

Kritiske plattformer – Norsk Kritikerlags Høstseminar 2013

-Boel Christensen-Scheel

‘Kritikeren befinner seg i skjæringspunktet mellom kunst, journalistikk og akademia. Hvilke konsekvenser har dette? Hva vil det si å arbeide innen dette virkefeltet anno 2013?’

Ut fra dette kan man si at kritikken berører ulike felter eller plattformer: Kunst som skapende virksomhet, journalistikk som informativ og kritisk virksomhet, akademia/høyere utdanning som forskende og formidlende virksomhet. Dette er ikke lite å skulle favne i seg selv, men fremdeles er det noen perspektiver eller plattformer jeg savner: kritikk og selv-kritikk, eller selv-refleksjon, som forvaltende og organisatorisk virksomhet – jeg skal etter hvert si hvorfor og hvordan – men det har noe med forholdet til institusjoner å gjøre. Og i forlengelsen av dette, savner jeg også vektleggingen av kritikk som en sosial og systemisk virksomhet



– og da ikke bare sosial på denne måten, men på en mer grunnleggende relasjonell måte ved at kritikken nesten alltid setter seg i forhold til og vurderer eller vekter ulike meninger og behov.

Jeg skal gi noen korte refleksjoner rundt disse ulike plattformene i forhold til hverandre og komme med noen eksempler i tilknytning til dem, mange fra kunstfeltet selv: Kritikk som kunst, kritikk som selv-kritikk, kritikk som refleksjon og samfunnsfunksjon, kritikk som formidling, kritikk som forskning, kritikk som del av forvaltningen og kritikk som sosial praksis. Det refleksive potensialet står i mine øyne særlig sterkt, og det er noe av det som gjør at jeg mener det ikke lenger er avgjørende å holde stenhårdt fast på tradisjonelle ideer om autonomi og uavhengighet, men snarere se seg selv i sammenheng og som del av disse ulike plattformene.

Kritikk som kunst

På billedkunstfeltet har kritikken lenge stått sentralt, som formidling, teori og i de senere årene også som kunst i seg selv. Som formidler er kritikeren den som trekker frem og plasserer kunsten i feltet, kritikeren kontekstualiserer og vurderer, del og helhet. Som forbrukerjournalist gir kunstkritikeren en smaksdom og en anbefaling, er kunsten verdt å se, når og hvor. Som kunstner er kunstkritikeren mer forfatter, filosof og enkeltmenneske.

I Norge er Tommy Olsson, som lenge har skrevet for kulturavisen Morgenbladet, et typisk eksempel på en slik kritiker. 'Kunstnerkritikeren' vurderer og kontekstualiserer, men skaper også en bevissthet om kritikkutøvelsen i seg selv. I boka *knust*, som er en samling av Olssons kritikker fra 2000-2006 finner vi den mye leste kritikken av Carnegie Art Award fra 2004 – «Jeg er alene, forvirret og redd, jeg fryser, og gråtattakkene kommer med stadig kortere intervaller».

Kritikken er på åtte sider, altså ingen vanlig avis-anmeldelse, og etter å ha innledet med at han fyllesnakker med noen skribentvenner på en lokal pub (der kvelden ender), begynner Olsson med å skrive om motviljen mot arrangementet og kunstverdenen, vanskeligheten ved å finne noen å gå sammen med og om at han heller inn på med vin for å døyve ubehaget. Likevel sier han mye mellom linjene, og ved å utlevere seg selv og sin personlige kamp, skaper han en medfølelse som trekker oss inn i hans opplevelse av en vernissage og av det norske kunstmiljøet. Men det han skriver har også mer generell relevans, han spør om hvorfor vi har priser, om hva maleriet kan gjøre i dag, og viser grelt frem de sosiale og økonomiske strukturene som styrer og omgir oss – jeg siterer:

Som i et lysskjær innser jeg at prisen faktisk er ganske viktig, selv om ikke utstillingen er det. Et av problemene er nettopp at den gir seg ut for å være mer representativ enn den er. Det blir litt som å påstå at Melodi Grand Prix består av den aller beste samtidige popmusikken. Men so what? Det er vel ikke noe å bråke om? Og egentlig er det jo ganske hyggelig her, en strålende buffé, gratis vin, anstendige mennesker. Men etter lys kommer mørke; jeg blir stadig mer mannevond. «Håper du er jævlige fornøyd med deg selv,» freser jeg til en av de nominerte og hytter med neven mot henne. Det er en spøk, men alvoret lyser gjennom. Det er helt tydelig at jeg har et problem. Jeg holder ganske enkelt på å kuke ut totalt. (Olsson, *knust*, 2008, s.237)

