ARIEL LITTERÄR KRITIK

MAGNUS WILLIAM-OLSSON (RED)

Kritiken i den nya offentligheten

~ KRITIKEN SOM KONST- OCH KUNSKAPSFORM

ARIEL LITTERÄR KRITIK [11]

Kritiken i den nya offentligheten utgör nr 11 i skriftserien »Ariel Litterär kritik«, som utges i samarbete med forskarseminariet vid det Fria Seminariet i Litterär kritik, FSL. Serien utges med stöd av Statens Kulturråd och är knuten till verksamheten vid FSL:s forskarseminarium, som äger rum i Stockholm och stöds av Svenska Akademien. För mer information se www.kritikerseminariet.nu.

Redaktör för serien är Magnus William-Olsson. I redaktionsgruppen ingår även Kari Løvaas, Mikael Nydahl, Anna-Lena Renqvist och John Swedenmark.

ARIEL LITTERÄR KRITIK [11]

© 2018 respektive författare och förlaget
OMSLAG & GRAFISK FORM *Mikael Nydahl*
SÄTTNING *Ariel, Knopparp 2018*
TRYCKNING *Jelgavas tipogrāfija, Jelgava i oktober 2018*
ISBN 978-91-87605-42-0

Inledning

Kritiken är ett spöke. Kritiken är en bastard. Den går genom alla väggar och uppträder lika självklart i sjabbiga källarlokaler som framför spegeln efter en tung natt, i filosofiska avhandlingar, politiska teaterföreställningar och juridiska utredningar. Men den är också ett fundament. Det är tack vara det kritiska tänkandet och handlandet vi kan göra anspråk på att ha trätt ut ur vår »självförvållade omyndighet«, för att tala med Immanuel Kants definition av upplysning. Från förskolan till ålderdomshemmet inskärps i oss vikten av att vara kritiska. Ja, vi lever alltfort i det Kant redan 1781 kallade »kritikens egentliga tidsålder«. Det genomsyrar hela samhället. I skrivande stund får ordet »kritik« 10 538 träffar på sidan www.lagen.nu. Det är bara att konstatera: Som moderna medborgare beror vi av kritiken, ungefär till den grad som vår kroppshållning beror av skelettet. Men tänk om denna era, kritikens tidsålder, nu går mot sitt slut? Tänk om skelettet vittrat och vi är på väg att falla samman i små högar av hud och kött och hjärna? Hur ska det då gå med den myndighet upplysningen anförtrodde oss?

I femton år har vi inom FSL (Fria Seminariet i Litterär kritik) arbetat med och tänkt över kritiken som konst- och kunskapsform. Författare och konstnärer från olika discipliner, forskare och filosofer, teoretiker och praktiker. Kritik är ju en företeelse som inte känner institutionella gränser. En musiker är i lika hög grad kritisk i sin verksamhet, som en akademisk forskare eller för all del en politisk

aktivist. Vi har sysslat med och tänkt över filosofisk kritik, politisk kritik och förstås estetisk kritik, konstkritik i alla dess former.

En stilla ström av seminarier, tidskrifter och böcker bär vittnesbörd om FSL:s lust och möda. De senaste åren, 2016–18, har mycket av vårt arbete knutits till Kritiklabbet, ett laboratorium där forskare, skribenter, konstnärer, redaktörer och studenter i experiment undersökte dagskritikens konstnärliga, ekonomiska och tekniska former i en föränderlig offentlighet.*

Under åren med Kritiklabbet höll FSL en serie anslutande föreläsningar, seminarier och workshops, finansierade av Svenska Akademien, på temat »Kritiken i den nya offentligheten«, i syfte ett ge teoretiskt understöd åt de experiment som företogs. Texter tillkomna för serien ligger till grund för denna antologi. Vi hoppas att den ska tjäna den intresserade allmänheten men också de många utbildningar och kurser i kritik som de senaste åren poppat upp på svenska universitet och konsthögskolor. I takt med att den professionella kritikern försvunnit, denna utpräglat moderna gestalt som rastlöst rört sig just som spöke och bastard mellan pressen, akademien och den fria konstutövningen i jakt på sin magra försörjning, har utbudet av kritikkurser tilltagit. Sambandet är uppenbart. Vad ska den ungdom göra som längtar att odla kritikerns yrke, när alla arbetstillfällen försvunnit? Alla som vill kan idag publicera sig. Ingen, utom några bästsäljande författare, kan »leva på sin penna«. Vad annat återstår än att söka sig till universiteten och tära på sitt utmätta CSN?

De båda begreppen och fenomenen »kritik« och »offentlighet« har inte minst i ljuset av digitaliseringen och internet blivit helt centrala för att tänka vår föränderliga tid och, inte minst, det demokratiska samhällets villkor och möjligheter. Genomlever vi slutfa-

---

* Verksamheten kan överblickas på www.kritiklabbet.se.

sen av den »kritikens tidsålder« som, just i kraft av en gryende och växande offentlighet, proklamerades av upplysningens 1700-tal? Många av bidragen i den här antologin prövar tanken att så är fallet. Ekonomiska, politiska och tekniska omständigheter tycks ha försatt kritikens traditioner i en kris som möjligen berövat den sin verkan och hindrar den att infria löftet att förändring, förbättring är möjlig.

Axel Anderssons text undersöker såväl vad vi kan mena med »offentlighet« idag, som kritikens relation till denna offentlighet. I hans text bli en av de tillgångar som vår tid i missriktad sparnit förslösat, nämligen redaktionen, central. Möjlighet att förnya »dagkritiken« i relation till den nya offentligheten ligger, menar Andersson, i att mobilisera redaktionen som praktik och funktion. Men för att det ska kunna ske krävs vad han kallar ett »gångjärn«, som gör det möjligt att värja kritikens oberoende från finansieringen av den.

Marcia Sá Cavlacante Schuback gör i sitt bidrag en överraskande och omtumlande läsning av Kants första kritik, den av det rena förnuftet. Hon uppdagar en möjlighet i Kants tänkande för en kritik i kritiken med utgångspunkt inte i förnuftet, utan i konsten. Ett frö, eller med Sá Cavalcantes eget uttryck, en kristall, i kritikens kris som förespeglar en känslighetens transfiguration, rent av en »revolution i sensibilitet«.

Pamela Schultz Nybacka tangerar en liknande tanke om kritisk förnyelse när hon, med utgångpunkt i den tjeckisk-brasilianske mediefilosofen Vilém Flusser visar hur kritiken inte bara är en konst- och kunskapsform av en särskild sort, utan också ett mänskligt görande inom ett medieteknologiskt system. Med utgångspunkt i Flussers teori om gesten, utvecklar Schultz Nybacka ett perspektiv på kritiken men också på poetiken, med särskild relevans för den postdigitala eran av rastlös rörelse mellan medie- och uppmärksamhetsformer.

Den akademiska kunskapsproduktionens, kommunikationens och disseminationens villkor har i grunden förändrats av digitaliseringen och internet. Vilka teknologier, intresse- och uppmärksamhetsformer situerar tänkandet inom akademien? Jesper Olsson ger i sitt bidrag en fascinerande exposé över medialiseringen av tänkandet. Begreppet infrastruktur står i centrum för hans framställning, och inte minst nödvändigheten av att differentiera begreppet. Olsson ger oss en provkarta av plattformar, arkiv och tekniker som inte bara förändrat villkoren för och relationen mellan tänkande och offentlighet utan som också förändrat tänkandet självt och offentligheten som sådan.

Leif Dahlberg tar sig an kritikerns gestalt, i sin essä om kritikens framtid. Två centrala kritiker av kritiken från förra seklet står i centrum, Walter Benjamin och Michel Foucault. Det tillbakablickande greppet kan i förstone tyckas paradoxalt, men för att alls kunna pröva frågan om kritikens framtid måste den sättas i sitt framtida historiska sammanhang. Dalbergs vackra läsning visar att Benjamins och i än högre grad Foucaults exempel speglar en tom plats för den framtida kritikern att inta.

Carin Franzéns essäföreläsning om kritiken och det omedvetna tar också sin utgångspunkt i Michel Foucaults tankar om kritik. Men därifrån söker hon sig i helt andra riktningar. Till Foucaults svar på frågan »Vad är kritik?« fogar Franzén det omedvetna subjektet, begäret som gränserfarenhet och desubjektivering. Den globala kapitalismen och marknadifieringen av offentligheten öppnar för en historisk analogi med 1600-talets Frankrike. Också det en epok när makten, det absoluta kungadömet, genom tvång och kontroll paradoxalt nog blottade sprickor där nya former av subjektivitet kunde födas.

Lars-Erik Hjertström-Lappalainen ger, tycks det mig, uttryck just för en sorts de- och resubjektivering i sin minutiösa och under-

hållande rannsakning av sina utgångspunkter och praktiker som konstkritiker: » I relation till sitt eget jag måste man vara misstänksam och falsk, i relation till de små känsliga mikrosubjekten och konsten måste man vara naiv och kärleksfull.« Om Walter Benjamin talar om kritik i termer av avstånd, prövar Hjertström-Lappalainen snarare begrepp som »roll« och »strategi«. Jag vågar tro att denna text kommer att bli en klassiker och prövosten för alla som framöver i vårt land ska tänka på vari kritikens konst rent faktiskt består.

Tatjana Brandts essä är en rasande språksensualistisk uppgörelse med kritikens omöjlighet i vår tid. Hon finner en replipunkt i en Madame de Staëls ohemula längtan åter till centrum, då Napoleon förvisat henne till resten av världen, den som låg utanför en omkrets av fyrtio mil kring Paris. Är den nutida kritikerns situation så annorlunda? Centrum är belägrat. Vår tids offentlighet fylls av strunt och kommers. Och likväl finns kanske just i vår längtan en plats att faktiskt verka utifrån, en sorts nostalgins plats, som vår tid helt oväntat gjort progressiv.

Anneli Dufva har under tjugofem år hört till Sveriges mest profilerade kritiker av främst teater och litteratur. Hon har skapat och lett åtskilliga kultur- och kritikprogram på Sveriges Radio. Idag har hon lämnat dagskritiken för Dramatens dramaturgiat. Hennes bidrag reflekterar kritikens och den kritiska offentlighetens utveckling under ett kvartssekel. En personlig bekännelse, men också en samtidshistoria som sätter nutidens belägenhet i relief.

Mitt eget bidrag till antologin är en föreläsning om ett fält som vi under lång tid teoretiskt och praktiskt undersökt inom FSL: den performativa kritiken. I relation till den så kallade »postkritiken«, ett begrepp som i skrivande stund upptar många akademiker, erbjuder den performativa kritiken andra, och enligt min mening, mer produktiva utgångspunkter för att ta sig an den krisens kris som hotar ända kritikens tidsålder.

Med denna antologi sätter vi punkt för Kritiklabbets verksamhet. Bonnier Books mod att satsa på och finansiera labbet och Svenska Akademiens ekonomiska stöd har varit avgörande. I vad mån vi bidragit till att kritiken faktiskt fått en starkare ställning i framförallt utbildning och forskning får framtiden utvisa. En politik för att försvara kritiken saknas ännu, demokratin förefaller också på detta fält underligt senkommen när det gäller att förstå sin utsatthet. Men allt starkare röster hörs, inte sällan från den kommunala, regionala och statliga förvaltningen för att försvaret av den kritiska offentligheten, det kritiska tänkande i stort och dagskritiken i synnerhet, kräver en politik. Vissa regionala ansatser gör också. I Norge har Bergens kommun förstått att kritiken är ett viktigt politikområde och skrivit in den i sin kulturplan. Och i Sverige har framför allt Region Halland förstått att kritik är en politisk angelägenhet. Kritiklabbet har med god hjälp av kulturekonomer och andra forskare också visat att det finns affärsmodeller för att bedriva också dagskritik på ett såväl konstnärligt som ekonomiskt hållbar sätt. Det som förestår är att kritiker, kulturbyråkrater, politiker och investerare i större skala ska ta dem anspråk, stödja och sjösätta dem.

Spöke. Bastard. Fundament. Ett väsen med sådana uppenbarelseformer är inte så lätt att utplåna. Långt troligare än att kritiken går under är väl därför att de institutioner, strukturer och livsformer som beror av den gör det i de anti-kritiska uppror som växer sig allt starkare i världen av idag. Denna bok vill inspirera till motstånd mot en sådan utveckling. Men om kritiken ska kunna rädda oss från barbariet krävs det inte bara att vi stöttar den, utan också, och ännu mer, att vi tänker den igen och på nytt.

Magnus William-Olsson
Stockholm i oktober 2018

Axel Andersson

Det kritiska gångjärnet: redaktionen och offentligheten

Hembygdsvandringen ackompanjerad – för att låna Fröding – av skogsvindsackord ledde mig till en timrad bod. I likhet med ett otal andra bodar, lador och torp på den svenska landsbygden var den stadd i slumrande förfall. Taket hade säckat ihop och fallit ned över golvet. Väggarna var upprätta, men befann sig några höststormar från kollaps. Det enda i bråten som skulle kunna återanvändas var ett stort, ståtligt och vackert patinerat gjutjärnsgångjärn som fortfarande höll dörren inbjudande på glänt. Men att fjärma det från dess historiska plats för användning i något av mina byggprojekt skulle kräva okänslighet. Jag befann mig inför två innebörder med motsägande möjlighet: en för ruinromantik och en annan för kreativ återanvändning.

Det finns skillnader som är mer än skillnader; något som gör att det som skiljer sig åt aldrig riktigt får stanna upp i att vara annorlunda på bara ett sätt. Dessa skillnader är, kommer jag att hävda, en vital del i skapandet och upprätthållandet av de sfärer som utgörs av offentligheten respektive det privata hemmet. Det »kritiska gångjärnet«, ett begrepp lika handgripligt konkret som abstrakt och konceptuellt, kommer att ackompanjera min läsning av ett senare verk av Hanna Arendt, *Människans villkor* från 1958 och ett tidigt av Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet* från 1962. I reflek-

tionen över kritiken som konst- och kunskapsform vill jag i den mest direkta meningen, alltså som ett argument i den politiska ekonomin, lyfta fram redaktionens viktiga roll som en garant för det kritiska samtalets plats i offentligheten. En redaktion som kan komma att existera i en ny och utvidgad mening. Jag vill, till sist, föreslå att den utvidgade redaktionen kan komma att ha en viktig plats i ett föränderligt publicistiskt landskap. Men låt oss börja från början.

Början är motsägelsefull, som sig bör. Habermas skriver om den borgerliga publikens »principiella öppenhet«.* Ett rum där alla ska kunna delta.** Vi talar mycket riktigt också om offentligheten inte bara i singular, men också i ideala termer. Offentligheten tycks vara bortom skillnaden, för att inte säga vara en imaginär konstruktion. Samtidigt är det, för Habermas likaväl som för Arendt, skillnaden som skapar offentligheten. Båda tänkare fokuserar på den antika distinktionen mellan den privata sfären och den politiska. Den offentliga diskussionen på torget, *agoran*, går här endast att förstå som något som sker utanför hemmets väggar. En värld av delad, det vill säga relativ, makt ger demokratin sin potential. Som Arendt skriver, en tyranns makt i politiken var mer »begränsad och mindre fullkomlig« än den som tillföll familjeöverhuvudet, *pater familias* eller *dominus*, i hemmet. En absolut makt i det offentliga hade för de gamla grekerna, framhåller Arendt, varit en motsägelse.*** Habermas går ett steg längre när han påpekar att tillträdet till den relativa makten i staten stod i förhållande till den absoluta makten

---

* Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: kategorierna »privat« och »offentligt« i det moderna samhället*, övers. Joachim Retzlaff (1984, Lund: Arkiv, 2003), s. 43.

** Ibid., 44

*** Hannah Arendt, *Människans villkor: vita activa*, övers. Joachim Retzlaff (Göteborg: Daidalos, 1998), s. 56–67.

i hemmet. En demokrat behövde med andra ord vara en »oikodespot«, en privat diktator.*

Arendt och Habermas understryker att den intima sfären, det privata hemmet, i antiken var en plats där människan ännu inte hade blivit människa. En individ var endast ett exemplar av arten i ett system där alla hade sina givna platser: från slavar till den som bestämde. Det var anledningen till att ett liv framlevt endast i det privata föraktades, enligt Arendt.** Habermas hävdar att hemmets hägn var ett »nödvändighetens och förgänglighetens rike« där inget erkännande stod att få, där »livets nödtorft och livets upprätthållande skamset döljs bakom *oikos* gränser«, till skillnad från det offentliga som erbjöd »ett fritt fält för ärorik profilering.«*** Vi rör oss således bland en rad paradoxala påståenden. Den med absolut makt kan genom denna makt inte vinna ära, kanske inte ens bli människa i meningen en individ som är mer än en representant för en funktion. Samtidigt behövde han en position i denna föraktfulla värld för att förtjäna en plats i den andra. Och utan tvekan behövs även denna intima värld för att göra den offentliga möjlig på främst två områden. För det första »livets nödtorft och livets upprätthållande«, det vill säga ekonomin, hushållningen, och för det andra den basala reproduktionen av systemet som till exempel utgörs av att nya exemplar av arten föds.

Utan att närmare gå in på den tidsrymd som separerar den hellenistiska offentligheten från den modernt borgerliga går det att konstatera att den senare utövade en revolutionerande påverkan på begrepp som privat och offentlig. Arendt kallar det talande för »det socialas uppkomst«. Det »nödvändiga hushållandet«, ekonomin,

---

* Habermas, *Borgerlig offentlighet*, s. 13.

** Arendt, *Människans villkor*, s. 77.

*** Habermas, *Borgerlig offentlighet*, s. 13.

blev nu offentlighetens sak. »Livsnödvändigheterna« förvandlades till politik.* Michel Foucault var den som kanske gick längst, och förmodligen alltför långt, i analysen av vad den offentliga absoluta *dominus* kunde ha för konsekvenser, när han 1976 introducerade begreppet »biomakt«. Här blir staten till en ny *pater familias* med rätten över liv och död. Borgerligheten har nått fram till sin perverterade slutstation.

Ekonomi eller hushållning dominerar onekligen den samtida offentliga diskursen, alltså mycket av det som inom antiken tillhörde den privata sfären. Ekonomin dikterar oss och har upphöjts till en dygd. Det som tidigare utgjorde det mest förnedrande med att vara människa är nu något helt annat. Att vara ett exemplar, att uppfylla sin funktion och att se till att den kan försörjas, har blivit till positiva egenskaper. Detta väcker frågan om det är en utveckling som leder till att det nu är den intima sfären som är arenan för en kritik som inte länge sker i det offentliga. Att vi alltså på ena sidan skulle ha en offentlig ekonomisk arena och på den andra en privat politisk sfär i en modell där två sidor fortfarande upprätthåller varandra. Eller så har publiken och kulturen, som Frankfurtskolan och Habermas argumenterat, svalts av en ekonomistisk konsumism.** Oavsett vilken linje vi väljer i denna fråga så är resultatet det samma, nämligen det som Habermas kallade för »offentlighetens förfall«.*** En utveckling där det blir allt svårare att tänka sig gångjärn mellan olika världar och skillnader som kan producera nya skillnader.

Paradoxen i Arendts och Habermas idé om den liberala eller bor-

---

* Arendt, *Människans villkor,* 77.

** Habermas, *Borgerlig offentlighet*, s. 135-136.

*** Ibid.

gerliga offentligheten är att den för det intima ut i politiken samtidigt som offentligheten växer sig större än någonsin tidigare. Den blir alltså stor i samma ögonblick som den dör. Ett grundläggande problem, eller en möjlighet, med ekonomins migrering in till den sfär som kan kallas den politiska, eller varför inte den relativa och därmed kritiska, är en inte alltid medveten kvarlevande rest av motsatsförhållandet mellan hushållning och det offentliga. Det finns en potentiell motsättning här som har stor betydelse i dagens diskussion om den försvinnande offentligheten. Vi skjuter hela tiden den imaginära sfären framför oss. Offentligheten är död, länge leve offentligheten. Diskussionen om försvinnandet förblir ett ypperligt exempel på att den försvunne lever.

Motsättningen kan inte låsas upp utan en förståelse av teknik, speciellt medie- eller minnestekniker. Habermas undersökte som bekant den borgerliga offentlighetens medietekniker, även här i en klar tradition från Frankfurtskolans tidiga företrädare. Inte minst intresserade han sig för tidningen och tidskriften, ett område där ekonomi som ett hushållande spelade, och spelar, en uppenbar roll, något som vi inte minst blir varse i kärva tider.

I produktionen av tidskrifter och tidningar identifierar Habermas två positioner som sammanstrålar under den borgerliga revolutionen. I den första så skedde hushållandet. Här fanns »utgivarna«. På den andra sidan fanns »författarna«, de som skrev. I »redaktören« möttes de två. Ett tecken på Habermas missriktade klassiska idealism är hur mån han är att understryka att detta inte nödvändigtvis behövde betyda en vulgarisering av offentligheten. På ett märkligt sätt argumenterar han för att de tidiga borgerliga redaktörerna kunde hålla sig fria från kontaminering genom att de helt enkelt inte kunde hushålla. Johann Friedrich Cottas *Allgemeine Zeitung* förblev, skriver Habermas beundrande, »ett förlustföretag

under årtionden«.* Han fortsätter med att säga att en »kommersiell grundval« säkerställdes av de tidiga tidningsmännen »utan att de för den skull kommersialiserade« pressen »som sådan« och att kapital investerades i första hand utifrån intresset att värna åsiktspressens »kritiska funktion« istället för profit.** Vad som växer fram mellan raderna är i det närmaste ett intryck av att kommersialiseringen kanske motverkades bäst genom att tidningen eller tidskriften inte gick med vinst.

Det går dock att ifrågasätta Habermas analys av redaktören som en sammanslagning av två roller. Tidiga tidningar och tidskrifter producerades av tryckare som valde ut material och rent fysiskt producerade bladet. När vi under 1700-talets senare hälft ser en framväxt av redaktörsrollen så sker det som en separation mellan mekaniskt och intellektuellt arbete. Tryckaren trycker, redaktören står för urval av material och skriver egna texter. Redaktören kommer från en högre socioekonomisk klass. Även här spökade ibland den gamla önskan att utmåla hushållandet som offentlighetens motsats, trots att redaktören på många sätt var en figur mellan det kommersiella och det kritiska. Francis Jeffrey som under början av 1800-talet var redaktör för *The Edinburgh Review* argumenterade för att en redaktör skulle tjäna sina pengar annorstädes för att ideellt kunna ägna sig åt redaktörskapet. Att ingå i ett hushållande i den offentliga politiska och kritiska kontexten upplevdes som potentiellt förnedrande. Men detta blev aldrig någon större fråga. I verkligheten skulle borgerligheten få det svårt att producera publikationer på ideell basis av den enkla anledningen att det inte fanns nog med timmar på dygnet om en skulle ha ett brödjobb och sedan hinna med att producera en tidskrift i månaden eller veckan, för att

---

* Ibid., s. 177.

** Ibid.

inte tala om den dagliga tidningen.*

Arketyperna »dålig på affärer« och »ideell eldsjäl« är bekanta för de allra flesta inom det svenska kulturlivet, speciellt inom kulturtidskriftsbranschen. Habermas fråga om hur det går att vara kommersiell utan att kommersialiseras är intressant. Det är samtidigt synnerligen otillfredsställande att »gå med förlust« och »jobba gratis« blir svaren. Då omöjliggörs i längden också de fortplantande funktionerna, om de ses som ett kopierande av systemet. Om vi har börjat uppfatta de som vill leva av sin penna och utöva kritik i offentligheten som orealistiska drömmare med dålig verklighetsuppfattning, så till vida att de inte kommer från en klass som är så förmögen att den inte behöver jobba, är det dags att försöka omformulera vissa slutsatser när det gäller hushållning och offentlighet. Det som Arendt och Habermas utmålar som ett begreppsmässigt motsatspar har trots allt också, sedan antiken, befunnit sig i ett ömsesidigt och faktiskt, konkret, materiellt förhållande. Ett gångjärn skiljer och binder samman. Det var det intima utnyttjandet av slavar och underställda i det privata som möjliggjorde oikosdespotens deltagande i det offentliga. Vad gäller presshistorien så har det alltid funnits en kommersiell dimension som möjliggjort den kritiska och politiska. Redan tidigt ser vi hur hushållning och offentlighet existerade i relation till varandra. Inte bara därför att tidningarna ofta var branschblad köpmän emellan, utan också därför att reklam förekom. I Sveriges första tidning, *Ordinari Post Tijdender*, som producerades av staten, finner vi redan 1645 en annons; för en psalmbok.** Tidningen hade således snabbt ett antal finansierings-

---

* Matthew Taunton, »Editor« i Laurel Brake och Marysa Demoor, *Dictionary of Nineteenth-century Journalism in Great Britain and Ireland* (Gent: Academia Press, 2009), s. 191–193.

** Karl Erik Gustafsson och Per Rydén, *A History of the Press in Sweden* (Göteborg: Nordicom, 2010), s. 21.

källor: ägarens inskjutande av kapital, annonsintäkter och prenumerationsavgifter. Det var som en konsekvens av att tidningen kunde hushålla som den också kunde fortleva och därigenom hjälpa till med att producera en ny slags offentlighet via tekniker för att externalisera mänsklig tanke i ett periodiskt format.

Oikosdespoten och demokraten var en och samma man. Och det system som producerades i den grekiska stadsstaten hade självklart för avsikt att upprätthålla båda dessa positioner. Men redaktören är på samma sätt också en person med två roller som skiljer sig åt men som inte behöver motsäga varandra. Att vara kommersiell utan att kommersialiseras kan parafraseras på en rad sätt. Den klassiska varianten vore: »att ha makt utan att bli en despot«. Mer existentialistiskt kan vi uttrycka det som »att vara människa utan att reduceras till ett exempel på en art«. Och den mest relevanta formuleringen för idag är »att verka i det offentliga utan att definieras genom hushållandet«. Men alla sådana sentenser fungerar endast om de syntaktiskt kan vändas, alltså: »att vara despot utan att ha offentlig makt«, »att vara exempel på en art och därför kunna bli mer än människa«, och »att konstitueras av hushållandet när en verkar i det offentliga«. De två leden hör ihop och på detta är redaktören en uppenbar illustration. En redaktör som inte kan hushålla kan heller inte verka för att upprätthålla den kritiska diskussion som skapar offentligheten.

Redaktören, eller för att tala i mer generella termer, *redaktionen*, kan alltså metaforiskt liknas vid gångjärnet som satt på grekens dörr, alltså det som separerade, och sammankopplade, det privata, ekonomin, från det offentliga och de politiska överläggningar som skedde där. Detta innebär inte att vi måste acceptera despotism inom den privata och ekonomiska sfären: en tanke som kvarstår i upplysningsfilosofin, till exempel när Kant uppmanar till lydnad i det privata, alltså när vi är del av menigheten. En sådan tanke leder

förr eller senare till vad Jacques Derrida kallade »närvarons metafysik« (*métaphysique de la présence*), inom vilket ett led av en dualism skattas högre än det andra, i detta fall genom att politiken ses som »finare« än hushållandet, uppfinningen »bättre« än upprepningen. Snarare är det funktionen av dualismen som sådan, oavsett dess innehåll, som är mest intressant, eller snarare hur innehållet kan förändras och funktionen bli kvar. Detta skulle vara, med en fras som Derrida inte gjorde sig skyldig till men som jag vill föreslå, en »skillnadens immanens«. En handgriplig existens av en skillnadens funktion där skillnad också innehåller en temporär förskjutning och fröet till en ny skillnad. Att offentligheten innehåller mer ekonomi idag är lika självklart som att det privata innehåller mer politik.

För att återkomma till handgripligheten kan vi närma oss ämnet genom att fråga varför redaktionen uppstod på 1700-talet. Vi kan här använda oss av begreppet »grammatisering«, först lanserat av Sylvain Auroux och vidareutvecklat av Bernard Stiegler.* Det är ett sätt att förstå hur tidsliga kontinuum förvandlas till rumsliga kategorier som kan reproduceras. Från ett flux bildas ordning. En värld kan upprepas. Grammatiseringen sker ständigt, men tar stora steg under perioder av stark teknisk utveckling. I den grekiska världen som vi har beskrivit skulle det gå att förstå hemmet (oikos) och torget (agora), som grammatiseringar av en världsbild. På samma sätt som när språk, gester eller uträkningar fångar in en kultur så utgör arkitektur och stadsplanering förtydliganden som kan kopieras. Det som sker blir till rum och bidrar i sin tur till att utveckla nya sociala och epistemologiska system. Grammatiseringen föder således nya tekniker som också bidrar, efter hand, till nya grammatiseringar.

---

* Ars industrialis, »Grammatisation«, URL: http://arsindustrialis.org/grammatisation (19 jan 2017)

Redaktionen är en produkt av den analoga grammatiseringen, speciellt dess intensiva fas under 1700-talets senare hälft där den periodiska pamfletten, det vill säga tidningen och tidskriften, spred sig i västvärlden. Anledningarna till att så skedde var flera. Det blev svårt för en tryckare att samtidigt sköta hantverket och innehållet när produkten blev större och kom ut oftare. Samtidigt gjorde tidningen och tidskriftens utökade roll innehållet viktigare och den som erbjöd detta gavs en allt viktigare symboliskt ställning. Redaktionen arbetade med tryckaren för att reproducera tidens händelser i tidningsformatet, vilket i sig utgjorde en reproduktion eller upprepning. Men det som kanske allra mest var reproducerbart i en vid teknisk bemärkelse var, förutom tryckpressen, redaktionen som sådan. Den blev till en struktur som kunde kopieras.

I den analoga grammatiseringen var det som regel svårt att kopiera själva förvandlingen från ett flux till en konkret rumslighet. Detta är något som vi kanske främst har blivit varse i den digitala grammatiseringen som under en längre tid nu i grunden förändrat förhållandet till förvandlingen. Den digitala världen, och framförallt internet, har möjliggjort oöverskådliga kedjor av kopierbarhet. Det verkar rimligt att förvandla allt till just uträkningar, språk och gester som kan reproduceras med de enklaste av medel. Vi kan alla redigera ljudfiler, göra filmer, klippa och klistra i textdokument. Vi står inför en till synes total spatialisering av vår värld. Men detta intryck är falskt, vilket vi får tillfälle att återkomma till senare.

Grammatiseringsbegreppet ger oss ytterligare en ingång till att fördjupa förståelsen av upprepningen. Fascinationen och skräcken inför upprepningen var något som ledde Arendt och Habermas till deras pregnanta analyser av massamhället och totalitarismen. Där tillverkades individer till synes på löpande band av en likriktad kultur. Liksom i hushållandet, som Arendt definierade det, blir män-

niskan till en uppsättning funktioner snarare än till en individ. Men vi kan gå än längre tillbaka i tiden och begrunda Sigmund Freuds diskussion om begreppet »dödsdrift« 1920 som ett tidigt exempel på en liknande upprepningsskräck. Han skriver om hur ett brutalt industriellt krig skapat stresspsykoser där patienterna led av ett upprepningstvång i vilket han såg en drift till en förintelse genom att subjektet sökte sig mot ett stadium före födelsen och tänkandet. Idag, hundra år senare, lever vi i en tid där allt är till synes kopierbart, något vi av djupa kulturella anledningar finner traumatiskt.

Gångjärn som möjliggör skillnader – som till exempel grekernas dörr eller redaktionen – skapar möjligheter till reproduktioner och nya grammatiseringar. Att allt redan ter sig kopierbart i den digitala grammatiseringen är vår tids kanske största paradox. Betyder det att gångjärn inte längre behövs? Eller är det ett tecken på att skillnaden försvunnit? Det senare kan tyckas vara fallet då despotiska krafter verkar tvinga intimiteten att ske inför öppen ridå. Själva skillnadens upphörande kan inte förstås på annat sätt än som den sista och slutgiltiga grammatiseringen, ett slags upplösande i den totala uträkningen. Jag vill hävda att inget av dessa scenarier är troliga, utan att därmed ifrågasätta förståelsen av den digitala grammatiseringen som en revolutionär händelse. Vi kan dra lärdomar från den tidigare analoga grammatiseringen. I den såg tänkare som Habermas, för att inte tala om Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger och José Ortega y Gasset före honom, krafter som producerade massans likriktning i en total banalisering och kommersialisering. En analys som kanske främst var konsekvensen av en dekadent nostalgi och en idealisering av en tidigare era. Men historien upprepar sig aldrig. Nostalgi är för övrigt ett ypperligt exempel på en dröm om återgång till ett kontinuum, en odelbar utsträckning, bortom grammatiseringens rumsliga uppdelning av tiden.

Nostalgin kan således ses som en önskan att vrida den rådande grammatiseringen till ett tidigare stadium som nu ter sig odelbart.

Men grammatiseringen är både något som producerar en reproducerbarhet *och* producerar en möjlig upprepning av just förändringar där vad som reproduceras blir något nytt. Gångjärnet mellan det privata och det offentliga uppträder på samma sätt, vilket inte är förvånande eftersom gångjärnet också är resultatet av grammatiseringen. Funktionen kvarstår, även om uppdraget kan förändras i grunden. Frågan är dock till vilken grad vi kan vara betjänta av att behålla institutioner och strukturer som tillhör tidigare grammatiseringar. Ska vi till exempel låta redaktionen försvinna på samma sätt som vi skrotat grekens dörr eller, för den delen, hovet och kyrkan? Till vilken grad riskerar vi att göra oss skyldiga till nostalgi när vi pläderar för en redaktion i dagens medielandskap?

Jag sa tidigare att vi i vissa avseenden verkar stå inför en total spatialisering av vår värld, ett tillstånd som gjort varje plats så upprepningsbar och intimt politiserad att den förlorat sin egenart och blivit till vad Gilles Deleuze efter Pascal Auger i sin text om kontrollsamhället kallade ett »*espace quelconque*« (vilken-som-helst-plats).* Eller så kan vi använda Rasmus Fleischers talande liknelse: »flygplatssamhället«, en värld som karakteriseras av »Monopol, övervakning och platslöshet«.** Men kontrollen och övervakningen, och framför allt monopolet, motsäger samtidigt, paradoxalt nog, den totala spatialiseringen. Det är uppenbart att några strukturer idag samlar på sig en oerhörd makt som de inte vill dela, rum som de inte vill öppna. Under de senaste åren har vi långsamt förstått att detta är ett system som styrs av sofism snarare än något slags godhjärtat *hacker*-ideal: ett system använt av dem som får oss att köpa

---

* Gilles Deleuze, »Les sociétés de contrôle,« *L'Autre Journal*, 1 (1990).

** Rasmus Fleischer, *Tapirskrift* (Stockholm: Axl Books, 2013), s. 179.

en viss produkt eller rösta på en viss politik, inte sällan med lögnen som vapen. Jag talar här främst om Facebook och Google. Att kräva att de skulle införa redaktioner för att verifiera sitt innehåll är en helt och hållen nostalgisk önskan om att återvända till en tidigare grammatisering. I slutändan representerar det en dröm om att de stora nätmonopolen kunde bli till riktiga tidningar nu när de ändå har tagit över en så stor del av tidningarnas annonsintäkter och läsare. Men detta kommer aldrig tillåtas ske. Facebook kan inte vara kommersiell utan att kommersialiseras. Detta är inte nödvändigtvis av ondo. Vad som däremot är ett problem är när vi som samhälle och kultur förlorar värdefull tid genom fantasifulla projektioner.

Mediesituationen idag understryker att det på alla sätt är viktigt att vi tänker på hur nya kritiska gångjärn kan skapas för att upprätthålla en politisk situation där makten delas relativt, det vill säga, där vi rör oss mot någon slags demokrati. I detta arbete vill jag hävda att redaktionen kan komma att spela en avgörande roll, men då inte i ett försök att återskapa eller värna om tidningen eller tidskriften som form, utan som ett verktyg i arbetet för att skapa nya former för publicerandet av reflektioner som kan vara av politisk, moralisk eller estetisk natur; av kritik kort och gott. Redaktionen är en relevant struktur för framtiden, kanske framför allt så länge dess uppgift inte är att upprätthålla idén rörande tidningen eller tidskriften. Detta må låta paradoxalt, men jag vill hävda att det bara är skenbart. Och det betyder inte att tidningar och tidskrifter är oviktiga. Böcker är inte heller oviktiga, trots att de tillhör en tidigare grammatisering.

När vi talar om framtiden och nya grammatiseringar är det viktigt att understryka att vi lämnar analysen för att prata om värderingar; en kritisk diskussion om vad vi värderar och vill verka för att upprätthålla eller uppfinna. Den i detta avseende viktigaste

delen är offentlighetens storlek. Habermas föreslår att det finns en teleologi inskriven i offentlighetsbegreppet som innebär att den vill växa för att bli så stor som möjligt. Det må vara lockande att dela denna liberala dröm, men det finns få faktiska tecken på att så är fallet. Offentligheten expanderar eller kontrakterar beroende på den politiska situationen. På 1600-talet var publiken i det närmaste synonymt med hovet, adeln och den övre gräddan av borgerligheten.* Publikbegreppet ersattes sedan av folkbegreppet, men även detta var från början begränsat. För en europeisk tidning vid mitten av 1700-talet var »folket« något som hänvisade till den nya, och lilla, borgerligheten och inte eliterna eller den överväldigande majoritet som levde i fattigdom.** Idag har offentligheten till synes krympt igen och kanske kan den bli nästan lika liten som grekernas, där endast oikosdespoter kunde vara demokrater. Om vi vill ha en stor offentlighet så måste vi värdera en sådan och kämpa för starka kritiska gångjärn förmögna att separera och binda samman makten och reflektionen.

För att rekapitulera: offentligheten kommer inte att försvinna, framför allt eftersom den är en idealitet. Kritiken kommer inte heller att försvinna, men frågan är hur snäva cirklarna blir där den tillåts existera. Vilken minimal springa kommer framtidens gångjärn göra möjliga? Tidningarna och tidskrifterna har under borgerlighetens triumf vidmakthållit en relativt stor offentlighet, mycket tack vare att de kunnat betala sina journalister och kritiker och på så sätt möjliggjort att journalist och kritiker blivit borgerliga yrken. Vad gäller kritiken har vi nu passerat den punkt där så är fallet. På

---

* Habermas, *Borgerlig offentlighet*, s. 38.

** Joseph M. Adelman och Victoria E. M. Gardner, »News in the Age of Revolution« i Richard R. John och Jonathan Silberstain-Loeb, *Making News: The Political Economy of Journalism in Britain and America from the Glorious Revolution to the Internet* (Oxford: Oxford University Press, 2015), s. 53.

kritik allena kan ingen överleva och kritikern är därmed inte längre ett borgerligt yrke. Om inget görs – och då menar jag gör något mer än att hoppas att Facebook blir en tidning – så kommer kritikerns roll besättas av de som har råd att inte tjäna pengar, en skribentkår som förmodligen kommer att skriva för dem som på samma sätt är lyckligt lottade. I Sverige kommer vi knappast behöva tidningar och tidskrifter länge. En bemedlad grupp med kulturintresse kan lika gärna träffas på caféer och i salonger.

Det går inte att hymla med det faktum att värderandet av en stor offentlighet är ett politiskt projekt. Demokratin, idén om den relativa makten, värderar offentligheten eftersom det är där den kan verka, anti-demokratiska krafter ser gärna att den krymper, och bland dessa krafter kan vi räkna internets gigantiska monopolföretag. Det är därför de inte kommer att medverka till att professionalisera skrivandet. Det enda de kommer att göra är att låta ett fåtal digitala kändisar, efter lotterimodell, kunna få en ekonomisk kompensation för sitt arbete. Men detta kommer främst att ske som ett medel för att locka oss andra att skriva gratis. Vi måste med andra ord utveckla nya alternativ med robusta kritiska gångjärn som upprätthåller hushållandet så väl som den relativa makten i den stora offentliga sfären.

Rent konkret så står vi inför en situation där det finns ett antal aktörer som behöver en grundad och professionell kritik för att av olika anledningar förstå och värdera konstuttryck och samhällsutvecklingen i den offentliga sfären. De mest uppenbara av dessa aktörer är de kulturproducerande och de kulturunderstödjande. Bland dessa hittar vi kulturindustrin samt stat, landsting och kommun och dess olika organ i form av universitet, länsteatrar, bibliotek etcetera. Det går också att lägga till en mer svårdefinierad och komplex aktör, nämligen massan i vid, och positiv, mening som medborgare, publik och konsument. För alla dess grupper uppehöll

det tidigare medielandskapet ett kritiskt gångjärn i bemärkelsen att en skillnad etablerades mellan marknadsföring som del av hushållandets privata värld och kritikens offentliga reflektion, samtidigt som de två leden tilläts konstituera varandra.

Diskussionen kring hushållandet och offentligheten kan hjälpa oss att förstå hur kritik i meningen dagskritik endast kan vara kritisk om den inte är marknadsförande, det vill säga del av hushållandet. Samtidigt, och det är värt att upprepa denna tanke, kan kritiken inte vara kritisk om den inte är sprungen ur ett hushållande, ur en ekonomi. Här kan vi se hur Habermas tidiga verk om den borgerliga offentligheten går vilse då den idealiserar kritikens oberoende från ekonomin och även tekniken. Kritiskt oberoende existerar inte. Även den som kan skriva kritik utan att behöva rätta sig efter marknadens diktat har varit, och är, beroende av ett samhällssystem som gjort det möjligt för denne att tjäna pengar för att köpa sig fri. Den som får ett stipendium från staten rättar sig efter statens råmärken för att någonsin komma på fråga igen. Allt detta kan i en demokrati med små socioekonomiska klyftor ses som positiva beroendeförhållande; en skuld är en investering i ett socialt sammanhang. En helt oberoende kritik vore spöklikt avkopplad från den materiella värld som har gjort den möjlig och kan bara få ett oanat uttryck: som en omedvetenhet.

Svaret på oberoendets utmaning kan helt enkelt ligga i att också den görs till en del av den offentliga överläggningen: det vill säga i att förklara, öppet och grundligt, hur en kritisk verksamhet gör för att finansiera sig och hur den gör för att undvika att kommersialiseras. Här i den nya grammatiseringen har vi en möjlighet att gå ett steg längre än tidningarnas kultursidor. Deras komplexa finansiering mellan subvention från modertidningen, och således indirekt från presstödet, och annonsintäkter förstods sällan av den som köpte tidningen. Ett redovisande av finansiering är utan tvekan för-

sta steget för att låta en verksamhet gå över i det offentliga där den kan dömas med offentlighetens relativa domar. Det understryker en ärlighet som börjar öppna hushållandet mot politiken, vilket är att röra sig bort från marknadsföring.

Det andra steget i att upprätta en skillnad mellan hushållandet och offentligheten för den kritiska verksamheten är att förvandla ekonomins absoluta diktat till en relativ makt. Det handlar om en demokratisering som också sträcker sig in, tillbaka, i strukturer och institutioner som står för finansieringen. Dessa måste gå med på att ge upp en del av sin makt i utbyte mot att göra det möjligt för en produktion av kritik snarare än marknadsföring. För kulturindustrin, liksom för universiteten och bokförlagen, landstingen eller biblioteken innebär det ett nytt förhållningssätt till verksamheten. Men för att ge upp makt måste makten överlåtas till en struktur som kan ta emot den, en struktur som åtminstone är proto-demokratisk. Vi återkommer här till redaktionen som en plats där det relativa offentliga utvärderandet börjar i liten skala för att öppna upp mot en större offentlighet. En redaktion har visserligen någon som bär det yttersta ansvaret, men om den behandlar sin redaktion despotiskt, som ett grekiskt hushåll, upphör det att fungera redaktionellt i den mening som vi förstår termen.

Det kritiska beroendet är ingen exakt vetenskap. Det är på alla sätt en komplicerad värld av relativa sanningar. Men en öppenhet om processerna, och en klar struktur med demokratiska värderingar inbyggda undviker åtminstone att en gråzon skapas. Här behöver vi inte bara redaktionen; vi måste också medvetet förvandla redaktionerna till ställen som kan redovisa mötet mellan ekonomi och offentlighet för att kunna utvärderas hur bra de är på att hålla isär dem, eller snarare: hur bra de är på att hålla dem tillsammans utan att sammanblanda dem. Dessa modeller existerar inte än, men de måste teoretiseras av både finansiärer och kritiker.

Och här måste vi minnas att båda parter har ett intresse av att separera marknadsföring från kritik. Både kulturindustrin och den offentliga sektorn vet, eller borde veta, hur dyrt det är att försöka ersätta ett offentligt kritiskt samtal med marknadsförare och kommunikatörer.

Rent konkret går det att tänka sig en framtid där privata eller statliga, kommunala eller regionala aktörer slår sig samman för att finansiera en kritisk satsning tack vare att det finns en modell för att hur denna ska kunna ske. Eller ett antal modeller med lite olika variation, förmodligen alla byggda kring en idé om utvidgad redaktion vars arbete är socialt och demokratiskt reflekterande och inte endast agerar producent av forna grammatiseringars media. Både modellens logik och dess resultat publiceras av den utökade redaktionen på en rad nya och nygamla dispositiv som existerar i samtidens mediala landskap; dessa kan vara helt och hållet digitala, fysiska sammankomster och samtal. Även pedagogiska uppdrag kan falla innanför den utökade redaktionens sysslor. Här behöver vi inte uppfinna hjulet, det finns till exempel utmärkta kulturtidskriftsredaktioner som skulle kunna stöpa om sig och bli till kritiska gångjärn som gör det möjligt att fortsätta verka för en maximal och demokratisk modell vad gäller offentligheten samt, inte att förglömma, introducera demokratiska arbetssätt i hushållandes sfär.

