

Claus Bratt Østergaard

Hvad bliver der af kritikken når det bliver postmoderne at være moderne?

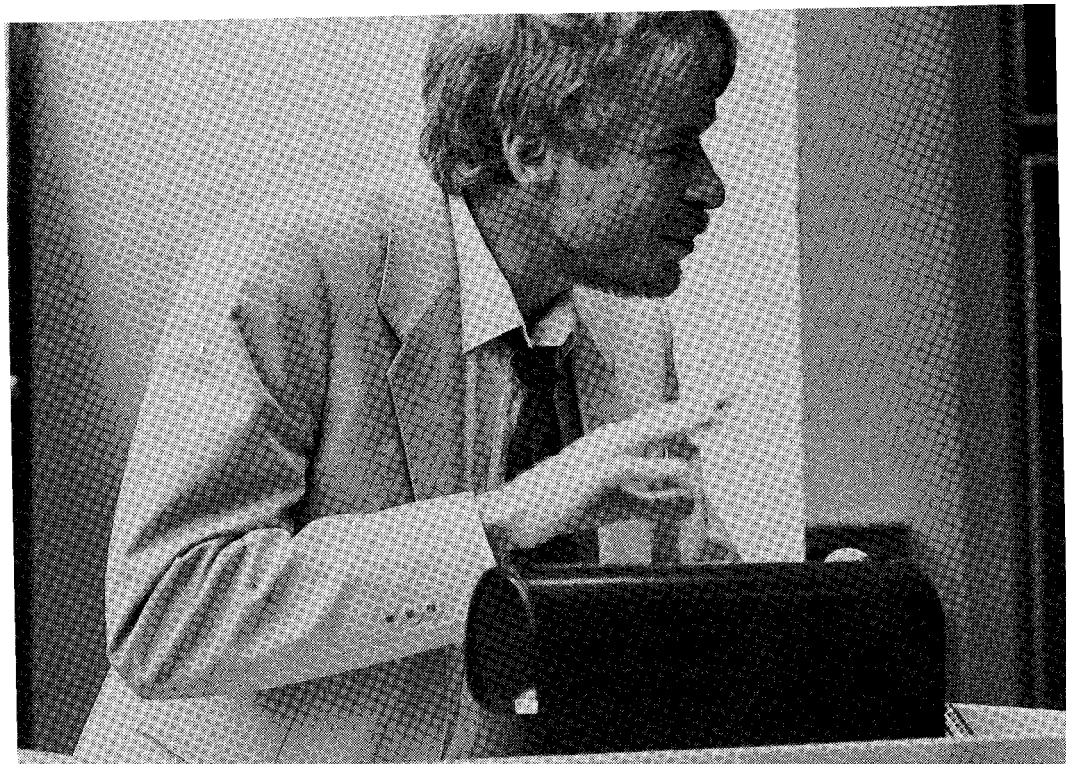
Tiderne skifter. I går kultur & klasse. I dag poetik. I går arbejde og emancipation. I dag mode, modernitet og postmodernitet. I går et krav om ligestilling. I dag en fornemmelse for forskelle. I går det politiske indhold i det æstetiske udtryk. I dag en absorption af ethvert indhold i det udtryk, der tilfældigvis stiller sig til rådighed.

Salman Rushdies *The Satanic Verses* sætter sindene i brand.»Burnt in Britain, banned in Bombay«, som det hed i en reklame for bogen, mens boghandlerne endnu turde reklamere. Senere reklamerede bogen for sig selv gennem den mordtrussel mod forfatteren, som for altid vil være dens varemærke, og boghandlere og forlæggere manede til forsigtighed og anbefalede, at der ikke blev sagt for meget i denne strid om ord. Selv har Rushdie i sine bøger vist, at det sociale bevæger sig i myter, spejler sig i forestillinger og handler i metaforer. Det sociale er mættet med literaritet, sproget er overalt.

Litteraturen flytter sig i disse år i forhold til en virkelighed, som den ikke kan vælge sig ud af. Samtidig viser det virkelige sig at være litterært, allerede før pennen bliver sat til papiret. Litterære begivenheder løber af sted med forfatteren og bliver til politiske hændelser. Eller politiske begivenheder viser, at de er organiserede som fortællinger. En præ-litterær imam træder ud af en sky af ørkensand og ind på en litterær eksperimentalscene. Samtidig ændrer han for altid læsningens betingelser. Og alligvel bliver det en form for bekræftelse på, hvad allerede skrevet står, idet Rushdie i *Midnight's Children* og *Shame* har givet den metaforiske ramme for den politik, som *The Satanic Verses* i disse dage (februar '89) giver anledning til.

