

HET IDEALE NAAKT
DE ACADEMIETEKENINGEN VAN PAUL TÉTAR VAN ELVEN



HET IDEALE NAAKT

De academietekeningen van Paul Tétar van Elven

Nina Reid

Met een voorwoord van John Sillevs

Uitgave ter gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling in
Museum Paul Tétar van Elven van 24 juni t/m 26 november 2023

SPIEGEL VAN EEN TIJDPERK

Delft is een stad met verborgen schoonheden. Een ervan is het Museum Paul Tétar van Elven. Het interieur verwijst naar de stijl van leven in de negentiende eeuw en naar de kunstwerken van Paul Tétar van Elven. Op de zolder van het museum bevindt zich een uitgebreide collectie tekeningen uit de studiejaren van Paul Tétar. Van veel kunstenaars zijn tekeningen en schetsboeken bewaard gebleven, maar deze reeks tekeningen geeft een haarscherp beeld van de kunstopleiding in de eerste helft van de negentiende eeuw. Het is een unieke verzameling, omdat het de denkbeelden uit die tijd reflecteert.

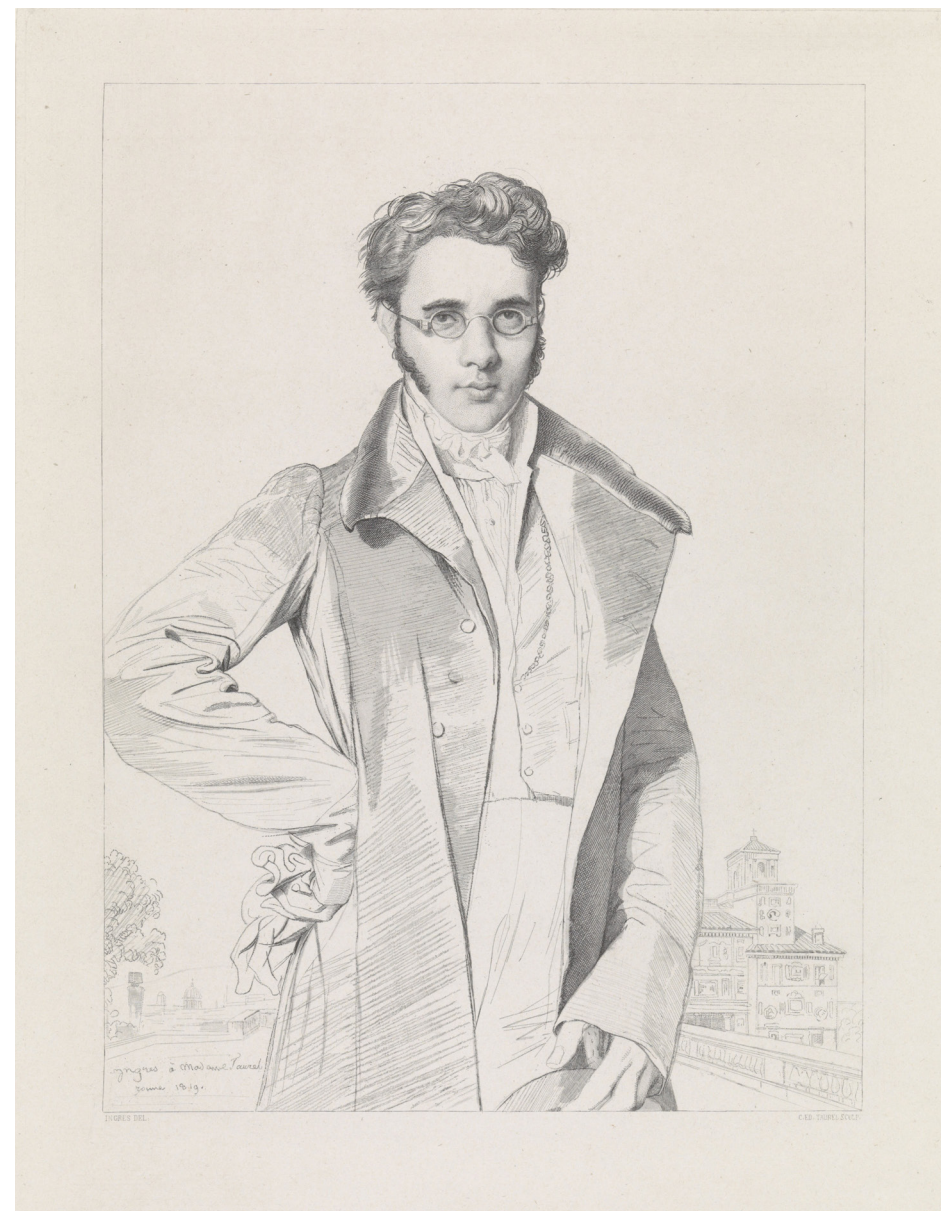
We zijn vertrouwd met het werk van de Haagse School en de Impressionisten, maar in de voorafgaande periode lag het accent niet op de natuur en het realisme, maar op het nastreven van perfecte schoonheid. Het idee was dat de kunst uit de tijd van de Grieken en de Romeinen die schoonheid al had vastgelegd en dat de studie naar deze voorbeelden moest leiden tot het hoogste ideaal.

In de Franse tijd, zo omstreeks 1800, was het kunstonderwijs in Nederland ingrijpend veranderd. De gilden waren opgeheven en kunst was staatszaak geworden. Amsterdam en Den Haag kregen beide een Koninklijke Academie, waar de tekenkunst hoog in het vaandel stond. Tétar van Elven volgde lessen in Amsterdam en later in Den Haag. In Amsterdam was zijn belangrijkste leermeester Benoît Taurel, een Fransman die in 1828 door de Koning was benoemd tot docent in grafische techniek. Taurel was ooit bekroond met de Prix de Rome, de hoogste onderscheiding die een kunststudent van de Ecole des Beaux-Arts kon bereiken. Hij was bevriend met de klassieke schilder Ingres, die Taurel portretteerde tijdens hun verblijf aan de Academie de France in Rome. Zijn lessen waren van grote betekenis voor Tétar van Elven.

Taurel onderkende onmiddellijk het talent van Tétar en gaf hem een voortreffelijke introductie bij de Haagse tekenacademie toen de familie Tétar naar die stad verhuisde. Ingres werd beroemd om zijn 'Apotheose van Homerus' in het Louvre, waarin zijn bewondering voor de klassieke oudheid werd samengevat. Deze idealen waren ook voor Taurel en Tétar van blijvende betekenis.

De expositie 'Het ideale naakt' geeft een verrassend inzicht in de opvattingen over de taak van de kunstenaar in de jaren vóór het Realisme. Niet de weergave van de alledaagse werkelijkheid was het doel, maar het bereiken van een schoonheidsideaal, bewonderenswaardig en verheven.

John Sillevs



Eduard Taurel, portret van zijn vader Benoît Taurel, ets naar een tekening van J.D. Ingres, Rome 1819. Op de achtergrond de Villa Médici, de vestiging van de Académie de France in Rome, waar de winnaars van de Prix de Rome verbleven. Bron: Stadsarchief, Amsterdam

DE ACADEMIETEKENINGEN VAN PAUL TÉTAR VAN ELVEN

Het kunstenaarschap vereist veel voorwerk van de hoopvolle kunstenaar. Het kost oefening en doorzettingsvermogen om het tekenen, het schilderen en het natuurgelukkig weergeven van de werkelijkheid onder de knie te krijgen. In de negentiende eeuw werden bovendien hoge eisen aan artistieke schoonheid gesteld. Om aan deze eisen te voldoen had een kunstenaar een gedegen opleiding nodig. Stelselmatig werden artistieke opleidingen aan kunstacademies door heel Nederland onderwezen in de schone kunsten. Een substantieel deel van de opleiding die studenten aan deze academies genoten was gewijd aan het tekenonderwijs. Tekenen werd geacht aan de grond van alle kunsten te staan en was dus doorgaans het eerste wat de student leerde.

Een van deze studenten was Paul Tétar van Elven (1823-1896), die zijn opleiding genoot rond 1840. De artistieke scholing van Tétar van Elven is illustratief voor het kunstonderwijs in zijn tijd. Museum Paul Tétar van Elven, het voormalige woonhuis van de schilder, is in bezit van een groot aantal tekeningen die de kunstenaar in deze periode vervaardigde, sommige zelfs voorzien van het opschrift dat Tétar er een prijs voor had gewonnen. Deze tekeningen bieden niet alleen een breed inzicht in het negentiende-eeuwse opleidingsmodel, maar ook in de schoonheids- en artistieke idealen waarop dit gestoeld was.

Tétars academische loopbaan

Paul Tétar van Elven studeerde tussen 1836 en 1841 aan het Instituut voor Teekenkundig Onderwijs van de Maatschappij tot Nut van het Algemeen in Amsterdam en aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten aldaar. In 1841 verhuisden de Tétar van Elvens, inclusief hun artistiek aangelegde zoon, echter naar Den Haag. Paul wisselde van opleidingsinstituut en schreef zich in bij de 's-Gravenhaagsche Teeken-Academie. De keuze om zijn ouders te volgen werd onder meer ondersteund door het feit dat de Amsterdamse academie in deze periode een moeizaam bestaan leidde; financiële moeilijkheden en een gebrekkige behuizing zorgden ervoor dat de jonge kunstenaar zijn onderwijs grotendeels 's avonds moest volgen. Het onderwijs in Den Haag was minder breed – Tétar van Elven volgde in Amsterdam oorspronkelijk de opleiding tot graveur, waarvoor aan de Haagse academie geen mogelijkheid bestond – maar had een goede reputatie en een lange geschiedenis. Benoit Taurel, toenmalig directeur van de Amsterdamse tekenschool, betreurde het vertrek van zijn getalenteerde student en zag de aanstaande verhuizing met “le plus vif regret” aan. Toch hielp hij voormalig leerling een handje. In een brief aan het bestuur van de Haagse academie verklaarde hij met de



De Academie van Beeldende Kunsten aan de Prinsessegracht, Den Haag, ca.1870.

hand op het hart dat Tétar van Elven “me donne plaine satisfaction, tant par son zèle et son assiduité au travail que pour sa bonne conduite en general”: Tétars goede gedrag en ijver maakten hem een ideale student.

De Haagsche Teeken-Academie werd reeds in 1682 opgericht, al had deze toen een wat andere vorm. Een groep kunstenaars kwam samen in Den Haag, eerst op de Grote Markt en later op de Prinsengracht. Daar werkten zij samen aan hun studie van de tekenkunst. Dergelijke genootschappen bestonden in veel Nederlandse steden. Pictura, het Haagse genootschap waaruit de Haagsche Teeken-Academie was ontsproten, was een notoir gezellige groep. Kunstschrijver en historicus Johan Gram beschreef in 1880 als volgt hoe het er daar aan toe ging, in zijn *Haagsche schetsen*: “[de confrérie deinsde] zelfs niet voor twee vaten oesters terug, geflankeerd door rog, schelvisch en andere zeebewoners.” Hij voegde echter toe: “Doch studie van het menscheeld, teekenen naar pleister en levend model, werd daarom niet verzuimd.” In 1839 kreeg de academie haar officiële behuizing aan de Prinsessegracht. Het gebouw werd ontworpen door stadsarchitect Zeger Reijers. Hij baseerde zijn ontwerp op de façade van een Griekse tempel (Gram beschouwde dit als tekenend voor “zijn klassiek hart”). Uit de architectuur spreekt een duidelijke boodschap: hier werd de kunst op klassiek voorbeeld gestoeld onderwezen.

