

Publieke ruimte voor kunstkritiek

Kees Vuyk De crisis in de beeldende kunstkritiek is het gevolg van de permanente crisis waar de moderne beeldende kunst in verkeert. Om uit die impasse te komen, moet de kunstkritiek debatteren op publieke podia, over de kernvraag ‘wat is kunst?’

Waar kritiek is, daar is crisis. De verwantschap tussen crisis en kritiek is niet alleen van etymologische aard. Ook in de werkelijkheid vertonen beide een samenhang. Het onderzoek naar de kritiek in de beeldende kunst, dat Ton Bevers uitvoerde en waarvan het verslag in de bundel *Beeldendekunstkritiek in Nederland* is gepubliceerd, toont dit verband in de beeldendekunstkritiek overtuigend aan (Gubbels 1999).

Zowel in Nederland als daarbuiten is de afgelopen decennia voortdurend gedebatteerd over de vermeende bedroevende staat van deze vorm van kunstkritiek. Afgaande op de toon van die debatten, lijkt de kritiek inderdaad in een staat van crisis te verkeren.

Dit samengaan van crisis en kritiek werkt licht verwarrend. Immers, wat volgt uit deze contiguiteit? Wat is de precieze aard van hun relatie? Het zoekende en onderzoekende karakter van de kritiek maakt dat zij in

uitspraken over die relatie al snel de zwarte Piet krijgt toegespeeld. De kritiek verkeert in een voortdurende staat van crisis, omdat zij die zelf veroorzaakt, constateert menig commentator. De kritiek is vaag, duister, abstract, zij zegt niet waar het op staat, spreekt zichzelf tegen, zij kent haar eigen plaats niet – aldus enkele van de klachten die in bovengenoemde debatten steeds weer worden geuit. De kritiek, kortom, brengt crisis voort.

Het cliché ontmaskerd

Het onderzoek van Bevers is bedoeld om het waarheidsgehalte van deze breed geaccepteerde stelling te toetsen. Bevers wil uitzoeken hoe het werkelijk zit. Is er wel een crisis? Met die vraag is hij snel klaar. Lastiger is de vraag naar de oorzaak van de crisis. Daarvoor neemt de onderzoeker meer tijd. Na een breed uitwaaiende analyse komt hij aan het slot tot een conclusie die verrassend afwijkt van het

heersende cliché. Niet de kritiek is oorzaak van de crisis, eerder is het tegenovergestelde het geval: de crisis was eerst, de kritiek is een reactie op de crisis. De crisis in de beeldende kunstkritiek is het gevolg van de permanente crisis waarin de moderne beeldende kunst verkeert. Aan de hand van de Duitse cultuurfilosoof Arnold Gehlen beschrijft Bevers hoe de beeldende kunst, sinds zij modern is geworden, is bevangen door een geest van reflectie die in de twintigste eeuw chronische trekken heeft gekregen. Zij heeft een onverzadigbare behoefte gekregen aan kritiek, om haar een spiegel voor te houden, uit te leggen, te stimuleren. Vanaf het begin van de negentiende eeuw vormen teksten van allerlei aard de vaste begeleiders van de beeldende kunst: commentaren, analyses, interpretaties, kritieken, geschiedschrijvingen, biografieën, interviews... Als je probeert dat corpus van teksten in beeld te krijgen, kan het niet anders of het duizelt je. Die duizeling vindt zijn oorsprong echter niet in de kritiek, zij komt voort uit de verwarrende aard van datgene waarover de kritiek schrijft: de moderne beeldende kunst.

De sociologische kijk van Bevers legt op heldere wijze de complexe verstrengeling bloot die beeldende kunst en kunstkritiek in de loop van de twintigste eeuw steeds meer met elkaar verknoopt. Maar tot een verrassend nieuw inzicht leidt dat niet. Het is immers een basisregel van de moderne logica - en van de daaruit afgeleide statistiek – dat een samengaan in tijd en plaats van meerdere fenomenen niets zegt over de inhoudelijke relatie van die fenomenen. Soms dringt een beeld zich bijna vanzelf op, zodat ‘men’ al gauw denkt te weten hoe het zit – een wetenschapper moet echter waakzaam zijn tegenover dergelijke schijnbare vanzelfsprekendheden. Zij verbergen juist dikwijls de ware toedracht

van de dingen. Bevers doet wat van een wetenschapper mag worden verwacht. Hij ontmaskert de snelle conclusies over de relatie tussen kritiek en crisis als voorbarige oordelen. Niet de kritiek leidt tot crisis, maar crisis leidt tot kritiek.

