van de sarcofaag van Sextus Probus, een familielid van Bassus, die ruim dertig jaar later stierf. Dezelfde onderwerpen zijn op beide sarcofagen afgebeeld, waarvan die van Probus volgens de auteur minder goed uitgevoerd en monotoner zijn. Aan de twee uitvergroete beelden van apostelen onder nummer 13 en 17 is de stijfheid van pose en draperieën goed af te lezen. Door de vergelijking van deze twee verwante sarcofagen brengt D'Agincourt niet alleen de neergang in beeld, maar ook de snelheid waarmee dit gebeurde

---

<sup>141</sup> Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 28-30.

<sup>142</sup> Ik neem aan dat hier sprake is van een drukfout: er is zeker nummer 2 bedoeld, Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', Pl. IV, p. 30.



aan het eind van de vierde eeuw. Dat dit voor hem van groot belang was, blijkt uit de omvang van de tekst: bijna twee pagina's.<sup>143</sup>

De nummering op de platen is niet altijd conform de normale leesrichting van linksboven naar rechtsonder. Wat de reden hiervoor is geweest is onduidelijk. Op de overzichtspagina Planche VIII is de leesrichting van linksonder met nummer 1 naar rechts en vervolgens steeds een rij hoger van links naar rechts om te eindigen rechtsboven bij nummer 50. Het gaat om een grote hoeveelheid in de catacomben aanwezige gegraveerde figuren en inscripties die in negen rijen zijn afgebeeld, waarbij elke rij zo veel mogelijk symmetrisch is geordend. Misschien heeft D'Agincourt het mooier gevonden de inscripties bovenaan de pagina te plaatsen. Hij maakt van dit tableau gebruik om de *décadence* in een keer in beeld te brengen:

[...] nous offrons encore une certaine nombre [de bas-reliefs] en les détachant des monumens entiers auxquels ils appartiennent et que nous indiquons dans la table explicative des planches. Ici notre intention a été de les classer dans un ordre tel, qu'il présentât en quelque sorte l'histoire de la *décadence* de l'art, par son état successif dans les catacombes'.

Met een selectie van fragmenten componeert D'Agincourt een overzicht van geabstraheerde objecten, dat als nieuw geheel dient om op wetenschappelijke wijze de neergang aan te tonen. Vanaf nummer 1 kan de lezer op de onderste rij nog een indruk krijgen van de luister van de klassieke kunst. Verder naar boven gaand treft hij voorbeelden aan van steeds mindere kwaliteit: zoals op de derde rij, waar onder nummer 13 de verslechtering duidelijk zichtbaar is aan de stijfheid en simpelheid van de figuren en de starre compositie. Van expressie is geen sprake meer. Dit fragment moet wel uit de vierde eeuw stammen, evenals die op de rij daarboven. Hier zijn enkele in de catacomben gevonden gebruiksvoorwerpen afgebeeld. Aan de inscripties zowel aan de stijl, als aan het taalgebruik en de gebruikte letters is de neergang afleesbaar. Hun inhoud zou voor letterkundigen interessant kunnen zijn, maar is voor D'Agincourt geen hoofdzaak.

Dit tableau laat duidelijk de steeds gehanteerde methode zien, instrueren door de abstractie van een grote selectie kunstwerken die in een ander, chronologisch verband wordt gezet. Het gaat om het in beeld brengen van stijlontwikkeling, waarvoor andere aspecten moeten wijken.<sup>144</sup>

De criteria waarmee de kunst beoordeeld wordt, zijn steeds gelijk. Opmerkelijk is het commentaar dat de auteur tussendoor geeft op wat hij ziet. Zo beschrijft hij de porfieren grafkist van keizerin Helena als 'l'urne la plus magnifique qui existe'.<sup>145</sup> De uitvoering van de figuren in de reliëfs noemt D'Agincourt slecht, 'vicieux'. Aanmerkingen worden gemaakt op de onwaarschijnlijke pose en actie, op de zwaarte en de incorrectheid van het ontwerp, en op het fenomeen dat de figuren lijken te zweven. Dat er in keizerlijke opdracht een kunstwerk van een dergelijk laag niveau is vervaardigd, noemt de auteur een onbetwist bewijs van de neergang die de kunst in die tijd al had doorgemaakt. In zijn tekst, die varieert tussen een en twee pagina's lengte, beschrijft D'Agincourt voornamelijk de stijlontwikkelingen. Maar hij wijst ook op historische fenomenen en legt uit wat er is afgebeeld. Als hij het nodig acht, voegt hij extra informatie toe, zoals bij de orante-figuur op tableau VII. Nergens vergeet hij te vermelden als een object voor de eerste keer is afgebeeld, en als hij genoodzaakt is geweest nieuwe reproducties te laten maken omdat hij de

---

<sup>143</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 32-34.

<sup>144</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 35-37.

<sup>145</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 30-31, Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. IV, 'Sculpture', Planche IV, nummer 1.

bestaande niet geschikt achtte voor zijn boek vanwege het niet correct overnemen van de stijlkenmerken.<sup>146</sup>

#### Planche IX

Op dit verticale tableau is drijfwerk op zilveren objecten te zien. D'Agincourt beklagt zich over de povere staat waarin de beeldhouwkunst zich bevond in de eerste eeuwen van het christendom: er is geen losstaand beeld meer geproduceerd van enig formaat, en het beeldhouwen beperkte zich tot bescheiden reliëfs en kleiner smeedwerk voor kerkelijk gebruik, zoals kandelaars, lampen en zilverwerk voor de eredienst. De hier afgebeelde zilverschat is in aanwezigheid van de auteur in 1793 in Rome opgegraven. Aan deze uitzonderlijke bodemvondst wordt uitgebreid aandacht besteed in tekst en beeld zoals we al gezien hebben in hoofdstuk 4. In de decoratie van de centraal in het onderste gedeelte afgebeelde zilveren bijouteriekist (nr. 1) met daarboven het deksel en naast de kist de zijkanten van het deksel met links en rechts uitvergroete details kan men 'in de algemene vormen, in de pose van de personen, in de afwezigheid van expressie, en in de stijfheid van de plooiwal alles herkennen dat de stijl van de vierde en vijfde eeuw kenmerkt'. De hele schat heeft behoord aan een vooraanstaande familie, over wie de auteur een voor hem typische opmerking maakt: voor hun tijd hadden ze nog een goede smaak en de beste kunstenaars van hun tijd een opdracht verstrekt. D'Agincourt toont in dit monografisch ensemble een belangrijke vondst uit zijn tijd. Met de door hem samengestelde compositie geeft hij een goed beeld van de sculptuur op de zilveren voorwerpen. De inscriptie op de kist doet dienst als scheiding tussen de twee vakken. Ook hier is weer de kenmerkende symmetrie gehanteerd om de grote hoeveelheid nog onbekend beeldmateriaal zo toegankelijk mogelijk te maken. De tekst neemt twee pagina's in beslag, waarvan de helft bestaat uit noten, waarin uitleg wordt gegeven over de vondst.<sup>147</sup> Ter ondersteuning van de opmerking over het gebrek aan sculptuur in de besproken periode, wordt in een uitgebreide noot bij het 'Tableau historique' een schema opgenomen waarin de kunstproductie onder pauselijke opdracht tussen de derde en de negende eeuw staat vermeld.<sup>148</sup> Hiermee benadrukt D'Agincourt het wetenschappelijke karakter van zijn werk en verleent het extra prestige en allure.

#### Planches X-XI

Deze monografische tableaux tonen decadente kunst uit de vierde eeuw uit het Oost-Romeinse Rijk. Het gaat om sculptuur op de sokkel van de obelisk (Pl. IX) en op de sokkel en de zuil (Pl. X) van keizer Theodosius in Constantinopel. De sokkel van de obelisk is volgens de auteur hier voor het eerst afgebeeld in vier blokken met daarboven medailles uit dezelfde

---

<sup>146</sup> Zijn voorganger Antonio Bosio verweet hij eerder naar de religieuze onderwerpen gekeken te hebben dan naar de stijl: hierdoor was hij genoodzaakt nieuwe tekeningen te laten maken naar de originelen zelf. Bosio publiceerde in 1632 *Roma Sotterranea*, waarin beeldmateriaal uit de catacomben is opgenomen. De taferelen zijn bij de reproductie echter aangepast aan de eigentijdse zeventiende-eeuwse stijl.

<sup>147</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 37-39.

