

Kunstkritiek en kunstwereld in de negentiende eeuw

Marc Adang en Marie-Sophie van Steenderen In de negentiende eeuw waren de productie, distributie en consumptie - inclusief de kunstkritiek - nauw op elkaar betrokken. Veranderingen in een van de domeinen had verstrekkende gevolgen voor de andere. Een voorbij eeuw onder het fileermes van twee kunsthistorici.

De publieke uitingen van onzekerheid, zelfbeklag of zelfbeschuldiging van critici hebben een vaste plaats gevonden in de lijst van regelmatig terugkerende rituelen in de kunstwereld. Naast de ononderbroken stroom van redes, lezingen en geschreven ontboezemingen waren er eind 1998 alleen al in Amsterdam in één maand twee debatten gewijd aan de crisis in de hedendaagse kunstkritiek. Het tijdschrift *Kunstlicht* en De Appel organiseerden op 20 oktober een debat over de kunstkritiek in de jaren negentig, de Boekmanstichting en het ministerie van OCenW volgden op 13 november met een expertmeeting over de stand van zaken in de Nederlandse kunstkritiek. *Kunstlicht* publiceerde tegelijkertijd een dubbelnummer over 'de overbodigheid van de kunstcriticus en de crisis in de kunstkritiek'. De artikelen droegen titels als 'Vrijheid versus vrijblijvendheid', 'De kunstkritiek als

"tekstuele bikini" of 'Wie is bang voor interpretatie?' (*Kunstlicht* 1998). Naar onze mening stelt men in de meeste debatten en geschriften een te beperkte diagnose van het eventuele ziektebeeld. Als niet de gezondheidssituatie van de totale kunstwereld wordt onderzocht, beperkt men zich op zijn best tot symptoombestrijding. Om enig licht te werpen op de huidige situatie willen wij onze ervaringen met negentiende-eeuwse Franse kritiek inzetten.

Uit de bestudering van deze kritieken blijkt hoezeer onze blik op oude kunst wordt bepaald door wat men in de twintigste eeuw relevant vindt in een kunstwerk. Bovendien blijkt dat kunstproductie, kritiek, tentoonstellingsinfrastructuur en respons van het publiek intens met elkaar verweven waren. Als een van die elementen radicaal van karakter veranderde, vertoonden de andere na enige tijd een overeenkomstige verandering.

Die verwevenheid - die wij willen aantonen - was groter dan meestal wordt verondersteld. De volgende tekst is gebaseerd op een analyse van ruim vijfhonderd oorspronkelijke kritieken over negentiende-eeuwse en vroeg-twintigste-eeuwse schilderijen die nu nog in Parijs te zien zijn.¹

De kunstwereld als veld

De kunsthistoricus Jean Paul Bouillon wijst erop dat de kunstenaar tijdens het schilderen reageert op de heersende verwachtingen en opvattingen, verwoord in eerdere kritieken, en dat een nieuw kunstwerk pas betekenis krijgt als het wordt besproken. Bovendien treedt de criticus op als bemiddelaar tussen kunstenaar en publiek en beïnvloedt hij impliciet het publiek waarmee de kunstenaar wil communiceren. Bouillon schrijft: 'Het kritische discours [...] "kleurt" de ruimte voor het scheppende werk, "verzadigt" haar als het ware vooraleer een kunstwerk wordt gemaakt.' Onder kritisch discours verstaat Bouillon behalve de kunstkritiek in strikte zin nog manifesten, esthetische traktaten en zelfs de kunstgeschiedenis - die in de behandeling van oude kunst impliciet waardeoordelen propageert. Verder wijst hij op het mondelinge discours - dat slechts ten dele op schrift gesteld is, bijvoorbeeld in kunstenaarsbrieven en -dagboeken. Dat leidt tot de opmerking: 'De moderne kunstproductie is niet het werk van één kunstenaar, maar weerspiegelt een gemeenschappelijk proces dat de medewerking vereist van het hele artistieke veld' (Bouillon 1993, 33 en 36).

Het begrip artistieke veld is ontleend aan Pierre Bourdieu. Het werd geïntroduceerd in het onderzoek naar kunstkritiek door Dario Gamboni (1989), dat teruggaat op oudere teksten van Bourdieu. Daarin wijst Bourdieu op de samenhang binnen een veld als dat van de

kunstwereld. Hij beschrijft globaal de onderlinge verhoudingen van de diverse actoren, zonder zich uit te laten over hun onderlinge machtsbalans of de richting waarin het veld wordt gestuurd. De onderzoeker wordt daardoor gedwongen zelf na te gaan op welke specifieke manier de samenhang in een concreet geval functioneert (Bourdieu 1989).

Een veld is een configuratie van personen die zich hebben geëngesteld aan eenzelfde zaak, bijvoorbeeld een tak van wetenschap, een beroepsgroep of de kunstwereld. De onderlinge verhoudingen kunnen worden gezien als een machtsspel waarin volgens expliciete dan wel impliciete, historisch gegroeide spelregels wordt gestreden. De spelers onderkennen zelden dat macht de inzet is van hun strijd. Als ze zich al van de machtsfactor bewust zijn, zien ze die niet zozeer als eigenbelang, maar hooguit als een middel om hun eigen opvattingen te realiseren met betrekking tot het object dat hen verbindt - hun wetenschap, hun vak, de kunst. Daarbij neigen de gevestigde partijen in de machtsstrijd vooral naar de instandhouding van de status-quo en worden de nieuwkomers, willen ze een eigen plek kunnen bemachtigen, gedwongen de grenzen te verleggen. Hoe dan ook, ondanks de heftigheid van de strijd blijven alle vernieuwingspogingen partiële revoluties. Wie het spel zelf ter discussie zou stellen, zou zich daardoor immers impliciet buiten het veld plaatsen.

In de kunstwereld lijkt de strijd zich exclusief te richten op het bijdragen aan de ontwikkeling van de kunst. Iedereen tracht greep te krijgen op de canon - dat is het totaal van expliciete en impliciete regels omtrent wat goede kunst is, zowel formeel als inhoudelijk of kunsttheoretisch. Een minder verheven machtsstrijd wordt ontkend. Meer nog: dit veld wordt bij uitstek gekenmerkt door een zeer sterke verloochening van welke materiële doeleinden dan ook. Dit leidt er in de praktijk

toe dat in de kunstwereld de op het oog meest oncommerciële strategieën uiteindelijk het meest winstgevend zijn. Wie uit is op direct commercieel succes, diskwalificeert zich als een serieuze speler op het culturele veld. Wie een misprijzen voor het commerciële etaleert, accumuleert een symbolisch kapitaal: de aura van belangeloze kunstliefhebber. Op termijn wordt hiermee een naam, een status opgebouwd die te zijner tijd met de meeste winst te verzilveren is.

