

**Italiaanse Muurschilderkunst in 18<sup>e</sup>-eeuws Parijs: van theatrale encscenering naar tentoonstellen. Ontwikkelingen in de geschilderde interieurdecoratie in enkele uitzonderlijke architectuurprojecten in de tijd van Lodewijk XV.**



**Gabriel de Saint-Aubin, Vue intérieure de la Chapelle des Enfants Trouvés, Paris, c1752**

Universiteit Leiden, Faculteit Geesteswetenschappen  
Masterscriptie 2014 onder supervisie van de vakgroep Kunstgeschiedenis  
Prof. Dr. C.A. van Eck, departement Architectuurgeschiedenis  
2e Lezer:  
Dr. J.L.L. Tilanus, departement Moderne Beeldende Kunst

Casper van der Noordt  
s0715433

1. Inleiding.	
1.1. Context van het onderzoek.	2
1.2 Architect en Decorateur.	4
1.3 Methode van onderzoek en onderzoeksvragen.	7
2. Het ideaal van eenheid van exterieur en interieur.	
2.1 De hiërarchie in de architectuur volgens Blondel, dispositie en proportionaliteit.	8
2.2 Afstemming van interieur en exterieur in transitie.	9
2.3 Architectuur en politiek in het particuliere en in het publieke domein.	11
3. De Italiaanse kunst van het ornament schilderen.	
3.1 De quadratura.	16
3.2 Illusionistische muurschilderkunst en effecten van fictieve architectuur.	17
3.3 Italiaanse ornamentschilders en hun gevraagde expertise buiten Italië.	19
4. De kapel van Germain Boffrand in het Parijse vondelingenhospitaal.	
4.1 Uitwendige structuur, opstanden en sectie.	21
4.2 Het architecturaal kaderwerk van Paolo Brunetti en de figuratieve schilderijen van Charles Nataire.	23
4.3 Iconografie van het interieur.	26
5. De kapel van Victor Louis ontworpen voor l'église de Sainte-Marguerite.	
5.1 Ruimtelijke weergave en ligging t.o.v. kerk en begraafplaats.	28
5.2 Brunetti's illusionistische programma voor de Chapelle des âmes du Purgatoire.	28
5.3 Gabriel Briard's figuratieve altaarschildering.	31
5.4 Antieke sculptuur in een klassiek decor.	35
6. Architecturale muurschilderingen en veranderende smaak in interieurs.	
6.1 Neoclassicistische invloeden op architecturaal ornament en muurschilderkunst.	37
6.2 Teruggang van het theatrale decor in het Parijse interieur.	38
7. Uitkomsten van het onderzoek over Italiaanse interieurdecoratie.	
7.1 De particuliere interieurschilderingen.	39
7.2 De kapelschilderingen.	42
8. Model van het interieur als tentoonstellingsruimte, een nieuw element binnen monumentale stadsarchitectuur.	46
9. Discussie.	49
10. Conclusie.	50
11. Bibliografie en afbeeldingen.	51
12. Samenvatting	54
13. Verklaring.	56

# 1. Inleiding

## 1.1 Context van het onderzoek.

De overvloed van de luxe architectuur en kunstnijverheid in de 18<sup>e</sup> eeuw vormde een uitdaging voor geleerden en kunstenaars na het bewind van Louis XIV. Tijdens de periode van het regentschap versterkten academici hun invloed in de gouvernementele organen zoals het directoraat-generaal van *Les Bâtiments du Roi* en *Ponts et Chaussées*. Geleidelijk aan steeg de kwaliteit van civiele architectuurprojecten en die van de speculatieve particuliere hotels: de kwaliteit van de huisvesting voor de aristocratie was voortreffelijk. Ondertussen ontstond er een heroriëntatie op klassieke kunst en het monumentaal bouwen. Verschillende groepen buiten het Hof waren betrokken bij de toekomstplanning van de stad Parijs. In Frankrijk werden buiten het constitutionele hof en haar instituties om de jezuïeten, de jansenisten en andere conservatieve groeperingen steeds krachtiger. Zij deden hun invloed gelden om hun ideologie te verbreiden en de exorbitante uitgaven aan het Hof terug te dringen, teneinde de monarchie een strengere religieuze en economische impuls geven.

In een inventaris van een kunstkenner, François Lecomte, handelend over Franse architectuur en schilderkunst vroeg in de 18<sup>e</sup> eeuw, wordt een nauwe relatie tussen die twee aangegeven, gelet op de salons vanaf 1699, waar schilderijen de wedergeboorte van het klassieke ornament aan de buitenkant van de afgebeelde gebouwen en oude sculpturale elementen tonen.<sup>1</sup> Het combineren van de idee en de grootsheid van klassieke architectuur met de duurzaamheid van degelijke uit steen opgetrokken huisvesting, schiep een nieuwe horizon voor de kunsten. De architecten vonden meer open, ruimtelijke oplossingen voor de stadsinrichting en ontwikkelden concepten voor solide gebouwen, met duurzame bouw technieken, zoals het geavanceerde steensnijden in de Franse specialisatie der *stereotomy*. Er verschijnen zeer indrukwekkende, scherp gesneden gevels en portalen aan de nieuwste gebouwen. De ideologische concepten van belangrijke 18<sup>e</sup>-eeuwse architecten voor ontwerpen van geavanceerde gebouwen, met inachtneming van de historische waarden van antieke cultuur en architectuur, zijn vandaag nog steeds zichtbaar in Parijs. De exclusieve mix van oud en nieuw imponeert nog altijd. De historische benadering bij de verbetering van de oudste, middeleeuwse delen van de stad, kwam echter onder de toenemende druk te staan van wetenschappelijke ontwikkelingen tijdens de periode rond 1750.

Architecten van de *Académie* richtten zich halverwege de 18<sup>e</sup> eeuw traditioneel op het verfraaien van de stad Parijs en het scheppen van rijke monumentale panden aan de Parijse straten en pleinen. Door hun verbondenheid met de hofcultuur en het voortborduren op het oude stramien van beroemde voorgangers als Mansart en Le Vau beantwoordde deze manier van bouwen steeds minder aan de werkelijke behoefte van de bevolking. In de loop van de 18<sup>e</sup> eeuw waren Franse stadbewoners zich nog volop bewust van een

---

<sup>1</sup> Le Comte, F. (1699). Het konst-cabinet der bouw- schilder- beeldhouw- en graveerkunde, of inleiding tot de kennis der fraaije weetenschappen, vervat in de schilderyen, standbeelden en prenten. Utrecht, Arnoldus Lobedanuis.

verantwoordelijkheid voor het leven na de dood. Men leefde met de onvoorspelbaarheid van de menselijke levensduur, als gevolg van armoede, nieuwe epidemieën en andere gevaren in de overvolle steden. Onder Lodewijk XV daagde langzaamaan het besef dat de stad nieuwe impulsen nodig had. Kritische geesten als Voltaire, Diderot en andere schrijvers roerden zich in het nieuwe medium van de pers door middel van grote aantallen onder het publiek verspreide drukwerken over tal van urgente maatschappelijke vraagstukken. Sommige architecten en ontwerpers vonden elkaar in plannen voor eenvoudige en toegankelijker stadsarchitectuur. Het creëren van een veiliger en comfortabeler huisvesting voor mensen, bijvoorbeeld lijdende aan ernstige ziekten, vroeg niet alleen een hygiënischer inrichting van gebouwen, maar ook het toevoegen van aspecten van het emotionele en spirituele leven. Hospices en weeshuizen in het centrum van de stad waren oud en overvol.<sup>2</sup> Bouw-ontwerpen werden gemaakt om deze te verbeteren en te verfraaien, zoals een ontwerp voor het vondelingenhospitaal. De keuze voor een strakke variant op een aan de klassieken ontleende wijze van bouwen, reeds succesvol in de civiele architectuur, samenhangend met veel aandacht voor enige decoratieve verfraaiing aan de buitenkant en in het interieur, bleek er te combineren met de nieuwe inzichten gehanteerd bij verbeteringen en uitbreiding aan en in stadspaleizen, kerken en kapellen. Mijn aandacht richt zich op de samensmelting van gebouwde architectuur en interieurschilderkunst in de tijd van de opkomst van de Verlichting.

Sommige stadsarchitecten oriënteerden zich op een doelmatiger en evenwichtiger vormgeving binnen architectuurprojecten in Parijs. De vergroting van het wetenschappelijk inzicht, welke een zekere mate van versobering inluide, liep parallel met een filosofische benadering van de betekenis van bouwkunst voor grote urbanisaties. Architectuurcritici als Marc-Antoine Laugier en Jacques-François Blondel beïnvloedden het denkproces over bouwen in belangrijke mate in essays en teksten, die vanaf medio achttiende eeuw in toenemende mate aan belang wonnen. Verderop in deze scriptie kom ik terug op deze auteurs om de samenhang tussen denken over en scheppen van 18<sup>e</sup>-eeuwse bouwontwerpen toe te lichten. Deze is mogelijk van invloed geweest bij de keuze van architecten voor de nogal afwijkende typen klassieke wanddecoratie en muurschilderkunst in enkele door mij bestudeerde objecten.

Een belangrijke ontwikkeling rond 1750 is daarnaast de opkomst van voor het publiek toegankelijke kunstcollecties in Frankrijk, met in Parijs de openstelling van delen van de schilderijenverzameling van het hof in Versailles. Een publicatie van La Font de Saint Yenne in 1747 met de titel *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* zorgde ervoor dat 1<sup>e</sup> hofschilder Charles Coypel, ter behoud en restauratie van de nogal beduimelde hofcollectie, zijn invloed deed gelden bij het *Département des Bâtiments du Roy*.<sup>3</sup> De directeur gebouwen van het hof Lenormend de Tournehem kwam uiteindelijk tegemoet aan het verlangen onder schrijvers en kunstenaars met het openstellen van enkele zalen in het Palais du Luxembourg, waar vanaf 1750 werken van verschillende scholen in de

---

<sup>2</sup> Tenon, J. (1788) [Mémoires sur les hôpitaux de Paris](#). L'Imprimerie de Ph.-D. Pierres, Paris. pp. 242-281.

<sup>3</sup> McClellan, A. L. (1984). "The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750-1800." *Art history* 7(4). pp. 439,440.

Europese schilderkunst aan het publiek werden getoond.<sup>4</sup> Het hof had er een belang in de Franse kunst, met name de Franse schilderkunst meer te promoten ten opzichte van de lang als superieur beschouwde Italiaanse kunst. De nieuwe positie van getoonde kunst en de receptie ervan stimuleerde het openbare debat, dat in de gedrukte media van Parijs werd gevoerd.<sup>5</sup> De verschuivingen in de kunstpolitiek van de monarchie waren onmiskenbaar het gevolg van publicaties in de gedrukte pers. Ook buiten Frankrijk gedrukte pamfletten als de genoemde in Den Haag verschenen publicatie van La Font de Saint Yenne circuleerden in Parijse kringen, hetgeen een onomkeerbaar effect had op onder meer de openbaarmaking van kunstverzamelingen. Het tentoonstellen van kunst vond zo, volgend op de steeds drukker bezochte sessies van de elite salons, meer ingang onder bredere lagen van de bevolking van Parijs. Het verband tussen het voor een gedifferentieerd en breed publiek tentoonstellen van kunstwerken en de door mij bestudeerde muurschilderkunst komt in deze scriptie aan de orde.

## 1.2 Architect en Decorateur.

Germain Boffrand (1667-1754) is een van de architecten die een balans zocht tussen twee werelden: een goed passende en verzorgde architectuur met het behoud van de bouwtraditie. Hoewel geworteld in de academische wereld van de architecten aan het Hof bleek hij als expert in staat een persoonlijke invulling te geven aan architectonische ontwerpen van hoog niveau.<sup>6</sup> Sommige van zijn gebouwen en ornamentatie zijn van buitengewoon belang, met name die in het private en publieke domein. Hij werkte geregeld samen met dezelfde interieurschilders. De bijdrage van de in Nantes (Bretagne) geboren architect Boffrand aan de innovatie van de vroeg 18<sup>e</sup>-eeuwse architectuur in en buiten Parijs blijkt in aanvang uit een aantal verfijnde private hotels en paleizen en civiele bouwwerken van zijn hand en daarnaast uit zijn geschreven tekst over architectuur in zijn *Livre d'Architecture* uit het jaar 1745. Zijn ontwerpen voor bouwwerken in Nancy en Lunéville in opdracht van graaf Leopold I van Lotharingen hadden zijn naam gevestigd en vanaf 1723 was hij vaker actief in Parijs, als ingenieur verbonden aan het directoraat *Ponts et Chaussées* (vanaf 1743 als hoofdinspecteur hiervan) en in die hoedanigheid aangesteld als directeur van het Hôpital Général in Parijs.<sup>7</sup> Waar hij in de eerste helft van zijn carrière faam verwierf met bouwontwerpen voor de adel, zoals de op een Frans classicistische wijze vormgegeven paleiskapel in Lunéville, concentreerde zijn werk zich later meer op interieurinrichting en civiele architectuur voor de stad Parijs. In 1735 ontwierp hij het interieur voor de belangrijkste vertrekken van Hôtel de Soubise, dat in het meesterlijke resultaat de hand van de beste ornamentschilders en -beeldhouwers verraad. Boffrand werkte met andere interieurarchitecten, zoals bijvoorbeeld Antoine-Claude Dauphin bij decoraties in het

<sup>4</sup> McClellan, A. (1994). Inventing the Louvre : Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris. Cambridge, Cambridge University Press. pp. 13-16.

<sup>5</sup> Crow, T. (1985). Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris. New Haven & London, Yale University Press. p. 10.

<sup>6</sup> Gallet, M. (1972). Paris Domestic Architecture of the 18th Century. London, Barrie & Jenkins. p. 14.

<sup>7</sup> Eck, C. v. (2002). Germain Boffrand. Book of Architecture : containing the General Principles of the Art and the Plans, Elevations and Sections of some of the Edifices built in France and in Foreign Countries / Germain Boffrand ; ed. and introd. Aldershot, Ashgate Publishing Ltd. p. xiii

Arsenal<sup>8</sup>, maar vooral met ornament kunstenaars; ten tijde van de omvangrijke decoratiewerkzaamheden aan de kamer van de *princesse de Soubise* ontstonden de schilderijen aan de monumentale trap in Hôtel de Soubise van de hand van de Italiaanse decorschilder Paolo Brunetti<sup>9</sup>, die Boffrand vervolgens in 1748 betrok bij interieurdecoraties in de laatste episode van zijn carrière, namelijk utiliteitsarchitectuur; in de kapel voor het door hem ontworpen vondelingenhospitaal werden de muren door Paolo Brunetti in *trompe-l'oeil* geschilderd met een architecturaal kaderwerk.<sup>10</sup> Hierop wordt in deze scriptie uitvoerig ingegaan. Het exterieur dat Boffrand in een neoklassieke stijl had ontworpen voor de nieuwbouw van dit hospitaal is erg indrukwekkend en van belang voor de discussie over de relatie tussen interieur en exterieur.

Paolo-Antonio Brunetti (1723-1783)<sup>11</sup> is een Italiaanse kunstschilder van ornament en architectuur, zoon van Gaetano Brunetti (.... – 1758)<sup>12</sup>, quadratura- en ornamentschilder van beroep en vooral bekend in Engeland, waar laatstgenoemde met name nu nog bekend is vanwege illusionistisch interieurschilderwerk in en rondom Londen omstreeks het jaar 1732, onder andere in het Chandos Mausoleum bij de St. Lawrence kerk, Little Stanmore en in het landhuis Moorpark House te Hertfordshire. Waarschijnlijk werkten vader en zoon vanaf circa 1737- 1739 samen in Parijs in meerdere familiepaleizen en leerde Paolo er van hem de verfijningen van het ornament-schilderen<sup>13</sup>: onder andere was dit te zien in het monumentale trappenhuis van *Hôtel de Luynes* (schilderingen bewaard gebleven en thans in *Musée Carnavalet*) en op verloren gegane schilderijen in het trappenhuis van *Hôtel de Soubise et de Rohan* (thans het Nationaal Archief herbergend) en in het Château de Bellevue (gesloopt in 1823). Het oeuvre aan hem persoonlijk toegeschreven, bevindt zich geheel in Frankrijk, waar hij samenwerkte met Franse historieschilders als Charles Natoire en Gabriel Briard binnen in enkele belangrijke 18<sup>e</sup>-eeuwse gebouwen van Parijs. Hij maakte er de architecturale *trompe-l'oeil* muurschilderingen binnen enkele kapellen in de oude wijken van Parijs, gebouwd door bovengenoemde Boffrand en de architect Victor Louis (1731-1800). Zijn talent wendt hij aan om de architecturale zeggingskracht van een gebouw te vergroten door deze te combineren met de picturale representatie van de oudheid en het christendom.<sup>14</sup> Paolo Brunetti wordt geprezen om zijn grote vaardigheden in de decoratieve schilderkunst en is zeer invloedrijk geweest in het opnieuw creëren van het ideaal van de klassieke wereld binnen belangrijke Parijse architecturale projecten.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> Gallet, M. (1986). *Germain Boffrand 1667-1754*. Paris, Herscher. p. 235.

<sup>9</sup> Du Peloux, C. (1930). *Répertoire biographique & bibliographique des artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle français*. Paris, Librairie ancienne Honore Champion. p. 16.

<sup>10</sup> Koester, O. (1999). *Illusions*. S. M. f. Kunst. Copenhagen, Statens Museum for Kunst. pp. 120-122, over het gebruik van architecturaal kaderwerk in illusionistische muurschilderkunst.

<sup>11</sup> Meissner, G. (1996). *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*. Munchen-Leipzig, K.G.Saur Verlag.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 551.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 552.

<sup>14</sup> Laugier, M. A. (1765). *Observations sur l'architecture*. Paris, Deseint. pp. 114-115.

<sup>15</sup> Malvano, L. (1972). *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani. Vol 14, pp. 582-583.



1. Paolo-Antonio Brunetti, Trompe l'oeil fresco, 1737. Hôtel de Luynes, Parijs. Musée Carnavalet, escalier de Luynes.

Gespot door de architecten *en vogue* vanwege zijn monumentale decoraties in Hôtel de Soubise-Rohan en Hôtel de Luynes, verkreeg Paolo Brunetti in de loop van zijn carrière contracten voor decoratieve schilderkunst in bouwwerken met grotere iconografische programma's.<sup>16</sup> In 1748 wordt Brunetti door Boffrand gevraagd voor historietaferelen samen met Charles Natoire (1700-1777) ter gehele decoratie van de kapel in het bouwkundig onvoltooide vondelingenhospitaal in Parijs.<sup>17</sup> De cyclus van muurschilderingen in het vondelingenhospitaal verdween nadat de staat het ziekenhuisgebouw en de kapel in 1887 liet slopen voor het vergroten van het plein voor de kathedraal: *le parvis de Notre-Dame*. We weten thans nog van gravures en prenten hoe het eruit heeft gezien. In 1759 wordt Brunetti vervolgens door de architect Victor (Nicolas) Louis gecontracteerd om een rouwkapel te decoreren in het 3<sup>rd</sup> district van Parijs in de kerk van *Sainte-Marguerite*.<sup>18</sup> Het laatste werk werd onlangs (2012) totaal gerestaureerd.<sup>19</sup> Het illusionistische decoratieve werk, dat hier de menselijke bestemming rond het einde van het leven belicht, maakt een analyse van het latere werk van de Brunetti's mede zo interessant.

<sup>16</sup> Scott, K. (1995). *The Rococo interior*, Yale University Press. pp. 24-25.

<sup>17</sup> Duclaux, L. (1971). "La décoration de la Chapelle de l'Hospice des Enfants Trouvés à Paris." *Revue de l'Art*. Vol 14, pp. 45-50.

<sup>18</sup> Christ, Y. (1958). "Un décor d'Opéra dans une petite église." *Connaissance des Arts*. Vol 72, pp. 18-21

<sup>19</sup> Rykner, D. (2012) "The Restoration of the Chapel des Ames du Purgatoire in the Church of Sainte-Marguerite." *The Art Tribune*. p. 5.

De historie van samenwerking tussen architecten, decorateurs en ornamentschilders werd soms gedocumenteerd en doet dan vooral verslag van enige betalingen aan betrokken partijen, maar de werkafspraken tussen de partijen zijn niet helder. Deze zijn soms af te leiden uit nog bestaande archief- of dagboeken. Welbeschouwd wisten de architecten altijd de beste kunstenaars voor de job te vinden om een beoogd bouwconcept van het juiste decoratie te voorzien. Het gespecialiseerde werk van ornament schildering is vrijwel exclusief een vaardigheid van de Italianen: zij hadden van oudsher de meeste ervaring met de scenografie, de theaterdecoratie en de klassieke ornamenten. Grote delen van de monumentale architectuur met historische muurschilderingen zijn verloren gegaan, met name tijdens de herinrichting van de stad Parijs door Haussmann in de 19<sup>e</sup> eeuw, wat dientengevolge ook een oorzaak is van de staat van anonimiteit van de Italiaanse decoratieve schilderkunst, die ik nader wil onderzoeken in deze scriptie.