De Academie in Den Haag zal verheugd geweest zijn dat zij Tétar van Elven nu tot haar studenten mocht rekenen. Al gauw werd duidelijk dat de jonge kunstenaar inderdaad zo hardwerkend en getalenteerd was als zijn voormalig leermeester had beweerd. Van de goede houding die Taurel bij zijn vertrek uit Amsterdam zo had geprezen bleek geen woord gelogen: op verschillende tekeningen uit Tétars Haagse tijd staat aangegeven dat Tétar er een medaille mee had gewonnen: “Bij de beoordeling in het jaar 1846 bekroond met den Zilveren Akademie Medaille.” Zo’n opschrift is doorgaans gesigineerd “J. Hari” (Johannes Hari was in deze tijd Secretaris van de Raad van Bestuur van de Academie). De belangrijkste docent tijdens Tétar van Elvens studietijd aan de Haagse Academie was Jacobus Everhardus Josephus van den Berg, die in 1844 hoofdonderwijzer van de instelling zou worden. Gram karakteriseerde Van den Berg in zijn *De Schildersconfrerie Pictura en hare Academie van Beeldende Kunsten te ‘s Gravenhage, 1682-1882* (1882) als volgt:

Deze beoefende meer de theorie dan de praktijk van de kunst. Teekenen, passer en liniaal waren hem gemeenzamer dan palet en penseelen. (...) [Aan de Academie] kwamen hem juist zijne doorwrochte studie der Antieken, zijne grondige kennis van de ontleedkunde en evenredigheden van het menschelijk lichaam en van doorzichtkunde, voortreffelijk te stade. Allen, die onder zijne leiding gewerkt hebben en den strengen teekenaar wisten te waardeeren, zijn nog dankbaar voor de goede lessen, die hij uitdeelde.

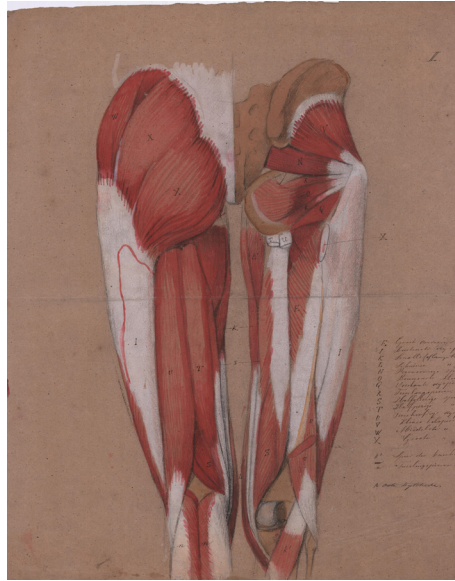
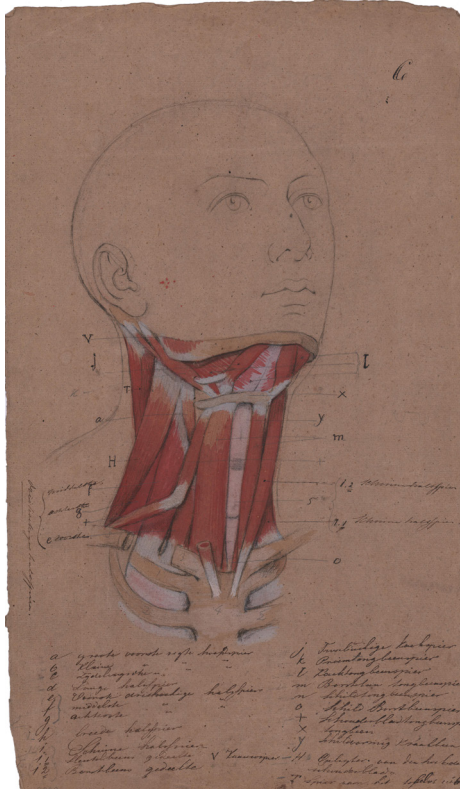
Van den Berg was een classicus in hart en nieren en hanteerde een strikt dogmatische opleidingsmethode waarbij jonge kunstenaars verwacht werden een stelselmatig lessenplan te volgen. Hij was een sterk voorstander van gedegen en traditioneel onderwijs, gestoeld op klassieke voorbeelden.

Na bijna tien jaar voltooide Tétar van Elven zijn opleiding, al werkte hij inmiddels reeds als schilder en zelfs als kunstonderwijzer. In 1844 was hij als “hulpsonderwijzer” aangesteld bij het Tekeninstituut van de Academie zelf, nadat Van den Berg hem hier in de algemene ledenvergadering voor had aangedragen. Dit werk leverde hem jaarlijks honderd gulden op, plus vijfentwintig “voor elk tiental leerlingen boven de vijftig.” Ook op nationaal niveau begon hij zich te profileren, door mee te dingen naar nationale kunstprijzen. In 1847 won hij bijvoorbeeld “den Eereprijs” bij een wedstrijd van de afdeling Tekenkunde bij Felix Meritis in Amsterdam. Johan Gram noemde Tétar van Elven in zijn publicatie over het kunstonderwijs in Den Haag uit 1882 met naam en toenaam, als een van de belangrijke alumni die de Academie had voortgebracht. Gram vermeldde bovendien dat de jaren 1840 een hoogtepunt voor de ‘s-Gravenhaagsche

Teeken-Academie waren, waarin de eremedailles werden uitgereikt aan “eene jongere phalanx van kunstenaars (...) wier naam ook nu reeds voor het meerendeel populair geworden is”. Als voorbeelden van deze inmiddels gerenommeerde kunstenaars vermeldde Gram naast Tétar van Elven onder meer Jacob Maris en Fridolin Becker.

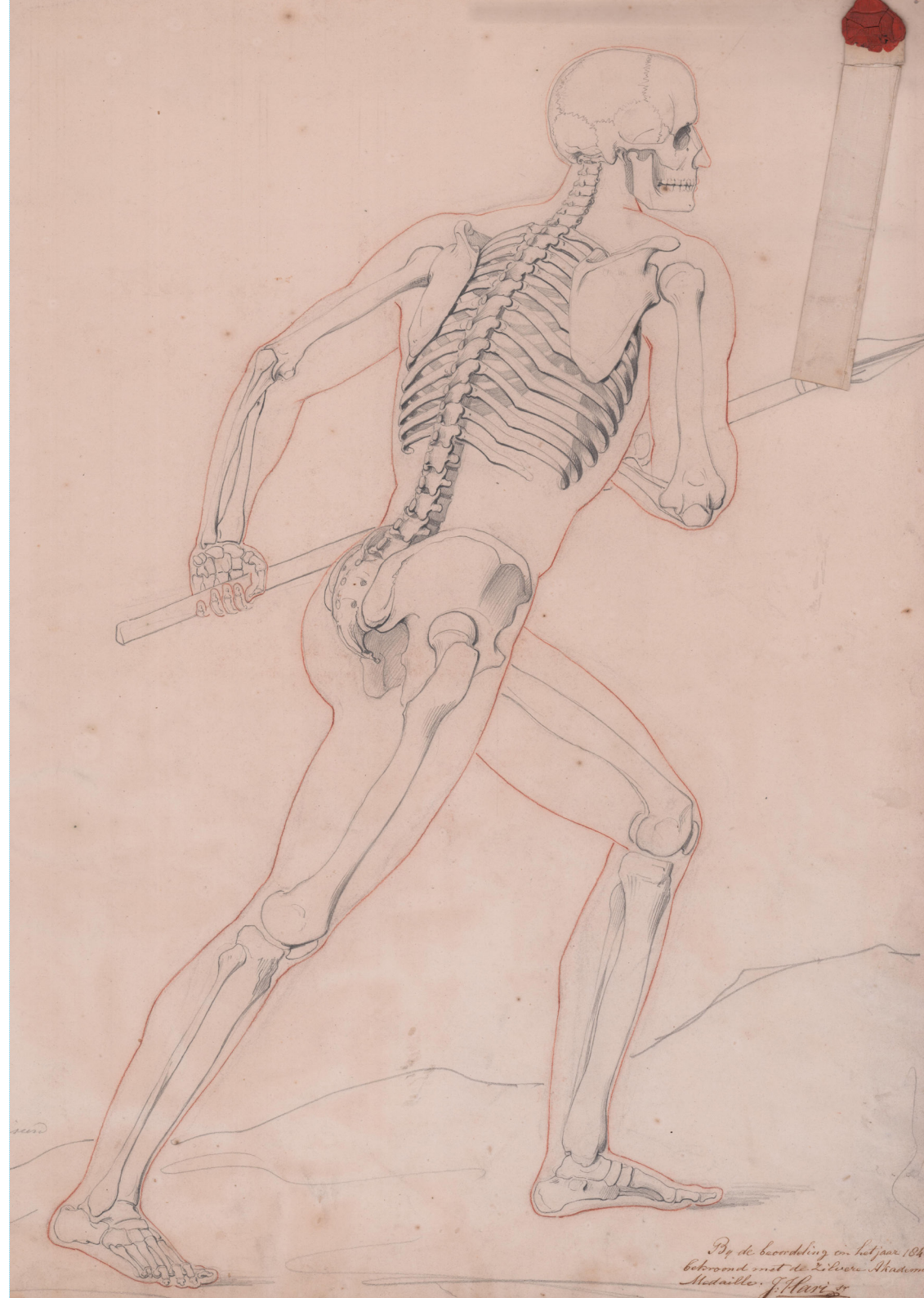
Tekensonderwijs: naar Frans model

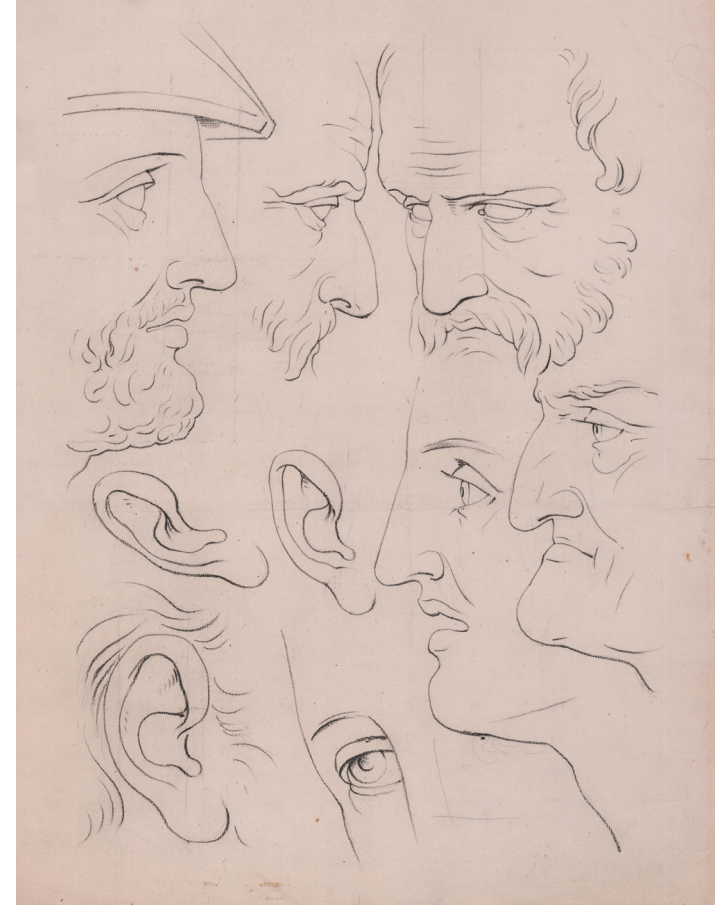
Wat dat klassiek voorbeeld inhield, stond al eeuwenlang eerder min of meer vast. Het artistiek onderwijs werd gedoceerd op basis van methoden die in de zestiende eeuw waren opgeschreven door Franse en Italiaanse auteurs. De tekenkunst werd in deze traktaten op de voorgrond geplaatst, als zijnde de grondslag voor alle verdere kunstbeoefening. Binnen Nederland had dergelijk gedachtegoed aan grond gewonnen door de zeventiende-eeuwse handboeken van Willem Goeree en Gerard de Lairese, die zich op hun beurt baseerden op de buitenlandse geschriften. Goeree publiceerde in 1670 *Inleydinge tot de al-gemeene teycken-konst* en De Lairese volgde in 1701 met *Grondlegginge der teekenkonst*. Beide auteurs beschreven in hun publicaties niet alleen systematisch hoe de basisprincipes van de tekenkunst een jonge kunstenaar onderwezen dienden te worden, maar onderbouwden ook hoe de tekenkunst diens carrière als schilder zou stimuleren. Willem Goeree schreef reeds dat de kennis en beheersing van de tekenkunst de schilder stuurde ‘als het roer van een Schip’ in diens zoektocht naar harmonie en correctheid. Wie dus een ‘goed’ schilderij wilde maken, deed er goed aan om in eerste instantie de tekenkunst onder de knie te krijgen. Hoewel Paul Tétar van Elven zijn opleiding zo’n anderhalve eeuw na de publicatie van deze handleidingen genoot, speelden de ideeën van Goeree en De Lairese ook in de negentiende eeuw nog een grote rol in de ideologie van het artistiek onderwijs. Het negentiende-eeuws tekenonderwijs volgde, in ieder geval op classicistisch georiënteerde academies, een rigide onderwijsstructuur die het gedachtegoed uit de zeventiende eeuw nog braaf volgde. De Academie in Den Haag was bovendien gemodelleerd naar de eerste ‘moderne’ kunstacademie, de Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Parijs, die in 1648 was geopend en op haar beurt gestoeld was op hetzelfde soort gedachtegoed dat De Lairese en Goeree in hun geschriften vooropstelden. Niet alleen de lesstructuur, maar ook het prijzensysteem aan de ‘s-Gravenhaagsche Teeken-Academie berustte op dit Franse voorbeeld. In 1817 stelde koning Willem I bijvoorbeeld de Prix de Rome in, een in oorsprong Franse kunstwedstrijd waarvan de winnaar vier jaar lang mocht studeren in Italië. Paul Tétar van Elven dong in 1847 mee, maar kreeg de prijs niet.



