

Over nut en nadeel van het oordeel voor de kunstkritiek

Bestaat er kritiek zonder oordeel? Ik weet dat er critici zijn, ook kunstcritici, die zoiets beogen, vanuit de gedachte dat *informereren* belangrijker is dan oordelen. Helaas (of gelukkig) werkt de taal in dit geval niet mee. Want kritiek en oordeel zijn etymologisch nauw met elkaar verbonden. De Griekse herkomst van het woord wijst in geen andere richting dan die van het oordeel. En ook een ingeburgerde stijlfout onderstreept de connectie. Voor de meesten van ons zal *bekritisieren* een normaal woord zijn - in werkelijkheid is het de contaminatie van beoordelen en kritiseren. Zelfs als we een fout maken, associëren we kritiek met oordeel. Dus waarom zou de kunstkritiek hierop een uitzondering vormen?

Maar ik wil mij er nu niet van afmaken met taalkundige weetjes en spitsvondigheden. Laten we de zaak daarom wat ruimer bekijken en wie kan ons daarbij beter van dienst zijn dan de Duitse filosoof Immanuel Kant, in dit gezelschap waarschijnlijk vooral bekend van zijn *Kritik der Urteilskraft*, de klassieker uit de esthetica, waarin voor het eerst sprake is van esthetische autonomie? Zijn boek gaat natuurlijk niet allereerst over die autonomie, maar, zoals de titel al suggereert, over het oordeelsvermogen. Het *esthetische* oordeelsvermogen (dat de helft van het boek beslaat) is daarvan slechts een variant. Voor Kant vervult het oordeelsvermogen een veel fundamentele functie dan alleen in het smaakoordeel over mooi en lelijk. Bij nader inzien komt dit oordeelsvermogen in actie bij vrijwel elke vorm van denken. In zijn meest algemene zin komt het neer op 'het vermogen om het bijzondere als vallend onder het algemene te denken', waarbij nu eens het algemene (als regel, principe of wet) zal zijn gegeven, dan weer het bijzondere waarbij we vervolgens het passende algemene moeten zoeken. Om een voorbeeld te geven: het wemelt op aarde van de harige wezens met een staart en vier poten, maar pas als we de ene soort *hond* noemen en de andere soort *koel*, weten we of we moeten gaan wandelen of melken. Zonder dit oordeelsvermogen zou de werkelijkheid voor onze waarneming enkel bestaan uit bijzondere, unieke verschijnselen: een onleefbare, want niet te ordenen chaos. Wij zijn het zelf die van deze chaos een leefbare wereld maken, met ons oordeelsvermogen. Dus als oordelen zo belangrijk is, hoe zou de kunst, laat staan de kunstkritiek, dan ooit zonder kunnen?

Toch is meteen ook duidelijk waar het nadeel van het oordelen in de kunstkritiek zit, namelijk eveneens in die verbinding van het bijzondere met het algemene. Want de kunst is een van de weinige domeinen van het leven waar het allereerst aankomt op het bijzondere, het unieke zelfs. Hoe zou een oordelende kritiek die het bijzondere onder het algemene plaatst om het te kunnen hanteren ooit volledig recht kunnen doen aan het bijzondere, aan het unieke? Juist die lijnen, die kleuren, die vormen welke het kunstwerk zijn onvervreemdbare eigenheid geven laten zich niet vangen in algemene bewoordingen. Mist de kritiek zo niet het belangrijkste?

