Over de nood aan een nieuwe vitaliteit in de kunstkritiek

met essays van:

CHARLOTTE BONDUEL
EVELYNE COUSSENS
INGE HENNEMAN
WOUTER HILLAERT
PIETER T'JONCK
MIA VAERMAN
TOM VIAENE

naar aanleiding van een workshop
met Anna Tilroe, maart 2011

De kritiek is in zwaar weer. Ik zeg daarmee niets nieuws. Over de crisis in de kritiek is al veel gezegd en geschreven. Maar daarmee is de kwestie niet van de baan, want er is en blijft nood aan kritiek, werkelijke, dat wil zeggen onafhankelijke en substantiële kritiek. Daaronder versta ik kritiek die zich voor geen enkele kar laat spannen, geen promotiedoeleinden dient, onverschillig of het een krant, een instelling, een galerie, een kunstenaar of een bepaalde politieke of esthetische ideologie betreft. Een kritiek die met kennis van zaken spreekt: over ideeën, authenticiteit, geschiedenis, context en het talent waarmee dat wat gezegd wil worden tot uitdrukking wordt gebracht. Het gaat er niet om of een dergelijke kritiek er ooit geweest is, of zelfs maar mogelijk is. Wat telt is het streven ernaar.

Waarom? Wat rechtvaardigt zoveel stelligheid? Want hoe nobel dit alles ook mag klinken, de kardinale vraag is of een dergelijke kritiek nog wel past bij het huidige zelfbeeld van de westerse cultuur. Dat biedt weinig plaats voor al wat riekt naar autoriteit, of dat nu de autoriteit van de politicus is, van de rechterlijke macht of van de expert in het algemeen. Wat in ons twittertijdperk meer dan ooit telt, is de mening van iedereen. En wel in zo weinig mogelijk tekens.

Dat is ongetwijfeld de logische consequentie van de moderniteit en haar prachtige democratische credo dat de mondigheid en vrijheid van het individu boven alles stelt. Het is ook de consequentie van een economisch systeem dat alles vermarkt als een *experience*, in een vorm die beantwoordt aan de codes van wat Guy Debord zo woest heeft omschreven als 'de spektakelcultuur'. Maar juist die algehele vermarkting en codering legt het beginsel van mondigheid en vrijheid een

conformistisch kader op dat zich uiteindelijk keert tegen alles wat zich daaraan onttrekt en nu als 'elitair' geldt. Juist daarin schuilt voor mij de rechtvaardiging van oppositie, of in ieder geval van kritische distantie.

In de workshop die tot de hier volgende teksten heeft geleid, zijn vele vragen rond de positie van de kritiek in onze huidige cultuur gepasseerd. We hebben ons *en petit comité* zeer intensief gebogen over verschillende opvattingen van kritiek, over kritiek als specialisme of open territorium, als persoonlijke reflectie, theoretisch vertoog of iets daar tussenin. We discussieerden over profilering, expertise, context, morele bedding en publieksbereik. Het was slopend, want eenieder zag in de ander de wanhoop over het verdwijnen van de publieke podia en het isolement van de vakbladen, over het dédain van het veld en de erbarmelijke honorering, over de algehele commercialisering van de cultuur waarin aan kritiek een advertentiefunctie wordt opgedrongen. Maar het was ook stimulerend en opbouwend, want we zagen bij elkaar ook de koppigheid die nodig is om tegen de stroom in te vechten, de wil om anders dan de gebaande paden te denken, om nieuwe mogelijkheden, nieuwe media, nieuwe partners te zoeken. En bovenal zagen we middenop tafel, constant aanwezig, de passie, voortkomend uit het gevoel dat er iets verdedigd moet worden dat al die moeite waard is. Noem het voor mijn part beschaving.

Ik dank BAM en VTi van harte voor hun constante geloof in de noodzaak van kritiek en voor de geweldige mogelijkheid die zij ons hebben geboden daarover fel in discussie te gaan.

ANNA TILROE

OVER ONTEIGENEN EN TOE-EIGENEN

CHARLOTTE BONDUEL

Verhalen van onteigening zijn, ongeacht de omstandigheden, boodschappers van een vitaal verlies. De meest vertrouwde spelen zich af in een door functionalisme en kapitaaldrift gekoloniseerde periferie. In een verleden heeft iemand zich er gevestigd, om deel te hebben aan een activiteit en in een bereikbare nabijheid daarvan zijn eigen leven uit te bouwen. Binnen deze verhouding komen de wereld en het ik, de openbare en private sfeer dagelijks tot een flexibele dialoog. Tot in naam van woonmastodonten en efficiënte ruimtelijke ordening, ten behoeve van lucratieve projecten als een *Kinepolis* of *Expo-hallen*, eigendommen van hun ziel ontdaan worden. Wie weerstand biedt of van geen wijken wil weten, wordt ingeschakeld als conciërge, in dienst van de nieuwe consensus. Anderen aanvaarden een *schoon* premie en vertrekken, naar 'elders'. Wie wint of verliest wat?

De kunstkritiek heeft haar gevestigde positie verloren onder druk van het winstgevende project dat de kunstmarkt heet. In haar pamflet *De ja-sprong, Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*, schrijft Anna Tilroe over kritiek: "De criticus is zijn podium kwijt: kranten en weekbladen bezuinigen hem weg of willen, in de wanhopige strijd om (jong) publiek, alleen nog onderhoudende stukjes over *hypes*, popcultuur en entertainment. Ondertussen zijn veel kunsttijdschriften veranderd in advertentiebladen voor galeries en exclusieve modelabels met hier en daar een recensie of interview als intellectuele opwaardering."[1]

De toestand van de kunstkritiek laat zich als een collectief onteigeningsverhaal vertellen, met in de hoofdrol verlies aan kwaliteit en levensruimte. Maar de ware

dreiging van het onteigeningsproces, zo lijkt het, betreft niet zozeer de plek van de kunstkritiek, maar de singulariteit van elke criticus. Hij dreigt niet van een *eigen domein*, maar van zijn *eigenheid* ontvreemd te worden.

Het is misschien wat cru om critici die voor een dagblad werken conciërges te noemen. Er zijn afdoende voorbeelden te geven van critici die vandaag, binnen de perken van hun massamedium, kwalitatieve resultaten neerzetten. En ja, ook conciërges verdienen respect. Het punt moet bij voorkeur symbolisch en in termen van risico begrepen worden. In dienst van de hedendaagse dagbladcultuur dreigt de rol van de criticus tot een administratieve functie te worden herleid. In het artikel *De zaak van de kritiek*, gepubliceerd in de bundel *Kunstkritiek* (Lannoo, Laurens Dhaenens & Hilde Van Gelder) volgt auteur Bart Verschaffel het kunstwerk in zijn vraag naar aandacht, het proces van zijn geboorte, of zijn intrede in de 'openbaarheid'. "Binnen de mediaopenbaarheid is de criticus iemand die de eerste selectiefunctie", namelijk voor kunstgeschiedenis en museum, die zijn keuze al dan niet bekrachtigen, "combineert met *het regelen van de toegang tot de media* of tot het medium waarvoor de criticus werkt", schrijft Verschaffel.

De criticus is volgens Verschaffel een sleutelbewaarder van de openbaarheid, die hoofdzakelijk begrepen wordt als een plaats, een bestemming voor het kunstwerk. Zaak is dat een werk, een tentoonstelling in de krant komt of dat deze of gene criticus erover schrijft, want dat geeft het zijn waarde.

Op die manier werd onlangs de komst van Luc Tuymans' eerste retrospectief in België in alle media een hit: 'Zie ginds komt Luc Tuymans uit Amerika weer aan ...' Er zijn er die graag in de Sint blijven geloven – brave kinderen zijn het. Anderen zien in de jaarlijkse terugkeer van Sinterklaas vooral een marktmechanisme. Maar nergens in de huizenhoge interviews werd Tuymans gevraagd waarom Bozar voor hem met de regelmaat van de klok de tentoonstellingsruimtes reserveert[2]. En ook overbodig leek de vraag of de media, na de kunstenaar, ook de tentoonstelling en het werk aan bod lieten komen?

De criticus kan zijn rol van conciërge ook op een andere manier opnemen (en deze conciërges onderscheiden zich zonder meer). Hij kan nadenken *hoe hij een werk (of tentoonstelling) toegankelijk kan maken*. Deze visie op openbaarheid pint zich niet vast op een plaats, maar legt zich toe op het ontwikkelen van een 'elders' waar het kunstwerk tot bestaan komt. Vervolgens vult Verschaffel dit 'elders' in: "Een criticus wordt belangrijk en lezenswaard, niet omdat of in de mate dat hij selecteert in een kunsthistorisch perspectief of mede de actualiteit maakt, maar omdat hij een mogelijke private toe-eigening van kunst voorstelt en daardoor toegankelijk maakt."

Achter de hoeken en kanten van deze visie op kritiek, schuilen meerdere elementen die ons vertrekpunt, het onteigeningsverhaal van de kritiek, een dialectische prikkel verkopen. Want terwijl de toestand van de kunstkritiek zich laat vertellen als een verhaal van *onteigening*, wordt het belang van de criticus, aldus Verschaffel, afgelezen van zijn dienstbaarheid aan een

omgekeerde beweging: de *toe-eigening* van kunst. Voor we deze bewegingen tegen elkaar kunnen uitspelen moeten we eerst verhelderen op welke manier de criticus een werk toe-eigent.

Het is eigen aan de criticus dat wanneer hij een kunstwerk of omgekeerd, wanneer het werk hem kiest, dat wanneer hij er betekenis aan ontleent en verwoordt, hij gebruik maakt van één, onvervreemdbaar klankbord: zijn eigen leven, kennis en ervaring. "De kritiek probeert uit welk belang *dit* beeld of object of oeuvre kan betekenen voor een welbepaald leven – dat van de criticus." Ik pleit ervoor om dit "leven" zo ruim mogelijk te interpreteren, namelijk als het geheel van de omstandigheden die het individu omringen en waar het een interactie mee aangaat. Deze omstandigheden kunnen tot de politieke, sociale, esthetische, historische, actuele en toekomstige realiteit behoren. Dit levert ons zeer uiteenlopende vormen van kritische beschouwing op afhankelijk van de diverse profielen van critici.

Het doel van de toe-eigening ligt in het kwalitatief toegankelijk maken van het kunstwerk. Inzichtelijkheid maakt een werk betreedbaar zonder de complexiteit ervan te reduceren. Het gaat niet alleen om wat de criticus ziet en of hij slaagt om daar 'elders', door middel van de taal, gestalte aan te geven, maar evengoed om wat hij erin ziet.

Dit soort van vitale kritiek kan nooit een formule worden. Ze handelt exclusief in de sfeer van het concrete (dit beeld, dat leven) en moet bij elke poging herdacht, heruitgevonden worden. Criticus is men niet voor de sport. Het uithoudingsvermogen van wat men achternazit zou er nodeloos door toenemen. Criticus is

men uit levensbelang of zoals Bart Verschaffel zegt in de eerste plaats "voor zichzelf"[3].

Er zijn critici die de eigenheid van hun praktijk met meer gewis- en helderheid zullen omschrijven dan ik daar vandaag in slaag. Toch meen ik dat vooral één punt van cruciaal belang is bij het schrijven van kritiek: het inzetten van de *vitale rede* bij het soort concrete beschouwing waarin de criticus zich bekwaamt. Volgens José Ortega Y Gasset, de Spaanse filosoof die het neologisme in het leven riep, is de beschouwing redelijk en objectief. Op die basis kan ze met anderen gedeeld worden en verschilt ze radicaal van de hyperindividualistische emo-kritiek. Maar ze moet ook onderscheiden worden van de zuivere rede, omdat ze verankerd is in het enkelvoudige perspectief op de werkelijkheid dat een mensenleven biedt.

Wat heeft het toe-eigeningsverhaal van de kunstkritiek aan dialectische prikkel te verkopen? Als we onteigenen herformuleren als een vorm van toe-eigenen (en dat is het ook), in dit geval door de logica van de kunstmarkt, dan levert ons dit, aan het eind van de rit, twee radicaal verschillende vormen van toe-eigening op, die we tegen elkaar kunnen uitspelen. Zich iets toe-eigenen, zien we dan duidelijk, kan gepaard gaan met vitale winst of verlies en deze eigenschap gaat zowel op in het materiële als in het immateriële geval.

Laat ik het anders zeggen, met voorbeelden. In de categorie van de materiële toe-eigening: twee manieren waarop kunstcollecties beginnen. *Eén*. Ik interview Tommaso Setari, Italiaan en kunstverzamelaar sinds de jaren tachtig, en vraag hem wat het eerste kunst-

werk is dat hij kocht. Zijn antwoord zegt meer dan de titel van het werk en de kunstenaar: "*Abstract Painting, 449/2*, 1979 van Gerhard Richter, gekocht bij Mario Pieroni in Rome, op de terugweg uit New York." Een deel van zijn leven wordt erin samengevat: in de jaren tachtig leefde de familie Setari *ex-pat* in New York, galerist Mario Pieroni is sinds jaar en dag bevriend met de Setari's, de Richter hangt tot vandaag centraal in hun salon. *Twee*. Eind februari (26–27/02/11) vond in Brussel *The Affordable Artfair* plaats: "voor minder kapitaalkrachtigen met interesse voor kunst is het een koopjesbeurs waar alles betaalbaar en iedereen van harte welkom is". De krant kopte: "Op Affordable Art Fair beginnen kunstcollecties", de bijhorende illustratie toont een 'betaalbaar', door Takashi Murakami geïllustreerd *snowboard*, te koop in Brussel.

In het eerste geval komt een persoon, een individu in beeld, in het tweede een doelgroep, samengevat: een nieuw gat in de markt. Hoezeer men er ook in slaagt deze gaten, voor zichzelf of een ander met betekenis te vullen, vitale waarde zal er altijd door wegsijpelen.

Een voorbeeld van immateriële toe-eigening: de twee critici of conciërges. De ene kan zich geen leven voorstellen zonder sleutelbos, de andere gebruikt zijn leven als sleutelbos.

De kunstcriticus die het moeras aan zijn voeten voelt zuigen, zal zichzelf bij de haren moeten vatten en trekken. Beweerd wordt dat dit logisch onmogelijk is, maar op logica gestoelde argumenten halen de vitale rede, in tegenstelling tot de zuivere, niet zo makkelijk onderuit. Haar limieten worden ad hoc in- of bijgesteld. Zichzelf aan de haren optrekken betekent dat elke criticus bij elk geschreven stuk, steeds voor zich, de som van zijn eigen praktijk kan maken. Laat hij dus een vitale rechter zijn en zich afvragen of zijn toe-eigeningsbedrijf op vitale winst of verlies draait. Het vergt koppige concentratie en een blijvende inspanning want de vraag staat haaks op die van materiële winst of verlies, en onteigenaars stellen alleen die laatste. Maar aangezien een immateriële vorm van toe-eigenen tot de corebusiness van de criticus hoort, heeft net hij vanuit zijn eigenheid een voorbeeldfunctie te vervullen. Laat de criticus dus dringend emanciperen als vertegenwoordiger van de singuliere, mens- en niet massagerichte aanpak. Laat hij beginnen bij zichzelf, door zichzelf naar waarde te schatten.