<sup>148</sup> Op basis van het *Liber Pontificalis* is een schema opgesteld waarop is aangegeven, welke opdrachten er door de opeenvolgende pausen tussen 314 en 858 zijn gegeven voor de bouw of restauratie van kerkelijke gebouwen, beeldhouwwerk en schilderijen. Vervolgens wordt een overzicht gegeven van de bij de eredienst gebruikte voorwerpen en meubelen, in het Latijn met een Franse vertaling. Tot slot geeft de auteur een uittreksel van het *Liber Pontificalis*. Dit alles geeft een indruk van de uitvoerige voorbereiding en studie, die aan het vervaardigen van het boek is voorafgegaan. Tegelijkertijd vergroot deze uitgebreide wetenschappelijke onderbouwing het prestige van het boek. Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. I, 'Tableau historique', Note 2, pp. 98-106.

tijd.<sup>149</sup> De onderwerpskeuze van de scènes kan de goedkeuring van D'Agincourt nog wegdragen, het zijn traditionele scènes van keizerlijk gezag, maar de uitvoering vindt hij minder dan in de glorie-tijd. De positionering van de figuren en de compositie maken duidelijk dat de kunstenaars nog iets uit de goede oude tijd hadden overgenomen. Deze sokkel is een van de zeldzame overblijfselen uit de vroege eeuwen die is ontsnapt aan de verwoestende Turken. D'Agincourt besteedt aandacht aan de bijzondere situatie in het oosten, hij vindt het blijkbaar belangrijk de lezer hierover in te lichten. De tekst bestaat uit anderhalve pagina tekst.

De sculptuur op de zuil die in zes banden als een stripverhaal op de pagina is weergegeven, met daarboven het gevaarte zoals het er nu uitziet in zijn geheel en in detail, met een plattegrond, geeft de auteur aanleiding zeer uitgebreid de loftrumpet te steken over de sculpturen op de zuil van Trajanus. De zuil van Theodosius bestond in die tijd al niet meer, D'Agincourt heeft 'betrouwbare' tekeningen overgenomen. Hij kan dan ook alleen iets zeggen over de compositie en de ordening van de personen, en niet over de uitvoering. De monotonie van de voorstelling doet aan de boog van Constantijn denken en laat zien, dat ook hier de neergang al had toegeslagen in de vierde eeuw. Met dit betoog worden drie pagina's gevuld.<sup>150</sup>

## Planche XII

Op dit overzichtstableau wordt sculptuur afgebeeld afkomstig van ivoren objecten uit de vierde tot de elfde eeuw. D'Agincourt legt uit, dat door de afwezigheid van een behoorlijk gezag in het westen, er geen sculptuur van enige betekenis is ontstaan tussen de vierde en de achtste eeuw: '

'Aussi l'Art y fut à-peu-près nul [...] La gloire nationale est éclipsee, l'esprit public se tait: l'esprit de religion, qui lui survit et le remplace, fournit presque seul à l'historien les monumens qui peuvent jeter quelque lumière sur cette longue époque.'

De 25 nummers zijn van linksboven tot rechtsonder in hun eigen kader afgebeeld, in chronologische volgorde. Behalve opmerkingen over alle tekortkomingen van deze kunst, benadrukt D'Agincourt de waarde ervan als historisch document. Al is het niveau bedroevend laag, is er geen sprake meer van enige stijl of expressie, noch van diepte of perspectief, toch is duidelijk dat de van oorsprong Griekse ivoren minder slecht zijn dan de Romeinse. Vanaf nummer 21 zijn objecten afgebeeld daterend uit de tiende en elfde eeuw als voorbeeld van de meest extreme neergang. Hier maakt D'Agincourt een belangrijke opmerking:

Je dois observer, cependant, que la plupart des défauts que l'on remarque dans leurs ouvrages, et notamment cette absence de toute expression dans les têtes, cette monotonie dans les compositions, cette roideur dans les attitudes et dans les draperies, peuvent être attribuées aux lois rigoureuses que le culte imposait à cet égard aux artistes, autant qu'à leur propre ignorance. Ne pouvant s'écarter des règles minutieuses que leur prescrivaient la discipline ecclésiastique, ils s'étaient fait, en quelque sorte, une liturgie pittoresque, et ils suivaient mécaniquement, dans leurs ouvrages, des espèces de patrons arrêtés par l'usage: l'Art, chez les Egyptiens, fut resserré dans d'étroites limites par la même circonstance.'

Blijkbaar is hij zich toch bewust van het verschil in aard van de kunst in de middeleeuwen met die van de periode ervoor en erna. De vergelijking met Egyptische kunst geeft aan, dat hij dit heeft begrepen. Het weerhoudt hem er niet van deze kunstwerken te beschouwen als het dieptepunt van wat de kunst heeft voortgebracht. Toch heeft hij hier ingezien, dat hij niet

---

<sup>149</sup> De tekeningen naar het origineel zijn voor D'Agincourt vervaardigd in opdracht van de Franse ambassadeur aldaar door M. Fauvel, 'artiste habile', Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol. III, 'Sculpture', 'Première Partie', p. 39, noot (b).

<sup>150</sup> Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 39-43.

helemaal een juiste vergelijking maakt. Zijn betoog waarin hij alle nummers inclusief historische context beschrijft, neemt vijf pagina's tekst in beslag: er wordt hier dan ook een periode van zeven eeuwen behandeld.<sup>151</sup>

#### Planches XIII-XX

Met deze reeks van acht monografische tableaux wordt relatief veel aandacht besteed aan de bronzen deuren van de *S. Paolo fuori le Mura* in Rome. In de tekst wordt vermeld, dat deze in 1070 in Constantinopel zijn vervaardigd, in pauselijke opdracht en met toestemming van de Byzantijnse keizer. De connectie tussen beide gebieden, een hoofdmotief uit de gehele *Histoire de l'Art*, die in deze deuren gestalte heeft gekregen, zou een reden voor de uitgebreide behandeling ervan kunnen zijn. Ook de symmetrie en de regelmaat in de totale compositie heeft D'Agincourt misschien aangesproken. Er wordt als het ware ingezoomd vanuit het geheel, de twee deuren die bezet zijn met 54 bronzen plaquettes met detaillering in zilverdraad (Pl. XIII). Hierop zijn apostelen, evangelisten, profeten en verschillende taferelen uit de levens van Jezus en Maria, en van de vroegste heiligen afgebeeld. De volgende zes pagina's laten elk apart negen vakken zien, die alle in spiegelbeeld zijn, waarbij de tekst wel correct is weergegeven (Pl. XIV-XIX. ). Hoewel volgens D'Agincourt in de verte nog verwantschap aan de Griekse school te herkennen is, is de onkunde en onwetendheid van de kunstenaars af te lezen aan de figuren die zonder beweging en expressie stijf in onhandige composities zijn geplaatst. Het imposante formaat zorgt samen met de ernst van de poses voor enige grandeur. De serie eindigt met drie figuren die samen met de bijbehorende tekst, op ware grootte zijn afgebeeld. Met verschil in kleur wordt de techniek in zilverdraad zichtbaar gemaakt (Pl. XX). Deze 'inzoomtechniek' van groot geheel naar detail gebruikt D'Agincourt eigenlijk alleen bij de schilderkunst, voor het onderdeel boekverluchting.<sup>152</sup> De hele serie wordt in nog geen hele pagina beschreven in de beschrijvende tekst, en in meer dan drie in de korte: van alle taferelen wordt daar beschreven, wat er is afgebeeld, met de bijbehorende inscriptie.<sup>153</sup>

#### Planche XXI

Met een verontschuldiging over de onbelangrijkheid van het getoonde materiaal, dat bestaat uit snijwerk op brons en zilver en sculptuurtjes op marmer uit de twaalfde eeuw, vangt de auteur de beschrijving aan. Er is immers niets beters in die tijd vervaardigd! Opmerkelijk is de kwaliteit van nummer 8, dat een afbeelding is van de marmeren sculptuur op de architraaf van het baptisterium in Pisa. Bij een vergelijking met nummer 6, afkomstig uit dezelfde tijd, van de gevel van de kathedraal van Modena, is het onderlinge verschil duidelijk. In Modena zijn inheemse werklui bezig geweest, die niet zoals in Pisa, contact hebben onderhouden met het oosten. Ook de onder nummer 13 getoonde reliekhouder is beter van stijl: hier wordt eveneens een Griekse makelij verondersteld. De objecten op dit monografische tableau zijn zoveel mogelijk in symmetrie afgebeeld, in vier vakken, met uitvergroting van vier details, waarbij het mogelijk is ondanks de hoeveelheid beeldmateriaal, alles goed met elkaar te vergelijken. Het commentaar stelt ook hier weer de lezer in staat, de enorme neergang aan de hand van de getoonde werken vast te stellen, en kwaliteitsverschil te constateren tussen wel en niet door de Grieken beïnvloede kunst.<sup>154</sup>

#### Planche XXII

---

<sup>151</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 43-47.

<sup>152</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 237.

<sup>153</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', p. 48; Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. III, 'Table des Planches', 'Sculpture', pp. 13-17.

<sup>154</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 48-50.

