



Hvad gør kunstkritik?

Bidrag til forståelse af den aktuelle danske kunstkritiks funktioner i et historisk perspektiv

Kunstkritikken er i de seneste 25 år blevet behandlet som en genre i krise. Der er mindre af den end tidligere, og den er dårligere, lyder anklagerne. Frem for alt er kunstkritikken mindre *kritisk* end tidligere og lever derfor ikke op til sit navn. Hvis man skal forstå forandringerne inden for det diverse og heterogene felt, der kaldes kunstkritik, kunne man begynde med at spørge, hvad kunstkritikkens formål egentlig er. Fungerer kunstkritik uforandret som genre, uafhængigt af sine samfundsmæssige betingelser? Kan man definere særlige elementer, der skal være til stede, for at en tekst kan bestemmes som kunstkritik? Kan kunstkritikken ignorere ændringer i kunstnernes forvaltning af værkbegrebet? Kan kunstkritikken undlade at forholde sig til de mere fleksible roller, fagpersoner indtager i dag, hvor glidninger mellem kunstner, kunsthistoriker, kurator og kritiker er mere labile end nogensinde? Hvordan skal kunstkritikken forholde sig til de nye mediers omkalfatringer af offentlighedssfæren? Jeg skal ikke behandle alle disse, hver især komplekse, spørgsmål i nærværende artikel, men derimod gennem nogle få nedslag fokusere på, hvordan dansk kunstkritik, sådan som den manifesterer sig i dagbladenes anmeldelser, har forandret sig i de seneste årtier, og hvordan den seneste kunstkritik, gennem hvad man kunne kalde krisesyntomer, har demonstreret righoldige potentialer og frugtbar fornyelsestrang – en slags genremæssig biodiversitet, der kan opfattes som det diametralt modsatte af en krise. Men inden jeg når dertil, vil jeg skitsere nogle af de teoretiske implikationer af forestillingen om en krise inden for kunstkritikken, sådan som de har udfoldet sig i den danske og de internationale diskussioner gennem de seneste årtier. Gennemgangen af forskellige historiske positioner inden for diskussionerne om kunstkritikkens krise kan tjene til at demonstrere, at kriseforestillingen er forankret i et modernistisk autonomibegreb, som ikke lader sig

<
Elmgreen & Dragset:
The Critic, 2012, patineret
bronze, 85 x 100 x 70 cm.
Courtesy Elmgreen & Dragset
og Galleri Nicolai Wallner.
Foto: Anders Sune Berg.

opretholde inden for samtidskunstfeltet, og som derfor også sætter dagsblads-kritikken i en ny situation, der forandrer kritikgenrens stilistiske konventioner.

Kunstkritikkens krise

Hvilke formelle elementer definerer kunstkritikken? Ikke overraskende hersker der langtfra enighed om dette spørgsmål. Kerr Houston udhæver på pragmatisk vis tre komponenter, som karakteriserer næsten al kunstkritik: beskrivelse, fortolkning og vurdering (Houston 2013). *Beskrivelse* kan også forstås som kontekstualisering eller etablering af en sammenhæng for at forstå et kunstværk eller en udstilling. *Fortolkning* kan forstås som en analytisk praksis, der fx udlægger aspekter af kunstværker i relation til deres formelle kvaliteter, deres historiske eller biografiske ophav, deres psykologiske eller sociale implikationer. *Vurdering* kan forstås som en begrundet valorisering af det omtalte kunstværk eller den omtalte udstilling. Omvendt har David Carrier foreslået, at “kunstkritikere i sidste instans blot er retorikere. De konstruerer tilsyneladende overbevisende tekster, men uden reelle argumenter” (Carrier 1996, 30). Kunstkritikken skulle ifølge denne udlægning være en usystematisk og “forførende” variant af kunstvidenskaben, der arbejder metodisk og konsekvent med ræsonnementer. I modsætning til kunstvidenskaben overbeviser kunstkritikken ikke ved hjælp af argumenter, men ved hjælp af retorik – florumvunden i stedet for saglig, lidenskabelig i stedet for neutral. I en dansk sammenhæng har Frederik Stjernfelt og Poul Erik Tøjner redegjort for det tab af objektive normer for vurdering af kunst, der har nødvendiggjort en fornyelse af kunstkritikken, og i forlængelse heraf argumenteret for en fænomenologisk kritik, der må aktivere et indhold, som i hvert singulære møde med et kunstværk allerede er præsent i det: “Kunstkritik er forvandling, intervention, indgreb i et påtrængende objekt. Ikke for at overkomme det eller komme over det, men for at lade sig tiltale på dobbelt vis” (Stjernfelt & Tøjner 1989, 148). Alle tre forståelser af kunstkritikkens funktioner er rammende, og de sameksisterer over et langt tidsspand inden for genrens historie, for så vidt som man i historisk såvel som aktuel kunstkritik kan identificere både Houstons mere systematiske genrekrav, Carriers retoriske komponenter (som i sin rene form vel er synonym med *belles-lettrisme*) og Stjernfelt og Tøjners fænomenologiske tilgang. Samtidig rummer megen kunstkritik imidlertid et overset, om end konstituerende element, nemlig en kærlighed til kunsten. Som den amerikanske kunsthistoriker og kunstkritiker Robert Rosenblum har argumenteret, så “skriver man antageligvis om kunstværker ud fra en kærlighed til dem” (Houston 2013, 19). Hvis man tager dette element alvorligt, og fx henholder sig til bell hooks’ definition af kærlighed som en handling og

viljesakt snarere end en følelse eller skæbne, så følger der også en form for anvisning af en kærlighedspraksis, som kunne være relevant at applicere på kunstkritikken, nemlig idéen om at “nære omsorg, kærlighed, anerkendelse, respekt, engagement og tillid såvel som ærlig og åben kommunikation” (hooks 2000, 5). Men selvom sådan et aspekt af omsorg og kærlighed måske er konstituerende for kunstkritikken, er det ikke særlig præsent i diskussionerne om kunstkritik, højst som en etisk fordring om redelighed og habilitet. Præsent i diskussionerne er derimod kunstkritikkens *kritiske* element, hvis tilsyneladende fravær i megen nyere kunstkritik har afstedkommet mange beklagelser og en udbredt konsensus om en krisetilstand for genren.

