

## De Identiteit van de kunstcriticus: Octave Mirbeau en Vincent van Gogh Culturele oordeelsvorming en institutionele strategie

(paru dans: D. Perie, S. Leibovici, M. Engelberts réds., *Identiteit. Literatuur, filosofie en maatschappij*, (Liber amicorum ter gelegenheid van het emeritaat van prof. dr. S. Alexandrescu), Delft, Eburon, 2002, 61-76)

Leo H. Hoek (Vrije Universiteit, Amsterdam)

Culturele producten (kunst, literatuur, toneel, muziek, architectuur, enz.) vormen het object van de literaire en mediale communicatie. Hieraan participeren critici die gekwalificeerd worden geacht om ondubbelzinnig de relevante kwaliteiten van deze artefacten te identificeren en te waarderen, dat wil zeggen een valide en geaccepteerd oordeel uit te spreken over hun culturele waarde. Die aanname berust op de veronderstelling dat kunstwerken objectieve identificeerbare eigenschappen hebben en dat deze in hoge mate verantwoordelijk zijn voor de culturele waarde die critici aan een artefact toekennen. De mate van waardering van een cultureel product zou samenhangen met de mate van overeenstemming tussen de kunstopvattingen van de criticus en de kunstopvatting die hij op grond van zijn competentie kan herkennen in het beoordeelde werk.

### 1. Een autonome kunstcriticus?

De kunstkritiek<sup>1</sup> is in de achttiende eeuw ontstaan uit de behoefte van het Franse kunstminnende publiek aan voorlichting over de Parijse Salons. Het werd daar geconfronteerd met een kunstaanbod van aanvankelijk honderden en in de negentiende eeuw zelfs duizenden werken. Het was in de praktijk natuurlijk onmogelijk die allemaal te zelf te bekijken en een betrouwbare leidraad was dus geen overbodige luxe. De voornaamste functie van de kunstkritiek was toen het aantrekkelijk, meestal verhalend, beschrijven van de meest aansprekende schilderijen. Bovendien beoogden de critici het publiek buiten Parijs en met name in het buitenland te informeren over de laatste Parijse successen op de Salons. De bekendste achttiende eeuwse schrijver van dit soort kunstkritieken, die metonymisch 'Salons' werden genoemd, was ongetwijfeld Diderot. Geleidelijk aan kreeg de kunstkritiek steeds meer ten doel het kaf van het koren te scheiden: de criticus werd in de eerste plaats een beoordelaar van kunst. Hij werd geacht de competentie en de expertise te bezitten om veelbelovende kunstenaars te signaleren en om die werken te releveren die aanspraak konden maken op een duurzame artistieke waarde.

Deze positie kon de criticus in de loop van de negentiende eeuw in Frankrijk gaan bekleden, dankzij een belangrijke verschuiving in de machtsverhoudingen tussen de normerende instanties in de Franse kunstwereld. Sinds de opkomst van het Modernisme in het Franse kunstveld (Baudelaire, Manet, Flaubert), halverwege de negentiende eeuw, heeft het oordeel van instanties als de Académie des Beaux-Arts, de Ecole des Beaux-Arts en de Salon-jury's aan gewicht verloren ten opzichte van dat van de kunstcritici. De monopoliepositie die deze instituties innamen bij het vaststellen van de 'regels' der kunst werd in de loop van de negentiende eeuw steeds vaker ter discussie gesteld. De kunst moest onafhankelijker worden van de gevestigde politieke, sociale en artistieke instituties (cf. Bourdieu 1994). Het nastreven van autonomie in de kunst werd de voornaamste inzet van de debatten in de kunstwereld. De belangrijkste institutionele verandering waardoor de autonomisering van de Franse kunstwereld uiteindelijk haar beslag zou krijgen, was de overgang van het zogenaamde 'academie-systeem' naar het 'handelaar-criticus-systeem', die al in 1965 beschreven werd door Harrison en Cynthia White. Het nieuwe 'handelaar-criticus-systeem' was gebaseerd op de groeiende samenwerking tussen nieuwe, min of meer professionele, kunstcritici en een nieuw, berekenend soort kunsthandelaren. Onder de kunstcritici speelden literaire schrijvers als Zola, Baudelaire en Gautier een belangrijke rol. Dankzij de symbolische macht waarover getalenteerde kunstcritici beschikten om hun kunstoordelen te legitimeren, konden zij de toon aangeven in kunstdebatten en daardoor kunst consacrerend als Kunst. Daarmee maakten zij het de kunsthandelaren mogelijk individuele artistieke carrières en nieuwe stromingen financieel te bevorderen en commercieel te exploiteren. Deze nieuwe kunsthandelaren wisten optimaal gebruik te maken van de vrije-markteconomie door te speculeren op de toenemende waarde van kunst. Critici en handelaren richtten zich niet meer, zoals de Académie dat deed, op het bevorderen van individuele meesterwerken, maar op het consacrerend en exploiterend van carrières en stromingen, die een commercieel en artistiek succes moesten worden. Geleidelijk hebben de kunstcriticus en de kunsthandelaar in eendrachtige samenwerking de normbepalende rol en de competentie om de regels der kunst te dicteren overgenomen van de Académie en de Salons. Daarmee traden de markt wetten van het liberale kapitalisme in de plaats van de normatieve regels van kunstinstellingen. Tengevolge van deze economische en institutionele veranderingen die een grotere autonomie van het kunstenveld ten opzichte van de gevestigde sociale en artistieke instituties mogelijk maakten, zou het oordeel van de Académie in de loop van de negentiende

---

1 <sup>1</sup> Ik heb hier weliswaar in het bijzonder over de kunstkritiek maar de strekking van mijn betoog heeft evenzeer betrekking op de literaire kritiek, de toneelkritiek, de muziekkritiek, de filmkritiek, enz.

eeuw overvleugeld worden door dat van de kunstcritici.

In de loop van de negentiende eeuw werd de kunstcriticus hierdoor als een bij uitstek competente beoordelaar van kunst beschouwd. En ook heden ten dage is het beoordelen van contemporaine kunst nog steeds de meest pregnante functie van de kunstkritiek, zij het al lang niet meer de enige. Kunstkritiek heeft nu mede ten doel de lezer te informeren over nieuwe ontwikkelingen in de kunst, het publiek te enthousiasmeren, en gemanifesteerde voorkeuren te beargumenteren. De moderne criticus, die zijn persoonlijk oordeel weet te legitimeren en die beoogt het publiek daarvoor te motiveren, is al geboren in de negentiende eeuw. Zo'n criticus werd al bepleit door Baudelaire (1990:11) die in het eerste hoofdstuk van zijn Salon van 1846 een warm pleidooi hield voor een partijdige, gedreven en politiek gekleurde kunstkritiek. De autonome kunstcriticus lijkt dus bij uitstek iemand te zijn die beschikt over een eigen smaak, een eigen kunstopvatting en eigen voorkeuren, kortom, iemand met een eigen onmiskenbare identiteit. Maar is dat ook zo?

