

# Een jury heeft geen reden van bestaan

Fransen critici over Belgische kunst, 1831-1865

TOM VERSCHAFFEL

In 1864 brengt de Franse criticus Charles Gueullette onder woorden wat voor hem de rol van de kunstkritiek is. Hij vergelijkt de criticus met een dirigent, een rol die hij – vreemd genoeg – als bescheiden voorstelt, want:

Wat zou u denken van een *chef d'orchestre* die de tenoren zou dwingen baryton te zingen, en de barytons om baspartijen te zingen? [...] Welnu, de criticus moet de schilders behandelen zoals een dirigent zijn muzikanten. Hij zal zich richten op de neigingen van de kunstenaar, zonder vooringenomenheid, zonder neerbui-gendheid, et hij zal oordelen of deze kunstenaar de bijzondere condities van het genre dat hij heeft gekozen, heeft vervuld. [...] Zo zal de criticus zijn ware doel be-reikt hebben en misschien heilzame adviezen geven: het is dan aan de schilder deze niet te volgen!<sup>1</sup>

Niet alleen is het de taak van de criticus de muzikant en de kunstenaar het bes-te uit zichzelf te laten halen en hem te doen werken in overeenstemming met zijn persoonlijkheid, het staat de kunstenaar bovendien ook vrij de richtlijnen, niet meer dan goede raad, te volgen.<sup>2</sup>

## De rechtbank van Parijs

Kunstenaars in het midden van de negentiende eeuw, daar waren er bovenal erg véél van. Het was dan ook volstrekt geen evidentie voor de betrokkenen, om succes te hebben en zich te laten opmerken – uiteraard slaagden velen daar niet in. Het streven naar succes impliceerde als vanzelfsprekend de aanvaarding van

1 Charles Gueullette, *Quelques paroles inutiles sur le Salon de 1864* (Parijs 1864), 31: 'Que penseriez-vous d'un chef d'orchestre qui forcerait les ténors à chanter les barytons, et les barytons à chanter les basses? [...] Eh bien! le critique devra se conduire avec les peintres comme un chef d'orchestre avec ses musiciens. Il s'identifiera avec les tendances de l'artiste, sans parti-pris, sans esprit de dénigrement, et jugera si cet artiste a bien rempli les conditions particulières au genre de son choix. [...] Ainsi la critique aura son but réel et donnera quelquefois de salutaires avis: libre ensuite au peintre de ne pas les suivre!'

2 Resultaten van dit onderzoek werden reeds gepresenteerd in Tom Verschaffel, 'Art and nationality: the French perception of Belgian painters at the Paris Salons (1831-1865)', in Nigel Harkness, Paul Rowe, Tim Unwin and Jennifer Yee ed., *Visions/Revisions. Essays on Nineteenth-Century French Culture* (Bern e.a. 2003), 123-137 en id., 'Une école de plus en plus nationale. La critique française et les peintres belges aux Salons de Parijs (1831-1865)', in Hubert Roland en Sabine Schmitz ed., *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales. Ikonographie kultureller und nationaler Identität* (Frankfurt am Main e.a. 2004), 117-134.

voorgestelde normen en standaarden. Daarom moet de vraag worden gesteld wat deze waren en waar ze vandaan kwamen. En vooreerst kan op dat laatste worden geantwoord: uit het buitenland. Sta me toe hier de Belgische kunstenaars als voorbeeld te nemen. Niet veel anders dan nu het geval is, diende een kunstenaar toen zijn reputatie te vestigen door in het buitenland erkend en succesrijk te zijn. Kranten en culturele tijdschriften rapporteerden trouw en uitgebreid over wat de Belgische kunstenaars buiten de grenzen presteerden, welke medailles ze er wonnen en welke opdrachten ze kregen. De ‘grootsten’ waren zij die juist in dié kolommen verschenen. En zoals voor zoveel Europeanen, lag het Belgische buitenland in Parijs.

‘*Paris, c’est le tribunal sans appel de toutes les causes de l’art,*’ aldus de broeders de Goncourt in hun kritiek op de Salon van 1852.<sup>3</sup> Hiermee getuigend van het enorme zelfbewustzijn dat de Franse kunstwereld in deze periode kenmerkte, maar wellicht ook van de ironie die deze auteurs zo vaak eigen is. Men kan echter gerust stellen dat de Salon van Parijs – of ‘de tentoonstelling van levende kunstenaars’ (zoals deze officieel werd genoemd) – de belangrijkste tentoonstelling ter wereld was. Na 1830 werd deze meestal jaarlijks, in sommige periodes tweejaarlijks georganiseerd.<sup>4</sup> De expositie werd in het Louvre gehouden, in de vroege jaren 1850 een paar keer in het Palais Royal, en vanaf 1855, toen de Salon werd vervangen door een uitgebreide kunstafdeling op de Wereldtentoonstelling die dat jaar in Parijs werd gehouden, in het Palais de l’Industrie (later het Palais des Champs-Élysées genoemd). Het ‘centrum’ van de tentoonstelling werd gevormd door het *Salon carré*,<sup>5</sup> waar de koninklijke portretten, de grote formaten én een aantal andere op die manier als ‘uitzonderlijk’ geselecteerde werken, werden samengebracht [afb. 1]. De rest werd in de zalen daarrond geschikt, soms per genre geordend, soms ook alfabetisch opgehangen (op de naam van de schilder).

Het belang van deze tentoonstelling was niet alleen vooropgesteld, maar hing ook samen met de praktijken van het moment. Steeds talrijker boden de kunstenaars er zich aan. Dit noopte de organisatoren er overigens toe het aantal werken dat eenieder mocht tentoonstellen, te beperken tot drie en uiteinde-

3 Edmond en Jules de Goncourt, ‘Salon de 1852’, in Id., *Études d’art. Le Salon de 1852. La peinture à l’exposition de 1855* (Parijs 1893), 75.

4 Er waren tentoonstellingen in 1831, jaarlijks van 1833 tot 1849, in de winter van 1850-1851, in 1852 en 1853, er was de Wereldtentoonstelling in 1855 (die het Salon van dat jaar, en eigenlijk ook die van 1854 en 1856 verving), vervolgens was het Salon tweejaarlijks van 1857 tot 1861 en opnieuw jaarlijks vanaf 1863. Over de geschiedenis van het (negentiende-eeuwse) Salon in het algemeen, zie Gérard-Georges Lemaire, *Esquisses en vue d’une histoire du salon* (Parijs 1986) en vooral Andrée Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880* (Frankfurt-New York 1992). Voor specifieke periodes Claude Allemand-Cosneau, ‘Le Salon à Paris de 1815 à 1850’, in *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850* (Parijs 1996), 106-129 en Marie-Claude Chaudonneret, *L’état et les artistes. De la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)* (Parijs 1999). Voor de studie van een ‘nationale aanwezigheid’ op het Parijse Salon, zie: Lois Marie Fink, *American art at the nineteenth-century Paris Salons* (Cambridge 1990). Voor de ‘chronologie’ van het Salon, zie o.m. Isabelle Cahn, Dominique Lobstein en Pierre Wat, *Chronologie de l’art au XIXe siècle* (Parijs 1998), passim.