Inden for forskningen i kunstkritik har idéen om en krisetilstand været dominerende siden udgangen af det 20. århundrede. Krisesituationen blev spidsformuleret i 2003, hvor James Elkins publicerede sin lille pamflet *What Happened to Art Criticism?* I essayet hævder Elkins, at kunstkritik paradoksalt nok aldrig har været mere udbredt, men samtidig aldrig er blevet læst mindre: “Dette er kunstkritikkens situation: den praktiseres mere bredt end nogensinde og ignoreres næsten fuldstændig” (Elkins 2003, 5). Årsagerne til denne paradoksale situation er angiveligt mange, men overordnet set handler det i Elkins’ øjne om, at den kvantitative stigning i kunstkritik er gået hånd i hånd med et kvalitetstab, som bl.a. skyldes, at den nyere tids kunstkritik ikke er forpligtet på nogen faglighed eller historie. Ikke mindst kritikkens fravælgelse af eksplicite og selvsikre vurderinger eller smagsdomme synes at stimulere forestillingen om en krise, som João Ribas – kritisk – har bemærket: “Kritikken tilbyder litterære beskrivelser i stedet for kritisk dømmekraft, connoisseurship eller en vurderende dom” (Ribas 2013, 334). Krisen skulle således bestå i en tilstand, hvor der er masser af skrift om kunst, endda mere end nogensinde, men hvor kritisk brod og dømmekraft til gengæld er helt udtømt.

I Danmark er idéen om kunstkritikkens krise også blevet fremført. Daværende kunstkritiker ved dagbladet *Information*, Andreas Brøgger, skrev i 1996 om dagbladskritikkens utilstrækkelighed, som han henførte til aviskritikkens begrænsninger i både “tid og spalteplass, samtidig med at den har et formidlingsansvar over for sine læsere” (Brøgger 1996, 132). Disse begrænsninger skabte ifølge Brøgger en konflikt mellem kunstkritikkens “formidlingshensyn og dens forpligtelse over for kunsten” (ibid., 135). Brøggers beskrivelse af dette dilemma er måske blot en variant af Elkins’ observation af et tab af faglighed og historiebevidsthed i kunstkritikken, blot med den ikke uvæsentlige nuanceforskel, at Brøgger tilføjer forklaringen om, at det er formidlingshensynet til almene læsere, frem for fagfæller, der afkræver kunstkritikeren at gå på kompromis med

disse elementers prioritering. Spørgsmålet er, om ikke faglighed og historiebevidsthed altid har fyldt forholdsvis lidt i kunstkritikken? Og om ikke begge dele, selv når de *er* til stede i kunstkritikken, af formidlingshensyn kompromitteres mere eller mindre?

Idéen om kunstkritikkens krise er også blevet lanceret ad flere omgange i massemedierne, bl.a. i 2002, hvor daværende formand for danske kunstkritikeres forening AICA, Simon Sheikh, til *Information* udtalte, at “Den der gamle kunstkritik... den er der ingen, der har brug for”. Og han tilføjede: “Det siger jeg ikke for at være kritisk, men bare for at pege på, at formen har overlevet sig selv” (Thyssen 2002). Netop det traditionelt kritiske aspekt af kritikken var blevet overflødigt, mente Sheikh, fordi samtidskunsten ikke længere handlede om æstetiske objekter, men om “æstetisk indramning af politiske, sociale eller eksistentielle problematikker”, som var lige til at forstå og interagere med for publikum (ibid.). Kunstkritikkens krise blev taget op igen i 2006 på lederplads i *Information*, hvor Mathias Hvass Borello mente, at “Kunstscenen mangler en kritisk instans, som ikke bare bekræfter, men stiller spørgsmålstejn ved kunstens ansvar – også for engagement i verdenen uden for kunstscenen, og holder fast i kvalitative spørgsmål” (Borello 2006). Samme avis tog diskussionen op igen i 2009, hvor en undersøgelse gav faktisk belæg for, at det store flertal af kunstomtaler i dagspressen har karakter af korte foromtaler og reporterer om mad og kendte personers museumsbesøg, mens kun seks procent af omtalerne reelt tager “udgangspunkt i kunstværkerne og tilbyder en personlig holdning eller et perspektiv” (Sørensen & Gjerding 2009). Senest i 2017 kunne *Information* atter gentage historien om kunstkritikkens deroute. Også denne gang kunne avisen præsentere tal for nedgangen i dagbladsanmeldelser, som på billedkunstens område viste sig at være næsten halveret i perioden fra 2007 til 2017 (Elmelund 2017). Om den påviselige kvantitative nedgang fulgtes med en sænkelse af kvaliteten, eller om den halverede mængde anmeldelser måske var dobbelt så god, blev dog ikke berørt, selvom netop kunstkritikkens *kvaliteter* ligger mange på sinde i diskussionerne om en krisetilstand.

En diagnostik af krisens årsager – for så vidt som man i første omgang accepterer dens eksistens – er mange parate til at levere. Nogle peger på et udvidet eller udvandet kunstbegreb, som er blevet subsumeret i et kulturbegreb, der ophæver grænserne mellem kunst og populærkultur. Det nødvendiggør en pragmatisk tilgang til kunst og kunstkritik, konkluderede Lisbeth Bonde i 1999: “Det vigtige spørgsmål for en kunstkritiker er imidlertid ikke, om det er kunst, men om kunsten er kommunikativ på en betydningsudvidende måde eller ej?” (Bonde 1999, 531). Kunstkritikerens fralæggelse af ansvar for at afsige kvalitetsdomme

stemmer overens med Elkins' redegørelse for, at "kvalitet" og "værdi" er blevet mistænkeliggjorte begreber siden 1970'erne, mens "betydning" og et metaniveau af "kritik af kritikken" omvendt er blevet opprioriteret (Elkins 2003, 63). Andre peger på, at fremvæksten af digitale teknologier og internettet fundamentalt har ændret på massemediernes distributionsmuligheder og forretningsmodeller med dybe konsekvenser for kunstkritikken såvel som for mange andre journalistiske genrer. Som Borello i 2012 formulerede det i en klumme i nettidsskriftet *Kunsten.nu*, så kan alle "publicere deres mening om kunst og udstillinger i dag. Tryk 'synes godt om', del et link, et billede, en video, og du er allerede en del af den om end ofte overfladiske modtagelse, som samtidskunsten udsættes for på daglig basis" (Borello 2012). Selve den vurdering eller smagsdom, som kunstkritikken historisk set er baseret på, er via digitale medier i de seneste årtier blevet populariseret og trivialiseret, så alle handlinger, aktiviteter og produkter i dag bliver underkastet øjeblikkelige evalueringer og kvalitetsvurderinger. Andrew Keen har i sin dystopiske bog *The Cult of the Amateur* karakteriseret denne situation som en voldsom forfladigelse og relativisering af vores sandhedsbegreb: "En persons sandhed bliver lige så 'sand' som enhver andens" (Keen 2007, 17). Konsekvensen af denne nye digitale distribution af smagsdommen til hvem som helst på hjemmesider, blogs og sociale medier ligger lige for. Den implicerer et markant brud på en form for uanfægtet monopol på kritik, som dagbladene indtil slutningen af det tyvende århundrede nød, og dermed også et signifikant autoritetstab for *eksperten*, den fagligt kompetente, i hvis sted alle nu mener at kunne træde. Eller med Maurice Bergers ord: "Det er ikke overraskende, at kritikeren har mistet sin aura af respekt. Alle forestiller sig selv at være en kritiker" (Berger 1998, 4).