Als u de bundel doorneemt, waar deze tekst deel van uitmaakt, zal al ras duidelijk worden dat elke poging daartoe persoonlijk is. Een veralgemeende aanpak kan dus niet tot de verwachtingen behoren. Maar zeker is dat het schouwspel van criticus' zelfredding ook buiten het vakgebied op respons zal kunnen rekenen.

1. Anna Tilroe, *De ja-sprong, Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*, Querido, Amsterdam – Antwerpen, 2010, p. 48.
2. Sinds 2007 heeft Luc Tuymans drie tentoonstellingen gehad in Bozar. Hij was curator van *L'empire interdite* (februari–mei 2007) en co-curator in het gezelschap van Ai Weiwei van *The State of Things. Brussels/Beijng* (oktober 2009–januari 2010). Op dit ogenblik loopt in Bozar *Luc Tuymans. Retrospective* (februari 2011–mei 2011).
3. "De historicus schrijft steeds bijdragen tot een grotere onderneming, de criticus werkt voor zichzelf."

DIT IS EEN PLEIDOOI VOOR NAÏVITEIT

EVELYNE COUSSENS

De kunst en kunstkritiek zijn in crisis, schijnt het. Het wordt gefluisterd tijdens debatten en workshops, waarin koortsachtig wordt gezocht naar een 'strijdbare' kunstkritiek, in een kunstenveld dat hand over hand wordt veroverd door marktprincipes. Het valt te lezen in Anna Tilroe's pamflet *De ja-sprong, Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst* en in het cahier *Stroomopwaarts* onder redactie van Sonja van der Valk. En met jachtige wanhoop rijst de vraag: wat moeten we doen?

Ik ben daar verwonderd over. Over dat defensieve 'we' en dat imperatieve 'moeten'. Over de angstige grondslag van de vraag en het gebrek aan geloof in de eigen, authentieke praktijk. In mijn ogen schuilt het gevaar niet in de veranderende realiteit, maar in de krampachtige manier waarop 'we' met die realiteit omgaan.

Wie zijn 'we'?

We zijn 'de' kunstcritici. Alleen zijn 'de' kunstcritici geen homogene beroepsgroep met dezelfde passie, missie en doeleinden. Zo voel ik mij niet aangesproken door de vraag naar mijn *functie* in het hedendaagse kunstenveld – meer nog, de gretigheid van dat appel verbaast me. Rond de kunstkritiek wordt zonder schroom een rendementsdenken ontwikkeld (hoe kunnen we het gebruiken, wat kan het opbrengen?) dat verfoeid wordt wanneer het over de kunsten zelf gaat. Alsof 'de' kunstcriticus een pion is die te allen tijde ingezet kan worden in functie van een (ongetwijfeld nobel) doel.

Neen, vraag dan liever: wie ben je als kunstcriticus, wat is je praktijk?

Zelf streef ik ernaar, in een taal die tegelijk helder en poëtisch is, een kunstwerk zo waarachtig mogelijk te beschrijven, duiden en interpreteren. Het uitgangspunt daarbij is expertise, niet emotie. De kunstkritische tekst is desondanks een persoonlijke 'vertaling' van het kunstwerk, en dus op zich een creatieve daad – noem het een 'nederige schepping'. Nederig omdat de tekst het kunstwerk nodig heeft om te bestaan. Schepping omdat met het schrijven – in taal, in interpretatie – een nieuw *autonoom* werk ontstaat. Mijn vertaalslag staat niet ten dienste van de kunstenaar, niet van een bepaald lezerspubliek, niet van een medium. Of zoals een collega het verwoordde: 'Het kunstwerk maakt in de eerste plaats *jou* aan het spreken'.

In de vertaalslag is geen enkel onderwerp uitgesloten of geïmpliceerd – hij kan leiden naar 'grote' bespiegelingen over de wereld en de politiek, maar ook naar 'kleine' alledaagse beschouwingen, naar verwante kunstwerken of kunstenaars, naar een hermetisch discours over een vormkwestie. Vast staat dat het werk zelf in al zijn diepgang en veelkantigheid het uitgangspunt is. En door de kieren van de analyse heen schemert mijn verlangen om mijn liefde voor de wereld uit te drukken. Ik denk dat dat verlangen legitiem is.

Het schijnt dat deze vorm van kunstkritiek, waarbij het werk zelf (en niet de fluïde context die het bepaalt) het vertrekpunt vormt, de meest klassieke invulling van kunstkritiek is, "wellicht het dichtst aanleunend bij haar praktijk in de negentiende eeuw".

Oei. Ben ik dan een anachronisme?

Volgens Alessandro Baricco alvast wel. In zijn boek *De barbaren* beschrijft hij hoe een negentiende-eeuws wereldbeeld, waarin een elitair cultuurbegrip wordt afgebakend door termen als 'diepgang' en 'specialisatie', in de twintigste eeuw onder de voet wordt gelopen door een horde 'barbaren', in casu de nieuwe cultuurconsumenten die de democratisering van het culturele veld gedurende de laatste vijftig jaar heeft voortgebracht. In de barbaarse wereld draait alles om snelheid, om beweging, om ervaring, om een netwerk met knooppunten aan informatie dat de lezer/surfer/kijker razendsnel van de ene ervaring naar de andere flitst. De wereld van de verticale mens is in enkele decennia tijd er een geworden van horizontaliteit: het gaat niet om de 'waarheid' van een gegeven (als een authentiek wezenskenmerk in de 'diepte') maar om zijn 'betekenis' aan de oppervlakte: wat genereert het gegeven vandaag aan verwante gegevens, hoeveel verschillende knooppunten bereikt het en hoe snel? Een prachtige illustratie is Baricco's hoofdstuk over boeken: een boek dat enkel naar andere boeken verwijst en dus autoreferentieel is (specialisatie), zal nauwelijks lezers vinden. Maar laat een boek verwijzen naar een film, een televisieprogramma of gewoon een sociale werkelijkheid en het stormt de literaire top tien binnen.

Ik denk dat Baricco gelijk heeft. En ik denk dat ik in mijn eigen praktijk als kunstcriticus liever op zoek ga naar 'waarheid' dan naar baricciaanse 'betekenis' – ons wat platgedrukte modewoord 'relevantie'. Laat mij maar rustig afdalen, helemaal verticaal, tot het zoeken me verschroeit, tot de hitte me de adem beneemt. Ik wil desnoods m'n hele leven wijden aan één kunstwerk, veertig jaar lang graven onder een petieterig stukje aardkorst, tot ik mij in het gloeiende middelpunt bevind.

Wie zo verticaal denkt en schrijft geeft in Baricco's ogen inderdaad niet veel betekenis aan zijn teksten.

Maar voor mij sluiten de begrippen waarheid en betekenis elkaar niet uit. Of staat de fonkelende magma in de kern niet in verbinding met het oppervlak? Ik geloof niet dat er zoiets bestaat als een ivoren toren, en het woord 'wereldvreemd' vind ik volstrekt zinledig. Hoe zouden kunst of kunstcriticus zich ooit *buiten* of *boven* de wereld plaatsen? Tenzij ik geen mens was, zal in mijn schrijven de wereld altijd de gemeenschappelijke referent zijn.

Ik durf dus mijn negentiende-eeuwse waarheid gerust te plaatsen tegenover de eenentwintigste-eeuwse betekenis van Baricco. Of liever, ik kan niet anders. Ik heb tegenover mezelf geen keuze. Andere kunstcritici zullen het ongetwijfeld anders doen. En dat zullen ze evengoed doen omdat ze gehoorzamen aan *hun* verlangen. Toch?

Waar zijn 'we' zo bang voor?

Toch. Ik heb het gevoel dat er een grote krampachtigheid bestaat in de manier waarop bepaalde kunstcritici zich verhouden tot Baricco's veranderende realiteit. In de roep 'Wat moeten we doen?' weerklinkt angst voor verandering, maar het meest beangstigend vind ik sommige constructief bedoelde antwoorden, die een mutatie voorstaan van de kunstkritische praktijk – niet aangedreven van binnenuit, maar van buitenaf. En wat zo gek is: in een oprechte poging te redden wat dierbaar is, hollen deze strategieën de 'barbaren' achterna, in de ijdele hoop hen bij de slippen te vatten.

Een eerste reactie lijkt gebaseerd op het bekende credo 'If you can't fight them, join them'. Het boekje *Stroomopwaarts* draagt niet voor niets de ondertitel *De theatercriticus als creatief ondernemer* en in enkele van de essays wordt zonder schroom de piste bewandeld van een kunstkritiek die zich inschrijft in de markt: 'Een freelance criticus is een ondernemer. Je moet uiteindelijk ook jezelf verkopen' en 'Als je wilt pretenderen dat je criticus bent, moet je nu zelf gaan aantonen waarom mensen jou interessant moeten vinden' zijn maar enkele van de vele en veelzeggende quotes.[1] Eén criticus geeft zomaar toe dat sommige cultuurhuizen hun promotieteksten legitimeren door te ondertekenen met het nieuwsmedium waarvoor hun journalist-met-de-PRpet schrijft.[2] Pijnlijk, dat 'commercieel onderhandelen' (Baricco) van de eigen integriteit. Kunstcritici in de uitverkoop.

Een tweede fractie zet in op verzet, en hanteert daarvoor de (barbaarse) strategie van horizontaliteit. In *De ja-sprong* roept Anna Tilroe de kunstcritici op tot *storytelling* (een echte marketingterm!): de kunstkritiek moet haar positie in de wereld versterken door verbanden te leggen, lijntjes uit te gooien naar andere (politieke, sociale, economische, esthetische, ...) werelden, door coherente verhalen te vertellen rond kunst.[3] Het lijkt wel alsof het verhaal vertellen *rond* de kunst belangrijker is dan het verhaal *van* de kunst. 'Soms lijkt de wens tot dialoog met de samenleving [...] bijna een doel op zich' schrijft ook Sonja van der Valk, overigens zonder enige negatieve connotatie.[4] Baricco vergelijkt die betekenisverschuiving van centrum naar periferie met een hamburger van McDonald's. Dat de hamburger zelf kartonnen troep is, daar maalt curieus genoeg niemand meer om – het zijn de sausjes, de ajuin, de kaas, de salade en de andere 'extra's' die de aantrekkingskracht vormen.[5] Wellicht is zijn observatie juist,

maar het is niet mijn praktijk. Laat mij vertrekken bij het kunstwerk en doorheen dat kunstwerk naar de wereld kijken – niet andersom. Want hoe verleidelijk de sausjes er ook uitzien: een hamburger die smaakt naar karton vind ik maar niks.

Beide strategieën gaan wat mij betreft voorbij aan de essentiële vraag: voor welk gevaar is de kunstkritiek eigenlijk op de loop? Waarom zoekt ze zo hard naar een herdefiniëring van haar eigen praktijk, niet aangestuurd door een wezenlijk verlangen, maar door een angstreflex tegen een mutatie die even natuurlijk als onontkoombaar is? De hele sector van kunst en kunstkritiek golft mee in de omwenteling van het culturele veld waarbij een enorme massa aan nieuwe cultuurconsumenten hun smaken en verlangens op de markt brengen – en zo de markt bepalen. Het is zinloos achter die golfbeweging aan te hollen. Het kunstkritische veld zit er middenin, elke barbaarse mutatie is onvermijdelijk ook de hare.

Wat kan en wil ik doen?

Ik denk dan ook dat kunstcritici helemaal niets *moeten*, behalve zich zo integer mogelijk kwijten van hun taak – van welke aard, hoe stil of luidruchtig die ook is. Ironisch is het dat ik eerder de behoefte voel mijn schrijvende identiteit te beschermen tegen het onheilspellende discours rond de 'marginalisering' van mijn vak dan tegen 'de barbaren' zelf. Die mogen gerust mijn verticale schrijfsels induiken óf ze mogen er in een wijde boog omheen lopen, even goede vrienden. Schrijf ik mezelf daardoor uit de wereld? Maak ik mezelf overbodig? In wiens ogen dan? Ik pleit niet voor een nihilistisch relativisme waarbij *anything goes*, wel voor een *niet*-strijdbare kunstkritiek waarbij de oorlogsretoriek wordt afgelegd en iedere kunstcriticus op zijn eigen manier waarachtig blijft, dicht bij zichzelf. Ik ben nogal gerust in de afloop. Kunst en kunstkritiek verdedigen zichzelf het best wanneer ze zich zonder schuldgevoel met hun *core business* blijven bezighouden. Of is dat een naïeve veronderstelling?

Misschien is dit dan toch een pamflet, voor een vrije kunstkritiek, een kunstkritiek even vrij als de kunst zelf. Angst is een slechte raadgever. Naïviteit is dat misschien ook. De toekomst zal het uitwijzen.

1. VAN DER VALK, Sonja, Stroomopwaarts, *De theatercriticus als creatief ondernemer*, HKU Lectoraat Theatrale Maakprocessen en Domein Kunstkritiek, Utrecht, 2010, p. 65 & 64.
2. VAN DER VALK, Sonja, id., p. 69.
3. TILROE, Anna, *De ja-sprong. Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*, Querido, Amsterdam, 2010.
4. VAN DER VALK, Sonja, id., p. 10.
5. BARICCO; Alessandro, *I barbari, saggio sulla mutazione*, Fandango Libri, Roma, 2010, p. 163.

EEN VERLANGEN NAAR ONAFHANKELIJKHEID

INGE HENNEMAN

Na een decennium in het grootste Vlaamse fotomuseum te hebben gewerkt als tentoonstellingsmaker en redactrice van een tijdschrift, herstart ik nu buiten het instituut als creatieve freelancer. Een mens moet in beweging blijven. Van het publieke tentoonstellingsplatform en het tijdschrift waar ik vooral het werk van hedendaagse fotografen presenteerde naar de marge, waar ik als kunstcritica opnieuw '*voor mezelf*' ga werken om met lege handen telkens opnieuw vanuit louter fascinatie '*het kunstwerk tot spreken te brengen*' zoals Bart Verschaffel dat zo juist zegt[1]. Het is alsof ik mijn partijkaart heb teruggegeven om voorlopig als onafhankelijke in de politiek te zetelen. Ik sta nog wel voor iets, maar pas niet meer in het programma. Het werkt bevrijdend, zoals goede kunstkritiek: iemand die een gat in de muur slaat en uitnodigt om mee te kijken naar de ruimte die daar opent.

Mijn sprong uit het culturele instituut in het centrum naar de persoonlijke stem in de marge is ingegeven door een acuut verlangen naar onafhankelijkheid. Is het dat waarop Anna Tilroe doelt met de 'ja-sprong' in haar pamflet *De ja-sprong, Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*[2]? Nee, eigenlijk bedoelt zij precies het omgekeerde: ze hoopt dat 'het nieuwe museum' voor een kentering kan zorgen en de plaats van kunst en kunstkritiek in de maatschappij kan versterken. Dat nieuwe museum 'kiest' om 'zichtlijnen te bieden waarlangs je de tijd in loopt', en toont 'dat alles niet alleen is, maar ook *geworden* is'. Het museum 'legt de basis voor verhalen' die het kunstwerk verbinden met onze gedeelde menselijke ervaring en waarden, onze geschiedenis en toekomst, onze wereldbeelden. Tilroe's narratieve

paradigma is interessant omdat het de artistieke ervaring een geheugen geeft, en verruimt naar een etische, sociale en politieke dimensie. De uitdaging blijft evenwel om de vrije mentale ruimte die het kunstwerk biedt niet te herleiden tot een illustratie bij de thematentoonstelling van de curator of bij de culturele verbanden die het museum 'als betekenisgever' schetst.

