

Émile Zola tussen kunst en filosofie

Een onderzoek naar Zola's kunsttheorie uit
1866 en 1867



Astrid Attema

3229998

23 januari 2012

Émile Zola tussen kunst en filosofie

Een onderzoek naar Zola's kunsttheorie uit 1866 en 1867

Astrid Attema

3229998

Docenten: Saskia de Bodt en de Herwig Todts

Kun-OWG II: Beeldende kunst (201000197)

Universiteit Utrecht

23 januari 2012

Afbeelding voorkant:

Foto van Emile Zola (fotograaf en jaartal onbekend). Foto: Encyclopædia Britannica, Inc.,

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/657747/Emile-Zola>

Inhoudsopgave

<i>Voorwoord</i> -----	1
Inleiding -----	2
Hippolyte Taine-----	3
Taines theorie van historische determinatie -----	3
Taines theorie binnen de kunsttheorie van de negentiende eeuw -----	4
Émile Zola -----	6
Zola's kunstkritieken over Manet binnen de kunsttheorie van de negentiende eeuw -----	7
Edouard Manet-----	8
Manet binnen de beeldende kunst van de tweede helft van de negentiende eeuw -----	10
Zola en Manet: 1866 en 1867 -----	11
1866-----	11
1867-----	12
Zola's kunsttheorie-----	14
Taine vs. Zola: verschillen en overeenkomsten-----	15
Termen -----	15
Inhoud -----	15
Doel -----	16
Overige verschillen en overeenkomsten-----	17
Conclusie-----	18
<i>Nawoord</i> -----	20
Literatuurlijst -----	21
Lijst van afbeeldingen-----	23
Bijlage 1 - De Parijse Salon-----	25
Bijlage 2 - Puntsgewijze weergave overeenkomsten en verschillen -----	26

Voorwoord

Dit paper is geschreven in het kader van de onderzoekswerkgroep Kun-OWG II: Beeldende kunst (201000197), aangeboden door de Universiteit Utrecht. Binnen deze cursus staat het Naturalisme in de beeldende kunst van de tweede helft van de negentiende eeuw centraal. Hoewel er discussie is over of deze kunststroming binnen de beeldende kunst van die tijd daadwerkelijk te onderscheiden is, zijn er verschillende kunsthistorici die er bepaalde kenmerken aan toekennen. Zo noemt kunsthistoricus Gabriel Weisberg in het boek *Beyond Impressionism. The naturalist Impulse in European Art 1860-1905* (1992) als kenmerken het natuurgetrouwe, of soms fotografische, karakter van de werken, het grote formaat en de onderwerpkeuze, namelijk het dagelijks leven (zowel op het platteland als in de stad).¹ Kunsthistoricus Herwig Todts reageert hier in de tentoonstellingscatalogus *Het volk ten voeten uit. Naturalisme in België en Europa 1875-1915* (1996-1997) op door te stellen dat naturalistische werken inderdaad het dagelijks leven laten zien.² Hij stelt dat ze alle lagen van de bevolking tonen en dat kunstenaars de werkelijkheid niet idealiseerden maar natuurgetrouw afbeelden, wat soms zorgde voor miserabele taferelen. Kunstenaars hanteerden bij het afbeelden een wetenschappelijke benadering en gebruikten soms fotografie om hun doel te bereiken. Het gebruik van fotografie als hulpmiddel en de drang om zo natuurgetrouw mogelijk de werkelijkheid af te beelden, zorgen voor een vaak fotografisch karakter van naturalistische schilderkunst.³

Mijn dank gaat allereerst uit naar mijn docenten, Saskia de Bodt en de Herwig Todts, omdat dat ze me hebben begeleid, me vrij hebben gelaten en me hebben laten doen wat ik het liefst doe: diep wegduiken in theorieën en daarbinnen verbanden leggen en verschillen zoeken. Daarnaast zou ik graag Marjolein Vorstermans en Renske Rietveld willen bedanken voor hun hulp bij het vertalen van sommige franse teksten waar ik zelf niet uit kwam. Als laatste zou ik graag mijn ouders bedanken. Zij hebben het mogelijk gemaakt dat ik kan studeren en mezelf ontwikkelen. Daarnaast steunen ze me altijd. Daar zal ik ze altijd heel dankbaar voor zijn.

¹ Gabriel Weisberg, *Beyond Impressionism. The naturalist Impulse in European Art 1860-1905*, New York/London 1992, pp. 11-23.

² Herwig Todts e.a., *Het volk ten voeten uit. Naturalisme in België en Europa 1875-1915*, Antwerpen 1996-1997, pp. 9-31.

³ In het nawoord van dit paper zal een relatie worden gelegd tussen het artistiek Naturalisme en dit onderzoek.

Inleiding

Émile Zola (1840 - 1902) hield zich in het negentiende-eeuwse Frankrijk, naast het schrijven van romans, bezig met het publiceren van kunstkritieken.⁴ Zo schreef hij in 1866 en 1867 een reeks artikelen over de kunstschilder Edouard Manet (1832 - 1883) waarin hij de verdediging van Manets kunst aangreep om zijn eigen kunsttheorie te formuleren.⁵ Door historici wordt aangenomen dat vooral de theorie van historische determinatie van filosoof en tijdgenoot Hippolyte Taine (1828 - 1893) Zola's ideeën beïnvloedde.⁶ Een interessante vraag die hier uit voortkomt is of de kunsttheorie van Zola die hij toen formuleerde overeenkomsten vertoont met deze theorie van Taine. De vraag binnen dit onderzoek luidt dan ook:

In hoeverre komt de kunsttheorie van Émile Zola, die tot uiting komt in zijn artikelen over Edouard Manet uit 1866 en 1867, overeen met de theorie van historische determinatie van Hippolyte Taine?

Bij het beantwoorden van deze vraag is het belangrijk bewust te zijn van het gevaar op een anachronisme. Het gevaar daarop ontstaat wanneer Zola's kunsttheorie uit 1866 en 1867 wordt vergeleken met een theorie die in die jaren nog niet bekend was. Omdat alleen Zola's kunsttheorie uit artikelen over Manet uit 1866 en 1867 wordt geanalyseerd, wordt ook alleen Taines theorie die hij tot die jaren had geformuleerd, onderzocht.