Olsson skriver gjennom seg selv og om seg selv, han bruker seg selv som *performativt* materiale for å formidle en refleksjon rundt kunst og kunstsyste-
met – med performativ mener jeg at han skaper en aktivering eller bevissthet hos leseren, at de tekstlige grepene hans er handlingskapende. Han er både ufordragelig og sårbar, og skaper en slags uvisshet om hva som spiller inn i

vurderingen av kunst - men han får oss til å tenke. Olsson både er og ser seg selv være på samme tid i sine kritikker, og han overbringer denne dobbeltheten til oss, denne symbiosen av umiddelbarhet og refleksjon. Med jevne mellomrom bryter han av sine egne historier eller argumenter, og viser andre kontekster eller landskap. Dette får oss også til å se kontekstene som kontekster – som kunst, økonomi, vennskap, fysiske behov, osv.

Som kunstner, eller utøver av en kunstfaglig virksomhet, har kritikeren denne muligheten til å virke aktiverende eller handlende utenfor rammene av gitte formater. Dette frembringer spørsmål om hva kritikken representerer, ikke minst i en fagpolitisk sammenheng - er den en kvalitetssikring av kunsten, en publikumsveiledning, en viktig demokratisk mekanisme, del av et større ideologisk prosjekt eller en skapende form i seg selv? I Olssons kritikker er den alle disse tingene, ikke minst fordi noe av det performative som jeg snakket om og som er en av de tingene som i mine øyne gjør det til kunst, også er ett av de elementene som gjør det til god formidling og forbrukerveiledning. Nå er det vel ingen av oss som er spesielt glad i ordet forbrukerveiledning, men hvis vi sier at det dreier seg om kommunikasjon og kunnskapsdeling, så blir det sentralt for de fleste av oss, vil jeg tro.

Og dette er et av de første poengene jeg har lyst til å trekke frem – at det som kanskje er mest sært og mest kritisk, også kan det være det som kommuniserer eller formidler best. Med dette mener jeg ikke at alle elsker Tommy Olsson, men at det kanskje ligger flere muligheter for å utvide den poetiske dimensjonen samtidig som vi tenker på mottakeren, at dette rett og slett mange ganger er sammenfallende, og ikke konkurrerende, perspektiver.

Dette skaper også en sammenheng mellom det finkulturelle og det populærkulturelle, som kanskje særlig billedkunstkritikken trenger, og er en begynnelse på en bevegelse mot avdekkingen av det iboende sosiale i kritikken.

overfor betrakteren, å blottlegge sine egne koder og mekanismer.

Selvbevisstheten er også en utforsking av mulige rammer og praksiser for kunst og kunstnere – konseptkunstner Joseph Kosuth, kjent for *One and Three Chairs* (1965), sa i 1969:

Being an artist now means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art. If an artist accepts painting (or sculpture) he is accepting the tradition that goes along with it.
(Kosuth, 1969, s.843)

Konseptkunsten innebar en synliggjøring eller tematisering av de konseptuelle og konseptualiserende mekanismene i kunst- og meningsproduksjon. Måten vi tenker kunst på er med på å avgjøre hva vi ser og hvordan vi ser det – den franske filosofen og estetikkteoretikeren Jacques Rancière utvider forståelsen av kunsten og estetikken nettopp ved å koble dem til bevissthet og synlighet, og dermed politikk (2000, 2009). Det er ikke tilfeldig hva vi ser og hører, vår sansning er grunnleggende styrt av både subjektsinterne og eksterne faktorer.

Meningsproduksjon i møte med kunst dreier seg altså om en konseptualisering, eller mental innramming, som står i forhold til konseptet kunst. Dermed mente Kosuth at ikke bare rammene for kunstproduksjon, men også rammene for hvordan vi *tenker* kunst måtte utfordres. Dette medførte imidlertid et slags paradoks eller dilemma, siden “Advance information about the concept of art and about an artist’s concepts is necessary to the appreciation and understanding of contemporary art ... Art’s only claim is for art. Art is the definition of art.” (Kosuth, 1969, s.847)

Dette berører også kritikken og det kritiske feltet: I selve utfordringen ligger det dermed også en konserverende mekanisme – hvordan kan man utvide eller bevege noe hvis man er avhengig av det på samme tid? Ikke minst byr dette på

vanskeligheter for den som skal erfare kunsten, fordi det setter krav til kompetanse og inneforståttethet som den gjengse betrakter umulig kan oppfylle. Dermed risikerer kunstnere og kritikere å gjøre det de som regel vil unngå (?), å skape en elitepreget og ekskluderende kunstform som mer enn noen gang er avhengig av kodekunnskap og av signaturen til den enkelte.