Een en ander heeft tot gevolg dat zich binnen de kunstwereld minstens een dubbele strijd afspeelt: vanuit het anti-economisme woedt een conflict tussen de commerciële en de niet-commerciële sector, terwijl er vanuit de algemene veldeigenschappen ook een strijd ontbrandt tussen status-quo en vernieuwing, kortom, tussen traditie en avant-garde. Commercie, traditie en avant-garde - rond elk van deze polen ontwikkelen zich subculturen met eigen waardeschalen, gedragscodes en podia. Dit impliceert dat in de praktijk de scheidslijnen niet lopen tussen de soorten spelers in het veld - de kunstenaars, de handelaren, de critici en het publiek - maar dat dwars door deze groepen heen andere verbindingen tot stand komen en andere scheidslijnen ontstaan: er vormen zich subculturen waarin individuen uit elk van deze groepen zich verenigen tot coterieën met een eigen canon. Van de betrokkenen wordt niet alleen verwacht dat ze positie kiezen met betrekking tot de canon en zich aansluiten bij een bepaalde coterie, ze moeten bovendien over voldoende sociaal oriëntatievermogen beschikken om aan te voelen welke smaak of welk theoretisch concept door welke coterie is geadopteerd, welke daarbinnen volstrekt taboe is en welke juist leidt tot een prikkelende maar nog net te tolereren dissidentie. Daarbij kan de beweegreden per deelnemer verschillen: van een onbaatzuchtig geloof dat kunst de mensheid

verrijkt via persoonlijke verheffing of esthetisch genot, tot de behoefte het mee te maken, status, geld en dergelijke meer.

Bourdieu heeft zijn exposé hoofdzakelijk gebaseerd op de Parijse kunstwereld uit de jaren 1960. In de negentiende eeuw was er een minder dominante plaats ingeruimd voor eigentijdse kunst, was de rol van de Académie toonaangevend en had de kunsthandel aanvankelijk een marginale positie. Maar zelfs binnen de eeuw verschilt de situatie per periode. De negentiende eeuw mag dan ook niet als homogeen worden beschouwd. Dat wordt gedemonstreerd aan de hand van drie momenten: de overgang van classicisme naar romantiek, de opkomst van het *juste milieu* en het realisme en de situatie aan het einde van de eeuw.

Van classicisme naar romantiek

Wie kunst wilde zien, kon sinds het einde van de achttiende eeuw in en later ook buiten Parijs terecht, in een aantal musea die gemeen hadden dat ze de kunst van levende meesters uit hun collectie weerden. Voor het werk van levende kunstenaars moest men naar de Salon, een meestal tweejaarlijkse tentoonstelling die werd georganiseerd door de Académie des Beaux-Arts. Deze Académie verzorgde verder nog het onderwijs aan de Ecole des Beaux-Arts en de wedstrijden voor de Prix de Rome. Kunstenaars die werk wilden inzenden voor de Salon, hoefden geen lid te zijn van de Académie of de Ecole des Beaux-Arts te hebben doorlopen. Wel besliste een jury van academieleden wat er kwam te hangen of staan en op welke plek. Het ging daarbij om drie- tot vijfduizend werken in grote zalen, de schilderijen in rijen boven elkaar. De jury besliste wie met een medaille of een staatsaankoop werd beloond. De aankopen kwamen tot 1818 terecht in kerken en overheidsgebouwen, zelden in musea. In dat jaar

opende in Parijs het Musée du Luxembourg. Daar werd werk geëxposeerd dat op de Salon was aangeschaft om op termijn - na het overlijden van de kunstenaar - aan het Louvre te worden overgedragen. Na de overheid konden ook particulieren kiezen uit het resterende aanbod op de Salon of bij de kunstenaar een kopie bestellen (Monnier 1995; White en White 1965).

Na de afschaffing van de gilden onder Napoleon was de Académie het laatste wat restte aan interne beroepsregulering. Latere kunstenaars hebben zich weliswaar afgezet tegen het Salonsysteem, maar eigenlijk werkte het minder slecht dan in navolging van die kunstenaars nog steeds wordt beweerd. Gezien de monopoliepositie van de Salon was de kunstenaar er wel geheel van afhankelijk. Daarom moest hij over voldoende ambachtelijkheid en gevoel voor traditionele waarden beschikken om te worden geselecteerd door de jury. Anderzijds moest zijn werk, als het eenmaal op de Salon hing, zich genoeg weten te onderscheiden om overeind te blijven naast de duizenden andere werken en om te worden opgemerkt door het publiek. Het was dus zaak om een evenwicht te vinden tussen traditionele kwaliteit en originaliteit. Dat evenwicht zorgde ervoor dat de kunst gestaag evolueerde zonder het contact met de traditie geheel te verliezen.

De karikaturist Honoré Daumier maakte talloze portretten van zich voor de schilderijen verdringende burgers en buitenlui. Zij bezochten massaal de Salons en musea, als een uitje. Bij de ware liefhebber van de kunst konden ze rekenen op een behoorlijke portie *dedain* omdat ze hem voor de voeten liepen bij zijn kunstcontemplatie. Want er was een grote discrepantie tussen het 'publiek' - degenen die kans hadden om het werk te zien - en de 'doelgroep' - degenen tot wie Salon en kunstenaars zich richtten en die ook in staat waren het werk op zijn waarde te schatten. Dat beoogde publiek was in menig opzicht elitair:

een hogere bourgeoisie die traditioneel was geworteld in landsbestuur, leger, kerk, rechtspraak en *haute finance*. Deze groep geloofde in een vastliggende norm die als klassiek en tijdloos werd gepresenteerd maar die tal van zeventiende-eeuwse, meestal calvinistische elementen bevatte. Die norm beheerste moraal en mores, was het uitgangspunt van het strenge onderwijs en lag aan de basis van een heilig vertrouwen in een klassieke cultuur waarin antieken, christendom en vaderlandse geschiedenis samenkwamen.