Dat D'Agincourt zich ook schromelijk heeft vergist blijkt uit het plaatsnemen van de deuren van de Sa. Sabina in Rome in de dertiende eeuw, terwijl deze het best bewaarde laatantieke voorbeeld van westelijke houtsculptuur uit de vijfde eeuw vormen.<sup>155</sup> Hoewel de ontstaansgeschiedenis hier niet bekend was, heeft de auteur zich er toch aan gewaagd op basis van zijn eigen stijlinterpretatie te dateren. Blijkbaar heeft hij dit monument zo belangrijk gevonden, dat hij zijn voornemen alleen werken met een bekend verleden op te nemen hier heeft losgelaten. De bovenste vier registers van de deuren met scènes uit het Oude en Nieuwe Testament, en enkele minder goed te benoemen onderwerpen zijn in het bovenste gedeelte van het tableau afgebeeld. Daaronder is centraal in drie vakken een detail van de florale decoratierand, een totaaloverzicht van de vakverdeling van beide deuren, en een detail van de marmeren omranding ervan ondergebracht. In het onderste gedeelte zijn twee taferelen vergroot weergegeven, met symmetrisch ernaast twee uitvergroete figuren. Bij een vergelijking met een foto van de deuren, die zich nog steeds op hun oorspronkelijke plaats in Rome bevinden, valt op dat de hier gehanteerde manier van reproducen de sculptuur op de deuren goed in beeld brengt. De lichter uitgevoerde figuren steken af tegen de fijn gearceerde lichtgrijze achtergrond. De precisie waarmee hier is gewerkt pleit voor de hoge kwaliteit van de afbeeldingen in dit boek.

D'Agincourt merkt op dat de kwaliteit van de voorstellingen uitzonderlijk is door de precisie en de gelukkige compositie. Hij ziet hier een aankondiging in van het komend herstel in de dertiende eeuw. Het is begrijpelijk, dat hij aanneemt, dat de kunstenaar heeft gekeken naar de deuren van de kerken uit de elfde en twaalfde eeuw in Rome zoals die van de S. Paolo. Het omgekeerde is waarschijnlijk het geval geweest. Dat deze deuren bijzonder zijn, heeft hij wel geconstateerd, dat ze laatantiek zijn, is hem ontgaan.

Er volgen nu drie tableaux met kerkelijke kunst, een tabernakel (Pl. XXIII), een mausoleum (Pl. XXIV) en een hemelse globe (Pl. XXV).

#### Planche XXVI

Het eerste gedeelte van de *décadence* wordt afgesloten met een overzicht van verschillende werken uit Italië van de vijfde tot de dertiende eeuw. In een strakke symmetrische compositie zoals we al bij eerdere bij deze vergelijkende overzichten hebben gezien zijn 38 sculpturale objecten afgebeeld in zeven rijen, elk in hun eigen kader. De auteur maakt zijn bedoeling direct duidelijk: het is nuttig aan het eind van deze periode van neergang

*'de jeter en quelque sorte un coup-d'oeil général sur la route [à travers les tems des barbaries] que nous avons parcouru. [...] Ce tableau en masse acquiert un effet historique plus frappant et paraît propre à ranimer l'attention épuisée par l'expression successive de tant de faits divers.'*

Hij wil met zijn afbeeldingen effect sorteren en de lezer van zijn gelijk overtuigen door nog eenmaal toe te slaan met een hele pagina afschrikwekkende voorbeelden die

*'tous nous présentent plus ou moins, dans leurs formes bizarres, le même type d'ignorance, de barbarie, et souvent même d'extravagance.'*<sup>156</sup>

Zowel tekst als beeld staan hier in dienst van het beginsel waaruit het boek is voortgekomen: nog eenmaal een overzicht in beide media die elkaar ondersteunen en versterken: de auteur heeft zijn punt overduidelijk gemaakt.

Hier gaat het om een chronologisch overzicht, van links boven naar rechts onder, waarbij de nummering ook zo verloopt. Begrijpelijk is dat de tekst bij veel objecten meerdere pagina's in beslag neemt, maar de ruim vier pagina's zijn gevuld met veel kritiek op steeds weer dezelfde punten. Om het belang van de chronologische vergelijking te onderstrepen, wordt

<sup>155</sup> Waarschijnlijk ontstaan in de jaren 431-432, Mondini (2005) (zie noot 6), p. 144.

<sup>156</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Première Partie', pp. 52-53.

aan het einde van de korte beschrijving van de platen een schema gevoegd vanaf de vierde tot en met de dertiende eeuw, met daarbij de nummers van de getoonde werken.<sup>157</sup>

- *Seconde Partie. Renaissance de la Sculpture, au XIIIe siècle.*

In zijn 'Tableau historique' vermeldt D'Agincourt dat de situatie in Italië aan het eind van de twaalfde en in de dertiende eeuw rampzalig was met onophoudelijke bloedige strijd gevoerd door keizer Frederik II (1194-1250) met opstandige steden die probeerden onder zijn gezag uit te komen. Ook de pausen waren hem niet altijd welgezind. Hier bestond eigenlijk geen situatie waarin een opbloei van de kunsten te verwachten zou zijn. Toch constateert de auteur dat deze een aanvang nam. Na een opmerking waarin het onzinnig wordt genoemd al deze ellende de lezer voor ogen te voeren, gaat D'Agincourt door met zijns inziens veel nuttiger informatie over wat deze keizer voor de kunsten heeft betekend. Hier wordt een van de basisideeën over de samenhang van gunstige omstandigheden met de ontwikkeling van kunst weggestopt en laat de auteur zijn ideeën over de positieve invloed van een 'verlicht' vorst prevaleren. Hij verwoordt dit als volgt:

'Le tableau que, dans ses annales, Muratori a tracé de ces tems désastreux, offre une série non interrompue d'événemens déplorable. Je m'abstiendrai de les mettre sous les yeux du lecteur : déjà trop fatigué du récit de ceux que nous a présentés l'histoire des deux empires, il aimera mieux, sans doute, envisager, avec moi, Frédéric II, sous un aspect plus honorable pour sa mémoire, et plus consolant pour l'humanité.

Le règne de ce prince nous offre une époque intéressante dans la marche de la civilisation : c'est proprement celle où commence la régénération des lettres et des arts. La fermentation des esprits, suite des efforts que les peuples faisaient depuis quelque tems pour recouvrer la liberté, et le besoin de s'instruire qu'éprouvaient toutes les classes de la société, avaient préparé cette heureuse révolution ; les qualités qui distinguaient Frédéric, ses goûts, et sa constante protection, l'accéléchèrent.<sup>158</sup>

In dit fragment wordt een voorbeeld gegeven van de manier waarop D'Agincourt te werk gaat om de geschiedenis zodanig te presenteren dat zijn theorie blijft opgaan. Eerst worden de slechte historische omstandigheden als minder relevant niet verder vermeld, om vervolgens als geestelijke gisting te worden benoemd tot oorzaak van ontwikkeling, samen met de invloed van de keizer. Hieruit blijkt eens te meer de monarchistische wereldvisie van de auteur. En wat eerst reden van verval was, anarchie door strijd en opstand, wordt hier aangevoerd als positieve stimulans. Zo wordt de lezer gemanipuleerd.

Omdat er in dit *Seconde Partie* geen wezenlijke verschillen zijn in de behandeling van tekst en tableaux met het voorgaande gedeelte, zal er een minder gedetailleerde bespreking worden gegeven en gekeken worden naar afbeeldingen en opmerkingen die bijzonder opvallen.

## Planche XXVII

Op deze eerste plaat van het tweede deel staat een verzameling sculptuur uit de twaalfde tot de veertiende eeuw afgebeeld. Uit de eerste alinea van de tekst blijkt duidelijk de voorkeur voor kunst uit Toscane in navolging van Vasari. Daar 'ontwaakte de kunst als eerste uit de lange slaap van onwetendheid'. Uit de waardering voor keizer Frederik II als mecenas komt ook hier het geloof in de verlichte monarchie als motor voor de schone kunsten tot uiting. Met de opmerking dat de munten van een veel betere stijl zijn omdat ze gekopieerd zijn naar

---

<sup>157</sup> 'Pour faciliter l'étude chronologique des monumens que renferme cette planche, je crois devoir en indiquer ici la suite par ordre des siècles.', Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol. III, 'Sculpture' 'Table des Planches', p. 22.

<sup>158</sup> Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol. I, 'Tableau Historique', p. 84 ; D'Agincourt gebruikte geschiedkundig werk van de geleerde Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), als bron voor de 'Tableau Historique', Mondini (2005)(zie noot 6), p. 390.

klassieke voorbeelden uit de tijd van Augustus worden steeds dezelfde argumenten gehanteerd.<sup>159</sup> Getoond worden twee reliëfs, waarvan het bovenste twee eeuwen ouder is dan het onderste: het verschil in stijl is opmerkelijk. Van het onderste grafmonument uit de veertiende eeuw wordt de compositie minder onhandig genoemd en de simpele en waardige houding van de drie hoofdpersonen vermeld die in contrast staat met de minder geslaagde en lompe attitude van de achtergrondfiguren. Het beeld van een bisschop dat ernaast als detail is uitgekozen vertoont eveneens verbetering in de elegantie van de houding en de soepele plooi. Deze vergelijkende plaat zoals gebruikelijk aan het begin van een nieuw deel vormt de voorbereiding op wat de lezer te zien krijgt.

