

Kritiek is zowel broodnodig als springlevend

Jesse Zuurmond – 5604982 – Werkgroep 1

Practicum Kritiek & Journalistiek – Opdracht 3 – Docent: Maarten Doorman

Weinig constatering roepen zowel massale instemming als mondiale discussie op. Dat de kunstkritiek op sterven ligt, is een dergelijke vaststelling. Instemming valt haar ontegenzeggelijk ten deel: criticus Arjan Peters rept over de dood van de 'traditionele literatuurkritiek' (Peters, 2002: 309), Rónán McDonald schrijft een artikel getiteld 'the death of the critic' (McDonald, 2007), theatercriticus Pieter Bots haalt de metafoor 'bedreigde diersoort' (Bots, 2003: 6) aan en Ton Bevers legt uit dat dergelijke beschrijvingen alles behalve een nationaal verschijnsel zijn (Bevers, 2000: 11). Er is – gelukkig – ook een heftige discussie opgelaaid omtrent de criticus. Ik poog aan deze discussie bij te dragen door de kunst- en kunstkritiek springlevend te verklaren, uiteen te zetten wat haar functie in het kunstklimaat moet zijn en ten slotte door te formuleren waaraan een kritiek mijns inziens dient te voldoen.

Tekenen van leven voor kunst en kritiek

Verschillende factoren lijken ten grondslag te liggen aan de problemen rondom de kunst en kunstkritiek. Kunst wordt echter het meest vakkundig en fatalistisch aangevallen door het posthistorisme. Arthur Danto gaat in *Beyond the Brillo Box* uitgebreid in op deze filosofische gedachtegang en beschrijft onder meer aan de hand van Andy Warhol hoe er een einde is gekomen aan vooruitgang in de kunst: 'art was no longer possible in terms of a progressive historical narrative. The narrative had come to an end' (Danto, 1992: 9). Let wel; het gaat hier om een historisch narratief van vooruitgang, niet om kunst zelf.

Hoewel het twijfelachtig is of er daadwerkelijk een einde aan de vooruitgang in de kunst is gekomen, zoals Maarten Doorman beargumenteert (Doorman, 2002: 215-222), heeft de geschetste situatie ten gevolge dat alles in principe kunst kan zijn (Danto, 1992: 9). Dit hangt nauw samen met het pluralisme. Beide gedachtegangen hebben als kern de overvloed aan kunst, hoewel posthistorisme (volgens Danto) het als bevrijding typeert en pluralisme als vloek. Ongeacht of het positief of negatief is voor de kunstwereld, in beide gevallen is de criticus tot een absolute noodzaak geworden. Het domein van de kunst zoals die geschetst

wordt door Danto en het posthistorisme biedt vooral ruimte voor een criticus als voorlichter. Als alles kunst kan zijn, is het aan de criticus om het publiek in te lichten wat wel en geen kunst is; precies zoals Kees Vuyk het graag ziet: 'vooraf aan de vraag naar kwaliteit gaat dus de kwestie of we te maken hebben met kunst' (Vuyk, 2001: 10). In een pluralistische kunstwereld is er een teveel aan kunst en kan de criticus uitkomst bieden door aan de hand van oordelen en argumentatie de 'krenten uit de pap te vissen' (Beerekamp, 1999: 7). Opvallend is dat in beide visies zowel de kunst als de kritiek nog steeds springlevend zijn; het spreken over de dood is in deze context dan ook niet terecht.

Een andere doodsverklaring wordt uitgesproken naar aanleiding van het toenemende academische gehalte van de kritiek. Nel van Dijk en Susanne Janssen formuleren deze aanval als volgt: 'door hun academische scholing zouden [de critici] zich te elitair opstellen en daardoor de band met hun publiek verloren hebben' (Van Dijk, Nel, Susanne Janssen, 2002: 209). Hoewel er zeker een kern van waarheid zit in deze kritiek op *new criticism* – de overdaad aan semiotiek en vakjargon zijn in de meeste gevallen niet wenselijk (Beerekamp, 1999: 2; Doorman, 6 oktober 2009, hoorcollege) – biedt de analytische lezing van kunst ook meerwaarde aan de kritiek als geheel (Gomperts, 2003: 61). *New criticism* erkent namelijk niet alleen dat kunst een vorm van kennis is, maar brengt tevens het ambigue karakter van de kunst aan het licht, aldus Doorman: 'bij kunst is iets wat je ziet niet datgene wat je ziet', en dankzij technieken als *close reading* krijgt een werk betekenis door de context van hetzelfde werk (Doorman, 6 oktober 2009, hoorcollege). De kritiek op de academisering van de kunstkritiek is dus slechts ten dele terecht, maar bij lange na niet diepgaand genoeg om ook maar te reppen over de dood van de criticus. Sterker nog, het is eerder een verrijking dan een fatale trend.