Lesstructuur

De aspirant-kunstenaar diende allereerst een begrip van de proportie te verwerven, in het bijzonder de werking en vormen van het menselijk lichaam. Studenten werden geacht de menselijke anatomie onder de knie te krijgen. Zij tekenden hiervoor naar skeletten, of woonden anatomische lessen en ontleding bij. De anatomische tekeningen in de collectie van Museum Paul Tétar van Elven laten zien hoe een kunstenaar in wording het menselijk lichaam in écorché, dat wil zeggen ontdaan van huid, leerde tekenen. Sommige hiervan verbeelden slechts een enkel lichaamsdeel, in veel gevallen voorzien van minutieuze notities van de namen van verschillende spierbundels. Andere tonen volledige 'ontlede' lichamen, in verschillende poses die de positionering en werking van verschillende botten of spieren optimaal laten zien.

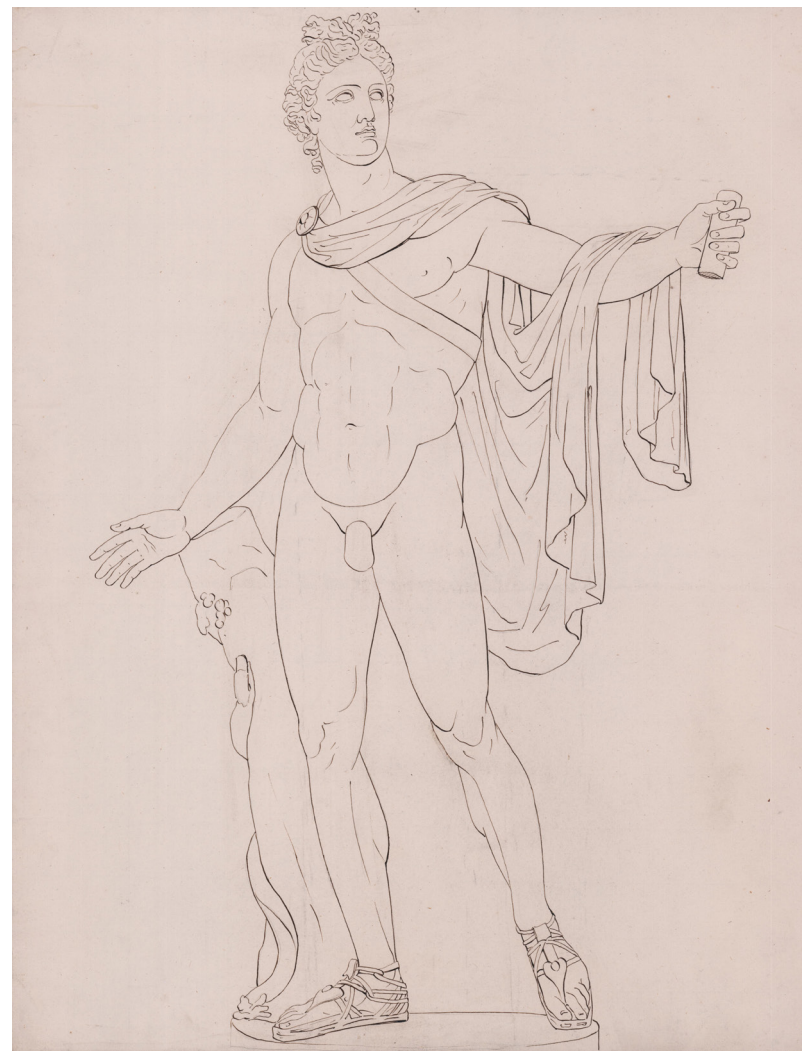
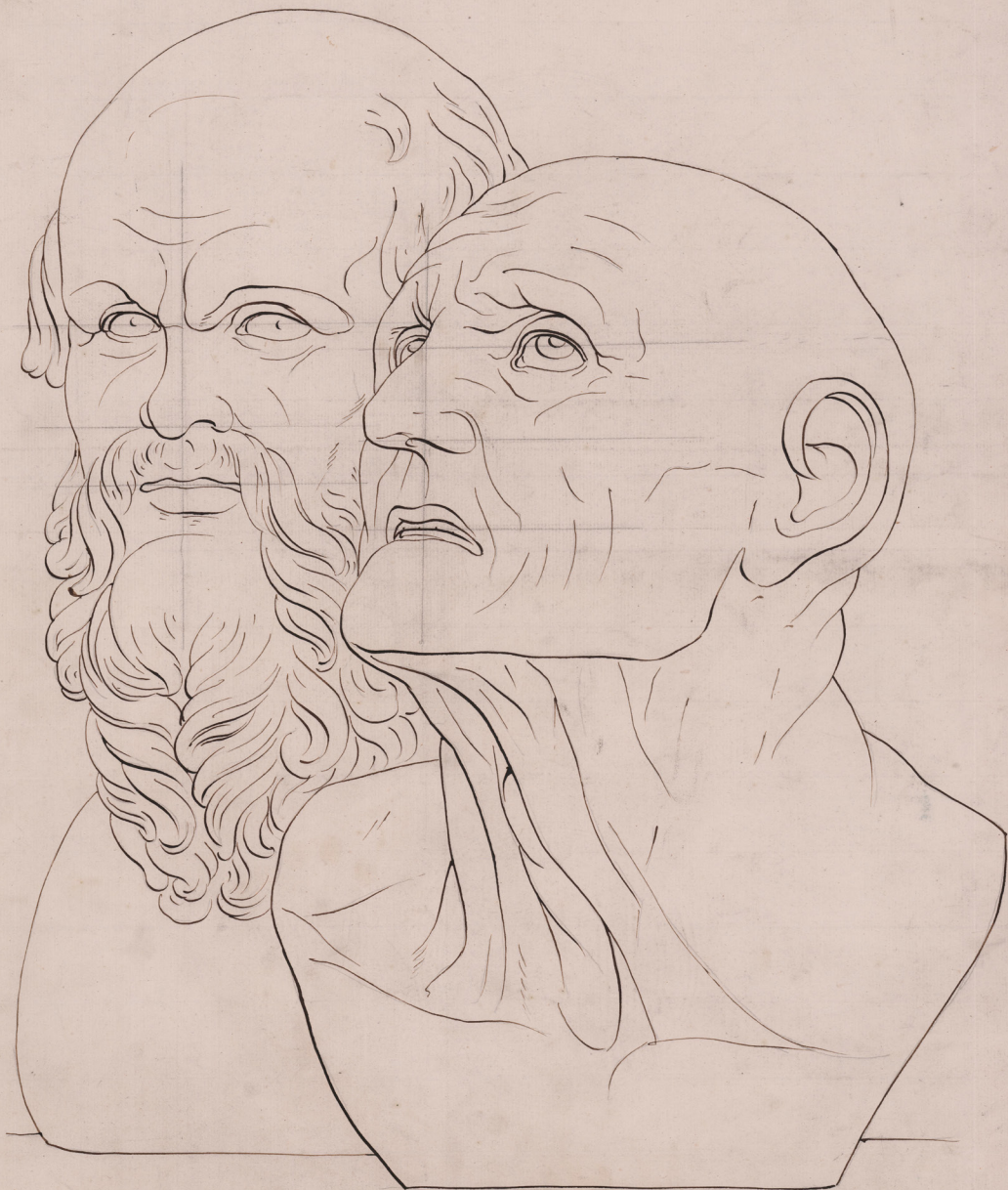




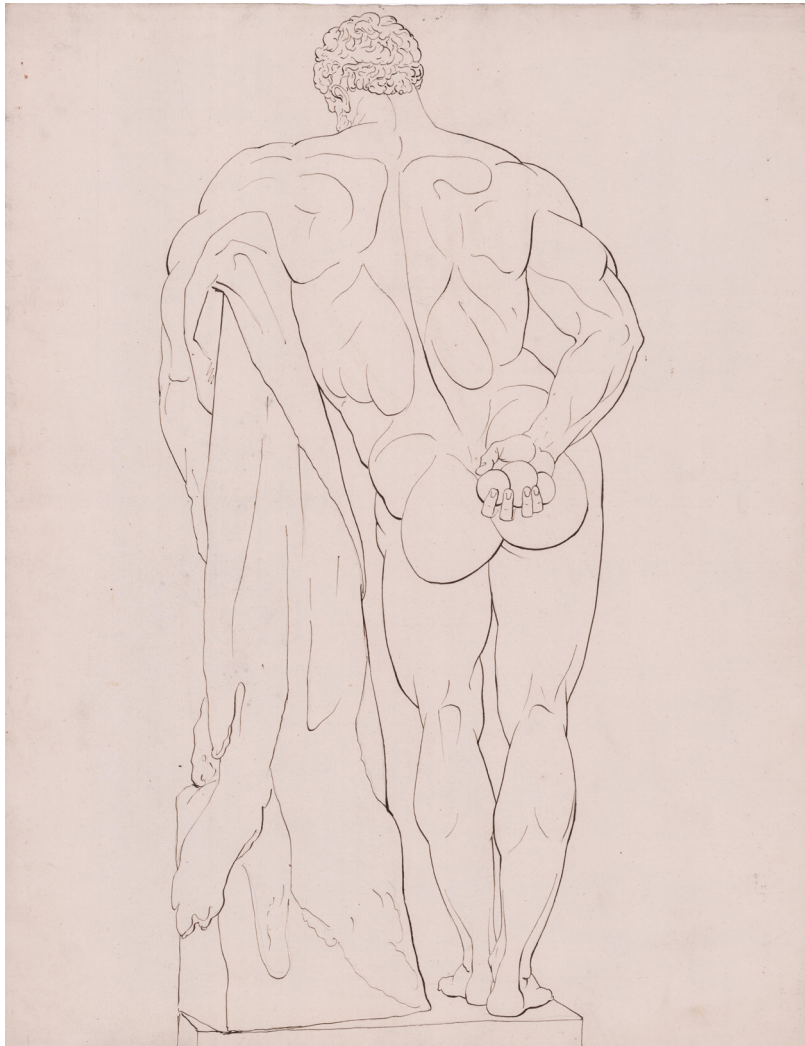
Nadat de student een basiskennis van deze proportie leerde onder de knie had, werd eerst door nauwkeurige studie van klassieke voorbeelden onderwezen in de 'ideale' menselijke proporties, wat wil zeggen die van de figuren in sculpturen uit de klassieke oudheid. Op verschillende bladen uit Tétars opleidingstijd is te zien hoe hij eerst studeerde op individuele lichaamsdelen. Zo is er een blad vol studies van oren en meerdere waarop hij het profiel bestudeerde aan de hand van verschillende bustes en speciaal hiervoor bedoelde voorbeeldenboeken. Soms zijn deze bustes nog te identificeren, zoals op een blad waar het kenmerkende wipneusje van Socrates niet te missen valt. De filosoof flankte een buste van Apollo, met aan diens andere zijde een van Julius Caesar. De Apollo, met zijn kaarsrechte Griekse neus, was hier representatief voor de ideale menselijke schoonheid waarnaar de studenten in hun eigen kunst zouden moeten streven. Stelselmatig leerden de toekomstige kunstenaars zo hoe het menselijk lichaam en gelaat in elkaar staken en wat de 'ideale' proporties waren.



