

DE KUNSTOPVATTING ALS TRAIT-D'UNION TUSSEN WOORD EN BEELD

BAUDELAIRE, DELACROIX, MIRBEAU, VAN GOGH

Leo H. Hoek

Faculteit der Letteren, Vakgroep Letterkunde
Vrije Universiteit, Amsterdam

"De moderne methode die ik probeer te volgen, en die ingeburgerd raakt in alle morele wetenschappen, bestaat daaruit dat mensenwerk, en met name kunstwerken, als feiten en produkten worden beschouwd waarvan de eigenschappen vastgesteld en de oorzaken opgespoord moeten worden; en dat is alles." (Taine, *Filosofie van de kunst*, 1865)

"Maar wat zijn die mensen aan universiteiten toch grappig zodra ze zich met kunst gaan bemoeien." (Flaubert, *Brief aan mevrouw des Genette*, 1872)

Samenvatting: In dit artikel wil ik aantonen dat uitspraken over kunst zoals die te vinden zijn in manifesten, kunstkritiek, dagboek, brieven, etc. van de hand van schrijvers en kunstenaars, een trait-d'union vormen tussen woord en beeld en daarom een geschikt uitgangspunt vormen om woord/beeld-relaties te expliciteren en te interpreteren. De getraceerde uitspraken over kunst vormen tezamen een 'esthetisch discours', waarin een kunstenaar of schrijver zijn ideeën over kunst ventileert. Ik bepleit het gebruik van een semiotisch instrumentarium als hulpmiddel bij het systematisch in kaart brengen van deze uitspraken en ik laat zien hoe met behulp van semiotische categorieën als 'syntaxis', 'semantiek' en 'pragmatiek' een kunstopvatting geëxpliciteerd en gekarakteriseerd kan worden. De aldus gereconstrueerde kunstopvatting vormt een belangrijk analytisch concept dat ten grondslag ligt aan het verbale en het visuele discours van schrijvers en kunstenaars en dat van groot belang is om beide met elkaar te vergelijken en in een historisch perspectief te plaatsen.

Woord en beeld

Woord en beeld zijn de twee belangrijkste expressiemiddelen waarvan in moderne communicatiemiddelen gebruik wordt gemaakt. De huidige verwevenheid van verbaal en visueel discours in een gemengd 'woord en beeld'-discours is het gevolg van een historisch proces. Dit is goed waar te nemen in de ontwikkeling van de steeds nauwer wordende relaties tussen verbale en visuele kunst. Dit proces is in de klassieke Oudheid al in gang gezet en wordt sindsdien vaak aangeduid met Horatius'adagium 'ut pictura poesis': afhankelijk van tijdvak en maatschappelijke ontwikkelingen werden schilderkunst en literatuur elkaar beurtelings als model voorgehouden.

Het is opvallend dat de toenemende wederzijdse betrokkenheid van de 'zusterkunsten', met name in de negentiende eeuw, gepaard ging met een proces van ontkoppeling bij de bestudering van beide verwante kunstuitingen: de op beelden gerichte kunstgeschiedenis werd steeds meer gescheiden bestudeerd van de op woorden gerichte literatuurwetenschap. Het is van belang om aan die funeste ontwikkeling een halt toe te roepen. Daarom heeft de Vrije Universiteit in Amsterdam enige tijd geleden een zelfstandige studierichting 'Woord en Beeld' opgericht, waar in de propedeuse en in het doctoraalprogramma verbaal en visueel discours gezamenlijk in hun onderlinge betrokkenheid worden bestudeerd. Dit niet alleen om, naar aanleiding van de toenemende invloed van film, televisie, video, enz., een

beter inzicht te verschaffen in de aard, de mogelijkheden en de effecten van woord/beeld-relaties maar ook om zodoende een vollediger en juister beeld te kunnen geven van de historisch-culturele ontwikkeling van kunst en literatuur in de loop der eeuwen.

Sinds Lessing literatuur en kunst ieder hun eigen domein (tijd resp. ruimte) toeweest, is de bestudering van woord en beeld in het gedrang gekomen: te literair naar de smaak van kunsthistorici en te exclusief betrokken op beeldende kunst voor literatuurwetenschappers. Pas met de semiotiek ontstaat weer aandacht voor het idee dat 'woord' en 'beeld' een vergelijkbaar discours vormen, of dat nu opgebouwd is uit letters of klanken, die woorden en zinnen vormen, of uit beelden, kleuren en vormen, die door de semioticus als evenzovele tekens gezien worden. Het beeld wordt schrift zodra het beschouwd wordt als een betekenisdragende praktijk. Zo is, voor semiotici als Roland Barthes, Louis Marin, of de leden van de Groupe Mu het beeld een visuele tekst die, net als een verbale tekst, 'gelezen' kan worden: beeldelementen schakelen zich aaneen tot complexe betekenissen. Een dergelijke opvatting is echter bepaald niet onproblematisch: identificatie, definitie en interpretatie van visuele tekens zijn vaak ambigu. Het verschil tussen beide discoursen bestaat misschien wel daarin dat verbaal discours wel en visueel discours niet de zgn. 'dubbele articulatie' (A. Martinet) kent in betekenisloze elementen (fonemen) en combinaties (woorden) van deze elementen, die ieder wel een specifieke betekenis dragen.¹ Iedere poging om tekens in woord en beeld te vergelijken (woorden en kleuren, zinnen en afgebeelde objecten, stijl en penseelvoering, enz.) houdt dan ook het risico in van op analogie berustend metaforisch taalgebruik.

Overeenkomsten in woord en beeld

Als uitgangspunt voor onderzoek naar woord/beeld-relaties kunnen we in principe zowel overeenkomsten als tegenstellingen kiezen tussen beide media, gelet namelijk op het complementaire karakter van beide benaderingen. Het is echter noodzakelijk om (evenals in de taalkunde) te beginnen met het releveren van overeenkomsten (cf. taaluniversalia) en pas daarna specifieke verschillen tussen een verbale en een visuele tekst te beschrijven (cf. contrastieve beschrijving van Nederlands en Frans). Aan overeenkomsten tussen woord en beeld ontbreekt het niet. Ik zal nu drie mogelijke overeenkomsten bespreken die vaak als aanzet tot een bestudering van woord/beeld-relaties dienen; dat zijn de cultuurhistorische context, de narrativiteit in woord en beeld, en de communicatiesituatie. De tekortkomingen van deze benaderingen zijn voor mij aanleiding om, complementair, een kunstopvattingelijke benadering te bepleiten die deze tekortkomingen mijns inziens grotendeels wegneemt.

