

Begrip en grenzen van de kritiek

Over het begrip van de kritiek

We leven in een tijd waarin de geest der kritiek merkwaardig is verslapt. Om dat vast te stellen, hoeven we ons slechts een heel andere tijd te herinneren, toen men in kringen rond de studentenbeweging van 1968 een bijna overdreven hoop op de kritiek vestigde. Met de grootst mogelijke vanzelfsprekendheid gingen we er indertijd vanuit dat de kritiek in staat was niet alleen bewustzijnsprocessen, maar ook mentaliteitsveranderingen op te roepen en tot handelen aan te zetten. De lange naoorlogse periode, in de Bondsrepubliek een tijd van politieke en geestelijke stagnatie, leek overwonnen. Maatschappelijke verandering behoorde weer tot de mogelijkheden.

Tegen een door velen gekoesterde verwachting in zijn van de ineenstorting van de socialis-tische staatsvormen en de Duitse hereniging van 1989–1990 geen vergelijkbare impulsen uitgegaan. Sterker nog, al snel bleek dat met de verdwijning van de socialistisch-maatschap-pelijke stelsels ook het kapitalisme er anders uit zou gaan zien. Met de afbraak van de sociale zekerheid en een robuust 'hervormingsbeleid' reageerden de westerse staten op het nieuwe fenomeen van een geglobaliseerd kapitalisme. Dat de kloof tussen arm en rijk steeds dieper werd, werd niet langer als aanstootgevend, maar als een onvermijdelijke loop der dingen ervaren. In deze situatie begaf de wil tot kritiek het evenzeer, als het geloof dat zij veel kon uithalen.

Natuurlijk mogen we de toestand van de kunstkritiek niet rechtstreeks uit die van de maatschappijkritiek afleiden, maar een zekere osmotische beïnvloeding door het algemene politieke klimaat valt niet uit te sluiten. Mij komt het in elk geval voor, alsof er van het geglobaliseerde kapitalisme een verlamdende twijfel over de kritiek in al haar vormen is overgeslagen. Het is daarom misschien geen slecht idee om bij een verkenning van de kansen om de kritiek te revitaliseren, in eerste instantie een begripsbepaling van het domein van de kunst te definiëren.

Als het sombere beeld dat ik geschetst heb juist is, kunnen we niet van de optimistische veronderstelling uitgaan dat we wel weten wat onder kritiek begrepen moet worden. Voor een inhoudelijk gedefinieerd begrip van de kunstkritiek zullen we eerder te rade moeten gaan bij de traditie. Daarbij dienen we dan wel te erkennen dat we voor een dergelijke begrips-bepaling uitgaan van een ideale communicatie over kunst, en dus de immense druk buiten beschouwing laten die de kunstmarkt op het waardeoordeel over kunst uitoefent. Natuurlijk heeft een door torenhoge winstverwachtingen gewekte kunstzin niets te maken met een oprechte belangstelling voor kunst, maar zij bepaalt wel de marktontwikkelingen en daarmee indirect ook het heersende waardeoordeel.

Een gangbare opvatting ziet het als taak van de kritiek, over nieuwe ontwikkelingen op haar terrein te berichten en deze te beoordelen. Hoe beperkt een dergelijke opvatting over kunstkritiek is, blijkt wel als we het betoog uit Friedrich Schlegel's Lessing-studies ernaast leggen. In het oude Griekenland vormden in elk geval 'de keuze van de klassieke schrijvers' en 'de behandeling van de verschillende leeswijzen (...) de spil van de oude kritiek', zo staat te lezen in *Lessings Geist aus seinen Schriften*. Hier zijn, kortom, de

Definitions and Limitations of Criticism

On the Concept of Criticism

We live in an age in which the spirit of critique has become strangely numb. To recognise this we only need to remember a different age, when in the surroundings of the Student Movement of 1968 critique was invested with excited hopes. Back then, we assumed that critique was able not only to trigger processes of consciousness, but also to change attitudes and stimulate action. The long post-war period, and in West Germany it was one of political and intellectual stagnation, seemed to have been overcome through critique and social change seemed possible again.

Contrary to the illusions some initially had, the collapse of the socialist states and German unification in 1989–1990 did not generate any comparable stimuli. Instead, it soon emerged that the disappearance of the socialist societies also led to a change in the face of capitalism. The nations of the West responded to the new situation of global capitalism by reducing welfare structures and pursuing a robust ‘policy of reform’. It no longer seemed scandalous that the gap between poor and rich widened, instead this became regarded as the ineluctable course of things. In this situation, the will to critique became as lame as the confidence in its efficacy.

Now, one cannot infer that the state of social criticism implies a similar state in art criticism; but an, as it were, osmotic effect of the general political climate can probably not be denied. I at any rate feel that somehow global capitalism has in general infected critique with paralysing self-doubt. It might, therefore, not be a bad idea to examine the opportunity for rejuvenating the concept of critique by first taking the example of art.

If the sombre picture I have painted is accurate, we cannot start from the optimistic assumption that we know what critique is. Instead, we must initially resort to tradition to gain a substantive concept of art critique. It bears conceding here that such an attempt presumes ideal communication about art and simply ignores the immense pressure that the art market exerts on the assessment of art works. While it may be true that the interest kindled by exorbitant expectations of profits has nothing to do with a genuine interest in art, it does determine market activity, which in turn influences prevailing assessments.

It is quite common to assume that the task of critique is to inform about new works in the particular field and assess them. Just how narrow this concept of art critique is can be seen if we remind ourselves of Friedrich Schlegel’s observations in his studies on Lessing. At any rate, in Ancient Greece ‘the selection of classical authors’ and the ‘treatment of different interpretations...were the pivot of old critique’, we can read in *Lessings Geist aus seinen Schriften*. In other words, the foundation of a tradition (by creating a canon) and the preservation of a tradition (by philology) are the pre-eminent tasks of critique. Above all, the principle of only selecting ‘what in a particular genre is the first, the greatest or the most recent, most powerful in thrust or most artistically perfected’ and therefore could encourage ‘repeated reading of the classical

vestiging van een traditie (door het opstellen van een canon) en de instandhouding van die traditie (door filologie) de voornaamste taken van de kritiek. Vooral de stelregel om alleen dát te kiezen 'wat in zijn genre als eerste, hoogste of uiterste in aanleg het sterkst ontwikkeld was, of de kunstigste uitwerking gekregen had' en dus tot 'herhaalde lezing van de klassieke geschriften' aan zou kunnen sporen, heeft voor Schlegel niet aan geldigheid ingeboet. Alleen zó kon 'kunstzin en een artistiek oordeel' ontstaan.

Met het begrip 'kunstzin' heropent Schlegel een debat over het esthetisch waardeoordeel dat in de achttiende eeuw in Frankrijk, maar ook daarbuiten, de gemoederen had verhit. Door de koppeling aan klassieke werken krijgt dit debat een ruggengraat die het had gemist sinds de esthetica van Abbé Du Bos de overhand had gekregen – met haar overtuiging, in het gevoel een natuurlijk vermogen om te oordelen ontdekt te hebben, dat elke mens is gegeven. Even stellig als hij vasthoudt aan het uit de oudheid overgenomen principe van een canon met klassieken als voorwaarde voor kunstzinnige vorming, wijst Schlegel op het historisch nieuwe aan de situatie van de moderne cultuur. Waar de Griekse literatuur 'een volkomen en in zichzelf besloten geheel' vormde, is de moderne literatuur nog in wording. Voor de kritiek leidt hij daaruit de nieuwe taak af om aan deze wording bij te dragen: door het voeren van polemieken, maar ook door het leveren van productieve kritiek. Aangezien 'sinds de uitvinding van de boekdrukkunst en de verbreiding van het boekwezen door een enorme hoeveelheid zeer slechte en ronduit onbruikbare geschriften de natuurlijke geestesgesteldheid bij de modernen vertroebeld, overstelpt, verward en misleid' was, deed zich de noodzaak van een polemiek voor die deze 'massa van verkeerd en onecht' terzijde zou schuiven, om zo plaats te maken voor de receptie van 'het ware en echte'. Dat is echter slechts de negatieve kant van de kritiek, het *contresfort* van wat Schlegel voor ogen staat, namelijk 'de mogelijkheid en de idee van een kritiek van geheel andere aard (...) een kritiek die niet zozeer het commentaar vormt op een reeds voorhanden zijnde, voleindigde, uitgebloeide literatuur, alswel het orgaan van een nog te voltooien, te vormen, zelfs nog aan te vangen literatuur zou zijn'.