5 Zo genoemd naar een zaal in het Louvre, maar ook op de andere locaties bevatte de tentoonstelling een *salon carré* (soms in een tent ingericht).

Afb. 1. Giuseppe Gastiglione, 'Le Salon carré du Louvre en 1861', Louvre, Parijs



lijk twee (aanvankelijk bestond een dergelijke beperking niet, wat impliceerde dat sommige kunstenaars tot tien of meer werken exposeerden). Deze aantrekkingskracht op de kunstenaars hing uiteraard samen met de enorme belangstelling die de Salon wekte, zowel van het publiek als van de kritiek. De toestroom was in elk geval massaal: in 1838 zou de Salon ongeveer een kwart miljoen bezoekers hebben geteld; in 1846 mogelijk meer dan een miljoen. En naar aanleiding van elke Salon verschenen tientallen, soms honderden kritieken, in de kranten, en in zowat alle algemene, culturele en artistieke tijdschriften.<sup>6</sup>

Deze enorme belangstelling, van alle betrokken partijen, én het feit dat zij uitdrukkelijk gericht was op de beoordeling en de vergelijking van kunstwerken, leidde er niet alleen toe dat – elk jaar opnieuw – een uitgebreid discours werd ontwikkeld, maar ook dat dit bovendien erg normatief was. Daarin werd de stem van de artistieke kritiek overheersend; dit moet echter niet doen vergeten dat in en rond de Parijse Salon (grosso modo) drie beoordelende instanties werkzaam waren, die alle erg invloedrijk waren, maar ook verschillend konden oordelen en de kunstenaars dus met soms (gedeeltelijk) tegenstrijdige standaarden confronteerden. Behalve de kritiek dus (die uiteraard zelf ook al niet altijd eensluidend was) en het publiek, waren dat ook de organisatoren van de Salon. Daarmee bedoel ik in eerste instantie de jury, maar er is ook de administratie die onder meer (geheime) rapporten opstelde, bijvoorbeeld om de koning in te lichten met het oog op de medailles die hij zou uitreiken, en dus ook oordelen en veronderstellingen articuleerde.

Het oordeel van het publiek is als zodanig moeilijk te achterhalen, uiteraard, maar de verkoop en het commerciële succes van heel wat kunstenaars, zijn

6 Voor de bibliografie van deze (talrijke) kritieken, zie: Maurice Tournoux, *Salons et expositions d'art à Paris (1801-1870). Essai bibliographique* (Parijs 1919); Neil McWilliam, *A bibliography of salon criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1871* (Cambridge 1991); Christopher Parsons en Martha Ward, *Bibliography of salon criticism in second empire Paris* (Cambridge 1986). Zie ook: Elizabeth Gilmore Holt ed., *The art of all nations. 1850-1873. The emerging role of exhibitions and critics* (Princeton 1982). Over de kunstkritiek in het algemeen, zie o.m. René Demoris en Florence Ferran, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières* (z.p. 2000) en Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, vert. uit het Italiaans Juliette Bertrand (Parijs 1969).



*Afb. 2. Honoré Daumier, 'La promenade du critique influent', litho, ca. 1865.*

sterke indicaties en maken in elk geval meteen duidelijk dat de appreciaties van kopers niet altijd spoorden met het oordeel van de kritiek. Onder de Belgische kunstenaars is de dierenschilder Eugène Verboeckhoven hier een goede illustratie van. Weinig geapprecieerd door de kritiek, was hij één van de best verkopende artiesten van zijn tijd.

Wat de jury betreft, kunnen we vaststellen dat discussies over de werking en de samenstelling van de toelatingsjury als een rode draad door de hele geschiedenis van de Salon liepen – al lang voor 1863 overigens, het jaar van de tot symbool verheven *Salon des Refusés* (met Manet en Whistler). Aanvankelijk was de jury samengesteld uit leden van de 'vierde klasse' van de Académie, maar al vroeg eisten de kunstenaars een democratischer organisatie en meer bepaald dat de leden van de jury door de kunstenaars zelf zouden worden verkozen. Het jaar 1848 was ook in deze context revolutionair. Voor de Salon van dat jaar werd helemaal niet gejureerd en alle voorgelegde werken werden er toegelaten. Dat leidde evenwel – zo moesten de critici vaststellen en ook de kunstenaars zelf toegeven – tot een tentoonstelling waarop veel minderwaardig werk was te zien. Men stelde opnieuw een toelatingsjury in, die nu inderdaad werd verkozen. Onder het Tweede Keizerrijk ging men over op een jury die voor de helft verkozen werd en voor de helft door de overheid werd aangewezen. Na 1856 werd de verkiezing weer afgeschaft en nam graaf Emilien de Nieuwerkerke, directeur-generaal van de keizerlijke musea en intendant voor de Schone Kunsten bij het Huis van de Keizer, de zaak weer in handen.<sup>7</sup>

Dat de beoordeling van de ingezonden stukken niet altijd even grondig gebeurde ligt voor de hand, al was het maar vanwege de enorme hoeveelheid werken die moest worden beoordeeld. Vele duizenden, vaak zeven- of achtduizend of nog meer kunstwerken, werden op enkele dagen afgewerkt. Het ging zeer snel, en de oordelen werden dan ook niet gemotiveerd; de verslagen van de werkzaamheden bestaan uit lijsten met kruisjes; de beslissingen werden niet met redenen omkleed. De strengheid van de jury lijkt te hebben gevarieerd. In 1861 bijvoorbeeld werden meer dan de helft van de ongeveer 9000 voorgelegde werken geweigerd, maar dat was dan wel uitzonderlijk veel. Het is, met name in de kritieken, een vaak terugkerende klacht, dat de jury juist niet streng genoeg was en te veel middelmatig en minderwaardig werk liet passeren.

### Een strijd van naties

Uit de verschillende aspecten van de beoordeling en de kritiek kwam de Belgische kunst – de Belgische *school* – naar voren als één van de belangrijkste. Dat gold in de eerste plaats het feit dat de Belgische aanwezigheid op de Parijse Salon meestal de *grootste* aanwezigheid was. Dit heeft ongetwijfeld te maken met de geringe – zowel geografische als mentale – afstand tussen België en Frankrijk, en het daarmee samenhangende feit dat heel veel Belgische kunstenaars, vaak voor langere tijd, in Parijs werkten.<sup>8</sup> Maar het was meer dan een zaak van ‘kwantiteit’. Dat de Belgische kunst (in het algemeen) ook als van behoorlijke kwaliteit werd beschouwd, blijkt niet alleen uit het feit dat veel Belgen effectief exposeerden (wat impliceert dat hun werk niet alleen werd ingediend, maar ook door de jury werd aanvaard), maar ook uit hun ruime aandeel in de bekroningen.