## 2. Een eigen identiteit?

Sorin Alexandrescu heeft identiteit omschreven als een identiek zijn met zichzelf. In navolging van Aristoteles (Metafysica V,9) merkt hij op dat die identiteit een soort eenheid in veelheid is doordat een subject zich in de tijd ontwikkelt. Dat geldt ook voor een criticus die ondanks zijn veranderende smaak zichzelf blijft: "het subject kan zich dus als identiek aan zichzelf beschouwen en zijn verandering in tijd zien als louter ontwikkeling van zijn 'essentie'" (Alexandrescu 2002, Nadenken over identiteit = NOI). De subjectsidentiteit van de kunstcriticus ligt als zodanig in de focalisatie op het te beoordelen werk, het object waarop de criticus zich richt. De relatie tussen het beoordelend subject en het beoordeelde object is een gevaloriseerde relatie waarin het subject zijn eigen attitude ten opzichte van het object expliciteert in een min of meer positief of negatief waardeoordeel. Of een criticus dat object nu aanprijst of veroordeelt, in beide gevallen identificeert hij zich er in zekere zin mee: in het eerste geval door toe te geven aan de 'seductie' (Baudrillard) van het object en in het andere geval door zich daar juist tegen af te zetten. De subjectshandeling dient de kwaliteit van het subjectoordeel te waarborgen, dat wil zeggen dat de criticus tot taak heeft de lezer te overtuigen niet alleen van de juistheid van zijn oordeel maar ook van de legitimiteit ervan, die berust op zijn expertise. Het belangrijkste middel daartoe vormt het beargumenteren van het subjectieve waardeoordeel. De lezer moet ervan overtuigd raken dat het positieve of negatieve eindoordeel het zorgvuldig afgewogen resultaat is van de identificatie van het subject met het object. De lezer mag niet aan het oordeel van de criticus kunnen twijfelen, bijvoorbeeld omdat de indruk zou rijzen dat het oordeel partijdig zou zijn. Een vooroordeel is echter in principe niet uitgesloten, want het subject identificeert zich niet alleen met het te beoordelen individuele object maar onvermijdelijk ook met "collectieve, publieke, groepsverbonden waarden, normen, instituties, projecten, partijen, kerken, landen, enz." (NOI).

Het is moeilijk te achterhalen in hoeverre een criticus zelf overtuigd is van de gefundeerdheid van zijn waardeoordeel. Hij kan bij voorbeeld beïnvloed worden door het institutioneel symbolisch kapitaal (prestige) dat een kunstenaar geniet. Als hij hiervan onder de indruk is dan zou zijn oordeel wel eens gunstiger uit kunnen pakken dan wanneer dat niet het geval zou zijn ('opportunisme'). Wanneer de criticus zich daarentegen afzet tegen geïnstitutionaliseerd symbolisch kapitaal, dan zal zijn oordeel over het werk van een gevestigd kunstenaar negatief zijn, juist omdat het een gevestigd kunstenaar betreft ('anarchisme'). Wanneer de criticus een kunstenaar met weinig symbolisch kapitaal moet beoordelen, dan kan hij die kunstenaar prijzen als een nog onontdekt genie of een rebel die zich afzet tegen de gevestigde orde ('avant-gardisme') of hij kan die kunstenaar juist als een terecht onbekende kenschetsen die niet wint bij nadere kennismaking ('cynisme'). Met Alexandrescu kunnen we ons dus afvragen of het kunstkritisch oordeel het resultaat is van "reële toewijding aan genoemde waarden of van gesimuleerde identificatie" (NOI). Om die vraag te beantwoorden zouden we moeten weten of een criticus zich ervan bewust is dat zijn subjectoordeel in hoge mate samenhangt met zijn sociale identiteit. De toewijding van een criticus aan het waardeoordeel dat hij uitspreekt over een kunstenaar is reëel (oprecht gemeend, authentiek) en tegelijkertijd vermeend, indien de criticus zelf zich niet bewust is van de sociale afhankelijkheid van zijn oordeel. De toewijding van een criticus is gesimuleerd, indien de criticus, bij voorbeeld uit eigenbelang, een subjectsidentiteit aanneemt die de lezers aanspreekt ('lezermanipulatie'), of een subjectsidentiteit uitdraagt als zijn eigen identiteit, terwijl hij zich in feite conformeert aan groepsvoorkeuren ('trendvolging', 'snobisme', 'populisme', 'opportunisme') of zich daar juist tegen afzet ('rebellie', 'anarchisme', 'avant-gardisme').

Zowel de subjectsidentiteit als de sociale identiteit van de criticus zijn onderhevig aan veranderingen: een criticus kan immers van standpunt of van oordeel veranderen. Volgens Ricœur kan een criticus zo'n verandering van subjectsidentiteit ofwel accepteren ofwel ontkennen. Een criticus zal niet snel zijn geloofwaardigheid op het spel zetten door veranderingen in zijn oordeel als vanzelfsprekend te accepteren en volmondig te erkennen. Hij zal doorgaans proberen ze te maskeren of te beredeneren om zo zijn eigen subjectsidentiteit hoe dan ook veilig te stellen. Ricœur onderscheidt daarbij tussen idem-identiteit en ipse-identiteit (cf. NOI). In het eerste geval zal een criticus een fundamentele verandering in zijn eigen standpunt ontkennen en verklaren dat niet hij maar de beoordeelde kunstenaar is veranderd; hij is 'dezelfde' gebleven (idem-identiteit). In het tweede geval zal een criticus de discontinuïteit in zijn beoordeling van een kunstenaar legitimeren door te wijzen op een verandering in zijn eigen kunstopvatting; hij claimt zijn 'eigen' verandering (ipse-identiteit). In Identitate în ruptur (cf. NOI) werkt Alexandrescu dit onderscheid verder uit. Hij stelt voor deze twee dimensies van identiteit met elkaar te combineren en zo vier soorten identiteit te onderscheiden. Het lijkt zeer wel mogelijk om ook in het geval van de

kunstkritiek deze vier soorten te herkennen.

Sommige critici ontwikkelen een eigen en originele kunstopvatting waar ze hun leven lang niet meer van af wijken. Zo iemand was Emile Zola, die vanuit één en dezelfde cultuuropvatting de contemporaine ontwikkelingen in de literatuur en schilderkunst zoals symbolisme en impressionisme volgde en deze ontwikkelingen sterker veroordeelde naarmate ze verder af kwamen te staan van zijn eigen ideeën (cf. Hoek 2001:255-350). Zo'n vaststaande, oorspronkelijke identiteit van een criticus kan in navolging van Alexandrescu aangeduid worden als [+idem, +ipse]. De absolute tegenpool hiervan vormt de willekeurige lezer die over de beoordeelde kunstenaar geen eigen vaststaande mening heeft; deze lezer wordt gekenmerkt door een ontbrekende identiteit: [-idem, -ipse]. De meeste critici laten zich in hun oordeelsvorming beïnvloeden door de reputatie van de kunstenaar of door het oordeel van andere critici. In dat geval ligt de identiteit van de zich conformerende criticus weliswaar vast maar is er nauwelijks sprake van een eigen identiteit. Alexandrescu spreekt van "clonering": [+idem, -ipse]. Tenslotte zijn er critici die vaak van standpunt en van oordeel en dus van identiteit veranderen en die deze veranderingen zelfbewust opeisen als bewuste 'eigen' discontinuïteit: [-idem, +ipse]. Octave Mirbeau is daar een goed voorbeeld van. Hij heeft schilders als Van Gogh en Puvis de Chavannes zijn leven lang vurig verdedigd. Maar daartoe voerde hij aanvankelijk het argument aan dat zij mystieke symbolisten waren en later betoogde hij dat hun kracht nu juist lag in de realistische uitbeelding van de Natuur en het Leven (cf. Hoek 1992, 1994 en infra).