De gemeenschappelijke cultuur-historische context van een schilderij en een letterkundig werk vormt de leidraad in het inmiddels enigszins verouderde standaardwerk van Louis Hautecoeur Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle (Parijs, 1942, 2e ed. 1963). Hautecoeur bedrijft daarin een soort 'parallel-beschrijving', bij voorbeeld van de vroeg negentiende-eeuwse mode om onderwerpen te ontleen aan de middeleeuwen: poëzie, toneelwerk, en romans waarin dat het geval is worden in verband gebracht met schilderijen, vignetten en litho's waarop middeleeuwse onderwerpen staan afgebeeld. En Hautecoeur concludeert: "Heel die literatuur en heel die schilderkunst hebben gemeenschappelijke eigenschappen: in de karakters en in de stijl laten ze bewust een naïveteit zien die toen de echte primitiviteit leek te garanderen." (p. 38). Andere voorbeelden van 'parallel-beschrijving' zijn: "Champfleury heeft de ambitie in de literatuur te doen wat Gavarni, Daumier, Bonvin in de schilderkunst deden" en "Zoals de naturalistische roman uitmondde in het verhaal van Maupassant, zo verandert het schilderij in een losse schets" (pp. 114, 169). Wanneer men enkel de cultuurhistorische context als uitgangspunt kiest, blijft de benadering vaak beperkt tot het signaleren van op zich interessante parallellen (de revolutionaire deugden die door de redenaars van de Revolutie

1 Cf. W. Abrahams, "De verhouding tussen literatuur en beeldende kunst op grond van linguïstisch-semiotische criteria", in: R.T. Segers red., Visies op cultuur en literatuur, Amsterdam, Rodopi, 1991, pp. 79-88.

werden gepredikt en het neoclassicisme van David, de sentimentele roman en de romantische vignettes, het realisme van Champfleury of Duranty en dat van Courbet, enz.). Zulke parallellen geven echter niet aan op welke wijze woord en beeld dezelfde betekenis kunnen uitdrukken, d.w.z. hoe verschillende discoursen toch een zelfde effect kunnen sorteren. De cultuurhistorische context laat immers zien dat schilderkunst en literatuur zusterkunsten zijn maar verklaart niet waarom; de vraag welke eigenschappen en capaciteiten beide 'zusters' gemeen hebben en waarin ze verschillen blijft onbeantwoord.

Ook de aan woord en beeld inherente narrativiteit vormt een mogelijk uitgangspunt voor de studie van woord/beeld-relaties. Woord en beeld kunnen hetzelfde 'narratief programma' in hun discours tot uitdrukking brengen. In verbaal en visueel discours kan een gebeuren weergegeven worden door nevenschikking van temporeel verschillende sequenties (roman, strips, drieluik, montages, enz.). Doorgaans echter wordt in visueel discours een handeling niet expliciet weergegeven maar slechts gesuggereerd. Er is dan sprake van een virtueel gebeuren omdat slechts één cruciaal moment (het 'punctum temporis', 'the pregnant moment', zoals Shaftesbury zei) is weergegeven en de handeling als geheel door de kijker mentaal gereconstrueerd moet worden op basis van zijn kennis en ervaring van de wereld. De benadering van woord en beeld als narratief discours gaat echter voorbij aan de vraag op basis van welke sociale en psychische mechanismen (kunstopvattingen, ideologieën, verwachtingen, ervaringen en kennis van de wereld) lezers en met name kijkers (die immers over het algemeen op een afbeelding slechts met één situatie en niet met een gebeuren worden geconfronteerd) verhalen kunnen reconstrueren.

Een derde mogelijke basis voor vergelijking van woord en beeld wordt gevonden in de pragmatisch gedefinieerde eigenschappen van de gemeenschappelijke communicatiesituatie. Hiervan kunnen we voorbeelden vinden in A. Kibédi Varga's Discours, récit, image (Luik-Brussel, Mardaga, 1989), waarin de communicatieve rol van woord en beeld in de tekst wordt onderzocht. Varga vraagt zich onder meer af of woord en beeld dezelfde communicatieve effecten kunnen sorteren (p. 90) en of beelden als discours kunnen functioneren (p. 91). Weliswaar probeert de pragmatiek door analyse van de aan woord en beeld gemeenschappelijke communicatiesituatie wel een antwoord te geven op het soort vragen waarop de narratieve analyse geen antwoord heeft. Maar bij een dergelijke benadering blijft (anders dan bij Varga trouwens) het historisch perspectief vaak geheel buiten beschouwing, terwijl dat toch onmisbaar is om inzicht te krijgen in de produktie en receptie van betekenis in woord en beeld.

Cultuurhistorische context, narrativiteit, en communicatiesituatie vormen interessante en vruchtbare benaderingen van de woord/beeld-problematiek. Toch zijn ze, ieder op zich niet bij machte om woord-beeld relaties adequaat en in historisch perspectief te beschrijven, en de vraag te beantwoorden of het proces van betekenisproduktie in beide media fundamenteel verschillend verloopt of niet. Als het eerste het geval is, zouden de genoemde benaderingswijzen de vraag moeten kunnen beantwoorden in welk opzicht woord en beeld dan verschillen en hoe het komt dat beide media met verschillende technieken, onderwerpen, en oogmerken soms toch een vergelijkbare indruk maken (Nerval en Corot); en berust zo'n indruk dan soms alleen maar op een historische traditie, die een cultureel cliché is geworden, omdat geïllustreerde handboeken en literatuurgeschiedenissen steevast Nerval illustreren met Corot? En, als het betekenisproces niet verschillend verloopt, moet verklaard kunnen worden hoe het komt dat in een bepaalde periode (1870-1880) woord (Goncourt, Maupassant, Loti) en beeld (Monet, Renoir, Pissarro) met vergelijkbare technieken (kleur, compositie, perspectief), onderwerpen (de moderniteit, de realiteit) en oogmerken (het consciëntieus observeren van de natuur) toch een verschillend effect kunnen sorteren: het haarscherpe beeld van de Franse maatschappij dat de realistische en naturalistische romans oproepen van de jaren 70 en 80 staat in tegenstelling tot het vage, vervloeiende en soms etherische beeld van een enkel moment zoals we dat kennen van impressionistische schilderijen.

