

Sonja
van der Valk

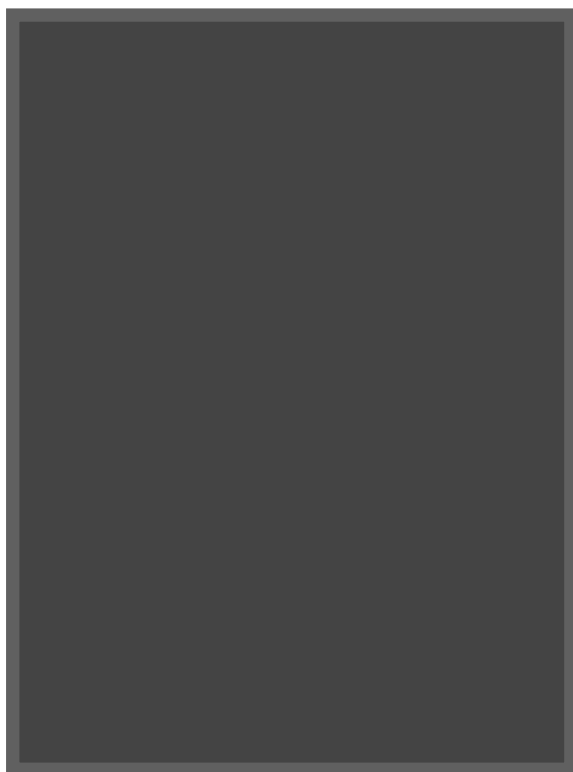
De industriële revolutie en de romantische orde

De kunstkritiek zoekt een identiteit

Portret van Menno Ter Braak
(1902-1940),
1939,
door Paul Citroen
(1896-1983)

Letterkundig museum,
Den Haag,
afbeeldingsnummer
IB00063361.

© Pictoright Amsterdam 2016"



Den Gulden Winckel publiceert in 1932 het essay *Vorm of vent* van dichter en criticus J.C. Bloem. Generaties scholieren zouden getoetst worden op hun kennis over: "een kwestie, die een lange tijd een geschilpunt onder de jongeren en jongsten heeft uitgemaakt en dat misschien nog uitmaakt, en die ik kortelings heb trachten samen te vatten in de drie woorden: die den titel van deze beschouwing vormen: Vorm of vent"

(p. 101). We leerden het als de strijd tussen de Tachtigers, Willem Kloos c.s. en Forum, Ter Braak en Du Perron. Die strijd had niet eerder gevoerd kunnen worden en tekent een cruciale periode in de geschiedenis van de kunstkritiek.

Bloem vervolgt: "is het voor het welslagen van, of beter voor het bij den lezer weerklank wekken door een kunstwerk van het meeste belang de persoonlijkheid van den kunstenaar of wel dat geheimzinnige element, dat men zou kunnen

noemen de spontane reactie van den vorm?" (p. 101). Hedendaags geformuleerd: ligt de waarde van een kunstwerk in wat de kunstenaar daarin van zichzelf uitdrukt of moet een kunstwerk beoordeeld worden op de vorm waarin hij dat doet?

Tot eind 19e eeuw stond de vraag voorop of kunst de opbouw van de natie en het godsdienstig wezen van haar leden diende

Zo'n vraag kun je pas stellen als je ervan uitgaat dat kunstwerk en kunstenaar met elkaar samenvallen, dat kunst alleen voortkomt uit de verbeelding van de kunstenaar en autonoom is. Tot laat in 19e eeuw stond in België en Nederland in kritieken de vraag voorop of de beschouwde kunst de opbouw van de natie en het godsdienstig wezen van haar leden diende. (Van der Valk, 2015). In de tijd van *Vorm of vent* had het nieuwe, modernistische denken zich stevig in de Nederlandse en Vlaamse cultuur verankerd. De kunstkritiek was het christelijke moralisme en politieke natiedenken van haar kinderjaren ontgroeid.

De cruciale omslag in het denken over kunst, door Doorman (2004) de omslag naar de *romantische orde* genoemd, had zijn voedingsbodemp in de 18e eeuw. Kunstenaars en filosofen weekten vanuit het verlichtingsdenken de kunst los uit morele, religieuze en politieke kaders. Zij schreven de kunst een autonoom esthetisch domein toe, dat zijn eigen wetten kent en waar de individuele kunstenaar als koning regeert. (Ja, *hij*. Vrouwelijke kunstenaars waren er, maar die werden in de officiële kunstgeschiedenis pas in de jaren tachtig opgenomen). Het was hun antwoord op de ingrijpende veranderingen die zich door de industrialisering in het Westen voltrokken: de verstedelijking, de mens die in het kapitalistische systeem zijn individuele kracht moest verkopen en niet langer kon steunen op traditionele gemeenschappen.