Het Salonsysteem impliceerde dat echt nieuwe kunst slechts eens per twee jaar gedurende een maand te zien was. De discussie over eigentijdse kunst concentreerde zich daarom in die periode. Van *fulltime* professionele critici kon dan ook nauwelijks sprake zijn. Wel werden de Salons besproken in de verschillende tijdschriften, soms in de vorm van een zich over de maand uitstrekkend feuilleton. *Freelance* critici publiceerden een groot aantal aparte gidsjes, meestal enkele honderden pagina's op A5-formaat, geïllustreerd met lijngravures. Omdat de kritieken hun uitgangspunt vonden in de Salon en omdat de doelgroep onmiskenbaar een elite en klassieke achtergrond had, werd in de kritieken overwegend een academische kunstbeschouwing geëtaleerd.

Een verschuiving van de canon

Op basis van de kritieken uit de eerste jaren van de negentiende eeuw krijgt men een vrij scherp beeld van de toen geldende canon, en zelfs van de manier waarop dergelijke schilderijen werden bekeken. De werken die werden besproken waren historieschilderingen, schilderijen met een 'verhaal': een allegorie, een scène uit de mythologie, de bijbel of de vaderlandse geschiedenis. Daarbij stond verheffing voorop, getuige dit citaat uit een

bespreking van de *Scène de déluge* van Girodet-Trioson uit 1806: 'Als de kunst als hoger doel heeft om de natuur uit te vergroten en de mens te tonen in situaties waarin hij fysiek en moreel boven zijn eigen krachten uitstijgt, dan kan Girodet zijn werk geslaagd noemen' (Landon 1806, 17-18). Deze schilderijen werden in de kritiek eerst uitvoerig beschreven. Daarbij bespraken de critici doorgaans elk personage afzonderlijk, waarbij fysiek, houding, uitdrukking en onderlinge relaties werden beoordeeld in het licht van de uit te beelden moraal. Dit alles impliceerde een andere manier van kijken dan de huidige: het doek werd niet in één oogopslag, als een impressie geconsumeerd - de synthetische blik - maar de beschouwer liet zijn oog dwalen van detail naar detail en haalde uit één schilderij zoveel als uit een moreel traktaat. De klassieke blik verschilde dus van de onze door de analytische manier van kijken en door de prioriteit van de inhoud.

Het accentueren van de inhoud leidde tot een ondergeschikte positie van de vorm, die enkel tot taak had om de gedachte zo helder en harmonisch mogelijk uit te drukken. Dit stelde eisen aan de compositie, die in overeenstemming moest zijn met de ernst van de inhoud, en aan de manier waarop de personages werden uitgebeeld. Niets in het beeld mocht afleiden van de inhoud: geen onnodige detaillering, opdringerige schilderswijze in kleur of verfbehandeling, en vooral: geen storende fouten in tekening, anatomische kennis, proporties of perspectief. Kortom, zodra - door een teveel of een te weinig aan 'kunnen' - de schilder zichtbaar werd, en dit afleidde van de inhoud, deugde de vorm niet. Die zienswijze was niet alleen bepalend voor de manier waarop schilderijen werden beoordeeld, maar lag ook ten grondslag aan de opleiding van de kunstenaar. Omgaan met verf leerde men in de praktijk, op het atelier van een schilder,

terwijl de academie zich beperkte tot het onderwijzen van de tekenvaardigheid, de anatomie, de proportieleer en het perspectief. Daarbij werd eindeloos nagetekend naar tekeningen en gipsen, terwijl in een later stadium ook schilderijen werden gekopieerd. Zowel vanuit deze praktische vertrouwdheid met de geschiedenis van de kunst als vanuit het primaat van de inhoud werd veelvuldig naar oude kunst verwezen. Zo werd eerdergenoemd werk van Girodet-Trioson vergeleken met schilderijen van Poussin of tragedies van Racine, waaruit blijkt dat dit nieuwe werk direct werd gerelateerd aan de klassieke Franse zeventiende eeuw.

De overeenkomst van *Dante et Virgile* - het debuut van Delacroix in 1822 - met de naakten van Michelangelo was voor elke criticus evident. Ook hier was de compositie harmonieus en stabiel. Het thema was serieus genoeg om te worden uitgebeeld. En toch stelde dit debuut de critici voor problemen. Het bleek een aanval op de klassieke canon, een charge van de romantiek. De schilderijstijl was picturaal: onaf, los en ruw, een manier van schilderen die was gereserveerd voor schetsen maar ongepast was voor een voltooid schilderij. Het lijkt wel, besloot een van de recensenten, alsof twee meesters hebben samengewerkt, van wie de ene bij het opzetten van het schilderij meesterschap verraadt in alle academische onderdelen en de andere bij de uitwerking ervan alle klassieke regels negeert. De klassiek georiënteerde critici hadden nog meer kritiek op de opkomende romantiek. Toen Chaussard de al genoemde *Scène de déluge* van Girodet-Trioson besprak en met Poussin vergeleek, vroeg hij zich af of een dergelijke gebeurtenis niet te gruwelijk was om weer te geven. Of de uitgebeelde emoties niet ten koste gingen van de sereniteit waarmee men een kunstwerk moet bekijken en of de mens wel het recht had om Gods schepping in al haar wreedheid te tonen.

Daarbij kon hij zich niet aan de indruk onttrekken dat de kunstenaar uit was op effectbejag bij het grote publiek, iets wat blijkbaar niet van een kunstenaar kon worden getolereerd (Chaussard 1806, 116-117).

De romantische canon bleek niet alleen uit de nieuwe inhoud en de heftiger manier van schilderen, maar ook uit geheel nieuwe gedachten over schilderkunst. Niet het onderwerp - literair verhaal of filosofische boodschap - vormden de inhoud, maar de inbreng van de kunstenaar. Zijn eigen emoties of zijn intuïtieve beleving van de wereld stonden centraal en werden uitgedrukt in een persoonlijk handschrift.