Ook deze productieve kritiek had weer een dubbele taak: aan de ene kant moest ze 'het wezen en de structuur van het geheel dat voortgebracht en waar naar toe gewerkt dient te worden' blootleggen, aan de andere kant juist die voortbrengselen van de tot stand komende literatuur tot onderwerp van studie maken, waarin zij de klassieke teksten van een toekomstige literatuur herkent. Deze kritiek diende dus zowel de richting aan te geven die de literatuur te volgen had, als uitzonderlijke werken volgens geen andere criteria te interpreteren dan die in die werken zelf besloten lagen. De tekstfragmenten van de romantische school uit Jena over de progressieve, universele poëzie mogen we beschouwen als verwezenlijking van het ene postulaat; Schlegel's eigen beoordeling van Goethe's *Wilhelm Meister* als verwezenlijking van het andere. Overigens vertoont Schlegel's opvatting over de kritiek onmiskenbaar hoogdravende trekken; ze treden in sommige van zijn *Fragmenten* duidelijk naar voren. 'Poëzie kan alleen door poëtische kritiek beoordeeld worden. Een kunstoordeel (...) dat zelf geen kunstwerk is (...) heeft geen burgerrecht in het rijk der kunst.' Toch heeft Schlegel's definitie in de moderne tijd haar normatieve kracht behouden. Dat brengt ons onvermijdelijk tot de vraag of er tegenwoordig een kritiek is die aan dit begrip voldoet.

Enkele jaren geleden heb ik de meeste recensies van een *Brücke*-tentoonstelling in Dresden gelezen, die in de regionale en nationale Duitse pers verschenen. Deze lectuur bracht mij tot een ontvullende conclusie. De grote meerderheid van de critici volstond ermee de geschiedenis van deze Dresdense schildersgroep in trefwoorden weer te geven, die in alle betere naslagwerken te vinden zijn. Geen poging de groep een plaats binnen de Europese

writings' remains valid, Schlegel suggests, as only in this way can 'a feeling for art or a judgment on art' arise.

With his reference to the notion of the 'feeling for art' Schlegel enters a controversial debate in the eighteenth century, not only in France, on the judgment of taste and buttresses it through aesthetics with classical works, giving it a spine lacking since the victory of Abbé Du Bos's aesthetics, who believed that feeling was a natural ability to judge that all humans possessed. Not only did Schlegel unequivocally believe that the principle of a canon of classical works taken on from Classical Antiquity formed the basis for the education of a feel for art, he also pinpointed the historically new situation of modernity. While Greek literature was 'a whole, complete unto itself', Modern literature was still emerging. Critique therefore had the task, he opined, of participating in its emergence, both as polemical and as productive critique.

If 'since the invention of moving type and the spread of the book trade an immense mass of very bad and simply inadequate treatises have flooded the natural senses of the moderns, weighed down on them, confused and misled them', then we could derive from this the need for a polemic that would sweep away this 'mass of the false and non-genuine' and in this way create space for the inclusion of the 'true and genuine'. However, that is only the negative side to critique, the counterbalance to what Schlegel has in mind, namely 'the possibility and idea of a quite different type of critique...A critique that is not commentary on an already existing, perfected, and jaded literature, but instead the mouthpiece of a literature that is still to be perfected, still to arise, still to begin.'

This productive critique would in turn have a dual task: It would first of all outline 'the description and arrangement of the whole that is to be created and to which we should aspire,' and, secondly, focus in the emerging literature on those works in which it discerns the classical texts of future literature. In other words, it should, on the one hand, trace in advance the path that literature should take and, on the other, interpret outstanding works precisely in terms of the criteria innate in them. The fragments Schlegel left us on a 'progressive universal poetry' can be considered an exercise in the first postulate and his critique of Goethe's *Wilhelm Meister* a realisation of the second.

Now, there is a manifest element of the exuberant in Schlegel's concept of critique – it emerges quite clearly in some of the fragments: 'Poetry can only be criticised by poetry. A judgment on art that is not itself art has...no civil rights in the realm of art.' Nevertheless, it retains its normative force in modernity and this necessarily leads to the question of whether we today have a critique that corresponds to that understanding of the term.

Some years ago I studied most of the reviews of an exhibition of *Die Brücke* in Dresden that appeared in the regional and national press. The results were sobering. The vast majority of the critics were happy simply to repeat the main keywords on the history of the group of Dresden painters that can be found in any good lexicon. No attempt was made to classify them in terms of the development of European art since the early twentieth century. Likewise, there were no signs of an attempted analysis of the content of individual paintings. I could make out no evidence of critique in Schlegel's sense.

Without doubt there are exceptions: critics who are not satisfied with simply indicating that an exhibition event has happened or stating that the works reveal the respective artist's explicit intentions (Schlegel would have spoken here of 'light and superficial

kunst van de vroege twintigste eeuw toe te wijzen. Evenmin vielen aanzetten tot een immanente analyse van afzonderlijke werken te ontdekken. Van kritiek volgens Schlegel's opvatting was hier geen sprake.

Er zijn echter uitzonderingen: critici die zich er niet toe beperken, ons attent te maken op een bepaalde gebeurtenis in de kunstwereld, of de uitgesproken intenties van de kunstenaars op de getoonde werken te betrekken (Schlegel zou in zo'n geval gesproken hebben van 'een gemakkelijke en oppervlakkige tolerantie'), maar die hun recensies opzetten vanuit een overkoepelend oordeel over de richting van de hedendaagse kunst. Dat stelt hen er toe in staat oordelen te vellen, waarover men kan twisten, en die zich niet af laten doen als kwesties van smaak. Zo wijdde, om een voorbeeld te noemen, Eduard Beaucamp verscheidene overzichtsartikelen aan het modernisme, dat hij voor uitgeput houdt, en brak hij een lans voor de realistische schildertrant van kunstenaars uit de DDR, in het bijzonder voor de *Leipziger Schule*. Daarmee geeft hij een actuele invulling aan Schlegel's program voor een kritiek die zichzelf als verlengstuk van een kunst-in-ontwikkeling beschouwt. Ook bij andere critici die in de landelijke pers publiceren, valt nu al enkele jaren een nieuw soort durf om te oordelen waar te nemen, ook al leidt de vraag naar de beoordelingscriteria in de postmoderne situatie waarin we ons bevinden, nog altijd tot verdeeldheid. Tot de signalen voor een opleving in de kritiek behoort ook het feit dat er de laatste tijd weer polemieken zijn verschenen.

'De misère van de kunstkritiek'

Als we met Friedrich Schlegel onder polemiek de moed verstaan 'iets uitstekends onvoorwaardelijk van de hand te wijzen en als inbegrip van het kwaad aan te merken', mogen we Christian Demand's *Die Beschämung der Philister* als waarachtige polemiek beschouwen.[1] Hij constateert een 'misère van de kunstkritiek' en demonstreert dat aan de hand van enkele treffende voorbeelden. Vervolgens legt hij de schuld aan deze toestand bij de gehele moderne kunst. Deze is in zijn ogen niets anders dan één grootscheeps project van zelfrechtvaardiging, waarin steeds de allernieuwste kunstvorm een positie bevecht, door het oordeelsvermogen van het publiek doelbewust in twijfel te trekken. De moderne kunst dankt haar succes in laatste instantie dan ook niet aan de stelselmatige vorming van een naar genres uitgesplitst artistiek materiaal, maar aan de systematische bevoogding van het publiek, dat in de tijd van de Verlichting nog de vanzelfsprekende beroepsinstantie van elke kritiek was.