De romantische orde werd geboren uit twee gelijk opgaande bewegingen, die zich eerst in Engeland, Frankrijk en Duitsland manifesteerden en eind 19e eeuw ook in België en Nederland. In beide nieuwe staten viel de bescherming van kunstenaars weg. Zij werden op zichzelf teruggeworpen. De cultuurpolitiek van de Republiek had een zekere vorm van kunstenaarsbescherming gekend. De Staten Generaal en de Staten van Holland verleenden opdrachten en privileges. Een enkele rijke koopman was mecenas. De kersverse industriëlen moesten nog de opbrengst ontdekken van een opdracht aan een kunstenaar of van een kunstcollectie. Schilders en beeldhouwers leefden van wat de staat en/of de elite bereid was te ►

betalen; schrijvers en dichters van wat het lezerspubliek wilde besteden. Theatertroepen reisden langs kermissen en muzikanten hoopten op een concert. De nieuwe (noodgedwongen) onafhankelijke kunstenaars maakten een terugwerkende beweging, weg van de politiek, de economie, meestal ook de religie, richting een eigen autonoom terrein. In hun nieuwe identiteit van kunstenaar verwierven zij het aura van uitzonderlijkheid. Het kunstenaarschap werd een bijna heilige roeping, de kunstenaar een genie.

In dezelfde tijd werden musea gebouwd, boeken in grote aantallen gekocht, openbare concerten gegeven. Door de industrialisatie was een middenklasse ontstaan, te burgerlijk voor de socialisten in de kunstwereld, te gewoontjes voor de dromers en – zelfbenoemde – genieën, voor de intellectuele elite niet interessant genoeg. Maar wel de belangrijkste consumenten van de nieuwe goederen. De kranten dienden het nieuwe publiek met informatie. Het droeg allemaal bij aan een publieke beleving van *kunst*. De Vlaamse familie die in Antwerpen het Paleis van Schone Kunsten bezocht of de Amsterdamse dames en heren die hun kaartje lieten controleren bij de Schouwburg, namen naar hun gevoel deel aan het kunstleven van hun stad. En belangrijk voor ook het denken van het publiek over kunst: het stond los van je werk, je kerkbezoek en je sociale plichten.

Het kunstenaarschap werd een bijna heilige roeping

Dichter en criticus Charles Baudelaire (1863) schetste in *Le peintre de la vie moderne* het frame van een eigentijdse schilderkunst. De ware kunstenaar koos zijn verhalen in het dagelijks leven en liet zijn publiek in kleuren en tekeningen de grootsheid van dat (stadse) leven ondergaan. In het werk van de jonge garde van schilders als Monet en Manet herkende hij zijn ideeën.

In Engeland was het John Ruskin die genoeg had van de versleten academische discussie over het verschil tussen klassieke en romantische schilderkunst. De schilderijen van Turner beschreef hij als de mogelijkheid voor de kijker om zijn band met de natuur te versterken.

In het Nederlandse taalgebied verwoordde Busken Huet het romantische omslagpunt aldus: "De nieuwe literaire kritiek onderscheidt zich van die der *Letteroefeningen* weleer, voornamelijk hierdoor dat zij

in elk auteur van eenige beteekenis een belangwekkend menselijk wezen ziet. Hare leer is, dat een schrijver juist gewaardeerd wordt, naarmate men zijne werken meer als een uitvloeisel van zijn aard, en hemzelf nadrukkelijker als een kind beschouwt van den maatschappelijken toestand te midden waarvan hij geboren is en geleefd heeft, of voortgaat te leven." (Busken Huet, s.d., inleiding)

De kunst

Baudelaire, Ruskin en Huet verlieten het mimetische ideaal, het idee dat een kunstwerk de werkelijkheid moest spiegelen. Overigens is het begrip *werkelijkheid* dat zij hanteerden, niet te vergelijken met het concept *realiteit* dat nu gangbaar is. In de belevenis van toen was het onzichtbare, het metafysische, ook een werkelijkheid – zo niet dé werkelijkheid. (Plato's grot als de ruimte waarin wij verblijven, terwijl de werkelijkheid zich daarbuiten bevindt.)