### 3. Een eigen kunstopvatting?

We hebben gezien dat de kunstkritiek claimt autonoom te zijn en dat een criticus op grond van zijn expertise en zijn competentie bevoegd geacht wordt zijn eigen subjectsidentiteit en daarmee zijn eigen artistieke voorkeuren te hanteren als een instrument bij het beoordelen van kunst. Critici worden geacht competent te zijn om kunstwerken aan het publiek te signaleren, er eigenschappen aan toe te schrijven, en op grond van die eigenschappen het werk te beschrijven, te interpreteren en te waarderen (cf. Van Rees 1994). Paradoxaal genoeg wordt dus enerzijds aangenomen dat het oordeel van de criticus berust op zijn eigen subjectsidentiteit en anderzijds dat zijn oordeel over de kwaliteiten van het kunstwerk objectief is, of althans niet ingegeven wordt door andere dan overwegingen van esthetische aard. Daarmee rijst de vraag hoe de criticus erin slaagt zijn eigen subjectieve artistieke voorkeur overtuigend te verenigen met een als objectief ervaren beoordeling. Met andere woorden: hoe kan de legitimiteit van het gevelde oordeel aannemelijk worden gemaakt, en hoe kan de selectie, de consecratie of zelfs de canonisering van kunstenaars en hun werken plaats vinden? Om zijn oordeel aannemelijk te maken hanteert de criticus een instrument, de kunstopvatting.

Een kunstopvatting bestaat uit een verzameling normatieve uitspraken of denkbeelden over de vereisten waaraan een geslaagd kunstwerk zou moeten voldoen; dit 'esthetisch discours' betreft met name expliciete of impliciete uitspraken over de aard, het object en de functie van kunst, over artistieke eigenschappen, en over specifiek artistieke technieken, methoden en procédés. Deze uitspraken dienen om de artistieke waarde van een kunstwerk te beargumenteren, het eigen oordeel te onderbouwen, en betwiste of bedreigde stellingnamen in de kunstwereld aan te vallen of te verdedigen.

Ter adstructie van hun oordeel zouden critici de kunstopvatting die ze hypostaseren op grond van hun observatie van het te beoordelen kunstwerk en op grond van de eigenschappen die ze daaraan toekennen, impliciet of expliciet vergelijken met hun eigen artistieke opvattingen. De verwachting is dat het oordeel van de kunstcriticus positiever zal zijn naar mate zijn eigen kunstopvatting meer overeenstemt met de kunstopvatting die hij toeschrijft aan de kunstenaar wiens werk hij beoordeelt. De positieve of negatieve waarde die hij toekent aan diens werk zou dus afhangen van de mate van conformiteit die hij vaststelt tussen zijn eigen kunstopvatting en de ideeën die hij op grond van zijn competentie en expertise toeschrijft aan de betreffende kunstenaar. Dit nu is echter een problematische zaak, en wel in drie opzichten.

In de eerste plaats is het niet goed mogelijk in een kunstwerk eigenschappen te onderscheiden die objectief identificeerbaar zijn en die objectief beoordeeld kunnen worden. Daardoor is ook het toeschrijven van een kunstopvatting aan een kunstwerk een hachelijke onderneming: deze kunstopvatting moet immers deels ontleend worden aan gehypostaseerde, vermeende eigenschappen van het kunstwerk, deels ook aan eerdere uitlatingen van de kunstenaar over kunst. Het kunstwerk zelf geeft nauwelijks ondubbelzinnige informatie over de kunstopvatting die er aan ten grondslag zou liggen, en zelfs specifiek commentaar door de kunstenaar op het te beoordelen werk is niet per definitie betrouwbaar. Er bestaat immers geen garantie dat het werk een geslaagde realisering van een openlijk beleden kunstopvatting is. De relatie tussen een verbaal esthetisch discours en een visueel kunstwerk is moeilijk te toetsen vanwege de principiële onvergelykbaarheid van woord en beeld. Er bestaat dus geen direct, coherent en toetsbaar verband tussen de kunstopvatting waarop een criticus beweert zijn oordeel te baseren en de gehypostaseerde vermeende kwaliteiten van het kunstwerk. In de tweede plaats is de 'eigen' kunstopvatting van de kunstcriticus een instrument dat subjectief en veranderlijk is en bovendien in hoge mate gevoelig voor aansturing vanuit het kunstveld met zijn instituties en zijn hiërarchische posities. De positieve of negatieve beoordeling van deze kwaliteiten door de criticus blijkt namelijk sterk samen te hangen met de mate van overeenkomst of van verschil tussen de respectievelijke posities die de criticus en de kunstenaar innemen in het artistieke veld. In de derde plaats is de vergelijking van de kunstopvatting die de criticus toeschrijft aan een kunstenaar, met zijn eigen kunstopvatting problematisch. De mate van overeenstemming tussen twee

kunstopvattingen valt dan ook niet objectief vast te stellen omdat de een berust op een veronderstelling en de ander op institutionele determinering.

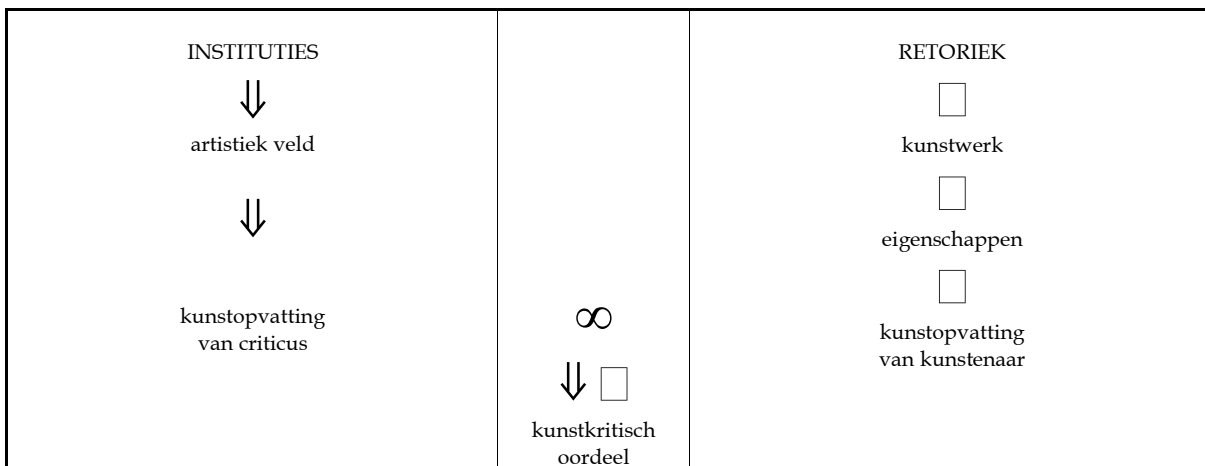
#### 4. De institutionele hypothese

Het ontbreken van directe, objectieve en toetsbare relaties tussen het door een kunstopvatting gemotiveerde oordeel van de criticus en het werk dat hij beoordeelt, biedt hem de gelegenheid aan dit werk eigenschappen toe te schrijven die in feite niet meer zijn dan onverifieerbare beweringen en het te interpreteren naar zijn eigen subjectieve voorkeuren. Als zijn oordeel niet berust op eigenschappen van het kunstwerk, waarop dan wel?