Kunst- en literatuuropvattingen

Complementair aan bovengenoemde benaderingswijzen stel ik voor een kunst- en literatuuroppvatelijke benadering als uitgangspunt te kiezen ten behoeve van een vergelijking tussen beide discourestypen. In plaats van verbaal discours *direct* te vergelijken met visueel discours wil ik dat doen via de omweg van de kunstopvattingen; deze liggen immers ten grondslag aan productie en receptie van zowel kunst als literatuur en zijn doorgaans verbaal (maar soms ook visueel, cf. *infra*) geformuleerd door schrijvers en kunstenaars.² Kunst- en literatuuroppvattingen liggen namelijk ten grondslag aan de productie en receptie van zowel woord als beeld. Er blijkt uit wat een kunstenaar precies verstaat onder Kunst met een grote K (d.w.z. wat de eigen aard is van een kunstwerk), welk doel hem voor ogen staat (d.w.z. de functie die kunst volgens hem heeft en de rol die hij daarin speelt), en hoe hij dat doel denkt te bereiken (bij voorbeeld door de keuze van geschikte technieken en procédés). Het inzicht in vigerende en individueel gehanteerde kunstopvattingen is ook van cruciaal belang om de receptie c.q. interpretatie van kunst te kunnen begrijpen. De keuze en de appreciatie van kunst door de kunstconsument wordt namelijk sterk bepaald door de mate van (echte, vermeende of voorgewende) overeenstemming tussen de eigen kunstopvatting en de aan het kunstwerk toegeschreven kunstopvatting.

Een kunstopvatting is dus een normatief instrument dat bestaat uit een coherent geheel van impliciete of expliciete uitspraken over aan kunst toegeschreven eigenschappen in allerlei soorten teksten, fictionele en niet fictionele, literaire en niet literaire. Deze uitspraken hebben betrekking op:

- de aard van het kunstwerk, met name ten opzichte van de werkelijkheid, zoals die tot uiting kan komen in de keuze van het af te beelden onderwerp. Bij voorbeeld: "Ieder kunstwerk is als een venster dat uitziet op de schepping." (Zola, Brief aan Valabrègue, 1864)

- de toe te passen technieken en procédés. Bij voorbeeld:

"Door die onevenwichtigheid kwam Claude tot een soort bijgeloof, tot een vroom geloof aan bepaalde handelingen. Hij gebruikte geen olie meer, maar terpentijn. Hij had geheime middelen die hij verborg, oplossingen van barnsteen en harsen, die snel droogden. Hij had zich altijd beziggehouden met de kwestie van de penselen. Hij eiste ze nu van een bepaald soort haar. Hij had een hele verzameling paletmessen, lange, buigzame, brede, korte en een driehoekig dat hij had laten maken naar het model van Delacroix." (Zola, Het Werk, 1886, vert. A.J. Richel)

- de maatschappelijke functie van kunst: enerzijds de plaats en de taak van de kunstenaar in de maatschappij en anderzijds het beoogde of reële effect op de toeschouwer. Bij voorbeeld Zola's stellingname tegen de socialistische kunstprincipes van Proudhon:

"Kunst zoals ik die opvat houdt daarentegen een ontkenning in van de maatschappij en een bevestiging van het individu, zonder alle maatschappelijke rompslomp." (Zola, Proudhon en Courbet, 1865).

Een kunstopvatting wordt door een kunstenaar vastgelegd in woord en soms in beeld (bij voorbeeld de geschilderde woorden 'Ceci n'est pas une pipe' op het bekende schilderij van Magritte). Kunstopvattingen zijn te vinden in dagboeken (Delacroix), kunstkritieken (Baudelaire), manifesten (Dada, Surrealisme), correspondentie (Van Gogh), tentoonstellingscatalogi (Courbet), verhandelingen over kunst (Ingres), enz. maar ook in citaten, parodieën, imitaties, enz. in beeldende kunst.

Kunst- c.q. literatuuroppvattingen zijn afgeleiden van wereldopvattingen. Op grond van religieuze, politieke, sociale, ethische oppvattingen (normen en waarden) wordt een daarmee in overeenstemming zijnde kunst- c.q. literatuuroppvatting gehanteerd. De groepsgebonden normen die in een samenleving gehanteerd worden bij het (h)

2 Cf. C.J. van Rees & H. Verdaasdonk, "Literatuurwetenschap en literatuuroppvattingen", in: Ch. Grivel red., Methoden in de literatuurwetenschap, Muiderberg, Coutinho, 1978, pp. 27-42, alsmede hun recenter werk.

erkennen van cultuurproducten als kunst en de waarden waarop deze normen berusten, worden in het algemeen gepresenteerd als vanzelfsprekendheden, natuurlijke gegevens, die geen verdere uitleg behoeven. Daardoor draagt een kunstopvatting altijd een sterk ideologisch karakter. De confrontatie van een kunstwerk met een doorgaans impliciet gehanteerde kunstopvatting resulteert dan ook in een waarde-oordeel: appreciatie of depreciatie, enthousiasme of reserve, euforie of dysforie.

Het esthetisch discours

Uitingen waaruit een kunstopvatting spreekt noem ik esthetisch discours. Het esthetisch discours vormt het eigenlijke onderzoeksobject waaruit de literatuur- c.q. kunstopvatting gedestilleerd kan worden. Esthetisch discours kan impliciet of expliciet aanwezig zijn in een verbale of visuele tekst: bij voorbeeld in de zgn. 'immanente poëtica' van een verbaal of een visueel kunstwerk, maar natuurlijk ook in literatuur- of kunstkritiek. Het esthetisch discours hoeft, zoals gezegd, niet per se verbaal te zijn, het kan ook visueel zijn. Uit de typografie van Mallarmé's *Un coup de dés...* blijkt zijn symbolistische literatuuropvatting, zoals hij die bij voorbeeld formuleerde in zijn *Quant au livre*; in dadaïstische tractaten komt een surrealistische kunstopvatting tot uiting; en zgn. visuele citaten in de beeldende kunst vormen een visueel esthetisch discours op grond van een positieve of negatieve intertekstuele valorisatie, waaruit instemming of afkeuring spreekt ten aanzien van het geciteerde. Op Manets portret van Zola (Salon van 1868) wordt bij voorbeeld het toen in de mode komende Japonisme geciteerd in de vorm van een Japanse prent die rechts boven Zola aan de muur hangt, direct naast een prent van Manets 'Olympia'. Het gehele portret krijgt daardoor een programmatische en emblematische waarde.