De eerste drie hoofdstukken van dit paper bestaan uit biografieën van Taine, Zola en Manet zodat duidelijk wordt wie zij waren en hoe zij binnen de kunst of kunsttheorie te plaatsen zijn. Het hoofdstuk over Taine is uitgebreid met een uitleg over zijn theorie van historische determinatie. Vervolgens wordt een hoofdstuk gewijd aan de gebeurtenissen rond de uitgave van de artikelen van Zola in 1866 en 1867, om een volledig beeld te geven van de context waarin deze artikelen tot stand kwamen. Dit wordt gevolgd door een hoofdstuk waarin Zola's kunsttheorie uit een wordt gezet zoals die naar voren komt in de desbetreffende artikelen. In het laatste en belangrijkste hoofdstuk worden verschillen en overeenkomsten tussen deze theorie en Taines theorie van historische determinatie geïdentificeerd aan de hand van het beantwoorden van vier deelvragen. Afsluitend volgt een conclusie waarin een antwoord op de onderzoeksvraag wordt geformuleerd.

⁴ George H. Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954, p 83.

⁵ Theodore Reff, *Manet: Olympia*, London 1976, p. 24.

⁶ Dat Zola beïnvloed zou zijn door Taine valt onder andere te lezen in: Todts 1996-1997 (zie noot 2), p. 13.; Patrizia Lombardo, 'Hippolyte Taine between Art and Science', *Yale French Studies* (1990) nr. 77, p. 133.; en Martha Wolfenstein, 'The Social Background of Taine's Philosophy of Art', *Journal of the History of Ideas* 5 (1944) nr. 3 (juni), pp. 343-344.

Hippolyte Taine

Hippolyte Adolphe Taine (Vouziers, 1828 - Parijs, 1893) was een Franse filosoof, literatuurcriticus en geschiedkundige.⁷ In zijn jeugd had hij al interesse in filosofie en hij bewonderde de ideeën van filosofen die vonden dat alle kennis gebaseerd moet worden op observaties en op gecontroleerde experimenten. Zijn filosofiedocenten op de École normale supérieure, een eliteschool in Parijs, waren het met zijn ideeën niet eens en ze werkten hem actief tegen. Zo lukte het Taine na zijn afstuderen niet om zijn doctoraat te halen omdat zijn dissertatie op inhoudelijke gronden werd afgekeurd. Pas in 1852 behaalde hij zijn doctoraat in de literatuur.

In de periode daarna volgde hij onder andere colleges over wetenschap, fysiologie en psychologie om zijn kennis aan te vullen. Dit resulteerde in de eerste helft van de jaren 1860 tot zijn eerste boeken, waarvan *Histoire de la littérature anglaise* (1864) als de belangrijkste wordt beschouwd. In datzelfde jaar werd hij professor van de esthetica en kunstgeschiedenis aan de École des Beaux-Arts in Parijs waar hij twintig jaar lang colleges gaf. Zijn colleges over de filosofie van de kunsten publiceerde hij in de late jaren 1860, samen met een boek dat geheel gewijd was aan de filosofie van de kunsten: *Philosophie de l'art* (1865).

In 1870 verkende hij een nieuw onderwerp, namelijk de psychologie, in het boek *De l'intelligence*. Hierin legde hij nadruk op het belang van experiment, de zoektocht naar oorzaken en de fysiologische basis van persoonlijkheid. In datzelfde jaar begon hij een monumentale, wetenschappelijke en objectieve analyse over het hedendaagse Frankrijk. Hier heeft hij aan gewerkt tot zijn dood in 1893.

Taines theorie van historische determinatie

Taine formuleerde in het voorwoord van *Histoire de la littérature anglaise* voor het eerst zijn theorie van historische determinatie.⁸ Deze theorie stelt dat de mens wordt bepaald door drie factoren: ras, milieu en moment. Ras houdt de geërfde persoonlijkheid in; het milieu gaat over de fysieke omgeving en heersende sociale omstandigheden; het moment is de historische periode waarin deze omgeving en omstandigheden van toepassing zijn.

⁷ Biografische gegevens Taine ontleend aan: Britannica Online Encyclopedia, 'Hippolyte Taine' <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/580776/Hippolyte-Taine>> (23 december 2011).

⁸ Wolfenstein 1944 (zie noot 6), p. 340.

Volgens Taine wordt alles wat de mens produceert, zoals literatuur en kunst, ook door deze factoren bepaald.⁹ Hierdoor ontstaan per periode en per plaats verschillende kunststijlen en eisen die aan kunst gesteld worden. Elk type kunst is een onderwerp voor een historische analyse waarin ras, milieu en moment teruggevonden kunnen worden. Een kunstwerk is voor Taine dus enkel een vorm van objectieve, historische data dat onderzocht kan worden. Een kunsttheoreticus moet zich volgens Taine dan ook niet bezighouden met het beoordelen van kunst, maar zichzelf toeleggen op een nuttigere taak, namelijk het op zoek gaan naar deze drie factoren om zo de kunst te kunnen verklaren.¹⁰

Ras, milieu en moment binnen een kunstwerk kunnen worden gevonden door middel van een studie van literaire documenten en kunstwerken zelf.¹¹ Wat zo'n studie precies inhoudt, vermeldt Taine in *Histoire de la littérature anglaise* niet. Wel stelt hij dat er aan een noodzakelijke voorwaarde voldaan moet worden om het onderzoek te laten slagen, namelijk een objectieve onderzoeksmethode. Het onderzoek moet op feiten berusten en vooringenomenheid en subjectiviteit maken dat de studie niet langer wetenschappelijk genoemd kan worden.

Taines theorie binnen de kunsttheorie van de negentiende eeuw

Taine is binnen de filosofische kunsttheorie van de negentiende eeuw een uitzondering. Een formele kunsttheorie ging namelijk gewoonlijk vooral over schoonheid.¹² Filosofen begonnen hun theorie doorgaans met het formuleren van een definitie van schoonheid en pasten de criteria die noodzakelijk zijn voor iets om 'schoon' of mooi te zijn dan toe op kunst. Deze theorieën waren dus normatief, dat wil zeggen dat ze voorschreven hoe kunst zou moeten zijn.

Taines theorie gaat niet over schoonheid en is, in plaats van normatief, descriptief. Hij legt niet op wat mooie of goede kunst zou moeten zijn. Hij stelt enkel dat kunst wordt bepaald door ras, milieu en moment en dat deze elementen gevonden kunnen worden door objectief onderzoek te doen naar literaire bronnen en kunstwerken zelf.¹³

⁹ Thomas H. Goetz, *Taine and the Fine Arts*, Madrid 1973, pp. 58-59.

¹⁰ Wolfenstein 1944 (zie noot 6), p. 332.

¹¹ Lombardo 1990 (zie noot 6), p. 121.

¹² Joshua C. Taylor, *Nineteenth Century Theories of Art*, Berkeley/Los Angeles 1987, pp. 1-3.

