

Hal Foster

Post-krytyczność

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (156), 160-168

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Prezentacje

Post-krytyczność¹

Hal Foster

Artykuł ukazał się w piśmie „October” (nr 139 – Winter 2012) pod tytułem Post-Critical. Copyright © 2012 by Hal Foster. Druk dzięki uprzejmości Hala Fostera.

Teoria krytyczna [*critical theory*] nieźle oberwała w czasie kulturowych wojen lat 80. i 90., a po roku 2000 było tylko gorzej. Za czasów George’a W. Busha oczekiwano wyłącznie aprobaty, dziś zaś analiza krytyczna [*critique*] nie znajduje miejsca nawet na uniwersytetach czy w muzeach. Zastraszona przez konserwatywnych komentatorów, większość naukowców nie podkreśla już wagi krytycznego myślenia dla zaangażowanego obywatelstwa, a kuratorzy, zależni od korporacyjnych sponsorów, w dużej mierze przestali zachęcać do krytycznych dyskusji, dawniej uznawanych za niezbędne w społecznym odbiorze sztuki wysokiej. Sama przestarzałość krytyki [*criticism*] w świecie sztuki, który niewiele sobie z niej robi, zdaje się dość oczywista. Lecz co mu wtedy pozostaje? Celebracja piękna? Afirmacja afektu? Nadzieja na nowe „dzielenie postrzegalnego”²? Zaufanie „intelektowi powszechnemu”? Stan post-krytyczny

Hal Foster (ur. 1955) – krytyk sztuki, wykładowca Princeton University, zajmuje się sztuką modernistyczną i współczesną oraz architekturą. Jest członkiem American Academy of Arts and Sciences, w 2010 roku otrzymał Clark Prize for Excellence in Arts Writing a w 2012 Frank Jewett Mather Award for Art Criticism in College Art Association. Autor m.in. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (2015), *The Art-Architecture Complex* (2011) i *Prosthetic Gods* (2004).

-
- 1 Tłumaczenie na podstawie artykułu: H. Foster *Post-Critical*, „October” 2012 no. 139, s. 3-8.
 - 2 J. Rancière *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

powinien uwolnić nas z gorsetów (historycznych, teoretycznych i politycznych), tymczasem przede wszystkim nakłania do relatywizmu, który niewiele ma wspólnego z pluralizmem³.

Jak dotarliśmy do momentu, w którym tak powszechnie odrzuca się krytykę? Przez lata większość stawianych jej zarzutów dotyczyła stanowiska krytyka. Najpierw odmówiono mu o s ą d u [*judgment*], czyli moralnego prawa, jakie zakłada ocena krytyczna. Następnie a u t o r y t e t u [*authority*], czyli politycznego przywileju pozwalającego wypowiadać się abstrakcyjnie w cudzym imieniu. Wreszcie sceptycznie zaczęto podchodzić do d y s t a n s u [*distance*], czyli kulturowego oddzielenia od tego stanu, który krytyk rzekomo bada. „Krytyka to rzecz właściwego dystansu” – napisał przed ponad osiemdziesięciu laty Walter Benjamin. „Czuje się u siebie w takim świecie, w którym chodzi o perspektywy oraz wizje i w którym możliwe jest jeszcze zajmowanie stanowiska. Sprawy wszakże stały się zbyt palące i mocno dopiekiły społeczeństwu”⁴. O ileż bardziej palące są dziś?

Jednak nie każda krytyka to rzecz odpowiedniego dystansu. Wyobcowanie *à la* Brecht nie jest w tym sensie odpowiednie, a poza tym w sztuce występują modele interwencyjne (poczynając od dadaizmu aż po współczesność), w których krytyczna analiza [*critique*] powstaje immanentnie przez techniki mimetycznego nasilenia [*exacerbation*] i symbolicznego przechwytywania [*détournement*]⁵. Inne dawne zarzuty (pochodzące głównie z lewego skrzydła) sprowadzają się do dwóch: krytyczną analizę [*critique*] napędza żądza władzy i nie poddaje się ona refleksji własnego uzurpowania prawdy. Te dwa