Man kan næppe forestille sig nogen voldsommere illustration af, hvorledes balanceforholdet mellem forfatter, værk, institution og offentlighed har forrykket sig i forhold til det, Habermas omtaler som

Claus Bratt Østergaard er lektor i engelsk ved Aalborg Universitetscenter.



»det moderne projekt.« Enten er dette projekt i dag udtømt. Eller også må det læses på en anden måde – dvs på en måde, der anerkender, at også det moderne projekt er indlagt i en narrativ ramme, som det ikke var i stand til at reflektere gennem nok så megen kritisk selvbevidsthed. I alle tilfælde – om det nu er symbolsk eller reelt – er det moderne projekt udtømt.

I Habermas' analyse af »det ufærdige ved det moderne projekt« ligger en (marxistisk) opfattelse af det borgerlige samfund som på én gang barbariserende og civiliserende. Civiliserende fordi den kapitalistiske dynamik »moderniserer« det sociale liv i retning af humanitet, kunstnerisk aktivitet, social refleksion og videnskabelig indsigt; barbariserende fordi dette finder sted i objektiverede former, hvor livet fremmedgøres og adskilles. »Uretfærdigheden« beror på at civilisation og barbari frembringes gennem hinanden – og dog negerer hinanden. Håbet – uretfærdighedens andet ansigt – beror på den mulige afskaffelse af denne uoverensstemmelse.

I denne model ligger også en bestemt opfattelse af forholdet mellem kunst og samfund og kunst og kritik. Kort fortalt: kunsten (og

litteraturen) angiver en række forbindelser mellem de dele af livet, som det borgerlige samfund har adskilt, og kritikken omdanner (oversætter) disse indsigter til en reflekterende diskurs, som er sensitiv overfor det politiske initiativ og den videnskadelige erkendelse.

I modellen gemmer der sig en idealitet: litteraturen som umiddelbart social; kritikken som del af en borgerlig offentlighed. Dette habermasianske ideal ser vi for kritikens vedkommende udtrykt af Terry Eagleton i *The Function of Criticism* (1984), hvor en tidligere tilstand (det 18. århundrede) bliver figur for et håb om fremtiden: »Literary criticism as a whole, at this point, is not yet an autonomous specialist discourse...it is rather one sector of a general ethical humanism, indissociable from moral, cultural and religious reflection. The *Tatler* and *Spectator* are projects of a bourgeois cultural politics whose capacious, blandly homogenizing language is able to encompass art, ethics, religion, philosophy, and everyday life; there is here no question of a »literary critical« response which is not wholly determined by an entire social and cultural ideology.«

Eagleton beklager adskillelsen af den kritiske institution fra det øvrige samfund. Men det projekt, der ligger gemt i beklagelsen, er i dag udtømt og bliver selv voldsomt idealistisk eller nostalgisk. Samtidig bliver den moderne verdens sociale og tingslige kendsgerninger hele tiden innoveret. På den ene side dette post-fix, der refererer til en periode, der spejler sig i kategorier, der bliver stadig mere svækkede. På den anden side en nutid, hvor alt er i bevægelse i en produktion af objekter, der de-realiserer, kopierer, parafraserer og mytologiserer. Reagan i Metropolis og Batman og Robin i Washington. Politik bliver til transpolitik, seksualitet til forførelse, og kritik til kynisme. Tiden vil ikke lade sig repræsentere, referenten forsvinder i sin reference, realiteten er blevet fiktiv før den indfanges i fortællingen, og et hvilket som helst sted at tale fra går til grunde i det sociales allestedsnærværende simulation.

I dag er det moderne at være postmoderne. Det postmoderne er tilsyneladende blevet universalreference i en verden, der ophæver andre referencer. Det postmoderne er både et ord og et begreb. Det første fordi det samler så mange henvisninger under sig, at det bliver et nomen for sig selv og glider bort i et ubestemt svæv. Det andet fordi ordet hele tiden absorberer betydning gennem alle referencerne og bliver et signal for en række nye tematikker, der omdefinierer diskurserne og deres orden. Det postmoderne henviser til et system af henvisninger, der falder ud af sig selv og ind under de etiketteringer, tiden stiller til rådighed. Netop FALDER. Verbet gør sig løs i sætningen og føder en række beslægtede metaforer omkring sig: SVÆV,

GLID, FLUGT, KØLIGHED, DISTANCE, IRONI....Ordene løber sammen i noget, der ligner et helt nyt mønster, som træder frem for at blive udforsket.