Selv-refleksiviteten som et demokratisk prosjekt byr altså på visse problemer, nemlig spriket i intensjon, men ofte nærheten i praksis, mellom selv-kritikk/selv-utlevering og selv-oppslukthet/selv-tilsløring. Den referensielle og refleksive kompleksiteten har imidlertid vært tydelig i kunstteorien og har hatt stor betydning for utøvelsen av praksis, det vil si at denne diskursen har fulgt og påvirket kunstproduksjonen etter andre verdenskrig. Kunstteoretiker Peter Bürger beskrev dette som en slags narsissistisk dom, som avantgardekunstnerne ønsket å negere, men som de likevel endte opp med å bekrefte (1984). Kunstnere etter andre verdenskrig, og nå kanskje også kritikere, har nærmest ikke kunnet produsere uten å tenke på hvordan de produserer seg selv. Behandlingen av prosjektets 'selv' har derfor mange ganger

blitt så omfattende og definerende, at prosjektet til slutt virker å dreie seg om den kunstneriske selvproduksjonen - som en *publikumshenvendelse* er dette *åpenbart problematisk*.

Kritikk som refleksjon og samfunnsfunksjon

Hvis vi går inn det tyvende århundret med bakgrunn i den kritiske tenkningen og kunstdiskursen som utviklet seg på grunnlag av Theodor Adornos estetiske teori, så er en av kunstens viktigste anliggender å presentere en selvstendig kommentar eller et alternativt perspektiv på samfunnsvirksomheten. Herfra utspringer også det utenfra- og utenfor-perspektivet som gir kunsten sin såkalte autonome karakter. Jeg siterer fra Kulturindustrien – og dessverre på engelsk fordi jeg på langt nær er flytende i tysk og fordi jeg kun har de engelske versjonene i mit eie:

The autonomy of works of art, which of course rarely ever predominated in an entirely pure form, and was always permeated by a constellation of effects, is tendentially eliminated by the culture industry, with or without the conscious will of those in control.

Adorno, *The Culture Industry*, 1972/2001, p. 99

Adorno hevdet dermed ikke kunstens autonomi rigid, og egentlig ikke som noe som isolerte eller skapte avstand mellom kunst og samfunn. Snarere var den kritiske distansen vesentlig for at kunsten skulle kunne delta på sine premisser og med sine spesifikke kvaliteter i et samfunn i stadig endring. I sin Estetisk teori sier han – igjen dessverre på engelsk og ikke i Arild Linnebergs oversettelse:

The double character of art – something that severs itself from empirical reality and thereby from society's functional context – is directly apparent in the aesthetic phenomena,

which are both aesthetic and *faits sociaux*... and, certainly, art always stands in need of this external perspective for protection from the fetishization of its autonomy.