In 1840 bijvoorbeeld gingen 11 medailles naar buitenlandse kunstenaars; daarvan gingen er vijf naar Belgen. Op de Wereldtentoonstelling van 1855, de

7 Graaf Emilien de Nieuwerkerke, van Nederlandse afkomst, was aanvankelijk beeldhouwer, en maakte later carrière in het bestuur van schone kunsten, voornamelijk als de drijvende kracht achter en behoeder van de kunstpolitiek van Napoleon III. In 1849 werd hij directeur-generaal van de nationale musea, in 1853 intendant voor de Schone Kunsten bij het Huis van de Keizer, in 1863 superintendant voor de Schone Kunsten. Zie o.m. *Le comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III* (Parijs 2000), en met name daarin 55-60: Philippe Luez, ‘Nieuwerkerke et l’exposition des Artistes vivants’.

8 Zie hierover vooral Judith Ogonovsky-Steffens, ‘Belgische “bohémien” in het 19de-eeuwse Parijs. Belgische schilders op zoek naar opleiding, erkenning en groepsvorming’, in Anne Morelli ed., *Belgische emigranten. Oorlogsvluchtelingen, economische migranten en politieke vluchtelingen uit onze streken van de 16de eeuw tot vandaag* (Berchem 1999) 302-313. Voor de Frans-Belgische uitwisseling op het artistieke en culturele vlak, voornamelijk in de tweede helft van de eeuw, zie: Anne Pinget en Robert Hoozee ed., *Paris-Bruuxelles/Bruuxelles-Paris. Réalisme, impressionisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914* (Parijs-Antwerpen 1997), Marc Quaghebeur en Nicole Savy ed., *France-Belgique (1848-1914). Affinités, ambiguïtés* (Brussel 1997) en Robert Hoozee ed., *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000), met o.m. een deel gewijd aan ‘De hartslag van Parijs (1800-1870)’. Over de organisatie van het Belgische kunstbedrijf in de vroege negentiende eeuw, zie Christoph Loir, *L’émergence des beaux-arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)* (Brussel 2004).

eerste waar kunst een afzonderlijk een volwaardig onderdeel van het programma vormde (en die meteen de Salon van dat jaar verving), hadden de Belgen, op de Engelsen en uiteraard de Fransen na, de grootste afdeling. Bij die gelegenheid werden tien eremedailles (*médailles d'honneur*) toegekend aan schilders: zeven van hen, onder wie Delacroix, Ingres en Vernet, waren Franse kunstenaars, de drie anderen waren buitenlanders, namelijk een Engelsman, Landseer, een Duitser, Cornelius, en een Belg, Henri Leys. De andere bekroningen waren zeer talrijk, maar bevestigen het beeld: ongeveer 300 medailles (eerste, tweede en derde klasse) en eervolle vermeldingen (*mentions honorables*) werden verleend: 173 aan Fransen, 44 aan Engelse kunstenaars, en daarna volgden de Belgen met 22 en de Pruisen met 21; andere landen moesten het met minder doen: Nederland werd negenmaal bekroond, uitsluitend in de twee laagste categorieën (medailles derde klasse en eervolle vermeldingen).<sup>9</sup> In totaal werden in de onderzochte periode – van 28 salons op 34 jaar – een honderdtal medailles aan Belgische kunstenaars toegekend en werden een vijftiental Belgische schilders *chevalier* (sommigen onder hen later ook *officier*) in het *Légion d'honneur*.

Regelmatig exposeerden ook Belgische schilders in het *Salon carré*. Een aantal Belgische kunstenaars slaagden er op die manier in tot de meest opgemerkte van de Salon van één of ander jaar te horen. Met name Louis Gallait deed dit, in 1841, toen in het *Salon carré* zijn *Troonsafstand van Karel V* werd geëxposeerd, en in 1852, toen het publiek zich verdrong voor zijn *De laatste eerbewijzen aan de graven van Egmont en Horn* (ook bekend als *De afgebakte hoofden*).<sup>10</sup> Maar niet alleen hij, ook de andere Belgische kunstenaars deden veel inkt vloeien. Als Charles Perrier een kritiek publiceerde onder de titel *L'art français au Salon de 1857*, dan wijdde hij daarin wel een hoofdstukje aan – zoals de titel ervan luidde – 'Les étrangers'. Meer dan de helft daarvan ging over het werk van Belgische schilders.<sup>11</sup>

Het spreken in dergelijke, nationale termen, is niet anachronistisch, maar reflecteert een verschuiving die zich rond deze tijd in de discours en de praktijken rond de Salon hebben voorgedaan. Vóór die verschuiving was de Parijse Salon dus hét forum van de actuele kunst – van de actuele Franse kunst. Dat be-

<sup>9</sup> Tellingen op basis van de inleiding op *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 juin 1857* (Parijs 1957). Elk 'livret' bevatte een verslag van de prijsuitreiking van het vorige Salon.

<sup>10</sup> Zie o.a. Louis Enault, *Le Salon de 1852* (Parijs 1852), 49-50; Louis Peisse, 'Salon de 1841', *Revue des Deux Mondes*, vierde reeks, 26 (april-juni 1841), 20-22. En: Edmond en Jules de Goncourt, 'Salon de 1852', in Id., *Études d'art* (noot 3), 74-77; Alphonse Grün, *Salon de 1852* (Parijs 1852) 37-39; Eugène Loudon, *Salon de 1852* (Parijs 1852) 7-8; Gustave Planche, 'Salon de 1852', in Id., *Études sur l'école française (1831-1852). Peinture et sculpture* (Parijs 1855) dl.2, 299-302; Claude Vignon [pseud. de Noémi Cadiot, mme A.-L. Constant, puis mme Maurice Rouvier], *Salon de 1852* (Parijs 1852) 63-70. Over Louis Gallait (1810-1887) zie: Serge Le Bailly de Tillegem, *Louis Gallait (1810-1887). La gloire d'un romantique* (Brussel 1987).

<sup>11</sup> Charles Perrier, *L'art français au Salon de 1857. Peinture – sculpture – architecture* (Parijs 1857). Over Perrier, zie o.a. [Anon.] 'Notice biographique', in Charles Perrier, *Études sur les beaux-arts en France et à l'étranger* (Parijs 1863) III-VIII.

