



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Kunst- kritikarar i Noreg i dag

*Av Merete Jonvik, Jan Fredrik Hovden
og Karl Knapskog*

Kulturrådet
Mølleparken 2
Postboks 8052 Dep
N-0031 Oslo
Tlf: +47 21 04 58 00
post@kulturradet.no
www.kulturradet.no

Utgitt av Kulturrådet 2016

Trykk: 07 Media

ISBN 978-82-8105-125-6 (Papir)
ISBN 978-82-8105-126-3 (PDF)

Innhald

Kunstkritikarar i Noreg i dag

06 Tørre tal og fakta

10 Den typiske kunstkritikaren

10 Generelle kulturelle synspunkt

10 Kulturpolitiske haldningar og synspunkt

10 Medievanar

10 Estetiske preferansar

14 Amerikanske kunstkritikarar

15 Kunst(kritikk)historisk sveip

16 Fortolkning over bedømming

20 Mangfald

21 Noter

Merete Jonvik, (f. 1978) er sosiolog og forskar, tilsett ved IRIS i Stavanger. Ho tok doktorgraden ved Universitetet i Stavanger med avhandlinga Folk om forskjellar mellom folk, om korleis folk frå ulike samfunnslag oppfattar og kommuniserer kulturelle og sosiale forskjellar. Jonvik er ein av forfattarane bak boka *Hva har oljen gjort med oss? Økonomisk vekst og kulturell endring*, med kapittel om mellom anna syn på rikdom og lekfolk sine relasjonar til kunst og heimeinnreiing. For tida held ho på med eit forskingsprosjekt om kvalitetsforståingar i kunst- og litteraturkritikk.

Jan Fredrik Hovden, (f. 1969) er sosiolog og professor i medievitskap ved Universitetet i Bergen. Han tok doktorgraden ved same universitet med avhandlinga *Profane and Sacred. A study of the Norwegian Journalistic Field* i 2008, og har bidrege med ei lang rekke artiklar og bøker om tema som kulturbruk og sosiale skilje i befolkninga, bland kunstnarar og andre kulturarbeidarar og i den norske politiske eliten, samt fleire studiar av journalistar og kulturjournalistar. Nokre antologiar han har bidrege i er *Cultural Journalism and Cultural Critique in the Media* (2016), *Journalism Re-examined* (2016), *Kulturjournalistikk* (2008) og *Aesthetic Theory, Art and Popular Culture* (1999).

Karl Knapskog (f. 1953) er cand.polit. og universitetslektor i medievitskap ved Universitetet i Bergen. Han har forska på politiske, organisatoriske og yrkesmessige konsekvensar av teknologiske endringar i mediene. Forholdet mellom normativ demokratiteori og medienes praksis har stått sentralt i denne forskinga, og er m.a. følgt opp i hans seinare arbeid om kulturjournalistikk og kulturell offentligheit. Knapskog har òg publisert artiklar om metode og vitskapsteori. Nokre bøker han har bidrege i er *Journalism and Cultural Critique in the Media* (2016), *Journalism Re-examined* (2016), *The idea of the public sphere* (2010), *The digital public sphere* (2010) og *Kulturjournalistikk* (2008).

Kunstkritikarar i Noreg i dag

Av Merete Jonvik, Jan Fredrik Hovden og Karl Knapskog

Kven er kunstkritikarane i Noreg, kva bakgrunn har dei og kva tenkjer dei om kunstkritikkens mandat i dag? Dei tre forskarane Merete Jonvik, Jan Fredrik Hovden og Karl Knapskog har sett på undersøkingar som kastar lys over spørsmåla. Dei presenterer tørre, men viktige tal og eit bilet av den idealtypiske kunstkritikaren. I lys av kritikararane sine eigne refleksjonar diskuterer dei forholdet mellom bedømming og fortolking i kunstkritikken.

Kunstkritikarar i Noreg i dag

«The days of the art critic as chest-thumping oracle are, for the most part, over.... Today's art is quirky, intuitive, pluralistic and democratic, and so are the best critics writing today».

Dette uttalar ein amerikansk aviskritikar i ei undersøking om amerikansk kunstkritikk.¹ Einig eller ueinig i utsegna, ho peikar på at kunstkritikken ikkje er kva han ein gong var. Utan kunnskap om kunsten si utvikling vert mykje moderne kunst ubegripeleg, skriv kunstkritikar Kjetil Røed², og understrekar vidare at kunstkritikken òg har ei historie, og at medvit om den vil gje klårare omgrep om vilkåra for og moglegeheitene i dagens kunstkritikk.

I tillegg til historiske forskjellar, i tid, er er forskjellar mellom ulike kritikarar, forskjellar i rom. Kunstsosiolog Dag Solhjell tenkjer seg til dømes at det fins tre kritikartypar:³ ”Den grunngjevande kritikaren”, som representerer den tradisjonelle kunstkritikken, gjer greie for sine eigne kriterier for kunstnarisk kvalitet og gjev ei bedømming av kunsten. ”Den subjektiverande kritikaren” understreker det subjektive i tileigninga av kunst, bringer seg sjølv inn i kritikken, og vurderer gjennom den subjektive reaksjonen. Mellom desse ytterpunktta ligg ”den skildrande kritikaren”, som avstår frå både bedømming og nemneverdig subjektivt nærvær. Trass si forenkling illustrerer kritikartypane at ulike kritikarar har forskjellige skrivestilar, ideal for og synspunkt på kva som er kunstkritikken sine oppgåver.

Solhjell definerer kunstkritikk som ei offentleg drøfting av både det standpunkt kunstnaren har teke til kunst ved å laga kunst, det standpunkt galleriet har teke ved å visa kunsten, konfrontert med det standpunktet kritikaren sjølv tek.⁴ Vidare: kunstkritikk er ei grunngjeven vurdering av ei kunstutstilling si kunstnariske kvalitet, publisert i ei avis eller eit anna massemedium. Kritikken har som regel referansar til bestemte kvalitetskriterier, til utstillinga si forståingsramme,

til utstillingsstaden sin karakter, samt er ofte fortolka. Ut frå denne definisjonen står drøfting og forståing, vurdering og bedømming, fortolking og formidling fram som kunstkritikken sine kjerneområde. Aspekta vert vektlagd forskjellig i ulike kunsthistoriske epokar og ulike kritikarar nавigerer på forskjellig vis mellom dei. I tillegg kallar ulike typar kunstverk til ein viss grad på forskjellige tilnærmingar frå kritikaren.

Men kven er kunstkritikarane i Noreg, kva bakgrunn har dei og kva tenkjer dei om kunstkritikkens mandat av i dag? Vi har to undersøkingar som kastar lys over spørsmåla: Ein survey gjennomført blant Norsk Kritikarlag sine medlemmar i 2013 som del av ein større studie av norske kulturarbeidarar, og ein intervjustudie av litt over ei handfull aktive kunstkritikarar frå aviser og tidsskrift frå 2016.⁶ Vi skal presentera tørre, men viktige tal. Vi skal presentera den idealtypiske kunstkritikaren. Og vi skal, i lys av nokre kritikarar sine eigne refleksjonar, diskutera forholdet mellom bedømming og fortolking i kunstkritikken.

Vi spør slik: Kva kjenneteiknar norske kunstkritikarar sine bakgrunnar, smaksprofilar og syn på kultur samanlikna med andre aktørar på feltet? Kva vurderer dei som kunstkritikken sine sentrale oppgåver? Kva ideal har dei på vegne av eigen sjanger?

Tørre tal og fakta

Norsk Kritikarlag har i 2016 375 medlemmar. Av desse er 89 medlemmar i seksjon for kunst, 206 i seksjon for litteratur og 99 i seksjon for teater, musikk og dans (samlekategori hos Kritikarlaget). Nokre få er medlem i fleire. Grovt rekna er her rundt 50 aktive kunstkritikarar i Noreg, men berre ei handfull har kritikk som hovudvirke.⁷ Nokre skriv rundt 20–50 kritikkar i året, medan mange andre skriv berre eit lite fåtal. For å bli medlem i Kritikarlaget er det krav om fem publiserte kritikkar. Ei intern undersøking blant Kritikarlaget sine medlemmar frå 2001 viste at norske kritikarar generelt har lause arbeidstilknytingar og tener lite på

kritikarverksemda si. Desse vilkåra har endra seg noko i løpet av dei siste tre åra då ein har hatt ein kraftig auke i talet på kritikarstipend.⁸

Surveyundersøkinga vår dekkjer halvparten av kunstkritikarane i Noreg.⁹ 62 prosent av desse er kvinner. 52 prosent er fødd før 1960 og 28 prosent etter 1970. Omlag ein fjerdedel er sjølvstendig næringsdrivande (frilansarar), ein femtedel er tilsett i institusjonar for høgare utdanning og omlag like mange er kunstnarar. Resten er tilsett i private kulturbedrifter, tidsskrift, fylkeskommune, statlege kulturinstitusjonar og anna. Nesten tre av fire jobbar i Oslo, og ein av fem i Stavanger eller Bergen. Halvparten har vakse opp på Austlandet. Fagleg sett er biletkunst oppgitt som hovudområde for 70 prosent av dei.¹⁰

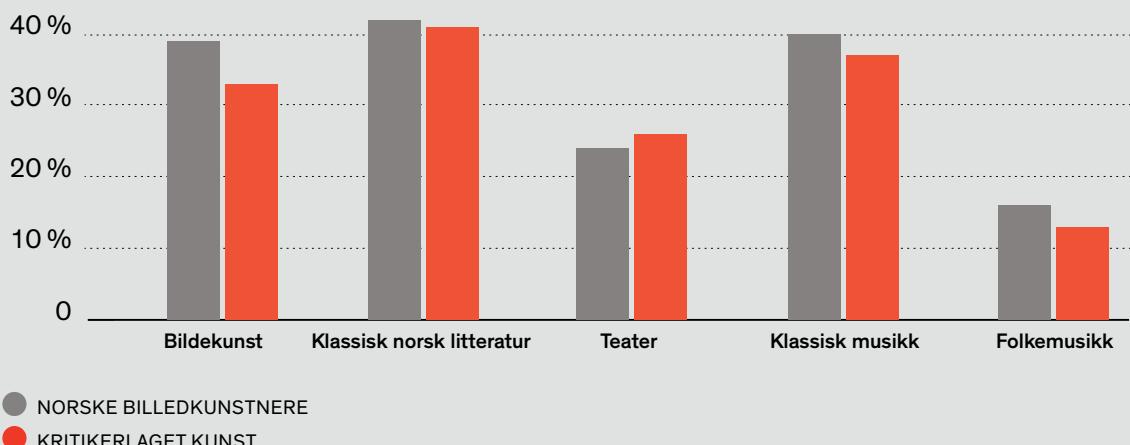
Kunstkritikarane i Noreg er svært høgt utdanna. Ein av fire har doktorgrad, og ni av ti har ein mastergrad eller meir. 73 prosent har utdanning innan humanistiske fag. Faga kunsthistorie, kunstteori og kunstvitenskap er i overvekt. I tillegg har 17 prosent utdanning innan kreative handverksretta fag, som design, kunstmaling og musikk.