Studiet af fortællingens retorik går tilbage til klassisk tid. Men skal man tro Wayne Booth i *The Rhetoric of Fiction* har narratologien aldrig været så kreativ som igennem de seneste decennier. Denne vurdering kunne uden videre udvides til at gælde den litterære kritik som sådan. Ser man på, hvad litteraturkritikken – som litteraturterori eller tekst-analyse – har formået de seneste år, er der ingen grund til at fortvivle.

Paradoksalt nok er der foregået en parallel svækkelse af universitet-institutionen og dens legitimitet overfor offentligheden. Men mere overraskende er det måske, at kvaliteten af den litterære kritik synes at være knyttet 1) til en erkendelse af denne institutionelle svækkelse og 2) til en udvidelse af analysen af litterære tekster til at omfatte ikke-litterære tekster – og videre til en analyse af literariteten i ikke-litterære fænomener.

Denne udvikling – som er foregået over de sidste tre decennier – er i sin tur knyttet til den paradoksale erkendelse, at samtlige relevante analytiske begreber synes at føre ud i selvmodsigelser. Det gælder begreber som: tradition, bog, opus, indflydelse, struktur, kilde, forfatter, læsning...Ordene er tvetydige eller mangetydige, og det er erkendelsen heraf – bl.a.- som har været befordrende for den litterære kritik. Samtidig har man nemlig måttet erkende, at disse ord udgør selve essensen i den kritiske diskurs, og at det ikke er muligt at skaffe sig af med dem. De er altså både kritisable og uundværlige:

TRADITION. Et nøgleord hos Eliot. Ethvert værk befinder sig i et forhold til denne tradition. F.R.Leavis talte om 'The Great Tradition' og navngav en bog efter forestillingen om den. Den litterære tradition udgøres af en stribe af kanoniske værker. Som man hurtigt kan se, er kritikerens opgave – hvis en sådan tradition er gyldig – at gyldiggøre den. Offentligheden er modtager af denne godtgørelse af traditionen. Kritikerer er formidleren (i følge Matthew Arnold) – en pædagog, der videregiver en indsigt, han besidder, til nogle, der ikke besidder den endnu. Traditionen er et meget bekvemt begreb – det stabiliserer ikke blot den litterære institution, men også den kritiske. Samtidig definerer den en bestemt aktivitetsform: formidlingen.

Alligvel er begrebet ganske tåget og tautologisk. Hvilke kriterier skal man gøre gældende overfor et værk for at placere det i traditionen? Gælder der de samme kvalitetsregler for et værk af Shakespeare som for et værk af James Joyce? Etc. Begrebet er umuligt. Men det er

også uundværligt, fordi det privilegerer bestemte værker og forfatter-skaber og dermed etablerer det sæt af referencer, som ingen litteraturkritisk virksomhed kan være foruden. Uden TRADITION ikke nogen KRITIK.

FORFATTERSKAB. En betegnelse, der dækker over en række bogtitler. Men også et egennavn, der dækker over en PSYKOLOGI, en PERSONLIGHED, en STIL, en UDVIKLING. Bag egnavnet skjuler sig et subjekt, der er indtryksgivende til det litterære udtryk. Men som tilfældet B. Traven har lært os – og som Foucault minder os om i *L'archeologie du savoir* -, så er forfatternavnet undergivet en nominalistisk vilkårlighed i forhold til den énhed, det etablerer. Skriver man under synonym, betyder det da, at der er et andet forhold mellem forfatter og værk? Diderot skrev tre anerkendte romaner (*La religieuse*, *Jacques le fataliste* og *Le neveu de Rameau*). Men hvad med *Les bijoux indiscrets* – et spekulationsarbejde komponeret i løbet af blot tre uger? Hvad betyder pseudonymet? Eller hvad med de efterladte papirer, som den litterære kritiker graver frem efter forfatterens heden-gang, men som han aldrig har tiltænkt publikation? Eller hvad med slet og ret inferiøre værker af forfattere, som den litterære kritik kræver skal have en vis status (f.eks. D.H. Lawrences romaner *Aaron's Rod*, *Kangaroo* og *The Plumed Serpent*, som alle parasitterer på *Sons and Lovers*)? Eller er forfatterskabet overhovedet en rimelig inddelingsmåde af litterære værker? Er det ikke rimeligere at betragte Virginia Woolfs *To the Lighthouse* i forhold til Joyce's *Ulysses* end i forhold til de to første, ikke-modernistiske romaner i hendes 'forfatterskab'?