3 Nie jest to żadna nowość; por. dyskusja opublikowana w tym czasopiśmie przed dziesięć laty: *The Present Condition of Art Criticism*, „October” 2002 no. 100. Zasadnicze zagadnienie pozostaje to samo. Dawniej pewna siebie burżuazja potrzebowała oparcia w krytyce; stanowiła ona podstawę kompromisu między własnymi ideałami i sferą publiczną – to jednak zamierzchłe czasy. Swój wywód zaczynam od ogólnego zarysu, dlatego żongluję terminami „analiza krytyczna” [*critique*], „krytyka” [*criticism*], „teoria krytyczna” [*critical theory*] i „sztuka krytyczna” [*critical art*]; później skupię się na dwóch ostatnich. Ponadto termin „post-krytyczność” ma tu inne znaczenie niż w dyskusji o architekturze, gdzie stosuje się go, by zamknąć okres refleksji teoretycznej takich architektów jak Peter Eisenman i otworzyć pole dla odnowionego pragmatyzmu inteligencji designu [*design intelligence*]. Wywołuje jednak podobny efekt.

4 W. Benjamin *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2011, s. 151. Innym negatywnym związkiem, zbyt skomplikowanym, by go tu omówić, jest ten między krytyką [*criticism*] i resentymentem.

5 Nie mówiąc o różnych odmianach dekonstrukcji. O mimetycznym nasileniu pisałem w: *Dada mime*, „October” 2003 no. 105.

oskarżenia wynikają zwykle z dwóch lęków: po pierwsze, z obawy przed krytykiem jako „patronem ideologicznym”, który zastępuje reprezentowaną przez siebie klasę lub grupę (słynna przestroga Benjamina w *Twórcy jako wytwórcy* [1934]); a po drugie, z zaniepokojenia przypisywaniem teorii krytycznej [*critical theory*] naukowej prawdy w przeciwieństwie do „spontanicznej ideologii” (takie dyskusyjne stanowisko przyjął Althusser przy ponownym odczytaniu Marksa). Nie są to lęki nieuzasadnione, ale czy stanowią dostateczny powód, by wylewać dziecko z kąpielą?

Bardziej aktualne ataki, zwłaszcza na krytykę przedstawiania i krytykę podmiotu, działają na zasadzie odpowiedzialności zbiorowej. Uznano np., że krytyka przedstawiania, zamiast upewniać się w swojej prawdzie, podkopuje samą wartość prawdy, wspierając tym samym moralną obojętność i polityczny nihilizm⁶. Krytykę podmiotu również oskarżano o niezamierzone skutki, twierdząc, że ukazywanie przez nią skonstruowanej istoty tożsamości skłania do postawy konsumeryzmu wobec pozycji podmiotu (np. multikulturalizm przebrany w „United Colors of Benetton”). Wielu uzna te dwa rezultaty za postmodernizm *tout court*, który należy kategorycznie potępić. Jest to jednak karykatura redukująca postmodernizm do powtórzenia neoliberalnego kapitalizmu (np. podobnie jak neoliberalizm rozregulował gospodarkę, postmodernizm odrealnił kulturę)⁷.

Bardziej konkretne pytania postawili krytycznej analizie [*critique*] Bruno Latour, wychodząc ze swojej dziedziny naukoznawstwa, oraz Jacques Rancière, którego konikiem jest sztuka współczesna. Zdaniem Latoura krytyk pretenduje do oświeconej wiedzy, pozwalającej mu demistyfikować fetyszystyczne wierzenia naiwnej reszty – by udowodnić, że stanowią one „projekcję ich życzeń na materialny byt, który sam w sobie jest całkowicie

6 W rzeczywistości taki nihilizm jest raczej cechą prawicy niż lewicy. Przypomnijmy wyznanie urzędnika Busha (do Karla Rove’a): „Jesteśmy teraz imperium i, działając, tworzymy własną rzeczywistość. A gdy wy tę rzeczywistość badacie – powiedzmy, że rozsądnie – my znów zadziałamy i stworzymy inne nowe rzeczywistości, które również będziecie mogli badać, i tak wszystko się ułoży”. Por. R. Suskind *Faith, Certainty, and the Presidency of George W. Bush*, „New York Times Magazine” 27.10.2004. Albo zastanówmy się, jak „społeczny konstrukt” nauki używany jest w dyskusji o globalnym ociepleniu. Por. B. Latour *Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, „Critical Inquiry” 2004 no. 30.