In deze *sabbatical* hoop ik de inspiratie te vinden om Tilroe's ambitieuze 'nieuwe museum' in de toekomst mee gestalte te geven. Maar eerst moet de vis op het droge vaststellen dat ze geen woord heeft voor 'water'. Op zoek naar nieuwe zuurstof en een andere bril, onderzoekt zij de vaak versleten denkbeelden en vooronderstellingen waarbinnen ze jaren heeft gefunctioneerd.

Eén zo'n hardnekkige aanname van mensen als ik die lang uitsluitend in een gesubsidieerd, beschermd cultuurhuis hebben gewerkt, is dat ze eenmaal onafhankelijk gaan bepalen wat binnen de artistieke actualiteit 'historische' waarde heeft, en dat ze het recht hebben dat te beslissen voor 'het grote publiek'. Voor zo'n wereldvreemde en betuttelende houding is het pamflet van Tilroe verplichte kost, omdat het op een ontnuchterende manier de complexiteit schetst van de economische, sociale en politieke context waarbinnen culturele actoren vandaag werken. Hoe scherper de kunstcriticus of curator zich vandaag bewust is van de economisering en mediatisering van de kunstwereld, van de consumptielogica, van de retoriek van het populisme, van de verschillende sociale, economische en politieke agenda's die het spreken over kunst gijzelen, hoe meer mogelijkheden hij heeft om te beslissen het anders te doen.

Als we ervan uitgaan dat "*les choses vraiment intéressantes sont celles qui n'ont pas d'intéret*", dan is kunstkritiek belangrijk in zoverre ze geen enkel belang dient, behalve het toegankelijk maken van de persoonlijke dialoog met het kunstwerk voor de geïnteresseerde toeschouwer en/of lezer. Kunstkritiek kan alleen functioneren bij de gratie van het vertrouwen van het publiek, door overtuigend te argumenteren waarom dit unieke kunstwerk binnen het gigantische aanbod van de kunstactualiteit van betekenis is.

Was er niet altijd al sprake van een levensgroot misverstand tussen kunst en maatschappij zoals Rilke zei? Hoe meer het kunstwerk omgeven wordt door theoretisch discours, *hypes* of peptalk, hoe eenzamer het lijkt. Kijk naar de groeiende discrepantie tussen de vrijgevochten, subversieve kunstpraktijk met zijn radicale kunsttheorie en de neo-liberale omgang met het kunstwerk in de cultuurindustrie onder het motto '*Art's business as usual*'[3]. Marktmechanismen zoals commercieel succes, *event*waarde en *star system* bepalen meer en meer welke kunst het museum of de mediaruimte haalt en als beeld van onze tijd gaat fungeren. Kwalitatieve, inhoudelijke kunstkritiek wordt op dat publieke forum vaak ingeruild voor op maat gesneden nieuwtjes en weetjes voor de instant zappende en *clickende* cultuurconsument. Liever dan de partijdige stoorzender, laat men de liefhebber aan het woord – bij voorkeur een *BV* – die zijn licht mag laten schijnen.

Hoe vaak beroept de kunstwereld zich niet op haar vermeende vrijheid terwijl ze vergeet de manipulaties en mechanismen van waardebepaling van kunst te expliciteren in haar betoog? Tussen de gespecialiseerde

theoretische kunstanalyse en de *twitterende* journalistiek is er ruimte genoeg voor een goed gesprek over kunst dat van andere premissen vertrekt dan de vraag- en aanbodlogica van markt en media. Toch?

Mijn stappenplan voor een onafhankelijke kunstkritiek begint bij het serieus nemen van het publiek zonder me te laten biologeren als een konijn voor een lichtbak door de zwijgende meerderheid, de macht van het getal of de grootste gemene deler. Want dat heet conformisme, en we hebben afwijkende meningen nodig. Zonder te moraliseren kan de criticus de toeschouwer mobiliseren als kijker, denker en tijdgenoot, en de kunstenaar betrekken als bevoorrechte gesprekspartner. "*Few of us take time to see what we look at*" zei fotograaf Walker Evans.

Een criticus heeft geen andere wapens dan zijn onbevangen blik om betekenis te ontfutselen aan wat hij ziet, en zijn woorden om dat te communiceren. Hij moet ook kijken waar niemand kijkt, buiten de westerse vermarkte kunstwereld en de schijnwerpers van de media en buiten het gesubsidieerde aanbod, om nieuwe ontwikkelingen te signaleren en wat de moeite waard is te redden van de vergetelheid. Hij beschrijft hoe het kunstwerk niet op zichzelf staat maar op een heel eigen manier de wereld presenteert, en de wereld is tot nader order van iedereen. Het kunstwerk is bovendien ook van iedereen, dat is net het wonderlijke van de artistieke ervaring waar het persoonlijke raakt aan het meest onpersoonlijke.

Tot zover de intentieverklaring. Nu nog de kanalen zoeken. De meest vitale ruimte voor die kwalitatieve dialoog over kunst is de marge, waar het barst van

levendige discussies, inventieve visies, kleinschalige kunstinitiatieven en geëngageerde artistieke praktijken. Doen wat je wil en zoals je het wil als onafhankelijke kunstcriticus, is vandaag het meest haalbaar vanuit kleinschalige communicatieplatformen en schrijverscollectieven met een eigen *business plan*. Of in de tussenzone van de gespecialiseerde kunsttijdschriften, die echter te veel in een beschermd reservaat dreigen te opereren[4]. Maar ook in de mainstreammedia blijft nood aan onafhankelijke kunstverslaggeving.

Wat mij betreft heeft het crisisgevoel dat vandaag leeft in de kunstwereld niet te maken met de kwaliteit van de kunst. Neem nu Vlaanderen (om het even lokaal te houden zonder ideologisch te worden): beeldende kunst, theater, dans en muziek doen het internationaal uitstekend en van Brussel tot Oostende kan je het aanbod alleen volgen als je full-time gaat. En het is niet alleen véél, maar ook vaak van een uitstekend niveau. Het crisisgevoel heeft vooral te maken met het tekort aan gedegen kunstkritiek die zich affirmatief verhoudt tot het brede maatschappelijke veld. Door nichemarketing, toenemende specialisatie en professionalisering en een veranderende realiteit buiten haar domein, is de kunstwereld meer en meer op zichzelf betrokken geraakt en in zichzelf opgesloten. Haar maatschappelijke revelantie kan dan wel duidelijk zijn voor de talrijke cultuurparticipanten, maar dat is het niet voor het brede plaatje. Ook niet voor de politici, zo blijkt uit de oprukkende bezuinigingspolitiek in het cultuurbeleid van Europese lidstaten met Nederland en Engeland voorlopig voorop. Anna Tilroe waarschuwt in haar pamflet voor de perceptie van kunst als 'linkse

elitaire hobby' voor de 'decadente happy few' die bij onze noorderburen *in no time* tot spectaculaire kortwieking van de kunstsector leidt. In eigen land lijkt een Bart de Wever de sector ook een lesje te willen leren, als hij de 'zogeheten Vlaamse cultuurdragers' Tuymans en Lanoye schampend afdoet als toonbeeld van een bekrompen culturele elite die het gevecht tegen haar eigen kleinburgerlijkheid is verloren (Column in *De Standaard*, 22 februari 2011). Ik vind het intriest dat de meest populaire politicus van het moment zich aansluit bij de verengende *mediaformatting* van Luc Tuymans als glamoureuze jetsetkunstenaar en onbeschofte nar, terwijl geen opiniemaker kraait om het glashelder maatschappelijk engagement van zijn werken zelf. Als er één schilder is die betrokken is op de wereld van vandaag dan is dat wel Tuymans. Hij heeft het via onderwerpen als de Tweede Wereldoorlog, het kolonialisme en 9/11 over thema's als macht en geweld, geschiedenis en nationalisme, waarneming en controle.

Het probleem is om het met columnist Tom Naegels te zeggen, dat de klagende kunstwereld haar '*Frame*' niet meer verkocht krijgt (Column, *De Standaard*, 26 februari 2011). Hoe meer de kunst via marketing en toerisme aan de boezem van massa's cultuurconsumenten en politici wordt platgedrukt, hoe minder ze op haar inhoudelijke waarde wordt geschat door de beleidsmakers en hoe minder er wordt gecommuniceerd in de publieke opinie waar het dan echt over mag gaan. Er wordt gespeeld voor volle zalen, de museums zijn sexier dan ooit, een nooit geziene expansie van kunstinitiatieven teistert de globe, en een pluralistisch weefsel van kritische stemmen ruist in de niches van

onze versplinterde samenleving. Maar wat interessante kunst vandaag (en vroeger) te maken heeft met onze tijd en onze wereld krijgen de beschouwers niet meer uitgelegd aan de geïnteresseerde leek. De kunstbemiddelaars bevinden zich niet meer aan de aanbodzijde maar zitten gevangen in de vraag. Wie de plaats van kunst in de samenleving wil versterken, zal met overtuigende argumenten moeten afkomen om dat ook effectief te bepleiten. Zo gaat dat in een democratie. Volgens Pascal Gielen is het niet genoeg als kunstenaar te excelleren, zoals de topsporter, maar topkunst dient telkens opnieuw haar maatschappelijke relevantie te bewijzen[5]. De kunstkritiek kan daaraan een bijdrage leveren door de toeschouwer de mogelijkheid te geven zich met het kunstwerk te verbinden en de proef op de som te nemen.

1. Bart Verschaffel, De zaak van de kritiek, pp. 105–110, in: Laurens Dhaenens en Hilde Van Gelder, Kunstkritiek, Lannoo Campus, 2010: "Kunstkritiek is het eigen leven gebruiken om het werk aan het spreken te brengen en het de gelegenheid te geven zich met een beschouwer, en zo met de wereld, te verbinden.", p. 110.
2. Anna Tilroe, *De ja-sprong, Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*. Pamflet, Querido, 2010, p. 64.
3. Verhelderende lectuur over deze schizofrene spreidstand is Lieven De Cauter, Ruben De Roo & Karel Vanhaesebrouck (eds.) 'Art and Activism in the Age of Globalization', *Reflect* #08, Nai Publishers, Rotterdam, 2011.
4. 'Thuiskomen in een beschermd reservaat, zo oogt stilaan het lot van de reflexieve kunstkritiek." Rudi Laermans, Ruimten voor Kritiek, p. 68, in Laurens Dhaenens en Hilde Van Gelder, *Kunstkritiek*, Lannoo Campus, Tielt, 2010.
5. Pascal Gielen, 'Epilogue/Dialogue' p. 163 in Pascal Gielen and Paul De Bruyne (eds.) 'Being an Artist in Post-Fordist Times', Nai Publishers, Rotterdam, 2009.

NIET ROMANTISEREN, MAAR DIALOGEREN

WOUTER HILLAERT

En als we recensies nu eens met z'n tweeën gingen schrijven? De crisis van de kritiek is geen crisis van het gezag, maar eerder een weigering tot dialoog. Wij kunstcritici, grote duiders van onze cultuurperiode, zijn misschien wel de laatsten die de eenentwintigste eeuw begrepen hebben, inclusief hoe de kunsten zich daarin ontwikkelen.

Niet toevallig is kunstkritiek, zoals we die vandaag begrijpen, een erfenis van de romantiek, hoogtijd van de individuele beschouwing. In de romantische traditie wordt als eerste criticus vaak Denis Diderot genoemd, de achttiende-eeuwse verlichtingsfilosoof die de schilderijen in de Salon de Paris interpreteerde vanuit zijn eigen verbeelding. In de Angelsaksische traditie stipt Irving Wardle (in *Theatre Criticsm*) de iets jongere filosoof-journalist William Hazlitt als pionier aan. Die legde zijn begrip van kunstkritiek uit als een hoogst persoonlijke toe-eigening: 'Mijn opinies worden wel eens apart genoemd: ze zijn vooral oprecht. Ik zeg wat ik denk: ik denk wat ik voel. Ik kan het niet helpen bij dingen bepaalde indrukken op te doen. En ik beschik over genoeg moed om (ietwat abrupt) te verkondigen wat die zijn. Dit is de enige bijzonderheid waarvan ik me bewust ben.' In jonge Britse *periodicals* als *Examiner* en *Edinburgh Review*, media die voor het eerst vorm gaven aan 'het publieke domein', brak Hazlitt met de meer academische kritiek, die elk werk slaafs afpaste tegen de classicistische regels. Hij vroeg zich simpelweg af: 'wat ervaar *ik*?' Samen met de persoonlijkheid van de kunstbeschouwer werd ook de moderne kunstkritiek geboren.

Het is die romantische traditie, later verrijkt met meer objectieve interpretatiemodellen als het structuralisme en de semiotiek, die het aura van grote critici maakte. Zij waren 'blikopeners'. Ze keken het kunstwerk open met de scherpzinnigheid van hun individuele lezing, geholpen door algemene kennis en expertise. Zo leerden ze hun volk anders of preciezer kijken. Als hoge autoriteiten. Als monumenten van kritiek. Als monomane stemmen, maar niet zonder leergierige luisteraars. Vandaag kunnen we enkel nog in de verleden tijd over hen spreken. Ronan McDonald begroef hun kritische traditie in zijn boek *The Death of the Critic* (2007). 'De hoogtijd van de experts, de geïnformeerde kenners van wie het oordeel en de smaak fungeerden als een poolster voor het publiek, lijkt weggevaagd door een publiek dat zijn recht heeft opgeeist om zelf te oordelen over zijn cultuurconsumptie. Er is sprake van een anti-autoritaire geest: een afstoting van top-down-onderricht en een argwaan tegenover hiërarchie. De criticus-als-leermeester, als objectieve rechter en expert, is opzijgezet voor de criticus die zijn persoonlijke reacties en subjectieve enthousiasme deelt.'

Critique romantique

McDonalds analyse is geen nieuws, maar het komt me voor dat onze kunstkritiek er nog altijd niet de volle consequenties van heeft willen onderzoeken. We zitten nog in de overgangsfase van nostalgisch geweeklaag, wijzen nog vooral de grotere structuren met de vinger, zelfs als we ons in debatten heilig voornemen constructief te zullen zijn. Het is de crisis van

de crisis van de kunstkritiek: we laten na onze eigen praktijk, dat deel van de kunstkritiek waar we als enige verantwoordelijk voor zijn, aan een kritische blik te onderwerpen.