### 1.3 Methode van onderzoek en onderzoeksvragen.

#### Methode van onderzoek:

Studie van moderne literatuur en vroege publicaties over Franse neoklassieke architectuur, historische kunstboeken en tijdschriften toegespitst op het onderzoeksveld over de relatie van historische - en decoratieve schilderkunst en architectuur, benevens expositiecatalogi, reisdocumenten en - gidsen, vermeldingen uit inventarissen over contracten en tekeningen. Daarnaast een nauwkeurige observatie van relevante nog steeds bestaande kunstwerken.

#### Onderzoeksvragen:

Bij het onderzoek naar hoe de samenwerking van kunstenaars in het midden van de 18<sup>e</sup> eeuw functioneerde bij het tot stand brengen van iconografische programma's binnen gedecoreerde kapellen van enkele neoclassicistische bouwwerken, kom ik tot de volgende onderzoeksvragen:

1. Het verfraaien van monumentale bouwprojecten in Parijs rond 1750, waarbij in opdracht van architecten werd samengewerkt tussen Italiaanse ornamentschilders en Franse figuratief- kunstenaars, vond plaats in een transitiefase van decoratiestijlen tijdens het bewind van Lodewijk XV. Welke artistieke ontwikkeling voltrok zich en wat is er bewaard gebleven van de samenwerking op het gebied van met name de ornament- en architectuurschilderkunst.
2. Hoe verhoudt de keuze van architecten voor Italiaanse decoratieve muurschilderkunst zich met het herlevend ideaal van de klassieke kunst in de architectuur en hoe fungeerde deze ornamentiek in een veranderend model voor het interieur, waarin het exposeren van kunst in zwang raakte.



## 2. Het ideaal van eenheid van Exterieur en Interieur.

### 2.1

#### De hiërarchie in de architectuur volgens Blondel, dispositie en proportionaliteit.

Jean-François Blondel wijdde uitgebreide beschrijvingen aan de juiste wijze van het bouwen, het belang van een conveniërende architectuur, dispositie van de vertrekken in een gebouw en de hiërarchie der vertrekken qua grootte en proportionaliteit.<sup>20</sup> Daarbij merkte hij vaak op dat het bouwwerk passend moest zijn voor de persoon die het bewoont, met name gelet op diens status in de gemeenschap. Deze kenmerken waren vooral van toepassing op de paleizen en herenhuizen van de adel in de 18<sup>e</sup> eeuw, maar ook de regeringsgebouwen moesten aan consistente bouwprincipes zijn onderworpen. Bijvoorbeeld de strikte symmetrie in de Franse architectuur van de belangrijkste architect uit de 17<sup>e</sup> eeuw, Jules Hardouin Mansart (1646-1708), die het Hôtel des Invalides bouwde ter ere van de oorlogsveteranen, bleef tot ver in de 18<sup>e</sup> eeuw maatgevend voor grote bouwkundige projecten in de stad. Ook het Palais du Louvre, waar de salons plaatsvonden, zou bij de uitbreiding tot staatsmuseum door diverse architecten volgens een symmetrisch grondplan worden gebouwd. Hier gold typisch het *academisme* van de *Académie Royale d'Architecture*, dat na 1750 steeds meer werd bekritiseerd, aangezien het tot strenge en enigszins rigide vormgegeven bouwwerken leidde.<sup>21</sup> Ten tijde van het regiem van Lodewijk XV en daarna werd er wel meer geëxperimenteerd met mooie bouwvormen en ontstonden er steeds vaker debatten over de contemporaine architectuur, wat waarschijnlijk meer het gevolg was van de opkomst van relevante kritische artikelen in de *Encyclopédie van d'Alembert en Diderot* of de gedrukte pers, dan vanwege een toegenomen flexibiliteit aan het hof.<sup>22</sup> Wel heerste er ook aan het hof een zekere losheid en progressief denken door de contacten met de intellectuele schrijvende elite (Voltaire), maar door een naar binnen gerichte politiek in Versailles was er een weinig duidelijke toekomstvisie voor de stad Parijs.<sup>23</sup> Blondel geeft in zijn theoretische verhandeling over de gebouwde architectuur van Parijs wel een uitputtend inzicht in het bouwen volgens geldende principes en noemt het belang van de zeer brede oriëntatie van de goed opgeleide architect, waarbij kennis van de andere vrije kunsten de sleutel behoorde te zijn tot een goede afstemming van de interieur architectuur voor het bouwwerk als geheel.<sup>24</sup> Ten tijde van het regiem van Louis XIV tot aan dat van Louis XV golden zijn uitgangspunten als algemeen geldend. Ze waren een 18<sup>e</sup>-eeuwse Franse interpretatie van goed bouwen, die een plaats verdienen in het discours over proportie en bouwkunst tussen architecten als Serlio, Palladio, Vittono en Guarrini en hun Franse tegenhangers Claudes Perrault en Mansart met betrekking tot de zoektocht naar een universeel harmonische proportionaliteit.<sup>25</sup> Blondel heeft op analytische wijze en heel

Met opmerkingen [CvdN1]:

<sup>20</sup> Blondel, J.-F. (1737). *De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général.* Paris, Jombert. Deel2, pp. 65-66.

<sup>21</sup> Herrmann, W. (1962). *Laugier and Eighteenth-Century French Theory.* London, Zwemmer. pp.36-37, Laugier's kritiek op de rigide bouwvoorschriften, louter gebaseerd op autoriteit van vorige generaties Franse architecten.

<sup>22</sup> Armstrong, C. (2012). *Julien-David Leroy and the Making of Architectural History.* London, Routledge. p. 234.

<sup>23</sup> Jones, C. (2003). *The Great Nation.* London, Penguin Books. pp. 125-128.

<sup>24</sup> Blondel, J.-F. o. (1754). *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture.* Paris, Jombert, C.A. pp. 64,65.

<sup>25</sup> Whitkower, R. (1996). *Grondslagen van de architectuur in het tijdperk van het Humanisme.* Nijmegen, Sun.

precies de verhoudingen en proportionaliteit, die naar zijn opinie kenmerkend was voor de 18<sup>e</sup>-eeuwse Franse architectuur, kunnen verwerken in zijn opus magnum over Franse architectuur<sup>26</sup> : 17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup>-eeuwse Franse bouwkunst in boekvorm verzameld, mede dankzij de opkomst van talloze graveurs en prentmakers, die in verfijnde gedrukte publicaties een nieuw op zichzelf staand Frans specialisme creëerden.<sup>27</sup> Over zijn invloed verderop meer.



2. Jean-Baptiste Rigaud, 1752-62. *Vue du chateau de Bellevue*, gravure, 24 x 46,5.

## 2.2 Afstemming van interieur en exterieur in transitie.

De opvattingen van Marc-Antoine Laugier vonden weerklank na de publicatie in 1755 van zijn boek *Essai sur l'Architecture*. Een zeer brede kennis van architectuur en literatuur verwierf hij bij zijn vorming tot priester aan diverse Jezuiten-colleges in Frankrijk. Als ingewijde in de antieke en eigentijdse architectuur noemt Laugier in zijn *Essai* het ontwerpen van sobere en ruimtelijke bouwontwerpen te verkiezen, daarbij teruggrijpend op bouwvoorbeelden van de Griekse antieken en zelfs een oudere dichtbij de natuur gedachte voorloper van de tempel: de Primitive Hut. Hij neemt daarbij de klassieke zuil en tempelbouw als uitgangspunt en roemt een masculiene bouwstijl in de kolossale orde voor de façades van monumentale nieuwbouw in Parijs.<sup>28</sup> Deze voorkeur conflicteerde met de opvattingen van Blondel, die het bouwen van boven elkaar geplaatste ordes onderwees naar Romeins voorbeeld. Laugier's belangstelling voor de Griekse bouwkunst was niet nieuw, gezien de belangstelling van vooraanstaande Franse geleerden en bouwmeesters eind 17<sup>e</sup> eeuw en onderzoek van bijvoorbeeld de architect Antoine Desgodets, die nauwkeurig variaties op ordening van gebouwen in Rome had geïnventariseerd. Verder had de priestergeleerde abt J.-L. de Cordemoy een traktaat geschreven over de voordelen van de

<sup>26</sup> Blondel, J.-F. (1752-1756). *L'architecture française ou Recueil de Plans, Elevations, Coupes et Profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hotels et Edifices les plus considerables de Paris*. Paris, Jombert.

<sup>27</sup> Wittman, R. (2007). *Architecture, Print Culture and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*. New York, Routledge.

<sup>28</sup> Gallet, M. (1972). *Paris Domestic Architecture of the 18th Century*. London, Barrie & Jenkins. pp. 50-52.

Griekse en Gotische bouwmethodes.<sup>29</sup> Onder meer hierop voortbordurend in zijn *Essai*<sup>30</sup>, geeft Laugier aanwijzingen voor de architectuur van kerken en andere gebouwen bij de inrichting van de stad Parijs; daarnaast incorporeert Laugier in zijn essay nog ander gedachtengoed: zijn voorliefde voor de vrije kunsten als muziek, poëzie, sculptuur en schilderkunst, die doorklinkt in een korte beschouwing over een juiste werkwijze bij de decoratie en het ornamenteren van gebouwen.<sup>31</sup> Deze wordt vervolgens in een biografie van Wolfgang Herrmann genoemd en van toepassing geacht bij plannen voor de 18<sup>e</sup>-eeuwse stadsvernieuwing van Parijs; het ideaal van een neoclassicistische bouwkunst zou door Laugier als eerste meer uitvoerig beschreven zijn en ook de door hem gepropageerde elegante en eenvoudige bouwstijl, die tegelijk smaakvol, structureel ingetogen en formeel zuiver moest zijn.<sup>32</sup> In reviews over de biografie van Laugier wordt de oorspronkelijkheid van Laugiers' tekst evenwel in twijfel getrokken vanwege het mogelijk plagiëren van o.m. teksten van Cordemoy en zou hij daarom vooral buiten Frankrijk als autoriteit zijn beschouwd met betrekking tot ingezette architectuurvernieuwing.<sup>33</sup> Zijn verdienste zou dan vooral zijn geweest, dat hij met de publicatie van het *Essai* een zenuw in de Franse samenleving bloot legde, waar het betrof zijn afkeuring van decadente bouwstijlen en Rococo interieurs. Innovaties van kerk- in- en exterieur, die door Laugier voorgesteld werden, zoals de verdubbeling van zuilen tussen schip en zijbeuken, het vermijden van arcades en verzonken plafondpanelen, het toepassen van geschilderde en gebeeldhouwde decoratie op de gewelven en de dematerialisatie van de muur, zouden door zijn tijdgenoten zelfs geheel zijn genegeerd, vanwege het in hun ogen lukraak teruggrijpen op de antieken.<sup>34</sup> Tegenwoordig is het *Essai* een standaardwerk voor de opkomst van het Neoclassicisme in Frankrijk. Gebouwen die zijn vormgegeven naar de voorschriften van Laugier zijn de kapel van Boffrand in Château de Lunéville en Soufflot's Eglise de Sainte-Geneviève in Parijs.



**3a.** Germain Boffrand, Chapelle du Château de Lunéville, 1719. 2<sup>e</sup> Reconstructie na een brand in 2003. Foto 2009. **3b.** Actuele toestand, Foto auteur, 2014

<sup>29</sup> Cordemoy, J. L. d. (1714). *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir*. Paris, Coignard.

<sup>30</sup> Laugier, M.-A. (1755). *Essai sur l'architecture*. Paris, Duschesne. p. 77.

<sup>31</sup> Ibid. pp. 227-232.

<sup>32</sup> Herrmann, W. (1962). *Laugier and Eighteenth-Century French Theory*. London, Zwemmer. p. 201.

<sup>33</sup> Nyberg, D. (1964). "Laugier and Eighteenth Century French Theory by Wolfgang Herrmann." *The Art Bulletin*. Vol 46(1), pp. 107-113.

<sup>34</sup> Meeks, C. L. V. (1963). "Laugier and Eighteenth Century French Theory by Wolfgang Herrmann." *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol 22(4), pp. 234-237.

In het boek van Wend von Kalnein worden de ontwikkeling van architectuur en decoratieve kunstvormen van interieur en exterieur, in het vroege en latere neoclassicisme in Frankrijk, naast elkaar behandeld. Hij beschrijft daarin de geleidelijke overgang van de rondlopende lijnen in de Barokke en Rococo interieurstijlen naar een strakker rechthoekig lijnenpatroon in de interieurdecoratie. In luxueuze interieurs wordt dit vanaf circa 1755 zichtbaar in de rechte belijning van wandbetimmeringen en stucwerk, terwijl tegelijkertijd sommige bouwkundige elementen, die gebruikt worden in het exterieur (bijvoorbeeld aan gevels) aan de wanden van het interieur worden toegevoegd. De antieke revival werd zichtbaar door het opnemen van zuilen en pilasters van marmer in het interieur en die zwenking in de decoratieschemata toegeschreven aan het frequent bezoek aan Rome van contemporaine ontwerpers en architecten tijdens hun Grand Tour of het verblijf aan de *Académie Française* aldaar.<sup>35</sup> Daarnaast werd de pictoriale wanddecoratie deels vervangen door een sculpturale wandversiering, zowel in de vorm van ornament in reliëf, als in het plaatsen van driedimensionale beeldhouwwerken. Echte klassieke elementen werden zo geïncorporeerd. De verandering in de smaak wordt onder andere toegeschreven aan de patronage van vrouwen bij enkele belangrijke bouwprojecten voor Versailles en Parijs, zoals die van Madame de Pompadour inzake de bouw van het Petit Trianon in Versailles. Dit baanbrekende gebouw van de architect Ange-Jacques Gabriel, met de vele mooie neoklassieke tendenzen in de decoratie, kwam tot stand circa 15 jaar na Château de Bellevue, dat nog in een laat Barokke stijl was opgetrokken, maar waarvan het interieur later door diezelfde Gabriel is vormgegeven en verfijnd. Deze beide gebouwen zijn daarom van belang voor het betoog in deze scriptie ten aanzien van de smaakveranderingen tussen 1750 en 1770. De architectuur van Boffrand, Gabriel en Soufflot wordt thans als het meest kenmerkende en innovatieve voor die periode in de Franse bouwkunst gezien, ook ten aanzien van de afstemming van interieur en exterieur. Boffrand's benadering van de architectuur als synthese van de kunsten en de retorica --waarin hij een gebouw als een acteur ziet, welke communiceert en uitbeeldt en een kracht bezit die de toeschouwer overtuigt-- voorziet in een machtige theatrale setting, welke het interieur en het exterieur van een gebouw haar specifieke karakter moet verlenen: dan komt in zijn visie de architect de gebruiker tegemoet en de gebouwde architectuur het best tot zijn recht.<sup>36</sup>

### 2.3 Architectuur en politiek in het particuliere en in het publieke domein.

Sedert de bloeiperiode van Lodewijk XIV en het regentschap hadden het hof en de adellijke families prachtige huizen en paleizen verworven met de meest luxueuze interieurs. Gedurende het regentschap van de Duc d'Orleans bleef de ontwikkeling van rijke architectuurprojecten tot halverwege de 18<sup>e</sup> eeuw groot met name door de aanwas van kastelen en buitenverblijven, de zogenaamde Maisons de Plaisance, en in 1748 verrees nabij Parijs o.a. Château de Bellevue, speciaal voor Jeanne-Antoinette Poisson, de nieuwe maîtresse van koning Lodewijk XV. Onder invloed van deze vrouw, vanaf 1745 bekend als de

<sup>35</sup> Kalnein, W. v. (1995). *Architecture in France in the Eighteenth Century*. New Haven & London, Yale University Press. p. 212.

<sup>36</sup> Eck, C. v. (2002). *Germain Boffrand. Book of Architecture : containing the General Principles of the Art and the Plans, Elevations and Sections of some of the Edifices built in France and in Foreign Countries / Germain Boffrand ; ed. and introd.* Aldershot, Ashgate Publishing Ltd. pp. 17-26, Introd.

markiezin Madame de Pompadour, veranderde er het een en ander. Meer nadruk op de beleving en inrichting van de sociale ontmoetingsplaatsen (salon, huiskamer kerk, plein) zou ontstaan uit het 18<sup>e</sup>-eeuwse verlangen aan deze en aan gene zijde van de maatschappij naar een grotere sociale beweeglijkheid. De markt was in deze redenering dan ook gunstig voor de veelzijdige architect, kunstenaar en ambachtsman. Halverwege de 18<sup>e</sup> eeuw trachtte men dus te houden wat goed was en te verbannen wat verderfelijk was. Tijdens het bewind van Louis XV was de positie van Madame de Pompadour als vrouw en beschermeling van de koning zeer vooraanstaand; zij wist zich een positie te verwerven in de intellectuele kringen en kreeg oog voor tekortkomingen in de stad Parijs, waar zij zich later in haar leven vaak ophield. Zij had diverse buitenplaatsen op afstand van Versailles en in de stad en organiseerde haar ontvangsten in Parijse hotels waar schrijvers en kunstenaars aanschoven, waardoor er een levendige polemiek ontstond tijdens deze ontmoetingen. Ondertussen liet zij zich graag door de kunst-elite uitbeelden door schilders als van Loo en Boucher. De kunstenaars verkregen zo opdrachten ter verfraaiing van al haar paleizen, zoals bijvoorbeeld kasteel Bellevue te Meudon, waar Paolo Brunetti eveneens actief was in het ornamenteren van het trappenhuis en balkons. Na de periode van Madame de Pompadour werd Bellevue tussen 1760 en 1790 bewoond door ongehuwde dochters van Lodewijk XV, waaronder 'les Mesdames' de France, de chique dochters Adélaïde en Victoire en Sophie, die een zeer rijk bestaan opbouwden in het kasteel. Zij zijn op schilderijen vastgelegd door de vrouwelijke kunstschilder Adélaïde Labille-Guiard, een van de weinige vrouwen die in 1783 was toegelaten tot de *Académie de la Peinture*.<sup>37</sup> Bellevue is kort na 1800 gesloopt nadat alle leden van het hof en hun entourage in ongenade waren gevallen, waardoor er weinig van de inrichting bewaard bleef. Op de doeken van Labille-Guiard is er wellicht iets te zien van de interieurarchitectuur van dit voormalige kasteel: opvallend zijn de neoklassieke elementen en theatrale enscenering van de kamers en van balkons. De makers van deze decors zijn onbekend, maar vader en zoon Brunetti leverden een bijdrage aan de fictieve architectuur in de interieurschilderingen van Bellevue's centrale trappenhuis en overlopen.<sup>38</sup> Op haar olieverfschilderijen vormen een doorkijkje op een fictief landschap achter een zeer levendige sculptuur, dan weer een symbolische classicistisch kamerinterieur de achtergrond voor de ten voeten uit geportretteerde dochters van Lodewijk XV. Het doek van Madame Victoire is heel raadselachtig, vanwege de presentatie van de prinses met het bijna levende beeld, de personificatie van l'Amitié. Het nadrukkelijke opstapje, de symboliek met de urn en de lelies en de maagdenpalm losjes in een hand, verwijzen hier naar de liefde voor de kunst van de Bourbons, c.q. van de omstreden koning Louis XV. Het landschap is ongewoon goed gedaan, memoreert mogelijk Madame Victoire's werk aan de tuinen van Bellevue. Twijfel over auteurschap is een reden geweest het decor toe te schrijven aan de landschapsschilder Jean-François Hue.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Auricchio, L. (2009). *Adélaïde Labille-Guiard. Artist in the Age of Revolution*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum. pp. 28-29.

<sup>38</sup> Biver, P. (1933). *Histoire du chateau de Bellevue*. Paris, Librairie Gabriel Enault. pp. 47-48.

<sup>39</sup> Portalis, R. (1902). *Adélaïde Labille-Guiard, 1749-1803*. Paris, Imprimerie Georges Petit. p. 92.



4. Adelaïde Labille-Guiard, *Madame Victoire de France et L'Amitié*, 1788. Olieverf op doek, 271x165cm. Châteaux de Versailles. *Tekst op de sokkel: Kostbaar voor mensen en onbetaalbaar voor onsterfelijken. Mij rest –na de troon- een tempel en altaren'*

Een andere nog niet genoemde mogelijkheid is die van een vooraf bestaande fictieve decoratieve muurschildering, vanwege de nadrukkelijke lichteffecten in het schilderij, rond de sculptuur en de subtiele voetbeweging van de prinses; alsof zij zich in een geveinsd decor beweegt en ons dat duidelijk wil maken. De pendant van dit doek toont een andere dochter van Lodewijk XV, Adelaïde, in een geheel aan de Bourbondynastie gewijd tafereel : kunst en vergankelijkheid en de mooie herinnering die eraan levend moet blijven. Een *memento mori* in een decor met klassiek laag reliëf en zuilen, als in monochromen van Paolo Brunetti , maar van zijn betrokkenheid is hieromtrent nergens iets vermeld in de kunsthistorische literatuur.