Ook de kunstopvattingelijke benadering houdt echter een probleem in, maar in slechts twee gevallen. In de eerste plaats wanneer er geen verbale uitspraken te vinden of (door kunsthistorici) te reconstrueren zijn en de (bij voorbeeld anonieme) schrijver of kunstenaar ook niet tot een bepaalde school (of stroming, enz.) gerekend kan worden waarvan de opvattingen wel verbaal geformuleerd zijn; dat is echter eerder uitzondering dan regel. In de tweede plaats wanneer een kunstenaar, zoals Van Gogh bij voorbeeld, zijn kunst in de praktijk beoefent op een wijze die moeilijk te rijmen valt met zijn verbaal geformuleerde kunstopvattingen (cf. *infra*). Ook dat komt bij uitzondering voor: er zijn immers oneindig veel meer Academieschilders dan oorspronkelijke genieën. Te stellen valt dus dat de literatuuropvattingelijke benadering in de eerste plaats van toepassing is op verbaal geformuleerde kunstopvattingen van schrijvers of kunstenaars, en op die (uitzonderlijke) visuele kunstwerken die een programmatische lading dragen (Manet, Magritte cf. *infra*). Van andere kunstwerken kan de eraan inherente kunstopvatting het best op basis van kunsthistorische interpretatie worden vastgesteld; als voorbeeld kan voor Franse negentiende-eeuwse kunst het werk van Linda Nochlin of T.J. Clark genoemd worden.

Semiotiek als hulpmiddel

De vraag rijst nu hoe de kunstopvatting, zoals deze spreekt uit uitspraken in allerlei soorten teksten, het best opgespoord en beschreven kan worden. De semiotiek vormt een geschikt hulpmiddel om het esthetisch discours systematisch in model te brengen, en vervolgens de mogelijke interferenties te expliciteren die er bestaan tussen de opvattingen die ten grondslag liggen aan het visuele discours van een kunstenaar (Delacroix, Manet, Courbet, Redon, enz.) en de opvattingen die een schrijver (Baudelaire, Zola, Duranty, Huysmans) huldigt in zijn verbale discours. Ook kan de individuele normatieve poëtica van een kunstenaar of schrijver vergeleken worden met een algemeen cultureel en historisch bepaald esthetisch systeem (de relatie tussen Baudelaire en de romantiek, tussen Manet en het naturalisme, enz.).

Semiotisch bezig zijn - in woord of beeld - houdt altijd betekenisgeving in, en daarmee vormgeving van de

werkelijkheid. In de semiotiek wordt het doorgaans verbale (maar, zoals we gezien hebben, soms ook visuele) werk opgevat als 'betekenende praktijk'. De identificatie en beschrijving van het esthetisch discours binnen een betekenende praktijk is een essentieel onderdeel van de analyse van het betekenisproces. Aan de semiotische vorm kunnen we met Charles Morris drie verschillende aspecten onderscheiden: syntactische, semantische en pragmatische. De beschrijving van het esthetisch discours kan dienovereenkomstig vanuit drie complementaire gezichtspunten geschieden.

De (semiotische) syntaxis beschrijft, binnen de verbale of visuele tekst, de tekens en hun onderlinge relaties. Uitspraken in het esthetisch discours zijn als syntactisch aan te merken, wanneer ze betrekking hebben op de immanente constitutieve elementen met behulp waarvan het kunstwerk is opgebouwd: technieken (toepassingen), procédés (methoden) en materialen. Technieken zoals die bij voorbeeld door fijnschilders als Gerard Dou en Frans van Mieris werden toegepast. Procédés zoals ze terug te vinden zijn in de naamgeving aan moderne stromingen sinds het einde van de negentiende eeuw: het pointillisme van Seurat, het cloisonnisme van Emile Bernard, de collages van Max Ernst, de 'drippings' van Jackson Pollock, de 'combine-paintings' van Rauschenberg. Ook het gebruik van materialen is terug te vinden in de namen van moderne stromingen als 'pop-art' (Andy Warhol), 'op-art' (Vasarely), 'colour field-painting' (Barnett Newman), 'materie-kunst' (Tàpies), enz. Verdere voorbeelden van voorschriften met betrekking tot procédés zijn te vinden in uitspraken over kleur, tekening, afmetingen, clair-obscur, compositie, verhouding voorgrond/achtergrond, enz.; voorbeelden met betrekking tot te gebruiken materialen worden gevormd door uitspraken over penselen, paletmes, verven, doek, lijst, enz.

De (semiotische) semantiek beschrijft de relaties tussen de tekens en de al of niet bestaande buitentalige werkelijkheid ('mogelijke werelden') waarnaar wordt verwezen (de afgebeelde personen, zaken, landschappen, etc.). Uitspraken in het esthetisch discours over kunst worden als semantisch beschouwd wanneer ze betrekking hebben op het onderwerp van de kunstuiting (nimfen of boerinnen, landschap of historisch tafereel, abstract of figuratief, enz.) of op de af te beelden wereld (allegorisch of realistisch, figuratief of abstract, klassiek of modern, enz.). Ook de classicistische hiërarchie der picturale genres die tot in de negentiende eeuw opgeld doet, is in feite gebaseerd op semantische onderscheidingen. Historische, mythologische en Bijbelse taferelen worden geacht van een hogere orde te zijn dan portretten, of landschappen. Zo schrijft Ingres bij voorbeeld: "De historieschilder geeft een universeel genre weer, de portretschilder slechts een afzonderlijke figuur, bijgevolg dikwijls een alledaags iemand of iemand vol fouten". Universele onderwerpen staan hoger aangeschreven dan bijzondere.