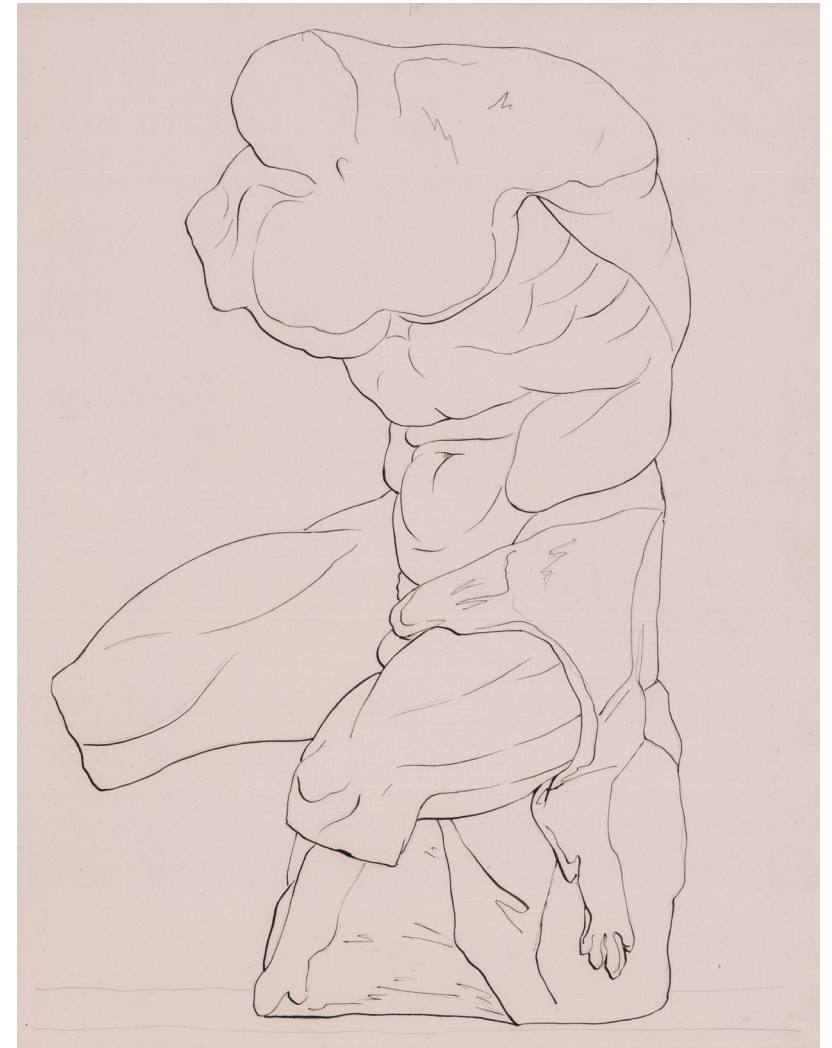
Nadat de student de basisprincipes van de proportieleer onder de knie had gekregen, kwam de nadruk van de opleiding in toenemende mate te liggen op het tekenen naar klassiek voorbeeld. Door pleisterkopieën van beroemde sculpturen uit de klassieke oudheid na te tekenen leerden studenten hoe zij menselijke emotie en bewegelijkheid in hun kunst konden vatten. Gram beschreef dat de Academie na de aanstelling van Van den Berg in 1841 – het jaar waarin ook Tétar van Elven zich bij de Academie aansloot – een steeds grotere collectie pleisterafgietsels naar antieke sculpturen verwierf, waardoor studenten niet langer naar kleinschalige kopieën van deze beelden hoefden te werken. Soms kopieerden studenten slechts de van emotie verwrongen gelaten van de figuren, soms het hele beeld. Er was aan de Academie veel waardering voor Hellenistische standbeelden, geliefd vanwege de dynamiek die de sculptuur uit deze periode kenmerkt. Tétar kopieerde bijvoorbeeld een buste van een huilend kind en het van pijn verwrongen hoofd van een man. De keuze voor Griekse en Romeinse klassieke standbeelden was gestoeld op het idee dat deze kunst de ‘ideale’ schoonheid weergaf, al was dit natuurlijk een uiterst West-Europees idee van schoonheid. Dichter, schrijver en predikant Reinier Pieter van de Kastele beschreef in 1816: “[aan] de Grieken en Romeinen (...) [danken wij] die heerlijke schilderstukken en standbeelden, welke (...) bij alle volken, op den hoogsten prijs staan.”



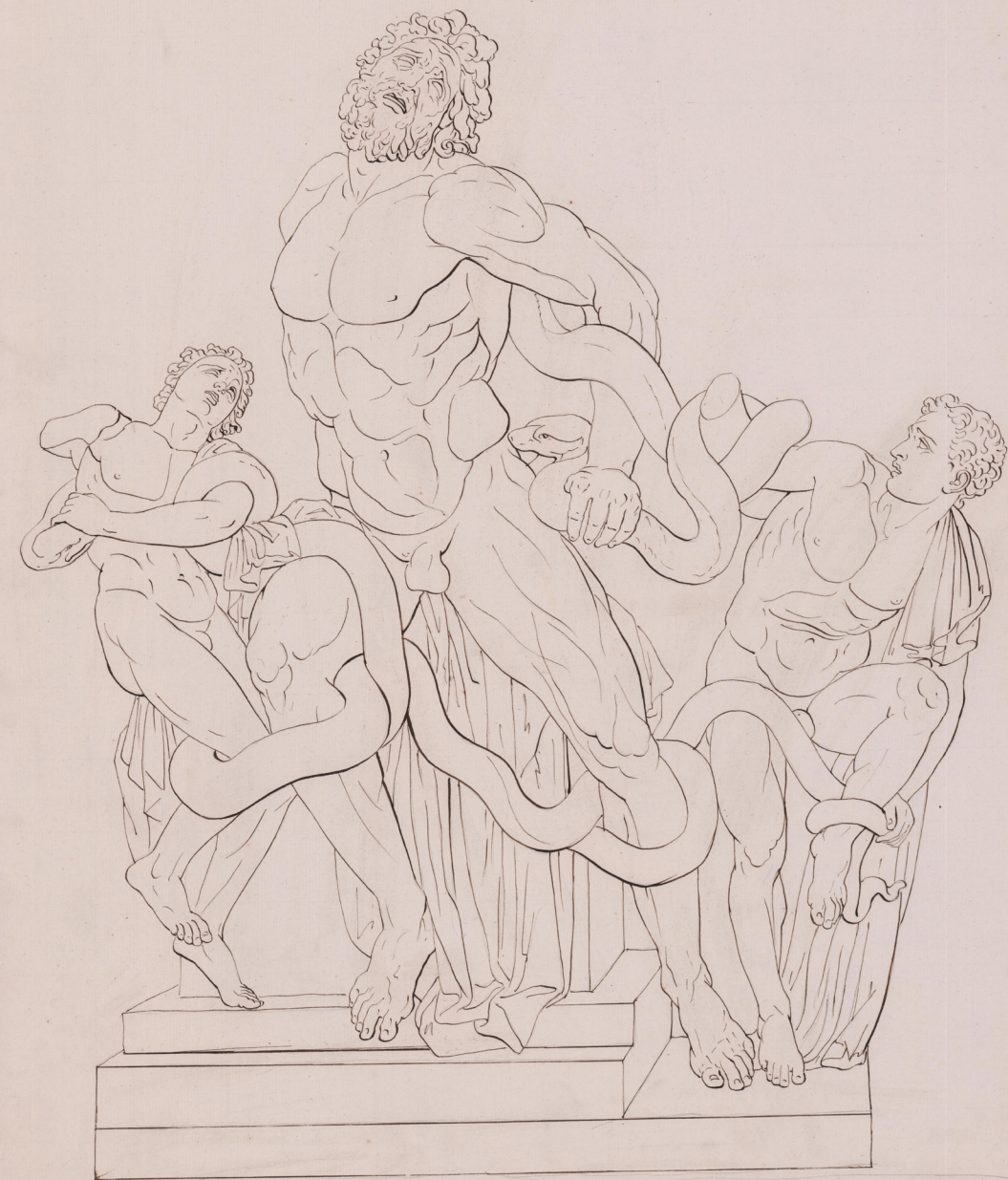
Waarschijnlijk begonnen Tétar en zijn medestudenten bij het tekenen naar volledig pleisterbeeld bij figuren in staande, of stilstaande, houding. Zo begonnen zij met het bestuderen van de meest simpele poses, waarna zij gestaag konden opklimmen. Vaak zijn dit beelden die tot op de dag van vandaag wereldberoemd zijn, zoals de *Apollo Belvedere* en de *Hercules Farnese*. Beide beelden waren reeds in 1767 aangehaald als uitstekende studieonderwerpen in een toespraak door Jacobus Buys, kunstenaar en



directeur van de Academie te Amsterdam. Ook de *Torso Belvedere*, al eeuwenlang een voorbeeld voor kunstenaars van Michelangelo tot Hendrik Goltzius, was natuurlijk in pleistervorm beschikbaar voor de Haagse studenten. Door deze beelden, die de gespierde perfectie van de klassieke oudheid letterlijk en figuurlijk belichaamden, te kopiëren, kregen de academieleerlingen begrip voor de ideale proporties die zij dienden te begrijpen om ook zelf goede classicistische kunst te maken.