Adorno, *Aesthetic Theory*, 1970/2004, s.328

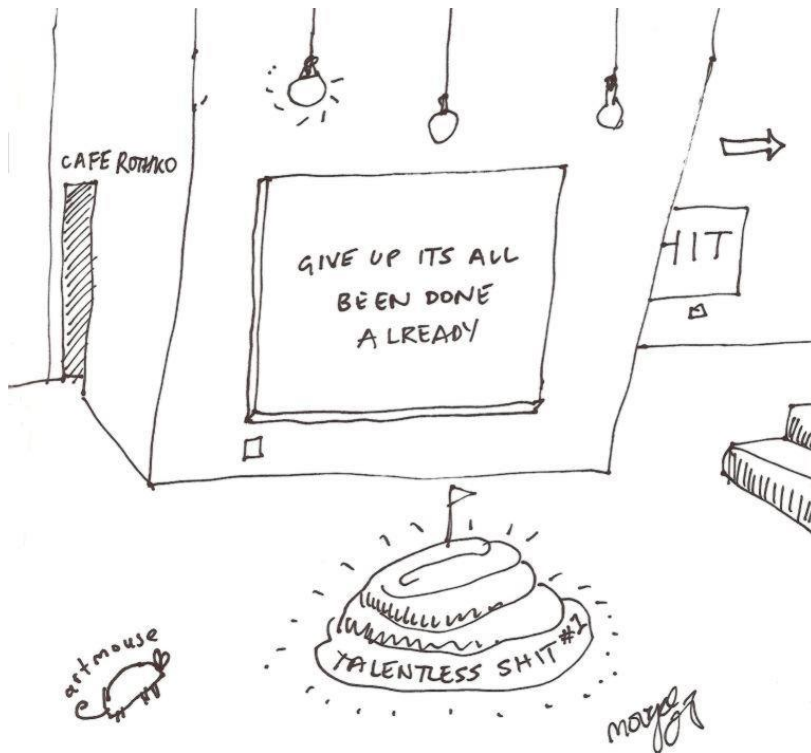
Kunst hos Adorno fremstår som *refleksjon* heller enn *representasjon* – kunsten ligger i det bildet som skapes gjennom den kunstnerisk prosessen, ikke på bakgrunn av en likhet eller manglende likhet med det som er avbildet eller med verden i seg selv (1970/2004:110). Sagt på en annen måte, kunstens potensiale ligger i å presentere en reflektert eller ‘doblet versjon’ av den erfarte virkeligheten, og dermed skape en viktig sosial refleksivitet ved å stille spørsmål ved den umiddelbare virkeligheten. Denne doblingen eller refleksiviteten som et av kunstens kjerneområder kjenner vi både fra regissør og teaterfilosof Antonin Artaud, som litt forenklet mente teatret skapte noe mer virkelig enn virkeligheten selv (Artaud 1936/1989:97). Og også fra teaterkjempen Bertolt Brecht, som Adorno selv referer til, der teatret ikke er en etterlikning, men en egen virkelighet med mulighet for refleksjon og bevissthet gjennom ‘*verfremdung*’ eller underliggjøring (Brecht 1927/2000:215). Brecht brukte imidlertid sin episke eller fremvisende strategi til å støtte og utvikle ideologi i kunsten, og henvendte seg dermed direkte til den politiske sfæren som Adorno problematiserer.

Men kanskje mer enn å skulle si noe endelig om forholdet mellom kunst og liv, sier disse teoriene noe om kvaliteter eller muligheter for kunstfeltet. Vekten lagt på autonomi kan altså spores like mye til en samfunnsinteresse og til refleksivitet og selv-refleksivitet som sentrale demokratiske og politiske funksjoner, som til en selv-tilstrekkelig og samfunnsfjern kunst, som Adorno av noen sies å promovere. Men hva denne autonomien så består i, hva den leder til og hvorfor, er ikke helt klart. Er autonomi noe som bokstavelig talt frir kunsten og kritikken fra det regulære systemet – en oppfatning som ikke bare

merker kunsten, men som også merker alle andre samfunnsfunksjoner som del av ett og samme system? Eller blir kunst, og kritikk, den 'anti-strukturen' som i siste instans bekrefter og legitimerer strukturen, og dermed også er fullstendig avhengig av den?

Denne bekreftende siden av kritikken berøres av Adorno, og viser det paradoksale ved enhver direkte kritikk – det oppriktige ønsket om å handle og behandle, men den representative avstanden som likevel skapes gjennom tilknytningen – jeg siterer igjen: “Yet industry makes even this resistance an institution and changes it into coin. It cultivates art as a natural reserve for irrationalism, from which thought is to be excluded.” (Adorno 1970/2004, s.426).

Denne refleksive runddansen som utmætter og utarmer er en av de utledningene av Adornos filosofi som har blitt sterkest kritisert. I en relativt ny tekst som heter “The Mis-Adventures of Critical Thought” (2009), del av boka ‘The Emancipated Spectator’, så beskriver Jacques Rancière noen av de problemene som følger den refleksive distanseringen på kunstfeltet, nemlig en demotivert utbredning av feil og kriser, med en medfølgende opplevelse av mangel og krise hos betrakteren, og samtidig en motløshet i forhold til dem. Ved å reflektere over og stille seg kritisk til, men uten å foreslå alternativer eller si at en vei er bedre en annen, så mener Rancière at deler av den kritiske produksjonen ikke foreslår muligheter eller valg, bare påpeker umuligheter.



Denne demotiverte autonomien og paradoksale utopien, var noe av det kurator og filosof Nicolas Bourriaud reagerte på i sin relasjonelle estetikk i 2000. Der fremhever han møteformen og de sosiale produktene i samtidig kunstproduksjon – både som en etikk og som en feltbeskrivelse. Han mente at det var på tide å overskride det autonome rommet som var satt av til kunsten, blant annet for å kunne virke i andre sammenhenger enn selve kunstfeltet, og videre beskrev han at dette var noe som foregikk i praksis allerede.