Zij huldigden een ander ideaal: kunst als expressie van de verbeeldingskracht van de kunstenaar. Dat wilde Baudelaire en dat zag Ruskin in het werk van Turner: de expressie van een ervaring, van een gezien en beleefd thema uit de realiteit van het dagelijks leven, de stad en/of de natuur. De schilders van de Haagse School trokken met hun doeken en penselen niet de natuur in om die na te schilderen. Zij dachten hun fysieke ervaring van het landschap op hun doek het best voelbaar te kunnen maken. De metafysische dimensie brachten de symbolisten terug in de kunst, langs een omweg, in hun geschilderde of in woord vervatte droombeelden, hun symbolen en liefde voor het irrationele. (Freud publiceerde zijn droomduidingen.)

De kritiek

Als je alleen op de kunstenaar en zijn werk kan terugvallen, hoe bepaal je dan waarin de waarde van het kunstwerk schuilt? Hoe duid je wát de kunstenaar zegt of hóé hij het zegt. Maar als je kijkt naar de vorm, de esthetische dimensie, mag je dan geen vragen meer stellen over de inhoud? Waarover moet die inhoud dan gaan? De tweede generatie critici probeerde zo goed en zo kwaad als dat ging de grondslagen van het kunstkritische denken uit te vinden, want ze beschikte nog niet over boekenkasten vol kunsttheorie.

Hun vak had inmiddels status. Abraham Louis Barbaz had in 1800 gepleit voor het ondertekenen van een recensie. Met componist Daniel de Lange, muziekverslaggever van Het Nieuws van de Dag, had de deskundige zijn intrede in de kritische kolommen van de krant gedaan (Van der Valk, 2015). De felheid waarmee ►

De felheid waarmee de professionele critici hun opvattingen poneerden en verdedigden, is jaloersmakend

de professionele critici hun opvattingen poneerden en verdedigden, is jaloersmakend. (Je ziet die felheid trouwens wel in Facebookdiscussies.) Een criticus met een beetje naam liet zich horen. Ieder van de debaters dacht het antwoord gevonden te hebben en predikte dat met volle overgave. Peter Nicolaas Van Eyck, dichter, criticus en latere hoogleraar Nederlandse taal- en letterkunde, meent bijvoorbeeld: "Doordringen in de persoonlijkheden, uiteenzetten hoe een bepaalde innerlijkheid haar adaequate uiting *moet* vinden in het kunstwerk, dit bij geheel verschillende wezens bewerkstelligen, het is de *eenige* [cursief SvdV] juiste kritische methode." (Van Eyck, 1913, p. 303)

Er diende zich een nieuw fenomeen aan. Omdat het aantal kranten en tijdschriften bleef groeien, en ook een zekere hiërarchie in de belangrijkheid van die bladen (en betaling) was ontstaan, kon je je zelfs profileren door je te mengen in het debat. De vergeten schrijver Frits Hopman schoffeerde zijn collega's door een nogal hoogdravende visie op de literatuurkritiek te verkondigen. De literaire kritiek zou "het artistieke

Martinus Nijhoff
(1894-1953),
zomerpostzegel
1954

Museum voor Communicatie,
Den Haag



geweten" van de gemeenschap moeten zijn. Aan die eis voldeed "het meerendeel der critici" niet, met als gevolg dat de kwaliteitsstandaard voor de literatuur "verlaagd" werd. Zijn collega's lieten die beschuldigingen niet op zich zitten en schreven hun vingers blauw. Maar het leverde hem wel het redacteurschap van De Gids op (Hopman, geciteerd in: Van den Braber & Leemans, 2012, pp. 109-124).

Misschien was het toen makkelijker dan nu om positie in te nemen. De Nederlandse en Belgische samenleving was strak georganiseerd langs religieuze en politieke scheidslijnen. Scholen, kranten, verenigingen, vakbonden ... alles had een confessionele signatuur. De politieke verschillen tussen liberalen, socialisten en confessionelen waren groot. In België werkte nog een extra maatschappelijke en politiek kracht mee: De Vlaamse beweging. Enigszins terzijde waren er joodse gemeenschappen, al was een deel van de joden geassimileerd. Iedere criticus had zijn eigen 'roots' en per definitie al een positie. Hij kon een verbinding maken tussen zijn waarneming van kunst en zijn overtuigingen, herkenbaar voor zijn collega's en lezers.