¹³ Taine stelt wel dat kunsthistorici zich *zouden moeten* toeleggen op het onderzoek doen naar ras, milieu en moment in de kunst en in die zin kan er toch een normatief aspect worden geïdentificeerd. Dus hoewel de theorie van historische determinatie op zichzelf niet normatief is, schrijft Taine wel degelijk iets voor, namelijk zijn onderzoeksmethode.

Er is nog een verschil tussen filosofische theorieën over kunst uit de negentiende eeuw en Taines theorie van historische determinatie. Taines theorie gaat namelijk over veel meer dan kunst alleen. Hij heeft zijn ideeën over kunst onderdeel gemaakt van een veel meer omvattende theorie over oorzaken, de mensheid en culturen.

Émile Zola

Émile Edouard Charles Antoine Zola (Parijs, 1840 - Parijs, 1902) was een Franse romanschrijver, kunstcriticus en politiek activist.¹⁴ Zola's literaire carrière begon al in zijn jeugd toen hij begon met het schrijven van fictieve verhalen. In 1862 ging hij ook artikelen schrijven voor verschillende tijdschriften en kranten en drie jaar later publiceerde hij zijn eerste roman, *La Confession de Claude* (1865).

De artikelen over kunst gingen in de jaren nadat hij over Manet had geschreven ook over de kunst van zijn jeugdvriend Cézanne, en de impressionisten Monet, Degas en Renoir. Gedurende deze periode was hij een wekelijkse gast bij bijeenkomsten van de schilders in studio's en cafés, waar gediscussieerd werd over kunst. Dit duurde tot 1886, toen Zola de roman *L'Oeuvre* publiceerde. Cézanne zag deze roman, dat gaat over het leven van een innovatieve schilder die niet in staat is om zijn eigen creatieve potentieel in te zien en zichzelf ophangt, als een commentaar op zijn eigen talent. Zola's vriendschap met Cézanne en de andere kunstenaars werd door dit boek onherstelbaar beschadigd.

Gedurende deze zelfde periode hield Zola zich, naast het schrijven van artikelen en op zichzelf staande romans, ook bezig met het schrijven van een grootschalige romanserie. Het project bestond in eerste instantie uit tien romans, die ieder een gezinslid van dezelfde familie als hoofdpersoon hadden, maar werd uitgebreid tot de twintig delen van de *Rougon-Macquartserie*. Het eerste boek, *La Fortune des Rougon*, kwam uit in 1871 en in 1893 was de serie compleet.

In de jaren 1880 en 1890 werden Zola's publicaties meer politiek geëngageerd en becommentarieerde hij onder andere het Franse leger. In 1898 kwam dat tot een hoogtepunt toen hij schreef over een politieke kwestie, de zogenaamde Dreyfus-affaire, en hooggeplaatste militaire officiers van leugens beschuldigde. Zola werd hierop schuldig bevonden aan laster en hij vluchtte naar Engeland. Een jaar later, toen bewezen was dat hij gelijk had, keerde hij terug naar Parijs.

In de jaren daarna heeft Émile Zola nog vele romans, artikelen en gedichten geschreven. Toen hij in 1902 onverwacht op 62-jarige leeftijd stierf aan koolmonoxidevergiftiging, was een menigte van rouwende mensen op de begrafenis aanwezig. Zowel hooggeplaatste burgers als armen stonden langs de straat om de langskomende begrafenisstoet te eren. In 1908 werd Zola's lichaam overgebracht naar

¹⁴ Biografische gegevens Zola ontleend aan: Britannica Online Encyclopedia, 'Emile Zola' <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/657747/Emile-Zola>> (28 december 2011).

het Panthéon in Parijs, een begraafplaats waar Fransen worden bijgezet die belangrijk zijn geweest voor het land.

Zola's kunstkritieken over Manet binnen de kunsttheorie van de negentiende eeuw

In de negentiende eeuw vonden zowel kunstenaars als kunstcritici het steeds belangrijker om hun kunst en kritiek te funderen op bewust geformuleerde ideeën over kunst.¹⁵ In de praktijk waren dit vooral verdedigingen van artistieke keuzes, die werden gerationaliseerd door middel van theorie. De reeks artikelen van Zola die in dit paper centraal staan, waarin hij Manets kunst aangrijpt om zijn eigen kunsttheorie te formuleren, is dan ook geen uitzondering. Zola wijst in de artikelen artistieke keuzes van de Salon af en verdedigt de creatieve keuzes van Manet, gebaseerd op zijn eigen ideeën over kunst.

¹⁵ Taylor 1987 (zie noot 12), pp. 1-3.

Edouard Manet

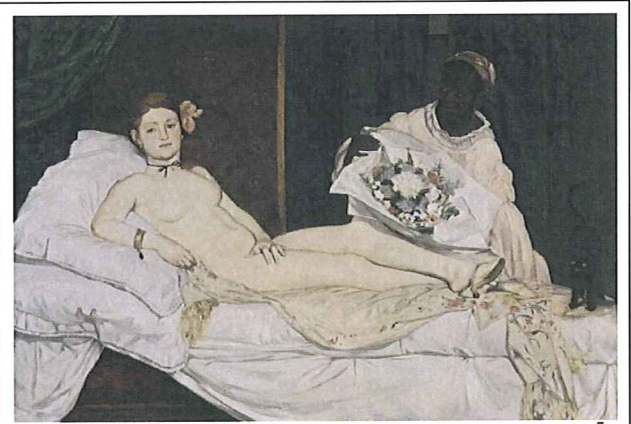
Edouard Manet (Parijs, 1832 - Parijs, 1883) was een Franse kunstschilder die veel heeft bijgedragen aan het artistieke klimaat in de tweede helft van de negentiende eeuw.¹⁶ Bekende kunstwerken van hem zijn *Le déjeuner sur l'herbe* (1863, afb. 1), *Olympia* (1863, afb. 2) en *Un bar aux Folies Bergère* (1882, afb. 3).

Manet werd op achttienjarige leeftijd leerling van Thomas Couture, één van de leidende schilders in die tijd.¹⁷ Hoewel Manet en Couture veel onenigheid hadden bleef hij zes jaar bij zijn leraar, waarna hij korten reizen naar Engeland, Nederland, Duitsland en Italië maakte om zich voor te bereiden op zijn eigen carrière. Na zijn terugkomst in Parijs maakte hij meerdere schilderijen en probeerde hij te exposeren op de Parijse Salon. Hij werd tot 1861 niet toegelaten omdat zijn schilderijen niet voldeden aan de artistieke idealen van de Salonjury.¹⁸

Toen in 1861 *Le Guitarrero* (1860, af. 4) wel werd geaccepteerd, kreeg het vooral negatieve reacties en het jaar erna werd Manets *Le déjeuner sur l'herbe* niet toegelaten.¹⁹ In dat jaar werd de Salon des Refusés georganiseerd, een tentoonstelling van werken die door weigering niet op de officiële Parijse



Afb. 1. Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, olieverf op doek, 208 x 265 cm, Musée d'Orsay, Parijs.