Volgens sommigen kan een kunstwerk eigenlijk alleen bevredigend gekritiseerd worden door een ander kunstwerk. Alleen dat zou er volledig recht aan

doen, zonder dat de essentie verloren gaat. In dat geval is dus James Joyce's *Ulysses* de beste kritiek op de *Odysee*. In de beeldende kunst zou je kunnen denken aan een schilderij als 'De oorsprong van het socialistische realisme' van Komar en Melamid - hier wordt zelfs een heel genre gekritiseerd of op de hak genomen, want waarom zou een kritiek niet ook geestig mogen zijn? Maar we kunnen ook denken aan de moderne reacties op klassieke meesterwerken, zoals onlangs nog hier in het Rijksmuseum getoond: Anselm Kiefer en Anish Kapoor die reageren op Rembrandt, al dacht Kiefer kennelijk dat Rembrandt Van Gogh heette - allebei *Holländer* nietwaar en wonen Van Goghs zonnebloemen niet ook aan het Museumplein? De vraag is alleen: waar zit hier het oordeel? Dat kun je uit het nieuwe kunstwerk niet goed opmaken. Maar dat hoeft ook niet, want het zit al in de selectie van het kunstwerk waarop wordt gereageerd. Zo is het trouwens ook bij kunstkritiek die nog alleen wil informeren: dat waarover zij informeert is altijd het gevolg van een selectie, want je kunt niet over alles informeren, en berust dus op een oordeel: blijkbaar was dit wel en dat niet voldoende de moeite waard om voor een informerende recensie in aanmerking te komen.

Voor de kunstenaar die beoordeeld wordt is aan deze aanpak waarbij kunst op kunst reageert, een groot voordeel verbonden: hij wordt gekritiseerd door zijn collega's, dat wil zeggen: in principe door zijn gelijken. Groot bezwaar van veel kunstenaars, alle critici kunnen daar over mee praten, luidt dat critici eigenlijk niet weten wat het is om een kunstwerk te maken. Het zijn leken, ze snappen het métier niet. Een andere, verwante standaardklacht is dat critici gewoonlijk *mislukte* kunstenaars zijn - maar dat zou eigenlijk als een voordeel moeten worden gezien. Ze mogen dan geen algemeen erkende meesterwerken hebben geproduceerd, ook mislukte kunstenaars weten hoe is om een schilderij te maken of een roman te schrijven, ze hebben het tenslotte zelf ooit geprobeerd. Aan de andere kant: dat ze nu proberen over de rug van hun succesvolle ex-collega's alsnog beroemd te worden, weer een andere standaardklacht over critici, blijft natuurlijk onvergeeflijk. Enfin, tussen kunstenaars en critici die niet bang zijn om te oordelen zal de relatie altijd wel iets ongemakelijks houden, vergelijkbaar met echtelieden die voortdurend ruzie maken zonder ooit tot een scheiding te besluiten omdat ze ook niet goed buiten elkaar kunnen.

Een troost voor huidige critici die hatemail krijgen van door hen negatief beoordeelde kunstenaars: het is altijd zo geweest. Ook al toen er nog geen reguliere kunstkritiek bestond. Kijk eens naar deze tekening van Rembrandt, die van Jan Emmens de titel meekreeg: *satire op de kunstkritiek*. Links zien we de criticus zitten, met ezelsoren op zijn hoed en een pijp (*vanitas*-symbool) in zijn hand, terwijl hij twee schilderijen beoordeelt, en achter een van die schilderijen zien we de schilder, die daar letterlijk schijf aan heeft. Wie hier op de hak wordt genomen, weten we niet; volgens één interpretatie zou de criticus Constantijn Huijgens zijn, die zich in een spotticht negatief over een portret van Rembrandt had uitgelaten.





Hoe het ook zij, toen een eeuw later in Frankrijk voor het eerst het soort openbare en eigentijdse kunstcritiek ontstond dat we nog steeds kennen, in het kielzog van de publieke *Salons* die in 1737 een aanvang namen, waren de reacties niet minder venijnig. Hier zien we degene, die gewoonlijk wordt beschouwd als de eerste kunstcriticus, Etienne La Font de Saint-Yenne, afgebeeld als een wezenloos voor zich uit starende blinde, compleet met stok en geleidehond. Niet dat La Font gehakt maakte van alle kunstenaars die hij besprak, al klaagde hij wel over het verval van de schilderkunst sinds de zeventiende eeuw die ook in Frankrijk als een *gouden* eeuw werd beschouwd. Wat de kunstenaars moeilijk konden verkroppen was dat zij in de *Salon carré* van het Louvre voor het eerst werden blootgesteld aan het oordeel van een gewoon publiek, dat wil zeggen een publiek van buitenstaanders, terwijl zij tot die tijd binnen de *Académie royale de peinture et sculpture* (en daarvóór binnen de gilden) altijd waren beoordeeld door collega's.