Dobbeltheten eller refleksiviteten har som nevnt vært vesentlig for kunsten, og vel ledende for kritikken, i det 20. århundret. Ved inngangen til det 21. ende århundret skjedde det en vending, som nok kan sies å handle om å ta avstand fra nettopp den selv-refleksive praksisen. Med en rekke etisk og sosialt motiverte prosjekter, som de stedsspesifikke eller de tilknyttet den relasjonelle estetikken, beveget deler av kunstfeltet seg vekk fra denne doble og triple, og noen ganger selv-oppslukte, refleksiviteten til fordel for mer etiske og samhandlingsorienterte prosjekter.



Eksempler på slike prosjekter er Sørfinnset skole/the nord land (bildet), ved de norske kunstnerne Geir Tore Holm og Søsja Jørgensen – Holm er så vidt jeg vet også medlem av Kritikerlaget – eller den thailandske kunstneren Rirkrit Tiravanijas arrangerte middager eller matutdelinger som del av kunstprosjekter eller utstillinger, ofte uten noen annen ramme eller intervensjon enn at det deles ut mat på museet.

Hos kunstkritikerne er det imidlertid ofte en skepsis mot det som er tilsynelatende velmenende og som kanskje lukter av målstyrt. Når kunstteoretiker Claire Bishop i 2004 kritiserer Bourriauds relasjonelle estetikk, er det nettopp på bakgrunn av kunstens evne til å vekke bevissthet og refleksjon hos betrakteren. Bishop ønsker seg i stedet en *antagonistisk* kunst, det vil si en kunst som konfronterer og utfordrer betrakteren heller enn å naturligjøre sin egen situasjon. Bishop lener seg på de politiske filosofene Chantal Mouffe og Ernesto Laclau og deres demokratiske prosjekt, men denne

bevisstgjørende distansen kan også minne om Bertolt Brechts
'underliggjørende' dramaturgi.

Det forordnende

Sørfinnset skole/the nord land er et av flere prosjekter i samtiden som forener det skapende, med det forordnende og delvis også det kritiske, i hvert fall selv-refleksive. På kunstfeltet vekslet man lenge mellom 'innenfor' og 'utenfor', mellom kunstner/utøver og kritiker/formidler, mellom utøvende subjekt og kommentator. Men på midten av 90-tallet ble også et tredje perspektiv med betydning for både teori og praksis trukket frem – den forordnende eller *kuratoriske* funksjonen. For i så vel tenkning som praksis er det ikke bare enten innenfor eller utenfor, det er også *rundt, om, i forhold til og på grunn av*. Her har kuratoren sin sentrale funksjon, all den tid kurateringsvirksomheten handler om å kontekstualisere kunsten, stille den sammen med annen kunst, se den i nye sammenhenger, tenke den inn i ulike rom og situasjoner, samt etablere et meningsskapende eller fortolkende univers, poetisk og organisatorisk – på en og samme tid forstått som et pragmatisk og et konseptuelt perspektiv (Doherty, 2009, 2010, Fastvold & Thorjussen, 2009).

Kuratoren som halvt kunstner, halvt produsent, halvt kritiker og halvt formidler – altså som to mennesker i ett – plasserer seg midt i diskusjonen om hva kunst er og hva den kan være, og gir mulighet for de involverte kunstnerne til ikke bare å jobbe med 'hva' og 'hvordan', men også med 'hvorfor'. Kuratoren på begynnelsen av 2000-tallet har også blitt tydelig gjennom kurator-tekster og manifeste som følger eller legger ut et kunstnerisk program. Kuratoren skal i følge samtidens konvensjon både arrangere og problematisere, og kuratoren finnes nå også på teater- og musikkfeltet – for eksempel Richard Borgström ved Stamsund Teaterfestival.

Et samtidig norsk prosjekt som forsøker å overskride produksjonsrammene for både kunst og mening, er New Frontiers, arrangert av Marius von der Fehr og Johanna Zwaig med støtte i tankesmia TeaterTanken. New Frontiers arrangerte våren 2012, og er i gang igjen nå i høst, en serie samtaler med innlegg av kunstnere, som har arbeidet med et internasjonalt politisk materiale og hatt erfaringer i utlandet. Temaene omfatter asylpolitisk kunst, eksilhistorier, teaterprosjekter i Afghanistan, Libanon og Iran, kunstnere som har snakket med dødsdømte i USA, Jacques Rancières forstedsprosjekt i Paris, Occupy Wall Street-aksjoner og andalusiske sigøyneres motstandskultur. Med utgangspunkt i at *tenkningen* i seg selv er både politisk og handlingsskapende, forsøker Von der Fehr og Zwaig å åpne «rom for tenkning», som ikke bare tar innover seg kunstbegrepets og kritikkens potensiale, men som plasserer seg i det livspolitiske og ideologiske. En forordning av nivåene og spenningene mellom kunst, liv og politikk på både lokalt og globalt nivå, er deres inngang til inklusjon av publikum, og de forsøker å fenge, inkludere, moderere, såvel som å bevisstgjøre, sine deltakere. Tenkningen, med utgangspunkt i dette, er altså både *bevegende* og *sosial*, og den befinner seg i et konstant skjæringspunkt mellom fortid, nåtid og fremtid.