#### Planche XXVIII

Het mausoleum op deze afbeelding bestaat uit twee delen: een basis gemaakt van een antieke sarcofaag waarop een gotisch grafmonument is geplaatst. D'Agincourt drukt zijn afschuw over deze combinatie duidelijk uit. Evenals in het gedeelte architectuur, waar hij ieder vermenging van stijl of hergebruik van spolia ten strengste afkeurt, heeft hij geen goed woord over voor deze 'association disparate' die volgens hem veel te vaak voorkomt. Ook thematisch is het contrast schokkend voor het oog, want het is uitermate ongepast de afbeelding van een bacchanaal, afgebeeld op de sokkel, te combineren met een religieus monument waarboven Maria troont met kind.<sup>160</sup> Hiermee oordeelt D'Agincourt zoals zo vaak op basis van de klassieke regel van de eenheid van actie, tijd en plaats, een conventie waarvan niet afgeweken mag worden.

#### Planche XXIX

Het grote aantal afgebeelde nummers wijst direct naar de aard van deze compositie in zeven horizontale vakken: een overzichtstableau met sculptuur van boven de Alpen, vooral uit Frankrijk. D'Agincourt dateert aan de hand van stijkenmerken die hij ontleent aan de architectuur. De beelden zijn afkomstig uit portalen van Franse kathedralen en vertonen nog enige hoewel verre verwantschap met hun antieke voorlopers.<sup>161</sup> De groep tussen nummer 24 en 32 is afkomstig uit de tiende tot de twaalfde eeuw: hier vallen de betere plooi en een zekere waardigheid op. De makers ervan moeten antieke voorbeelden hebben gekend. Vanaf nummer 34 zijn voorbeelden uit de dertiende eeuw afgebeeld, die al weer wat minder 'fout' zijn. D'Agincourt vindt het niet zinnig iets over kunst van buiten Frankrijk die hier is afgebeeld te zeggen omdat het losse individuele objecten zijn die als zodanig niet met goede argumenten in een reeks zijn op te nemen.<sup>162</sup> Wel heeft hij het blijkbaar nuttig gevonden de afbeeldingen als voorbeeld van decadente kunst buiten Italië op te nemen. Omdat er bij de plaatsing van de objecten op het tableau geen strikte chronologie mogelijk was, is er aan het eind van de korte tekstversie een tabel met chronologische nummering toegevoegd.<sup>163</sup>

#### Planches XXX en XXXI

Afbeeldingen van koninklijke grafmonumenten in Italië uit de dertiende en veertiende eeuw, geven een overzicht van kunst die de Franse koningstak van Anjou als koningen van Napels tot stand heeft gebracht in de dertiende en veertiende eeuw. Enig chauvinisme kan

<sup>159</sup> Sérroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Deuxième partie', p. 57.

<sup>160</sup> Sérroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Deuxième partie', p. 58.

<sup>161</sup> De datering is tussen de zesde en achtste eeuw. Het gaat om de nummers 6,7,8,9,11,13,14 en 18, Sérroux d'Agincourt (1810-1823), Vol. II, 'Sculpture', 'Deuxième partie', p. 59.

<sup>162</sup> De nummers 1,2,3,4,36 en 37 zijn Zweeds, de nummers 20,28 en 33 Duits en de nummers 39 en 41 Engels.

<sup>163</sup> 'Les monumens présentés sur cette planche, n'ayant pu y être rangés dans leur ordre chronologique, je le rétablis ici, au moyen de la table suivante:', Sérroux d'Agincourt (1810-1823), Vol III, 'Sculpture', 'Table des Planches', p. 26.

D'Agincourt niet worden ontzegd want zijn lof op de opeenvolgende vorsten van dit huis is groot. Hoewel hij nog veel aan te merken heeft op de uitvoering van de werken, prijst hij de grote inzet voor de schone kunsten van deze dynastie. Zij vormen de overgang naar verdere vooruitgang.<sup>164</sup>

- *Troisième partie. Renouveau de la Sculpture.*

*Première époque. Du milieu du XIIIe siècle au commencement du XIVe.*

Planches XXXII en XXXIII

De eerste twee tableaus zijn gewijd aan werk van Nicola Pisano (c. 1220- c. 1284) en zijn school die ontstond in Toscane. Ineens was daar dit genie geboren in deze voor de kunsten bevoorrechte regio, zo onverwacht 'als een bliksemschicht tijdens een onweersbui'. Hij vormt de markering voor de volgende fase in de vernieuwing, waar verder geen verklaring voor wordt gegeven behalve de aanwezigheid in Pisa van grote hoeveelheden overblijfselen van antieke sculptuur die invloed moeten hebben gehad op het werk van Nicola Pisano.

Nummer 1 van plaat XXXII laat een antiek reliëf zien op een sarcofaag, die in die tijd gediend kan hebben als voorbeeld: deze was zichtbaar als hergebruikt element van een grafmonument. Duidelijk is de vooruitgang aan alle getoonde kunstwerken te zien, door de betere expressie, compositie, beweging en elegantie. De waardigheid en ernst van de figuren dragen bij aan het hoge niveau van het werk. Topstuk is volgens de auteur de preekstoel, die dan ook centraal en groot afgebeeld is in het onderste deel en waarvan het beste reliëf in detail wordt getoond onder nummer 7. Over dit fragment merkt D'Agincourt op:

'Ce bas-relief est supérieur aux autres qui l'accompagnent, par la sagesse de l'ordonnance, la justesse du mouvement des figures, et le style des draperies. C'est celui de tous les ouvrages de Nicolas de Pise où l'on aperçoit le plus clairement quel profit ce maître sut tirer de l'étude des monumens antiques conservés dans sa patrie, et quel pas il fit faire à l'art, en s'efforçant de les imiter.'<sup>165</sup>

De twee afgebeelde beelden van Maria met kind uit Florence zijn in werkelijkheid levensgroot: ook in formaat keert de beeldhouwkunst terug naar de klassieke normen.

De overige tableaus in deze fase tonen kerkelijke kunst voornamelijk uit Italië in de vorm van een mausoleum, losse beelden, een tabernakel en reliëfs uit de veertiende eeuw. Veel van deze kunstwerken waren nog niet eerder afgebeeld.

Op tableau XXXVIII is een selectie van werk uit Italië en enkele daarbuiten uit de vijftiende eeuw in een groot overzicht van 22 nummers opgenomen. Centraal in de onderste rij is het beeld dat Donatello (c. 1385-1466) van Sint Joris maakte te zien. Hier is de snelle verbetering van de kunsten in de vijftiende eeuw goed zichtbaar. Toscane, als 'École-mère' van alle andere steden, zou als voortrekker de kunst naar verdere verbetering brengen.

Bijzonder is de afbeelding van een wereldkaart uit de vijftiende eeuw die op een koperen plaat is gegraveerd (Pl. XL). D'Agincourt neemt deze op om een vergelijking met de kaart op plaat XXV mogelijk te maken en de ontwikkeling in kennis van de wereld te laten zien in twee eeuwen. De manier van afbeelden van de figuren is veel beter en ondersteunt zo de theorie van de vooruitgang vanaf de dertiende eeuw.<sup>166</sup>

*Seconde époque. Progrès du renouvellement de la sculpture, au milieu du XVe siècle.*

Planche XLI en XLII

Ook hier weer komt de belangrijke rol van de Florentijnse kunst aan de orde. De bronzen deuren van het baptisterium van Lorenzo Ghiberti (1387-1455) vormen het derde paar deuren dat in het gedeelte sculptuur voorkomt. Deze kunstenaar bracht samen met

<sup>164</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol II, 'Sculpture', 'Deuxième partie', pp. 60-63.

<sup>165</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol III, 'Table des planches', 'Sculpture', p. 29.

<sup>166</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol II, 'Sculpture', 'Troisième partie, Première époque', pp. 71-73.



Donatello de beeldhouwkunst een stap vooruit. In de tekst volgt een hele episode gewijd aan deze kunstenaar, die terugverwijst naar Pl. XXXVIII. D'Agincourt roemt het hierboven genoemde beeld van St. Joris als een van zijn meesterwerken. Beroemd was Donatello in zijn tijd om de vele bronzen reliëfs die hij met een speciale, hier door de auteur uitgelegde techniek maakte. Hij prijst de wijsheid van ordening, de correctheid van de vormen, de juistheid van de houdingen en de bewegingen, en de waarachtige en krachtige uitdrukkingen die soms tot het pathetisch sublieme reiken, kortom een schrandere, oordeelkundige imitatie van de antieken.

Vervolgens wordt de techniek van Ghiberti besproken, die de deuren die hier in hun geheel (Pl. XLI) en in detail (Pl. XLII) zijn afgebeeld maakte. De deurvleugels zijn ieder elegant verdeeld in vijf vlakken waarop taferelen uit het Oude testament zijn aangebracht. Deze vakken worden aan beide zijden omgeven door een rand waarin vier keer vijf figuren ten voeten uit met daartussen busten in cirkels opgenomen zijn. Er omheen is een rand met florale en fruitmotieven, dieren en vogels aangebracht. Een bronzen kroonlijst vormt het bovenste gedeelte van dit magnifieke ensemble. De volgende plaat toont twee taferelen op grotere schaal, met daarnaast een enkel figuur uit de compositie uitvergroot. Onder nummer 5 op deze monografische plaat staat een reliëf dat zich in Florence op een grafmonument bevindt. Duidelijk is, waarom D'Agincourt deze compositie laat zien: de rustige symmetrische compositie en de waardigheid en elegantie van de personen, samen met het verhaal over een door een heilige veroorzaakt wonder vol dramatiek, vormen een kunstwerk dat aan al zijn criteria voldoet. Het gebruik van het perspectief is zo vernieuwend, dat volgens hem menig kunstenaar hiernaar gekeken moet hebben en ervan geleerd. De auteur vermeldt trots dat hij de eerste is die dit belangrijke werk vertoont.<sup>167</sup>

Bij deze kunst treft D'Agincourt een verdere verbetering aan ten opzichte van Nicola Pisano. De regels van de unité worden gehandhaafd, het perspectief correct gehanteerd terwijl de composities evenwichtig zijn, de vormen correct weergegeven, de expressie juist en goed gedoseerd aanwezig is en de werken elegant en behoorlijk afgewerkt zijn. De overige platen laten gravures op een kristallen kistje zien, op ware grootte overgenomen voor deze reproductie, en nooit eerder vertoond, evenals de nummers 2 en 3 van de medailles op de volgende plaat.