Afb. 2. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, olieverf op doek, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

¹⁶ Fred S. Kleiner e.a., *Art through the Ages*, New York/London/Sidney 2001¹¹ (1926), p. 895.

¹⁷ Michael Fried, *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, Chicago/London 1996, pp. 1-3.

¹⁸ Voor meer informatie over de Parijse Salon in de jaren 1860, zie bijlage 1.

¹⁹ Hamilton 1954 (zie noot 4), p. 83.



Afb. 3. Edouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1882, olieverf op doek, 96 x 130 cm, Courtauld Institute of Art, Londen.



Afb. 4. Edouard Manet, *Le Guitarrero*, 1860, olieverf op doek, 147 x 114 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Salon te zien waren. Manet nam hier met *Le déjeuner sur l'herbe* aan deel, maar weer kreeg zijn werk negatieve kritieken.²⁰ Critici waren beledigd door de aanwezigheid van een naakte vrouw in gezelschap van twee jonge mannen die gekleed waren in hedendaagse kleding.²¹ De hedendaagsheid van de vrouw maakte dat haar naaktheid als vulgair werd ervaren. Critici waren ook ontzet omdat de figuren waren weergegeven in een hard, onpersoonlijk licht en waren geplaatst in een landschap waarvan het perspectief onrealistisch was.

Op de Salon van 1865 zorgde *Olympia*, een doek dat Manet al twee jaar daarvoor had gemaakt, weer voor een schandaal.²² Op *Olympia* is een naakte vrouw op een bed te zien, die haar toeschouwer aankijkt en die wordt vergezeld door een vrouw met een donkere huidskleur en een zwarte kat. Weer was het de naaktheid van de vrouw die was weergegeven in een hard licht wat door critici en het publiek onfatsoenlijk werd genoemd. Bovendien herkende het publiek in de vrouw een prostituee en vonden de combinatie van een prostituee, een negerin en een zwarte kat duiden op morele verdorvenheid.²³

In de jaren 1870, nadat Manet twee jaar in het leger had gediend in de Frans-Duitse Oorlog (1870-1871), raakte hij betrokken bij een nieuwe groep schilders: de impressionisten.²⁴ Hoewel Manet

²⁰ Manet exposeerde *Le déjeuner sur l'herbe* onder de titel *Le Bain*.

²¹ Kleiner e.a. 2001¹¹ (zie noot 16), p. 896.

²² Reff 1976 (zie noot 5), pp. 14-21.

²³ Kleiner e.a. 2001¹¹ (zie noot 16), p. 897.

²⁴ Kleiner e.a. 2001¹¹ (zie noot 16), p. 898.

beviend was met Claude Monet en de andere impressionisten, deed hij niet mee met hun tentoonstellingen en ging hij door met het aanmelden van zijn schilderijen bij de Salon. Toen zijn *L'artiste* (1875, afb. 5) en *Le Linge* (1875, afb. 6) in 1875 beiden werden geweigerd, exposeerde hij hen samen met andere werken in zijn studio.

In 1880 hield Manet weer een solotentoonstelling.²⁵ Zijn benen waren toen al aangetast door gangreen, een ziekte die hem fataal zou worden. In dat jaar nam hij ook deel aan een tentoonstelling van Franse kunst in Londen, en op de Salon van 1882 liet hij *Un bar aux Folies Bergère* zien. Dit waren zijn laatste openbare artistieke activiteiten want in 1883 stierf hij op 51-jarige leeftijd.

Een jaar na zijn dood werd er een postume tentoonstelling van Manets werk gehouden en het was Zola die het voorwoord voor de catalogus schreef.²⁶ Pas na deze tentoonstelling werden Manets schilderijen steeds meer gewaardeerd.

Manet binnen de beeldende kunst van de tweede helft van de negentiende eeuw

Edouard Manet wordt tegenwoordig gezien als een centraal figuur in de kunst van de tweede helft van de negentiende eeuw.²⁷ Bovendien beschouwd men hem als een kunstschilder die de weg vrij maakte voor de moderne kunst doordat hij brak met de academische regels die de Salon beheersten.²⁸ Volgens sommige kunsthistorici heeft hij de schilderkunst tot ver in de twintigste eeuw beïnvloed.



Afb. 5. Edouard Manet, *L'artiste*, 1875, olieverf op doek, 192 x 128 cm, Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, São Paulo.



Afb. 6. Edouard Manet, *Le Linge*, 1875, olieverf op doek, 145 x 115 cm, Barnes Foundation, Philadelphia.

²⁵ Britannica Online Encyclopedia, 'Edouard Manet' <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/361791/Edouard-Manet>> (28 december 2011).

²⁶ Britannica Online Encyclopedia, 'Edouard Manet' <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/361791/Edouard-Manet>> (28 december 2011).

²⁷ Kleiner e.a. 2001¹¹ (zie noot 16), p. 895.

²⁸ Britannica Online Encyclopedia, 'Edouard Manet', <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/361791/Edouard-Manet>> (28 december 2011).

Zola en Manet: 1866 en 1867

1866

Hoewel Edouard Manet in 1865 toegelaten werd tot de Parijse Salon met zijn *Olympia*, weigerde de Salonjury een jaar later *Le Fifre* (1866, afb. 7) en *L'acteur tragique* (1866, afb. 8).²⁹ Zola was het hier niet mee eens en uitte dit in een reeks artikelen in het weekblad *L'Événement* en *Revue des XIXe siècle*. In deze artikelen viel hij de Salonjury aan, verdedigde de kunst van Manet en formuleerde hij zijn eigen ideeën over kunst.

Zola was in de gelegenheid Manets kunst uitvoerig te verdedigen doordat hij veel werken van de schilder kende en had bestudeerd in Manets studio in de winter van 1866.³⁰ Daar had hij alle werken van Manet gezien, zowel de schilderijen die door de Salon waren geaccepteerd als de werken die waren geweigerd. Ook zag hij daar nieuwe schilderijen en werken die nog niet af waren.