Het heeft er veel van weg dat het oordeel van een criticus in feite niet zozeer berust op de beweerde confrontatie van zijn subjectsidentiteit met het beoordeelde object, maar op zijn eigen objectieve, sociale, institutionele identiteit. Deze feitelijke identiteit hangt samen met de onderscheiden posities die de criticus en de beoordeelde kunstenaar innemen in de kunstwereld. Het oordeel berust dus in de eerste plaats op de hiërarchische relatie tussen deze sociale posities en in veel mindere mate op de aangevoerde eigenschappen van het kunstwerk. Dit is de kern van de 'institutionele hypothese' (Pierre Bourdieu, 1994), die luidt dat het kunstkritisch oordeel in feite samenhangt met de socio-culturele condities waaronder de receptie plaats vindt en met name met de hiërarchische posities die critici en kunstenaars als sociale agenten in het culturele veld innemen. De subjectsidentiteit van de criticus dient als 'schaamlap' om de sociale determinering van zijn oordeel te maskeren. De criticus ontbeert dus in feite die eigen identiteit die hem in de publieke opinie wordt toegeschreven en die hij zorgvuldig in stand dient te houden. Om zijn geloofwaardigheid niet te compromitteren, verhuult de criticus de impact van deze socio-culturele condities op zijn oordeel en beroept hij zich in plaats daarvan op kunst- en literatuuropvattingen om zijn oordeel te legitimeren. Omdat kunst- en literatuuropvattingen niet empirisch getoetst kunnen worden, hebben ze een zuiver instrumentele functie en kunnen ze naar believen gehanteerd worden om culturele artefacten te crediteren of te discrediteren, en zo een geobjectiveerd beeld te vormen met een sociale werkelijkheidswaarde.

Volgens Bourdieu moeten de motieven die ten grondslag liggen aan het waardeoordeel met name gezocht worden in de dynamische structuur van wat hij het 'artistieke veld' noemt, en wat Amerikaanse kunstfilosofen als George Dickie, Howard S. Becker, Arthur Danto, de kunstwereld hebben genoemd. De symbolische productie van de waarde van kunst is namelijk een collectief proces, waarbij de kunstenaar, de critici, de kunsthandel, de pers en andere publiciteitsmakers, evenals het publiek zijn betrokken. Tot het 'artistieke veld' behoren al die instituties die belast zijn met specifieke taken op het gebied van materiële en 'symbolische' productie, distributie en receptie van artistieke producten. Dat zijn niet alleen kunstenaars en kunstliefhebbers, maar ook en vooral kunstcritici, kunstkenner, verzamelaars, kunsthandelaars, galeriehouders, museumdirecteuren en conservatoren, juryleden, kunsthistorici, alsmede instellingen als kunstacademies, Salons, kunsttijdschriften. Zij spelen allen een rol bij het legitimeren van kunst, dat wil zeggen bij het toekennen van waarde aan kunstproducten. Ze doen dat vanuit zeer verschillende strategische posities in het veld en met uiteenlopende concurrerende belangen. Het artistieke veld wordt gevormd door de constellatie van objectieve posities die deze instituties en hun deelnemers innemen en door de machtsrelaties tussen hen.

Of een kunstwerk beschouwd wordt als een meesterwerk of als een mislukking hangt in de institutionele visie van Pierre Bourdieu niet in de eerste plaats af van formele en plastische eigenschappen maar vooral van het lot dat het kunstwerk beschoren is in het artistieke veld. Kunstwerken zijn in deze visie producten van het artistieke veld en daarmee sociale fenomenen. De waardering van een kunstwerk wordt weliswaar op grond van kunstopvattingen overwegingen beargumenteerd maar geschiedt slechts schijnbaar op zuiver esthetische gronden; zij hangt samen met de positie die critici en kunstenaars (willen) innemen in het artistieke veld. Volgens de institutionele hypothese moeten de kunstkritische waarde-oordelen die critici vellen dan ook eerder toegeschreven worden aan institutionele determinanten dan aan de kunst- en literaturopvattingen en aan gehypostaseerde vermeende esthetische eigenschappen van de beoordeelde culturele artefacten. Het kunstkritisch oordeel wordt in feite aangestuurd door institutionele determinanten, zoals sociale instituties (Salons, prijzen, censuur, kunstmarkt), professionele groepsvorming en sociale relaties tussen agenten ('stromingen', 'groepsvorming', 'vriendschappelijke relaties'), en hiërarchische posities in het culturele veld. Dit kan schematisch worden samengevat, waarbij in de aansturing van het kunstkritisch oordeel onderscheiden wordt tussen verborgen, objectieve, institutioneel bepaalde, sociale relaties (↓) en gemanifesteerde, subjectieve, retorisch beargumenteerde, esthetische relaties (□):



Evenals de uitkomsten van politieke en maatschappelijke debatten, hangen de uitkomsten van culturele debatten af van de institutionele hiërarchische posities van de woordvoerders in het desbetreffende veld en niet van de veronderstelde inherente kwaliteiten van het object van de discussie.<sup>2</sup>

### 5. Een semiotische representatie

Het kunstwerk, de gehypostaseerde eigenschappen ervan, de aangevoerde kunstopvattingen en de institutionele posities zijn in hun onderlinge samenhang bepalend voor de waarde die aan het kunstwerk wordt toegekend. De relaties tussen deze entiteiten genereren het waardeoordeel, en kunnen semiotisch gerepresenteerd worden in een semiotisch vierkant, dat de modale categorie van 'veridictie' afbeeldt (Greimas & Courtés 1987:481). Ieder van deze vier entiteiten is weergegeven als een metaterm en wordt bepaald door de oppositie tussen twee termen in het vierkant die tezamen een semantische categorie vormen:

De termen van het semiotisch vierkant van veridictie worden bepaald door de logische relaties tussen 'Zijn' en 'Schijnen'. De binaire as waarop zich de contraire termen 'Zijn' en 'Schijnen' bevinden definieert het modale domein 'Waarheid'. Het kunstwerk wordt door die modaliteit bepaald, omdat een kunstwerk per definitie, 'waar' is, dat wil zeggen dat het een materieel objectief gegeven is dat is wat het voorgeeft te zijn, namelijk een kunstwerk. Als Marcel Duchamp verklaart dat dit urinoir een kunstwerk is en de kunstwereld erkent dat, dan behoeft dit kunstwerk als kunstwerk geen verdere legitimatie. De eigenschappen die een criticus vervolgens toeschrijft aan een werk behoren tot het domein van de 'Onwaarheid'. Dit domein wordt bepaald door de contraire termen 'Niet-schijnen' en 'Niet-zijn'. De subjectieve kwaliteiten die een criticus toeschrijft aan een werk zijn namelijk niet aantoonbaar en niet toetsbaar, zoals we hierboven hebben gezien. Zij worden door hem geconstrueerd in functie van de gewenste mate van overeenkomst tussen de veronderstelde kunstopvatting van de kunstenaar en de kunstopvatting waarop de criticus zich impliciet of expliciet beroept. De kunstopvattingen worden semantisch bepaald door de contraire termen 'Schijnen' en 'Niet-zijn', die het domein van de Leugen representeren. Een Leugen, omdat de aangevoerde kunstopvattingen het artistieke oordeel lijken te wettigen zonder dat zulks in feite het geval is. Een kunstopvatting is in feite de 'schaamlap' waarachter de criticus de feitelijke, institutionele herkomst verbergt van het oordeel dat hij velt. Het oordeel van de criticus is immers schijnbaar gebaseerd op zijn eigen kunstopvatting, terwijl deze slechts als instrument wordt gebruikt om het oordeel te legitimeren dat in feite berust op hiërarchische, institutioneel bepaalde posities van de criticus en de kunstenaar als instanties in het artistieke veld. Deze posities hebben een reële, objectieve grond maar deze mag niet zichtbaar worden in het gevelde oordeel. De sociaal bepaalde institutionele positie wordt immers niet verondersteld een rol te spelen in het artistieke evaluatie-proces. Deze positie heeft een feitelijke grond die echter niet als zodanig blijkt: de institutionele positie behoort dus tot het domein van het Geheim, dat bepaald wordt door het 'Zijn' en het 'Niet-schijnen'. Zo blijkt uit deze semiotische representatie de logische samenhang tussen de vier entiteiten die tezamen het waardeoordeel bepalen.