5. Adelaïde Labille-Guiard, Madame Adelaïde de France, 1787. Olieverf op doek. 271x195. Château de Versailles.

Deze zeer rijk gedecoreerde paleisinterieurs en poses wijzen volgens sommige auteurs op groeiend zelfbewustzijn en zelfpresentatie van ontwikkelde vrouwen sinds Pompadour, culminerend in de 'matronage' in kunst en architectuur, welke in kunsthistorische studies over de 18<sup>e</sup> eeuw vaak totaal onderbelicht is gebleven.<sup>40</sup> De dochters van Lodewijk XV spiegelde zich aan hun vader en aan de favoriet van de koning en verheerlijkten het primaat der Bourbons inzake de kunsten; in het werk van Labille-Guiard komt dit aspect ongecensureerd aan het licht, de tendens naar het classicisme in de portretschilderkunst is erin te zien en ook de zich aftekenende verandering naar antiquiteit in de interieurdecoratie.

---

<sup>40</sup> Hyde, M. a. J., Milam (2003). Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. Aldershot, Ashgate. pp. 130-133, waarin Pompadour's leidende positie aan het hof model staat voor de rol van 'Mesdames'.

Ook de interieurs van vele nieuwe hotels in de stadsuitbreidingsgebieden waren een lust voor het oog van hun rijke bewoners, met smaakvolle, steeds verfijndere decoraties. Tijdens het bewind van Lodewijk XV verwierf Pompadour in de stad Parijs via haar contacten toenemende invloed op het Franse kunstbeleid en de politieke besluitvorming. Door deze kwaliteiten en ook vanwege haar persoonlijke inbreng in intellectuele kring wordt haar rol tegenwoordig wel als actief feministisch geduid.<sup>41</sup> Aan het hof leek men zich in die periode niet bewust van de afname van de populariteit der Bourbons, met uitzondering misschien van de kring rond Madame de Pompadour. Enerzijds bestonden de duidelijk gescheiden milieus van bourgeoisie en gewone burgerij nog, waar zich fricties voordeden, terwijl er daarnaast op politiek terrein zich een kentering aankondigde door de voortschrijdende wetenschap, kennis toename onder een brede laag van de bevolking en de houdbaarheidsdatum van de absolute vorst. De rijkdom van genoemde particuliere appartementen en paleizen verhiel zich steeds slechter met de armoedigheid van veel publieke gebouwen, zoals de hospitalen en gevangenissen. Architecten van de academie als Boffrand en anderen bemoeiden zich naast hun eervolle werk aan ontwerpactiviteiten voor het hof en de adel toch ook met de nieuwbouwprojecten voor hospices, ziekenhuizen en psychiatrische inrichtingen.

Twintigste-eeuwse kunsthistorische teksten bepleiten al een groter gewicht toe te kennen aan de lokale sociale en politieke factoren ten tijde van de *status quo ante* onder Louis XV en het onder architecten bestaande gebrek aan consensus over het toenemend belang van een goed georganiseerde publieke sector. De architect Boffrand poogde evenwel betaalbare bouwprojecten te lanceren, omdat hij als hoofdverantwoordelijke van de stadsziekeninrichtingen de nood kende.. Voor het plein bij de kathedraal de Nôtre-Dame, waar hij jarenlang kwam vanwege zijn vroegere innovaties aan de kapel de Noailles en de renovaties aan gewelven en andere ruimten in die kerk, had hij een uitgekiend bouwplan dat ook is uitgevoerd, zei het gedeeltelijk. Het ruwe bouwplan, voor een nieuw vondelingenhospitaal met een herbouw van een gedeelte van het *Hôtel Dieu*, toonde een afgemeten, sobere doch indrukwekkende architectuur met scherp geprofileerde gevelpartijen en een gepaste proportionaliteit ten opzichte van de immense kathedraal, waar het aan grensde. Tegelijk voorzag het in een ruimtelijker plein ten westen van de Nôtre-Dame.<sup>42</sup> In het oorspronkelijke ontwerp doet hij wel de concessie van de gebouwde symmetrie, echter in zijn aansluiting van de Rue Neuve Nôtre-Dame op het plein ( *le parvis de Nôtre-Dame*) (fig.10) creëerde hij rust in een mooi overzichtelijk stratenpatroon en met een krachtige maar niet opgesmukte klassieke opbouw van de gevels. De ingangen van beide hospitalen voorzag hij van een qua grootte bescheiden maar voornaam portaal met enkele traptreden en decoratieve zuilen in de kolossale orde met een klassiek fronton, net vooruitstekend op de bouwgevels. Het vondelingenhospitaal werd desondanks aan de pleinzijde gebouwd zonder die zuilen, maar met een hospitaalkapel, welke doelbewust op onorthodoxe wijze aan de binnenzijde werd beschilderd door Paolo Brunetti.<sup>43</sup> Uitgaande van het in aanvang getekende bouwplan

<sup>41</sup> Scott, K. a. C., D. (2005). *Between Luxury and the Everyday*. Oxford, Blackwell Publishing.: pp. 11-12.

<sup>42</sup> Blondel, J.-F. (1752-1756). *L'architecture française ou Recueil de Plans, Elevations, Coupes et Profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hotels et Edifices les plus considerables de Paris*. Paris, Jombert.II, pp.101- 105.

<sup>43</sup> Laugier, M. (1771). *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*. Paris, Jombert. pp. 231-233.



kennen we helaas onvoldoende de idee van de architect over de relatie tussen interieur en exterieur, echter het eindresultaat doet een fantasierijk plan vermoeden. Het schrappen van het geplande klassieke front tegenover de gotische façade van de kathedraal is merkwaardig en doet mij speculeren over de redenen daarvan. Was er een spanningsveld dat de juxtapositie van de twee majeure bouwstijlen de Gotiek en het Neoclassicisme onmogelijk maakte? Waarschijnlijk wel. Het strakke neoklassieke karakter van het ontwerp voor het exterieur stond in contrast met de huiselijkheid van de beschilderingen in de kapel, zodat men kan zeggen dat het ensemble niet beantwoordde aan de bouwvereisten van Blondel. Veel van de andere late ontwerpen van Boffrand voor het stadsherstel of ter verfraaiing van centrale pleinen, zoals zijn plannen voor de Place Royal en de Place Dauphin, zijn nooit meer in uitvoering gebracht.

### 3. De Italiaanse kunst van het ornament schilderen.

#### 3.1 De quadratura.

In de definitie van Ingrid Sjöström in haar proefschrift uit 1972 is de quadratura een speciale vorm van illusionistisch schilderen, die met een perspectivische schildertechniek de architectuur nabootst; deze is ontwikkeld in de 16<sup>e</sup> eeuw in Italië voornamelijk voor plafond- en muurschilderingen, beleefde haar hoogtepunt tijdens de 17<sup>e</sup> eeuw en verdween vrijwel geheel aan het eind van de 18<sup>e</sup> eeuw.<sup>44</sup> Sjöström heeft nauwkeurig de fictieve architectuur in muurschilderkunst beschreven, die zowel voor haar studieobject Italiaanse plafonds als voor muren en gewelven geldt: meerdere niveaus van illusie zijn mogelijk, waarbij de materialiteit van muur en gewelf in toenemende mate kan worden genegeerd, lopend van het neutrale muuropervlak met schildering of ornamentering **als een autonome pictoriale ruimte** tot aan de geopende muur **als een ruimtelijke continuïteit**, waarbij de schildering een ruimte suggereert al of niet in connectie met de ruimte van observatie. Deze laatste kan een uitbreiding zijn van de ommuurde ruimte met fictieve aansluitende kamers of een doorkijkje naar de buitenwereld met naturalistische taferelen.<sup>45</sup> De muurschildertechniek, die dit soort effecten teweegbrengt, is natuurlijk wijder verbreid; bijvoorbeeld al in de klassieke muur schilderingen van Pompeï zichtbaar (2<sup>e</sup> stijl) en in de vroege Renaissance gebezigd door de Italianen Massaccio, Paolo Uccello en Andrea del Castagno<sup>46</sup>, maar het perspectivisch meest verfijnde werk ontstond in de periode late Renaissance en Barok tot aan de Griekse revival. De quadratura voorziet in die periode de muurschilderingen van een fictief architecturaal kader, dat vaak de regels volgt van de klassieke architectuur met zuilen, kapitelen en architraven, maar soms ook fantasievolle bouwvorm toont. Waar deze schildertechniek is toegepast, soms alleen bij een wand, gewelf of plafond in een compleet omsloten gebouw, is de term quadratura op zijn plaats, wanneer het architecturale karakter van de schildering overheerst over de ornamentale en sculpturale effecten. De meest

---

<sup>44</sup> Sjöström, I. (1978). *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*. Stockholm, Almqvist & Wiksell. p. 7.

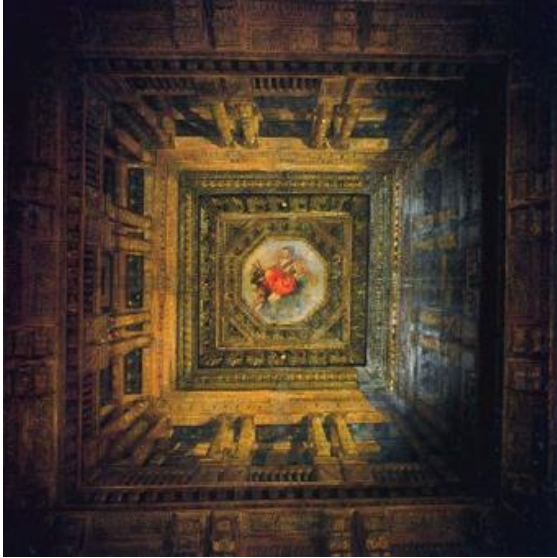
<sup>45</sup> Ibid. pp. 14-15.

<sup>46</sup> Noordt, C. A. v. d. (2010). *Andrea del Castagno's vernieuwingen in compositie en perspectief*, Leiden University. pp. 4-5, Paper, niet gepubliceerd.

bestudeerde vorm van quadratura is de fictieve architectuur van het geopende muur principe, waarbij door beeldvlak-transities allerlei illusionistische effecten werden bereikt: van een oneindig landschap tot aan het ogenschijnlijk binnentreden van figuren in de observatieruimte. Het geschilderde fictieve architecturale kaderwerk versterkt daarbij al deze illusionistische effecten. Werken van dit type speelse ensceneringen met een illusoir binnen en buiten, veelal gemaakt door decor- en figuratief muralisten in onderlinge samenwerking is absoluut een Italiaanse specialiteit, die navolging vond buiten Italië. De gebouwde architectuur waarbinnen deze schilderijen zijn aangebracht is evenals Pompeï van tijdelijke aard en zal achterblijven als ruïne of aan de slopershamer ten deel vallen. In Parijs is dit laatste het geval; veel stadspaleizen en buitenverblijven bestaan niet meer. Quadratura muurschilderingen zijn er niet veel meer en met name die van de reizende Italiaanse muralisten niet. In Italië zelf is er meer werk uit hun traditie te vinden en als referentie te gebruiken bij het beschrijven van de Parijse werken. De waardering voor de quadratura schilderkunst is door veranderingen in de smaak, wijzigingen in materialen en decoratietechniek na de 18<sup>e</sup> eeuw overigens ook vrijwel verdwenen. De overgebleven werken of prenten en foto's daarvan zijn zeer waardevol voor nadere studie.

### 3.2 Illusionistische muurschilderkunst en effecten van fictieve architectuur.

De Italiaanse bedrevenheid in fictieve muurschilderingen is vooral zichtbaar in nog bestaande plafonds in Italiaanse kerken en paleizen. De bekende figuratief uitgevoerde werken van Andrea Pozzo en Andrea Mantegna in de koepel van kerken in Rome en Mantua laat ik hier buiten beschouwing om meer de nadruk te kunnen leggen op het architecturale kaderwerk in het algemeen en de perspectivische werking ervan. Een populaire wijze van quadratura schildering legt zich toe op het in verticale richting vergroten van de ruimte, waardoor er bijvoorbeeld in stadspaleizen de illusie kon worden geschapen van meerdere verdiepingen boven elkaar. Door een tekentechniek op basis van wiskundige verkleining en het verkort weergeven van figuren kon men een rondom illusie verschaffen van hoog op toornende verdiepingen. De fictieve architectuur is daarbij een rechthoekig kaderwerk als een voortzetting van de echte ruimte met de vier zijden ervan als basis. Men krijgt daarmee de indruk van werkelijk bestaande interne of externe façades, die opgebouwd zijn uit klassieke elementen als zuilen, bogen en architraven. Centraal kon dan een opening de hemel suggereren of werd een veelhoekig kunstwerk geplaatst, soms een figuratief schilderij van een Italiaanse meester, zoals het geval is in de vestibule van de Biblioteca Marciana in Venetië. Het coloristische werk van Titiaan valt daar overigens een beetje in het niet, omgeven door de machtige quadratuurschildering van de gebroeders Rosa (1560).



6. Christoforo en Stefano Rosa, *Trompe l'oeil schildering*, c1560. Tempera op hout. Gerestaureerd 1986. Vecellio Tiziano, *Allegoria delle Sapienza*, Olieverf, doek (octagonaal), 1560. Bibliotheca Marciana, Venetië.

Soortgelijk werk bevindt zich voornamelijk in de steden van Noord-Italië, waar met name de stad Bologna bekend is vanwege het grote aantal *Quadraturisti en Ornamentisti*. Pellegrino Tibaldi, Girolamo Curti en Marcantonio Chiarini waren tot aan de 18<sup>e</sup> eeuw de toonaangevende Bolognese quadratura specialisten, waarvan de laatste uitblonk in quadratura schilderwerk met lage balkons, balustrades en nissen in bleke grijs-witte verflagen, die hogerop in een wat donkerder bruinig tint overliepen. Dit is als een vorm van grisaille te zien, van belang in dit betoog. De overdadige toevoeging van Barokke elementen evenwel, waardoor te fantasierijke en over-gedetailleerde plafonds ontstonden, riepen weerstand op van contemporaine critici.<sup>47</sup> De hoogtijdagen van de quadratuurschilderkunst eind 17<sup>e</sup>, begin 18<sup>e</sup> eeuw leidde tot een groot aantal gedrukte handboeken over de behandeling van het perspectief in schilderkunst en architectuur, waarvan een van de bekendste afkomstig is van Giulio Troili, die een geïllustreerd boekwerk afleverde over perspectief en verdwijnpunt aan de hand van een simpel ontwerp van twee bouwlagen op zuilen met vierkant dak, getekend in plattegrond, aanzicht en projectie.<sup>48</sup> De ook uit Bologna afkomstige Ferdinando Galli Bibiena is de bekendste quadraturista van de late Barok, een gevierd scenograaf en theaterdecorontwerper in Wenen, en voorman van de Academia

<sup>47</sup> Sjöström, I. (1978). *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*. Stockholm, Almqvist & Wiksell. p. 58: Op. cit. Malvasia, C. *Vite de pittori Bolognesi*, 1678, waarin de bizarre overladen barokke ornamenten van Chiarini worden gehekeld.

<sup>48</sup> Ibid. p. 59: Op. cit. Troili, G. *paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, 1672, waarin het dogma van het centraal één-punts-perspectief wordt gerelativeerd door het effect van verplaatsing van de toeschouwer t.o.v. het decor.

Clementina vanaf 1717. Hij is de grondlegger van *la scena per angole*, het revolutionaire theaterdecor met schuingeplaatste decorstukken en diagonale passages.<sup>49</sup> Gaandeweg de 18<sup>e</sup> eeuw verschoof de artistieke aandacht van plafonds naar de façades en opstanden van gebouwen, hetgeen ook zichtbaar is in werken van de geniale Venetiaanse decorschilder Giambattista Tiepolo. Ook geldt dit voor de ornamentschilders van de laatste generatie Quadraturisti afkomstig uit Lombardije, zoals de gebroeders Galliari en de Brunetti's, welke laatsten voornamelijk in Frankrijk en Engeland werkzaam waren.



**7a.** Fabrizio en Bernardino Galliari, *Il Carro del Sole*, fresco, c1752 Sala di Apollo, Castellazzo Bollate, Milaan.  
**7b.** Stefano Orlandi en Vittorio Bigari, *Il Carro del Sole*, fresco, c1728 Sala Grande, Palazzo del Popolo, Faenza.

### 3.3 Italiaanse ornamentschilders en hun gevraagde expertise buiten Italië.

Het specialisme van de quadratura is vooral in trek geweest in de buurlanden van Italië, met name in de Oostenrijkse en Duitse gebieden, Frankrijk en Engeland. Vader en zoon Brunetti waren in eerste instantie werkzaam in Engeland, nu nog bekend van begin 18<sup>e</sup>-eeuwse gebouwen als Moor Park House op landgoed Hertfordshire en het Chandos mausoleum bij de St. Lawrence kerk in Whitechurch, Little Stanmore, Londen. Gaetano Brunetti maakte hiermee naam in Engeland en de architecturale trompe-l'oeil beschildering van de wanden van het mausoleum zijn van zijn hand.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Troili, G. (1978). *The Italian Baroque Stage. / documents by Giulio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli-Bibiena ... [et al.] ; translated [from the Italian], and with commentary, by Dunbar H. Ogden.* Berkeley; London., University of California Press. p. 44.

<sup>50</sup> Beard, G. (1981). *Craftsmen and Interior Decoration in England 1660-1820.* Edinburgh, John Bartolomew. p. 60



8a. Gaetano Brunetti, quadratura schildering van fictieve koepel In Moorpark House, entréehal. c.1732



8b. Gaetano Brunetti, trompe-l'oeil wandschilderingen, Chandos mausoleum, c.1736 Little Stanmore, Londen

Paolo Brunetti verhuilde Engeland voor Frankrijk en raakte vanaf 1737 betrokken bij de ornementschilderkunst in paleizen en hotels, met name van trappenhuizen, balkons en zalen, in opdracht van de rijke adel. Vader Gaetano volgde hem naar Parijs en gezamenlijk decoreerden zij belangrijke interieurs. Een groot aantal van deze interieurbeschilderingen is verloren gegaan na de sloop van de gebouwen, waarin deze waren aangebracht. Omdat ze belangrijk zijn om het uitgebreide oeuvre van de Brunetti's in het vizier te krijgen, besteed ik er wat nadere aandacht aan, al bestaat getuigenis ervan grotendeels in gedateerde teksten. Intensief werkte Paolo Brunetti vanaf 1737 aan het trappenhuis van Hôtel de Rohan-Soubise waar Boffrand als architect hoofdaannemer was. Volgens verslagen van ooggetuigen van het interieur van Hôtel de Rohan-Soubise tussen 1749 en 1755, grotendeels naar analogie van Dulaure's beschrijvingen in 1785, zou Paolo de sculpturale en andere figuratieve elementen

hebben inbracht, o.a. de beelden van een Hercules en Pallas, geëmuleerd naar ware beeldhouwwerken, dit alles geschilderd in grisaille. Ook bevond zich op de etage een muurschildering van een balkon met diverse personages perspectivisch geschilderd ten opzichte van een achtergrond van een park in de verte.<sup>51</sup> Tussen 1949 en 1951 werkten Gaetano en Paolo in kasteel Bellevue eveneens aan de centrale trap en de overloop naar de 1<sup>e</sup> etage. Vader Gaetano deed het architecturale frame van de trappen, waarboven tussen ionische zuilen meerdere mythologische figuren (Ariane en Bacchus, Zéphir en Flora, Diana en Endimion, Mars en Venus) waren geschilderd door de zoon Paolo.<sup>52</sup> In 1751 is aan de Brunetti's 8000 pond betaald voor deze ornamentschilderingen door Madame de Pompadour.<sup>53</sup>