In de eerste twee artikelen die op 27 en 30 april 1866 werden gepubliceerd, uitte Zola vooral kritiek op de Salon.³¹ Hij vergeleek de werken die de Salonjury accepteerde met ziekmakend snoepgoed en vond dat de kunstwerken er 'gepoederd' uitzagen. Ook bekritiseerde hij de jury dat ze alleen werken die uitgevoerd waren in een onrealistische stijl toelieten op de Salon. In het daaropvolgende artikel 'Le Moment Artistique', van 4 mei, formuleerde hij eigen ideeën over kunst en stelde Manets werk als voorbeeld van hoe kunst zou moeten zijn. In het laatste artikel van de reeks, dat op 7 mei 1866 verscheen, behandelde hij gedetailleerd Manets werk en oordeelde hij dat de Salon en het publiek blind waren voor het talent van de kunstenaar.



Afb. 7. Edouard Manet, *Le Fifre*, 1866, olieverf op doek, 160 x 97 cm, Musée d'Orsay, Parijs.



Afb. 8. Edouard Manet, *L'acteur tragique*, 1866, olieverf op doek, 187 x 108 cm, National Gallery of Art, Washington.

²⁹ Frederick Brown, 'Zola and Manet: 1866', *The Hudson Review* 41 (1988) nr. 1, pp. 82-84.

³⁰ Hamilton 1954 (zie noot 4), p. 83.

³¹ Hamilton 1954 (zie noot 4), pp. 83-87.

Na de publicatie van deze artikelenreeks schreef Manet een brief aan Zola waarin hij hem bedankte en vertelde hoe gelukkig hij was verdedigd te worden door een man van Zola's talent.³² Dit leidde tot een verdere vriendschap tussen de twee mannen.

1867

Het eerste product van deze vriendschap was een gereviseerde en vergrootte versie van de laatste twee artikelen uit 1866.³³ Het verscheen op 1 januari 1867 in de *Revue des XIXe siècle*, met de titel 'Edouard Manet. Etude biographique et critique'. Dit artikel, geschreven als een biografische en kritische studie, is een uitgebreide verdediging van Manet en zijn werk. Het bevat een aantal nieuwe biografische details en uitgebreide beschrijvingen van nieuwe schilderijen.

Toen Manet in 1867, nadat het laatste artikel uitkwam, werd geweigerd voor een grote internationale tentoonstelling in Parijs besloot hij, gesteund door Zola's verdedigingen, een solotentoonstelling te organiseren.³⁴ Op de tentoonstelling kon het publiek onder andere alle werken zien die al op de Salon waren getoond en ook alle werken die waren geweigerd, maar waar men wel over had kunnen lezen in de artikelen van Zola. Ook exposeerde Manet geheel nieuwe werken, zoals *Le Combat du Kearsarge et de l'Alabama* (1865, afb. 9), en *La Femme au perroquet* (1866, afb. 10).

Deze tentoonstelling was geen succes. Hoewel er een nooit eerder voorgekomen mogelijkheid was om bijna al Manets werk te bestuderen, was er weinig interesse. Er kwamen niet veel bezoekers en de mensen die wel kwamen waren enkel op zoek naar simpel amusement. Ook kreeg het geen publiciteit; in geen enkele Franse krant verscheen een artikel over Manets tentoonstelling. Zola's verdedigingen van Manets kunstwerken hadden dus geen sterk positief effect op Manets carrière en reputatie. Toch schilderde Manet in 1867 een portret van de kunstcriticus (afb. 11) waarmee hij zijn dankbaarheid uitte.³⁵

³² Brown 1988 (zie noot 29), p. 84.

³³ Hamilton 1954 (zie noot 4), pp. 87-88.

³⁴ Hamilton 1954 (zie noot 4), pp. 104-105.

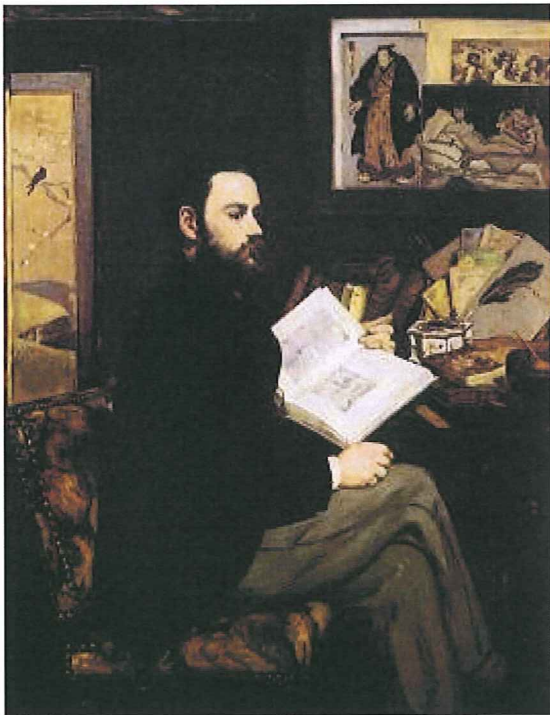
³⁵ Hamilton 1954 (zie noot 4), p. 114.



Afb. 9. Edouard Manet, *Le Combat du Kearsarge et de l'Alabama*, 1865, olieverf op doek, 134 x 127, privécollectie, bewaarplaats niet teruggevonden.



Afb. 10. Edouard Manet, *La Femme au perroquet*, 1866, olieverf op doek, 185 x 129 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Afb. 11. Edouard Manet, *Emile Zola*, 1867, olieverf op doek, 146 x 114 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

Zola's kunsttheorie

De kern van Zola's kunsttheorie zoals hij die formuleert in de besproken artikelen uit 1866 en 1867 is dat een kunstwerk opgemaakt zou moeten zijn uit twee elementen: realiteit en de persoonlijkheid van de kunstenaar.³⁶ Realiteit is hierbij altijd hetzelfde en een vast gegeven. Het is de omgeving waarin een kunstenaar leeft. De kunstenaars persoonlijkheid is wat er voor zorgt dat het ene kunstwerk verschilt van het andere. Iedere kunstenaar heeft een eigen unieke en individuele persoonlijkheid en volgens Zola is een kunstwerk pas geslaagd wanneer het de realiteit weergeeft, en tegelijkertijd duidelijk de persoonlijkheid van de kunstenaar laat zien.

Zola gebruikt het woord 'temperament' vaak als synoniem voor 'persoonlijkheid', maar legt nergens in deze artikelen uit wat hij er precies bedoelt. Het enige wat duidelijk wordt uit de artikelen is dat Manet zijn persoonlijkheid in zijn schilderijen naar voren laat komen, waardoor hij een voorbeeld is voor wat Zola positief kwalificeert als hoe kunst zou moeten zijn. Over Manets *Olympia* schrijft hij bijvoorbeeld in 'Edouard Manet. Etude biographique et critique' dat hij de persoonlijkheid van de kunstenaar erin kan lezen.³⁷ Manets persoonlijkheid zou volgens Zola krachtig en groot zijn.