Tegenover de heroïsche geschiedenis van de moderne kunst als voortschrijdende ontsluiting van nieuwe werelden, of tenminste: nieuwe manieren van waarneming en beelding, stelt Demand een (polemische) geschiedenis van de moderne kunst als strategisch project om de suprematie te behalen. In plaats van Hegel's lucide analyse van 'het einde van de kunst' te accepteren, die toch inzichtelijk maakt waarom er in de moderne kunst geen stijlperiodes meer kunnen ontstaan, zou het modernisme zich bij Schiller's utopische heiliging van de kunst hebben aangesloten, de bestaande wereld als vervreemd hebben afgedaan en de kunst op een program van wereldverbetering hebben vastgepind. In de koppeling van het romantische tegenwoordigheidspostulaat aan de verheffing van de kunst tot enige macht, die in staat zou zijn de vervreemding van de mens ongedaan te maken, ziet Demand de oorsprong van een kunstopvatting die de moderne maatschappij in staat van beschuldiging stelt, de traditie als zodanig verwerpt en het publiek door een strategie van beschaming monddood maakt. In een dergelijke context, zo luidt zijn these, kon de kunstkritiek niet anders dan tot aanprijzingsdiscours verworden.

tolerance'). There are critics who compile their reviews in terms of how they see current art trends, something that enables them to reach judgments that are then open to real argument and not just a matter of taste. For example, Eduard Beaucamp has repeatedly focused in substantive articles on modernism, which he believes has exhausted its potential, and has resolutely championed the realistic painting by East German artists, in particular members of the Leipzig School. In doing this, he has in his way and in the present redeemed Schlegel's programme for a form of critique that sees itself as the mouthpiece of developments in art. Among other critics in national newspapers we have for some years now been able to detect a new courageous approach to passing judgment, even if the question as to the criteria on which the judgments are based in the postmodern situation in which we find ourselves remains a matter of controversy. The indications that critique is re-awakening include the fact that of late a spate of polemics have appeared.

'The Misery of Art Critique'

If we concur with Friedrich Schlegel that polemic is the courage 'emphatically to reject something outstanding and condemn it as an evil principle', then we can consider Christian Demand's *Die Beschämung der Philister* (Shaming the Philistines) an authentic polemic.[1] Starting from what he calls the 'misery of art critique' and demonstrating it by means of some striking examples, he relates this to modernist visual art per se. According to Demand, this is nothing other than a major project of self-legitimation by the respective latest art, which deliberately sets out to question the public's ability to judge it. Modernism's success is thus in the final instance not the logical product of specific artistic material in a particular genre, but of a systematic de-legitimation of the public that during the Enlightenment was still the court to which all critique appealed as a matter of course.

Demand offers a (polemical) history of modernism as a strategic project of self-assertion that flies in the face of the heroic history of artistic modernism as the progressive opening up if not of new worlds then of new forms of perception and representation. Instead of accepting Hegel's lucid analysis of the 'end of art', which makes it clear why in modernity no style can emerge to typify the epoch, artistic modernism took the path of Schiller's utopian exaggeration of art, Demand says, condemning the existing world as being alienated and committing art to an agenda of redesigning the world. Demand suggests that the linkage of the Romantic postulate of real presence and the deployment of art as the only power able to oppose human alienation is the font of a view of art that seeks to prosecute modern society, that rejects tradition out of hand, and by means of a strategy of putting it to shame claims the public is unable to judge. In such a context, he continues, art critique invariably disintegrated into a sycophantic discourse.

Christian Demand's book can therefore expect to meet with approval, because even among committed modernists the impression has for some time been that the opportunities for rejuvenating artistic material have come up against their limits as have the avant-garde protest gestures and the neo-avant-garde critic of art institutions. With its presentation of nineteenth-century art a few decades ago, the Musée d'Orsay in Paris already spectacularly undermined the lineage the modernists claimed ran from Delacroix via Courbet, Manet and the Impressionists to Cezanne by reinterpreting the status of painting by Academy members. A few years ago, William Marx set out to use the collective term of 'les arrières-gardes' for that section of twentieth-century literature that did not bow down to the imperatives of modernism and the avant-garde.[2]

Het boek van Christian Demand kan op bijval rekenen, omdat zelfs overtuigde modernisten al geruime tijd steeds sterker de indruk krijgen, dat de mogelijkheden om het artistieke materiaal te vernieuwen evenzeer op hun grenzen zijn gestoten als de avant-gardistische protestensceneringen en de neo-avantgardistische kritiek op het instituut kunst. Al tientallen jaren geleden zette de overzichtstentoonstelling van de kunst uit de negentiende eeuw in het Parijse musée d'Orsay met de herwaardering voor de schilderkunst van de salons, spectaculaire vraagtekens bij de door het modernisme gecanoniseerde ontwikkelingslijn, die van Delacroix via Courbet, Manet en de impressionisten naar Cézanne leidt. Een paar jaar geleden deed William Marx een poging om 'les arrière-gardes' in de twintigste-eeuwse literatuur tot verzamelbegrip te maken van een schrijftrant die zich tegen de geboden van modernisme en avant-garde verzet.[2] Zo legitiem en – paradoxaal genoeg – actueel Demand's poging om te polemiseren ook is, zo problematisch is ze in de vorm van een geschiedschrijving. Immers, om de traditionalisten onder de kunstenaars en het veelgesmade publiek als slachtoffer van een (door de schrijver perfide genoemde) strategie af te schilderen, moet hij in de moderne kunst een soort super-ego veronderstellen, dat weliswaar overal de hand in heeft, maar tegelijk nergens contouren aanneemt of kan aannemen.

Om de kloof tussen kunstenaars en publiek in de moderne tijd te begrijpen, evenals het ontstaan van een kritiek die zich niet als scheidsrechter, maar als pleitbezorger van de nieuwste kunstvorm van het moment ziet, hoeven we in de moderne kunst geen strategisch handelend subject te veronderstellen, want beide fenomenen laten zich uit de ontwikkeling van die kunst zelf afleiden. Naarmate de moderne schilderkunst zich verder van het primaat van het subject distantieert, om zich steeds meer op de picturale middelen en modi te concentreren, verdiept zich ook de kloof tussen kunst en publiek. Om een werk in zijn specifieke betekenis te kunnen waarnemen, is steeds meer het soort kennis nodig, dat men vooral in een ateliergesprek verwerft. Een groot deel van het publiek heeft daar echter geen gelegenheid voor, met als gevolg dat men zich door de nieuwste kunstvoortbrengselen afgewezen voelt. Het proces dat kunstenaar en publiek van elkaar vervreemdt, wordt door niemand beoogd. Zelfs uit de felste kunstenaarstirades tegen het publiek klinkt nog de vertwijfeling over het verlies van een publiek. Dergelijke uitvallen zijn het bewijs van een aantoonbare ontwikkeling, die ook voor de kritiek ingrijpende gevolgen heeft. Die wordt op deze manier namelijk beroofd, zoals Demand terecht benadrukt, van de beroepsinstantie waartoe zij zich in de achttiende eeuw nog pleegde te wenden. Ook Schiller beroept zich in een beroemde bespreking nog op het publiek, met de formulering: 'de nadenkende lezer moge beslissen'.

De kloof tussen kunstenaar en publiek in de moderne cultuur, dwingt de kritiek ertoe naar een andere instantie om te zien waarop zij zich kan beroepen. Daarvoor komen zowel de kunstenaars zelf (respectievelijk: het door hen gevoerde atelierdiscours) als de kunsttheorie in aanmerking: kritiek vanuit de optiek van de producenten of filosofische kritiek. Eerstgenoemde stelt zich ten doel het publiek met het werk vertrouwd te maken door de intenties van de kunstenaar toe te lichten. Hierdoor verandert de kunstrechter in een pleitbezorger. De bezwaren van dit model liggen voor de hand. Niet alleen zijn de grenzen ten opzichte van de wervende taal van de kunsthandelaar vloeiend, ook de relatie tot het kunstwerk als idee gaat verloren. Deze idee ligt juist aan de basis van laatstgenoemde kritiekvariant. Een excellent vertegenwoordiger daarvan is de criticus Adorno. Deze beschikt over een strikt geconstrueerde theorie van de ontwikkeling in de moderne kunst, die hij afleest aan de ontwikkelingsgraad van het artistieke materiaal. Daarmee levert Adorno een criterium voor de keuze van die werken, die het überhaupt waard zijn aan een nadere beschouwing onderworpen te worden.

However legitimate and paradoxically contemporary Demand's undertaking is as a polemic, it is problematic if read as a historical description. This is because Demand, in order to present the traditionalists among the artists and the vilified public as the victims of an (allegedly perfidious) strategy, has to attribute to modernism a kind of *Über*-subject that is omni-active, but the contours of which necessarily have to remain intangible.

In order to grasp the gulf dividing artists and public in modernity and the emergence of critics who saw it as their role not to judge but to act as intermediaries between public and then respectively new art, one need not resort to the strategic actions of a modernist subject. Both phenomena can be derived from the development of modernist art. For that gulf widens to the extent that modernist painting bids farewell to the primacy of the figurative and focuses increasingly on the means and modes of representation. In order

to be able to perceive the specific significance of a work, the public increasingly needs an understanding best acquired through discussing the work with the artist in the studio. Most members of the public lack the opportunity to do so and thus tend to feel repelled by the latest art products. Neither side wants this process of estrangement of artist from the public. Even the most vitriolic comments artists make about the public attest to the despair felt at having no audience. They show the objective result of a trend that also has serious consequences for critique, for it deprives the latter (and Demand is right to emphasise this) of the status of a court of appeal for the critique as it had been in the eighteenth century. In a famous review Schiller appeals to the public, stating: 'May the thoughtful reader decide.'