De betrouwbaarheid van oordelen

Juist dit vraagstuk van de betrouwbaarheid van onze oordelen, brengt in de achttiende eeuw de filosoof Immanuel Kant ertoe zijn beroemde drie Kritieken te schrijven – *Kritik der reinen Vernunft*, *Kritik der praktischen Vernunft*, *Kritik der Urteilskraft*. Met deze teksten reageert hij op een crisis in de filosofie als gevolg van een toenemende scepsis over de traditionele metafysica met zijn dikwijls religieus gefundeerde pretentie te weten hoe de wereld in elkaar zit. Met zijn Kritieken wil Kant deze crisis bezweren, door de regels van de juiste oordeelsvorming op te sporen en voor eens en voor altijd vast te leggen. De geschiedenis van deze crisis in de filosofie en de kritische reactie erop van Kant kan inzicht verschaffen over het verloop van andere crises in onze - westerse - cultuur en het ontstaan van de kritiek als reactie daarop.

Kritieken van Kant zijn een reactie op de sceptische filosofie van de Schotse denker David Hume. Hume keert zich tegen het denken in termen van oorzaak en gevolg. Zo ondermijnt hij de traditionele metafysica die pretendeerde te kunnen verklaren hoe de wereld als geheel in elkaar zit, te beginnen bij de universele eerste oorzaak, tot en met het onbeduidendste gevolg. De kritiek van Hume is eenvoudig maar doeltreffend. Hij vraagt: hoe komen mensen er eigenlijk toe te spreken over oorzaak en gevolg? Strikt genomen weten wij daarover immers niets! Hume stelt vast dat het enige dat we weten is wat we waarnemen. Wat we waarnemen is dat sommige verschijnselen altijd samengaan, fraai gezegd: een relatie van

contigüiteit onderhouden. De zon schijnt; je krijgt het warm. We zeggen: je krijgt het warm omdat de zon schijnt of het schijnen van de zon is oorzaak van het gevoel van warmte, maar met welk recht zeggen we dat? Een ander voorbeeld: een museum toont experimentele kunst; het museum ontvangt weinig bezoek. Met welk recht zeggen we: omdat het museum experimentele kunst vertoont, trekt het weinig bezoek? Hume geeft op deze vragen een sceptisch antwoord: we weten het niet. We kennen slechts enkele feiten en niets meer dan dat.

Kritiek als grondslagenonderzoek

Hume's sceptische vragen hebben grote gevolgen gehad voor de moderne visie op de wereld. Omdat zij doorvragen waar traditionele beschouwingen gewoonlijk ophouden, oefenden zij op die traditionele beschouwingen een zuiverende werking uit. Autoriteiten op allerlei gebied kwamen onder vuur te liggen. De scepticus vraagt: met welk recht acht u zich een autoriteit? En hij constateert dat een bevredigend antwoord uitblijft.

Precies deze vraag naar de rechtmatigheid van onze oordelen, door Hume aan de orde gesteld, wil Kant nader onderzoeken in zijn Kritieken. Kant erkent de betekenis van Hume's sceptische vragen, maar wil niet in de scepsis blijven steken. Hij wil oordelen kunnen vellen. Daarom ontwikkelt hij een denken dat verantwoording aflegt van zijn oordelen, dat niet alleen beweert: zo is het, maar zich ook uitput om te verklaren op grond waarvan het tot dit oordeel komt, oftewel onder welke voorwaarden het oordeel aanspraak maakt op geldigheid. Het formuleren van kritiek is voor Kant: vaststellen met welk recht mensen tot hun oordelen komen. Kritiek is het afbakenen van de geldigheidsgrenzen van een oordeel. Filosofie is sinds Kant een kritisch onderzoek van die grondslagen. Dit grondslagenonderzoek komt in de plaats van een filosofie die haar taak

zag als een logische uiteenzetting van een visie op de wereld. Kritische filosofie vraagt naar de basis van zulke visies. Zij weigert om wat voor visie dan ook vanzelfsprekend te vinden. Maar zij wil ook boven de scepsis uitstijgen.