La Font vergeleek een geëxposeerd schilderij met een boek dat wordt gepubliceerd en een toneelstuk dat wordt opgevoerd, en hij maakte een onderscheid tussen aan de ene kant de academische vakbroeders die kunstwerken beoordelen 'volgens de kilte en droogte van de regels', en aan de andere kant de 'belangeloze en verlichte kijker die, zonder zelf het penseel te hanteren, oordeelt op basis van een natuurlijke smaak en zonder slaafs op de regels te letten'. Wie die belangeloze kijkers waren? In principe iedereen, want volgens La Font had 'iedereen het recht om over nieuwe kunstwerken een oordeel te vellen', net als over nieuwe boeken en toneelstukken. Je zou misschien ook kunnen zeggen: de criticus, die zich laat leiden door zijn smaak, door het in potentie bij iedereen aanwezige 'natuurlijke licht van het gevoel', werpt zich impliciet op als de stem van het gewone publiek en fungeert in de praktijk als *trait d'union* of intermediair tussen dat publiek en de kunst. Met zijn kritiek doet hij voor hoe je op een kunstwerk zou kunnen reageren.

Het ontstaan van een dergelijke kunstcritiek, net als het ontstaan van de *Salons*, weldra gevolgd door het museum en nog veel meer, maakt deel uit van wat ik noem: de *esthetische revolutie van de 18e eeuw*, een fundamentele verandering in de Europese opvattingen over kunsten en kunstwerken, met als gevolg het ontstaan van 'kunst' in de moderne zin van het woord. D.w.z. Kunst als iets wat grotendeels op zichzelf staat en aan eigen regels en wetten gehoorzaamt, ook in moreel opzicht, iets wat originaliteit vereist, authenticiteit en persoonlijke expressie nastreeft, grensverleggend mag en zelfs moet zijn etc. - allemaal kwaliteiten die taboe waren in de klassieke regel-esthetica, gebaseerd op de aristotelische eis van imitatie van de natuur, die tot dan het alleenrecht had. Toen is eigenlijk alles ontstaan wat nu vanzelfsprekend is aan de kunst, de hele kunstwereld zoals we die nog altijd kennen, met kunstmarkt, onafhankelijke kunstenaars en critici.

De erbij passende doctrine kreeg zijn definitieve vorm tegen het eind van de 18e eeuw, in de Romantiek, en daarin is sindsdien verrassend weinig veranderd,

ook al kwam aan de Romantiek als stroming met specifieke vormen en stijlen en thema's rond 1850 een eind. Wat bleef was het romantische kunstbegrip, dat ook nog altijd ten grondslag lag aan latere stromingen als realisme, symbolisme, expressionisme, dada, popart en noem maar op. Om het belang van deze esthetische revolutie volledig tot ons te laten doordringen, moeten we beseffen dat ook zulke fundamentele noties als kunstgeschiedenis, esthetica, autonomie, engagement, avant-garde pas op grond van deze revolutie mogelijk zijn geworden. Dit alles bij elkaar wordt het speelveld waarop de kunstkritiek, net als de kunst zelf, voortaan opereert. Een speelveld dat bestaat bij de gratie van het feit dat er zoiets als 'kunst', enkelvoud en liefst met grote K, wordt onderscheiden: niet als ambacht, niet als verlengstuk of representatie van religie en politiek, niet als glijmiddel van de moraal, maar als iets wat op zichzelf staat, wat *autonoom* is en een eigen bijzondere, unieke kwaliteit vertegenwoordigt, waardoor we ons bij ieder werk de vraag kunnen stellen: is het kunst of niet? Vóór de 18e eeuw zou niemand deze vraag zelfs maar hebben begrepen.