The gulf between artist and public that arises with modernism forces critique to find a different agency to which it can appeal for support. Possible avenues could be the artists themselves and the studio discourse they lead, or aesthetic theory – critique from the angle of the producer or philosophical critique. The former tackles the task of familiarising the public with the work from the viewpoint of the artist. The arbiter of art develops into a mediator of art. This model is quite obviously problematic. Not only is there an indistinct dividing line between this stance and that of the wooing marketing agent, but the reference to the idea of the work of art becomes lost as well. The reference to the idea of the work of art, by contrast, is formative for the second type of critique. The outstanding example for this type is Adorno's critique. Here, the author possesses an intrinsically stringent theory of the development of modern art that takes the developmental phase of the artistic material as the yardstick and thus provides a criterion for deciding which works are worthy of discussion in the first place.

Here, theory allows a selection from the cornucopia of art works that Schlegel had to base on intuition. This is the strength of critique that is informed by theory. The weakness: the element of dogmatism innate to it, engendered by historical development, to the extent that modernism's faith in progress comes up against its limits. Signs of this are the neoclassicisms that repeatedly intrude in modernism. In 1917, Picasso interrupted his cubist project to produce 'Olga in the Armchair', with recourse to a mode of painting that harked back to Ingres; and Stravinsky, who had written as radical a score as 'Histoire du soldat' reverted only a little later to classic forms. Similar tendencies are to be discerned after the First World War in the works of Gide, Valéry and Cocteau.[3] Indeed, not only neoclassicism, but also surrealism and later pop art undermine the notion of modernism evolving in a straight line. All these movements can no longer be embraced by theories geared towards progress in the material of art.

In dit geval maakt de theorie het mogelijk een beredeneerde keuze uit een veelheid van kunstproducten te maken, waar Schlegel de keuze nog aan de intuïtie over had moeten laten. Hierin ligt een van de sterke punten van de theoretisch gefundeerde kritiek. Haar zwakte ligt in het dogmatische aspect dat haar aankleeft en dat door de historische ontwikkeling des te geprononceerder wordt, naarmate het moderne vooruitgangsoptimisme op zijn grenzen stuit. Signalen voor dat laatste zijn de neoclassicismen die keer op keer in het modernisme binnendringen. In 1917 onderbreekt Picasso met *Olga in een leunstoel* het werken aan een kubistisch vormenmateriaal, om terug te vallen op een bij Ingres aansluitende schildertrant, en Strawinsky, schepper van een radicaal werk als de *Histoire du soldat*, keert kort na dat werk tot klassieke vormen terug. Vergelijkbare tendensen zijn na de Eerste Wereldoorlog bij Gide, Valéry en Cocteau te vinden.[3] Maar niet alleen neoclassicisme, ook surrealisme en later popart wekken twijfel aan een ongebroken ontwikkelingslijn binnen het modernisme. Al deze stromingen hebben gemeen dat ze zich niet langer laten beschrijven met theorieën, die zich richten naar de vooruitgang op het gebied van het materiaal.

Zelfs in een vroege fase van de moderne kunst voltrokken zich al tegelijkertijd verschillende materiaalontwikkelingen. Zo presenteerde Schinkel in 1820 stilistisch sterk uiteenlopende ontwerpen voor de Friedrichwerdersche Kirche in Berlijn – twee classicistische en twee neogotische - en honderd jaar later grepen de surrealisten terug op de negentiende-eeuwse salonschilderkunst. Toch ging er na de Tweede Wereldoorlog opnieuw een grote overtuigingskracht uit van de theorie van een ononderbroken materiaalontwikkeling. Kennelijk maakte een decisionistische buitensluiting het toen nog mogelijk om een modernistische dogmatiek in het gelijk te stellen, in weerwil van een feitelijk bestaande veelheid aan stijlrichtingen. Adorno is, voor zover ik kan zien, het probleem dat de surrealistische schilderkunst voor zijn theorie van een ononderbroken materiaalontwikkeling zou kunnen vormen, uit de weg gegaan; Greenberg plaatste in zijn verhandeling *Surrealist Painting* het surrealisme als 'geschilderde literatuur' buiten zijn geschiedenis van de moderne schilderkunst.[4] Pas met het postmodernisme dringt het besef, dat we vrijelijk kunnen beschikken over het artistieke materiaal (volgens de *Theorie der Avantgarde* hét kenmerk van de post-avantgardistische situatie), plotsklaps door tot het algemene bewustzijn. Evengoed is het door het postmodernisme bewerkstelligde afscheid van moderniteitstheorieën met hun groot verklarend vermogen slechts in schijn een daad van bevrijding. In werkelijkheid schuilt hierin de erkenning dat de kritiek het moet stellen zonder oordeelscategorieën.

Neo-avantgarde als probleem

Als noch de kritiek vanuit het perspectief van de producent, noch de theoriegerichte kritiek een einde maakt aan het dilemma dat Harry Lehmann in zijn 'Zehn Thesen zur Kunst-kritik' als 'historisch gegroeid, structureel oordeelsdeficit' omschrijft, zullen we allereerst moeten onderzoeken hoe dit tekort is ontstaan, om van daaruit mogelijke oplossingen te inventariseren.[5] We zagen dat er al vóór de periode die we met historisme aanduiden, geen samenhangende stijlperiode meer bestaat en er kortom lang vóór het postmodernisme al verschillende ontwikkelingsgraden van het materiaal naast elkaar voorkomen. Als we er desondanks van uitgaan dat we bij het vastgestelde oordeelsdeficit met een fenomeen van doen hebben dat specifiek voor onze tijd is, ligt de veronderstelling voor de hand dat de kunst in de twintigste eeuw ontwikkelingen doorgemaakt heeft, die de grond onder de oordelen van de kritiek hebben weggeslagen.

[3] Zie: Peter Bürger, *Das Altern der Moderne* (Frankfurt: Suhrkamp, 2001).

[4] In: Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol.1: Perceptions and Judgments, 1939-1944 (Chicago: The University of Chicago Press, 1988).

[5] *Merkur*, nr. 714 (november 2008).

The co-existence of different stages of material can already be discerned in the nineteenth century. Schinkel, for example, presented various stylistically very different ideas in 1820 for Berlin's Friedrichwerdersche Church, two classicist and two neo-gothic, and a century later the surrealists resorted to the Academy painting style of the nineteenth century. Yet the theory of the consistent evolution of the material gained strong sway again after the Second World War. Evidently, in this period it was still possible to use decisionist exclusions to protect a dogmatic modernism against the diversity of factually existing currents.

As far as I can see, Adorno sidestepped the problem that surrealist painting posed for his theory of the constant development of artistic material; and in his essay on surrealist painting, Greenberg excluded surrealism from his history of modern painting, claiming it to be 'painted literature'.^[4] It is not until postmodernism that the general public become shocked into an awareness of the free availability of the artistic material, which, or so the theory of the avant-garde would have it, is characteristic of the post-avant-garde situation. Yet when postmodernism forces us to bid farewell to strongly heuristic theories of modernism, this is not actually an act of liberation; in truth it conceded that critique has lost any categories with which to pass judgment.

Neo-Avant-Garde as a Problem

If neither critique from the perspective of the producer nor critique informed by theory solve the dilemma that Harry Lehmann termed 'a structural shortcoming in judgment of historical origin' in his 'Ten Hypotheses on Art Criticism', then we must first examine how the shortcoming arose and then proceed to find possible ways out.^[5] As we have seen, there was no uniform style-per-epoch even before the epoch we refer to as historicism, and long before post-modernism various different stages of material existed alongside one another. If we nevertheless assume that the shortcoming is a phenomenon specific to our age, then this would suggest that in the twentieth century there were developments in art that deprived critique of its basis for judgment.

The historical avant-garde, with its utopian intentions, failed with its attack either to destroy art as an institution or to give art the potential to change social conditions, but it did decisively change art. The situation we term postmodern and now find ourselves in could be more accurately called a post-avant-garde situation, namely one that arises from the failure of the historical avant-gardes. This failure is neither the end point of a trend in art nor does it mean that avant-gardes achieved nothing. Rather their impact was extraordinarily great, but contrary to the movements' original intentions was exclusively confined to art itself.