De belangrijke wending die Kant aan het denken geeft, is dat hij leert de scepsis positief te verstaan. Scepsis leidt gemakkelijk tot cynisme. Cynisch opgevat werken sceptische vragen alleen maar ondermijnend. Dit ondermijnende effect van het denken van Hume wil Kant overwinnen. Bij pure scepsis moeten autoriteiten het ontgelden. De kaders waarin zij zich bewegen verliezen hun vanzelfsprekendheid. Geen autoriteit is daartegen bestand. Crisis is het gevolg. Kant wil voorbij deze crisis komen. Kritiek is voor Kant een positief vervolg op de scepsis. De kritiek spreekt geen wantrouwen uit, zij vraagt eenvoudig van autoriteiten, zoals van allen die menen aanspraak te kunnen maken op de belangstelling van hun medemensen dat zij rekenschap afleggen. Jezelf verantwoorden is volgens Kant het juiste antwoord op de vraag: 'met welk recht'. Het afleggen van verantwoording noemt Kant kritiek. Kritiek is dus in de eerste plaats zelfkritiek. Het werk van Kant is een groots opgezette zelfkritiek van de filosofie. De verdere doorwerking van zijn denken leidt ertoe dat er in de negentiende eeuw systematische vormen van zelfkritiek ontstaan. In de politiek is het parlement zo'n vorm. In de rechtspraak het antagonisme van aanklager en advocatuur. In de wetenschap het wetenschappelijk forum. En in de kunst de kritiek.

Het doel van de kunstkritiek

Kunstkritiek is, zo beschouwd, de geïnstitutionaliseerde zelfkritiek van de kunst. Doel van de kunstkritiek is de rechtvaardiging van de kunst als kunst. Kritiek moet antwoord geven op de vragen: met welk recht worden bepaalde

artefacten kunst genoemd en hun makers kunstenaar? De crisis in de kunst waarop de kunstkritiek reageert komt voort uit de verbreiding van nieuwe opvattingen omtrent en kunstenaarschap. De kunstkritiek is verbonden met de emancipatie van de kunst uit het ambacht en de opkomst van de figuur van de autonome kunstenaar. Deze ontwikkeling geeft de kunst pretenties die om een kritisch onderzoek vragen. Anderzijds is juist de kritiek een van de belangrijkste bevorderaars van deze ontwikkeling. Zij verschaft de nieuwe visies op kunst en kunstenaarschap immers hun legitimatie.

Het gaat in de kunstkritiek dus niet in de eerste plaats om het maken van het onderscheid tussen goede en slechte kunst. De vraag naar goed of slecht (of beter en minder goed, kortom de vraag naar kwaliteit, zoals hij meestal wordt geformuleerd) is, zolang hij zich afzijdig houdt van de vraag naar het recht van de kunst, zelfs tamelijk irrelevant. De kwaliteitsvraag kan immers alleen beantwoord worden wanneer we weten dat we met kunst te maken hebben en een visie hebben op wat kunst is?

Vooraf aan de vraag naar kwaliteit gaat dus de kwestie of we te maken hebben met kunst. Als die laatste vraag, 'is dit kunst?', beantwoord kan worden met 'ja', dan verdient het werk dat dit predicaat verkrijgt onze waardering, ook al is het in allerlei opzichten misschien slechte kunst: niet vaardig gemaakt of juist te virtuoos, met een bedenkelijke boodschap of moralistisch, onaf of glad, onbegrijpelijk of clichématig, een klap in het gezicht of oogstrelend. Uit de geschiedenis blijkt dat dergelijke slechte kunst dan ook enorme invloed kan uitoefenen. Slechte kunst, in de boven beschreven zin, is immers dikwijls een opmaat voor de vernieuwing van ons begrip van kunst. Om dat te begrijpen moeten we weten wat we verstaan onder kunst. Dat nu is de eerste taak van de kritiek.