Afb. 3. François Biard, 'Quatre heures au Salon', 1847, *Louvre, Parijs*.



tekent echter niet dat op de Salon geen kunstenaars exposeerden die van buiten de Franse grenzen afkomstig waren of er nog woonden en werkten. Buitenlandse kunstenaars waren er wel degelijk aanwezig, maar zij waren dat niet *als zodanig*, zij traden niet op *als buitenlanders*. In de documenten van de organisatie noch in de tentoonstelling zelf werd het onderscheid tussen Franse en buitenlandse kunstenaars gemaakt, of werd aangegeven waar de exposanten vandaan kwamen. In het *livret*, de 'catalogus' van de tentoonstelling,<sup>12</sup> werd de nationaliteit van een kunstenaar niet vermeld. Er werd vaak wel een adres opgegeven, maar dat was meestal een Parijs adres: een tijdelijk adres, of dat van een collega of van een zaakwaarnemer.

Buitenlandse kunstenaars waren er wel, maar ze waren niet als zodanig herkenbaar. Dat daarin rond het midden van de negentiende eeuw gaandeweg verandering kwam, is vast te stellen op basis van de archieven van de Parijse Salon (die worden bewaard in de Archives des Musées Nationaux, in het Louvre). Vooral vanaf 1840 lijkt de 'nationaliteit' als zodanig een betekenisvolle factor te worden. In het dossier van het jaar 1840 vond ik voor het eerst *twee* lijsten met medaille-winnaars terug: één met de bekroonde Franse schilders, en een andere met de bekroonde buitenlanders.<sup>13</sup> En in 1845 werd, voor zover ik kon nagaan, voor het eerst een lijst opgemaakt (voor intern gebruik) van de 'buitenlandse kunstenaars' (*artistes étrangers*) op de Salon.<sup>14</sup> Dat waren er 77, die in het document verder werden opgedeeld: de grootste groep daarbij waren de 'Duitsers en Zwitsers' (dat waren er 33), en er waren 18 'belges et hollandais'. Wat echter opvalt, is dat deze lijst zeer slordig was opgesteld en veel fouten be-

<sup>12</sup> Het livret verscheen onder de titel *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans, exposés au* enzovoort, bijvoorbeeld: *exposés au Musée Royal le 1er mai 1831* (Parijs 1831). Pierre Sanchez en Xavier Seydoux zijn op dit moment bezig met de publicatie van (fotografische) herdrukken, onder de titel *Les catalogues des salons* (Paris 1999-).

<sup>13</sup> Parijs, Archives des Musées Nationaux (Archives du Louvre), Dossier X-Salon 1840: 'Etat des médailles que l'on pourrait accorder à des artistes étrangers, à la suite du Salon de 1840'. Dit 'voorstel' van De Cailleux (12 mei 1840) werd ook goedgekeurd.

<sup>14</sup> Parijs, Archives des Musées Nationaux (Archives du Louvre), Dossier X-Salon 1845: 'Artistes étrangers'.

vatte. Er waren *de facto* meer Belgische schilders aanwezig dan er werden vermeld en er waren (dus) Belgische kunstenaars die als Fransen werden geteld, maar bijvoorbeeld ook op de lijst van de ‘allemands et suisses’ kwam een aantal Belgische kunstenaars voor. Het heeft er alle schijn van dat de nationaliteit van heel wat kunstenaars ook voor de organisatoren zelf vaak onbekend of onduidelijk was.

Wat in elk geval uit het document blijkt, is dat het *bewustzijn* van de buitenlandse aanwezigheid groeide. Ook het feit dat het reglement van het Salon dat in de jaren 1850 werd gehanteerd, uitdrukkelijk stelde dat de tentoonstelling openstond ‘aux productions des artistes français et étrangers’ is daar een uitdrukking van.<sup>15</sup> Dát een kunstenaar een ‘vreemdeling’ was, kreeg meer aandacht, en werd onder meer benadrukt door de aanduiding in het *livret* van de geboorteplaats: in de catalogus van 1852 lezen we bijvoorbeeld, als hoofdaanduiding bij een schilder: ‘Gallait (Louis), geboren in Doornik (België)’, of: ‘Kuytenbrouwer (Marten-A.), geboren in Den Haag (Holland)’.<sup>16</sup> In de jaren 1830 werd in het *livret* de geboorteplaats eenvoudig niét gegeven. Nu dus wel, en wellicht mede hierdoor werd het ook voor critici veel gebruikelijker om te schrijven: ‘*Louis Gallait, peintre belge*’ enzovoort.

Niet alleen werd het in de kritiek gebruikelijk van kunstenaars aan te geven waar zij vandaan kwamen, het werd evenzeer de gewoonte te gaan spreken over – in het meervoud en met een bepaald lidwoord – ‘de Belgische schilders’ of ‘de Nederlandse kunstenaars’, en hun werk gezamenlijk te behandelen. Steeds vaker werden de kritieken verdeeld in paragrafen die aan de schilders van één land waren gewijd. Kunstenaars en hun werken werden dan niet meer enkel individueel getypeerd en beoordeeld, niet meer als vertegenwoordigers van grensoverschrijdende artistieke stromingen, maar als de uitdrukking van een specificiteit die – toch in elk geval gedeeltelijk – aan hun nationaliteit werd ontleend. Op die manier was de Salon van Parijs niet meer (of niet meer uitsluitend) het forum waar de critici en het publiek kennis konden nemen van de ontwikkeling en de actuele staat van de Franse kunst, maar waar de schilder-kunst *van landen* met elkaar werd geconfronteerd.

## Nationaliteit als standaard

De nationaliteit van de kunst was echter niet alleen een vaststelling, maar ook een opdracht. De algemene waardebepaling van een nationale school werd immers steevast in verband gebracht met de mate waarin zij specifiek was en waarin deze specificiteit aan haar nationale eigenheid beantwoordde. Haar waarde werd *de facto* hoofdzakelijk afgemeten aan de mate waarin zij kon beschikken over een sterke nationale traditie en deze ook volgde, of, negatief ge-

<sup>15</sup> Parijs, Archives des Musées Nationaux (Archives du Louvre), Dossier X-Salon 1852.

<sup>16</sup> *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais-Royal le 1er avril 1852* (Parijs 1852) 95 en 125.



formuleerd, aan de mate waarin zij buitenlandse voorbeelden – en dat zijn dan met name de Italiaanse en dan vooral ook de Franse kunst – imiteerden. De theorie stelde specificiteit en originaliteit voorop, maar van naties, niet van individuele kunstenaars. De inschatting van de Belgische kunst was, in dit licht, niet eenduidig. België beschikte wel degelijk over zo'n onmiskenbaar sterke traditie. Maar de Belgische schilders van de negentiende eeuw kregen ook het verwijt zij de nationale voorbeelden te slaafs volgen; terwijl anderen dan weer stelden dat zij zich juist te weinig op de studie van de eigen traditie toelieden, dat zij hun eigen voorouders niet 'begrepen', dat zij hun niveau niet konden halen, dat zij nog niet aan de enkels van Rubens kwamen.