When Duchamp submitted a urinal signed 'R. Mutt' to an exhibition over which no jury presided, it was a provocation to art as an institution that could hardly be surpassed, since it left the exhibition's initiators with an intractable dilemma: if they rejected the entry, they would violate their principle of there being no jury; if they accepted the urinal, they would concede that there were no aesthetic criteria and that a mass-produced utilitarian object could be a work of art, too. The institution survived the affront well. It reinterpreted the act of provocation directed against it into an act of artistic creation. From now on, an everyday object could lay claim to be art. This was

[4] In: Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol.1: Perceptions and Judgments, 1939-1944 (Chicago: The University of Chicago Press, 1988).

[5] *Merkur*, no. 714 (November 2008).

Weliswaar is de utopisch gemotiveerde aanval op de geïnstitutionaliseerde kunst die diverse avant-gardes in het verleden ondernamen, er niet in geslaagd dat instituut te vernietigen en evenmin om de kunst tot aanjager van maatschappelijke verandering te maken, maar de kunst is er wel ingrijpend door veranderd. De postmodern genoemde situatie waarin we ons bevinden, zou je met meer recht als 'post-avantgardistisch' kunnen omschrijven, als een situatie namelijk die voortgekomen is uit het falen van de historische avant-gardes. Dit falen betekent overigens geen eindpunt van de kunstgeschiedenis en wil evenmin zeggen dat deze avant-gardes niets bereikt zouden hebben. Hun uitwerking was juist bijzonder groot, alleen ligt die – in weerwil van hun oorspronkelijke bedoelingen – uitsluitend op het terrein van de kunst. Toen Duchamp een met 'R. Mutt' gesigineerd urinoir inzond voor een niet gejureerde tentoonstelling, betekende dat een nauwelijks nog te overtreffen provocatie van het instituut kunst. Hij stelde de organisatoren immers voor een onoplosbaar dilemma: wezen zij de inzending af, dan maakten ze zich schuldig aan de jurering, waarvan ze zich juist wilden onthouden; accepteerden zij het urinoir, dan erkenden ze dat er geen esthetische criteria bestonden en dat ook een in serie geproduceerd gebruiksvoorwerp kunstwerk kon zijn.

Het instituut heeft de krenking goed overleefd. Het heeft de tegen de eigen status gerichte provocatieve daad als artistieke scheppingsdaad uitgelegd. Voortaan kon een alledaags object aanspraak maken op de status van kunstwerk. Dit werd vergemakkelijkt door het feit dat Duchamp zelf ambivalente gevoelens over zijn *ready-mades* koesterde. Vooral in de Verenigde Staten is men tot de opvatting gekomen dat Duchamp het artistieke materiaal verrijkt heeft met het in serie geproduceerde gebruiksvoorwerp. Daarmee had hij de weg vrijgemaakt voor stromingen die niet alleen afzagen van de traditionele materialen, maar ook van de wil deze in vorm te brengen, en dus van een artistiek handschrift: *minimal art* en conceptuele kunst.

Deze ontwikkeling werd in de Verenigde Staten niet in de laatste plaats mogelijk gemaakt door Clement Greenberg's theorie van een moderne kunst die zich in een voortschrijdend reductieproces in de richting van het mediums specifieke beweegt. In een tijd dat Donald Judd zijn wandboxen machinaal liet produceren, legde Greenberg Pollock's *drip paintings* uit als eliminatie van handvaardigheid en het afzien van een persoonlijk handschrift. Hoewel hij zelf achter het reductieprincipe stond, schrok hij uiteindelijk terug voor de consequenties van *minimal art*. Hij wist die stroming weliswaar onder te brengen in een ontwikkelingslijn richting extreme kunst, die 'afscheid neemt van alles wat tot nu toe onder de naam kunst verstaan werd', maar miste dan toch de 'esthetische verrassing' in de objecten van *minimal*-kunstenaars, waar hij hooguit nog 'goed design' in vermocht te bespeuren. Greenberg's essay 'Recentness of Sculpture' is interessant, omdat hier twee beoordelingsparadigma's op elkaar stuiten: volgens het ene laat de betekenis van een kunstenaar zich aflezen aan de plaats die hij binnen de ontwikkeling van de moderne kunst inneemt (wat telt, is de radicaliteit van het weglaten); volgens het andere gaat het om de kwaliteiten van het afzonderlijke werk, die in de beschouwer bepaalde reacties oproepen. Met dit laatste paradigma in de hand vindt Greenberg de objecten van de *minimal art* tekortschieten, bevangen als die zijn in een 'conventionele sensibiliteit'. Je voelt bij Greenberg wat betreft de dozen van Judd en de vierkante staalplaten van Carl Andre een terugdeinzen voor de consequenties van het door hemzelf bepleite reductionisme, het vooruitzicht van een kunst die de niet-kunst steeds dichterbij nadert, wat uiteindelijk de eliminatie van het esthetisch element tot gevolg heeft.

Bij Adorno laat zich een vergelijkbare beweging aanwijzen, die ik 'anti-avantgardisme' heb genoemd. In zijn boek over Wagner bekritiseert hij diens opera's nog als fantasmago-

all the easier given that Duchamp himself was ambivalent towards his ready-mades. Particularly in the USA the view became accepted that Duchamp had expanded the artistic material to include mass-produced objects of use. This paved the way for artistic movements that renounced both the customary materials and the formal composition of the work of art and the artist's personal signature: minimal art and concept art.

This trend in the USA was facilitated not least by Clement Greenberg's theory that modern art develops as a process of ongoing reduction to the medium's specifics. When Donald Judd had his industrially produced wall boxes made, Greenberg was interpreting Pollock's drip paintings as the elimination of manual skill and the renunciation of a personal style. Although himself a champion of the principle of reduction, he shied away from the consequences of minimal art, which, although he was able to place it in the lineage of extreme art positions that bid farewell to everything hitherto went by the name of art. However, he missed the element of 'aesthetic surprise' in minimal art and thus was only able to consider it 'good design'.

Greenberg's essay the 'Recentness of Sculpture' is interesting precisely because in it two paradigms for value judgments collide: the one judges the importance of an artist by the position he takes in the development of modern art (what counts is the radical nature of the gesture of reduction). The other champions the abilities of the individual work to evoke certain reactions in the viewer. In this respect, Greenberg judges minimal art's sculptures to be lacking in this regard as they are indebted to a 'conventional sensibility'. One can sense in Greenberg that, when faced by Judd's boxes and Carl Andre's square iron tiles, he eschews the consequences of the reductionism he had advocated, the prospect of art ever more strongly approximating non-art, something that would in the final instance culminate in the liquidation of the aesthetic object.

We can see a similar pattern in Adorno, which I have called 'anti-avant-gardism'. In his book on Wagner, he criticises the latter's operas for being phantasmagoria, as in them any trace of their production is erased and they thus appear as realities of their own, of a higher order. In this, he was clearly influenced by Walter Benjamin's ideas on the decay of artistic aura. In his *Aesthetic Theory*, by contrast, he focuses primarily on salvaging the aesthetic appearance. Now it is not the appearance (the aura) that crumbles before critique, but the avant-garde rebellion against the appearance. The 'allergy against the aura' innate to the logic of the evolution of modern art is now considered the problematic 'renewed reification', the 'regression of the artworks to the barbaric literalness of what is aesthetically the case'. One can sense a critical echo of Donald Judd here, who felt what was specific about his works were the materials used.

While minimal art and concept art shift the line dividing art and non-art ever more in favour of non-art, Adorno guards against 'the line being violated' that encloses the sphere of art. Like Greenberg Adorno also shies away from the consequences of an art that casts itself into question. He fears that we could not distinguish between the results of the latter and the 'inhumanity that is breaking out'. And here, again, the logic of art's development and the aesthetic part company. In order to protect the sphere of art against its intrinsic tendency to self-liquidate, Adorno seeks to secure art's autonomy by salvaging its appearance.