Functie van de criticus

Ondanks dat velen instemmend knikken bij de ter dood veroordeling van de kritiek, lijkt dit dus alles behalve het geval te zijn, zoals ik heb proberen te beargumenteren. De discussie omtrent de vraag welke functie de criticus dient te vervullen in de huidige maatschappij is daarom een noodzakelijke. Moet de criticus vooral verhalen over wat wel en niet kunst is, zoals Van Vuyk beargumenteert (Van Vuyk, 2001: 12), of is het juist de taak van een criticus kritisch te oordelen over kwaliteit?

Maarten Doorman is het oneens met Van Vuyk en is van mening dat 'een vruchtbare kritiek altijd het karakter van een openbaar debat [heeft]' (Doorman, 2001: 19). Doorman heeft gelijk als hij zegt dat een 'een bloeiende kunstpraktijk [...] leeft bij de gratie van een kritisch klimaat' (ibidem: 16). Het woordje kritisch in dit citaat duidt niet slechts op de aanwezigheid van critici, maar ook, wellicht zelfs juist op een oordelende houding van deze vakgroep. In de komende alinea's zou ik dan ook een lans willen breken voor de oordelende functie van critici.

Wam de Moor onderscheidt in zijn artikel een verschil in functie van een kritiek, afhankelijk van het publicerende medium. Is het een dag- of weekblad, dan zou er meer nadruk op de voorlichtende functie van de criticus moeten liggen, aldus De Moor. Als de bespreking in een literair tijdschrift verschijnt, dan 'wil het publiek van dat tijdschrift weten in welke mate het oordeel en de argumentatie van deze criticus zich verhoudt tot die van anderen, van de abonnee zelf bijvoorbeeld' (De Moor, 1993: 123). In andere woorden, het medium zou mede de functie bepalen van de criticus. Dit lijkt me een misvatting; uiteraard bepaalt het medium wel tot zekere hoogte de inhoud, woordkeuze en diepgang van een kritiek, maar de functie van de criticus staat hier los van. Deze moet altijd oordelend zijn, ongeacht het medium. Slechts de eruditie waarmee dit oordeel geformuleerd wordt en de diepgang van de argumentatie zijn afhankelijk van het publicerende medium, de doelgroep en het genre waartoe het besproken werk behoort (Doorman, 8 september 2009, hoorcollege).

Niet alleen de wens voor een meer voorlichtende criticus bedreigt het oordeel, ook uit andere hoeken klinken kritische klanken. Zo zou de literatuurwereld verworpen zijn tot een industrie; een commerciële wereld waarin de markt bepaalt wat goede kunst is (Doorman, 6 oktober 2009, hoorcollege; Heumakers, 1990: 43). Een oordeel zou overbodig zijn, want de AKO-bestsellerlijstjes zijn op zichzelf al het alomvattende oordeel, zo heerst de overtuiging. Dergelijke lijstjes zijn echter op grond van marktwerking opgesteld en daarmee erg oppervlakkig. De criticus en zijn oordelend vermogen zijn nog immer nodig om verloren juwelen in de modder te vinden; de criticus als goudzoeker (Peters, 2002: 330).

In het verlengde van de bestsellerlijstjes ligt een typisch Nederlands sentiment: over smaak valt niet te twisten. Het is de ultieme dooddoener voor de discussie; waar hebben we het in godsnaam over als elke mening dezelfde waarde heeft en ieder mens een andere smaak geniet? Een dergelijke relativistische instelling is funest voor kunstwereld, want juist het

twisten over smaak zorgt voor het ontvlammen van vooruitgang, aldus Maarten Doorman (Doorman, 6 oktober 2009, hoorcollege). Aan het noodzakelijke twisten kan het onderbouwde, weloverwogen oordeel van de recensent een belangrijke bijdrage leveren. Mede daarom is, inderdaad, 'de [...]criticus de ultieme toeschouwer' (Van Heeteren, 1998: 25).