### 6. Retorische strategieën

We hebben gezien dat een criticus kunstopvattingen hanteert om zijn evaluatie van het culturele artefact te legitimeren en de lezer ervan te overtuigen dat zijn waardeoordeel uitsluitend berust op de artistieke kwaliteiten van het werk. We hebben echter ook gezien dat een kunstopvatting per definitie normatief en subjectief is, omdat er geen coherent en toetsbaar verband bestaat tussen de inhoud van de aangevoerde argumenten en het daaruit voortvloeiende waardeoordeel. Dat betekent dat de criticus genoodzaakt is een gebrek aan methodologische

<sup>2</sup> Dat geldt trouwens evenzeer voor het wetenschappelijk veld als voor het culturele veld. Een onderzoeker doet er als onderzoeker verstandig aan zelf geen partij kiezen in de debatten die hij analyseert. Zijn taak is het de gemanifesteerde en de verzwegen beweegredenen boven water te krijgen die inzicht kunnen geven in de ware motieven van de deelnemers aan culturele debatten.

helderheid in de onderbouwing van zijn waardeoordeel te camoufleren. Om overtuigend te zijn en om de invloed van institutionele determinanten op het waardeoordeel te maskeren, staat de criticus een heel arsenaal aan beproefde retorische strategieën ten dienste.

We weten allemaal dat een criticus soms bepaalde kwaliteiten van een kunstwerk prijst, terwijl diezelfde kwaliteiten door een andere criticus worden veroordeeld. De meest geloofwaardige van beide critici is degene die beschikt over de grootste overtuigingskracht. Een criticus moet met goede argumenten komen om zijn oordeel te onderbouwen. De overtuigingskracht van een criticus wordt nog veel meer op de proef gesteld wanneer hij een bepaalde kwaliteit bij de ene kunstenaar aanprijst en diezelfde kwaliteit bij de andere veroordeelt. De naturalist Emile Zola bijvoorbeeld speelt het klaar de aanwezigheid een eigenschap als 'persoonlijkheid' in het werk van Gustave Doré geloofwaardig te veroordelen en later diezelfde eigenschap bij een schilder als Daubigny te prijzen. In een ander geval heeft Zola iets uit te leggen – wat hij natuurlijk niet doet – als hij twee kunstenaars veroordeelt om tegengestelde redenen, Corot omdat diens werk te zeer een 'arcadisch landschap' voorstelt en Millet omdat diens landschappen niet 'arcadisch' genoeg zijn (cf. Hoek 2001:349)!

Uit deze paar voorbeelden blijkt wel dat voor een goed begrip van het tot stand komen van het waardeoordeel niet alleen de reconstructie vereist is van kunstopvattingen die als argument zijn gebruikt voor het vellen van een waardeoordeel betreffende een bepaald kunstwerk, maar dat vooral ook de strategische exploitatie van een kunstopvatting als instrument in de strijd om de artistieke hegemonie inzicht kan geven in de werkelijke motieven die aan het waardeoordeel ten grondslag liggen. Daarom wil ik nu speciaal bezien hoe Octave Mirbeau zijn oordeel over het werk van Vincent van Gogh beargumenteert en welke verzwegen motieven dit waardeoordeel kunnen verklaren. Ik kies dit voorbeeld natuurlijk niet zonder reden. Mirbeau staat bekend als een criticus die gemakkelijk en vaak van voorkeuren en van argumentatie wisselt al naar het hem of zijn opdrachtgevers uitkomt; en dat blijkt in het bijzonder in zijn oordeel over Vincent van Gogh.<sup>3</sup> Ik zal eerst kort de persoon en het werk van Mirbeau toelichten (§7), om vervolgens dieper in te gaan op zijn kunstopvatting (§ 8). Tenslotte zal ik laten zien dat Mirbeau's kunstopvatting, die dient om zijn oordeel over Van Gogh te legitimeren, in feite berust op de houding die de schrijver aanneemt ten opzichte van persoonlijke vriendschappen, dominante stromingen in het culturele veld, en maatschappelijke en politieke ontwikkelingen (§ 9).

## 7. Octave Mirbeau

Octave Mirbeau (1848-1917, cf. Michel & Nivet 1990) was tijdens de Derde Republiek in Frankrijk een gevreesd journalist (columnist, toneel- en kunstcriticus). Nu is hij vooral nog bekend als de schrijver van prikkelende romans als *De Tuin der foltering* (1899) en het *Dagboek van een kamermeisje* (1900). Hij was echter allereerst een wispelturig journalist, die in heftige polemieken even snel wisselende als soms ondoordachte, extremistische denkbeelden ventileerde die veel opschudding verwekten. Daarnaast was hij ook nog een niet onverdienstelijk amateur schilder en een enthousiast kunstverzamelaar; hij werd in 1891 de eerste eigenaar van de *Irissen en de Zonnebloemen van Van Gogh*. Hij heeft – soms om den brode – vrijwel alle posities in het politieke veld verdedigd, van een katholiek bonapartisme en een reactionair legitimisme (1872-1884) tot aan een hartstochtelijk socialisme en anarchisme, terwijl hij intussen zijn pen ook nog geleend heeft aan antisemitische geschriften. In 1883 was hij hoofdredacteur van een antirepublikeins en antisemitisch blad *Les Grimaces*. Hij is afwisselend bevriend geweest met de naturalisten, de symbolisten en de impressionisten. Bovendien had hij toegang tot de meest vooraanstaande artistieke en literaire salons van de Derde Republiek, bij voorbeeld die van Mme Juliette Adam of die van Charpentier, de invloedrijke uitgever van Zola, Maupassant en Daudet. De voormalige reactionaire en bij vlagen antisemitische schrijver heeft een langzame maar resolute en onomkeerbare politieke ontwikkeling doorgemaakt van extreem-rechts naar extreem-links (cf. Mirbeau 1990). Antimilitaristisch en anticlerikaal, was hij vanaf 1884 altijd op zoek naar het onrecht in de politiek, de kunst of de religie om dat met de pen te bestrijden, desnoods ten onrechte. Altijd heeft hij artiesten en schrijvers verdedigd wier creatieve drang hen buiten de gebaande paden van de traditie en de heersende opvattingen voerde. Wars van alle dogmatische partijgeest, stond hij altijd pal voor het verdrukte individu. In woord en daad zal Mirbeau zich vanaf het midden van de jaren 80 als een aanhanger van het anarchisme doen kennen. Hij volgt dan alleen nog maar zijn intuïties in de kunst en de maatschappij. Door zijn afkeer van de heersende corruptie en de verwording van Frankrijk ten tijde van de Derde Republiek heeft hij sympathie gekregen voor de verdedigers van Dreyfus en voor het anarchisme. Voor Mirbeau zijn kunst en politiek onscheidbaar: "Alle kunst die mooi en goed is, is anarchistisch" ("Tous les arts sont anarchistes, quand c'est beau et bien"). De gevestigde orde, met zijn corruptie en verdorvenheid, zowel in de politiek als in de kunst, boezemt hem steeds meer afkeer in. Wanneer Rodin een onderscheiding krijgt, beschouwt hij dat als verraad aan de zaak van het anarchisme, en schrijft hij misprijzend aan Monet over de beeldhouwer:

---

<sup>3</sup> Vincent van Gogh is trouwens geen uitzondering in dit opzicht: ook over Puvis de Chavannes koesterde Mirbeau een gunstig oordeel. Dit werd aanvankelijk gemotiveerd door het accent te leggen op diens mystieke en abstracte droomvoorstellingen maar later op de eenvoud van compositie en de harmonieuze natuur. Om zich tegen Sâr Peladan en de Rozenkruisers af te zetten wenste Mirbeau niet langer de mystieke dimensie van Puvis' werk benadrukken (cf. Hoek 1994).