Toen de academische kunstenaars in de tijd van La Font de Saint-Yenne bezwaar maakten tegen de nieuwe kunstkritiek door leken, was dit nog lang niet volledig uitgekristalliseerd. Je kunt zelfs zeggen dat de esthetische autonomie, de ideële basis van het hele moderne romantische kunstbegrip, mede is opgekomen als antwoord op het levensgrote probleem dat ontstond doordat La Font en de zijnen het gezag van de academische regels los hadden gelaten. Binnen een regel-esthetica is het duidelijk waarop het oordeel is gebaseerd: namelijk op de regels waaraan een perfect kunstwerk diende te voldoen. Maar omdat niet alles in de kunst redelijk is, erkende men – heel verstandig - ook de noodzaak van een bijkomend, irrationeel *je ne sais quoi*. Laat je de regels los, dan houd je alleen dat *je ne sais quoi* over. Een 'ik weet het niet' - dat helpt ons ogenschijnlijk ook niet verder bij de vraag, op grond waarvan kunstwerken moeten worden beoordeeld als er geen algemeen aanvaarde regels meer zijn.

Ziedaar het levensgrote probleem in de vroege 18e eeuw, een probleem dat sindsdien alleen maar acuter geworden. Diverse delen van de reeks over de Kunstkritiek in Nederland getuigen daarvan. Keer op keer staan de critici met lege handen, omdat inventieve kunstenaars weer eens een radicaal andere weg zijn ingeslagen. Dat krijg je met een kunstbegrip waarin originaliteit en vernieuwing vrijwel verplicht zijn. In dat geval kan het voor een wanhopige criticus inderdaad een welkome uitweg worden om enkel nog te *informeren* over de nieuwe kunst, een sympathieke manier om te zeggen dat jij als criticus zelf ook geen idee hebt.

Als een probleem al zo oud is, dan wordt het interessant om te kijken naar de antwoorden die in het verleden zijn bedacht. Het eerste antwoord zijn we al tegengekomen bij La Font zelf: een criticus moet afgaan op zijn eigen natuurlijke smaak. Tegenover de objectiviteit van de regels kwam dus de subjectiviteit van de smaak te staan. Waar het op aankwam bij een kunstwerk was niet of het aan de regels beantwoordde, maar of het de kijker iets deed - dat had abbé Du Bos al in 1719 geschreven in zijn invloedrijke *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Een kunstwerk moest het publiek *raken*. Met deze gedachte beëindigde Du Bos de

slepende *Querelle des Anciens et des Modernes*, waarin het ging over de vraag of de Modernen betere poëzie schreven dan de Ouden. De Modernen zeiden: wij zijn beter want wij zijn redelijker en hebben daarom betere regels, maar tegen het argument van Du Bos, een voorstander van de Ouden, viel weinig in te brengen. Dat Homerus en Sofokles het publiek raakten, dat bleek namelijk al tientallen eeuwen; of de moderne dichters ooit net zo succesvol zouden zijn, moest nog maar worden afgewacht. Zo veranderde Du Bos in één klap het hele esthetische debat. Voortaan ging het over de *smaak*, met als pendant daarvan het al even moeilijk grijpbare *genie* van de kunstenaar.