7 Niektórzy twierdzą, że to bezpośrednia zależność. Np. Luc Boltanski i Eve Chiapello zarzucają „krytyce artystycznej” [*artistic critique*] zdyscyplinowanego miejsca pracy, że była kluczowa dla „nowego ducha kapitalizmu” – to, co rozumiem pod pojęciem „krytyki artystycznej”, niewiele ma wspólnego ze sztuką. Por. L. Boltanski, E. Chiapello *The New Spirit of Capitalism*, trans. G. Elliott, Verso, London 2004.

bierny”⁸. Fatalny błąd krytyka polega na tym, że nie zwraca on owego antyfetyzystycznego spojrzenia na swoją własną wiarę i swój własny fetysz demistyfikacji – w ten sposób okazuje się najbardziej naiwny ze wszystkich. Latour stwierdza:

Dlatego właśnie można być natychmiast i nawet bez żadnego poczucia sprzeczności (1) antyfetyzystą wobec wszystkiego, w co się nie wierzy – a zwłaszcza religii, kultury popularnej, sztuki, polityki, i tak dalej; (2) zatwardziałym pozytywistą w przypadku wszystkich nauk, w które się wierzy – socjologii, ekonomii, teorii spiskowej, genetyki, psychologii ewolucyjnej, semiotyki, wystarczy wybrać ulubioną dziedzinę badań; i (3) zdrowym, niezachwianym realistą przy wszystkim, co się naprawdę lubi – oczywiście może to być sama krytyka, ale także malarstwo, obserwowanie ptaków, Shakespeare, pawiany, białka, itd.⁹

Podobnie Rancière uważa, że krytyce zagraża jej uzależnienie od demistyfikacji. „W swoich najbardziej ogólnych przejawach sztuka krytyczna jest rodzajem sztuki, która dąży do obudzenia świadomości mechanizmów dominacji, aby zmienić widza w świadomy czynnik transformacji świata¹⁰” – pisze. Jednak nie tylko świadomość nie jest transformatywna *per se*, lecz także „wyzyskiwani rzadko potrzebują wyjaśnienia zasad wyzysku”. Co więcej, sztuka krytyczna „skłania widza do odkrywania kapitału w codziennych przedmiotach i zachowaniach”, lecz w ten sposób potwierdza tylko „przemianę rzeczy w znaki” dokonywaną przez kapitał. Podobnie jak krytyk u Latoura, artysta krytyczny tkwi zdaniem Rancière’a w błędnym kole.

To samo można powiedzieć o tych dwóch metakrytykach. Latour powtórza protokrytyczny ruch [*Ur-critical move*] Marksa i Freuda, którzy przekonali: „Wy, współcześni, uznajecie się za oświeconych, ale tak naprawdę jesteście takimi samymi fetyszystami jak ludy pierwotne – nie tylko fetyszystami przedmiotów codziennego użytku, lecz również każdego, którego

8 B. Latour *Why Has Critique Run Out of Steam*, s. 237. Por. też B. Latour *What Is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?*, w: *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, eds. B. Latour, P. Weibel, The MIT Press, Cambridge MA 2002.; i B. Latour *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

9 B. Latour *Why Has Critique Run Out of Steam*, s. 241.

10 J. Rancière *Aesthetics and Its Discontents*, trans. S. Cochran, Polity, Cambridge 2009, s. 46-47.

niestosownie pożądamie”. Do tego odwrócenia Latour dodaje swoje: „Wy, antyfetyzysztyczni krytycy, też jesteście fetyszystami – fetyszystami swoich ulubionych metod oraz dyscyplin”. A zatem pozostaje w teoretycznej spirali krytycznej analizy [*critique*], od której chce się odciąć.