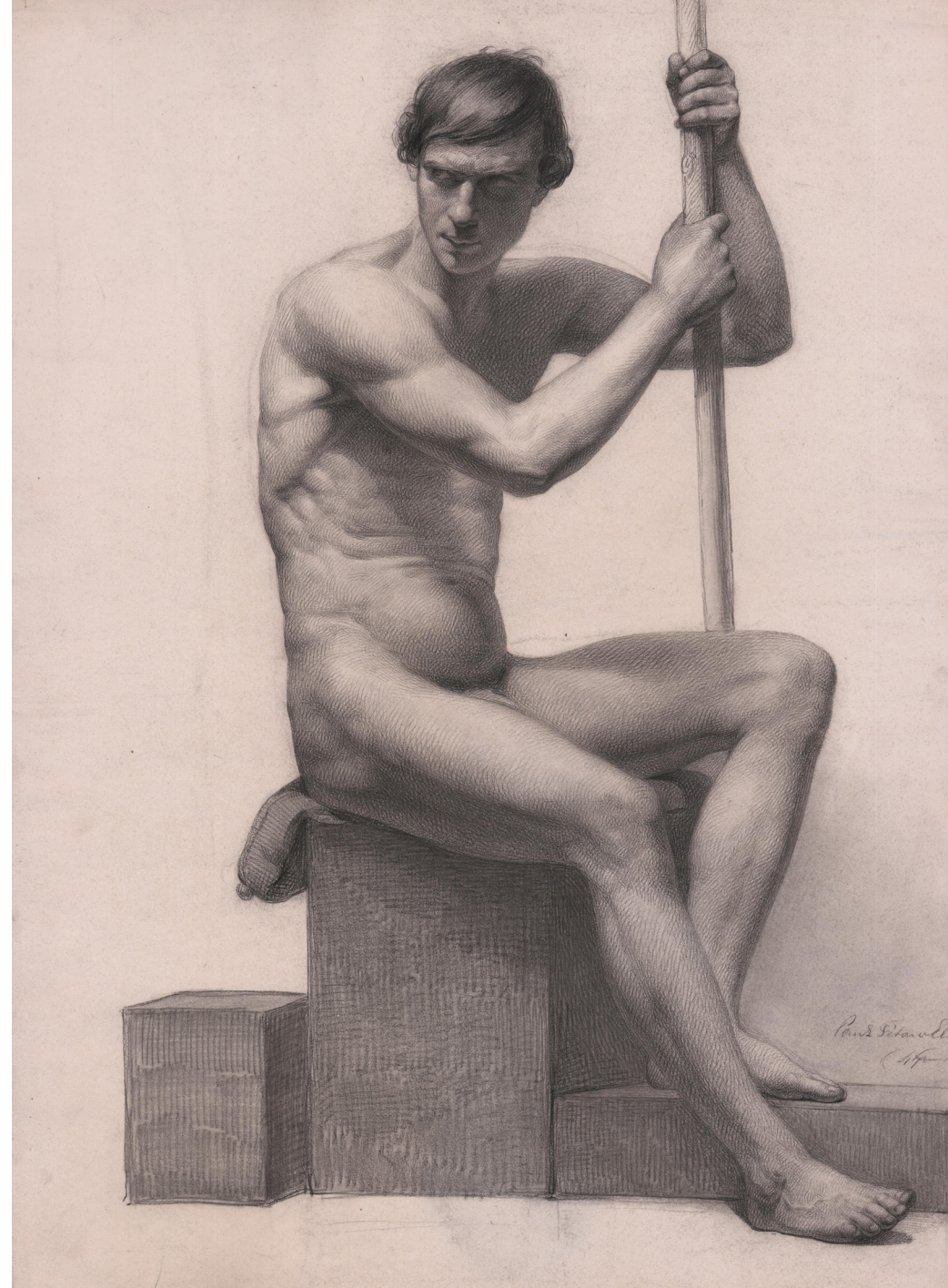
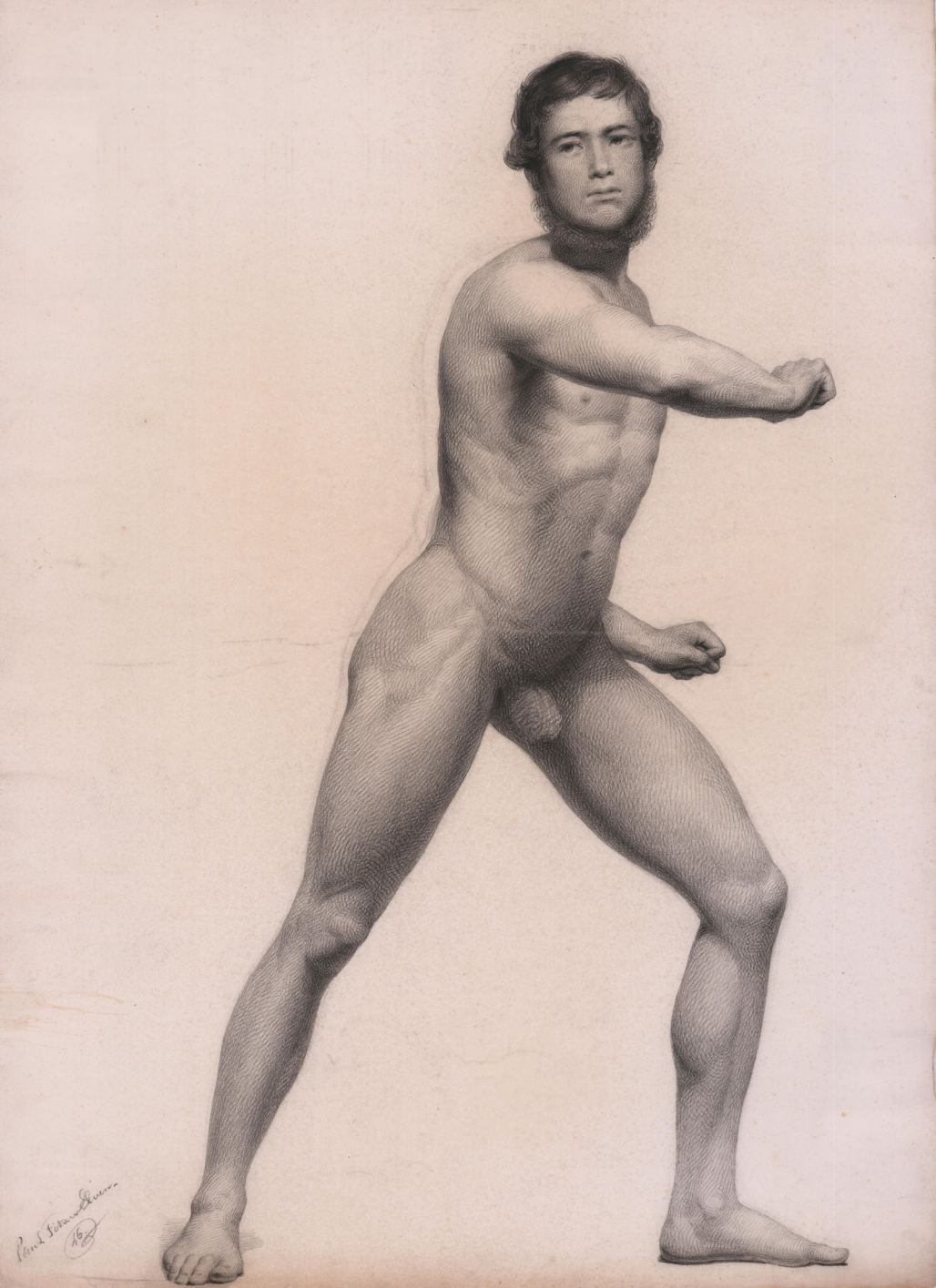
Nadat het stilstaand model was geperfectioneerd, ontwikkelden de studenten zich verder door beelden in dynamischere poses te kopiëren, bijvoorbeeld de *Gladiator*, de *Discuswerper* en natuurlijk het beeld dat werd beschouwd als het summum van klassieke schoonheid: de *Laocoöngroep*, die in 1506 was ontdekt. Het beeldt een scène uit de Trojaanse oorlog uit, waarin de priester Laocoön en zijn zonen worden aangevallen door slangen. Zowel Goeree als De Lairese noemde deze sculptuur al als het ideale

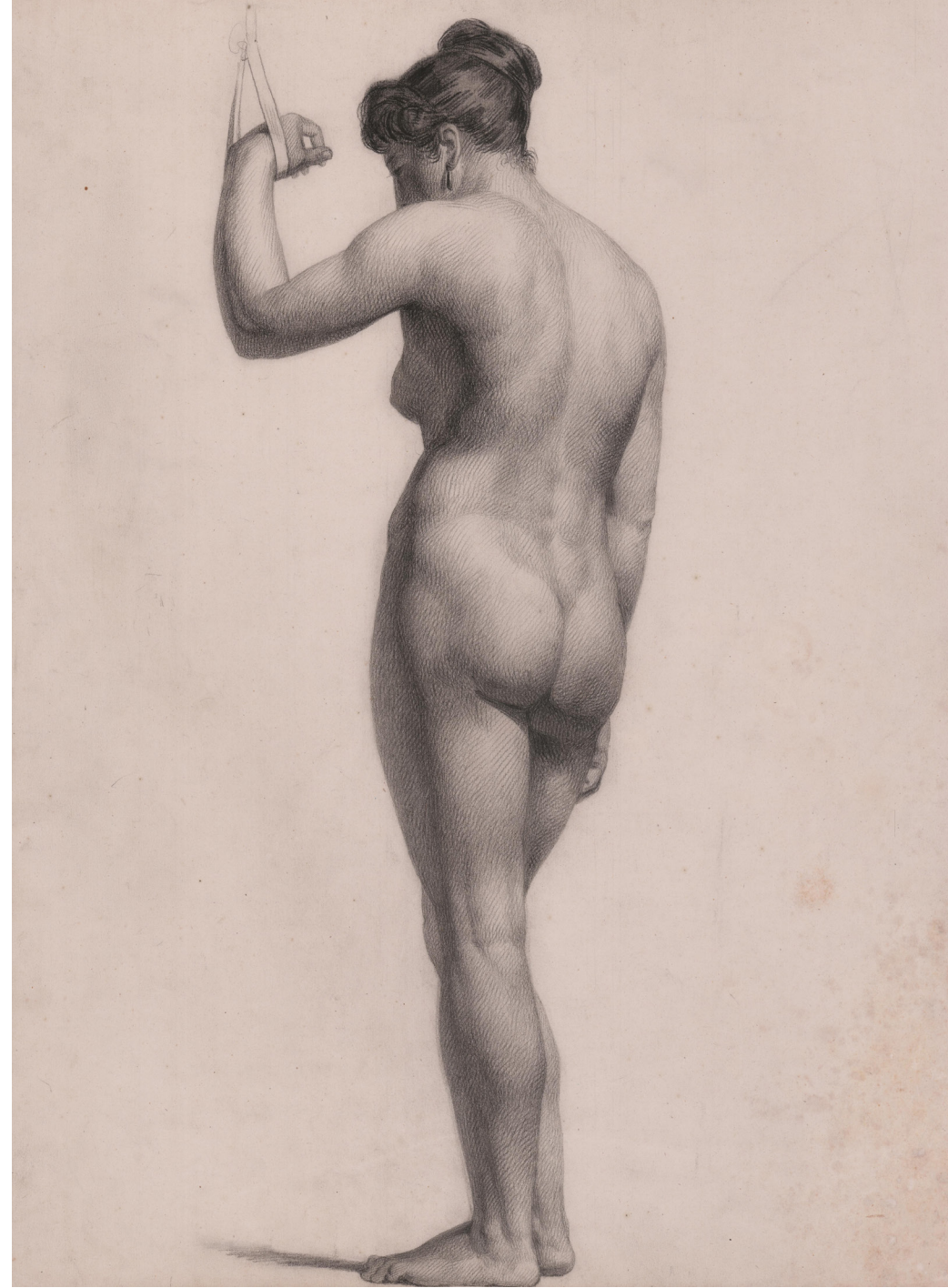


werk om te kopiëren, vanwege de emotionaliteit en dynamiek van de drie figuren. Als het uiteindelijke doel van een aspirant-kunstenaar was om grootse en meeslepende historiestukken te schilderen, kon deze haast niet beter krijgen dan deze groep kronkelende mannen met hun van pijn vertrokken gezichten. Opvallend is overigens dat Tétars versie van de Laocoön-groep een arm mist: toen het beeld oorspronkelijk werd herontdekt miste Laocoön zelf zijn rechterarm, die werd pas gevonden in 1906. Op veel negentiende-eeuwse reproducties houdt hij zijn arm gestrekt omhoog – zoals destijds gedacht werd dat het beeld er oorspronkelijk uit moest hebben gezien – maar kennelijk werkte Tétar naar een pleistermodel waarbij dit niet het geval was.