Welaan: ik geloof dat onze kunstkritiek vandaag kampt met een algehele überromantiek, in de individualistische zin. Hazlitts bevrijdende 'bijzonderheid' is finaal uit de bocht gegaan. Het duidelijkst blijft dat in de massamedia, zoals McDonald al aangeeft. Recensies (zie de huidige theaterkritiek in *De Morgen*) dreigen louter subjectieve impressies te worden, losgezongen van elk geloof in minder arbitraire analyse en kennis over kunst. Dat kan je op de sluipende inkortingsrace in kranten steken, maar dat ontslaat de recensent niet van zijn inzet. Zijn *ik* vormt in deze überromantische kritiek alfa en omega van zijn beschouwing, en ertussenin ligt enkel smaak. 'Nee, ik hield er niet zo van.' Recensies worden columns, in de illusie dat zo'n anti-autoritair standpunt de kunst en de kritiek democratischer maakt, meer 'des mensen'. De leugen, of de ondoordachtheid daarvan, is groot. 'Democratisch' betekent hier willens nillens gewoon 'beter verkoopbaar'. Het gesprek over kunst wordt van zo'n individuele benadering ook niet meer, maar minder deelbaar: als kunst enkel een kwestie is van een persoonlijke klik die je wel of niet voelt, waarom er dan nog over lezen? De grootste leugen is echter de vlag van waarachtigheid waaronder deze kritiek vaart. Ze verbergt de diepe zelfdistantie waarmee vele krantencritici en -redacteuren hun vak tegenwoordig (moeten) bedrijven. Zij zitten fameus verwrongen met de commerciële machine waarin ze meedraaien, en blijven tot hun *burnout* braaf hun radertje bedienen. Hun productie is niet meer van

henzelf, maar van de consument. Ooit is voor die onteigening het woord 'aliënatie' uitgevonden.

De meer diepgravende kunstkritiek, die zijn haven zoekt in kunsttijdschriften, pleit zich altijd vrij van zulk romantisch impressionisme. Maar is ook dat geen illusie? Weggejaagd uit het publieke domein waar haar wortels liggen, letterlijk ontworteld, bekent de betere kunstkritiek zich steeds openlijker tot zijn particuliere, zelfs geheime band met het kunstwerk. 'Ik schrijf mijn kritieken vanuit en voor mezelf', is een standpunt dat je steeds vaker bij critici hoort. 'En dan zien we wel wie het interesseert.' Alsof onze bemiddelingsfunctie zich enkel nog afspeelt tussen het werk en onze eigen zingevingsbehoefte, los van wie bij dat contact verder nog baat zou kunnen hebben. Zo is het laatste nummer van literair tijdschrift *DWB* getiteld: 'En/en, Over het kunstwerk en zijn beschouwer'. Eveline Vanfraussen breekt er een lans – zo leert het redactioneel meer dan het artikel zelf – 'voor lezen en kijken als een fragiel 'terugschrijven', empathisch en subjectief, geëngageerd en autofictioneel'. Voor wie dit romantische, ja bijna *artistieke* huwelijk tussen kunst en criticus dan wel bedoeld is, blijft open.

Elke Vancampenhout verdedigde in *Etcetera* ooit een gelijkaardige visie op 'de critica als cloaca': 'de positie van de criticus is in eerste instantie die van een organische prothese die de kunstenaar ongefilterd binnenlaat in zijn/haar meest intieme, verborgen, innerlijke leven.' Al impliceert Vancampenhout wel een derde ontvanger, kunstkritiek lijkt hier vooral een private aangelegenheid geworden. Niet dat er geen reden achter zit. Cloaca- en ander romantisch denken over kritiek is een antwoord op McDonalds gezagscrisis,

in een poging om als criticus het kunstwerk niet 'dicht' te schrijven, maar in al zijn mysterie te laten 'openstaan', ook voor je nieuwe anti-autoritaire lezer. Maar die lezer, stel ik me voor, heeft bij zoveel diepgravende schimmigheid allang zijn schouders opgehaald. Wat heeft hij of zij nog te maken met deze laat-postmoderne penetraties tussen kunst en kritiek in tijdschriften en catalogi?

Tijd voor meer stem

Als we werkelijk geloven dat kunstkritiek in deze samenleving nog een rol te spelen heeft, als kernreactor van culturele beschouwing, zullen we ons toch *ook* moeten beraden over wat onze bemiddelingsfunctie naar een publiek precies inhoudt. Het lijkt wel vloeken in de kerk, maar de enige relevante vraag is toch wat de ontwikkelingen die McDonald aanduidt, leren over de maatschappelijke verwachtingen jegens kritiek? Wat wil een lezer van ons? Ik geloof niet dat de vervlakking in de massamedia de kritiek overbodig maakt. Er zijn meer dan genoeg consumenten die zich daar met ons over opwinden. Ik geloof evenmin, anders dan McDonald, dat de gezagsfunctie van kritiek de kwestie is. Die expertisefunctie wordt in een hoop andere domeinen wel nog aanvaard. Het probleem van de kunstkritiek is de romantische, individuele 'eensprakerigheid' waarmee die expertise zich op het publieke domein begeeft. Ze is zo weinig tegenspreekbaar, zo vol eenrichtingsverkeer. Ze leidt aan haar 'grote eigen gelijk', aan 'zichzelf te serieus nemen', zoals we ook bij *rekto:verso* (tijdschrift voor cultuur en kritiek, red) meer dan eens te horen krijgen.

Deze tijd vraagt daarentegen om interactie, gedeelde ruimtes, voortdurend gesprek en nieuwe samenwerkingsmodellen. Dat lijkt voor velen nog steeds een vrijblijvende analyse, maar zij onderschatten de culturele impact van de grondverschuiving die we momenteel meemaken van literaire naar digitale cultuur, voor onze *blik*. Nieuwe digitale technologieën als internet baarden een tijd van interconnectiviteit en multiperspectief. Er zijn analisten die stellen dat de kunst die switch al een eeuw geleden maakte, met de avant-garde, maar dat de twintigste-eeuwse massamedia die blikwissel nooit hebben opgepikt, omdat zij in handen bleven van totalitaire en/of economische machten, die zo controle bleven uitoefenen op het grote publiek. Vandaag is de kunst alweer een nieuwe fase ingetreden. Op alle vlak herbevraagt ze, vooral artistiek, haar productie- en presentatiemodel ten aanzien van haar publiek. Van mediakunst met bezoekers tot de hausse van ontmoetingskunst in theater: de kunst denkt steeds interactiever, is steeds mededeelzamer. De kunstkritiek daarentegen blijft vasthangen aan de oude, literaire cultuur, waar ook de natiestaat op bouwde: ze propageert de klassieke, statische, lineaire blik. Ook technisch is ze al die tijd niet meer dan schriftcultuur gebleven. Op blogs klinkt de romantiek van haar eigen, eenstemmige gelijk net nog veel luider.

Een betrokken toekomst

Wat te doen? Maarten Doorman stelde een jaar geleden in de Volkskrant zijn utopische kunstkritische site voor, met binnen recensies ingevoegde videofragmenten, directe linken naar andere kritieken en een reactiemogelijkheid. Ik zou in die multiperspectivistische en anti-autoritaire meerstemmigheid nog verder willen gaan. Misschien moesten we maar eens afscheid nemen van de recensie *tout court*? Ze is, als kroonjuweel van de kunstkritiek, ook altijd haar meest romantische format geweest: die van de eenzame beschouwer die in de vorm van een weloverwogen oordeel zijn onweerlegbare punt maakt. Vandaag is ze door de neoliberale ideologie van de massamedia trouwens totaal gerecupereerd tot consumptiegids. Zijn er niet ook andere formats denkbaar? Mailcorrespondenties tussen artiesten en critici, kettingbeschouwingen, podcasts van rondetafels rond één centrale vraag, dubbelgesprekken tussen een expert en een non-professional op video, of zelfs kunstkritische webcams? Het zijn dialogische modellen die het gevaar lopen meteen oppervlakkig te worden, zeker binnen de krant, maar mits enige oefening kunnen ze hun deugdelijkheid wel bewijzen. Ze zouden de soloromantische beschouwing niet enkel relativeren, maar ook verdiepen. Niet enkel het *ik* vieren, maar de verzameling *ikken*. Dat is waar 'de moeilijke kunst' vandaag om vraagt, en waarschijnlijk ook het nieuwe publiek: blikopeners die in dialoog gaan, en zo de zaken samen proberen te verhelderen. En de criticus? De criticus dient daarbinnen veeleer gesprekspartner dan scherprechter te worden en eindelijk de *Table Talk*-essayreeks waarmee William Hazlitt ooit uitpakte, in volle praktijk te brengen. Met collega's, toeschouwers, in interactie, desnoods gewoon live. Ik geloof, hoe naïef ook, dat de enige toekomst van de kunstkritiek er een van open betrokkenheid is. Van aan- en tegenspraak, in *communitas*.

OM DE DAAD BIJ HET WOORD TE VOEGEN, HIERONDER EEN REACTIE OP MIJN TEKST DOOR COLLEGA MIA VAERMAN:

Iemand moet het licht uitdoen na het feest.
Iemand beslist over het huishouden.
Iemand is eindredacteur.
Niet iedereen is enthousiast genoeg
om verder na te kaarten over wat ie zag.
En het dan nog op te schrijven ook.

Waarom zou je een gesprek
met meer standpunten verkiezen
boven een eigen, bescheiden mening?

Stel: ik vertel je over een goed restaurant,
en wat ik er gegeten heb.
Ik beschrijf de schotel:
Sint-Jacobsschelpen, drie maar!,
en hoe ze doorbakken op dat bord lagen,
naast die kouwe sushi's,
nogal zout, jammer,
nee, niet echt hun beste schotel, wel heel vers,
maar dan dat slaatje met die wortelslierten, man!
dat was wél een verrassing:
knapperig, en fris, en onverwacht.

Jij zou reageren met geloof, ongeloof, of een vlakaf:
ik hou sowieso niet van Sint Jacobsschelpen.
Geen discussie echt.
En als het wel zo zou zijn,
zou het enige plezier er een voor jou en mij zijn,
niet voor wie meeluistert.

Het uitwisselen van meningen is een spel dat
misschien wel vooral vriendschap uitwisselt.
En aandacht.
Allicht zal je de schotel niet nemen als je er gaat eten
(tenzij je mijn smaak maar zozo vindt).
Maar het fijne van mijn mening, voor jou en mij,
ligt hem toch vooral in het heen en weer
tussen jou en mij.
Dat van elkaar vernemen.
Jij zou mij dan weer aanporren:
god, en ik heb iets klaargemaakt
dat jij een keer moet proeven:
pasta met aubergines en korianderzaad.
Veel werk, maar lékker!

Zo gaat het ook in theaterkritiek.
Zelfingenomenheid is in een recensie
even onaangenaam als in een conversatie tussen
vrienden die niet op eenzelfde golflengte zitten.
Of waarbij de een de ander wil overtroeven.
Een goeie kritiek is, daarentegen, als een goed gesprek
tussen twee mensen, één op één – geen geleuter
van passanten en betweters erdoorheen.
Groot plezier.
En omgekeerd: een voorstelling, goed beschreven,
met sprekende details en hoogtepunten of uitschuivers:
is als een rustige conversatie.
Niet gehaast, meer fijnproevend dan overzichtelijk.
Aanstekelijk vooral.

Het is dat niemand bij het uitwisselen van
culinair plezier zich gauw de meerdere voelt,
(vandaar het voorbeeld)

de: ‘ik zal jou wel leren wat goed is’,
zo gaat het meestal niet.
In kunstkritiek vandaag ook niet meer.

Ok, van conversatie is in een krant niet echt sprake.
Maar ikzelf schrijf over podiumkunsten voor een ander,
en lees over bijvoorbeeld literair werk voor mezelf.
Ook dat is uitwisseling.

Ik geloof ook niet in het gevaar van al te individueel
gemijmer over allerindividueelste ervaringen.
Er zijn genoeg standpunten van waaruit je iets
kan bekijken dat een ander niet zo had gezien,
zonder dat het een egotrip wordt
of een louter solipsistische ervaring.
De wereld is alleen vanuit perspectieven te vatten
(oei, daar komt Merleau-Ponty om de hoek kijken).
Die perspectieven zijn onuitputtelijk.
Daarom precies wordt nieuwsgierigheid altijd beloond.
In culinair commentaar evengoed als
in een visie op kunst.

Het plezier zit in de uitwisseling,
maar dan één op één.
En met volle aandacht voor elkaar.
Een schrijver, een lezer.
Een discutant, een tegendiscutant.
Geen warrig (verslag van een) groepsgebeuren.

I HAVE NO IDEAS, AND THIS IS ONE OF THEM...

PIETER T'JONCK

In *De ja-sprong, Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst* schetst Anna Tilroe een somber beeld van de toestand in de kunstwereld. Het grootkapitaal zwaait er de plak, kunstenaars laten er zich verleiden tot ijle gestes, musea zijn door armlastigheid monddood gemaakt en critici wordt nauwelijks nog een plaatsje onder de zon gegund, tenzij als hofleveranciers van een legitimerend discours of als consumentengids in een oerwoud van artistieke producten. Welke plaats is er in die context nog voor echte kunstkritiek? Wat moet zij wel doen in een landschap waarboven zich steeds meer donkere wolken samenpakken?

Wat Tilroe immers slechts zijdelings vermeldt, is dat buiten de cenakels van de jetset de kunstliefhebber – en de criticus is naar mijn overtuiging een bijzonder figuur daarvan – steeds meer een verdacht persoon geworden is. Op zijn best een wereldvreemde nitwit, in het slechtste geval een irritante poseur die neerkijkt op de rest van de wereld. Of dat waar is of niet, doet er hier even niet toe, feit is dat houden van kunst het tegendeel van 'cool' is. Alsof het een mantra was, volgt dan meteen het verwijt dat kunst een hobby is van een linkse elite.

Dat is populistische praat, ongetwijfeld. Hoe ze te verklaren, dat is andere koek. Een eenvoudige verklaring kan als volgt luiden. De laatste 50 jaar werd ons, in toenemende mate, aangepraat dat consumeren goed en belangrijk was, en zelfs tot zelfexpressie kon open bloeien. Andere ideologieën blijken zich nauwelijks staande te kunnen houden tegen deze ene disciplinerende gedachte, die ons leert dat we ongebreideld, en wel onmiddellijk, op alles en nog wat aanspraak kunnen maken. Kunst is niet op die manier 'beschikbaar',

want om ze te veroveren is aandacht, studie, kennis vereist. Toch blijkt net die kunst het hoogste te begeren goed te zijn, want de superrijken, het grote rolmodel van de consument, de koningen van deze tijd, grossieren er in. Maar wellicht is dat niet de belangrijkste reden. Wellicht gaat het hier slechts om de frustratie van een middenklasse die worstelt met de grenzen van haar eigen waanwijsheid.

De meer zwaarwegende vraag is hoe deze situatie te rijmen valt met de gedachte van rechtse populisten dat kunst een linkse hobby zou zijn. De meerderheid van de superrijken met grote kunstcollecties lijkt zich immers tot nader order niet aan die kant van het politieke spectrum te bevinden. Nochtans zou je dat wel kunnen denken als je hun discours volgt. Zo val je bij een bezoek aan Punta della Dogana, het Venetiaanse museum voor moderne kunst dat (een deel van) de kunstcollectie van multimiljonair François Pinault tentoonstelt, van de ene verbazing in de andere als je de liberaal-emancipatoire boodschappen leest die het werk van de kunstenaars begeleiden. Het is een en al ontmaskering, ontregeling, subversiviteit wat daar de klok slaat. Voor iemand die zijn fortuin gemaakt heeft door consumenten te disciplineren, toch een hoogst opmerkelijke liefde voor krachten die aan zijn belangen feitelijk tegengesteld zijn. Kritische ontregeling en gedachteloze consumptie, het lijkt niet goed te sporen... . Nog verbazender is dat niemand binnen het kunstsysteem aanstoot lijkt te nemen aan deze tegenstelling.