En af de mere klarsynede diagnostikere – og betvivlere – af kunstkritikkens krise er Lane Relyea, der mener, at der snarere er tale om en fejllæsning af de aktuelle vilkår for kunstkritik end om en krise. Den autonome kunstkritiks ophøjelse til en universel norm betragter Relyea som en nostalgi, der er baseret på en miskendelse af det kommunikative paradigme, vi er underlagt i dag – et paradigme, der kræver "konstant interaktion og feedback" (Relyea 2013, 360). Relyea peger på, at en ny "horisontal matrice" har erstattet en hierarkisk, mens "mobilitet" og "tilpasningsdygtighed" samtidig er blevet nødvendige egenskaber for kunstkritikeren i netværkssamfundet (ibid., 358). Frem for ubetinget at begræde disse forandringer fremhæver Relyea bl.a. det amerikanske tidsskrift *Artforum* som et eksempel på et medie, der succesfuldt har været i stand til at omlægge sin kunstkritik til nye tider ved at tilpasse sig kravene om øjeblikkelig elektronisk kommunikation og udveksling, frem for nostalgisk at hænge fast i

modernistiske dyder såsom “individuel autonomi og inderlighed, kritisk distance og refleksion som en isoleret, uafhængig handling” (ibid., 364). Også Elkins er opmærksom på det forhold, at proklamationen af en krise – samt ikke mindst de løsningsforslag på krisen, som proklamationen typisk ledsages af – ofte dækker over en nostalgisk længsel “efter specifikke perioder i fortiden” (Elkins 2003, 57). Godtager man denne indstilling, kommer diskussionen til at handle mindre om krise og mere om kunstkritikkens mange og foranderlige funktioner, for krisetilstanden er ikke en undtagelse, men snarere en regel, sådan som også Tirdad Zolghadr har argumenteret: “Krise skal først og fremmest adresseres som en konstant ledsager, en trope der fremmanes, mere eller mindre dramatisk, mere eller mindre eksplicit, som et uundgåeligt skridt i den kritiske proces” (Zolghadr 2010, 14-15). Krisen er permanent, med andre ord, fordi kunstanmeldelsen som genre fra udgangspunktet står i en dynamisk relation til eksterne, foranderlige forhold såsom kunstfeltet (kunstneren, kunstværket, kunstinstitutionen), distributionsmediet (avisen, tidsskriftet, internettet) og den almene offentlighed (læseren, brugeren). Desuden er “krise” og “kritik” ligefrem etymologisk forbundne. Derfor kan det, som Zolghadr bemærker, ikke undre, at smagsdom og krise “er en og samme ting” (ibid., 26). Spørgsmålet bliver dermed snarere, om “smagsdomme kan operere inden for nye skriftmodaliteter, der holder et refleksivt rum åbent for flertydighed og dialog?”, som Zolghadr formulerer det (ibid., 17). Diskussionen kommer til at handle om kunstkritikkens mulighedsrum og funktioner, snarere end spørgsmålet om, hvorvidt kunstkritikken honorerer anakronistiske forestillinger om, hvordan smagsdomme skal udformes, i form af genrekonventioner eller mediespecificitet. Fx har det også været en genkommende påstand de seneste 20 år, at den kunstkritiske dimension er blevet en integreret del af nye kuratoriske praksisser. Sådan har blandt andre Beatrice von Bismarck argumenteret, idet hun fremfører, at der er potentiale for en kritikalitet (med Irit Rogofs begreb) i kurateringen, hvis den bestræber sig for “at udvælge, at forbinde, at præsentere og at kommunikere på en måde, der afspejler disse handlingers forbindelser, betingelser og konsekvenser med det formål at tage del i forandringer eller forskydninger...” (Bismarck 2007, 68). Det er dog højst uklart, hvordan en kritisk dimension mere konkret kan udfolde sig kuratorisk, og ikke mindst er det uklart, hvordan den skulle kunne erstatte eller overflødiggøre en mere traditionel, udenforstående kunstkritisk position.

I tilgift er de anakronistiske forestillinger, som nærer nostalgien efter “klassiske” kunstkritiske normer, endda falske, for kunstkritikken har altid famlet efter sin form, som Richard Wrigley har redegjort for i sine historiske studier af den franske kunstkritiks opkomst. Ifølge Wrigley udgør længslen efter at

etablere kunstkritikken som et særligt æstetisk felt en forhindring for at forstå den i dens mange forskelligartede fremtrædelsesformer: “En indsnævret opfattelse af kritik følger af et begær efter at etablere det æstetiske felt som paradigmatisk autonomt, upåvirket af samtidslivets rodede vilkårligheder og frigjort fra politiske stridigheders belastende pres” (Wrigley 1993, 165). Kunstkritikken er netop *ikke* – og har aldrig været – autonom eller interesseløs, men derimod dybt afhængig af og engageret i de omstændigheder, der sætter betingelserne for den. Derfor dens dubiose karakter, som mange fremhæver og bebrejder den: sammensurringen med markedet, meddelagtigheden i etableringen af en kanon, omsorgen for tætte bekendte og allierede osv. Men af kunstkritikkens engagement i omverdenen følger også dens potentielle farlighed, som lige så mange understreger og roser den for: Kunstkritikken kan qua sit engagement udfordre doxa, hvad enten der er tale om en æstetisk eller politisk doxa. Som Gavin Butt har argumenteret, så indfris kritikkens kritiske potentiale netop på paradoksalt vis ved, “at den situerer sig *para* – imod og/eller ved siden af – den gængse opfattelses *doxa*” (Butt 2005, 5). Kunstkritikken er måske slet ikke én ting eller én genre, men i stedet et bredt spektrum af skriftformer, der beskæftiger sig med billedkunst fra forskellige udgangspunkter og med forskellige formål – eller som Kerr Houston har formuleret det i introduktionen til sin bog om kunstkritikkens historie: “Der har aldrig været fuldstændig enighed om karakteren af eller formålet med kunstkritikken” (Houston 2013, 24). Måske kunne man se det som charmen ved genren, at den ikke er én ting, men en mængde af forskellige? At den i sammenligningen af sine singulære forekomster virker heterogen og ikke underkastet nogen simpel lovmæssighed, men snarere optræder ligesom sit genstandsfelt, kunsten, i sine singulære materialiseringer, nemlig på én gang stærkt subjektiv, en idiolekt, og samtidig som part i en større samtale eller diskurs, der nødvendigvis har objektive kvaliteter. Som Jarret Earnest formulerer det i indledningen til sin monumentale antologi med interviews af amerikanske kunstkribenter: “Enhver værdidom og distinktion hvad angår ‘kvalitet’ – de typiske forventninger til kritikken – manifesterer et særligt verdenssyn, formet af stærkt vilkårlige følelsesmæssige, intellektuelle og æstetiske dispositioner” (Earnest 2018, 7).