Du Bos omschreef de smaak als een 'zesde zintuig', dat direct (dus zonder dat je erover na hoeft te denken) vaststelt of een kunstwerk je raakt of niet; het gevoel beslist en het verstand komt er hoogstens in tweede instantie aan te pas. In dezelfde trant definieerde hij het genie als het vermogen van een kunstenaar om anderen met zijn kunst te raken. In beide gevallen domineert dus een principieel subjectivisme, en dat werd als problematisch ervaren. Want wat was nu de *goede* smaak? Of moest men zich neerleggen bij de - overigens pas uit deze tijd stammende - wijsheid dat over smaak niet te twisten valt? Dat laatste gold als onacceptabel relativisme, en dus ontstond er een even levendig als wijdvertakt debat, waarin de zojuist genoemde esthetische revolutie zich heeft kunnen voltrekken.

Een van de hoofdrolspelers was Immanuel Kant, we zijn hem al even tegengekomen. In de mogelijkheid van een objectieve schoonheidsleer geloofde hij niet, maar wel geloofde hij in de mogelijkheid van een algemeen geldig subjectief smaakoordeel. Als het maar belangeloos en autonoom tot stand kwam, zou het smaakoordeel bij iedereen hetzelfde moeten uitvallen, op grond van feit dat alle mensen gevoelsmatig ongeveer op dezelfde manier in elkaar zaten, op grond van onze *sensus communis* zoals Kant het wat minder gemoedelijk uitdrukt. Daar hebben we dus de oplossing voor het smaakrelativisme: bij het oordeel moet je alleen op jezelf afgaan (autonoom) en alle driftmatige, morele of cognitieve bijgedachten uitschakelen (belangeloos). Hoe? Door enkel en alleen te letten op de *vorm*, op de loutere verschijningsvorm van het te beoordelen object. Maar is dat ooit mogelijk bij een kunstwerk en, sterker nog, is het wel wenselijk? Kant windt er geen doekjes om: er bestaan vrijwel geen kunstwerken waarbij zo'n zuiver smaakoordeel mogelijk is. Hem kon dat niet schelen, want het was hem in zijn *Kritik der Urteilskraft* om heel andere zaken dan de kunst te doen.

Maar wie zich wel om de kunst bekommert, heeft toch het gevoel van de regen in de drup te zijn beland, ook al zijn er esthetici die - aangestoken door Kant - inderdaad een strikt formalistische kunstbeschouwing hebben ontwikkeld. Gelukkig zijn er ook andere mogelijkheden, als je het begrip autonoom wat ruimer neemt dan Kant en het niet zozeer op het smaakoordeel als wel op het kunstwerk zelf laat slaan. Dat deden bijvoorbeeld Karl Philipp Moritz en Friedrich Schiller, bij wie - veel meer dan bij Kant die wel het woord 'autonoom' in de esthetica introduceerde - de huidige notie van esthetische autonomie zich aandient. Een autonomie die het kunstwerk maakt tot iets volkomen eigens, iets 'in zichzelf

volmaakts' (zoals Moritz het noemde), dat daardoor geen extern nut meer nodig had - het is deze betekenis die constitutief is geworden voor de kunst als zodanig, met als meest extreme consequentie de idee van *l'art pour l'art*. Dat is alleen niet de enige consequentie: bij Schiller namelijk kunnen we zien hoe uit de notie van esthetische autonomie óók de mogelijkheid van een politiek en maatschappelijk *engagement* voortkomt. Dankzij haar autonomie hoorde de kunst volgens Schiller niet helemaal bij de bestaande wereld en deelde zij dus ook niet in de kwalen daarvan. Juist daardoor zou zij op die wereld, als het ware van buitenaf, een heilzame invloed kunnen uitoefenen. *L'art pour l'art*, als paroxysme van esthetische autonomie, was vaak de reactie wanneer dat weer eens niet bleek te lukken.