Het geval van Pinault is een uitvergroting van de contradictie die op minder opvallende manier de kunstwereld in brede zin kenmerkt. Ook daar lijken subsidiegevers, critici, kunstliefhebbers en verzamelaars steeds weer te herhalen dat kunst zoals Anna Tilroe noteert 'Radicaal, Vernieuwend en Progressief' moet zijn. Waarbij ze fijntjes noteert: 'Welke waarden die drie woorden nog zouden kunnen vertegenwoordigen die in de afgelopen eeuw niet zijn gecompromitteerd, weet niemand'. Het is een geloofsartikel van een leidende liberaal-indvidualistische elite die ook andere waarden als het multiculturele hoog in het vaandel voert. Misschien voelt de 'gewone man' met zijn klompen aan dat er iets niet klopt aan dit discours dat, ondanks de emancipatoire schijn van het tegendeel, in feite de culturele en politieke legitimatie is van het globale kapitalisme. Dat is althans wat Slavoj Zizek aangeeft in zijn cassante essay 'Pleidooi voor intolerantie'[1].

Nu we toch aan het speculeren zijn: het zou dan ook best kunnen dat zoiets leidt tot een spontane, niet gereflecteerde verontwaardiging over zoveel cynisch misbruik van kunst als pluimen op de hoed van het kapitalisme. Een verontwaardiging die gestoeld is op een wellicht even ongereflecteerde, maar daarom niet minder gemeend respect voor 'echte kunst', iets wat niemand precies kan omschrijven, maar waarvan we toch een zekere voorstelling hebben, zelfs koesteren. Populistisch rechts heeft er altijd al een neus voor gehad om dat soort volks gevoel te detecteren, en als een farce ten behoeve van zijn eigen duistere, niet minder cynische doelstellingen te enteren. Ziedaar hoe op korte tijd kunsthaat als politiek wapen, maar dus ook als pervertering van naïeve kunstliefde en even naïef, maar daarom niet onterecht, wantrouwen, kan ontstaan.

Het redeloze van de kunst

Wat doe je als criticus in dit eigenaardige spiegelpaleis, waar niets lijkt te zijn wat het is, waarin rechts linkse praat uitslaat en links rechtse praat goedpraat. Frank Van de Veire benadert deze kwestie met hilarische provocatie in zijn lezing 'Cultuur, kunst, kritiek... Iets over de behaaglijkheid van ons onbehagen...' uitgesproken tijdens het symposium over de erfenis van Antwerpen '93, culturele hoofdstad van Europa[2]. Alleen al de opening:

> Ik kan U over de toestand van de 'cultuur' en de 'kunstkritiek', en dan nog wel in Vlaanderen, niets zeggen, omdat de positie, de plaats van waaruit men iets over die zaken zou kunnen vertellen grondig vergiftigd is. Het is een nogal bekakte, zelfs *demonische* plaats, maar daarom niet minder een plaats waarop wij allen, wij weldenkende, progressieve, kunstzinnige burgers, ons bevinden – ik momenteel iets meer dan U, omdat ik hier vooraan zit. Ik ben dan ook de laatste om te denken dat ik mij aan die plaats kan onttrekken. Het enige wat ik kan doen is proberen U iets te zeggen over de aard van die demonie, een demonie die helemaal niet spannend is, maar juist de oorzaak van de verveling en de steriliteit van wat wij 'cultuur' noemen.

'Een *nogal* bekakte plaats'. De verveling en steriliteit van wat wij cultuur noemen'. Het zijn woorden die Van de Veire lijkt te plaatsen aan de kant van de volkse verontwaardiging, iets waar zijn verbaasde ergernis en zijn heftige spreektrant zeker aan bijdroegen. Maar omdat we hem vertrouwen ontstaat daaruit geen onmiddellijke afwijzende verdedigingsreflex, maar een ongemakkelijke lach. Hij zegt wat we zelf al eens denken. Anderzijds... 'demonisch', een woord dat spreekt over onrust, kwaadheid en angst. 'There's something rotten in the state of Denmark'. Maar luister even mee waarom Van de Veire dit oordeel velt. Hij vervolgt met een uiteenzetting over het Bijbelse verhaal van Abraham en Isaak. God vraagt Abraham zijn zoon te doden, maar weigert op het laatste ogenblik dat offer. Van de Veire stelt zich de vraag hoe zo'n verhaal te begrijpen valt, want ofwel 'weet' Abraham dat God zoiets niet kan menen, in welk geval zijn offer eigenlijk geen echt offer is, ofwel weet hij het niet, wat dan weer niet te rijmen valt met de idee dat God oneindig goed is. Van de Veire concludeert:

> Het is hem niet gegeven zich te geven. Het wordt hem niet gegund Isaak, het belangrijkste dat hem aan dit leven bindt, te offeren. Het blijft aan God om, wanneer het hem zint, ook en vooral als Abraham daar helemaal niet op voorbereid is, alles van hem weg te nemen. God staat hier dus op de plaats van de *dood*, die zoals we weten een nogal sadistische instantie is: hij eist van ons dat we alles opgeven, dat we ons alles laten ontnemen, dat we ons laten pakken, – maar: nu net niet wanneer *wij* dat willen, niet op het moment waarop wij denken dat we voor hem klaar zijn. Anders gezegd: de dodelijke God ont-zet ons, voert met ons een radicale 'displacement' door, maar maakt het ons tegelijk onmogelijk ons ooit in die ont-zetting te nestelen, deze volmondig te beamen.

Met de kunst op zich hebben we volgens Van de Veire een even ongemakkelijke verhouding. Ook daar bepalen we niet zelf of en hoe we door haar 'gepakt' worden. De kunstkritiek, en meer in het algemeen de cultuur, doet het daarentegen voorkomen alsof er wel een goede, juiste en meteen ook heilzame verhouding met de kunst mogelijk zou zijn. Dat kunst ons zou verheffen boven de waan van de dag, een diepere waarheid zou ontbloten etcetera, etcetera. En dat des te meer naarmate die kunst vervreemdend, ontregelend etcetera, etcetera zou zijn. Daarmee is meteen de taak van de kunstkritiek gegeven, die als een bemiddelaar bruggen slaat tussen de kunst en de mensen. De paradox is daarbij dat de kritiek aan de ene kant aangeeft hoe de kunst als een gek roert in de stront van het menselijk bestaan, maar aan de andere kant uitlegt dat zoiets toch een hoger doel dient. De tweede actie leidt er echter onvermijdelijk toe dat de kritiek de toegang tot, of contact met wat in het kunstwerk op het spel staat, feitelijk in de weg staat, omdat ze suggereert dat er ondanks het hogere doel een verhouding mogelijk is met het redeloze, ondoorgrondelijke gat dat kunst in de werkelijkheid opent. Wat slechts lukt door dat gat onmiddellijk weer ijverig dicht te plamuren met vrome intenties. Nochtans:

> Zo weten we ook dat de kunstenaar niets bepaalds met ons voorheeft, maar dat zijn kunst de manier is waarop hij omgaat met een donkere vlek in zijn en ons bestaan waarover ook hijzelf trouwens weinig of niets weet, maar waarover hij hoogstens iets kan zeggen door die vlek telkens weer te overschilderen of te 'overschrijven'.

Die zit. Wat dan? Van de Veire suggereert dat critici niet langer moeten bemiddelen. Ze moeten de gezwollen ernst die hun handelsmerk is laten vallen en bereid zijn om toe te laten dat het werk waarover ze spreken hun teksten aantast. Zo wordt kritiek een herhaling van kunst in andere registers, met andere middelen. Dat leidt echter meteen tot een patstelling: als dat zo is vraagt die kritiek weer om een andere kritiek die, als het goed is, door de eerste aangetast werd, enzovoort. De vraag is natuurlijk: hoe verheldert dat iets. Leidt dat niet vooral tot precies die 'art speak' waar Tilroe in haar essay terecht haar pijlen op richt?

Het redeloze van de criticus

Van de Veire merkt in zijn tekst echter haast terloops nog iets anders op: niet enkel de kunstenaar is gegrepen door een redeloze drift, ook de criticus en de kunstliefhebber zijn dat. In het ene geval om te scheppen, in het andere geval om te beschouwen. 'Iedereen wil tegenwoordig schrijver worden', merkte een kennis ooit op, 'maar ik ben een lezer, en dat is veel moeilijker'. Ik heb zelf wel eens wat getekend en geschilderd, geboetseerd en ook al eens op de planken gestaan in een schooltoneel. Intuïtief wist ik, vooral door te tekenen, wat de aantrekkingskracht is van die actie. De sensatie dat je iets in de wereld brengt dat er nog niet was, dat je een idee zichtbaar maakt dat tevoren alleen als een vage hersenschim irriteerde of als een hinderlijke vlieg rondzoemde in je hoofd. Maar desondanks had ik niet het gevoel dat mijn werk potten brak. Iets waar ik overigens ook weinig om maalde. De idee dat critici mislukte kunstenaars zouden zijn is, vermoed ik, een idee

van mislukte kunstenaars. Tekenen of toneelspelen was voor mij veeleer een manier om het terrein te verkennen. Om te snappen hoe een beeld ontstaat, waar de problemen in de constructie, de echte vragen zitten. Het is een manier om empathie te ontwikkelen voor de problemen waar een kunstenaar mee worstelt. (Toen ik lang geleden een workshop danskritiek volgde bij Deborah Jowitt, de critica van de 'Village Voice', startte zij om die reden met een kleine dansworkshop. Kwestie van te weten waarover je praat...). Ook toen al was ik wellicht meer een kijker dan een bedenker. Iemand die reageert in plaats van ageert. I have no thoughts... and this is one of them. Als mensen mij vragen hoe ik er ooit toe kwam om kritieken te schrijven over theater, dans en later ook architectuur en beeldende kunst antwoord ik meestal met de boutade dat ik zo aan gratis tickets kon komen. Helemaal onwaar is dat niet. Het was immers omdat ik zo vaak in het theater zat dat de kosten daarvan mij boven het hoofd groeiden. Vanwaar die redeloze drift, is voor mij echter even onbegrijpelijk als de reden waarom anderen kunst willen maken.

Daarmee is de hamvraag – wat doet goede kritiek – natuurlijk allerminst opgelost. Er is enkel gezegd waarom iemand ze (niet) bedrijft. In 2006 probeerde ik die vraag al eens te beantwoorden in 'Art and criticism: siamese twins', een klein essay bij een verzameling van mijn teksten op www.sarma.be. Die bedenkingen blijven, denk ik geldig. Wat een kritiek alvast niet doet, is een exhaustieve, wetenschappelijke analyse maken. Noch waardeert zij een werk financieel. Een kritiek heeft integendeel altijd een essayistische opzet. Een essay is die eigenaardige bastaard in het literaire bedrijf die van alle hout pijlen maakt: losse associaties,

geleende teksten, verwijzingen, persoonlijke bedenkingen, je kan het zo gek niet bedenken of het kan wel te pas komen in een essay. Het kenmerkende is echter, zoals Bart Verschaffel betoogt in 'Het essay als denkvorm'[3], dat de essayist voor zichzelf denkt, 'en niet voor de Wetenschap of voor de Kunstgeschiedenis of voor Geld'. Maar, ook dat is belangrijk, het essay vertrekt buiten zichzelf. Het ordent wat al ergens anders gegeven was. De heterogene elementen van het essay vormen samen een figuur die voorafbeeldt, aangeeft wat in en tussen teksten schuilt. 'Het begint met een vermoeden en zoekt naar de gedachte of – juister – naar een tekst als een plek waar men een schuw onderwerp kan zien'.

Dat schuwe onderwerp, dat kan dus ook de 'donkere vlek' in een kunstwerk zijn waar Van de Veire op wijst. Rond dat onderwerp danst de criticus, zoals motten dansen rond het vuur, misschien? In de kritiek gebeurt dat echter minder 'willekeurig'. Een goede kritiek stelt intens belang in het werk dat er de aanleiding toe vormt. Het vertrekt altijd van een bijzonder aandachtige, afwachtende beschouwing van wat er te zien of te lezen valt. Die beschouwing begint bij een inventarisatie. Dat is het eerste materiaal van de kritiek. De criticus kijkt al inventariserend echter ook altijd andere kanten op. Hij rommelt in zijn magazijn van beelden en teksten om te na te gaan waarin dit ene nieuwe ding mogelijk anders is dan wat hij eerder zag. Terwijl hij zo bezig is ontdekt hij ook af en toe volkomen ongelijksoortige teksten of beelden die resoneren met het werk in kwestie. Waarbij als vanzelf de vraag opduikt: stelt dit nu iets voor? Om die vraag op te lossen zijn argumenten nodig. Scherpe argumenten. Misschien weet

de kunstenaar slechts intuïtief welke lege vlek hij overschildert of opvult met bewegingen en woorden, dat ontslaat de criticus niet van de taak om wel aan te geven waarom die lege vlek en de manier waarop ze benaderd wordt van tel is.

Het nieuwe van het oude

Beeldformules, tekstvormen, muziekstijlen hebben de vreemde eigenschap dat ze zowel noodzakelijk zijn als 'opgebruikt' kunnen geraken. Plots verliezen ze hun betekenis, op dezelfde manier waarop woorden hun betekenis plots kunnen verliezen als je ze maar vaak genoeg, zonder nadenken, herhaalt (een oefening die ik elke beginnende criticus kan aanraden...). Kunst die er toe doet, zo lijkt het mij, opereert in die speling. Relevante kunst scant het veld waarbinnen het opereert om te bepalen waar slijtage zit, waar formules wormstekig worden. Dat veld hoeft niet per se artistiek te zijn. Kunst kan opereren binnen een maatschappelijk veld om het ongedachte, de weke onderbuik ervan aan te tonen. Als Andy Warhol het portret van Marilyn Monroe bijwerkt met haast achteloos aangebrachte plakken verf wordt dat symbool van popcultuur plots ook een dodenmasker. Het lillende leven van de vibrerende grootstad mengt met een oud beeld, en laat zo een nieuwe beeldformule ontstaan. Uit die spanning, die intens vervlochten is met het moment waarop het werk ontstaat, ontplooit voor de beschouwer de kunst. Eeuwige kunst is daarom een problematisch concept. Wat niet betekent dat oude kunst 'bunk' is. Werk haalt zijn betekenis uit een complex heen en weer gaan tussen wat vooraf ging en wat misschien zal komen. Ook

als een kunstenaar resoluut het verleden afwijst en alleen naar de toekomst wil zien.

Wat is dan de aard van de argumenten? Daar komt een ethiek binnen. In een gesprek zei Marc De Kesel mij onlangs: 'Kunst benoemt helder wat donker opkomt. Wat anderen doen met wat daar benoemd wordt is echter hun zaak'. Als je die definitie volgt moet je als criticus alvast weten dat er iets donkers is en dat het hier opkomt, dat je mee kan voelen of denken in welk gebied het kunstwerk aan het roeren is, wat het daar boven haalt, hoe het dat doet en hoe pertinent die vondst is. Dat betekent niet dat je de draagwijdte van een werk uitputtend bepaalt. Je omcirkelt, je stipt aan, je peutert aan de vreemde randjes van het werk om te zien of daar iets achter verborgen zit. Daar is kennis, een dosis intuïtie maar vooral passie mee gemoeid. Gebeten om te weten – tegen beter weten in wellicht –, dat is wat de criticus drijft. Misschien geen toeval dat net die slogan afgevoerd werd door de ene krant, terwijl een andere ongeveer op hetzelfde moment 'onverantwoord interessant' werd. Over het 'interessante' gaat het echter niet in kritiek. Wel over het 'ambetante'.