#### 4. De kapel van Germain Boffrand voor het vondelingenhospitaal.

##### 4.1 Uitwendige structuur, opstanden en sectie.

Het ruwe bouwplan, voor een nieuw vondelingenhospitaal met een herbouw van een gedeelte van het *Hôtel Dieu*, toonde een afgemeten, sobere doch indrukwekkende architectuur met scherp geprofileerde gevelpartijen en een gepaste proportionaliteit ten opzichte van de immense kathedraal, waar het aan grensde. De ornamentiek aan de buitenkant bleef heel sober met pilasters en een stoep van enkele treden, welke toegang gaf tot het hospitaal, maar niet tot de kapel. Uitgaande van het in aanvang getekende bouwplan kennen we helaas onvoldoende de idee van de architect over de relatie tussen interieur en exterieur, echter het bereikte resultaat gaf een idee van het belang van de onderlinge samenhang. Het schrappen van het geplande klassieke front tegenover de gotische façade van de kathedraal is opvallend en doet mij speculeren over de redenen daarvan. Was er een bepaald spanningsveld dat de juxtapositie van de twee majeure bouwstijlen, de Gotiek en het Neoclassicisme, onmogelijk maakte? Alleen het noordelijkst gelegen hospitaalgebouw met de *Chapelle des Enfants Trouvés* is gerealiseerd, de bouwkundige aanpassing van het naastgelegen *Hôtel-Dieu* werd niet doorgevoerd. Tijdgenoten prezen in een toenmalige stadsreisgids de heldere architectuur van de hospitaalpaviljoens met binnenin slechts heel eenvoudige ionische pilasters als enig ornament, waarbij de gedurfde mise-en-scène van Boffrand, Natoire en Brunetti in de kapel van het vondelingenhospitaal als zeer opmerkelijk werd bestempeld.<sup>54</sup>

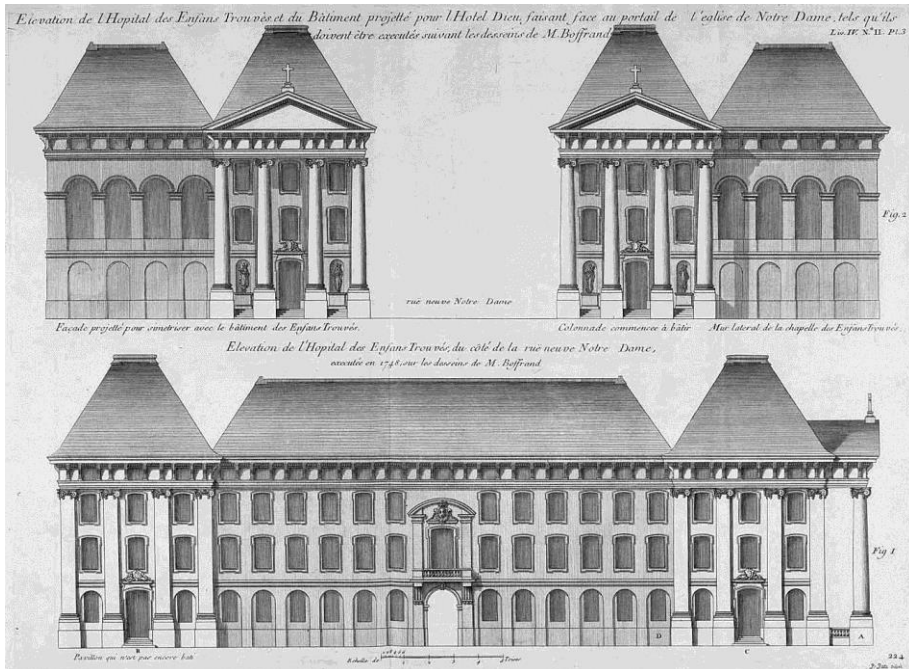
---

<sup>51</sup> Langlois, C.-V. (1922). *Les hôtels de Clisson, de Giuse et de Rohan-Soubise au Marais*. Paris, Jean Schemit. pp. 181-182, waarin deze auteur een gedetailleerde beschrijving van H. Bordier citeert uit *Les Archives de France*, 1855. Deze is een uitvoeriger betoog over de puntige versie van J.-A. Dulaure in *Nouvelles descriptions des curiosités de Paris*, Parijs, 1785.

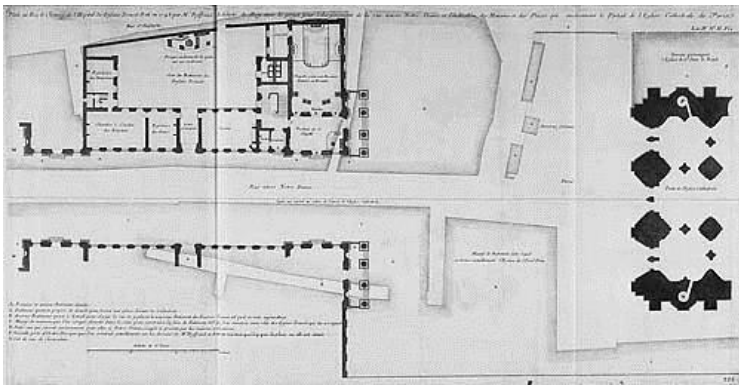
<sup>52</sup> Biver, P. (1933). *Histoire du chateau de Bellevue*. Paris, Librairie Gabriel Enault. p. 48.

<sup>53</sup> Ibid. p. 49.

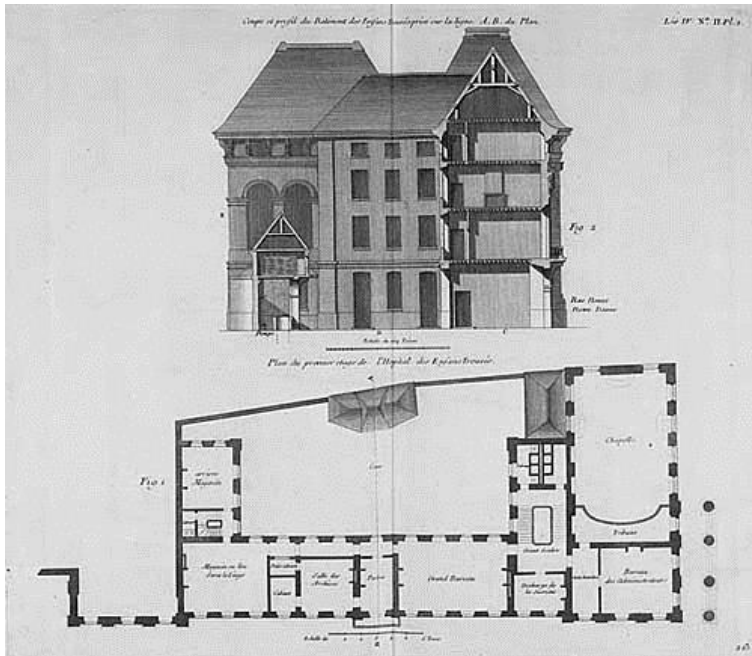
<sup>54</sup> Argenville, A.-N. d. (1749). *Voyage Pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture & Architecture*. Paris, De Bure. pp. 19-20



9. Germain Boffrand, Hôpital des Enfants Trouvés, ontwerp, 1752: uit Architecture Française, deel 2, J-F. Blondel.



10. Plattegrond van de benedenverdieping van het Vondelingenhospitaal en directe omgeving, inclusief de nabij gelegen kathedraal, de Notre-Dame, volgens de ontwerptekening van Germain Boffrand, 1748.



11. Plattegrond van de 1<sup>e</sup> verdieping van het Vondelingenhospitaal met rechts de kapel en een profieldoorsnede van het gebouw.

#### 4.2 Brunetti's architecturale kaderwerk en de figuratieve schilderingen van Natoire.

In de eerste uitgave van een reisgids voor de stad Parijs *Voyage pittoresque de Paris* beschrijft Antoin-Nicolas d' Argenville de interieurarchitectuur en decoraties van de kapel van het vondelingenhospitaal in lovende woorden en over de combinatie van in fresco geschilderde fictieve architectuur, die de kapel in de rondte het interieur verschaft van de stal van Betlehem, en een groot aantal figuratieve werken van Charles Natoire, die het bijbelse verhaal rond de geboorte van Christus verbeeldt. Deze laatste werken van Natoire, die de aanbidding der wijzen en herders en enkele patroonheiligen voorstellen, zijn in druk bewaard gebleven door de kopieën tussen 1751 en 1755 van Etienne Fessard, een graveur. In de pers is in het jaar 1750 veel aandacht aan het onderwerp besteed, met name zeer uitgebreid in de *Mercure de France* van juli van dat jaar. De fictieve architectuur van de muurschilderingen wordt uitgebreid beschreven, zoals de geveinsde architectuur in een encenering van zuilen op voetstukken geschilderd op de entree- en tegenoverliggende muur en pilasters op de zijmuren, in antiek groen en geaderd wit marmer uitgevoerd. Een eveneens fictief altaar is geschilderd tussen Korintische colonnetten en pilasters die een ruimte van drie nissen begrenzen, die door alternerend terugwijkende en vooruitspringende dubbele arcades daarboven een grote dieptewerking geven. Deze bogen en de kapitelen, alsmede de erop geprojecteerde vazen en wandklokken waren uitgevoerd in goudkleur. Het altaarstuk en de beide zijnissen bevatten in trompe-l'oeil geschilderde fresco's, alsmede het



altaarstuk en het grote vlak boven het altaar en deze zijn allen in druk verschenen en getoond op diverse salons in Parijs tussen 1752 en 1755. De originele werken zijn alle vernietigd.<sup>55</sup>



12. La Chapelle des Enfants Trouvés, Overzicht interieur. Gravure, Etienne Fessard, 1759. BNF, Paris, Cabinet des Estampes.

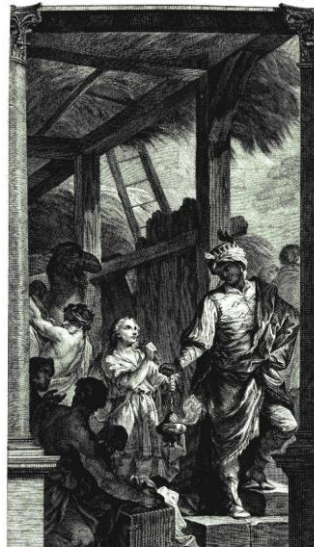
---

<sup>55</sup> Gallet, M. (1986). Germain Boffrand 1667-1754. Paris, Herscher. p. 267.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

13, Etienne Fessard, Altaarwandschildering bovenzijde *Glorie met het concert der Engelen*, 1754 Gravure, Bibliotheque Nationale France, Paris. Cabinet des Estampes. Naar: Charles Natoire, 1752 (origineel vernietigd).



14. Etienne Fessard, Altaarstuk *de aanbidding der wijzen* en aangrenzend ernaast *Een der Driekoningen* 1748/49. Gravures, BNF, Paris, Cabinet des Estampes. Naar: Charles Natoire, 1752 (schildering vernietigd).

De encensering van de altaar-wand, geheel in trompe-l'oeil geschilderd door Paolo Antonio Brunetti, die het architecturale framework vorm gaf, en Charles Natoire, die de figuratieve fresco's creëerde, is zeer uniek in zijn soort als product van een samenwerking in een Franse kapel. Boffrand had nadrukkelijk de bedoeling zijn hospitaalkapel op deze wijze te decoreren op basis van het bijbelse gegeven van de geboorte van Christus, in de voor het overige als stal van Betlehem geschilderde, gedeeltelijk geruïneerde ruimte.<sup>56</sup> De voorwand is in het geheel het meest illusionistische onderdeel en heeft een bijna barokke stijl, verwant aan het schilderwerk van de gebroeders Fratelli in Bollate bij Milaan.(fig.7) De Italiaanse term *Barocchetto*, een italiaanse variant of overgangsstijl tussen barok en het meer overdreven Franse rococo, is op de voorwand eigenlijk wel van toepassing.<sup>57</sup> Het midden van stucco en symmetrisch sculpturaal wandrelief is hierbij vrij typisch en daarnaast een geringe mate van realisme in de rangschikking van de figuren (droomachtig). In feite werd het zo een kleurig, vrij traditioneel wandfresco, dat in kerken in Noord-Italië niet zo zou opvallen, maar juist in Boffrand's kapel, door beperking van te uitbundige decoratieve middelen, was het een juweeltje. De beperkte klassieke elementen van de architectuur, het naturalisme van de vervallen Betlehem-stal en de theatrale sfeer, opgeroepen door de rondom afgebeelde toeschouwers, zijnde de wijzen, de herders, de zusters van liefdadigheid, de volkse vrouwen en de kinderen onder toezicht van de patroonheiligen van de kerk, maakten van het geheel een zinnebeeldige voorstelling, een allegorie van de geboorte van het kind. Een toepasselijke symboliek voor een kapel in het vondelingenhospitaal.

### 4.3 Iconografie van het interieur.

De iconografie van het gehele schilderwerk van Natoire in de Chapelle des Enfants Trouvés is te bewonderen door de bewaard gebleven gravures en prenten van Etienne Fessard. De kunstenaar was niet op hem gesteld en ook over de kwaliteit van zijn gravures was hij zeer kritisch, niet bewust van het feit dat ze tegenwoordig de enige getuigen zijn van zijn fresco schilderijen.<sup>58</sup> Natoire, die inmiddels door de koning in 1751 tot directeur van de *Académie de France* in Rome was benoemd, wilde zelfs persé niet dat ze als souvenir van zijn kunst zouden worden verspreid. In Rome was hij met andere hof-getrouwen (bezoekers als de Marigny en Cochin), als een soort Frans ambassadeur voor de schone kunsten vanuit het Palazzo Mancini (zetel van de *Académie de France*) getuige van de kenterende houding ten opzichte van kunstverzamelingen. Er vonden veranderingen in de organisatie van de kunstobjecten plaats om de verzamelingen open te stellen door het maken van toegankelijke kunstgalerijen in bijvoorbeeld het Palazzo Barberini en het Palazzo Pamphili.<sup>59</sup> Natoire was zo, waarschijnlijk onbewust, getuige van een belangrijk moment in het kunsthistorisch denken over kunst met betrekking tot het tentoonstellen. Zijn persoonlijke interpretatie van

<sup>56</sup> Duclaux, L. (1971). "La décoration de la Chapelle de l'Hospice des Enfants Trouvés à Paris." *Revue de l'Art*. p. 46.

<sup>57</sup> Bossaglia, R. (1962). *I fratelli Galliari, pittori*. Milaan, Ceschina. pp. 30-32, waarin de samenwerking tussen Franse en Italiaanse kunstenaars als belangrijk wordt genoemd, o.m. die van de schilders Boucher en Van Loo, die in die periode werken uitvoerden in Piëmonte (Turijn).

<sup>58</sup> Pognon, E. (1962). *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIIe Siècle*. Paris, Bibliothèque Nationale. p. 64

<sup>59</sup> Feigenbaum, G. (2014). *Display of Art in the Roman Palace. 1550-1750*. Los Angeles, Getty Research Institute. pp. 292-295.

het geboorteverhaal, in een naturalistisch geschilderde reeks taferelen in de jaren 1748-1749 in de kapel van het Parijse vondelingenhospitaal, ging daaraan vooraf. Lise Duclaux heeft daarvan een gedetailleerd overzicht geschetst in haar artikel uit 1971. Het betreft vooral de beschrijving van de iconografie van de genoemde figuratieve werken en die wordt hier daarom kort samengevat.<sup>60</sup>

Het architecturaal kader van Brunetti verschaft de ruimte het karakter van een basilica: door de wanden in twee verdiepingen te verdelen en in arcades van een grootte die ongeveer dezelfde afmetingen hebben als de enige echte ramen aan de pleinzijde (le parvis du Notre-Dame), ontstaat het idee van een theatrale ruimte; een stal met rondom de toeschouwers en enkele patroonheiligen. In de arcades die zo ontstonden kon Natoire tien figuratieve muurschilderingen aanbrengen, die de thematiek van het verhaal rond de geboorte van Christus behandelen. Op de linker geheel blinde muur plaatste hij aan de onderzijde het gevolg der koningen, met de heilige Saint-Vincent de Paul te midden ervan, en de handelaren met kamelen; op de tribune links de Zusters en de weeskinderen van het gesticht. Op de rechter halfblinde muur plaatste hij de herders met in hun midden de heilige Sainte-Geneviève des Ardents. Links en rechts van het altaarstuk tenslotte het bezoek van de herders en koningen.



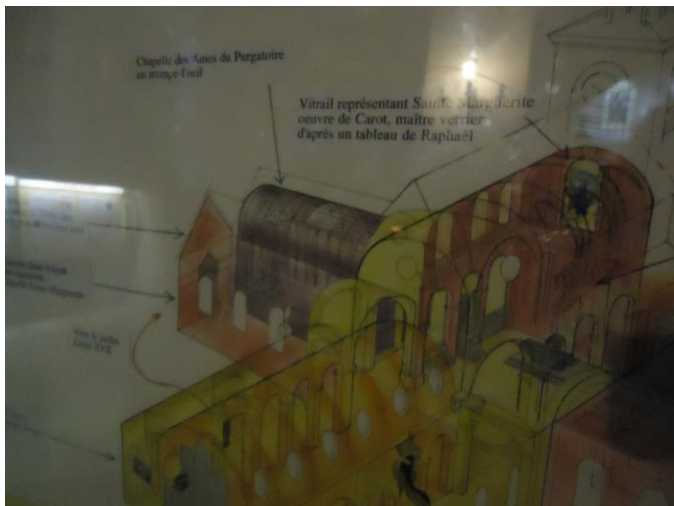
15. Etienne Fessard, 1<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> en 4<sup>e</sup> arcade li wand *Het gevolg van de koningen* en *Handelaren met kamelen*, Gravures, 1758/59. BNF, Cabinet des Estampes. Naar Charles Natoire, 1752 (schilderingen vernietigd).

Het totale ensemble van Brunetti en Natoire verschaft zo in de knusse intimiteit van een illusionistisch theaterschouwspel een weergave van de bijbelgeschiedenis met een hoge mate van realisme. Dit werd tot het einde van de 18<sup>e</sup> eeuw erg geapprecieerd door de bezoeker, omdat het aansloot bij de hoge waardering voor de historische schilderkunst.

<sup>60</sup> Duclaux, L. (1971). "La décoration de la Chapelle de l'Hospice des Enfants Trouvés à Paris." *Revue de l'Art*. Vol 14, pp.46-50.

## 5. De kapel van Victor Louis ontworpen voor de Sainte-Marguerite.

### 5.1 Ruimtelijke weergave en ligging van de kapel t.o.v. kerk en begraafplaats.



16. Sectie van de Eglise Sainte-Marguerite, 11<sup>e</sup> arrondissement St Antoine, Parijs. Foto auteur 2014.

De rouwkapel als fenomeen is door de eeuwen heen in het katholicisme in opdracht van welgestelde families in veel kerken gerealiseerd, vaak gedecoreerd door beeldend kunstenaars met vaak levensgrote natuurstenen beelden en architecturale grafmonumenten. Het gaf in het getoonde eerbetoon aan de overledenen met name uitdrukking aan de macht van de familie. De uitvoering van de wil van de overledene speelde een grote rol in deze, waarbij met name vrouwen uitvoering daarvan verwezenlijkten. In het geval van de 18<sup>e</sup>-eeuwse kerk Sainte-Marguerite gaven enkele rijke, niet bij naam bekende parochianen aan de architect Victor Louis opdracht voor de aan de zielen in het vagevuur gewijde kapel. Uit de kerkarchieven, die ik niet mag inzien, is vermoedelijk af te leiden om welke families het ging en welke posities zij in Parijs bekleedden. De aan de heilige Marguerita gewijde kerk (Marguerita leefde omstreeks 300 AD en was een heilig verklaarde gefolterde Christen uit de tijd van keizer Diocletianus) is in meerdere fasen gebouwd vanaf 1625 en is architectonisch weinig interessant op de door Victor Louis aangebouwde kapel na.