Blijft het probleem van het oordeel zonder regels, evenals het daarmee verbonden probleem van subjectivisme en relativisme. Welnu, voor Moritz en Schiller was juist de autonomie van het kunstwerk daarvoor de oplossing, want in de autonomie zoals zij die definiëren als eigenschap van het kunstwerk (interne 'volmaaktheid' bij Moritz en 'vrijheid in verschijning' bij Schiller) zit een onmiskenbaar objectief element. Maar ook nog iets anders is van belang: voor Moritz en Schiller (en ook voor hun vriend Goethe) gold alleen autonome kunst als *echte* kunst. Bij hen voltrekt zich de grote tweedeling tussen kunst en kitsch, tussen kunst met een grote K en de commerciële producten van de massacultuur - een tweedeling die sindsdien eindeloos is bestreden, gerelativeerd en ontkend maar die nooit meer is verdwenen. Zelfs de meest radicale avant-gardisten voor wie alles kunst was en iedereen een kunstenaar en die zo het onderscheid tussen kunst en leven hoopten op te heffen, danken tegenwoordig hun voortbestaan, gecanoniseerd in het museum, aan de autonomie van de kunst waarmee zij hadden willen afrekenen. Net zo moet elke geëngageerde kunstenaar er nog altijd voor zorgen dat zijn werk, wil het als kunst worden erkend en herkend, autonome trekjes vertoont. En hoezeer de commercie zich ook meester maakt van de kunst, ook de onbetaalbare 'topkunst' blijft voor de kijker in principe benaderbaar als iets wat los staat van zijn krankzinnige prijs. Elk waarachtig kunstwerk blijft autonoom: juist die uitzonderlijke kwaliteit maakt het tot Kunst.

Aan de criticus de taak om te beslissen of een werk kunst is of niet. Dat lijkt nog altijd iets subjectiefs en dus relatiefs. Dat klopt, helemaal ontkomen aan subjectivisme gaat niet lukken, en dat zouden we ook niet moeten willen, aangezien juist het subjectieve van de kunstkritiek een tegenwicht vormt voor het algemene waaraan het oordeel evenmin kan ontkomen. Maar dankzij de autonomisering is het niet meer alles subjectivisme wat de klok slaat. Als een werk om als kunst te worden erkend autonoom moet zijn, dan zijn we het louter subjectieve in feite al voorbij en hebben we eerder te maken met een historisch gegeven, dat het oordeel bij voorbaat stuurt en deels bepaalt.

Wat houdt die autonomie van de kunst in de praktijk in? Allereerst, zou ik zeggen, dat de kunst een ideële en symbolische, maar ook concrete vrijplaats is

geworden, waar andere dingen mogelijk zijn dan in de rest van de samenleving. Kant noemde de kunst een 'tweede natuur'. Ik zou de kunst geen tweede samenleving willen noemen, maar wel een plek die niet automatisch samenvalt met al het gangbare en het gewone, in tegendeel zelfs. Kunst is een plek voor andere, nieuwe mogelijkheden, voor gratuite experimenten en dubbelzinnigheden, voor ambiguïteit en ambivalentie, voor twijfel en ondermijning van gewoonte, voor ironie en spel, voor het schone en het sublieme, zaken die ook wel buiten de kunst bestaan (wie wil tegenwoordig *niet* voor creatief doorgaan?) maar die daar altijd deel uitmaken en in dienst staan van onartistieke bedrijvigheid. Het is dat de term *alternative truths* al bezet is, maar dat komt in de buurt, al is *truths* (waarheden) misschien niet helemaal het juiste woord. Het draait in de kunst immers niet zozeer om kennis als wel om ervaring: nog altijd moet het kunstwerk ons zien te *raken*, het moet ons iets doen, en op de ervaring die je dan ten deel valt of niet, dáárop baseert de criticus in eerste instantie zijn oordeel.