Wat meteen een paradox binnenbrengt. Toch, en dat is een kwestie van ethiek, mag het eigen gevoel niet de maatstaf van de criticus zijn. Het eerste materiaal van de kritiek is wat het kunstwerk aandraagt. Voor je het weet sta je anders wijd gesticulerend voor een werk tot het verdwijnt, zeker als je zonder verpinken overschakelt van het werk zelf naar zijn maker, en zo de waarde van het werk rechtstreeks verbindt met de hoeveelheid ellende of, recenter, branie of commercieel vernuft in de biografie van de kunstenaar. Het gevoel van de criticus is echter wel als een waarschuwingslampje, een

eerste, intuïtieve reactie op een werk: vertrouw ik dit, appelleert het aan mij, gaat het voorbij aan een oppervlakkig behagen? In die zin is de intuïtie van de criticus de tegenhanger van de intuïtie van de kunstenaar. Voor zover ik het kan zien is alle belangwekkende kunst geboren uit het een krachtige conceptuele uitwerking van een precieze intuïtie. Beide zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. De 'werkelijkheid' waarbinnen die kunst opereert is vaker een chaotische troep dan een begrijpelijk, laat staan rationeel geordend geheel. Als je op die chaos vat wil krijgen, of dat nu gebeurt in een kunstwerk of in een essay, is het niet gegeven hoe of waar je daarmee zou beginnen. Je hebt nood aan een intuïtie die de dingen zo schikt dat ze net in het juiste licht komen te staan, een specifiek aspect van of een mogelijke kijk op die werkelijkheid onthullen. Zo richt een kunstwerk de blik, scherpt het oor, versterkt het een lichamelijk gevoel. Zo'n intuïtieve greep is echter haast per definitie onbewijsbaar, en zal de meeste mensen wellicht ook als 'vergezocht' voorkomen. Daarom moet ze een concrete, harde vorm krijgen. De mate waarin dat lukt zou je kunnen omschrijven als de conceptuele kracht van een werk.

Op dat precieze punt kijkt het kunstwerk de kijker ook aan. Het roept vragen op, en het verwacht een antwoord. Een behoorlijk antwoord. En hier geldt hetzelfde als bij het kunstwerk zelf: dat antwoord vertrekt vanuit een intuïtieve greep, een herschikking van wat zich aandient in en omheen het kunstwerk om er een precies licht op te werpen. Een kritiek behoeft evenveel conceptuele kracht als een kunstwerk, maar die kracht uit zich in het aandragen van heldere argumenten. Die kunnen – het blijven pogingen, essays – van

overal komen, ook van bronnen die ogenschijnlijk niets uit te staan hebben met het verhaal dat het kunstwerk ophangt. Een kritiek is immers niet het enige, en zeker niet het enige juiste antwoord op een kunstwerk. Maar het is wel een sterk antwoord. Alweer, kennis en expertise zijn daarbij van groot belang, maar betekenen niets zonder passie of gevoeligheid. (Die expertise is overigens anders van aard dan die van de kunsthandelaar en de expert die perfect de prijs van alles, maar niet noodzakelijk de waarde van iets kennen. De criticus kent meestal niet de prijs van een werk, maar zoekt juist naar die waarde).

Dat lukt niet altijd. Soms heb je 'het' niet gezien. Gewoon niet goed (genoeg) gekeken. Maar soms ook wel. En soms is er een 'match'. Dat is altijd bijzonder. Niet omdat je het werk uitputtend verklaart, wel omdat je het een leven schenkt buiten de private sfeer van de maker. Een kritiek lokt immers kritiek, nieuwe, andere antwoorden uit. Zo maak je het werk publiek. Een criticus is immers, of hij dat wil of niet, een publieke figuur. Hij bespreekt en maakt zo bespreekbaar. Waar een criticus echt op hoopt, of wedt, is dat iemand hem tegenspreekt. Of aanvult. Of zelfs terechtwijst. Ook de kunstenaar zelf wordt daarin een gesprekspartner, in een heel andere hoedanigheid dan die van maker. Want ook de kunstenaar 'bezit' het werk niet volkomen, hij waakt er alleen aandachtiger over.

Het tragische van deze tijd, waarin kunst meer dan ooit in de aandacht staat, en hogere prijzen oplevert dan ooit tevoren, is dat kritische aandacht op de terugweg is. De kunstenaar is namelijk zelf een product geworden, nog meer dan zijn 'waren'. Zijn uitspraken en uitspattingen (bij voorkeur die laatste) zijn haast van

groter belang geworden dan zijn werk zelf, als dat zelf al niet een uitspatting is. Een schedel met diamanten bekleed – wat was de vraag ook alweer? Kritiek staat die aandacht enkel in de weg. Een kunstenaar hoort echter niet (exclusief) op die manier aanwezig te zijn, al was het maar om zijn eigen werk en werkzaamheid te vrijwaren van een versmachtende 'commodification'.

Toch kunnen veel kunstenaars niet aan de lokroep van de schijnwerpers weerstaan. Ze maken kunst die zich behendig laat inpassen in een plaatje dat op voorhand door een internationaal circuit van kunstmakelaars en 'topcritici' werd uitgetekend. Ze collaboreren door middel van uitgekiende optredens in de media. Het resultaat is meestal slechts 'smart art', de bekakte steriliteit die Frank Van de Veire laakt. Kunst waar je door het oppervlak heen het schemaatje ziet doorsijpelen. Hoe dodelijk vervelend is die niet! Als die irritatie opkomt, zorg je maar beter dat je je uit de voeten maakt. Daar valt niets te beginnen. Tenzij af en toe eens stevig vloeken. Op naar beter daarna.

1. 'Pleidooi voor intolerantie', Slavoj Zizek, uitgeverij Boom, Amsterdam 1998.
2. De tekst is terug te vinden op de website van *De Witte Raaf*, www.dewitte-raaf.be
3. Figuren/essays, Bart Verschaffel, *Vlees en Beton* 28-29, Van halewyck, Leuven, 1995.

DE ZIN VAN THEATER IS DE ZIN IN THEATER

(Over theaterkritiek)

MIA VAERMAN

Heel lang geleden, toen de narren nog spraken, had kritiek een benijdenswaardig podium: het koninklijk hof. De nar zetelde naast 's konings troon, nam deel aan 's konings leven en sprak met spot of lof. Je had ze in twee soorten: de paljas die boertig grapte en de intellectueel met scherpzinnige oneliners. Allebei hielden ze koning en hofleden een spiegel voor. En toch beweert Erasmus in *Lof der zotheid* dat koningen ze erg waardeerden, die narren, omdat er buiten hen 'niemand is van wie ze de waarheid kunnen vernemen, en ze gedwongen worden om in plaats van vrienden jaknikkers te hebben.'

Eertijdse narren en hedendaagse critici hebben een en ander met elkaar gemeen. Ze staan tegelijk binnen en buiten de wereld waar ze kritiek op leveren. En ze zitten benauwd in hun rol: als luizen in de pels trillen ze mee met elke stap van koning of kunstenaar, schrikken op bij een wilde sprong, knijpen als het saai wordt, schreeuwen het uit als de koning naakt is. Maar evengoed moeten ze in het zadel blijven, ja zelfs erkend, willen ze geloofwaardig zijn.

De nar ruimde plaats voor de democratische stem van élke burger. Ook de job van de criticus staat op de helling, overtroefd door ieders hoogstpersoonlijke mening – al of niet publiek gepost. Kritische pennen worden in de marktgevoelige kranten van vandaag vervangen door korte, liefst lichtvoetige stukken waar niemand onder kreunt: niet de gehaaste lezer, niet de teerhartige kunstenaars. Maar in haar pamflet *De jasprong, Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst* waarschuwt Anna Tilroe: '...zonder alternatieve en kritische denkers verstart een cultuur in zelfbegoocheling en eigenwaan.'

Het eindeloos zoeken van de criticus

De kunstcriticus vervult een ambiguë rol. Enerzijds neemt hij waar van op afstand. Oordeelkundig tast hij het alsnog onduidelijke af, observeert sceptisch wat als nieuw, groots en waar wordt aangekondigd. Tezelfdertijd wil hij de voorstelling ondergaan, zich laten meevoeren en niet te snel vastpinnen. De Nederlandse schrijver Hans Korteweg omschrijft die opdeling als kijken en zien. "Kijken doe je van een afstand, zien is intiem. Kijken doe je naar iets of iemand... als je ziet daarentegen ben je met iets of iemand; het is deel van je bestaan." Zien gebeurt zonder afstandelijk omkaderen, zonder 'rationele vluchtpoging'. Een voorstelling ervaren als outsider én als insider, het is een moeilijke opdracht. Daarbij schippert de recensent ook nog tussen het statuut van expert en dilettant. Hij moet een kunstwerk naar waarde schatten, samenhang zoeken, historisch kaderen, perspectieven destilleren. Wat hij ziet, moet hem aanzetten tot reflecteren over zichzelf en de wereld rondom hem. Maar recensenten willen ook de vonk van het theaterspel en de betovering die ervan uitgaat overbrengen. Met nieuwsgierigheid moeten ze kijken naar een voorstelling, en hun verwondering of ontgoocheling verwoorden wars van theorie. Of alleszins: wars van te veel theorie. Hoe je zoiets voor elkaar krijgt, is voor een criticus een eindeloos zoeken dat bij elke voorstelling van voren af aan begint.

Lijfelijke uitwisseling

Myriam van Imschoot zit vlak voor het publiek in het kleine zaaltje, helemaal bovenaan in de Kaaistudio's te

Brussel. De scène is afgebakend met gordijnen van afgerolde cassettebandjes. Het decor bestaat uit recorders van alle soort. *Living Archive* heet de voorstelling, en ze gaat over de kracht en de fragiliteit van auditieve herinneringen, persoonlijk én collectief.
De actrice – eigenlijk is ze dramaturg, maar hier speelt ze nu – begint te spreken, maar raakt niet uit haar woorden.
Ze hapert, start opnieuw, struikelt weer, en nog, blijft hangen in altijd dezelfde lettergreep, erger dan een stotterende koning.
Ik kijk vanaf de eerste rij, vijf meter van haar vandaan. En ik hakkel geluidloos mee, bibber, strompel door haar woorden, mijn lippen vertrekken mee met de hare. Wellicht doen alle toeschouwers dat op dit eigenste moment.
(Vraag: ziet de actrice de zaal nu collectief stotteren?)
Ze zit onbeweeglijk, alleen haar gezicht strompelt mee in de herhaling en vertrekt krampachtig.
Haar mimiek verspringt van mooi naar lelijk, naar wanhopig balken,
'My-y-my mem-mem-mem-memo-o...mo...mo'
En dan toch weer een zin:
'My memory is full of others people's me-mem-memmo...'

Vlakbij zit ze, Myriam Van Imschoot,
en ik ken haar persoonlijk, nog meer vlakbij.
Maar Myriam toch,
hou er mee op!
Stop it!
Verlos me uit mijn stuiptrekkingen!
Het tafereel duurt amper vijf minuten,

maar ik raak in mijn kijken en voelen zo verkrampt dat ik het niet langer zou kunnen volhouden.

Acteur én toeschouwer brengen in een theatervoorstelling hun lichaam mee. Hun hele lichaam, niet alleen ogen en oren. Hun ademen en bewegen ook, hun stokken en verstijven. Het lichaam van de toeschouwer wordt daarmee heel direct, bijna *intiem* aangesproken. Zeker in kleine zaaltjes en bij performances dicht op de toeschouwer, maar evengoed in elke voorstelling waar een levend lichaam een ander levend lichaam opeist. Niet alleen bij immersief theater – van Crew, bijvoorbeeld, waar met hoogtechnologische apparatuur de eigen zintuigen van de toeschouwer misleid worden met computergestuurde beelden, klanken en onvoorziene bewegingen. (Bevreemdend werkt dat.) Ook niet enkel bij participatieve voorstellingen, zoals *Anarchiv #2: second hand* waarin het performersduo deufert+plischke de toeschouwers zelf bewegingen laat uitvoeren aan de hand van instructies op fiches. Zeker ook bij dans: in *Accords* van Thomas Hauert bijvoorbeeld, dein je mee op de telkens hervonden gelijklopende ritmes van de dansers; hoe ze elkaar zoeken en terugvinden in hun bewegingen, als vogels die opstijgen van het grasveld en dan in één golf boven de huizen uitvliegen. Zover gaat de fysieke herkenning dat zelfs de chaos in je hoofd gestroomlijnd wordt tot harmonieuze gedachten. Onverhoeds doen spiegelneuronen hun werk: vredig wandel je de zaal uit.

Lijfelijke uitwisseling is één van de eigenschappen die podiumkunsten kenmerkt. Wellicht één van de meest fascinerende (of meest ontredderende, als je wanhopig meestamelt).

Lichtvoetig verankerd

Vluchtigheid is een ander wezenlijk kenmerk van podiumkunsten. Hier en nu en daarna nooit meer. Een voorstelling loopt tot het einde van de week, de maand, het seizoen, soms in een volgend seizoen. Heel zelden nog na dertig jaar – alleen uitzonderlijke kunstenaars als Anne Teresa De Keersmaeker halen die meet. Een theatervoorstelling is ook verankerd in een plaats, stad, land, cultuur. Meer dan welke andere kunstvorm ook – al reist Belgisch theater tegenwoordig de wereld rond. Door die verbondenheid met tijd en plaats houdt veel theater op een zeer directe manier de vinger aan de pols van de cultuur en haar tijd. Actueel én onbestendig: wereldbeelden komen en gaan, actualiteiten volgen elkaar op, vluchtelingen en immigratie overheersen dit seizoen, volgend jaar wellicht ecologische rampen.

Het efemere van de podiumkunsten sluit een grote schoonheid in: als toeschouwer ben je volledig betrokken bij de voorstelling, ze vraagt om je stilte en concentratie, ze viert het moment. Je kan niet terugspoelen, later nog eens doorbladeren, morgen weer langslopen. Volle aandacht, volle overgave, van toeschouwer, van uitvoerende.

En tenslotte scheppen podiumkunsten per definitie een evenement. Bij elke voorstelling opnieuw. Een evenement betekent altijd een beetje feest. Zelfs als de tragedie nog nazindert in gedachte. Een glas, wat vrienden, commentaren en oordelen. Voor een theaterganger hoort dat plezier erbij, net als acteurs het plezier van het spel als inherent ervaren aan het vak. Dat plezier van het zien en van het spelen wordt volgens mij zwaar onderschat, en vanuit een overdosis ernst al te

vaak onder de mat geveegd. Er schuilt een zeer lichtvoetig element in theater.

