

# Ruimtes voor een maatschappelijk betrokken kritiek

In een wereld die kleiner wordt, verdwijnt de *couleur locale* en ligt McGuggenheimisering van de kunst op de loer. Hoe kan de kunstcriticus nog een waardevolle rol spelen?

In zijn essay *De verteller* (1936) beschrijft Walter Benjamin de teloorgang van de traditionele verhalenverteller, die in staat was zijn ervaring over te brengen aan zijn publiek (Benjamin 1980). Benjamin onderscheidt twee ideaaltypische verhalenvertellers, de handelende zeevaarder en de oude boer, die beiden hun autoriteit ontleen aan een afstand, in respectievelijk ruimte en tijd: de eerste aan de verre oorden die hij bezocht heeft, de tweede aan zijn kennis van de lokale geschiedenis. Dat deze verhalenvertellers zijn verdwenen, stelt Benjamin, is dan ook vooral te wijten aan het verdwijnen van die afstand, een proces dat in de sociologie later wel aangeduid werd als 'tijd-ruimtecompressie'. Door globalisering en mediatisering wordt de wereld steeds kleiner en reist informatie steeds sneller. Het resultaat is dat iedereen volledig op de hoogte is, maar

dat we elkaar niets meer hebben te vertellen.

Geldt een dergelijke diagnose eveneens voor de kunstkritiek? Ook kunstcritici waren traditioneel ofwel van het type ‘handelsreiziger’ die het thuisblijvend publiek deelgenoot maakte van zijn intense ervaringen van exotische meesterwerken, ofwel van het type ‘huismus’ die zijn kennis van de lokale traditie inzette om de kunst van zijn tijdgenoten in historisch perspectief te plaatsen. En ook zij lijken bedreigd te worden door het verdwijnen van afstand. Wat zijn precies de gevolgen van de ‘tijd-ruimtecompressie’ voor de kunstkritiek, en hoe kan de criticus een ruimte voor zichzelf vinden in een almaar platter wordende wereld?

### Anywhere in no-time

Moderniteit is door vele filosofen en sociologen beschreven als een proces van versnelling: van koets tot trein en van straaljager tot glasvezelkabel ging het er steeds om zoveel mogelijk afstand in zo weinig mogelijk tijd te overbruggen. Wanneer dit proces in vaart toeneemt, slaat de kwantitatieve ontwikkeling om in een kwalitatieve: als alle plekken in een fractie van een seconde te bereiken zijn, worden tijd en plaats betekenisloos. Dit heeft zijn weerslag op de kunstwereld (we hebben het hier in de eerste plaats over de beeldende kunsten), en dus ook op de kunstkritiek.

In zeer algemene termen gesteld is het lokale karakter van de kunsten indien niet geheel verdwenen, dan toch zeer problematisch geworden. Natuurlijk gold voor het modernisme al dat men over de eigen grenzen keek, maar toch was dit nog altijd een internationalisme, en geen globalisme. We herkennen nog de *couleur locale* van pop art (in eerste instantie Amerikaans), arte povera (Italiaans) en Neue Wilde (Duits). Pas vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw begint die nationale kleuring echt te vertroebelen, wat ons in het begin van de 21ste eeuw onder meer labels als ‘International Installation Art’ opleverde. In deze globale kunst valt nog moeilijk een duidelijk aanwijsbare nationale identiteit te detecteren. Wat op de loer ligt is McGuggenheimisering van de kunst, die overal eender wordt. Loop ergens op de wereld een museum voor hedendaagse kunst binnen, en je zult alleen op basis van de werken moeilijk kunnen raden of je in New York,

Beijing, São Paulo of Dubai bent. Deze ontwikkeling hangt niet in de laatste plaats samen met de *boom* van kunstbiënnales waar we sinds de millenniumwisseling getuige van zijn (zie Seijdel et al. 2009).