³⁶ Hamilton 1954 (zie noot 4), p. 92

³⁷ Hamilton 1954 (zie noot 4), pp. 98-99.

Taine vs. Zola: verschillen en overeenkomsten

In dit hoofdstuk worden verschillen en overeenkomsten tussen Taines theorie van historische determinatie en de kunsttheorie van Zola geïdentificeerd, aan de hand van vier deelvragen. Deze vragen luiden: 1. In hoeverre gebruikt Zola de termen uit Taines theorie, 'ras', 'milieu' en 'moment', in de context van zijn eigen kunsttheorie?; 2. In hoeverre komen de theorieën inhoudelijk overeen?; 3. Hebben Taine en Zola hetzelfde doel met hun theorie?; en 4. Zijn er nog andere overeenkomsten en/of verschillen tussen de twee theorieën te identificeren?

Termen

Uit een analyse van de originele Franse teksten van Zola blijkt dat de woorden 'ras', 'milieu' en 'moment' daar wel in voorkomen.³⁸ Zo gebruikt Zola het woord 'ras' eenmaal, om aan te geven dat kunstenaars die hun persoonlijkheid duidelijk naar voren brengen, volgens hem van een bijzonder ras zijn. Het woord 'milieu' gebruikt Zola in zijn artikelen uit 1866 en 1867 nooit als zelfstandig naamwoord. Hij schrijft niet over hét milieu of dé omgeving maar hij gebruikt het woord om dingen te zeggen als 'te midden van' (*au milieu*). 'Moment' gebruikt Zola in de titel van één van zijn artikelen, namelijk 'Le Moment Artistique' van 4 mei 1866. Het is vooral hier dat hij zijn eigen kunsttheorie uiteen zet, maar in het artikel zelf gebruikt hij het woord 'moment' enkel om te schrijven dat hij een ogenblik neemt om over iets na te denken of om aan te geven dat hij op een bepaald moment iets doet en niet om zijn ideeën over kunst uit te leggen.

Zola gebruikt om zijn kunsttheorie te formuleren dus niet de termen die in Taines theorie centraal staan; 'ras', 'milieu' en 'moment'. Alleen de woorden 'ras' en 'moment' worden door Zola gebruikt, maar ze staan niet in de tekstfragmenten waarin hij de kern van zijn ideeën poneert. 'Milieu' is als zelfstandig naamwoord in de artikelen helemaal niet terug te vinden.

Inhoud

Samenvattend, Taines theorie van historische determinatie houdt in dat de mens, en alles wat de mens produceert, wordt gedetermineerd door drie factoren; ras, milieu en moment. De geërfde

³⁸ Voor deze analyse zijn alle artikelen geraadpleegd via: Cahier-Naturalistes, 'Index des Ecrits sur l'Art' <<http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/ecrits0.html>> (4 januari 2012).

persoonlijkheid, de fysieke en sociale omstandigheden en de periode waarin die omstandigheden van toepassing zijn, zijn dus bepalend voor de kunsten. Zola stelt dat kunst zou moeten bestaan uit de realiteit en de persoonlijkheid van de kunstenaar. De realiteit is hierbij altijd hetzelfde, namelijk de onveranderende werkelijkheid waarin de kunstenaar leeft. De persoonlijkheid, of temperament, is individueel en uniek en de uiting daarvan in een schilderij maakt het kunstwerk anders dan andere kunstwerken.

In beide theorieën is dus een plaats voor een notie van persoonlijkheid. Bij Taine is het een synoniem voor 'ras' en komt persoonlijkheid voort uit een proces van erfelijkheid. Het wordt van generatie op generatie doorgegeven en het is dus waarschijnlijk dat volgens Taine er meerdere mensen zijn met eenzelfde persoonlijkheid. Een essentieel element binnen Zola's theorie is juist dat persoonlijkheid individueel en uniek is. Het is bij iedere kunstenaar anders en het is om die reden dat wanneer een in kunstwerken de verschillende persoonlijkheden van kunstenaars duidelijk naar voren komen dat de realiteit steeds anders wordt weergegeven. Hoewel zowel Taine als Zola een belangrijke plaats geven binnen hun theorie aan een notie van persoonlijkheid, komt het inhoudelijk dus niet overeen.

Beiden theorieën worden aangevuld met andere elementen. Bij Taine zijn dat milieu en moment en bij Zola is dat realiteit. Ook voor wat betreft deze termen verschillen de theorieën inhoudelijk. Bij Taine zijn het juist deze elementen, naast de geërfde persoonlijkheid, die verandering brengen in wat een mens is en welke kunst hij produceert. Zola stelt juist dat realiteit een vast gegeven is en altijd hetzelfde is maar dat persoonlijkheid van een kunstenaar ervoor zorgt dat het verschillend wordt afgebeeld.

Concluderend, inhoudelijk komen de theorieën dus alleen in zoverre overeen dat er in beiden een plaats is voor een notie van persoonlijkheid die wordt aangevuld met (een) ander(e) element(en). Echter, Taine en Zola bedoelen met de term 'persoonlijkheid' niet hetzelfde en ook de elementen die de theorieën aanvullen hebben niet dezelfde betekenis.

Doel

Zoals eerder aangegeven is Taines theorie van historische determinatie een descriptieve theorie. Het is niet Taines doel om voor te schrijven wat mooie of schone kunst zou moeten zijn, maar hij beschrijft waar kunst door wordt bepaald en dat deze factoren teruggevonden kunnen worden met behulp van analyse en onderzoek van een kunstwerk. Zola's theorie is wel normatief. Zola stelt dat kunst opgemaakt *zou moeten zijn* uit realiteit en persoonlijkheid. Wanneer de persoonlijkheid hierbinnen

duidelijk naar voren komt, dan is het een goed kunstwerk. Hierbij geeft hij Manets werk, en in het bijzonder zijn *Olympia*, als voorbeeld.

Taine en Zola hebben met hun theorieën dus niet hetzelfde doel. Zola schrijft met zijn theorie voor wat goede kunst is en legt zijn theorie aan kunstenaars en kunstcritici op. Voor Taine zijn kunstwerken slechts historische data waarin het ras, milieu en moment die van toepassing zijn op de kunstenaar teruggevonden kunnen worden.

Overige verschillen en overeenkomsten

Een aanvullend relevant verschil is dat Zola zich met zijn theorie die hij in de artikelen over Manet formuleert in z'n geheel richt op de beeldende kunst. Taine doet dat met zijn theorie van historische determinatie niet. Wat Taine stelt over kunst is slechts onderdeel van een veel meer omvattende theorie die gaat over mensen en culturen in het algemeen.