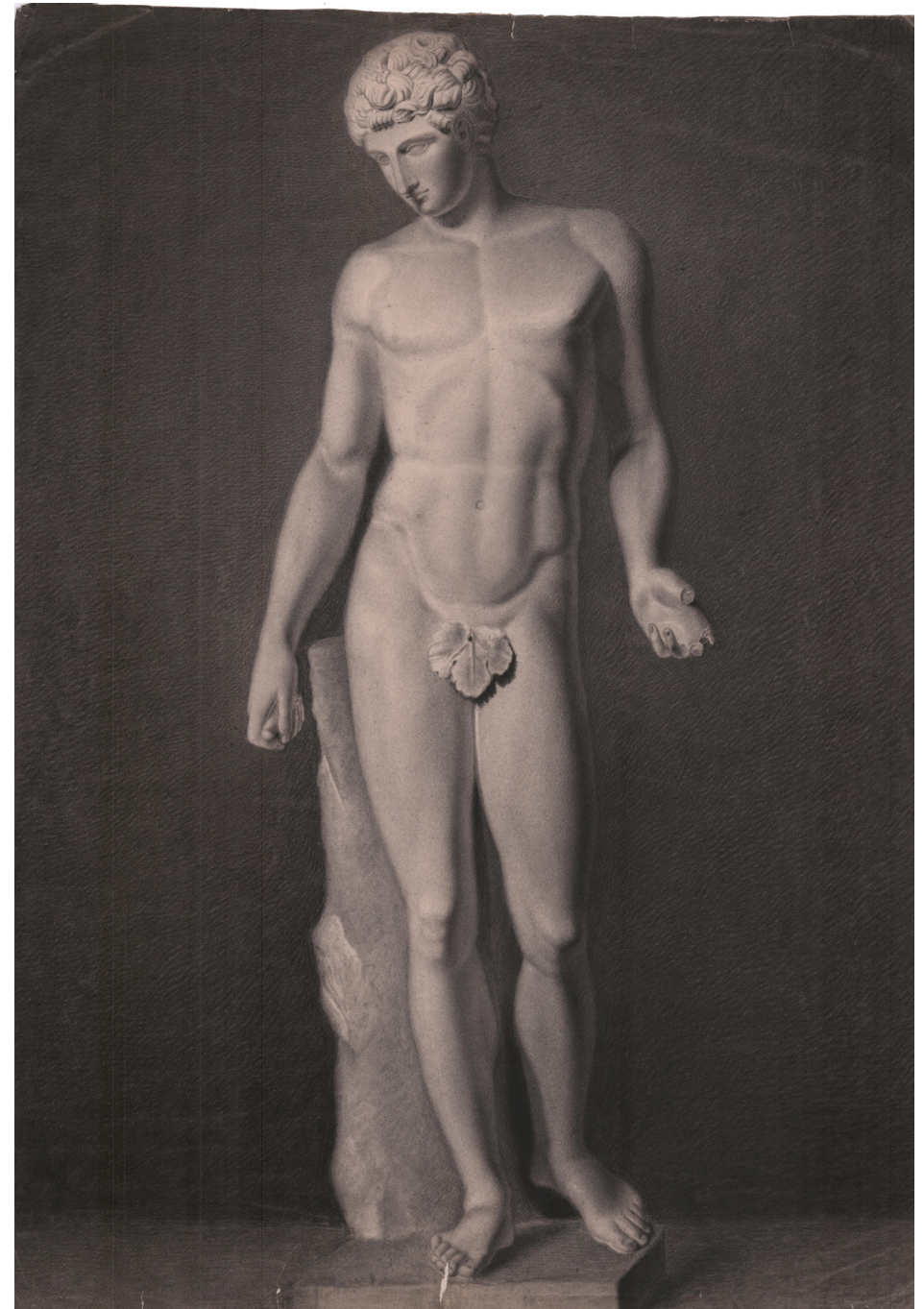
Van pleister naar de echte mens

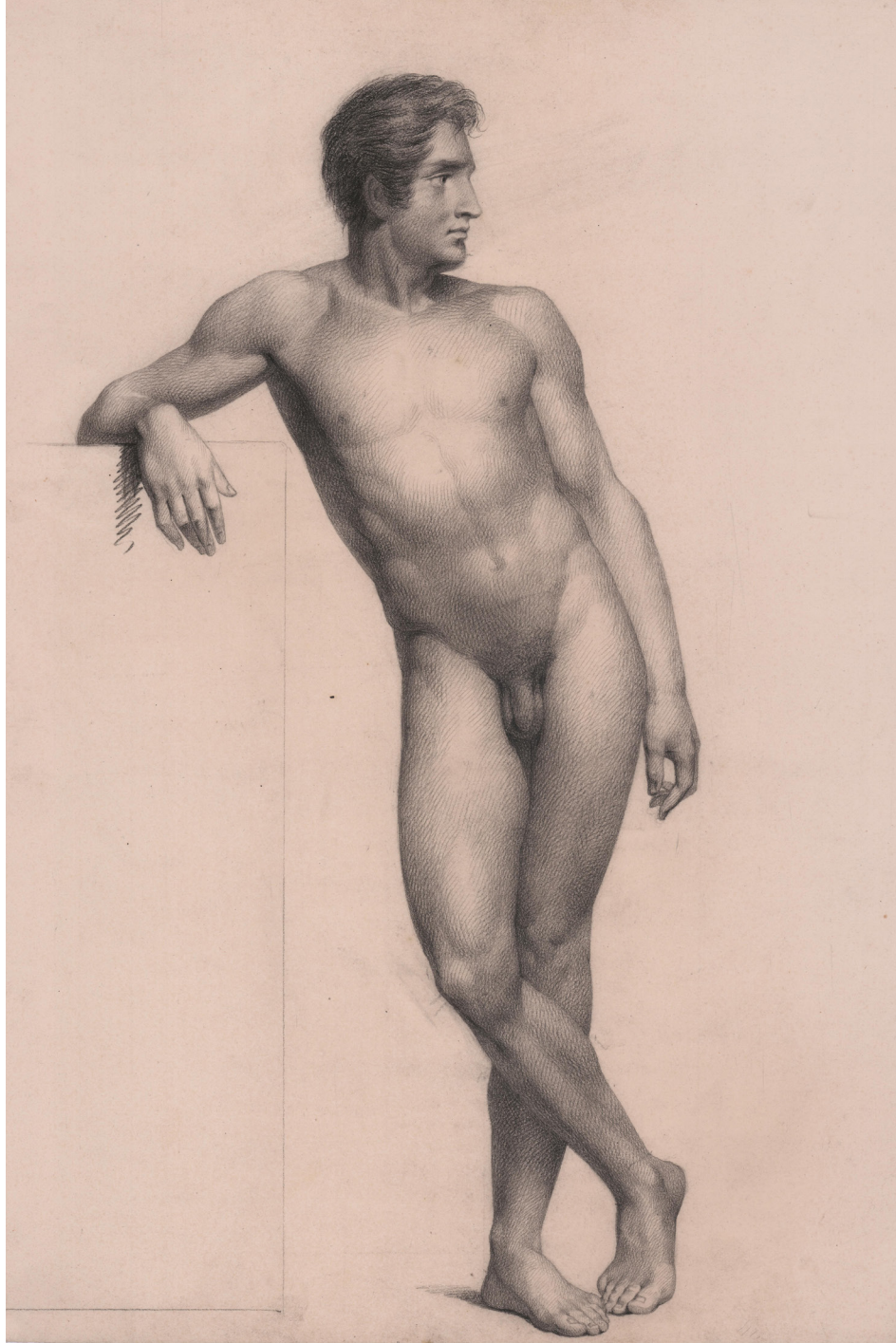
De laatste, en meest belangrijke, stap van de tekenleer was naar wat De Lairese treffend beschreef als het “naakt levend menschbeeld”. Dit was het “volmaaktste Model, en de beste Leermeester van alles, wezende het eenigste doelwit van hooggeachte verstanden, gemerkt daar al het Schoonste in te vinden is, dat de Natuur kan voortbrengen.” Alle eerdere oefening gold dus als voorbereiding op dit hoogste goed, het tekenen van de ‘echte’ mens. Nu pas kwamen daadwerkelijke modellen, van vlees en bloed, de studio in en konden de studenten alle principes die zij van de klassieke voorbeelden hadden opgepikt daadwerkelijk gaan toepassen. In de reeds geciteerde redevoering waarin Reinier Pieter van de Kastele beargumenteerde dat de Grieken en Romeinen het ideale mensbeeld in schilder- en beeldhouwkunst hadden weten te vangen, vervolgde hij zijn punt door te beschrijven dat het kopiëren van het levend model van het hoogste belang was. Alleen zo konden kunstenaars leren de “voornaamste krachten der menschelijke hartstogten” in hun kunst te vangen. Deze waren te vinden in “den opslag der oogen, beweging der wenkbrauwen, wappering der kaken, mond en lippen, beweging der handen” en niet aan te leren door alleen de bevroren perfectie van de antieke voorbeelden te imiteren. Hoewel hij erkende veel waarde te hechten aan het tekenen naar het schoonste wat de kunstgeschiedenis te bieden had, meende Van de Kastele dat tekeningen naar andermans werk immer “ontbloot van leven” zou blijven. Nee, alleen door naar naaktmodel te werken zouden studenten aan de academies begrijpen hoe zij de spanning van spieren, de nuance van emotie in hun werk konden vatten. Deze ideologie was afkomstig van de Parijse academie, waar eveneens werd benadrukt dat de artistieke schoonheid gevonden kon worden in klassieke voorbeelden, wier ‘ideale’ proporties vervolgens konden worden gebruikt in hun studie van het naaktmodel. Het classicistische kunstonderwijs verspreidde zich niet alleen naar Nederland, maar onder meer ook door Duitsland, Italië en het Verenigd Koninkrijk.





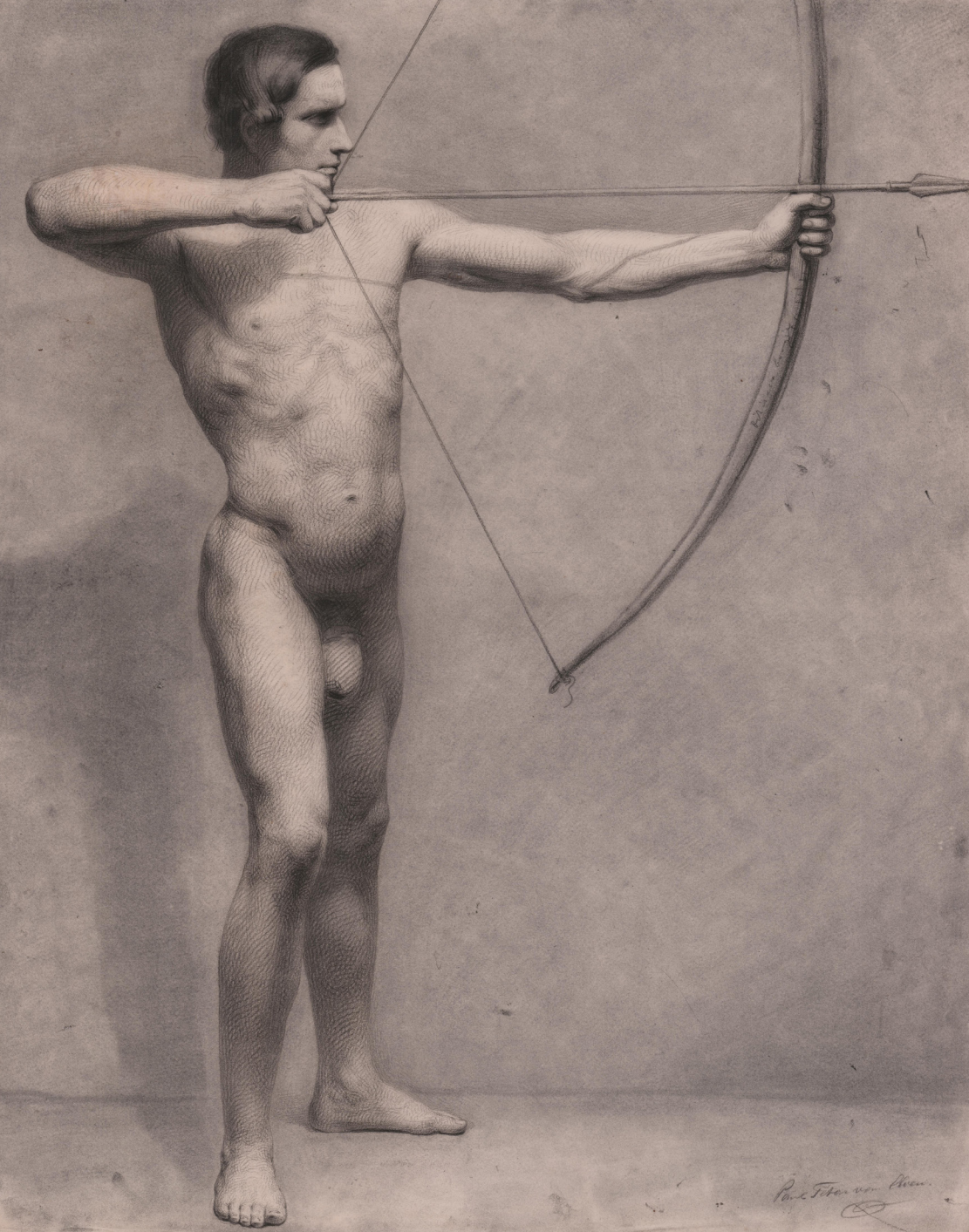
Verschillende poses en lichamen op de tekeningen die Tétar van Elven naar levend model maakte, doen sterk denken aan die op de kopieën naar klassiek voorbeeld. Twee figuren in traditionele contrapost – steunend op één been, waardoor het lichaam er nonchalant maar elegant uitziet – zouden bijvoorbeeld haast broers kunnen zijn, ware het niet dat de een van marmer is en de ander van vlees en bloed. Waar de meeste tekeningen naar pleistermodel in pen en inkt zijn uitgevoerd, zijn deze tekeningen in hogere mate uitgewerkt; in zwart krijt, met veel aandacht voor modellering. De modellen die aan de academiestudenten ter beschikking werden gesteld, van wie wij niet precies weten wie het waren, werden bewust geposeerd in houdingen die deden denken aan die van klassieke beelden, al verraden hun moderne kapsels en gezichtsbehandling (vaak met de lange bakkebaarden die in deze tijd zo modieus waren) dat dit uiterst negentiende-eeuwse mannen waren. Een van Tétars tekeningen verbeeldt zelfs een man met een donkere huidskleur, hoewel ook de identiteit van dit model helaas niet bekend is. Speciale “stellers”, vaak ervaren kunstenaars, besloten welke houdingen dit precies moesten zijn. Vaak plaatsten deze stellers de modellen dus in contrapost of leunend op een stut. De modellen zelf werden doorgaans gewoon van de straat geplukt, of gevonden middels oproepjes in de krant: “tegen 100 gulden ’s jaars, tusschen de 25 en 40 jaren, welgemaakt van lijf en leden, breed van schouders en smal van heupen.” Hoewel de studenten naar een levend model werkten, werd echter niet van hen verwacht dat zij dit model helemaal naar waarheid op papier zetten. Van de Kastele legt uit: “hij die eene goede schets ontwerpen zal, moet een gezond oordeel hebben, om het eenvoudige ware wel te onderkennen – een fijn gevoel van het denkbeeldige ware – en een geoefend besef van het volmaakte ware.” Deze volmaakte waarheid was dus precies wat de studenten tijdens hun werken naar ‘ideale’ antieke beelden hadden leren kennen, herkennen en reproduceren. Een goed kunstenaar diende een snelwerkend oordeelsvermogen te bezitten, waarmee deze de werkelijkheid kon combineren met kennis van het volmaakte lichaam. Op deze manier streefden kunstenaars van klassieke scholing ernaar een perfectere versie van de natuur op papier te zetten: “waar de kunstenaar de natuur nabootst, blijft hij toch in staat, om daar schoonheid intebrengen”. Dit verklaart mogelijk waarom veel van de heren op Tétars tekeningen wel héél glad en gespierd zijn; met zijn kennis van het klassieke ideaal kon de kunstenaar de smetten van moeder natuur wat oppoetsen.