De omslag in de canon werd in beweging gezet door tal van factoren. Er waren buitenlandse invloeden en er was psychologisch een voedingsbodem, mede als reactie op de politieke situatie. Maar er waren ook reacties binnen het veld. De vernieuwing kwam via jonge kunstenaars, nieuw-ingetreden in het artistieke veld die hun eigen positie moesten creëren. Er bleek een nieuw publiek te bestaan, dat zich in de nieuwe canon herkende op basis van de genoemde psychologische verschuivingen. Het herkende zich niet in de gevestigde moraal die door de klassieke kunst werd uitgedragen, noch in de strenge vorm waarin die inhoud werd uitgedrukt. En de gevestigde belangen - Salons, kritieken en zittende kunstenaars? Die kunstenaars hadden voorlopig nog hun eigen publiek. De acceptatie van de romantiek op de Salon - getuige de deelname van bijvoorbeeld Girodet of Delacroix - bewijst de liberale instelling van het academische systeem op dat moment: deze kunstenaars hadden hun kennis van de klassieke eisen bezworen, maar durfden die ook partieel te verwerpen. Desondanks werden zij door de jury geaccepteerd en door de kritiek met gereserveerde welwillendheid tegemoet getreden. Jury en critici tonen hiermee aan dat

ze hun autoriteit eerder inzetten om professionaliteit af te dwingen dan om het nieuwe tegen te houden. Bovendien was de kunst nog steeds in handen van een kleine, gefortuneerde en geschoolde elite en bleef de Salon het enige erkende forum waar traditie en vernieuwingspogingen naast elkaar werden getoond. Het gevolg was dat de kritiek de vernieuwingen - een voorkeur voor niet-klassieke onderwerpen en heftige gevoelens, de schilderijstijl als uitdrukking van de persoonlijkheid en intuïtie in plaats van overgeleverde moraal - nog steeds interpreteerde vanuit het aloude kunst-theoretische concept van de *aemulatio*: de creatieve competitie die de kunst levendig houdt, en niet ziet als een revolutie of een breuk.

Realisme versus juste milieu

De Salon van 1846 trok naar schatting 1.200.000 bezoekers. Men kwam niet alleen kijken; vanaf de jaren 1830 begon het publiek ook kunst te kopen, met name een nieuwe burgerij die niet kon steunen op een klassieke opvoeding of een door traditie gesanctioneerde status, maar langs economische weg de top had bereikt. Door dit gebrek aan cultuur onderscheidde zij zich van het publiek dat eerder op de Salon kunst had gekocht. Ze onderscheidde zich bovendien van het cultureel weinig onderlegde maar koopkrachtige publiek van weleer dat stillevens, landschappen en genrefaferelen kocht die meer als decoratie dan als kunst werden ervaren. De nieuwkomers kozen voor historieschilderingen. Daarmee staken ze, parallel aan hun economische emancipatie, de traditionele elite ook op het culturele vlak naar de kroon. Toch bleef er verschil, dat samenhang met het ontbreken van culturele bagage. Ze kozen weliswaar voor antieke taferelen maar niet voor een klassieke moraal, wel voor de uiting van gevoelens maar niet voor de

romantische extremen, en verder voor een nette uitvoering die getuigde van aandacht en ambachtelijk kunnen. Aan hun behoefte werd voldaan door schilders als Théodore Chassériau, William Bouguereau of Alexandre Cabanel en later Jean-Léon Gérôme, Lawrence Alma-Tadema of Henri Regnault. Deze commerciële kunst naar burgerlijke snit wordt aangeduid met de term *juste milieu*.

De bipolaire tegenstelling die tot uiting kwam in de *aemulatio* van de romantische avant-garde tegenover het gevestigde classicisme, verschoof naar een tripolaire: de commerciële pool van het *juste milieu*, de traditionele van het academisme en de avantgardistische, die voorlopig werd vertegenwoordigd door het realisme. Maar er bleek meer aan de hand: in feite usurpeerde het *juste milieu* de positie van de traditionele kunst. Zo kon het moeiteloos integreren in de Salon, die aan dit werk een aura van grote kunst gaf. Kunstenaars in het *juste milieu* werden daarbij in eerste instantie gesteund door critici die verbonden waren aan een pers die eveneens op dit publiek richtte, met name een aantal grote, vrij commercieel gerichte dagbladen. Deze ontwikkelingen zouden leiden tot een kolossale verschuiving in het artistieke veld.

Van de weeromstuit groeide de behoefte aan een duidelijke afgrenzing ten opzichte van deze nieuwe kunst. Als kunstliefde alleen niet langer een distinctiebron was, moest de culturele elite zich door het eigene van haar kunst weten te onderscheiden. Inhoudelijk benadrukten de traditionelen het klassieke gedachtegoed of zochten ze aansluiting bij de conservatieve moraal van het katholieke reveil. Formeel werd niet alleen gehamerd op ambachtelijk kunnen, maar tegelijk gewaarschuwd tegen de *brille* en de overdaad die het *juste milieu* uitstraalde, met als resultaat een bloedeloze soberheid en een verstard academisme. Dit standpunt werd uitgedragen door de Académie, een aantal

conservatieve critici - die vaak ook weer publiceerden in maatschappelijk conservatieve periodieken of doceerden aan de meer behoudende kunstinstellingen - en een aantal traditionalistische schilders die overwegend kerken decoreerden in opdracht.

Het realisme was in wezen even elitair, maar zowel inhoudelijk als formeel juist op vernieuwing gericht. De realisten verzetten zich tegen de overvloed aan historische of exotische scènes, die in het academisme drager waren van een traditionele moraal en in het *juste milieu* een huls waarin alles kon worden gestopt dat in een alledaagse verschijning te confronterend zou zijn bevonden - met name op het vlak van seks en geweld. Zij plaatsten daar beelden van de eigen tijd tegenover die zij presenteerden als volwaardige kunst die niet onder hoefde te doen voor de oude historieschilderkunst. Zo schilderde Gustave Courbet een begrafenis in zijn geboortedorp op een formaat dat voorheen gereserveerd was voor bijbelse taferelen of keizerlijke kroningen. Hij leverde daarmee commentaar op de elitaire handelwijze van de historieschilders. Men stapte qua vorm af van het ambachtelijk detailrealisme, dat vooral het kunnen van de maker etaleerde, en zocht nu naar een beeld dat overeenkwam met de veel vluchtiger manier waarop we de werkelijkheid ervaren. Deze veristische manier van kijken bracht ook een vernieuwing van de landschapsschildering met zich mee. Er werd niet langer gestreefd naar een klassieke compositie, opgebouwd uit willekeurige landschapselementen die her en der waren verzameld, maar er werd getracht om een werkelijk bestaande plek te portretteren. De vroegste receptie van deze landschappen toont dat de kunstkritiek op dat moment vastzat in traditionele schema's. Charles Baudelaire bijvoorbeeld hernam ten aanzien van het werk van Théodore Rousseau de classicistische kritiek die tegen Delacroix was

gehanteerd. Dit waren geen voltooide schilderijen maar schetsen, schreef hij, want hier werd ruw materiaal gepresenteerd dat nog niet door een compositie was gestructureerd (Baudelaire 1962, 374). Anderen, als Chesneau (1864) en Burty (1877), zaten in een romantisch spoor toen ze Rousseau loofden omdat hij in staat was om de ziel van het Franse landschap uit te drukken. Men kan zeggen dat de avantgardeskunst bleef steunen op romantische noties, getuige de opvatting van Emile Zola, die vanaf 1865 als vuistregel hanteerde dat 'de kunst een hoekje van de schepping [is], gezien doorheen een temperament' (Bouillon 1990, 145). De avant-gardekunstenaars stonden vooral in de belangstelling van critici die als literator, journalist of politicus op hun terrein eveneens een avant-gardepositie innamen. Ook hun publiek moet worden gezocht binnen de progressieve burgerij.