Conclusie

Op de onderzoeksvraag die in dit paper centraal staat - *In hoeverre komt de kunsttheorie van Émile Zola, die tot uiting komt in zijn artikelen over Edouard Manet uit 1866 en 1867, overeen met de theorie van historische determinatie van Hippolyte Taine?* - kan geantwoord worden dat er meer verschillen dan overeenkomsten kunnen worden geïdentificeerd tussen Zola's kunsttheorie en de theorie van historische determinatie van Taine. De theorieën komen alleen overeen in zoverre dat ze allebei kunst als onderwerp hebben en dat er in beide theorieën belang wordt gehecht aan een notie van persoonlijkheid. Hierbij moet wel opgemerkt worden dat Zola's theorie in z'n geheel over kunst gaat terwijl Taines ideeën over kunst enkel een onderdeel is van een groter geheel.

Een belangrijk verschil is dat Taine en Zola niet hetzelfde bedoelen wanneer ze schrijven over persoonlijkheid. Bij Taine is het, van de drie factoren die hij in kunst identificeert, de factor die het meest stabiel blijft; het komt voort uit een proces van erfelijkheid. Bij Zola is het juist uniek en individueel en is persoonlijkheid hetgeen een kunstwerk doet verschillen van andere kunst. Ook de inhoud van de overige elementen binnen de theorieën, realiteit bij Zola en milieu en moment bij Taine, komt niet overeen. Bij Taine zijn het juist de fysieke en sociale omstandigheden en de periode waarin die van toepassing zijn die verandering brengen in welke kunst geproduceerd wordt. Zola stelt daarentegen dat realiteit een vast gegeven is, dat het altijd hetzelfde is, maar dat de geuite persoonlijkheid van de kunstenaar ervoor zorgt dat het niet altijd hetzelfde wordt afgebeeld.

Hoewel Zola dus één element overneemt die belangrijk is binnen de theorie van Taine, namelijk persoonlijkheid, gebruikt hij in zijn kunsttheorie niet in dezelfde termen die binnen Taines theorie centraal staan; 'ras', 'milieu' en 'moment'. Alleen de woorden 'ras' en 'moment' worden door Zola in de artikelen uit 1866 en 1867 gebruikt, maar ze staan niet in de tekstfragmenten waarin hij de kern van zijn ideeën poneert. 'Milieu' wordt zelfs als zelfstandig naamwoord in de artikelen helemaal gebruikt.

Een ander fundamenteel verschil tussen Zola's ideeën over kunst en Taines theorie van historische determinatie is dat de theorieën een verschillend doel hebben. Zola legt met zijn ideeën op waar kunst uit zou moeten bestaan, terwijl Taine kunst ziet als een historisch gegeven dat onderzocht kan worden. Zola's theorie is dus normatief, terwijl die van Taine descriptief is.³⁹

³⁹ Voor een puntsgewijze weergave van de overeenkomsten en verschillen tussen Zola's kunsttheorie die hij formuleert in de artikelen over Manet uit 1866 en 1867 en de theorie van historische determinatie van Taine, zie bijlage 2.

Het is belangrijk op te merken dat deze conclusie alleen van toepassing is op de kunsttheorie van Zola die naar voren komt in de teksten die in dit onderzoek centraal staan. De uitkomst van dit onderzoek zegt niets over Taines invloed op Zola's ideeën over kunst en andere onderwerpen die hij op andere momenten en manieren formuleerde. De vraag in hoeverre de rest van Zola's oeuvre overeenkomsten vertoont met de theorie van historische determinatie van Taine, is aanleiding voor een nieuw, en groter onderzoek.

Nawoord

Binnen het onderzoek is de relatie met het onderwerp van de cursus, het artistiek Naturalisme in de tweede helft van de negentiende eeuw, niet naar voren gekomen. De reden hiervoor is dat het binnen het onderzoek zelf niet relevant was. Toch lijkt het nuttig om over deze relatie uit te wijden om zo dit onderzoek in het kader van de cursus te kunnen plaatsen.

De meest voor de hand liggende relatie zou zijn, om als Manets kunst naturalistische kenmerken vertoond, te stellen dat Manet binnen het artistiek Naturalisme te plaatsen is. Toch is deze relatie niet zonder twijfel vast te stellen. Manets oeuvre is namelijk zowel qua onderwerp als qua stijl zeer divers en gevarieerd waardoor op de vraag in hoeverre zijn oeuvre naturalistisch te noemen is, hier geen eenduidig antwoord geformuleerd kan worden. Het beantwoorden van deze vraag zou zelfs reden zijn voor een geheel nieuw onderzoek.

De relatie tussen dit onderzoek en het artistiek Naturalisme dat in deze cursus centraal staat, is gebaseerd op de overeenkomsten die geïdentificeerd kunnen worden tussen de kenmerken van het artistiek Naturalisme zoals beschreven in het voorwoord, Zola's kunsttheorie zoals hij die formuleert in de artikelen over Manet uit 1866 en 1867 en Taines theorie van historische determinatie.⁴⁰ Vooral het idee dat de werkelijkheid op wetenschappelijke wijze benaderd moet worden is bij alle drie terug te vinden. Daarnaast is binnen het artistiek Naturalisme en binnen Zola's kunsttheorie een belangrijk criterium dat kunst de wereld moet laten zien zoals die is, en niet moet idealiseren. Taine stelt met zijn theorie iets vergelijkbaars, namelijk dat kunst per definitie de werkelijkheid laat zien zoals die is: het ras, milieu en moment van een bepaalde periode komen er in tot uiting.

⁴⁰ Er zijn meer en complexere relaties tussen Zola, Taine en Manet te identificeren wat betreft het Naturalisme in de tweede helft van de negentiende eeuw. Vooral wanneer Zola's plaats binnen de (naturalistische) literatuur en de invloed die Taine op Zola's geschriften en romans had wordt onderzocht, zullen die relaties naar voren komen. Omdat dit onderzoek zich specifiek richt op Zola's kunsttheorie uit bepaalde teksten van een bepaald moment, zijn deze relaties binnen dit onderzoek minder relevant.

Literatuurlijst

Britannica Online Encyclopedia, 'Edouard Manet'

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/361791/Edouard-Manet>> (28 december 2011).

Britannica Online Encyclopedia, 'Emile Zola'

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/657747/Emile-Zola>> (28 december 2011).

Britannica Online Encyclopedia, 'Hippolyte Taine'

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/580776/Hippolyte-Taine>> (23 december 2011)

Brown, F., 'Zola and Manet: 1866', *The Hudson Review* 41 (1988) nr. 1, pp. 71-92.

Cahier-Naturalistes, 'Index des Ecrits sur l'Art'

<<http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/ecrits0.html>> (4 januari 2012).