De autonomie is het uitgangspunt, maar dat is geen vrijblijvend uitgangspunt. Autonomie brengt verplichtingen met zich mee: *l'art oblige*. Om als kunst te worden gewaardeerd moet een kunstwerk ook inderdaad iets bieden wat je elders niet aantreft. Het verschil met de alledaagse werkelijkheid moet iets bijzonders opleveren, een ervaring die alleen een kunstwerk kan schenken. Dat zet wat mij betreft een rem op de wenselijkheid van politiek engagement of van het zoeken naar aansluiting bij de alledaagse actualiteit - nog afgezien van de inmiddels tamelijk voorspelbare richtingen die dan gewoonlijk worden ingeslagen. Op zichzelf is het begrijpelijk dat men zoiets wenst. Tot de keerzijden van de autonomisering behoort tenslotte een niet gering sociaal, politiek en religieus functieverlies. Sinds de achttiende eeuw heeft de kunst keer op keer haar eigen bestaansrecht moeten uitvinden, en ja, dan liggen engagement en actualiteit voor de hand als uitwegen. Het is ook niet zo dat beide koste wat kost dienen te worden vermeden; het moet alleen wel tot iets bijzonders leiden en liever niet tot de zoveelste lamentatie over de verderfelijke van het kapitaal of de zieligheid van de asielzoeker. Of de kunstenaar erin is geslaagd om langs deze weg iets unieks en onvoorspelbaars te vinden, dat is opnieuw aan de kunstcritiek om te beoordelen. In de praktijk zal dat erop neerkomen dat het kritische oordeel gaat over de vraag of het geëngageerde of tegen de actualiteit aanleunende werk echte kunst is of niet.

Nu is dit als gevolg van alle artistieke veranderingen, innovaties, avant-gardes en andere revoluties die de moderne kunst heeft doorgemaakt (inclusief de afkondiging van haar eigen 'einde'), een steeds lastiger vraag geworden om te beantwoorden. Vandaar dat sommige esthetici een list hebben bedacht, in de vorm van wat doorgaans de 'institutionele' theorie van de kunst wordt genoemd. Kunst is simpelweg wat het instituut kunst, d.w.z. de kunstwereld die bestaat uit musea, galerieën, verzamelaars, kunstenaars en natuurlijk ook critici, als 'kunst' presenteren. Net als bij de kritiek die enkel wil informeren, verschuift hier het oordeel stilzwijgend naar de selectie, want de kunstwereld omarmt niet alles wat er wordt gecreëerd. Toch blijft wat kunst nu precies tot kunst maakt vaak raadselachtig, een mysterie dat de ingewijden met elkaar delen in een bijpassende

geheimtaal. Je moet dan ook niet vreemd opkijken als iemand op het idee komt, zoals de Franse denker Jean Baudrillard in 1996, dat er in feite sprake is van een gigantisch 'complot' om te verbergen dat de contemporaine kunst in werkelijkheid niets maar dan ook helemaal niets meer voorstelt. Toen ik zijn artikel las, moest ik meteen denken aan de schoonmakers die van tijd tot tijd de pers halen, omdat ze weer eens een kunstwerk bij het grofvuil hebben gezet aangezien het verschil met gewone rommel hun was ontgaan. Baudrillard deed het alleen expres, en slechts in figuurlijke zin - daar staat tegenover dat hij zowat de *hele* kunst van nu op de stoep zou willen zetten.

Voor beiden, moet ik bekennen, heb ik een zwak. Enig populisme kan geen kwaad in een te besloten kunstwereld, al is het maar om iedereen voor inslapen te behoeden - dus leve de schoonmakers, zij nemen hun vak serieus getuige de grondigheid waarmee zij te werk gaan. En Baudrillards complot is weliswaar veel te absoluut en paranoïde - als provocatie heeft het beslist zijn nut. Juist voor de kunstcritiek, die soms wat al te zeer lijkt op te gaan in de kunstwereld met zijn vaak moeilijk te scheiden artistieke en financiële belangen. Door ook actief te zijn als adviseur en curator lopen kunstcritici het gevaar hun eigenlijke taak als onafhankelijk oordelende intermediairs tussen kunst en publiek ontrouw te worden. In achttiende-eeuwse termen gevat: dan is het alsof ook de kunstcritici lid zijn geworden van de *Académie* en zich slaafs voegen naar de aldaar heersende regels.