An art critic such as Greenberg, who was a committed companion of developments in US modern art as of the Second World War and emphasised its independence of European art, and a theorist such as Adorno, who like no other read modernist art against the foil of an

rieën, omdat het element van geproduceerd-zijn erin uitgebannen is, wat hun het aanzien van een eigen, hogere werkelijkheid zou verschaffen. Hier vertoont hij nog duidelijk de invloed van Walter Benjamin's gedachten over het verval van de aura (de schijn). In zijn *Ästhetische Theorie* echter is het hem er in eerste instantie om te doen de schijn te redden. Wat nu ten prooi valt aan de kritiek, is niet langer de aura, maar juist de avant-gardistische rebellie tegen die schijn. De 'allergie tegen de aura', die hij voorheen besloten zag in de logica van de ontwikkeling van de moderne kunst, wordt nu geproblematiseerd als 'nieuwe vorm van verdinglijking', als 'terugval van het kunstwerk in een barbaarse letterlijkheid waarin datgene verkeert, wat esthetisch voorvalt' – het lijkt waarachtig wel een kritische reflectie op Donald Judd, die het specifieke van zijn objecten rechtstreeks herleidt tot het gebruikte materiaal.

Waar minimal art en conceptuele kunst de grens tussen kunst en niet-kunst voortdurend richting niet-kunst verleggen, is Adorno er juist voor beducht 'dat de grens (...) wordt overschreden' die het domein van de kunst afschermt. Evenals Greenberg schrikt Adorno terug voor de consequenties van een kunst die zichzelf in twijfel trekt. Hij vreest dat de voortbrengselen daarvan zich niet laten onderscheiden 'van de uitbrekende inhumaniteit'. Ook bij hem scheiden zich de wegen van de logica in de kunstontwikkeling en van de esthetiek. Om de kunst te beschermen tegen haar inherente neiging tot zelfvernietiging, probeert hij haar autonome status veilig te stellen door het redden van de schijn.

Als een kunstcriticus als Greenberg, een enthousiast volger van de ontwikkeling die het Amerikaanse modernisme vanaf de Tweede Wereldoorlog heeft doorgemaakt, iemand die de zelfstandigheid van dit modernisme ten opzichte van de Europese kunst aantoonde, en als een theoreticus als Adorno, die als geen ander de moderne kunst in het licht van de idealistische esthetiek geduid heeft, beide eind jaren zestig de noodzaak voelen zich van de neo-avantgardistische tendensen in de kunstontwikkeling te distantiëren, omdat ze er beducht voor zijn dat de kunst haar esthetische karakter zou kunnen verliezen, dan kan men dit niet afdoen als een uiting van twee theoretici op leeftijd die de dynamiek van de artistieke ontwikkeling niet meer bij kunnen benen. Men doet er beter aan om in de breuk tussen ontwikkelingslogica en de beoordeling van het afzonderlijke kunstobject - die zich bij Greenberg openlijk manifesteert, waar Adorno hem nog dialectisch probeert te begrijpen - een reële bedreiging van de moderne kunst te zien, die zich momenteel niet in de laatste plaats in een oordeelsdilemma uit. Als zelfs een zeer ervaren kunstcriticus er niet meer in slaagt om iets esthetisch te vinden in die objecten, die enkel op grond van hun positie binnen de ontwikkeling de hoogste waardering oogsten, dat wil zeggen als hun belang alleen nog af te lezen is aan het feit dat hun maker de spiraal van het weglaten weer een slag verder heeft gedraaid, dan is ergens het punt bereikt waar het werk samenvalt met de blote aanspraak op werkstatus – voor de rest zorgt het commentaar.

Toen de neo-avantgardisten het avant-gardistische gebaar losmaakten van het utopische project van de kunststromingen uit de eerste drie decennia van de twintigste eeuw en het tot bewegend principe van een immanente kunstontwikkeling maakten, verrieden zij het project van de historische avant-gardes, maar ontsloten voor de kunst tegelijk een nieuw werkgebied, in een domein dat tot dan buiten de kunst viel. Dit hele terrein is intussen in kaart gebracht. Vroeg of laat moest de dynamiek van de reductie en van de weglating alles in het kunstwerk vernietigen wat aangrijpingspunt voor een esthetische ervaring zou kunnen zijn. Naarmate het zinnelijke aan het kunstwerk meer en meer verkommerde en de vormende ingreep van de kunstenaar wegviel, verloor zowel recipiënt als criticus het aanknopingspunt dat zijn waarneming in ervaring liet overgaan, om van daaruit tot oordeel te kristalliseren.

idealist aesthetics, both found themselves compelled at the end of the 1960s to distance themselves from the neo-avant-garde trends in art, discerning the risk that art might forfeit the aesthetic. It would be simplistic to suggest that this occurred because the two aging theorists lagged behind the dynamics of artistic development. We would do better to read the ever greater discrepancy between the developmental logic and the value ascribed to the individual art work (one obvious in Greenberg's thought and one Adorno tries to solve dialectically) as a real threat to modern art (one that persists to this day not least in the dilemma of judgment). If even the experienced connoisseurs of art do not succeed in finding the aesthetic edge to objects rated highest purely because of their position in the development, and if their significance can now only be measured in terms of the artist having turned the spiral of reduction that bit further, then eventually a point will be reached when the work is reduced to the sheer assertion that it is a work. Commentary provides all the rest.

By replacing the avant-garde gestures of the utopian project of the movements in the first third of the twentieth century and making them the principle driving an intrinsic development in art, the neo-avant-gardes betrayed the historical project of the historical avant-gardes, but at the same time opened art up a creative space in a domain from which it had hitherto been excluded. This space has since been filled. Sooner or later, the dynamics of reduction and renunciation had to eliminate everything in the art work that could form the basis for aesthetic experience. Because the sensory side to the work of art increasingly dwindled, and the artist's forming hand disappeared, recipients and critics alike lacked the starting point from which perception could engender experience and experience create a judgment.

In the years since Arnold Gehlen said that modern works of art 'need to come with a commentary', art critics have developed an ever more ingenious rhetoric to uncover a wealth of meaning in even the driest of compositions of apparently random objects. To be more precise: they attribute such meaning to the work. The link between linguistic fireworks and object addressed is usually so tenuous that one could ask whether the critic even needed a work of art in the first place or has simply progressed to freely producing texts. Texts of this kind can be identified by the fact that it is impossible to parody them, as they are already a parody of themselves. Back in the mid-1930s, in his second letter from Paris, Benjamin stated that art criticism 'only ostensibly serves the public, but in truth the art trade. It knows no concepts, only slang, and that changes from one season to the next.'

Seen in the present context, what Benjamin refers to as slang can be considered the blurring of the difference between the two different yardsticks. For slang allows the art critic to describe the respectively newest piece as if it still triggered changes in perception the way modern art at the height of its development actually did. In other words, it enables the critic to conceal the dogmatic basis for his judgment (the uncritical positive view of the new) by 'discovering' in the objects in question a truly immeasurable wealth of aesthetic stimuli and art-historical references.

How sincere, by contrast, were the concept artists of the Art & Language group when they quite seriously asked whether their theoretical deliberations could lay claim to the status of art works.[6] For in so doing they unintentionally draw attention to the problem of reductionism take to its logical extreme. If all that is involved is to grant something hitherto not considered art the status of such, then critique has lost its object, and the individual piece has lost what makes it special. By according their acute

Nu heeft de kunstkritiek sinds Arnold Gehlen's vaststelling van de 'commentaarbehoefte' van moderne kunst wel steeds vernuftiger redeneerwijzen ontwikkeld om zelfs aan de meest ongeïnspireerde samenstelling van schijnbaar willekeurige voorwerpen een overdaad aan betekenis te ontlokken, of beter gezegd: die aan deze werken toe te dichtten. Het verband tussen het taalkunstige vuurwerk en het onderwerp ervan is echter meestal zo los, dat je je afvraagt of de criticus het werk eigenlijk nog wel nodig heeft als aanzet, of hij niet allang tot een vrije tekstproductie is overgegaan. Teksten van dit slag herken je aan de onmogelijkheid ze te parodiëren – aangezien ze al hun eigen parodie zijn. Al in het midden van de jaren dertig constateert Walter Benjamin in zijn tweede *Pariser Brief*: de kunstkritiek 'dient slechts schijnbaar het publiek, in werkelijkheid de kunsthandel. Zij kent geen begrippen, enkel een *slang*, dat van seizoenen tot seizoenen wisselt'. Wat Benjamin *slang* noemt, laat zich met bovenstaande uiteenzetting in het achterhoofd als verdoezeling van de verschillen tussen de beide waardeschalen beschrijven. Slang stelt de criticus namelijk in staat het nieuwste van het nieuwste te presenteren, alsof er nog steeds de waarnemingsveranderende impulsen van uitgaan die de moderne kunst op het hoogtepunt van haar ontwikkeling inderdaad wist te produceren. Slang stelt de criticus met andere woorden in staat de dogmatische basis van zijn oordeel (de klakkeloos positieve invulling van het nieuwe) te verdoezelen, door in de objecten een bijna eindeloze hoeveelheid esthetische kwaliteiten en kunsthistorische verwijzingen te 'ontdekken'.