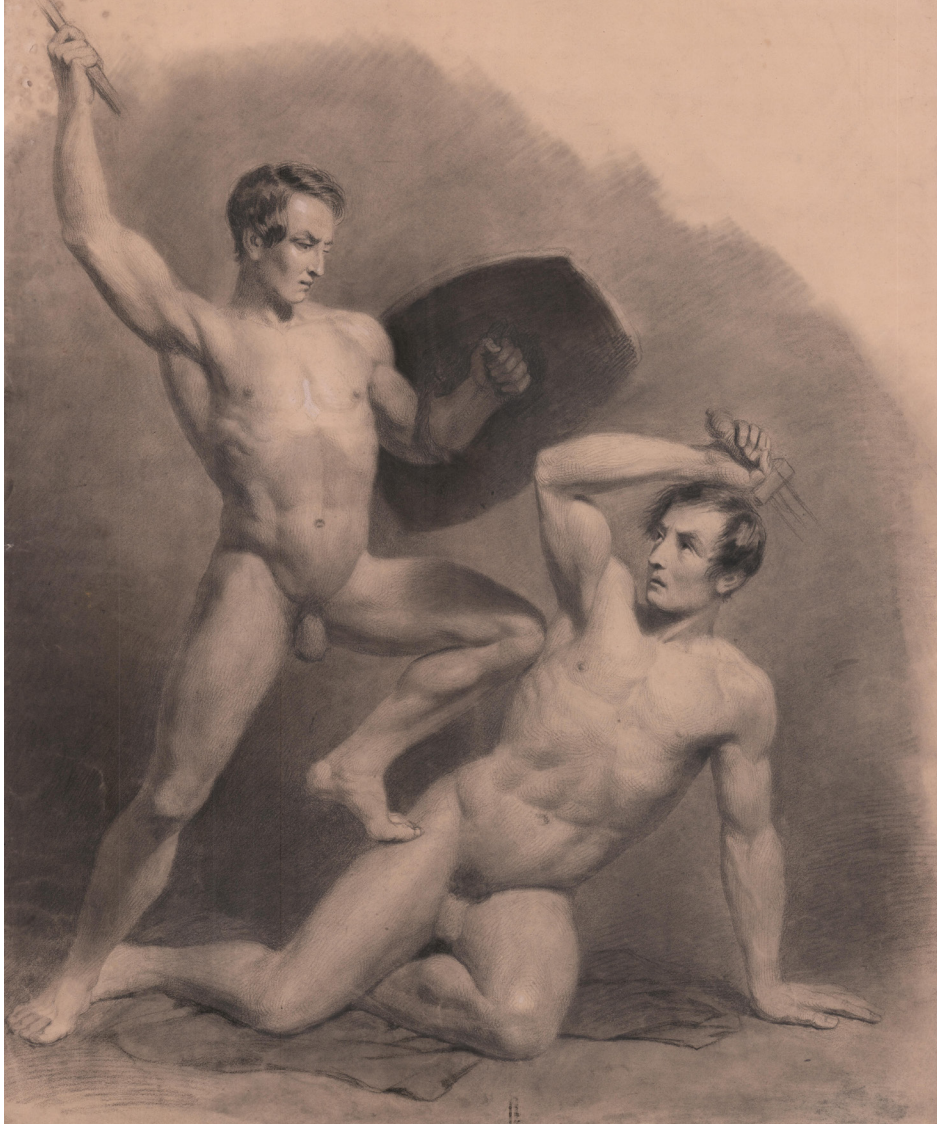




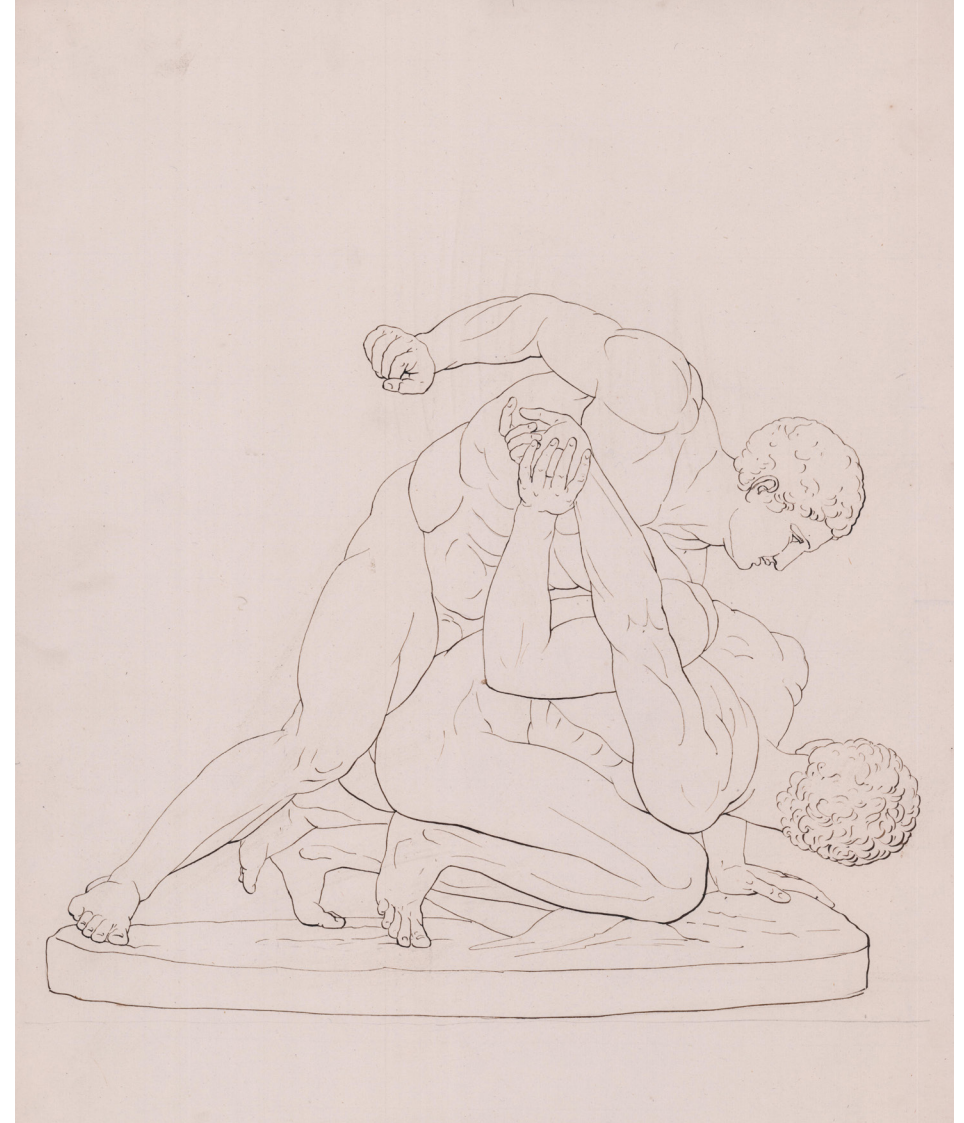
Een volgend, substantieel deel van de tekeningen naar levend model toont de figuren in 'actieve' of sportieve houdingen. Met een lans in de hand bijvoorbeeld, klaar om aan te vallen. Waarschijnlijk zijn deze tekeningen van later datum dan die waarop de modellen stil staan: traditioneel werkten leerlingen aan kunstacademies van "eenvoudige" naar "geweldige" poses. Eerst dienden zij het menselijk lichaam dus in rust weer te geven, waarna werd overgegaan op de heroïsche houdingen van vechters of gladiatoren.



Hoewel niet bekend is wie deze naaktmodellen precies waren of hoe zij precies aan de Academie te werk waren gekomen, vertellen de tekeningen toch iets over hun werkomstandigheden. Soms is te zien hoe zij een pose zo lang konden aanhouden, bijvoorbeeld door middel van een stut onder de voet of elleboog. Een van de weinige tekeningen van Tétar van Elvens hand waarop een vrouwelijk model is afgebeeld, toont hoe zij haar geheven arm in een stoffen lus had hangen en deze zo langdurig omhoog kon houden. Op een studie van een boogschutter is te zien dat het model het zware wapen niet daadwerkelijk vasthield; het gespannen houden van een boog is zwaar en bovendien gevaarlijk, dus de oefening ging er vooral om dat de tekenleerlingen begrepen welke uitwerking het aannemen van een bepaalde houding had op het lichaam – die boog bedachten ze er later nog wel bij. Sterker nog, onder de tekeningen bevindt zich een tweede, haast identieke, versie van de boogschutter, waarop het model wél een boog vasthoudt. Deze versie is in meer detail uitgewerkt, met preciezere schaduwing en is bovendien gesigneerd; mogelijk was dit de versie die Tétar bij zijn docenten inleverde ter beoordeling. Op de boog is een aantekening van de kunstenaar te ontcijferen, in piepkleine priegellettertjes: “dit is een boogje”.



De hoeveelheid 'sportieve' of strijdlustige houdingen verraadt dat de academiestudenten ertoe werden opgeleid om uiteindelijk nobele historiestukken te schilderen, verbeeldingen van heldhaftige strijders op het slagveld, in vol elan (en waarschijnlijk wél aangekleed). Hierin waren de studenten natuurlijk reeds getraind door het kopiëren van werken als *De Gladiator* of *De Laocoöngroep*, maar het levend model stelde hen in staat om de spieren en pezen des te beter te leren begrijpen. Tétar en zijn klasgenoten oefenden niet alleen met een boogschutter, maar ook met andere heldhaftige poses.