Men FORFATTERSKAB er en nødvendig antagelse for TRADITIONEN – og uden denne ikke nogen litterær kritiker.

BOGEN. Den har forside og bagside. Den har en pris og ligger udstillet i boghandlerens vindue. Den kan engagere sindene og gøre sin forfatter berømt og rig eller berygtet og efterstræbt. Men er bogen en enhed og kan den analyseres som sådan? *Robinson Crusoe*, f.eks. Den begynder et sted og den slutter et sted – og undervejs har helten gennemløbet en række begivenheder, der tegner et løb gennem hans eget liv – fra ungdommelig rastløshed til moden indsigtfuldhed. Romanens enhed mimer den enhed, som bogen har gennem det rygbind, der knytter side til side i et læse-forløb, der genspejler Robinsons udviklingsforløb. Dette løb er i virkeligheden et tilbageløb, for Robinson ender, hvor han begyndte – i York – blot er tingene også moralsk og psykologisk koblet ind på cirkelbevægelsen. Men skal bogen analyseres i samme helhed, som den hævder at besidde? Eller

skal man inddrage de to følgende romaner om Robinson, Defoe skrev? Er teksten lukket og kan analysen objektivere sig gennem at objektivere teksten som strukturalisterne ville hævde? Eller kan man opdele bogen et vilkårligt sted – og f.eks. objektivere de af Shakespeares sonetter, der er skrevet til en kvinde i en selvstændig analyse? Er inddelingen vilkårlig? Eller skal man følge værkets egen inddeling?

DIGTET. »What we call a poem is mostly what is not there on the page. The strenght of any poem is the poems that it has managed to exclude. No poem, not even by Shakespeare or Milton or Chaucer, is ever strong enough to totally exclude every crucial precursor text or poem.« (Harold Bloom)

TEKSTEN er der som et objekt for analysen: tekstanalysen er, må man mene, en reproduktion af teksten i analyseret form. Teksten er markeret som fiktion og repræsenterer et forestillet forhold. Analysen oversætter forestillingen til analytisk sprogbrug. Teksten er objekt og analysen er subjekt. I analysen **VIDES** noget, som **FREMSTILLES** i teksten.

Tekstanalyse er oversættelse fra en tekstart til en anden. Hvilken garanti har man for manøvrens vellykkethed? Hvad betyder det, at bevæge sig fra et sprogregister til et andet? Kan analysen blive objektiv blot gennem at objektivere teksten for sig? Eller er den ene analyse så god som den anden?

Spørgsmålet spejler en af de klassiske antinomier i den litterære kritik. Enhver tolkning definerer en afstand til den tekst, der analyseres. Men denne afstand forbliver ubestemt, og søger man at indfange den gennem at indføre endnu et analytisk niveau, da vil ubestemtheden blot have forskudt sig. Mellem subjekt og objekt forbliver en spalte.

Man kunne forestille sig det omvendte forhold: i stedet for at analysere Richardsons *Pamela* vha psykoanalysen, kunne man anskue den psykoanalytiske diskurs som udviklet gennem den skriftform, Richardson opfandt med *Pamela*. Vi kunne altså lade Richardsons forestillede verden være en metafor for den analytiske verden, Freud udviklede fra sin egen forestillingsverden. I stedet for at bevæge sig fra forestilling til analyse, kunne man bevæge sig fra analyse til forestilling. Og dog går det ikke så nemt: den litterære tekst er forpligtet på tilværelsen og kan derfor være subjektiv. Den analyserende tekst er forpligtet på virkeligheden (i form af tekstobjektet) og må derfor objektivere sig. Det er den subjektive tekstart, der er analyseobjekt, og det er den objektive tekstart, der er analytisk subjekt. Hvis nu

imidlertid det analytiske subjekt benytter en subjektiv tekststart, da slipper det tilknytningen til den analyserede tekst. Hvis man i en tekst skal VIDE noget om en anden tekststart, da må man skrive i den analytiske tekststart. Skal man derimod vide noget om livet, da må man gennem metaforen og de forestillinger, den giver anledning til.