I det efterfølgende vil jeg gennem nogle få nedslag i særligt dagbladenes anmeldelser vise, hvordan den danske kunstkritik på forskellige historiske tidspunkter har udfyldt forskellige funktioner, med deraf følgende vægtninger af dens indholdselementer og fokuseringer.

Den frie kunsts kunstkritik

I den umiddelbare nærhed af 2. verdenskrigs afslutning var dansk kunstkritik ikke overraskende kendetegnet ved en særlig sensibilitet, hvis da ikke et regulært alarmberedskab, over for ideologisk influeret kunst. Det mærkes hos en af de mest markante anmeldere fra perioden, digteren og forfatteren Ole Sarvig (1921-1981). Som indflydelsesrig kunstkritiker på dagbladet *Information* i 1950'erne gjorde han sig mange betragtninger omkring kunstens funktioner i forhold til ideologiens. Som det var typisk for kunstkritikken i perioden, var Sarvigs anmeldelser ofte kortfattede og omfattede mange udstillinger behandlet under én overskrift, såkaldte kunstrunder. Deres formål var typiske for kunstkritikken i danske dagblade i nyere tid: oplysninger om aktuelle udstillinger, beskrivelser og karakteristikker af udvalgte værker samt en personlig vurdering af deres kunstneriske kvaliteter. De koncise anmeldelser udfyldte således de funktioner, som man i vekslende proportioner genfinder i kunstkritikken generelt. De var informative, formidlende, deskriptive, fortolkende og vurderende, akkurat sådan som Kerr Houston karakteriserer grundkomponenterne i kunstkritik generelt. Til gengæld indeholdt de sjældent metarefleksioner over kunstkritikken som genre eller praksis, dvs. den slags metodiske og historiske spørgsmål, som en akademisk faglighed normalt fordrer. D. 29. januar 1951 skrev Ole Sarvig imidlertid en lidt længere kronik, som indeholdt flere næsten programmatisk erklæringer om kunstens og kunstkritikkens funktioner og dermed bevægede sig ud over kunstanmeldelsens basale indholdselementer. Han indledte sin kronik med at efterlyse en overbliksskabende kunstkritik: "Vi ved ikke ret meget om hinanden her i babelen omkring Europas forfaldne tårn. Vi ved dårligt nok, hvad vi selv har af kunst. Nogle mener ét og andre noget andet, og få er i stand til at anlægge det store synspunkt, som i øjeblikket er det eneste, der giver overblik" (Sarvig 1993, 58-59). Selv forsøgte han sig flere gange med at optegne *tendenser* for tiden for derved at give en form for overblik over kunsten samt dens kvaliteter og bestræbelser. Eller for at, om man vil, vise vejen for kunsten via "det store synspunkt". Mest berømt i "Foredrag om abstrakt kunst", som Sarvig holdt i Kunstforeningen d. 14. april 1945 (og som efterfølgende blev publiceret), hvor han blandt andet udpegede *tidsdimensionen* som en ny og vigtig facet ved den moderne kunst:

Billedet er ikke mere et øjeblik, som er fastholdt ved så og så meget arbejde og i så og så lang tid, som det tog at male billedet. Det er et tidsforløb, som begyndte, da maleren satte penslen til lærredet og først sluttede, da billedet var færdigt – og nu står som et kort over en egn, der ligger et stykke ved siden af alfarvej, og som kun kunstneren havde nøglen til (ibid., 23).

Men det egentlige *telos* lokaliserede Sarvig dog et andet sted, nemlig i “det fuldstændig frie maleriske udtryk” (ibid., 25), som de spontane malere ifølge ham gennemførte, uden at den blev til nogen “isme”: “de [spontane malere] har skabt en kunst, der ikke er nogen ‘isme’, som ikke hviler på fordomme af nogen art, blot rummer ét uafviseligt krav: den fuldstændige kunstneriske og menneskelige frihed” (ibid., 35). I tilbageblik er det ikke svært at se, at denne frihedsbesyngelse, som Sarvig gentog i mange af sine anmeldelser op gennem 1950’erne, selv var ideologisk styret. I sin afvisning af kommunismen og fascismen – begge højaktuelle strømninger i tiden, der eksplicit blev taget afstand fra hos Sarvig – tog han indirekte parti for et liberalistisk kunstsyn. Koldkrigens konflikt mellem Vesten og Sovjetunionen, samt begge parters afstandtagen til nazismen og fascismen, udmøntede sig inden for kunsten i en promovning af en *fri* kunst, som var uafhængig af politiske interesser. I en dansk sammenhæng er dette frihedsideal nært knyttet til princippet om *armslængde* mellem politiske beslutningstagere og kunstfaglige eksperter, som formaliseres kulturpolitisk i 1950’erne ud fra et neutralitetsideal og et demokratisk magtdelingsprincip (Langsted 2010, 77). Perioden efter 2. verdenskrig var med andre ord generelt præget af en nærværende og tyngende bevidsthed om ideologiernes farer for kunsten, instrumentaliseringen af kunsten i ideologiens og politikens tjeneste. Kunstkritikken bidrog til at modarbejde denne fare ved at påpege den, hver gang den blev iagttaget. Denne eksplicitte italesættelse af et (anti-)ideologisk ideal for billedkunsten var udpræget i efterkrigstiden og tegner en skarp kontrast til både den ældre kunstkritik, der i perioden op til demokratiets indførelse af Niels Laurits Høyen (1798-1870) ligefrem blev betegnet som “en slagmark for politiske anskuelser” (Mortensen 1990, 135), og til kunstkritikken i begyndelsen af det 21. århundrede, hvor ideologikritik nok er indoptaget i meget kunstkritik, men oftest med langt mere interne implikationer (såsom institutionskritik, fx) og med mindre opmærksomhed på kunstens samfundsmæssige og kulturelle funktioner.