De veranderde kunstwereld en de veranderde kunstkritiek

De nieuwe polarisering bracht met zich mee dat stilaan het gemeenschappelijke forum werd verlaten. De verstarring van het academisme leidde ertoe dat de Salonjury minder soepel reageerde op nieuw werk. Op allerlei manieren werd daarom gesleuteld aan de samenstelling van de jury. Die werd vanaf 1850 volgens steeds wisselende procedures gekozen door de kunstenaars, los van de Académie. Toch zochten de avantgardisten naar alternatieven. Hoewel Courbet tot 1870 bleef inzenden naar de Salon, zorgde hij in 1855 voor een schandaal door zijn werk niet te exposeren op de Wereldtentoonstelling, maar in een eigen tent buiten het officiële terrein. Dit werd door de één toegejuicht als een uiting van de vrijheid van expressie en door de ander gelaakt als een verlaging van de kunst tot een kermisattractie (Champfleury, geciteerd in Bouillon 1990, 46-49). In 1861 zond de landschapsschilder Théodore

Rousseau nog wel enkele werken naar de Salon, maar daarnaast bracht hij 25 schilderijen naar het veilinghuis Drouot. Daar gingen ze na enkele kijkdagen onder de hamer in een sfeer die meer overeenkwam met een boedelveiling dan met de elitaire ambiance van het hedendaagse kunstveilinghuis (Thoré 1870).

Uit de reactie op de landschapsschilderkunst bleek al dat de kunstkritiek eerder volgde dan vooropliep. De klassieke kritiek verging het net als de traditionele schilderkunst: academische critici zoals Etienne Delécluze of Henri Delaborde kenden nog slechts in zeer beperkte kring enig gezag. Zij verlegden allengs hun werkterrein naar de kunstgeschiedenis. Daarin konden zij hun academische normen nog in publicaties blijven uitdragen. Daarnaast evolueerde uit de academische kritiek een kritiek van het *juste milieu*, met auteurs als Gustave Planche, Paul Mantz en Edmond About, die formeel even streng in de leer waren, maar inhoudelijk een stuk liberaler. Toch impliceerde eenzelfde opvatting over kunst nog niet dat ze zich blindelings schaarden achter elk product uit de gelijknamige school, getuige bijvoorbeeld de Salonkritiek van Planche uit 1847. Of hij een werk prees, zoals *Deux jeunes Grecs faisant battre les coqs* van Léon Gérôme, of laakte, zoals *Les Romains de la décadence* van Thomas Couture (beide nu in het Musée d'Orsay), in beide gevallen is zijn bespreking van de inhoud ernstig, zijn oordeel over de vorm nauwgezet en zijn toon die van een strenge schoolmeester (Grate 1959).

Onder invloed van de romantiek was de dichter-criticus op de voorgrond getreden. Deze had meer aandacht voor de fraaie formulering, oordeelde gevoelsmatiger en stond welwillend tegenover de schilder als medekunstenaar. Hiervan zijn Charles Baudelaire en Théophile Gautier duidelijke exponenten. Zij verkeerden bovendien in een vriendenkring van kunstenaars en

kunstliefhebbers. Zij kozen echter niet automatisch partij voor hun vrienden, noch identificeerden zij zich automatisch met de beeldende kunst die het dichtst stond bij hun literaire werk. Zo prijkt Baudelaire wel tussen de vrienden van de schilder op *L'atelier* van Courbet, maar komt in zijn kritieken de naam Courbet nauwelijks voor. Zijn eerste uitlating over Courbet, op het moment dat *L'atelier* werd geëxposeerd, komt erop neer dat deze behoort tot 'die heftige temperamenten (...) waarvan het bestaan alleen wordt gewettigd omdat hun geest van verzet soms heilzaam werkt'. In het algemeen was zijn waardering voor het realisme zelfs vrij negatief (Baudelaire 1962, 236). Gautier was een virtuoos in het 'vertalen' van beeld naar woord. Hij geldt als de theoreticus van '*l'art pour l'art*', maar deze ruime formulering impliceerde ongeveer alles van de romantiek van Delacroix, via het *juste milieu* tot het symbolisme van Moreau. Zijn krantenrecensies voor *La Presse* en later *Le Moniteur Universel* kunnen gezien worden als een uiting van het *juste milieu* - met een onbegrensde toegeeflijkheid voor alles wat de kunstenaar als onderwerp presenteert en een mateloze bewondering voor ambachtelijkheid en luxueuze stofuitdrukking.

Met de polarisatie van de kunstwereld verscheen een nieuw soort criticus, die bij de beoordeling van de kunst niet langer de rol koos van rechter of jurylid, maar van advocaat. Zo nam Pierre-Joseph Proudhon in 1865 Courbet in bescherming. Hij beperkte zich daarbij niet tot het verklaren van het werk of het verdedigen van de kunstenaar, maar zette het ook aardig naar de hand van zijn eigen filosofische uitgangspunten.

Kortom, er was een veelheid van kritieken en standpunten waarmee de criticus zich kon identificeren. Dit scala weerspiegelde een gefragmenteerde kunstwereld waarin publiek, kunstenaars en critici stromingen

ontwikkelde en coterieën formeerden met elk een eigen canon. Die canon werd in beelden omgezet door de kunstenaars, verwoord door de kritiek en in leven gehouden door een publiek dat zich door zijn aanschaf profileerde, en waarbij ook de tentoonstellingsmogelijkheden zich - zij het langzaam - aanpasten aan de nieuwe situatie.