Historisch gezien wordt de grondslagenkritiek voorafgegaan door een andere wijze van lezing van bestaand werk: het commentaar. In de middeleeuwen was het commentaar de voornaamste vorm van filosofie bedrijven. Iedere denker begon zijn openbare optreden met het schrijven van een commentaar op het boek *Sententiae* van Petrus Lombardus, dat algemeen beschouwd werd als de gezaghebbende samenvatting van het christelijke denken. Met zo'n commentaar kon iemand ook zelf gezag verwerven. Kenmerk van het commentaar is dat het niet twijfelt aan het bestaansrecht van het becommentarieerde. Het commentaar legt uit. Het uitgangspunt ervan is dat de waarheid moeilijk te begrijpen is. Alleen bestudeerden en ingewijden hebben dat vermogen. Aan de anderen, de gewone mensen, de buitenstaanders, moet zij uitgelegd worden. Dat gebeurt in het commentaar.

Als er sprake is van een crisis in de beeldende kunstkritiek komt dat mijns inziens omdat deze kritiek de crisis in de kunst niet serieus genoeg neemt. Er is nog teveel kunstkritiek die niet uitstijgt boven het commentaar. Het beeldend kunstwerk als kunstwerk is voor haar een vanzelfsprekend gegeven. Iets verschijnt in een beeldende kunstcontext - op een tentoonstelling, in een museum of galerie, dat wil zeggen dat het wordt gepresenteerd door een autoriteit, dus zal het wel kunst zijn. Critici gaan het vervolgens analyseren, uitleggen, interpreteren, in een historisch kader plaatsen, vergelijken met andere kunstwerken, verbindingen leggen met filosofische levensbeschouwingen (hegelianisme, marxisme, differentiedenken, deconstructivisme), kortom becommentariëren, maar ze vergeten een antwoord te geven op de vraag: is dit kunst? Met als gevolg dat ze vrij spel geven aan de sceptici, die niets anders doen dan die vraag stellen zonder enige hoop op antwoord.

Echte reflectie ontbreekt

Met hun huiver voor kritiek als zelfkritiek, die het object van de kritiek zelf fundamenteel ter discussie stelt, bevinden kunstcritici zich – ongetwijfeld zeer tegen hun zin – in het gezelschap van moderne theologen. Ook hun kritiek, hoe scherpzinnig dikwijls ook, komt nooit toe aan de vraag of het voorwerp van hun aandacht die aandacht wel verdient. Kunstcritici en theologen aarzelen allebei om het voorwerp van hun kritiek echt aan kritiek in Kantiaanse betekenis te onderwerpen. In kunstcritiek en theologie regeert, zo lijkt het, nog altijd een notie van heiligheid, met het taboe dat daarbij hoort, dat zegt: kom niet aan mij. En dat terwijl kunst en religie in de brede samenleving juist afwijzing en wantrouwen ontmoeten. Beider geloofwaardigheid is voor veel mensen allang geminimaliseerd. Toch wil het van goede kritiek maar niet komen. Hoe meer de bevolking zich afzijdig houdt, hoe meer de exegeten haar willen overtuigen, met commentaren. Maar men waagt zich nauwelijks aan een echte reflectie op deze afzijdigheid, op een analyse van de gronden van het gebrek aan geloofwaardigheid. Daarvoor zou de kritiek de sceptis serieus moeten nemen.

Aan de kunstenaars ligt dit trouwens niet. Het is niet moeilijk beeldende kunstenaars te noemen bij wie de reflectie op kunst integraal deel uitmaakt van hun werk. Marcel Duchamp, Andy Warhol, Jeff Koons, Rob Scholten, Wim T. Schippers, hun werk gaat over de vraag: wat is kunst eigenlijk? Volgens Bevers is de crisis in de beeldende kunst, die ten grondslag ligt aan de crisis in de kritiek, terug te voeren is op het feit dat de reflectie op kunst een permanent karakter heeft gekregen. De hedendaagse beeldende kunstcritiek reageert daar echter averechts op: zij stort een vloed van commentaar uit over het werk en gaat voorbij aan de essentie, namelijk de vraag: is dit kunst?