Den æstetiske dimension har anderledes kontinuerligt været en substantiel ingrediens i kunstkritikken. Det er da også klart nok, at Ole Sarvig i særdeleshed talte om æstetisk frihed, når han fremhævede nødvendigheden af en fri kunst. I hans anmeldelser fornemmer man i højere grad en interesse for at afsige æstetiske domme end for at diskutere kunstens politiske implikationer. Det (anti-)ideologiske ideal er med andre ord ikke altid evident i Sarvigs anmeldelser, men fungerer ikke desto mindre som et grundlag for hans kunstsyn. I en anmeldelse af Den Frie Udstilling i foråret 1952 anholdt Sarvig fx kunstnersammenslutningen på dens egen historie og dens eget program, antiakademismen og den kunstneriske stræben efter et nyt formsprog, som han i hovedsagen ikke fandt indfriet i

den aktuelle udstilling. Inden man når til anmeldelsens beskrivelser og vurderinger af de deltagende kunstners værker, fremkommer Sarvig imidlertid med nogle almene – og næsten undskyldende – betragtninger over kunstkritikken, som i denne sammenhæng er relevante.

Det skal blot understreges, at hvis der er tale om en ærlig kritik, én, der rummer et helhedssyn og med ærlig vilje søger at finde det frem, som hver generation og hver kunstner, der er typisk for sin generation, har at byde på, så bliver anmeldelsen af de betydelige kunstnere uforholdsmæssigt strengere end den, der bliver de mange unge og brogede forsøg til del (Sarvig 1952).

Med disse ord forbereder Sarvig læseren (og vel ikke mindst de implicerede kunstnere) på sine domme over Den Frie Udstillings kunstnere. Og det er rigtignok ikke milde domme, selvom han ikke er udelt skuffet, og selvom han tro mod sin skarpe iagttagelsesevne både roser og skoser. Men alligevel. Om Knud Agger skriver han, at kunstneren har “forskanset sig i et provinsielt bourgeoismiljø, der [...] tager brodden af den erkendelseskamp, som det er at beskæftige sig med moderne kunst”, mens det om den aldrende J.F. Willumsen, der var medstifter af kunstnersammenslutningen, hedder, at han udstiller “en af sine mislykkede Kristusskikkelser, dem han tidligere havde blufærdighed nok til at dække over” (ibid.). Ad omveje får Sarvig også lidt institutionskritik ind i sin anmeldelse, når han i en karakteristik af Thorvald Hagedorn-Olsens bidrag også får prikket til direktøren for Statens Museum for Kunst, Leo Swane, og hans idiosynkratiske indkøbspolitik. Sarvig skriver, at Hagedorn-Olsen har “en bred ophængning, hvori han dog kun ved ét billede, et dobbeltportræt, formår at hævde det renommé, Leo Swane har skaffet sin ven gennem talrige indkøb til museet i årenes løb” (ibid.). Men selvom han kan være hård, bliver kunstnerne fra Den Frie Udstilling ifølge Sarvig målt på de kriterier, sammenslutningen selv har konstitueret sig på med sit “stormløb mod den akademiske kunst” (ibid.). Det er tydeligt nok samtidig kriterier, som Sarvig nærer en dyb sympati for, og som korresponderer med hans eget ideal om en kunst, der er fri for ideologiske såvel som æstetiske bindinger. Og det er kriterier, der baserer sig på et kunstsyn, der betragter modernismens kunstneriske skabelse som en “erkendelseskamp”, dvs. som et redskab til at begribe sin omverden via sansning og tænkning. En begrielse, som er en “kamp”, for så vidt som erkendelsen ikke tilflyder én ubesværet, men alene gennem ubekvemme udfordringer af de til enhver tid gældende normer og autoriteter, som begrænser eller inddæmmer den enkeltes individualitet. Eller som Sarvig har formuleret det et andet sted: “En kunstner bør være et

menneske, der påtager sig noget mere end andre mennesker – således at disse i det kunstværk, han efterlader, møder den del af ham, der er bundet dér, og som ikke findes nogen andre steder i verden” (Sarvig 1993, 91). En kunstkritiker kan man måske i henhold til dette betragte som en person, der vedvarende holder kunstneren oppe på netop disse fordringer om at påtage sig noget mere end andre mennesker, mens han eller hun samtidig selv engagerer sig i den samme erkendelseskamp, som kunsten tilbyder. Kunstkritikkens implicite funktion bliver dermed at forpligte kunsten og kunstkritikken selv på dens erkendelseskamp, dens erkendelsespotentialer, og omvendt ikke tillade den at henfalde til magelighed. Sarvigs kritik er dermed et glimrende eksempel på den form for “forvandling, intervention, indgreb”, som Stjernfelt og Tøjner karakteriserer som kunstkritikkens forpligtelser. Samtidig er den dog også dogmatisk og anviser uden tøven kunstnerne, hvordan de *bør* arbejde.

Med valget af de militære metaforer (“stormløb”, “kamp”) placerer Ole Sarvig sig desuden retorisk – og utilsløret *lidenskabeligt* – inden for avantgardens logik, uden direkte at nævne dette. I forlængelse heraf kan man observere, at han håndhæver et stærkt *originalitetskriterie*, ligesom han vægter *aktualitet* som et afgørende kriterie. I ovennævnte kronik skriver han således om Knud Aggers malerier, at de er “smukke”, og at de “repræsenterer en fordybelse, en indlevelse, men ikke i noget, der i sit væsen er af i dag” (ibid.). Dermed udøver Sarvig en form for kritik, der afkræver kunstneren at udvikle og udfordre sit formsprog, frem for at gentage sig, samt at forholde sig til aktuelle problemstillinger, frem for verden af i går.