De pragmatiek, tenslotte, beschrijft de relaties die bestaan tussen de tekengebruikers (zenders en ontvangers) en het kunstwerk. Uitspraken over kunst dragen een pragmatisch karakter wanneer ze betrekking hebben op de sociale (artistieke) context van kunstenaar of lezer/toeschouwer: hun intenties ('lering en vermaak', troost, genot, informatie, enz.), het beoogde, verwachte of reële effect, de functie van kunst ('kunst om de kunst', kunst in dienst van de revolutie, kunst ter verbetering van de wereld, kunst in dienst van de moraal, het evangelie, of het feminisme), de plaats en de taak van de kunstenaar in de wereld (magiër, profeet, arbeider, of ivoren-toren-bewoner) of de rol van de toeschouwer/lezer (actief of passief).

Wanneer een bepaalde uitspraak als syntactisch, semantisch of pragmatisch wordt gekarakteriseerd, betekent dat niet dat zo'n uiting altijd uitsluitend als zodanig gezien moet worden. Zo'n karakterisering kent namelijk verschillende gradaties: een uitspraak kan tegelijkertijd en in meerdere of mindere mate syntactisch, semantisch of pragmatisch zijn.

In Baudelaires Salon van 1859 bij voorbeeld staat het begrip 'imagination', de "koningin der geestvermogens" centraal. Baudelaire stelt dit tegenover zijns inziens "kunstvijandige" begrippen als 'kopie', "realisme", "imitatie", "positivisme", die voorgeschreven worden door "schoolmeesters", die ons voorhouden: "Kopieer de natuur, kopieer enkel de natuur. Er is geen groter genot noch schoner triomf dan een perfecte kopie van de natuur" (vert. Anneke

Pijnappel). Door de imitatie van de natuur te bekritisieren en een natuurgetrouwe relatie tussen kunstwerk en werkelijkheid te veroordelen is Baudelaires uitspraak in de eerste plaats semantisch van aard. Die 'imagination' echter is in feite een eigenschap van de kunstenaar, die haar moet overdragen op zijn kunstwerk. Baudelaire specificeert met het begrip 'imagination' dus ook de taak van de kunstenaar en daarmee is zo'n uitspraak ook pragmatisch van aard, zij het in mindere mate dan semantisch, omdat de taak van de kunstenaar omschreven en bepaald wordt door de relatie tussen het kunstwerk en de werkelijkheid. Wat de verbeelding volgens Baudelaire van de gewone fantasie onderscheidt, is dat het een "scheppende verbeelding" is. Want: "Het is de verbeeldingskracht die de mens de morele betekenis van kleur, contour, klank en geur heeft bijgebracht" (vert. Anneke Pijnappel). De verbeeldingskracht van de kunstenaar wordt door de kunstconsument dus ervaren in een morele meerwaarde van kunstconstituerende elementen als "kleur" en "contour". Daarmee zijn twee procédés genoemd die de 'imagination' kunnen overdragen en die, dankzij de verbeeldingskracht, een "morele betekenis" kunnen krijgen. Het begrip 'imagination' heeft dus uiteindelijk ook nog een syntactisch aspect, doordat de verbeeldingskracht van de kunstenaar door het publiek waargenomen kan worden in picturale technieken als "kleur", en "contour". De syntactische waarde van Baudelaires uitspraak is echter op haar beurt weer kleiner dan de pragmatische, omdat de receptie van de 'imagination' door middel van de in het kunstwerk toegepaste technieken de aanwezigheid van deze eigenschap bij de kunstenaar vooronderstelt. We zien dus dat de 'imagination' als "koningin der geestvermogens" in Baudelaires Salon semantisch gedefinieerd is, dat ze, volgens hem, pragmatisch geconditioneerd is, en dat ze syntactisch gereciperd wordt.

Esthetisch discours vormt dus een configuratie van syntactische, semantische of pragmatische uitspraken. De semiotische karakterisering van het esthetisch discours biedt een adequaat hulpmiddel om esthetische discoursen van verschillende kunstenaars, schrijvers, perioden of stromingen met elkaar te vergelijken: de semiotische benadering biedt het voordeel het proces van betekenisproductie in het esthetisch discours op coherente en homogene wijze te beschrijven. Coherent omdat syntaxis, semantiek en pragmatiek de totaliteit van uitspraken over het productieproces omvatten (zender, ontvanger, boodschap, context), en homogeen omdat bij de beschrijving niet het woord noch het beeld maar het teken centraal staat. Op deze wijze vormt de semiotische beschrijving van kunst- en literatuuropvattingen een solide basis voor het bedrijven van een vergelijkende kunst- en literatuurwetenschap en vormt de geschiedenis van de kunst- en literatuuropvattingen een historisch en communicatiewetenschappelijk verantwoorde kunst- en literatuurgeschiedenis. Niet alleen het individuele werk van kunstenaars of schrijvers, maar ook perioden, stromingen en genres kunnen onderscheiden en gekarakteriseerd worden op grond van karakteristieke syntactische, semantische of pragmatische elementen. Zo kan het pointillisme met zijn techniek van in zuivere kleuren naast elkaar geplaatste penseeltoetsen als een syntactische vernieuwing worden gekenschetst. Het realisme, daarentegen, is een typisch semantische kunststroming omdat het zo sterk de nadruk legde op het belang van bepaalde onderwerpen. Romantiek en symbolisme moeten in de eerste plaats als pragmatische kunstuitingen gezien worden, omdat de emoties en het gevoel van de kunstenaar voorop stonden bij die stromingen, ook al verschilden ze sterk in de manier waarop een en ander verwezenlijkt moest worden.

Exploitatie van het concept 'kunstopvatting'

Het semiotisch model van een kunst- of literatuuropvatting kan geëxploiteerd worden door kunst- en/of literatuuropvattingen met elkaar te vergelijken.