I de kunstneriske og kritiske praksisene jeg har tatt for meg, beveges tanken fordi den står i et særlig forhold til det konkrete, enten dette er opplevd eller faktiske omstendigheter: Tommy Olsson tvinger oss til å tenke selv ved å utlevere egne tanker, og ved å trekke inn personlige, kroppslige og trivielle dimensjoner, samtidig som han veksler mellom ulike (institusjonelle) kontekster. Adorno fremhever tanken eller refleksjonens virkelighet i sansningen av kunst fremfor representasjonen, og den relasjonelle estetikken påpeker betydningen av relasjonen i kunsten og møtetilstanden som erfaringsskaper. New Frontiers innlemmer det kontekstuelle og organisatoriske av kunsten i sine prosjekter, de veksler mellom de ulike nivåene av nærhet og

refleksivitet, og justerer produksjonen av sine tanker og sin praksis i samhandling med publikums og omverdenens tanker og erfaringer – det er i hvert fall det de forsøke å gjøre. Og da kan vi spørre, er det riktig å tenke på kritikk bare som tekst eller snakket tekst?

Kritikk er også tekst, og da kan vi begynne med å spørre hva slags tekster?

Dette er et problemfelt jeg har støtt på flere ganger som styremedlem – når vi slåss for rammene for tekstene våre, hvem slåss vi mot? Dagspressen? Museer? Institusjoner? Magasiner og tidsskrifter? Eller slåss vi mot vindmøller? Det vil si, slåss vi like mye mot vår egen oppfatning av oss selv og hva vi gjør, hvor vi mener vi hører hjemme etc. De fleste kritikere jeg kjenner skriver ikke bare anmeldelser i de store dagsavisene, eller i de små lokalavisene. De skriver, og ikke minst snakker, om kunst i et utall skrevne så vel som levende medier. De skriver fagbøker, er kuratorer, fagansatte, deltar i diskusjoner rundt kunstfaglig kvalitet på ulike arenaer, formidler til barn og unge, eller gamle og ivrige. De oversetter, tilrettelegger, forklarer og forvalter – ikke minst i tilknytning til ulike offentlige oppdrag og organer. De fleste kritikere, også som freelancere, er del av en institusjonell og organisatorisk ramme. Kritikeren bærer i så måte på en viktig sosial og forordnende funksjon, som i mine øyne i for liten grad er formulert eller bevisstgjort.

Når vi samles som Kritikerlag er det oftest på bakgrunn av tekstproduksjon og mindre ofte på bakgrunn av kritisk refleksjon og samfunnsfunksjon. Ikke til forkleinelse for teksten, som også er min primære ytringsform, men til fordel for den sosiale og forvaltningsmessige funksjonen, **der felleskapet tenkes inn i selve grunnlaget for kritikken.**

Potensialitet

Et begrep som har fått mye oppmerksomhet de siste årene, hentet fra den italienske filosofen Giorgio Agamben, er 'potensialitet' – en beskrivelse av de ikke-realiserede mulighetsrommene som finnes i den enkelte samfunnspraksis - det at noe ikke er gjort som en mulighet for å gjøre, like mye som en ikke-eksistens. Professor i visuelle studier ved Goldsmiths College i London, Irit Rogoff setter opp noen kriterier eller forutsetninger for samtidig kunstutdanning i teksten "Academy as Potentiality" (2006). Her problematiseres mange av de ikke-formulerte, og i følge henne, feilformulerte ideene om utdanning og danning i kunsten - romantiske ideer om inspirasjon på den ene siden, og økonomiske interesser av effektivitet på den andre. Rogoff forsøker å beskrive et slags praksisfelt, der man kunne si at Adornos teorier møter faktisk yrkesutøvelse. Og hun foreslår, blant annet med referanse til Agamben, at *potensialitet*, *aktualitet*, *tilgjengelighet* og *samtidighet* er byggesteinene og kartkoordinatene for en samtidig kunstdidaktikk.