Kunstkritikken som introvert magtkritik

Springer man cirka et halvt århundrede frem i tid, møder man en kunstkritik, der umiddelbart kan forekomme en hel del mindre ambitiøs i forhold til at tegne overblik og helhedsbilleder for kunstens kulturelle og samfundsmæssige placering og ansvar, men derimod i højere grad synes at afspejle partikulære interesser og interne problematikker. Man kan synes, at kunstkritikkens krise her manifesterer sig med al ønskelig tydelighed, for så vidt som et kritisk engagement mestendels er forbeholdt interne forhold på kunstscenen. Mathias Kryger (f. 1977) – der ligesom Ole Sarvig er både kunstner og kritiker – anmeldte i 2016 Den Frie Udstilling i *Politiken*. Anmeldelsen rummer de gængse komponenter beskrivelse, fortolkning og vurdering, men hovedvægten bliver lagt på de to første elementer. I anmeldelsen sammenligner Kryger sammenslutningens kunstneriske udtryk med de sociale mediers blikfangende og hurtige æstetik, hvor “udstillingen er en art rumliggjort kunst-Instagram, hvor hver kunstner

præsenterer sit seneste 'snapshot' i en aldeles overskuelig scrolling – organiseret og overskueliggjort for den travle besøgende" (Kryger 2016a). Her bliver kunsten ganske vist anskuet i et større samfundsmæssigt perspektiv, hvor den indplaceres i forhold til en bredere billedkultur, sådan som også Sarvig gjorde det. Men hvor kunsten for Sarvig udgjorde en form for visuel erkendelse, der både udfordrede den alment anerkendte billedkultur og de indsnævrede horisonter for populærkulturens forestillinger, forekommer det nærmest, som om kunsten i Krygers forståelse *afspejler* og efterligner de sociale mediers billedkultur. Og det vel at mærke i en tid, hvor kunsten dokumenteres fotografisk som aldrig tidligere og i vidt omfang konsumeres i reproduceret form på internettet og sociale medier, frem for som originale værker i udstillingssalene. Hvor kunsten for Sarvig var anledninger til at udfordre og undersøge formelle, eksistentielle og samfundsmæssige spørgsmål, er den hos Kryger et resultat af populærkulturens udformning, hvis forførende overflade og hastige aflæselighed den forsøger at eftergøre og konkurrere med. Det er forskellige kritiske strategier: at tale *med* og *igennem* kunsten om samfundet versus at tale *om* kunsten gennem samfundet. Er det også forskellige funktioner, man dermed tilkender kunstkritikken? Kunstkritikken pejler i begge tilfælde kunstens relation til noget uden for den selv, noget ekstra-værksligt, men den ene form synes at holde kunsten op som et eksempel til efterfølgelse (i sin frihed), mens den anden omvendt ser kunsten som følgetagtig (og ufri). Omvendt er Krygers kritik helt fri for den idealistiske ensretning og dogmatik, som præger Sarvigs kritik. Dens anliggende forekommer snarere at være *kommentagens*, dvs. en reportage forfattet i en personlig synsvinkel, der tilbyder en sammenhængsskabende fortolkning af en udstillingsbegivenhed.

Når Kryger i et decideret manifest over sin kunstkritiske praksis taler om magtkritik som et essentielt aspekt af den, definerer han magtkritikken temmelig introvert, nemlig som en vilje til

at anskueliggøre det apparat, som kunsten er indskrevet i, og at have et skarpt øje for, at kunsten ikke kan eller skal adskilles fra sit institutionelle maskineri: Kunstneren er altid allerede en del af et netværk af magtrelationer bestående af uddannelsesmæssige, socioøkonomiske, geografiske og kønsmæssige forhold, og når det kommer til selve institutionen, som kunsten vises i, udbredes dette maskineri betragteligt (Kryger 2016b).

Det er kunstens interne kontekster, der her fremhæves, mens kunsten selv synes helt at være udeladt. Magtkritikken angår kunstens og kunstnerens indlejring i sociale og økonomiske sammenhænge. Eller med andre ord en påpejning af

kunstens *ufrihed*, dens komplekse betingethed. En mere regulær svanesang for den autonome kunstkritik og dens hævde af en ideel objektivitet kan man næppe forestille sig, og Kryger kalder da også i samme manifest objektiviteten for “en død kæphest, hvis vrinskende gespenst svæver som en ildelugtende tåge over enhver anmeldelse” (ibid.). Det ligner en fuldstændig indfrielse af kunstkritikkens krise. Men er det nu også korrekt, at kunstkritikkens historie kun kan skrives som en forfaldshistorie, der bevæger sig fra hævde af interesseløse vurderinger til kokette, idiosynkratiske jegfortællinger skrevet “med sit begær helt fremme og blotlagt”, som Kryger formulerer det (ibid.)? Eller som fortællingen om en deroute fra et apolitisk ideal til en komplet negation af neutralitet? Måske kan man finde eksempler på det modsatte, at den kunstneriske frihed også i samtidskritikken valoriseres højt, blot på andre betingelser end man havde i den umiddelbare efterkrigstid. Det kunne fx være hos *Informations* kontroversielle kritiker Michael Jeppesen (f. 1975), der til forskel fra Kryger ikke er akademisk uddannet, men autodidakt journalist, og måske netop i kraft af sit manglende kendskab til – eller respekt for – kunstscenens uskrevede regler vakte debat i sin tid som hovedanmelder på *Information*. I 2013 anmeldte Jeppesen Koloristernes udstilling på Den Frie Udstillingsbygning. Her indledte han med overvejelser over de originalitets- og nyhedskriterier, som siden den historiske avantgardes fremkomst har kendetegnet kunstkritikken:

Det helt store problem med kravet om, at kunsten skal være ny og original, er, at der kommer så meget kunst ud hele tiden, at man aldrig helt ved, hvor nyt det egentlig er. Så hellere bruge frihed som kriterium. Fri af materialet og fri af tidens luner. Og den frihed kan overleve i århundreder (Jeppesen 2013).

Man må ganske vist indvende, at selv om besyngelsen af frihed måske nok kan vække overfladiske mindelser om Ole Sarvigs ditto næsten halvfjerds år tidligere, så er det et anderledes uforpligtende og temmelig abstrakt frihedsbegreb, Jeppesen anvender. Når Jeppesen skal eksemplificere den frihed, han skriver om, fremdrager han maleriet *Morgenhavet* af Inge Lise Westmann, “hvor en horisont er malet med en nubethed, der løfter det ud af tidslommen og op til et sted, hvor man kan føle og mærke det, fri af kunstnerens begrænsninger og idéer” (ibid.). Det fremgår, at det ikke er kunstnerens frihed fra visuelle konventioner eller ideologiske fikseringer, der hyldes, men værkets frihed *fra* kunstneren og kunstnerens “begrænsninger og idéer”, hvad det så end implicerer. Men ikke desto mindre forholder Jeppesen sig til frihedsbegrebet og drister sig til at henlægge friheden til selve kunstværkets materialitet, hvilket ikke ligefrem