Aan dit gebrek aan reflectie lijdt ook de bijdrage van kunstcritica Tineke Reijnders in de eerder genoemde bundel (1999). Er is helemaal geen crisis in de kritiek, er is juist heel veel goede kritiek, is de kern van haar boodschap. Let wel, de waarheid van die uitspraak wil ik niet betwisten. Wat ik echter node mis is een visie op wat goede kritiek dan wel is. Het gaat er niet zozeer om of critici de taak die zij zich stellen goed of slecht vervullen, het gaat erom of zij hun taak juist opvatten. Voor dat je kunt zeggen of critici hun werk al dan niet goed doen, moet je vaststellen wat er van hen verwacht mag worden. Over die taakopvatting van de kunstcriticus moet mijns inziens de discussie gaan. Mijn stelling in die discussie luidt dat kritiek primair de vraag naar de kunst moet stellen en dat dit in de hedendaagse beeldendekunstcritiek te weinig gebeurt.

Hoe storend het is dat deze basisvraag ongesteld blijft, blijkt uit twee recente kwesties. Als eerste de beschadigingen van twee schilderijen van Barnett Newman in het Stedelijk Museum in Amsterdam (*Who is Afraid of Red, Yellow and Blue* en *Cathedra*). Dit vandalisme riep terecht alom verontwaardiging op. Vele critici klommen in de pen om hun afschuw te uiten. Een relatieve buitenstaander, Paul Cliteur vroeg zich pesterig af of deze daden zelf ook niet als kunstwerken zouden moeten worden beschouwd. Anna Tilroe legde de vinger op de gevoelige plek. Daden als deze kunnen gebeuren omdat de kritiek in gebreke blijft om uit te leggen waarom je zoiets niet doet met een kunstwerk, wat de waarde is van het kunstwerk, wat kunst is.

Ook de discussie naar aanleiding van de cultuurnota van staatssecretaris Rick van der Ploeg lijdt aan het manco dat de kernvraag van de kunst blijkbaar taboe is. Van der Ploegs standpunt morrelt aan de grenzen van de kunst.

Hij daagt de kunstwereld uit de definitie van kunst bij te stellen. De overheersende reactie uit de wereld van de kunstcritiek is: zulke eisen stel je niet. Wij weten al wat kunst is en daarmee basta. Ondertussen krijgt de door ingewijden goed geachte kunst steeds minder aandacht van het grote publiek dat massaal trekt naar kunstuitingen die door critici als slechte kunst worden beschouwd: de musicalproducties van het concern van Joop van den Ende, tentoonstellingen over chique design ontwerpen, de schilderijen van Willink en Helmantel, de grafiek van Escher. Dit onderscheid in waardering van goede kunst (kunstcritici) en slechte kunst (het grote publiek) verdwijnt niet door het te negeren. Critici mogen zich niet terugtrekken in het bastion van de kunst zoals kunst altijd geweest is. Zij moeten de vraag stellen: wat is kunst eigenlijk? en hem beantwoorden.

Gevaar van dogma's

Laat ik de kritiek niet al te onkritisch aanvallen. Helemaal onbegrijpelijk is het niet dat hedendaagse critici huiveren om de vraag 'is dit kunst?' te stellen. Deze vraag heeft een gevaarlijke kant. Hij kan tot heel ongewenste antwoorden leiden. De *entartete Kunst* van de Nazi's is daarvan het meest sprekende voorbeeld. In het Nazisme wisten de machthebbers wat kunst was; op grond daarvan wezen zij de meeste moderne kunst af. Ook de bemoeienissen van de communistische leiders met de kunst staan nog vers in het geheugen. De huiver om de vraag wat is kunst te stellen is dus niet alleen de huiver voor iets waar je niet aan moet komen, het is ook de huiver om het voorwerp van je verering te vast te leggen in een dogma.