De criticus als verslaggever

Hoe breng je dit alles over, moet de eeuwige vraag zijn van de podiumcriticus. In zekere zin werkt hij als een klassieke journalist. Zoals een politiek verslaggever moet hij eerst vertellen wat hij meemaakte, wat hij zag en ervoer. ("Op het Tahrirplein is de sfeer nog steeds gespannen" begint de reporter.) Pas na de beschrijving van zijn ervaringen kan hij de gebeurtenissen situeren, de feiten in een context en een perspectief plaatsen. Dat kan leiden tot een diepgaande analyse, die verder reikt dan het louter bespreken van het theater- of dansstuk, maar het hoeft niet noodzakelijk. Evengoed kan hij enkel zijn opwinding beschrijven – of zijn irritatie – zonder maatschappijbeeld eraan gekoppeld, zonder een omvattend overzicht. Een mooie gedachte, een excentriek spel, irriterende belichting... . Wie het stuk miste, wordt dan misschien aangezet om toch nog te gaan kijken, of juist niet. Wie het wel zag, gaat in virtuele dialoog met de criticus ('Fout, fout, zo zag ik het niet!'). Hiermee wil ik allerminst een pleidooi houden voor lichtzinnige podiumkritiek, wel een betoog tegen de soms ondraaglijke zwaarte van kunstkritiek. In haar essay 'Against interpretation' verdedigde Susan Sontag – in 1964 al – de gedachte van een kritiek zonder duiding, één die teruggaat op de zintuigen.

'The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*'.

Gemakkelijker gezegd dan gedaan. Woorden verleiden vanzelf tot denken, tot reflectie. Toch moeten we als criticus blijven zoeken om het *hoe* en het *wat* te vatten van een kunstwerk. Wroeten, al schrijvend tot de levende adem van acteur of danser én toeschouwer mee opgenomen zijn in het verslag en alleen zó de betekenis aangeven van het getoonde, van het gedeelde. Om telkens opnieuw mensen warm te maken voor theater of dans: laten zien, voelen en horen. Licht laten schijnen op intrigerende aspecten. De melk bij de kat zetten, kortom. Dichter en schrijver Remco Campert zegt dat de zin *van* het leven de zin is *in* het leven. De zin *van* een voorstelling is evengoed de zin *in* een voorstelling. Dát moet je als theatercriticus proberen over te brengen. En de reflectie? Die volgt vanzelf.

OP HET RITME VAN DE VERTRAGING

(Hoe de popsong de kunstkritiek kan redden)

TOM VIAENE

Als de esthetische ervaring van alle mensen is, als de appreciatie van het schone even menselijk is als ademen, en als de verwondering daarover het artistieke object in een gedeelde context plaatst, dan staat de interpretatie van kunstwerken en -praktijken, als meer geordende, kritische appreciaties, borg voor een groter inzicht in de vitale processen van ons mens-zijn en de conflicten van onze tijd. Dat is een hele brok, voor één leeshap, maar het komt me voor dat kunstkritiek toch niet zo heel ver van de gezondheidscentra en onderwijsinstituten bedreven wordt. Je wordt er een beetje gezonder van.

De privatisering of 'uitverkoop' van de gezondheidszorg en het onderwijs wil wel wat tumult veroorzaken. Dat valt te begrijpen: gezondheid en onderwijs komen heel dicht bij de voorwaarden van ons welzijn (en onze continue menswording). Dat is wel anders als het om kunst en kunstkritiek gaat. Kunstbeleving of de lectuur van kunstbeschouwing is vooral iets wat je doet als er tijd overschiet, toch? Zoals filosoof en musicoloog Vladimir Jankélévitch in halve extase ooit verkondigde: "Hoe dwaas, hoe vreemd, hoe overbodig is niet een museum, maar ook: hoe betoverend, hoe verrukkelijk! De markten en de magazijnen hebben hun nut voor de voedselvoorziening, de stations voor het vertrek en de aankomst der treinen, de ziekenhuizen voor de verpleging van zieken, de scholen voor het onderwijs aan kinderen, maar het museum, goed geïsoleerd te midden van het serieuze leven als een gedicht in de prozaïsche alledaagsheid, schijnt nergens voor te dienen. Die insulaire positie in de ruimte valt in tijdsduur samen met de onderbreking door de feestdagen: een feestdag

is een enclave in de alledaagse banaliteit, gelijk de poëzie een interval is in het dagelijkse proza". Is het misschien omdat die publieke plek onbestemd blijft en niet institutioneel omkaderd is, dat mensen wat passief toekijken bij de kolonisatie ervan door de markt? Is het daarom dat men lijkt te schouderophalen bij het wegkwijnen van een inclusieve kunstkritiek?

Simpel dualisme

Hoe keren we het tij? Hoe blijven we gezond? Kijk, het is in wezen simpel, en het is op zich vreemd dat kunstcritici de laatste jaren in zulk een verweer zijn vervallen. Twee wijzen van beschouwen staan tegenover elkaar: de registratie en interpretatie van die zaken waarmee het kunstwerk in verband staat (om een bredere waardehorizon te duiden) en het verpakken van het kunstwerk in swingend, metaforisch, op zichzelf gericht taalgebruik (om consumentenadvies te verlenen). De eerste vorm is op uitsterven na dood (deze criticus is niet langer een publieke figuur die door een ruimer publiek wordt gelezen), en de tweede heeft nog weinig met kritiek te maken (deze criticus noemt zichzelf al langer geen criticus meer). Mijn zoektocht naar een levensvatbare kritiek brengt me tot een hybride tussenvorm die gebaseerd is op de verinnerlijking en vertraging van de tijd, het insluiten van vrouwen en een verbeelding van het spel.

De onbemiddelde, directe aanprijzing van het kunstwerk, heeft het, zo lijkt het wel, alleen maar over koopkracht, of over ongebruikelijke, nutteloze, vaak ook gefictionaliseerde details uit het privé-leven van de artiest in kwestie. Deze vorm van evaluatie doet het werk

stranden in een betekenisvernauwend eindspel dat elke inspanning om het over een bredere waardehorizon te hebben, al op voorhand onmogelijk maakt. Het komt er meestal op neer dat de eigen genoegens bij het werk worden afgewogen aan de prijs die men ervoor dient te betalen. Een simpele afrekening zal u vervolgens zeggen of u het risico kan lopen dit product in huis te halen. De wereld is hier even bevattelijk, transparant, enkelvoudig, en beslist als de inhoud van uw portefeuille. Kijk naar de popmuziekkritiek in het weekblad *Humo*. Ik lees die graag, maar kan me niet verzoenen met de masturbatie-acts waarvan met name de cd-recensies overlopen. De recente *Humo*-recensie van het nieuwe album van singersongswriter Ron Sexsmith (*Long Player, Late Bloomer*) is illustratief voor die directe evaluatievorm. Ze is op niets anders gericht dan 'hetzelfde' verhaal over de zanger dat al honderd keer is verteld en waarvan we eigenlijk niet echt weten of dat wel 'waar' is. De Canadese edelsmid, zo klinkt het, 'ontwerpt parel na parel' en alleen de (andere) grootheden in de muziekwereld erkennen zijn vakmanschap want, zo blijkt, 'verkopen doet Sexsmith voor geen meter'. Opgehangen aan een non-verhaaltje over verkoopcijfers, is de hypothese over (daaruitvolgende!) depressies ook nog eens krankzinnig oninteressant. Door datzelfde verhaaltje in elke recensie over de nieuwe cd van de zanger steeds op te rakelen, geven we de indruk dat de wereld altijd 'klopt', en de nummers zelf blijven ongeïnterpreteerd achter. Over smaken valt inderdaad weinig te twisten als we, zoals een bij in de honing, in het particuliere blijven hangen. Kunnen we snel weer de cd-recensies aan de geluidsboxen van de wereld koppelen?

De tweede wijze van beschouwen is een bemiddeld, vindingrijk verhaal over de particuliere setting en de universele draagkracht van het betekenisveld van een werk. Ik beroep me hier op de verzamelde essays van de Amerikaanse kunstcriticus Robert Rosenblum (*On Modern American Art*, 1999). Die stammen uit de tijd waarin de criticus nog gewicht in de schaal kon leggen en – de woorden van Anna Tilroe parafraserend (*De jasprong, Naar een nieuwe vitaliteit in de kunst*, 2010) – in een publiekelijk te volgen strijd met de kunsthistoricus en de museumdirecteur zijn visie gaf op de intentie van de kunstenaar, op de zeggingskracht en betekenis van zijn werk en op de kunsthistorische en culturele relevantie van zijn oeuvre. Rosenblum verbindt het kunstwerk met diverse kabels aan een achterliggende wereld die daardoor scherper naar de voorgrond wordt getrokken. Die kabels veronderstellen geen lineaire, overeenstemmende relatie tussen het kunstwerk en de wereld. De vertakkingen en verbindingen kunnen gebeuren via pompende, trillende, schuivende, verschuivende, weerbarstige, frêle, onmogelijke, rustgevende kabels. De wereld is geen dekseltje dat op de pot van het kunstwerk past. De oordelen die Rosenblum in de webstructuur van zijn *eye-openers* weeft, gaan nooit over het juist- of fout-zijn van een werk. Die oordelen reiken hypothetische elementen aan die op secundaire kwaliteiten (eerder dan op kwantiteit) zijn gericht. Door hoe Rosenblum de zoekende wandelgangen van de kunstenaar in de immer veranderende wereld blootlegt, én onze wisselende, eveneens zoekende, evaluaties van dezelfde kunstenaars/kunstwerken uittekent, zindert die onoplosbare spanning tussen het particuliere en het universele zich voor onze (lees)ogen. Anders dan in pakweg *Humo* etaleert Rosenblum zijn expertise op basis van een 'langdurig kijken' doorheen de decennia. Zijn evaluaties zijn niet gebaseerd op veralgemenende karikaturen over het kunstenaarschap, maar op (fallibilistische) oordelen, gevoed door concreet aangeduide ervaringen en analyses.

Het is simpel, stelde ik. Maar zoals de situatie zich nu voordoet, is het allerminst simpel. Aangezien beide evaluatievormen diametraal tegenover elkaar staan, is het alsof het voortbestaan van de kunstkritiek afhankelijk is van onze keuze tussen één van beide. Alsof het uitblijven van een beslissing een soort regeringsvorming voor de kunstkritiek in de weg staat. Niets is minder waar. Zelfs al is er geen regering, de kunstkritiek ligt alsnog niet op zijn gat. Machts- of autoriteitsvacuüms zijn hoe dan ook een ideale voedingsbodem voor een nieuwe creativiteit. Dat is zo in de uithoeken van de steden. Dat is zo in de uithoeken van de bestaande media.

Er gebeuren verschuivingen waarvan we de uitkomst alsnog niet helemaal kunnen voorspellen. Verlangen naar die goeie oude Rosenblum-tijd is niet aan de orde. En verwijlen in een nietsontziende ondergangsstemming (waarbij de tweede vorm totaal oplost in de eerste) is het failliet van de kunstkritiek verklaren. Wie nog gelooft in de maakbaarheid van de wereld, moet zich eerst verzoenen met de overgang waarin hij of zij schrijft en leeft. De simpelste voorspelling zal evenwel niet uitkomen: een ideale versmelting van de evaluatievormen zie ik niet direct voor me. Zo'n versmelting brengt ons niet veel verder dan een product 'verkopen' in 'context'.

Markt-contrair

Is er dan écht geen ruimte meer voor experimenten die kunnen ontluiken in de kieren van mijn manicheïstisch wereldbestel, waarin de subjectieve sterretjesrecensies tegenover de sociologistische alwetende ik-verteller komen te staan?

Spoken achtervolgen ons en verdonkeremanen *onze* ruimte. Eerst en vooral, geloof niet dat het neoliberale wereldbeeld alle andere wereldbeelden zomaar opslokt. De utopie van de vrije markt (cf. Hans Achterhuis) is er niet (helemaal) in geslaagd om het geloof in andere utopieën in de kiem te smoren. Dat verhaal van de markt die als een bulldozer, en op automatische piloot, door de tuinen van onze solidariteitsklieken dendert, kan je in het beste geval vertellen aan kinderen die zich (nog) kunnen voorstellen hoe ze weerstand zouden bieden tegen zoveel overwicht op hun *Playstation*-scherm. Aan al te serieuze volwassenen, die belastingen betalen voor onderwijs en gezondheidszorg, vertel je best dat belangenvermengingen nooit vanuit één cockpit worden bedisseld. Daarnaast stellen we vast dat informele economieën zelfonderhoudend zijn naast de globale markt, en dat elkaar tegenwerkende politieke machtsconstellaties nog een flinke hand hebben in die (gepropageerde) vrijheid van de markt.

De weerbare kunstkritiek verdient haar plaats niet door markt-contrair te zijn op zichzelf. Ze verkrijgt die eventueel wel door het onzinnige verhaaltje over een onpersoonlijke markt te doorprikken. Tilroe neemt het voortouw met de laatste zin uit *De ja-sprong*: “En de markt? Die is bij dit alles niet sturend, maar volgend, zoals het hoort.” Die zin dreigt letterlijk uit *De ja-sprong* te vallen. Op de valreep, de markt, ocharme, de markt. Zoals die daar zo eenzaam geschilderd staat boven die verder lege bladzijde 65, fungeert die zin bijna als een zwarte donderwolk boven de witte doeken van Robert Ryman. Ik weet niet of Anna Tilroe het zo bedoeld heeft, maar ‘65’ is dramatischer dan *De ontploffing van het Spaanse Admiraalschip tijdens de zeeslag bij Gibraltar*. ‘65’ doet niet mee aan de apocalyptische verbeelding van de horror vacui, van de angst voor de artistieke en morele leegte die volgt wanneer de markt het verrijkende debat omtrent waarden in de kunst(kritiek) gaat gijzelen. ‘65’ is moedig. Op die plek, boven de leegte, wordt de keuze tussen de verheerlijking en het onheilspellende van de markt tussen haakjes gezet, en vormt de leegte zelf de aanzet voor een nieuw verhaal, voor een marktloze context. ‘65’ duwt zo de markt terug in haar reservaat van waaruit het oorspronkelijk de opmars is begonnen om alle andere levenssferen in te palmen. Niet dat Tilroe ervan uitgaat dat je de markt kan doen *terug*krimpen naar de tijd van Adam Smith, maar ze is ervan overtuigd dat het aan ons blijft om te bepalen hoever we de markt toelaten in domeinen waar we ons-*zelf* op andere manieren vervullen dan via één-dimensionaal winstbejag.

Verblinden en verbinden

Eigenlijk eindigt, of begint, zo men wil, het boek écht bij de laatste zin van ‘64’. De goede verstaander, de kunstcriticus bijvoorbeeld, leest het best ’s morgens, bij het sluiten van de voordeur, én ’s avonds, bij het verder dromen, als een mantra deze zin: “Er ontstaat een andere discussie over kwaliteit en relevantie, een

discussie waar wij allen bij betrokken zijn omdat het een wereldbeeld betreft dat iedereen aangaat en de toekomstige generaties voorziet van duurzame proviand." Dat zijn nogal wat idealen bij elkaar: de (normatieve) kunstkritiek moet dringend een antwoord verzinnen op de versplintering en het gebrek aan (gemeenschappelijke) idealen in een wereld die nochtans hunkert naar meer 'verhaal' en 'overzichtelijkheid'. Ik ben er zeker van dat de recensenten van *Humo* deze oproep ter harte zouden kunnen nemen, ware het niet dat ze hoogstwaarschijnlijk de link met hun krabbels in de marge van de verschijning van een cd niet zien. Wat moet ik met die 'esoterie' op het einde van de dag?