er *comme il faut* blandt den nyere tids kunstkritikere. Ligeledes kan man hos Jeppesen finde eksempler på ublu lovprisning af *l'art pour l'art*, en anden form for kunstnerisk frihed. Det gælder fx en anmeldelse af kunstneren FOS' udstilling *One Language Traveller* på Statens Museum for Kunst i 2011. Anmeldelsen slingrer hele vejen igennem mellem at ironisere over sin genstand og at omfavne den med rosende ord, som om Jeppesen gennem skriften, for øjnene af læseren, afprøver værkernes potentialer, afprøver og udformer sin egen holdning. Det gælder også anmeldelsens afslutning, hvor Jeppesen tilsyneladende fuldstændig åbenhjertigt besynger "det helt frie værk", men samtidig tvivler så tilpas meget på sin egen dømmekraft, at han i samme åndedrag er nødt til at indsætte referencen til kejserens nye klæder som en slags forbehold: "Du kan ikke være snobbet, når du står over for sæbeparykkerne eller imellem figurgitrene. Det går op for dig, at det virkelig ikke handler om noget, at det virkelig er kunst for kunstens egen skyld, og du spørger dig selv om det er kejserens nye klæder. Men du er ligeglad med svaret, for det er så godt" (Jeppesen 2011). Her går Jeppesen på tværs af kunstnerens intentioner og roser værkerne *på trods af* deres politiske motivation, som han ikke mener bidrager til deres fortræffelighed.

Både Kryger og Jeppesen er eksponenter for en kunstkritik, der i sin tone anlægger en kæk stil, som er uvant inden for genren (Ane Bülow har karakteriseret Jeppesens anmeldelser som "flabet gonzo-stil" (Bülow 2014)), men som dog fastholder kunstkritikkens basale elementer. Det gælder ikke mindst den vurderende komponent, som hos både Kryger og Jeppesen ligefrem er numerisk fremhævet i form af stjerner og hjerter, dvs. umiddelbart kvantitativt aflæselig, men ikke derfor nødvendigvis kvalitativt underbygget. Men det gælder også en begejstring og entusiasme for kunsten, som afføder et levende og metaforrigt sprog. Måske skal man anerkende de innovative stilistiske træk og den smarte tone som varianter af *belles-lettrismen* og dens associative form (Houston 2013, 58). Eller måske er det manifestationer af den nye genre *Art Writing*, der lægger vægt på skriftens subjektive situering via en eksplicitering af udsigelsespositionen (Houston 2013, 8), sådan som vi allerede har set, at Kryger omhyggeligt har understreget det. Tilsvarende har Jeppesen i flere interviews bekræftet det subjektive udgangspunkt, der er let aflæseligt i hans anmeldelser: "Det er sandt, at jeg først rækker ind i mig selv, før jeg rækker ud efter pressemeddelelsen eller leksikonet" (Bülow 2014). Under alle omstændigheder er det vanskeligt at indkredse præcis, hvordan sådanne typer kunstkritik skulle repræsentere en "krise", med mindre en meget rigid ortodoksi angående kunstkritik gøres gældende. Hvis der er utilstrækkeligheder eller problemer, så er de ikke så meget forbundet med anmeldelsernes stil eller tone, men mere med de argumentationskæder, anmeldelserne er baseret på.

Kritik som omsorg

Selvsagt kan disse spredte nedslag i kunstkritiske tekster fra danske dagblade ikke være repræsentative for det større billede – åbenlyst savnes eksempelvis alle de mange kvindelige kunstkritikere, som også udgør væsentlige stemmer i feltet. Men nedslagene kan antyde, at den vedholdende fokusering på kunstkritikkens krise i de seneste 25 år også i en dansk sammenhæng er baseret på en opretholdelse af et kritisk ideal fra modernismen, herunder ikke mindst forestillingen om kritikerens autonomi og kritiske distance, som den aktuelle kunstkritik temmelig usentimentalt afstår fra at videreføre i sin klassiske form – uden dog dermed at afstå fra at være kritisk. Det er korrekt, som Jeff Derksen har bemærket, at den aktuelle kunstkritik generelt er blevet mere introvert og optaget af kunstscenens interne magtstrukturer, hvorved den står i fare for at forflytte fokus fra omverdenen mod sig selv: “En krise, der drejer sig indad for at lokalisere sig selv [...] risikerer at overse krisen udenfor sig selv” (Derksen 2010, 106). Dog må man tilføje, at tendensen til at være (selv-)optaget af kunstscenens interne problematikker og magtspil også er karakteristisk for samtidskunsten, som vel må siges at udgøre et ikke uvæsentligt aspekt af den omverden, kunstkritikken skal orientere sig imod. Den tilsyneladende selvoptagethed hænger også sammen med kritikbegrebets subsumering i både kunsten og kunstinstitutionerne (institutionskritikken) og i de kuratoriske praksisser – en subsumering, der integrerer eksplicit selvrefleksivitet i alle kunstsystemets led. Man kan argumentere for, at kritikbegrebet i kraft af dette nye internaliserede allestedsnærvær også svækkes som en udeforstående, autonom størrelse, fordi kritiker, kunstner og kurator ofte er en og samme person, der nomadisk bevæger sig mellem forskellige – og i konventionel forståelse modsætningsfyldte – roller. Samtidig med denne tendens til indforstået introspektion fornyer den aktuelle kunstkritik genrens stilistiske virkemidler uden at miste sin genkendelighed som kunstkritik, fordi den helt basalt fastholder beskrivelse, fortolkning og vurdering som sine grundbestanddele, uanset hvor retorisk outreret den udarter sig. Og apropos mine indledende bemærkninger, så er kunstkritikkens element af kærlighed til og omsorg for kunsten også konstant, hvis ikke ligefrem voksende. Måske kan man foreslå, at kunstkritikkens *kritiske* dimension er et aspekt af omsorgen for kunsten, som imidlertid hele tiden fornyer sit udtryk og derfor i manges øjne forekommer fraværende i den aktuelle dagbladskritik. Konvergensen af kritik og kuratering i nyere tid kunne bekræfte dette, for så vidt som kuratering jævnfør begrebets etymologi (det latinske *curare* betyder *at tage vare på*) også handler om at nære en omsorg for kunsten, at ønske kunstens fortsatte eksistens og relevans i samfundet. Der er samtidig ingen tvivl om, at

presset på kunstkritikkens stilistiske udformning i dagbladene bl.a. kommer fra en af de kilder, der ofte identificeres som medvirkende årsag til krisen, nemlig den internetbaserede kunstkritik. I mange af dens utallige varianter tillader den internetbaserede kunstkritik et langt større stilistisk spillerum, end dagbladene med deres konventionelle redaktionelle principper og kalkulerede målgruppebevidsthed gør det. Det kan man iagttage dels på en række personlige blogs, dels på internetbaserede tidsskrifter såsom *Kunsten.nu* og *Kunstkritikk.dk*, som supplerer dagbladskritikken med både helt nye tilgange og perspektiver på kunstkritikken som genre. Igen er det vanskeligt at konkludere, at de frihedsgrader, som kunstkritikken nyder i dens internetbaserede versioner, som ofte er både mere lystbåren, passioneret og ukonventionel, skulle indvirke hæmmende eller begrænsende på dagbladskritikken. Tværtimod synes der at ske en knopskydning af undergenrer til kunstkritikken, som muliggør en aktuel og relevant kunstkritik på tværs af platforme, som bevarer sin primære funktion som en omsorgsfuld *vrderende* fremstilling, der imidlertid også indeholder underholdende, formidlende, polemiske og udfordrende funktioner.