Redaktionen är en central del i det kritiska gångjärnet som gör det möjligt att finna ett sätt att finansiera och producera en kritik som fortsätter att vara kritisk och som inte upplöses i marknadsföring och kommunikation. Att vi står inför en fallfärdig struktur idag, likt boden jag fann i skogen, betyder inte att det inte finns delar som kan återanvändas: att vi på många sätt har lösningen framför våra ögon. Det gäller att anamma osentimentalitetens mod. På frågan om det går att betala för kritik måste det fortsätt-

ningsvis gå att svara ja för att en relevant kritik ska kunna ha en framtid, men gångjärnet krävs. Alternativet vore början på en post-demokratisk stagnation där offentligheten ständigt krymper.

Vi måste göra det lätt att köpa kritik, men svårt att äga den.

Marcia Sá Cavalcante Schuback

Kants kritiska revolution

Ein kritiker, ist ein Leser der wiederkäut
En kritiker är en läsare som idisslar
F. Schlegel

»Kritik i den nya offentligheten« – titeln är en inbjudan till att tänka innebörden av kritik idag, när »idag« förstås som en tid under- och överdeterminerad av »den nya offentligheten«. Vad är det som är nytt i offentligheten? »Nytt« är avskaffandet av gränsen mellan det privata och det offentliga, mellan intimitet och offentlighet, som sedan antiken fram till vår tid har varit grund för en idé om »det offentliga« och »det privata« livet. Det nya idag ligger i att offentligheten är *gränslös* – allt inre syns av alla och det yttre är det enda inre. Därutöver ligger det nya idag i att offentligheten är *allestädes* närvarande – det finns ingen plats och inte heller någon tid som undkommer den nya offentligheten, inte ens sömnen. Talar vi om en ny offentlighet talar vi om en gränslös, allestädes närvarande och om en växande tekno-ekonomisk apparat som absorberar allas liv och all form av existens till en universell immanens.

Den nya offentligheten är inte bara en form av offentlighet villkorad av den nya liberala ekonomiska ordningen, av den globala kapitalismen. Den nya offentligheten är det mest fundamentala medlet genom vilken den nya liberala ordningen kan existera och sprida sig överallt. Den är ett medel inte bara i mening att den kan användas för att uppnå olika syften utan främst i att vara det »medium« eller »element« *i* vilket och *av* vilket den nya liberala

kapitalistiska ordningen existerar och kan existera. Liksom fiskar bara kan leva i vatten kan den så kallade globala kapitalismen bara leva i den nya offentligheten. Med detta sägs att det inte finns något utanför den nya offentligheten och därför knappt någon möjlighet att hitta en kritisk utgångspunkt för att bemöta den nya offentligheten som inte redan är en del av den. Kritiken är redan *i* den nya offentligheten, det vill säga alla försök att utveckla en kritik av den nya offentligheten är redan absorberad av den nya offentligheten. Kritiken är redan en del av det som skall kritiseras. Det nya ligger därmed i kollapsen av vår moderna kritikkultur som har varit kulturen av att värna om en kritisk distans ur vilken en annan ordning, en kritisk ordning skulle kunna avgränsas och inrättas. Vi bevittnar dagligen denna kollaps när vi ser hur demokratin röstar mot demokratin, hur valfriheten väljer underkastelse, hur urskillningen inte längre kan skilja urskillningen från obskurantismen och inte minst hur det kritiska språket bara reproducerar sig själv i oändlig självkritik och därmed blir både tom och okritisk. Överallt, varje dag bevittnar vi hur ord och begrepp töms och missbrukas, tomma former utan innehåll, tomma bilder utan själ. När ord, begrepp och idéer uttöms och blir tomma kan de fyllas med vilken innebörd som helst, med de mest disparata och motsatta meningar.

Ordet demokrati används för att rättfärdiga våldsamma invasioner och expropriationer. Fascistiska, autokratiska och populistiska regimer träder nu fram i rollen av de »riktiga« och »sanna« kritikerna av etablissemanget och systemet. Därmed stjäl de inte bara »vänsterns« plats och roll i historien utan kastar en dimma av tvetydighet över vad som menas med etablissemang och system. Ty den fascistiska, autokratiska och högre populistiska kritiken mot etablissemanget och systemet avser etablissemangets och systemets kontroll och profitering och inte riktigt dess »kritik« och ännu mindre dess övervinnande.

Även om ordet kritik missbrukas och förbrukas kan vi dock inte förneka att det finns kritik och kritiska röster. Men det blir allt svårare att skilja ut vad som är en »kritisk kritik« och en »okritisk kritik«. Idag behövs det mer kritik än någonsin men samtidigt visar sig kritiken helt maktlös. För att bemöta vår tid – en tid som många vill beskriva som krisernas tid – behövs det kritik. Men kritiken befinner sig själv i kris. Hur kan vi då definiera kriterier för utvecklingen av en kritik av kritik? Eller måste vi först utföra en kritik av kritiken för att hitta kriterier bortom traditionella och auktoritära idéer om kriterium? Måste det kritiska språket förnyas eller överges? Till vilket språk borde då det kritiska språket översättas? Då följer också frågan om inte även översättningens språk bör översättas.

Med dessa frågor i åtanke finns det anledning att lyssna ännu en gång till det kritiska språket, till dess syntax och semantik, till dess intonationer, under- och övertoner, inte bara för att hitta nya kriterier för en kritik av idag utan också för att kunna identifiera dess kritiska punkter och kanske finna andra kritiska rörelser. Ty kritik är kanske inget mer än en rörelse, livets och tankens rörelse.

*

Kritik är ett modernt ord som emellertid härstammar från ett gammalt juridiskt och teatralt vokabulär. Etymologiskt kommer ordet från det grekiska verbet *krinô*, *krinein*, som betyder att urskilja, separera och fatta ett beslut framför allt i en diskursiv handling. Därför använde de gamla grekerna verbet *krinô*/*krinein* i varierade former såsom *apokrinomai* och *hypokrinomai*, med innebörden av att svara, att stå tills svars, att fatta beslut. Men vokabulären kring verbet användes inte bara i den juridiska kontexten av en rättegång utan också inom teatervärlden med innebörden av att spela en roll, att recitera och att utföra en replik, ett svar. Detta kan förklara var-

för det grekiska ordet för skådespelare var just *hypokrités*[*]. Genom att skådespeleriet sedan länge har uppfattats som skapandet av illusioner och simulationer har ordet *hypokrités* även fått betydelse av hypokrit, det vill säga hycklare. Ett annat ord som är etymologiskt kopplat till kritik är »kris« vars primära bruk i antiken var inom läkekonsten, när det talades om kris i en sjukdom, något som vi fortfarande använder när vi talar om kritiska tillstånd eller kritiska punkter. Ett kritiskt tillstånd eller en kritisk punkt indikerar en extrem vändpunkt eller ett moment i vilket livet avgör om patienten ska kunna tillfriskna eller inte.

Urskillning, separation, svar, distans, vändningspunkt – alla dessa innebörder samlas i den rörelse som sedan antiken har kallats filosofi, denna vänskap till visdomen. Även om den gamla grekiska filosofin inte hade en explicit filosofisk vokabulär byggt på orden kris och kritik har filosofin sedan sin begynnelse definierats som ett kritiskt avståndstagande från ogrundade uppfattningar eller *doxai*, från det gemensamma sinnet, från sofistiska uttalanden. Filosofin har beskrivits som en rörelse från mörker till ljus – till exempel i Platons berömda grottliknelse – från sömn till vaknande, som vi kan läsa till exempel i olika fragment av Herakleitos – och även som tillfrisknande och tröst på världens elände och ondska. Från den gamla Boethius till Deleuze har filosofin betraktats som en sorts kritisk klinik, där världen kan tillfriskna från sina eländen, där livet kan finna en väg för att bli mer levande. Filosofin har alltid beskrivits som en vändning, en kritisk och radikal vändning av det som »man« redan har tänkt och vanligtvis bruka tänka. Filosofin pratar om sig själv som ett skeende i existensen och inte som en

---

[*] För en studie av denna gamla grekiska vokabulär se till exempel Bruno Zuccheli, Hypokrites. *Utgåva 15 av Pubblicazioni dell'Istituto di filologia classica dell'Università di Genova*, 1962. och Gerald. F. Else. 1959. »Υποκριτης«, *Wiener Studien* 72: 75–107.

samling av kunskap och citat som kloka filosofer har lämnat efter sig. Snarare har det handlat om filosofin såsom en tilldragelse i vilken en urskillning äger rum, en separation av det redan tänkta och kända som stiftar ett annat sätt att leva och existera. Filosofin har på detta vis definierats främst som urskillning, som en rörelse vilken sätts igång vid ett brott och cesur med det trygga och betryggande bekanta. Platon och Aristoteles har beskrivit denna tilldragelse vilken sätter igång en tankerörelse som förundran. Hegel förstod den som en uppochnedvändning av världen och Kierkegaard snarare som ångest. I alla dessa beskrivningar sägs ständigt att filosofin är en kritisk rörelse som uppstår i en kris, ur ett kritiskt tillstånd.

Även om den gamla grekiska filosofin kan sägas ha inrättat en tankerörelse vars grundförutsättning är kris, klinik, kritik så var det först med moderniteten som dessa ord började användas som filosofem, det vill säga som tekniska filosofiska ord och begrepp. I själva verket är det just kris och kritik i mening av urskillning och urskiljande omdömen som definierar mderniteten. Moderniteten är epoken som förstår sig själv som ett brott, som tidens cesur, som en vändning utan återkomst. Hamlets »*time is out of joint*« är ett uttryck för modernitetens självdefinition såsom en tidens kris och därmed som en epok av ständiga och pågående kriser, urskillningar, separationer och avsked, med ett ord som en epok av ständig kritik, som en epok som själv består av kris och kritik.

Denna moderna medvetenhet om sig själv som kris och kritik, som ett avbrott i själva tidens kontinuitet, som en tids brott och utbrott har fått sina mest grundläggande formuleringar med Kants så kallade kritiska filosofi. Om det filosofiska tänkandet sedan urminnes tider har uppfattat sig självt som ett kritiskt tänkande, varför var det först med Kant som filosofin gjorde anspråk på att ha lagt grund till den kritiska filosofin? Vad menar Kant med kritisk

filosofi och hur skiljs denna från den kritik som filosofin under sekler har gjort till sin sak? Ett sätt att svara på denna stora fråga kan vara att göra en skillnad mellan *filosofisk kritik* och *kritisk filosofi*. Filosofi har alltid varit kritisk – det räcker med att tänka på Sokrates och Diogenes, cynikern, för att detta ska bli uppenbart. Med Kant är det emellertid filosofin själv som genomgår kritik. Filosofin blir kritisk i så mån att den själv måste pröva sig själv. I denna bemärkelse kan man förstå Kants kritiska filosofi som en respons till en kris inom filosofin och därmed som ett självkritiskt projekt. Det är därför Kants *magnus opus* heter *Kritik av det rena förnuftet*. När filosofin själv blir kritisk och därmed definierar sig själv som en självkritik, då sätts en ständigt pågående kritisk rörelse igång. Allting måste därefter kunna bli föremål för kritiken – till och med kritiken själv. Detta förklarar varför Kants kritiska filosofi, främst representerad av tre stora verk, *Kritik av det rena förnuftet* (1781), *Kritik av det praktiska förnuftet* (1788) och *Kritik av omdömeskraften* (1790), omedelbart fick kritik av sina samtida, till exempel i Johan Georg Hamanns *Metakritik om förnuftets purism* (1784) och Johan Gottfried Herders *Metakritik av kritik av det rena förnuftet* (1799)[*].

Denna kritik av kritiken som Kants kritiska projekt har lagt grunden till fortsätter ännu idag, om vi tänker på hur dessa boktitlar inte slutar att reproducera sig själva, i alltifrån Diltheys utkast till en *Kritik av det historiska förnuftet*[**] till Peter Sloterdijks *Kritik*

---

[*] Herder, Johann Gottfried von, *Verstand und Erfahrung. Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*.: Herausg. von Friedrich Bassenge., Philosophische Bücherei bd 4, Berlin, 1955.

[**] Dilthey, Wilhelm. »Entwürfe zur kritik der historischen Vernuft, erster Teil: Erleben, Ausdruck und Verstehen«, i: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*: s. 191–251. Läs vidare: http://www.vr-elibrary.de/doi/abs/10.13109/9783666303081.191#.WQjqMxTtX7Y

av det cyniska förnuftet, från Spivaks Kritik av det post-koloniala förnuftet till Achille Mbembe *Kritik av det svarta förnuftet* och Santiago Castro-Gomes *Kritik av det latin-amerikanska förnuftet*. Det kommer inte dröja länge förrän vi kan läsa en *Kritik av den rena kritiken*. Men alla försök att kritisera Kants kritiska projekt lyder under Kants kritiska premisser.

Självkritik, kritik av kritik låser fast kritiken inom sig själv. Kritiken utgör därmed en rörelse som rör sig inom sig själv, en immanent rörelse, som är en avgörande egenskap av Kants kritikbegrepp. Den kritiska filosofin är den filosofi som finner kriterierna för kritik inom sig själv och inte bortom, i någon transcendent sfär. Till skillnad från den tidigare filosofiska traditionen som har sökt kriterierna för kritik i någon transcendent dimension bortom det världsliga – antigen i en gudomlig sfär eller i den rena idealiteten – gör Kants kritiska filosofi anspråk på en immanent kritik. Såsom självkritik är en kritik inom sig själv. Häri ligger även ett första klargörande av ett annat mycket viktigt begrepp hos Kant, begreppet »transcendental«. Självkritik, immanent kritik, utgör för Kant basen för hans »transcendentala filosofi«, som han även beskriver som transcendental kritik. Begreppet transcendental låter sig bara förstås hos Kant inom ramen för en immanent kritik och därmed som motsats till transcendens och det transcendenta.

Såsom en immanent kritik är Kants transcendentala filosofi en rörelse mot och emot sig själv. *Kritik av det rena förnuftet* är titeln på en förnuftig kritik av förnuftet självt och betitlar på så vis filosofins självkritik. Kant betraktade sin kritiska filosofi såsom revolutionär. För att förstå denna kritiska rörelse är en tålmodig läsning av Kants *Kritik av det rena förnuftet* nödvändig. Redan i början av boken märks det hur ofta han använder ordet »revolution«. Han talar om tankerevolution och beskriver den som en »kopernikansk vändning«. Revolution är ett modernt begrepp som härstammar

från astronomin. Boken kom ut 1781 och kan läsas som ett svar på tidens revolutionära anda. I en annan text som publicerades tre år senare, 1784, med titeln *Svar på frågan – vad är upplysning?*, uttrycker Kant denna anda såsom modet att träda ut ur människans självförvållade omyndighet, såsom en förmåga att göra bruk av sitt förstånd utan någon annans ledning. Det handlar om modet att »tänka själv« och därmed att frigöra sig från all sorts auktoritet, såväl kyrkans som traditionens. Det kritiska förnuftet är det som ger sig själv sina egna lagar, vad som utgör den bokstavliga meningen av det från grekiska härstammade ordet »autonomi«. Kants begrepp »kritik« och »kriticism« avser snarare människans emancipation än blott en negation av det som finns. Även om Kant kallar sitt kritiska projekt för revolutionärt gör han ändå en skillnad mellan revolution såsom en förmåga att undanröja despoti och förtryck och revolution som »reform av sättet att tänka«, eftersom tänkandets reform inte bara kräver tid och tålamod utan även frihet. Kant utgår från den spekulativa premissen att friheten måste förutsättas för att friheten ska kunna uppnås. Friheten är en förutsättning för den reform av tankesättet som måste följa med en revolution, och definieras i sin tur som »friheten att i alla stycken göra offentligt bruk av sitt förnuft«.* Förnuftet, rationaliteten är frihetens element i så mån att det avser ett offentligt bruk genom vilket en emancipatorisk rörelse sätts igång såsom en gemensam rörelse. Det handlar om en emancipatorisk rörelse inte bara från alla sorters traditioner, auktoritetens och maktens missbruk, utan även från förnuftets eget missbruk när förnuftet överskrider sina egna gränser. Därmed medger Kant att det mänskliga förnuftet har den

---

* Kant, Immanuel. »Svar på frågan – vad är upplysning?« i: Östling, Brutus (utg.) *Vad är upplysning? Kant, Foucualt, Habermas, Mendelssohn, Heidegren* (Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 1992), s. 28

egendomliga egenskapen att ställa frågor som det självt är inkapabelt att ge förnuftiga svar på. Detta beror på att det mänskliga förnuftet är ändligt och skiljer sig radikalt från alla idéer om ett gudomligt förnuft, det vill säga från ett förnuft som är i stånd att svara på alla sina frågor. Men det tillhör det mänskliga förnuftets ändlighet att i hybris ändå försöka göra vad det självt inte kan. För Michel Foucault – som på ett inflytelserikt sätt har läst och tolkat denna text av Kant från 1784 med titeln *Svar på frågan – vad är upplysning?* – står Kants förståelse av friheten såsom offentligt bruk av det egna förnuftet för en revolution av tankesättet, i och med att filosofin för första gången »problematiserat sin egna diskursiva aktualitet«[*]. För första gången – hävdar Foucault – blev filosofin exponerad för nuet, för aktualiteten, på så sätt att den kritiserar sig själv och inte bara tidigare filosofiska system eller världens självuppfattning. Den kritiska filosofin är emellertid emancipatorisk inte bara för att den frigör förnuftet från dogmatism och skepticism, från indifferentism och all sorts skenvetande, utan för att den skulle kräva en beslutsamhet hos förnuftet att definiera till och för vad det mänskliga förnuftet frigörs. Frihetens emancipatoriska rörelse är inte bara negativ, det vill säga att den gör sig fri från något, utan den är även och främst positiv, det vill säga att den gör sig fri för något annat. Å ena sida måste allt underkastas kritik i och med att människan måste frigöras från all underkastelse; men å andra sidan måste denna frigörelse från underkastelse följas av en bestämmelse av vad som människan gör sig fri för, ty, som Kant hävdar, »vår tid är kritikens egentliga tidsålder«.[**] Allt detta definierar vad Kant förstår med upplysning. På det sättet kan det sägas att

---

[*] Foucault, Michel. »Upplysningen, revolutionen och framstegets möjlighet« i: Östling, Brutus (utg.) *Vad är upplysning? Kant, Foucualt, Habermas, Mendelssohn, Heidegren* (Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 1992), s. 40.

[**] Kant, Immanuel. *Kritik av det rena förnuftet* (Stockholm: Thales, 2004), s. 53

»kritik« blir en »symbol för upplysningen«.*

Allt måste underkastas kritik och främst förnuftet självt. Detta är Kants revolutionära rörelse inom filosofin. Hans filosofi iscensätter en tribunal i vilket förnuftet anklagar och dömer förnuftet för sin egen dogmatism – det vill säga sin tro på att kunna svara på alla frågor som det själv ställer – och på sin skepticism – det vill säga på förnuftets säkerhet att det inte finns någon fast grund för dess egna grunder. Den kritiska tribunalen – Kant använder ofta juridiska termer och metaforer för att beskriva det kritiska projektet – anklagar förnuftet för att ha skapat ett skenvetande, vilket för honom är något som definierar metafysiken. För Kant är metafysiska påståenden – såsom »själen är odödlig« eller »världen måste ha en början« – inte irrationella utan just hyperrationella, de hyser ett överskott av rationalitet och utgör exempel på hur förnuftet överskrider sin ändlighet.

Kants kritiska projekt vill förankra rationaliteten i människans ändlighet. Ändlighet betyder bundenhet till tid och rum; människan är ändlig i så mån att hon är bunden och villkorad av tidens och rummets oändlighet. Hon är det ändliga i det oändliga. Det revolutionerande hos Kant var att han utgår från att förnuftets ändlighet består just i att ändligheten är ofrånkomligt bunden till sinnlighet, till erfarenhet. Hans svar på Descartes dualism – som grundas på separationen mellan kropp och själ, mellan det sinnliga och det översinnliga – är en intressant asymmetri: Kant medger att det finns rena åskådningar såsom tid och rum och rena begrepp såsom logiska kategorier, vilka är oberoende av erfarenheten, men som med nödvändighet är relaterade till deras sinnliga och intellektu-

---

* Barck, Karlheinz (red.), *Ästhetische Grundbegriffe: (ÄGB): historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Studienausgabe* (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2010), vol 3, 459.

ella villkor, det vill säga till en möjlig erfarenhet. Kant anser att sinnlighet och förstånd är väsentligen intrasslade i varandra, för det finns inte kunskap som inte är kopplad till sensibilitet och erfarenhet på samma gång som all sinnlig erfarenhet redan sker inom ramen för en förmåga att förstå. Därför hävdar han att tankar utan innehåll – det vill säga utan någon koppling till en möjlig erfarenhet – är tomma, och att åskådningar utan begrepp är blinda.* Å ena sidan finns det en skillnad mellan sinnlighet och förstånd, mellan åskådning och begrepp, mellan sinnlig erfarenhet och konceptuell förståelse som måste redogöras för, även om all konceptuell förståelse är relaterad till en möjlig erfarenhet.

Den kritiska och transcendentala synvinkeln filosofin måste förflyttas till, är den i vilken det blir möjligt att redogöra för möjlighetsbetingelserna för en kunskap om något, och därmed för hur sinnlighet och förstånd förenas med syftet att nå en kunskap om en möjlig erfarenhet av ett möjligt föremål. Kants *Kritik av det rena förnuftet* vill inte undersöka hur människan kan nå kunskap om något sinnligt eller om något översinnligt eller konceptuellt, om olika typer av ting eller om tinget i sig. Hans kritik avser kunskapen om möjlighetsbetingelserna för en möjlig erfarenhet av ett möjligt föremål. Den transcendentala, kritiska blicken är blicken för en *möjlig* erfarenhet av ett *möjligt* föremål – den är en blick för *betingelserna för det möjliga* inom ramen för en kunskapsrelation. Vi missförstår Kants kritik av det rena förnuftet om vi läser hans bok enbart som kunskapsteorins bibel. De flerfaldiga svårigheterna som vi möter när vi läser boken är att förstå hur sinnlighet och förstånd är ofrånkomligt både bundna och frånskilda från varandra, något som enligt Kant enbart kan grundläggas i relation till en *möjlig* erfarenhet.

---

* Kant, Immanuel. *Kritik av det rena förnuftet,* ibid., s. 156.

Kants kritiska projekt syftar till att visa hur människan upptäcker de rationella subjektiva betingelserna för att bemöta världen just i den mån hon är afficierad av världen. I stället för att göra anspråk på att människan är en rationell struktur som bemöter världen och försöker anpassa sig till vad hon har inom sig, förnuftet, och till det som hon aldrig kan ha inom sig, tingen i sig själva, anser Kant att det som bara människan har i egenskap av ett förnuftigt väsen endast visar sig när hon blir drabbad av tingen. På samma gång som människans rena åskådnings- och förståndsformer – det vill säga det enbart mänskliga, träder fram i och med att hon är drabbad av tingen, träder tingen aldrig fram såsom de är i sig för människan utan såsom föremål, såsom en före-ställning för den mänskliga åskådningen. Därför anser Kant att människan inte har tillgång till tingen i sig själva, för att de träder fram som sådana enbart vid mötet med människans sätt att ta emot dem. För Kant är sensibiliteten en »förmåga att mottaga föreställningar genom sättet på vilket vi afficieras av föremål«.* I bemärkelse av en förmåga som »ta emot« beskrivs sensibiliteten som en aktiv passivitet. Vad som definierar sensibilitet för Kant är den aktiva passiviteten av att ta emot »det av att vara afficierad av föremål« och inte av tingen i sig. Ett föremål skiljer sig från 'tingen i sig' då det betecknar hur något träder fram och ges till känna till människan såsom ett något och inte vad något är i sig självt. Därmed sägs att människan bara kan percipiera och koncipiera något om hon redan har blivit afficierad av någonting. Därmed är sensibilitet alltid en dubbel rörelse: den av att ta emot ett något som något (en föreställning) och på samma gång den av att ta emot själva emottagandet. Kant anser att sensibiliteten är källan till åskådningar men inte till begrepp, vilket bara förståndet kan vara. De sensibla åskådningarna utgör en dubbel

* Kant, Immanuel. *Kritik av det rena förnuftet*, ibid., s. 111.

rörelse för att de åskådar såväl »något« som själva åskådandet. I den första kritiken utvecklade Kant en revolutionerande lära om sensibiliteten. Till skillnad från traditionella filosofiska diskussioner som sedan Aristoteles har definierat tid och rum som konceptuella kategorier, anser Kant att tid och rum är »rena åskådningsformer a priori«, en sorts åskådning som föregår och gör själva åskådningarna möjliga. Tid och rum förstås här som de två sätten på vilka åskådningen åskådar själva åskådandet, hur sinnligheten känner sinnligheten. Tid och rum är i själva verket åskådningar av sensibilitetens former och inte av sensibilitetens innehåll. En sådan omtolkning av tid och rum är bara möjlig ur ett transcendentalt perspektiv, dvs ur en relation till en *möjlig* kunskap och erfarenhet. Eftersom hela Kants kritiska projekt är förankrat i en blick på möjlighets betingelser och därmed på betingelserna för det möjliga handlar det framförallt om att synliggöra de tidsliga villkoren för det mänskliga förnuftet. Det är också därför Kant måste på ett nytt vis tänka förståndet som källan för hur begrepp formar sina begrepp. Han gör detta genom att utföra vad han kallade en »transcendental deduktion av förståndskategorierna«, vilket innebär en sorts översättning till tidsliga villkor av de traditionella kategorierna och logiska principerna för att fälla ett omdöme. Kants förnyelse av de logiska tankekategorierna presenterar en temporalisering av de logiska strukturerna för tänkandet. Om logiska kategorier står som grundläggande former för tanke och begrepp, framställer Kants transcendentala deduktion hur begrepp och tankar är möjliga, det vill säga hur de *kan* formas. *Kritik av det rena förnuftet* är ett stort verk om de sensibla och kognitiva villkoren för att uppfatta en form såsom en formande process, såsom formens möjlighet. Detta kan även förklara varför Kant fokuserar på »scheman« för en form snarare än på färdiga former, och har gett stor vikt i sin diskussion om »schematismen av de rena förståndsbegreppen« vid att

tolka scheman som tidsliga. Genom att fokusera på scheman för en form med syftet att diskutera möjlighetsbetingelser för en form, och således det formande, visade Kant även den fundamentala roll som inbillningskraften spelar när sinnlighet och förstånd kopplas samman. I dessa avgörande frågor står *Kritik av det rena förnuftet* mycket närmare *Kritik av omdömeskraften* än den vanliga bilden av Kants filosofi brukar förmedla.

Mycket har diskuterats kring Kants emfatiska insikt att människan inte kan åskåda eller begripa tingen i sig. Tingen kan endas åskådas eller begripas såsom framträdelser, det vill säga såsom redan berörda av det mänskliga. Det finns en stark mening av den brasilianska författarinnan Clarice Lispector i romanen med titeln *A cidade sitiada* (»Den belägrade staden«), som märkligt nog summerar Kants transcendentala position: Clarice Lispectors mening lyder: »jag behöver tingen för att de ska existera för sig själva«.* Men Lispectors utsaga säger lika mycket att tingen behöver mig för att jag ska existera för mig själv. På dessa villkor försökte Kant överbrygga glappet mellan subjekt och objekt, mellan de subjektiva, mänskliga, rationella och de objektiva, tingsmässiga villkoren. Som Kant hävdar i den mest centrala passagen i *Kritik av det rena förnuftet*: » … betingelserna för erfarenhetens möjlighet är på samma gång betingelser för erfarenhetsföremålens möjlighet och har därför objektiv giltighet i ett syntetiskt omdöme a priori«.** Själen är till för kroppen och kroppen till för själen och inte längre den själ som är en mot-sats till en kropp. Denna ömsesidighet eller reciprocitet definierar Kants så kallade korrelationism. Han själv använde främst metaforen av den kopernikanska vändningen och beskrev

---

* Lispector, Clarice. *A cidade sitiada* (Rio de Janeiro: editora Rocco, 1998), s. 43, » … *ela precisava das coisas para que estas existissem*«.

** Kant, Immanuel. *Kritik av det rena förnuftet*, ibid., s. 251-252.

denna vändning som ett anspråk på att tvinga tingen till att överensstämma med förståndet i stället för att tvinga förståndet att överensstämma med tingen. Detta låter som en hyper-rationalism, och många Kant-specialister skulle våldsamt bestrida mitt sätt att presentera det. Men läser vi texten i Kants första »kritik« noggrant måste vi tillstå att han söker beskriva hur förnuftet blir förnuftigt just i den mån det drabbas av världen, av tingen, något som dock även innebär att tingen förblir otillgängliga i sig själva eftersom de endast kan bemötas i sättet hur de ger sig till känna för ett förstånd. Därmed vill Kant förneka att människan kan få någon kunskap om tingen i sig själva, om tingens mysterium, på samma gång som han måste medge att allt som människan kan få en kunskap om redan är förmänskligat och inramat i människans sinnliga och rationella villkor. Därmed medger Kant att det mänskliga förnuftet är kritiskt eftersom det inte kan träda ut ur sina egna ramar, men just därför erfar det att förnuftet inte är allt. Den mänskliga rationaliteten är kritisk för att det på en gång är det enda hon har och spåret av att det inte är allt. Den är skild från naturen men just som skild ofrånkomligt bunden och alltså en del av naturen. Det kritiska förnuftet är på detta vis väsentligen reflexivt, inte bara för att det reflekterar över allt som finns utan för att det återspeglar denna grundläggande kritiska separation som sker mitt i naturen och som kallas för »förnuft«.

Tanken om den mänskliga rationaliteten som en kris, som en separation från naturen som sker i naturen, träder ännu tydligare fram i *Kritik av omdömeskraften*, och har efter Kant utvecklats i synnerhet av Schelling. I *Kritik av omdömeskraften* diskuterar Kant hur naturen strävar efter förstånd och förnuft, det vill säga efter det mänskliga, och att det alltså inte bara är människan som längtar efter att träda in i naturens mysterier. Vad Kant diskuterar i detta verk i termer av »naturens teleologi« härrör från en grundläggande

intuition att förnuftet, rationaliteten, medvetandet är en del av naturen och inte bara det som finns utanför naturen. Även om det först var Schelling som förstod förnuftets delaktighet i naturen såsom en kris vilken sker mitt i naturen, finns det redan hos Kant element som ger stöd för en sådan tolkning. Bara det faktum att han diskuterar naturens inre strävan efter rationaliteten just i *Kritik av omdömeskraften* indikerar att omdömeskraften tolkas huvudsakligen som en kraft att fälla omdömen med bas i förståndets insikt i naturens kris-aktiga natur. Det är emellertid i form av konst som denna kraft upplevs med högsta intensitet. Det är därför inte förvånande att se hur det kantianska arvet, från den tyska romantiken och idealismen till samtida filosofiska röster såsom Hannah Arendt och Jean-François Lyotard, har uppfattat konsten som den plats i vilken den immanenta kritiken blir skapande och inte bara själv-reproduktiv. Kants transcendentala kritik gav omedelbart upphov till romantikernas litterära kriticism såsom den formulerades av Schlegel, Novalis men som även förnyades av Walter Benjamin*. Därmed får den gängse innebörden av kritik såsom en »litterär eller konst-kritik« en helt annan innebörd i så mån att det är litteraturen och konsten själv som visar sig som läsningar av världen. I Schlegels uttryck är kritik »poesins logik« och »en kritiker, en läsare som idisslar«.

Det är på samma vis i en djup diskussion med konstnärliga praktiker och konstbegrepp som den kritiska teorin utvecklades av Adorno, Horkheimer och Marcuse. Inom ramen för dessa diskussioner uttalas ordet »konst« som ett ord för kritikens kris, för krisen i denna självreproducerande kritiska maskin vars grundläg-

---

* Se Benjamin, Walter. »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik« in: *Gesammelte Schriften II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1992)

gande mekanism Kant har beskrivit och formulerat. Konst blir därmed ordet för den smärtsamma erfarenheten av att på samma gång inte kunna utvinna kraftfulla ord ur erfarenheten och att bara kunna erfara uttömda ord, av att på samma gång inte kunna finna en form, en bild eller en figur och endast befinna sig bland uttorkade former och bilder. Men om ordet »konst« kan lära oss något om hur vi kan finna oss själva i kollapsen av en kritisk kultur, i en värld som har blivit så över-världsligt att den av-världar sig allt mer är just i så mån att den i själva krisens subtila förskjutningar kan finna, såsom man i krisen kan hitta en liten kristall, en sorts kritisk kristall. I en dikt i boken *Sprachgitter* indikerar Paul Celan en sådan kritisk kristall i den rad som talar om »Kristall in der Tracht deines Schweigens«, »kristall i din tystnads dräkt«. I formuleringen »*Kristall in der Tracht*« hörs allusionen till Kristallnacht / Kristallnatten i nazityskland 1938. En påminnelse om hur det i tystnadens dräkter av vår tids konformism, egoism och nihilism lyser små kristaller som förmår väcka en kritisk sensibilitet där nya former av uppmärksamhet kan uppstå. När små kristaller uppmärksammas i våra kriser blir kanske en transformation av känsligheten, en revolution i sensibiliteten möjlig. Kris, kritik, kristall – när dessa ord tänks samman blir det kanske möjligt att följa upp Kants kritiska spår i sökandet av en kritisk sensibilitet för vår tid.

Pamela Schultz Nybacka

Om kritiken som gest: bidrag till en tolkningsteori

»Mains« (2018)
Foto: Emi-Simone Zawall

Inledning

»I framtiden kommer det inte att finnas kritik i traditionell mening.« Så skriver mediefilosofen Vilém Flusser år 1987. Flusser iakttar hur rädslan att kritiken ska försvinna hänger samman med den alfabetiska kulturens nedgång och minskat läsande – en läsning som i stort är ett slags kritisk avkodning av tecken. Den yttersta rädslan handlar om att framtidens människa kommer att ta emot och omvandla information på ett helt okritiskt vis, det vill säga som robotar.

Trettio år senare hävdas allt oftare att vi nu lever i ett »post-kritiskt« tillstånd där kritikens värden och förtjänster inte längre kan tas för givna, skriver litteraturvetarna Elizabeth S. Anker och Rita Felski i en nyutkommen antologi, *Critique and Postcritique* (2017). Det har blivit svårare att försörja sig som kritiker utanför akademin. Utrymmet för kritiken har minskat i medierna under denna tid – inte minst beroende av mediernas förändrade ekonomi – vilket är en oroande tendens i fråga om konstarternas framtid.

I sin essä »Hope for critique?« myntade Christopher Castiglia (2017) ordet »kritikighet« (*critiquiness*). Begreppet är en motsvarighet till den amerikanske TV-satirikern Stephen Colberts begrepp *truthiness*. *Truthiness* hänger samman med medievillkoren och syftade här på förhållanden som tycks sanna ur ett specifikt perspektiv

– en viss talare och dennes publik, utifrån deras önskemål. Fakta som talaren framhåller tycks ge bevis för den ideologi, som i själva verket har gett upphov till samma fakta (ibid.). Det är ett slags cirkelrörelse som alstrar sig själv. Ett självspelande piano för en lomhörd men entusiastisk publik.

Kritikighet ger på samma sätt sken av kritik. Trots hänvisningar till ett »djup« så grundas tankarna endast i kritikerns egna trosföreställningar. Kritikighet bottnar i kalla krigets förhållningssätt och innebär alltså ett slags misstro och oginhet. Kritikigheten är »ljudet av kritik«, skriver Castiglia, utan att den någonsin rådbråkar den egna etiska positionen, ger uttryck för sina ideal eller presenterar andra alternativ. Det är ett slags politik i textform som förstärker redan förekommande föreställningar om hur världen och texten är beskaffad. Kritikigheten har fallenhet för indignation, misstänksamhet och självtillräcklighet. Kritikern framstår som deltagande, men står i själva verket utanför arbetet att kritiskt bearbeta och omformulera grunderna för den egna diskursen. Detta slags kritikighet, enligt Castiglia, dödar litteraturen.

Hoppet för kritiken idag är för Castiglia tätt sammanlänkat med konstformen litteratur eftersom litteraturen kan experimentera med förhållanden som inte är reella. Litteraturen är således inte enbart ett föremål för kritik, utan bildar ett slags idealmodell för kritiken. Genom att verka i samspel med litteraturen kan kritiken återupprättas och bli en levande rymd: »a critique in the service of living value, a self-transforming and adaptable willingness to hold vision above necessity« (ibid., s. 218). För detta krävs en smula hoppfullhet och att vi förändrar och förnyar våra dispositioner, menar Castiglia. Målet är inte att uppnå ett post-kritiskt tillstånd, utan ett av post-kritikighet.

I denna essä vill jag utforska möjligheten att förstå kritiken som en handling eller rörelse snarare än i termer av kritikens egenska-

per och funktioner så som de ter sig idag. Med hjälp av Flussers teorier och essäer om mänskliga gester under olika medievillkor vill jag nyansera diskussionen om den alfabetiska kulturen och öppna för tankar om vad kritiken som gest kan innebära. *Litterär kritik ur ett gestperspektiv* är inte att förväxla med den performativa kritiken, som skapat gehör på 2000-talet efter den performativa vändningen inom konsten. Performativ kritik bottnar (delvis) i så kallad talaktsteori, som (i John L. Austin och John R. Searles efterföljd) belyser hur språket också kan utgöra handling. Genom språklighet (i bred bemärkelse) blir subjekten till. Performativ kritik innebär framför allt att ta ställning för kritiken som konst. Det handlar om ett kritiskt kunnande och vetande som enbart kan vinnas genom att aktualiseras, ett slags fullbordandets akt, skriver Magnus William-Olsson (2013). Performativ kritik behöver inte i sig vara inriktad mot teman som synlighet/osynlighet, men pockar på uppmärksamhet, delaktighet och tar plats i en medial offentlighet. Den kan sägas verka i en uppmärksamhetsekonomi, som lider ständig brist. Den kritiska gesten däremot är mångfaldigad, unik och fullt synlig (snarare än hörbar), men tycks ändå undandra sig beskrivningar.

Genom att diskutera kritik ur ett gestteoretiskt perspektiv vill jag belysa att kritiken inte enbart är en konst- eller kunskapsform med en specifik beskaffenhet. Kritiken är också ett mänskligt görande inom ett medieteknologiskt system med ett särskilt utrymme för tolkning. Jag erbjuder därför ett annat slags hopp än Castiglio gällande kritiken i framtiden.

Sammantaget ger essän ett bidrag till en gestteoretisk tolkning av och för kritiken med hänsyn till mediesammanhanget. Tolkningen exemplifieras med en närmare blick i två steg: dels av kritikers läsningar av poeterna Paul Celan och Clara Janés, dels kommenterande läsningar av nya poeter som (de förlagsutgivna) Hanna Rajs

Lundström (10-tal Bok), Giovanna Olmos (OEI Editör), och konstnären Olle Essvik (Rojal förlag). Det valda temat för läsningarna rör sig bland annat kring poeternas skildringar av händer och armar, som kanske är mest emblematiska i fråga om mänskliga gester. Skildringarna förekommer bland poeter från olika generationer. Ansatsen innebär dock ingen motivstudie, utan är snarare gestteoretisk.* Därmed inte sagt att det är just gesterna i poesin som är viktigast. Snarare erbjuder dikternas gester en möjlighet att få analysera den kritiska gesten som sådan: hur den kan förstå och förhålla sig till poesi mot bakgrund av ett föränderligt medieteknologiskt landskap.

Tolkning i trots mot döden

Poesin betraktas ofta som den finaste, mest svåråtkomliga och exklusiva litterära uttrycksformen. Nina Burton (1988) tecknar uppkomsten av poesin som en bild av hur den första poeten var den människa som band samman stjärnorna på himlen till bilder. Kaoset blev ett poetiskt mönster. Sedan dessa dagar är poesin stadd i oavbruten förändring, och även kritiken av den.

När en ny teknologi gör sitt inträde i den mänskliga historien förändras vårt sätt att tänka och agera. För varje betydande förändring i det medieteknologiska landskapet sker en omdaning av mänsklighetens villkor. Filosofen Vilém Flusser (1920–1991) ägnade sin livsgärning åt att förstå de nya mediernas roll och dato-

---

* Den läsare som intresserar sig för händer i poesin kan med fördel vända sig till Tommy Olofssons (2012) artikel »Johannes Edfelts hand. En motivstudie« i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*. Olofsson hänvisar också till Brita Wigforss forskning, som tar upp handmotivet inom dikten och bildkonsten i relation till tidiga dadaister och surrealister.

rernas inflytande på samhället och den alfabetiska kulturen. Han föddes i Prag och som jude tvingades han fly år 1939, först till London och därifrån emigrerade han till Brasilien där han kom att verka som forskare och lärare. De andra familjemedlemmarna (fadern, modern, systern och morföräldrarna) mördades av nazisterna i Buchenwald och Auschwitz. Det skulle dröja många år innan han flyttade tillbaka till Europa igen. År 1991 förolyckas han i en bilolycka under en föreläsningsturné.

Flussers existentiella och intellektuella mångsidighet hämtade kraft ur en grundläggande rotlöshet, som han beskrev i den postumt utgivna självbiografin *Bodenlos*. Tänkandet hade funnit sitt utlopp i poängrika, yviga och ofta humoristiska essäer. I denna form spreds tankarna också i populära sammanhang. På 2000-talet har hans tankar plockats upp på nytt, översatts och publicerats, bland annat av Minnesota University Press. I Sverige är Flusser fortfarande relativt okänd. Enligt idéhistorikern Thomas Karlsohns (2006) prisbelönta avhandling föregick Flussers tänkande många postmoderna idéer, även om han själv rörde sig i den postmoderna filosofins marginaler. Undersökningarna om skrift, text och kommunikation handlade framför allt om människans tolkningssträvan att existentiellt övervinna den ofrånkomliga döden.

I Flussers mediefilosofi föregår läsningen skrivandet. Detta hänger samman med människan som varande en allätare. Läsningen bottnar i förmågan att tyda tecken runt omkring oss med hjälp av urskillning. På så vis kommer, i motsats till vad som brukar hävdas, det kritiska tänkandet före läsningen och hänger ihop med olika slags värde. Till och med en höna, säger han, kan skilja ett majskorn från ett sandkorn och goda korn från de dåliga.

I Flussers mediefilosofi står vidare skriften inte i ett dialektiskt förhållande till det muntliga språket, utan till bilden. Bilden föregick skriften. Den västerländska kulturen har enligt Flusser

(2015/1986, s. 18) byggts upp utifrån tre betydande »punkter«, vilka jag snarare betraktar som interventioner: 1) *den alfabetiska skriften*, vars uppgift var »att frigöra mänskligheten från idoldyrkan och magi«; 2) *typerna*, och 3) *fotografiet*. Här menar Flusser att alla dialektiska medieringar tenderar att söka ersätta varandra. Vi står därför inför den alfabetiska kulturens kris där bilden återigen försöker ta makten.

Saker av högre värde?

Intressant nog tar Flusser upp betydelsen av värde, men nämner inte ekonomi, vilket ger mig som humanistiskt skolad ekonom en särskild anledning att beröra ämnet i min omskrivning. Sammantaget kan flera disparata, men besläktade, studier räknas som föregångare. Jesper Svenbro (1999; 1993) har förtjänstfullt belyst hur läsning i antikens Grekland hänger samman med distribution. Anne Carson (1999) tecknar poesins nya former i en bok med namnet *The Economy of the Unlost*. Hon tar sin utgångspunkt i Simonides, som levde i Grekland på 400-talet f.Kr. och hålls för vara den första professionella kritikern och poeten.

Med andra ord var Simonides den första som blev (ö)känd för att sälja sina dikter och ta (rundligt) betalt. Hans livstid sammanföll med myntens uppkomst och cirkulation. I en monetär ekonomi blir mynten synliga i stället för de (osynliga) objekt vars värde de representerar. Enligt Carson var Simonides därför den som verkligen fick insikt om såväl poesins villkor som ekonomins väsen där han verkade mellan en gåvoekonomi och en monetär ekonomi. Denna specifika brytningstid och tematik har även studerats av Marc Shell (1982/1978) i *The Economy of Literature*. Shell kopplar också samman myntets uppkomst med de första tyrannernas sam-

hällsskick: båda formerna visar upp en front som döljer den egentliga verkligheten och makten. Tyrannerna byggde städer i koncentriska cirklar och gömde sig för världen i deras mitt. Teman kring synligt och osynligt i diktkonsten och ekonomin är med andra ord närbesläktade motivkretsar och berättar något väsentligt om vårt samhälle och dess utveckling. Genom att placera in dessa teman i diskussionen om mänskliga gester kan vi närma oss frågan om kritiken i offentligheten på ett annorlunda sätt.