### 5.2 Brunetti's illusionistische programma in de Chapelle des âmes du Purgatoire.

Victor Louis, bekend met name als architect van het latere theater in Bordeaux, kreeg in 1754 van de parochie van Sainte-Marguerite in Parijs in het 11<sup>e</sup> district Saint-Antoine een opdracht voor het bouwen van een familiekapel met als opgave deze te decoreren als

rouwkapel. Waarschijnlijk vanwege beperkte fondsen besloot Louis om Paolo Brunetti te vragen de kapel te decoreren.<sup>61</sup> De geheel in trompe-l'oeil geschilderde ruimte ademt geheel de antiquiteit met rondom een twaalftal in grisaille geschilderde klassieke sculpturen tussen ionische zuilen en erboven een rondlopende fries. Ter weerszijden van het altaar vier fictieve in de ruimte vooruitspringende vrijstaande zuilen, waar bovenop marmeren sarcofagen. Op de archivolts dragen twee engelen een vaandel: met de tekst: 'het is een zalige gedachte te bidden voor de machteloze', opdat de parochiaan in de plaats treedt van de heilige als

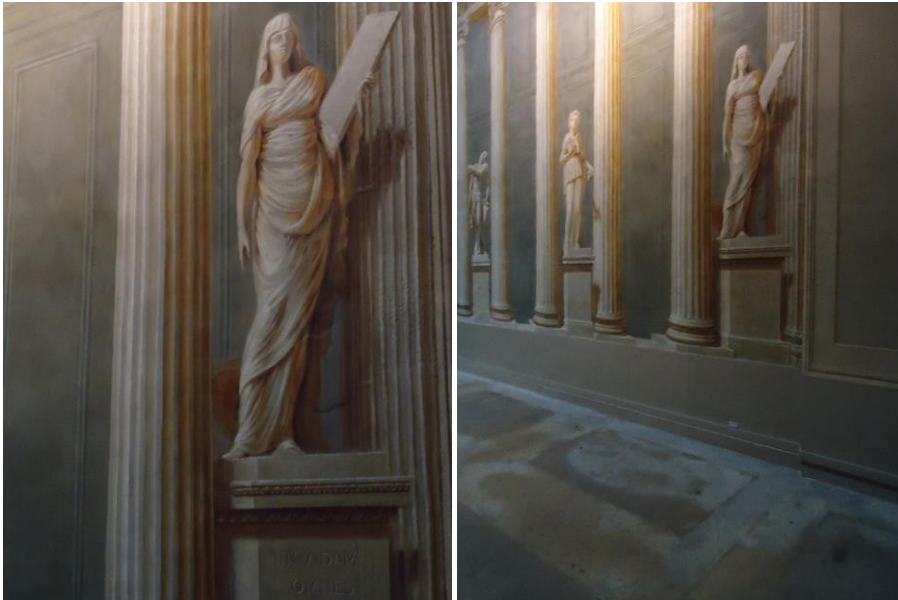


**17. Paolo Brunetti en Gabriel Briard, Illusionistische mise-en-scène in de Chapelle des Ames du Purgatoire, Eglise Sainte-Marguerite, Parijs, 1762. Overzicht, foto auteur, 2014 (gerestaureerde staat).**

intercedent. Het cassettenplafond heeft centraal een bovenlichtframe uitgevoerd in gekleurd glas en lood. Boven het altaarstuk bevindt zich eveneens een bovenlicht, dat een hel licht werpt op het schilderij van Gabriel Briard, voorstellende de passage van de geesten uit het vagevuur naar de hemel. De zenith verlichting is oorspronkelijk -naast die van kandelabers- de enige lichtbron van de illusionistisch beschilderde ruimte, die door twee smeedijzeren hekken is afgesloten van het schip van de kerk, waardoor nauwelijks licht invalt. Dit moet, ver voor de opkomst van het elektrische licht -waarin thans de wanden zijn uitgelicht-, een wat beklemmend effect op de bezoekers hebben gesorteerd. De thema's van de gehele decoratie nodigten verder uit tot contemplatie over de ijdelheid van het bestaan, sterven en het hiernamaals. Om dit nader toe te lichten, sta ik uitgebreid stil bij

<sup>61</sup> Christ, Y. (1958). "Un décor d'Opéra dans une petite église." *Connaissance des Arts*. Vol 72, pp. 18-23.

deze thematiek en het narratief in de fresco's met de illusionistisch geschilderde sculpturen en friezen.



**18. Paolo Brunetti, Trompe-l'oeil grisailles, fresco, 1762. Chapelle des âmes du Purgatoire, Vlnr, Allegorische figuren: 18a. Adam's erfafstamming. 18b. Levensfasen. Gerestaureerde staat. Foto's: auteur 2014.**

De voor Parijse maatstaven uitzonderlijke decoratieve werken, die tussen 1754 en 1762 door Brunetti in de frescotechniek zijn geschilderd, geven binnen een kader van strenge klassieke architectuur met zuilen, in de unieke illusionistische expositie van een beeldengalerij, het vanitas-thema goed weer. De 10 in grisailletechniek geschilderde, op sokkels staande sculpturen op de zijwanden representeren de fragiele conditie van het bestaan, met de levensfasen van voor naar achter gezien ter rechter zijde: de erfafstamming, de jeugd, de doodstrijd, de ouderdom en de kortstondigheid des levens; de ijdelheden ter linker zijde op de wand: de armoede, de rijkdom, de glorie, de geloofsfilosofie en de breekbaarheid van geluk. Op de sokkels staan korte teksten uit het boek van Job als "berooft van mijn trots", "als een veldbloem vergaan" en "uit stof geboren, tot stof wederkeren". In de illusionistisch zeer waarachtig weergegeven ruimten onder de rode sarcofagen staan in grisaille-techniek geschilderd rechts: de goddelijke deugden, die geloof, hoop en liefde moeten uitdrukken: beelden met twee figuren, een jongere vrouw met het hoofd geheven en een oudere vrouw met naar de grond afgewend hoofd. Links bevinden zich de kardinale deugden, die de menselijke eigenschappen rechtvaardigheid, matigheid, kracht en voorzichtigheid uitdrukken, eveneens een sculptuur met vrouwenlichamen, elk met eigen attribuut: de urn en de spiegel. Zij bemiddelen de goede dood van de ware gelovige. Op de doorlopende fries die opzij en achter het tongewelf scheidt van de

muurpartijen zijn scènes uit de bijbel weergegeven in een witmarmere tint. Boven de ingang de verdrijving van Adam en Eva uit het Paradijs, met de tekst “de dood is de straf voor de zonde”. Ter rechter zijde het afscheid van de aartsvader Jacob op zijn sterfbed met zijn familie; ter linker zijde de begrafenis van Jacob met wagens en voetvolk. Beide friezen lijken net gebeeldhouwde laag-reliëfs in de Grieks/Romeinse traditie. Rondom het doek met de apotheose staan stenen doods-kisten. Op de uitstekende vier zuilen staan rood-marmere sarcofaagen, die aan de antiquiteit refereren en het bescheiden hoofdaltaar zelf is een sarcofaag, eenvoudig van vorm, zoals in gebruik voor de eerste Christenen. De enige echte ruimte is achter het altaar, in een hemels schijnsel hel van boven verlicht en circa 1 meter diep. Voor het overige is de gecreëerde rouwkapel een illusie.



19. Paolo Brunetti, *Trompe-l'oeil* schildering In de Chapelle des *Âmes du Purgatoire*, Eglise Sainte-Marguerite, Parijs. 1762. Foto Cuchi White, 1981 (niet gerestaureerde staat).

### 5.3 Gabriel Briard's figuratieve altaarstuk.

Alle tot dusverre genoemde wanddecoratie wordt thans toegeschreven aan Paolo Brunetti en niet aan Gabriel Briard (een leerling aan de Académie de Peinture van nota bene Charles Natoire) van wie alleen het altaarstuk afkomstig is.<sup>62</sup> Het immense doek toont een in olieverf

<sup>62</sup> Sandoz, M. (1981). *Gabriël Briard (1725-1777)*. Paris, Editart-Quatre Chemins. pp. 106-108





**20. Gabriel Briard, Le passage des âmes du Purgatoire au ciel, 1761. Olieverf op canvas, 734x355. Parijs, L'église de Sainte-Marguerite, Chapelle des âmes du Purgatoire, altaarstuk in nis achter de geschilderde trompe-l'oeil architectuur.**

geschilderde apotheose in de ten hemelstijging van de zielen uit het vagevuur, waarbij geheel naakte figuren, mannen en vrouwen in aangrijpende poses een door engelen begeleide vlucht omhoog maken, nadat zij de purificatie van het vagevuur hebben ondergaan. Een opvallend detail is dat er op dit altaarstuk geen heilige als intercedent optreedt, zoals vaak op altaarstukken het geval is. Enkel een gebed begeleidt hen. De zielen ondergaan hun hemelvaart met de hulp van engelen in een kolkende spiraal van lichamen.



21. Gabriel Briard, *Le passage des âmes du Purgatoire au ciel*, 1761, detail. Olieverf op canvas. L'église de Sainte-Marguerite, Parijs.

Het verbazingwekkende en ook wel enigszins beklemmende illusionisme van deze kapel uit 1762 is een ware tour de force geweest, bijna te groot voor één kunstenaar. Voor dit werk heeft Paolo Brunetti niet meer met zijn vader samengewerkt (1758). Mogelijk werkte hij wel met andere decorschilders samen, onbekend is evenwel welke. De Fries wordt wel aan Gabriel Briard toegeschreven, maar dit lijkt gezien de totaal andere stijl ten opzichte van zijn olieverfschilderkunst erg twijfelachtig. Het boek over Briard's levenswerk vermeldt het werk dan ook niet in de catalogus, maar noemt de toeschrijving van de doorlopende fries aan deze kunstschilder onterecht.<sup>63</sup> Het altaarstuk is wel als een van Briard's meesterstukken beschouwd, waarmee hij naam maakte aan de Académie Royale de Peinture et Sculpture, ook vanwege het grote formaat. Het werd getoond op de Salon van 1761 en viel op vanwege het barokke karakter en kon worden vergeleken met werken die hij in Rome had gezien van o.a. Pietro da Cortona.<sup>64</sup> Het vormt daardoor wel een contrasterend element in het classicisme van de trompe-l'oeil kapel. Een aantal interessante kenmerken pleitend voor het alleen- auteurschap van Brunetti in alle wanddecoraties van de kapel is de overtuigende precisie en natuurgetrouwheid van de architectuur en de specifieke rangschikking van het sculpturale element. De illusionistische schildering van de architectuur toegepast op het muuropervlak is heel realistisch en lijkt wel een Griekse tempel na te bootsen, waarbij de grenzeloze fantasie van zijn Lombardische broeders uit deze periode -- in de fictieve Noord-Italiaanse frescotechniek van de *Barocchetto* -- geheel uit het zicht is geraakt: de neoklassieke

<sup>63</sup> Ibid. p. 135.

<sup>64</sup> Ibid. p. 107.

elementen van een strakke opbouw en een rechthoekige vlakverdeling, een doorlopend horizontaal entablement en terugkeer van de zuilen zonder sokkel, rustend op een laag podium, springen in het oog. De bouwkundige stileren en vereenvoudiging van de architect Boffrand (o.a in 1732 in de Lunéville kapel), voor wie Brunetti eerder werkte, lijken erin aanwezig. De fictieve vrijstaande zuilen in combinatie met het plan van een basilica zijn dus niet direct een vondst van de architect Victor Louis, zoals wel werd gedacht, maar door hem overgenomen. Louis was wel heel erg beïnvloed door zijn bezoek aan Rome (1756-1758), waar hij samen met Briard als leerling aan de *Académie Française* verbleef<sup>65</sup> en onder andere kennis verwierf van het werk en de gravures van Piranesi. De voetstuk-loze zuilen op het lage podium doen heel erg denken aan Paestum, waarvan veel prenten in Frankrijk in druk verschenen van gravures door Piranesi. Aangenomen wordt dat Louis het hele decoratieprogramma heeft begeleidt samen met Briard, waar Brunetti het leeuwendeel van het illusionistisch schilderwerk verzorgde. Briard verkreeg vanwege zijn ervaring met grote formaten overigens in de loop van zijn carrière na 1770 opdrachten voor een aantal plafondschilderingen in Versailles, met name in het repousoir van de Nôtre-Dame du Château de Versailles en het Couvent de la Reine te Versailles. Dit laatste heeft hij door zijn vroegtijdige dood in 1777 echter niet kunnen voltooien.<sup>66</sup>

Het theologische iconografische programma binnen een eclectische neoklassieke tempel kwam zo tot stand. De classicistische decorschildering in de rouwkapel van de Sainte - Marguerite in deze vorm was een gewaagde versobering t.o.v. de geëxalteerde laat-Barokke- of rococodcors van Régence decorateurs als Meissonnier en Oppenord voor kerken. Wat dat betreft is het een trendbreuk, die in geen andere kapel omstreeks 1760 in Parijs is waar te nemen, voor zover het de fictieve wanddecoratie betreft. De naamgeving van de kapel doet voorts een relatie met werk van Dante *La Divina Comédia* vermoeden, waar in het gedeelte over het vagevuur de vreemde ervaringen van Dante en Vergilius worden bezongen, als zij de louteringsberg bestijgen. De illusionistische effecten die de rots-reliëfs op de berg oproepen in het gedicht van Dante sluiten aan bij soortgelijke ervaringen van zinsbegoocheling, die in het interieur van de kapel bij de bezoeker kunnen optreden.<sup>67</sup> In een anonieme beschrijving uit 1762 van de kapel wordt gesproken van de ontdekking van een nieuw genre kapelarchitectuur, waar niet alleen architecten en schilders maar ook de kijkers de grootste bewondering voor toonden vanwege het overweldigende aspect van de gehele encenering: het effect bij de kijker van de eerste indrukken, die men bij het betreden ervan ervaart, niet is uit te drukken in de meest welluidende termen, maar nog best in het Italiaans te beschrijven is met de woorden : 'Bella da stupire' (mooi door verrassing).<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Ibid. p. 134.

<sup>66</sup> Ibid. pp. 148-150.

<sup>67</sup> Gombrich, E. (1960). *Art and Illusion*. Oxford, Phaidon Press Ltd. p.235:waarin Dante's canto over 't vagevuur.

<sup>68</sup> Jimeno, F. (2013). *Peintures et décors du Siècle des Lumières dans les églises parisiennes*, Université Paris-1 Pantheon-Sorbonne. p. 14: waarin het document uit 1762 beschreven staat verschenen bij G. Desprez, Paris, van een anonieme auteur die de kapel uitvoerig beschreef. Thans in de Bibliothèque de la Ville de Paris, fonds Jules Cousin, cote 19210 (1).



**22. Paolo Brunetti, Illusionistische sculpturale galerij, 1762. Linker muurfresco met allegorieën. Fries met sculpturale schildering, uitbeeldend de uitvaart van Jacob. Tongewelf met cassetten. Foto auteur, 2014.**

Een tussen 1768 en 1773 gebouwde basilica van de architect Jean François Chalgrin komt dichtbij deze architecturale effecten, heeft dezelfde sobere interieurkenmerken, die hierboven genoemd zijn, en is een typisch Frans Neoklassiek voorbeeld van een laat 18<sup>e</sup>-eeuwse kerk in Parijs (Saint-Philippe-du-Roule, 8<sup>e</sup> arrondissement).

#### 5.4 Antieke sculptuur in een klassiek decor.

De sculpturale verzameling als geheel is ook uitzonderlijk. Een inrichting van ionische zuilen en friezen binnen in een kapel is heel apart; het cassettenplafond doet aan het pantheon in Rome denken. De doorlopende fries in laag reliëf is heel bekend van de praal op Romeinse monumenten, met hier niet het epos van een keizer of vorst uitgebeeld, maar een Bijbelse voorstelling uit het oude testament. Het bij elkaar brengen van Griekse, Romeinse en vroeg-Christelijke narratieven, op verzoek van de opdrachtverlener pastoor C.-H. Laugier de Beaurecueil namens de kerkparochie, heeft de decorateurs Brunetti en Briard een unieke opdracht opgeleverd, welke afkomstig was van de erudiete ecclesia van de kerk.<sup>69</sup>

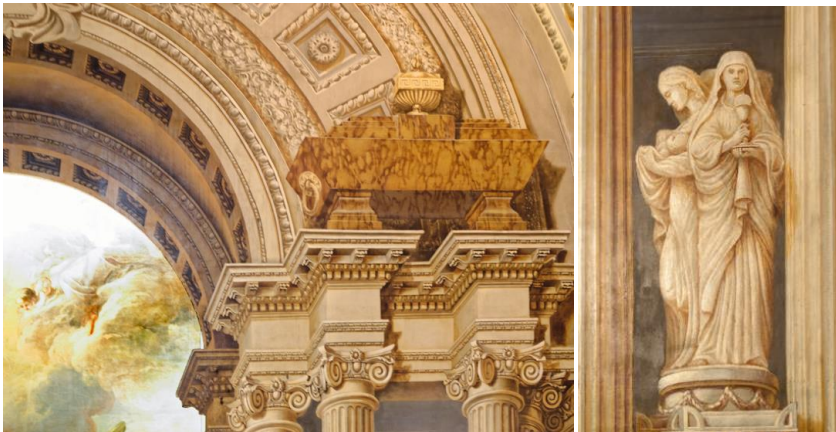
De inbreng van Brunetti is, in vergelijking met zijn aandeel in eerder decoratiewerk -in samenwerking met andere kunstenaars in stadspaleizen en ook in de kapel van het

<sup>69</sup> Ibid. p.7, waarin de toedracht van de opdrachtverlening en de betaling via Louis aan Brunetti en Briard staat beschreven.

vondelingenhospitaal- , verreweg het grootst in dit 18<sup>e</sup>-eeuwse totaal kunstwerk. In totaal is er 700 vierkante meter muurschildering door hem aangebracht. De behandeling door de kunstenaar van de ruimte met betrekking tot de toenemende rol van de sculptuur ten opzichte van de architecturale elementen is, zo lijkt het, in de kleine Chapelle des âmes du Purgatoire nog aan een andere ontwikkeling onderhevig, die in die jaren ging spelen: het tentoonstellen van kunst en sculptuur in een galerij kwam in Frankrijk op gang naar het voorbeeld van een geleidelijke openstelling van de kunstcollecties in Rome voor een groter geïnteresseerd publiek. In het geschilderd illusionisme van Brunetti's kapel is hier een relatie aanwezig met de opkomst van het exposeren van sculptuur.



23. Paolo Brunetti, Grisailles, 1762. 23a. Allegorische figuur representerend armoede. 23b. Grisaille muurschildering, detail: Sokkel van deze sculptuur met inscriptie 'het aardse leven is een pelgrimage'



24a. Paolo Brunetti, Grisailles, 1762. Tombeau sùr entablement de ressaut, rood geaderd Siciliaans marmere. 24b. De goddelijke deugden eronder in de fictieve ruimte tussen de zuilen.

## 6. Architecturale muurschilderingen en veranderende smaak in interieurs.

### 6.1 Neoclassicistische invloeden op architecturaal ornament en muurschilderkunst.

Zoals Wend von Kalnein beschrijft in zijn periodisering van de 18<sup>e</sup>-eeuwse bouwkunst en binnenhuisarchitectuur is er sprake van het naar binnen brengen van bouwkundige elementen en het naar buiten brengen van het ornament. Omstreeks 1765 culmineerde dit in het inbouwen van vrijstaande zuilen in woonruimten, wat alleen in kerken was toegestaan volgens de traditionele bouwmeesters. De ingreep, die overigens strijdig was met het door Blondel aanbevolen Vitruviaanse denkmodel voor het bouwen, gaf nieuwe profilering aan het woonvertrek en mogelijkheden tot een strakkere lijnvoering van het ornament, dat zoals gezegd erg zwaarig was geworden onder de Rococo invloeden. De inrichting van de rechte vertrekken kon daarop worden aangepast met meer aandacht voor educatie en presentatie, waarschijnlijk een voortvloeisel van de ervaringen in de salons en bij recepties. In enkele geschilderde ensceneringen van koninklijke vertrekken in Versailles of Bellevue is dit zichtbaar. De achtergronden zijn neoklassiek met zuilen, pilasters en zelfs een fries in het woonvertrek en ook de klassieke sculptuur ontbreekt er niet. Het benadrukken van een historische verhaallijn in de inrichting wijst op een besef van de invloed van de antieke kunst, dat in Frankrijk sterk was geworden onder invloed van Le Grand Tour van kunstenaars en contacten van politieke kopstukken aan de *Académie Française* te Rome. Rond 1750 kreeg deze een belangrijke impuls onder andere door archeologische vondsten vanaf 1746 rond Napels en in Rome. Het vinden van resten van sculptuur leidde tot een hausse in de tekenkunst en graveerkunst en de ruïnes bij Napels en Rome bevorderden sterk het inzicht in wonen, werken en verzamelen in het Italië rond het begin van de Christelijke jaartelling. Het reizen naar deze plekken werd een ware cultus, die ook schrijvers en kopiïsten trok. Belangrijk waren in dit opzicht bijvoorbeeld de Fransen Charles-Nicolas Cochin en Julien-David Le Roy, Pierre-Jean Mariette en de Italianen Giambattista Piranesi en Paolo Paoli, waarvan teksten en prenten een toenemende invloed uitoefenden op het debat rond het ontwerpen. Het debat onder architecten intensiveerde over de juiste bouwkunst, die in veler ogen op de antieke bouwkunst moest teruggaan. Het zou aan een stad als Parijs ook een nieuwe grandeur verschaffen, iets wat de toen verouderde urbaine infrastructuur zou kunnen verbeteren. Een strijd bestond er tussen auteurs van bouwtraktaten over de Griekse, dan wel de Romeinse origine van bouwprincipes, maatvoeringen en materialen. In Frankrijk kwam er door een nieuwe lichte architecten als Louis, Gabriel en Soufflot een terugkeer naar de architectuur met een Grieks stempel: *Le Goût Grec*. In hun kielzog waren hierdoor veel van de aan hen toegewezen -grotendeels Franse- kunstenaars en ornamentisten betrokken bij decoraties in een neo- stijl.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Eck, C. v. (1995). *The Question of Style in Philosophy and the Arts*. Cambridge, Cambridge University Press. pp. 9-10, waarin zij *stijl* definieert als een verenigend concept in 18<sup>e</sup>-eeuwse architectuurtheorie, van belang bij het gebruik van ornament aan en in gebouwen, dat een emotioneel effect bij de toeschouwer teweegbrengt.