“Wat stelt zo’n lintje nou voor! En dan, een geweldige kerel zoals hij! Wat kan hem dat nou schelen?” (22-1-1888).<sup>4</sup> Tengevolge van deze ontwikkeling neemt hij een steeds kritischer houding aan ten opzichte van dominante kunst- en literatuurstromingen, zoals het naturalisme in de jaren 80 en het symbolisme in de jaren 90.

In het begin van de jaren 80 is Mirbeau geen onbekende meer in journalistieke kringen. Al vanaf 1874 polemiseert hij onder verschillende pseudoniemen in L’Ordre de Paris tegen de Academistische schilders en tegen het jury-systeem (cf. Mirbeau 1996). Hij geniet de reputatie een venijnig, invloedrijk en gevreesd criticus te zijn, die coûte que coûte zijn vrienden verdedigt en het Grote Onrecht in kunst en politiek bestrijdt. Hij ontziet daarbij de voorkeuren van het grote publiek niet. Als pamflettist publiceert hij in bladen als La France, Le Figaro, Le Gaulois, Le Gil Blas, L’Echo de Paris, Le Journal en richt zich tot het grote publiek zowel als tot diegenen die beroepsmatig met Kunst bezig zijn (Mirbeau 1990 en 1993). Zijn scherpe pen komt het best tot zijn recht wanneer hij, als ‘Rechtshandhaver in de Kunst’ (“le Justicier des Arts”), zoals Félix Fénéon hem noemde, een onbekend ‘genie’ kan verdedigen, een gevestigde reputatie kan afbreken of een schandaal kan onthullen. In de herfst van 1884 begint hij met enthousiasme onder zijn eigen naam aan een serie Notes sur l’art, die in het conservatieve dagblad La France verschenen. Hij verdedigt er vurig de impressionisten zoals Degas, Renoir, Pissarro en Monet. Hij is een van de eersten om het genie van Rodin, Gauguin en Van Gogh te onderkennen, en hij begroet Puvis de Chavannes als een welkome vernieuwer. Daar staat tegenover dat hij weinig begrip had voor anderen als Moreau, de beginnende Redon, de prerafaëlieten en schilders die er blijk van gaven het esthetisme te cultiveren. Academischilders als Bouguereau, Cabanel en Meissonier worden door Mirbeau aan de kaak gesteld als verdedigers van de burgerlijke smaak. Hij heeft het speciaal gemunt op de gevestigde kunstinstuties als de Académie des Beaux-Arts, de Salons met hun jury’s en de Ecole des Beaux-Arts. De pas opgerichte Salon du Champ-de-Mars wordt afgeschilderd als “een kliek die nog benepener, nog geslotener, nog minder kunstzinnig, en nog meer commercieel ingesteld is dan de vroegere Salon” (22-4-1891).<sup>5</sup>

#### 8. Mirbeau’s kunstopvatting

Voor Mirbeau zijn kunst en politiek principieel vormen van verzet tegen de gevestigde orde. Het gevolg daarvan is dat zijn kunst- en literatuuropvattingen sterk bepaald worden door zijn persoonlijke politieke en sociale voorkeuren van het moment. Kunstkritiek is voor hem een sociale en politieke missie: politiek en kunst zijn niet te scheiden. Hij probeert dan ook altijd de maatschappelijke situatie (“la question sociale”) en de sterke persoonlijkheid van kunstenaars onder de aandacht te brengen. Om deze persoonlijkheid tot uitdrukking te brengen moet de kunstenaar niet zijn toevlucht nemen tot dromen, allegorieën of symbolen, maar zich ook niet beperken tot de simpele weergave van de oppervlakkige werkelijkheid. Hij moet – en dat is één van de grondgedachten van Mirbeau – aandacht hebben voor de wijze waarop de Natuur zich aan ons voordoet en een synthese zien te vinden tussen de uiterlijke schijn en de diepere essentie van de Natuur: “zien, voelen en begrijpen” (“voir, sentir, et comprendre”), zoals het motto luidde van Lucien, de gekwelde schilder uit Dans le ciel (1989:86). Dat herkent hij bij grote meesters: “De essentie van schilderkunst [...] is niets anders dan het karakteriseren van een figuur, een boom, een berg, het nietigste voorwerp, door middel van een synthese waarin de vergankelijke Natuur vereeuwigd wordt door de conventies van de Kunst” (9-5-1892).<sup>6</sup> De schilder die de kunst verstaat om deze essentie voor ons bloot te leggen, geeft ons “de volmaakte illusie van het leven” (“l’illusion complète de la vie”), een formulering die precies zo bij Maupassant is terug te vinden maar die ook aanknopingspunten heeft met het symbolisme, omdat ook Mirbeau op zoek is naar de “ziel”, “het mysterie”, “het hogere”. Maar in tegenstelling tot de symbolisten wil hij deze vinden in de Natuur en het Leven zelf en niet in de Ideeënwereld. Mirbeau’s eigen kunstopvatting gaat minder in de richting van het symbolisme dan van een subjectief soort realisme, dat hij met name in het impressionisme herkent. Evenals voor Zola, is een kunstwerk voor Mirbeau het resultaat van de persoonlijke visie van een kunstenaar op een stukje van de werkelijkheid: “De natuur is alleen schoon, ze komt alleen tot leven, ze bestaat zelfs alleen door het scheppend oog van de schilder” (9-5-1886); “De Natuur is alleen zichtbaar en alleen voelbaar en zij bestaat alleen in zoverre wij onze persoonlijkheid op haar overdragen, haar tot leven wekken en haar vervullen met onze hartstocht” (15-8-1886).<sup>7</sup>

---

4 <sup>4</sup> “Ce que c’est pourtant que la décoration! Et un grand bonhomme comme lui! Qu’est-ce que ça peut bien lui faire?”

5 <sup>5</sup>

“une coterie plus étroite, plus fermée, plus anti-artistique, plus essentiellement commerciale encore, que le Salon ancien”.

6 <sup>6</sup>

“L’essence même de l’art de peindre [...] n’est pas autre chose que la mise en caractère, par la synthèse, d’une figure, d’un arbre, d’une montagne, de l’objet, si humble qu’il soit, que l’on veut faire passer de la nature transitoire dans la convention de l’art éternisé.”

7 <sup>7</sup> “La nature n’est belle, elle ne s’anime, elle n’existe même réellement que vue à travers un tempérament créateur”. “La Nature n’est visible, elle n’est palpable, elle n’existe réellement qu’autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l’anisons, que nous la gonflons de notre passion”.