I tillegg til at kunstkritikarane sjølv er høgt utdanna, er òg deira foreldre det. 39 prosent av mødrene og 60 prosent av fedrane har høgare utdanning utover vidaregående skule. Ein av fem har ein forelder med mastergrad, ein av ti ein forelder med doktorgrad. Mødrene til kritikarane arbeider innan helsesektoren som sjukepleiarar, psykologar, sosialarbeidrarar og legar og som kunstnarar, journalistar, lærarar eller i ulike administrative stillingar. Om lag ein fjerdedel er/var heimeverande.¹¹ Fedrane til kunstkritikarane arbeider som ingeniørar, handverkarar, lærarar, kunstnarar, leiarar og professorar. I sum gjev dette eit bilet av kunstkritikarane som i stor grad rekrutterte frå midtre og øvre delar av den kulturelle mellomklassa i Noreg. Dette er heimemiljø som tradisjonelt har hatt aksept for at avkom vel utdanningar i kunstnarisk retning og som kan tilby økonomisk sikringsnett til dei som forsøker seg på arbeid i ein usikker bransje.¹²

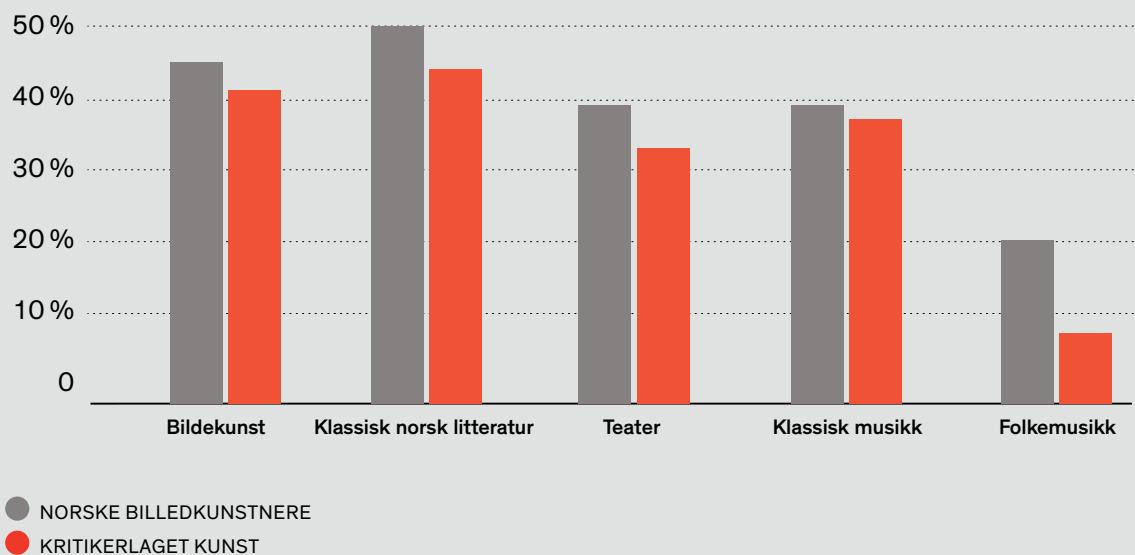
Den franske sosiologen Pierre Bourdieu har vist at folk sine kulturelle ressursar «bakover i tid» er forma av foreldra sine kulturelle ressursar, og «framover i tid» vil vera med å påverka deira tilbøyeligheter til og tilgang på posisjonar og gode.¹³ Kor vidt og på kva måtar ein opparbeider «fortrilegheit med kultur» frå oppveksten er difor sentralt i hans perspektiv.

Figurane viser kva typar kunstnariske utrykk kunstkritikarane har rapportert at deira foreldre er interessert i, samanlikna med medlemmar i Norske Billedkunstnere, samt ein figur som samanliknar desse to gruppene når det gjeld kjønn, alder, utdanning og bustad.

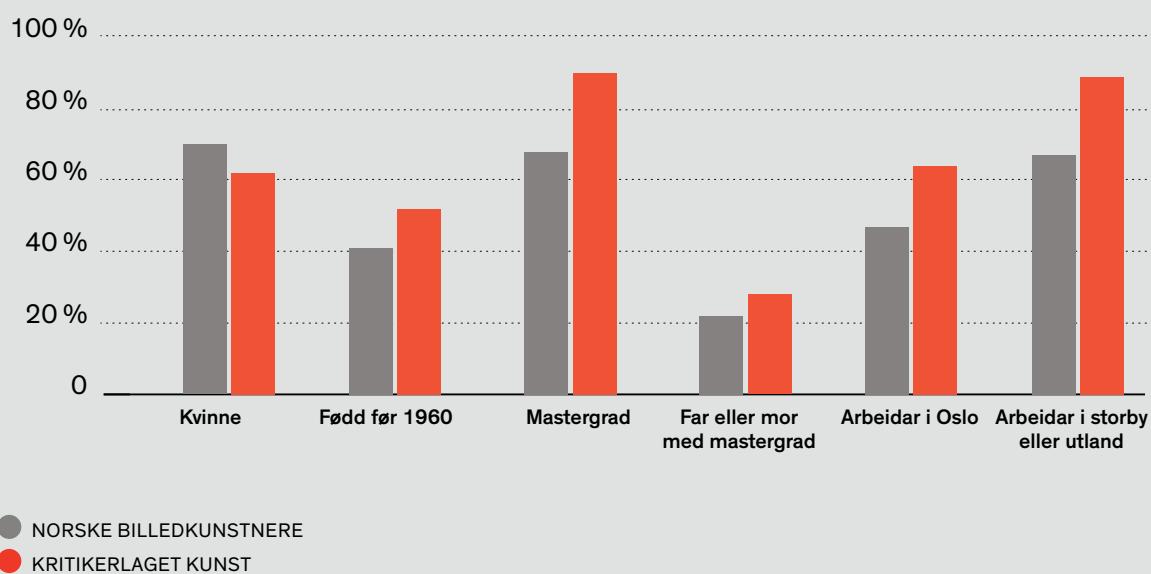
Kunstnariske utrykk far er interessert i