Rancière podejmuje wyzwanie rzucone hermeneutyce podejrzeń, stosując krytykę [*critique*] à la Szkoła Frankfurcka. Brzmi ono znajomo nie tylko dla teorii krytycznej; było również kluczowe dla jej przejścia od poszukiwania ukrytych znaczeń do rozważania „warunków możliwości” dyskursu (jak u Foucaulta), znaczenia powierzchniowej warstwy tekstu (jak u Barthes’a) itd.¹¹ Ponadto Rancière potępia analizę krytyczną [*critique*] za jej projektowanie pasywnego widza, którego trzeba uaktywnić (to jego wersja naiwnego wierzącego, którego trzeba uświadomić), choć sam również zakłada tę pasywność, kiedy wzywa do aktywizacji mającej zastąpić samą świadomość¹². Ostatecznie jego „dzielenie postrzegalnego”, choć wymierzone przeciw kapitalistycznej „zamianie przedmiotów w znaki”, stanowi panaceum, coś niewiele więcej niż myślenie życzeniowe, nowy opiat dla ocalałego świata sztuki¹³.

*

Po tym wszystkim nietrudno zrozumieć, skąd dzisiejsze zmęczenie krytyką [*critique*], zwłaszcza że automatycznie uznawana za wartość, zmienia się w postawę samolubną. Z pewnością jej moralna słuszność może być uciążliwa, a ikonoklastyczne negatywne nastawienie – destrukcyjne¹⁴. W opozycji do takiego wizerunku krytyka Latour proponuje własne:

-
- 11 W cudzych rękach oba te stanowiska uległy degeneracji: z Foucaulta zostały dyskursywne ogólniki, które niewiele mają oparcia w rzeczywistych praktykach (np. „reżimy”, nad którymi rozwodzi się Rancière), z Barthes’a celebrowanie efektu i afektu (o czym więcej poniżej).
 - 12 Por. J. Rancière *Widz wyemancypowany*, przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2007 nr 13.
 - 13 Definiowane jako coś, co można i czego nie można wyczuć lub powiedzieć, „dzielenie postrzegalnego” niewiele różni się od tego, co Marks w szczytowych momentach swoich rozważań rozumiał jako ideologię – raczej strukturalne wytyczenie niż konkretną zawartość myśli (np. to, jak niektóre myśli są nie do pomyślenia).
 - 14 Jak zauważył Jeff Dolven w e-mailu będącym odpowiedzią na ten artykuł, w tym świetle korzystne może być powstrzymanie krytycznego odruchu: „Do głosu dochodzą tu moje pragmatystyczne zapędy, bo chciałybym się dowiedzieć, do jakiego stopnia da się rozumieć i stosować taką niekrytyczną odmianę estetycznego doświadczenia, by nie poddać się innej ideologii: epideiktycznej, ludycznej, wolnej interpretacji, imitacyjnej...? Czy możemy oddać pole tym rodzajom konceptualnego powstrzymania i ideologicznej nieokreśloności, które w estetycznym

Krytyk nie podważa, tylko gromadzi. Krytyk nie krzyżuje planów naiwnym wierzącym, tylko proponuje przestrzenie, w których mogą się spotkać. Krytyk nie przeskakuje na chybił trafił od antyfetytyzmu do pozytywizmu jak pijany ikonoklasta z obrazu Goi, tylko uważa, że jeśli coś zostało skonstruowane, to jest kruche i wymaga dużej ostrożności oraz specjalnej troski.¹⁵

Któż nie polubiłby takiej postaci empatycznego krytyka? Jednak owa etyka hojności stwarza inny problem, który jest właściwie starym problemem fetyszyzmu, ponieważ znów traktuje przedmiot jako quasi-podmiot¹⁶.