Vergelijking van kunstopvattingen van kunstenaars

In de uitspraken van Ingres en van Delacroix over de beoefening van de beeldende kunst worden lijn en kleur als leidraad voorgesteld van respectievelijke classicisme en romantiek. De tegenstelling tussen de uitspraken van beide

kunstenaren over de keuze tussen lijn en kleur is syntactisch van aard, omdat hierin de gekozen techniek tot norm verheven wordt waarnaar het kunstwerk wordt beoordeeld:

"Tekenen betekent niet simpelweg omtrekken nabootsen; de tekening bestaat niet simpelweg uit een lijn. Tekenen betekent ook expressie, innerlijke vorm, plan, vormgeving. En zie dan eens wat er nog overblijft! Het tekenen omvat meer dan driekwart van het schilderen. Als ik een bordje boven mijn deur moest hangen, zou ik daar TEKENSCHOOL op schrijven, en ik weet zeker dat ik schilders zou opleiden. De tekening omvat alles behalve de kleur." (Ingres volgens: Henri Delaborde, Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes, manuscrits et les lettres du maître, Parijs, Plon, 1870)

"Als ik alleen maar kijk naar mijn palet word ik al enthousiast, wanneer ik dat net gereed heb gemaakt en de kleuren schitterend tegen elkaar afsteken. [...] Alle echte kleur is aanwezig: ik bedoel kleur die je laat voelen dat iets volume heeft en dat er een absoluut verschil is tussen het ene voorwerp en het ander." (Delacroix, Dagboek, 21 juli 1850 en 29 april 1854).

"Schilders die geen koloristen zijn houden zich enkel met versieringen bezig maar niet met schilderkunst." (Delacroix geciteerd in: D. Scott, Pictorialist Poetics, Cambridge, 1988, p. 28)

Vergelijking van kunst- of literatuuropvattingen van schrijvers

In negentiende-eeuwse beschouwingen over kunst staat bij schrijvers als Gautier, Baudelaire, Flaubert, Duranty en Zola de vraag centraal in hoeverre de Vorm van belang is voor het literaire kunstwerk.

In de 'l'art pour l'art'-doctrine van Théophile Gautier neemt de Vorm de rol over van de intrige als structurerend principe:

"Onderwerp en handeling zijn maar bijkomstigheden. Wanneer iemand een groot schilder wil zijn, moet hij dus hardnekkig vasthouden aan de vorm." (Théophile Gautier, in: La Presse 10/11-3-1837)

Ondanks zijn bewondering voor Gautier, protesteert Baudelaire tegen de buitensporige gefixeerdheid op de Vorm waardoor begrippen als 'juistheid' en 'waarheid' verdrongen worden:

"De ongeremde voorliefde voor vormen leidt tot een monsterlijke en ongekende chaos. Verzvolgen door een wilde hartstocht voor wat schoon, grappig, leuk, pittoresk is - want er zijn verschillende gradaties - verdwijnen begrippen als juistheid en waarheid." (Baudelaire, De romantische kunst, 1852)

Terwijl Gautiers kunstopvatting enkel syntactisch van aard is doordat hij zoveel waarde hecht aan vorm-technieken, is die van Baudelaire genuanceerder omdat hij weliswaar het belang van de Vorm erkent, maar tegelijkertijd ook semantische begrippen als 'waarheid' en 'juistheid' van belang acht.

Ook voor Flaubert is het zoeken naar de Vorm - het juiste woord op de juiste plaats - van het grootste belang voor de stijl van een schrijver. De intrige is, net als bij Gautier, van ondergeschikt belang. Het ideaal is "een boek over niets"! Zijn kunstopvatting is dus sterk syntactisch gekleurd, maar zeker ook pragmatisch, want de stijl moet zoveel mogelijk de idee van de kunstenaar volgen:

"Ik weet wel dat de beeldende kracht van de stijl niet zo groot is als die van de idee. Maar waaraan is dat te wijten? Aan de taal. Er zijn teveel dingen en te weinig vormen." (Flaubert, Brief aan Louise Colet, 6 april 1853)

Vanwege zijn gerichtheid op de Vorm van kunst en literatuur en zijn matige belangstelling voor de beschrijving van het triviale en het vulgaire, is Flaubert geen echte realist. Edmond Duranty kan als voornaamste woordvoerder van de Franse realisten beschouwd kan worden: "je kunt niet schilderen wat je niet ziet". Hij beschouwt de verheerlijking van de vorm als een exponent van de exclusieve, poëtische aandacht voor klassieke absolute Schoonheid, in plaats van voor het eigentijdse en alledaagse:

"die verheerlijking van de vorm is een benauwde opvatting, die als het heilig vuur in stand gehouden wordt door het college van dichters (wie helaas verzen leest weet wel waarom). De verheerlijking van vorm en schoonheid is dom en heidens, de schoonheid moet niet langer alle plaats innemen maar slechts een enkele; de negentiende eeuw heeft de weg vrijgemaakt voor het gewone, het algemene, het ware." (Duranty, "Notes sur l'art", in: Réalisme, 10 juli 1856)

Een jaar later zal Duranty dan ook Madame Bovary bekritisieren als een artistiekerige beschrijving die van een mathematische precisie is en van gevoelloosheid getuigt. Flauberts roman doet hem denken aan een met liniaal en passer gemaakte lijntekening waaraan de warme kleur ontbreekt (Réalisme, 15 maart 1857). Flauberts realisme van de Vorm stoelt op een syntactische en pragmatische kunstopvatting, terwijl Duranty's realisme van de inhoud gebaseerd is op een puur semantische kunstopvatting.

In feite zijn vorm en inhoud natuurlijk nauw verbonden. Van dat gegeven maakt Zola handig gebruik. Wanneer hem na de verschijning van L'Assommoir verweten wordt dat hij de arbeiders voorstelt als immorele dronkelappen en sletten, verweert Zola zich niet met de gebruikelijke verwijzing naar de werkelijkheid - 'zo zijn ze nu eenmaal' - maar doet hij alsof de critici alleen maar over zijn vulgaire taalgebruik zijn gestruikeld:

"De Kroeg is voorzeker mijn meest ingetogen boek. Vaak heb ik de vinger moeten leggen op veel ergere wonden. Alleen de vorm heeft de mensen van hun stuk gebracht. Ze hebben zich kwaad gemaakt over woorden. Wat ik misdaan heb is dat ik als literair schrijver zo nieuwsgierig ben geweest om de taal van het volk op te pikken en die in een uitgekende vorm te gieten. Ja, de vorm, daar ligt het aan!" (Zola, voorwoord tot L'Assommoir, 1877)

Zo verschuift hij de kritiek van de inhoud, die voor hem het zwaarst weegt, naar de vorm, die hij van secundair belang acht en daarmee propageert hij impliciet een semantische kunstopvatting.