De laatste afbeelding van dit tweede tijdperk laat een grafmonument zien ter vergelijking met die van de tableaux XXIV en XXXIX. Zichtbaar is het verschil in keuze van de decoratieve elementen, die overeenkomstig zijn in stijl en daardoor getuigen van een pure smaak. Alle details zijn met veel zorg uitgevoerd. Karakteristiek voor de vernieuwing zijn de lichtheid en de gratie, en de grote variatie in ornamentatie. Het hier afgebeelde monument is bijzonder interessant. De grote schoonheid wordt veroorzaakt door de absolute beheersing van de beitel, wat geresulteerd heeft in kostbaar en gezocht beeldhouwwerk. Direct hierna volgt dan ook de periode van herwonnen perfectie.

#### *Troisième époque. Entier renouvellement, au XVIe siècle*

Bij de vernieuwing richt D'Agincourt zich op Italië, dat hij als het voorbeeld beschouwt om na te volgen voor de moderne kunst. Met zijn boek bedoelt hij ook een leerwerk voor kunstenaars te maken. Italië was het nieuwe gidsland voor de kunst vanaf de renaissance, zoals Griekenland dat in de oudheid was.

#### Planches XLVI en XLVII

Op deze twee tableaux die aan de voltooide vernieuwing worden gewijd, staan werken van Michelangelo (1475-1564) afgebeeld. Zijn meesterschap bestaat uit het perfect beheersen van

---

<sup>167</sup> Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol II, 'Sculpture', 'Troisième partie, Seconde époque', pp. 73-82; Séroux d'Agincourt (1810-1823), Vol III, 'Table des Planches, Sculpture', pp. 37-39

de materie, zijn beelden lijken te leven, zodat bij de aanschouwing ervan het materiaal secundair wordt: het idee wint het van de materie.

Met Caylus ziet D'Agincourt grafmonumenten met hun stijl, vorm en details als indicator voor zowel de toestand waarin de kunst zich bevindt, als ook voor de politieke situatie en de morele en religieuze toestand van een volk. Vanaf de Romeinse tijd hebben architectuur en sculptuur menig grafmonument voortgebracht, in allerlei vormen en maten. Grafkunst speelt in de gehele hier behandelde periode een grote rol en is dan ook vaak behandeld en afgebeeld. Ter afsluiting is als voorbeeld voor het perfecte grafmonument het door Michelangelo ontworpen en nooit afgemaakte grafmonument voor paus Julius II gekozen. De symmetrische architectuur, waarop aan alle zijden een gelijkvormig tableau is ontworpen met in een klassiek decor groepen van meer dan levensgrote beelden, spreekt D'Agincourt zeer aan. De afbeelding op Pl. XLVI is overgenomen van de originele tekening zelf, wat borg staat voor de juistheid ervan.<sup>168</sup> Het is exceptioneel dat de auteur hier een ontwerp-tekening en geen voltooid kunstwerk presenteert. De grote bewondering die hij voor Michelangelo heeft als grootste kunstenaar van de renaissance wordt hiermee nog eens duidelijk. Alleen in het gedeelte architectuur komen andere niet gerealiseerde ontwerpen voor van de façade van de Sint Pieter in Rome, maar voor sculptuur is deze pagina uniek.<sup>169</sup>

D'Agincourt wil het niet hebben over de dikwijls bekritiseerde overdreven stijl, beweging en geëxalteerde expressie van sommige beelden: slechts de ongeëvenaarde gave levende personages te scheppen is hier van belang. Michelangelo zelf beweerde het meest getalenteerd en gemotiveerd te zijn voor de beeldhouwkunst waarvoor het ontwerp en de anatomie van het menselijk lichaam de basis vormen. Dit door God gegeven meesterwerk, dit ideale beeld, is het directe middel om tot perfecte kunst te komen. D'Agincourt zegt jarenlang het werk en de ontwerpen van deze kunstenaar te hebben bestudeerd. In zijn beschrijving wordt de *Zittende Mozes* onder nummer 2 het meesterwerk van Michelangelo genoemd en misschien wel van de hele moderne beeldhouwkunst. Omdat D'Agincourt wel ziet, dat niet alles klopt aan de beelden, roemt hij vooral abstracte eigenschappen van het werk, zoals bij de beschrijving van een van de onafgemaakte slaven onder nummer 3:

'C'est particulièrement dans les figures qu'il a laissées imparfaites, ou dans quelques parties de celles qu'il a simplement ébauchées, qu'on aperçoit clairement la gradation avec laquelle il faisait entrer le sentiment vital dans ses ouvrages. (...) Quelques parties du corps sont terminées ; la tête, le bras, et la jambe gauche ne le sont pas. (...) ..l'usage et l'emploi des parties qu'elles représentent sont en quelque sorte sensibles, parce que déjà la forme des membres y est annoncée avec exactitude, le contour général en est correct, le moelleux de la chair y est même indiqué ; qu'on attende un moment de plus, et on y verra arriver la vie.'<sup>170</sup>

Met het teruggeven van leven, van een ziel aan de beelden, is de vernieuwing van de beeldhouwkunst voltooid en weer op het gewenste niveau van de oudheid teruggekomen.

- *Résumé général de l'Histoire de la sculpture, par les médailles et les pierres gravées.*

Planche XLVIII

Een overzichtstableau, een 'espèce de résumé général' vormt de afsluiting van het gedeelte sculptuur.<sup>171</sup> Hierop staan 84 medailles en gesneden stenen afgebeeld die dateren vanaf de eerste eeuwen na Christus tot aan het totale herstel, op chronologische volgorde. De lay-out,

---

<sup>168</sup> De tekening bevond zich in het bezit van de Franse verzamelaar Pierre Jean Mariette. Bij diens dood in 1775 kocht D'Agincourt een aantal tekeningen uit zijn verzameling, Mondini (2005)(zie noot 6), p. 23 noot 24.

<sup>169</sup> Mondini (2005)(zie noot 6), p. 256.

<sup>170</sup> Sérour d'Agincourt (1810-1823), Vol II, 'Sculpture', 'Troisième partie, Entier renouvellement', p. 88.

<sup>171</sup> Aangezien deze pagina ontbreekt op de digitale editie van *Histoire de l'Art* (zie bibliografie), is hiervan op deze plaats een afbeelding opgenomen (Afb. 23).

de grote hoeveelheid objecten en het gebruik van arcering en schaduw maken dit een typerend ontwerp voor *Histoire de l'Art*.

De tekst is ook typerend te noemen met een uitgebreide uitleg over het verschijnsel medaille door de loop van de eeuwen heen, waarbij de specifieke kenmerken van deze vorm van sculptuur puntsgewijs aan de orde komen. Met dit overzicht beëindigt D'Agincourt dit gedeelte op dezelfde wijze als de twee andere.



Afb. 23: *Résumé général de l'histoire de la sculpture, par les médailles et les pierres gravées, 'Sculpture', Planche XLVIII*

- Vergelijking van de strategie tussen de drie onderdelen architectuur, schilderkunst en beeldhouwkunst

Bij een vergelijking valt de consequentie op waarmee D'Agincourt dezelfde strategie in tekst en beeld toepast in de drie delen architectuur, schilderkunst en beeldhouwkunst. De tekstbehandeling evenals de manier waarop de tableaux achtereenvolgens zijn gerangschikt vertonen grote gelijkenis. In ieder gedeelte vormt een groot overzichtstableau met voorbeelden van de beste kunst het uitgangspunt voor de tocht langs de neergang. Een overzicht vormt telkens de overgang naar een volgend stadium om nog eens goed 'in een oogopslag' te laten zien welke ontwikkeling heeft plaatsgevonden. De delen sculptuur en architectuur worden afgesloten met respectievelijk één en elf overzichtstableaus.<sup>172</sup>