Inhoudelijke overpeinzingen

De kunstkritiek behoort dus een oordelende functie te hebben; het debat en de vooruitgang binnen de kunst wordt zo gestimuleerd en lezers worden zowel geprikkeld met argumenten als voorgelicht met informatie. De balans tussen deze twee is afhankelijk van het medium en de doelgroep, maar beide behoren altijd een plaats te hebben binnen de bespreking. Dit leidt onherroepelijk tot de vraag hoe een criticus in de recensie toewerkt naar dit oordeel en welke zaken binnen het domein van de informatie behoren en welke toebehoren aan de argumentatie.

Wat betreft de inhoud van een kritiek zijn er twee kampen duidelijk te onderscheiden: aan de ene kant staan critici die ergocentrisch te werk gaan, zoals Monroe Beardsley. Volgens hem dient het werk centraal te staan, waarvoor hij twee argumenten aanvoert: 'if fulfillment of intention were the *only* test of value, then we could not evaluate these works at all, and we would have no way of knowing whether they are good'. Daarnaast argumenteert Beardsley dat 'if we could determine the success of [an artist] in fulfilling his intention [...] we are no further along toward an evaluation of the work, for the question immediately arises whether it was *worth* intending' (Beardsley, 1988: 458-459). Aan de andere kant staan de intentionalisten, waarbij de kunstenaar wel belangrijk is in de totstandkoming van een oordeel, evenals maatschappelijke omstandigheden overigens. Noël Carroll is hier een voorstander van: 'in order to appraise what the artist has done, the critic requires a sense of what the artist was doing' (Carroll, 2009: 66).

Wat betreft deze tweedeling ben ik het eens met Doorman als hij stelt dat de kracht van kunst in het werk zelf zit en de criticus zich dan ook moet richten op het kunstwerk (Doorman, 15 september 2009, hoorcollege). Dit betekent niet dat intenties en maatschappelijke context niet op hun plaats zijn binnen een bespreking; dat zijn ze wel, maar niet binnen het domein van het oordeel en de argumentatie. Ze behoren toe aan informatie,

als waardevolle context. Alleen al het feit dat veel kunstenaars werken met biografisch materiaal, toont aan dat van de samenhang tussen kunstenaar en kunstwerk wel enige kennis vereist is (ibidem).

Na de toespitsing van het oordeel op het werk zelf, verschijnt een nieuw vraagstuk ten tonele: moet de criticus afgaan op emoties die het kunstwerk weet los te maken, of is een formele, structuralistische aanpak objectiever? Wat mij betreft moeten structuralistische tekstexplicatie en analyses voor het grootste gedeelte het terrein blijven van linguïsten; voor critici is dergelijke tekstanalyse, 'die zich tot zuiver formele problemen beperkt, een abstracte en weinig zinvolle betekenis' (Gomperts, 2003: 60). Naast tekstanalyse is het evenwel belangrijk wat een kunstwerk los maakt in een critici. Het grote verschil tussen de criticus en de onschuldige toeschouwer is echter dat de criticus – door zijn ervaring en kennis – zich los kan koppelen van emoties en gevoelens en zich af kan vragen waarom hij ze voelt; welke elementen in een kunstwerk roepen het op en hoe verhouden die zich tot andere kunstwerken? Gomperts verwoordt het perfect:

Niet: wat zou ik moeten vinden, willen vinden of kunnen vinden, moet hij zichzelf vragen, maar wat vind ik, als ik al mijn sentimenten, belangen en vooroordelen *met bewustheid* [cursivering door JZ] inschakel. [...] Zijn taak en zijn verantwoordelijkheid is het zelfstandig en oncontroleerbaar oordelen, met zijn hoofd, maar ook met zijn hart en zijn ingewanden (ibidem: 62).

Hiermee is een synthese bereikt tussen structuralisme, *close reading* en *the innocent eye*. De criticus is bij uitstek degene die de expertise bezit om al deze elementen bewust samen te laten smelten tot een degelijk beargumenteerd oordeel, en dat is tevens wat hij behoort te doen.

Alles in acht genomen, kan met recht gezegd worden dat 'kritiek op zijn best een "performing art" [is], een levendige kleinkunst. [...] Kritiek maakt iets uit iets, anders dan de grote kunsten die iets maken uit niets' (Schjeldahl, geciteerd in Reijnders, 2000: 51).