Współczesna historia sztuki wyraźnie przejawia podobną skłonność: mówi się, że wyobrażenia [*images*] mają „moc” lub posiadają sprawczość; obrazy [*pictures*] mają „potrzeby” lub pragnienia itd. Odpowiada to podobnej tendencji w najnowszej sztuce i architekturze do przedstawiania dzieł w kategoriach podmiotowości¹⁷. Choć wielu artystów chce, w dobrym stylu minimalistów, popierać doświadczenie fenomenologiczne, dostarczają prawie jego odwrotności: „doświadczenia” w postaci „atmosfery” i/lub „afektu” w przestrzeniach, które myślą prawdziwe z wirtualnym i/lub wrażeniami wytwarzanymi jako efekty, choć zdają się intymne i wewnętrzne (przykłady sięgają od Jamesa Turrella po Olafura Eliassona w sztuce oraz od Herzoga i de Meurona po Philippe’a Rahma w architekturze). W ten sposób fenomenologiczne odbicie „widzenia własnego widzenia” dochodzi do swojego przeciwieństwa: instalacja lub budynek zdają się postrzegać za nas. To również rodzaj fetysyzacji, ponieważ zbiera myśli i uczucia, przetwarza je na obrazy

doświadczeniu odnajduje Kant? Czy możemy zawierzyć zdolności właściwego estetycznego doświadczenia dzieła sztuki do oparcia się ideologii? Czy jesteśmy gotowi przyznać, że dzieła sztuki namawiają do takiego doświadczenia? I uwierzyć, że w razie potrzeby (czyli często) będziemy potrafili znów być czujni, mieć pod ręką zasoby krytyki i zastosować je na tych samych przedmiotach? I być może pozwolić analizie krytycznej [*critique*] ograniczać tę estetyczną wolność, a nawet estetyczną zdolność do ocalania przedmiotów, do których porzucenia mogła nas analiza krytyczna skłaniać? To pytanie praktyczne – jakich, kiedy?.”

15 B. Latour *Why Has Critique Run Out of Steam?*, s. 246.

16 Moja krytyczna analiza fetysyzacji nie jest podejrzliwością wobec pożądania, przyjemności itd.; to po prostu opór, bardziej blakeowski niż marksistowski, wobec każdego działania, w którym dzieło człowieka (np. Bóg, Internet) jest nam narzucane za sprawą własnego oddziaływania i w taki sposób może nas zarówno ujarzmić, jak i nam służyć.

17 Por. *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semicapitalism*, ed. I. Graw, Sternberg Press, Berlin 2011.

i efekty, a następnie dostarcza nam ich z powrotem ku naszemu pełnemu zachwytyw zdumieniu. A zatem prosi się o antyfetyzystyczną krytykę¹⁸.

To samo dotyczy, w bardziej ogólnym sensie, „cynicznego rozumu”, lekceważącej wiedzy, która pochłania tyle energii w naszym życiu kulturalnym i politycznym¹⁹. Problem nie w tym, że prawdy są zawsze ukryte (Latour i Rancière mają tu rację), lecz że wiele z nich jest zbyt jawnych – jednak ich przejrzystość w jakiś sposób hamuje reakcję: „Wiem, że zniesienie podatków posłużyłoby tylko bogaczom, ale jednak...”; albo „Wiem, że duże muzea więcej mają wspólnego z kapitałem finansowym niż publiczną kulturą, ale jednak...”. Jako fetyzystyczny zabieg rozpoznania i wyparcia (konkretnie: „Wiem, ale jednak”), cyniczny rozum również jest podmiotem antyfetyzystycznej analizy krytycznej [*critique*]. Oczywiście taka analiza nigdy nie wystarcza: należy stanąć mu na przeszkodzie, obrócić go i zabrać gdzie indziej²⁰. Obrót ten jednak zaczyna się właśnie od krytycznej analizy.

*

Może jednak wcale nie mam racji, bowiem co z dzisiejszym rozkwitem „sztuki krytycznej”? Sęk w tym, jak te dwa słowa funkcjonują (lub nie funkcjonują) razem. Często mówi się o „społecznych praktykach sztuki”, lecz takie określenie zaznacza tylko, jak bardzo sztuka odległa jest od codziennego życia, nawet jeśli stara się położyć temu podziałowi kres (podobne czary dzieją się, kiedy Rancière oświadcza, że polityka i estetyka zawsze będą ze sobą związane). W rzeczywistości zamiast trzymać te dwa pojęcia razem, takie określenia uwalniają dane praktyki albo od kryteriów społecznej efektywności, albo od inwencji artystycznej; jedno staje się alibi dla drugiego, a każdy nacisk

18 Potępiane przez minimalizm zainteresowanie przedmiotowością [*objecthood*] było w istocie obawą o obiektywność [*objectivity*] – obiektywność struktury, przestrzeni, ciał w przestrzeni itd. Obawa ta wyznaczyła podstawową granicę minimalizmu, jednak obecnie dominuje inna, drugorzędna. Więcej o tym przeciwieństwie: *Painting Unbound* w mojej książce *The Art-Architecture Complex*, Verso, Londyn 2011.