Arma gester – bristen på tolkning

I efterföljden av 1980-talets intresse för språklighet och tecken har kroppsliga gester fått större uppmärksamhet. I Giorgio Agambens anteckningar om gester vänder han sig mot föreställningen att bilden skulle kunna synliggöra gester. I filmmediet däremot kan vi ta del av gesterna i deras helhet. Gester öppnar upp en etisk sfär för människan och i förlängningen antar de ett politiskt sammanhang.* Flusser (1991) å sin sida iakttog att det saknades en teori om tolkning av gester. Vi är fortfarande i allt väsentligt hänvisade till en intuitiv avkodning av gestens innebörd. Det är för Flusser en högst begränsad möjlighet och därför bygger han en teori kring gester

* Som exempel kan nämnas konstnären Gunilla Leander som i sitt videokonstprojekt »The Social Project« och fotosviten »Hands Untitled« undersöker människors kroppsliga uttryckssätt. Konstnären Ola Pehrson har i ett videoverk från år 2003 låtit filma de gester som en torterare utfört på sina offer. Konstnären Anna Ådahl har i sitt konstnärskap och i boken *In Dependence. Crowds, Gestures* (2010) inspirerats av Agambens perspektiv på gester och författaren Elias Canettis tankar om massan. På litteraturens område undersöker Hedvig Härnsten i ett pågående avhandlingsarbete relationen mellan gester och språklighet utifrån bland annat Agambens teorier.

som utgår från konkreta exempel. Den Flusserska teorin om gester har enligt hans engelska översättare Nancy Ann Roth (ibid., s. xi) en inneboende revolutionär kraft, både för våra möjligheter att betrakta det sätt på vilket vi lever i världen och för hur vi skulle kunna leva.

En gest är enligt Flusser (1991) en symbolisk rörelse och inskriven i ett kulturellt och medieteknologiskt system. Gesten är en rörelse med kroppen – den är ett med ett verktyg, som är kopplat till kroppen. Gesten kan inte enbart förklaras, utan behöver tolkas. Han urskiljer gesten från ett mer automatiskt reaktionsmönster eller uttryck. Om någon exempelvis skulle slå till Flusser på armen och han rörde sig, kunde en utomstående betraktare uppfatta reaktionen som ett »uttryck« eller att han »artikulerar« smärtan. Men rörelsen skulle också kunna förklaras som en orsak av den direkta smärtan: som blott ett symptom och inte en rörelse i egen rätt. Händelsen kan betraktas som fullt naturlig, men direkt meningslös. Om Flusser i stället som svar på slaget skulle lyfta sin arm på ett speciellt sätt skulle skeendet te sig annorlunda. Här inträder en kodifiering av armens rörelse som varken kan förklaras i termer av värk eller orsak och verkan. Det är hur smärtan gestaltas symboliskt som är intressant, hur den uttrycks gentemot andra. Och det är alltså just detta som får gesten att höra samman med sinnestillståndet.

Gesten verkar alltså på domäner som inte enbart är rationella. Här finns i stället ett nära band till *affekten*. Affekt är enligt Flusser ett sinnestillstånd, som transformerats till ett gestikulerande. Affekter är på så vis en metod för människan att varsebliva världen och skänka den mening. De är med andra ord konstgjorda. Mer specifikt så frigör affekterna sinnet från dess ursprungliga kontext och låter dem bli till i form av gester. Detta handlar alltså mer om estetik än om etik eller kunskapsteori. En kritik av affekter handlar

sålunda om estetiska kriterier. Värdeskalan har inget att göra med sant eller falskt, rätt eller fel utan om autenticitet eller kitsch. Det handlar om smak: bra eller dålig. En dålig skådespelare som vill förmedla faderskärlek, menar Flusser, kan vara både moraliskt och epistemologiskt sann, men estetiskt sett falsk.

Flussers teori bygger på ett antagande om att ju mer information som en gest omfattar, desto mindre rör det sig om kitsch. Informationsmängden är relaterad till gestens kod, ju mer bemängd gesten är, desto svårare är den att läsa.

> The more information, the less communication. Therefore, the less a gesture informs (the better it communicates), the more empty it is, and so the more pleasant and »pretty«, for it can be read without much effort. (1991, s. 8)

Flusser är noga med att betona att den informationsteoretiska vinkeln fungerar bättre på kitsch än på affekter.

> It can measure the banality of kitsch, but faced with the originality of true art, it appears to be as empirical as our »intuition«. It can in no sense replace the intuition of art criticism, and still less can it obviate the need for a theory of interpretation.

Informationsteorin har sålunda sina begränsningar. Den kan dock klargöra huruvida affekter och deras gester kan anses vara tomma eller fulla. Å ena sidan den tomma gesten, som snabbt ekar ihåligt, tömd på sitt innehåll. Å andra sidan den outtömliga gesten, som vi söker uttolka ännu efter århundraden.

> In this way, I think a criticism of affect (and simply of art) could become less subjective and one day – certainly with great effort –

> arrive at an interpretation not only of kitsch but also of those great moments in which humanity confers meaning on its actions and sufferings. (1991, s. 9)

Här märks att Flussers estetisk-affektiva hållning gentemot gester och kritik inte avstår den etiska vinkeln. Snarare eftersöker han en mer objektivt giltig hållning. Resonemanget bär vissa likheter med konstnären Anna Ådahls (2010) tankar (även om hon själv inte hänvisar till Flusser): att själva sökandet efter en gest i en specifik kontext innebär ett sätt att omdefiniera dess sanning. Detta kan i sig förstås som ett slags gest:

> The search of the gesture through analysis and experiment, a singled out gesture. To find a gesture through a specific process which in itself becomes a gesture.« (Ådahl, 2010, s. 178)

Gesten tycks därmed ha en generativ kraft, som inbegriper och skapar nya gester. Mitt sökande efter den kritiska gesten – kritiken sedd genom ett gestteoretisk perspektiv – sker genom skrivandet, som också är en specifik gest.

Skrivandet som gest

Skrivandet är ett sätt för tanken att framstå som fenomen. Att skriva handlar historiskt sett inte om att lägga en penna till ett papper. Att skriva är för Flusser (2014/1991) snarare en fråga om inskription, att skrapa på en yta, liksom det grekiska ordet *grafein* anspelar på »att gräva«. För att kunna skriva behövs en yta, ett verktyg, tecken, konvention, kodsystem, regler, budskap och skrivande. Skrivandet är med andra ord ett slags gest och har kommit att bli en

kulturell vana för mänskligheten. Skrivandets gest följer en bestämd linearitet, som gör gesten irreversibel. Flusser framhåller att skrivandet fick en större grad av frihet med skrivmaskinen, eftersom den både synliggör och förändrar skrivandets gester. Skrivmaskinen påminner om ett piano och dess verkan är expressiv: liksom tangenterna hamrar på papperet formas skrivandets möjligheter genom motstånd.

Skrivandets gest är svaret på frågan: Vad är det jag försöker att uttrycka? (ibid.) Den är riktad mot den andre, oavsett vilken typ av text vi talar om:

> […] likväl har alla texter det gemensamt att de är utsträckta armar, armar vilka förhoppningsfullt eller förtvivlat försöker nå eller gripas av den andre. Det är den stämning som utmärker skrivandets gest. (Flusser i Karlsohn 2006, s. 198)

Vidare urskiljer Flusser två former av litterär kritik. En banal form som frågar »Vad är det han försöker säga?« och en annan, mer komplex, som ställer frågan »I ljuset av vilka hinder och motstånd har han sagt vad han har sagt?« (Flusser 2014/1991, s. 22) Genom att belysa svårigheter och konflikter öppnas möjligheter till fruktbara läsningar av författarskap, som är kantade av såväl inre som yttre motstånd.

Textens läsarstrategier och läsningens ekonomi

Texter är för Flusser kodade meddelanden, som aldrig kan bli fullbordade. Avkodningen hänger samman med en kunskap om hur systemet fungerar, oberoende av om läsaren är en människa eller en maskin. Det finns tre tillgängliga läsarstrategier, framhåller

Flusser. Den första är *kommentaren*, som innebär ett slags tänkande tillsammans med texten: en närmare utläggning och utveckling. Den andra är (med Karlsohns ord) *efterlevandet* (*befolgen*), ett läsande som följer instruktioner och styr mänskliga handlingar. Den tredje är *kritiken*, som utgör ett ifrågasättande. Allt kan ifrågasättas, inte minst kritiken själv.

Dessa lässtrategier har växt fram i ett socialt och historiskt sammanhang. Antikforskaren och poeten Jesper Svenbro har studerat läsningens former i det antika Grekland. Läsningen omvärderades från slavgöra och kvinnosyssla till en aktiv medborgerlig handling. Svenbro visar att läsning hänger samman med verbet distribuera, *nemein*, det vill säga att orden sprids genom högläsning. Det var också med högläsning som skriftspråk och läsning kom att höra samman med lagens domäner. Svenbro urskiljer ett brett spektrum av ord som alla betecknar läsning. Verbet *legein*, »att säga«, är ett annat ord för läsning och det levde kvar i romarnas ord för lag (*lex*). Denna historiska grund skapar en juridisk fond till Flussers tanke om efterlevandet som en möjlig läsarstrategi.

Bilden av läsningen som distribution behöver kompletteras med ett ekonomiskt perspektiv. Det grekiska ordet för att distribuera (*nemein*) är centralt för både läsning och ekonomi. Ordets ursprung kan enligt Kurt Singer (1958) spåras tillbaka i historien, via den gamla högtyskans *neman*, som betyder »att ta« och avestiska *nemah*, som betyder »lån«, ända till det indoeuropeiska ordet *nem*, som betyder »att böja (gentemot sig själv eller gentemot någon annan)«.* Här urskiljer jag alltså ett slags gestik av betydelse för ekonomin. Jag kommer osökt att tänka på hur engelska språket rymmer ekonomiska begrepp som *yield* (att väja) och *yield returns* (vinster).

---

* Se också Thomas Bays (1998) avhandling *And… And… And…* Diss. Stockholm: Stockholms universitet.

Den ursprungliga kontexten utgjordes enligt Singer (ibid.) av herdelivet: »distributing, allotting (primarily grazing ground, *nomós*), managing, feeding, caring for, a flock by the herdman (*nomeus*)«. Verbet *nemō* är enligt Singer (1958: 38) så kallat amfiboliskt eller amfitypiskt, det vill säga tveeggat: »one meaning pointing to limitations imposed by acts of appropriation and apportioning, the other to expansion«. Denna dubbelhet mellan å ena sidan tillägnande och fördelande samt å andra sidan expanderande bildar ett dynamiskt spänningsfält i hjärtat av ekonomin.

Kan motsvarande rörelse betraktas i fråga om läsningen? Svenbro räknar upp en rad av ord för läsning med prefixet *epi*, det vill säga 'på, utanpå, efter' (Wessén, 1985). Han ger oss exemplen *epinemein* och *epilegesthai*, som var ett ord Herodotos (400-talet f.Kr.) använde i betydelsen »att läsa«. Den ordagranna lydelsen av verbet är »att addera något talat till«. Läsaren lägger till sin röst vid läsning av skriften. Utan läsaren är bokstäverna döda. Sålunda är läsningen adderad till skriften, till exempel i form av en »epilog« (Svenbro 1993/1988, s. 42). Läsningen av en text innebar enligt Svenbro (1999/1995) att upprätta en muntlig kopia av skriften genom högläsning.

Svenbro identifierar också ord för läsning med prefixet *ana-*, det vill säga, »upp, på«. *Ananemeisthai* och *analegeisthai*, vilket betyder »att distribuera, att inkludera sig själv i distributionen« (Svenbro 1999/1995, s. 42). Detta innebär att den som läser inkluderar sig själv. Läsning framstår här som en inkluderande gest.

VERB OCH PREFIX	*Epi-*	*Ana-*	Att läsa (eg. »att distribu-era«	Att läsa	*Ana-*	*Epi-*
AKTIV FORM	*epinemein*	*ana-nemein*	*nemein*	*legein*	*analegein*	
MELLANFORM		*ana-nemeisthai*			*ana-legesthai*	*epi-legesthai*

Tabell över varianter av ord, som betecknar läsning. Tabellen läses från kolumnerna i mitten med utgångspunkt i *nemein* och *legein* och flankeras symmetriskt av olika prefix. (Baserad på Svenbro 1999/1995)

Tabellen ovan gestaltar att läsning i dess varianter uppvisar ett symmetriskt mönster i fråga om hur läsningen förhåller sig till sig själv och omgivningen. Läsningen kan rikta sig utåt och/eller inbegripa sig själv. Vad Svenbro däremot inte förklarar är att verbet *legein* också betyder »att plocka«, »att samla ihop« och »att samla«. Detta är något vi kommer att återkomma till.

Svenbro (1999/1995) drar följande slutsatser från sin studie. En text är ofullkomlig utan (hög)läsaren. Texten behöver läsarens röst för att komma till liv. Läsarens roll är dock helt instrumentell i förhållande till texten. Läsningen är alltså internaliserad i skriften enligt Svenbro. Den läsare som texten riktade sig till var ingen läsare som vi tänker oss, utan snarare en form av auditörer, eftersom de lyssnar till texten när den läses högt. Att lyssna till högläsning var det sätt på vilket en kunde förhålla sig kritiskt till budska-

pet under antiken. Att läsa tyst var, som Svenbro kärnfullt och målande beskrivit, motsvarigheten att passivt bli tagen bakifrån, rövknullad. I antikens Grekland var detta lika med underkastelse.

Tanken om ett bakomliggande, högre värde

I det antika Grekland fanns också ett specifikt värdebegrepp, *timiôtera* (»*things of higher value*«), som hör samman med det muntliga talet, skrivande och läsning. En skriven text hörde enligt Platon samman med ett muntligt supplement. Det förutsätter att vad som sägs har ett *högre värde* än det tidigare (Szlezák 2005). Jämför till exempel med att premisser (idéer och principer) kan ha ett högre värde än de slutsatser som dras utifrån premisserna (Erler 2003). Faran ligger i att texten utsätts för okunskap eller missförstånd. Det är också därför som Platon hävdar att författaren (eller en elev till författaren) ska vara närvarande: för att muntligt kunna försvara den ofullkomliga texten. Sokrates ville enligt Platon att texten skulle visas vara av *lägre värde*, till och med underlägsen, genom *timiôtera* (Erler, 2003). Om ett (filosofiskt) tal var lekfullt, men saknade ett dolt förråd av högre värde, blev talaren avfärdad som en simpel underhållare (Szlezák, 2005). Den bakomliggande verkligheten var det bestämmande värdet inom denna tankemodell. Ett slags värdets tyranni?

Framtidens läsning enligt Flusser kommer inte att vara inriktad på att söka en fördold mening. Varken att uttyda ett mysterium genom att tolka textens bakomliggande mening eller att lägga puzzel på ett förmodat vetenskapligt vis. Flussers förklaring till kritikens och läsningens förfall i modern tid handlar inte om att vi människor är alltför upptagna av våra egna trosföreställningar, som Castiglia tycktes mena. Snarare tvärtom:

> For now it is clear that *to be able to criticize what is there, another belief must come into play*. Only on the basis of some kind of belief is reading possible. All critical reading must start from a belief that is not open to criticism. Without it, nothing can be criticized, nothing is legible. We have lost this uncritical belief. With it, we've lost the capacity to criticize and to read at all. It makes no sense to learn to read and write. There is nothing more to read and even less to write.
>
> (2011/1987, s. 84, min kursivering)

Med andra ord är problemet inte att nutidens människor ständigt går tillbaka till sina egna förråd av värdefulla argument, som en tror på oavbrutet. Inte heller är grundproblemet ett problem med värdeskalor, att vi inte längre tror att vi kan tillföra ett högre värde (*timiôtera*) till en text. Problemet är snarare att vi har tappat den okritiska tron på att sådana argument och värden överhuvudtaget finns. Det är uppenbart, säger Flusser, att alla kriterier, värderingar och mått är ideologiskt betingade och att det inte finns något bakom dem.

Flusser urskiljer i den nya medieåldern i stället ett slags »kalkulativ läsning«, som inbegriper såväl mänskliga läsare som artificiella intelligenser. Den enda mening som finns att tillgå är den mening som läsaren själv tillför i ett slags projektion genom plockbara, sammanfogade mosaiker, som i sin tur består av utvalda partiklar (pixlar?) från olika håll – såväl inre som yttre – genom syntetiserade bilder. I det plockbara märks alltså ett släktskap med grekiskans antika läsning i verbet *legein*: i dess betydelse av att plocka, samla ihop och att samla. Även i det digitala medielandskapet är mosaiken en passande beskrivning:

> The mosaics are fictions, figures, feints; in the aftermath of the antiquated ways of reading, they are the only reality we will have in which to live. (ibid. s. 85)

Med denna nya syn på läsning så menar Flusser att kritiken som vi känner den har nått vägs ände.

Poesins egenartade brytning: att inte se vad som finns

Vi behöver idag nya slags grepp för att gjuta liv i kritiken. Poesin intar en alldeles unik roll i Flussers skildring av världen. Vi kan inte vara nog medvetna om vår skuld till poesin:

> Poets are our organs of perception. We see, hear, taste, and smell on the basis of models we have from poets. The world appears for us through these models. Poets created these models.
>
> (Flusser, 2011 /1987, s. 72)

Härvidlag kan vi påminna oss om affekternas grundläggande konstgjordhet så som de gestaltas som gester. Flusser citerar poeten Fernando Pessoa: »En poet är en svindlare så skicklig i svindleriets konst att han även kan förfalska smärtan som han känner.« (Min översättning från engelskan)

En poet som skriver alfabetiskt riktar sig främst till en läsande publik. Detta innebär, menar Flusser (1987), att den skrivande poeten sätter kritiken i det första rummet. I Carsons framställning framkommer att dessa roller och funktioner sammanfaller i Simonides person. Vi behöver också lägga till den ekonomiska aspekten av hans gärning. Hans dikter kan inte räknas till »muntlig poesi«, menar Carson, utan har högst materiella och ekonomiska grundvillkor.

Skillnaden är fysisk: Simonides dikt måste passa in på den sten den är avsedd för. En muntlig diktare må arbeta under tidens, den egna uthålligheten och de sociala konventionernas begränsningar,

men det är bara inskriftsdiktaren som är tvungen att mäta sin inspiration mot storleken på skrivytan. Ur detta materiella faktum – som också är ett ekonomiskt faktum, eftersom stenar och stenhuggning kostar pengar – uppstod den språkekonomiska precisionsestetik som kännetecknar den simonidiska stilen. (Carson, s. 129)

Denna krassa ekonomiska materialism och estetik utsläcker inte inskriptionsförfattarens hoppfulla gärning. Poetens epitafiska kontrakt innebär att »en poet är någon som räddar och räddas av de döda« (Carson, s. 123). Och med Simonides diktargärning ställdes skrivandet på sin spets. Han förmådde vända upp och ned på sin tids estetik.

Han fick därmed poesin »att *inte* se vad som *finns* där« (s. 103), vilket Carson kallar den mest genomgripande av alla poetiska erfarenheter.

Just här menar jag att vi finner en öppning till en gestteoretisk tolkningsansats för kritiken. En kritik som heller inte kapitulerar inför samtidens kalkulativa läsning och mosaiker samt den artificiella intelligensen, utan som strävar att ta på allvar frågan om de mänskliga affekterna samt temana synlighet och osynlighet.

Gester förekommer överallt i poesin, men ändå undgår de vår direkta uppmärksamhet.

Den kritiska gesten delar därför ett slags utgångspunkt med framväxten av den performativa kritiken. Ansatserna tycks skilja sig från varandra främst i fråga om hur tolkningarna förhåller sig till det mediala landskapet och uppmärksamhetsekonomin. Magnus William-Olsson (2018) beskriver Clara Janés och Louise Glücks »uppmärksamhetsintensiva poesi« som en kontrast till den sorts poesi som glimtar i sociala medier, flyktig och fadd. Janés och Glück däremot »kräver en performativ och genomgripande läsakt«; översättningarna »lämpar sig för högläsning« (s. 72 f.) Den

performativa kritiken tycks således ge företräde åt det muntliga. Också när författarskapets tematik som i fallet Janés sägs söka sig mot skillnaden: »det onämnbara vi ibland hjälplöst omtalar som tystnad eller intet« (William-Olsson, 2018, s. 74). Denna förmodade nollpunkt ter sig annorlunda i en omläsning av dikten ur ett gestteoretiskt perspektiv.

> […]
> hejda då den häpna gesten,
> ty kroppen ska öppna sig i vita stråk
> mot kraften
> som drar mot mittpunkten
> […]

Här framträder den Flusserska affekten desto tydligare: häpenheten och förundran inför morgonens gryning uttrycks i en gest som tarvar besinning. Kroppen kommer ändå att vända sig mot kraften, öppnad bortom rörelsen, och dras in mot centrum. Här finns inte bara hjälplöshet inför intighetens dragningskraft, utan också en tilltro till människokroppen och dess affekter i gestens synlighet och stillhetens flöde.

I sin essä kring Simonides vänder sig Carson från den muntliga poesin och analyserar hans utsagor om ordets relation till bilden. Det är symptomatiskt att Carson (1999) i sin närläsning av Paul Celans dikt »Matière de Bretagne« gör en djuptolkning av de symboliska och mytiska elementen. Ändå viker hon undan för fullt synliga, om än parentetiska, diktrader om hur diktjaget först tilltalar sina egna händer innan han vänder sig till ett du:

> (Kanntet ihr mich,
> Hände? Ich ging

den gegabelten Weg, den ihr wiest, mein Mund
spie seinen Schotter, ich ging, meine Zeit,
wandernde Wächte, warf ihren Schatten – kanntet ihr mich?)

Hände, die dorn-
Unworbene Wunde, es läute,
Hände, das Nichts, seine Meere,
Hände, im Ginsterlicht, das
Blutsegel
Hält auf dich zu.

Du
du lehrst
du lehrst deine Hände
du lehrst deine Hände du lehrst
du lehrst deine Hände
                schlafen

[(Did you know me,
hands? I went
the forked way you showed, my mouth
spat its gravel, I went, my time,
wandering watches, threw its shadow – did you know me?)

Hands, the thorn-
courted wound, there is ringing,
hands, the nothing, its seas,
hands, in the gorselight, the
bloodsail
is heading for you.

You
you teach
you teach your hands
you teach your hands you teach
you teach your hands
to sleep]

Händerna har en framträdande roll i dikten som helhet, både diktjagets egna händer och den andres. Men i Carsons direkta tolkning är parentesen bara en fördröjning, en icke-rörelse för att betona rörelsen i den övriga rörelsen. »The poet's thought stops on itself.« (ibid., s. 6) Hon nämner inte alls händerna.

Fullt synliga är händerna ändå oåtkomliga. Här märks en ängslan för ett slags främlingskap och en osalig undran. Händerna har visat på en kluven väg, två som de är, och jaget följde efter. Dubbelexponeringen sker även i jagets relation till tiden och dess skugga. De egna händerna som ett troligen främmande och ändå tudelat medvetande inom kroppens sfär. Hoppet står likafullt till de tvetydiga händerna. Att de är tillräckligt goda vänner för att vi ska kunna förlita oss på dem, lägga över makten över våra öden på dem. Ja, våra händer är en gåta, skriver Eva Malm (2016) och citerar frikostigt poeten Paul Valéry: »Man betraktar sin hand på bordet och råkar då alltid i en filosofisk häpnad. I den handen finns jag, och jag finns där inte. Den är jag – och icke-jag. Man skulle önska en inträngande analys av detta.« (Malm, s. 21)

Utifrån en mer traditionellt tolkande läsning av händer som motiv i dikten och konsten finns det många symboliskt laddade betydelser och nyanser som gestaltas med hjälp av sinnrika retoriska bilder. Det kan handla om händer som livet i kontrast till »dödens hand«, händernas närmast magiska förmåga till handling (Olofsson 2012).

Med hjälp av Flusser handlar analysen inte av handen som sådan, utan om den gest som handen ingår i, jämte dess medieteknologiska system. Här intar den skriftspråkliga parentesen en nyckelroll i den alfabetiska kulturen. När Carson (1999) i slutet av sin bok återvänder till passagen i »Matiére de Bretagne« och andra parenteser i Celans dikter, noterar hon att han mäter bort (*measuring off*) ett begränsat område där det goda tillåts verka. Det otänkbart goda (»*unthinkable good*«) som kan förmå att utmana tystnaden. Det är i ljuset av denna tolkning, som det blir extra tydligt varför Carsons egen undertitel, »Reading Simonides of Keos with Paul Celan« står inom parentes på titelbladet i den amerikanska utgåvan. I den svenska utgåvan är denna parentes inte med, vilket innebär att Carsons önskan om att hennes läsning hör till just »det goda« inte tillgodoses. Intressant nog finns i engelskans »good« en dubbeltydighet; ordet betecknar också en produkt eller en marknadsvara.

I Celans dikt, återgiven och analyserad av Carson, tycks mig just parenteserna förhandla händernas synlighet och osynlighet i förhållandet till kritiken. Parenteserna existerar genom typerna, som är den andra revolutionen efter den alfabetiska skriften. Här märks det att Celan är inskriven i ett specifikt medieteknologiskt landskap, i brytningstiden mellan alfabetet och bilden.

Poesin sedan Simonides innebär enligt Carson »att *inte* se vad som *finns* där« (s.103) – utan att söka något annat: ett dolt förråd av värde och mening. Ja, vad blir då den kritiska gesten i förhållande till poesi i en ny tid? Det handlar inte längre om att lägga det dolda guldet i dagen. Det vore närmast att göra våld på poesins ekonomi och minne. Kritiken ur ett gestperspektiv handlar snarare om att relatera litteraturen och poesin till de mänskliga affekter som kommer till uttryck i specifika gester: konstnärliga och konstgjorda

projektioner inom ett kulturellt och medieteknologiskt system och som ständigt strävar efter att överkomma hinder för att uttrycka den mänskliga erfarenheten.

Den nya poesins modeller i ständig brytningspunkt

Den nya tidens poeter kommer inte att vända sig till en läsande publik, skriver Flusser. Därtill kommer medielandskapet att vara alltför förändrat. Gesten hör intimt samman med medieteknologiska verktyg, som vi använder och som förändrar oss. Utvecklingen mot digitala omständigheter är enligt Flusser (2015/1986) inte en pyramid eller stege där vi klättrar mot allt högre grader av abstraktion. I stället rör vi oss upp och ner; endast stundtals kan vi uppehålla oss på de mer abstrakta stegen, även om det är där vi förväntas leva våra liv. Flusser (2011/1987) tillstår att vi kommer att få ta del av en ny poetisk kreativitet, inte bara i form av hur det talade språket kan komma till uttryck i talande bilder, musik eller genom att söka betvinga språket och själva dess språklighet. Men den nya tidens digitala poet kan inte vara så naiv, menar Flusser. Språket finns inte längre bara i oss, utan det omger oss och erfarenheterna måste kunna lösas upp i sina beståndsdelar och omstöpas digitalt.

> In light of the unimaginable number of perceptual and experiential models that will flood over society in the form of image and sound, it is doubtful whether language, by then forming no more than a background code, will still be used to model perception and experience. The forces of poetry will then probably be concentrating on nonlinguistic codes, some of them still unknown. (Flusser, 1987, s. 76)

Framtidens koder kommer enligt Flusser inte att läsas. Möjligen

avläsas och med all säkerhet avkodas på nya sätt. Den nya poeten finner sig, liksom Simonides, i en ständig brytningstid:

> The models he builds are to be received, changed and sent on. He is playing a permutation game that he received from earlier poets and that he will pass on to future poets. (Ibid. 2011/1987, s. 76f)

Nya poeter i Sverige

Låt oss ta ett språng till vårt senmoderna Sverige. Forskaren Åsa Warnqvist (2007) kunde i sin avhandling konstatera att färre poesiböcker ges ut på de stora etablerade förlagen, men att den svenska poesiutgivningen inte slagit av på takten. Poeterna har sökt sig till alternativa publicerings- och distributionsformer i det nya medielandskapet. I Sverige under 2010-talet har ungefär 300–450 poesiböcker getts ut varje år, berättar *Nationalbibliografin i siffror 2017*. År 2017 är drygt hälften (54 %) av poesiböckerna förlagsutgivna, de övriga är självpublicerade. De skönlitterära författarna syns vara benägna att experimentera, av lust eller nödtvång. Bland de självpublicerade verken var drygt hälften (53 %) romaner och en fjärdedel (26 %) poesi (KB, 2018). Samtidigt har scenen för digitalt publicerad poesi varit särdeles livaktig, inte minst genom olika webbaserade forum.* Den digitala utvecklingen utesluter inte att yngre generationer av poeter också har experimenterat med diktsamlingar i tryckt format.

I den litteraturkritiska kalendern *Poesiåret 2017* identifierar Alexandra Borg (2018) också övergripande teman under året, etiketter att klistra på arkivlådorna:

---

* För en genomgång av detta fenomen, se Julia Pennlert (2018).

> Ämnen som urskiljer sig är kris och krig, kropp och kött, klimatpåverkan, krankhet och kvinnoblivande. Flera av samlingarna är skrivna som en dialog eller som ett körverk. (Borg 2018, s. 12)

I genomgången av årets framträdande verk gör Borg läsningar av böckernas formgivning, typografi och digitala markörer (symboler/tecken). Referenser till poesins institutionaliserade värdeskala görs med en blinkning: de namnkunniga äldre herrarna benämns som »mammutar«. Här konstateras också stora skillnader i ekonomin mellan olika författare. Det skvallras att giganten Anne Carson tar 100 000 kronor för en föreläsning. Hon är därmed värd tjugo gånger mer än en vanlig svensk författare som följer Författarförbundets tariff. Borg noterar att divalaterna lyser igenom i det ordknappa verket. (ibid.) Det tycks således som att Carson själv lever som Simonides lärt.

Den nya tidens poeter kommer enligt Flusser inte vara lika upptagna med att vara Författare med stort F. I det följande kommer jag att ta upp tre olika exempel på nya poeter. Mitt första exempel, Hanna Rajs Lundström, presenterar sig som »poet, konstnär, kock och snickarlärling« på bokens inre flik. Hon är också en nod i kretsen kring Fikssioner, som varit ett forum för poesi under 2000- och 2010-talet.

Mitt andra exempel är Giovanna Olmos, och hennes mångskiftande presentation kan ses i ljuset av brytningen mellan den alfabetiska kulturen och bildens nya gestaltningar.

Giovanna Olmos, född 1993, är en fyrspråkig konstnär och poet vars praktik kretsar kring textuell-visuell performance av em(bot)iment. Hennes verk kretsar kring hur produktion och konsumtion av text och bilder återges inom digitalt och arkitektoniskt sammankopplade medier. Giovanna (NYU'15) är baserad i New York. Hon kurerar performances i form av multimedia-poesievents

globalt genom internet och 3D-printbubblor.

Den tredje, Olle Essvik, presenterar sig som konstnär och verksam vid Göteborgs Universitet / Högskolan för Design och Konsthantverk (HDK). Han arbetar med bokbindning och driver sedan 2014 lilla, bibliofila Rojal förlag tillsammans med konstnären Joel Nordqvist. Essviks konstnärskap kretsar kring mötet mellan konsten och det digitala. Detta är också något som präglar utgivningen vid Rojal förlag. Möjligen skulle Essvik protestera mot att överhuvudtaget kallas poet. Men med Flussers tankar om framtidens poesi vill jag visa att det är en rättvisande titel.

Läsningar

1.

Våren 2018 utkom mångkonstnären Hanna Rajs Lundström med sin diktsamling *Armarna*, som gavs ut på bokförlaget 10-tal Bok. Rajs Lundströms verk är nummer 23 i serien med utgivna böcker. Boken är tryckt i danskt band med flikar som går att veckla ut. Samtliga i serien finns listade på bokens inre flik. Det är Rajs Lundström själv som står för omslagsbilden. Bilden skimrar metalliskt med inslag av regnbågsfärger. Vid en första anblick tycks mig bilden abstrakt. Jag skymtar vid närmare granskning ett bearbetat fotografi på en bod, trädgrenar och fönster med en stege framför. Ett klassiskt sommarställe.

Mottagandet av Rajs Lundströms verk fäster sig vid både det tematiska innehållet i berättelsen liksom det muntliga uttrycket. Svenska Dagbladets kritiker Sebastian Lönnlöv poängterar att den talspråkliga formen är riskabel eftersom den lätt kan banalisera innehållet eller försöka dölja dess brister. I fallet *Armarna* stämmer inte detta, skriver Lönnlöv (SvD, 2018-05-08): »diktens berättelser

stärks av det vardagliga tugget, där såväl tankar som känslor tycks vräkas ut över sidorna«. Med andra ord, ämnen såsom drabbande kärlek, död och upplevelsen av antisemitism får här en framställning som stärker verket. Lönnlöv berättar dock inte hur. En Flussersk blick ger vid handen att exempelvis antisemitismen inte kan reduceras till ett motiv eller ett budskap, utan också är det hinder och motstånd som Rajs Lundströms diktsvit modigt trotsar. Poesin är här inte en kommentar på håll, utan ingraverad som ett spjärn gentemot en alltmer hårdnande omvärld och samtid.

En gestteoretisk läsning utifrån Flusser kan hjälpa oss att sätta i fråga huruvida den tidigare uppfattningen om dikotomin mellan talspråk och skriftspråk fortfarande är fullt giltig. På så vis kan vi få en alternativ förståelse för Rajs Lundströms poesi. Visserligen är dikten både skriven med alfabetiska medel och publicerad i tryck. Men bilden tycks prägla verket från omslag till komposition, gester och kritik.

I en traditionell, skriftspråklig läsning är »Armarna« en titel så god som någon. Titeln är också namnet på en av bokens diktsviter. I en motivstudie kunde armarna framstå såsom ett slags »fixeringsbilder«, som hos Tommy Olofsson om händerna i Edfelts diktning. Med Flusser kan vi i stället betrakta titeln i ljuset av skrivandets gester i ett medieteoretiskt system. Texten sträcker sig tydligt fram mot den andre. Rajs Lundström ger svar på frågan om varifrån denna impuls kommer. Diktsamlingen inleds med fyra rader, som också pryder bokens baksida:

> armarna kommer från hjärtat
> men hjärtat vill så mycke mer än va fingrarna når
> de lär man sig på yoga tror ja
> att hjärtat vill framåt

Anslaget i Rajs Lundströms poesi kan enligt min tolkning inte betraktas på samma sätt som tidigare generationers experimentella och naivistiska språklekar. Här finns ett gestaltat allvar. Viljan, begäret. Och det skriftspråkliga finns alltjämt närvarande, inte minst i stavningen av »hjärtat« och »sig«. Det är således fråga om en brytningspunkt mellan olika system.

Det är framför allt den samtida kroppens kod som omprövas: hur allting hänger ihop – eller inte. På denna nivå blir också hänvisningen till yoga greppbar; yoga som ett holistiskt och integrativt synsätt. I kontrast är diktens kropp och gester stadda i upplösning och omförhandling. Armarna är sinnebilden av det mänskliga. Såväl bra som dåligt kommer genom armarna. De bränner gräs, bär filtar, slipar golv och bygger på sommarstugan. Målar väggar, drar vatten, packar upp och packar ner. Minnet sitter i armarna och tiden likaså. Armarnas längtan är affektiv och sträcker sig mot ett du: »å armarna vill bara hålla om dig ju«.

Kroppen är långt ifrån ett sammansatt eller samordnad system. Om poeten Valéry och Malm (2016) satte handen i blickfånget så sker i Rajs Lundströms diktsamling en betydande förskjutning till armarna. Skillnader märks mellan olika kroppsdelar och organ:

> händerna vill ta å armarna vill ta emot
> benen vill stå å gå
> hjärtat vill klyva ved forever
> […]

Armarna i dikten vill famna och ta emot. Till skillnad från dem är händerna närmast giriga. De tar vad de kan greppa. Jag kommer att tänka på högtyskans *neman*, som betyder »att ta« och kommer från det antika verbet (*nemein*) för såväl distribution som läsning. Som läsare blir jag medveten om mina händer som håller i och bänder

upp bokens pärmar. Texten är armarna som sträcker sig mot mig. Men kroppens fragmentering och dissociation i dikten verkar genom gesterna på flera plan och på skilda sätt – i texten, familjen och i världen. Allt kvarvarande hopp står till armarna:

> låt armarna jobba istället för hjärnan eller
> så säger pappa å klyver ved för å slippa tänka
> å renoverar landet för å slippa minnas
> å armarna håller å armarna släpper
> å armarna å armarna å armarna

II.

Antologin *Det fanns flera vi och någon bad om tydlighet (13 X 84+=?)* (2015) har samlat poeter, alla födda 1984 eller senare. Den numeriska undertiteln kan vara en blinkning till vår tids kalkylativa läsning, men utgör i sig ett slags kod. Den syftar på att det är tretton medverkande poeter multiplicerat med deras födelseår. Produkten av multiplikationen är oviss, en fråga framför ett svar. Boken gör vissa anspråk på att vara en »partiell 'generationsantologi' i miniformat« (s. 4). Den karakteriseras också som ett »laboratorium och samtalsrum« för att utforska »nya konstellationer, gravitationsfält, affiniteter, spänningar, motsättningar eller differenser« (ibid.). Här observeras att litteraturen genom sociala medier har fått en mer »distribuerad karaktär« – eller snarare återtagit dessa kvaliteter, om vi talar med Svenbro och beaktar hans *nomos*-begrepp. Poesin är alltså svårare att urskilja i egenskap av det som alltjämt kallas litteratur, menar redaktionen.

Giovanna Olmos dikter beskrivs av redaktörerna som ett utforskande av »gester, skuggor och platshållarsystem«, och där den nya

digitala teknologin innebär nya gränssnitt för poesin. Instagram, twitter och selfies erbjuder annorlunda sätt att förkroppsliga erfarenheter. Det rör sig snarast om »performances av em(bot)iment« där det digitala är inkorporerat i det textuella-visuella. Subjektens olika rörelser som »pekande, scrollande, avtryck på skärmen« utgör en repertoar för mänskligt handhavande.

Det poetiska spörsmålet sedan Simonides dagar, synlighet och osynlighet, är inte längre ett problem. Det omförhandlas med de nya medievillkoren och stöps om till att handla om vad som är *tydligt* eller inte. Som exempel kan nämnas att Sanna Hartnors dikt i samma volym bär titeln »Det här är inte en stil det är en aktivitet: manual för notsystem«. Titeln lånar den politiska programförklaringens övertydliga språkdräkt för att ställas i relief mot det aldrig sinande flödet av påståenden kring stil och uppmärksamhet. Ett annat exempel är diktkollektivet Ce(n)sur, som låter diktraderna flöda framför färgbilder från Internet, fast utan memens tillrättalagda estetik. Läsbarheten handlar mer om kombinationer, överlagringar och förskjutningar.

Ett skifte mot begreppsparet tydlighet/otydlighet märks även i publikationens titel, »*Det fanns flera vi och någon bad om tydlighet*«, som kombinerar en diktrad av Elis Burrau med en chifferkodad beskrivning av författarna.

Olmos poetiska svit utgår från ett visuellt kollage där bokstäver och siffror förekommer sporadiskt. De framträder snarast som en del av en medial kod där bilden och inte det alfabetiska språket står i centrum. Den första bilden visar i mitten konturer av en öppen handflata, färglagd och med fingrarna svagt böjda. I rymden mellan tummen och pekfingret svävar något som minner om ett litet kretskort, grått och svart, indelat i fyra fält. Bredvid den svävande handen finns några röda vindruvor i kanten av bilden. I botten finns ännu en hand, liksom ljushyad och uppvänd. Inga fingrar

syns. I översta vänstra hörnet av bilden finns kollaget i miniatyr, liksom sett i ett ritprogram. Där är elementen närmare placerade och handflatan målad i en mörkare färgskala.

Nästa uppslag visar sex kolorerade fält på vänstra sidan, var och en med en bild av en hand som håller i en mobiltelefon. Bilderna av händerna är kapade vid handloven. Mobilerna tycks sväva mot bakgrunden. De hålls upprätta och fingrar griper om baksidan, som vänds mot betraktaren: läsaren av den visuella dikten. För mig är det svårt att utröna från handens grepp ifall mobilen används för att ringa, surfa på internet, skicka meddelande, läsa, titta på en film eller fotografera. I den femte bilden skymtar två händer för att hålla i telefonen i något slags balansakt. Här gissar jag att mobilen riktar kameran och tar en bild, kanske en selfie. I övrigt är det relativt små handrörelser som skiljer bilderna åt. Kanske någon mer verserad än jag i mobiltelefonens koreografi kan avgöra och kommentera med större exakthet vad som sker i varje bild. I den sjätte och sista färgade rutan hålls mobilen åt motsatt håll. Den ceriserosa framsidan skymtar bakom fingrarna. Mobilen får här liksom ett ansikte som döljer sig på insidan av handen. På en och samma gång lockar den och väcker nyfikenhet, men undandrar sig tolkning och meningsskapande.

Det näst sista uppslagets vänstra sida visar överlagringar av svårtydda Instagrambilder, som bearbetats med sprejfärg och fingermålning. En bild av ett tangentbord där bokstäverna och symbolerna målats i regnbågens färger. Några är markerade med en oval form (A, S, D, F, J, K, L och semikolon) i vad som möjligen kan läsas som en kod. I underkant av sidan skymtar ett foto på en solnedgång hämtad från Instagram. Beskrivningen skymtar delvis bakom sprejfärgen, »Greece!« med tillhörande tecken och emojis. På högra sidan av uppslaget svävar en suddig bild av vad som i mina ögon liknar ett avlångt piller. Jag kommer att tänka på droger eller psy-

kofarmaka. Sista uppslaget är en interiör med grön vägg och två sängar med varsin tavla och ett sängbord i mitten med en knapptelefon. Bilden är suddig och flammig och bär spår av tumavtryck.

III.

Rojal förlag startades av Olle Essvik och Joel Nordqvist våren 2014 och producerar och publicerar en rad olika konstverk, konstnärsböcker och andra böcker, däribland teori och poesi. Ändamålet med att starta förlaget förklaras på webbplatsen: »for experiments, collaborations, discoveries and distribution of narratives, ideas, objects and images, that have been lost and forgotten, or deemed unfit for larger editions or conventional formats« (Rojal förlag, 2018-05-04). Mötet med Rojals utgivning på den konstnärsdrivna mässan Supermarket våren 2018 var för mig omstörtande. Jag reagerade med ett slags momentan affekt. Det krävdes att jag skrev en medborgarkritisk recension (se Schultz Nybacka, 2018) för att jag skulle återfinna något slags fattning.

För femtio år sedan, den 13 november 1968, sändes i tysk radio en text av den franska författaren Georges Perec, »The Machine«. Texten handlar om ett möte mellan tre datorer som alla deltar i framförandet av en dikt, »En vandrares nattsång« av Johann Wolfgang Goethe. Perec hann aldrig under sin livstid ta del av den digitala verklighet som verket The Machine beskriver. Olle Essvik har dock under år 2017 programmerat datorer att realisera och gestalta Perecs framtidsvision. Resultatet har givits ut i såväl digital som tryckt bokform. I den senare är varje exemplar numrerat och unikt, dels genom Essviks konkreta hantverk (bokbinderi), dels genom datorernas inbördes samspel, en skrivande gest av ett annat slag.

I ett kortfattat förord beskriver Essvik upprinnelsen till projek-

tet. Han sökte på internet och fann Perecs bok. Essviks skapade ett program, som genom att läsa bilder på internet tolkar permuterade rader ur Goethes dikt. Essvik riktar sig till en läsare med kropp: »The book you are holding is no. 48 of 400 unique copies created by the program.« Datorns skrivande gest är snabb. Texten har till och med en egen start- och sluttid. I mitt exemplar står det som rubrik till förordet: »Start:2017:9:1 :9:22:57«. I slutet av boken står det: »End:2017:9:1 9:24:10«.

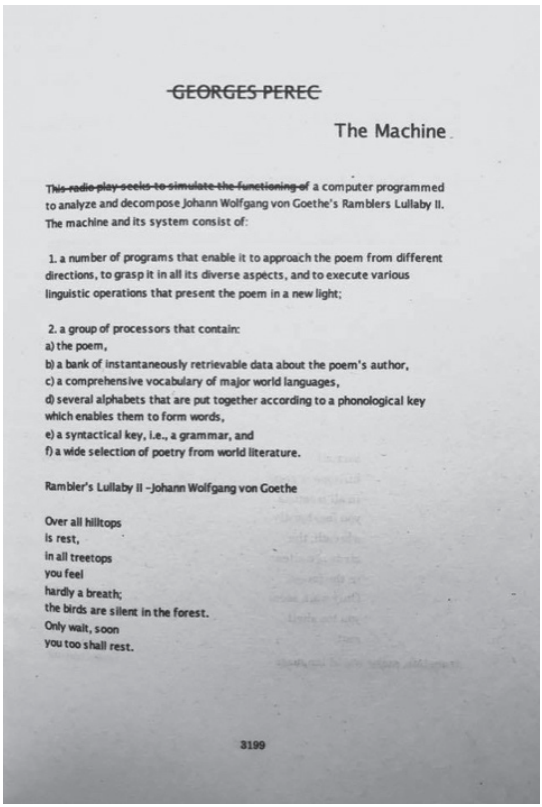
Verket skulle kunna sägas ingå i en surrealistisk tradition av automatiskt skapande. En sådan läsning ligger dock långt ifrån Flussers teori, vilken avsvär sig psykoanalytiskt inspirerade förklaringsmodeller med bakom- eller underliggande budskap. Ur detta perspektiv kan Essviks nya poesi snarare relatera till konstnären Ola Pehrsons verk »Autopoeten« (1997). Pehrson lät programmera in ord från hundra diktsamlingar, som sedan slumpades fram och skrevs ut i realtid.* Om jag minns rätt ackompanjerades utskriften med en syntetisk röst som läste upp dikterna automatiskt.