### ‘Modern’ en ‘hedendaags’

De kunstkritiek volgde in het voetspoor van de kunst. Het globalisme in de kunstkritiek is op z’n zachtst gezegd een *mixed blessing*. In een artikel op de website *Triple Canopy* uit 2013 ontleden Alix Rule en David Levine het kunstjargon van de hedendaagse kunstwereld, dat zij International Art English (IAE) dopen. IAE heeft een heel eigen lexicon (*aporia*, *radically*, *biopolitical*, *tension*, *transversal*), regelmatig terugkerende voorvoegsels (para-, proto-, post-, hyper-) en typische woordvormingen: ‘Visual becomes visuality, global becomes globality, potential becomes potentiality, experience becomes... experienceability’ (Rule et al. 2013). IAE, de nieuwe *lingua franca* van de internationale kunstwereld, lijkt volgens de auteurs zo nog het meest op krukkig vertaald Frans.

Naast het gevoel voor plaats lijkt ook het gevoel voor tijd in de kunsten zoek. Dit vertaalt zich onder meer in de wijze waarop de term ‘modern’ sinds de jaren tachtig in toenemende mate vervangen is door ‘hedendaags’. Hoewel deze in dagelijks taalgebruik wellicht nog als synoniem gebruikt kunnen worden, hebben ze in het kunstendiscours een zeer verschillende connotatie. Wie zich modern noemde, bracht een breuk aan tussen zichzelf en het verleden, en plaatste zichzelf in de voorhoede van een nieuwe ontwikkeling; precies daarom was het van belang om goed op de hoogte te zijn van het verleden. Hedendaagsheid, echter, betekent niet meer dan: behorend tot het heden. Hiervoor is een duidelijke notie van verleden noch toekomst nodig.

Toen in de jaren tachtig van de vorige eeuw moderne kunst tot de omgeslagen bladen van de geschiedenis ging behoren, was de rol van de kunsthistoricus-als-criticus (de ‘huismus’ van Benjamin) in de actuele kunstwereld dan ook zo goed als uitgespeeld. De historische blik werd ingeruild voor het jargon van filosofen en sociologen, dat dikwijls ad hoc en gespeend van context wordt ingezet. →

## Historisering

Om tegenwicht te bieden aan de krachten van tijd-ruimte, ligt het voor de hand de mogelijkheden te onderzoeken van hernieuwde oriëntatie op plaats en geschiedenis van de kritiek. Waaruit zou zo'n heroriëntatie bestaan? Het betekent in de eerste plaats het terugclaimen van de publieke sfeer door de criticus. Het IAE is een symptoom van de crisis van het publieke: het werpt een barrière op om op gemeenschappelijke basis over kunst te kunnen spreken. De bezigers van IAE verbergen niet zelden hun kunsthistorische onkunde achter een mysterieus aandoend gewauwel, waaraan leken noch kunsthistorici een boodschap hebben. Ze voorzien daarmee de kunst van een mystiek aureool, en zonderen zichzelf tegelijk af van het publieke debat.

Juist daarom kan de kunstkritiek toch baat hebben bij een 'coup' van filosofen, sociologen en andere theoretici. Wanneer ze immers niet verzanden in een wollig jargon beschikken zij wel degelijk over de woorden die in het publieke debat kunnen resoneren. Zij kunnen gemakkelijker dan de kunsthistoricus-expert uitleggen welke praktijken er in de kunstwereld toe doen, en waarom deze relevant zijn voor zowel de politiek, de economie als het onderwijs of het juridische systeem. Via een discours dat kunstleken (maar daarom nog geen laag opgeleiden) begrijpen, kunnen ze een vertaalslag maken van kunstinterne naar kunstexterne of bredere maatschappelijke zaken.

Dat wil niet zeggen dat de geschiedenis overboord gegooid moet worden. Integendeel, de kunstkritiek dient juist opnieuw een historiserende praktijk te worden, maar breder dan de traditionele kunstgeschiedenis, dus kunst in verband brengen met sociale, economische en cultuurgeschiedenis. Op die wijze breekt een historiserende kunstkritiek de notie van de 'hedendaagsheid' open, waarin immers geen ruimte is buiten het heden.

Het is niet zomaar een pleidooi voor de herwaardering van de aloude kunstcriticus. Juist de koppeling met de eerdergenoemde theoretici zou een interessante nieuwe ruimte voor kritiek kunnen genereren. De laatste is steeds meer maatschappelijk betrokken, soms zelfs politiek activist. Samen met de kunsthistoricus/criticus van weleer beschikt de theoreticus bijgevolg over meer en betere mogelijkheden om de kunstervaring te verbinden aan en te duiden binnen de totale maatschappelijke ervaring waarin we verweven zijn. De zogenaamde crisis van de kunstkritiek is deel van een crisis van de moderniteit en haar instituties: niet alleen de instituties van de kunstwereld staan immers onder druk, maar ook rechtsinstituties, politieke instituties en onderwijsinstituties zien de verworven moderne waarden voor hun ogen verdampen en hun – typisch moderne – autonomie bedreigd.