Met "Kunst is de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie", de kern van de poëtica van Willem Kloos, namen De Tachtigers de meest extreme positie in op de schaal van J.C. Bloem, aan de kant van de *vorm*. Eigenlijk formuleert dichter Martinus Nijhoff het in *Gedachten op Dinsdag* begrijpelijker: "De stem wordt woord, het woord wordt zang." (Nijhoff, 1931, p. 71). In hun blad De Nieuwe Gids verschenen de essays die de terugtrekkende beweging van kunstenaars in een eigen domein ombogen en verhieven tot een artistieke norm: *L'Art pour L'Art*, kunst mag alleen kunst zijn.

In Vlaanderen zochten de jongeren van Van Nu en Straks (1893-1901) hun weg in het fin de siècle middels een *metafysische kunst*: "En weer trachten nu de kunstenaars de kerngedachte der dingen, de niet veranderende geheimenis te doen schijnen door het vergankelijke der zichtbare vormen, & weer trachten zij uit te spreken wat geen naam heeft in menschen-taal. Ik wil hier aanduiden dat de zucht naar harmonie & synthesis de meeste artiesten van dezen tijd terugleidt naar een metafysische kunst." (De Meere, 1893, p. 12)

Dit type kunstenaars zou door Menno ter Braak, E. du Perron en hun kompanen van Forum in de volgende eeuw weggehoond worden. Zij hielden niet van hun etherische werelden noch van hun heiligverklaring van ►



kunst. "[...] wij kiezen uitsluitend partij tegen de vergoding van den vorm (de magie der 'creatie', zoals men dat

in Nederland heeft genoemd, terwijl men in Vlaanderen van verliteratureturen der kunst heeft gesproken) ten koste van den creatieven mensch; wij verdedigen de opvatting, dat de persoonlijkheid het eerste en laatste criterium is bij de beoordeeling van den kunstenaar. Welke wonderen zich ook bij het schepingsproces mogen afspelen: zij schijnen ons dan eerst van belang, wanneer de persoonlijkheid van den kunstenaar zich voor ons in zijn werk bevestigt." (Ter Braak, Du Perron & Roelants, 1932, p. 2)

De meeste debaters positioneerden zich ergens in het midden. In het internationale gezelschap van toneelvernieuwers bevond zich Herman Teirlinck. Deze toneelvernieuwers legden de verantwoordelijkheid voor de verbeeldende kracht van het toneel bij de regisseur. De vent, de regisseur, een nieuwe rol in de toneelwereld, zou alle zintuigen aanspreken door een betekenisvol gebruik van de vorm, kleuren, ruimte en lijn, zodat het publiek de diepe waarheid van de tekst kon ondergaan. "Het moet zijn een mysterievol beeld van trillend leven." (Teirlinck, 1970, p. 551)

Het principe dat kunst autonoom is, dwong soms tot een noodsprong. Katholieke en christelijke critici zagen zich gesteld voor de vraag of het – geaccepteerde – metafysische denken in de kunst, gelijkgesteld kon worden met het bestaan van een god. Aan

Kunst is de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie (Willem Kloos)

de basis van hun kritische arbeid lag de gedachte met hun lezers hun geloof te willen delen. De een deed dat met grote openheid, zoals Jan Engelman, redacteur van het katholieke blad *De Gemeenschap*, dat het als zijn taak zag zijn lezers te bevrijden van sektarisch denken, maar met behoud van het geloof in God. Anderen zagen in de nieuwe kunst ook gevaren en meenden die lezers te moeten beschermen tegen godlasterende kunst.

Het ideaal bleek niet vol te houden. De wereldbrand van 1914-1918 gaf een knauw aan het loutere streven naar schoonheid. Revolutionaire bewegingen overal in Europa brachten langs een zijweg de politieke werkelijkheid weer de kunst binnen. Kunst werd zelfs welbewust ingezet om revolutionaire doelen te bereiken. In Rusland bracht de betrokkenheid van kunstenaars bij de arbeidersbeweging ongekende vormen van theater en schilderkunst. (Denk aan Meyerhold, Majakovski, Malewich, Eisenstein in de film, en Agitprop bij schilders en theatermakers.) De dichters Herman Gorter, Henriette Roland Holst, decorontwerper, meubelmaker, architect en graficus Hendrik Th. Wijdeveld en vele anderen beoogden met hun werk de arbeidersbeweging te dienen. Socialistisch georiënteerde critici kozen een positie meer richting *vent*. Kunstenaars moesten in hun visie de arbeidersklasse verheffen, waardigheid ►

De billen van Wijdeveld, bijnaam van het gebouw (1920) ontworpen door Hendrik Th. Wijdeveld (1885-1987).

Het gebouw stond in Amsterdam-Oost en is in 1991 gesloopt.

© Joost J. Bakker
[bron: https://nl.wikipedia.org/wiki/Hendrik_Wijdeveld, CC BY 2.0]

geven, en bewust maken van een nieuwe orde die zou ontstaan na afschaffing van het kapitalisme. Kunst die maar enigszins riekte naar l'art pour l'art, benoemden zij – een nieuw begrip in de discussies – als burgerlijk. Goed voor de elite, maar niet voor 'het volk'.

De kritiek is het geweten van het ethische domein (Frits Hopman)

Het opkomend nazisme vroeg om een reactie. In *Brief aan J.G. over het individualisme* schrijft Ter Braak dat hij weliswaar

heeft meegelopen in een betoging voor democratie in De Haag "als een reactie op een parade van de fatsoenlijke landsknechten van de heer Mussert", maar dat dit niet het opgeven van zijn autonome positie als intellectueel en criticus betekent. Links en rechts ziet hij een verheffing van de 'massa'. Hij vindt het een gevaarlijke tendens, en juist daarom wenst hij zijn individualiteit te koesteren en als criticus apolitiek te blijven. (Ter Braak, 1963, p. 170)

Frits Hopman formuleerde het met "de kritiek is het geweten van het ethische domein", misschien te sterk, veel critici werkten min of meer vanuit die gedachte.

In 1931 organiseerden de bestuurders van de socialistische vereniging Kunst aan het Volk (gelieerd aan de SDAP) in het Stedelijke Museum in Amsterdam de Internationale Theatertentoonstelling. Men had het puikje van de theaterversnieuwers uitgenodigd. O.a. Edward Gordon Graig en Adolphe Appia lieten hun werk zien in een ruimte die was gebouwd door kunstenaars H.Th. Wijdeveld en Frits Lensvelt. (Lensvelt was een al even veelzijdig kunstenaar als Wijdeveld. Hij was illustrator, graficus, theatervormgever, typograaf, lithograaf, meubelontwerper, etsen en docent.) Herman Teirlinck moet er geweest zijn, want acteur, regisseur, decorontwerper, producent en theoreticus (zie hier de moderne toneelkunstenaar) Edward Gordon Graig was zijn held. Teirlinck zelf was als docent techniek van het toneel verbonden aan het Nationaal Hoger Instituut voor Bouw- en Sierkunsten.

A.M. de Jong, criticus van het socialistische dagblad Het Volk en later romanschrijver (*Merijntje Gijzens Jeugd*, 1925 e.v.), trok hard van leer. Hij meende dat de arbeiders, voor wie de tentoonstelling was gemaakt, voorbeelden van puur burgerlijke kunst te zien kregen. Hij begreep dan ook niet waarom collegae-critici de tentoonstelling prezen. De criticus van een socialistisch blad heeft de plicht "om te schrijven voor meerendeels niet-intellectuelen die moeten en willen

worden opgevoed in socialistisch denken en beschouwen." (Van den Braber & Leemans, 2012, pp. 125 e.v.) Die nieuwe vormen gingen hem blijkbaar te ver.

Anderen deden dan weer een poging om revolutie en (nieuwe) kunst te verzoenen. Zo laat Garnt Stuiveling, door zijn interviewer, twee jaar na de aanval van De Jong, in *Den Gulden Winckel* optekenen dat de socialistische cultuur andere waarden zal brengen, die deels uit de burgerlijke cultuur afkomstig kunnen zijn: "Een socialistische criticus heeft kritiek in dubbel opzicht: socialistisch én artistiek, maar beide moeten volkomen verantwoord zijn. Het is dikwijls uiterst moeilijk de waarde naar twee gezichtspunten te vertalen omdat ik mij absoluut vrij wil houden van ieder dogmatisme." ('s-Gravesande, 1933, p. 145)

Het geweten van liberaal georiënteerde critici vroeg ook om kunst die 'het volk' kon verheffen. Al kwam die visie niet zoals bij de linkse denkers voort uit een bewondering voor de kracht van 'het volk', maar uit zorg voor hun zwakkere kanten.

In hun pogingen te definiëren waarmee zij zich moesten bezighouden, trokken de eerste modernistische critici onwillekeurig ook muren op. Want wat is als kunst te benoemen? De al eerder genoemde Herman Teirlinck had een groot aandeel in de professionalisering van het Vlaamse toneel. Hij was jaloers op de eerste Nederlandse toneelschool, die al in 1874 was opgericht en nam na 1945 het initiatief tot de Studio van het Nationaal Toneel in Antwerpen, de latere en inmiddels verdwenen Studio Herman Teirlinck. Hij representeert de nieuwe modernistische houding als hij schrijft dat sinds 1830 lokale toneelmaatschappijen Vlaanderen overspoelden en toneel tot een louter op vertier gerichte activiteit was geworden. "Van een hoger doel, van een middel tot wezenlijke beschaving, tot waarachtige volksverlichting is bij dergelijke inrichtingen geen sprake." (Teirlinck, 1970, p. 523)

Veel kwam ook niet in hun geschriften voor. De voorwerpen die Afrikaanse volken maakten, zoals bekend inspiratiebron voor menig kunstenaar (Picasso, Ensor, Braque), werden als *etnisch* gekwalificeerd. Al evenmin konden de eerste modernisten uit de voeten met vrouwelijke kunstenaars, en met kunstenaars uit niet-westerse culturen. Praktijken waarin kunst in een gemeenschap een ritueel of sociaal doel dient, ontschoten aan hun aandacht. Daar zijn redenen voor – die komen in de volgende artikelen – maar het goedmaken van die omissie is nog altijd gaande. ►

Een afscheiding tussen kunst en vertier nestelde zich in de genen van de kunstcritiek. De beschouwing van het nieuwe fenomeen *film* is daarvan een goed voorbeeld. Film was in de beginjaren (rond 1900) het opzienbarende entertainment van het volk. In kleine zaaltjes genoot dat van slapstick en korte humoristische scenes. In die zaaltjes kwam geen criticus. Maar het publiek kreeg vrij snel genoeg van dit vertier. Om publiek te houden, speelde de filmindustrie in op de behoefte van de nieuwe middenklassen en waagde 'ernstige' films te produceren. Toen werd het voor de krant interessant. Een recensie in de Limburger Koerier van 8 mei 1909 over een filmavond van Alberts Frères: "Na de pauze werd geprojecteerd *La Tosca*, drama van Victorien Sardou. Uit deze film, de clou van de voorstelling, bleek welk een stadium van *kunst*-projectie [cursief SvdV] reeds is verkregen, en tevens, dat Alberts Frères met hun tijd meegaan." *La Tosca* was een typische film d'art-film.

De routes van de 19e-eeuwse kunstenaars brachten in alle kunsten vernieuwing, sindsdien ondergebracht in het impressionisme, expressionisme, kubisme, naturalisme, realisme en zo nog een lange serie elkaar opvolgende stromingen. In hun vernieuwingsdrang kozen zij nieuwe thema's (de stad en haar bewoners, de arbeider en zijn vrouw en kinderen, hun dromen). Maar wat een ingrijpende gevolgen voor de kunstgeschiedenis had, zij verbeeldden die in vormen die niet eerder zo radicaal hadden gebroken met wat de conventies waren. In de *Prélude* van Debussy beweegt het muzikale thema zich niet meer op een logische wijze van een begin naar een einde. Het springt, het aarzelt, het draait zich om en herhaalt zich. George Seurat mengde zijn verf niet meer, maar zette verfstippen in primaire kleuren op zijn doek. Met het modernisme begon een periode in de kunst die gekenmerkt wordt door een continu onderzoek naar nieuwe vormen. De complexiteit van de wijze waarop een kunstenaar zich uitdrukt, werd een kwaliteitscriterium voor goede kunst.

In 1914 betoont de nog heel jonge Menno Ter Braak zich de moderne criticus bij uitstek als hij bij de dood van toneelschrijver Herman Heijermans (zelf gevreesd toneelcriticus bij De Telegraaf) zijn bewondering toch enigszins tempert met de constatering: "Er zijn na deze strijdbare en sociaal-georiënteerde geest andere denkbeelden opgekomen, die thans met evenveel recht vragen om gehoord te worden. [...] Niet zonder reden is de schrijver van het volk door

De complexiteit van de wijze waarop een kunstenaar zich uitdrukt, werd een kwaliteitscriterium voor goede kunst

het volk geëerd, al heeft dit meer het menselijke in zijn kunst, dan de kunst in zijn menselijkheid ontdekt." (Ter Braak, 1978, p. 173).