Naar het eind van een eeuw

De groei van het publiek, de aandacht voor de kunst en de proletarisering van de burgerjeugd die ooit vanuit de provincie naar Parijs was getrokken om er rechten of medicijnen te studeren maar die de studie vrij snel had ingeruild voor een van de vele jeugdige subculturen, zorgden voor een explosie van het aantal kunstenaars. White en White noemen er voor het jaar 1863 zo'n drieduizend uit de stad zelf en nog eens duizend van daarbuiten, die allen hun producten in Parijs aanboden. In elk veld is de avant-garde bij uitstek het domein van de nieuwkomers, maar hier bezweek het veld bijna onder de omvang van de instroom. Om voor elk van hen een plek te vinden moesten de grenzen van de kunst extreem worden opgerekt. Het gevolg was een steeds snellere opeenvolging van nieuwe stijlen. Zij werden gepresenteerd als artistieke onvermijdelijkheden of uitingen van een Hegeliaanse *Zeitgeist* maar waren niet meer dan evenzovele productinnovaties op een overvolle en gespannen kunstmarkt (over stijlvernieuwing als productinnovatie zie ook Montias 1987).

In de tweede helft van de eeuw en zeker na 1860 groeide ook de aandacht van de kunsthandel voor de hedendaagse schilderkunst explosief. Zo ontwikkelde zich een nieuw tentoonstellings- en verkoopkanaal voor de moderne kunstenaars, die druk op zoek waren naar een alternatief voor de Salon. Die Salon werd vanaf 1863 weer jaarlijks gehouden. In 1863

en 1864 werd bovendien een Salon des Refusés ingericht, waar het publiek kon zien wat er wegens gebrek aan kwaliteit of te vérgaand modernisme was geweigerd voor de officiële Salon. Zowel dat gebrek aan kwaliteit als het steeds extremere modernisme waren neveneffecten van de aanwassende groep kunstenaars.

In feite voltrok zich in de halve eeuw voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog de totale verbrokkeling van de kunstwereld als veld. Het academisme was nagenoeg geheel verdwenen. Het *juste milieu* had zijn circuits overgenomen en verdedigde de status-quo. Echter: gaandeweg herdefinieerde de avant-garde het veld. De canon werd niet langer inhoudelijk of formeel gedefinieerd, maar in termen van vernieuwing, zodat de niet-avant-gardistische kunst als het ware buiten het veld werd geplaatst. Sindsdien leek de avant-garde zich niet langer te richten tegen het academisme of het *juste milieu* - 'traditie' en 'burgerlijke kunst' bestonden nog slechts als boemannen waarnaar ritueel werd verwezen om de superioriteit van de eigen kunst te markeren - maar zette zich in eerste instantie af tegen de avant-garde van de vorige dag. De opkomst en snelle ontsporing van de -isme-kunst waren een feit. Ook deze -ismen vormden nieuwe coterieën met een eigen groep kunstenaars, meestal een eigen kunsthandel en critici, en een eigen publiek. De eigen canon werd gesanctioneerd door een eigen theorie, uitgedragen door alle betrokkenen, en vanaf de vroeg-twintigste eeuw meestal geconcretiseerd in een manifest. Het publiek was niet vast te omschrijven. Omdat de meeste kunstenaars begonnen in volstrekte anonimiteit was de aanschaf van hun werk in het begin meer een kwestie van intellectuele bereidheid dan van geld. Zodra ze naam hadden gemaakt, gingen de prijzen omhoog en bestond de markt vooral uit een koopkrachtig publiek dat zich met hun opvattingen wilde identificeren.

Een geheel andere voor de kritiek ingrijpende verandering voltrok zich binnen de kunst zelf en hing samen met de verdwijning van het academisme. Het schilderij met de grote moraal verdween en daarmee veranderde de manier van kijken. Die verschoof van een intellectuele activiteit naar een zintuiglijke en emotionele ervaring. Daardoor verloor de manier van analyseren uit de academische kritiek haar bruikbaarheid. Die tendens was al zichtbaar in de voorgaande periode met het amorele escapisme van het *juste milieu*, de strikt visuele interesse van de landschapsschilders en de persoonlijke iconografie die Courbet etaleerde in *L'atelier*. Ook later kende de avant-gardekunst overwegend twee interessegebieden: het zuiver visuele of formele in bijvoorbeeld het impressionisme en later het kubisme en de abstractie, en het individueel iconografische in bijvoorbeeld het symbolisme. Toch week deze laatste iconografie wezenlijk af van die van Courbet. Courbet droeg in een allegorie naar traditionele snit een boodschap uit die alleen verwees naar zijn eigen leven als kunstenaar. De symbolisten daarentegen - en velen na hen - verkozen naar algemeen geldende waarheden die werden gepresenteerd in een persoonlijke en daardoor vrij hermetische symbooltaal. Een intellectuele reflectie op de voornamelijk morele inhoud van het werk, zoals dat aan het begin van de eeuw in de kritiek gebruikelijk was, was door de aard van deze werken onmogelijk geworden. Door de nadruk op de persoonlijke vormgeving en de individualistische - emotionele of intuïtieve - inhoud van de kunstwerken kon kunst *überhaupt* niet meer worden bekritiseerd, omdat daarbij niet het vakmanschap, maar de persoonlijkheid van de kunstenaar in het geding was. Een meer zelfprojecterende beschrijving was het onvermijdelijke gevolg. In plaats van het oude academische discours over de inhoud van de individuele werken,

verschenen een globale beschrijving van de stijl van de kunstenaar en informatie over zijn leven en zijn opvattingen. Dit was informatie waarover de criticus beschikte uit de eerste hand en opvattingen waarmee hij zich graag identificeerde. Wie de nieuwe canon accepteerde, accepteerde impliciet dat de kunstenaar als het ware boven de kritiek werd verheven.

De positie van de kunstkritiek

De toename van het aantal gelegenheden om hedendaagse kunst te zien, in het bijzonder dankzij de opkomst van de kunsthandel, zorgde ervoor dat de kunstkritiek kon uitgroeien tot een jaar-rond-bezigheid. Naast de afzonderlijk gepubliceerde Salonverslagen en de artikelen in tijdschriften kreeg de kunstkritiek steeds meer ruimte in de sterk groeiende dagbladpers. Daarbij werd de dagbladcriticus wel geconfronteerd met een botsing tussen de autonomie van het artistieke veld en de politieke en intellectuele opvattingen van de krant waarvoor hij schreef. Een en ander leidde vaak tot uiterst summiere berichtjes, waarin een tentoonstelling in vrij obligate bewoordingen werd beschreven. Op onnadrukkelijke wijze werd een waardeoordeel meegegeven dat was afgeleid van de positie van de krant en dat daarom nauwelijks verdere adstructie behoefde.