KVALITET. Det går ikke uden kvalitetsvurderinger i den litterære kritik, mener f.eks. T.S.Eliot og Harold Bloom (hvor sidstnævnte dog i øvrigt ikke sætter pris på kvaliteten af førstnævntes litterære og kritiske produktion). Det går ikke med værdidomme i kritikken mener omvendt f.eks. Northrop Frye og Geoffrey Hartman. Disse modsatte positioner spejler endnu en antinomi i den litterære kritik. Man kan hverken argumentere kvalitativt eller undlade at lade kvalitative kriterier være gældende i analysen. Det var dette, Kant (i den tredje Kritik) så som problemet ved den æstetiske dom: på den ene side skal man argumentere forstandigt omkring et kunstværk, for det kræver at blive reflekteret alment. På den anden side er Forstanden magtesløs overfor et objekt, der henvender sig til skønhedssansen. Den æstetiske dom må derfor formuleres i et som-om sprog: man må tale forstandigt, men vide at det er et uforstandigt udsagn, man dermed fremkommer med.

KRITIKKEN. I Matthew Arnolds *The Function of Criticism at the Present Time* fra 1864 placeres kritikeren, som antydnet, på et ydmygt sted – formidlerens. Thi først kommer digteren. Her er der indsigt, viden, sprogkunst. Kritikeren, som ikke er noget i sig selv, er dog alligevel noget gennem denne privilegerede Anden. Men sekundært, som parasit. Også T.S. Eliot skrev *The Function of Criticism at the Present Time*. Men da han selv var både kritiker og digter, anbefalede han konsekvent nok en model, hvor digteren er sin egen kritiker og går igennem sit eget værk – »sifting, combining, constructing, expunging, testing.« Digtningen er altså ikke romantisk og spontan – men efterprøvende, slidsom og intellektuel som proces. Og hvad værre er – for den kritiker, der ikke kan digte – så er der ingen digtning uden kritik. Altså ingen plads til kritikeren. I det højeste kan han deltage i diskussionen af den kritiske TRADITION – et permanent pågående evaluering og re-evalueringssarbejde, i følge Eliot.

Men både hos Arnold og Eliot er kritikeren et ulykkeligt appendix og skiftet fra romantik til modernisme har åbentbart ikke forrykket hierarkiet mellem digter og kritiker. Sidstnævnte forbliver en sekundus. Dette forhold har dog ændret sig med dekonstruktivismen, hvor man – i en art videreudvikling af Eliots opfattelse – anser at ethvert

digt/værk rummer en kritisk position. At kritikeren altså findes inde i digtet, ikke udenfor det. Geoffrey Hartman taler i *Criticism in the Wilderness* om det kritiske essay som et »intellectual poem.« Hartman søger et mere dialogisk og jævnbyrdigt forhold mellem digter og kritiker – en omstyrtning af herre-slaveforholdet, som det findes hvor der er tale om et forhold mellem tekstarterne forestilling (kunst) og analyse (kritik) (jvf bemærkningerne under TEKSTEN). Hartman skriver også – digterisk – i metaforer, finter læseren med ordspil og gør sin analyse ubestemt og åben i stedet for konklusiv og lukket. Om man vil: han dekonstruerer forholdet mellem litteratur og kritik, han dekonstruerer kritikken og han tydeliggør at der gør sig en bestemt videns-metafysik gældende i den kritiske diskurs' objektiviserende skrift.

Hartman leger her ikke blot med en grænse, som trækker en skillevæg mellem to tekstarter, men han dekonstruerer også det sprog, han selv skriver i. Han tvinger en indsigt frem gennem at udøve et pres mod diskurserne. Men hvor langt kan man bevæge sig ud af den analytisk-objektiverende DISKURS VIDEN, uden at det bliver uigenkendeligt, hvad man foretager sig?

NB at også digterne i disse år leger med disse grænser er de nye metaromaner udtryk for. Salman Rushdie skriver f.eks. på denne grænse. Hans sidste bog har vist, at legen med diskursens grænse har sine grænser...