De verhouding tussen de Belgische school en Frankrijk, als voorbeeld en leerschool voor zoveel Belgische kunstenaars, voorzag haar nationale appreciatie inderdaad van dubbelzinnigheid. De Belgische schilderkunst kreeg immers, in de Franse kritiek, evenzeer het verwijt dat zij nauwelijks van de Franse te onderscheiden was. Maar ook deze kritiek was dubbelzinnig, omdat zij enerzijds impliceerde dat de Belgische school niet oorspronkelijk en daarom minderwaardig was, terwijl de verwantschap met de Franse kunst anderzijds – en deze paradox was onverkort in de kritiek aanwezig – een verklaring vormde voor juist het hoge niveau en het grote succes van de Belgische kunst. Ongetwijfeld was de relatief belangrijke plaats die de Belgische kunst innam in het Parijse circuit en op de Franse kunstmarkt precies te verklaren door het feit dat zij in zo sterke mate 'Frans' was.

Bij de kritiek van nationale scholen ging het er echter niet alleen om hun kwaliteit en hun onderlinge rangorde te bepalen, maar uiteraard ook te analyseren wat die specificiteit en kwaliteiten dan precies waren. Over de aard van de Belgische kunst schijnt grote duidelijkheid te hebben bestaan. Charles Baudelaire, die – zoals alom bekend – niet hoog opliep met België algemeen en met de Belgische kunst in het bijzonder, vatte het in zijn (niet voltooide) *Pauvre Belgique* goed samen:

La peinture flamande ne brille que par des qualités distinctes des qualités intellectuelles. Pas d'esprit, mais quelquefois une riche couleur, et presque toujours une étonnante habileté de main.<sup>17</sup>

Het schilder-technisch vermogen van de Belgische kunstenaars was groot, en, aldus ook Théophile Gautier, blonk uit 'door een extreme bedrevenheid, door een uitzonderlijk uitvoerend vermogen'.<sup>18</sup> Maar... daar bleef het ook bij. 'Als men over hun praktische vaardigheid heeft gesproken, dan heeft men alles gezegd', aldus Charles Perrier in 1857.<sup>19</sup> En volgens Maxime Du Camp gold in

17 Charles Baudelaire, 'Pauvre Belgique', in Id., *Oeuvres complètes*, ed. Claude Pichois (Parijs 1976) dl.2, 931.

18 '[...] par une adresse extrême, par une science d'exécution rare', geciteerd in Lemaire, *Esquisses*, 42. Over Théophile Gautier als kunstcriticus: Stéphane Guégan en Jean-Claude Yon, *Théophile Gautier, la critique en liberté* (Parijs 1997).

19 Perrier, *L'art français* (noot 11), 117: 'quand on a parlé de leur habileté pratique, on a tout dit sur leur compte.'

datzelfde jaar dat de Belgische schilders ‘de aandacht trekken met een aantal werken waar de materiële vaardigheid onrustbarende proporties aanneemt, want waar het *métier* zo sterk is, daar heeft de kunst niet veel te doen.’<sup>20</sup>

Belgische schilders beschikten over een grote technische vaardigheid, zo luidde het oordeel, die het best tot haar recht kwam in de mineure genres. Maar zij misten de verbeelding, het ‘genie’, *la pensée*, die nodig waren voor de historieschilderkunst. Daar was niets aan te doen: ‘quand les peintres belges composent de grandes pages,’ aldus Loudun, ‘ils vont contre leur esprit national.’<sup>21</sup> Ook hier is de koppeling aan de nationale traditie echter dubbelzinnig: enerzijds was zij immers verbonden aan Rubens, als de grote erflater, maar anderzijds gold Rubens juist als ‘atypisch’, omdat hij wél het genie van de verbeelding bezat en de historieschilder bij uitstek was geweest, terwijl de nationale traditie dan juist die van de mineure genres was – in het bijzonder die van de eigenlijke genreschilderkunst.

Het is hier wellicht gepast op te merken dat aan de Belgische (of Vlaamse) en de Nederlandse kunst veelal een grotendeels gemeenschappelijke eigenheid werd toegeschreven. Voor veel Franse critici van de periode leek het onderscheid tussen de Belgische en de Nederlandse kunst immers niet duidelijk of relevant. Op de al genoemde lijst van buitenlandse kunstenaars die exposeerden op de Salon van 1845, waren de Belgen en Nederlanders samengevoegd. Op de Wereldtentoonstelling van 1855 exposeerden zij uiteraard afzonderlijk, zij het wel dat een aantal Nederlandse kunstenaars, van wie een aantal (onder wie Van Schendel en Kuitenbrouwer) in België waren opgeleid en er nog gevestigd waren, voor België exposeerden (een enkele – Hubert van Hove – toonde werk zowel in de Belgische als in de Nederlandse afdeling).<sup>22</sup> Maar naar aanleiding hiervan stelde Loudun vast dat vier naties de tentoonstelling beheersten: dat waren Engeland, Duitsland, Frankrijk en – wat hij noemde – ‘la Flandre’, waaraan hij tussen haakjes toevoegde: ‘Belgique et Pays-Bas’. Elders lichtte hij deze koppeling nog toe: ‘België en Nederlanden, die we hier moeten samenbrengen – op het vlak van de kunst heeft de Revolutie van 1830 namelijk niet plaats gehad – hebben, op verschillende punten, ondanks de Franse invloed waarvan ik nog zal spreken, hun nationaal karakter bewaard.’<sup>23</sup> Een *gemeenschappelijke* nationaal karakter dus.

Voor de Franse critici konden de Belgische en de Nederlandse scholen niet anders dan verwant zijn, omdat zij op dezelfde traditie teruggingen. Sommige

20 Maxime Du Camp, *Le salon de 1857. Peinture – sculpture* (Parijs 1857), 93: les peintres belges ‘attirent les yeux par un certain nombre de tableaux où l’habileté matérielle atteint des proportions inquiétantes, car où le métier est si fort, l’art n’a plus grand’chose à faire.’

21 Eugène Loudun, *Exposition universelle des Beaux-Arts. Le Salon de 1855* (Parijs 1855), 73.

22 *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, de sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne, le 15 mai 1855* (Parijs 1855).