Hoe eerlijk waren daarbij vergeleken de conceptkunstenaars van de Art & Language-groep, die serieus de vraag opwierpen of hun theoretische betoog aanspraak kon maken op de status van kunstwerk![6] Ze vestigden daarmee namelijk onbedoeld de aandacht op het probleem, waarvoor het reductionisme ons in zijn uiterste consequentie stelt. Waar het er nog slechts om gaat kunststatus toe te kennen aan iets wat voorheen niet als kunst werd erkend, heeft de kritiek haar onderwerp verloren – het afzonderlijke kunstwerk in zijn uniciteit. Door hun scherpzinnige teksten de status van kunstwerk toe te kennen, hadden de leden van *Art & Language* elke esthetische kritiek van het afzonderlijke kunstwerk onmogelijk gemaakt. Charles Harrison ondernam dan ook een bepaald moedige stap, toen hij in dit verband de vraag naar de esthetische waarde van het afzonderlijke conceptuele kunstwerk stelde en daarmee impliciet een poging ondernam om criteria, die de conceptkunstenaars voor irrelevant verklaard hadden, een hernieuwde geldigheid te geven.[7]

Wat moeten we nu aan met deze toestand van twee concurrerende en interfererende waardeschalen? Een eerste stap richting verheldering zou kunnen zijn het verschil tussen beide maatstaven eerst maar eens te erkennen en een eind aan alle spraakverwarring te maken. Óf je beoordeelt een nieuw werk door het in een ontwikkelingsperspectief te plaatsen, het een plaats toe te wijzen in de kunstgeschiedenis in wording, óf je onderzoekt zijn referentialiteit, het inzicht dat het verschaft over de wereld waarin we leven. Daaruit volgt dat een werk dat op de ene schaal een belangrijke plaats inneemt, op de andere zomaar van generlei waarde kan blijken te zijn.

Ongetwijfeld hebben de surrealisten met de uitvinding van de 'écriture automatique' de mogelijkheden van de literatuur vergroot. Een literair procedé dat berust op zogenaamde vrije associaties (die in werkelijkheid helemaal niet zo vrij zijn), bracht hen een stuk dichters bij de verwerkelijking van hun droom van een poëzie die door iedereen bedreven kon worden. Tegelijk werd daarmee een belangrijke slag toegebracht aan de opvatting van de kunstenaar als genie, al zou die achteraf bepaald geen genadeslag blijken te zijn. Hierin ligt het belang van de 'écriture automatique' voor de ontwikkelingsgeschiedenis, maar dat wil niet zeggen dat elke 'automatisch' geproduceerde tekst ook een belangrijk

[6] Gerd de Vries (red.), *Über Kunst* (Keulen: DuMont, 1974).

[7] Charles Harrison, 'Conceptual Art and

Critical Judgement', in: Alexander Alberro en Blake Stimson (red.), *Conceptual Art* (Londen: MIT Press, 1999).

texts the status of art works, the members of Art & Language had undermined the possibility of an aesthetic critique of the individual work of art. It was a decidedly courageous step when in this context Charles Harrison asked what the aesthetic value of the individual work of concept art was and thus implicitly endeavoured to accord criteria a renewed validity that the concept artists had declared irrelevant.[7]

What stance should one take on the factual coexistence and admixture of two different value scales? A first step to clarify things might be to recognise the difference in standards in the first place and then bring to an end their dim conflation. Either you judge a new work by placing it in a specific lineage, according it a place in what is construed as the emerging history of art, or you examine the substance of the art work, its ability to offer an understanding of our present era. This results in the insight that a work which can be attributed a high status on the first scale can quite possibly be considered trivial on the second.

Without doubt, the Surrealists expanded literature's potential when they invented *écriture automatique*. By making available a process of literary production that relied on so-called free association (which is not so free), they moved far closer to realising their view that poetry must be something everyone can practice. At the same time, they decisively undermined the notion of the artist as genius, without putting paid to it. The relevance of *écriture automatique* in literary history certainly does not make all automatic texts significant works of art. On the contrary, only few of them endure if one explores what they achieve with regard to capturing their era. Instead of blurring the difference between the two value scales, a contemporary critique in the emphatic sense would set out to highlight in what register the particular art work moves, and reflect on its judgment in terms of whether it is based on firm ground.

Paths for Future Critique

Reflection, however necessary it may be, is not in itself enough. We must consider alternatives to the unsatisfactory state of critique. Harry Lehmann has proposed this as regards an 'aesthetics of substantive content'. He has in mind a form of critique that is no longer geared towards judging how a work responds to its predecessors, but explores the works in terms of the interpretation of the world they contain. Since such a question can only be addressed to works that at least implicitly offer such an interpretation, the proposal is indirectly only geared to art that provides such.

I had something similar in mind with my critique of idealist aesthetics in the 1980s, when I called for a re-semanticisation of art. Back then, I counted on the potential of post-avant-garde art that sought to free itself from the circle of self-referentiality and was thus no longer an art on art, but was open to changing forms of life and interpretations of world. I believe Lehmann also has this in mind, although in this process he attributes a key role to art criticism in the return to art to interpret the world.

Clearly, we should not use the term avant-garde for either an art that returns to interpreting the world or critique based on an aesthetics of substantive content. This would simply add one more concept of the avant-garde to the number already competing for that label. With the exception of movements such as Dada and surrealism that sought the

[7] Charles Harrison, 'Conceptual Art and Critical Judgment', in: Alexander Alberro and Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art* (London: MIT Press, 1999)

kunstwerk zou zijn. Integendeel, maar weinig van deze teksten blijven overeind als we ze aan de vraag onderwerpen, wat zij aan het begrip van hun tijd bijdragen. Om elke verdoezeling van het verschil tussen beide waardeschalen te vermijden, zou een kritiek die met nadruk aanwezig wil zijn, steeds duidelijk moeten maken welk van beide registers ze hanteert. Daarnaast zou zij zich in haar oordeel rekenschap moeten geven van de problematische grondslag waarop elk oordeel berust.

Toekomstscenario's voor de kritiek

Zelfreflectie, hoe noodzakelijk ook, is niet voldoende. We moeten over alternatieven voor de onbevredigende toestand van de kritiek nadenken. Een zo'n alternatief heeft Harry Lehmann onder het trefwoord *Gehaltsästhetik* (inhoudsesthetiek) gepresenteerd. Hem staat een kritiek voor ogen, die niet meer beoordeelt hoe een werk op het bestaande corpus reageert, maar kunstwerken onderzoekt op het wereldbeeld dat erin aan de oppervlakte komt. Aangezien een dergelijke vraag alleen gesteld kan worden aan werken die zich - tenminste impliciet - over de wereld uitlaten, doelt hij met zijn voorstel indirect alleen op kunst die daarin slaagt.

Iets dergelijks stond mij in de jaren tachtig in mijn *Kritik der idealistischen Ästhetik* met de eis van een re-semantisering van de kunst voor ogen. Daarbij vestigde ik mijn hoop op een post-avantgardistische kunst, die zich uit de vicieuze cirkel van autoreferentialiteit zou weten te bevrijden, die geen kunst-over-kunst meer zou zijn en zich in plaats daarvan open zou stellen voor het komen en gaan van levensvormen en wereldbeelden. Daarnaast streeft, als ik het wel heb, ook Lehmann, waarbij hij in dit proces van een terugkeer van de kunst naar een duiding van de wereld een voorname rol ziet weggelegd voor de kunstkritiek.

Overigens hoede men zich ervoor om het etiket 'avant-garde' te plakken op een kunst die weer de wereld wil interpreteren, of op een inhoudsesthetische kritiek, want daarmee zou het aantal onderling wedijverende avantgardebegrippen nog verder toenemen. Naast bewegingen als dada en surrealisme, die streven naar een utopische verheffing van de kunst (bewegingen waar *Theorie der Avantgarde* het begrip op toepast), en de deelverzameling van allernieuwste kunstwerken (wat Greenberg onder avant-garde verstaat) zouden dan ook werken, die een duiding van de wereld willen geven, aanspraak op het begrip kunnen maken. *Geavanceerd* zouden dergelijke werken alleen voor de theoreticus zijn, die naast de historische avantgardebewegingen ook de neo-avantgarde tot het verleden rekent. Maar hebben we vooruitstrevendheid nog wel nodig als zelfbevestiging? Is het niet veeleer zaak om het abstracte criterium van een positionering binnen een ontwikkelingsproces op te geven en het waardeoordeel weer op de inhoud van het afzonderlijke werk te stoelen?