Også for Rogoff dreier det seg om å vekke refleksjon – "...the questions we ask are far more important than the answers we might provide... they are our possibility to change the basis of our thought" (Rogoff 2006: 18). Rogoff diskuterer også kritikk – og skiller mellom tre dimensjoner i kritisk virksomhet: *criticism*, *critique* og *criticality* – rangert mer eller mindre etter hvilken grad av sosialitet formene tar innover seg. Rogoff ønsker seg et skifte fra det hun kaller 1) *criticism* (som er å finne feil og felle dommer i tråd med en norm), og 2) *critique* (en vurdering av underliggende motivasjoner for å avdekke eller innføre en overbevisende logikk) – og jeg tenker det er denne vi i stor grad befinner oss i nå - til 3) *criticality* (som er å operere ut fra en mer grunnleggende spørrende holdning) (Rogoff 2006: 17).

Criticality, jeg vet ikke om vi kan si kritikalitet, ville da bli å innlemme en relasjonell og spørrende holdning i diskusjonen rundt kvalitet i kunst, og dermed både utvide og videreføre den kritiske tenkningen i en mer anvendt og sosial kontekst – dvs. kritikaliteten ser seg selv som delaktig og anerkjenner sine beveggrunner. Dette innebærer imidlertid en villighet til enhver tid å spørre om sine egne beveggrunner, samt en insistering på mulighetspotensiale.

Den pragmatiske hverdagen

Med pragmatisk menes ikke snusfornuftig, snarere at det tas utgangspunkt i den konkrete og subjektivt erfarte situasjon med referanse til pragmatiske og fenomenologiske filosofer som John Dewey og Maurice Merleau-Ponty. Ofte finner jeg at de mest komplekse teoretiske problemstillingene har sine paralleller i de mest trivielle situasjoner. Kort sagt, de situasjonene vi omgir oss med er minst like vanskelige, egentlig mye vanskeligere, enn det vi noen gang skriver. Og når vi som lag og laug arbeider for kritikernes situasjon, både konkret økonomisk og overordnet når det gjelder roller og synlighet, så synes jeg det er viktig å fremheve ikke bare de rollene og funksjonene vi er vant til, men også de som faktisk er. Dette har kanskje også med selv-tillit å gjøre, vi er ikke vant til å fremheve eller formulere de samfunnsfunksjonene vi faktisk har som humanister – delvis kanskje fordi vi hjemsøkes av én bestemt versjon av autonomi-idealet, men nok også fordi vi ikke er vant til å ordsette de ulike pragmatiske funksjonene som inngår i forvaltning og organisering.

Og når Dag Solhjell kommer og deler kunstfeltet inn i tre kretsløp, så kjenner vi oss slettes ikke igjen, mens departement og Kulturråd synes det er håndsrekning i nøden. På bakgrunn av den kritiske filosofien, den synergiske praksisen med tverrfaglige prosjekter som forskyver faginnhold såvel som fagfunksjoner, og den pragmatiske hverdagen til den enkelte kritiker, ønsker jeg

å fremheve både kritikken og kritikerens betydning, men kanskje på noe andre og mer anvendte premisser enn jeg oppfatter at vi gjør i dag. Her vil jeg særlig fremheve kritikkens refleksive og utfyllende potensiale, både i og utenfor institusjonene – det vil si, utfordre autonomitenkningen og ideene om hva kritikken kan være, ikke bare tekst, samt hvor den kan utøves, ikke bare i dagsaviser og tidsskrifter – men også i kunsten og i institusjonen.



Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1919

Kommentarer etter debatten:

Plattform – En plattform gjenspeiler både den gitte og den valgte grunnen som en kritiker operer på bakgrunn av. Det vil si, det er det utgangspunktet som er gitt oss, de referansene vi må forholde oss til for å knytte an til en felles samtale, men også referansene vi velger å legge til grunn for vår virksomhet – og det er en utviding av disse som jeg vil ta til orde for. Det dreier seg da heller ikke bare om å velge sin virkelighet, men om å se sin virkelighet og sine muligheter i samtiden. Her foreslås det at kritikeren kan bevege seg både i mer skapende og i mer organisatoriske/institusjonelle retninger, uten å miste refleksjonsskapende plattform.

Kritikk og tekst – Kritikk kan ikke bare forstås som en litterær form, men må sees i sammenheng med den kritiske filosofiens idéinnhold og utøvelsen av en praksis. Kritikk kan altså utøves gjennom andre praktiske handlinger enn skriving av anmeldelse/kommentar/katalogtekst – det kan skje i ulike former for samtaler og andre faglige bidrag som debatter, blogger, kunstproduksjon, film/video, undervisning/didaktisk virksomhet, rådgiver i offentlig forvaltning og kulturpolitikk, sosialt entreprenørskap, oversettelse, redigering, nettverksbygging, organisasjonsarbeid, med mer.