Vergelijking van de opvattingen van één kunstenaar of schrijver op verschillende momenten

In de Salons van 1846 en 1859 huldigde Baudelaire zeer uiteenlopende opvattingen met betrekking tot de beeldhouwkunst. In 1846 beschouwt de dichter de beeldhouwkunst als oninteressant vanwege de materiële aard van het beeldhouwwerk:

"Waarom beeldhouwkunst saai is. De oorsprong van de beeldhouwkunst gaat verloren in de nacht der tijden; het is dus een Caraïbische kunst. [...] Beeldhouwkunst heeft verscheidene nadelen die inherent zijn aan de erin gebruikte technieken. Hoewel de beeldhouwkunst bruto en positief is als de natuur zelf, is ze tegelijkertijd vaag en ongrijpbaar, omdat ze teveel kanten ineens toont." (Baudelaire, De Salon van 1846, 1846, vert. Frans van Woerden)

De gewraakte driedimensionale vorm van het beeldhouwwerk en de daarbij gebruikte technieken vloeien voort uit de aard van het gebruikte materiaal (steen, brons, marmer, enz.). Hier hanteert Baudelaire dus een syntactisch georiënteerde kunstbeschouwing. Maar in 1859 zingt de dichter de lof van de beeldhouwkunst:

"Dat is de goddelijke taak van de beeldhouwkunst. Wie kan eraan twijfelen dat er een krachtige verbeelding vereist is om een zo fantastisch program te verwezenlijken?" (Baudelaire, De Salon van 1859, 1859, vert. Anneke Pijnappel)

Met de introductie van de Verbeeldingskracht als leidend kunstprincipe is Baudelaire's kunstopvatting genuanceerder geworden: zijn in 1846 nog syntactisch gebaseerde normen hebben in 1859 plaats gemaakt voor een semantisch georiënteerde kunstopvatting met een lichte pragmatische en syntactische bijmaak.

Een tweede voorbeeld vormen Octave Mirbeau's opvattingen over Vincent van Gogh. Een snelle vergelijking tussen de twee artikelen die Mirbeau aan Van Gogh heeft gewijd illustreert het belang van de kunstopvatting als analytisch

concept en van de semantische vraag naar de realistische dan wel de symbolistische aard van het kunstwerk. In zijn verslag van de 'Exposition des Indépendants' in de Echo de Paris van 31 maart 1891, karakteriseert Mirbeau, onder invloed van het nu beroemde artikel van Albert Aurier in de Mercure de France (1890), de een jaar tevoren overleden Van Gogh als een symbolistisch kunstenaar met "een natuurlijke neiging tot mystiek", en als een visionair kunstenaar, bij wie "de lijnen zich verbreden tot een symbolische betekenis". In Van Gogh ontdekt hij "een vreemd en machtig schepper" met een "bezielde inspiratie" waaruit een "geheimzinnig leven" spreekt. In 1901, tien jaar later, worden de eerste brieven van Van Gogh gepubliceerd in de Mercure de France en weer reageert Mirbeau enthousiast. Maar het curieuze is dat hij Van Goghs genie nu toeschrijft aan diens gezonde, realistische kunst- en literatuuropvatting, terwijl hij daarvóór zo enthousiast was over het visionaire en wel haast bovennatuurlijke in Van Gogh:

"Zijn opvattingen zijn braaf, mijden iedere overdrijving. Hij heeft niets van een fanaticus. Hij doet iedereen recht, Claude Monet evenzeer als Meissonier. Over literatuur heeft hij weinig uitgesproken opvattingen: hij vindt niets zo mooi als de boeken van Maupassant..." (Le Journal, 17 maart 1901)

Deze realistische kunst- en literatuuropvatting berust, volgens Mirbeau, op Van Goghs liefde voor de natuur en het leven, die zijn neiging tot waanzin in toom houdt:

"De waarheid is dat er geen gezonder kunst is en geen realistischer schilderkunst dan die van Van Gogh ... Van Gogh heeft slechts één liefde, de natuur, een gids: de natuur. Hij zoekt niets buiten de natuur omdat hij weet dat er daarbuiten niets is..." (ibid.)

Na tien jaar is niet Mirbeaus appreciatie van Van Gogh veranderd, in wie hij nog steeds een groot en zuiver kunstenaar ziet, maar zijn appreciatie van het symbolisme en van ideeënschilderingen, d.w.z. dat zijn kunst- en literatuuropvatting veranderd is. Bij Mirbeau is de kunstopvatting altijd een directe afgeleide van zijn (politieke) wereldopvatting. Ten gevolge van anarchistische sympathieën en van politieke gebeurtenissen als de Affaire Dreyfus, boezemt de gevestigde orde, met zijn corruptie en verdorvenheid, zowel in de politiek als in de kunst, hem steeds meer afkeer in. En naarmate het symbolisme in de negentiger jaren het naturalisme van de eerste plaats heeft verdrongen in het culturele veld, is Mirbeau steeds kritischer komen te staan tegenover het nu dominante symbolisme. Deze houding noopte Mirbeau tot een veranderde interpretatie van Van Goghs werk, zonder tot een andere appreciatie ervan te leiden. Op deze wijze maakt hij toch de indruk consequent te zijn. Zonder de wisselende kunstopvattingen van Mirbeau te confronteren met de traditionele en betrekkelijk stabiele kunstopvatting van Van Gogh is het niet goed mogelijk de wisselende relaties tussen het 'woord' van Mirbeau en het 'beeld' van Van Gogh te verklaren.