Van zulke dogma's heeft de moderne cultuur in het recente verleden er meerdere gebaard. Het verlies van oude autoriteiten heeft in eerste instantie velen in de moderne cultuur, onder

wie critici, geïnspireerd tot de oprichting van nieuwe autoriteiten. De geschiedenis van de kunstcritiek in met name de eerste helft van de twintigste eeuw een geschiedenis van oordelen over wat kunst is of zou moeten zijn. Niet alleen in de totalitaire samenlevingen van het fascisme of het communisme, ook in de nog jonge democratieën. Kwistig spraken autoritaire critici, zowel van progressieve als van conservatieve zijde, banvloeken uit over hen niet welgevallige kunstwerken. Ook al bleven in de democratische staten dergelijke oordelen meestal zonder directe (politieke) gevolgen, toch waren deze discussies, omdat ze geen discussies waren maar autoritaire machtsgrepen, schadelijk voor het aanzien van de kunst. De afwijzing en het wantrouwen onder de bevolking ten aanzien van hedendaagse beeldende kunst, is mede gevoerd door deze situatie. Dat de kunstcritiek er tegenwoordig voor past om in de situatie geplaatst te worden dat zij ex cathedra moet bepalen wat al dan niet kunst genoemd mag worden, is begrijpelijk. Het alternatief, die vraag geheel te negeren, is echter evenmin acceptabel. Dan blijft de kritiek steken in persoonlijk commentaar. Langs die weg verliest ze elk gezag. Dat doet ook de kunst geen goed.

Kritiek en openbaarheid

Twee voorbeelden van geïnstitutionaliseerde kritiek die ik hierboven noemde, kunnen wellicht een uitweg wijzen: de politiek met zijn parlement en de wetenschap met zijn forum. In beide gevallen is de methode om autoriteiten te confronteren met kritiek die van het publieke debat. Politici en wetenschappers moeten hun autoriteit idealiter bewijzen door zich in het openbaar tegenover een oppositie te verantwoorden. Ik zeg idealiter, want we weten allemaal dat de politiek zijn Torentje kent en de wetenschap de achterkamers van de commissies en redactielokalen. Als we

niettemin de vergelijking doorvoeren, dan moet de conclusie luiden dat beeldende kunstkritiek zich te weinig afspeelt in het openbaar. Die conclusie lijkt op het eerste gezicht onjuist. Speelt niet een groot deel van de kritiek zich af in voor iedereen toegankelijke media als kranten en tijdschriften? Dat is waar. Maar dit verweer overtuigt niet. De vraag is gewettigd of het ook het belangrijkste deel is? Mijns inziens stelt de openbare discussie over kunst niet veel voor. Juist in publieksmedia zijn critici over het algemeen zeer terughoudend met hun oordelen. Op plekken waar door velen meegeluisterd kan worden, overheerst in de kritiek het commentaar. Als oordelen belangrijk zijn, zoals in situaties waarin beslist wordt over subsidieverstrekking of over de aankoop van werk, vindt de discussie in het geheim plaats, in een sfeer van onpartijdige expertise en onafhankelijke toewijding aan kwaliteit. Bij die beslissingen zijn bovendien grotendeels dezelfde mensen betrokken die ook over die beslissingen schrijven in kranten, tijdschriften en catalogi. Het is alsof de regering gecontroleerd wordt door een parlement en een pers die bestaan uit ambtenaren (inderdaad de situatie in dictaturen, als die van het nazisme en het communisme.)

Qua geheimzinnigheid en gebrek aan openbaarheid lijkt de kunstwereld meer op de wetenschappelijke wereld dan op de politiek, maar er is ook een belangrijk verschil. De wetenschappelijke wereld is vele malen groter en bovendien werkelijk internationaal georganiseerd. Er zijn zeker gesloten clubjes waarbinnen men elkaar de handen boven het hoofd houdt, maar van zulke clubjes zijn er over de hele wereld wel meerdere, die onderling elkaar bestrijden en zodoende scherp houden. Het debat wordt daardoor eerder opengebroken als het dreigt te verstarren.