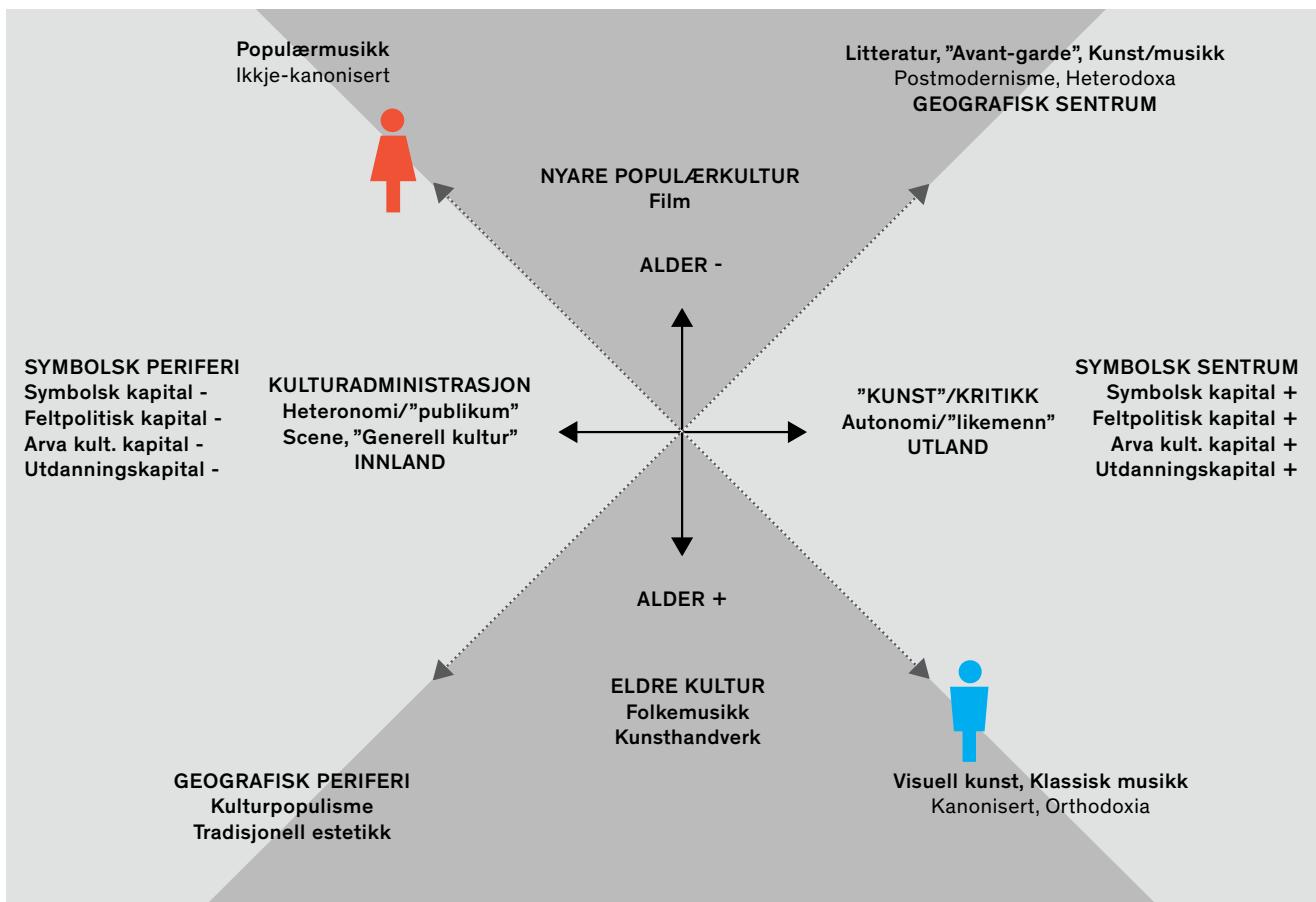


Kunstnariske utrykk mor er interessert i



Medlemmar i Norske Billedkunstnere vs. kunstkritikarar





Det norske kulturfeltet (Hovden og Knapskog 2014)¹⁴

Om nokså like, er inntrykket at der kunstnarane i noko større grad har vaks opp med kunstinteresserte forældre samanlikna med kritikarane, verkar sistnemnde å vera rekryttet noko sosialt høgare enn kunstnarane. Kunstkritikarane har òg oftere master- og doktorgrad og har oftere utdanninger innan teoretiske heller enn praktiske humanistiske fag. Langt fleire arbeidar i Oslo, og dei er oftere eldre, og oftere menn. Både livserfaring, yrkes- og utdanningserfaring er slik litt ulik, noko som kanskje kan forklara nokre av forskjellane vi finn mellom deira kultursyn og kulturpreferansar som vi kjem tilbake til seinare.

Sett i høve til resten av det norske kulturfeltet, er det likevel verdt å merka seg at både kritikarar og kunstnarar høyrrer til dei tradisjonelt mest prestisjetunge delane av kulturfeltet. I det større kulturfeltet (figuren nedanfor) er dei begge utmerka av høg utdanning og ressurssterke bakgrunnar, og nærleik til den symbolske kjernen av feltet. Nærleiken til idealet om den frie kunstnar og den frie intellektuelle står i kontrast til dei som har kulturen som administrativt område.

Biletfeltet sin tradisjonelle legitime status står i kontrast til både populærkultur og folkekultur som område. Kunstnarane og kritikarane har ofte nærliek til storbyen og til utlandet, og i biletkunsten sitt tilfelle er dei òg ofte eldre (og oftere menn) enn mange andre utøvarar i kulturfeltet.

Den typiske kunstkritikaren

Kven er den typiske kunstkritikaren? Basert på ei lesing av kunstkritikarane sine svar i surveyen, er det mogleg å laga eit grovt gjennomsnittsportrett – ein ide-altype. Det ligg i saka si natur at eit slikt portrett ikkje dekkjer alle typar kritikarar og at noko av mangfaldet forsvinn. Men om idealtypen ikkje fins i si reine form, fortel den om typiske trekk. Vi kallar ho Hedda sidan 62 prosent er kvinner, så slepp vi samstundes unna ordia idealtypen og gjennomsnittskunstkritikaren.

Generelle kulturelle synspunkt

Hedda meiner ikkje på generelt grunnlag at god kunst bør ha ein politisk og moralisk bodskap. Ho meiner ikkje at kunst og kulturopplevingar i hovudsak er underhaldning og noko privat. Ho har ikkje eit generelt synspunkt på om kunst skal provosera eller ikkje. Antakeleg meiner ho at det vil avhenga av utføring frå tilfelle til tilfelle. Ho er delt i synet på om samtidslitteratur gjev verdifull innsikt i politiske og samfunnsmessige spørsmål. Dette er heller ikkje anna enn logisk gitt den store variasjonen i kva tema samtidslitteraturen tek for seg og korleis han gjer det. Ho er svært ueinig i at kunstinstitusjonar er for elitistiske. Likeleis svært ueinig i at kunstnarisk kvalitet bygg på eviggyldige prinsipp (litteraturkritikarar er noko meir tvitydige til dette spørsmålet og meir opne for at kvalitetsvurderingar har noko eviggyldig ved seg. Til dømes er 16 prosent av litteraturkritikarane samd eller delvis samd i utsegna. Blant kunstkritikarane er det 6 prosent). Hedda meiner ikkje at den beste kunsten naudsynleg har brei appell hos vanlege folk. Det sistnemnde er, i lys av til dømes Bourdieu sine prinsipp for hierarkisering innan kunstfeltet, langt frå overraskande. Kunstfeltet «is a site of doubly hierarchy», skriv Bourdieu.¹⁵ To prinsipp for hierarkisering eksisterer side om side og står i motsetnad til kvarandre; autonome prinsipp for hierarkisering som går på kunstnarisk anerkjening og heteronome prinsipp for hierarkisering som vert målt etter marknadssuksess. Kunstnarisk kredibilitet står i motsetnad til brei appell.

Kulturpolitiske haldningar og synspunkt

Hedda meiner at gode kunstnarar som ikkje kan overleva på marknaden bør få offentleg støtte. Ho er heilt klar på at idrettsområdet bør skiljast ut av kulturpolitikken. Ho er delt i synet på kor vidt leiarar i kulturinstitusjonar treng økonomikkompetanse like mykje som kunst- og kulturfagleg kompetanse. Ho er ikkje spesielt oppteken av at kulturinstitusjonar bør samarbeida

med næringslivet i særleg større grad enn dei gjer i dag. Desse haldingane kan også skrivast inn i ei forståing av at her er gnissingar mellom ein «autonom» og ein «heteronom» pol i kunstfeltet, og at Hedda i høgste grad tenderer mot den autonome polen som vektlegg kunst for kunsten si eiga skuld. Den heteronome polen er kjenneteikna av å vera påverka av andre logikkar og verdiar enn den autonome, som det heiter hos Bourdieu, altså at andre forhold enn kunsten for sin eigen del vert tillagt vekt. At kunstkritikarar ikkje ser mening i at idrett skal vera del av kulturomgrepet og stiller tvil om kva godt tett samarbeid mellom kultur og næringsliv kan føra med seg, handlar truleg om at det etter deira syn fører til at det ikkje vert lagt *nok* og *rett* vekt på kunsten, at andre felt utfordrar kunsten si rolle som sjølvbestemt og sjølvstendig.

Medievanar

Vi går vidare til Hedda sine medievanar. Ikkje overraskande er ho eit lesande menneske, ho les skjønnlitteratur kvar veke, om ikkje kvar dag. Av avisar les ho *Morgenbladet*, *Aftenposten* og relativt ofte *Klassekampen*. Av og til les ho *Dagbladet*, *VG*, *Dagens Næringsliv*, *Le Monde*, *New York Times* og *The Guardian*, og ein sjeldan gong *Dagsavisa* og *Dag og Tid*. Ho er aktiv lesar av nettstaden *kunstkritikk.no* (men ikkje av tilsvarande nettstadar frå andre kunstområde, som *ballade.no*, *scenekunst.no* og *barnebokkritikk.no*). Andre tidsskrift og nettstadar som er viktige i hennar kulturrelaterte virke er *Billedkunst*, *Kunst og kultur* og *Kunstforum*, og til ein viss grad *KUNST*, *Kunsthåndverk* og *Frieze*.