Kompetanse og ærbødighet er selvsagt viktig for en kritiker, likevel kan det virke som om det ikke er samsvar mellom kompetanse og ærbødighet. På samme måte som 'inkompetente' ikke alltid er ærbødige, er heller ikke de 'kompetente' nødvendigvis det. Altså, hvem som ser seg selv som kompetent og i forhold til hva, er også et kritisk dilemma, ikke en gitt størrelse av relevante og irrelevante utsagn. Noen av de minst ærbødige kritikkerne jeg har lest, i Norge for eksempel av Tommy Olsson og Jon Refsdal Moe, har, til tross

for det jeg fremdeles mener er manglende kunnskap eller interesse for det som anmeldes, også vært noen av de mest tankevekkende. Nettopp fordi de ikke alltid påberoper seg en særlig innenfra-kompetanse, bidrar de med viktige og kanskje uteglemte perspektiver – dette vil imidlertid ikke si at de er inkompetente eller ikke besitter viktig kunnskap. Noen av det kritiske feltets mest interessante diskusjoner fremkommer nettopp på bakgrunn av ulik kompetanse, og det må være en målsetting å stadig utvide feltets kompetansegrunnlag fremfor å hegne om egen diskurs.

Kunnskapsdeling – for at dette skal være mulig, må vi anerkjenne annen kompetanse, det være seg leserkompetanse eller formidlingskompetanse. Hvis vi godtar at kritikken har flere plattformer – som forståelse og formidling av kunst, som kunst i seg selv, som selv-kritikk, som refleksjon og samfunnsfunksjon, som forskning, som del av forvaltningen, som didaktisk og sosial praksis – så må vi være åpne for at relevante perspektiver kan befinne seg utenfor det diskursive rommet som den enkelte kritiker overskuer. Dette kan bety at vi kanskje må bruke andre kanaler og andre virkemidler, kanskje også sette til side noen av de klassiske ideene og bedømming og avhengighet for å aktivere et samtidig kritisk materiale.

Autonomi er altså ikke en målsetting i seg selv, men en beskrivelse av verdier ved kunst og kritikk som vi ikke finner i like stor grad i andre samfunnspraksiser. Med utgangspunkt i en nylesning av Adorno, eller kanskje heller en fremheving av det produksjonsnære ved kritikken, så ser jeg muligheter for deltakelse og anvendelse på sosiale så vel som kunstneriske arenaer, uten at vi blir 'skitne på hendene'.

Referanser

Adorno, Theodor (1972/2001): *The Culture Industry*. London and New York: Routledge.

Adorno, Theodor (1970/2004): *Aesthetic Theory*. London: Continuum.

Artaud, Antonin (1999): *The Theatre and Its Double*, Montreuil/London/New York, Calder.

Artaud, Antonin (1936/1989): *Artaud on Theatre*, ed. Claude Schumacher, London, Methuen Drama.

Bourriaud, Nicolas (1999/2003): *Formes de vie*. Paris: Éditions Denoël.

Bourriaud, Nicolas (2001): *Esthétique Relationelle*. Dijon: Les Presses du Réel.

Bourriaud, Nicolas (2003): *Postproduction*. Dijon: Les Presses du Réel.

Brecht, Bertolt (1927/2000): *Le Théâtre épique*. Paris: Gallimard.

Christensen-Scheel, Boel (2009): *Mobile Homes – Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Performative Practice and Theory*, Ph.D. dissertation, Oslo: Unipub/University of Oslo.

Christensen-Scheel, Boel (2013): 'Den anerkjente betrakter', *Artic Challenge* (in press)

Doherty, Claire (red.), *Situations*, London, Whitechapel Gallery og The MIT Press, 2009

Fastvold, Thale & Thorjussen, Tanja (red.), 2009, *Kurator? Utforskning av kuratorrollen i samtidskunstfeltet i Norge*. Norge: LOCUS Forlag.

Kosuth, Joseph, "Art After Philosophy", October 1969, i red. Kristine Stiles & Peter Selz, *Contemporary Art – A Sourcebook of Artist's Writings*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996

Rancière, Jacques (2009): *The Emancipated Spectator*. London: Verso.

Rogoff, I. (2006): "Academy as Potentiality." I: A.C.A.D.E.M.Y. Nollert, S. Et al (ed). Frankfurt am Main: Revolver.

Wesseling, Janneke (2011): *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher. Introduction*. Amsterdam: Valiz.