Beeldende kunstkritiek een publieke zaak

De beeldende kunstkritiek zou aan gezag winnen als haar werk meer een publieke zaak werd. Hoe dat moet? In elk geval houdt het in dat er meer in het openbaar gedebatteerd moet worden over beeldende kunst. Om serieus genomen te worden zal de kunst lastige vragen als wat kunst eigenlijk is en of een bepaald kunstwerk wel kunst genoemd mag worden, niet kunnen ontlopen. Om te voorkomen dat de discussie over deze vragen vastloopt in een onvruchtbare strijd tussen dogmatici is het beste middel de openbaarheid. Wanneer is een debat openbaar? Als het gebeurt ten overstaan van een publiek. Op een podium dus. Wat is dan een podium? Een podium is een lege ruimte temidden van een publiek. Voorwaarde voor een openbare discussie is een zekere leegte, een sfeer die niet van meet af aan gevuld is, een sfeer van verwachting. Concreet betekent dit dat het debat niet geheel door belangen mag worden gedomineerd. Belangen uitschakelen, dat hoeft niet, dat is een onvruchtbaar utopisch ideaal. Het gaat erom dat we proberen dat op het podium van het debat de belangen niet de eerste viool spelen. Bijvoorbeeld omdat het debat niet alleen door belanghebbenden gevoerd wordt. Het kunstdebat lijdt onder een gebrek aan deelname van buitenstaanders. Een manco dat ook geldt voor de discussie in de wetenschap en – in toenemende mate, helaas – zelfs voor het politieke debat. Deelnemers aan het kunstdebat zijn leiders van kunstinstellingen, hun werknemers en anderen die van hen afhankelijk zijn als critici en kunstenaars. Deze sprekers creëren geen leegte en hebben daaraan ook geen behoefte (Van Winkel 1999). Voor hen is het podium tweede keus. De echte zaken worden op een ander plan gedaan. Buitenstaanders voelen dat er voor hun inbreng geen ruimte is.

Om een podium te maken voor het debat over beeldende kunst zal het nodig zijn zodanige condities te creëren dat ook niet-direct

belanghebbenden uitgenodigd worden om te gaan meepraten over de kunst.

Eén manier om dat te bereiken is om critici beter te betalen voor hun kritische actie, zodat die niet altijd in de marge hoeft te staan van andere activiteiten, die hen in het kunstdebat veelal tot belanghebbenden maakt. Het is denkbaar dat we de mogelijkheden vergroten om het vak van criticus uit te oefenen vanuit een financiële basis die ligt in een andere functie. Bijvoorbeeld als docent aan een universiteit of kunstacademie. In veel publieke debatten (over politiek, wetenschap, moraal) spelen docenten in het hoger onderwijs een grote rol. In de beeldende kunstkritiek zouden ze een grotere rol kunnen spelen dan ze nu doen. In dit kader is de aanbeveling van de Projektorganisatie Kunstonderwijs om in het kunstonderwijs veel meer aandacht te schenken aan theorie, een hoopgevende. Deze projectorganisatie heeft de contouren van een nieuw kunstonderwijs geschetst (Van Heusden et al. 1999). Als uitvoering wordt gegeven aan die aanbeveling, snijdt het mes zelfs aan twee kanten. Enerzijds zal het debat op de opleidingen toenemen. Anderzijds zullen er meer functies ontstaan voor mensen die praten en schrijven kunnen over kunst vanuit een betrekkelijke luwte. Zij kunnen werken aan de totstandkoming van een publieke ruimte voor de kunstkritiek. Als het debat opener wordt, wordt het vanzelf boeiender en zullen meer mensen zich ermee gaan bemoeien.

Is dit een oplossing voor de crisis? Neen, zeker niet. Maar het is een manier om in vrede te leven met de crisis. Meer kunnen wij, moderne mensen, kinderen van de crisis, niet bereiken.

Kees Vuyk (filosoof)

was in 2001 directeur van de faculteit Beeldende Kunst en Vormgeving van Hogeschool Constantijn Huygens in Kampen.

Literatuur

Gubbels, T. (red.) (1999). *Beeldendekunstkritiek in Nederland: een stand van zaken*. Amsterdam: Boekmanstichting.

Heusden, S. van et al. (red) (1999) *Beroep kunstenaar: voorstellen voor inhoud en organisatie van het kunstvakonderwijs in Nederland*. Utrecht: Projectorganisatie Kunstvakonderwijs.

Winkel, C. van (1999) *Moderne leegte: over kunst en openbaarheid*. Nijmegen: SUN.

Bibliografische gegevens

Vuyk, K. (2001) 'Publieke ruimte voor kunstkritiek'. In: *Boekmancahier*, jrg. 13, nr. 47, 7-15.