19 P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.

20 Do takiego rozprawiania się z cynicznym rozumem rzeczywiście zachęcał Paolo Virno; por. *A Grammar of the Multitudes*, trans. I. Bertoletti i in., Semiotext(e), Los Angeles 2004. Lepszy przykład tropienia danych warunków, w tym wypadku naszych własnych, zdefiniowanych przez neoliberalizm, proponuje Michel Feher; por. *Self-Appreciation, or the Aspirations of Human Capital*, „Public Culture” 2008 no. 1 (21). Więcej przykładów dostarcza najnowsza sztuka.

odrzucający jest z jednej strony jako socjologiczny, z drugiej zaś jako estetyczny – i tak oto po raz kolejny rozpada się obiecane rozwiązanie.

Chciałbym zakończyć przedstawieniem opozycji, która choć schematyczna, zdaje się w tej trudnej sytuacji trafna. Z jednej strony istnieje quasi-gramsciańskie stanowisko sztuki aktywistycznej, która, dzięki estetycznej autonomii nadanej jej przez bezbożne przymierze analizy krytycznej [*critique*] i kapitału, dostrzega szerokie pole dla praktyk społecznych. Z drugiej strony jest stanowisko quasi-adorniańskie, które upiera się przy kategorii sztuki, lecz z tym rozpaczliwym założeniem, że jej minimalna autonomia zakłada minimalną negatywność. Działanie sztuki zostaje ograniczone do ruchów formalnych. Ta komplementarność przypomina nieco związek między dadaizmem i surrealizmem w ujęciu Deborda, który (w swojej wizji dialektyki jako wzajemnie zapewnianej destrukcji) napisał: „Dadaizm usiłował znieść sztukę nie urzeczywistniając jej; surrealizm zaś chciał urzeczywistnić sztukę bez jej zniesienia”²¹. Nasza obecna sytuacja może w niepokojący sposób przypominać tę z lat 20. Pod względem gospodarczym był to okres wzrostu i upadku; politycznie – czas, w którym stan wyjątkowy stał się czymś normalnym raczej niż wyjątkowym; artystycznie zaś był to moment, kiedy część artystów przepracowywała kryzys i polityczny stan zagrożenia (np. znów Dada), część zaś próbowała coś budować na tym chaosie (np. konstruktywizm), inni z kolei odreagowywali, uciekając do *retour à l'ordre* (odpowiednikiem powrotu do zdegradowanej odmiany tradycji neoklasycystycznej w latach 20. może być dzisiejszy powrót do dawnych stylów modernistycznego malarstwa i rzeźby²²). Jeśli owo echo ma jakieś znaczenie, to z pewnością jest to zły czas na post-krytyczność.

Przełożyła Anna Rogulska

21 G. Debord *Społeczeństwo spektaklu*, w: tegoż *Społeczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 192.

22 Por. D. Geers *Neo-Modern*, „October” 2012 no. 139; oraz H. Foster *Preservation Society*, „Artforum” 2011 no. 1

Abstract

Hal Foster

PRINCETON UNIVERSITY

Post-Criticism

Hal Foster explores the reasons behind the crisis of critical theory. He focuses on the critique levelled against criticism and critics, such as a postmodern depreciation of truth, or the fact that demystification becomes fetishized (Bruno Latour and Jacques Rancière). He argues that these arguments lead to a vicious circle, and that criticism is essentially indispensable for the functioning of art in the contemporary world.

Keywords

post-criticism, critical theory, critical art, criticism, Bruno Latour, Jacques Rancière, demystification, fetish