De hoeveelheid nieuw materiaal is in alle delen aanzienlijk. Ook vergelijkbaar is de precisie, waarmee de auteur vermeldt welke objecten hier voor de eerste keer zijn afgebeeld en wanneer hij iets overneemt met bronvermelding. Hij schroomt niet de mindere kwaliteit van eerder werk als noodzaak aan te wijzen om zelf betere reproducties te laten vervaardigen.<sup>173</sup> Zoals Mondini in een periodiseringsmodel aangeeft, zijn de ontwikkelingen van klassiek via *décadence*, begin van verbetering tot volledig herstel niet op hetzelfde tijdstip geplaatst bij de drie verschillende genres. Zij meent dat D'Agincourt zijn periodiseringsbegrip eerder intuïtief dan systematisch heeft ingezet. Architectuur volgt een eigen ontwikkeling. Hier neemt de neergang al in de tweede helft van de tweede eeuw zijn aanvang. Met het ontstaan van de gotiek kent dit genre een vierde onderdeel van ontwikkeling. De verbetering vindt hier later plaats, in het midden van de vijftiende eeuw met Alberti en Brunelleschi en de totale wedergeboorte kort na 1500. Het herstel treedt het vroegst op in de beeldhouwkunst die door de verschijning van Nicola Pisano in de tweede helft van de dertiende eeuw 'het vroegst uit de slaap van de *décadence* ontwaakte'. De tweede periode van verbetering is die van Ghiberti in het midden van de vijftiende eeuw, die aan het complete herstel in de zestiende eeuw met Michelangelo voorafgaat. In de schilderkunst duurt de neergangperiode tot in de veertiende eeuw, met Giotto die de eerste periode van renaissance inleidt. Ook hier is het herstel volledig in de zestiende eeuw.<sup>174</sup>

De hoeveelheid tableaux in verhouding tot de te beschrijven periode is vrijwel gelijk tussen 'sculpture' en 'peinture'. Iets meer dan de helft ervan (113 van de 204 in schilderkunst en 26 van de 48 in beeldhouwkunst) bestrijken de periode van neergang tot het begin van het herstel. De verdeling voor de vernieuwing is helemaal anders: terwijl bij de schilderkunst een derde van de tableaux gewijd is aan de periode van het volledige herstel, ligt bij de beeldhouwkunst de nadruk op het begin van dit herstel, met meer dan de helft van de platen. De periode van het bereikte ideaal heeft er maar drie. Architectuur kent een eigen verdeling, waarbij eveneens bijna de helft is gewijd aan de periode van verval. Daarna volgt

---

<sup>172</sup> Sculpture: Planche XLVIII, *Résumé général de l'Histoire de la sculpture, par les médailles et les pierres gravées* (84 objecten) ; Laatste tableau Architecture: Planche LXXIII, *Résumé et tableau général des monumens qui ont servi à former l'histoire de la décadence de l'architecture* (78 objecten); Het deel Peinture wordt afgesloten met een eerbetoon aan de Franse schilder Poussin, die zeer bewonderd werd door D'Agincourt : Planche CCIV, *Monument érigé, dans le Panthéon, à la mémoire de Poussin*. Dit onderdeel leent zich minder goed voor een groot overzicht op één pagina.

<sup>173</sup> Hier een voorbeeld uit het gedeelte Architecture: 'Les plans et coupes de St. Vital, ainsi que les détails de l'ingénieux artifice de sa coupole, ont été et dessinés à mes frais par M. Raffillo Righini, architecte de Forlimpopoli, dès l'année 1779,(.....). Depuis, M. Scrafini Barozzi, (...) a publié à Bologne, en 1782, une description de l'église de St. Vital, accompagnée de figures ; mais celles que nous donnons ici joignent à l'avantage de l'antériorité celui d'un plus grande exactitude : voyez à ce sujet le journal intitulé, *Memorie per le belle Arti* ; Roma, 1781, tom. IV, pag. 61 et suivantes; et Tiraboschi, *Storia letteraria d'Italia*, tom. III, pag. 77, 2<sup>e</sup> édit. De Modène, 1787.', Séroux d'Agincourt, (1810-1823), Vol. III, 'Table des Planches', 'Architecture', 'Première Partie', Pl. XXIII, St Vitale, p. 19.

<sup>174</sup> Mondini, (2005), (zie noot 6), pp. 163-166.

een kleiner gedeelte met 28 tableaus over herstel en totaal herstel, waarna nog elf overzichtstableaus volgen: architectuur is een zeer geschikt genre hiervoor.<sup>175</sup> Een laatste component ter vergelijking is de manier van afbeelden. Zoals al is opgemerkt, kent het gedeelte architectuur zijn eigen beeldtaal.<sup>176</sup> Schilderkunst en sculptuur zijn in dit opzicht nauw aan elkaar verwant. Het samenstellen van tableaus met grote hoeveelheden kunstwerken op een symmetrisch geordende pagina komt in het hele werk voor.

---

<sup>175</sup> Mondini, (2005), (zie noot 6), *Periodisierungsmodell in d'Agincourts Histoire de l'Art*, p. 165

<sup>176</sup> Zie noot 89.

## 8. Conclusie

Ondanks de uitzonderlijke hoeveelheid informatie in woord en beeld, die met *Histoire de l'Art* voor het eerste werd gepresenteerd en de uitgekende, consequent uitgevoerde strategie, heeft het werk niet het effect gehad dat de maker ervan had gehoopt. Dit heeft zeker te maken met de uitgestelde publicatie die zich jarenlang heeft voortgesleept. Beeld en tekst zijn niet tegelijkertijd beschikbaar gekomen en het gepresenteerde ideeëngoed bleek steeds verder achterhaald te zijn. De afbeeldingen gingen hun eigen leven leiden en leverden een belangrijke bijdrage aan de opleving van de waardering voor de middeleeuwse kunst. Tot het eind van zijn leven is D'Agincourt zelf zijn gedachtegoed trouw gebleven zoals blijkt uit een brief die hij vlak voor zijn dood schreef.<sup>177</sup> Aan deze vasthoudendheid is dit belangrijke kunsthistorische tijdsdocument te danken.

Een belangrijke opmerking van Mondini is dat D'Agincourt zijn thema's op een 'zachte' manier behandelt, een manier die in de eeuwen na hem geen aanspraak meer kon maken op wetenschappelijkheid. De empirische benadering bevestigde de a priori vastliggende stelling niet, en in plaats van deze ter discussie te stellen, vormde twijfel slechts de aanzet om naar nog meer, andere argumenten te zoeken. Mondini ziet dit als zwakte, maar ook als de grote sterkte van het werk.<sup>178</sup> Onvermoeibaar is een enorme hoeveelheid informatie in beeld en woord over middeleeuwse kunst verzameld die dikwijls nog onbekend was of in het beste geval slechts plaatselijk bekend. De kennis was erg versnipperd en hier is voor het eerst een groot aantal kunstwerken samengebracht in één groot werk.

### - De tekst

De lezer wordt eerst voorbereid op wat er te verwachten is in het werk en ingeleid in de theorie van de *décadence* en de gevaren ervan in het 'Discours Preliminaire'. De uitgevers hebben er voor gezorgd dat hier de biografie van de auteur aan vooraf gaat, waarin er alles aan gedaan is deze als eminente kunstkenner te presenteren. De drie verklarende teksten, 'Tableau Historique', de uitgebreide tekst per genre en 'Table des Planches', vormen een reeks waarin steeds verder vanuit het grote geheel op de details wordt ingezoomd. Voortdurend brengt de schrijver argumenten naar voren ter ondersteuning van de vastgestelde theorie die hij telkens weer herhaalt. De selectie van historische feiten is gebaseerd op hun vermogen ontwikkelingen in de kunst aan te tonen die de theorie ondersteunen. Bij gebrek aan een logische verklaring wordt daar eenvoudig weinig aandacht aan besteed, en getracht deze verschijnselen op de 'zachte' manier toch in het geheel van de theorie te laten passen, zoals we gezien hebben bij de onverklaarbare opkomst van Nicola Pisano en de vooruitgang van de kunst onder Frederik II, terwijl Italië zich in een oorlogssituatie bevond. De uitgebreide beschrijving van de afbeeldingen imponeert door het samenbrengen van een indrukwekkende hoeveelheid feiten en een daarop gebaseerde, sterke, maar subjectieve steeds terugkerende overtuiging. De gedetailleerde beschrijvingen boezemen ontzag in door de daar geëtaleerde kennis van zaken, die gebaseerd is op de bestudering van een groot aantal bronnen en op de ervaring van de auteur als kunstkenner. Deze teksten, waarvan de inhoud zich vanaf het grote geheel tot in de kleinste details toespitst, zijn bedoeld als elkaar versterkende stappen in het proces van het overtuigen van de lezer. 'Frappier toujours', steeds maar weer toeslaan bij iedere gelegenheid, is het gevolgde

---

<sup>177</sup> Het gaat om een brief aan zijn uitgever, M. Dufourny, van 9 november 1812, waarin hij zich beklagt over het enthousiasme van de jonge lichte meewerkende kunstenaars, zoals W. Ottley (1771-1835) en John Flaxman (1755-1826), voor de kunst uit de middeleeuwen, en zich rechtvaardigt over zijn wijze van corrigeren van deze foute gedachten in zijn werk, Mondini (2005), p. 349-350.

<sup>178</sup> Mondini (2005) (zie noot 6), p. 161.

procedé. Deze tactiek wordt in het hele werk toegepast. In die zin is er geen onderscheid te maken tussen de drie onderdelen.