Essviks verk har dock tagit avstånd från den muntliga formen. Det är fotografiet och inte rösten som gestaltar och utmanar diktens bokstäver. De typografiska elementen är i upplösning och helt satta ur spel. Verken ansluter sig till Flussers beskrivningar av två sortens framtida poesi, som svarar mot modernismens språkliga lekar. Å ena sidan kommer artificiella intelligenser att framföra program och flöden av ny poesi inom ramen för sina egna programmerade flöden. Å andra sidan kommer mänskliga informationsdesigners med hjälp av permuterande spelutveckling ge upphov till poesi, kodad eller ej, och som kommer att lysa upp våra skärmar.

---

* Efter Ola Pehrsons tragiska bortgång i en bilolycka år 2006 har Olle Essvik anlitats för att restaurera koden till ett eller flera av Pehrsons digitala verk.

På första uppslaget i boken står författarnamnet överstruket: ~~GEORGES PEREC~~. I stället nämns här bara »The Machine«. Jag vill citera denna redigering med hjälp av ett fotografi:



~~GEORGES PEREC~~

The Machine

~~This radio play seeks to simulate the functioning of~~ a computer programmed to analyze and decompose Johann Wolfgang von Goethe's Ramblers Lullaby II. The machine and its system consist of:

1. a number of programs that enable it to approach the poem from different directions, to grasp it in all its diverse aspects, and to execute various linguistic operations that present the poem in a new light;

2. a group of processors that contain:
a) the poem,
b) a bank of instantaneously retrievable data about the poem's author,
c) a comprehensive vocabulary of major world languages,
d) several alphabets that are put together according to a phonological key which enables them to form words,
e) a syntactical key, i.e., a grammar, and
f) a wide selection of poetry from world literature.

Rambler's Lullaby II –Johann Wolfgang von Goethe

Over all hilltops
is rest,
in all treetops
you feel
hardly a breath;
the birds are silent in the forest.
Only wait, soon
you too shall rest.

3199

Fotografi 1. Georges Perec The Machine by Olle Essvik, sida 3199. (Foto: Pamela Schultz Nybacka)

Lägg märke till att min utgåva av boken inte startar med sidnummer ett, utan med 3199. Den tryckta upplagan är därmed inte ett konkret uttryck för ett bakomliggande manus, utan ett utsnitt och en partiell del i en pågående distribution.

Fotografiets gest tar sikte på att observera och formalisera ett fenomen (Flusser, 2014). Boksidan välver sig när jag håller den med ena handen och fotograferar med den andra. Detta fotografiska citat kombinerat med en rad från Goethes dikt kan i sin tur bli ett sökbart material för en eventuell ytterligare upplaga, baserade på nya uppladdningar.

Post-läsning och slutord

Hur kan detta bidrag till en gestteoretisk läsning av poesin och kritikens roll förstås? »Alla teorier är ju grå«, skriver Nina Burton (1988, s. 14) i sin exposé över poesins tendenser under fem 1900-talsdecennier. Teorierna säger mer om den tid de tillkommit i, än om vad de beskriver. I fallet Vilém Flusser stämmer detta och stämmer inte.

Det finns ett slags dubbelsidig anakronism i Flussers texter. Å ena sidan genom att han placerar den avgörande punkten i medieteknologin till den fotografiska konsten, som skapades ett århundrade tidigare än hans egna skrifter. Å andra sidan projicerar han denna bild in i en digital framtid. Hans samtid brottades med frågeställningar om kommunikation, medier och teknologi. Flusser framstod då som en medieteoretisk rockstjärna, som turnerade med sitt budskap på konsthallar, institut och tv-soffor under 1960-, 70- och 80-talen. Denna synlighet kan paradoxalt ses som ett slags antites till hans budskap, menar Karlsohn (2006). Hans läsning tar dock inte på allvar Flussers egen position vis-à-vis kritiken som en motståndets hermeneutik.

Burton (1988) skriver att poeters beskrivning av den gåtfulla tillvaron kan liknas vid de tre blinda männen, som var och en ska skildra en och samma elefant utifrån dess skilda kroppsdelar. Alla tre har rätt i sak, men sammanhanget uteblir. Samtidigt blir allt genast mer förvirrande om man lägger ihop vittnesmålen än om man i tur och ordning låter olika beskrivningar komma till tals medan andra fördöms. Precis som radiomottagare tycks vi tyvärr bara kunna ta in en röst åt gången, fast etern brusar av skilda våglängder och språk – abstrakta, formlösa och ohörbara utan mottagarens förstärkare. Men kanske blandas de ändå med starka vindar och strömmar så att de ingår i de klimat som omger oss? (Burton 1988, s. 233)

Burtons citat belyser att kritikens reception av poesin hänger samman med en förståelse av de medieteknologiska villkoren. I hennes fall är det radion och det muntliga bruset som får gestalta mångfalden av poetiska röster. Att vissa röster döms ut ses som en given förutsättning för att överhuvudtaget kunna lyssna. Denna förklaring skiljer sig från hennes inledande bild av den första poesin som binder stjärnorna till mönster. Här iscensätts därmed skillnaden eller ett glapp mellan en syn på poesin som hörande till antingen den muntliga eller visuella kulturen. Detta är en dikotomi som upphör med Flusser.

Carson anförde en annorlunda bild av poesin än Burton, mer förknippad med ekonomi och materiella förutsättningar på ett närmast bokhistoriskt vis. Brytningen sedan den förste professionelle kritikern och poeten Simonides innebar (som tidigare citerats) »att inte se vad som finns där« (s.103). Detta förhållningssätt växte fram samtidigt som vårt monetära och ekonomiska system. Vi använder mynten, men tittar bortom dem för att se värdet. Med andra ord, vi ser inte den skimrande regnbågen utan den förmodade krukan med guld som finns någonstans där borta. En tyrannisk bild av värde.

Lösningen är dock inte att girigt greppa efter blotta skenet av kritik. Flusser har talat om de tre strategierna att läsa med en text (kommentar), följa efter en text (efterlevnad) och att vända sig mot en text (kritik). Dessa är dock inte i sig ett tillräckligt skydd mot tendensen till »kritikighet«, som Castiglia (2017) urskiljer i dagens samhälle.

Jag anar här att det finns ett annat slags kritisk gest som är möjlig. En som sätter mig som läsare i olika slags relationer till texten utanför eller inkluderande mig själv. När jag läser Rajs Lundströms *Armarna* blir jag indragen och liksom intagen av texten, hur den ömsom håller och släpper. Jag blir också plågsamt varse mina egna händers girighet, och här öppnas en affektiv och »*ana*-kritisk« läsning. Min läsning av Olmos dikter som post-fotografiska element, bearbetade digitala mosaiker, stannar vid en kommentar på utsidan, ett slags »*epi*-läsning«. Olmos dikter gestaltar behovet av en gestteoretisk ansats för kritiken, inte minst i förhållande till dess affekter. Här torde kritiken kunna utvecklas på motsvarande sätt. Vid första mötet med Essviks verk erfor jag en kraftig affekt, som sände chockvågor genom mina sinnen. Det är inte omöjligt att verket momentant omvandlade mig till en del av dess skapelse. Genom att citera med hjälp av ett fotografi så vill jag delta i verkets omfattning, både med en kommentar och som ett möjligt underlag för framtida utgåvor.

I den nya poesin är det således inte bara de synliga gesterna i sig som träder fram, eller dess kroppsliga händer och armar, utan också det medieteknologiska sammanhanget. Läsningen är en avkodning i ett distribuerat (digitalt) system, där dessutom distributionen (*nomos*) är tveeggad: den både tillägnar sig och ger spridning. Också ekonomiskt sett verkar poeterna i en distribuerad tillvaro och deras tydliga mångsidighet stärker kontaktytorna. Det är dock inte fråga om de bofastas stadiga ekonomi, utan om ett slags

»sommarstugans existens«, ett ständigt löfte om en fristad som behöver upprepad omsorg för att kunna infrias.

Skiftet mot en kritik ur ett gestteoretiskt perspektiv får konsekvenser för publiceringsformernas system. Här handlar det om att foga samman två tankespår i Flussers medieteori. För det första såg han förläggaren som textens medskapare, en »förläggarinstans« som var nära sammanbunden med författaren och läsaren i den gutenbergska bokkulturen. Men denna instans har inte kunnat hålla emot det överflöd som nu bedövar läsaren. Förläggaren är satt ur spel och tryckta böcker kommer med tiden bli helt elektroniska. Det är den omåttliga excessen bestående av redundanta texter som är slutet på textens ställning (Karlsohn, 2006). En sådan tolkning bortser dock från möjligheten att skriften och dess ordnande principer från första början handlar om att organisera en överflödslogik (jfr Schultz Nybacka 2011).

Inom konsten har Maria Hirvi-Ijäs (2007) beskrivit utställningsverksamheten i performativa termer som en »framställande gest«. Konsten tycks härigenom försöka gripa in i uppmärksamhetssamhället genom att använda sig av tiden och rummet för att skapa tredimensionell synlighet. Curatorn har kommit att bli ett slags metakonstnär, som konceptualiserar och abstraherar teman, kombinerar och ställer ut objekt av olika slag Konstvärlden har kommit att präglas av curatorns inträde på scenen så till den grad att det talas om en genomgripande ideologi av »curationism« (Balzer, 2015). I kontrast tycks den småskaliga, mer oberoende konstvärlden som i exemplet Rojal förlag ha mer att hämta i den Flusserska synen på poesin om hur den skapar modeller utifrån det specifika verket. Med andra ord ligger den nya poesin mycket nära den konstnärliga processen där konkret teknologi och material bildar utgångspunkt för kombinatoriska idéer och meningssammanhang. I det nya medielandskapet kan författaren George Perec, konstnären Olle

Essvik och datorn räknas som poeter. Kanske även förlaget?

Ur Flussers gestteoretiska perspektiv torde därför också förläggandet vara förknippat med specifika gester. Vid sidan av verbet »förlägga« böcker kan vi nu tala om »lägga upp« texter på internet (Lundblad, 2016). Ur ett gestteoretiskt perspektiv tycks detta nya uttryck beskriva ett nytt medieteknologiskt grepp. Särskilt om vi beaktar alternativet »ladda upp« i affektiva termer – som ett slags kraftöverföring. Webbpubliceringen blir individens direkta deltagande i ett gigantiskt spänningsfält av affekter.

I ett sådant medielandskap blir det i allt väsentligt mindre relevant för kritiken att ställa den för Flusser banala frågan om vad det är en författare försöker att säga. I stället handlar det om att fokusera på vad som trots allt skrivs i ljuset av olika hinder och motstånd. Exempelvis är den gruvliga antisemitismen i Rajs Lundströms dikter inte enbart ett tematiskt stoff eller motiv för texten, utan ett av hindren som finns gentemot skrivandets gest och som måste övervinnas för att texten överhuvudtaget ska bli till. Liksom hos Celan laddar detta motstånd poesin med en särskild affektiv kraft, som är gripande på flera plan. Mina läsningar och post-läsningar ger vid handen att motståndet inom denna nya poesi kan vara strävt eller trögt, men inte nödvändigtvis behöver vara det. Det kan lika gärna handla om att ingripa och bearbeta genom ett motstånd mot glatta ytor.

Vad är då den kritiska gesten i fråga om poesi? Det handlar således inte om att lägga i dagen ett förråd av guld som glimmar bakom dikten och där den efterkommande kritiken innebär ett högre värde (*timiôtera*). Det vore som nämnt att göra ett slags tyranniskt präglat våld på poesins egen ekonomi och minne. Poesin har en egen kraft och skapar nya, permuterande och allskiftande modeller för tänkandet och våra existenser.

Kritiken ur ett Flusserskt gestperspektiv handlar snarare om att

relatera litteraturen och poesin till de mänskliga affekter som kommer till uttryck i specifika gester: konstnärliga observationer och konstgjorda projektioner inom ett kulturellt och medieteknologiskt system och som ständigt strävar att överkomma hinder för den mänskliga erfarenheten av liv och död.

I Flussers fall är teorin inte tillnärmelsevis grå (eller osynlig) för att tala med Burton. Snarare befinner den sig i skärningspunkten mellan tydlighet/otydlighet. Den nya poesin träder fram i ljuset av ett skimrande fotografi i regnbågens alla färger, på en gång pixlat, mångskiftat och metallglänsande.

Litteraturförteckning

Anker, Elizabeth S. & Rita Felski (Red.) (2017). *Critique and Postcritique*, Durham & London: Duke University Press

Balzer, David (2015). *Curationism. How curating took over the world and everything else.* London: Pluto Press

Bay, Thomas (1998). *And… And… And… Reiterating Financial Derivation.* Diss. Stockholm: Stockholm University

Borg, Alexandra (2018). »Köttig och glasartadt genomskinlig.« i *Poesiåret 2017. Litteraturkritisk kalender.* Stockholm: Örnen & Kråkan, s. 11–24.

Burton, Nina (1988). *Den hundrade poeten. Tendenser i fem decenniers poesi*. FIB:S Lyrikklubb

Carson, Anne (1999). *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey

Carson, Anne (1999). *Det oförlorades ekonomi*. Svensk översättning Niklas Haga och Rebecka Kärde. Stockholm: Bokförlaget Faethon

Castiglia, Christopher (2017). »Hope for Critique?«, *Critique and Postcritique*. (Red. Elizabeth S. Anker & Rita Felski), Durham & London, 2017, s. 211–229.

Essvik, Olle (2017). *Georges Perec The Machine by Olle Essvik*. Göteborg: Rojal förlag

Erler, Michael (2003). »To Hear the Right Thing and to Miss The Point«. I (Red.

Ann N. Michelini) *Plato as Author. The Rhetoric of Philosophy*. Leiden & Boston: Brill, s. 153–174.

Flusser, Vilém (2002). *Writings*. (Red. Andreas Ströhl; engelsk övers. Erik Eisel), Minneapolis & London: University of Minnesota Press

Flusser, Vilém (2011). *Does Writing Have a Future?* (Engelsk övers. Nancy Ann Roth). Electronic Mediations, Vol. 33. Minneapolis & London: University of Minnesota Press

Flusser, Vilém (2014). *Gestures*. (Engelsk övers. Nancy Ann Roth). Minneapolis & London: University of Minnesota Press

Flusser, Vilém (2015). *Into Immaterial Culture*. (Engelsk övers. Rodrigo Maltez Novaes), Metaflux Publishing

Flusser, Vilém (2016/1975). *The Surprising Phenomenon of Human Communication*. Metaflux Publishing

Hirvi-Ijäs, Marja (2007). *Den framställande gesten. Om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*. Stockholm: Raster

Karlsohn, Thomas (2006). *Passage mellan medier. Vilém Flusser, datorn och skriften*. Diss. Göteborg: Folkuniversitetets akademiska press

Lundblad, Kristina (2016). »Föreställningar om förlag. Gränser mellan produktion och förmedling i den svenska bokvärlden, 1600-tal till idag.« *Biblis*, nr. 72, s. 1–10.

Lönnlöv, Sebastian (2018). »Antisemitismens gift i vardagligt tugg.« *Svenska Dagbladet*, 2018-05-08.

Nationalbibliografin i siffror 2017. (2018). Stockholm: Kungliga biblioteket

Olofsson, Tommy, »Johannes Edfelts hand. En motivstudie«, *Tidskrift för Litteraturvetenskap*. Vol. 2012: 4, (2012), s. 51-64.

Olmos, Giovanna (2015). *Det fanns flera vi och någon bad om tydlighet. (13 X 84+=?)*. Göteborg: OEI Editör, s. 63-73

Pennlert, Julia (2018). *Poesi pågår. En studie av poeter.se 2003–2016*. Diss. Umeå: Umeå universitet

Rajs Lundström, Hanna (2018). *Armarna*. Stockholm: 10-tal Bok

Schultz Nybacka, Pamela (2011). *Bookonomy. The Consumption Practice and Value of Book Reading*. Stockholm: Stockholms universitet.

Schultz Nybacka, Pamela (2018). *The Last Massmail*. Nr. 4, Stockholm: Kritiklabbet

Shell, Marc (1993/1978). *The Economy of Literature*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press

Shell, Marc (1993/1982). *Money, Language and Thought*, Baltimore & London: John Hopkins University Press

Singer, Kurt (1958). »Oikonomia: An Inquiry into Beginnings of Economic Thought and Language«; *Kyklos*, 11, s. 29-57.

Svenbro, Jesper (1993/1988). *Phrasiklea. An Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ithaca & London: Cornell University Press

Svenbro, Jesper (1999/1995). »Arcaic and Classical Greece. The Invention of Silent Reading«, *A History of Reading in the West*, red. Guglielmo Cavallo, & Roger Chartier, eng. övers. Lydia G. Cochrane, Amherst & Boston, University of Massachusetts Press, s. 37–63.

Szlezák, Thomas A. (1999). *Platon & Läsaren*, (Svensk övers. Eva-Carin Gerö), originaltitel, *Platon Lesen*; Stockholm: Atlantis

Warnqvist, Åsa (2007). *Poesifloden. Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976–1995*. Lund: Ellerström

William-Olsson, Magnus (2013). »Performativ kritik«, *Performativ kritik. Konstens kunskap, kunskapens konst*. Knopparp: Ariel Litterär Kritik

William-Olsson, Magnus (2018). »Skillnaden, våldet och mötet. Magnus William-Olsson om Louise Glücks Averno och Clara Janés Flod mot intet.«, *Poesiåret 2017. Litteraturkritisk kalender*. Stockholm: Örnen & Kråkan, s.67-74.

Ådahl, Anna (2010). *In Dependence. Crowds, Gestures*. OEI Editör

Jesper Olsson

Infrastruktur, posthumaniora & kunskapstrafik

En av samtidens mest fascinerande kartor tillverkas av det amerikanska företaget TeleGeography, strategiskt placerat i Washington D. C. Utifrån credot »Data should be beautiful« levererar de varje år en bild av de undervattenskablar för teletrafik som – längs kuster och mellan kontinenter – löper genom världshavens bottenlandskap och därigenom fogar samman planeten till ett kommunikationssystem.* Dessa kablar utgör förstås den materiella grundbulten för det oavbrutna informationsutbyte som kallas »nätet« och är en påminnelse om att varje överföring av data, tankar, känslor – sådant som emellanåt tycks stiga mot det immateriellas syrefattiga sfärer – alltid kräver kroppslig och materiell gestalt. Annorlunda uttryckt: nätet behöver en infrastruktur.**

Infrastrukturer utgör ett slags motor och ämne för denna text, som diskuterar villkoren för kunskapscirkulation i samhället idag, i synnerhet den cirkulation som går via de ärevördiga institutioner som kallas universitet. Dessa är som bekant utsatta för visst tryck, till viss del beroende på politiska omständigheter, men framför allt

---

* Se https://www.telegeography.com/telecom-resources/submarine-cable-map/index.html

** Se till exempel Nicole Starosielski, *The Undersea Network*, Durham: Duke UP, 2015.

på grund av förskjutningar inom den medieinfrastruktur som sätter ramarna för både intellektuell verksamhet och värderingar av den. Jag kommer att närma mig universiteten och deras sammanflätning med andra institutioner – en sammanflätning som kan vara riskfylld, svår att undvika, potentiellt givande och framför allt nödvändig att begrunda. Den påminner om att det inte finns några isolerade och helt autonoma entiteter och att kunskap inte handlar om »spridning« från en källa, utan om ett mer komplext trafiksystem.*

Slutligen: ett speciellt fokus ligger på »humaniora«, ett fält som snarare än att krisa kan sägas genomgå en expansion idag, vilket självfallet inbegriper ett mått av förvandling. Artikeln rör sig från samverkan och nytta, »googlifiering« och »uberfiering« till digitala möjligheter och alternativa materiella konfigurationer – som flytande böcker och medielabb – till potentialen hos ett postdisciplinärt arbete och kanske till och med en »posthumaniora« (ett begrepp som suger men är användbart, för att låna ett yttrande från Florian Cramer).

I.

Om man ska tala om universitetens kontaktytor med andra delar av samhället och samtidigt betona deras specifika betydelse och privilegierade position som plattformar för intellektuellt och vetenskapligt arbete, finns en given startpunkt: Högskolelagens skrivning om det som en gång kallades »tredje uppgiften«. År 1977 for-

* Dock finns det skäl att problematisera många simplifierade tolkningar av spridningsmetaforen. Se till exempel John Durham Peters jämförande analys (mellan Platons dialoger och Jesu Bergspredikan) i *Speaking Into Air*, Chicago: University of Chcago Press, 1999.

mulerades denna på följande kortfattade sätt: »Till verksamheten inom högskolan skall höra att sprida kännedom om forskning och utvecklingsarbete.« Som bekant har denna relativt öppna formulering skärpts en aning i den reviderade paragrafen från 1992: »I högskolornas uppgift ska det ingå att samverka med det omgivande samhället och informera om sin verksamhet samt verka för att forskningsresultat tillkomna vid högskolan kommer till nytta.«

Framför allt är det termen »samverkan« som blivit vägledande i läsningen av universitetens kommunikation och samarbete med andra aktörer, och som även skapat viss debatt och förvirring. En länge populär och nyliberalt modulerad tolkning betonar ett samarbete mellan universitet och näringsliv, vilket i sin tur både vilar på och befrämjar en instrumentell syn på och värdering av kunskap. Dessutom: en syn som böjs av mot ekonomisk vinst och nytta. Denna tolkning har under de senaste åren kommit att problematiseras allt oftare. Inte minst från humaniorahorisont.* Å ena sidan genom ett begripligt, men ibland lite bekvämt och till och med naivt avståndstagande; å andra sidan genom konfrontation, appropriering, analys och differentiering av begrepp som »samverkan« och »nytta«. Till exempel genom påminnelsen om att samverkan involverar ett bredare register av aktörer än näringslivet – skolor, museer, bibliotek, konstscenen, »allmänheten« – vilket ger en mer sammansatt bild av hur kunskap bildas och sätts i rörelse.

Vid sidan av denna juridiska och politiska aspekt är det främst de medieteknologiska metamorfoserna under de senaste decennierna som påverkat villkoren och infrastrukturen för kunskaps-

---

* Resonemanget som följer på denna sida bygger i stora stycken på rapporten *Kunskapens nya rörelser. Framtidens humanistiska och samhällsvetenskapliga samverkan*, Kungliga Vitterhetsakademien, Riksbankens Jubileumsfond & Vetenskapsrådet, 2016), Johan Östling, Katarina Bernhardsson, Jenny Björkman & Jesper Olsson. Mer om denna nedan.

cirkulation. På campus är undervisning det viktigaste medlet för att sätta tankar och idéer i omlopp. Även utanför campus, till viss del. Men vid sidan av denna praktik har det under modern tid ofta handlat om att sprida information via tryckta medier som böcker, tidskrifter och tidningar, och, om än i lägre grad, via massmedier som radio och TV. Men som bekant har denna mediala ekologi förändrats. En digital infrastruktur har grundligen påverkat spridnings- och publiceringspraktikerna. Omvandlingen är omfattande och inte alldeles lätt att sammanfatta.

Tydligt är emellertid att akademiker idag främst opererar på en global arena understödd av digital teknologi, vars publiceringsmönster premierar ett alltmer specialiserat samtal i engelskspråkiga specialtidskrifter, upphöjda av bibliometrins mätsystem. Paradoxalt nog har denna internationalisering begränsat cirkulationen av kunskap till snävare kretslopp. Samtidigt kan man observera en extern kunskapsrörelse som dragits in i de sociala mediernas malström parallellt med att traditionella mötesplatser, som dagstidningens kultursidor, skalat ned relationen till forskning och universitet. Givetvis finns en enorm potential till andra slags utbyten på en digital allmänning – jag ska återkomma till det – men det finns också en stark analogi och koppling mellan den kvantifiering av kunskap som bibliometrin bygger på, vilken tenderar att reducera utbyte till en fråga om impact, och de kontaktytor som mäts i antalet likes och retweetar.

I anslutning till detta framskymtar även en ny forskarroll, vars janusansikte fördelas på aktivisten och entreprenören. Medan idéhistorikern Naomi Oreskes och bildforskaren Nicholas Mirzoeff* –

---

* Naomi Oreskes har ofta påpekat detta i artiklar och föreläsningar och det genomsyrar flera av hennes böcker, till exempel den med Eric Conway författade framtidsskildringen om miljö- och klimatförändringens katastrofala effekter: *The Collapse of Western Civlization: A View From the Future*, New York: Columbia

för att lyfta fram två namnkunniga gestalter – betonar vikten av att forskare idag går ut och möter mottagarna av den kunskap som tar form på universiteten, att de verkar, sätter saker i rörelse, och därmed låter forskar- och aktivistrollen knytas samman, finns en politiskt mer problematisk hållning som på ett till synes likartat sätt förordar ett närmande till samhället, men kalibrerat av en mer marknadsorienterad instinkt.

Medan aktivisten kan kopplas till den samhälleligt akuta kunskap som till exempel miljöforskning idag producerar, bör marknadsfiguren sättas i samband med att universiteten, inte minst sedan Bolognareformen, delvis kommit att likna konkurrerande företag, vilka slåss om marknadsandelar. Branding av det egna lärosätet, initiativ som MOOC (Massive Open Online Courses) och en ständig dragkamp mellan linjestyrning och kollegial organisation – animerad av New Public Management-doktriner – är några av symptomen på denna situation. Dessutom verkar förstås samtidens lärosäten på en än mer mångformig marknad med aktörer som Google, vars ekonomiska aktionsradie en offentligt finansierad institution bara kan drömma om.

Således har forskare kring digitala mediekulturer, som Gary Hall, påtalat hur enskilda akademiker idag drivs till att bli ett slags mikroentreprenörer (Foucault), vars verksamhet på sociala medier och deltagande på arenor som Researchgate och Academia.edu måste analyseras i termer av »plattformskapitalism« och »delningsekonomi«, förkroppsligat i resonemang som: »om du gillade att läsa den här boken av den här författaren kanske du också skulle gilla att ta den här grundkursen på högskolan X och den här magisterkursen på universitet Y och ansöka om den här traineetjänsten

---

UP, 2015. För Nicholas Mirzoeff, se till exempel avslutningskapitlet i *How to See the World*, New York: Pelican Books, 2015.

på företaget Z.«[*] Hall talar om en »uberfiering« av universiteten och ger en dyster prognos av deras prekära position på en framtida kunskapsmarknad: »LinkedIn har redan tillräckligt med data för att tillhandahålla en detaljerad analys av vilka institutioner och kurser som skickar ut vilka studenter i vilka jobb och karriärsbanor på ett sätt som inget universitet ens kan hoppas matcha … och genom att vara både socialt nätverk och faktisk undervisningsleverantör, kan sådana data lätt användas för att utveckla en framgångsrik informations- och dataförmedlande affärsmodell för högre utbildning.«[**]

Vi närmar oss en situation där den browser man brukar och de friends man får på Facebook blir avgörande faktorer för såväl akademisk karriär som för hur kunskap bildas och sprids.

II.

En del av de ändrade villkoren för kunskapsarbete inom den akademiska världen har alltså att göra med en välbekant nyliberalism och ett missriktat marknadstänkande. Än viktigare, kanske särskilt om vi zoomar in på det jag kallar »kunskapstrafik«, är dock materiella och strukturella förskjutningar kopplade till de omvandlingar som digital teknologi och det som Erich Hörl och andra beskrivit som en tilltagande »cybernetisering« av kultur och samhälle bidragit till.[***]

För att förstå dessa förskjutningar kan man med fördel aktivera

---

[*] Gary Hall, *The Uberfication of the University*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

[**] Ibid.

[***] Se inledningen till Erich Hörl, *General Ecology. The New Ecological Paradigm*, London: Bloomsbury Academic, 2017.

begreppet infrastruktur, som i flera sammanhang och miljöer fått en förnyad aktualitet och betydelse på sistone. Som Shannon Mattern lakoniskt konstaterat: »I dessa dagar verkar det som om allt är infrastruktur eftersom infrastruktur tycks vara överallt.«* Begreppet har självfallet inte förlorat sin tidigare etablerade betydelse (ungefär: dolda, materiella och strukturella villkor). Snarare har det laddats med ny energi av det faktum att mycket humanistisk forskning under de senaste decennierna handlat om att utforska de materiella förutsättningarna för olika fenomen och praktiker och att dessa inte kan studeras som isolerade objekt eller teknologier, utan snarare måste ses som system eller ekologier eller just infrastrukturer. För en mediehistoriker som John Durham Peters flätas infrastrukturen till och med ihop med ontologi, med de grundläggande betingelserna för erfarenhet, kommunikation och kunskapande.**

En särskilt viktig aspekt är ambitionen, i dessa sammanhang, att differentiera begreppet infrastruktur, så att det inte enbart inbegriper fysiska och tekniska artefakter som, till exempel, vattenledningar, kraftverk eller serverhallar, utan också diskursiva och semiotiska former och uttryck som inte kan frikopplas från de materiella betingelserna. Som Lisa Parks och Nicole Starosielski understryker vad det gäller medieinfrastrukturer i introduktionen till antologin *Signal Traffic* (2015): »Medieinfrastrukturer är materiella former såväl som diskursiva konstruktioner … ägda av offentliga entiteter och privata företag … och [de är] produkter av planläggning, regulativa policys, kollektiva fantasier och upprepat bruk.«*** Att andra

---

* Shannon Mattern, »Infrastructural Intelligence«, http://wordsinspace.net/shannon/2016/01/01/infrastructural-intelligence/.

** Se John Durham Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago: University of Chicago Press 2015.

*** Lisa Parks och Nicole Starosielski (red.), *Signal Traffic. Critical Studies of Media*

forskare, som Ned Rossiter, diskuterar hårda såväl som mjuka infrastrukturer är instruktivt i sammanhanget.* De mjuka kan då handla om saker som protokoll, mjukvara eller mänskligt arbete.

Detta slags nyanseringar blir även viktiga i tänkandet kring de infrastrukturella villkoren för forskning och kunskapstrafik. Även om dessa självfallet har att göra med klassiska materiella arrangemang som apparattunga labbmiljöer där STEM-disciplinerna utför sitt värv, har de också att göra med mer småskaliga och informella labbmiljöer, med digitala och tryckta publikationer av skiftande format och spridning, med olika slags nätverk, platser för möten och samarbeten, och så vidare. Om man betonar en sådan vidgad och nyanserad förståelse av infrastruktur blir det tydligt hur även akademisk humaniora, liksom en rad andra praktiker – exempelvis litteraturkritik – som bidrar till en vidare kunskapstrafiken i samhället måste undersökas och begrundas utifrån deras infrastrukturella situation.

III.

Just denna ambition var en del av en skrift vi (Johan Östling, Katarina Bernhardsson, Jenny Björkman och jag) gav ut häromåret under rubriken *Kunskapens nya rörelser. Framtidens humanistiska och samhällsvetenskapliga samverkan* (2016).** Vi ville där, bland

---

Infrastructure, Urbana: University of Illinois Press 2015.

* Ned Rossiter, Ned, *Software, Infrastructure, Labor. A Media Theory of Logistical Nightmares* (London: Routledge 2016).

** Denna skrift var från början en beställning av Kungliga Vitterhetsakademien, Riksbankens Jubileumsfond och Vetenskapsrådet till Johan Östling att leda ett mindre projekt som undersökte de nya villkoren för kunskapsspridning för humaniora och samhällsvetenskap mot bakgrund av en offentlighet i omvand-

annat, utveckla just en sådan mer differentierad förståelse av begreppet infrastruktur, för att få ett grepp om villkoren för »samverkan« inom humaniora och samhällsvetenskap. I skriften diskuteras flera former av samverkan. Inte minst betonas hur omfattande denna verksamhet är inom humaniora. Härnäst vill jag följa upp främst ett av spåren: det som handlar om digital teknologi. Men jag vill också begrunda de kritiska stickspår, de hybridformer och återvändanden till äldre medier och miljöer för kunskapsarbete som utvecklats mot denna digitala bakgrund.

På ett plan är det förstås uppenbart vilka möjligheter som uppenbarat sig under de senaste decennierna. Inte minst vad gäller nya publiceringsformer. Här finns ett vitt register som sträcker sig från digitaliserade papperstidskrifter till Twitter och Youtube-föreläsningar och vidare till nätfora som The Conversation (www.theconversation.com), ett från början australiensiskt initiativ att förena skrivande forskare med skickliga redaktörer i avsikt att skapa en plattform, där akademisk kunskap om precis allt som beforskas i världen snabbt kan göras tillgänglig för en bred publik – ett initiativ som nu spridit sig till flera geografiska områden (Afrika, Indonsien, USA etcetera) och språk.

På samma sätt har digital teknologi skapat helt andra förutsättningar för en rad av de procedurer som kringränner spridningen av akademiskt grundad kunskap. Till exempel har gemenskaper och nätverk för diskussioner kring publicering byggts upp, vilket i sin tur öppnat för nya former av kritik av publicerade verk, för öppen peer review och delning av manuskript under arbete, till exempel. Ett sådant nätverk är det av Kathleen Fitzpatrick initierade Media

---

ling (inte minst på grund av digitala medier). Östling bad Katarina Bernhardsson, Jenny Björkman och mig att medverka i arbetet, som inleddes hösten 2015, och efter två workshops med flera deltagare från akademi, förlag, tidskriftsvärld etcetera under våren 2016, färdigställdes skriften till september 2016.

Commons. A Digital Scholarly Network (http://mediacommons.futureofthebook.org/), »en gemenskap för forskare, studenter och utövare av mediestudier som förespråkar en undersökning av nya former av publicering på fältet«. Även om sådana initiativ och idéer till en början främst får effekt internt, inom den akademiska världen, kommer de snart att nå ut till andra kretslopp; här finns inga vattentäta skott. Dessutom löper förstås idétrafiken i lika hög grad i den andra riktningen. Och ser man vidare till de publiceringsinitiativ som utvecklats ur tanken på forskardrivna gemenskaper är deras publik inte alls förbehållen den akademiska sfären.

Ett exempel är Open Humanities Press (http://www.openhumanitiespress.org/), grundat och drivet av den ovan nämnde Gary Hall tillsammans med David Ottina och Sigi Jöttkandt. Via ledord som tillgänglighet, mångfald och transparens opererar de sedan 2006 som ett oberoende projekt som förespråkar open access i (främst) digitalt baserade former och format och är fristående från såväl universitetsförlag som publiceringskonglomerat som Taylor & Francis och Elsevier. Inom ramen för OHP finns olika bokserier, som rör sig från humaniora i snävare mening mot andra discipliner – inte minst naturvetenskap och »life sciences« – mot konst, aktivism och så vidare. Publikationerna har skiftande karaktär och utseende: från traditionella antologier och monografier (om skriftmedier, om Bruno Latour, och så vidare) till öppna former och format. Dessutom huserar »förlaget« ett stort antal tidskrifter liksom labbliknande, digitala miljöer som bloggen Feedback, an omnibus blog.

Det kanske mest intressanta projektet är den bokserie som kallas Liquid Books, och som utforskar den potential för öppenhet och delaktighet som en digital infrastruktur befordrar – i politiskt, epistemiskt, etiskt och estetiskt hänseende – och så långt det i princip går när det handlar om kunskapsarbete i anslutning till akade-

misk praktik. Här produceras böcker kollektivt utifrån olika händelser (låt säga, en konferens), men böckernas identitet är i ständig variation och växt. Den är, helt enkelt, flytande:

> Culture Machine Liquid Books är en serie experimentella digitala böcker publicerade under villkoren för både öppen redigering och öppet innehåll. På det sättet står det dig fritt att anteckna, tagga, redigera, lägga till, remixa, omformatera, omskapa, återuppfinna och återbruka vilken som helst av böckerna i serien – och vad mer är: du uppmuntras göra det. De mest intressanta resultaten av denna öppna redigering och skrivande kommer – av redaktörerna och granskarna hos Culture Machine – att »frysas ned« och publiceras av OHP på Culture Machines huvudsakliga sajt som nya versioner av volymerna i Liquid Books serie i egen rätt.*

Det bör förstås noteras, att de versioner som lagras för längre tid (de som blir »nedfrysta«) alltså har valts ut av en redaktion. Inte desto mindre utforskar Liquid Books, så långt det nu går, den ovan nämnda och viktiga iakttagelsen: att kunskapens rörelser i samhället som helhet alltid löper i flera riktningar.

Open Humanities Press förkroppsligar en av flera möjliga framtider för den akademiska publikationen som diskuterats under senare tid. I en volym som heter just The Academic Book of the Future (2015) betonas hur kunskapens former (och därmed också innehåll) är knutna till de medier i vilka de framträder, och att dessa är stadda i snabb omvandling; samtidigt som det är svårt att sia om exakt vilka resultaten kommer att bli. Bland annat poängterar Tom Mole, i essän »The Academic Book as Socially-Embedded Media Artefact«, att den »dubbla helix av språklig och bibliografisk

* Se http://www.openhumanitiespress.org/books/series/liquid-books/.

kod« (Jerome McGann) som under århundraden kännetecknat den tryckta bokens operationer idag håller på att »repas upp, alltefter som nya, genetiskt modifierade digitala format tvingar oss att på nytt tänka vad den akademiska boken kan vara«.* Den tryckta boken har också visat sig fungera dåligt när det gäller att lagra och presentera några av humanioras viktiga undersökningsobjekt, som filmer och datorspel, och därutöver varit synnerligen motspänstig mot snabb produktion, för att inte tala om post-produktion. Sådana begränsningar kan nu övervinnas, men det krävs att boken då tänks på nytt. Det räcker inte med att sätta pdf:er i rörelse: » … framtidens akademiska bok måste göra mer än att remediera den tryckta boken och reproducera upplevelsen av papper i digitalt format som merparten av e-boksläsare vanligtvis gör.«**

Liquid Books visar hur vi kan utforska denna terräng bortom codex. Och det finns andra, vitala exempel, som Tara McPhersons fantastiska, men ganska kostsamma och kortlivade projekt Vectors (2006–2013), där en annan form av akademisk essä utvecklades genom ett nära samarbete mellan forskare och programmerare.*** Inte minst viktigt var, utöver den fascinerande presentationen av texter, bilder och ljud, att det digitala mediets särdrag integrerades i sättet att tänka och argumentera, varför teknologin även fick metodologiska konsekvenser. Hur låta en video eller en databas bli operativ – snarare än blott illustrativ eller en passiv resurs – i analysen av, låt säga, Kennedymordets svåröverskådliga historia eller de franska situationisternas estetisk-politiska taktiker? I Vectors

---

* Se Tom Mole, »The Academic Book as Socially-Embedded Media Artefact«, i *The Academic Book of the Future*, New York: Palgrave, 2016, Rebecca E. Lyons och Samantha J. Rayner (red.)

** Ibid.

*** Se vidare om Vectors: http://vectors.usc.edu/journal/index.php?page=Introduction.

problematiserades den textcentrism som informationsforskaren och antropologen Geoff Bowker menar hemsökt humaniora alltför länge och i alltför hög utsträckning. »Rörelse och visuella resonemang«, skriver Bowker, »kan inte uttryckas enbart i text; de kan däremot tas om hand av multimedia-databaser. Däri ligger skönheten hos våra nya djärva informationsinfrastrukturer: förmågan att uttrycka kunskap genom att vända sig till ett bredare register av våra sinnen.«*

IV.

Kanske är det på sin plats att betona, att även om Bowker går hårt åt text och skrift, är det ingen som föreställer sig att forskning och kunskapsförmedling skulle klara sig utan textbaserade publikationer. Däremot har de infrastrukturella förskjutningar som digital teknologi medfört skapat andra förutsättningar för ett mer differentierat arbete både vad gäller presentation och produktion av kunskap.

Det fält – eller hur det nu ska beskrivas – som mest emfatiskt och entusiastiskt svarat på denna utmaning är det som sedan tiotalet år går under namnet »digital humaniora« (DH). Här rör vi oss definitivt bortom presentationen och cirkulationen till att också inbegripa forskningen och kunskapandet som sådant. Även om mycket av det som kallar sig DH idag, mer och mer, profilerar sig genom – och profiterar på – en renässans för kvantitativa metoder och ett arbete med stora textkorpusar (big data), och även om tek-

* Geoff Bowker, »Emerging Configurations of Knowledge Expression«, i *Media Technologies. Essays on Communication, Materiality, and Society*, red. Tarleton Gillespie et al, Cambridge, Mass.: MIT Press 2014.

nofilin litet väl ofta överskuggar ett kritiskt bruk av hård- och mjukvara, så har den metodologiska paletten under de senaste två decennierna varit varierad och bitvis nydanande. (Och för att snabbt betona också detta: givetvis produceras viktig forskning med kvantitativa metoder, det är den snabba ideologiseringen som är problematisk).

Jag vill här, kort, lyfta fram tre aspekter av hur DH utnyttjat den digitalt baserade infrastrukturen inom humaniora. Först och främst handlar det, helt enkelt, om att aktivt använda – inte bara passivt införliva – digital teknologi i undervisning och forskning. Hur kan allt från kommersiella appar och sociala medier till avancerade algoritmer användas? Här har tongivande DH-forskare visat en väg, till exempel genom bruk av Facebook i analyser av Shakespeare eller genom digitala visualiseringar av mönstren i Gertrude Steins texter. För det andra har fältet gått i bräschen för en gravt underutnyttjad potential till kollektiva projekt och samarbeten inom humaniora. DH tar steget bortom kritiken av en romantisk genikult, som fortfarande hemsöker fältet, till att faktiskt göra ett jobb som bygger på att olika forskare har olika kompetenser som kompletterar varandra och skapar något mer. För det tredje har DH gjort »labbet« till en miljö för humaniora. Exakt vad denna plats inrymmer varierar förstås – skärmmiljöer, hårddiskar, skannrar, kameror, bord, stolar, soffor, whiteboards och så vidare – som Patrik Svensson visat är detta en avgörande aspekt av DH:s infrastruktur* – men här finns ofta en ambition att befordra både nya forskningsmetoder och sätt att sprida kunskap.

---

* Se till exempel, Patrik Svensson, *Big Digital Humanities. Imagining a Meeting Place for the Humanities and the Digital*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

Den kanske viktigaste aspekten av dessa labb (åtminstone en del av dem) är att de är öppna – till skillnad från naturvetenskapens motsvarande rum, som tenderar att vara slutna av både kunskapsmässiga och politiska skäl: det är här industrihemligheterna göds. DH-labbet kan i lyckosamma lägen bli ett slags blandning av ateljé och galleri, med den skillnaden att besökarna (optimalt) spelar en mer aktiv roll. Detta förutsätter dock en syn på kunskapsprocesser som inte rimmar särskilt väl med en övertro på det digitala. För givetvis kan inte all kunskap (eller snarare information) överföras till och spridas via de globala nätverken. Det är inte bara så att här finns flera materiellt grundade hinder, såsom att digitaliseringar av analoga objekt alltid är approximativa, utan i lika hög grad en politisk aspekt. Att omvandla analoga objekt till digital information tar tid, och mycket kommer att sållas bort, vilket blir problematiskt om man föreställer sig en framtid där allt kunskapsarbete tar stöd i digitala arkiv och procedurer.

Här blottläggs också ett av problemen med digital humaniora (så här långt): den relativa bristen på kritiska perspektiv, inte minst på den egna praktiken och teknologin. Det finns en tendens till alltför okritisk användning, vilket några av fältets viktigaste aktörer, som Alan Liu, sedan länge uppmärksammat.* Men kanske kommer detta att förändras – kanske kommer fältet att omvandlas och styckas om i takt med att det digitala förlorar sin beskrivande och förklarande kraft som kulturanalytiskt begrepp, vilket är på väg att ske, om det inte redan hänt.

---

* Se Alan Liu, »Where is Cultural Criticism in the Digital Humanities?«, i *Debates in the Digital Humanities*, 2012, http://dhdebates.gc.cuny.edu/debates/text/20.

V.

Iakttagelserna ovan kan vidgas till att omfatta digitala medier-som-infrastrukturer i stort. Trots potentialen finns även begränsningar, som dels har att göra med de nyss nämnda materiella och politiska aspekterna, men också – kanske än mer problematiskt – med den kunskapssyn som en övertro på och alltför stark tillit till det digitala riskerar att föra med sig: förväxlingen av kunskap med information och data som sådana. Ett symptom på detta är de ofta hörda kraven på öppna databaser, som om dessa i sig var bärare av »kunskap«. Kunskap tar aldrig form förrän den utförs och omsätts eller används i händelser och processer. Men den digitala möjligheten att paketera och sprida saker snabbt och till många tenderar att likställa kunskap med objekt som bara utgör en delmängd i det betydligt mer sammansatta, alltid på något sätt förkroppsligade och situerade arbetet.