DIGTEREN indtager naturligvis en privilegeret position. Men igennem lang tid er privilegiet kun indrømmet ham under forudsætning af, at han på sin side objektiviserer sig gennem at trække sig bort fra sin egen scene, anonymiserer sig i et alment sprog (i poesien) eller i dramatiserede situationer, hvor personerne gør rede for sig selv gennem deres talehandlinger (i romanen). Bag kunsten ligger livet – har man altid ment. Men livet skal omdannes til objektivitet i en almen-gørelse for at blive kunst. Subjektiviteten – som indrømmes digteren – er altså betinget af, at han objektiviserer sin subjektivitet i et passende sprog, der lader privat meneri ude. Digteren skal tie som menneske, for at digte som digter. Ellers får han at høre fra kritikeren. I den engelske romankritik er Henry Fielding blevet kritiseret for at blande sine personer med allehånde extra-fiktive bemærkninger. Richardson og Jane Austen roses derimod for at objektivere deres indsigter gennem at holde sig tilbage. Et kvalitetskriterium fra Henry James over Percy Lubbock til Ian Watt.

Hvorfor er denne objektivisering vigtig, og hvorfor blev James ved med at kræve, at man som digter skulle dramatisere alt, hvad man

fremstillede? Fordi adskillelsen mellem digter og kritiker ellers nedbrydes – samtidig med at forestillingen om realitetsmimesis forsvinder. En forestilling, der som ingen anden har hærget og plyndret i den angelsaxiske romankritik.

LUKÁCS? Lukács spillede for få år siden en betydelig rolle i litteraturkritikken. I dag er han forsvundet. Med rette, mener jeg. Men man må spørge sig selv hvorfor – og må indrømme, at ens aktivitet forløber i bevægelser, som måske har mere med moden at gøre end med argumentation. En ubehagelig tanke...Det samme gælder marxismen generelt. Den kom og gik – og argumenterne for, at den havde noget at sige, har intet at gøre med, hvad den betød. Ligesom dens forsvinden foregik så tavst, som havde Marx aldrig haft en scene på universitetet.

TANKEN. Den kritiske tanke. Hvor kommer den fra? Egentlig ved vi det ikke. Freud gjorde sig lystig over, at mennesket ikke selv var herre over, hvad der foregik i dets bevidsthed. Man kan ikke vælge sig sine egne tanker. Et universitet vælger sig heller ikke sine kritiske indfaldsvinkler. Af en eller anden grund bliver en række egennavne betydende: Marx, Foucault, Lacan, Frye, Derrida, Baudrillard...Navne er navne for paradigmer. Men de er også metaforer for moden – paradigmets død. Kan moden selv komme på mode? Faktisk er den allerede navngivet: det postmoderne. En institution, der spejler sig i et sådant begreb har en fordel fremfor en paradigmatiske institution – den er bevidst om sin egen kunstighed. Moden er derfor nok tegn på tingenes forgængelighed – og det kan være ubehageligt først at mene noget og dernæst noget andet. Men når man ser, at moden gør verden let, ualvorligt og ironisk, kan man også se, at den er et bedre kritisk subjekt end så mange andre. Moden er derfor alligvel ikke en ubehagelig tanke (jvf bemærkningen under »Lukács«).

ARS LONGA...? Kunsten er måske ikke bedre stillet end kritikken. Dadaisten Duchamp lagde et overskæg på Mona Lisas overlæbe og reducerede med sine ready-mades museet til en ironisk ramme. Alt sammen for at frembringe støj, nedbryde orden, være ob-skøn, være ualvorlig...Derimod var kunstens emancipation fra kunstinstitutionen et alvorligt anliggende – og i et brev fra Duchamp til Hans Richter om tiden efter Dada, kan man pludselig se den gamle ikonoklast i et normativt udbrud: »This Neo- Dada, which they call New Realism, Pop Art, Assemblage, ect., is an easy way out, and lives on what Dada did. When I discovered ready-mades I thought to dis-

courage aesthetics. In Neo-Dada they have taken my ready-mades and found aesthetic beauty in them. I threw the bottle-rack and the urinal into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty.«

DET MODERNE. Det moderne for modernisterne var det nutidige. Fortidens formsprog skulle up-dates for at gøres adækvat. Men for nogle var ikke engang det samtidige moderne nok. Futuristerne ville have fremtiden her og nu. Det krævede, at alt gammelt tingel-tangel blev ryddet bort, så der blev plads. Der er en grusom lille historie om en film, Marinetti medvirkede i (nu gået tabt for eftertiden), hvis pointe bestod i, at han (Marinetti in person) gennembankede en gammel mand – fordi han var gammel. Der var ikke tale om fiktion – det gamle skulle udryddes *dans le réel*.