#### - De afbeeldingen

Hier verschilt de tactiek niet veel van die in de tekst. Er is eveneens sprake van een doelbewuste selectie van het meest geschikte materiaal, waarbij de enorme hoeveelheid ervan de lezer wel moet imponeren. In die zin zijn tekst en beeld complementair: de tekst dient ter aanvulling van de afbeeldingen, die beter 'gelezen' kunnen worden met behulp van de beschrijving. Samen moeten zij de lezer overtuigen van het gelijk van D'Agincourt. De betrouwbaarheid van de reproducties speelt een essentiële rol: de auteur benadrukt dan ook vele malen, dat hij de meest getalenteerde kunstenaars heeft laten meewerken, de beste procedures voor het vervaardigen van de reproducties heeft toegepast, en het beste bronnenmateriaal. Bovendien heeft hij persoonlijk toegezien op de kwaliteit. Dit geldt voor alle drie de genres.

De wijze van reproduceren verraadt een welbewuste techniek: het al dan niet gebruiken van de contourlijn in combinatie met plastische elementen. Hierbij is er een verschil tussen de drie delen: architectuur heeft zijn eigen wijze en regels voor het afbeelden van gebouwen en architecturale elementen in de achttiende eeuw die in het hele werk worden gerespecteerd. Schilderkunst en sculptuur zijn nauw aan elkaar verwant, zeker in *Histoire de l'Art* waar het vooral gaat om afbeeldingen van de menselijke gestalte en expressie. Zoals we gezien hebben is de lay-out van de platen in deze beide gedeelten vergelijkbaar. De afdeling schilderkunst is rustiger van aard, aangezien de afbeeldingen daar minder zijn voorzien van arcering of plastische elementen. Hier komen zelfs enkele zuivere contourlijnreproducties voor. In het gedeelte sculptuur is heel consequent gekozen voor een gemengde techniek, waarbij de achtergrond veelal gearceerd is met gebruik van schaduwwerking. Hierdoor ontstaat een beeld dat typerend is voor dit gedeelte en daardoor direct herkenbaar is. Mondini spreekt in die zin van een zekere 'censuur'. Beeldhouwkunst is de kunstvorm, die het meest geleden heeft van de neergang en zelfs bijna helemaal verdwenen was, en daarom ook het kleinste gedeelte van het werk inneemt.

Zoals we gezien hebben staat het hele werk consequent in dienst van de 'didactique dissuasive', de volstrekte ontmoediging van het afwijken van het klassieke schoonheidsideaal. De kunsttheoretische en sociaal-culturele overtuigingen van de auteur hebben hun weerslag in het werk gekregen, zowel wat betreft de inhoud van de verschillende teksten, als de wijze waarop het beeldmateriaal is geselecteerd, vormgegeven en afgebeeld. Er zijn dan ook geen wezenlijke verschillen te ontdekken tussen de methode en aanpak in de drie verschillende delen architectuur, sculptuur en schilderkunst.

## Bibliografie

- Akker, Paul van den, *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam 2010.
- Barthes, Roland, 'Les Planches de l'"Encyclopédie"' in Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris 1972, eerder verschenen in 'Image, raison, déraison', in *L'Univers de l'Encyclopédie, 130 planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Paris 1964.
- Bickendorf, Gabriele, 'Musées de papier – Musées de l'art, des sciences et de l'histoire', in Décultot, Elisabeth, *Musée de papier, Recueils d'Antiquités et recherches antiquaires 1650-1780*, tentoonstellingscatalogus Louvre, Paris 2010, pp. 10-23.
- Bickendorf, Gabriele, Cat. Nr. 16, 'Bernard de Montfaucon', in Décultot, Elisabeth (ed.), *Musée de papier, Recueils d'Antiquités et recherches antiquaires 1650-1780*, tentoonstellingscatalogus Louvre, Paris 2010, pp. 88-90.
- Bickendorf, Gabriele, 'Die ersten Überblickswercke zur <Kunstgeschichte>: Jean-Baptiste-Louis-George Séroux d'Agincourt (1730- 1814), Luigi Lanzi (1732-1810), Johann Dominico Fiorello (1748-1821) und Leopoldo Cicognara (1767-1834)', in Pfisterer, Ullrich (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte 1: Von Winckelmann bis Warburg*, München 2007, pp. 29-45.
- Bickendorf, Gabriele, 'Die Geschichte und ihre Bilder vom Mittelalter. Zur >longue durée< visueller Überlieferung', in *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Teilband I, Göttingen 2006 pp. 103-153.
- Bickendorf, Gabriele, *Die Historisierung der Italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- Bullen, J.B., *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994.
- Carqué, Bernd, Daniela Mondini en Matthias Noell (Hrgs.), *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Teilband I und II, Göttingen 2006.
- Carqué, Bernd, 'Sichtbarkeiten des Mittelalters, Die ikonische Repräsentation materieller Relikte zwischen Visualisierung und Imagination', in Carqué Bernd, Daniela Mondini en Matthias Noell (Hrgs.), *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Göttingen 2006, pp. 13-50.
- Claussen, Peter Cornelis, 'Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in Capua (1234-1239). Der Befund, die Quellen und eine Zeichnung aus dem Nachlass von Séroux D'Agincourt', in Andreas, Christoph, Maraike Bückling und Roland Dorn (Herausg.), *Festschrift für Hartmut Biermann*, Weinheim 1990, pp. 19-39, afb. pp. 291-304.
- Daston, Lorraine, en Peter Galison, 'The Image of Objectivity', in: *Representations*, 40, 1992, pp. 81-128.
- Décultot, Elisabeth (ed.), *Musée de papier, Recueils d'Antiquités et recherches antiquaires 1650-1780*, tentoonstellingscatalogus Louvre, Paris 2010.
- Décultot, Elisabeth, 'Génèse d'une histoire de l'art par les images. Les recueils d'antiquités et la naissance du discours historique sur l'art, 1600-1800', in Décultot, Elisabeth (ed.), *Musée de papier, Recueils d'Antiquités et recherches antiquaires 1650-1780*, tentoonstellingscatalogus Louvre, Paris 2010, pp. 23-35.
- Fernie, Eric, *Art history and its methods, a critical anthology*, London/New York 1995.
- Gombrich, E.H., *The Uses of Images, Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London 1999.
- Gombrich, Ernst, *The Image and the Eye*, Oxford 1982.
- Haskell, Francis, *History and its Images, Art and the Interpretation of the Past*, New Haven & London, 1993<sup>2</sup>.
- Haskell, Francis, 'The Baron d'Hancarville: 'An Adventurer and Art Historian in Eighteenth-Century Europe'', in: *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, London 1987.



- Haskell, Francis en Nicholas Penny, *Taste and the Antique, The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven en London 2006<sup>6</sup> (1981).
- Haskell, Francis, *Rediscoveries in Art, Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, New York 1978.
- Hurley, Caecilia, 'Demonumentalizing the past, *Antiquarian approaches to the Middle Ages during the Eighteenth Century*, in Carqué, Bernd, Daniela Mondini en Matthias Noell (Hrsgs.), *Visualisierung und Imagination, Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Teilband II, Göttingen 2006, pp. 323-377.
- Krause, Katharina und Klaus Niehr (hgg.), *Kunstwerk-Abbild-Buch. Das illustrierte Kunstbuch 1730-1930*, München-Berlin 2007.
- Krause, Katharina (Hrsg.), mit Beiträgen von Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, *Bilderlust und Lese Früchte: das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, tentoonstellingscatalogus, Leipzig 2005.
- Krul, Wessel, *Gotthold Ephraim Lessing, Laocoön, over de grenzen van schilderkunst en poëzie*, Groningen 2009.
- Lagarde, André en Laurent Michard, *Les Grands Auteurs Français du Programme, III, XVIIIe Siècle*, Paris 1967.
- Locher, Hubert, "'Musée imaginaire" und historische Narration, Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte', in Krause, Katharina und Klaus Niehr, *Kunstwerk-Abbild-Buch, Das Illustrierte Kunstbuch von 1730-1930*, München-Berlin 2007, pp. 53-83.
- Loyrette, Henri, 'Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval', in *Revue de l'Art* 48, (1980), pp. 40-56.
- Miarelli Mariana, Ilaria, "Monuments parlants" : *Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino 2005.
- Mondini, Daniela, 'Apprendre à "voir" l'histoire de l'art. Le discours visuel des planches de l'Histoire de l'Art par les monumens de Séroux d'Agincourt', in Recht, Roland e.a. (ed.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris 2008, pp. 153-167.
- Mondini, Daniela, 'Die >fortuna visiva< römischer Sakralbauten des Mittelalters, *Christliche Kultpromotion und antiquarisches Wissen in Publikationen des 17. bis 19. Jahrhunderts*', in Carqué, Bernd e.a., *Visualisierung und Imagination*, Teilband I, Göttingen 2006, pp. 253-314.
- Mondini, Daniela, *Mittelalter im Bild, Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005.
- Pommier, Édouard (ed.), *Histoire de l'Histoire de l'art en France, Tome I, de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Paris 1995.
- Recht, Roland, 'Remarques liminaires' in Recht, Roland e.a. (ed.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris 2008, pp. 7-17.
- Robert Rosenblum, *The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction*, New York 1976.
- Rouveret, Agnès, 'Artistes, collectionneurs et antiquaires : l'histoire de l'art dans l'encyclopédie plinienne', in Pommier, Édouard (ed.) *Histoire de l'histoire de l'art, Tome I, de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, Paris 1995, pp. 49-65.
- Schmid, Marc Frederic, *Der Einsatz von Abbildungen in frühen kunsthistorischen Werken, Die Visualisierung mittelalter Kunst in der Zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Funktion*, München 2007, <http://epub.ub.uni-muenchen.de/>.
- Scott, Jonathan *The Pleasures of Antiquity, British Collectors of Greece and Rome*, London 2003
- Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis George, *Histoire de l'Art par les Monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu' à son renouvellement au XVIe siècle*, Paris 1815-1823,