Man kan därför inte verka enbart utifrån de villkor som det digitala upprättar. När man tänker nya konfigurationer och infrastrukturer för kunskapstrafik är det avgörande att man föreställer sig och rör sig på olika nivåer, i olika skalor i olika medier och materiella kontexter. Vid sidan av globala nätverk, behövs nationella, regionala och lokala aktiviteter och händelser. Vid sidan av digitala publikationer och plattformar, samarbeten mellan olika institutioner som universitet, museer och bibliotek. Vid sidan av mer eller mindre permanenta arrangemang, också efemära konfigurationer som föreläsningsserier, utställningar och uppläsningar. Här finns en räcka mer hybridartade sammansättningar som bygger på andra rumsliga och tidsliga villkor, men som genom att vara geografiskt och fysiskt förankrade och dessutom märkta av denna specifika materialitet, innebär en utmaning för det skenbara övervinnande av tid, rum och kropp som det digitala i vissa fattningar utlovar.

För att exemplifiera: vissa former av maker och hacker spaces liksom vissa nomadiskt anordnade medielabbkonstruktioner (för en exposé över samtida medielabb, se https://whatisamedialab.com/) pekar i en sådan eftersträvansvärd riktning; en särskild materialistisk analys och skapande aktivitet kring det digitala och dess historia kan man finna på de mediearkeologiska laboratorier som byggts under 2000-talet, som Medienarchäologischer Fundus och Signallabor på Humboldt Universität i Berlin, och som Lori Emersons Media Archaeology Lab vid Coloraduniversitetet i Boulder, där forskning, poetisk och konstnärlig praktik möts i skiftande skepnader, men alltid med sikte på ett praktikbaserat, materiellt och kroppsligt arbete kring det digitala.*

Man kan förstås även uppsöka redan existerande kunskapsinstitutioner och mer vardagliga praktiker. Den amerikanske litteratur- och medieforskaren Jeffrey Schnapp har diskuterat bibliotekets potential som ett slags laboratorium för nya arbetsformer: ett »labrary«.** Den neologismen materialiseras och aktiveras redan på flera håll, också vid sidan av akademin – kanske särskilt där – hos kulturtidskrifter som arbetar med flera medier och former (tryckta arbeten, utställningar, uppläsningar, möten och så vidare) och i skiftande materiella kontexter (galleri, bokhandel, museum), som OEI, till exempel, eller i besläktade sammanslutningar där publicering kombineras med andra former av presentation, delning och samarbeten, som Kritiklabbet. Man kan även peka på en mer amatöristisk (bricoleuristisk) intervention i samtidens medieinfra-

---

* För en fylligare diskussion av den mediearkeologiska praktiken och labbet, se Jesper Olsson, »På labbet. Mediearkeologin och den digitala humaniorans gränser«, i *Digital humaniora – humaniora i en digital tid*, Göteborg: Daidalos, 2017, Per-Olof Erixon & Julia Pennlert (red.).

** Jeffrey Schnapp & Matthew Battles, *The Library Beyond the Book*, Cambridge: Harvard UP, 2014.

strukturer, som de spontana lånebibliotek som tar gestalt på barer och kaféer, i dolda prång längs stadens gator eller på gärden ute på landet. Det avgörande är uppmärksamheten på och sensibiliteten för det infrastrukturella, för den fysiska konfigurationen och geografin och de skiftande temporaliteter som skapas – såväl i närhet som i opposition till (och bortom) det digitala.

VI.

Mycket av det kunskapsarbete som i rapsodisk form diskuterats ovan har alltså kodifierats som humaniora. Samtidigt har de praktiker, miljöer, metoder och publiceringsformer som lyfts fram satt denna beteckning i gungning. I många fall handlar det om överlappningar och hybrider mellan tidigare identifierade fält och traditioner. Som redan understrukits kommer digital humaniora att implicera kollektiva arbetsformer, där till exempel historiker samarbetar med webbutvecklare, för att skapa digitalt kalibrerade reenactments (eller snarare nya iscensättningar) av det förflutnas rum, ting och erfarenheter. På samma sätt tar mediearkeologin intryck av, till exempel, forensiska tekniker för att raffinera analysen och experimenten – och därmed förståelsen av – det förflutnas apparater. Och ser man till de bokserier som Open Humanities Press driver är de inte kategoriserade eller låsta vid traditionella discipliner och områden, som litteraturvetenskap eller konsthistoria. Talande i sammanhanget är Living Books about Life, som sträcker sig över en rad ämnen (några titlar: Bioethics, Extinction, The Life of Air).*

Det finns alltså fog för att tala om en växande inter- eller trans-

* Se http://www.livingbooksaboutlife.org/.

disciplinaritet. Eller kanske än hellre: om ett post-disciplinärt tillstånd, där arbetet inte alstras av de regler och procedurer som identifierar en disciplin, utan av de hybridiserade objekt och problem som uppträder. Detta kan delvis ses som en effekt av uppmärksamheten kring det infrastrukturella, som inte bara innebär en betoning av de materiella och diskursiva villkoren för kunskap och kommunikation, utan också en problematisering av de ontologiska antaganden som utgör deras grund. Strängt taget innebär detta en rubbning av förgivettagna konstellationer som subjekt och objekt eller kultur och natur, vilket i sin tur sätter begreppet humaniora i rörelse: kultur och natur flätas samman i nya kombinationer och även om namnet alltså suger, finns det skäl att fundera över vad en post-humaniora härmed skulle kunna vara och erbjuda (mer än ännu ett hårt slag för en dyster trad-humanist). Givetvis är inte tanken att pensionera litteraturvetenskap eller idéhistoria, utan att peka på och undersöka deras mer genomgripande relevans.

Detta har direkt samband med frågan om hur kunskap tar form och cirkulerar. Som redan har betonats, måste den betraktas som processer och händelser med flera (inter)aktörer snarare än som ett objekt som skapas och skickas ut – här pågår leverans och spridning av »kunskap«, från universitetet ut till det omgivande samhället! Givetvis finns det skillnader, mellan universitet och Google, till exempel, men om man inte bemöter och begrundar dessa skillnader (och likheter), och diskuterar dem, kommer vi att landa i en situation där den förenklade bilden dominerar och uberfieringen (med mera) blir ett faktum. Det smidiga samspelet mellan en nyliberalt armerad marknad och en digital teknologi som tillåter temporalt och rumsligt total uppkoppling och tillgänglighet borgar för det. Motmedlet är ett kunskapsarbete och en syn på kunskap som ständigt beaktar det infrastrukturella – en kritisk men också mer öppen och flexibel humaniora, som kanske (men i så fall synnerligen övergående) kan betjänas av det slitna prefixet post.

Leif Dahlberg

Följeslagarna

Om framtidens kritik och kritikens framtid

1.

I en av tankebilderna i boken *Enkelriktad gata* (1928) skriver Walter Benjamin att

> Kritik är en fråga om rätt avstånd. Den hör hemma i en värld där det är en fråga om perspektiv och möjligheter och ännu var möjligt att inta en ståndpunkt. Nuförtiden har saker och ting ryckt alltför tätt inpå det mänskliga samhällets kropp. »Objektiviteten«, den »oförställda blicken« har förvandlats till lögn eller helt enkelt till ett naivt uttryck för ren och skär inkompetens. Den mest essentiella blicken i dag, den merkantila blicken in i tingens hjärta, är reklamen. Den förintar kontemplationens fria spelrum och slungar tingen vådligt tätt inpå vårt ansikte, liksom när en bil på bioduken blir allt större och kränger emot oss. Och liksom filmen inte visar möbler och fasader i sin helhet så att vi kan betrakta dem kritiskt, utan i stället genom sin ihärdiga, ryckiga närhet är sensationell, så vevar den sanna reklamen fram tingen i ett tempo som påminner om tempot i en bra film.[1]

Det finns inte möjlighet här att göra en ingående analys av denna tankebild, men det inledande talet om »rätt avstånd« för förstås tankarna till hur Benjamin senare kommer att definiera begreppet »aura« som ett bestämt avstånd, stort eller litet, mellan betraktaren

och ett föremål, och vidare hur konstverket i medieåldern på gott och ont förlorar sin aura.[2] Benjamin är i denna tankebild inne på samma tankegång, men det som försvinner är inte auran utan möjligheten till ett kritiskt förhållningssätt. Det antyder att de två företeelserna, de två begreppen – kritik och aura – är intimt sammankopplade och kanske rentav förutsätter varandra. I den citerade tankebilden skriver Benjamin vidare att den kritiska blicken har ersatts av reklamen, som »förintar kontemplationens fria spelrum och slungar tingen vådligt tätt inpå vårt ansikte«. Att kritik och reklam har ett antagonistiskt förhållande är inte att förvåna, men det sätt som Benjamin beskriver reklamen på är dock inte odelat negativt, här finns drag av det som han i andra sammanhang menar utmärker en progressiv samtidskonst (dadaism, surrealism, film) liksom möjligheten att förhålla sig till konst på ett distraherat sätt och att låta sig absorberas av ett verk såsom man rör sig inuti en byggnad.[3] Det tycks även som att Benjamin i denna tankebild definierar kritik i motsats till rörelse, både vad gäller objektet och den kritiska blicken: kritik förefaller beteckna ett kontemplativt förhållande där både betraktaren och föremålet är stilla.

Formuleringen att kritik är en fråga om »rätt avstånd« (rechten Abstands) är också möjlig att tolka inte som distans utan som ett avstående. Det rätta »avståndet« skulle då vara att avstå, att ställa sig vid sidan av, ett respektfullt betraktande eller ett intresselöst intresse likt det förhållningssätt som hos Kant konstituerar både den estetiska blicken och det estetiska objektet. Men även detta »avstående« förefaller svårt att upprätthålla i den kommersialiserade samtiden, här definieras saker som varor som ska konsumeras för att finnas till.[4] Dessutom är ju den europeiska samtidskonsten i slutet av 1920-talet, då Benjamin skriver *Enkelriktad gata*, i hög grad en politisk konst som kräver en engagerad betraktare, en deltagare snarare än en passiv åskådare. Och samtidigt pågår en medi-

alisering och estetisering av politiken.[5] Det är flera bollar att hålla i luften på en gång.

Det inledningsvis citerade stycket från Benjamins *Enkelriktad gata* föregås av följande incipit: »De som beklagar kritikens förfall är narrar. För deras timme är sedan länge slagen.«[6] Det framgår inte vilka dessa »narrar« är, men om man ska tro Benjamins analys så beror kritikens förfall på att tiderna förändrats, att kritik inte längre skulle vara möjlig i samtiden. Det är inte kritiken som förfallit, det är förutsättningarna för att bedriva kritik som har ändrats. De som beklagar kritikens förfall är »narrar« därför att de i sin tur hör hemma i en tid som snart är förbi, »deras timme är sedan länge slagen.« Detta inledande påstående iscensätter en temporal triptyk – dåtid, nutid och framtid – som öppnar upp tidsliga avstånd där kritik kanske åter skulle kunna vara möjlig, antingen i ett slags historiskt presens eller i en nära framtid. Det som krävs av en samtida kritik skulle då precis vara att öppna upp perspektiv, att skapa möjliga avstånd mellan betraktaren och tingen.

En annan tolkning av denna incipit är att föreställningen om kritikens förfall i sin tur skulle utgöra en narrbild av kritiken, eller snarare en bild av kritiken uttalad av narrar. Detta skulle kunna betyda att den kritik av kritiken som Benjamin formulerar i denna tankebild öppnar för en annan sorts kritik. Det skulle kunna vara en kritik som inte ger sken av att vara objektiv eller oförställd, där kritikern verkar på andra sätt än tidigare, kanske som kirurg eller tekniker snarare än som helare och magiker – det vill säga utan det operativa avstånd som annars utmärker kritiken.[7] Det är kanske här man bör placera Benjamins egen kritiska praktik där han rör sig genom staden både som fysiskt rum och som bildrum (som i *Passagearbetet*) och hans intresse för samtida litteratur (Proust, Aragon, Kafka, Brecht) och konstformer som inte låter sig fixeras av en kontemplerande blick?[8]

2.

Michel Foucaults syn på kritik kan till synes handla om något helt annat än både den kritik Benjamin menar inte längre är möjlig och den kritiska praktik Benjamin faktiskt utvecklar. I ett föredrag med titeln »Vad är kritik?« (1978) hävdar Foucault att kritik historiskt uppstår som en reaktion på vad han kallar »styrningsrationalitet« (gouvernementalité), praktiker och diskurser för att styra människor.[9] Kritik betecknar för Foucault ett »visst motstånd« mot att låta sig styras, inte generellt eller i absolut mening, utan mot de specifika villkoren för styrning, mot att låta sig »styras på detta sätt«. Historiskt placerar Foucault denna händelse till 1400-talet, det vill säga före reformationen. Detta kritiska förhållningssätt till styrning är enligt Foucault på en och samma gång en »partner och vedersakare« till de styrningskonster som tar form under samma tid: »som en utmanande handling, som ett sätt att förkasta dem, att begränsa dem, att finna ett korrekt mått för dem, att omvandla dem, att söka undfly dem eller åtminstone tränga undan dem, allt utifrån en grundläggande misstro, *men samtidigt som en utveckling av styrningskonsterna*.«[10] Det finns enligt Foucault således både en historisk koppling och ett slags intellektuell närhet mellan styrningsrationalitet och det han kallar kritik; samtidigt som kritiken betecknar ett slags motstånd så bidrar den till utvecklingen av styrningsrationaliteten. Detta förhållningssätt – att inte vilja låta sig styras, eller snarare att inte vilja låta sig styras på detta sätt och till detta pris, att inte låta sig styras så mycket – kallar alltså Foucault för »kritik«.

Detta kritiska förhållningssätt återfinns och utvecklas enligt Foucault inom många områden, men först och främst i förhållande till kyrkans auktoritet, lagen och vetenskapens dogmatism. Kritiken manifesterar sig genom utvecklingen av akademiska discipli-

ner som filologi, filosofi, juridik och vetenskaplig metodologi. I ett annat sammanhang, i *Orden och tingen* (1966), har Foucault beskrivit denna utveckling i termer av ett skifte från en klassisk kunskapssyn till ett modernt sätt att se på kunskapsbildning, där skillnaden består i att människan i den senare »framträder i en tvetydig position både som ett föremål för kunskap och som ett vetande subjekt: underkastad suverän, betraktad åskådare«.[11] I *Orden och tingen* illustrerar Foucault denna dubbla position genom en analys av Diego Velázquez *Las meninas* (1656), en målning som problematiserar representation av representation.[12] Märkbart frånvarande i Foucaults analys av denna målning är en tematisering av suveränens betydelse för konstellationen subjekt och kunskap. Jag återkommer till Foucaults analys av *Las meninas* i slutet av denna essä för att diskutera relationen mellan denna »tvetydiga position« och kritikens möjlighet.

I föredraget »Vad är kritik?« hävdar Foucault vidare att kärnan i det kritiska förhållningssättet är ett »knippe relationer som är knutna till varandra, eller där den ena är knuten till de två andra: makt, sanning, subjektivitet.« Han utvecklar denna tanke på detta sätt:

> om styrningsrationaliseringen består i denna rörelse, varigenom individer inom ramen för en social praktik underkuvas genom maktmekanismer som åberopar sig på en sanning, då skulle jag säga att kritik är den rörelse varigenom subjektet tar sig rätten att utfråga sanningen om dess effekter på makten och makten om dess effekter på sanningsdiskurser. Då skulle kritik vara den frivilliga icke-underkastelsens konst, den reflekterade olydnadens konst. Kritik skulle i grund och botten fungera som subjektets befrielse från underkastelse på ett område som vi kort och gott kan kalla sanningspolitiken.[13]

Beskrivningen av det kritiska förhållningssättet som en »befrielse från underkastelse« är snarlik hur Kant definierar upplysningen som människans »utträde ur« (Ausgang aus) en självpåtagen omyndighet, ett släktskap som Foucault inte försöker dölja.[14] En alternativ titel till Foucaults föredrag var just »Vad är upplysning?«[15] Det är uppenbart att för Foucault så är upplysning (i Kants mening) och kritik närmast synonyma begrepp.

Kritik betecknar för Foucault med andra ord både ett förhållningssätt och en position som blir möjliga i ett givet socialt och politiskt sammanhang. Foucaults egen akademiska karriär är ett lysande exempel på det slags kritiska verksamhet som han försöker ringa in i föredraget »Vad är kritik?« Efter en lovande början som student på École normale supérieure i slutet av 1940-talet tog det sedan över ett decennium innan han lyckades färdigställa sin doktorsavhandling – en första version hade underkänts av Sten Lindroth i Uppsala –, en studie om vansinnets historia. Efter att ha tjänstgjort vid flera olika universitet både i och utanför Frankrike blev Foucault 1969 professor vid Collège de France. Foucault hade därmed en närmast oantastlig – om än inte okontroversiell – position i det franska akademiska systemet, en position som han hade uppnått genom en kombination av en betydelsefull produktion av historiska och filosofiska arbeten som på en och samma gång utforskade och ifrågasatte rationaliteten hos ett antal samhälleliga institutioner, enkannerligen genom ett radikalt utfrågande av relationen mellan kunskap och makt (savoir-pouvoir), och en politisk aktivism.

Benjamins karriär som forskare och kritiker var betydligt mer besvärlig. Efter att år 1920 ha disputerat på en avhandling om begreppet konstkritik i tysk romantik, presenterade han 1925 ett arbete om det tyska sorgespelet som sin docentavhandling. Då denna underkänts var den akademiska banan effektivt stängd och

Benjamin tvingades hitta andra vägar för att finansiera sin forsknings- och författarverksamhet. Han arbetade som journalist, kritiker och översättare och var även verksam i den tidens nya medium, radion.[16] Han lyckades ibland få forskningsmedel från privata finansiärer. Även om Benjamins tänkande i hög grad var politiskt så var han ingen aktivist. Efter 1933 tvingades han gå i exil till Frankrike och 1940 tog han sitt liv efter att ha misslyckats med att fly över gränsen till Spanien. Även om Benjamin i dag framstår som en ikon för 1900-talets kritiska tänkande så var han länge en författare känd endast inom en liten krets. Det var först med den postumt utgivna volymen *Illuminationen* (1955) som han började få ett mer allmänt och även internationellt erkännande.

Trots de uppenbara skillnaderna mellan Benjamin och Foucault finns samtidigt stora likheter i arbetssätt: bägge ägnade sig med fördel åt arkivforskning, de rörde sig över flera skilda ämnesområden, de förenade disparata begreppssystem och skapade därigenom nya ämnesmässiga konstellationer och begreppsliga konfigurationer. Den ämnesmässiga och konceptuella nomadismen svarade även mot en rörlighet i rummet, bägge uppehöll sig gärna på tillfälliga orter. Föredraget »Vad är kritik?« höll Foucault exempelvis just efter att ha kommit tillbaka från en vistelse i Japan. Med denna korta och orättvisa jämförelse vill jag antyda ett slags potentiell valfrändskap mellan de två och även att Benjamin med stor sannolikhet skulle känna igen sig i den bild av kritik som Foucault målar upp, liksom att Foucault i hög grad har i åtanke en kritiker av Benjamins sort.

3.

Nu finns det förstås andra sorters kritik än den som Benjamin inte längre ansåg möjlig och den som Foucault beskrev och som både han och Benjamin i någon mån representerar. I en essä med titeln »Att kritisera kritikern« (1961) porträtterar T. S. Eliot fyra olika slags kritiker.[17] Det bör noteras att det här i första hand handlar om litteraturkritik. Den första sorten är den *professionella kritikern*, skriftställaren vars litterära kritik är hans huvudsakliga, kanske enda källa till erkännande (och även inkomst, något som Eliot inte nämner). Eliot kallar även denna kritiker för en »super-recensent« (Super-Reviewer) som är fast anställd på en dagstidning och har som uppdrag att på regelbunden basis recensera nyutkomna böcker. Eliots främsta exempel är den franske kritikern Charles Augustin Saint-Beuve, i dag kanske främst ihågkommen genom Marcel Prousts *Contre Saint-Beuve* (1895–1900). I exemplet Saint-Beuve är den professionella kritikern även en misslyckade diktare, men det är inte nödvändigtvis fallet. Eliot nämner en serie kritiker som säkerligen var kända för hans samtid – Paul Elmer More, Desmond McCarthy, Edmund Gosse – men som i dag har försvunnit från det allmänna medvetandet. Den andra sortens kritiker kallar Eliot för den *engagerade kritikern* (the Critic with Gusto), vars uppgift inte i första hand är att vara smakdomare utan att förespråka de författare som han hyllar, författare som ibland kan vara glömda eller föraktade. Eliot nämner igen en serie kritiker som vi i dag inte kommer ihåg (George Saintsbury, Charles Whibley, Arthur Quiller-Couch), men det är lätt att hitta exempel på närmare håll av kritiker som förespråkat vad de själva anser vara intressant, viktig eller nyskapande litteratur. Den tredje sortens kritiker beskriver Eliot som både *akademisk* och *teoretisk*, eftersom dessa drag gärna över-

lappar varandra. I denna kategori återfinns såväl den lärde kritikern (W. P. Ker) som den filosofiska, som I. A. Richards och William Empson. De två sistnämnda är kritiker och litteraturforskare som studenter av litteraturvetenskap på svenska universitet inte bara bör känna till utan även har påverkats av; den så kallade »nykritiken« (New Criticism) är på flera sätt fortfarande tongivande för hur man bedriver litteraturundervisning. Ytterligare en underkategori till den akademiska och teoretiska kritikern kallar Eliot för den *moraliska kritikern* (the Critic as Moralist) och ger som exempel F. R. Leavis. Den fjärde och sista sortens kritiker som Eliot identifierar är en person vars kritiska verksamhet är en biprodukt av hans egen skapande verksamhet, i första hand *kritikern som också är poet*. Här radar Eliot upp en serie välkända namn som Samuel Johnson, Coleridge, Dryden, Racine och Matthew Arnold, till vilka han säger att han »blygsamt« skulle vilja lägga sitt eget. Även om denna kategorisering av hans egen kritiska verksamhet nog är korrekt så ska det inte glömmas att Eliot på sin tid även var en mycket engagerad kritiker med en egen poetisk agenda.

Här är endast möjligt att kort kommentera Eliots fyra sorters kritiker, som liksom mina egna exempel alla är män (vilket i sig är en anakronism). Den första kategorin, den professionella kritikern, är i dag en hotad art, då dagstidningar skurit ned på såväl kulturredaktioner och kulturbevakning. Den andra sorten, den engagerade kritikern, återfinns i dag i första hand i litterära magasin eller på nätet, som redaktör för webbplatser som diskuterar och analyserar litteratur och konst, men även på litteraturvetenskapliga institutioner och i akademier. Liksom för den professionella kritikern blir det allt svårare för den engagerade kritikern att kunna leva på sin verksamhet som kritiker. Den tredje typen, den som Eliot kallar den akademiska och teoretiska kritikern, är kanske den som sitter tryggast i båten, då hen som regel har en tjänst som lärare på uni-

versitet eller högskola. Kritiken fungerar här som bisyssla, även om den kan ge både legitimitet och synlighet. Den fjärde kategorin är kanske den mest utsatta i dag, för även om Eliot inte säger något om detta så har diktare och skönlitterära författare ofta varit ekonomiskt beroende av sin kritiska bisyssla. Det är med andra ord inte bara de två första kritikersorterna som hotas av att kritikern i den digitala medieekonomin har svårt att hitta försörjning, även diktaren och författaren drabbas av de ekonomiska konsekvenserna av den pågående medietekniska omvälvningen.

4.

Eliot skrev essän »Att kritisera kritikern« sent i sin karriär, och det var som svar på en inbjudan att hålla en föreläsning om sin egen tidigare verksamhet som kritiker. Han ägnar flera sidor åt att beskriva hur han nu förhåller sig till analyser och omdömen som han skrev och publicerade för över 40 år sedan, med många reservationer och enstaka ursäkter. I detta sammanhang påminner Eliot om ett påstående som han gjort i en essä om Johnsons *Lives of the Poets* (1779–81), att »för att rätt kunna förstå omdömen gjorda av en kritiker från en gången tid, måste man sätta honom i sitt historiska sammanhang, att försöka sätta sig själv i hans position.«[18] Eliot understryker att detta är en svår uppgift för fantasin och att man endast »delvis kan hoppas på att lyckas«. Om man sätter Eliots kritiska verksamhet i det modernistiska sammanhang där den historiskt hör hemma, under framväxten av nya massmedier som film, radio och reklam, och där enligt Benjamin kritik i traditionell mening inte längre skulle vara möjlig, är det slående att Eliot inte tycks ha varit medveten om eller känt av svårigheterna i det kritiska uppdraget. I hans kritik av kritikern finner man inget försök att

definiera kritik, endast definitioner av olika slags kritiker. Eliot hade – sitt modernistiska patos till trots – en ganska traditionell syn på poesins identitet och funktion. Detta visar om inte annat att det »historiska sammanhanget« alltid är komplext och inte sällan motsägelsefullt.

För att spekulera om framtidens kritik och kritikens framtid är det nödvändigt att sätta den i sitt framtida historiska sammanhang. Det är en formidabel utmaning. Man kan antingen utgå från att den pågående medietekniska revolutionen radikalt kommer att förändra förutsättningarna för kritiken – förslagsvis att vi går från en massmedial struktur till en diversifierad och personaliserad mediestruktur – eller från att produktionsförhållandena i stort kommer att förbli identiska och att dagens digitala omvälvning kommer att underordnas rådande ägarförhållanden och marknadsekonomiska villkor. Medan i det förra fallet den myndiga kritikern antagligen kommer att ha svårt att hitta sysselsättning inom medie- och kulturindustrin, är sannolikheten stor att hen i det senare scenariot kommer att återfalla till den beroendesituation som har utmärkt kritiken de senaste hundra åren. Det är förstås möjligt – rentav troligt – att de ekonomiska villkoren för kritiken även fortsättningsvis kommer att variera och, precis som i Eliots taxonomi över olika sorters kritiker, inte alla kritiker kommer att ha kritiken som huvudsyssla.

Ett annat sätt att spekulera om framtidens kritik och kritikens framtid skulle kunna utgå från kritikens funktion och uppgift som ett slags motstånd mot det som Foucault kallar sanningspolitik: »att utfråga sanningen om dess effekter på makten och makten om dess effekter på sanningsdiskurser.« Det är ett förhållningsätt som återfinns i Benjamins och Foucaults kritiska verksamhet. Ett utmärkt exempel på detta hos den förre är essän »Kritik av våldet« (1921), men om denna finns redan utmärkta kommentarer.[19] Jag

väljer därför avslutningsvis att diskutera Foucaults analys av Velázquez målning *Las meninas*. Fastän denna analys redan tidigt väckte uppmärksamhet så har den i första hand diskuterats i relation till Velázquez målning, och endast i mindre utsträckning i förhållande till det historiska skifte i kunskapssyn som Foucault identifierar både i *Orden och tingen* och »Vad är kritik?«. Jag vill även läsa Foucaults analys av *Las meninas* i ljuset av Benjamins kritik av kritiken.

I inledning till *Orden och tingen* ägnar Foucault Velázquez målning en ingående beskrivning och analys.[20] Foucault beskriver tavlan närmast som en tableau vivant och det är först en bit in i beskrivningen som det framgår att det är en beskrivning av en tavla, ett litterärt grepp som brukar kallas ekfras. Till vänster i *Las meninas* ser vi Velázquez i färd med att måla en duk uppställd på ett staffli, till höger ser vi Filip IV och Marianas femåriga dotter Margarita Teresa, samt tjänstefolk, dvärgar och en hund. I bakgrunden syns ett antal tavlor på väggen i halvdager samt, mitt på samma vägg, en skimrande spegelbild av Filip IV och Mariana. När vi ser denna reflektion i spegeln, centralt placerad i målningen, förstår vi att den scen som finns avbildad på tavlan är samma scen som kungen och drottningen har framför sig, liksom även att det som de avbildade personerna betraktar är kungen och drottningen, som kanske just har stigit in i rummet. Foucault kommenterar att »Tavlan som helhet betraktar en scen för vilken den själv i sin tur är en scen. Ren ömsesidighet som manifesterar spegeln som betraktar och som betraktad [...].«[21] Men denna scen, eller detta möte av scener, är inte obevittnad, ytterligare en person i målning befinner sig till höger, i en dörröppning i väggen, hans kropp ses i profil men hans huvud är vänt in mot rummet. I armvecket på denna person, som Foucault benämner »besökaren«, är lokaliserat tavlans flyktpunkt, det vill säga den punkt i vilken de linjer som anger horisontella paralleller i räta vinklar mot bildytan skulle konvergera om de

fortsattes. Han, liksom åskådaren framför *Las meninas*, bevittnar denna scen. Men även målaren, det vill säga Velázquez själv, kan sägas utgöra ett vittne till detta scenario.

Las meninas har länge ansetts vara inte bara Velázquez främsta målning utan också ett mästerverk i konsthistorien. Det finns många tolkningar av den, både vad gäller vad för slags händelse det är som utspelar sig i den och vad det är som Velázquez är i färd med att måla på den duk som syns till vänster i tavlan: är det ett porträtt av kungaparet; ett porträtt av infantan Margarita; eller är det rentav den bild som finns återgiven på *Las meninas*?[22] I Foucaults beskrivning av tavlan betonas mångtydigheten i det vi ser, exempelvis (inledningsvis) att den porträtterade målaren antingen är i färd med att avsluta sin målning eller att han ännu inte har börjat[23] och (avslutningsvis) att *Las meninas* förefaller ha två kompositionella centra, å ena sidan infantan Margarita och hennes entourage och å andra sidan ett centrum som ligger utanför den avbildade scenen, nämligen kungen och drottningen vars reflektion vi ser i spegeln, mellan vilka betraktarens uppmärksamhet fladdrar fram och tillbaka.[24] Foucault understryker samtidigt att i den visuella gestaltningen i tavlan så är det ena (porträttet av infantan Margarita och hennes entourage) det visuellt dominerande och det andra (reflektionen av kungen och drottningen i spegeln) det perspektiv som dominerar hela kompositionen, och att det är det framför allt genom den tredubbla funktion som det upptar i relation till tavlan:

> I detta överlagras modellens blick i det ögonblick då den målas, åskådarens blick när han betraktar scenen, och målarens blick då han komponerar tavlan (inte den som är representerad i tavlan, utan den som är framför oss och som vi talar om). Dessa tre »betraktande« funktioner förenas i en punkt utanför tavlan: det vill säga i den ideala punkt i relation till det som representeras, men fullständigt verklig

> eftersom det är utifrån den som representationen blir möjlig. I denna verklighet kan den inte inte vara osynlig [il ne peut pas ne pas être invisible]. Och samtidigt är denna verklighet projicerad inuti tavlan, – projicerad och uppdelad [diffractée] på tre figurer som svarar mot de tre funktionerna i denna verkliga och ideala punkt. De är: till vänster målaren med sin palett i handen (självporträtt av skaparen av tavlan); till höger besökaren, en fot på fotsteget beredd att stiga in i salen, han tar in hela scenen bakifrån, men ser kungaparet framifrån, som är själva spektaklet; i mitten slutligen, reflektionen av kungen och drottningen, rikt utstyrda, orörliga, stående som tålmodiga modeller.[25]

Foucault lyfter här fram hur målarens, modellens och åskådarens position överlagras i en punkt framför *Las meninas*, en punkt som är på en gång ideal och verklig. Han skriver sedan att »i denna verklighet kan den inte inte vara osynlig«. Denna dubbla eller tredubbla negation kan tyckas klumpig. Min tolkning är att konstruktionen implicerar en nödvändighet, att den ideala och verkliga punkten inte kan »inte vara osynlig«. Det är värt att notera att Foucault här för in en optisk metafor – från teorin om ljuset som vågrörelse –, *diffraktion*, vars egenskaper endast blir synliga indirekt, exempelvis när ljus passerar genom en smal spalt.

Det som särskilt intresserar Foucault i analysen av Velázquez målning i *Orden och tingen* är att den framställer representation och han föreslår att den framställer vad han kallar den »klassiska representationen«: i den finner man samlad representationens alla beståndsdelar, med dess bilder, de ögon för vilka de erbjuds, de ansikten som de gör synliga, de gester som frammanar dem. Men samtidigt, menar Foucault, finns här ett »essentiellt tomrum«: »det nödvändiga försvinnandet av det som är dess grund – av den person som den liknar och den person för vilken den endast är en likhet. Detta subjekt – som är ett och detsamma – har utelämnats.«[26]

Genom denna handling – utelämnandet – kan enligt Foucault representationen äntligen bli fri från »det förhållande som hållit fast den och kan framställa sig själv som ren representation.«[27] Detta påstående, som avlutar analysen av *Las meninas* i inledningen till *Orden och tingen*, kan tyckas både paradoxalt och tvetydigt. Å ena sidan har Foucault visat hur *Las meninas* representerar representation, å andra sidan menar han att målningen »med nödvändighet« utelämnat villkoren för sin egen tillblivelse och därmed kan framställa sig som *ren* representation. Det är enligt Foucault medvetenheten om det sista ledet som kännetecknar den moderna vetenskapen, och det är detta som utgör grunden för Kants »kritik« av olika former av kunskap.

Som framgår längre fram i *Orden och tingen* finns denna tvetydighet inskriven i *Las meninas* som situerad på tröskeln till den nya tiden. Men denna tvetydighet utmärker även den moderna synen på humanvetenskap, där människan på en gång framträder som föremål för kunskap och som ett vetande subjekt.

5.

Vad har denna diskussion av Foucaults analys av Velázquez målning för implikationer för en framtida kritik? I Foucaults läsning av målningen framstår den alltså som en bild som både beskriver – rentav katalogiserar – och analyserar villkoren för visuell gestaltning, i Kants mening utgör den därför en kritik av bildkonsten. Men det som särskilt intresserar mig är hur Foucault å ena sidan betonar mångtydigheten i *Las meninas* och anlägger flera olika perspektiv på målningen, men (å andra sidan) att det som i slutänden förefaller vara den springande punkten är *utelämnandet* av det som är dess grund. Utan att Foucault nämner det finner vi här en ypper-

lig definition av det han kallar »episteme«.[28] Denna dialektiska läsning av målningen och dess betydelse för kunskapsbildning och kunskapsteori utgör samtidigt en förövning inför Foucaults institutionella maktanalyser. Det motstånd mot att låta sig styras som Foucault i föredraget »Vad är kritik?« menar är utmärkande för kritik finns även den närvarande i analysen av målningen, då den visuella retoriken styr vår perception och förståelse av tavlan. Det är dock slående att Foucault i *Orden och tingen* varken tematiserar maktperspektivet eller motståndet mot makten.

Ställer man läsningen av *Las meninas* i *Orden och tingen* i relation till Benjamins »kritik av kritiken« i tankebilden från *Enkelriktad gata* så framstår Foucaults analys på flera sätt som exemplarisk, den både skapar och definierar »rätta« avstånd till det estetiska objektet, den är både kontemplativ och reflekterande, och även om Foucault utelämnar konsthistorien – en konsthistoriker skulle inte ha underlåtit att jämföra Velázquez med tidigare, samtida och senare konstnärer – så placerar han målningen i ett idéhistoriskt sammanhang. Men genom en kunskapsteoretisk allegorisering av tavlan och en tematisering av det kritiska perspektivet – den ideala och verkliga punkten framför tavlan – som med nödvändighet måste vara osynligt, finner man i Foucaults läsning att avstånd och perspektiv blir svåra – kanske omöjliga – att upprätthålla.

Tack till Axel Andersson och Magnus William-Olsson för inspiration och värdefulla synpunkter.

NOTER

1. Walter Benjamin, *Enkelriktad gata*, övers. U. P. Hallberg (Symposion, 1996], s. 89. Översättningen något modifierad. [»Kritik ist eine Sache des rechten Abstands. Sie ist in einer Welt zu Hause, wo es auf Perspektiven und Pro-

spekte ankommt und einen Standpunkt einzunehmen noch möglich war. Die Dinge sind indessen viel zu brennend der menschlichen Gesellschaft auf den Leib gerückt. Die »Unbefangenheit« der »freie Blick« sind Lüge, wenn nicht der ganz naive Ausdruckplaner Unzuständigkeit geworden. Der heute Wesenhafteste, der merkantile Blick ins Herz der Dinge heißt Reklame. Sie reißt den freien Spielraum der Betrachtung nieder und rückt die Dinge so gefährlich nah uns vor die Stirn, wie aus dem Kinorahmen ein Auto, riesig anwachsend, auf uns zu zittert. Und wie das Kino Möbel und Fassaden nicht in vollendeten Figuren einer kritischen Betrachtung vorführt, sondern allein ihre sture, sprunghafte Nähe sensationell ist, so kurbelt echte Reklame die Dinge heran und hat ein Tempo, das dem guten Film entspricht.« *Einbahnstrasse* (Berlin, Ernst Rowohlt Verl. 1928), s. 62]

2. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (Zweite Fassung) (1936), *Gesammelte Schriften* I:2, hrsg R. Tiedemann et al. (Frankfurt, Suhrkamp, 1974), 479. Iakttagelsen att moderna medier förstör eller kortsluter vår upplevelse av avstånd återkommer i Martin Heideggers kritik av TV som medium i uppsatsen »Das Ding« (1950), *Vorträge und Aufsätze*, *Gesamtausgabe 7* (Frankfurt, Vittorio Klostermann, 2000): »Alle Entfernungen in der Zeit und im Raum schrumpfen ein.« (s. 167).
3. Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, s. 497 et passim. För en utmärkt diskussion av begreppet »distraktion« hos Benjamin, se Carolin Duttlinger, »Between Contemplation and Distraction: Configurations of Attention in Walter Benjamin«, *German Studies Review*, Vol. 30, No. 1 (2007), s. 33–54.
4. I ett annat sammanhang har Benjamin föreslagit att man kan avmystifiera varan genom vad han kallar »dialektiska bilder«, som kännetecknas av stillestånd, av en frysning av rörelsen: »Aber immer zitiert gerade die Moderne die Urgeschichte. Hier geschieht das durch die Zweideutigkeit, die den gesellschaftlichen Verhältnissen und Erzeugnissen dieser Epoche eignet. Zweideutigkeit ist die bildliehe Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild. Ein solches Bild stellt die Ware schlechthin: als Fetisch. Ein solches Bild stellen die Passagen, die sowohl Haus sind wie Straße. Ein solches Bild stellt die Hure, die Verkäuferin und Ware in einem ist.« (Walter

Benjamin, *Das Passagen-Werk*, *Gesammelte Schriften V:1*, hrsg. R. Tiedemann (Frankfurt, Suhrkamp, 1982), s. 55).

5. Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, s. 508.
6. Benjamin, *Enkelriktad gata*, s. 89.
7. Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, s. 495.
8. Duttlinger, »Between Contemplation and Distraction«.
9. Michel Foucault, »Vad är kritik?« (»Qu'est-ce que la critique?«, 1978), övers. L. Dahlberg & F. Fröhlig, *Fronesis* 36–37 (2011), s. 130. Se vidare Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population* (Paris, Seuil, 2004): »Par gouvernementalité, j'entends l'ensemble constitué par les institutions, les procédures, analyses et réflexions, les calculs et les tactiques qui permettent d'exercer cette forme bien spécifique, quoique très complexe de pouvoir qui a pour cible principale la population, pour forme majeure de savoir l'économie politique, pour instrument essentiel les dispositifs de sécurité. Deuxièmement, par 'gouvernementalité', j'entends la tendance, la ligne de force qui, dans tout l'Occident, n'a pas cessé de conduire, et depuis fort longtemps, vers la prééminence de ce type de 'gouvernement' sur tous les autres : souveraineté, discipline, et qui a amené, d'une part, le développement de toute une série d'appareils spécifiques de gouvernement, et, d'autre part, le développement de toute une série de savoirs.« (s. 111–112).
10. Foucault, »Vad är kritik?«, s. 130 (min kursivering).
11. Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966) (Paris, Gallimard, 1992), s. 323: »l'homme apparaît avec sa position ambiguë d'objet pour un savoir et de sujet qui connaît: souverain soumis, spectateur regardé […].«
12. Foucault, *Les mots et les choses*, s. 19–31.
13. Foucault, »Vad är kritik?«, s. 131.
14. Immanuel Kant, »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, *Berlinischen Monatsschrift*, december 1784: »Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.«
15. Foucault, »Vad är kritik?«, s. 131-132.
16. Philippe Baudouin, *Au microphone: Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique (1929–1933)* (Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2009).

17. T. S. Eliot, »To Criticize the Critic« (1961), i *To Criticize the Critic. Eight Essays on Literature and Education* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 1965), s. 11–13.
18. Eliot, »To Criticize the Critic«, 16.
19. Walter Benjamin, »Zur Kritik der Gewalt« (1921), *Gesammelte Schriften II:1*, hrsg R. Tiedemann et al. (Frankfurt, Suhrkamp, 1977), 179–202. För utmärkt kommentar, se Jacques Derrida, *Lagens kraft*, övers. Fredrika Spindler (Stockholm, Symposion, 2005).
20. Foucault, *Les mots et les choses*, s. 19–31. Foucaults analys uppmärksammades omgående och Jacques Lacan bjöd in Foucault till sitt seminarium för att närvaro vid en diskussion av tavlan den 18 maj 1966. Se Jacques Lacan, *Séminaire XIII, L'objet de la psychanalyse* (1965–66), opublicerat manuskript, tillgängligt online: https://www.valas.fr/IMG/pdf/s13_objet.pdf (besökt 1 april 2018).
21. Foucault, *Les mots et les choses*, s. 29. [»Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène. Pure réciprocité que manifeste le miroir regardant et regardé […].«]
22. För bra översikter, se bidragen i Suzanne Stratton-Pruitt (ed.), *Velázquez's* Las Meninas (Cambridge, Cambridge U. P. 2003), Javier Portús, »Meninas and Infantas: History of a Seduction, 1656–1901«, i *Olvidando a Velázquez. Las meninas*, ed. Gertje R. Utley & Malén Gual (Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 2008), s. 246–256; se även referenser i not 25 nedan. För utmärkta diskussioner av betydelsen av Velázquez *Las Meninas*, se Jonathan Brown, »On the Meaning of *Las Meninas*«, i dennes *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting* (Princeton, Princeton U. P. 1978), och Svetlana Alpers, »Interpretation without Representation, or, the Viewing of *Las Meninas*«, *Representations*, No. 1. (1983), s. 30–42. Det finns även många konstnärliga citat och tolkningar av *Las meninas*, exempelvis Eve Sussmans videofilm »89 Seconds at Alcázar« (2004) som återskapar vad som händer precis före och efter det som återges i Velázquez målning (https://vimeo.com/94697486, 1 april 2018). Se vidare Gertje R. Utley, »'Más Meninas': Through the Looking Glass, Repeatedly«, i *Olvidando a Velázquez. Las meninas*, s. 270–275.
23. Foucault, *Les mots et les choses*, s. 19.
24. Foucault, *Les mots et les choses*, s. 29.

25. Foucault, *Les mots et les choses*, s. 30. [»En lui viennent se superposer exactement le regard du modèle au moment où on le peint, celui du spectateur qui contemple la scène, et celui du peintre au moment où il compose son tableau (non pas celui qui est représenté, mais celui qui est devant nous et dont nous parlons). Ces trois fonctions 'regardantes' se confondent en un point extérieur au tableau: c'est-à-dire idéal par rapport à ce qui est représenté, mais parfaitement réel puisque c'est à partir de lui que devient possible la représentation. Dans cette réalité même, il ne peut pas ne pas être invisible. Et cependant, cette réalité est projetée à l'intérieur du tableau, – projetée et diffractée en trois figures qui correspondent aux trois fonctions de ce point idéal et réel. Ce sont : à gauche le peintre avec sa palette à la main (autoportrait de l'auteur du tableau); à droite le visiteur, un pied sur la marche prêt à entrer dans la pièce; il prend à revers toute la scène, mais voit de face le couple royal, qui est le spectacle même; au centre enfin, le reflet du roi et de la reine, parés, immobiles, dans l'attitude des modèles patients.«] Foucaults tolkning av perspektivet i tavlan har ifrågasatts av flera forskare, som i sin tur inte är överens med varandra. Se exempelvis John R. Searle, »*Las meninas* and the Paradoxes of Pictorial Representation«, *Critical Inquiry*, Vol. 6 (1980), 477–88; Joel Snyder & Ted Cohen, »Reflexions on *Las meninas*: Paradox Lost«, *Critical Inquiry*, Vol. 7 (1980), 429–447; Leo Steinberg, »Velázquez' *Las meninas*«, *October*, Vol. 19 (1981), 45–54; Thomas Brockelman, »The Other Side of the Canvas: Lacan flips Foucault over Velázquez«, *Continental Philosophy Review*, Vol. 46 (2013), 271–290.
26. Foucault, *Les mots et les choses*, s. 31. [»la disparition nécessaire de ce qui la fonde, — de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même — qui est le même — a été élidé.«]
27. Foucault, *Les mots et les choses*, s. 31. [»ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.«]
28. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Paris, Gallimard, 1969), s. 249–250: »Par *épistémè*, on entend, en fait, l'ensemble des relation pouvant unir, à une époque donnée, les pratiques discursives qui donnent lieu à des figures épistémologiques, á des sciences, éventuellement à des systèmes formalisés […].« (250) Se vidare Jean-Claude Vuillemin, »Réflexions sur l'épistémè foucaldienne«, *Cahiers Philosophiques*, 130 (2012), s. 39–50.