23 Loudun, *Exposition universelle*, (noot 21), 7: ‘La Belgique et les Pays-Bas, qu’il faut réunir ici, – en fait d’art, la révolution de septembre 1830 est non-avenue, – ont conservé, en plusieurs points, malgré l’influence française dont j’aurai occasion de parler, leur caractère national.’

critici maakten wel degelijk het – historische – onderscheid tussen de Vlaamse en de Hollandse school, maar voor veel anderen was het de Vlaamse school, naast de Italiaanse traditie de meest glorieus die er was, waarvan zowel de Belgische als de Nederlandse kunstenaars de erfgenamen waren. Toch werden soms verschillen aangeduid. Met betrekking tot de religieuze schilderkunst gaf Loudun aan dat dat een vorm van ‘grote’ schilderkunst was, en dus waren de Belgen er slecht in, de Nederlanders evenwel nóg slechter: ‘Les Belges sont inférieurs, les Hollandais sont nuls’<sup>24</sup>. Dat had te maken met het feit dat zij protestants waren, en dus ‘geen nood hadden aan religieuze taferelen’. Er werden er geschilderd (en in Parijs tentoongesteld), bijvoorbeeld door Bosboom, maar diens werk ‘had niet de pretentie te inspireren tot vroomheid of religieus gevoel op te wekken. De kunstenaar heeft slechts interieurs willen schilderen, de interieurs van zijn land. [...] het karakter van de plaats, van de personages, van de lucht zelfs, alles houdt verband met de geest van de eigen godsdienst, met het genie van de natie; het is een goed genrestuk.’<sup>25</sup>

De eigenheid van de Belgische (en dus ook de Nederlandse) schilderkunst lag niet in bevlogenheid of originaliteit,<sup>26</sup> integendeel, juist het gebrek daaraan werd kenmerkend geacht. De Wereldtentoonstelling van 1855 bood, zoals gezegd, een uitgelezen gelegenheid voor de critici om de eigenheid van nationale scholen te zoeken en hun niveau met elkaar te vergelijken. Ernest Loudun stelde daar vast dat in de genreschilderkunst ‘la supériorité et l’originalité des Flamands’ te vinden was.<sup>27</sup> Maar in zijn uitgebreide bespreking was De la Roche-noire kritischer voor de Belgische school, die precies, in de lijn voor de reeds geschetste inschatting, originaliteit miste. ‘De grote fout van de Belgische school, want de Engelse kunstenaars hebben een veel grotere vrijheid van opvatting, is een gebrek aan originaliteit en vinding; we zien niets spontaans, niets levends in hun werk, en overall springt de pastiche in het oog.’<sup>28</sup> En ook hij vroeg zich af of ze zich Rubens nog wel herinnerden.

Louis Lapierre was dan weer minder negatief, maar ook hij contrasteerde de Engelsen en hun originaliteit, met de Vlamingen die deze ontbeerden:

24 Loudun, *Exposition universelle* (noot 21), 72.

25 Loudun, *Exposition universelle*, (noot 21), 72: ‘n’ont pas la prétention d’inspirer la piété et de développer le sentiment religieux. L’artiste a voulu uniquement peindre des intérieurs, et des intérieurs de son pays. [...] le caractère du lieu, des personnages, du ciel même, tout est en rapport avec l’esprit de la secte, le génie de la nation; c’est un bon tableau de genre.’

26 Vergelijk ook de spot van de Goncourts met zij die origineel trachten te zijn door de Franse succeschilders van het moment te na te bootsen. Maar ook hier is het een kritiek die nationale groepen viseert: ‘Qu’ils y viennent, à notre exposition, les petits et les grands Belges, ceux-là qui s’essaient à une originalité en copiant Delaroche, comme ceux-ci en copiant Meissonier, comme ceux-là, les habiles, qui mêlent dans leur manière Leux et Lepoitevin! Qu’ils y viennent les grands et les petits Allemands qui fondent l’école de Michel-Ange, de Raphaël, ou bien de Van Eyck! Qu’ils y viennent donc, tous ces talents de l’étranger qui sont à nos talents de France, ce qu’est un grand homme de province à un grand homme de Paris!’ Zie Edmond en Jules de Goncourt, ‘Salon de 1852’ (noot 3), 75.

27 Loudun, *Exposition universelle* (noot 21), 77.

28 J. de La Roche-noire, *Exposition universelle des Beaux-Arts. Le Salon de 1855. Apprécié à sa juste valeur pour un franc. Deuxième partie* (Parijs 1855) 6: ‘Le grand défaut de l’Ecole belge, car les artistes anglais ont beaucoup plus de liberté de conception, c’est un manque d’originalité et d’invention; nous ne voyons rien de spontané, de vivant dans leurs oeuvres, et le pastiche se fait partout deviner.’

Werkelijk, de werken die, met wisselend succes, naar de palmen van de genialiteit dingen, kan men tot de vier belangrijkste scholen rekenen: de Engelse school, sprankelend van originaliteit; de Vlaamse school, sterk door zijn oude herinneringen; de Duitse school, die maar beperkt vertegenwoordigd is en vooral naar spiritualisme streeft; de Franse school tenslotte, bij uitstek eclectisch, en die zowat alle talenten en elke glorie in zich verenigt.<sup>29</sup>

De Nederlandse kunstenaars werden door deze kritiek niet gespaard. Nog een andere criticus, Claude Lavergne, onderscheidde immers ook vier belangrijke scholen: dezelfde als Lapiere, met dien verstande dat hij in plaats van de Vlaamse school sprak over die van *les Pays-Bas*, waarbij hij expliciet aangaf dat hij daarmee België én Nederland bedoelde. Maar voor de eigenlijke inschatting veranderde dat niets:

De Engelse tentoonstelling is degene die de meeste nieuwsgierigheid wekt en vooral de kritiek van kunstenaars en journalisten ontwapent. Een zekere onvoorspelbaarheid in de keuze van onderwerpen, de kleur en de uitvoering, en bovenal een grote invloed van de religie, de zeden en het nationale karakter, verlenen haar originaliteit. [...] België en Nederland, hoewel veel minder origineel, zijn nochtans interessant en bieden enig opmerkelijk talent.<sup>30</sup>

## De vrijheid adviezen niet te volgen

Wat de Belgische kunstenaars vanuit Parijs werd opgedragen was onmogelijk. Zij kregen de opdracht hun nationale natuur trouw te zijn en de traditie, die daarvan de uitdrukking was geweest, te volgen. Maar tegelijk werd die natuur neerbuigend getypeerd, en werd de kunstenaars ambitie ontzegd. Zij kregen het verbod de Franse voorbeelden na te volgen, maar tegelijk ontleenden zij hieraan veel van hun succes en werd hieraan het meesterschap van de grootsten onder hen toegeschreven. En bovendien moesten zij zich laten opmerken en zich onderscheiden. Nadat het beroep op het sociale en nationale karakter van de kunst werd vooropgesteld als oplossing voor de ontreddering die bijvoorbeeld op de Salon van 1841 vaststelden (onder meer Louis Peisse die zich in de

29 Louis Steins (Louis Lapiere), *Compte rendu analytique et critique de l'exposition universelle de 1855. Industrie et beaux-arts. Extrait du Courrier de l'Europe* (Evreux 1856) 56: 'A vrai dire, on peut rapporter à quatre écoles principales les oeuvres qui se disputent, avec des chances bien diverses d'ailleurs, les palmes du génie: l'école anglaise, étincelante d'originalité; l'école flamande, forte de ses vieux souvenirs, de sa tradition noblement suivie; l'école allemande, incomplètement représentée d'ailleurs et qui vise surtout au spiritualisme; enfin, l'école française, éclectique par excellence et qui résume à peu près tous les talents et toutes les gloires.'