ABSTRACT

The crisis of art criticism has been a reappearing theme within the research literature on art criticism for the past 30 years. While focusing on art criticism in newspapers within the visual arts scene, this article gives an account of the different theoretical positions which in recent years have made this diagnosis. The article also looks at the different causes that have been given for the diagnosis. It is argued that the idea about a crisis is intimately connected with the upholding of a modernist ideal about the autonomy and disinterestedness of art criticism, even when contemporary art is characterised by a distinct mix of roles and functions (critical, artistic, art historical and curatorial). Thus, the recent changes within art criticism can be read as a symptom of a crisis for a disinterested critical position, but they could also be read as expressing examinations of the potentials in the new forms of art criticism which make explicit their interests, desires and engagements, an implicated art criticism. The article considers a few examples of Danish art criticism from newspapers to show how such changes specifically have looked within the past 50 years.

LITTERATUR

- Berger, Maurice. 1998. "Introduction: The Crisis of Criticism." I *The Crisis of Criticism*, redigeret af Maurice Berger, 1-14. New York: The New Press.
- Bismarck, Beatrice von. 2007. "Curatorial Criticality – On the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art." I *Curating Critique. ICE Reader 1*, redigeret af Marianna Eigenheer, 62-69. Frankfurt a/M: Revolver.
- Bonde, Lisbeth. 1999. "Nogle noter om kunsten, kvaliteten og kritikken." I *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, redigeret af Hans Dam Christensen, Anders Michelsen & Jacob Wamberg, 523-537. København: Borgen.

- Borello, Mathias Hvass. 2006. "Kunstkritik tak!" *Information*, 19. december.
- Borello, Mathias Hvass. 2012. "Hvad er kunstkritik anno 2012?" *Kunsten.nu*, 12. november. Tilgået d. 17. november 2018. <https://kunsten.nu/journal/hvad-er-kunstkritik-anno-2012/>
- Bülow, Ane. 2014. "En kritiker takker af." *Kunstkritikk.dk*, 20. januar. Tilgået d. 17. november 2018. <http://www.kunstkritikk.dk/nyheter/en-kritiker-takker-af/?d=dk>
- Butt, Gavin. 2005. "The Paradoxes of Criticism." I *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, redigeret af Gavin Butt, 1-19. Oxford: Blackwell.
- Brøgger, Andreas. 1996. "Kunstkritikkens betydning og ansvar." I *Kunst og kontekst – museet i 90'erne*, redigeret af Iben Dalgaard, 131-136. København: Det Kgl. Danske Kunstakademi.
- Carrier, David. 1996 [1987]. "Kunstmåde." I *Meningsdannelse 3:3*, redigeret af Morten Lerhard, oversat af Katarina Øyangen, 16-41. København: Nikolaj Udstillingsbygning.
- Derksen, Jeff. 2010. "Times and Places of Critique." I *Judgment and Contemporary Art Criticism*, redigeret af Jeff Khonsary & Melanie O'Brian, 101-108. Vancouver: Artspeak/Fillip Editions.
- Earnest, Jarrett. 2018. "Some Ways of Writing about Art in the Twenty-First Century." I *What is Means to Write About Art. Interviews with art critics*, redigeret af Jarrett Earnest, 7-13. New York: David Zwirner Books.
- Elkins, James. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Elmelund, Rasmus. 2017. "For ti år siden var der dobbelt så mange musikanmeldelser i avisen som i dag." *Information*, 6. oktober.
- hooks, bell. 2000. *All about love: new visions*. New York: Harper Perennial.
- Houston, Kerr. 2013. *An Introduction to Art Criticism. Histories, Strategies, Voices*. New York: Pearson.
- Jeppesen, Michael. 2011. "Den store kærlighed." *Information*, 19. august.
- Jeppesen, Michael. 2013. "Spredte tidslommer." *Information*, 25. januar.
- Keen, Andrew. 2007. *The Cult of the Amateur. How today's Internet is killing our culture*. New York: Doubleday/Currency.
- Kryger, Mathias. 2016a. "Når kunst bliver som snapchat for voksne." *Politiken*, 18. marts.
- Kryger, Mathias. 2016b. "Anmelderen: Derfor skal kunstkritik også være magtkritik." *Politiken*, 3. september.
- Langsted, Jørn (red.). 2010. *Spændvidder – om kunst og kulturpolitik*. Aarhus: Kulturpolitisk Forskningscenter Århus.
- Mortensen, Erik. 1990. *Kunstkritikkens og Kunstopfattelsens Historie i Danmark. Bind 1. Nationen til Gavn*. København: Rhodos.
- Ribas, João. 2013. "Judgment's Troubled Object." I *Contemporary Art 1989 to the Present*, redigeret af Alexander Dumbadze & Suzanne Hudson, 333-345.
- Sarvig, Ole. 1952. "Frihedens veje – 'Den frie udstillings' forårsudstilling åbner i dag." *Information*, 1. marts.
- Sarvig, Ole. 1993. *Ole Sarvig. Kunstkritik* (udvalg og forord ved Janus Kodal). København: Gyldendal.
- Stjernfelt, Frederik og Tøjner, Poul Erik. 1989. *Billedstorm – om dansk kunst og kultur på det seneste*. København: Amadeus.
- Sørensen, Rasmus Bo og Gjerding, Sebastian. 2009. "Dansk kunstkritik er blevet tam og tandløs." *Information*, 16. september.
- Thyssen, Nikolai. 2002. "Så luk dog kultursiderne." *Information*, 13. december.
- Wrigley, Richard. 1993. *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford: Clarendon Press.
- Zolghadr, Tirdad. 2010. "Worse than Kenosis." I *Judgment and Contemporary Art Criticism*, redigeret af Jeff Khonsary & Melanie O'Brian, 13-31. Vancouver: Artspeak/Fillip Editions.