Carin Franzén

Kritiken och det omedvetna

Jag har blivit ombedd att tala om kritiken och det omedvetna. Jag vet inte om det låter sig göras, men jag vill försöka ringa in några av de associationer kombinationen av dessa två rätt omaka ord väcker hos mig. Det jag kommer att tänka på är den kritiska praktik som dagskritiken idealt sett borde vila på i en offentlighet där allt kan assimileras och bli till information eller alternativa fakta för att understödja olika typer av maktsträvanden. Jag tror att den praktiken även rör ett visst förhållningssätt till det omedvetna – och att detta förhållningssätt utgör ett villkor för varje kritisk praktik som vill lämna den nivå där åsikter formuleras och istället, i och genom konsten, söker verka som en motståndsstrategi mot de assimilerande tendenserna inom den rådande maktordningen.

Jag vill försöka närma mig innebörden av denna form av kritisk praktik genom att först diskutera Michel Foucaults idé om kritik och följa upp den hos ett par av hans främsta läsare, för att sedan koppla den till en förståelse av det omedvetnas etiska betydelse så som den framträder hos Jacques Lacan. Avslutningsvis och mot bakgrund av denna teoretiska reflektion kommer jag att vända mig till en äldre tradition av kritiskt tänkande – mer precis 1600-talets fritänkande – och ge ett konkret exempel på hur en kritisk praktik kunde fungera som en konstform såväl som en motståndsstrategi under den tidigmoderna perioden.

I inledningen till den andra utgåvan av sin bok om hjärnan, *Que faire de notre cerveau*, skriver filosofen Catherine Malabou om vikten av att utveckla ett motstånd mot samtidens ständigt flexibla och anpassningsbara subjekt, och hon ger följande vägledning: »Man måste förstå 'kritisk' i den betydelse Foucault ger ordet i *Vad är upplysning?*« (Malabou 2011: 15). Går vi till den text som bär den titeln hos Foucault säger han bland annat att »kritik är en analys av gränser och en reflektion över dem« (Foucault 1994: 574).* Som titeln indikerar utgår Foucault här från Kants skrift *Was ist Aufklärung* (*Vad är upplysning*) från 1784, men han tar frågan vidare. Han kopplar den först till upplysningsfilosofens tre »kritiker«, och över huvud taget till den kritiska tidsålder som Kant brukar få inleda med sina ord om människans utträde ur sin omyndighet genom bruket av sitt förnuft. Men Foucault betonar också att det inte handlar om att vara för eller emot det autonoma och rationella subjekt som här etableras, utan om att ta avstamp i det specifika förhållningssätt – det *etos* – som Kants kritiska filosofi möjliggör. Med Foucaults ord handlar detta etos om en »oavbruten kritik av vårt historiska vara« (Foucault 1994: 571).

Den kritiska praktiken blir här ett med ett utforskande av de händelser som fått oss att identifiera oss själva som subjekt för det vi gör, säger och tänker. På så vis vill Foucault även göra kritiken till subjektets genealogi. Med andra ord handlar kritik i denna fundamentala betydelse om att bättre förstå det som gjort att vi blivit det

* Det rör sig om en text som finns i flera versioner. Jag avser den längre texten som först publicerades på engelska i *The Foucault Reader* (New York: Pantheon Books 1984), s. 32–50 och sedan i *Dits et écrits* IV 1980–1988 (Paris: Gallimard 1994), s. 562–78.

vi blivit – det vill säga den subjektivering som gjort oss till subjekt – men just därför också om att visa på möjligheten »att inte längre vara, göra eller tänka det vi är, gör och tänker« (Foucault 1994: 574). Samtidigt inskärper Foucault att den kritiska praktikens frigörelsearbete måste ske utan anspråk på fullständig och definitiv kunskap om vem man är, inte heller kan den utföras utifrån någon utopisk position utanför den maktordning som formar subjekten. Vad den kritiska praktiken kan göra däremot är att verka för och som en »intern strategi« (Malabou 2011: 24), och jag ska nu försöka ge ett exempel på hur Foucaults definition av kritik kan föras vidare som en sådan strategi genom att vända mig till Judith Butler.

Kritikens politik

Som bekant är Butlers tänkande normkritiskt och det syftar primärt till att förstå hur subjekt och begär formas inom ramen för en heteronormativ maktordning, och därmed skapa teoretiska förutsättningar för möjligheter till frigörelse. I utvecklandet av en normkritisk teori för att bättre förstå vad som formar subjekt inom en given ordning betonar hon tydligare än Foucault den dubbelhet som följer av en sådan process. Det finns, enligt Butler, inte någon given kropp som samhällets normer sedan formar till subjekt. Det vill säga, Butler utgår från att även kroppens materialitet måste förstås ur ett historiskt perspektiv och inom en maktordning. Ur det perspektivet frågar hon sig bland annat vilka kroppar som är accepterade, synliggjorda och överhuvudtaget begripliggjorda som subjekt – ja, vilka som är mänskliga. Denna *subjektivering* är hos Butler en process där olika sociala praktiker sedimenteras och naturaliseras till det vi uppfattar som könsidentiteter och genusordningar. Det är också därför varje frigörelseprocess, enligt Butler, måste

vara en fortgående *desubjektivering*. Som hon skriver i essän, »What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue« (Butler 2004),* finns det ingen möjlighet att forma sig själv utanför de normer som styr subjektiveringens processer. Subjektet kan inte stå utanför de maktförhållanden som råder, men en kritisk praktik kan leda till en gränserfarenhet som har en förändringspotential. I sin artikel om Foucault talar Butler om att närma sig det etablerande vetandets gränser genom ett brott med rådande åsikter och ett automatiserat omdöme »till förmån för en mer riskabel praktik som söker generera konst ur tvång« (Butler 2004: 321). Den kritiska praktik som utvecklas hos 1600-talets fritänkare, som jag strax ska återvända till, ser jag just som ett sådant risktagande vid det epistemologiska fältets gränser, som för övrigt även kan uppfattas som den »dygd« Butler här vill tillskriva Foucault.

Butler följer alltså upp Foucaults idé, att en given maktordning formar subjektet som därmed även får en möjlighet att forma sig självt. Subjektet är med andra ord på en och samma gång underkastat (i den etymologiska meningen av *subiectus*) en given ordning och bärare av en agens, en förmåga till förändring och utveckling av sig självt genom ett kritiskt ifrågasättande av det givna. Ett likartat dubbelt eller snarare kluvet subjektsbegrepp kan urskiljas i Lacans teori, som hävdar att subjektet bestäms av en språklig ordning, eller som han på ett ställe i sina seminarier säger, »hela den talande hop som föregår oss« (Lacan 2015: 64). Det får till följd att det som uppfattas som medvetande, autonomi och agens – eller som ett jag – inte sammanfaller med det omedvetna subjektets realitet som både föregår och övergår det. Lika lite som hos Foucault och Butler finns det alltså hos Lacan någon föregivet naturlig eller

* Som Malabou utgår även Butler från Foucaults idéer i »Vad är upplysning«, som i en första version hette just »Vad är kritik«.

ursprunglig identitet, som mer generellt skulle utgöras av en substans i termer av ras, kön eller nationell tillhörighet. Hos alla tre kan också urskiljas en kritik av varje politik som åberopar dessa kategorier som sin grund. I dess ställe sätter de en gränserfarenhet som möjliggör en reflektion över vad vi blivit och därmed nya former för subjektivitet.

Det omedvetnas verkan

Om »kritiken är en analys av gränser och en reflektion över dem«, är också psykoanalysen en kritik, och Foucault lyfter själv fram dess särdrag i det tidiga verket *Les mots et les choses* (*Orden och tingen*) när han skriver att upptäckten av det omedvetna »upplöser« föreställningen om människan som det suveräna subjektet (Foucault 1966: 391). I den psykoanalytiska teorin förlorar denna föreställning sin grundval även genom antagandet att subjektet blir till i relation till en språklig omgivning, eller som Lacan formulerar saken – »till följd av att subjektet är beroende av det betecknande och att det betecknande först är på den Andres fält« (Lacan 2015: 229). Det andra är en del av det egna från början, eller som Freud i mer konkreta och psykologiska termer skriver: »I den enskildes själsliv kommer den andre helt regelmässigt i betraktande som förebild, som objekt, som hjälpare och motståndare« (Freud 2008: 281). Men i och genom en psykoanalytisk erfarenhet kan alltså sådana bilder, objekt och föreställningar sättas i rörelse, upplösas och ges nya former, och då även leda till en »oavbruten kritik av vårt historiska vara«.

Lacans teori om subjektets tillblivelse »på den Andres fält« leder vidare till att det som subjektet erfar som något intimt inte kan uppfattas utan denna rörelse mellan det andra och det egna, eller

med en rätt ofta citerad formulering: »människans begär är den Andres begär« (Lacan 1966: 814). Samtidigt som begäret efter den andres begär (som också gäller den andres kärlek, erkännande, etc.) fungerar som subjektivering, kan det just genom sitt upphov »på den Andres fält« leda till det som Butler framhåller i sin essä om Foucault – till *desubjektivering*. Det är en rörelse vars etiska och kritiska potential även framträder i ett annat känt Lacan-citat, nämligen att »det enda man kan vara skyldig till, åtminstone ur ett analytiskt perspektiv, är att ha försakat sitt begär« (Lacan 2000: 429).

Lacan talar här om den analytiska situationen och i sammanhanget tar han upp den skillnad som finns mellan det som den kristne manifesterar inför biktfadern och det som sker i den psykoanalytiska erfarenheten. I den kristna bekännelsen bör subjektets begär bli uppenbarat och formulerat i ord för att den andliga vägledningen ska kunna ske, och som Foucault påpekat utgör »skyldigheten att säga sanningen om sig själv« en dominerande form av lydnad i subjektivitetens historia (Foucault 2012: 306). I den psykoanalytiska praktiken rör det sig snarare om en vägledning som leder subjektet tillbaka till en gräns för vetandet om sig självt, vilket kan belysas av hur filosofen Alain Badiou turnerar Lacans citat: »'Att inte försaka sitt begär' vill just säga: 'Att inte försaka det man inte vet något om hos sig själv'« (Badiou 2003: 68). Det är viktigt att inte förväxla denna okända aspekt av subjektiviteten, som psykoanalysen ger namnet det omedvetna, med okunskap i vanlig mening. Det rör sig om en definition av subjektet som aldrig givet, utan format av krafter som föregår och övergår det. Likväl är det just denna begränsning av subjektets vetande som kan kopplas till kritiken som »en analys av gränser och en reflektion över dem« – en analys som rör subjektets förhållande till sig självt lika mycket som till omvärlden.

Till den betydelse Foucault ger ordet kritisk vill jag alltså lägga den dimension som kan kopplas till det omedvetna subjektet, och mer precis till begäret som gränserfarenhet och desubjektivering, vilket inte låter sig normaliseras med mindre än att det assimileras i en fast eller socialt sedimenterad form, som lydnad eller flexibilitet till varje pris. Det är först när kritiken kan uppfattas som något *plastiskt* i Malabous mening, det vill säga när den drivs av ett begär som kan få energier att cirkulera på nytt och på så vis förskjuta maktförhållanden, som den får sin fulla etiska och politiska potential (Malabou 2011: 32–4).* Men jag vill också koppla det plastiska i kritiken till en estetisk erfarenhet som också artikuleras i den psykoanalytiska praktiken.

Stilens etik

I inledningen till det verk som Lacan kallar för sina »skrifter« citerar han den franske filosofen Buffons berömda rader, »stilen är människan själv«, men med tillägget, »att människan inte längre är en särskilt säker referens« (Lacan 1966: 9). Citatet bildar avstampet till en presentation av ett verk – de artiklar och föredrag som ingår i *Écrits* – vilket vänder ut och in på Buffons geni-tanke att stilen vittnar om en människans originalitet till förmån för en praktik som syftar till att få var och ens singulära förhållande till begäret att framträda i sin alteritet: stilen är människan själv därför att den är adresserad till den andres begär. Lacans egen särpräglade språkliga stil kan i sammanhanget också ses som ett sätt att aktualisera läsa-

* Malabous sätt att göra bruk av begreppet plasticitet är i sig även en kritik mot de tänkare som lägger vikten vid det symboliska snarare än vid en »biologisk subjektivitet«, men jag utgår från att även psykoanalysen vilar på en materiell grund trots att den framhåller språkets betydelse för subjektet.

rens begär, en specifik läsanvisning som Foucault förtydligar i en intervju:

> Jag tror att Lacans hermetiska stil beror av det faktum att han ville att läsningen av hans texter inte enbart skulle handla om en förståelse av hans idéer. Han ville att läsaren skulle upptäcka sig själv som ett begärande subjekt genom läsningen. Han ville att verkets ogenomtränglighet motsvarades av själva subjektets komplexitet, och att det arbete som blev nödvändigt för att förstå det också skulle vara ett arbete som man utförde på sig själv (Foucault 1994: 205).

Lacans stil, som kan uppfattas som barock och maniererad, inbjuder alltså till ett arbete som var och en måste göra på egen hand och som rör den egna subjektiviteten – hans seminarier var ju också i första hand en undervisning för blivande analytiker. Men jag skulle vilja säga att stilens betydelse ingår i en arbetsetik som till viss del även driver Foucaults och Butlers projekt, och som den senare tar fasta på när hon talar om »en mer riskabel praktik som söker generera konst ur tvång«.

Generellt sett kan det tyckas som att olika former av tvång eller yttre styrning liksom internaliserade normer och relegeringar är rätt frånvarande på den globala kapitalismens fria marknad. Men som Malabou och flera andra tänkare uppmärksammat fungerar dess assimilerande tendenser snarare som ett förstärkande av olika kontrollmekanismer – inte minst de som subjektet ålägger sig självt. Det sker nu inte i form av förbud utan genom krav på allt högre grad av anpassningsförmåga och flexibilitet för att inte hamna utanför detta allomfattande system – bli arbetslös, utbränd eller deprimerad, och så vidare. Som Malabou så skarpt skriver: »förmågan att böja sig, följsamheten tycks alltså uppgå i och utgöra en strukturell norm som samtidigt bidrar till uteslutning« (Malabou 2011: 120).

Mot bakgrund av det nyliberala tillåtandet, som stärker kontrollen genom påbuden att allt är möjligt och att egenintresset är det primära, kan Butlers vändning under senare tid mot Emmanuel Levinas framhållande av den andres betydelse för etiken, uppfattas som just ett försök till desubjektivering. Som hon skriver: »Vad man än kallar sitt eget är redan därmed inte ens eget« (Butler 2012: 63). Men i Levinas perspektiv görs det faktum att den andre föregår subjektet eller det egna till en etisk lag »genom vilken man är bunden att hedra den andres ansikte« som Butler också skriver här, vilket leder tankarna till en religiös grundhållning som torde vara svår att förena med Foucaults idé om kritik. Som jag försökt visa ligger den kritiken närmare begärets väg hos Lacan, det vill säga att det enda tvingande är begäret självt (om man inte försakar det), vilket reaktiverar en öppning mot den andre – en rörelse som också är ett arbete som subjektet utför på sig självt. På så vis kan kritiken också förbli en pågående praktik som utgår från en själv – som går ut ur en själv – också i den mening som Foucault ger ordet när han talar om dess etos som en »oavbruten kritik av vårt historiska vara«.

Såväl Lacan som Foucault inbjuder till en förståelse av kritiken och det omedvetna som ett utvecklande av en levnadskonst som inte bara kan innebära en pågående motståndsstrategi mot en nyliberal hegemoni, utan även ett ökat historiemedvetande. Utforskande av »vårt historiska vara« inbegriper inte bara den egna personliga historien eller vår närmaste samtidshistoria, utan omfattar en vidare genealogi och en återläsning av subjektivitetens historia i mer generell mening.

Så låt mig som ett avstamp för ett sådant återvändande till historien citera Montaigne, som i sin sista essä, »Om erfarenhet«, talar om att det inte finns något som är så svårt »som att kunna leva detta liv väl« (Montaigne 2012: 477). Och som Foucault framhåller i sin kurs om subjektets hermeneutik vid Collège de France (1981–

1982) finns det en linje mellan antikens latinska och grekiska självteknologier, som han valt till utgångspunkt för föreläsningarna detta läsår, och samtidens problem. Föreläsningsserierna tydliggör konsekvensen av Foucaults tankesätt, som alltid placerar sig i samtiden tillsammans med historiens texter, och som gör det med uppfordringen att kunna tänka nytt och på annat vis. Även i mitt försök att reflektera kring kritiken och det omedvetna har jag utgått från att vårt tids subjekt har något att lära av historiens spår, i synnerhet om Foucault har rätt när han här säger att »det inte finns någon annan första eller sista motståndspunkt mot politisk makt än ens förhållningssätt till en själv« (Foucault 2005: 252).

För att helt kort visa på hur en tidigare period kunde hantera en sådan relation vill jag avsluta med att ge några korta exempel från Montaignes första läsare under det franska 1600-talet. De är hämtade från en tradition av fritänkare eller libertiner, som de även kallas,* vilka genom en mindre litteratur – bestående av den parisiska salongskulturens ofta kollektivt formade levnadsregler, brev, fabler och essäer – utvecklade en stil och en kritisk praktik som också kan läsas som en motståndsstrategi för att hantera sin tids maktordning.

---

* Själva begreppet *libertin* användes inte som självkarakteristik under den tidigmoderna perioden, utan var snarare en beteckning för att brännmärka ett fritänkande som avvek från religiösa doktriner och officiell politik. Det var inte förrän mot slutet av 1800-talet som termen libertin började användas för att beskriva »författare från 1600-talet som inte hade fått en plats i filosofins historia och representerade en mot-rörelse mot klassicismen« (Cavaillé 2017: 25). Det är denna »mot-rörelse« jag vill ge en glimt av genom några nedslag hos några författare som valt att lägga sig bredvid klassicismens stora genrer, och som utvecklade en mer subtil kritik mot den absoluta monarkins litterära ordning och stela ideologi. Se även min bok *När vi talar om oss själva – nedslag i subjektivitetens historia från Montaigne till Norén* (Ariel, 2018).

Jag vänder mig alltså till det franska 1600-talet under vilket de kungliga och kyrkliga makternas version av världens och universums ordning kvarstod i olika mer eller mindre dogmatiska former, parallellt med framväxten av ett nytt, modernt tänkande. Den relativa religionsfrihet som följde på de blodiga religionskrigen under slutet av 1500-talet bemöts nu av motreformationen, samtidigt som födelsen av ett modernt subjekt tar form. Under denna övergångsperiod öppnas alltså ett rum upp för olika former av subjektivering, som inte bara rör underkastelsen under en absolut monarki eller utformandet av det rationella och autonoma subjekt som följer på Descartes tänkande. En mer skeptisk form av subjektivitet kan även urskiljas i den typ av humanistisk analys som följer på Montaignes essäer, och den vänder sig ofta mot just Descartes filosofiska sökande efter visshet. Det mest frapperande draget i detta fritänkande kan beskrivas som ett desillusionerat avtäckande av drivkrafterna i människans sociala såväl som intima relationer. Ett slående exempel finns hos La Rochefoucauld, som i sina maximer utforskade det fenomen som 1600-talet kallade för egenkärleken (*amour propre*). I en av de mer berömda texterna ur La Rochefoucaulds *Maximer*, en text som signifikativt nog avlägsnats från de fem olika versioner av boken som publicerades under författarens livstid, står att läsa: »Man förmår ej pejla djupet eller genomtränga mönstret i egenkärlekens avgrunder: där är den dold för de skarpaste blickar« (La Rochefoucauld 1955: 98). Maximen utvecklar sig till något av en miniessä, där La Rochefoucauld säger sig vilja ge »ett porträtt av egenkärleken«, och här uppdagas inte bara vad som driver de noblaste, mest oegennyttiga avsikter, utan också och mer intressant, att denna självtillräckliga grund är ohållbar. Maximen

utgör alltså inte bara en kritik av människans egoism i största allmänhet, en kritik som vilar på en lång såväl antik som kristen tradition.* Den hävdar också att människan inte förmår känna sig själv. Såväl det grekiska mottot *gnothi seauton* som den kristna biktens syfte att få människan att tala om det som döljs i hjärtats djupaste hemligheter stöter här på »avgrunder«, en gäckande intelligens som endast har ett mål: »dess enda begär är, kort sagt, att vara till, och är den blott till, så går den gärna med på att vara sin egen fiende« (La Rochefoucauld 1955: 131).

La Rochefoucaulds maximer rymmer en analys av ett socialt maktspel som skärps av att den aristokratiska klassen under det franska 1600-talets befinner sig i en identitetskris på grund av framväxten av den moderna staten under Ludvig den XIV:s absoluta monarki. Och de kan rentav uppfattas som den parisiska salongskulturens motsvarighet till vår tids *tweets* – snarare än levnadsregler utgör de kritiska kommentarer till en pågående maktkamp, ofta formulerade i spirituella *oneliners*: »Egennyttan talar alla språk och spelar alla roller, till och med den oegennyttiges« (La Rochefoucauld 1955: 30). Eller för att knyta an till vår egen så kallade postfaktiska tid: »Sanningen gör ej så mycket gott i världen som sanningens sken vållar skada« (La Rochefoucauld 1955: 33).

Som en motvikt till underkastelsen under subjektiveringens inre och yttre krafter under den tidigmoderna perioden, ingår maximernas kritiska modus i en vidare praktik som söker göra konst av tvånget genom olika relationella aktiviteter. I synnerhet genom salongskulturens konversationskonst, som La Rochefoucaulds maximer alltså reflekterar, får de självtekniker som utvecklats för

---

* Den kan bland annat härledas till Augustinus som fördömde *amor sui* som en synd, till skillnad från den kärlek han menade fanns hos Gud och riktade sig mot Gud – *amor dei*.

den kristna omvändelsen – analysen och verbaliseringen av det inre – nya plastiska former: litterära genrer som är intimt förbundna med samtals- och umgängeskonsten och vars syfte också är att utveckla just denna konst. La Fontaine ger den ett pregnant uttryck i en fabel som han tillägnar just La Rochefoucauld, möjligen efter att läst den första utgåvan av hans maximer. Fabeln beskriver en »Man som älskade sig själv utan att ha några rivaler« och som söker undfly alla speglar eftersom de skulle kunna hota denna övertygelse, men som till slut får syn på sig själv i en vacker kanal: »Han ser sig själv, blir arg; och hans irriterade ögon/ tror sig se en tom chimär«. Moraliteten lyder (i min enkla prosaöversättning):

> Jag talar till alla; och detta extrema misstag
> Är ett fel som var och en finner nöje i att underhålla.
> Vår själ, det är Mannen förälskad i sig själv;
> Alla dessa speglar, det är de andras dumheter,
> Speglar, de rättmätiga skildrarna av våra fel och brister
> Och vad gäller kanalen, är den
> Som alla vet boken med Maximerna (La Fontaine 1991: 47)

Det sker här en intressant omtolkning av den välkända narcissusmyten i den meningen att det som egenkärleken skyggar för är just spegelbilden, som snarare än ren reflektion tycks kunna ge subjektet en sannare självbild, även om den består av de »andras dumheter«. Som Louis Marin påpekat är libertinernas subjektsuppfattning villkorat av en yttre form, och dess »nödvändiga instrument« – spegeln – är helt enkelt andra subjekt och objekt (Marin 1993: 32). Spegeln föregår varje relation självet kan ha till sig själv, och det är det villkoret mannen i fabeln förnekar men irriterat upptäcker när han får syn på sig själv i kanalens vatten, alltså läser La Rochefoucaulds *Maximer*, vilka i sin tur är frukter av salongskulturens kon-

versationskonst. Det innebär också att subjektiviteten kritiskt omprövas i relationen med andra och i mötet med omvärlden i och genom samtals- och umgängeskonsten. Det är betecknande att Descartes immateriella *cogito ergo sum* hos La Fontaines vän Saint-Évremond omvandlas till – »Jag känner mig i det jag säger«:

> Jag känner mig i det jag säger, och jag känner mig bättre genom det känslouttryck jag formar av mig själv än jag skulle göra av hemliga tankar och inre reflektioner. Den idé man har om sig själv genom att helt enkelt fästa uppmärksamheten på det inre är alltid något svävande; den bild som kommer till uttryck i det yttre är mycket tydligare; och ger oss en sundare självinsikt när medvetandet åter granskar den efter att den har presenterats inför våra ögon (Saint-Évremond 2004: 704).

Saint-Évremond skriver detta i en essä om läsningens betydelse för honom själv och den kritiska verksamhet han ofta ägnar sig åt. Det är alltså en kritisk verksamhet som får honom att artikulera ett kroppstänkande som desubjektiverar ett subjekt format efter den kristna traditionens lydnad, men som samtidigt motsätter sig det autonoma och rationella subjekt som skulle dominera under de närmast kommande århundradena och få sitt tydligaste uttryck hos Kant. I en tid då detta moderna subjekt befinner sig i kris kan det därför vara särskilt intressant att återvända till libertinernas betoning av »den bild som kommer till uttryck i det yttre«. För om deras betoning av den yttre formen i visst avseende erinrar om vår tids uppvisning av bilder av oss själva i sociala medier, utgör deras praktik samtidigt ett korrektiv till det som vår tids exponering framför allt bekräftar, nämligen den nyliberala subjektiveringens restlösa flexibilitet.

Den levnadskonst som kan utläsas hos 1600-talets fritänkare

framstår istället som just en *dygd* i form av ett utvecklande av strategier för att kringgå maktens kontroll, genom salongernas samtalskonst och mindre litteratur, men även genom olika former av yttre och inre exil. Saint-Évremond levde större delen av sitt liv i landsflykt. La Rochefoucauld började formulera sina illusionslösa maximer efter att aristokraterna förlorat inbördeskriget mot den kungliga makten, som centraliseras allt mer från och med mitten av 1600-talet. La Fontaine blev mot slutet av sitt liv invald i den Franska akademin och befinner sig nära makten, men hans skrivande avtäcker och driver med den genom sina subtila ironier och fräckheter. De fritänkande subjekteten utvecklas till skickliga dubbelspelare på maktens arena, samtidigt som de blir experter på att genomskåda detta dubbelspel genom en kritisk praktik som följer begärets vägar genom konsten, snarare än genom den rationalitet som alltid vet att anpassa sig efter systemet.

Referenser

Badiou, Alain (2003) *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*. Caen: Nous.

Butler, Judith (2004) »What is critique? An essay on Foucault's Virtue«, *The Judith Butler Reader*. Red. Sara Salih, Malden, MA: Blackwell.

— (2012) *Parting Ways. Jewishness and the Critique of Zionism*. New York: Colombia University Press.

Cavaillé, Jean-Pierre (2017) »Qu'est-ce qu'un 'philosophe libertin' au XVIIe siècle?«, *Philosophie et libre pensée / Philosophy and Free Thought*. Red. Lorenzo Bianchi et al., Paris: Champion.

Franzén, Carin (2018) *När vi talar om oss själva – nedslag i subjektivitetens historia från Montainge till Norén*. Knopparp: Ariel.

Lacan, Jacques (1966) *Écrits*. Paris: Seuil.

— (2015) *Psykoanalysens fyra grundbegrepp*. Bok XI. Hägersten: Tankekraft förlag.

— (2000) *Psykoanalysens etik. Sjunde seminariet*, 1959–1960. Övers. Zagorka Zivkovic och Jurgen Reeder. Stockholm: Natur och Kultur.

La Fontaine, Jean de (1991) *Œuvres complètes*, vol. 1. Red. Jean-Pierre Collinet. Paris: Gallimard.

Foucault, Michel (1994) *Dits et écrits IV 1980–1988*. Red. Daniel Defert och François Ewald Paris: Gallimard.

— (1966) *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

— (2005) *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France, 1981–1982*. Red. Frédéric Gros, övers. Graham Burchell, Hampshire: Palgrave Macmillan.

— (2012) *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France*, 1979–1980. Red. Michel Senellart. Paris: EHESS.

Freud, Sigmund (2008) *Samlade skrifter,* band X. Stockholm: Natur och Kultur.

La Rochefoucauld, François de (1955) *Maximer*. Övers. Hannes Sköld, Stockholm: Forum.

Malabou, Catherine (2011) *Que faire de Notre Cerveau?* Paris: Bayard.

Marin, Louis (1993) *Des pouvoirs de l'image*, Paris: Seuil.

Montaigne, Michel (2012) *Essayer. Bok 3*. Övers. Jan Stolpe. Stockholm: Atlantis.

Saint-Évremond, Charles de (2004) »De quelques livres espagnols, italiens et français«, *Libertins du XVIIe siècle*, vol. 2. Red. Jacques Prévot. Paris: Gallimard.

Lars-Erik Hjertström Lappalainen

Överdrift, pinsamhet, förställning

Kritikens medium (mikrosensibilitet och skrift)

Jag blev ombedd att tala om »kritiken som konst- och kunskapsform« eller »en personlig poetik«. Det förra tror jag inte riktigt på, men det senare är lockande. Att skriva kritik är nämligen en av de märkligaste saker jag har gjort. Dels för att det fungerar så bra att använda sig av överdrifter för att ens komma i närheten av det som händer i relationen till konst, precis som att det är avgörande att kunna gå emot sin egen uppriktighet för att komma verket närmare, och nästan oundvikligt att behöva acceptera det pinsamma och direkt korkade som alltid finns i en hängiven relation till konst. Dels för att själva skrivandet för mig är så absolut avgörande just för kritiken. Utanför kritiken har skrivandet aldrig väckt mitt intresse, varken dess praktik (jag väger inte mina ord på guldvåg, jag har ingen erfarenhet av »alla de där timmarna när man finslipar formuleringar« som andra kritiker ofta nämner) eller dess teori (trots att min intellektuella bildning skedde under en tid då allt sades handla om skriften). Och skrivandet utgör heller inte hela det kritiska arbetet; det absolut avgörande är att komma på själva tillvägagångssättet för att titta ordentligt på utställningen, vilket sker helt utan relation till skriften. Men underligt nog är det i skrivandet som »det« sker för mig: kritiken får existens, tittandet blir ett seende av annat slag.

Efter att ha sett en utställning har jag som regel ingenting att säga. Inget omdöme, inga speciella iakttagelser, ingen geist. Mindre än oberörd är det nog tom, eller blank, jag är. Nollställd. Visserligen kan jag prata om hur *jag* hade det därinne, kul eller inte, jobbigt, mysigt, stressigt eller intressant. Men det har ju inte så mycket med konsten att göra och absolut ingenting med kritik. Att prata om konst ter sig ohyggligt svårt för mig, skriva om det däremot ganska enkelt. Det här överraskade mig i början, och sen var det istället förvånande att jag aldrig lärde mig prata – kanske saknar jag helt enkelt den bildningen. För att svepa in min situation i tätare dunkel vill jag också nämna att den roll jag vill ge skrivandet inte har någonting med litteratur att göra. Det ligger kanske inte någonting allmängiltigt i det, men för min del ser jag inte kritik som en litterär genre eller som litterär konst. Möjligtvis går jag i Robert Smithsons (stor förebild för mig) upptrampade spår här, för såvitt jag minns skrev han angående sitt eget »skrivande i konstens närhet« och sin egen »infra-kritik« att »litteratur är en dålig idé«.* Och för att stänga alla utvägar: nej, någon kunskapsproduktion handlar det heller inte om, god kritik ska inte ha något som helst akademiskt värde och ingen bas i kunskap. Kritiken handlar inte om att relatera former till traditioner till exempel, ja äger inte i första hand rum i relationen till den kommunikativa delen av verket. Om en kritiker ser en kub på en utställning, ska hen inte nöja sig med att koppla den till minimalismen – sånt kan en historiker göra – utan hen ska gå in i mikrosinnligheten kring kuben, hur den känns, hur hen påverkas osv.

När jag inför det här började fundera över min avsaknad av

---

* Se min text »Robert Smithson and the Importance of a Sovereign Criticism« i Site, 2009 nr 26–27. http://sitemagazine.net/content/01-issues/19-26-27_2009/26-27_2009.pdf

intryck att förmedla efter att ha sett en utställning, tedde sig ett tag Harry Lehmanns hävdande att konstkritiken sker i den estetiska erfarenhetens medium, till vilket »någonting 'outsägligt'« hör, som en fullt möjlig förklaring. Enligt honom skulle såväl produktionen av konst som receptionen av den alltså ske där, och inte alls i språket.* Men det skulle ju inte hjälpa mig att förstå varför jag kan skriva om konst, men inte tala om den. Dessutom är jag osäker på om den gemensamma grunden för kritik och konst, om de har en sådan, skulle vara en redan individuerad sfär av erfarenheten, snarare än bara en djup och helt allmän nivå av sinnlighet, som kritik och konst måste upprätta en mer uppmärksam relation till. Kanske är »uppmärksam« inte rätt ord. Jag vill inte uppmana kritikern att vara mer koncentrerad när hen går på utställningar, snarare tvärtom. Jag tror på Bergsons beskrivningar av hur såväl den kunskapsbaserade som den praktiskt orienterade perceptionen (bägge två förenade i sökandet efter betydelsebärande detaljer eller »information« i verken) begränsar perceptionen, skiktar den, och att det är möjligt att se saker, som i ögonvrån, som aldrig skulle framträda för en koncentrerad blick. På en utställning ska man vara disträ och låta så mycket som möjligt strömma in; man ska vara passiv, »percipiera för intet« som han säger. Det som sedan måste till är inte en perception av något speciellt som visas, utan en apperception, det vill säga ett medvetande om att man faktiskt ser eller har sett någonting. I det ordinära tillståndet har vi visserligen alla de där små perceptionerna, men utan apperception.** I vardagen och kunskapen, akut perception och automatisk apperception, men inför konsten behöver vi disträ perception och akut apperception.

---

* »Zehn Thesen zur Kunstkritik« s 17 i *Autonome Kunstkritik* som Lehmann står som redaktör för. Kadmos, Berlin, 2012.

** *Bergson*, »La perception du changement« s 149–151 i *La pensée et le mouvant*, Paris: Puf, 1999.

Jag känner mig i min kritiska praktik ganska nära förbunden med traditionell estetik på så vis att konst förefaller mig uppfattas med ett helt annat bruk av sinnligheten än vad både det praktiska livet och kunskapen kräver. Men jag har svårt att förlika mig vid tanken på att denna nivå av sinnligheten, eller detta bruk, i sig skulle vara estetiskt, som exempelvis Kant eller Lehmann tänker sig det. Den där perceptionen har ju i sig ingenting med konst att göra, utöver att den ger konsten ett material – precis som den skulle kunna ge filosofin material, utan att den därigenom blev estetisk. Estetisk erfarenhet blir den för mig först i skrivandet om konst, när den kopplas till konst. Det är märkligt: på något sätt tycker jag mig komma i kontakt med den här mikrosensibiliteten, som jag vill kalla den, när jag skriver. Det som sker i skrivandet är att verk eller utställning kopplas till mikrosensibiliteten, eller mikrosensibiliteten till konsten. Det är vad konstkritik är: en artikulation av ett slags mikrosensibilitet med det av konst sedda och tänkta. (Och för att göra det personligt är det bästa att tillägga: det är nog inte varje gång som jag recenserar som jag också skriver kritik.)

Det omöjliga, det omständliga och den självupptagna

Jag tror inte att det avgörande momentet i skrivandet ligger i överföringen till språk, utan i långsamheten som skrivandet tvingar en till. Den första mystiska aspekten i kritikskrivandet är att det fungerar som en slags teknologi för att för mitt inre öga se utställningen igen, med ständig hänsyn tagen till mikrosensibiliteten, med att få till en apperception kring en perception som jag inte märkte. Hur var det egentligen där på utställningen, är frågan. Och när man skriver så är det som att se utställningen på nytt i slowmotion, i närbild, i översiktsbild – det är rätt filmiskt, fast segt, och tiden kan

fås att nästan stå stilla. Jag ger akt på huruvida jag saktade in steget i närheten av någonting, om någon känsla kvickt fladdrade förbi som i ögonvrån, huruvida en association till något gjordes, vad ögonen föll på efter associationen, hur stämningen var och – drog jag på munnen? Allt sånt. Jag tycker mig återuppleva utställningen, fast långsamt och på ett väldigt väldigt överspänt vis, och med ett ofint misstänkliggörande av varje moment, som om det försökte dölja något. Omständligt, det ordet får här betydelsen omständigt (utan l), varje omständighet ska palperas. Det är en självupptagen, asocial karaktär, nästan paranoid, som sätter sig och skriver. Till min hjälp har jag anteckningar tagna på utställningen, som rör det sedda på en annan nivå: former, motiv, koncept, placeringar av verk, märkliga detaljer i utförandet. Men ibland rör anteckningarna också hur jag står eller sitter när jag tittar på en viss sak. Det är skrivandets utgångspunkter: relationen till mikrosensibiliteten, och anteckningar om det jag på en mer alldaglig sinnlighetsnivå såg och tänkte.

I skrivandet handlar det mest om att komma på trix för att få tag på och undersöka mikrosensibiliteten. En tanke som jag tidigt upptäckte att jag använde mig av, och som jag sedan dess ofta har glatt mig åt, är överdriften. Jag ska ge några exempel. (Nu har jag ett praktiskt problem: jag tycker inte om att läsa det som jag har skrivit, det är lika obehagligt som att få flashbacks när man är bakis. Därför tar jag det mesta ur minnet, vilket kan göra det hela både felaktigt och inbilskt. Det personliga i den här poetiken ska därför inte förstås biografiskt, som om jag talar om hur det faktiskt var. Jag försöker det, så gott det går, det är allt. Istället får man se det personliga som form här, precis som jag har lärt mig från Chris Kraus' bok *I Love Dick*.)

När jag börjar skriva kritik vill jag helst att det ska kännas som en omöjlig uppgift. Det är delvis ett krav på konsten: att inte passa

in i det vanliga förståelsemönstret. Delvis är det ett krav på tittandet: det ska ha hittat en vinkel, en ingång som jag aldrig har tänkt på och som ter sig som en återvändsgränd. Då först behövs skriftens långsamhet och förmåga att skapa hållpunkter (lite som linor och hakar för en bergsklättrare) som man kan dingla och svinga i sidled från. Den här blockeringen som konsten då utgör tvingar en att söka vägar på en annan nivå, i mikrosensibiliteten.

När man tittar på konsten är givetvis det manifesta viktigt, former, kanske komposition, bildelement, narrativ, explicit innehåll i titlar osv. Men, återigen: bara som hållpunkter. Jag vill känna till de där sakerna, och inte tänka på dem när jag tittar, inte låta dem styra tittandet. Men jag vill överraskat kunna göra kopplingen när jag i det planlösa tittandet har hamnat i närheten av exempelvis någonting som sägs i en titel. Grundsträvan när jag skriver är dock en annan: *komma åt det som inte var manifest, utan det jag var med om*. Det för mig helt avgörande i skrivandet är då inte ordval och meningsbyggnad, utan att det går långsamt. När jag då ser utställningen som för en andra gång riktar jag uppmärksamheten mot mig själv. Jag vill då lokalisera förändringar i mig, en ny stämning, en liten lust eller olust, ett ögonblick av bristande närvaro då jag tänker på annat, eller känslan av en insikt. Hittar jag någonting sådant försöker jag koppla det till olika saker i verken (allt från en detalj till en komposition till en konfrontation mellan verk osv – enheterna kan ligga på olika nivåer.) En grov variant av det här brukade jag göra redan på 80-talet, på gamla moderna muséet. Jag åkte ofta dit när jag var sjuk, för att se hur kroppen skulle reagera på olika verk. Vissa saker, märkte jag, vill man verkligen inte se magsjuk (Dali!). De här fysiska, eller sensibilitetsmässiga reaktionerna, är vad jag tycker mig komma åt i skrivandets långsamhet.

Nu vill jag genast påpeka att jag inte fäster någon kognitiv giltighet vid denna introspektion. Jag tror varken att mina disträa obser-

vationer alltid är helt riktiga, eller att min introspektiva genomgång av mina reaktioner är verkliga sanningsinstrument. Men de har visat sig funka, i betydelsen att de dels gör konsttittandet meningsfullt för mig, dels gör det skrivna relevant för konstnären. Konstnären är för mig den enda läsaren. När jag skriver så vill jag få reda på om jag har fattat, jag vill höra om det jag har fattat säger konstnären någonting. Om inte så är jag ute och cyklar, hur historiskt eller sociologiskt eller psykologiskt riktigt det än skulle vara. Det är inte vetenskapen som jag vill ha respons ifrån, för varje verklig kritisk skrift från min sida är en kontaktannons skickad till konstnären.

Kanske kommer man här att tänka på en inre monolog, stream of conciousness, eller det Kierkegaard kallade »det konkreta självet« som är en så rik process att ingen författare någonsin har skrivit om det. Men eftersom mikrosensibiliteten är knappt eller inte alls medveten, inte heller omedelbart överförd till språk, så är det inte riktigt en ordström, utan strömmen som en materia det handlar om. Medvetandeströmmen kanske skulle registrera att jag plötsligt kände mig glad när jag gick i en korridor, skrivandet skulle försöka koppla det till något element – en skjorta, ett leende, uttrycket hos en krukväxt – som jag kanske bara uppfattade som en närvaro bakom ryggen utan att bli medveten om objektet som orsakade den. Skrivandet förhåller sig plastiskt till den här sensibiliteten, påverkar dess förlopp, ger det form. Tiden dras ut och ihop på annat sätt än vad som empiriskt skedde, avstånden i rummen sammanfaller inte med de avstånd som upprättas i retningarna osv. Skrivandet är en inbromsning, eller så är det mikrosinnligheten som var försenad och äntligen har accsat i kapp betraktandet av de manifesta formerna. Så formas den estetiska erfarenheten.

Det är i den formationen som de tre knepen jag ska ta upp kommer till användning: överdrift, ouppriktighet, pinsamhet.

Överdrift och karikatyr

Första termen: överdrift. Långsamheten är som sagt parad med en överspändhet, en sensibilitet stegrad till överkänslighet – den är i sig överdriven, en överdrift. Den här överkänsligheten och dess överdrifter är givetvis en kliché: kritikern som talar om en dikt som »en käftsmäll« – en dikt! »käftsmäll« … – eller om någon låt som »ett slag i magen«. Det ska man inte hålla sig för god för. Jag skriver saker i stil med »jag häpnar«, »jag står som träffad av en blixt«, »drabbas av en monumental leda«, »vet inte längre vad som är framför och bakom, min kropp finns inte på kartan«. Jag vill minnas att jag i den första konstkritik som jag publicerade, en recension av Håkan Rehnbergs utställning Insomnia på Galleri Magnus Åklundh i Malmö, skrev att det är som om man ser hans målningar från ovan och ner, själv svävande liggande i luften. Empiriskt, eller enligt det som Nietzsche kallar »den folkliga sensualismens sanningskanon«, är det här naturligtvis fel (jag varken svävar eller har illusionen om att göra det). Men det är inte den sensibiliteten man använder i konst. Det är inte »jag« som häpnar, får smällar och har leda, inte »jag« som tycks sväva ovanför målningen, utan någonting i mig, mikrohakor. Det är inte »jag« som känner, utan ett jag som i apperceptioner ploppar upp som främmande väsen vilka har upptäckt att »det känns«.

Så här börjar den tidigaste av mina publicerade recensioner som jag har kunnat hitta. Den är från 2007 – jag började publicera kritik 2005 – och handlar om Kristina Jansson på Milliken Gallery i Stockholm:

> I galleriets inre rum hänger den första av utställningens två serier av målningar. Öde rum, bara en blick tycks finnas i dem. Inte min. Det

> är inga rum man skulle vilja vara i. Man har hamnat fel. Allt verkar handla om att dra sig ur det. Såsom bilder betraktade är de allra flesta också alldeles för tydliga. Man får en konstig känsla av att de är nästan gåtfullt tydliga, som om de pekade ut det ingenting speciella i bilden. Samtidigt finns det en akutsituations hast i måleriet som ger själva bilden ett drag av oundviklighet eller nödvändighet. Det är lite obehagligt, man blir illa till mods och vill gå. Man står och glor.