Het ornamenteren in een neoklassieke stijl van andere objecten, dan de rijk gestileerde woonvertrekken in stadspaleizen en kastelen, raakte eveneens in trek, onder meer bij de in deze scriptie beschreven muurornamentiek in de kapellen. Als voorheen was er voor de Italiaanse ornementschilders een taak weggelegd, al veranderde die geleidelijk en bleef hun productie in het totaal aan ornament in Parijs na 1750 zeer beperkt. Het aanzien van de decoratieve schilderkunst was in Frankrijk verder niet zo groot als dat in Italië al eeuwen het geval was. Graveurs en prentmakers hadden meer oog voor de werken van Italiaanse en Franse meesters in de schilderkunst op paneel of doek dan voor het werk van ornementschilders. Zodoende is er relatief weinig van deze originele ornementschilderingen door Italianen vastgelegd in print. Graveurs hadden van oudsher meer belangstelling voor de toegepaste kunsten en designs zoals die van de gedetailleerde lambriseringen en plafond- en meubelomlijstingen van de Franse ontwerpers, ebenisten en fijnschilders met hun mooie ambachtelijk werk in de hôtels, stadspaleizen en hof-residenties van Parijs.

## 6.2 Teruggang van het theatrale decor in het Parijse Interieur.

Allereerst dien ik hier wel onderscheid te maken tussen de luthoven van de koning, de stadspaleizen en de overige architectuur in de stad. Er waren, door het conservatisme aan het hof en de eigen politiek van de stad Parijs en van sommige tamelijk onafhankelijke departementen zoals het directoraat du Ponts et Chaussées, grote verschillen in het tempo waarin architecturale vernieuwingen plaatsvonden. Ook architecten veranderden van intentie en smaak gedurende hun loopbaan; zo staat de stadsarchitectuur van Ange-Jacques Gabriel voor het grote centrale plein in Parijs het *Place Louis-XV*, het latere *Place de la Concorde*, ver af van de door Madame de Pompadour aan hem in opdracht gegeven architectuur voor het interieur in kasteel de Bellevue, waar later de dochters van Lodewijk XV resideerden. De zeer weelderige inrichting van dit kasteel met zijn privé kunstgalerij en pronkkamers van Gabriel<sup>71</sup>, had een heel barokke aankleding en dito meubilering. Het centrale trappenhuis en de overloop op de eerste verdieping hadden de Brunetti's geschilderd, naar voorbeeld van hun eerdere werk in *Hôtel de Luynes* en *Hôtel de Soubise-Rohan*. Hiervan is alleen een gedeelte uit *Hôtel de Luynes* overgebleven en te zien in het huidige trappenhuis van *Musée Carnavalet*. De modieuze en overdadige aankleding van de figuren erop afgebeeld, is in het decor met de klassieke architectuur nog goed te bestuderen. Het drukke en overvolle aspect veroorzaakt een overrompelend effect op een argeloze bezoeker, als de monumentale trap wordt bestegen; iets waar men dus erg dol op was in die dagen aan het hof en bij de hoge adel. Dit kan men ook opmaken uit notities uit het dagboek van Charles-Philippe d'Albert, 4<sup>e</sup> Duc de Luynes, wanneer hij een ontvangst van

---

<sup>71</sup> Kalnein, W. v. (1995). *Architecture in France in the Eighteenth Century*. New Haven & London, Yale University Press. p. 212: Gabriel's opstelling van beelden in nissen in de Galerij en de inrichting van de dinerzaal.

hooggeplaatsten in een van deze stadspaleizen beschrijft en daarbij de schitterende, in heldere kleuren geschilderde trap naar de dinerzaal noemt van de hand van Paolo Brunetti.<sup>72</sup> Hoe dit er precies heeft uitgezien weten we niet omdat dit trappenhuis in Hôtel de Soubise-Rohan is gesloopt in de 19e eeuw, lang na de totale vernietiging van het kasteel de Bellevue. De arrangementen in trompe-l'oeil waren in Bellevue van vader en zoon Brunetti samen en besloegen een enorm groot oppervlak van de wanden van het centraal trappenhuis en de eerste verdieping. Biver geeft in zijn tekst de door 18<sup>e</sup>-eeuwse kijkers gerapporteerde "monumentaliteit van het trappenhuis weer en de relatief slechte uitlichting ervan, die belemmerde de gehele uitmonstering goed te beoordelen; het grootse architecturale ontwerp met Ionische zuilen, de vazen en de sculpturen van mythologische figuren tussen colonnades op de eerste verdieping maakten het een briljant en nobel werk."<sup>73</sup> Ook hiervan zijn geen gravures of prenten gemaakt of bewaard gebleven, zodat de decoraties in Bellevue net zoals die in Hôtel de Soubise niet meer kunnen worden achterhaald.

Deze geschilderde decoratiestijl zou weldra erg aan populariteit inboeten, want na 1765 -1770 werd deze in toenemende mate overdreven, overvloedig en onecht gevonden. Het decoreren van de Parijse interieurs op deze wijze had zijn langste tijd gehad omdat men deze te theatraal vond. Plafond- en wandschilderingen in zalen en vertrekken maakten plaats voor (half)zuilen, pilasters, arcades met spiegels, stucwerk of hout-gesneden kroonlijsten en geschilderde lambrisering met mooie ornamentlijsten in neostijlen. Figuratief schilderwerk in Italiaanse stijl verdween op wanden, waar verfijnde Japanse naturalistische wandkunst en Chinoiserie populair bleven.

## 7. Uitkomsten van het onderzoek over Italiaanse interieurdecoratie.

### 7.1 De particuliere interieurschilderingen.

Van de muurdecoratie in Parijs is medio de 18<sup>e</sup> eeuw minder op tekening, prent of schilderij vastgelegd zoals die vigeerde in religieuze en profane gebouwen van de stad, dan men zou wensen. Sinds 1740 zijn door het perfectioneren van de drukkunst wel steeds meer reproducties van kunstwerken van vooraanstaande kunstschilders en beeldhouwers verkrijgbaar, maar die van het geschilderd ornament slechts in kleine hoeveelheden. Het aandeel prenten uit de 18<sup>e</sup> eeuw van werk van Italiaanse ornamentschilders in Parijs is zeer klein. Uit overzichtstekeningen van interieurs en losse schetsen van Franse tekenaars-graveurs krijgt men geen goed beeld van de omvang die het corpus van Italiaanse quadratura in Parijs had. Met beschrijvingen in een aantal inventarissen, catalogi en private en kerkregisters -meestal zonder afbeeldingen- erbij, ontstaat een wat duidelijker beeld van

<sup>72</sup> Charles-Philippe d'Albert, d. d. L. (1863). Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758), Deel 11. Paris, Firmin,Didot Freres et Cie. p. 338: 31 januari 1752 Diner in Hôtel de Soubise, en ontvangst door M. le Prince de Soubise, Charles de Rohan. Beschrijving van diens magnifieke stadspaleis.

<sup>73</sup> Biver, P. (1933). Histoire du chateau de Bellevue, Paris, Librairie Gabriel Enault.p. 49, geciteerd uit Thiéry,L. Guide des amateurs..aux environs de Paris, Hardouin, 1788 en Dulaure,J-A. Voyage pittoresque, Debure, 1786.



de grootte ervan. De moeilijke verkrijgbaarheid zonder vooraf betaling van kopieën uit de digitale prentencollecties van BNF, INHA en Ecole du Louvre maakt het noodzakelijk om in de Nederlandse bibliotheken historische boeken en kunstpublicaties te raadplegen op dit gebied. Het onderzoek in deze literatuur geeft enkele nieuwe ideeën over deze materie.

Quadratuur- en ornamentschilders waren sinds het begin van de 18<sup>e</sup> eeuw welkome gasten voor het enceneren van decors en festivalarchitectuur van tijdelijke aard, zoals die bij inhuldigingen of andere feesten voor de bewoners van Parijs werden georganiseerd. De beste en bekendste zoals bijvoorbeeld de ontwerper Nicolas Servandoni werden weldra ook gevraagd voor kerk – en paleisinterieurs.<sup>74</sup> Meer reizende decoratieschilders vonden empooi in Frankrijk en het trompe-l'oeil decor binnenshuis raakte in zwang in stadspaleizen en herenhuizen. De hogere klasse van Parijs wilde graag etaleren welke wandschilderingen zij in huis hadden. Tijdelijk ontstond er zelfs een hausse aan opdrachten bij bemiddelde Fransen, meestal in adellijke families die een sociaal netwerk onderhielden. Met name enkele dagboeken en memoires geven enige informatie over aanwezig muurschilderwerk binnen privéhotels.<sup>75</sup> Daaruit blijkt dat heel veel ervan is verdwenen, voor het grootste deel door sloop van panden nadat muurillusionisme uit de gratie was geraakt en men ervan af wilde en vanwege sloop bij grootschalige stadsverbeteringsprojecten zoals die van baron de Haussmann in de 19<sup>e</sup> eeuw. Een ander deel moet verdwenen zijn door degradatie van het wandschilderwerk ten gevolge van het kwetsbare materiaal; de verf en de hechtlagen in pleisterwerk konden loslaten of donker verkleuren, terwijl men voor restauraties van grote muuroppervlakken weinig voelde vanwege hoge kosten. Dan ging ook de sloophamer erin. Een aantal muurschilderingen in privéhuizen zal nog bestaan in Parijs, maar niet toegankelijk zijn. Deze zijn het meest belangwekkend om nog in beeld te brengen. Vooral omdat werk van de Brunetti's en Servandoni grotendeels verloren ging, is het muurfresco uit 1737 dat eind 19<sup>e</sup> eeuw overgebracht is van Hôtel de Luynes naar het Musée Carnavalet van grote importantie. Het toont de decadente smaak in de uitmontering van wandarchitectuur en persoonlijke aankleding in trappenhuisen, zoals die ook in een tiental andere Parijse hotels hebben bestaan. Ongedwongen poses in trompe-l'oeil van eigentijdse kleurig geklede figuren tussen onscherpe uit het beeldvlak tredende mythologische sculpturen in grisaille beheersen op het trappenhuisfresco het rondom geschilderde decor, dat daardoor zeer teatraal aandoet en zelfs een benauwd gevoel op de trap kan geven. De ervaring van een interactie in het observeren over en weer tussen de kijker en de geschilderde figuren is zeer kenmerkend voor dit werk. Die interactie legt een concept van de kunstenaar bloot: door beweging moet een ervaring ontstaan, die de kijker zich herinnert; de plaats van de emotie (vreugde, angst, afkeer?) is op een trap of overloop, ontmoetingsplek bij uitstek; ook een rendez-vous met onze goden of demonen is een reële kans, die de kunstenaar door de aanwezigheid van in grisaille geschilderde sculpturen oproept. Het is door deze complexiteit dat het muurfresco zowel kan amuseren, afstoten of vervelen, maar dit wordt mede

<sup>74</sup> Plezier, L. (2013). De façade van de Saint-Sulpice en de theaterdecors van Servandoni, Leiden University. pp. 2-5, Paper, niet gepubliceerd.

<sup>75</sup> Langlois, C.-V. (1922). Les hôtels de Clisson, de Giuse et de Rohan-Soubise au Marais. Paris, Jean Schemit.

veroorzaakt door de keuze van de kunstenaar voor specifiek dit type illusionisme. De continuïteit van de reële naar een fictieve ruimte brengt de kijker in verwarring en schept gelegenheid tot projectie van persoonlijke ervaringen in het tafereel.



25. Paolo Brunetti. Detail fresco Escalier de Luynes, 1737. Sculptuur in grisaille geschilderd, representerend de godin Minerva. Parijs, Musée Carnavalet.

Het oordeel over dergelijke illusionistisch werken was vaak niet mals. In zijn *Cours d'Architecture* neemt Blondel er afstand van. Hij vindt de muurschilderingen in Hôtel de Luynes door de theatraaliteit te onwaarschijnlijk en geen goed alternatief voor passende architectuur en reliëfsculptuur. Verder is naar zijn mening het surplus aan ornamenten en de galanterie volledig misplaatst. Het hindert een goed zicht op het metselwerk en het gewelf en de juiste orde ontbreekt in deze geveinsde architectuur, door een gebrek aan symmetrie en balans, aldus Blondel.<sup>76</sup> Het geeft de opinie weer, dat in afwijking van de heersende moraal, de overdaad in deze schilderijstijl teveel in het oog springt en de nadrukkelijkheid van het ornament teveel hindert. Dit was in strijd met de goede smaak en het verstoorde de orde en distributie, zoals die in evenwicht moest zijn in een decoratieprogramma van interieur en exterieur. Het gebruik van geschilderde grisailles en geveinsd marmeren bouwelementen in decoraties wees hij om diezelfde redenen af: te onecht. Tot omstreeks 1750 werden de binnenruimten zoals trappen geschilderd in dit type trompe-l'oeil, tenminste nog zolang zij bij de bezittende klasse in de smaak viel; de ambiguïteit ervan en het licht provocerend karakter bevielen een flink gedeelte van de hoge adel kennelijk wel.

## 7.2 De kapelschilderingen.

De inzet van ornamentalschilders in de gedenkkapellen na 1750 vond plaats onder een veranderend gesternte. De illusionistisch geschilderde architectuur van de Brunetti's in het vondelingenhospitaal vormt een tamelijk regelmatig gerangschikt kaderwerk voor Natoire's figuratieve taferelen zonder al te wilde perspectivische vondsten. De bijbel-verhalen konden zo gemakkelijk worden gelezen. Het paste goed in de plannen voor de kapel als plaats van piëteit en gebed. Tenslotte deed men niet zomaar afstand van zijn of haar kind, maar dwongen bittere armoe of ziekte mensen ertoe; een plek voor contemplatie was nodig. Dit was ook het bestuur van de stad duidelijk uit het enorme aantal wezen en ondervoeden, die dagelijks werden aangeboden aan de charitatieve instellingen voor vondelingenhulp. De cijfers spraken boekdelen. Verbeteringen waren zo gepland door Boffrand in opdracht van de stad en door het directoraat-generaal des Bâtiments du Roi, waar hij tijdelijk bouwkundig hoofdverantwoordelijke was voor het ziekenhuiswezen. Het Hôtel Dieu kreeg er zo een forse dependance bij tegenover de gotische kathedraal. In de kapel was de voorwand geschilderd in traditioneel italianiserend trompe-l'oeil, maar de toets van de stal als opgekalefaterde ruïne maakte het gehele fictieve bouwwerk wonderlijk transparant. Deze kapel toonde kunstwerken in een ambiance die klopte met de actuele situatie van de wezen-zorg. Hoewel de smaak van de elite anders was, kreeg de gezamenlijke inspanning van de architect en de decoratieschilders veel aandacht in de pers. Tot het einde van de 18<sup>e</sup> eeuw trok het veel bekijks en Blondel nam het bouwwerk op in zijn overzicht van de Franse bouwkunst. Marc-Antoine Laugier was waarschijnlijk het meest lovend over het ensemble in de kapel en vooral over het passende architecturale kader van de Brunetti's. Hij roemt de inventie en

---

<sup>76</sup> Blondel, J.-F. (1771). *Cours d'Architecture, ou traité de la décoration, distribution et constructions des bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*. Parijs, Dessaint. Vol 4, pp. 309-313.

verbeeldingskracht in de sfeer, die de wanorde van de geruïneerde stal uitdrukt in de geest van de omstandigheden en misère bij de geboorte van Christus.<sup>77</sup> Vanuit het oogpunt van wandschildertechniek is het illusionisme in de kapel heel waarachtig en beklemmend. Het is geschilderd volgens de principes van de quadratura van het open muur type, waarin de continuïteit van de stal met het landschap en de hemel voor de waarnemer maximaal suggestief is en tegelijk aannemelijk: het klopt bijna te goed. Volgens de kunsthistoricus Ernst Gombrich, in zijn essay *Ambigüiteit van de derde dimensie* over het aandeel van de waarnemer in trompe-l'oeil schilderkunst, stuit dit op een bezwaar: de weergegeven Illusie moet niet te perfect zijn om kijker te imponeren: wat telt is dat onze verbeelding maximaal wordt aangesproken en de desillusie van het bedrogen oog niet gaat overheersen. Zolang onze verbeelding aan het werk blijft de illusie met alle zintuigen te ondergaan, is het volgens hem goede kunst.<sup>78</sup>

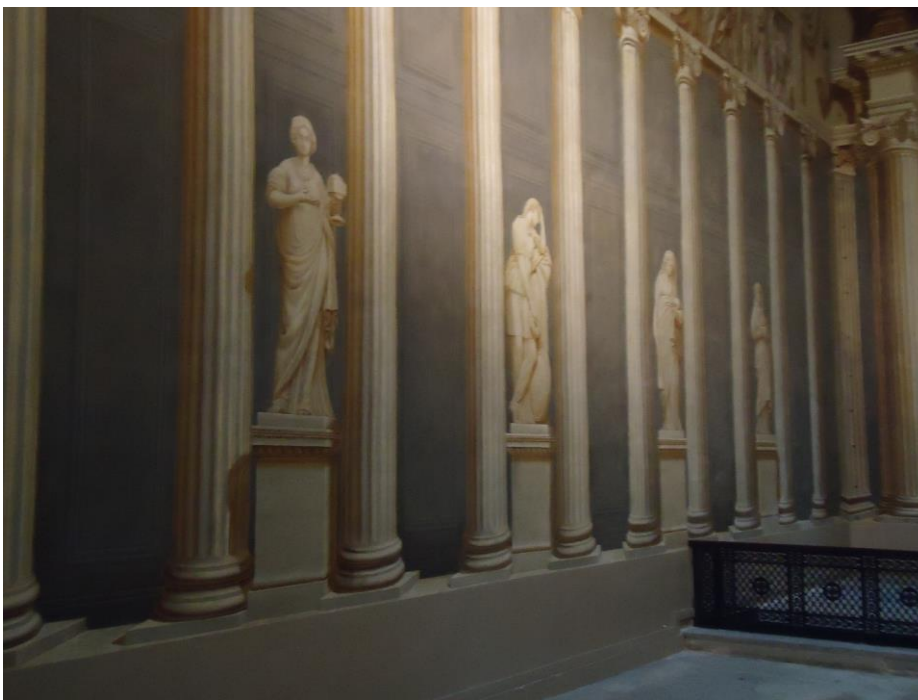
Een decennium later kwam de rouwkapel van de Sainte-Marguerite klaar. Deze was voor zover bekend door Paolo Brunetti alleen gedecoreerd, een helse klus voor één man. Mogelijk zijn een aantal elementen door andere Quadraturisti aangebracht, maar dat blijft gissen. De uitzonderlijk gedecoreerde kapel bevindt zich in een doorsnee parochiekerk in een achteraf straat van Parijs (11<sup>e</sup> arrondissement). Direct naast de aan de heilige Marguerite geweiide kapel is de grafkapel gelegen. De eerste indrukken zijn fascinerend. De uitlichting met slechts een enkele elektrische lamp geeft een wat kille atmosfeer, die me passend lijkt. Als grafmonument is deze kapel niet meer in gebruik; er zijn 20 eendere luiken in de vloer zonder enige inscriptie of markering, zodat het altaar zelf --dat een sarcofaag is-- het enige grafmonument is in de ruimte aanwezig. Bij strijklicht langs de wanden is de illusionistische decoratie niet zo indrukwekkend en de tweedimensionaliteit zelfs opvallend. Het geeft aan dat de positie van de bezoeker in die ruimte doorslaggevend is voor de ervaring: bij voorkeur staat men er middenin om het trompe-l'oeil effect goed te kunnen beoordelen. Dan is dit zeker erg indrukwekkend. Vooral het effect van de altaar-wand komt goed tot uiting, met de nis tussen de symmetrische tetrastyles de ressaut en het erachter hangende altaarstuk in zenith-verlichting; het lijkt bijna een schuifwand, die ter weerszijden is opengevouwen. Een andere eerste indruk is het gesloten aspect van de zijwanden met de colonnades; behalve de fictieve sculpturen tussen de zuilen ziet men een effen loodgrijs vlak achter de colonnades; het effect is zo te interpreteren dat men naar binnen kijkt, in plaats van naar buiten; dit is een opmerkelijke vondst van de decorateur. In veel latere instantie vallen op de erg hoog geplaatste Fries met de figuratieve laagrelief sculptuur boven de colonnade in het entablement, waarop de fragmenten afgebeeld uit het oudtestamentisch verhaal.<sup>79</sup> De eveneens hoog op de tetrastyle de ressaut geplaatste roodmarmere

<sup>77</sup> Laugier, M. (1771). *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*. Paris, Jombert. pp. 231-233.

<sup>78</sup> Gombrich, E. (1960). *Art and Illusion*. Oxford, Phaidon Press Ltd. p. 236..