Vergelijking van de opvattingen van een kunstenaar t.o.v. verschillende kunstvormen

Een voorbeeld vormt Degas' ambigue houding ten opzichte van literatuur. Enerzijds schreef hij zelf sonnetten, die Valéry in hoge mate bewonderde, en voelde hij zich sterk tot de naturalistische literatuur aangetrokken, met zijn alledaagse en soms zelfs vulgaire (arbeiders, wasvrouwen, prostituées, enz.) onderwerpen. Anderzijds achtte hij de synthetische manier waarop de kunst de werkelijkheid kan uitdrukken oneindig superieur ten opzichte van de analytische manier waarop de literatuur dat doet: "Met één lijn, kunnen wij [sc. schilders] meer zeggen dan een schrijver in een heel boekdeel". Hij verwierp dan ook iedere inmenging van schrijvers en kunstcritici in kunst. Zoals veel andere kunstenaars (bij voorbeeld Delacroix) verweet Degas de letterkundigen dat ze de schilderkunst vanuit een literair gezichtspunt beoordeelden. Daar staat tegenover dat Degas op zijn beurt weinig oog had voor het specifiek literaire van poëzie. Toen hij eens tegen Mallarmé klaagde dat zijn sonnet niet wilde vloten, hoewel hij toch de nodige ideeën ervoor had, repliceerde deze feilloos: "Maar, Degas, verzen schrijf je niet met ideeën, maar met woorden!" Dat wil zeggen dat Degas een (semantische) literatuuropvatting hanteerde waarin beelden en ideeën het belangrijkste waren en waarin de (syntactische) vorm ondergeschikt was aan het beeld. Zijn kunstopvatting was daarentegen veeleer syntactisch van aard.

Valéry heeft dan ook terecht opgemerkt dat de literatuuropvatting van Mallarmé en de kunstopvatting van Degas in feite op hetzelfde neerkomen, daar ieder voor zijn eigen kunst het (syntactisch) belang benadrukt van de vorm: "Wanneer Degas over het tekenen zegt dat het *een manier is om de vorm te zien*, en wanneer Mallarmé zegt dat *verzen met woorden worden gemaakt*, vatten beiden hun opvattingen over hun eigen kunst samen" (Degas, danse, dessin, 1938).

Vergelijking van de kunst- of literatuuropvatting van een kunstenaar met die van een schrijver

Hier valt bij voorbeeld te denken aan de opvattingen van Delacroix en Baudelaire, van Manet en Zola, of van Van Gogh en Mirbeau. Baudelaire (cf. *supra*) ontleent bij voorbeeld aan Delacroix de overtuiging dat verbeeldingskracht belangrijker is dan natuurgetrouwe nabootsing. Zo zegt Delacroix (over Rubens): "de ware schilder is diegene bij wie voor alles de verbeelding spreekt." (Delacroix, Dagboek, 1853)

Vergelijking van een kunst- of literatuuropvatting met de artistieke of literaire praktijk

De al of niet expliciet geformuleerde kunstopvatting verdraagt zich lang niet altijd met de feitelijke kunstpraktijk. Evenals schrijvers hun literair program lang niet altijd realiseren, zo blijken ook kunstenaars in de praktijk hun dogma's wel eens ontrouw te worden. Enkele voorbeelden: de rationele opvattingen van Ingres doen niet bevroeden dat zijn schilderkunst op intuïtie was gebaseerd (cf. J.C. Taylor ed., Nineteenth-Century Theories of Art, Berkeley etc., 1987, p. 105), en over Delacroix, vertelt Théophile Gautier:

"Nooit vertoonde een werk minder gelijkenis met het ideaal dat de schilder ervan voor ogen stond dan dat van Eugène Delacroix. Het leek wel of hij het er om deed theorieën te berde te brengen die haaks stonden op zijn schilderspraktijk, maar het ziet er naar uit dat hij die ideeën, die zo vreemd klonken uit zijn mond, wel degelijk oprecht meende. Maar wanneer hij voor zijn doek stond, met zijn palet aan zijn duim, midden in een atelier waar niemand mocht komen en waar een temperatuur heerste als in een tropische kas, dan vergat hij zijn klassieke theorieën van de vorige dag, en kreeg zijn onstuimig schilderstemperament de overhand bij het schetsen van een van die hartstochtelijk enthousiaste vellen papier die aan zijn rivalen zowel gejoel als lofliederen ontlokten." ("Eugène Delacroix", in: Le Moniteur, 1864)

De romantische kunstopvatting van Baudelaire kan moeilijk in verband gebracht worden met zijn pre-symbolistische poëzie; en de naturalistische doctrine van Zola verdraagt zich slecht met zijn van romantiek en symboliek doortrokken 'Rougon-Macquart'-cyclus; de hoogste ambitie van de Douanier Rousseau was te schilderen zoals de gelauwerde Academie-schilder Bouguereau, en ook de Nabis hielden zich niet aan hun eigen theorieën.

In dergelijke gevallen is het weliswaar mogelijk de kunst- en literatuuropvattingen te expliciteren die genoemde schrijvers en kunstenaars hanteerden, maar is de literatuuropvattingelijke benadering van verbale teksten onvoldoende toegerust om mogelijke woord/beeld-relaties te expliciteren. Hier kan de iconografie c.q. iconologie uitkomst brengen. Zo kan een gedetailleerde analyse van de realistische kunstopvatting van Gogh aantonen dat deze vrijwel exclusief beïnvloed werd door de naturalistische literatuuropvatting van de door Van Gogh hevig bewonderde Zola (cf. L.H. Hoek, "Van Gogh and Zola. A Case of Formal Similarity", te verschijnen) maar niet dat uit Van Goghs werk een pre-expressionistische kunstopvatting spreekt. Het ligt op de weg van de kunstgeschiedenis om de aan een kunstwerk inherente kunstopvatting (die dus niet per se die van de kunstenaar hoeft te zijn) middels iconologische interpretatie vast te stellen. De bestudering van woord/beeld-relaties kan dan ook niet anders dan een gemeenschappelijk uit te voeren onderneming zijn. De confrontatie van de uitkomsten van een iconologische interpretatie van een kunstwerk met die van een semiotisch gefundeerde analyse van een kunstopvatting biedt mijns inziens de beste garanties voor een adequate woord/beeld-beschrijving. De taak van de literatuurwetenschapper daarbij is dan de kunstopvatting van een kunstenaar

te reconstrueren aan de hand van diens uitspraken over kunst. Met de voorbeelden van Baudelaire en Delacroix, en van Mirbeau en Van Gogh heb ik willen laten zien hoe vruchtbaar een kunstopvatting kan zijn.

* * *