Daarvoor moeten we dan wel de analyse van het artistieke procedé, de formele analyse als noodzakelijk onderdeel van de inhoudsesthetische kritiek opvatten. Want nog steeds toont inhoud zich niet als mededeling, maar uitsluitend in de vorm. Wat de conventionele literatuurkritiek van tegenwoordig het meest mist, is een tot in detail geschoold besef dat het uiteindelijk de vorm is die een literair werk maakt tot wat het is. Het lijkt alsof de inzichten van de stijlleer evenzeer in vergetelheid zijn geraakt als die van de Russische formalisten en Tsjechische structuralisten. Overigens zou een inhoudsesthetisch gemotiveerde vormanalyse het niet bij een beschrijving van artistieke middelen mogen laten, maar de verdergaande vraag op moeten werpen of er tussen het artistieke procedé en de inhoud van een werk een dwingende samenhang bestaat. Het komt mij voor dat deze overwegingen ons

utopian overcoming of art (as in the sense used in the *Theory of the Avant-garde*) and the respectively latest works of modern art (as in the sense used by Greenberg), works that set out to interpret the world would then lay claim to the term. They would, of course, only be advanced for the theorist who considers not only the historical avant-garde movements but also the neo-avant-gardes a thing of the past. Yet need one then assert that such art is 'advanced'? Is the purpose not instead to shed that abstract criterion of a position in a lineage and link the individual work's value back to the substantive content?

This would, however, mean that the analysis of artistic procedures, and thus of form, should be construed as a necessary part of a critique based on an aesthetics of substantive content. For the substance of a work is still revealed not through its statements, but through its form. What is most sorely missing in customary literary criticism today is an awareness, and one evidenced down to the details, that in the final analysis it is the form that makes the literary work just that. It is as if the insights of a study of style have been just as forgotten as the knowledge offered by the Russian formalists and the Czech structuralists. A formal analysis based on an aesthetics of substantive content would not stop short at describing the artistic media, but go on to ask whether a necessary link exists between the artistic procedure and the substantive content.

These considerations, or so it appears to me, lead us back to Schlegel's model of 'immanent' critique, especially if we follow Harry Lehmann and view the prospective critique in light of an aesthetics of substantive content to be 'affirmative' in the sense that it affirms the art work's dignity. Schlegel spoke of positive critique. It would thus seem obvious to conclude by returning to the strengths and weaknesses of Schlegel's model.

Schlegel called in *Über Goethes Meister* for the critic to not dissect the work according to pre-given categories and then evaluate the parts thus gained individually, as such an approach would destroy the object of the critic's interest. Instead, he suggested, the critic 'should understand the work on its own terms', and in so doing formulated the principle of 'immanent' critique. For the work of art, he continued, contains precisely those elements according to which it wishes to be read, and these need to be emphasised and made the basis of the reading. Schlegel certainly did not envisage this principle being applied to all works, but only to those that, like Wilhelm Meister, 'are quite simply new and unique'. Critique's prime concern was thus the aesthetic impact, and critique it was that decided whether a work was worthy of 'immanent' critique or not. Evidently the critic proceeds like the reader whom Schlegel evokes as having a 'sense of the greatest, who can adore and immediately knows without art and science, what he should adore, who is hit by the right work as if by lightning'. Only if the critic is such a gifted reader will he hear the direct echo that is the evidence of the truly unique work.

'Immanent' critique would thus rest on a purely intuitive decision on the value of the art work reached without art and science that would amount to a no less decisive rejection of other works of art. Positive critique that places itself in the service of a work can therefore only forgo passing a value judgment because it is already based on one. The idea behind 'immanent' critique is that critique as it were retrospectively renders the validity of this pre-judgment clear.

The concept had a very strong influence. Even Benjamin, in his piece on Romantic art criticism spoke of the 'judgment of works in terms of their own intrinsic criteria' as

terugvoeren naar Schlegel's model van een immanente kritiek, zeker als we met Harry Lehmann de geschetste inhoudsesthetische kritiek als 'affirmatieve kritiek' opvatten, 'die het kunstwerk in zijn waardigheid bevestigt'. Schlegel sprak van positieve kritiek. Het ligt dus voor de hand om afsluitend de sterke en zwakke punten van Schlegel's model nog eens op een rijtje te zetten.

In *Über Goethes Meister* postuleert Schlegel dat een criticus, in plaats van het kunstwerk op te delen in al bestaande categorieën, om de aldus verkregen stukken dan afzonderlijk te beoordelen (een dergelijke werkwijze vernietigt het voorwerp waar het om te doen is) het werk 'in zijn eigenheid moet leren begrijpen'. Daarmee formuleert hij het principe van een immanente kritiek. Het kunstwerk draagt namelijk de elementen waarnaar het zich wil laten lezen al in zich. Taak van de criticus is die te vinden en tot basis van zijn lezing te maken. Het is geenszins Schlegel's bedoeling deze methode op alle werken toe te passen – alleen op zulke, die net als Goethe's *Wilhelm Meister* 'volkomen nieuw en enig in hun soort zijn'. Het esthetisch oordeel verschuift daarmee naar de voorbereidende fase van de kritiek, waar vastgesteld dient te worden of een werk al dan niet een immanente kritiek waardig is. Kennelijk vergaat het de criticus als de door Schlegel geëvoceerde 'lezer, die ontvankelijk is voor het allerhoogste, die aanbidden kan en zonder kunst of wetenschap gelijk weet wat hij aanbidden moet, die door het juiste getroffen wordt als door de bliksem'. Alleen als de criticus zo'n begenadigd lezer is, zal het werkelijk unieke werk zich in pure evidentie aan hem te kennen geven.

Aan de immanente kritiek zou dus een volstrekt intuïtief, 'zonder kunst en wetenschap' getroffen oordeel over de waarde van het werk ten grondslag liggen, dat gelijk staat aan een niet minder besliste verwerping van andere werken. Positieve kritiek, die zich in dienst van het werk stelt, kan dus alleen daarom van een waardeoordeel afzien, omdat zij al uit zo'n oordeel is voortgekomen. De achterliggende gedachte is dat de immanente kritiek als het ware achteraf de juistheid van dit voor-oordeel aantoonst. Van dit concept is een bijzonder sterke werking uitgegaan. Zelfs Benjamin apostrofeert in zijn studie over de romantische kunstkritiek 'de beoordeling van de werken aan de hand van hun immanente criteria' nog als het 'kardinale grondbeginsel van het beoefenen van kritiek'. Laat echter geen misverstand bestaan over de uitzonderlijk hoge eisen die deze methode aan de criticus stelt, want zij veronderstelt niet alleen de trefzekerheid van een intuïtief oordeel, maar bovendien dat dit door de daarop volgende kritiek ook waargemaakt wordt.

Het is mogelijk om Schlegel's model van de hypotheek van het intuïtieve voor-oordeel te ontdoen, als we het verbinden met zijn idee van een kritiek die zich als verlengstuk van de toekomstige ontwikkeling van de kunst beschouwt en wenselijke ontwikkelingen schetst. Als we ons met dit gedachtespel inlaten, lijkt het erop dat een verbinding van Schlegel's beide modellen – de wederzijdse doordringing van theorie en kritiek – de kritiek van de toekomst een begaanbare weg wijst.

Vertaling: Dirk de Rijk

Dit essay werd eerder gepubliceerd in *Merkur, Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, jrg. 62 (november 2009) nr. 11. Wij danken de auteur en de uitgever van *Merkur* voor hun toestemming dit artikel opnieuw te mogen publiceren.

being the 'cardinal principal of the critical activity'. But we must remember what a very great standard this sets for the critics, as it not only presumes their trenchant intuitive judgment but also insists this be achieved by the critique. Schlegel's model can be freed from the burden of intuitive prejudice, if we link it to his idea of critique as a mouthpiece of the future development of art that traces the desirable path to be taken. If we follow this notion, then it would seem as if a link could be forged between the two Schlegelian models, dovetailing theory and critique, which then points out the path for future critique to take.

Translation: Jeremy Gaines

This article was first published in *Merkur, Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*, vol. 62 (November 2009) no. 11. It is republished here with the kind permission of the author and the editors of *Merkur*.