Estetiske preferansar

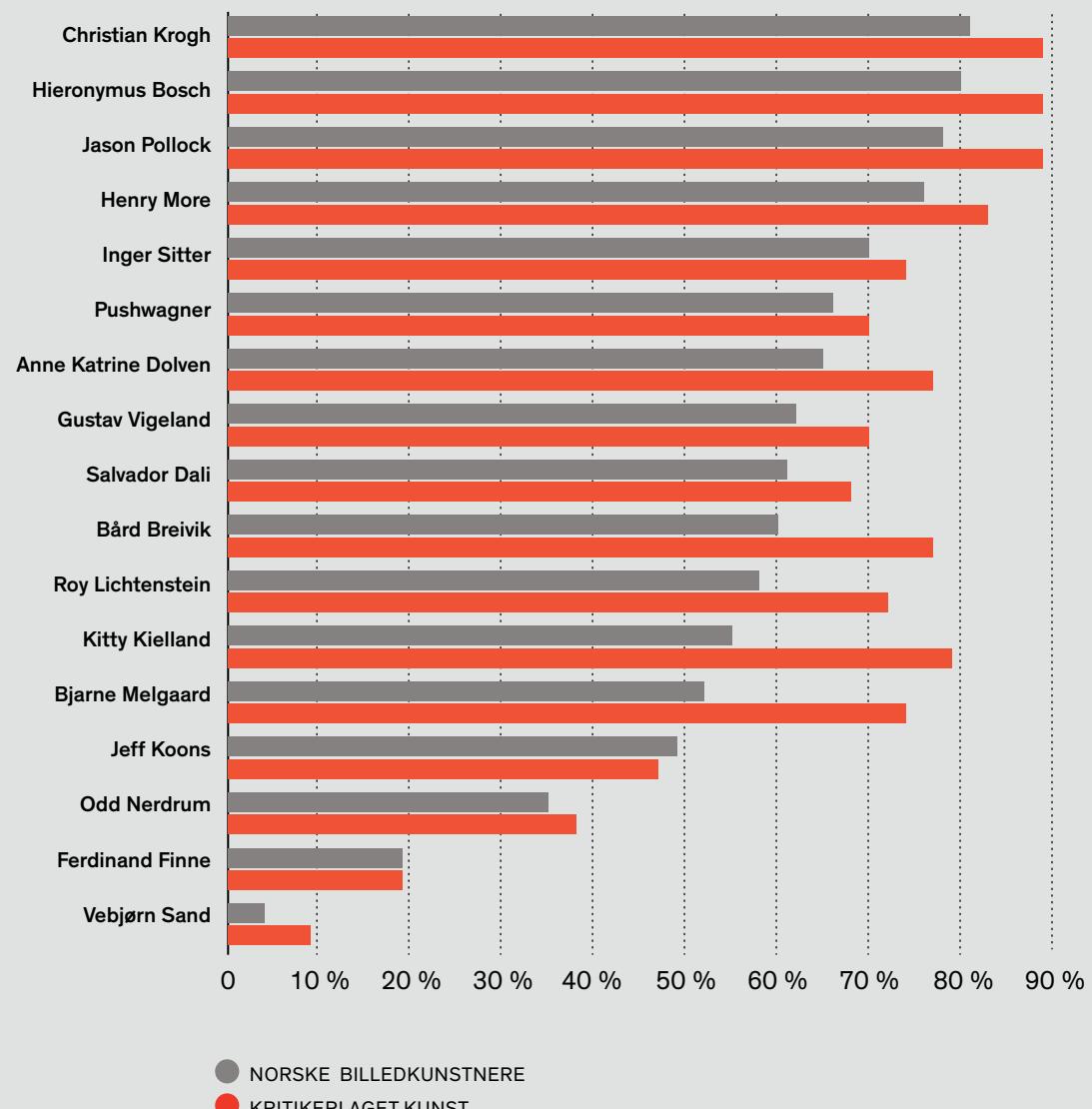
«Criticism is ultimately a manifestation of taste, which informs the fine distinctions critics make in their evaluations of artists and artworks. Taste, in turn, is influenced by the writers and theorists who shape a given reviewer's approach to art and criticism». Dette skriv sosiologen András Szántó i *The Visual Art Critic*.¹⁶ Den velkjende amerikanske litteraturkritikaren Daniel Mendelsohn har ei likning for dette: kunnskap + smak = meiningsfull bedømming (med vekt på meiningsfull).¹⁷ Kunnskap og erfaring, samt smak og estetiske preferansar, er slik grunnsteinar kritikarane sitt virke er fundert på.

Om vi held oss til sistnemnde: Kva kjenneteiknar dei norske kunstkritikarane sine estetiske preferansar? Kva kunstnarar syns dei positivt om? Kva litteratur set dei høgt? Først som sist må det seiast at kartlegging av

kritikarar sine preferansar gjennom enkle graderingar i surveyar sjølvsgått er overflatiske. Å kryssa av for om ein «likar svært godt», «likar litt», «likar ikkje i det heile» osb. om ulike kunstnarskap er mildt sagt er ein kraftig reduksjon av kompleksiteten i både kunstnarskapa og i kunsten, og det er langt herfrå fram til nyansert

forståing, fortolking, formidling og vurdering. Grove, systematiske trekk i deira preferansar for kunstnarar kan likevel gje eit inntrykk av kven kunstkritikarane let seg inspirera og glede av i dag. Fordi kunstkritikarar er ein av fleire – i varierande grad – toneangivande grupper i kunstfeltet, er dette relevant.

Preferanse for utvalde kunstnarar



Figuren viser kunstkritikarane sine preferansar for utvalde førehandsoppgitte kunstnarar, igjen samanlikna med kunstnarane.

Kunstnarar som kjem høgt blant dei førehandsdefinerte ser vi er ei eklektisk spreiing mellom amerikansk abstrakt ekspresjonisme, figurativ realisme, norsk landskapsmaleri, semi-abstrakt skulpturtradisjon og mystisk naturalisme. Dei høgast rangerte kunstnarane er Christian Krogh (norsk malar og forfattar, sentral i Kristiania-bohemen på slutten av 1800-talet), Hieronymus Bosch (nederlandsk middelaldermalar som seinare vart ei inspirasjonskjelde for surrealiste), Jackson Pollock (amerikansk abstrakt ekspresjonist kjend for sin særeigne dryppeteknikk), og Henry Moore (britisk skulptør kjend for sine monumentale bronseskulpturar). Kritikarane er ikkje vidare positivt

innstilt overfor til dømes den norske figurative og lettare kontroversielle malaren Vebjørn Sand, eller overfor Ferdinand Finne, norsk naturalistisk malar, omtala som «forrige århundres mest kjente og populære norske kunstner» hos nettgalleriet Fineart.

Oppsummeringsvis kan ein kanskje seia at kunstnarane utviser ein meir diskriminerande smak – i tydinga at dei meir tydeleg set skilje mellom kva kunstnarar dei likar og ikkje likar – samstundes som kritikarane oftare verkar ha preferansar for dei mest klassiske kunstnarane og dei eksperimenterande.

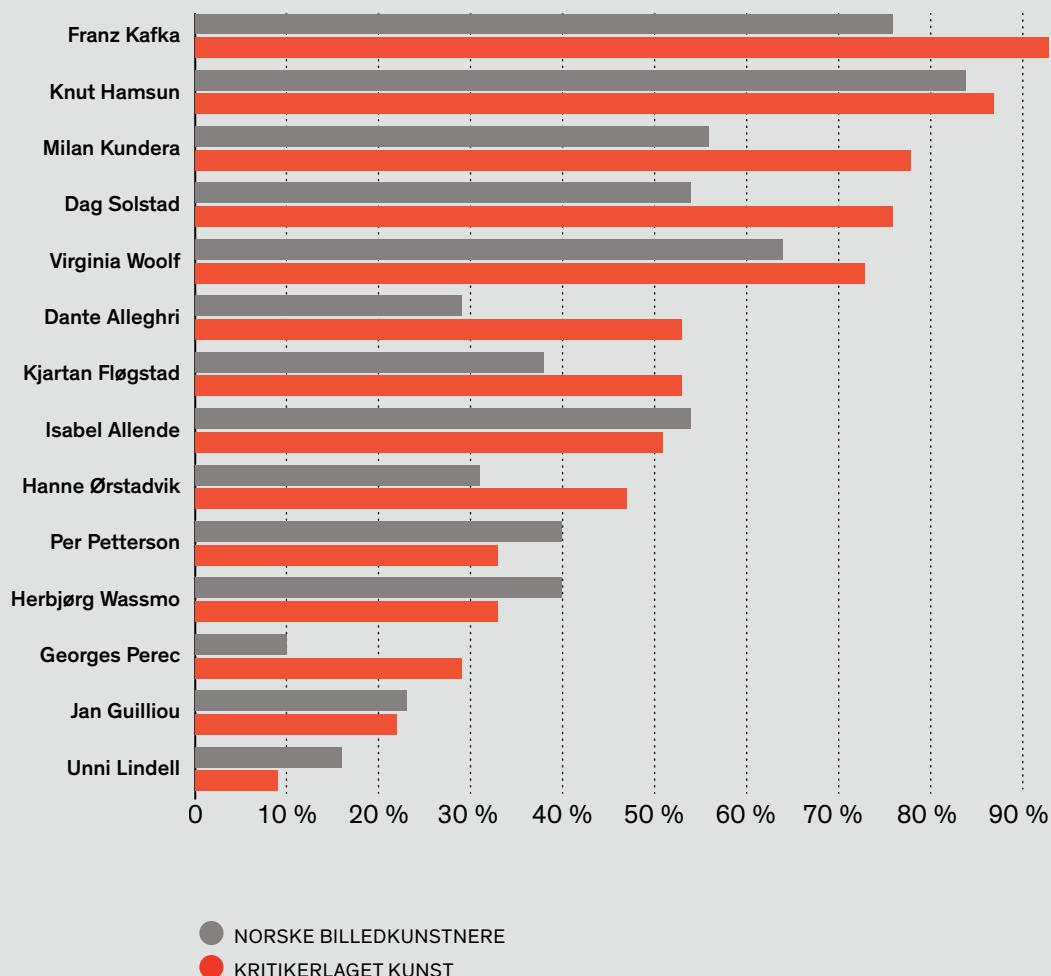


Ordsky som inkluderer kunstnarar kritikarane sjølv har oppgjeve som gode, der storleiken på skrifta indikerer talet på gonger dei er nemnd. Vi ser at Edvard Munch og Pablo Picasso i særklasse er dei oftast nemnde, forutan to sentrale norske nolevande kunstnarar, Leonard Rickhard og Marianne Heske, begge med verk blant Morgenbladets 12 viktigaste kunstverk.

Forskjellen mellom kunstnarane og kunstkritikarane sine kulturpreferansar er ikkje avgrensa til bildande kunstnarar. Ser vi til dømes på litterære preferansar, finn vi noko av det same mønsteret: kunstkritikarane er i større grad enn kunstnarane begeistra for litteraturens tradisjonelle kanonar og for samtidslitteraturen. På sett og vis er dei jamt over meir begeistra.