Det där har på sätt och vis väldigt lite av det »deskriptiva värde«, som ofta framställs som en av kritikens grundpelare (James Elkins). Men med tanke på hur ofattbart enkelt det är att idag få tag på bilder om det man läser om ser jag inte varför man skulle försöka beskriva *verken* minutiöst, bättre då att beskriva erfarenheten, eller seendet eller känslan eller vad det nu var som framträdde för en. Här koncentrerar jag mig ganska mycket på stämningen i rummet. Överspändheten är manifest: det är klart att det på vanlig empirisk nivå inte var det minsta obehagligt att vara där, och att jag som person inte kände att jag hade hamnat fel. Ingen safe zon är så trygg som en konstvisningslokal – där kan jag utan minsta nervositet gå in i ett helt mörkt rum med okända människor utan att för ett ögonblick frukta att något ska hända. Det skulle jag inte göra någon annan stans. Men i texten stegras obehaget till den punkt att jag säger mig »vilja gå«. Överdrift? Jo, i förhållande till någon idé om »bokstavligt talat«, men det är en överdrift som för mig närmare det som händer. Varför skulle jag vilja gå? Först för att jag inte är mig själv: blicken sägs omedelbart inte vara min – och där försvinner jaget ur texten och ersätts av ett man. »Man« har hamnat fel, inte just jag, utan vem som helst som hamnar i bilderna har hamnat fel. Hamnskifte, alltså. Verken är för åskådaren vad månen är för en varulv. Sedan blir det värre. Allt är »nästan gåtfullt tydligt«. Här får jag ju ta i alltså. Det finns alltså ingenting dunkelt i verket, ingen

positiv grund för att känna att någonting skulle vara märkligt. Just den avsaknaden blir nu själv till ett fenomen som förklarar känslan av gåtfullhet. Det är alltså en objektskonstruktion som sker där. Kanske är kritikens objekt alltid dubblerad av ett sådant inre, mentalt objekt som inte tillhör målningen, men väl konsten i målningen. Ungefär som Deleuze skriver att en stor roman alltid är avigan av en annan »som bara har skrivits i själen, med tystnad«.*

Om jag trots detta obehag mot alla sunda instinkter stod kvar och tittade länge på utställningen, så var det ju för att de här intrycken var så oerhört svaga. Ytterst svaga; men satta i en bejakande relation till överspändheten genom en gravt överdriven uppmärksamhet på min egen situation, märker jag i skrivandets långsamhet att det faktiskt var det där som hände. Inte i galleriet, men i skrivandet hinner jag notera att min syn alieneras, att blicken inte är min. Det är en förändring av apperceptionen, det vill säga medvetandet om att det är mina intryck, mitt seende, mina tankar. Och inte bara apperceptionen, utan även perceptionen förändras: själva avsaknaden av någonting märkligt görs till någonting gåtfullt.

Det är givetvis inte en hållning man kan leva med, då skulle man ju gå under. Jag tror heller inte att det var ett omdöme om hur verken såg ut, utan ett försök till att formulera en liten liten känsla som fanns inför verken. Orden ska beskriva den känslan, göra den kommunicerbar, inte beskriva någonting positivt givet i verket. För att det ska kunna göras måste känslan blåsas upp, för det är först då som jag själv kan få syn på vilket innehåll den har, vilken tanke som finns i den. Utifrån det kan jag försöka komma åt den alienerande faktorn i verket, vad det är i utställningen som tar över min blick och gör den främmande. Det blir då själva objektet för kritiken. Kritikens objekt har då framställts genom en överdrift och i rela-

---

* *Critique et clinique*, »Bartleby, ou la formule« s. 94, Paris, Minuit, 1993.

tion till ett annat subjekt. Ett buktaleri pågår här, man låter någonting annat än en själv tala genom en. Inte någon gud eller sanningen, eller naturen (inte geniet), men någon liten subjektivitet som fanns i en viss relation, ett litet tag. Ingen som var på utställningen med mig behöver ha noterat det, inte ens jag själv där och då, men i skrivandets tempo känner jag av att där hände någonting som gjorde att det var annorlunda efteråt. Det är kanske mikrohändelser, små rörelser i sensibiliteten, men jag tror att det är de, ehuru omedvetna eller förmedvetna i situationen, som påverkar hela receptionen av utställningen, ja som är de egentliga händelserna.

Överdriften är som ett reglage för mikrosensibiliteten. Med hjälp av den kan proportionerna försvinna och jag kan själv välja storlek eller styrka på intrycken. Det är ungefär som att höja volymen på stereon, det skapar i sig inga crescendon eller nåt som inte finns i musiken, men man hör på det sätt som känns bäst. Ett ögonblicks fördröjning i steget kan här bli en »förstenad handfallenhet« inför verket, om det känns rätt. Det är känslan som är det avgörande här: överdriften i bilden eller i det språkliga uttrycket måste vara en förstärkning av känslan, men inte en förändring av den. Överdriften fungerar som ett mikroskop. Det är den som drar fram stämningen och dess skiftningar, som ska förstärkas utan att förändras av överdriften.

Vad är en förändring här? I princip tror jag att det skulle vara en förändring i kvalitet. Jag vill ju inte ge verket en kvalitet som det inte har. Om jag märker en antydan till något kul i verket, kanske något komiskt, något vagt humoristiskt – hur ska jag få tag på det, kan då frågan vara. Blir jag hjälpt av att skriva »det finns någonting hejdlöst komiskt över det här« eller förändrar det verkets kvalitet, som bara fick en att le lite? Ibland kan något vara hejdlöst komiskt, men bara svagt leende uppfattat: då kan man blåsa upp den till gigantiska former, utan att den blir annorlunda, bara starkare och

mer framträdande. Men ibland är verket kanske mer manifest, eller tydligare komiskt, men av en typ som aldrig skulle kunna bli hejdlös – som Erik Beckman sa om Hasse och Tage: en humor som alltid har skyddsnät och därför aldrig blir hejdlös, aldrig halsbrytande. Då får man, om så behövs, blåsa upp den på annat sätt, men inte genom just den överdriften (»hejdlöst komiskt«), kanske tillskriva den en substans som gör den tänjbar, hållbar, ger lång räckvidd eller något sådant.

Men den i första läget missvisande överdriften, den som förvränger intrycket, kan ibland vara det som ger rörelse åt kritiken så att man kan gå från ett verk till ett annat, eller från en detalj till en annan, mellan saker som inte på något tydligt sätt är artikulerade i det givna. För om man tar i ordentligt och med hjälp av en enorm överdrift låter tanken stiga, så kan det hända att man därigenom byter perspektiv. Plötsligt lämnar man det intryck man höll på med, avlägsnar sig så mycket att man får ett annat blickfång och då ser annat i utställningen som motsvarar överdriften (antingen i sig eller i koppling till den förra detaljen); eller så ser man samma sak ur ett annat perspektiv eller i ett annat sammanhang. (Jag tänker mig det här som ett omvänt bungy jump, och linan är det första intrycket som dras ut.) Kanske får man då syn på en annan detalj i relation till vilket det första, bara moderat roliga, visar sig vara hejdlös. Då är jag så inbilsk att jag *aha, det var det som jag reagerade på!*, men utan att ha haft koll på att det var i den där relationen som det roliga producerades. Då har överdriften utverkat en koppling, en komposition, som jag annars inte hade fått till. (Sådan rörelser kan ju också ske genom att man helt enkelt förlänger en tanke som man har kommit åt i verket, och plötsligt ser att nu kan jag gå ner i verket igen, på ett annat ställe. Det är nog nästan vanligare för mig, men inte lika intressant, mer vanligt tänkande bara.)

Överdriften är alltså inte bara ett sätt att zooma in, utan också ett

sätt att byta infallsvinkel, att hamna någon annanstans varifrån man får syn på någonting som annars inte skulle ha setts. Det är alltså känslan som avgör hur stor överdrift intrycket klarar av. Man skulle kunna säga att en sådan rörelse genom en utställning eller ett verk, ett sådant tänjande på den ena detaljen eller intrycket, och sedan sammanbindandet med en annan, ger utställningen/verket en fysionomi som det inte har, det vill säga att jag gör en karikatyr av det jag skriver om. Ja, det är i så fall det finaste man kan säga om det! En karikatyr kontrasterar nämligen inte bara mot en »realistisk« bild – som ju bara motsvarar vardagssensibiliteten – utan är framförallt konträr till abstraktionen. Karikatyren abstraherar inte, utelämnar inte, reducerar inte, utan behåller allt och framhäver signifikativa drag som själva inte är tillräckligt framhävda. Överdriften fångar mer än både realismen och abstraktionen, den är mer sann.

Modet att inte vara uppriktig

»Endast en väl tilltagen överdrift närmar sig sanningen«. Jag är ganska säker på att Fassbinder någon gång har sagt det, men jag kan inte hitta var. Överdriften finns där för att få mig närmare det som verkligen var eller är. Här handlar det väldigt mycket om att våga. (Och här finns det ju risk att man tänker »mod«, som en moralisk egenskap, en dygd. Men det handlar nog mer om djärvhet, någonting som drar mot dumdristighet, oförsiktighetvårdslöshet eller, mer juridiskt, oaktsamhet. Man måste våga sätta sin trovärdighet på stel. Ingenting skadar kritiken så som viljan att vara trovärdig.)Vågar man stå för ett uttryck som överskrider händelserna såsom de ter sig för vardagssensibiliteten, för den praktiska och vetenskapliga rimlighetssensibiliteten? Vågar man se, och se

det för vad det är, trots att man så aktivt har gått in och överskridit sin sensibilitets vanemässiga gränser? Man ska inte bedriva kritik om man vill ljuga sig ut ur mikrosensibiliteten, om man, som Nietzssche säger, vill hålla sig till »den evigt folkliga sensualismens sannings-kanon« som »har ögon och fingrar på sin sida, den har synbarheten och handgripligheten på sin sida; detta verkar … övertalande, *övertygande* … «* Kritiken är inte en positivism, dess framställning följer inte de avvägda måtten som vardagen och trovärdigheten kräver. Det som räknas här räknas inte där och vice versa. De välavvägda uttrycken som man så gärna använder för att låta sansad och rimlig, finns inte för att komma åt sanningen utan för att vinna förtroende. Det är någonting som jag försöker klara mig utan. Inte sällan försöker jag undergräva min auktoritet i början av texterna. Ibland, om jag skriver om någon som inte är så välkänd, säger jag redan i början någonting som ska uppfattas som en invändning och avslöjas som ett missförstånd för att läsaren ska ta parti för konstnären, mot författaren. Och sedan, alltmedan texten så att säga visar sig jobba för konstnären, hylla konstnären, så är de ändå lite motvilliga mot berömmet, eftersom de redan har tagit parti mot mig. Det stimulerar det som högskolorna kallar »kritiskt tänkande«, men som de samtidigt motarbetar genom att lära ut hur man vinner förtroende och övertygar. Kritiken ska få folk att upptäcka verken, inte för att det litar på mig utan *trots* min opålitlighet.

Eländet för den här strategin tycks infinna sig när känslorna verkligen är stora så att säga »på första nivå«. Det händer ju att jag faktiskt känner marken gunga under fötterna och misstänker jordbävning, det är sant. Då hjälper ju ingen överdrift, varken mig eller läsaren. Det blir konstigt nog nästan samma svårighet som när man inte har intryck av någonting alls, när man har slumrat till i en

---

* *Bortom gott och ont* §14.

film eller stått och tänkt på annat. Det man då måste göra är att, om möjligt, hitta den precisa roll som den där känslan fyller i relation till verket. Jag tänkte här läsa upp en grej som jag skrev om Marja-Leena Sillanpää för en massa år sedan, 2009. Som jag minns det nickade jag till, gång på gång, när jag såg den korta filmen, alltid på samma ställe så att jag var tvungen att se den väldigt många gånger.

> Nere i källaren finns en video, och en soffa som andas hemmiljö. En bild på en riktigt tråkig, snölös vinterdag på landet: fält, bladlösa träd, jord i träda, glest snöblandat regn tror jag. Kameran oavbrutet i samma position, bara en liten gungning då och då: en effekt av kroppens otålighet eller tillfälliga kraftlöshet. Mitt i bild står fem (tror jag) ganska stora granar. Med jämna mellanrum faller en av dem, tills ingenting finns kvar som skymmer utsikten över ledan. Man ser inte den som är där och sågar ned träden, för hand föreställer jag mig, och det hela presenteras i realtid. Långsamheten är majestätisk, händelserna nästan försumbara, knappt händelser, men ändå så definitiva. På väggen finns en informationsskylt. Man får reda på att det var konstnärens mor som hade planterat träden, i detta landskap som i övrigt saknar barrträd. Nu är hon död, och barnen har kommit överens om att ta bort träden. Det här är det sista vi ser av mammans utsikt. Redan utan att ha läst om det är filmen otroligt rörande, med informationen ännu mer så. Men det här verkets storhet ligger i att det producerar och utnyttjar betraktarens frånfälle, den sviktande uppmärksamheten. Man tappar koncentrationen framför många verk, men här fullbordas verket därigenom. Plötsligt är man tillbaka framför videon, osäker på om man har missat ett träds fall. Man har själv varit frånvarande, precis som den döde, i andra tankar förmodligen, men som man inte minns. Ett vagt intryck av att ha stigit i tanken, upp till något oformulerat, kanske språklöst, en sfär av rörelse, mer verklig än de fallande träden. Man inbillar sig ha varit en del av den rörelse som man

> tidigare bara iakttagit i utställningen – man har tagit del av frånvarons liv, inte här och nu, men alldeles nyss. För att parafrasera Sillanpää: Hux flux va man dö.*

Den här tolkningen var det ju inget aktivt tolkningsarbete som låg bakom, inga läsningsstrategier i stunden, inga »förhandlingar« (som konstfolk tycker om att säga). Jag slumrade till i tjänsten. En ren försummelse – *om* det inte hade varit så att det upprepades gång på gång. Då var det ett experiment. Då gällde det bara att kunna koppla min plötsliga dåsighet till verket, och då givetvis positivt och inte passivt aggressivt där man säger att det var verkets fel att man somnade. Tvärtom, den hade en givetvis en *virtus dormitiva* som var värd all förundran, respekt och heder. Här blir det plötsligt kritikens uppgift att förstå den.

Som ni hör innebär det här en viss oärlighet, trots att jag vill göra anspråk på att vara mer sanningsenlig med än utan överdrift. Det är helt enkelt inte jag, och mina kunskaper, som är sanningens mått: kritiken ska vara subjektivt trogen, trogen en upplevelse, men upplevelsen behöver inte vara »min«, utan ska helst vara trogen en subjektivitet som bara fanns där, i relation till verket, ja i själva verket.

Jag sa tidigare att överdriftens mått sattes av känslan, känslan av att det fortfarande var det egentliga fenomenet som behölls i uttrycket, bara förstorad. Men nu byter vi nivå. På en annan nivå, när man lämnar mikronivån, litar jag inte alls på känslan utan förhåller mig mer till kunskapens gränser. Det händer ofta att jag i ett läge när jag är på väg att komma med en invändning, eller till och med en dom, av en utställning överger den övertygelsen och ger mig in i utställningen igen, som från en ny infallsvinkel. Istället för

---

* http://konsten.net/s-p-g-stockholm-marja-leena-sillanpaa-218-129/

att säga att filmen är så långsam och händelsefattig så att man somnar – vilket man då antyder inte är bra – blåser man upp möjligheten att man kanske tuppade av av spänningen. Även om jag inte först tror på det, kan jag genom tolkningen märka att det nog är »det rimligaste«. I relation till sitt eget jag måste man vara misstänksam och falsk, i relation till de små känsliga mikrosubjekten och konsten måste man vara naiv och kärleksfull.

Den här strategin minns jag att jag använde redan i en annan av mina först publicerade recensioner, kanske den tredje – en som jag inte längre hittar. Det var en slags dokumentär video, som jag först tyckte var taffligt gjord. Ljudet var dåligt, informationsskyltar som ibland fanns i bild var så små att de var oläsbara, vissa kombinationer av skjortor och väggar var väldigt olyckliga osv. Utifrån vad jag visste om film var precis allt fel med den. Det kan man ju inte skriva kritik om. Det var då det slog mig: hur skulle filmen te sig om allt det här var avsiktligt? I det läget måste man använda sin bildning och träning i objektivitet på bästa sätt: visserligen trodde jag inte att det var avsiktligt, men jag kunde ju inte *veta* att det *inte* var det. Där får man ju välja: akademisk och personlig rimlighet, eller sträng vetenskaplig hållning; prioritera erfarenheten från det förflutna och underbygga fördomen med en induktion, eller acceptera kunskapens gränser och öppna för en möjligtvis ny erfarenhet; hålla fast vid vad man tror, eller strunta i vad man uppriktigt är övertygad om och satsa på det som faktiskt inte är omöjligt eller uteslutet, nämligen att det hela var avsiktligt.

När jag tittade på videon igen, med förutsättningen att allt var exakt så som det var avsett att vara, blev det ett väldigt kul verk. Det som tidigare var beklagliga misstag blev dråpliga lösningar på situationer som jag tidigare inte hade uppfattat. Jag skrattade en hel del, gillade filmen. Konstnären gillade recensionen, var glad för den, men tyckte också att filmen hade blivit lite främmande. Kan-

ske var hela min approach överdriven och gjorde en karikatyr av verket. Men jag är säker på att jag genom den strategin kom in djupare i verket och sa fler träffande saker om det, än om jag hade hållit fast vid min övertygelse och övervägda omdöme, som hade all rimlighet i världen. Det började som en tolkning i mjugg, och slutade i ett uppskattande på armlängds avstånd.

Det handlar egentligen här mindre om subjektet, om vilket subjekt man förhåller sig trogen till, än om objektets *positivitet*. Man vill ju skriva om det som är där, om det man ser, kan se, inte om hur det sedda förhåller sig till mina förutfattade meningar, eller min förståelse om, hur det *borde vara*, hur det *var tänkt* att vara etc. Erfarenheten och »det rimliga«, måste köras över, för ofta leder de bara till negativa fenomen (eller negativ förståelse av fenomenet, nämligen av vad det inte är). Man måste ibland svika sin övertygelse för att få någonting givet att skriva om. Det här skulle kunna ses som välvilja, men inte som vanlig *välvilja von oben*. Det skulle även kunna ses som något slags kall humor, som accepterar en utgångspunkt vars konsekvenser den drar ut överdrivet långt. Egentligen kanske det bara är en acceptans bortom rimlighetens gränser, en beredskap att tillstå sitt ovetande och en öppenhet för att helt andra begär och målsättningar än mina egna kan finnas.

I en utställning av Måns Wrange på Tensta konsthall fanns en som jag tyckte klar miss: något, eller om det var några, av verken läckte ljud som överröstade andra verk. Jag var helt säker på att det antingen var en curatorisk miss, eller personalen som hade gjort en miss. Men, att påpeka sådant har ju ingen mening, om man inte är anställd som något slags utvärderare. Jag tror dock inte på utvärderingssamhället, och min kritiska praktik är utformad under en lång period då jag antingen inte publicerade den eller åtminstone inte fick betalt för att göra det. Vilket alltså innebär att mitt sätt att skriva har uppstått för att göra min egen existens meningsfull, eller

rolig, eller åtminstone inte jobbigare än det vore att dö. Och då är det ju enormt mycket intressantare att vända blicken bort från sin egen övertygelse, och se om det där som tycks vara ett misstag – och alltså någoning egentligen orealiserat, bara avsaknaden av någonting annat som skulle vara – inte egentligen kan förstås som en avsikt, som en tanke som är relevant för utställningen. I det läget drog jag mig till minnes att byråkrati – som var temat för utställningen – ofta innefattar fördunklande saker; man irrar igenom en byråkrati, hänvisas till instanser som verkar onödiga etc, skickas vidare. Det finns alltså en del undanledande manövrar som opererar i byråkratier. Tänk om det här med det läckande ljudet var en sådan? Så jag gick på utställningen igen och kollade vilka tankar som misstaget hade generat hos mig, vilka banor mina tankar hade tagit när jag tittade på utställningen utifrån det jag trodde var ett misstag. Det var idel väldigt tidstypiska tankar, kritik som inte alls är fel men som sägs titt som tätt – social »expertis«-kritik, kan man säga (typ PK). Det här med att sprida sätt att tänka, att manipulera situationer genom att sätta vissa ord i cirkulation etc, är nu en av de strategier som Måns Wrange har arbetat med, insåg jag, och kunde då få in den aspekten i utställningen. Vilket jag tyckte berikade det hela, vilket en kritik av ljudläckandet som misstag inte skulle ha gjort. Huruvida det rent empiriskt sett var ett misstag – om man nu skulle fråga kuratorn eller personalen, eller konstnären – vet jag inte. Om jag vore tvungen att ha en uppriktig åsikt skulle jag säga att jag nog trodde att det var ett misstag. Men som kritiker behöver jag ju inte vara uppriktig! Och jag behöver inte ha en åsikt! Det är helt ok att spela med, det är helt ok att låtsas som om man trodde någonting var avsiktligt, fast det var en miss. Det är till och med att föredra. För det som finns har en realitet i sig, oavsett vad som har tänkts innan. Saker manifesterar en tanke, oavsett om den medvetet har tänkts eller inte. Åtminstone tror jag att det är sant vad gäller

konst. Det handlar bara om att våga lita på konsten. Återigen är det alltså en fråga om mod och ens egna gränser. Man måste våga gå emot sina övertygelser när dessa reducerar eller förminskar världen, konsten, till att vara misstag och misslyckanden. Även misslyckanden förverkligar någonting, och detta någonting är så oändligt mycket mer intressant än det intet som åsikten och uppriktigheten tar sikte på. Som kritiker bör man förställa sig, då och då.

Det här är kanske framförallt ett sätt att se ett verk som resultatet av ett experiment. Nietzsche drog den här tanken väldigt långt. Han pratar om att varje handling är ett experiment: man sträcker ut handen för att ta ett glas, och ibland slår man då istället omkull det. På det medvetna subjektets nivå är det givetvis ett negativt fenomen: avsikten var en viss, och man misslyckades med att förverkliga den. Men det som orsakade misslyckandet är inte ett negativt fenomen: en annan impuls, ett annat begär, kapade handlingen, tog över den, förverkligade sig. Vad ville den? Det är där man ska gå in, det är där handlingen kan omkodas från negativ (inte ett uppnått mål) till en positivitet (ett överensstämmande mellan ett litet begär och dess telos). Freuds exempel med felsägningar, ja hela vardagslivets psykopatologi, är givetvis en likartad strategi, men utifrån en annan metapsykologi. Men hur som helst: man måste gå emot sina uppriktiga uppfattningar om huruvida verket är lyckat eller misslyckat här, kanske hyckla en föreställning om att det är lyckat, att det är exakt det som det var avsett att vara, för att få ett positivt fenomen att jobba med. Dvs: man går över från bedömning till utforskande eller tolkande, man avstår från sin uppriktiga bedömning till förmån för ett samröre med det givna. Det var för övrigt så som Nietzsche kunde gilla Wagners *Parsifal*. Nyckeln låg i att inte ta den på allvar, »ty vad vore en *allvarligt menad* Parsifal?« Nietzsche utgår istället ifrån att *Parsifal* inte, som Wagnar påstod, är en tra-

gedi utan »en excess av den högsta och mest uppsluppna parodi på det tragiska själv, på hela det rysliga jordiska allvaret och all jämmer från förr«.* Som sagt, hur kan man veta? Och varför skulle just konstnären veta vad hen har gjort?

Pinsamhet

Pinsam. Det här är den första så att säga överlagda strategin som jag har använt mig av. Den gäller primärt i förhållande till mitt eget skrivande, om att jag ska våga vara pinsam. Men om oärligheten hade kritikerjaget som primär relation, så har den här ändå primärt med konstnären att göra – vilken jag försöker lära av genom att föra över pinsamhetsrelationen till mig själv. Återigen finns här en Nietzscheinsikt, nämligen att pinsamheten är typisk för konsten. Men han vill komma runt pinsamheten genom att i möjligaste mån skilja konstnären från verket, »så att man inte tar honom på samma allvar som hans verk.«** För min del tvivlar jag på att seriositet är rätt sinnesstämning för att komma åt det viktiga i konsten. Därför vill jag heller inte bortse från pinsamheten.

De två tidigare strategierna uppstod i stunden, spontant, men den här kom utifrån. Den första som pratade pinsamhet med mig var konstnären Anna Kinbom. Hon berättade vid ett ateljébesök att hon jobbade med pinsamhet i performance (och i performance är det ju svårt att skilja konstnären från verket). Hon gick upp, uppträdde lite tafatt, gjorde lite dåliga idéer (t ex skar sönder sin egen konst), men på ett diskret vis, inget överdrivet, ingen distans, ingen blinkning till publiken. Publiken skulle inte se någon som före-

---

* *Till moralens genealogi* Bok III, §3.

** Ibid §4.

ställde pinsam, utan själva i tysthet tycka att det var pinsamt. Hon fortsatte performancet så länge hon vågade hålla ut det; regeln var att hon skulle sluta innan någon gick. Hon lyckades med det. På en performancefestival i Malmö var hon den enda som inte fick applåder efter sitt uppträdande. Studio Stök var en konstnärsduo som heller inte backade för pinsamheter. De gjorde inte heller någon poäng av pinsamheten, de bara accepterade den och körde på. De jobbade liksom med pinsamheten som ett faktum, inte som ett subjektivt tillstånd.

Så extremt har jag aldrig försökt göra det, jag försöker inte göra det pinsamt för läsaren. Däremot har jag använt mig av pinsamhet på ett sätt som en annan konstnär, Ilja Karalampi sa till mig: det måste alltid vara lite skämmigt att göra någonting, annars blir det inte bra. Skämmigheten, pinsamheten är alltså min, och jag försöker använda den som ett kriterium, t ex. på överdrifter. Om det inte är pinsamt för mig att skriva, har jag inte tagit i tillräckligt. Samma sak med associationer o.d.: våga göra de associationer som jag tycker verkar möjliga, men pinsamma.

Nu skulle ni vilja ha exempel på pinsamma saker i recensioner, men det kommer ni inte att få, än. Det ruskiga, eller befriande, med det pinsamma är att det flyttar ens egna gränser. När man väl har klivit över pinsamhetsgränsen, har man i efterhand väldigt svårt att se var den gick, och varför. Det är lite läskigt faktiskt, att få den här blicken på hur vansinnigt begränsat ens handlings- och tankeutrymme är, hur snävt självcensuren sätter gränserna för det möjliga. Så pinsamheten, precis som överdriften och oärligheten, är ett sätt att överskrida sina egna gränser.

Under något år hade jag pinsamheten som kriterium. Jag sa mig att jag inte skulle publicera något som jag inte tyckte var pinsamt. Vilket ledde till att jag skrev mindre det året. Det ledde också till att jag i en text tyckte mig komma fram till en gräns, till omöjligheten

att skriva kritik. Det var i en katalogtext om Iris Smeds, där till och med titeln känns pinsam än idag: »Tre intima stunder med Iris Smeds«. Texten handlar bara om tre tillfällen då jag tyckt mig få en intim relation till hennes verk, eller till något genom verken, och om svårigheterna att utveckla den relationen. Det var alltså intimiteten jag var ute efter, och den lokaliserades med hjälp av känslan av pinsamhet.

I den texten går jag igenom hur tolkningsbara hennes olika verk, och relationerna dem emellan, är. Det går att jobba med dem, lägga ut texten, se en utveckling, gå på djupet. Men allt det kändes som efterhandskonstruktioner. Det jag ville komma åt var de moment som hade slagit mig, de ögonblick som hade fått mig att stå inför … någonting storartat, någonting ovanligt, någonting oförnekligt. Det är några av höjdpunkterna i mitt liv. I hennes verk hade jag varit med om tillfällen som kändes som ren realitet, avgörande ögonblick, nästan som ufo-landningar inför mina ögon. Första gången jag såg hennes enmanspunkband Vaska fimpen var på en vanlig klubb/fest, inte i något konstsammanhang. Helt plötsligt stod hon på dansgolvet med gitarr och liten förstärkare. Det är ett stort motstånd att ta sig igenom en mängd kroppar förenade i det principiella samförståndet att man är där för att eventuellt träffa någon. »Det är jag som är Vaska fimpen.« Märkligt nog tittade folk. Hon spelade några låtar som var helt obesudlade av melodiska tendenser, jag tror att hon enbart spelade på lösa strängar, och sjöng något slags psykvårdsrealistiska texter: »Alla är glada sitter på psyket äter banan / tittar på tv …« Det var mäktigt, faktiskt helt obegripligt trots att närvaron var intensiv. Det fanns ingen förklarande kontext. Jag hörde Iris Smeds i samtal förneka att det var en parodi eller en kritik av något slag. Parodi, det var förståelsens sista halmstrå, att hon åtminstone drev med någonting bekant. Men nej, hon ville bara göra musik. Ingenting bekant fanns i det begäret.

Om man vill hålla kvar den fascination och den kraft jag kände, hur gör man då? Man måste gå in i sin egen patetik. Det är pinsamt, men också svårt att göra någonting bra med. Jag var ganska berusad vid tillfället. Är det relevant? Jag såg för mitt inre hur Iris liksom fanns i luften ovanför publiken. Jag såg att hon stod blytung på golvet i en rörelse nedåt. Jag hade intryck av någonting massivt som rörde sig framåt. En människa som vill sjunga och spela helt utan duktighet. Kanske var det en ren vilja till uttryck, eller till att göra musik. Det syftade inte till någonting, inte ens till vårt godkännande.

Jag ska citera ett stycke om ett annat av hennes performance:

> Hon satt och talade till publiken: ur övre delen av kroppen kom den vanliga stabila och tillknäppta rösten, lugn och säker; i den andra extremiteten vickade foten frenetiskt, nervöst någonstans mellan febrigt och spastiskt. Det är lite, lite smärtsamt att se, men verkar vara en del av Smeds teknik: 'om du lyckas kunna stå där och skaka så blir det ju bra. Alltså, att även redovisa sina brister så att det bara blir närvaro. Hela tekniken handlar om att det bara är närvaro.' Den där närvaron har någonting alldeles för intimt i sig. Den speciella kombinationen av fot och röst fick bilden att sväva som en ballong, en tillfällig enhet mellan kropp och form, energi och plasticitet, nerv och disciplin. Kärleken till teatern var uppenbar i hela det performancet, men det ospelade i det (foten) och den uppenbara icke-fiktionen (det var Iris Smeds som talade och satt där, egentligen, ingen annan eftersom hon var där som Skådespelerskan), var inte teatralt. Närvaron var en egen – denna blandning av skräck i kroppen och lakonisk slagfärdighet och överdrift i talet gav en effekt av intimitet med någonting främmande. Eller kanske var det snarare själva intimiteten som är mig fjärran… Att som kritiker gå vidare från den där punkten i verket

> skulle vara att förlora sig. Hellre stå fjättrad vid masten och höra sirensången? Nej. Hellre förlora sig, men det är inte så lätt…

Jag lyckades inte heller gå vidare. Vad jag lyckades med var ändå att upprätta det kritiska objektet på ett nytt vis: inte genom temat, inte via traditionen eller konceptet osv, utan bara utifrån två ganska kontingenta inslag och deras effekt på mig. Den nervösa fotens vickande, och den säkra, strama rösten; deras märkliga relation till varandra och effekt på scenen och mig. Visst, lite pinsamt var det, detta som såg ut att vara betingat av nervositet. Men de två konstituerade performancet som bild, gav bildkvalitet åt det hela; och denna bild hade en speciell närvaro. Nu är det ju konstens sak att skapa en egen sorts närvaro och den här sorten var ny för mig. Det som var lite vågat i kritiken var att jag tog fast på ett, kanske två, inslag som egentligen inte har med performancekonst att göra. Performance: inte om hur bra man gör det, vem som helst ska enligt dogmen kunna göra det utan att öva. Iris Smeds verk är visserligen ibland lite teatrala, men att göra foten till avgörande faktor för verket, inte för skådepelarinsatsen, kändes som att lämna kritikens objekt (verkets idealitet). Kritikens objekt bestämdes här utifrån den mest intensiva punkten i verket, höjden av överspändhet, kanske. Den gick direkt på intensiteten, känslan av existens och närvaro, det moment där fot och röst, och möjligtvis innehåll, affekterade mig som ETT, som en enhet. Och deras första sätt att påverka mig var i form av lätt pinsamhet. Men det andra, höjdpunkten, var att Iris Smeds tycktes sväva som en ballong inför mig. Hon blev bild. Det är pinsamt att säga, det är för mycket, ingen kommer tro på det bokstavliga i det; det var bokstavligt menat, men handlade om en bild i mitt inre. Det gick inte via narrativet, inte via poängen, inte via en nykter framställning av alla delarna. Verket, så som kritiskt objekt, fastställdes enbart av den största intensiteten och dess

effekter, såsom en intim erfarenhet som är pinsam att dela med sig av.

Men jag kunde inte komma vidare, alltså; jag kunde inte hålla kvar intensiteten och förlänga den, och jag ville samtidigt inte heller utgå från den och se omvärlden i dess ljus (göra perspektiv av den). Jag skulle vilja blåsa upp den tills den själv framträdde för mig, i sina detaljer, men jag förmådde det inte. Det var som om jag hade kommit fram till kritikens omöjlighet. Jag vet inte om det är här den borde sluta eller börja. Vad jag stod med var en ny typ av närvaro, utmärkt av intimitet. Hur utforskar man den, intimiteten? Man kan ju inte gärna sätta igång och kontextualisera den, man måste ju komma åt intimiteten lite direkt.

Är konst överhuvudtaget ett intimt objekt? Förlorar den inte all offentlig relevans då? Ska konst ö.h.t. ha offentlig relevans, är det inte snarare en existentiell nödvändighet för den enskilde? Jag vet inte. Jag är inte ens säker på att det är en fråga att tänka igenom, man måste nog bara testa att göra det och se vad som händer. Om man förmår.

Tatjana Brandt

Madame de Staël och kenneln för ovidkommande ansträngningar

Det svåraste med samtiden är perspektivförskjutningen. Jag vet inte om globalisering är rätt ord. Det handlar om skalan. Om att det egna livet är ställt i relation till alla levande människor och alla döda. Samt de ofödda. Och de fiktiva: de framdrömda, romangestalterna, de episka hjältarna och alla som jag kunde bli eller vara om inte verkligheten så obarmhärtigt lade sig i.

Inom film är det vanligt att man börjar med att visa en liten aningslös prick för att långsamt vidga bilden tills pricken är satt i ett perspektiv som gör den omöjlig att urskilja, en cell i en kropp i en skog på en planet i ett solsystem i en galax som är del av ett kluster av galaxer som i det oändliga vidgar sitt livsrum.

Hur jag hatade den där sången som ständigt jamades fram på dagis framför skaran av små förstummade ansikten om det lilla boet med det lilla ägget låångt bort i skoogen.

Våra nationella offentligheter ramlar och tumlar som ägg ner för kungens mur, en soppa som varken hästar eller män kan pussla ihop igen. De människor som angår oss kan inte längre begränsas till de »egna«, de texter, perspektiv och infallsvinklar som kräver att

tas i betraktande bara ökar. Nordiska ungdomar övar japanska på YouTube för att behjälpligt kunna följa populära mangaserier, K-pop är ett begrepp och mången driftig person ute i världsekonomins mest avlägsna utmarker lär sig engelska över nätet. Svenskar följer amerikansk inrikespolitik med en nästan obegriplig energi. Vi lever i folkvandringstider. Globaliseringen är en realitet som inte går att hålla ifrån sig men som kanske inte heller går att omfatta och så att säga realisera, leva ut. Den egna lokala verkligheten blir för liten, skalan absurd. Nationsgränserna bränns in i köttet på den som försöker ta friheten i besittning.

För ett tag sedan läste jag en intervju med en högt uppsatt person inom finska säkerhetspolisen. Han fick frågan hur det kommer sig att Finland varit relativt sett framgångsrikt när det gäller att bekämpa konspirationsteorier och fake news i den nya epokens offentlighet. Hans svar var att vägen till framgång på den här punkten handlar om att det bör finnas tillräckligt stadiga och bärande nationella berättelser, stabila narrativ med gedigen förklaringspotential.

En hård, stabil, bärande berättelse som förklarar precis hur långt bort i skogen vi befinner oss och att vi kan räkna med det lilla boet, med vår egen nation? Vad har denna existentiella ikeamodul att göra med individens relation till verkligheten? Varför viker sig så många människor idag inför den här typen av tupperware-tankar. Måhända är faktakollen gjord men ingen tänkande, kännande och levande person kan »tro« på en »berättelse« som skär genom landskapet utan undertext, utan tolkningspotential, utan ambivalens och ett öppet slut.

Det går inte att »tro« på verkligheten, den måste levas och förän-

das. Skrivas och förskjutas. Skrattet måste få rum att riva i konstruktionerna, de marginaliserades klagan bör höras i väggarna, de döda barnens skratt och de levandes gnolande tankfullhet djupt i drömmens land.

De stabila faktakollade hårda berättelserna med förklaringspotential är inte motsatsen till konspirationsteorier, snarare utgör de ett slags polerad framsida. Det enda de duger till är att vändas upp och ner, i linje med konspirationsteoretikernas automatiska »djup«. Men upp och ner är bara en spegel av utgångpunkten. En mekanisk spasm. Inte en levande, skapande och nydanande fantasi. En paranoid underkastelse. Det enda man kan göra med de hårda stabila narrativen är att låta den paranoida mekaniska reflexen vända på dem. De saknar tolkningsdjup, relationen till verkligheten är inte levande och rörlig utan dikterad, cementerad, falsk. Det samma gäller konspirationsteorierna, det går inte att läsa dem, de ger inte ifrån sig psykologiskt undanträngda erfarenheter eller emotionellt djup, det enda som hörs är ekot av den verklighet som gett upphov till dem.

Jag hör ibland i amerikanska diskussionsprogram hypotesen att postmodernismen är roten till våra lidanden idag. Samma tes har seglat förbi i svensk press också. »Ni, den intellektuella vänstern, sa att sanningen är relativ och allt beror på perspektivet: skyll er själva, lev med det monster ni fött.«

Monstret är inte postmodernismen (även om den har sina huvudlösa sidor), monstret har att göra med att de bärande berättelserna blivit ensidiga, hårda, blanka, döda. Att den breda kulturen liknar en dödsmask. En levande berättelsestruktur innehåller sig själv och sin motsats, och mer än motsättningarna, den kan inte vändas upp

och ner eftersom den inte är en massproducerad endimensionell *ready made* utan en komplicerad, flerskiktad organism. Lovsången blommar i sorgens trädgård, kampsången förför fienden, vaggvisan besjunger vakenlivets närhet till döden.

Senkapitalismen har skövlat folkkulturen och lämnat kvar en massa enfärgade berättelser av plast. Hinkar och spadar för imbeciller. Förbannat bröd som gör kroppen fet och själen svulten.

Vad finns det då som vi kan erbjuda i en offentlighet som är uppfylld av sitt eget dån? Har vi som skriver och talar i dag någon möjlighet att lysa upp tillvaron med ett annat ljus eller tvingas vi vandra tomhänta genom de desinfekterade modellköken med de spegelhårda ytorna av stål och sten, folktomma så när som på de stora påslagna skärmarna med kockprogram som dövar oss med drömmar om evig död och njutning utan lust. Strykpojken äter kolhydrater, kungen sover på tronen. Men ingen hör när jag väver den visan.

Vad kan jag ge, jag som är en prick i det svindlande perspektivet. Ska jag ge själva perspektivet eller till varje pris dölja det?

Upp och plocka mossa med ringande klockor. »Perspektivet« är insikten om att de nationella berättelserna med sina kungalängder och Mannerheim och Sven Dufvas exercis inte beskriver verkligheten, att kanon blir en allt mer befängd idé, att offentligheten är en gul-vit gröt med hårda vassa skärvor i. Men perspektivet är inte ett »faktum« även om det är sant. Det är också falskt. Det är läsbart, vilket innefattar omformulerbart. Det går inte att inrätta sig men heller inte att foga sig. Vi är bortom den automatiska mekaniken. De rytmlöst fallande käglorna och kometens motståndslösa fram-

ryckning genom evigheten. Verkligheten är beroende av vår förmåga att skriva fram den.

Napoleon läste Germaine de Staëls romaner på St Helena. Hon var hans stora politiska antagonist och han hade dömt henne till exil. Han hade i vredesmod vrålat åt hennes son att kvinnor inte borde göra annat än handarbeta. Att allt denna kvinna gjorde och skrev var politiskt sprängstoff, infernaliskt och samhällsomstörtande.

Napoleon hade inte suttit i sitt fängelse och läst de Staëls romaner om de handlat om gårdagens dagspolitik och övervunna praktiska konflikter. Det gör de inte heller. De handlar om att leva och älska och dö.

Jag lyssnar på en podcast med Arundhati Roy i samtal med Carsten Jensen (inspelad 31.5.2018 i Köpenhamn). Min bästa tolkning av vad hon säger är att hon vägrar ge politiken, makten, de praktiska stridsfrågorna en egen diskurs – hon väjer för ingenting men allt hon tar tag i förvandlar hon tillbaka till liv, till konst, till komplicerade partikulära egensinniga rörelser. Roy beklagar att så många författare i dag är helt domesticerade av marknadslogiken, att de håller huvudet lågt och producerar mer så länge man lockar med försäljning av böcker, glitter och glam och agenterna fixar fram översättningar till nya språk. De lever och skriver och tänker inom diskursen, utan att förändra den och därmed världen.

»We need to learn to divorce hope from reason«, säger hon mot slutet av samtalet . Det melodramatiska slår an på mig. Djupast sett tänker jag mig att det mest politiska jag kan ta mig till är att utöva min frihet, skriva i ett oberoende, i en respektlöshet mot diskurserna och förväntningarna, bortom min fåfänga, bortom förklaringsmodellerna. Utanför de kollektiva rörelserna.

Om den kritiska texten ska ha en chans måste den växa, den måste överge sin hundkorg, ta språnget och slå ut de bepansrade vingarna.

För tillfället är vi utspelade, placerade i en kennel för ovidkommande ansträngningar. Vi befinner oss bortom en rimlig mängd uppmärksamhet. Vi är inte hörbara. Det språk som är frihetens och tankens språk, litteraturens, essäns och den kritiska textens språk, domesticeras i rasande takt av marknadslogikens överideologi, av reklamtexten och nyhetspuffen och de hårda nationella narrativen. *Konsumentupplysning här och nu, läs och fatta ditt köpbeslut, inmundiga boken, släng den glöm den, ta nästa. Bok som bok, läsare som läsare, allt handlar om tajming och säsong, tid är pengar, läsning är nyttigt, här kommer en lista, du är värd det, klicka så får du vinreklam, ostreklam, bilreklam, tips tips, senaste nytt, populisterna säger sanningen, exklusivt för hela Sverige och någonting smått som stöder din identitet om du är vit och i rätt ålder och som socker på botten lite knep för hantering av akuta depressioner och en pensionsplaceringsplan. Är du prenumerant på verkligheten? Skatta dig lycklig, du får 20% rabatt på alla flyg ännu idag.*

Utmaningen handlar om att anpassa sig mindre. Om att vägra ta emot de allt torftigare belöningarna och i stället skriva, ta sig frihet. Jag ser ingen annan väg. Jag är trött på att försöka lösa de intellektuella problemen praktiskt. Trött på diskussionerna om plattformsproblem, om papper versus nätsidor, om att »nå ut« och »slå igenom«.

Kritiska texter har idag ofta dålig andedräkt. Det är något unket med dem, någon del som inte lever. Det är som om de kom ur en annan tid, ur en annan offentlighetsdynamik, ur minnet av en kär-

lek till konsten. Det finns mängder av strålande undantag (särskilt inom poesikritiken). Men det är något skrämmande med de flesta stora kultursidor.

Roys strategi, hennes respektlösa sammanskrivning av diskurserna, ringer i mig medan jag läser en biografi över Germaine de Staël av Maria Fairweather. De Staël är en tänkare av ovanligt snitt. Hon är banbrytande och originell som skribent, performativt modig som levande verksam kvinna (makten, älskarna, oförställdheten!). Hennes gärning öppnar hela vår traditions relation till konst och litteratur, leder rakt in i konflikterna, de olösbara spänningarna. Hon skriver i skärningspunkten mellan upplysningstid och romantik, mellan salongskonst och en större borgerlig offentlighet, mellan gryende demokratiförhoppningar och despotism, mellan nationalism och exil, mellan det djupt personliga och ytterst abstrakta.

Madame de Staël är en sammansatt skribent. Hon värjer sig för den tyska romantikens dragning till mystiken och det helt opolitiska »konst för konstens skull«. Hon föreställer sig i bästa upplysningsanda att den fria konsten för mänsklighetens tänkande framåt, mot något bättre. »Entusiasm« är ett begrepp som hon ofta återkommer till eftersom hon menar att allt tänkande är oupplösligt förbundet med en längtan efter frihet, med vildsint nyfikenhet, ren glädje. Samtidigt är hon rörlig och böjlig i sin inställning till politiska ideologier och modeller, hon finner många system möjliga och nästan inga bra, hon dras framförallt till intellektuell frihet och lekfullhet i maktens närhet. Hon avskyr det plumpa och vulgära, det som är utan spärrar (kanske just för att förmågan att med stil kliva över barriärer är hennes forte). Under sin exil i Tyskland klagar hon på att det intressanta tänkandet sker inspärrat på universiteten, med

resultatet att akademikerna inte kan uttrycka sig och eliterna i salongerna är stockdumma och frivola. Och så passar hon på att tala om för Goethe att han är odräglig att umgås med innan han tömt en hel flaska champagne.

En av de saker som genuint förvånar mig är att de Staël kan vara både hängivet kulturbärande och kritiskt oppositionell beroende på omständigheterna. Om hon tillåts verka i salongernas Paris så gör hon det med liv och lust och en uppenbar känsla av att vara helt rätt i tiden. Inte så att hon applåderar maktens övervåld och dumhet, tvärtom, men hon lever med makten, av den, i den, mot den i ett slags märklig harmoni. Hon skulle gärna fortsätta agera oppositionsledare mot Napoleon även om hon aldrig lyckades påverka honom politiskt. Och innan Napoleon visat vidden av sitt förakt skriver hon beundrarbrev till honom och skulle gärna ställa upp som rådgivare. Det viktiga är just den intellektuella möjligheten. Att få tala, skriva, leva och verka i ett rum som är offentligt, i ett sammanhang som hon accepterar som sitt eget, som givet och outbytbart. Hon vet att hon befinner sig på precis rätt plats när hon hanterar gästerna i sin litterära salong.