Daarbij komen steeds twee criteria terug om Kunst te beoordelen: gevoel voor het Leven (“le sens de la Vie”) en de liefde voor de Natuur (“l’amour de la Nature”). De kunstenaar moet het Gevoel en het Leven weergeven die kenmerkend zijn voor het uitgebeelde, in plaats van de Natuur te kopiëren zoals de realisten en naturalisten doen: “kunst bestaat vooral in het uitdrukken van een gevoel, een emotie, een huivering uit het leven” (17-1-1885).<sup>8</sup> Op grond daarvan veroordeelt hij Cabanel vanwege zijn verstarde academisme, Detaille om diens nationalistisch patriotisme, Redon om zijn bovennatuurlijke symbolisme (“la chose rêvée”) en de prerafaëlieten (“les peintres de l’âme”) vanwege hun hang naar mystiek, wat hem overigens niet zal beletten om de Nabis te verdedigen die toch ook beogen een visuele expressie van het bovennatuurlijke in de werkelijkheid te geven met behulp van hun eigen metaforen en symbolen. Echte schoonheid wekt enthousiasme op; corruptie en verval in de Kunst en de politiek wekken slechts afkeer op: “we moeten ons enthousiasme of ons gevoel van walging van de daken schreeuwen” (“il nous faut crier notre enthousiasme ou notre dégoût”). De emoties die een schilderij bij de beschouwer oproept zijn voor hem belangrijker dan het onderwerp of de compositie ervan, waar de meeste erkende kunstcritici zich nu juist op richten. Daarom beschouwt Mirbeau zich niet als een echte kunstcriticus maar simpelweg als “iemand die verloren rondloopt in de menigte” (“un promeneur perdu dans la foule”, 29-4-1893). De traditionele kunstkritiek ziet hij als overbodig en zelfs verderfelijk en kunstcritici zijn volgens hem nutteloos bezig met “het oprapen van de paardenvijgen van hobbelpaarden”, omdat ze “de belachelijke taak op zich hebben genomen dingen te verklaren, die trouwens geen verklaring behoeven, en waarvan ze nooit iets zullen begrijpen, terwijl het zo eenvoudig is om iedereen op zijn eigen manier vrij te laten genieten van wat men ziet” (1977:133).<sup>9</sup> Kunstcritici maken uit onvrede met hun eigen artistieke onvermogen misbruik van hun positie door zich te wreken op vernieuwende kunstenaars, die ze belachelijk maken in de ogen van het publiek. Schoonheid kan niet op rationele wijze worden verklaard: “Een criticus kan niet verklaren waarom iets mooi is; hij kan alleen zonder meer verklaren dát het mooi is, want schoonheid is op zich onbewijsbaar”.<sup>10</sup> Het Schone is voor Mirbeau “die heel persoonlijke gave, en daarom voor ieder van ons verschillend, om indrukken te ervaren en die op het doek vast te leggen”.<sup>11</sup> Het gevoel voor schoonheid is een heel persoonlijke eigenschap en kan niet op school, noch in kunstkritieken of door het bezoeken van Salons geleerd worden. Het is niet de taak van de kunstcriticus om iets uit te leggen of te beoordelen, noch om de smaak van het grote publiek te volgen maar deze te vormen door de lezer te leren met eigen ogen te zien en een eigen gevoel voor kunst te ontwikkelen. Liever dan op de kunstcritici, die vaak letterkundigen zijn, gaat Mirbeau op de kunstenaars zelf af: “hun kritiek gaat ver uit boven die van de letterkundigen, terwijl een schrijver slechts zelden correct of zelfs met een juiste indruk, over schilderkunst spreekt” (4-3-1885).<sup>12</sup>

In tegenstelling tot Zola’s vastliggende denkbeelden over kunst en literatuur laten die van Mirbeau zich niet gemakkelijk reduceren tot enkele sleutelbegrippen, omdat hij probleemloos wisselt van kunstopvatting, al naar zijn politieke en sociale overtuigingen. Alle instituties die het politieke systeem representeren en alle kunststromingen die hij als dogmatisch beschouwt heeft hij bestreden, met name het naturalisme en het symbolisme. Al blijft hij in zijn kritieken meestal zijn kunstenaarsvrienden (Monet, Rodin, Pissarro) trouw ondanks politieke meningsverschillen, de argumenten waarmee hij hen verdedigt weerspiegelen zijn wisselende kunstopvattingen.

## 9. Mirbeau en Van Gogh

Een goed voorbeeld daarvan vormen Octave Mirbeau's opvattingen over Vincent van Gogh. Aan Vincent van

8 <sup>8</sup> “l’art consiste surtout à exprimer un sentiment, une émotion, un frisson de la vie”.

9 <sup>9</sup> “ramasser le crottin des chevaux de bois [...] la mission ridicule d’expliquer des choses, que d’ailleurs on ne s’explique point, auxquelles ils ne comprendront rien, quand il est si facile de laisser, chacun, jouir de ce qu’il a devant les yeux, librement, à sa façon”.

10 <sup>10</sup> “Un critique ne peut pas dire pourquoi une chose est belle; il peut dire seulement qu’elle est belle, sans plus, car la beauté est indémontrable en soi”.

11 <sup>11</sup> “la faculté toute personnelle, et par conséquent différente à chacun de nous, de ressentir des impressions et de les fixer sur la toile”.

12 <sup>12</sup> “leur critique est bien supérieure à celle des gens de lettres, tandis qu’il est rare qu’un écrivain parle correctement, ou même avec une impression juste, de la peinture”.



Gogh heeft Mirbeau twee artikelen gewijd, het ene in 1891 en een tweede, tien jaar later, in 1901. In de tussen 1891 en 1893 geschreven maar pas in 1989 gepubliceerde roman *Dans le ciel* doet de gekwelde en geniale schilder Lucien sterk denken aan de persoon en het werk van Van Gogh (Michel & Nivet 1990:478-479).

In zijn verslag van de Exposition des Indépendants in de *Echo de Paris* van 31 maart 1891, karakteriseert Mirbeau 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, zoals daar waar "die wonderlijke bloemen opduiken, die zich fier verheffen als geesteszieke vogels". Van Gogh geeft volgens Mirbeau niet de werkelijkheid weer maar heeft die in zichzelf opgenomen: "Hij liet dan ook niet zichzelf opgaan in de natuur. Hij had de natuur in zichzelf opgenomen; hij had die gedwongen zich te versoepelen, zich te voegen naar zijn gedachtenkronkels, hem te volgen in zijn bevlogen geestdrift, en dezelfde karakteristieke psychische afwijkingen te ondergaan als hijzelf" (ibid.).<sup>13</sup> Deze symbolistische visie op Van Gogh werd geïnspireerd door het nu beroemde artikel van de jonge symbolistische criticus Albert Aurier dat in januari 1890 verscheen in de *Mercure de France*. Deze symbolistische criticus heeft als eerste Van Gogh gekarakteriseerd als een dromer, een geëxalteerde fanaticus, een utopist, kortom een symbolist: "c'est, presque toujours, un symboliste".