Het sleutelwoord in het Tilroe-axioma is vooronderstelt, en dat is 'verbinden'. Een verbindende kunstkritiek, herinnert aan iets heel simpels, wat nochtans niet simpel is in zijn uitvoering zelf: het doet verlangen naar (multipele) wereldbeelden, naar samenhangen en verbanden leggen, naar hoe iets historisch geworden is, en naar een andere toekomst.

'Verbinden' verschilt maar één letter van 'verblinden', en toch. Sterretjes verblinden. Sterretjes komen in de plaats van zorgvuldig uitgekozen, duurzame verbindingskabels. Sterretjes houden en halen de dingen uit hun verband. Sterretjes ontslaan ons van de opdracht nog écht te kijken of te luisteren. Of nog écht te schrijven over het luisteren en kijken. Hoe vormen gedachten zich *anders*? Sterretjes verkorten en verkleinen de tijd en de ruimte nodig voor het aanboren van een – in de woorden van de filosofe Joke Hermsen – 'innerlijke tijd' die ons verbindt met elke andere kijkende of luisterende ziel. Verbinden is ook wat de muziek van Ron Sexsmith doet, uiteindelijk. In 'Believe

It When I See It' weet de songsmid duidelijk waaraan er een gebrek is: we dreigen allemaal onze vrije wil en ambitie te verspelen als we niet snel een visie ontwikkelen. Helemaal balancerend op het grote hervonden geluk klinkt deze laatbloeier in 'Late Bloomer': je kan ook groeien zonder je ziel te verkopen. God, die muziek van Sexsmith dat is – in zijn eigen woorden – geen "*random shuffle*", want "*there's reason in these rhymes*". Het getuigt van weinig ruggengraat om deze muziek te verpakken in een verblindend sterrendom. Geloven we nu echt dat Sexsmith' muziek (alleen) over die in huiskamers verstopte liefde gaat? Met wie houden recensenten eigenlijk de zot, als ze ons doen geloven dat Sexsmith die songs letterlijk van het behangpapier van zijn woonkamer schraapte? Kunnen we dan ophouden om de (morele) wereldbeelden die in de popmuziek en -kritiek ontstaan, te verklungelen in een verhaaltje over de ontroostbaarheid van een depressieve 'ik'? Dat is wat Hermsen bedoelde, zo neem ik aan, toen ze niet zo lang geleden in *De windstilte van de ziel* het duurzame opdiepen van een innerlijke tijd (in boeken en kunstwerken, in onze levens) koppelde aan de werking van het eeuwenoude zielsbegrip: de ziel (van een werk) spreekt iemand particulier aan, en betrekt diezelfde iemand op een groter geheel (op wat mensen met elkaar verbindt). Staar je niet blind op een té *ik-betrokken* zelf, maar verbind jezelf met een altijd veranderende dimensie van het zelf, waarbij je in de vrijheid van het zoeken (en het wachten) in het oordeel van anderen gaat staan. Deze week in *Humo*: over de 'slaagkansen' van een aan drank verslaafde songschrijver in een opgejutte, opgetutte wereld. Deze week, elders, ook op aarde: hoe Sexsmith' ambacht van het melancholische

songschrijven een sensibiliteit ontwikkelt die sociale gevoelens en communicatie stimuleert, eerder dan af te breken.

Laatbloeiers

Niet een te veel aan esoterie (het 'excuus' waarmee tijdschriften als *De Witte Raaf* buitenspel worden gezet), maar de indirecte stimulans van difterie (aantasting van de verbindingsweefsels) tast de hele ruggengraat van de kunst- en popkritiek aan. In de cowboywereld van *Humo* is het fijn en lukraak schieten. Hedonistische schrijfreflexen houden ons blind voor wat de vrije markt ons ontzegt: een *andere* verwerkelijking van onszelf en de wereld doorheen het schrijven.

Voor die verwerkelijking hebben we tijd nodig, en plekken die deze tijd vrijwaren. Kunstcritici zijn misschien wel allemaal, behalve dat ze graag delen, laatbloeiers. Het is niet omdat Sexsmith niet of amper verkoopt dat hij zichzelf een laatbloeier is gaan noemen (de cd-titel). Hetzelfde kan je ook zeggen van plekken als *rekto:verso*, het tijdschrift voor cultuur en kritiek. Om de tijd trager te doen lopen, moet je zelf veel tijd nemen. Dat betekent niet dat je de kern uit het kunstwerk moet gaan destilleren, als die kern al bestaat. Het klinkt bijna priesterlijk, zoals ook Sexsmith bijna als een troubadour klinkt, maar wat ik overgehouden heb van mijn langzamere leespassages in het Rosenblumboek, is dit: elke paragraaf gaf een impuls om de (publieke) ruimtes te vervormen en/of nog groter te maken, om overzicht te bewaren in de onnoemelijke hoeveelheid kruisbestuivingen die er sowieso plaatsvinden. En zo'n overzicht komt niet in een vingerknip.

Sexsmith zelf laat een mogelijke tegen*beweging* horen. "*My song is my saviour*" uit de centrale titelsong 'Late Bloomer' verduidelijkt de route die de criticus kan inslaan en blootleggen. Die zelfgeschreven song mag dan de enige en ultieme reddingsboei zijn op zee, maar het voordurende zoeken en zwemmen bepaalt de vorm en melodie van de song. De evaluatiecriteria van de song liggen daarom noch buiten, noch binnen de song. De wereld is nooit weerspiegeld in een song, en de song is altijd weer een andere wereld. Het is in het zegbaar maken van de wisselwerking tussen de song en de wereld dat de popkritiek haar relevantie verdient. Enkel zo is de context een flexibele accordeon, en geen afgesloten geheel. Tijd nemen om de beweeglijkheid van de context te interpreteren, dat lijkt me iets anders dan een totaal overzicht nastreven aan de zijlijn, op de dokken. Onze tijdrovende songdelver opnieuw: "*I'm in the middle of love, I'm in the middle of something so real, It's taking all my time, And energy just to really feel*" ('Middle of Love'). Laatbloeien is ook laten bloeien en niet afstompen en vernauwen. De kunstcriticus is een trage voor-loper die minder evidente routes uitstippelt, weg van en naar het kunstwerk. Routes die ook al aanwezig waren in het werk zelf.

Hybride context

Ik geloof dat de kunstcriticus die langzame tijd, nodig voor een bezielde kunstkritiek, alleen maar kan vrijwaren als hij zichzelf ook kritisch verhoudt tot een niet af te sluiten of vernauwende context. Hij schrijft zich in een project dat altijd groter is dan zomaar een volgend stukje over die en die artiest. De criticus moet als

het ware zijn eigen 'continuïteit' vervolmaken. En dat vraagt een andere, bijna ontwortelde, altijd voorlopige blik dan de deadlines van de kunstkritiek toelaten. Alle schrijfkeuzes die je maakt, staan in verband met hoe je jezelf als mens ziet worden, in context.

Zo'n criticus is op zijn hoede voor te snel (op)getrokken omheiningen. Tussen de songs, de kunstwerken (cd's), de (kunst)disciplines en de tijdschriften. En misschien nog meer tussen de teksten op zichzelf. Als de waarheid zelf een 'tussen' wordt, dan kan geen enkele tekst op zichzelf de publieke ruimte omsluiten.

De verruiming van onze (te delen) wereld gebeurt concreet ook via een nog ander herstel van de 'context'. In het boek van Rosenblum komt het witte doek van Ryman niet voor, maar hoe allesomvattend die eerste ook te werk gaat, zijn poging om de recente kunstgeschiedenis vanuit die door hemzelf en op zichzelf opgebouwde expertise vorm te geven, heeft iets steriels, het is té zuiver. Niet alleen getuigt dergelijke beoefening van de kunstkritiek, waaruit de vrouwen systematisch zijn geweerd, van een specifieke hubris die wellicht verbonden kan worden met de onaantastbare hegemonie van de VS (*On Modern 'American' Art*). Daarenboven is het structureel in meerdere opzichten ook bijna onmogelijk geworden voor de (niet door een academie of universiteit ondersteunde) kunstcriticus vandaag om te overleven (lees ook: geloofwaardig te zijn) in die onbevlekte Rosenblum-huid.

Kunstkritiek is lang iets van mannen (alleen) geweest. En de muziekkritiek nog veel meer. Al doen de gender-(om)buigende demarches van Robyn en Janelle Monáe hier een nieuwe hoop rijzen. Er bestaan ondertussen ook interessante vrouwelijke muziekcritici (zelfs bij *Humo*). Hoewel mannen altijd 'kliekjes' gevormd hebben, kan je vaststellen dat een over-mannelijke kunstkritiek de idee van een collectieve, en meer hybride kunstkritiek heeft gedwarsboomd. In de zonet verschenen videoclip van The National ('Conversation 16'), een mannenband, kan je een mogelijke verbeelding zien van een 'ongemakkelijke' ommekeer die er sowieso zit aan te komen: daarin moeten 2 mannen (de president van Rusland, en haar woordvoerder) strijden om de aandacht van de 'vrouwelijke' president van de VS. Die ommekeer schuilt nochtans niet in de simpele stoelendans (en het feit dat de vrouw nu baas wordt), maar in de humor. De klungelachtigheid van de mannen die straks volgt wanneer de kunstkritiek gaat verruimen, zal een voedingsbodem zijn voor meer spel en relativering. Als de buffels straks weer aan het dansen gaan, dan zal dat niet zijn omdat cowboys in het rond schieten, maar omdat de cowboys zich hebben laten verleiden door de indianen.

Alles wat ik van de nieuwe kunstkritiek verhoop, ligt verscholen in datgene waarop ook de popsong ons voorbereidt, en dat krachtig werd verwoord door René Boomkens in het jongste nummer van *Krisis*: "De popsong bereidt ons (...) voor op een toekomst van hybride identiteiten en een overdosis aan creolisering – op een authenticiteit die niet ergens op ons ligt te wachten, maar die we alleen met een enorme krachtsinspanning en een hoop strategisch heen-en-weer kunnen waarmaken." Het *echte* einde van de (oude) kunstkritiek ligt daarom in de gezamenlijke heruitvinding van onze menselijkheid die niet langer kan berusten op een verloren gewaande eenheid, autoriteit of zuiverheid.

Biografieën

CHARLOTTE BONDUEL studeerde wijsbegeerte aan de K.U. Leuven. Die studie vulde ze aan met een postgraduaat journalistiek aan de VLEKHO Hogeschool Brussel. Sinds 2006 is ze als doctoraatstudent verbonden aan de Vrije Universiteit Brussel waar ze ook meewerkte aan de opstart van Het Platform, Doctoraat in de kunsten. Ze was co-uitgever, -redacteur en auteur van het interdisciplinaire tijdschrift *Janus*. Ze is co-auteur van het boek *Walk With Me: Over kunstenaars, Constructies Espeel en hun samenwerkingen* (Lannoo, 2008) en van *Arteconomy 2002–2009*.

EVELYNE COUSSENS studeerde klassieke filologie aan de UGent en theaterwetenschappen aan de UA. Ze schrijft als freelance cultuurjournalist voor verschillende media (*Zone*magazines, *Ons Erfdeel*, *Courant*, *Etcetera*), werkte als redactrice mee aan verschillende uitgaven over theater en nam in 2009 en 2010 deel aan het Corpus Kunstkritiek van het VTi.

INGE HENNEMAN is kunsthistorica, gespecialiseerd in het modernisme in België en actuele fotografie. Ze werkte de voorbije tien jaar als tentoonstellingsmaker en redactrice van *FotoMuseum Magazine* en *FoMu Extra* voor het FotoMuseum Provincie Antwerpen. Ze schrijft over beeldende kunst en fotografie voor diverse tentoonstellingscatalogi en magazines. Recent stelde ze een speciaal fotonummer samen voor het literair magazine *DW B*: '*Finisterre. State of the Art van de jonge fotografie in België*, *DW B* – 5, dec 2010'.

WOUTER HILLAERT is germanist en theaterwetenschapper. Sinds 2002 werkt hij als freelance theatercriticus, eerst voor *De Morgen* en *Klara*, momenteel voor *De Standaard*. Verder is hij podiumredacteur van cultuurtijdschrift *rekto:verso*.

PIETER T'JONCK is architect en criticus gespecialiseerd in het veld van theater, dans, architectuur en af en toe beeldende kunst. Naast zijn activiteit als zaakvoerder van het architectenbureau T'Jonck–Nilis BV–BVBA schreef hij sinds 1981 voor verschillende media: *Veto* (1980–1984), *De Standaard* (1985–2000), *De Tijd* (2001–2006), *De Morgen* (sinds 2006) en *Klara Radio* (sinds 2006). Hij publiceert geregeld in tijdschriften als *Etcetera*, *DWB*, *Ballettanz*, *A+* en leverde bijdragen voor diverse boeken. Hij is als adviseur verbonden aan Dasarts Amsterdam en gaf workshops theater- en danskritiek in Amsterdam, Brussel en Wenen.

MIA VAERMAN studeerde voordracht aan het Conservatorium in Brussel, journalistiek in Frankrijk (1 jaar), en filosofie aan het Hoger Instituut voor de Wijsbegeerte in Leuven. Ze vertaalt filosofie en kunstkritiek uit het Frans, en ze recenseert sinds kort voor cultuurtijdschriften, vooral over podiumkunsten. Ze maakte in 2010 deel uit van het Corpus Kunstkritiek van het VTi.

TOM VIAENE studeerde wijsbegeerte en internationale politiek. Momenteel finaliseert hij een doctoraat over de Amerikaanse moraalfilosoof Abraham Edel, en werkt daarnaast deeltijds als projectmedewerker bij vzw Gynaika. Hij schrijft vooral over muziek.

ANNA TILROE is een veelgeprezen kunstcriticus. Zij schreef jarenlang voor *De Volkskrant* en *NRC Handelsblad* en publiceerde drie boeken: *De blauwe gitaar*, *De huid van de kameleon* en *Het blinkende stof*. Als artistiek directeur van beeldententoonstelling Sonsbeek 2008 schreef zij historie met een processie waarbij kunstwerken plechtig door de straten gedragen werden. In 2010 werd ze benoemd als buitengewoon hoogleraar Kunst en Cultuur aan de Radboud Universiteit Nijmegen.

Colofon

Deze essays kwamen tot stand in het kader van een workshop met Anna Tilroe die georganiseerd werd in Brussel op 19 februari en 5 maart 2011 door BAM, deBuren en VTi.

Deze publicatie wordt gratis verspreid op aanvraag en via de tijdschriften *<H>art* (april 2011) en *rekto:verso* (mei 2011). Essays ook beschikbaar via de websites van BAM, deBuren en VTi.

Alle rechten op de essays bij de auteurs.

Workshop onder leiding van Anna Tilroe

Coördinatie: Floris Cavyn (VTi) en Dirk De Wit (BAM)
Eindredactie: Cecile Brommer
Vormgeving: Jurgen Persijn, NN
Druk: Joh. Enschede, Brussel

Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst