

KRISENS MULIGHET

Om kritikkens krise og norsk kunstkritikk i dag

JØRGEN LUND

Selv påberoper de seg å bedrive politisk korrekt kamp mot gamle autoriteter. Men dagens «annerlede-skritikere» gjør ikke annet enn å fylle kunstkritikken med risikoløs tomhet. Først når man gir slipp på det korrekte, kan individuelle stemmer høres. Stemmer som gjør en forskjell.

Gjennom flere tiår har det med jevne mellomrom vært snakk om kunstkritikkens krise. Vi skulle hatt en verbalitet som behandler kunsten på en forpliktende måte, et sted der dens viktighet kommer til innløsning. Kritikken og det den burde være står beskjemmet overfor tidsånden. Hvis problemet egentlig er, det nesten unevnelige, at kunsten “etter avantgarden” selv har mistet enhver mening for liv og samfunn, burde det være kritikken som trekker denne ubehagelige kunnskap ut av dødvannet. Mye av dagens norske kunstkritikk, særlig på billedkunstområdet, virker da også plaget og forlegen. Den er knapt synlig og innfrir ikke. Den snakker ofte uklart, lavt og mistenksomt. I stedet for å bringe sitt eget til torgs, er den mer tilbøyelig til å la munnvikbemerkninger falle mot torgmyndighetene. Kritikerne selv påpeker at redaktørene knapt er interessert i annet kunststoff enn rene lanseringsoppslag. Men i tillegg til slike ytre begrensninger er det nok også mer kunstnære og kunstteoretiske faktorer som hindrer.

Tradisjonelt har vi en forestilling om kritikk som domfelte ut fra kriterier, kanskje på vegne av den gode smak. Betegnelse kritikk konnoterer prominens og saklig distanse, men det prominente er i dag mer enn noe annet svar skyldig. Hvis kunstkritikken tidligere uten videre kunne føre sammenligninger mellom hjemlige malere og “de beste ute”, fremfor alt med dem i Paris, er denne typen kvalitetsvurdering for lengst en stengt vei. I en globalisert kunst, etter modernismen, finnes det ingen enhetlig tradisjon med kvalitetsdommere som arbeider etter spesifikke kriterier. Kvalitetsbegrepet er i seg selv blitt en provokasjon, og kritikerens gamle rolle som feilfinner er en død rotte. Smaksrelativisme er premiss, og kunsten selv er snarere en delkultur enn noe overordnet.

Heroisk fortid

Dagens kritikk må kvalifisere seg under kvalifikasjonens umulighet. Vi skjeler usikkert til en fortid da kunstkritikken

og kritikkbegrepet lot til å være mer solid. Hvis dagens virkelighet er fragmentert, så bærer begrepet kritikk på et tiltrekkende skjær av liberal, rasjonell sivilisasjon og det beste argumentets kraft. Det er vanlig å si at kunstkritikken oppsto som del av den borgerlige offentlighet på 1700-tallet, og i opplysningstiden ble jo det filosofiske begrepet kritikk plassert høyt på verdikartet sammen med størrelser som vitenskap og frihet. Dette historiske bildet gir en nesten idyllisk gjenklang, smaken av en kultur med en tydelig midte – fri utveksling og rasjonell diskusjon både om smak og politikk. Men virkeligheten har forandret seg, og kritikkens mulighet for å fylle en av nøkkelfunksjonene i en “borgerlig offentlighet” virker tapt. Dagens kritikk er kanskje enda mer hjemsoekt av en nærmere fortids store meritter; en fortid da det ikke bare virket mer aktuelt å skille mellom godt og dårlig, men da et slikt skille hadde kulturkritisk vekt. Det moderne kritikkbegrepet ble ladet med en samfunnsfilosofisk, radikal betydning. Kritikken og den kritiske innstillingens høydepunkt synes da å ligge i modernismens og avantgardens hundreårsperiode fra slutten av 1800-tallet. Dette var tiden for overskridelse av konvensjonell smak, da den nye, radikale kunsten langsomt vant aksept og mesterverkstatus, men før modernismen for alvor ble musealisert. Både kunst og tenkning tenderte mot en generell aktivisme som ikke aksepterte sine båser, men utgjorde en operativ kritikalitet. Heltelisten her omfatter figurer som Marcel Duchamp, kubistene, surrealistene og filosofen og venstremartyren Walter Benjamin, etterfulgt av etterkrigsrabulister som Robert Smithson og Rosalind Krauss.

Brikker i systemet

Kritikkens krise i dag omfatter det å speile seg fryktsomt i en slik radikalt moderne kritikk. Vi vil gjerne reise fanen igjen, men er samtidig usikre på muligheten av kritikk som kulturkritikk. Det postmoderne tviler på at kritikken er mer enn en funksjon innenfor systemet. Dette henger sammen med kunstlivets egenerfaringer mot slutten av 1900-tallet. Det å ha med kunst å gjøre ble etter modernismens seier og

Kvalitetsbegrepet er i seg selv blitt en provokasjon, og kritikerens gamle rolle som feilfinner er en død rotte.

KRITIKK

musealisering ensbetydende med å erkjenne seg selv som brikke i kunstsystemet, “the artworld”, som Arthur Danto ordfestet med sin institusjonelle kunstteori rundt 1970. Også kritikken kan her forstås som et hjul i et selvgående system, en regulator som tjener et digert apparat. Det gjelder bare å holde distribusjonen i gang i samspill med andre autoriteter, museer og gallerier. Men hvis kritikk bare skal forstås som en bransje, kjenner vi samtidig redselen for det ukritiske – etter 68-generasjonen og Frankfurterskolens “kritiske teori” er dette selve innbegrepet av mørket fra 1900-tallets sivilisatoriske katastrofer.

Redningsforsøk

Hvordan den faktiske kunstkritikken ender opp med å se ut, henger sammen med hvordan den tolker sin historiske situasjon. Man kan forstå det å arbeide med kritikk i dag som en historisk redningsaksjon, et forsøk på å holde fortet mot holdningsløshet og likegyldighet. Rosalind Krauss ble en hovedfigur i amerikansk kunstdebatt på slutten av 1900-tallet ved å knytte seg halstarrig til kritikkers engasjerte kjennetegn. Hun gikk i rette med deler av moderne abstrakt maleri og teorien til farsfiguren og kritikeren Clement Greenberg. Krauss rettet skytset mot en generell «modernist opticality» som hun forsto som en betenkelig variant av det Jaques Derrida hadde kalt okularsentrisme i vestlig kultur, altså overdreven positivistisk tiltro til visuell observasjon og det observerbart foreliggende. Med denne koblingen til filosofi fikk Krauss’ kunsthistoriske revisjoner en kulturkritisk tyngde. Men det virker nesten som om det var et poeng i seg selv for henne å operere med skarpe posisjoner og motsetninger. Krauss tok generell side for «whatever is critical, which is to say non-imaginary, nonspecular, in contemporary production.»¹ Hun manet til en slags krigsstemming, det var ikke tvil om at det foregikk virkelig kritikk i en virkelig konflikt.

En kritikk som legger avgjørende vekt på ikke å miste sin kriticalitet, kan ligne for mye på en kritikk som konsentrerer seg om sitt eget gode navn og rykte. Hvis det er riktig at dagens norske kunstkritikk er forknytt, kan årsaken ligge i en slik retning. Resultatet har blitt en tendens til mørksinnet og demonstrativ annerledeshet på innsider-nettstedet kunstkritikk.no eller refsende verdensmestere i regionaviser. Vi får annerledeskritikken etter det monolittiske high brow. Til tider er den så anstrengt og uklar at det er vanskelig å forstå mer enn at den mener at noe er galt med det eta-

blerte, med systemet. Annerledeskritikken trekker seg sammen til et mikroskopisk punkt som ligner minst mulig på “definisjonsmakt” og fortidens store anslag. Det å være annerledes blir her en gest som ligner på en slags korrekt høyverdighet eller uangripelighet. Her agerer man “low” og “trash”, bevisst minimalisering eller selvskading. Riktignok kan en slik kritikk bruke kriticalitet som varemerke, og den kan gi en passende symbolverdi for aviser som er redde for å bli erklært tannløse. Men man kan forestille seg at redaktørene stusser sammen med leserne over at en så antielitær og demokratisk oppdatert “alternativ” kritikk resulterer i lesestoff som er så lite tilfredsstillende.

Hvis kritikken i sin barndom på slutten av 1700-tallet skulle oppdra og kultivere allmennheten, dreide det seg ikke om noe virkelig autoritært, ikke om å få allmuen til å gulpe opp kanon i dannede konversasjoner. I mindre grad enn å dytte egne preferanser på andre, handlet kritikk om det å forlate alle andre autoriteter enn det fritt fornemmende, den egne smaken. Kritikeren fulgte egne disposisjoner i stedet for hierarkiene. Kritikk innebar så å si at noen i praksis gikk god for norm- og selvoverskridelse, offentlig og i full åpenhet. Dette er et ikke-dømmende, anarkistisk moment. Å kaste et blick på denne siden av historien kan være et middel mot bekletheten.

Kritikk har alltid hengt sammen med individers innsigelse mot kanon, uforenlig med klassisistiske hierarkier. Det var kongens kunstfunksjonærer, ikke kritikeren, som var beskyttet. Men som opplysningstidens filosofer så, krever oppgjør med falske autoriteter at man ikke selv tror man kan etablere en perfekt posisjon utenfor, som kritikk kan foregå fra. I følge Immanuel Kant kunne tenkningen selv bare ta form av kritikk i betydningen selvrevisjon, og med dette begynte kritikk å melde seg som en hovedkilde til sannhet overhodet. Sannhet ble det samme som kritisk sannhet, kritikk bare mulig som selvkritikk. Nettopp å ta sjansen på grunnlagsløsheten i dette, er vesentlig. I moderne filosofi vises det til at språk og tanke ikke har noen tilgjengelig begynnelse utenfor seg selv, men dette betyr at en filosofisk holdning ikke nås som noe annet enn en kritisk aksept av dette innenforskap. Det finnes ikke annet grunnlag enn stadig arbeid med grunnlagsløsheten.

Usikkerhetssoner

Michel Foucault utla for noen tiår siden Kants opplysnings-tenkning som en etos som “våger å vite”, samme hvor den selv ender opp. Erkjennelse blir forforståelse som driver undergravingsarbeid på seg selv, klargjøringsforsøk på stedet. På det estetiske området er det tydelig hvordan det grunnløse kan være normalt, ja kanskje være bærende på en

egen måte. Det som har gyldighet her, springer alltid fram så å si på bakgrunn av ingenting; kunstnerisk mening er uassistert fylde. Men her dannes det alltid spørsmål om legitimitet, hva som er meningen med det hele, hvorfor noe er bra. Dette er en usikkerhetssone, et område der man både er innenfor og utenfor, og dette er kunstkritikkens element. Her har kritikeren som kunstdommer alltid vært eksponert og utsatt, en lett teatralisk figur som ikke har hatt noe annet grunnlag enn seg selv, men likevel stått fram.

I lys av popkunsten på 1960-tallet, sa filosofen Stanley Cavell at den kritiske impuls ikke lenger kjenner sin plass, eller nærmere bestemt ikke lenger har noen plass i det hele tatt. Kritikken i betydningen kvalitetsdom basert på kriterier, var i oppløsning sammen med grensene mellom maleri, skulptur og fotografi. Modernismen hadde langsomt ført ut i en situasjon preget av ad hoc-kriterier, der aksept og avvising, anerkjennelse og fordømmelse, troverdighet og sjarlataneri stadig måtte krysse hverandre og bestemmes på nytt. I og med kunstmedienes oppløsning og blanding havnet kritikken og dommen selv i åpenbar uvisshet. Kritikeren blir «dels detektiv, dels jurist, dels dommer i et land der forbrytelser og heltegjerninger ser like ut», og han eller hun kan ikke ytre seg «uten å risikere noe slikt som en glorie eller en forbrytelse selv.»ⁱⁱ

Krise som mulighet

Uttrykket kritikkens krise har trekk av smør på flesk. Historisk har de to ordene samme rot, og de er noe av det samme. Krise handler om en avgjørende overgang som kan bli omslaget til noe nytt, og kritikk er å sette det som allerede eksisterer i bevegelse. Kritikk kan dermed forstås som krisens eget konstruktive arbeid. Kritikk lever midt inne i, snarere enn overfor. Til en viss grad oppfattet Cavell kritikkers krise som noe nytt, men i dag – ut fra en økende erfaring av at krisen er permanent – kan vi heller si at erkjennelsen av kritikkens krise var en begynnende aksept av at krisen er kritikkens natur. Med dette i tankene har vi en mulighet til å akseptere krisen for alvor, til å gjøre den til kritikk. Kritikk er ikke en etisk øy, men snarere et hull, et dragsug som det er grunn til å ta sjansen på. Derfor fungerer det så dårlig å skulle “redde” kritikken; å redde seg forutsetter et fast punkt, et tørt land å ta tak i på utsiden. Hvis det er noe nytt i disse poengene, består det i å komme til rette med noe gammelt. Det handler ikke om et plutselig omslag, men snarere om et møysommelig arbeid som angår mange forhold. Grunnløsheten er jo kritisk også i betydningen prekær og vanskelig tilgjengelig, noe vi alltid har hatt problemer med, og noe kunsten og kritikken alltid har strevd med. Det kritiske er så vanskelig å ta inn over seg at

det alltid blir forsøkt fortrenget, slik vi i dag prøver å rydde det bort og inn i historiske konstruksjoner: Vi lager myter om at krisen er ny og at fortiden var full av kriterier, autoritet og fasthet. Fram til slutten av 60-tallet herjet visstnok “modernismen”, et digert Clement Greenberg-regime. Denne fortellingen bruker vi til å projiseres vårt eget behov for autoriteter og fasthet over på fortiden. Estetiske regimer, før og nå, er på ulike måter knyttet til håndteringen av prekære forhold som ikke forsvinner; hvis det en gang var “mulig” å rangere alt i forhold til Picasso, betyr det at dette til en viss grad ble gjort, ikke at grunnløsheten ikke eksisterte. Myten om det autoritære *før* står sterkere desto vanskeligere vi har for å tro på egne opplevelser av verdi og kvalitet, desto sterkere vi i dypet tror oss avhengige av legitimitet ovenfra.

Krisens arbeid kan for oss kanskje omfatte å våge å se det teatraliske, komiske og menneskelig allmenne i autoriteten. Her ligger også en mulighet til å skrive oss ut av forestillingen om oss selv som opprørere som alltid er annerledes. Det er en lettelse å innse at vår opptatthet av det å være ny har innslag av fiksering, av en slags utematisert pliktfølelse. Samtidig kan vi vikle oss ut av det skjult doktrinære som ligger i en overdreven age for kritikkens heroiske historie. Kunstkritikk er ikke noe som har eller bør ha verdi på grunn av en stolt arv, men noe som kan oppstå fordi det våger å risikere seg selv og revidere sin historiske identitet på nytt. Kritikk er selvfølgelig også en profesjon, en funksjon og en genre med sine konvensjoner, men den kan bare overleve ved å fatte seg selv som det motsatte.

En kunstkritikk som ikke lar seg tynges av legitimitets- og redningsproblematikken, kan selvfølgelig ta mange former. Men en slik kritikk er helt sikkert mer letpustet, inkluderende og tiltrekkende, uansett om den automatisk blir beskyldt for å være “tradisjonell”. Forestillingen om en tradisjonell, akademisk kritikk som man uten videre kan gjøre seg annerledes fra, er en konstruksjon og en stråmann i tabloidens tjeneste. Annerledeskritikken er grunn, kortlivet og egentlig konvensjonell i betydningen utdatert; førkritisk. Den kan kanskje selge seg selv og være “synlig” på kort sikt, men den blir ikke utfrikingens artikulasjon som kritikk kan være. Når kritikken våger å ytre seg, selv i de tilfellene den holder på avanserte og kanskje fagspesifikke ord, parkerer den ikke i det egne. Å slippe å være korrekt åpner for en individuell stemme. Den plassen som en ny stemme legger beslag på, er snarere en tilkomst enn en omkostning, akkurat som den plassen et nytt kunstverk opptar.

Kritikk er ikke en etisk øy, men snarere et hull, et dragsug som det er grunn til å ta sjansen på.

Mer politisk enn politikk

Uansett om kritikerens ytringer og valg går eksplisitt på bekostning av andre preferanser, er kritikk i mindre grad en dømmende evaluering enn en rapport fra et nytt sted. Kritikk er ensbetydende med det som skjer når noen har latt seg affisere, havnet i krise og dermed blitt et skrivende subjekt som bidrar til krise for flere. Kritikk er at en estetisk hendelse manifesterer seg som ytring og stiller seg til skue for mulige angripere som selv har latt seg affisere og blitt med på notene. Antagonisme og respons glir over i hverandre. Dette særegne forhold mellom ulikheter gjør den kritiske sone rundt kunsten til noe mer politisk enn politikk, til noe som peker utover interessekonflikt og kamp mellom allerede gitte størrelser.

ⁱ «Theories of art after minimalism and pop», i:

Hal Foster (red.): *Discussions in contemporary culture, Dia art foundation number one*, Seattle 1987, s. 64.

ⁱⁱ Stanley Cavell, «Music Discomposed», [196], i:

Must we mean what we say?, Cambridge 2002, s. 191.

ⁱⁱⁱ Stanley Cavell: «Music Discomposed» [1967] i:

Must we mean what we say?, Cambridge 2002 side 191.