Ei mogleg tolking av at kunstkritikarane jamt over har høgare preferansar for forfattarane er at dette avspeglar ei meir kunstområdeoverskridande kulturinteresse enn hos dei utøvande kunstnarane, som dels kan handla om bakgrunn, dels om deira type utdanning, og dels om at kritikarvirket for mange er overskridande på same måte.

Preferanse for utvalde forfattarar





I ordskya der kunstkritikarane sjølv har oppgjeve forfattarar dei syns positivt om, står Karl Ove Knausgård fram som ein favoritt. I tillegg internasjonale namn som Haruki Murakami og Per Olov Enquist, begge godt vande med priser og nominasjonar.

Amerikanske kunstkritikarar

Samanliknar vi dei norske kritikarane med dei amerikanske, finn vi mange likskapstrekk. Amerikanske kunstkritikarar har som dei norske ofte usikre jobbtilknytingar, og driv si kritikarverksemد på frilansbasis, på deltid, klemt mellom andre arbeidsoppgåver. To av fem er skeptiske til om dei ville blitt erstatta om dei slutta. Forhold som går meir på innhaldet i deira kritikarvirke – som vi snart skal venda oss mot i denne artikkelen – visar at dei amerikanske kritikarane har ei djup involvering i kunst som langt overskrid deira journalistiske rolle. Den mest populære kunstforma blant dei er biletkunst, medan dei samla sett er lunkne til performancekunst, videokunst, postmoderne kunst, digital kunst og «teoritung kunst». Eklektisk smak og respekt for anerkjende namn kjem til overflata i kritikarane sine rangeringar av nolevande kunstnarar.¹⁸ Kunstkritikarane oppfattar at dei skriv for eit publikum med både lågt kunnskapsnivå om og lunken interesse for kunst, og sentralt i deira kritikargjerning er difor oppsedarelementet og det å gi kritikken ei pe-

dagogisk vinkling. Domfelling og bedømmingsaspekt vert sett på som ein lite viktig faktor når dei skal skriva kunstmeldingar, snarare prioriterer dei deskripsjon og kontekstualisering, samt å gi kritikken litterære kvalitetar.

Ei forbløffande reversering kallar den amerikanske kunsthistorikaren og kritikaren James Elkins denne vendinga i kunstkritikken, vendinga kjenneteikna av at kritikarar dei tre-fire siste tiåra i langt større grad *skildrar* kunsten i plassen for å seia kva dei syns om den eller bedømma den.¹⁹ Elkins går faktisk i hyperbol over vendinga og kallar den like utrolig som om fysikarar hadde erklært at dei ikkje lenger vil sökja å forstå universet, men berre setja pris på det. Styrken i desse orda til tross: det er mange grunnar til at denne reverseringa finn stad, og vendinga gjeld òg for norsk kunstkritikk. For å forstå reverseringa, og for å setja ei ramme rundt dagens kunstkritikk, tek vi eit sveip gjennom kunsthistoria og kunstkritikkhistoria.

Kunst(kritikk)historisk sveip

Solhjell viser til forskjellige epokar innan kunsten, som ikke naudsynleg avløyser kvarandre i tid, men som eksisterer samstundes, og som skapar ulike relasjonar mellom kunstverk og kritikar.²⁰ Vi byrjar ikkje alt for langt tilbake, med modernismen. I *modernismens epoke* står kunsten sine eigne former, material og teknikkar i sentrum, det non-figurative individuelle verket er det hegemoniske og det dominerande utstillingsrommet er den kvite kuben. Kritikaren sine kriterier er i denne epoken korrekt utføring og samanheng mellom form og innhald. Den *postmoderne epoken* bryt med den modernistiske og opnar for eit mangfald av material, uttrykksformer, tema og kunsthistoriske referansar. Kritikaren sine kriterier vert mindre objektive og meir personlege, og i større grad knytt til verk sine presentasjonsformer, samt kontekstane og samanhengane dei opptrer i. Den postmoderne kritikken er gjerne koncentrert om fortolking av utstillingane sine heilskaplege konsept. I den postmoderne epoken vert kunsten sjølvrefleksionende, og det same vert kritikken. I den *modne postmodernistiske epoke*, som Solhjell kallar den etterfølgjande til den postmodernistiske, vert ytre materialitet og handverk mindre vektlagt, i plassen for verket sine idear, då særleg i konseptkunsten. Ironi og kitch kjem inn i kunsten. Kritikaren sine kriterier for denne typen kunst kretsar rundt kor vidt ideen i verk gjev opphav til interessante tolkingar. I tillegg vert det kritikaren si oppgåve å kasta lys over ironien sitt referansegrunnlag, og ikkje minst kuratoren sitt arbeid. Utover desse epokane nemner Solhjell kroppskunst, humanistisk kunst og sosial og relasjonell kunst som eigne retningar, med eigne kriterier for tileigning. Relasjonell kunst til dømes krev nye typar estetisk refleksjon, ifølgje omgrepet sin opphavsmann kuratoren og kunstkritikaren Nicolas Bourriaud.²¹ I relasjonell kunst er kunstverket i seg sjølv ikkje det vesentlege, men mellommenneskelege relasjonar og den sosiale situasjonen, og her er fokus på tilskodaren si deltakande rolle. Kritikarar må overfor slik kunst ta utgangspunkt i same *situasjon* som kunsten for å kunna forstå og kritisera den, og må i større grad skilja mellom seg sjølv som kritikar og som publikummar som deltek i og påverkar kunstverket.²²

Definerande kjennemerke for kunst etter 1990 – av mange brukt som eit tidsskilje som markerer overgangen til det samtidige, eller det kontemporære – er at her er kunstomgrep som kryssar og overlappar kvarandre, tendensar som utfordrar konseptet om kunstens autonomi, her er sjangerblanding og medieblanding, og ei stadig forskyving frå verk til tilskodar.²³ Sjølv om kunstfeltet er mangfaldig og foranderleg – nokre av grunnane til at det er vanskeleg å setja

namn på epoken ein er midt inne i – er det trygt å seia at dagens kunstdiskurs er prega av ei nymateriell vending, nymateriell i den forstand at ho vender seg vekk frå ideen om at mennesket er privilegert i høve til andre vesen og ting, er i alle tings sentrum så å seia, fanga inn av omgrep som antropocen, objekt-orientert ontologi, spekulativ realisme og post-human kunst. Men sentralt altså er det at retningane ikkje avløyser kvarandre i eit lineært løp, men eksisterer side om side og til ein viss grad overlappar kvarandre. Sentralt i denne samanheng er òg at tendensar og endringar i kunsten kontinuerleg set kritikaren overfor nye oppgåver, og kritikarar som skal dekkja heile kunstfeltet må forholda seg til meir eller mindre alle desse retningane innan kunsten. Dette er med og angir årsakar til kritikkfeltets mangfald.

Med dette vert det òg opplagt at tradisjonell objektorientert kunstforståing og formalistisk kritikk frå modernismens epoke gjev lite mening og glede overfor kunstuttrykk som ikkje presenterer seg i modernistisk drakt. Den tradisjonelle kunstkritikken, som legg vekt på å vera ei grunngjeven bedømming av ei utstilling sin kunstnariske kvalitet, er det òg få i praksis som følgjer i dag.²⁴ Med orda til kunstkritikar Trond Borgen: «På ett plan vil der vel alltid ligge et element av bedømmelse i kunstkritikk; men siden 1980-tallet, da det ble åpenbart at modernismens utopi hadde feilet, har flere muligheter åpnet seg».²⁵ Kritikaren rører seg i dag ikkje i eit felt av fastlagde reglar, men i eit mogleheitsfelt, eit felt der metoden vert vald frå gong til gong, skriv Borgen.

Sett gjennom slike historiske sveip er det tydeleg at betraktinga og kunstkritikken endrar seg når kunsten endrar seg. Denne historiske utviklinga har ført til at kunstkritikk i dag i langt større grad handlar om kor vidt idear bak verk gjev opphav til interessante tolkingar, kritikaren er stadig vorten eit sterke formidlande ledd mellom verk og tilskodar, i tillegg til at kritikarar har gått frå å skriva for eit ubestemt «vi» til å skriva som eit personleg «eg».²⁶ Tilskodaren har vorte meir sentral i kunsten, og tilskodaren som erfarannde subjekt har vorte meir sentral i kritikken. Gjennomgangen synleggjer sjangerspesifikke årsakar til at bedømming og vurdering i dag står langt meir i bakgrunnen i kunstkritikken samanlikna med for nokre tiår sidan. I det følgjande skal vi gå noko djupare inn i dette gjennom å lytta til nokre av dei intervjuua kunstkritikarane sine synspunkt på kunstkritikken sine oppgåver og moglehete. Dette er å rekna som fråsegn frå individuelle utsiktspunkt i kritikarfeltet.

Fortolking over bedømming

Kunstkritikarane som har lete seg intervjuet,²⁷ bidrar til å stadfesta synet om den tradisjonelle kunstkritikken sin antiappell og samtidige irrelevans. Vurdering og bedømming vert ikkje sett på som det primære mandatet for kunstkritikk, i alle høve ikkje det mest interessante og relevante. Når det er sagt, vil sjølve det å skriva kunstkritikk alltid innehalda element av bedømming, like fullt som det å unnlata å melda noko er ei domfelling. Sagt med kunsthistorikar Maja Naef: «The art critical judgement is contained in writing, because it records a process that associates a certain revisability with how we perceive: art critical judging denotes the threshold that registers and reviews how perception is carried over into language».²⁸ Alle dei intervjuet kritikarane uttalar at kritikk uansett handlar om å ta stilling til, men ingen insisterer altså på at det er her kunstkritikaren sine viktigaste oppgåver ligg. Snarare sentrerer kunstkritikken sine mandat rundt forhold som at kritikken skal tenkja vidare med kunsten, den skal bidra til å ta opp og vidareforedra dei ytringane som kunst de facto er, til å utvida tenkinga om kunst og å opna rommet for fortolking av kunst. Vidare er det kunstkritikken si oppgåve å bidra til å gjera kunst relevant for publikum, å vera eit sentralt formidlingsledd mellom kunsten og publikum. Fleire legg vekt på at kritikken sitt mandat òg er å skildra kva verk og kunst kan gjera med tilskodaren, kva funksjon kunst kan ha, kva kunst kan brukast til. Sist, men ikkje minst, framhevar dei kunstkritikk som ein eigen litterær sjanger i det dei legg tyngd på det å skriva litterært.