Fried, M., *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*, Chicago/London 1996.

Goetz, T.H., *Taine and the Fine Arts*, Madrid 1973.

Hamilton, G. H., *Manet and his Critics*, New Haven 1954.

Kleiner, F.S. e.a., *Art through the Ages*, New York/London/Sidney 2001¹¹ (1926).

Lombardo, P., 'Hippolyte Taine between Art and Science', *Yale French Studies* (1990) nr. 77, pp. 117-133.

Reff, T., *Manet: Olympia*, London 1976.

Taylor J. C., *Nineteenth Century Theories of Art*, Berkeley/Los Angeles 1987.

Todts, H. e.a., *Het volk ten voeten uit. Naturalisme in België en Europa 1875-1915*, tent. cat. Antwerpen (Museum voor Schone Kunsten) 1996/1997.

Weisberg, G., *Beyond Impressionism. The naturalist Impulse in European Art 1860-1905*, New York/London 1992.

Wolfenstein, M., 'The Social Background of Taine's Philosophy of Art', *Journal of the History of Ideas* 5 (1944) nr. 3 (juni), pp. 332-358.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, olieverf op doek, 208 x 265 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: Musée d'Orsay, Hervé Lewandowski, http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=7123&no_cache=1

Afb. 2. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, olieverf op doek, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: Musée d'Orsay, Hervé Lewandowski, http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=7087&no_cache=1

Afb. 3. Edouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1882, olieverf op doek, 96 x 130 cm, Courtauld Institute of Art, Londen. Foto: The Courtauld Gallery, The Samuel Courtauld Trust, http://www.courtauldimages.com/image_details.php?image_id=158251

Afb. 4. Edouard Manet, *Le Guitarrero*, 1860, olieverf op doek, 147 x 114 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.58.2>

Afb. 5. Edouard Manet, *L'artiste*, 1875, olieverf op doek, 192 x 128 cm, Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, São Paulo. Foto: Museu de Arte Moderna de São Paulo, <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=14735>

Afb. 6. Edouard Manet, *Le Linge*, 1875, olieverf op doek, 145 x 115 cm, Barnes Foundation, Philadelphia. Foto: Barnes Foundation, <http://www.barnesfoundation.org/collections/art-collection/object/4722/laundry-le-linge?searchTxt=manet&rNo=1>

Afb. 7. Edouard Manet, *Le Fifre*, 1866, olieverf op doek, 160 x 97 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: Musée d'Orsay, Hervé Lewandowski, <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=14716>

Afb. 8. Edouard Manet, *L'acteur tragique*, 1866, olieverf op doek, 187 x 108 cm, National Gallery of Art, Washington. Foto: National Gallery of Art, http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=45878

Afb. 9. Edouard Manet, *Le Combat du Kearsarge et de l'Alabama*, 1865, olieverf op doek, 134 x 127, privécollectie bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=14710>

Afb. 10. Edouard Manet, *La Femme au perroquet*, 1866, olieverf op doek, 185 x 129 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001409?rpp=60&pg=1&ao=on&ft=manet&when=A.D.+1800-1900&pos=6>

Afb. 11. Edouard Manet, *Emile Zola*, 1867, olieverf op doek, 146 x 114 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: Musée d'Orsay, Hervé Lewandowski, http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=313&no_cache=1

Afb. 12. William Bouguereau, *Sainte Famille*, 1863, olieverf op doek, 108 x 137 cm, privécollectie, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: [www.Bouguereau.org](http://www.bouguereau.org), [http://www.bouguereau.org/Sainte-Famille-\(The-Holy-Family\).html](http://www.bouguereau.org/Sainte-Famille-(The-Holy-Family).html)

Bijlage 1 - De Parijse Salon

De Parijse Salon, een jaarlijkse of tweejaarlijkse tentoonstelling die al vanaf 1673 werd gehouden, was een plek waar schilder- en beeldhouwkunst werd getoond.⁴¹ Het had zich in de loop van de negentiende eeuw ontwikkeld tot een spektakel waar veel kunstenaars publiek probeerden te vinden. Kunstenaars die op de Salon werk lieten zien kregen publiciteit en naamsbekendheid en dat had doorgaans een positieve invloed op hun carrière. Daardoor was er tussen de kunstenaars veel concurrentie.⁴²

De kunstwerken die er getoond werden, werden gekozen door een jury.⁴³ Echter, in de jaren '60 van de negentiende eeuw werd deze jury aangesteld door de centrale overheid en werden er voornamelijk juryleden gekozen die positief stonden tegenover de artistieke idealen van de staat. Als een kunstenaar niet aan deze idealen voldeed, werd zijn kunst geweigerd.

De navolging van deze artistieke idealen resulteerden erin dat er vooral kunstwerken met traditionele onderwerpen werden geaccepteerd die op een geïdealiseerde manier waren afgebeeld.⁴⁴ Er waren dus onder andere veel historiestukken te zien met een mythisch of religieus thema. Een voorbeeld van een kunstenaar en tijdgenoot die vele werken op de Salon heeft laten zien is William Bouguereau (1825 - 1905). Door zijn succes kreeg hij veel opdrachten, onder andere van keizer Napoleon III. Zo liet Napoleon voor zijn vrouw *Sainte Famille* (1863, afb. 12) schilderen.



Afb. 12. William Bouguereau, *Sainte Famille*, 1863, olieverf op doek, 108 x 137 cm, privécollectie, bewaarplaats niet teruggevonden.

⁴¹ Hamilton 1954 (zie noot 4), pp. 9-19.

⁴² Kleiner e.a. 2001¹¹ (zie noot 16), p. 898.

⁴³ Hamilton 1954 (zie noot 4), pp. 9-19.

⁴⁴ Kleiner e.a. 2001¹¹ (zie noot 16), p. 898.

Bijlage 2 - Puntsgewijze weergave overeenkomsten en verschillen

De overeenkomsten en verschillen tussen Zola's kunsttheorie uit de artikelen over Manet uit 1866 en 1867 en Taines theorie van historische determinatie puntsgewijs weergegeven:

Overeenkomsten:

- Onderwerp: kunst
- Gebruik van notie van persoonlijkheid

Verschillen:

- Zola's theorie gaat alleen over kunst, Taines theorie gaat over meer dan kunst.
- Er worden niet dezelfde termen gebruikt bij het formuleren van de theorieën.
- Inhoud van notie van persoonlijkheid komt niet overeen.
- Inhoud van 'realiteit' van Zola en 'milieu' en 'moment' van Taine komt niet overeen.
- Zola's kunsttheorie is normatief, Taines theorie van historische determinatie is descriptief.