30 Claudius Lavergne, *Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts. Compte-rendu extrait du journal l'Univers* (Parijs 1855) 8-9: 'L'exposition anglaise est celle qui excite le plus la curiosité et qui défraie pour la plus grosse part la critique des artistes et des publicistes. Certaine bizarrerie dans le choix des sujets, la couleur et la mode d'exécution, et, par-dessus tout, l'influence bien accentuée de la religion, des moeurs et du caractère national, lui donnent un caractère d'originalité [...]. La Belgique et la Hollande, bien que beaucoup moins originales, offrent cependant de l'intérêt et quelques talents remarquables. L'ensemble de l'Exposition des Pays-Bas présente l'aspect d'une collection de vieux tableaux.'

*Revue des Deux Mondes* expliciet tegen het *l'art pour l'art* richtte<sup>31</sup>, en nadat zij in 1855 als ambassadeurs van hun land (en leden van een nationale school) waren beschouwd en beoordeeld, werden, in de daaropvolgende jaren, deze collectieve identiteiten en schoolvorming steeds meer als een keurslijf gezien, waaruit de kunstenaars moesten breken. Originaliteit is niet meer die van een nationale school (of van een natie als zodanig), maar een eigenschap van een ongebonden individu. Het werd immers steeds nadrukkelijker betreurd dat kunstenaars aan banden worden gelegd, en werd het geapprecieerd als zij – al is het maar voorzichtig en bijna onbewust – zondigden tegen de regels van de kunst. Zoals in het geval van Carlier, opgemerkt door Edmond About op de Salon van 1864,

(...)een vroegere pensionaris van Rome, op rekening van de Belgische regering. Zijn eerste werken, die ik heb gezien, volgen voorzichtig de academische weg. Hij vond originele concepten; hij voerde ze uit in dat ietwat droevige gamma dat de scholen van die landen aan hun laureaten aanbevelen. In België, zoals in Frankrijk, wordt de officiële kleur onderworpen aan een normaal diapason. Maar het toeval is onuitputtelijk in zijn combinaties: als Carlier de tijd niet heeft zijn doek te voltooien, *il laisse percer l'oreille d'un coloriste. C'est une indication qu'il doit mettre à profit*.<sup>32</sup>

31 Gabriel Laviron, *Le Salon de 1841, ou reproduction par des vignettes sur acier, sur bois ou sur pierre, des principaux ouvrages exposés au Louvre en 1841* (Parijs 1841), 7-8: 'Depuis quelques années, la peinture moderne présente un singulier caractère de tâtonnement et d'incertitude. Les artistes les plus éminents ne produisent plus qu'au milieu de l'hésitation et du doute, presque tous chancellent dans la route qu'ils s'étaient tracée: ils s'écartent à droite et à gauche, vont et viennent, font et défont, se raccrochant, comme le malheureux qui se noie, à la première chose venue qui leur semble avoir une certaine consistance; ils tournent au vent de tous les succès, de toutes les apparences de succès. Il n'y a plus ni maîtres, ni élèves, ni doctrine suivie, même par un seul homme; car souvent, d'un Salon à l'autre, d'un tableau à l'autre dans le même Salon, d'une figure à l'autre dans le même tableau, les artistes les plus éminents se trouvent en contradiction avec eux-mêmes. Aussi l'enseignement, réduit aux proportions les plus vulgaires, ne s'aventure pas au delà du matériel de l'art; rarement oserait-il aborder les théories et les principes. C'est que les artistes n'ont plus confiance en eux-mêmes et en leur talent: travaillés d'un immense besoin de progrès, de rénovation, ils se fatiguent, ils s'épuisent en essais multipliés, en tentatives de toute sorte, et, en fin de compte, leurs ouvrages les plus achevés sont bien moins des réalisations que des tendances.' En Louis Peisse, 'Salon de 1841', *Revue des Deux Mondes*, quatrième série, t.26 (avril-juni 1841), 7: 'Il [de kunstenaar] prétend rompre avec toutes les traditions et être neuf; il se croit libre parce que, n'ayant pas de but, il n'a pas de route tracée. La littérature lui apporte bientôt ses subtilités; on fait la théorie du désordre, on invente le système de *l'art pour l'art*. [...] C'est l'ensemble de toutes ces choses qu'on appelle une décadence.' En Peisse zag wat de oplossing was: 'Aussi long-temps que l'art est lié par une sorte de solidarité aux sentimens généraux d'un peuple, auxiliaire du sacerdoce, instrument du culte, forme populaire des dogmes religieux et nationaux, et organe de la morale, il vit et subsiste par sa propre force. Répandu et comme infusé dans tout le corps social, il ne s'en distingue point en fait, puisqu'il est à la fois générale et incessante. De là cette fécondité inouïe qui étonne tant nos époques appauvries.'

32 Edmond About, *Salon de 1864* (Parijs 1864), 225-226: 'un ancien pensionnaire de Rome, au compte du gouvernement belge. Ses premiers tableaux, que j'ai vus, suivaient assez timidement la route académique. Il trouvait des conceptions originales; il les exécutait dans cette gamme un peu triste que les écoles de tout pays recommandent à leurs lauréats. En Belgique, comme en France, la couleur officielle est soumise au diapason normal. Mais le hasard est inépuisable en combinaisons: pour une fois que M. Carlier n'a pas le temps de finir son tableau, il laisse percer l'oreille d'un coloriste. C'est une indication qu'il doit mettre à profit.'

Dat de Salon des refusés van 1863 – desondanks – niet onverdeeld gunstig werd ontvangen, is bekend. Precies ook daar vond één van de critici, Ernest Chesneau, een tekort aan originaliteit:

Men zou kunnen verwachten dat de tegen-expositie een reeks werken zou tonen, die misschien niet al te best zijn uitgevoerd, maar getuigen van nieuwe ideeën, of toch ideeën die zijn tegengesteld aan die van de Academie, waartegen men protesteert. Die ideeën had men willen betwisten, beoordelen. Maar die illusie wordt snel doorprikt. In plaats van een principestrijd, die erg interessant was geweest, zagen we slechts (op enkele uitzonderingen na) werken beneden de middelmaat. Zonder kracht, zonder originaliteit, *sans vertu individuelle, et dépourvues d'initiative*.<sup>33</sup>

Nochtans decreeteerde hij de individualiteit van de kunstenaar als norm:

‘Nous n’agissons pas ici au nom d’un principe d’école: classiques ou romantiques (s’il en est encore), réalistes ou simples observateurs de la sincérité plastique et idéale, nous ne faisons d’exception pour aucun; tous les genres sont bons, même le genre ennuyeux, lorsqu’ils sont traités par une main qui obéit librement à la pensée d’un artiste.’<sup>34</sup>