Kjetil Røed, kunstcritikar i Aftenposten, ser ikkje domfelling som det primære oppdraget til kunstkritikken: Dommen er eit utgangspunkt, ei byrjing, ikkje ein slutt, det siste ord.²⁹

Ja, altså, felle en dom, det kan man jo si at jeg gjør. Men det har forandret seg. Etter at jeg begynte å skrive i Aftenposten så har det blitt veldig tydelig for meg at min misjon er å prøve å si noe meningsfylt til flere, først og fremst utenfor kunstfeltet, om hvorfor kunst er viktig. Kunst er ikke, synes jeg, så viktig i seg selv. For meg er kunst først og fremst verdifullt som et slags erkjennelsesredskap, som et instrument for å reflektere over eller forstå sine egne følelser. Fra en vinkel som ikke finnes andre steder. Som et slags laboratorium for å se virkeligheten fra forskjellige synsvinkler.

I staden for å insistera på kunsten sin autonomi, insisterer han på kunsten sin samfunnsnytte, på det at kunst kan ha ein funksjon, fylla nokre behov som den er åleine om å klara. Han er blant dei stemmene som utfordrar mantraet om «kunst for kunsten si skuld», og står slik noko i motsetnad til gjennomsnittskritikaren Hedda. Røed legg stor vekt på formidlingsaspektet, på det å formidla om kunst på forståelege måtar overfor folk utanfor kunstfeltet, og på å vera transparent om eigen ståstad og eigne tankar. Etter kvart har det òg i stadig større grad blitt hans misjon å motarbeida elitisme i kunstfeltet, fortel han.

Jeg er lei av det jálespråket som sprer seg som sykdom i kunstfeltet. Det ødelegger mye (...) Det er noe feil med tekster fra utstillinger som du trenger grunnfag i filosofi eller kunsthistorie for å lese. Der er noen helt absurde mekanismar som har ødelagt for kunsten. Det kunne jeg tenkt meg å forandre på.

Det å motarbeida elitisme i kunstfeltet og å formidla kunst som ein erkjenningsreiskap, er forhold Røed sjølv ser som sentrale i si kritikargjerning. Elitisme bør motarbeidast fordi det berre har med oppretthalting av makt å gjera, det impliserer at nokon fell utanfor, utan annan grunn enn at andre opprettheld makta si. Eksklusjon for eksklusjonen si skuld. Det å sjá kunst som ein erkjenningsreiskap handlar om å lokalisera seg som eit erfarannde levande subjekt når ein tek til seg kunst. Røed talar for å ufarleggjera kunsten gjennom mellom anna å kommunisera at kvar og ein kan byrja med det dei har, med låg terskel for kva det er lov å assosiera og tenkja, utan for mykje respekt eller frykt for kunstrommet. Nokre vil i så måte byrja med å tenkja på bestemora si og andre på Kazimir Malevich, men det er greitt, alle byrjar der dei kan. Inspirasjonen frå filosofen Jacques Rancière, som i sin estetiske filosofi legg vekt på at kunstopplevingar ikkje bør styrast av ei söken etter å avdekkja dei reglane eit kunstverk er produsert med heimel i, er synleg.³⁰

Det er veldig viktig å lokalisere seg selv som noe forskjellig fra instruksene kunstfeltet har til hvordan du skal elske kunst, oppføre deg i kunstrom og lignende. Jeg er veldig for å på en måte være naiv og dum, tillate meg selv å være menneske før kunstkjenner. Ikke nødvendigvis fordi man skal være den naive og dumme i selve teksten, men fordi man der finner en inngang til

en annen måte å tenke på, og kanskje en annen måte å skrive på. Som har med oppriktighet å gjøre. Og som kanskje er tettere på deg selv og kanskje dermed også tettere på leseren.

Ei oppfatning av kunst der det primært er kunsten sine eigne formproblem som bestemmer agendaen, vert i så måte livsfjernt, ifølgje Røed.³¹ Reindyrka former for autonomi-estetikk og verk som er ytst lite imøtekommende, som bortimot ikkje gjev frå seg informasjon, er han òg difor lite sympatisk innstilt overfor. Døme på skriftlege avtrykk av dette kunst- og kritikksynet finst mellom anna i meldinga av Fredrik Værslevs Festspillutstilling i 2016, *All Around Amateur*, som Røed kritiserer for å vera konstruert, ekskluderande og stiv: «Værslev har mange ‘smarte’ konseptuelle grep, men hva er det han *egentlig* har på hjertet?». Og i meldinga av teiknaren Martin Schreiner si utstilling, *Etter all denne tiden*, ei av tre utstillingar som tematiserer bearbeidning av sorg etter sjølvmort i nære relasjoner: «Schreiner gir ingen svar på sorgens problem, men skaper et rom å jobbe med den i. Han inviterer til å tenke over hvor få fellesrom for sorgbearbeidelse som faktisk finnes i vår kultur». Og vidare: «Mye viktigere enn skjønnhetsfeil er derfor bruken av kunsten i sorgarbeidet. Slik får betrakteren tilgang på et ekstra sett briller for å undersøke egne følelsesrom». Vurderinga av utstillinga ligg både på og mellom linjene, som i setningane «Schreiner er en svært dyktig tegner» og «fjorårets utstilling var nok mer stringent og visuelt interessant», men det som kjem klårast fram av meldinga er kva tankerom kunsten inviterer til, kva kunsten kan brukast til.

Sigrun Hodne, kunstkritikar i Morgenbladet, ytrar òg at ho ikkje primært er oppteken av spørsmålet om godt og dårlig, av vurderingsaspektet av kunst i sitt kritikkarvirke. Som kritikar er ho oppteken av å skriva på måtar som kan opna opp kunstfeltet for lesarar, ho ønskjer å gi folk ulike inngangar til kunstfeltet slik at dei sjølv kan tre inn i det og tenkja sine eigne tankar. Som ho skriv i meldinga av *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, eit bestillingsverk Bill Viola har laga for St. Paul's Cathedral: «Mellan verket og betrakteren finnes det et flytende rom av mening som hver og en av oss kan gå inn i på vår egen måte». Hodne vil at kritikken skal bidra med moglege inngangar til dette rommet. Noko av motivasjonen hennar for å driva med kritikk er å bidra til den offentlege diskusjonen om kunsten i og om samfunnet, samt å skriva littærte tekstar. Ho ytrar òg at ho medviten har gått inn for å frigjera seg frå sitt eige teoretiske fundament.

Kritikaren bør ha eit godt fagleg fundament og teori kan innreflekterast i kritikken, men berre der det tener si hensikt og utan å gå på akkord med formidlingsmandatet. Dette kunst- og kritikksynet skin gjennom i til dømes meldinga av *Game of Life III: Juliusvariasjonene* på Kristiansand Kunsthall, der ei av ytringane kuratorane gjer med utstillinga er å omtala bornet som kulturfeltets gissel. Sjølv om utstillinga består av sterke enkeltarbeid, skriv Hodne at ho er bekymra for andre forhold enn at bornet skulle vera kulturfeltets gissel: «Som for eksempel kulturteoriens vedvarende opphøyde stilling innenfor kunstfeltet, og for utstuderte kuratorers forsøk på å redusere kunsten til et bilde på de underligste kvasifilosofiske utsagn. Arne Næss skal ha sagt at mennesket burde leke mer og ta seg selv mindre høytidelig. Mon tro om det ikke snart er på tide at teorien slipper kunsten løs?». Både Røed og Hodne tek slik til motmåle mot teoryngda og mot etter deira syn irrelevant terminologi og teorikopling i kunstkritikken. I liknande lei ytrar kurator Gavin Jantjes³² seg då han vart intervjua om utstillinga si ved Museet for samtidskunst i Oslo i 2014. Med utstillinga ønskjer han å ta eit oppgjer med «kontekstkriza» i samtidskunsten. Han ser etter det nye, seier han, og det nye no er å sjå, å nytta kjenslene. Han ønskjer at publikum set pris på maleria fordi dei framkalla emosjonelle reaksjonar, alternativt avviser dei fordi dei ikkje gjer det. Sjølv om korkje Røed eller Hodne sjølv omtalar manglande emosjonelle reaksjonar som grunnar til at dei ikkje verdsette utstillingane i døma ovanfor, ligg det til grunn at dei utfordrar ein mykke utbreidd konsensusstankegang i kunstfeltet som legg meir vekt på det «vi’et» veit og stadfestar, enn det som opnar seg opp om «eg’et» tenkjer og sansar sjølvstendig. Eller som Røed skriv i ein artikkel i *Samtiden*: kunstkritikk er å tenkja høgt offentleg og bør gjerast som kollektive undersøkingar av gjenstandar heller enn einerådig formidling av ei oppfatning som ikkje kan etterprøvast.³³

Trond Borgen, kunstkritikar i Stavanger Aftenblad i over 37 år, har virka som kunstkritikar innanfor alle kunstepokane nemnd i ovanfor. Han ser tilbake i tid når han ytrar seg om forholdet mellom domfelling og formidling i kunstkritikken.