<http://www.ub.uni.heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/gkg/serouxdagincourt.html>.<sup>179</sup>

- Symmons, Sarah, *Flaxman and Europe: the outline illustrations and their influence*, New York 1984.
- Vermeulen, Ingrid R., *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010.
- Vermeulen, Ingrid, 'Review of Mondini, Daniela, *Mittelalter im Bild, Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005', in *H-ArtHist*, Jul 19, 2007 (accessed Jan 5, 2011), <http://arthist.net/reviews/16>.
- Vermeulen, Ingrid Renée, 'Moraal, expressie en de omtreklijn bij Séroux d'Agincourt en Humbert de Superville', in *Kunstlicht*, Jrg. 18 (1998), nr. 4, pp. 11-17.
- Weissert, Caecilia, *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999. pp. 81-140.

---

<sup>179</sup> Bij het raadplegen van *Histoire de l'Art* Vol. IV op deze site zijn de afbeeldingen van het gedeelte 'Sculpture' te vinden op pp. 82-128. De laatste overzichtspagina ontbreekt; Op de bijgeleverde CD, 'Sculpture' pp. 84-133, zijn alle afbeeldingen van het gedeelte 'Sculpture' weergegeven.

## Bijlage 1 : Inhoud van de hoofdstukken van het 'Tableau Historique'

Chapitre I: Grèce-Italie. De l'Art dans sa perfection, passant chez les Romains lors de la conquête de la Grèce.

Chapitre II: Italie. De l'Empire Romain, et de l'Etat de l'Art jusqu'à sa décadence au IVe siècle.

Chapitre III: Italie. Des circonstances générales qui ont amené la première époque de la décadence de l'Art, au IVe siècle.

Chapitre IV: Grèce. Translation de siège de l'Empire Romain à Constantinople, vers l'an 330. État de l'Art, en Grèce, depuis ce tems jusqu'à la division en Empire d'Orient et en Empire d'Occident, l'an 364.

Chapitre V : Italie. De l'Empire Romain en Occident, jusqu'à sa destruction par les Goths vers la fin du Ve siècle : seconde époque de la décadence de l'Art.

Chapitre VI : Italie. Considérations d'après lesquelles la seconde époque de la décadence de l'Art en Italie, ne doit pas être attribuée à l'influence des peuples barbares devenus possesseurs de ce pays.

Tableau de l'instruction que ces peuples avaient successivement acquises.

Chapitre VII : Italie. Continuation du même sujet.

Chapitre VIII : Italie. Règne des rois Goths en Italie. État des arts sous leur gouvernement, aux Ve et VIe siècles.

Chapitre IX : Italie. Suite du règne des rois Goths en Italie.

Chapitre X : Italie. Règne des rois Lombards en Italie. Tableau de la situation de Rome, de Naples, de Venise, et de l'exarchat de Ravenne. État des arts, sous le gouvernement des Lombards, aux Vie en VIIe siècles, jusqu'à sa destruction vers la fin du VIIIe.

Chapitre XI : Italie. De l'Église dans les trois premiers siècles. Des papes depuis le Ixe siècle ; de leurs possessions, et de leur influence sur les Beaux-arts.

Chapitre XII : Italie. Continuation du même sujet, jusqu'à la donation de Charlemagne.

Chapitre XIII : Italie. Notice des travaux d'arts ordonnés par les papes, jusqu'à la fin du IXe siècle.

Chapitre XIV : Grèce. De l'Empire d'Orient, depuis sa séparation de l'Empire d'Occident au Ixe siècle, jusqu'à la fin du VIIIe. État des arts en Grèce et dans les contrées orientales, durant ce laps de tems.

Chapitre XV : Grèce. Continuation du même sujet, jusqu'à la fin du IXe siècle.

Chapitre XVI. Italie. Conquête de l'Italie, et rétablissement de l'Empire d'Occident par Charlemagne au commencement du IXe siècle. Protection qu'il accorde aux lettres et aux arts. Descendants de ce prince, ses successeurs au royaume d'Italie, jusque vers la fin du Ixe siècle.

Chapitre XVII : Italie. État de cette contrée, sous les divers princes qui en furent les maîtres, depuis les dernières années du Ixe siècle jusqu'à la fin du Xe.

Chapitre XVIII : Italie. Troubles dans l'Église pour l'élection des papes, et dans le gouvernement pontifical, durant les Ixe et Xe siècles. État des arts pendant cette période.

Chapitre XIX : Grèce. De l'Empire d'Orient, et de l'état des arts dans cette contrée, depuis le rétablissement de l'Empire d'Occident jusqu'au IXe siècle.

Chapitre XX : Italie. L'Italie sous les empereurs d'Occident, pendant les XIe et XIIe siècles. Différends entre le Sacerdoce et l'Empire. Les arts au dernier degré de leur décadence.

Chapitre XXI : Italie. Efforts de plusieurs villes et contrées de l'Italie, dès le XIe siècle, pour se donner des gouvernements particuliers. Conquête des Normands, et leur établissement dans les deux Siciles, jusqu'à la fin du XIIe siècle. Influence de ces évènements sur les arts.

Chapitre XXII : Grèce. Des Croisades. De l'Empire d'Orient pendant les XIe et XIIe siècles, jusqu'à la prise de Constantinople par les Latins, en 1204. État des arts durant cette période.

Chapitre XXIII : Grèce. Règne des Latins dans l'Empire Grec, à Constantinople jusqu'au milieu du XIIIe siècle. Division du reste de cet Empire entre les princes grecs, qui en transportent le siège en différentes villes.

Chapitre XXIV : Grèce. Reprise de Constantinople par les princes grecs, au XIIIe siècle. Leur gouvernement pendant le XIVe siècle, et jusqu'en 1453, époque de la destruction de l'Empire d'Orient.

Chapitre XXV : Italie. État civile et politique de l'Italie au XIIIe siècle, Aurore ou premier degré de la renaissance des Lettres et des Beaux-arts.

Chapitre XXVI : Italie. Continuation du même sujet, pendant le XIVe siècle.

Chapitre XXVII : Italie. Progrès de la renaissance des lettres et des arts, et commencement de leur renouvellement, au XVe siècle.

Chapitre XXVIII : Italie. Renouvellement des arts, achevé dans les premières années du XVIe siècle.

### **Verantwoording afbeeldingen**

Afb. 1: Uit Mondini (2005)(zie noot 6), *Abb. 1*, p. 23.

Afb. 2 en 3: Uit *Histoire de l'Art*, website (zie bibliografie).

Afb. 4: Uit Bickendorf (2006)(zie noot 52), *Abb. 11*, p. 139.

Afb. 5: Uit Décultot (2010)(zie noot 10), *Cat. nr. 16*, p. 89.

Afb. 6 en 7: Uit Bickendorf (2006)(zie noot 52), *Abb. 10*, p. 138.

Afb. 8: Uit Caylus, *Recueil d'antiquités*,

[http://openlibrary.org/books/OL24242503M/Recueil\\_d%27antiquit%C3%A9s\\_%C3%A9gyptiennes\\_%C3%A9trusques\\_greques\\_et\\_romaines](http://openlibrary.org/books/OL24242503M/Recueil_d%27antiquit%C3%A9s_%C3%A9gyptiennes_%C3%A9trusques_greques_et_romaines).

Afb. 9 en 10: Uit Carqué (2006)(zie noot 83), *Abb. 7 en 8*, p. 36 en 37.

Afb. 11: Uit Mondini (2005)(zie noot 6), *Abb. 136*, p. 248.

Afb. 12, 13 en 14: Uit *Histoire de l'Art*, website (zie bibliografie).

Afb. 15: Uit Bickendorf (2006)(zie noot 52), *Abb. 10*, p. 138, detail (boven); Uit *Histoire de l'Art*, website (zie bibliografie).

Afb. 16: Uit *Histoire de l'Art*, website (zie bibliografie).

Afb. 17, 18 en 19: Website van The British Museum.

Afb. 20 en 21: Uit Claussen (1990)(zie noot 105), *Abb. 4 en 14*, p. 293 en 298.

Afb. 22 en 23: Uit *Histoire de l'Art*, website (zie bibliografie).

### **CD met afbeeldingen**

*Histoire de l'Art*, Vol. IV