Onder de tekeningen bevinden zich bijvoorbeeld twee jongemannen in gevecht, de een is tegen de grond gewerkt en probeert zich met geheven zwaard te verdedigen tegen de ander, die op het punt staat aan te vallen. Dat zwaard is overigens uiterst schematisch weergegeven in vergelijking met de rest van de tekening, wat suggereert dat het wapen ook hier niet daadwerkelijk aanwezig was in de studio. Tezamen doen deze twee figuren wederom denken aan de groepen die Tétar eerder in zijn opleiding had gekopieerd naar gipsmodellen, bijvoorbeeld aan zijn twee tekeningen van *De worstelaars* uit het Uffizi.

Schoonheidsidealen

De onderwerpen die op de Academie werden getekend kwamen natuurlijk niet uit de lucht vallen: deze waren gestoeld op inmiddels eeuwenoude principes over schoonheid. De prijsuitreikingen aan de Academie waren een belangrijke bedoening, waarbij redevoering over de schone kunsten werden gehouden. Uit deze toespraken blijkt in hoeverre de Academie haar studenten aanspoorde om bovenal ideale schoonheid te zoeken in hun kunst. Kunstschrijver Tobias van Westrheene sprak in 1854 bijvoorbeeld nadrukkelijk tot “De kunstenaar, hij, wiens blik steeds naar dat ideale schoon is gericht, wiens streven een onophoudelijk jagen is om dat ideaal te bereiken.” In de late achttiende eeuw werd er zelfs een verzorgd door Bilderdijk: *Redevoering over de voortreffelijkheid der schilderkunst*. Bilderdijk bepleitte dat het enige doel, het enige ‘voorwerp’ van de kunst ‘het schoone’ was: kunst stond in dienst van schoonheid en de taak van de kunstenaar was dus om een zo ideaal mogelijke schoonheid weer te geven. “De eernaam van den grootsten Kunstenaar wordt toegekend,” sprak hij, “die het menscheeld in de hoogste volkomenheid afmaakt!” Oftewel: de ware kunstenaar gaf de menselijke schoonheid zo goed mogelijk weer. Dit stond in dienst van het vereren van de schepping Gods; de mens was het hoogtepunt van de schepping, dus de ware kunstenaar gaf haar zo gaaf mogelijk weer. Inzichten als deze verklaren die ‘perfecte’ lichamen van de modellen die op Tétars tekeningen te zien zijn; die lichamen hadden ze waarschijnlijk helemaal niet echt, maar de taak van de kunstenaar was om de mens zo volmaakt mogelijk weer te geven.

De focus op het menselijk naakt was in de jaren 1840 overigens al iets verouderd; de Academie in Den Haag was zoals reeds besproken op kunsttheoretische idealen gestoeld en gemodelleerd naar de Parijse kunstacademie, maar meer ‘moderne’ kunstgenootschappen in Nederland pleegden in deze periode juist naar gekleed voorbeeld te werken. Tekeningen van avonden bij bijvoorbeeld het Utrechts genootschap Kunstliefde tonen de modellen bijvoorbeeld vaak in typische kleding voor een marktvrouw of visboer. Kunstenaars die deze tekensessies bezochten, werden dan ook niet geïnstrueerd hun modellen te idealiseren maar juist om het ‘echte leven’ weer te geven. De historieschilderkunst waarvoor de Haagse studenten werden klaargestoomd begon naarmate de negentiende eeuw vorderde uit de gratie te raken en deze modernere genootschappen wendden zich dus af van het classicistisch model. De Haagse academie zou dit dankzij de invloed van Van den Berg echter nog lang aanhouden.

Tétar: trouw aan het ideaal

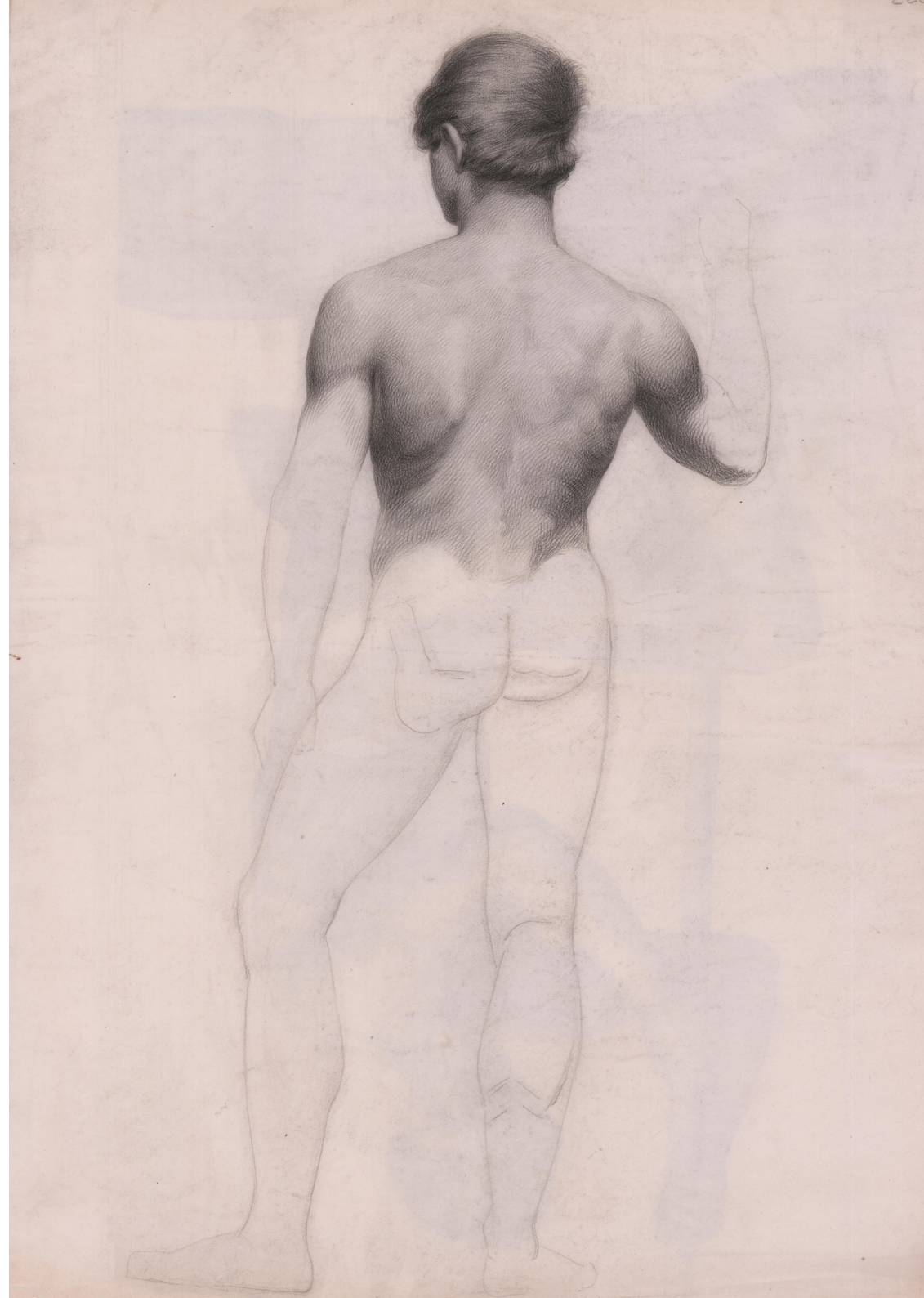
Niet al Van den Bergs leerlingen hadden overigens zoveel waardering voor diens onderwijspraktijken, precies vanwege deze zeer traditionele aanpak. Nadat de docent in 1861



was overleden, schreef Tétar van Elvens studievriend Thomas Simon Cool hem: “... zoo veel als ik hem in den aanvang vergoedde, zoo weinig vergaf ik hem later dat absolutisme en exclusivisme waardoor hij mij en anderen zoo verknoeid had.” Tétar van Elven had daar kennelijk weinig last van, getuige het feit dat hij als leraar handtekenen aan de Polytechnische School in Delft zijn leven lang aan de traditionele academische methode vast bleef houden. Hoewel zijn oud-leerling Adrien Louis Herman Obreen hem in een overlijdensbericht als een geliefd en hartelijk leraar tekent, kwam Tétar ook bekend te staan als een wat doctrinair onderwijzer, in hoge mate gericht op het werken naar klassieke schoonheidsidealen. Het classicisme van de achttiende- en vroege negentiende eeuw had inmiddels definitief plaats moeten maken voor de Romantische beweging in de kunst, die een toegenomen nadruk op realisme, emotie en dynamiek in de kunst met zich mee had gebracht. De academietekeningen van Paul Tétar van Elven illustreren, zowel letterlijk als figuurlijk, hoe het klassieke tekenonderwijs aan de Academie in Den Haag was ingericht rond het midden van de negentiende eeuw. Ze vormen zelfs een unieke bron van informatie over een periode waarvan de meeste sporen onder de vernieuwingsdrang van de twintigste eeuw letterlijk zijn uitgewist.

Selectie uit de literatuur

- Bilderdijk, Willem. *Redevoering over de voortreffelijkheid der Schilderkunst, in derzelver voorwerp beschouwd: Ter gelegenheid van het uitdeelen der prijzen, bij de Vrije Teekenacademie in 's-Gravenhage, op Woensdag den 2den April 1794.* Rotterdam: W. Messchert, 1838.
- Gram, Johan. *Haagsche schetsen.* Arnhem: Gebroeders E.& M. Cohen, 1880.
- Gram, Johan. *De schildersconfrerie Pictura en Hare Academie van Beeldende Kunsten te s'-Gravenhage (1682-1882).* Rotterdam: Elsevier, 1882.
- Goeree, Willem. *Inleydinge tot de Al-ghemeene Teycken-konst.* Middelburg: Wilhelmus Goeree, 1668/1670/1704-1705.
- Kastele, Reinier Pieter van de. *Redevoering over het belang van het teekenen naar naakt model.* 's-Gravenhage: Johannes Allart, 1816.
- Lairesse, Gerard de. *Grondlegginge der Teekenkonst: Zynde een korte en zekere weg om door middel van de Geometrie of Meetkunde, de Teeken-konst volkomen te leeren.* Amsterdam: Willem de Coup, 1701.
- Obreen, Adrien Louis Herman. 'Ter nagedachtenis van Paul Tétar van Elven'. *Delfische studenten-almanak (1897): 187-198.*
- Plantenga, Jan Hendrik. *De Academie van 's-Gravenhage en haar plaats in de kunst van ons land: gedenkboek van de Academie van Beeldende Kunsten bij de voltooiing van het nieuwe gebouw.* The Hague, 1938.
- Rau, Sebald F.J. 'Aanspraak aan de leden der academie, ter bevordering der schilder-, teken-, beeldhouw- en graveerkunsten, opgericht en hersteld te Leyden'. In *Aanspraaken aan de Leden der Academie, ter bevordering der schilder- teken- beeldhoud- en graveerkunsten*, ed. S.F.J. Rau and S.J. Brugmans, 5-16. Leiden: Academie, ter bevordering der schilder-, teken-, beeldhouw- en graveerkunsten, 1803.
- Westrheene, Tobias van. 'Eenige denkbeelden over de verhouding van de kunst tot het leven'. *Vaderlandsche letter-oefeningen* 83 (1854): 483-496.



Colofon

© juni 2023 Museum Paul Teta van Elven Delft

Tekst en samenstelling Nina Reid

Eindredactie Marjan Reinders

Grafisch ontwerp Marlous van Breemen

Drukwerk Druk. Tan Heck

De tentoonstelling en de publicatie zijn mede mogelijk gemaakt door
SHDJ Stichting Hulp aan Delftse Jongeren en M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting

*Stichting voor Hulp
aan Delftse Jongeren*
SHDJ
*vanouds genaamd
"Het Meisjeshuis"*



GRAVIN VAN BYLANDT
STICHTING