Toch was partijdigheid geen exclusiviteit van de dagbladrecensenten. Los van de vriendschapsbanden met kunstenaars en de soms zakelijke contacten met de kunsthandel werden de critici gebonden door hun plaats in het artistieke leven, hun verwantschap met deze of gene coterie. Steeds meer werd de kunstkritiek geschreven voor een publiek van gelijkgezinden, niet voor een algemeen forum. Het gevolg was dat de critici steeds minder de behoefte voelden om hun opvattingen te beargumenteren. Daardoor onderscheidde de

recensies pro of contra bewegingen als het fauvisme of kubisme zich alleen van elkaar door hun stellingname, niet door de kwaliteit van het kijken of argumenteren. Wie bijvoorbeeld een verdediging van het kubisme door Guillaume Apollinaire meer verhelderend vindt dan een filippica van Louis Vauxelles tegen het fauvisme, baseert zijn oordeel meer op de autoriteit van Apollinaire als dichter of op zijn eigen instemming met het modernisme dan op de hardheid van de argumenten. Apollinaire steunde overigens alleen in het begin het kubisme van Braque en vooral Picasso. Later identificeerde hij zich met het orfisme van Robert Delaunay, niet omdat Picasso een minder soort werk aanbood, maar omdat hij de behoefte voelde om steeds met iets nieuws aan te komen. Net als de kunstenaars waren ook de critici aan een avant-gardistische *rat race* begonnen. Maar niet alle critici hadden hun autonomie verloren. In een recensie van de Salon in 1880 verweet Zola de impressionisten - die hij doorgaans welwillend tegemoet trad - dat ze zich terugtrokken binnen een eigen subcultuur: 'Men moet weten wat een schitterende mogelijkheden de Salon biedt aan jonge kunstenaars om zichzelf te presenteren; volgens onze mores is alleen een triomf op die plek serieus te nemen. Natuurlijk: men moet in zijn werk zijn onafhankelijkheid bewaren en niets inleveren van zijn temperament, maar daarna moet men het gevecht in het volle daglicht aangaan; dan zijn de voorwaarden voor de overwinning het gunstigst.' Hij vervolgde deze gedachte naar aanleiding van Monet: 'De onafhankelijke tentoonstellingen van de Impressionisten hebben alleen maar rumoer rond zijn naam opgeleverd; zelf is hij slap geworden, opgehouden het uiterste van zichzelf te geven. Hij streed niet meer tegen de slechte bedoelingen van de jury en de onverschilligheid van het publiek. Het getuigt juist van moed om op de bres te blijven staan ongeacht de benarde

situatie waarin men zich bevindt' (Zola 1959, 239). Hiermee werden niet alleen de individuele kunstenaars op hun tekorten gewezen. Zola wees indirect ook op de tekortkomingen in de nieuwe configuratie van het veld, waarin de *aemulatio* naar de achtergrond verdween en vervangen werd door wederzijdse bewieroking van gelijkgestemden.

De verstrengeling binnen het kunstbedrijf

Doorgaans wordt de periode van de 'klassieke moderneren' aan het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw gezien als een uiting van de vitaliteit van de kunst. Wij hebben deze artistieke vernieuwingsbeweging gepresenteerd als een proces van productinnovatie op een markt die overspannen was geraakt door het wegvallen van interne regelsystemen en een ongebreidelde groei van het aanbod, terwijl gaandeweg een publiek ontstond dat zich via de acceptatie van nieuwe kunst als progressief wilde profileren. Een dergelijke visie op artistieke vernieuwing is niet nieuw, maar de weerstand is het grootst onder kunsthistorici die recente kunst bestuderen, omdat zij meer aansluiting zoeken bij het artistieke dan bij het academische veld. Dit artistieke veld gedijt bij de ontkenning van mercantiele componenten. Wie eenmaal de autonomie van de kunst verwerpt, krijgt uitzicht op de verwevenheid van het veld. Die impliceerde niet dat de kunstenaar lijdzaam volgde wat de markt van hem verlangde. De keuzes die hij maakte in het scheppingsproces werden echter mede bepaald door stimuli uit het artistieke veld. De manier waarop het werk werd ontvangen was afhankelijk van de krachtsverhoudingen in de kunstwereld. In de negentiende eeuw onderging het artistieke veld een aantal ontwikkelingen waarvan we ons kunnen afvragen waartoe ze in deze eeuw hebben geleid.

Aan het begin van de negentiende eeuw

bestond er een verschil tussen de dagjesmensen op de Salon en in de musea en een *inner circle* van de kunst. Deze laatste was een duidelijk omschreven elite die steunde op welstand, opvoeding en traditie. Kunst was onderhevig aan een strikte code met betrekking tot inhoud en vorm, die de groep besloten hield. In de loop van de eeuw won de avant-garde veld en kwam er een voortdurende aanwas van nieuwe stromingen die qua kunst vrij hermetisch en qua groep vrij gesloten waren en die zich als zelfgeproclameerde intellectuele voorhoede gedroegen. Ook deze groepen - en hun hedendaagse varianten - waren en zijn niet geheel gespeend van een behoefte aan distinctie. Werden vroeger afkomst en opvoeding ingezet als sociaal kapitaal, tegenwoordig is dat het netwerken en de vele uren die worden geïnvesteerd in het bezoek aan tentoonstellingen en openingen en het lezen van de bijbehorende theorieën. Ook de verwerping van de canon versterkt de distinctie. Immers: in een veld dat ogenschijnlijk geen regels meer kent, houdt kennis van de informele code de distinctie hoog.

De ogenschijnlijke vrijheid heeft de positie van de kunstenaar bemoeilijkt. Sinds het einde van de vorige eeuw heeft de kunst zich boven de kritiek geplaatst en is de vraag naar de kwaliteit of legitimiteit van de kunst in het algemeen of individuele kunst in het bijzonder taboe geworden. Dat is vooral vervelend voor kunstenaars die iets te melden hebben. Maar lang niet alle kunst heeft de bedoeling om te overreden. Het postmodernisme verwerpt zelfs deze ambitie: ook voor *spielerei* moet ruimte zijn. De vraag is alleen: wat is daarvan de meerwaarde?