Modernismen kan ikke reduceres til futurismen og kunstens vanskelighed med at finde sit udtryk fandt andre udtryksformer end de slag, der faldt på den gamles ryg. Men episoden udtrykker meget godt det, man kunne kalde det moderne dilemma (i modsætning til det udtømte ved det moderne projekt): at moderniseringen af det sociale og kunstneriske liv åbenbart har vanskeligheder med at lade sig repræsentere. Med modernismen og dens formkritik – og komplementære bestræbelse på form-innovation – træder en spalte frem i udtrykkssystemet selv. I bestræbelsen på at fremstille noget – fremstiller man tillige det mangelfulde ved fremstillingens betingelser. Hermed er vi tilbage ved Kant og det, han omtaler som det sublimes æstetik: man kan tænke noget, som man ikke kan lade repræsentere som forestilling (Gud, helheden, naturen...). Man kan gøre forsøg på at fremstille sin tanke som forestilling. Men forestillingens form vil i sig selv meddele, at den ikke er identisk med den tanke, den skulle repræsentere. Man fremstiller altså noget, som ikke lykkes. Men det er først ved at se, at formen ikke er, hvad den skulle have været, at det bliver muligt at tænke en anden tanke, som faktisk åbenbart lader sig fremstille: nemlig Kants sublimes æstetik. Kants indsigt er moderne. Men, siger Lyotard, den er også postmoderne. Thi for Lyotard er det postmoderne det ufremstillelige ved det moderne. Vi kan se modernismen som et forsøg på at være moderne. Men vi kan også se, at modernismen hele tiden konfronteres med det repræsentationsdilemma, den som bevægelse tematiserer – repræsentation af samtidighed, repræsentation af modernitet, repræsentation af det komplementære forhold mellem figurativitet og abstraktion og mellem ren kunst og kunstinstitution. Derfor, siger Lyotard i *Le postmoderne expliquée aux enfants*, at »et værk kan kun blive moderne, hvis det først er postmo-

derne. Således er postmodernismen ikke moderismen ved dens afslutning, men ved dens begyndelse, og denne begyndelse er konstant.«

DET POSTMODERNE. Det er denne mangelfuldhed ved det moderne, der markerer sig i form af en række dilemmaer (plus naturligvis en masse fremragende kunst) i modernismen. Og det er dette dilemma, vi kan se bag Duchamps utilfredshed med retningen i de kunstretninger, der dannedes efter at Dada angiveligt skulle have bragt det hele til ophør. Ikke mindst i amerikansk kunstkritik – hvor debatten om det postmoderne/postmodernismen har raset vildere end noget andet sted – er det postmoderne blevet set som det umulige for den moderne kunst i at innovere sig. Octavio Paz formulerer det således: »Today...modern art is beginning to lose its powers of negation. For some years now its rejections have been ritual repetitions: rebellion has turned into Procedure, criticism into rhetoric, transgression into ceremony: Negation is no longer creative. I am not saying that we are living the end of art: we are living the end of modern art.«

Her er der mode uden modus, innovation af formen uden at formen bryder igennem som kunst, der tolker det moderne. Tilbage bliver den rene modebevægelse. Det er derfor på mode at være postmoderne. Kunsten simulerer at være kunst. Den angiver sin kunstighed og er ironisk medvidende om at være et allerede-har-været, et allerede-er-fortalt og et allerede-er-set-og-sket.

Det postmoderne er både det alvorlige og det ualvorlige. Det er det moderne, men også det modernes ophør. Det er indbygget i kunstens form, men som den del, der peger på formens egen mangel. Det postmoderne er kunstighed, kunstfærdighed, dekoration, yderlighed, artefact, simulation. Som sådant er det alvorligt: en angivelse af, at det autentiske hverken kan stå helt til troende eller helt forlades, at udtrykket aldrig rigtigt bliver adækvat og derfor for altid er dømt til at se sig selv som noget Andet – som kunst.

Men det postmoderne er også en anskuelse: en måde at læse det moderne på. Det postmoderne er kritik.