Tien jaar later, in 1901, 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, eclectische en realistische kunst- en literatuuropvatting, terwijl hij tien jaar daarvoor zo enthousiast was over de visionaire en wel haast bovennatuurlijke mystiek van Van Gogh: "Zijn opvattingen zijn verstandig, 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).<sup>14</sup> 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: "Wat een uitgesproken aanleg voor waanzin, als hij niet geschraagd was geworden door een aangeboren liefde voor de natuur en het leven. [...] De waarheid is dat er geen gezonder kunst is en geen realistisch schilderkunst dan die van Van Gogh ... Van Gogh heeft slechts één liefde, de natuur, één gids: de natuur. Hij zoekt niets buiten de natuur omdat hij weet dat er daarbuiten niets is..." (ibid.).<sup>15</sup> En Mirbeau gaat zelfs zover degenen die in Van Gogh een symbolist hebben gezien uit te maken voor al wat lelijk is: "De mystici, de symbolisten, de schimmigen, de spiritisten, de neo-homofielen... de zieleschilders, kortom... al die onnozele halzen of die arme grappenmakers die, zodra ze op een doek een ernstige tekenfout zien of een rudimentaire vorm, of groenige vleesmassa's... en getergde geslachtsdelen... meteen roepen dat het een meesterwerk is, bezwijmen van bewondering en genot... allemaal, de een na de ander, hebben ze Van Gogh voor zich willen opeisen... Dat is nou een curieuze claim... een onbegrijpelijke dwaasheid!..." (ibid.).<sup>16</sup>

Deze snelle vergelijking tussen de twee artikelen die Mirbeau aan Van Gogh heeft gewijd illustreert het belang van de kunstopvatting als analytisch concept maar verklaart nog niet waarom hij zijn niet aflatende waardering voor het werk van de Nederlandse schilder in 1901 motiveert met argumenten die tegengesteld zijn aan die van 1891. Na tien jaar is niet Mirbeau's appreciatie van Van Gogh, die hij hogelijk blijft waarderen, veranderd, maar wel zijn houding tegenover het symbolisme en de ideeënschilderkunst tengevolge van ontwikkelingen in het sociale en culturele veld. Naar mate het symbolisme in de negentiger jaren een steeds belangrijker positie gaat innemen in het culturele veld en het naturalisme van de eerste plaats heeft verdrongen, komt Mirbeau steeds kritischer te staan tegenover de dominante symbolistische kunst en uiteindelijk zelfs tegenover kunst en literatuur

---

3 <sup>13</sup> "une tendance naturelle vers le mysticisme"; "la ligne s'amplifie jusqu'à la signification du symbole"; "un créateur étrange et puissant"; "illuminations ardentes"; "vie étrange"; "le surgissement de ces fantastiques fleurs qui se dressent et se crêtent, semblables à des oiseaux déments". "Aussi ne s'était-il pas absorbé dans la nature. Il avait absorbé la nature en lui; il l'avait forcée à s'assouplir, à se mouler aux formes de sa pensée, à le suivre dans ses envolées, à subir même ses déformations si caractéristiques."

4 <sup>14</sup> "Ses opinions sont sages, se gardent de toute exagération. Il n'a rien d'un sectaire. Il rend justice à tout le monde, aussi bien à Claude Monet qu'à Meissonier. En littérature, il a des idées plutôt timides: il ne trouve rien d'aussi beau que les livres de Maupassant..."

5 <sup>15</sup> "Quelle prédisposition mieux caractérisée à toutes les démenes, s'il n'eût été soutenu par un amour foncier de la nature et de la vie! [...] La vérité, c'est qu'il n'est pas d'art plus sain... il n'est pas d'art plus réellement, plus réalistement peintre que l'art de Van Gogh... Van Gogh n'a qu'un amour, la nature; qu'un guide: la nature. Il ne cherche rien au-delà, parce qu'il sait qu'il n'y a rien au-delà..."

6 <sup>16</sup> "Les mystiques, les symbolistes, les larvistes, les occultistes, les néopédérastes... les peintres de l'âme, enfin... tous ces pauvres jobards ou ces pauvres farceurs qui, dès qu'ils voient dans une toile une faute lourde de dessin ou une forme embryonnaire, ou des chairs verdies... et des sexes crucifiés... crient au chef-d'oeuvre, s'évanouissent d'admiration et de volupté... tous, l'un après l'autre, ils ont voulu revendiquer Van Gogh pour un des leurs... Voilà une étrange prétention... une incompréhensible folie!..."

in het algemeen. Omdat Mirbeau nu de *peinture d'idées* verwerpt als manifestatie van het dominante symbolisme en hij eind 1897 in het kielzog van Zola partij heeft gekozen voor de Dreyfusards die eerder in realistische en naturalistische kringen te vinden waren dan in symbolistische, zal hij zijn symbolistische interpretatie van Van Gogh, in wie hij nog steeds een groot en zuiver kunstenaar ("un grand et pur artiste") ziet, corrigeren door hem nu als realist voor te stellen. Zijn kunstopvatting is met zijn sociale en politieke opvatting veranderd ten gevolge van zijn anarchistische sympathieën en van een politieke gebeurtenis als de Affaire Dreyfus. Zijn veranderde houding ten opzichte van de dominerende posities in het artistieke en literaire veld noopt Mirbeau dus tot een nieuwe interpretatie van Van Goghs werk. Op deze wijze maakt hij de indruk consequent te zijn in zijn oordeel, terwijl hij toch een andere, meer sociaal-kritische positie in het veld is gaan innemen. Zo blijkt Mirbeau's kunstopvatting altijd een directe afgeleide van zijn persoonlijke politieke en sociale wereldopvatting te zijn: kunst en politiek zijn bij hem onlosmakelijk verbonden.

Geraadpleegde werken:

- Alexandrescu, Sorin (2000), *Identitate în ruptur*, Boekarest: Univers;
- Alexandrescu, Sorin (2002), "Nadenken over identiteit", ongepubliceerde schets van een studie over identiteit;
- Baudelaire, Charles (1990), *De Salon van 1846*, vertaling en voorwoord van Frans van Woerden, Amsterdam: Uitgeverij Voetnoot (vertaling van *Le Salon de 1846*);
- Bourdieu, Pierre (1994), *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*, vertaald door Rokus Hofstede, Amsterdam: Van Genneep (vertaling van *Le Règles de l'art*, Parijs: Minuit, 1992);
- Greimas, A.J. & J. Courtés (1987), *Analytisch woordenboek van de semiotiek*, vertaald door Ko Joosse en Paul de Maat, Tilburg: Tilburg University Press (vertaling van *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, deel 1, Parijs: Hachette, 1979);
- Hoek, Leo H. (1992), "De kunstopvatting als *trait-d'union* tussen woord en beeld. Baudelaire, Delacroix, Mirbeau, Van Gogh", in: *Forum der Letteren* 33, 190-205;
- Hoek Leo H. (1994), "Les Champs-Élysées de l'art. Pierre Puvis de Chavannes vu par Octave Mirbeau", in: *Rapports-Het Franse Boek LXIV*, 3, 114-120;
- Hoek, Leo H. (2001), *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam: Rodopi;
- Michel, Pierre & Jean-François Nivet (1990), *Octave Mirbeau. L'imprécateur au coeur fidèle. Biographie*, Parijs: Librairie Séguier;
- Mirbeau, Octave (1977), *La 628-E8*, Parijs: UGE;
- Mirbeau, Octave (1989), *Dans le ciel*, uitgegeven door Pierre Michel en Jean-François Nivet, Tusson: L'Échoppe;
- Mirbeau, Octave (1990), *Combats politiques*, verzorgd door Pierre Michel en Jean-François Nivet, Parijs: Séguier;
- Mirbeau, Octave (1993), *Combats esthétiques*, twee delen, verzorgd door Pierre Michel en Jean-François Nivet, Parijs: Séguier;
- Mirbeau, Octave (1996), *Premières chroniques esthétiques*, verzorgd door Pierre Michel, Angers: Société Octave Mirbeau - Presses de l'Université d'Angers;
- Rees, Kees van (1994), "How Conceptions of Literature Are Instrumental in Image Building", in: Klaus Beekman red., *Institution & Innovation*, Amsterdam: Rodopi, 103-129;
- White, Harrison C. & Cynthia A. White (1965), *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New-York: John Wiley & Sons.