Innenfor det modernistiske paradigme var nok domfelleren enda tydeligere enn den er nå. Kritikk kommer jo av det greske ordet kritiké som betyr å skille, og da skal du jo skille. Men det er mange måter å gjøre det på, og du trenger

ikke gjøre det så bastant lenger. Når jeg skriver en veldig positiv kritikk, trenger jeg ikke skrive "dette var godt, dette var fantastisk, dette var flott", men jeg skriver det mer som jeg skrev om Kjell Pahr Iversen, i "Å fylle et univers". At hele kritikken gløder og pulserer av noe positivt, enten det er en umiddelbar opplevelse eller en analyse. Da ligger det jo en domfellelse i det. Det står ikke domfellelse kolon, det er ikke så bastant lengre, men det bør komme frem om en utstilling er god, dårlig, severdig, ikke severdig osv.

Så kommer det med formidling. Når du skriver i en dagsavis så skriver du for et alminnelig lesende publikum, og det handler i ganske stor grad om å formidle opplevelse og kunnskap om kunst. Gjerne med tanke på at de må gå og se selv, eller gjerne diskutere det jeg har skrevet, se om de er enig eller uenig. Det handler om å bidra til kunstdiskursen, men på et rimelig enkelt plan (...) I det øyeblikket en kunstner stiller ut offentlig, så er det en offentlig kulturytring, den bli møtt av en kunstkritikk, som er en annen offentlig kulturytring. Og i beste fall så vil, i alle fall noen av avisens lesere og kunstpublikum, diskutere både utstillingen og kritikken.

Så ligger det et aldri så lite snev av pedagogisk vinkling i dette, og det er det samme som dette med å formidle noe på en måte som gjør at folk kanskje får en liten aha-opplevelse. Da igjen må ikke pedagogen være for fremtredende, men han kan godt komme til synne litt av og til. Det kan skje på veldig mange måter. Det kan være noe så enkelt som at du setter en utstilling eller et kunstnerskap inn i en sammenheng, du peker på norsk kunsthistorie, på europeisk kunsthistorie, forklarer et par uttrykk. Av og til.

Domfelling, fortolkning og pedagogisk formidling går hand i hand i måten Borgen snakkar om sin egen praksis. Soljhell har løfta fram dei same momenta som kjenneteiknande for Borgen sin kritikapraksis: dei fleste kritikkane hans innehold både skildring, kontekstualisering, tolking og bedømming, og det går ofte fram kva kriterier som er nytta i vurderinga av kunsten.³⁴ Han er på jakt etter kunsten sitt meiningsinhald og unngår ikkje konfrontasjon. Borgen understreker at når samtidskunsten er så mangfaldig

som den er i dag, så krev det mykje av publikum. Kunstkritikken har slik ei viktig rolle i å hjelpe publikum å forholde seg til dette mangfaldet, og til å skilja mellom kva som er godt og dårlig. Ein av kunstkritikken sine sentrale oppgåver i dag er nettopp å skilja, ikkje i snever forstand som å skilja nokre gode enkeltverk frå nokre andre ikkje så gode enkeltverk i ei og same utstilling, men å skilja den verkeleg interessante kunsten frå den uinteressante. Ei demokratisk pedagogisk fagleg orientert innramming står fram som naudsynt når ein skriv for regions- og dagsavisene, og vert ein ståstad i kraft av sin praksis.

Stian Gabrielsen, kritikar og norsk redaktør i *kunstkritikk.no*, talar òg om den tradisjonelle kunstkritikken i fortid. Ein kritikarfunksjon som var meir prega av å aktivt skulla ta stilling til, av å fella kvalitetsdommar. I praksis er det i dag andre aspekt ved det å skriva meldingar og kunstkritikk som er vel så framståande, og som stiller den tradisjonelle kritikkfunksjonen i skuggen, eller set han ut av spill, ytrar Gabrielsen.

Kritikeren er ikke lenger en distansert figur som feller en autoritativ dom over kunsten, men mer en integrert skikkelse og dialogpartner. Som selvfølgelig likevel kan innta en negativ posisjon vis-à-vis kunsten, men som ikke snakker ovenfra og ned.

Parallellane til sitatet som innleia artikkelen er klåre. Gabrielsen talar i utdraget nedanfor om den tradisjonelle kunstkritikken, den kunsthistorierefererande stilten, sine avgrensingar.

Jeg opplever at den jobber med kategorier som er etablert, den ligger alltid litt på etterskudd, hvis vi snakker om den tradisjonelle kunsthistorieoptikken (...) Jeg vil ha en kunstkritikk som er mer åpen, som jobber litt i forkant av historiseringen. Jeg synes de beste analysene og de beste fortolkningene kommer ut av en type kunstkritikk som holder de etablerte kategoriene på avstand. I hvert fall de som er veldig innarbeidet i kunstfeltet. Det oppstår jo stadig nye kategorier, og de er interessante og skal brukes. Idealt er en interessert kritikk som kombinerer språklig raffinement med et oppdatert analytisk vokabular. En kritikk som kommer nært på objektene – og da snakker jeg ikke bare om de fysiske objektene men også praksisene de

springer ut av og sammenhengene de opptrer i – samtidig som den oppsøker kritiske diskusjoner i samtiden (...)

Det er et problem for kritikken når formidlingsoppdraget blir vektlagt i altfor stor grad, når man løser kunstkritikeren til et fordummet bildet av leseren. Kunstkritikken har jo forskjellige oppdrag avhengig av hvilke medium man skriver for, jeg er innforstått med det, jeg skal ikke si at om du skriver i dagspressen så må du skrive samme type kritikk som du skriver for et mer spesialisert tidsskrift, det er åpenbart at kritikk har ulike mandater, men jeg mener at det samtidskunsten trenger en type kritikk som tar dens objekter og dens kunstbegreper på alvor, en kritikk som forsøker å oppsøke de sonene hvor nye begreper og posisjoner er i emning.

Gabrielsen skriv for eit medium som primært rettar seg mot eit spesialisert publikum og ikkje mot ålmenta og han har slik ein annan posisjon i kunstfeltet enn dei som jobbar nærmere kulturjournalistikken³⁵. I feltpolitisk tankegang er han nærmere katedralen så å seia i det eksklusive kretsløpet i kunstfeltet.³⁶ Han er ikkje nøydd til å formidla breitt, og talar heller om manglar ved kritikk som legg for stor tyngd på det inklusive formidlingsoppdraget. Snarare er han oppteken av at kunstkritikken skal vera på høgd med og på sida av samtidskunsten, oppsøkja soner der nye praksisar og omgrep er i støypeskeia. Ny kunst krev nye omgrep, og ei av kunstkritikken sine oppgåver er å språkleggjera pågående kunstnariske prosessar, men då ikkje primært retta mot dei utanfor kunstfeltet, men i vel så stor grad om å gjera prosessane forståelege for dei som er plassert midt i feltet. Behovet for språkleggjering og fortolking er spesielt stort i samtidskunsten som er fristilt frå det å skulla kommunisera si hensikt tydeleg, som agerer med vikarierande motiv og som ikkje har

eit felles oppdrag som enkelt let seg skildra. Gabrielsen sluttar seg ikkje til posisjonen som meiner at det er samtidskunsten sitt mandat å tilgjengeleggjera seg sjølv for eit breiare publikum. Kunsten skal ikkje deklarera sitt innhald i første møte, den skal stimulera til spekulasjon. I denne framandgjeringa ligg ein av kunsten sine verdiar, i nettopp at den ikkje står fram som meiningfull, men heller verkar insisterande på spekulativ åtferd, ytrar Gabrielsen. Få andre plassar i kulturen stimulerer til den type åtferd som kunsten stimulerer til, og kunstkritikken er i sin ideelle operasjonsmodus når den er på høgd med og spring på sida av desse prosessane i samtidskunsten.

Dei nemnde enkeltkritikarane har ulik tyngd på det inklusive formidlingsaspektet og noko forskjellige synspunkt på kunstkritikken sitt mandat. Røed og Hodne synast meir opptekne av å sjå kritisk på teorytyngda i kunstkritikken, og Røed sine utsegn spesielt kan knytast til «bruksvendinga» i kunsten, der meir fokus vert lagt på *bruk*, funksjon og tilskodar (brukar).³⁷ I deira kritikarpraksisar plasserer dei seg noko ulikt med tanke på Solhjell sine kritikartypar, med Borgen og Gabrielsen noko nærmere den grunngjenvande stilten, medan Røed og Hodne kanskje kan plasserast mellom den subjektiverande og den skildrande. Når det er sagt: det som stort sett skjer når ein tek til å nytta slike grove inndelingar i praksis, er at praksis syner langt fleire nyansar og overlappingar, og difor ofte stadfestar at inndelingane ikkje er like gode som ved første blikk. Ingen kritikarar skriv reint grunngjenvande utan element av skildring, eller gjennom subjektive vurderingar åleine utan noka form for grunngjeving.