<sup>79</sup> Barrier, J. (2005). *Les architectes européens à Rome : 1740-1765 : la naissance du goût à la grecque*. Paris, CNMHS - Editions du Patrimoine. opus citatum p159, waarin de passage uit het boek van Marc Laugier, *Observations sur l'Architecture*, 1755, waarin Laugier de laag- reliëfs van Victor Louis goedkeurt, maar waar hij aangeeft ze door de hoge plaatsing niet goed te kunnen zien.....

sarcofagen volgt de blik daarna pas, waarna de archivolts met het lint. De bevreedende wat naargeestige indruk die de encenering in eerste instantie achterlaat is illustratief voor de verstillend die intreed in de rouwkapel en in het hart van de bezoeker. De architect Louis heeft met het door Brunetti gedecoreerde interieur van de kapel een uitzonderlijke bijdrage geleverd aan de eschatologische kant van het menselijke bestaan. De betekenis van het vagevuur in het katholicisme is hier benadrukt en door deze te verbinden met de historische setting van de antieke cultuur vanaf de Egyptenaren tot aan het vroege Christendom lijkt deze betekenis aan eeuwigheidswaarde te winnen. De actuele afkeer van het opkomend protestantisme speelde wellicht mee, een geloofsovertuiging waarin het vagevuur niet bestaat. De behoefte in de katholieke kerk om te marchanderen over de aardse zonden kreeg van de parochie juist een plaats in deze rouwkapel. Die is door het illusionistisch decor dan ook uniek in zijn soort. Over het oorspronkelijk concept van de opdrachtgever en de drijfveren van architect en decorateurs bestaat er helaas geen documentatie, wel over de onderlinge afspraak tussen de partijen omstreeks 1760.



**26. Paolo Brunetti, trompe-l'oeil wandfresco, 1762. Tempelzuilen en sculpturen in grisaille geschilderd, representerende de ijdelheden des levens. Chapelle des âmes du Purgatoire, Sainte-Marguerite, Parijs**

Vast te stellen is het type illusionisme dat in de kapel aanwezig is. Rondom is een gesloten-wand quadratura toegepast, waar de verticale omsluiting de vorm aanneemt van een autonome pictoriale ruimte. Het bestaan van de begrenzing wordt daarbij dus niet ontkend. Slechts de monumentale sculptuur in de overweldigende fictieve architectuur

verschafft enige verbinding met de buitenwereld. De beeldhouwwerken zijn echter allemaal erg afstandelijke creaturen die in een eigen wereld lijken te zijn verzonken; het gevoel van insluiting binnen de reële ruimte wordt hierdoor versterkt, alsmede door het blinde muur-effect van de loodgrijze vlakke achtergrond. Kijken we hier wellicht tegen de Cella aan? De tempel waar we hier gelijktijdig in- en uitkijken is een geslaagd voorbeeld van geschilderd illusionisme, omdat je als kijker je blijft afvragen waar je jezelf bevindt: binnen of buiten. De tempelfaçade die binnenin de rouwkapel is geplaatst, geeft ons misschien een aanwijzing over een inspiratiebron van de architect. Dergelijke tempels ziet men in Italië bijvoorbeeld nog op Sicilië (Segesta) en ten zuiden van Napels (Paestum). De prenten van gravures van Giambattista Piranesi kregen in die periode bekendheid via de *Académie Française* in Rome. Piranesi, bekend als criticus van Vitruvius en Laugier vanwege hun plichtmatige volgens de oude regels bouwen, breekt een lans voor vrije inventie: vernieuwingen komen door het oude overhoop te gooien. De ruïne had zijn speciale interesse. In Paestum zag hij de ongeveinsde architectuur, waarvan hij het verval weergaf; het theatrale ervan benaderde hij door zijn sequenties van beelden, die beweging en emotie oproepen, een ervaring die architectuur moet geven.<sup>80</sup> Het gaf een nieuwe impuls aan *Inventio* in de architectuur en gaf ruimte aan het vastgelopen 18<sup>e</sup>-eeuwse debat tussen architecten, wat het mogelijk maakte dat de Vitruviaanse manier van het analyseren van gebouwen werd doorbroken.



**27. Paolo Brunetti, trompe-l'oeil geschilderde enscenering van grafmonument, 1762. Bovenop tetrastyle een rood marmere sarcofaag met vaas, erachter archivolt met cassetten. Chapel des âmes du Purgatoire, Parijs.**

<sup>80</sup> Jong, S. d. (2010). *Rediscovering Architecture. Paestum in Eighteenth-Century Architectural Experience and Theory*. Thesis PhD, Leiden University. pp. 279-287.

## 8. Model van het interieur als tentoonstellingsruimte, een nieuw element binnen monumentale architectuur.

De bouw en inrichting van de gedenkkapel na 1750 was een gelegenheid voor in deze scriptie genoemde architecten om te experimenteren, Zowel Boffrand op het eind van zijn loopbaan als Louis als allround architect net terug van de *Académie Française* in Rome namen klassieke bouwelementen op in het interieur. Colonnades waren hier en daar in de private sfeer al in de wandarchitectuur opgenomen, maar nu verschenen ze ook binnen het monumentaal interieur. Boffrand was feitelijk een pionier met het integreren van het antieke portaal in de façades van een gebouw –zie het ontwerp vondelingenhospitaal dat al geënt was op zijn eerdere paleisdesigns- maar nu kwamen klassieke elementen ook in gebruik voor interieurarchitectuur. Bij veranderingen in smaak ingevolge deze ontwikkeling handelde het aanvankelijk om de interieurdecoraties op ontmoetingsplaatsen zoals vertrekken in de hof-residenties van Parijs (Palais Royal, Palais du Luxembourg), waar nieuwe architecten als Louis en Contant d'Ivry werkten. Hun interieurs bevatten zuilen en pilasters, horizontale kroonlijsten en een reliëf boven deuren, de scheidingswanden kregen daardoor een rechthoekige belijning. Het luxueuze interieur van het paleis ging in Parijs voorop in de ontwikkeling naar de publieke expositieruimte, naar analogie van ontwikkelingen in Rome waar paleizen voor dit doel werden heringericht. Het werkmodel van Boffrand en Louis in de contemplatieve hoek van hospitaal en kerk bood hen de mogelijkheid van het tegenover en naast elkaar plaatsen van architectuur, decoraties en rekvisieten. Tevens konden zij een verbinding leggen tussen de ontmoetingsplaats en de gedenkrimte voor de parochie en de gewone burger. De integratie van de schilderkunst en de beeldhouwkunst had daarbij hun prioriteit, om de autonome kunst te stimuleren en te tonen en het publiek er deelachtig aan te laten zijn. Met Charles Natoire en Gabriel Briard kenden de architecten Franse academieschilders, die goed een toepasselijk narratief konden uitbeelden; een uit de Bijbel en/of uit de Griekse mythologie lag voor de hand, waarbij de keuze voor de onlosmakelijk aan Rome verbonden katholieke ecclesiastiek voorop stond. Deze kunstschilders maakten de bestelde schilderstukken geïnspireerd op oud- en nieuwtestamentische bijbelgeschiedenis met de opdracht deze in de nissen van de kapellen onder te brengen. De sculptuur was aanvankelijk voorzien in de vorm van vrijstaande beelden, eveneens in nissen van de kapel. Die kosten zouden te hoog zijn voor deze eenvoudige kapellen. De aanwezigheid in Parijs van de Italiaanse quadratura- en ornamentschilders bracht uitkomst.

Het uitzonderlijke experiment met expositie van eigentijdse schilderkunst voltrok zich in de luwte van grotere architectuurprojecten, die werden voorbereid in de loop der vijftiger jaren; de bescheiden locaties van het vondelingenhospitaal en een parochiekerk boden de ruimte, de kerkgemeente de middelen en de architecten het bouwconcept. Met een decennium tussenruimte kwamen beide gedecoreerde ruimten tot stand en deze bevatten

nog een scala aan kunstvoorwerpen als smeedwerk, kandelaars en altaar relikwieën, waarin de traditie werd geëerd. Daarmee boden de kapellen een model voor het exposeren van kunst, weliswaar in een traditie door heroriëntatie op antieke architectuur en decoratie, maar ook had het in de bereikte scenografie een nieuw gezicht : dat van een monumentale tentoonstellingsruimte voor een groter publiek.

De in deze scriptie beschreven voorbeelden van interieurschilderkunst in de private sfeer in stadspaleizen en in de publieke sfeer in kerkkapellen tussen 1737 en 1762 illustreren de veranderingen in decoratieve smaak in die periode binnen stadsarchitectuur-projecten van Parijs. Die liep parallel met het doorzetten van neoklassieke tendensen binnen de architectuur zelf, die zowel in het exterieur als in het interieur zichtbaar werden. Het belang van interieurschilderingen nam af met het in de stadspaleizen aanbrengen van kostbaarder wanddecoraties als lambriseringen en wandreliëfs in echte sculptuur of stucco uitgevoerd op wanden en plafonds na het midden van die eeuw. Deze kreeg een strakkere vormgeving langs rechte lijnen als reactie op de overdadige rococo ornamentiek in de vele koninklijke residenties. Er werden architecturale bouwelementen in de interieurs opgenomen, wat met name in de profilering van de wanden zichtbaar werd in thans nog bestaande stadspaleizen. Decoratief ornament belijnde tegelijk de buitenzijde van gebouwen vaker en dit doorbrak barokke patronen van stadsgevels, waarin vaker portico's en panelen in reliëf verschenen. Deze smaakveranderingen hadden een aantal oorzaken, de afkeer van rococo en decadentie, ethisch reveil en invloed van de Ecclesia, heroriëntatie op klassieke bouwvormen door reizen van kunstenaars en architecten naar Rome en Athene, de verbeterde bouwmaterialen en technieken bij uitvoering van bouwprojecten. Het debat tussen architecten ging met name over de keuze voor een juiste architectuur; In de tijd van Lodewijk XV was er binnen het hof veel conservatisme, maar ook was er interesse voor bouwkunst en kunst in gebouwen, met name bij Madame de Pompadour en haar entourage, die tijdens ontvangsten met de *crème de la crème* van intellectueel Parijs het cultuurbeleid beïnvloedde. Zo veranderden de paleizen en paviljoens van het hof sterk van interieurinrichting binnen enkele decennia, bijvoorbeeld in Château de Bellevue en de Trianons van Versailles. De toenemende invloed van hoger opgeleide vrouwen op interieurarchitectuur nam ook toe, wat niet iedereen zo waardeerde. De academie voor bouwkunst was geheel door mannen overheerst en die voor schilderkunst en sculptuur grotendeels. Dit betekent dat de invloed van de Pompadour adepten tamelijk uniek was.<sup>81</sup> De correcte methode van bouwen was in die jaren door Blondel zeer uitvoerig geboekstaafd in *Architecture Française* en *Cours d'Architecture*, waarin centraal stond dat de functie van een gebouw herkenbaar moest zijn aan het exterieur, dat in bouwtechnisch evenwicht moest zijn met het interieur, qua geleding en dispositie en karakter, en dat de decoratieve elementen hierbij passend moest zijn. Dit ondervond enige kritiek in Frankrijk van Laugier en in Italië vooral van Piranesi. Deze was een voorstander van vrije inventie en nieuwe experimenten in de architectuur; zijn prenten en tekeningen kregen invloed op ontwerpen in Frankrijk. De interieurdecoratie van Italiaanse

---

<sup>81</sup> Gallet, M. (1972). *Paris Domestic Architecture of the 18th Century*. London, Barrie & Jenkins. p. 50.



ornamentschilders was getuige de ontwikkeling in Parijs van de interieurs van de gegoede klasse in stadspaleizen naar de interieurs van publieke gebouwen duidelijk doorontwikkeld. De decadente stijl van de trappenhuisen verdween en een meer historisch gewortelde stijl ontstond op enkele plekken in de stad. Het totaal illusionisme van de Noord-Italiaanse quadratura, zoals die in de 18<sup>e</sup> eeuw als kunstvorm vervolmaakt was<sup>82</sup> door Chiarini en Tiepolo, verschaft een geloofwaardiger decoratieprogramma aan de opmerkelijke doch bescheiden gedenkapellen (kleine bouwprojecten in de luwte van de gezichtsbepalende architectuur van de stad), die in deze scriptie uitgebreid aan de orde zijn gekomen. Van de tientallen locaties in Parijs met Italiaans geschilderd ornament is vrijwel niets bewaard gebleven, in tegenstelling tot noord en midden Italië, waar meer werken zijn aan te treffen en geconserveerd zijn en ook veranderingen in de smaak minder duidelijk waren. Wat wel bewaard is in Parijs, is hier opgesomd en beschreven voor zover door mij te achterhalen was uit primair en secundair bronmateriaal. Werk zoals dat van de Brunetti's op het gebied van de fictieve ornamentiek blijkt ten onrechte ondergewaardeerd en onbekend te zijn. Ondanks het uit de gratie raken van deze specialistische wandschilderkunst, door de opkomst eind 18<sup>e</sup> eeuw van andere goedkopere en duurzame decoratiematerialen zoals bewerkt hout, pleisterwerk, textiel en behang, is het behoud en de restauratie ervan van eminent belang. In Parijs is het schaarse nog bestaande 18<sup>e</sup>-eeuwse illusionistische interieur naar het zich laat aanzien thans goed gepreserveerd.

Het inzetten van ornamentschilders om een iconografische program te realiseren is een opvallende keuze van Boffrand en Louis. Het was een experiment dat slechts in de marge de aandacht kreeg, die het verdiende. Met het tonen van de eigentijdse Franse schilderijen in een classicistisch geornamenteerde ruimte, buiten het gebruikelijke circuit van het hof of de salons om, paste het in de ontwikkeling van publiek maken van kunst. Die kwam vanaf 1751 in Frankrijk op gang met het openstellen van de koninklijke kunstcollectie, waarbij een van de doelen was om het peil van Franse kunst op te waarderen. Of dit is gelukt voor de schilderkunst van Natoire en Briard valt te bezien, aangezien zij de vergelijking met grote coloristen als Veronese en Rubens niet doorstaan; in de kunstverzamelingen van het hof was het namelijk nog gewoonte schilderstukken te vergelijken op kleur, ontwerp en meesterschap, terwijl de rangschikking op school, stijl en historiciteit eerst na 1775 plaatsvond in aanloop naar de eerste Franse museale collectie.<sup>83</sup> Het tonen van de schilderstukken in de publieke ruimte, weliswaar in een religieuze context, was een nieuwe ontwikkeling. Brunetti droeg bij aan het juist etaleren van die schilderkunst door de historiserende wanddecoratie, die in tegenstelling tot het werk in de luxe stadspaleizen een passende sobere uitvoering kreeg. De klassieke thema's in de gedenkapellen komen overeen met die bij bouwplannen in neoklassieke ontwerpstyl voor de grote architectuur in de stad, zoals de Madeleine-kerk en het Pantheon. Het illusionisme van de kapeldecoratie

---

<sup>82</sup> Wittkower, R., Ed. (1999). *Art and Architecture in Italy 1600-1750*. Vol. 3: Late Baroque and Rococo, 1675-1750. New Haven, Yale University Press. p. 95.

<sup>83</sup> McClellan, A. L. (1984). "The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750-1800." *Art history* 7(4). pp. 445-447.

was aan het eind van een ontwikkeling in dergelijke versieringen steeds overtuigender geworden, juist met de keuze voor de gesloten wand-quadratura in de rouwkapel. Dat was sinds de antieke wanddecoraties in huizen in Pompeï niet meer zo overtuigend gedaan.<sup>84</sup> Variatie en experiment bij het bouwen en decoreren paste in nieuwe composities die Franse architecten zouden gaan toepassen in het exterieur van gevels en het architecturaal ornament van het interieur, hetgeen naar mijn mening sinds Vitruvius' diskwalificatie van Pompeï's wandillusionisme, in het Franse neoclassicistisch interieur weer waardering kreeg.

## 9. Discussie.

Halverwege de achttiende eeuw waren er aan de koninklijke academie voor bouwkunst en daarbuiten toenemende tegenstellingen over een verantwoorde en solide architectuur, die geschikt was voor nieuwe projecten in de hoofdstad. Men keek in die dagen nog steeds erg naar de eeuwige stad Rome. De traditionele op de boeken van Vitruvius gebaseerde bouwprincipes, verdedigd door Blondel en systematisch beschreven in zijn *Cours d' Architecture*, kregen een nieuwe dimensie door ontwikkelingen in de architectuurtheorie en veranderingen in de smaak in die late periode van de Bourbondynastie. Afkeer van de overdadigheid van de barokke - en rococo-elementen van elitaire woonpaleizen en een revival van denken over mogelijk oorspronkelijker bouwvormen, door de archeologische vondsten rond Rome en Napels, brachten een hausse teweeg aan publicaties, waarbij vooral overzichten en prenten van antieke architectuur populair werden. Voor Frankrijk speelde de *Académie Française* in Rome als ambassade voor de kunsten een sleutelrol, waar kunstenaars en politieke kopstukken vaak samenkwamen. Hier verbleven de in de scriptie genoemde kunstschilders Natoire en Briard en de architect Louis tussen 1749 en 1758 een aantal jaren. De belangstelling voor het classicisme in de kunsten bloeide er op en met name door archeologische vondsten van Griekse en Romeinse sculptuur en overgebleven interieurs van woningen in Pompeï, terwijl ook oude ruïnes, zoals die van Griekse tempels in Italië opnieuw werden bestudeerd. Bij terugkeer in Frankrijk met tekeningen en prenten van Franse en Italiaanse kunstenaars van Italiaanse objecten, onder andere van de invloedrijke Italiaan Piranesi, leidde dit tot het toepassen van klassieke motieven in de architectuur voor de stad en in het interieur van gebouwen.

Het ideaal van het classicisme in de bouwkunst en 'goede' architectuur vielen niet zomaar automatisch samen en zo ontstonden heftige debatten onder architecten over de soliditeit en haalbaarheid van grootschalige bouwplannen, waardoor de broodnodige renovatie van het stadscentrum van Parijs vertraging opliep. In de luwte van de grote stadsarchitectuur voor kerken en pleinen bouwden Boffrand en Louis enkele kapellen, zoals hierboven uitvoerig is beschreven. De interieurarchitectuur maakte in enkele decennia de

---

<sup>84</sup> Wittkower, R. (1938). "Piranesi's *Parere su L'Architettura*." *Journal of the Warburg Institute*. Vol 2 (2), pp. 147-158. Waarin de discussie langs komt over de superioriteit van het Romeins ornament bij klassieke architectuur en de door Piranesi geadviseerde vrije inventie in het ornamenteren van bouwwerken.

grootste veranderingen door, door het naar binnen brengen van voordien in Parijs verfoeide bouwelementen als dragende zuilen, architraven en decoratieve wandreliëfs en – sculptuur. Dit type kostbare wanddecoratie werd door de genoemde architecten vervangen door goedkoper ornament- en architectuurschilderwerk van de Italiaanse decorschilder Brunetti. Zijn trompe-l'oeil schilderijen brachten precies het juiste illusionistische effect om de echte architectuur na te bootsen. Dit werd geroemd in 18<sup>e</sup>-eeuwse publicaties van tijdgenoot en architectuurcriticus Laugier, mede vanwege het 'masculiene' neoclassicistische aspect en ook de pers was unaniem in haar lof. Ernst Gombrich zette twee eeuwen later veel vraagtekens bij de overtuigingskracht en de waarde voor de kunst van het geschilderd illusionisme. De waarnemer in de 18<sup>e</sup> eeuw beleefde een fictieve ruimte ongetwijfeld heel anders dan een begrensd ruimtelijk perspectief, wat het voor de twintigste-eeuwse kunsthistoricus voornamelijk was.

De decoratieve vondsten van Brunetti en de kunstschilders pasten qua beeldtaal bij de inrichting van Romeinse kerken met veel beeldhouwwerk in nissen, zoals de Sint Jan van Lateranen, en ook bij Boffrand's kapelarchitectuur in de architecturale geleding van zowel het interieur als het exterieur. Boffrand had zich juist altijd om beide aspecten bekommerd in zijn paleisarchitectuur in Parijs en Lotharingen en in zijn loopbaan zeer fraaie resultaten geboekt met barokke interieurs, waarin juist de vrouwelijke hand te zien was. De smaak van inrichting veranderde echter, juist ook onder invloed van vrouwelijke patronage; de Trianons, paviljoens bij het kasteel van Versailles geornamenteerd in opdracht van Madame de Pompadour kregen een strak architecturaal interieur met een rechte lijnvoering en klassieke sculpturale wandreliëfs. Het theatrale van het barokke interieur maakte plaats voor een nieuwe rage: het tonen van kunst in het woonvertrek.