De critici verkeren in een dubbelzinnige positie. De claim van vrijgevochten bende en intellectuele voorhoede moet continu worden gelegitimeerd. Daarom is de kunst in de loop van de eeuw steeds meer gaan steunen op het

woord: een stroom van manifesten, exegeses en andere verbale prothesen. Anderzijds benadrukt de kunstwereld haar antirationalistische, anti-intellectualistische positie. Het persoonlijke en irrationele, de weerstand tegen logica, het afzetten tegen de alledaagse werkelijkheid druipt in tegen het op de rede gebaseerde betoog en tegen de basis van taal: consistentie, eenduidigheid en de behoefte aan communicatie. Dat leidt tot een gevoel van onmacht bij de critici die de kunst moeten verdedigen in een medium waartegen de kunst zelf zich afkeert.

De explosie aan tentoonstellingen van hedendaagse kunst heeft in de twintigste eeuw doorgezet, niet alleen dankzij de bloei van de kunsthandel. De ontwikkeling van de musea en van de media-aandacht voor kunst heeft gezorgd voor een groot passief publiek dat afkomt op de vaste museumcollecties en tijdelijke tentoonstellingen. Musea hebben als institutionele kunst koper de particuliere koper naar de rand van de markt verdrongen en bepalen daarmee én als tentoonstellingsmaker én als koper de hiërarchie binnen de kunst (over de markt zie ook Commandeur in dit nummer). Eenzelfde hiërarchie markeert ook het verschil tussen top- en de provinciale musea, tussen grote en kleine galleries (zie ook Gubbels 1999). Bovendien bestaat internationaal een onderscheid tussen een beperkt aantal centra - die globaal samenvallen met de politieke en economische machtscentra - en de periferie. Deze laatste raakt steeds beter geïnformeerd maar blijft afhankelijk van de centra als plaats bij uitstek om te zien en gezien te worden. De naoorlogse situatie komt daardoor weer dicht in de buurt van de situatie rond 1800, toen de Salonjury bepaalde welke eigentijdse kunst het publiek te zien kreeg. Wat er nu te zien is, wordt bepaald door een kleine internationale jetset van museumdirecteuren, tentoonstellingmakers, kunsthandelaars en

redacteuren met een aanzienlijk netwerk op de plaatsen waar het er werkelijk toe doet. De kans dat de een of andere kunstenaar of criticus uit een perifeer land als Nederland tot deze selecte kring doordringt, is gering, maar zolang de machtsfactor verhuld blijft - en dat is een van de grondkenmerken van het artistieke veld - kan de illusie in stand worden gehouden, en waar illusies in stand worden gehouden is de kans op frustraties nooit ver weg.

Literatuur

- Apollinaire, G. (1960) *Chroniques d'art (1902-1918)*; L.C. Breunig (red.). Parijs: Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1962) *Curiosités esthétiques: l'art romantique et autres oeuvres critiques*. H. Lemaitre (ed.) Parijs: Garnier.
- Bouillon, J.P. e.a. (red.) (1989) *La critique d'art en France, 1850-1900: colloquium Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal*. Saint-Etienne: CIEREC/Université de Saint-Etienne.
- Bouillon, J.P. e.a. (red.) (1990) *La promenade du critique influent: anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Parijs: Hazan.
- Bouillon, J.P. (1993) 'La critique d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle: nouvel aperçu des problèmes'. In: *Quarante-huit/Quatorze*, vol. 5, 32-43.
- Bourdieu, P. (1989) *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*; D. Pels (red.). Amsterdam: Van Gennep. In deze bundel gaat 'De productie van geloof. Bijdrage tot een economie van symbolische goederen' rechtstreeks in op de (hedendaagse) kunstwereld, terwijl 'Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal' en 'Enkele eigenschappen van velden' een introductie geven op de achterliggende theoretische noties.
- Burty, P. (1877) *Maitres et petits maitres*. Parijs.
- Chaussard, J.P.B. (1806) *Le Pausanias Français: état des arts du dessin en France à l'ouverture du XIXe siècle: Salon de 1806*. Parijs: F. Buisson.
- Chesneau, E. (1864) *L'Art et les artistes modernes*. Parijs.
- Commandeur, I. (1999) 'Het gelijk en ongelijk van Riki Simons. Gijzeling en kwaliteit, particuliere en overheidsmarkt'. In: *Boekmancahier*, jrg. 11, nr. 40, juni, 117-130.
- Gamboni, D. (1989) *La Plume et le Pinceau: Odilon Redon et la littérature*. Parijs: Editions de Minuit.
- Grate, P. (1959) *Deux critiques d'art de l'époque romantique: Gustave Planche et Théophile Thoré*. Stockholm.

Marc Adang

was in 1999 kunsthistoricus en docent aan de Universiteit van Amsterdam

Marie-Sophie van Steenderen

studeerde in 1999 kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.

- Gubbels, T. (1999) *Van passie tot professie: galleries en kunsthandel in Nederland*. Abcoude/Breda/Amsterdam: Uitgeverij Uniepers/Stichting Artimo/Stichting Boekmanstudies.
- Kunstlicht* (1998), jrg. 19, nr. 2/3. Met bijdragen van onder meer Sven Lütticken, Rogier Schumacher (over de discussie tussen Paulus Groot en Anna Tilroe), Ingrid Commandeur (over kunstkritiek en kunstgeschiedenis in het 'posthistorische' tijdperk), en Katalin Herzog.
- Landon, C.P. (red.) (1801-1833) *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts*. Parijs.
- Monnier, G. (1995) *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*. Parijs: Gallimard (Folio Histoire: nr. 66).
- Montias, J.M. (1987) 'Cost and value in seventeenth-century Dutch art'. In: *Art History*, vol. 10, no. 4, December, 455-466.
- Proudhon, P.J. (1865) *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Parijs: Garnier.
- Thoré, T. (= W. Bürger) (1870) *Salons de W. Bürger 1861 à 1868*. Parijs.
- White, H.C. en C.A. White (1965) *Canvasses and careers: institutional change in the French painting world*. New York/London/Sydney: John Wiley and Sons.
- Zola, E. (1959) *Salons*; F.W.J. Hemmings en Robert J. Niess (eds.). Genève: Droz, en Parijs: Minard.

Noot

1. Verzameld door Naomi Boas, Ramses van Bragt, Arda van Dam, Natasja Domisse, Tomas Macsotay Bunt, Floor van Praag en Marie-Sophie van Steenderen voor een werkgroep van Marc Adang.

Bibliografische gegevens

Adang, M. en M-S. van Steenderen (1999) 'Kunstkritiek en kunstwereld in de negentiende eeuw'. In: *Boekmancahier*, jrg. 11, nr. 40, 131-147.