Naar aanleiding van de Salon van 1861 had Henri Fouquier een kritiek gepubliceerd onder de veelzeggende titel *L’art officiel et la liberté*. Daarin keerde hij zich vooreerst tegen het jurystelsel en tegen de artistieke wetgeving. Een jury als zodanig kwam hem al ongerijmd voor:

Tout jury nous paraît une entrave dangereuse à l’art. [...] Les jurys d’art devraient, par leur essence, et sous peine de se déclarer eux-mêmes impuissants, et surtout injustes, avoir la prétention de juger au nom des lois absolues du beau. Rien ne peut, on le sait, justifier cette prétention. Où donc est le code du beau? Heureusement nulle part.’<sup>35</sup>

En, ‘un jury qui affirmerait avoir en lui la règle du beau, serait simplement absurde.’<sup>36</sup> Of nog, een paar bladzijden verder: ‘Le jury [...] n’a pas de raison d’être’.<sup>37</sup> De kunstenaar heeft geen andere norm dan zichzelf. ‘L’artiste, – quand il a un idéal, – le trouve en lui, dans son intelligence seule, et non dans les règles d’une école quelconque, qu’il apprend et doit connaître.’<sup>38</sup>

De autoriteit die de jury verliest, gaat over in een toenemend belang van het publiek enerzijds en van de kritiek anderzijds. ‘L’histoire a souvent montré

33 Ernest Chesneau, *L’art et les artistes modernes en France et en Angleterre* (Parijs 1864), 318-319: ‘On pouvait croire que la contre-exposition nous révélerait une série d’œuvres exécutées peut-être d’une manière insuffisante au point de vue pratique, mais conçues en vertu d’idées nouvelles, tout au moins opposées à celles de l’Académie, contre laquelle on protestait. Ces idées, on les aurait discutées, jugées. Cette illusion nous fut bientôt enlevée. Au lieu d’une lutte de principe qui eût été des plus intéressantes, nous avons vu seulement (sauf quelques exceptions que nous avons signalées) une suite d’œuvres au-dessous du médiocre, sans vigueur, sans originalité, sans vertu individuelle, et dépourvues d’initiative.’

34 Chesneau, *L’art et les artistes modernes*, (noot 33), 150.

35 Henry Fouquier, *L’art officiel et la liberté. Salon de 1861* (Parijs 1861) 13.

36 Fouquier, *L’art officiel et la liberté* (noot 35), 14.

37 Fouquier, *L’art officiel et la liberté* (noot 35), 20.

38 Fouquier, *L’art officiel et la liberté* (noot 35), 14.

comment l'idéal d'un peintre, qui n'était pas l'idéal d'un jury, était devenu celui de la foule', schreef Fouquier ook nog. De oordelen van het publiek en van de kritiek zijn evenzeer normerend, maar ze zijn ook pluralistischer en claimen niet in dezelfde mate autoriteit. Zij zijn in staat schoolvorming af te wijzen en individualiteit en zelfs tegenstrijdigheid te appreciëren. Hun opmars gaat dan ook gepaard met een differentiatie aan artistieke standaarden, en dus principieel met een grotere vrijheid, maar ook met een grotere verscheidenheid van het landschap waar kunstenaars hun weg kunnen vinden.

In de loop van de periode, en met name in de jaren 1860, verdween gaandeweg het monopolie van de officiële tentoonstelling en werden steeds meer alternatieve mogelijkheden geschapen voor kunstenaars om hun (nieuw) werk te tonen. Daardoor vonden steeds meer kunstenaars, en vaak juist de beste of de belangrijkste kunstenaars, dat zij de Salon niet meer nodig hadden, en zij onthielden zich dus vrijwillig van deelname.<sup>39</sup> Daardoor verminderde de status van de Salon en veranderde ook zijn statuut. Tot pakweg het midden van de negentiende eeuw vormde de Parijse Salon het forum waar de belangrijkste, dé kunstenaars van het moment, hun nieuwe werk toonden, en dus ook waar de critici konden zien en analyseren welke de tendensen waren, die zich in de kunst van het moment aftekenden, en beoordelen hoe het met het niveau van deze kunst gesteld was. Daarna werd het steeds meer een plaats waar vooral beginnende en min of meer commerciële kunstenaars hoopten zichzelf en hun werk onder de aandacht van de internationale pers en van kopers te brengen.

De concepten van nationaliteit en nationale scholen waren zowel door de organisatoren van de Salon als door de critici als vanzelfsprekend gehanteerd, maar tegelijk was hun toepassing steeds weer problematisch gebleken. In 1886 publiceerden Emile Bellier de la Chavignerie en Louis Auvray een *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, die ook een 'topografie' van Franse kunstenaars bevat; en op het einde vinden we daar onder meer de 'Franse kunstenaars van wie de geboorteplaats onbekend is; kunstenaars die in het buitenland zijn geboren uit Franse ouders; buitenlandse kunstenaars die tot Franse zijn genaturaliseerd; buitenlandse kunstenaars die leerlingen zijn van de Franse school en in Frankrijk gevestigd zijn.'<sup>40</sup> Zelfs Henri Leys, wellicht de minst Franse van de Belgische schilders van de periode, komt op deze lijst voor.

Voor de kunstenaars zelf lijkt het problematische karakter van de nationaliteit van de kunst meer mogelijkheden dan moeilijkheden te hebben opgeleverd. Ze konden immers – tot op zekere hoogte – hun nationaliteit kiezen. Kunstenaars zelf lieten zich niet veel aan de nationale scholen gelegen liggen, maar zij

39 Fouquier, *L'art officiel et la liberté* (noot 35), 5: 'Depuis l'Exposition de 1855, résumé à peu près complet du travail d'un quart de siècle, brillant par certains côtés, attristant par d'autres, mais toujours intéressant et plein de leçons dont on ne paraît pas avoir profité, l'intérêt des expositions officielles de peinture n'a fait que décroître. Les artistes les plus en renom s'en éloignent, donnant un exemple qui sera suivi.'

40 Emile Bellier de la Chavignerie en Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française, depuis l'origine des arts du dessin jusqu'en 1882 inclusivement. Peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et lithographes. Supplément* (z.pl. [1886]).

gingen pragmatisch, zelfs opportunistisch, met hun nationaliteit om. Ten aanzien van de vaderlandslievende publieke opinie toonden zij zich gehecht aan het nationale verleden en de nationale stijl. Als zij zich presenteerden op de internationale markt, kwamen ze tegemoet aan de wensen van de Franse overheid en het Parijse publiek. De toenemende verscheidenheid aan fora en standaarden versterkte het kader waarin de bevrijding van de nationaliteit niet alleen werd vergemakkelijkt, maar ook werd gelegitimeerd. Kunstenaars dienden de natie nog slechts in te roepen als zij dat zelf wilden. Het was geen norm, geen standaard meer. De vlag werd gestreken.

*Tom Verschaffel, Katholieke Universiteit Leuven;  
Tom.Verschaffel@arts.kuleuven.be*