Een bezoek aan de biënnale van Venetië 2015 leert dat overal ter wereld kunstenaars zichzelf niet langer zien als de koning – of koningin – van een eigen esthetisch rijk. Hun werk vertelt verhalen over het kolonialisme, het uitbuiten van aardse rijkdommen of het buitensluiten van vluchtelingen. Het doet voorstellen voor nieuwe vormen van duurzaamheid en democratisch handelen. Zij verlaten hun rijk en laten tegelijk niet-kunstenaars toe in hun domein. Door met wetenschappers of amateurspelers samen te werken, door projecten te ontwikkelen op scholen, door theater te maken met jongeren, migranten en bejaarden, en door stedenbouwers en ambtenaren met hun creativiteit te inspireren. Vanuit hun eigen kunstdiscipline zoeken ze zielsverwanten uit andere kunstdisciplines en maken kunstwerken die de esthetica van theater, film, video, beeldende kunst, literatuur en muziek opreikt.

Debatten over kunstcritiek van de 21e eeuw kunnen niet meer om die nieuwe werkelijkheid heen.

Sonja van der Valk, eerder theatercriticus en hoofdredacteur van *Toneel Theatraal*, richtte in 2006 *Domein voor Kunstcritiek* op. Ze is docent en adviseur van de *Opleiding Theaterdocent (AHK)*, en is voorzitter van het *Nederlands Toneelverbond*, dat jaarlijks de *Marie Kleine-Gartman Pen* uitreikt.

Contact: svdvalk@hetnet.nl

Literatuur

- Baudelaire, C. (1863, 26 november, 29 november & 3 december). Le peintre de la vie moderne. *Le Figaro*.
- Bloem, J.C. (1932) *Vorm of vent*. In: Den Gulden Winckel: Geïllustreerd Maandschrift voor Boekenvrienden onder leiding van W.A. Kramers, 31 (366), pp. 101-104.
- Bloem, J.C. (1969). Poëtica. Amsterdam: Atheneum – Polak & Van Gennep.
- Busken Huet, C. (s.d. [1868-1888]). Litterarische fantasiën en kritieken. (26 delen). Haarlem: H.D. Tjeenk Willink.
- De Meere, A.V. (1893). Aanteekeningen over een hedendaagsche richting. Van Nu en Straks, 1 (1), pp. 9-16.
- Doorman, M. (2004). De romantische orde. Amsterdam: Bert Bakker.
- Nijhoff, M. (1931). Gedachten op Dinsdag. Brussel: Stols.
- 's-Gravesande, G.H. (1933). Een onderhoud met Garnt Stuiveling. Den Gulden Winckel: Geïllustreerd Maandschrift voor Boekenvrienden onder leiding van W.A. Kramers, 32 (373), pp. 142-146.
- Teirlinck, H. (1970). Verzameld Werk IX. Brussel: Uitgeversmaatschappij A. Manteau N.V.
- Ter Braak, M., Du Perron, E. & Roelants, M. (1932). Ter inleiding. Forum, 1 (1), pp. 1-3.
- Ter Braak, M. (1963). In gesprek met de vorigen. Amsterdam: G.A. van Oorschot.
- Ter Braak, M. (1978). De Propria Curesartikelen 1923-1925. (Ed. Carel Peeters). Den Haag: BZZT&H.
- Van den Braber, H.M. & Leemans, I.B. (Red). (2012). Explosieve debatten: Kritische tradities in Nederlandse en Engelse tijdschriften 1750-1940. Zutphen: Walburg Pers.
- Van der Valk, S. (2015). Geboren in turbulente jaren: De kinderjaren van de Nederlandstalige kunstcritiek. Neerlandia, 119 (2), pp. 12-16.
- Van Eyck, P.N. (1913). Aanteekeningen over rhetoriek. De Beweging, 9 (deel 1, afl. 3), pp. 298-310.



Herman Teirlinck
(1879-1967),
portret uit 1922
door Karel Maes
(1900-1974)

bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Herman_Teirlinck_\(schrijver\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Herman_Teirlinck_(schrijver))