## Scheiding vervaagt

Het komt er dan ook vooral op aan om dit verbrede debat buiten de muren van de kunstwereld te krijgen. Daarom zal de kunstcriticus nieuwe stijl op kunstvreemde plaatsen moeten optreden. Kruispunten tussen politiek, economie, onderwijs en cultuur zullen actief moeten worden opgezocht. De publieke sfeer bestaat immers niet vanuit zichzelf, maar wordt juist door het handelen van de criticus voortdurend opnieuw gemaakt. In deze context is het relevant te verwijzen naar Michel de Certeaus onderscheid tussen 'plaats' en 'ruimte' (Certeau 1984). Plaats definieert hij als een geografische, stabiele locatie, terwijl ruimte pas ontstaat in een praktijk, een *performance*. Of dit nu gebeurt in een krant of op internet, op televisie of op straat, dat maakt niet zo veel uit. De publieke ruimte is noch plaatsgebonden, noch mediums specifiek. Wat telt is de (dissonante) daad die er wordt gesteld, en waardoor juist nieuwe openbare ruimte wordt gegenereerd.

Dit betekent dat er geen autonome ruimte voor kunst bestaat, zolang die niet voortdurend binnen en buiten de muren van het museum bevochten wordt en daarmee telkens opnieuw vorm krijgt, zoals er ook geen geïjkte ruimtes voor kritiek bestaan; deze ruimtes worden slechts door de interactie van critici, kunstenaars en andere spelers in het kunstenveld gegenereerd.

## Kunstkritiek kan baat hebben bij een 'coup' van filosofen, sociologen en andere theoretici

Misschien ligt hier de belangrijkste oorzaak van de vermeende dood van de criticus. Hoewel deze zich het afgelopen decennium steeds meer aan uitspraken over de wereld waagde, werd dat betoog toch nog veelal binnen de veilige muren van de professionele kunstsector gehouden. Een betoog voor eigen parochie genereert echter allesbehalve een publieke ruimte; die moet het juist hebben van dissonantie. Als het erop aankomt zich op onveilige terreinen te begeven, kan de kunstcriticus nog het een en ander leren van de artistieke interventies van kunstenaars.

Wellicht zal in dit spel met de buitenwacht de scheiding tussen kunstenaar, criticus, curator, museumdirecteur, maar ook academicus en activist vervagen. Rollen zullen op zijn minst geregeld wisselen in een dynamiek waarin kunstkritiek, cultuurkritiek en maatschappijkritiek voortdurend in elkaar overgaan en soms helemaal in elkaar verweven raken. Slechts in deze ruimte kan de aloude publieke intellectueel zichzelf terugvinden. Veel rust zal deze plek hem niet bieden, maar laat het nu juist die onrust zijn die hem leven schenkt en levendig houdt. ●

Dit is een ingekorte versie van Lijster, Th. en P. Gielen (2015) 'Between criticism and critique: towards an "espacement" of criticism'. In: *Spaces for criticism: shifts in contemporary art discourses*, 25-42.

#### Literatuur

- Benjamin, W. (1980) 'De verteller: beschouwingen over het werk van Nicolai Leskov'. In: *Raster*, nr. 13. (tijdschrift [raster.nl/over-het-vertellen/de-verteller-beschouwingen-over-het-werk-van-nicolai-leskov](http://raster.nl/over-het-vertellen/de-verteller-beschouwingen-over-het-werk-van-nicolai-leskov))
- Certeau, M. de (1984) *The practice of everyday life*. Los Angeles/Londen: University of California Press.
- Rule, A. en D. Levine (2013) 'International Art English'. Op: [www.canopycanopy.com/contents/international\\_art\\_english](http://www.canopycanopy.com/contents/international_art_english)
- Seijdel, J., L. Melis en P. Gielen (red.) (2009) 'The art biennial as a global phenomenon: strategies in neo-political times'. *Open!*, nr. 16.