Mangfald

Eit høveleg spørsmål mot slutten er difor kor vidt det gjev meinung å snakka om ein felles kunstkritisk praksis. Korkje ein kritikar sin praksis eller kunstkritikkfeltet er kjenneteikna av «intern samanheng», eller av felles reglar, objektfokus, skrivemåtar, og presentasjonsformat.³⁸ Kunstscena er mangfaldig og kritikken er mangfaldig, og denne heterogeniteten vert òg gjerne sett på som ein styrke. Kunstkritikarar har ulike posisjonar innan sjangeren, og sjangeren er prega av sjangerblanding. Internasjonalt er kunstkritikken både døande og blomstrande, «massively produced, and massively ignored».³⁹ Prosessar av marginalisering og nisjifisering går side om side med nysatsingar

og ein blømande tidsskriftflora. Elkins tenkjer seg til dømes at det finst sju typar kunstkritikk (som det heller ikkje er vasstette skott mellom): katalogessayet, akademiske avhandlingar, kulturkritikk, konservative prekener, filosofiske essay, deskriptiv kunstkritikk og poetisk kunstkritikk.⁴⁰ Her kunne den subjektiverande performative kritikken vore inkludert, men det ovannemnde illustrerer uansett at kunstkritikken ikkje er ein einskapleg praksis. Kritikk er festa til ei spesifikk tid, eit spesifikt rom og kjem til uttrykk gjennom eit spesifikt språk. Kritikkar, som tekstar, kan, med den same Elkins sine ord, vera:

Confusing	Frightening	Inspiring	Traumatic
Brilliant	Personal	Challenging	Aggressive
Too challenging	Predictable	Over your head	Worthless
Beneath you	Irrelevant	Annoying	Useless
Misguided	Expensive and useless	Repetitive	Intellectual
Boring	Too intellectual	Exhausting	Anti-intellectual
Unbelievably boring	Too anti-intellectual	Mind numbing	Eloquent
Too short	Too verbal	Incomprehensible	Intuitive
Strict	Supportive	Like an examination	Touchy-feely
Like boot camp	Inappropriate	Like therapy	Fabulous
Chaotic⁴¹			

Generelt sett kan vi seia at kunstkritikk i Noreg i dag har eit relativt pluralistisk preg, med innslag av både vurderande, skildrande, subjektiverande, konservative og performative tilnærmingar. Den tradisjonelle kunstkritikken derimot er bortimot parkert, synleggjort gjennom mellom anna at bedømming av kunstverk ikkje vert vurdert som det primære mandatet for kunstkritikk. Slik sett er kunstfeltet og kunstkritikkfeltet som vanleg i utakt med folkelege oppfatningar, og motsett, illustrert gjennom dette avsluttande sitatet:

«In the popular imagination, the critic is first and foremost someone who judges: ‘one who forms and expresses judgements of the merits, faults, value or truth of the matter’, to quote the American Heritage Dictionary definition. But for art critics themselves, judging works does not appear to be the pressing concern». ⁴²

Noter

¹ András Szántó: *The Visual Art Critic, – A Survey of Critics at General-Interest News Publications in America*, 2002, s.27

² Kjetil Røed: *Kunstkritikk og det gode liv*, Samtiden, 2013

³ Dag Solhjell & Jon Øien: *Det norske kunstfeltet*, Universitetsforlaget, 2012, s.117

⁴ Dag Solhjell: *Formidler og formidlet, en teori om kunstformidlingens praksis*, Universitetsforlaget, 2001, s. 145

⁵ Trond Borgen: *Tankens form: kunstkritikk 1979-2008*, Wigestrød, 2008, s. 293

⁶ Her er ikke samanheng mellom dei to studiane.

⁷ Ref. Dag Solhjell & Jon Øien: *Det norske kunstfeltet*, Universitetsforlaget, 2012, s.118. Tal frå 2010.

⁹ Inntekt per melding varierte frå 0 kr til 5000 kr, medan gjennomsnittleg inntekt frå kritikarverksemada i 1999 var på 41.407 kr. I og med at kritikarsatsane har endra seg lite, er det ikke grunn til å tru at dette biletet er særleg forskjellig i dag. Ei endring fram til i dag er likevel at det frå 2012 vart oppretta ekstra stipend for kritikarar. Medan det i 2014 vart tildelt fire arbeidsstipend, vart det i 2015 delt ut 13 kritikarstipend. Dette kjem i tillegg til ti kritikarstipend frå Fritt Ord i 2015. Dette gjeld ikke spesielt kunstkritikarane, men alle kritikargruppene.

⁹ For meir informasjon om undersøkinga, sjå Jan Fredrik Hovden og Karl Knapskog: Doubly Dominated. Cultural journalists in the fields of journalism and culture, *Journalism Practice*, 2015, vol. 9/6

¹⁰ 4 prosent kunsthåndverk, 4 prosent foto og resten diverse/anna.

¹¹ At så mange som 25 prosent av mødrane er/var heimeverande/husmødrer kan handla om både klassetilhørsle og generasjon. All den tid det var værlegare for kvinner å arbeida i heimen for nokre tiår sidan, kan det ha vore utslagsgivande at halvparten av kritikarane er fødd før 1960.

¹² For ei drøfting av denne sida av kunstnarrolla i Noreg, sjå Per Mangset sin rapport *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring*, Telemarksforskning, 2004

¹³ Pierre Bourdieu: *Distinksjonen – en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, Harvard University Press, 1984 [1979]

¹⁴ Jan Fredrik Hovden og Karl Knapskog: Tastekeepers. Taste structures, power and aesthetic-political positions in the elites of the Norwegian cultural field, *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 2014, vol. 17/1

¹⁵ Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production*, Polity Press, 1993, s.38

¹⁶ Rapport frå ei undersøking av amerikanske kunstkritikarar frå den allment orienterte pressa, om deira bakgrunnar, arbeidsforhold, smak, potensiale for påverknad, debattpraksisar, og meir. Frå 2002. DOI: <http://www.cpanda.org/data/a00052/Visual%20Art%20Critic%20Report.pdf>

¹⁷ Daniel Mendelsohn: A Critic's Manifesto, *The New Yorker*, 2012. DOI: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/a-critics-manifesto>

¹⁸ Namn som Claes Oldenburg, Maya Lin, Cindy Sherman og Gerhard Richter kjem høgt, medan popart-kunstnaren Robert Rauschenberg i tillegg til Jasper Johns, tronar øvst.

¹⁹ James Elkins: *Absence of Judgement*, i Elkins, J. & Newman, M. (red.) *The State of Art Criticism*, Routledge, 2008

²⁰ Dag Solhjell: Kritikk når alt er tillatt, i Trond Borgen: *Tankens form: kunstkritikk 1979-2008*, Wigestrød, 2008

²¹ Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk*, Pax Forlag, 2010 [1998]

²² Dag Solhjell: Kritikk når alt er tillatt, i Trond Borgen: *Tankens form: kunstkritikk 1979-2008*, Wigestrød, 2008

²³ Sjå t.d. Gunnar Danbolt: Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990, Samlaget, 2014; Nicolas Bourriaud: *Relasjonell estetikk*, Pax Forlag, 2010 [1998]; og Øystein Ustvedt: Ny norsk kunst etter 1990, Fagbokforlaget, 2011

²⁴ Sjå t.d. Kjetil Røed: Kunstkritikk og det gode liv, *Samtiden*, 2013; Dag Solhjell & Jon Øien: *Det norske kunstfeltet*, Universitetsforlaget, 2012

²⁵ Trond Borgen: *Tankens form: kunstkritikk 1979-2008*, Wigestrød, 2008, s.293

²⁶ Dag Solhjell: Kritikk når alt er tillatt, i Trond Borgen: *Tankens form: kunstkritikk 1979-2008*, Wigestrød, 2008

²⁷ Dei av kunstkritikarane frå intervjustudien som vert omtala i denne artikkelen, og som har godkjent bruk av fullt namn, er Kjetil Røed (*Aftenposten*), Sigrun Hodne (*Morgenbladet*), Trond Borgen (*Stavanger Aftenblad*) og Stian Gabrielsen (*kunstkritikk.no*). Intervjua sentrerte rundt spørsmål om kvalitet i kunst og kultur, arbeidsmetodar og skrivestil, og sentrale oppgåver for og ideal i kunstkritikken.

²⁸ Maja Naef: The State of Art Criticism, Reviewed, i James Elkins and Michael Newman (ed.) *The State of Art Criticism*, Routledge, 2008, s.377

²⁹ For utdyping av dette synet, sjå artikkelen Kunstkritikk og det gode liv, *Samtiden*, 2013; Ser du det eg ser?, *Samtiden*, 2013

³⁰ Jacques Ranciere: *Den emansiperte tilskuer*, Pax Forlag, 2012

³¹ Kjetil Røed: Kunstkritikk og det gode liv, *Samtiden*, 2013, s.120

³² Intervju i Morgenbladet, nr. 36 2014, «Kunst i kontekst av for mye kontekst»

³³ Kjetil Røed: Kunstkritikk og det gode liv, *Samtiden*, 2013, s.121

³⁴ Dag Solhjell: Kunsten er en gåte – innledning, i Trond Borgen *Tankens form: kunstkritikk 1979-2008*, Wigestrød, 2008

³⁵ Ref. Hovden og Knapskog, 2015. Om kunstkritikk.no sine målgrupper, sjå Sigrid Røyseng: *kunstkritikk.no. En evaluering*, Norsk Kulturråd, s.35-38

³⁶ Ref. figuren Det norske kulturfeltet og Solhjell si inndeling mellom det eksklusive kretsløpet, det inklusive kretsløpet og det kommersielle kretsløpet, 2012

³⁷ Sjå t.d. Stephen Wright: Users and Usership of Art: *Challenging Expert Culture*. DOI: <http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069#redir>

³⁸ Michael Schreyach: The Recovery of Criticism, i James Elkins and Michael Newman (ed.) *The State of Art Criticism*, Routledge, 2008

³⁹ James Elkins: *What happened to Art Criticism?*, Prickly Paradigm Press, 2003

⁴⁰ James Elkins: Absence of Judgement, i Elkins, J. & Newman, M. (red.) *The State of Art Criticism*, Routledge, 2008

⁴¹ James Elkins: *Art Critiques. A guide*, New Academia Publishing, 2011

⁴² András Szántó: *The Visual Art Critic, – A Survey of Critics at General-Interest News Publications in America*, 2002, s. 27



Kulturrådet
Mølleparken 2
Postboks 8052 Dep
N-0031 Oslo

Tlf: +47 21 04 58 00

post@kulturradet.no
www.kulturradet.no