Natuurlijk geldt dit niet voor *alle* kunstcritici, dat kan iedereen vaststellen die zich in de reeks over Kunstcritiek in Nederland verdiept, en al helemaal geldt het niet (ik zou niet durven om het zelfs maar te suggereren) voor de hier vandaag aanwezige kunstcritici. Wij blijven uiteraard alle kunst die zich aandient tegemoet treden als de belangeloze en verlichte kijker van La Font de Saint-Yenne, zij het inmiddels wel wat meer door de wol geverfd. Met twee eeuwen moderne kunstgeschiedenis en esthetica achter de kiezen, weten wij van wanten, of dat nu in de krant is, in een kunsttijdschrift of op internet. Dus ik hoef nu niet te eindigen met een pleidooi voor een kunstcritiek die zich er niet voor schaamt om uit te gaan van de eigen smaak, gevormd door gevoel evenzeer als door verstand en kennis. En die niet bang is om hatemail of een spotprent te krijgen van negatief besproken kunstenaars. Daarom tot slot iets anders, iets wat het oordeel in de kunstcritiek in een nog weer wat breder perspectief plaatst.

Het zal ieder van u zijn opgevallen dat de kunsten de laatste tijd veel aandacht krijgen van darwinisten en hersenwetenschappers. Het ene boek na het andere verschijnt, waarin de cultuur in al haar facetten wordt geduid vanuit darwinistisch en neurologisch gezichtspunt. Er zijn zelfs darwinisten die voorspellen dat Darwin weldra in de humaniora de plaats van Marx en Freud zal innemen. Dat ook de kunst deel uitmaakt van de evolutie en dat hersens en kunst iets met elkaar te maken hebben, wie zal het ontkennen? Toch valt de oogst tot nu toe een beetje tegen: neurologen bijvoorbeeld weten de voorkeur voor figuratieve dan wel abstracte kunst te relateren aan bepaalde delen van de hersenen en darwinisten hebben interessante gedachten over de evolutionaire zin van kunst en creativiteit als zodanig. Maar gaan ze kunstwerken, tot nu toe vooral romans,

interpreteren, dan komt er weinig verrassends naar voren: het blijkt altijd weer om overlevingskansen en/of seksuele selectie te gaan. Dat doet, om het zwak uit te drukken, geen recht aan de duizelingwekkende veelvormigheid die de kunsten sinds de Romantiek ten toon spreiden.

Misschien is het ook niet verstandig om Darwin los te laten op romans en andere individuele kunstwerken - over Marx en Freud was ik trouwens ook al niet zo te spreken. Om daarentegen te begrijpen wat precies de rol van de kritiek is binnen de kunstwereld heb je wel degelijk iets aan het darwinisme en zijn evolutie-model. Evolutie, ik vat het nu even simpel samen, is altijd een proces van variatie, selectie en reproductie. Dit drietal lijkt ook op de kunst toepasbaar. De *variatie* slaat dan op al die kunstwerken die onophoudelijk worden gecreëerd, de *selectie* komen we tegen bij de oordelende kunstkritiek, en de *reproductie* staat voor het overleven van sommige kunstwerken die mede dankzij positieve kritieken een canonieke status bereiken. Net als bij de evolutie ontbreekt ieder vooropgezet doel; wat het uiteindelijke gevolg van zijn oordeel zal zijn, weet geen enkele criticus. Het toeval regeert, zo lijkt het, ware het niet dat de evolutie met zijn vaste principes tegelijkertijd voor een strikte orde zorgt. Dat geldt ook voor het oordeel van de kunstcriticus. Vanwege zijn subjectivisme mag het voor een deel op toeval berusten - de plaats van het oordeel, hoe het ook uitvalt, is allerminst toevallig, maar noodzakelijk om de kunst *als kunst* te laten voortbestaan.

(lezing symposium over kunstkritiek, Rijksmuseum Amsterdam, 15 september 2017)