## 10. Conclusie.

De artistieke veranderingen in Parijs, ten dele door een veranderende smaak na 1750 door een verzadiging voor rococo- en barokornament, zijn tweeledig: Na kritiek op alle frivoliteiten in het interieur werd de bouwkunst meer masculien en in het interieur gebracht, terwijl beeldend kunstenaars het schilderij ophieven tot de voornaamste kunstvorm in het interieur. De wandschilderkunst en het illusionisme als specialiteit daarin van de Italiaanse quadraturisti beleefde zijn laatste opleving door de betaalbaarheid van hun geschilderde architectuur; als kader voor antieke scenografie in trappenhuizen was het uitermate geschikt, maar na de neergang van het theatrale trompe-l'oeil zou het als frame voor schilderkunst of sculptuur spoedig na 1800 aan belang inboeten door de opkomst van andere decoratiemogelijkheden, zoals die met textiel en behang. In de stad Parijs is deze spraakmakende 18<sup>e</sup>-eeuwse wandornamentiek grotendeels verdwenen, na sloop van luxe stadspaleizen en de kapel van het vondelingenhospitaal. In deze scriptie heb ik vanuit primair en secundair bronmateriaal de omvang en impact ervan in Parijs zo goed mogelijk gepoogd te achterhalen. Hiermee beargumenteer ik hoe de fascinatie van Franse architecten voor antieke architectuur leidde tot de opdrachten aan de beeldend kunstenaars en trompe-

l'oeil decoratieschilders voor enkele unieke wanddecoraties in kleinschalige monumentale architectuur.

In de periode van zekere stagnatie bij grote architecturale projecten vond in de luwte daarvan een belangrijk experiment plaats van architecten in de beide gedenk-kapellen waarbij in een Italiaans/Franse samenwerking de illusionistisch geschilderde architecturale wandornamentiek ruimte gaf aan contemplatie in de alledaagse ontmoeting met de geboorte en de dood. De eschatologische achtergrond hiervan zou interessant kunnen zijn voor verder onderzoek, maar daarvan heb ik nu afgezien. Hier heb ik uitsluitend de kunsthistorische waarde ervan proberen na te gaan. De trompe-l'oeil schildertechniek boette in aan populariteit, maar paste in de zoektocht van architecten en ornament- en kunstschilders naar implementatie van kunst in een nieuw model voor het interieur : de expositieruimte. Dit geeft naar mijn mening een juistere interpretatie van de functie van de kapel, dan die van auteurs die de theatrale kant ervan hebben benadrukt. De kwalificatie van museaal prototype voor de schilderijen- of beeldengalerij is er zelfs op van toepassing: de ruimte in de rouwkapel kun je dan zien als een Franse voorstudie op de beeldengalerij van het museum.

## 11. Geraadpleegde Literatuur.

- Argenville, A.-N. d. (1749). Voyage Pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture & Architecture. Paris, De Bure.
- Armstrong, C. (2012). Julien-David Leroy and the Making of Architectural History. London, Routledge.
- Auricchio, L. (2009). Adélaïde Labille-Guiard. Artist in the Age of Revolution. Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
- Barrier, J. (2005). Les architectes européens à Rome : 1740-1765 : la naissance du goût à la grecque. Paris, CNMHS - Editions du Patrimoine.
- Beard, G. (1981). Craftsmen and Interior Decoration in England 1660-1820. Edinburgh, John Bartolomew.
- Biver, P. (1933). Histoire du chateau de Bellevue. Paris, Librairie Gabriel Enault.
- Blondel, J.-F. (1737). De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général. Paris, Jombert.
- Blondel, J.-F. (1752-1756). L'architecture française ou Recueil de Plans, Elevations, Coupes et Profils des Eglises, Maisons Royales, Palais, Hotels et Edifices les plus considerables de Paris. Paris, Jombert.
- Blondel, J.-F. (1771). Cours d'Architecture, ou traité de la décoration, distribution et constructions des bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes. Parijs, Dessaint.
- Blondel, J.-F. o. (1754). Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture. Paris, Jombert, C.A.
- Bossaglia, R. (1962). I fratelli Galliani, pittori. Milaan, Ceschina.
- Charles-Philippe d'Albert, d. d. L. (1863). Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758), Deel 11. Paris, Firmin,Didot Freres et Cie.
- Christ, Y. (1958). "Un décor d'Opéra dans une petite église." Connaissance des Arts.
- Cordemoy, J. L. d. (1714). Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir. Paris, Coignard.
- Crow, T. (1985). Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris. New Haven & London, Yale University Press.
- Du Peloux, C. (1930). Répertoire biographique & bibliographique des artistes du XVIIIe siècle français. Paris, Librairie ancienne Honore Champion.
- Duclaux, L. (1971). "La décoration de la Chapelle de l'Hospice des Enfants Trouvés à Paris." Revue de l'Art.

Eck, C. v. (1995). The Question of Style in Philosophy and the Arts. Cambridge, Cambridge University Press.

Eck, C. v. (2002). Germain Boffrand. Book of Architecture : containing the General Principles of the Art and the Plans, Elevations and Sections of some of the Edifices built in France and in Foreign Countries / Germain Boffrand ; ed. and introd. Aldershot, Ashgate Publishing Ltd.

Feigenbaum, G. (2014). Display of Art in the Roman Palace. 1550-1750. Los Angeles, Getty Research Institute.

Gallet, M. (1972). Paris Domestic Architecture of the 18th Century. London, Barrie & Jenkins.

Gallet, M. (1986). Germain Boffrand 1667-1754. Paris, Herscher.

Gombrich, E. (1960). Art and Illusion. Oxford, Phaidon Press Ltd.

Herrmann, W. (1962). Laugier and Eighteenth-Century French Theory. London, Zwemmer.

Hyde, M. a. J., Milam (2003). Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. Aldershot, Ashgate.

Jimeno, F. (2013). Peintures et décors du Siècle des Lumières dans les églises parisiennes, Université Paris-1 Pantheon-Sorbonne.

Jones, C. (2003). The Great Nation. London, Penguin Books.

Jong, S. d. (2010). Rediscovering Architecture. Paestum in Eighteenth-Century Architectural Experience and Theory. Thesis PhD, Leiden University.

Kalnein, W. v. (1995). Architecture in France in the Eighteenth Century. New Haven & London, Yale University Press.

Koester, O. (1999). Illusions. S. M. f. Kunst. Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

Langlois, C.-V. (1922). Les hotels de Clisson, de Giuse et de Rohan-Soubise au Marais. Paris, Jean Schemit.

Laugier, M.-A. (1755). Essai sur l'architecture. Paris, Duschesne.

Laugier, M. (1771). Manière de bien juger des ouvrages de peinture. Paris, Jombert.

Laugier, M. A. (1765). Observations sur l'architecture. Paris, Deseint.

Le Comte, F. (1699). Het konst-cabinet der bouw- schilder- beeldhouw- en graveerkunde, of inleiding tot de kennis der fraaije weetenschappen, vervat in de schilderyen, standbeelden en prenten. Utrecht, Arnoldus Lobedanuis.

Malvano, L. (1972). Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani.

McClellan, A. (1994). Inventing the Louvre : Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris. Cambridge, Cambridge University Press.

McClellan, A. L. (1984). "The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750-1800." Art history 7(4).

Meeks, C. L. V. (1963). "Laugier and Eighteenth Century French Theory by Wolfgang Herrmann." Journal of the Society of Architectural Historians.

Meissner, G. (1996). Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Munchen-Leipzig, K.G.Saur Verlag.

Noordt, C. A. v. d. (2010). Andrea del Castagno's vernieuwingen in compositie en perspectief, Leiden University.

Nyberg, D. (1964). "Laugier and Eighteenth Century French Theory by Wolfgang Herrmann." The Art Bulletin.

Plezier, L. (2013). De façade van de Saint-Sulpice en de theaterdecors van Servandoni, Leiden University.

Pognon, E. (1962). Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIIe Siècle. Paris, Bibliothèque Nationale.

Portalis, R. (1902). Adélaïde Labille-Guiard, 1749-1803. Paris, Imprimerie Georges Petit.

Rykner, D. (2012) "The Restoration of the Chapel des Ames du Purgatoire in the Church of Sainte-Marguerite." The Art Tribune.

Sandoz, M. (1981). Gabriel Briard (1725-1777). Paris, Editart-Quatre Chemins.

Scott, K. (1995). The Rococo interior, Yale University Press.

Scott, K. a. C., D. (2005). Between Luxury and the Everyday. Oxford, Blackwell Publishing.

Sjöström, I. (1978). Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting. Stockholm, Almqvist & Wiksell.

Tenon, J. (1788). Mémoires sur les hôpitaux de Paris. Paris.  
Troili, G. (1978). The Italian Baroque Stage. / documents by Giulio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli-Bibiena ... [et al.] ; translated [from the Italian], and with commentary, by Dunbar H. Ogden. Berkeley; London., University of California Press.  
Whitkower, R. (1996). Grondslagen van de architectuur in het tijdperk van het Humanisme. Nijmegen, Sun.  
Wittkower, R. (1938). "Piranesi's *Parere su L'Architettura*." Journal of the Warburg Institute.  
Wittkower, R., Ed. (1999). Art and Architecture in Italy 1600-1750. Vol. 3: Late Baroque and Rococo, 1675-1750. New Haven, Yale University Press.  
Wittman, R. (2007). Architecture, Print Culture and the Public Sphere in Eighteenth-Century France. New York, Routledge.

## AFBEELDINGEN.

Fig.1, 3b , 7b, 16, 17,18a,b, 22, 25, 26; Auteur van deze scriptie, foto's dd. 2/5/2014 Parijs, 11/8/2014 Lunéville, 25/8/2014 Faenza.

Fig.2 ; [http://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau\\_de\\_Bellevue\\_\(Meudon\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Bellevue_(Meudon))

Fig.3a ; Uit: Lunéville- Chateau des Lumières <http://www.chateauluneville.cg54.fr/fr/chateau/le-chantier-de-restauration/la-chapelle.html>

Fig.4,5; [http://www.museehistoiredefrance.fr/index.php?option=com\\_oeuvre&view=detail&cid=336](http://www.museehistoiredefrance.fr/index.php?option=com_oeuvre&view=detail&cid=336)

Fig. 6: Biblioteca Marciana, Antisala ceiling. foto uit brochure World Monument Fund, Venice Committee Fine Arts Restoration, Completed projects 1967- 1986.  
[http://www.wmf.org/sites/default/files/wmf\\_publication/WMF\\_Antisala\\_Ceiling\\_in\\_the\\_Biblioteca\\_Marciana\\_Brochure.pdf](http://www.wmf.org/sites/default/files/wmf_publication/WMF_Antisala_Ceiling_in_the_Biblioteca_Marciana_Brochure.pdf)

Fig. 7a; fotoscan uit : Bossaglia, R. (1962). I fratelli Galliari, pittori. Milaan, Ceschina. p26 en kaft.  
Fig. 8a; fotoscan uit : Beard, G. (1981). Craftsmen and interior decoration in England 1660-1820. Edinburgh, John Bartolomew. p160, pl 99.

Fig. 8b; Detail van een fictieve zuil en kapiteel: ChandosMausoleum  
<http://www.visitchurches.org.uk/Ourchurches/Completestofchurches/Chandos-Mausoleum-St-Lawrences-Church-Little-Stanmore-London/>

Fig. 9, 10,11 ; fotokopie uit: Architecture Française, Volume 2 , Jacques-François Blondel, 1752. p101-105

Fig. 12, 13, 14, 15 ; fotoscans uit : Gallet, M. (1986). Germain Boffrand 1667-1754. Paris, Herscher. p268, 270, 271, 274, 277 en 279.

Fig. 19; fotoscan uit : Percé, G (1981) L'oeil ébloui, Chêne/Hachette, Paris. Plaat 62. Oorspronkelijke foto Cuchi White.

Fig. 20, 21, 23a,b, 24a,b, 27 Website Mairie de Paris;  
[http://www.paris.fr/loisirs/culture/realisations/la-chapelle-des-ames-du-purgatoire/rub\\_10123\\_stand\\_112355\\_port\\_25402](http://www.paris.fr/loisirs/culture/realisations/la-chapelle-des-ames-du-purgatoire/rub_10123_stand_112355_port_25402)

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Voorblad : Schets van Gabriel de Saint-Aubin, Gravure, c 1752. [http://www.allposters.nl/-sp/Album-factice-Vue-interieure-de-la-Chapelle-des-Enfants-trouves-a-Paris-Poster\\_i7340640\\_.htm](http://www.allposters.nl/-sp/Album-factice-Vue-interieure-de-la-Chapelle-des-Enfants-trouves-a-Paris-Poster_i7340640_.htm)

## 12. Samenvatting.

In deze scriptie wordt onderzoek gedaan naar ontwikkelingen in en de betekenis van veranderingen in 18<sup>e</sup>-eeuwse architectuur en architectuurschilderkunst in interieurs in Parijs. De uitzonderlijke architectuurprojecten van Germain Boffrand en Victor Louis vormen de leidraad in een breder betoog over architectuur en ornament en de keuzevrijheid in het variëren in bouwelementen bij het interieur en exterieur van gebouwen na 1750. De nadrukkelijke gerichtheid van Franse architecten op Italiaanse bouwkunst gaf met de toename van kennis over de toepassing van vrije kunsten in Rome en Noord-Italië een nieuwe impuls aan de vormgeving van Parijse interieurs, waarbij artistieke opvattingen en politieke drijfveren hand in hand gingen. De *Académie Française* in Rome, waar talrijke Franse architecten en schilders hun professionaliteit vergrootten in jaren durende studies van klassieke bouwkunst en ornament, vervulde een belangrijke rol als ambassade voor de kunsten. Het hof van Lodewijk XV en de *Académie Royale d'Architecture* waren er goed vertegenwoordigd en het weerspiegelde de Franse wens aan Parijs ooit de allure van Rome te kunnen geven. De kunsten waren belangrijk voor de grandeur van de stad Parijs en behoud van de machtspositie van het hof, terwijl vrijwel gelijktijdig door het opkomend verlichtingsdenken de ontwikkeling van de stadsinrichting ter discussie stond bij een steeds beter geïnformeerd publiek. De stroom van publicaties in de gedrukte pers en het beschikbaar komen van verzamelde prentdrukkerijen waren daarbij cruciaal. Een avant-garde van architecten en kunstschilders nam het voortouw in de op de klassieke bouwkunst gebaseerde verandering in decoratie binnen gebouwen in Parijs, waarbij kleinschalige bouwprojecten zich nadrukkelijk leenden voor experimenten van architect en decorateur. De architect Louis en de schilders Charles Natoire en Gabriel Briard hadden tijdens hun verblijf in Rome zeker kennisgemaakt met Giambattista Piranesi, wiens atelier nabij de *Académie Française* gevestigd was. In diens gravures van de stad Rome is de fantasierijkdom zichtbaar welke zijn naam vestigde als pleitbezorger van de vrije inventie binnen de architectuur. In het late werk van de ornamentschilder Paolo Brunetti zijn elementen uit Piranesi's prenten van fantastische architectuur duidelijk aanwezig.

In Parijs werd halverwege de 18<sup>e</sup> eeuw heftig gedebatteerd onder architecten over nieuwe grootschalige architectuur voor de stad en kwam onder andere het door Jacques-François Blondel verdedigde traditionele bouwconcept ter discussie. In de luwte van dit debat werkten Boffrand en Louis aan enkele uitzonderlijke bouwprojecten, waarbij Franse architecten en figuratief-schilders samenwerkten met Italiaanse decorschilders in een poging een nieuw podium te verschaffen aan kunstenaars in het tijdens de Bourbon monarchie verwaarloosde kunstklimaat op het terrein van preservatie en bijhouden van collecties. De introductie van een toegankelijke kunstgalerij in het Romeinse Palazzo was waarschijnlijk ook opgemerkt door deze Franse kunstenaars en de door Boffrand en Louis in een unieke mise-en-scène gerealiseerde kapelschilderingen van de *Chapelle des Enfants Trouvés* en de *Chapelle des âmes du Purgatoire* kunnen worden gezien als een opmaat voor het tentoonstellen in een museale setting. De interesse voor deze ongewone interieurarchitectuur blijkt zowel uit essays van de hand van de architectuurcriticus Marc-Antoine

Laugier en tijdgenoten als uit artikelen in persberichten. Het illusionistisch effect van de muurschildering in de kapellen werd hooggewaardeerd. Het figuratieve werk van Natoire en Briard kwam ermee in het middelpunt van de belangstelling te staan.

De bijdrage van Italiaanse ornamentschilders aan belangrijke architectuur in Parijs is erg onderbelicht gebleven in de kunsthistorische literatuur. Dit is allereerst het gevolg van de geringe belangstelling bij kunstkenner voor ornamentschilderkunst in interieurs bij architectuur, anderzijds het gevolg van de door Haussmann uitgevoerde grootschalige sloop van 17<sup>e</sup>- en 18<sup>e</sup>-eeuwse paleizen en panden in Parijs in de 19<sup>e</sup> eeuw, toen de waardering voor kunsthistorie als studie van belang werd. In deze scriptie wordt het werk van Paolo Brunetti en zijn vader in Parijs uitvoerig beschreven en in beeld gebracht voor zover het nog bestaat. De superieure wijze van de implementatie van het architecturale kader in geschilderde kapelinterieurs verraad de grote kennis en kunde die generaties Italiaanse ornamentschilders bezaten en die thans voornamelijk in Noord-Italië nog is aan te treffen. De door de ornamentschilders toegepaste trompe-l'oeil schildertechniek beschrijf ik vanaf het gepopulariseerde gebruik in luxueuze Parijse Hôtels omstreeks 1730 tot aan de sobere decors in de kerkkapellen omstreeks 1760, waarbij de invloed van het classicisme op de muurschilderkunst geleidelijk meer zichtbaar wordt. De verandering in smaak en waardering voor ornamentschildering op wanden is een gevolg van de reeks aan ontwikkelingen die zich halverwege de 18<sup>e</sup> eeuw voltrokken. In deze scriptie wordt uitgaande van kunsthistorische literatuur en gedeeltelijk uit door directe observatie verkregen beeldmateriaal zeer uitvoerig ingegaan op het transitieproces dat plaatsvond; het juist exposeren van kunst vormde een belangrijke uitdaging voor architecten en beeldend kunstenaars. Het zoeken naar een nieuwe balans in decoraties van interieur en exterieur vond het meest succesvol plaats in het kleinschalige experiment van het tijdelijke samenwerkingsverband tussen architect en decorateur; een transitie in vormgeving en stijl volgde in een reactie op de overdaad aan Barokke architectuur en Rococo-elementen binnen stadspaleizen, in een herwaardering en gebruik van antieke architecturale elementen in het interieur én door innovaties in het tonen van Beeldende Kunst in beter publiekstoegankelijke ruimten.

Het werk in Parijs van Paolo Brunetti en zijn vader Gaetano Brunetti is zo goed mogelijk in woord en beeld beschreven op basis van archiefmateriaal en foto's van nog bestaande muurschilderkunst. Van verloren gegaan werk zijn er korte beschrijvingen die ingaan op de architecturale en sculpturale waarde van het wandillusionisme in met name het Château de Bellevue en het Hôtel de Soubise-Rohan. De schilderijen van dochters van Lodewijk XV van de hand van Adélaïde Labille-Guiard geven een indruk van vergelijkbare classicistische interieurs en vestigen de aandacht op de rol van matronage in de kunst. Als bewoners hadden vrouwen een grote invloed op de uitvoering van interieurdecoraties. In de luxueuze Hôtels van Parijs convenieerde het wandillusionisme goed in het architecturaal kaderwerk van balkons, overlopen en trappenhuizen, waarbij de open-wand quadratuur werd toegepast. In de kapelschildering van de Sainte-Marguerite greep Brunetti terug op gesloten-wand quadratuur, die sinds Vitruvius' diskwalificatie van het wandillusionisme in Pompeï, herondekt in 1745, niet meer zo succesvol was toegepast.



### 13. Verklaring.

**Titel scriptie:**

**Italiaanse Muurschilderkunst in 18<sup>e</sup>-eeuws Parijs: van theatrale encscenering naar tentoonstellen. Ontwikkelingen in de geschilderde interieurdecoratie in enkele uitzonderlijke architectuurprojecten in de tijd van Lodewijk XV.**

**Student:** Casper van der Noordt

**Studentnummer :** 0715433

**Datum:** 7 januari 2015

**Type paper:** MA Thesis, 17.000 woorden

**Programma:** MA Kunst- en Cultuurwetenschappen, 2013-2014, course code:  
Art History 5794VTH-1213FGW ,  
KGS MA A&C Architecture : KG 5794VMATHY

**Specialisatie:** Architectuur , 18e eeuw, Parijs

**EC:** 20 EC

**Docent:** Prof. dr. C.A. van Eck

**Verklaring:** I hereby certify that this work has been written by me, and that  
it is not the product of plagiarism or any other form of academic misconduct.  
For plagiarism see under:  
<http://www.hum.leidenuniv.nl/studenten/reglementen/plagiaatregelingen.html>

**Handtekening:**

*C.A. v.d. Noordt*