Napoleon är med goda skäl rädd för henne och skickar henne i exil, blotta tanken på henne får honom att häva ur sig kaskader av misogyna förolämpningar. Fängsla henne vågar han inte. Hon kan åka vart hon vill men hon får inte befinna sig i närheten av Paris. Oändligt många är de brev han skriver till sina polischefer enbart om henne. Oändlig är hennes sorg över att förlora Paris.

Vad är det hon saknar så intensivt? Hur skulle det kännas att, som de Staël, erkänna ett ställe som alldeles rätt, att leva i visshet om att alla andra platser i jämförelse låg vid sidan av? En så ovanlig konst-

närlig och intellektuell utgångspunkt! Det är 2000-talsmänniskan i mig som häpnar. Blotta föreställningen om att det kunde finnas en dylik plats för någon, en plats som inte befann sig ohjälpligt bortom centrum (i både tid och rum) känns väl skrattretande för de flesta av oss idag?

Det är en rätt skrattretande föreställning men kanske förvaltar skrattet något som vi kunde ta tillvara lite bättre, en förvåning som öppnar för en insikt? Kanske skulle det finnas en möjlighet att odla sin egen tid-plats på ett mer omedelbart, hämningslöst och omstörtande sätt? Idén om att vi är hopplöst perifera i tid och rum är en lakej som hyser alltför stor respekt för olika högheter, magnifika centra, aristokratier eller hov. Vi är prisgivna åt samtidens katastrofer, det är vi som måste lösa dem. Vi är också levande, tänkande, kännande, drömmande människor, vi kan uttrycka oss tills vi dör. Det finns ingenting inherent i just vår tid-plats som hindrar oss. Den förmätna blygsamhet som vi gärna skyltar med när vi deklamerar att vi är perifera och befinner oss bortom all ära och redlighet i en obetydlig avkrok och andefattig tidsepok med ett patetiskt litet tyskliknande språk, har en fulare baksida som handlar om att vi frånsäger oss varandra, våra närmaste, våra intellektuella vänner och antagonister, vår flerspråkighet, våra kontaktytor och vårt ansvar.

Kan en litterär tradition leva utan en relation till den ekonomiska och politiska makten? Kan vi framhärda i vår mörklagda vrå? Kunde Germaine de Staël ha utvecklat en salong utan en laddad relation till de växlande regimerna i samtidens Frankrike? Kan offentlighet uppstå utan att samhällsmakten på ett eller annat sätt känner sig hotad, tilltalad, tvingad till uppmärksamhet? Det här är kluster av frågor som plågat mig allt mer på sistone. Min vilja att slå mig ner med likasinnade i någon virtuell avkrok och skriva och

läsa och måna om konsten, hemsöks allt oftare av insikten om att Napoleon varken skulle förbjuda eller besöka den platsen. Kan någonting vara offentligt om det är helt bortom maktens intresse? Är närheten till makten en komponent i de Staëls längtan? På samma sätt som sovjettidens dissidenter nästan kunde känna en våg av längtan efter censuren och förtryckarmakten när deras texter plötsligt blev »fria« och spreds för vinden som aska över en döv kapitalistisk epok.

Den relation mellan konst och offentlighet som byggdes upp på 80-talet med kultursidorna som bastioner, invaggade de intellektuella i en föreställning om att de skulle vara relevanta och viktiga helt oberoende av den ekonomiska och politiska maktens intresse, rädsla eller gunst.

Offentligheten är inte ett trevligt seminarium som lockar till sig folk som drivs av kärlek till konsten. Det har den aldrig varit. Kanske bör man snarare tänka sig offentligheten som ett spänningsfält som uppstår i flödet mellan samhällets olika poler. Populisterna har intuitivt förstått idéinnehållets beroende av makt, i deras fall: våld. De har marscherat in mot demokratins fästpunkter och där har de radat upp sig i hotfull formation och stjälpt ur sig en massa gallimatias. Alla talar nu med dem, omvänder, hånar, korrigerar eller hatar. Deras diskurs rinner in i grundvattnet. Samtidens intellektuella samtal handlar i allt större utsträckning om strunt. Deras idiotiska argument stöts och blöts. De eviga lögnerna punkteras eller infogas. Motståndet utgår från det reella maktanspråket. Den som vill skriva mot detta börjar lätt låta som en pastor i färd med att omvända de förlorade lammen. Det går inte att inbilla sig att man kan skriva i offentligheten på egna villkor. Hur jag hatar det. Hur ska trollcirkeln brytas?

Kanske kommer den unga aktivistgenerationen, gräsrots- och ensaksrörelserna att rå på maktunderskottet. Jag stöder den politiska kampen men ser ingen väg för litteraturen, för språket och skriften i de sammanhangen. De fungerar enligt demonstrationens logik som är lika viktig som plågsam. Det är en helig plikt att gå och ställa sig på gator och torg och med sin kropp bidra till hopen. Ja! Men det är alltid lika obehagligt att ingå i massan, känna berusningen i folkhopen (som uppstår lika säkert varje gång och helt oberoende av saken). Samma berusning som fyller motståndarsidans anhängare. Ur-ruset. Alltid också i det godas tjänst. Liksom i det ondas. Men aldrig i poesins.

Jag upplever aktivismen som politiskt oerhört viktig. Men när dess struktur förs över på offentligheten, på skrivandet och tänkandet, på poetiska texter och in i seminarierum är den kollektiva berusningen ett gift, en ökenskapare. I aktivismens kulturyttringar ser jag bara död konst och slagord som kastas omkring långt från de dubbelskiktade meningarnas musikaliska rytm, långt från röster som talar med personlig stämma. Jag förstår att aktivismen hörs i offentligheten, att den erövrar makt och uppmärksamhet, att den bryter dödläget. Men jag avsäger mig den i mitt skrivande.

Ju mer politiskt akut vår samtid blir, ju mer trycket växer på att tala i politiska termer, banor och kanaler, desto mer behöver vi försvara konstens egenvärde. Dess oanvändbarhet, frihet, ambivalens och olösliga inre konflikter. Det är lätt att förstå att skrivande människor idag dras in i allt mer politiska, praktiska, konkreta sammanhang och uttrycksformer. Frågar man en litteraturkritiker vad samtidens orosmoment och konflikter beror på är det inte ovanligt att man får en ekonomisk analys till svar. Det här är varken fel eller dumt men det blir tragiskt om det går ut över konsten, om analysen

börjar och slutar med enbart ekonomi. Efter decennier av fruktansvärda själsexploaterande, känslovulagriserande reklam- och underhållningsprogram (främst på TV) behöver vi stå upp för vikten av ett rikt och sammansatt inre liv, lyckan i att inte proppa sig full med andlig fast food utan i stället skapa rum för nyanser, eftertanke, inlevelse, originalitet, insikt, beska sanningar (eller lögner) och drömsk honung, tomma rum.

Kapitalismens kolonisering av själslivet är ingen liten bagatell. På så många plan motarbetas det unika och individuella till förmån för inslussning på stora raka autostrador, lika för alla, lika lika lika, alla alla alla. Snart kommer ingen att vara förvånad när man förevisar pissoarer på konstmuseum så länge formgivningen är tillräckligt tjusig. Toalettstolar, möbler, föremål – vad spelar det för roll vad man glor på så länge man får en »upplevelse« och helst kan kvittera det hela genom att köpa en biljett.

Den kritiska texten är en bastion för alla de värden som ligger bortom kommersen. Konst som säljer och slår an, vinner tävlingar och pokaler, skapar krimskramsförsäljning på hög nivå av fiktiva figurer i plast kan vara hur eländigt hopplöst vulgär och pornografisk som helst och helt sakna både djup och originalitet. Vi vet att tio i topp-listan är en förbannad lögn, en vrångspegel men ändå står den allt stadigare på sin piedestal medan kritikernas protester blir allt mer undfallande och trötta. Vår samhälleliga huvudideologi handlar om att kapitalismen ska klara av att reglera sig själv, det dåliga ska slås ut och det goda ska frodas. Bevisligen stämmer detta inte – kapitalismen behöver ett intrikat och ideologiskt motiverat system av regler och lagar för att inte förvandlas till en version av brädspelet Monopol (eller »Sätt sprätt på din planet«). Det här är ingen nyhet men trots det finns det starka ideologiska strömmar

som ständigt pläderar för att alla regler, styrmetoder och skyddsnät ska städas bort, allt som »fjäskar för det icke-konkurrenskraftiga«, allt som sätter värde på företeelser som är bortom kommersen.

Germaine de Staëls pappa, Jacques Necker, var bankir, en av Europas rikaste män och en revolutionerande tänkare inom nationalekonomi. Germaine var hans enda barn. Trots att Monsieur de Staël gjorde sitt bästa för att spela bort sin hustrus förmögenhet lyckades hon genom goda råd och kloka placeringar bibehålla sitt välstånd.

Det har inte funnits många samhällen som låtit skomakardöttrar bli författare och kritiker. Under dagspressens epok var det möjligt att leva på sin penna på grund av tidningarnas pakt med både borgarskapet och annonsmarknaden. Idag går det inte att försörja sig genom att skriva. Den som inte får stipendier är utblottad. Stipendier får man ibland. Det hjälper om man är bra på att skriva ansökningar, om man är bra på att underkasta sitt språk projektplanens och nyttans diskurs. För att få äta bör du med regelbundna mellanrum avsvära dig dina gudar. Inte heller det är särskilt nytt.

Trump och Putin möts i min hemstad. De har varsin mikrofon och de ljuger så öronen fladdrar framför den fria världens samlade presskår. President Niinistö säger saker som ingen människa kan komma ihåg. Det är hans speciella talang, hans framgångskoncept. Hans fru är poet och tiger därför retoriskt men hennes tystnad är inte bördig, den påminner mer om den sortens tystad som man kan spela i sina hörlurar och använda mot till exempel trafikbrus eller oönskat prat, en tystnad som man kan bre ut över allt oönskat.

Det finns en ödmjukhet i att börja där man står i visshet om att periferi och centrum är irrelevanta begrepp om beskrivningen gäller meningsfullhet, engagemang, delaktighet och frihet. Här och nu är ohjälpligt litet, knappt urskiljbart och samtidigt ohyggligt värdefullt, värt att begära, rikt.

vi skruvar upp musiken vrider ur publiken, bara strupen snör sig lite är allt klart
smärtan äter brännmaneter genom ryggen sprakar elektriskt det är livet som väser
en enorm röd ballong svävar under duken
på svärdets spets balanserar trollkarlen andlöst vår förväntan
dina drömmars sidenfras humleskugga över ladugårdsvägg
han spänner sina ögon i fixpunkten
det luktar hästspillning och spunnet socker
en orkester av radiostyrda sländor lysrörsblå och flimrande
samlas till ett moln av överljudsharmoni
innan de alla som en samlad tropp attackerar ballongen
som brister i rosenblad kulört konfetti ljusillusioner och fallande sländor

Anneli Dufva

Kritiken, jaget – och tiden som rör sig

Ett personligt text-collage genom en kulturjournalist och kritikers vardag och arbetsvillkor, skrivet för att framföras muntligt.

Hösten 1993 skrev jag min första recension för Kulturnytt i P1. Dit hade jag kommit som praktikant från journalisthögskolan, med en fil kand i litteratur- och teatervetenskap i bagaget och med erfarenheter som regiassistent på teatern.

En gedigen bakgrund för just en kritiker kan man tänka, men för mig var det ändå något oerhört stort, ja nästan otänkbart, att jag skulle kunna få räknas in i den skaran. Kritiker – det var för mig att vara en sorts halvgud på kulturhimlen, en syssla förbehållen de riktigt kloka och kompetenta.

Det första jag kom att recensera var en barnteateruppsättning på Teater Pero i Stockholm och jag minns att Per Ögren, som då var redaktör på Kulturnytt, tyckte att det var – nu skryter jag lite – »sensationellt bra« för att vara första gången. Det var det inte, jag lovar. Men det han såg var kanske att jag hade ett intresse av att se både helheten och de många enskilda komponenterna i teatern. Och – att jag var angelägen om att efteråt också försöka ge en språklig form åt recensionen, när jag beskrev och värderade det jag sett.

Per Ögren (som sedan tyvärr gick bort alldeles för ung, innan han hunnit fylla 50) var själv poet i grunden, en strålande redaktör och läsare, en intellektuell publicist av en sort som det är en ynnest att ha fått arbeta med – och lära av. Han intresserade sig i högsta

grad för kritiken som form. Han gjorde program om kritikens stora stjärnor: Kenneth Tynan, Pauline Kael och svenske Stig Ahlgren.

Och om man kan säga att det grovt betraktat finns två skolor inom kritiken – dels den som tycker att kritiken är en form av konsumentupplysning, en sorts service till läsare, lyssnare, tittare; dels den som ser kritiken som något av en egen litterär genre där språket och formen är det viktiga; recensionen är något som ska kunna läsas med behållning även om man är helt ointresserad av det verk som den behandlar – så tillhörde Per Ögren nog den senare skolan. Han var stilist, en språklig finlirare, som emellertid också alltid var i kontakt med samtiden och med populärkulturen. Han älskade kvällstidningarnas kultursidor. Ja, han gjorde det just för att de kan vara hur sofistikerade som helst och ändå vara nära folket och farten – vardagen, livet – genom att de finns där de finns – i pressbyrån, vid kassan i matbutiken. (Märk väl att detta var på 90-talet då det fortfarande var en radikal och intressant handling att alls förhålla sig till populärkulturen. Det går aldrig att bortse från samtidens betydelse när det handlar om kulturjournalistik.)

Snabbt, efter det första försöket, fick jag också göra allt mer kritik, skriva allt fler recensioner. Under de första åren framförallt teaterkritik, men även litteraturkritik. Numera, sedan många år vid det här laget, handlar det främst om litteraturkritik för min del.

Och jag minns, med visst vemod, hur ambitiös jag var i början. Hur viktigt jag tyckte att uppdraget var och hur noggrann jag strävade efter att vara.

Jag läste alltid på inför en uppsättning jag skulle se eller en bok jag skulle läsa och därpå kunde jag med viss förväntan sätta mig vid skrivbordet hemma, på lördag eller söndag morgon som det ofta handlade om, för att sedan hålla på i åtskilliga timmar med själva skrivandet. Det var så lustfyllt att skriva och tänka, så ärofullt att ha anförtrotts uppdraget att göra det.

(Tiden igen: min attityd har i grunden inte förändrats, men omständigheterna har gjort det. Och – även synen på kritiken som genre.)

När jag 1998 var på en konferens för unga kritiker i Quebec så lärde jag känna andra kritiker från hela världen och jag fick viss inblick i andra arbetsförhållanden. Engelske Mark Fisher, bosatt och verksam i Edinburgh, berättade t ex om hur han och de andra kritikerna i regionen när de hade sett en uppsättning i Glasgow ofta åkte med samma tåg tillbaka till Edinburgh och att det då gällde att vara klar med recensionen när man kom fram, efter den 40 minuter långa resan.

Då föreföll 40 minuter vara en orimligt kort tid för mig, men numera har jag (alltför) ofta, av pur nödvändighet, skrivit recensioner så snabbt. Lika lustfyllt blir det naturligtvis inte då. Och särskilt ärofullt känns det definitivt inte.

PROGRAMLEDARE

Parallellt med kritikersysslan har jag också genom åren varit programledare och även gjort längre gestaltande program. Att enbart vara kritiker finns inte som anställningsform på Sveriges Radio.

När jag hade arbetat i några år lade jag fram ett förslag om ett längre program om teater, vilket jag fick igenom. Och ungefär en gång i månaden (som en av många sysslor) gjorde jag sedan, under fem år programmet Scensukt. Ja, det var en lagom vitsig lek med det tyska ordet Sehnsucht, vilket betyder längtan. Längtan till scenen, alltså. I det programmet hade jag varje gång två gäster: en kritiker och en verksam teaterperson, som utifrån en frågeställning eller ett tema sedan diskuterade tillsammans. Dessutom gjorde min dåvarande kritikerkollega Maria Edström en krönika till varje pro-

gram och även andra kolleger medverkade med krönikor om dans eller opera.

För mig var det mycket viktigt, ja det var själva grunden för programmet, just detta att de konstnärligt verksamma och kritiken mötte varandra. Jag är, och har nog alltid varit, minst lika intresserad av skapandeprocessen, som av att bedöma resultatet. Men jag minns att kritikernestorn Expressens Nils Schwartz (som inte heller lever längre) någon gång på en tillställning – sent på kvällen, när han i och för sig kanske fått i sig något glas för mycket – sade till mig att han tyckte att jag svek min kritikergärning genom att bjuda in de konstnärligt verksamma och fryntla med dem i studion. »Inte alls!« Svarade jag, både lite ilsken, lite nervös över att bli ifrågasatt och lite uppiggad av att tvingas formulera min egen ståndpunkt. »Jag ser Scensukt som en absolut utveckling och fördjupning av, en fortsättning på, kritikerverksamheten«, svarade jag.

För mig var och är det nämligen så; att vara kritiker är också en fråga om hållning. Kritik kan vara ett samtal, det måste inte vara en text. Det handlar om en ambition att undersöka och tolka ett verk, att sätta det i ett sammanhang och att – i bästa fall – ha hyfsat roligt när man gör det.

Jag vet inte om Nils Schwartz blev övertygad.

Och jag nämner detta för att när jag, som nu, ombeds att tänka, och tala, kring kritiken, så blir det med nödvändighet också en sorts vandring i den mediala utveckling, den totala mediala omvandling, som jag genomlevt – och lever i – som kulturjournalist på ett stort mediebolag.

Jag kan helt enkelt inte tänka på kritiken utan att förhålla mig till dess plats och roll i medielandskapet.

Men innan vi går vidare i tiden, så vill jag stanna hos den yngre kritiker som var jag och i en inre, privat upplevelse av att vara kritiker. I Teatertidningen nummer 104 – det var år 2001 – så fick både jag och kritikern Leif Zern nämligen ett uppdrag att skriva på temat »Vad jag ångrar«. När min text sedan publicerades bestod rubriken bara av ett enda ord, i versaler: SKAM.

> Det finns en skam, många känner nog till den. Den bärs fram av smådjävlar som uppträder mitt i natten och som är extremt påträngande till sin natur.
>
> Ett ord kan de vifta med, eller en hel mening. Något man skrivit (och i mitt fall också sagt, eftersom jag verkar i radion) – det står där, uppförstorat och blänkande. Och det hånar. Dumhet lyser det om det – det slarviga uttryck, den ofullgångna tanke som någon gång sluppit fram och förbi, ut i offentligheten.
>
> Att komma undan går inte. Det flata omdömet är oåterkalleligt (»sagt är sagt« flinar smådjävlarna) och det är lätt att tänka att man aldrig vill vara kritiker igen, aldrig mer ha den där rollen som tyckare och tolkare, aldrig mer axla det ansvar rollen innebär.
>
> Privata kval, jag vet. Vem intresserar sig för mina smådjävlar? För en läsare eller lyssnare är det bara recensionen som räknas. Den står där den står, det är den som sänds ut och blir kvar. Den borde väl rimligen motsvara min uppfattning. Behöver man säga mer? Kanske inte. Men ändå kan jag inte låta bli att göra det. För det är en plåga när det av någon anledning inte blir riktigt som man velat. Ibland beror det på yttre omständigheter: tidsbrist, utrymmesbrist (i programmet eller tidningen) eller på annat sätt krångliga produktionsförhållanden. Det där »men också« som hade skänkt en helt annan ton åt värderingen,

det fick inte plats. Beskrivningen som betydde så mycket fick stiga åt sidan för att värderingen ansågs viktigare.

I efterhand blir det dessutom ofta tydligt hur viktigt det är med en föreställnings relation till andra föreställningar och inte minst var föreställningen ligger i spelsäsongen. Höstens ryska satsning på Stockholms Stadsteater är ett bra exempel. Robert Wilsons uppsättning av Tjechovs Tre systrar hade premiär i september, tidigt på säsongen, och med stora förväntningar att leva upp till efter hans hyllade iscensättning av Ett Drömspel. Lika bra lyckades Wilson inte den här gången: lös i läsningen är uppsättningen, men också Wilsonskt vacker, musikalisk, humoristisk… Trots sina brister är den på en annan konstnärlig nivå än så mycket annat som haft premiär under hösten och jag tror att man kan säga att den överlag blev hårdare åtgången än den hade behövt bli av oss kritiker.

När Hilda Hellwig däremot hade premiär på sin version av Gorkijs Natthärbärget, kallad På botten, några månader senare, då faller kritiken sönder på ett nästan komiskt vis. Ingen verkar tycka att det är riktigt bra, men de flesta vill verkligen att det skall vara bra och resultatet blir en rad recensioner där alla skriver helt olika saker. (Någon gillar andra akten, själv gillar jag första, någon avskyr alltihop, ytterligare någon tycker att det är poetisk teater…)

Däremellan kom Jan Håkansons uppsättning av Turgenjevs En månad på landet, som också den delade kritiken, men på ett helt annat sätt. Vad det gäller den verkar alla vara ense om vad de sett: en vacker, välspelad liten pärla, glasklar och sammanhållen. Men hur värderar man den sortens teater? Ska den hyllas, såsom varande utsökt skådespelarkonst, eller ska den ifrågasättas på grund av sin brist på aktualitet och sin nästan provocerande enkla skönhet? Jag är inte säker, och det beror delvis på att de här föreställningarna samlats under samma rubrik. För sätter jag Turgenjev i relation till Tjechov och Gorkij, då betyder hans pjäs någonting annat än den milda nos-

talgi de nu utstrålar och likaså får de tre uppsättningarnas såväl regi som skådespeleri en annan mening om de läses som olika exempel på sceniska uttryck. Håkanson med skådespelarteatern, den naturliga, impulssstyrda i Stanislavskijs efterföljd, Hellwig i en expressionistisk tradition där skådespelarna är en del av teatermaskinen och så Wilson, en postmodernistisk konstnär som använder scenen (och världsdramatiken) till sofistikerade jätteinstallationer.

Och det är dit jag vill komma, till det behov som då kan uppstå, av att skriva igen, av att kanske omvärdera och resonera på nytt, i sken av vad man redan sett. Och då menar jag också att den där skammen smådjävlarna kom med inte bara är fåfäng, utan också sorgsen. Sorgsen för att den inte alltid räcker till och blir rättvis, och för att den vet att alla de som arbetat sig fram till sin premiär skall stå där och göra sin föreställning kväll efter kväll, oavsett vad kritiker skrivit om den.

Därför är det bara stränghet som gäller: sanning och tydlighet – två ledstjärnor. En sanning som är modig nog att inte väja för det hårda när den kräver det, en tydlighet som gör att sanningen framträder som just sådan och inte som någon undertryckt elakhet. Att försöka se själva viljan med en uppsättning, det är min uppgift. Men det är lika mycket min uppgift att ställa mig undrande och kanske lite sur (!) när en vilja inte syns, när en uppsättning saknar inriktning eller själ.

Fast det är också de kraven som gör att de där mjäkiga utsagorna jag ibland får ur mig blir desto svårare att försvara – någon sorts halvsanningar som de blir. Och så ligger jag där igen, vaken på natten, och undrar över hur jag egentligen står ut med det här jobbet.

Tills nästa gång, inför nästa föreställning. För då finns den där på nytt – lusten och förväntan, förhoppningen om att nu: nu skall det hända något här. Att vara kritiker, det är ju också att ständigt bli inspirerad. Det är därför man fortsätter.

»Det är därför man fortsätter« skrev jag år 2001 – som om jag

kunde tala för alla kritiker. Men visst skriver jag under på det, ännu i dag: det är därför jag fortsätter. För att jag inte kan leva utan den inspiration som konsten ger.

Annars är det väl lätt att tycka att detta låter lite överspänt, med alla smådjävlar på nätterna, skammen och oron.

Och lite bättre har det nog ändå blivit med den saken, även om jag fortfarande känner ett visst obehag varje gång jag hör min egen röst i etern. Att låta bli att sätta på radion för att kunna låtsas att inslaget aldrig sänts, är en strategi med uppenbara brister …

Men själva tanken på sanningsbegreppet som ledstjärna – den tycker jag om – fast jag måste tillstå att jag aldrig skulle våga formulera mig så idag. Jag skulle aldrig numera våga hysa en sådan tilltro till min förmåga att avgöra vad som är sant eller till att en absolut sanning finns där någonstans.

Tydlighet tror jag möjligen däremot att jag blivit bättre på med åren. Det finns en annan rakhet och direkthet i mina formuleringar nu för tiden. Delvis betingat av att formatet har krympt, i och för sig. Numera finns ofta inget val. Man måste fatta sig kort. Att det kan kännas väldigt frustrerande är väl inte svårt att förstå.

Men – det har också hänt mycket – i en vidare mening – sedan 2001.

Och jag tänkte att jag nu skulle göra några nedslag i olika program jag arbetat med och diskussioner som rört sig kring kritiken och dess roll.

NYA LANDSKAP

Jag tror att den stora förändringen börjar ungefär vid den tiden – vid 2000-talets början. Internet var då relativt etablerat, men det ska dröja några år till innan de sociala medierna fått den position

de haft fram till idag. (För nu har ju pendeln svängt en gång till och det har gått så långt att de sociala mediernas makt och roll i sin tur faktiskt ifrågasätts.)

Personligen blev jag förvirrad av vad som hände, då i 2000-talets första år, jag kunde inte riktigt förstå vad det rörde sig om. Förändringen var så djup och gick samtidigt så oerhört fort att den var svår att greppa i realtid. Och det finns en anteckning jag skrev vid den här tiden, som i efterhand är närmast smärtsam att läsa för mig.

> Men så når henne insikten, så sitter hon plötsligt, med feber och förkylning, hemma vid sin dator en lördag, när årets första varma strålar äntligen nått staden. I tiden snurrar diskussionerna om konsumtion, om bloggar, om egon och marknadsvärden. Hon känner sig matt, vet inte vem hon är eller vill vara i detta. Vet inte om hon vill vara kvar i mediernas värld när allt bara ska gå snabbt och vara klatschigt. Hon känner sig som att hon blivit gammal på några månader, *som om tiden rört sig förbi henne*. Samtidigt står hon inte heller ut med de prettovänner hon har som helt och hållet vägrar att ens erkänna tidens uttryck, som bara snörper på näsan och talar om riktigt smal litteratur. Hemlös blir hon. Fast i ett mellanland, där hon är tillräckligt med för att förstå vad som gäller, men tillräckligt ute för att inte kunna göra anspråk på detsamma. Tillräckligt seriös för att ha allvarliga krav på sitt arbete och sin hållning, tillräckligt trotsig för att värja sig inför det mossigt nu-förnekande.

I ett annat skrivprojekt fortsätter hon, som en kommentar till sin egen anteckning: »Utan en känsla av en framtid eller att ens arbete är värt någonting.« Hon som vigt sitt liv åt det där arbetet. Som låtit allt handla om arbetet. Hon, vars hela mening skapats av arbetet. Så vad gör hon då? Arbetar ännu mer. Krampaktigt besluten att hålla kvar den enda tro hon har. Den enda tillhörighet hon haft. Hon

som nog trott att det är vad det handlade om. Att uppnå något.

Och nu – när hon väl gjort det – så förstår hon att det är för sent, hon inser motvilligt att det inte ändrar någonting. Tvärtom börjar hon ana att allt hon anser vara värdefullt blivit överflödigt i denna nya tid. Kunskap, eftertanke och fördjupning har blivit något överflödigt. Och hon är precis densamma. Bara äldre. Och fulare.

AJ

En pinsam sammanblandning här, av sak och person, kan man tycka. Och jag kan och vågar återge detta nu, eftersom det blivit bättre igen. Eller: jag har vant mig vid hur saker blivit och jag försöker nu istället förhålla mig till den nya verklighet jag befinner mig i. Något som inte ska tolkas som att jag är glad över att det blivit som det blivit. För idag är det ett faktum att publiceringar styrs av Facebooks algoritmer och att distributionsformerna för kulturjournalistiken, inklusive kritiken, tenderar att diskuteras mer än vad själva innehållet gör. Jag har genomlidit otaliga tankedödande seminarier av olika slag ägnade åt sociala medier och hur man ska erövra dem. Men programmen då? vill man ofta bara skrika; kan vi inte prata om det vi faktiskt gör istället för hur det ska spridas. Men – å andra sidan – jag är inte ensam i min frustration. Det finns många, på olika platser, som fortfarande tycker att det offentliga samtalet är viktigt.

Är du dum, tänker kanske någon till och med när jag säger så; det offentliga samtalet finns väl överallt idag, nås av alla – tack vare de sociala medierna? Jo, så är det, MEN som vi också alla vet: det har inneburit att »alla« blivit förvandlade till en mängd offentligheter, utan verklig kontakt med varandra, där den egna gruppens intres-

sen och värderingar i allt högre grad kommit att styra vad man tar del av. Man kan därför också svara att på grund av de sociala medierna har vi istället förlorat vår gemensamma offentlighet; det allmänna tanketorg som är så förknippat med själva idéen om demokrati. Och att det skulle gå så långt hade väl ingen trott i början av den mediala förändringen?

TIDEN GÅR, NYA PROGRAM

År 2004 startades programmet Vågen där vi hade en jingel som löd »Vågen – väger och mäter kultur« Där fördes kritik i samtalsform med ett väl tilltaget format. Oftast talade vi om en företeelse, ett ämne i programmets hela 45 minuter.

Vågen blev sedan år 2008 Nya Vågen där den största förändringen var att vid sidan av kritiken, föra in debatt-formatet; kulturdebatten. Underförstått fanns det ett tvivel på att kritiken i sig skulle kunna bära programmets alla 45 minuter. Debatten sågs som piggare och intressantare som form än kritikens mer undersökande samtal.

Och när Anders Johansson året därpå, 2009, i Aftonbladet recenserade Thomas Anderbergs bok *Alla är vi kritiker*, så inledde han recensionen så här:

> Jag har svårt att tänka mig någon yrkesgrupp som är så ständigt ifrågasatt som kritikerna. De föraktas av författare och konstnärer för att de är för dåliga, av akademiker för att de är för ytliga, av Göran Hägglund och gemene man för att de är märkvärdiga och onödiga, och sist men inte minst av sig själva för att de inte lever upp till sina ideal – inget skrå är lika förtjust i att debattera sin egen (eller, får man förmoda, sina kollegers) uselhet, marginalisering eller kris som kritikerna.

> Om det är följdriktigt eller paradoxalt tål att tänka på, men mycket tyder på att kritikeryrket samtidigt håller på att tyna bort. Urholkade arvoden, tidningar i kris, ändrade läsvanor – om någon kan försörja sig på att skriva kritik om en generation är inte så säkert.

Ett citat som säger mycket om en sorts temperatur i medieklimatet vid den tiden. Det fanns en väldigt stor pessimism, helt enkelt, inför kritikens framtid.

Med rätta.

Men några år senare, år 2014 så fick vi faktiskt på Sveriges Radio, delvis till vår förvåning, starta programmet Kritiken – med en uttalad ambition, som ju hörs redan i programnamnet, att vara en plats för just kritik. Gunnar Bolin och jag alternerade som programledare och inför programstarten fick jag i Dagens Nyheter svara på deras lilla enkät »Tre frågor«. Jag förklarade då att programmet var tänkt att vara ett renodlat kritikprogram och att vi ville göra kritik i olika former, samt också förhålla oss till annan kritik, inom och utanför landet. Den tredje frågan löd: »Hur tycker du att kritikens ställning ser ut idag?« Varpå jag bland annat svarade att »Kritiken har också påverkats av att det idag finns många som tycker mycket i olika forum. Vi hoppas såklart att vi ska kunna göra något som inte är bara tyckande, utan också baserat på tänkande«.

(Ja, jag sade »olika fora«, drillad som jag är av Per Ögren, men reportern skrev »olika forum« i alla fall.)

Och i det allra första programmet, som sändes i januari 2014, så var det allra första ämne vi talade om just kritiken som form. Jag började då med att hylla det amerikanska nätmagasinet Slate, och deras pod Culture Gabfest. En pod som är ett samtal, rakt upp och ner mellan tre kritiker om kulturella händelser – där det just den senaste gången började med det faktum att tv-serien Girls skapare Lena Dunham i mycket retuscherad version prytt omslaget på

Vogue – och vad det symboliserade.

Jag spelade sedan upp en bit med en av de medverkande, Julia Turner, som gav en rätt rolig bild av att Lena Dunhams kropp kommit att tillhöra hela den amerikanska feminismen, och att den här retuscheringen därmed blir svår att hantera. Den blir ett angrepp, nästan, från »det andra«, det tillrättalagda, allt det som Girls inte står för. Men sedan via detta – verket kontra upphovsmannen, alltså hur mycket personen Lena Dunham ÄR Girls – ledde samtalet i Culture Gabfest över till Woody Allen och moral, man tangerade filosofen Heidegger innan man en lång stund apropå en artikel i New York Magazine talade om interpunktion; tankstreck, semikolon och vår tids användning av utropstecken – och man gjorde kopplingar till både poeten Wallace Stevens och författaren James Joyce.

Och för mig, just vid den tiden, var det ett väldigt bra exempel på vad god kulturkritik kan vara idag – underhållande, associativ och samhällsrelaterad, men hela tiden kunnig och med sin utgångspunkt i verken. För det är ju ändå – och alltid – verken som ÄR kritikens utgångspunkt.

Jag refererade också till hur jag själv härom kvällen läst en essä av författaren Virginia Woolf med titeln »Att recensera« där hon redan 1939 skriver att kanske bör recensenten istället för att skriva i offentligheten, börja arbeta som en läkare och hålla enskild mottagning för hjälpsökande författare – som då kunde få en seriös bedömning av sitt verk – istället för alltför många motstridiga synpunkter av en alltför slarvig kritikerkår. Hon tyckte då att det fanns för många kritiker … och för många åsikter …

Min kollega Gunnar Bolin refererade i sin tur till hur han, när han nyligen varit i London, intervjuat Michael Billington, den gamle kritikernestorn, verksam på the Guardian – och hur Michel Billington menat att den stora skillnaden mellan kritiken förr och

nu, är att den numera så tydligt är en del av konsumtionskulturen. Den är inte längre den konstform som den faktiskt var en gång. Nu handlar det om snabba val och snabb information.

(Kanske finns inte alls längre den skola som ser kritiken som konst?)

KRITIKEN I SIG

Och ganska precis ett år senare, i januari 2015, blev det dags att återkomma till ämnet kritiken i sig i Kritiken. Då hade nämligen författaren och professor, tillika akademiledamoten, Kjell Espmark, vid akademiens högtidssammankomst i december hållit det traditionsenliga »Direktörens tal« och i detta hävdat att litteraturkritiken befinner sig i kris, en allvarligare kris än någonsin tidigare. Han pekade i talet på allt från en ökad okunskap om klassikerna till en allt mer tilltagande jakt på sensationella rubriker och inte minst en brist på tid att läsa för kritikerna på grund av av de låga arvodena från uppdragsgivarna. Och i en telefonintervju vi gjorde med honom talade han om bristen på fördjupning, om tidningarnas sviktande ekonomi och han talade om hur vi i framtiden kanske kommer finna att kritiken helt och hållet publiceras på nätet och att den eventuellt skulle kunna finansieras genom till exempel långtidsstipendier – en sorts public service-kritiker, helt enkelt. En idé Espmark i sin tur tillskrev poeten Magnus William-Olsson.

Och vi på Kritiken hade naturligtvis Magnus William-Olsson i studion och han fick där utveckla sin syn på kritiken, vilket han gjorde genom att börja med att dela in den i tre fält:

1) den kritiska akten – att skilja agnarna från vetet
2) att vara kritisk i upplysningsandans ideal – mot makten

3) kritiken som litterär genre – med en stark koppling till offentligheten – (och kanske är det egentligen offentligheten som är i kris?)

Magnus William-Olsson menade också att kritiken är nödvändig som en del av det offentliga samtalet, men att situationen/förutsättningen för den blivit helt ny nu när den inte längre är bunden till pressen. Han menade också att allt vanligare idag är det han kallar »*trams-kritik*« – en omedelbar reaktion på något, i motsats till hans egen ambition att verkligen läsa författarskapet – »det tar ju en vecka« – en förutsättning om man ska kunna »svara litteraturen så som den själv kräver att bli svarad«.

I studion hade vi även Svenska Dagbladets då nytillträdda kulturchef Lisa Irenius, som framhöll vikten av att skilja mellan kritiken som yrke och kritiken som form. Hon menade att det inte alls finns färre röster idag, utan snarare fler, om man beaktar hela den digitala offentligheten. Fler än tidigare bland de verksamma kritikerna har däremot numera kritiken som ett sidouppdrag.

Hon framhöll kritiken som »*en förmedlande länk mellan litteraturen och läsaren*«.

Lisa Irenius hade vid den tidpunkten arbetat mycket medvetet med att utveckla kritiken som form – inte minst på Uppsala Nya Tidning där hon som kulturchef infört en möjlighet till en sorts interaktiv kritik, vilket hon även fick Stora Journalistpriset för.

Men hon hade också sagt i den intervju som hennes nya tidning, och arbetsgivare, SvD, just publicerat med henne, att kritik har haft svårt att hävda sig på nätet. Att tyckandet och de provokativa texterna är vad som delas mest – inte eftertänksamma recensioner.

MEN – måste man inte då också ställa den vanliga frågan om hur stor betydelse vi tillmäter själva delandet, det så kallade klickandet? Begreppet »klick-monster«. Hur viktigt är det?

Vi återkom till den frågan i april 2015 när vi i programmet Kritiken fortsatte diskussionen om kritiken och kulturjournalistiken – då med tre andra kulturchefer: Rakel Chukri från Sydsvenskan, Gunilla Kindstrand, som då var på Mitt-media, och Dagens Nyheters Björn Wiman.

Gunilla Kindstrand påpekade i programmet hur kritiken historiskt sett varit en fråga om »*män som skriver om män*« och ofta kommit till den berömmande slutsatsen om varandra att »*han härmed visar han att han tillhör de verkligt stora i den europeiska traditionen*«.

(Redan det är annorlunda idag då kritikerkåren har minst lika många kvinnor som män. Och naturligtvis annorlunda av den anledningen att vi inte längre lika oreflekterat rör oss med en värdeskala där en stor europeisk man är det finaste man kan vara.)

Kindstrand sade också att det håller på att hända något med tempus – nu twittrar man direkt, eller till och med på förhand, innan man sett eller läst något. Något som gör kritiken ännu viktigare eftersom den kan – och ska, borde – samla upp, tänka efter och värdera (i motsats till de direkta kommentarerna).

Björn Wiman höll med om detta och sade bland annat:

> *Tidigare svarade kritiken på; vad är bra? Numera på: vad ska jag göra nu?*
>
> *»Kritiken är inget klick-monster« – och därför är det ännu viktigare att vi som arbetar med den vågar säga att »det här är viktigt, eftersom ingen annan kommer att säga det«*

Den nya kritikern kanske faktiskt inte ens är en människa. Det är algoritmerna överallt, som gör urval. Digitaliseringen har en enorm betydelse för hela vårt samhälle.

Och Sydsvenskans Rakel Chukri sade:

Det finns något av ett bildningsförakt i Sverige, och kritiken är ett sätt att visa ett folkbildande allvar.

Kritiken är ryggraden på en kultursida, men inte så klickad … men den bör heller inte förvandlas till en sorts andra ledarsida.

Och så ställde hon frågan:

Hur ska man göra attraktiv kritik-verksamhet på nätet?

KRITIKMÄTNINGAR

Precis i samband med att jag höll detta föredrag, som du nu läser, så presenterade norska Klassekampen en undersökning som visade att antalet recensioner i norska dagstidningar hade halverats på tio år.

Danska Information hade gjort samma undersökning och där var nedgången 34 procent.

Under samma tid publicerade också Johan Lundberg hos Timbro tre artiklar med rubriken »Kritikens kris«.

Aftonbladet hade givit i uppdrag åt Carl-Michael Edenborg att göra samma undersökning av fyra rikstäckande svenska tidningar (Aftonbladet, Expressen, Dagens Nyheter och Svenska Dagbladet)

men resultatet var inte klart när föredraget hölls. Fast i februari 2018 presenterades sedan det svenska materialet. Edenborg hade tittat på perioderna 15 augusti–15 september 2007 respektive 2017 i de fyra rikstäckande tidningarna och kommit fram till att situationen inte alls är lika allvarlig här, som i våra grannländer.

> Först totalsummorna: antalet recensioner av böcker, film, musik, tv, radio, konst, scenkonst, arkitektur och dataspel var den aktuella månaden 2007 i de fyra svenska rikstidningarna cirka 746 stycken. Motsvarande summa tio år senare var cirka 587. Det ger en minskning om cirka 159 recensioner, det vill säga 21 procent. Om vi isolerar kategorierna litteratur, konst och scenkonst blir siffrorna cirka 356 och tio år senare cirka 314, en minskning på 12 procent.

I Dagens Nyheter hade litteraturkritiken till och med ökat under den undersökta perioden, skriver Edenborg. Tydligt är emellertid att det finns en allmän förskjutning från verk till person i bevakningen och att den förskjutningen faktiskt är tydligare i dagstidningarna än kvällstidningarna.

Kulturjournalistikens världar, den första akademiska kartläggningen av kulturjournalistiken och kritiken pågår också just nu (och fram till 2019) och den presenterade ungefär vid samma tidpunkt en delrapport. Bakom den står tre forskare vid Södertörns Högskola: Anna Roosvall, Andreas Widholm och Kristina Riegert. De har, i sin forskning, gått tillbaka till 80-talet och tittat på kritiken inte bara i tidningarna, utan även i Sveriges Radio. Man har kommit fram till att kulturmaterialet totalt sett har ökat under perioden (för pressen var ökningen 30 procent, för Sveriges Radio cirka 40 procent) men att en mindre andel av det publicerade är kritik. Kulturjournalistiken har under den här perioden blivit mer nyhetsinriktad och skillnaden mellan kulturjournalistik och nyhetsjour-

nalistik har minskat, och de härleder den utvecklingen till de nedskärningar och förändringar som präglat mediebranschen under den undersökta perioden.

SLUTORD

Jag vågar inte riktigt sia om hur allt kommer bli. Men ändå, lite…

Vi kommer att ha poddar – det vågar jag tro – och vissa av dem kommer ha höga ambitioner och hög densitet.

På Sveriges Radio finns idag en ambition att framöver kunna dela upp allt material i aktuellt eller evigt. Det aktuella materialet skulle i så fall nästan uteslutande vara direktsänt, medan »det eviga« materialet i huvudsak skulle publiceras i pod-form.

Dagskritiken kommer nog också finnas kvar – ett tag till, i alla fall.

Eller tror jag verkligen det? Kanske vill jag bara tro det för att vi nu, i dessa tider, när det politiska läget blivit så tillspetsat, när själva demokratibegreppet är hotat, mer än någonsin behöver eftertanke och kunskap. Vi behöver det offentliga samtalet. Och kritiken är en plats där det kan föras. Där det bör föras. Och vårdas.

Själv har jag under det knappa år som gått sedan jag höll mitt föredrag och att den här texten nu ska publiceras, faktiskt sagt upp mig på Sveriges Radio.

Nu går jag vidare, tillbaka till mitt ungdoms-jag och konsten, till ett arbete på Dramatens dramaturgiat. Bort från medievärlden och tillbaka till grunden för allt, till de konstnärliga processerna.

Tolka det som ni vill.

Magnus William-Olsson

Postkritik och performativ kritik

En föreläsning

Då ska vi ta itu med kritiken. Kritik är ju nämligen något oerhört mycket större och mer genomgripande än recensioner, essäer, listor, eller böcker. Kritik är själva grunden får vår tidsålder, för det moderna, moderniteten. Det är faktiskt omöjligt att tänka vad vi och våra livsomständigheter skulle vara utan kritik. Som moderna människor, eller postmoderna, är vi kritiska, är vi kritiker.

Redan 1781, i sin första kritik, den *av det rena förnuftet*, hävdade Immanuel Kant sig leva i »kritikens egentliga tidsålder«. Det är en utsaga som verkligen inte har blivit mindre sann sedan dess.

Vår epok – den som kanske håller på att avslutas nu och som Kant levde i början av – karakteriseras av att dess värld är en värld av ständiga kriser och en därur sprungen »utveckling«. Ordet »kris«, grekiskans *krísis* som betecknar »skillnad«, »beslut«, »val«, något som förts »till vändpunkt« stammar från verbet *krinô*, i infinitiv *krínein*, vilket betyder »att kritisera«. Orden *kris* och *kritik* är alltså etymologiskt nära förbundna, men också praktiskt. Det är genom att föra till vändpunkt, till *krísis*, som kritiken verkar.

Vårt förhållande till världen i ständig kris och utveckling är ett i det närmaste självklart *kritiskt* förhållande. Bara de som förnekar krisens roll för utvecklingen kan tillåta sig att avstå kritiken. I övrigt berömmer vi oss alla ständigt och jämt av att vara »kritiska«. Det

finns inte ett politiskt partiprogram, inte en universitetsförordning, inte en läroplan eller ett utredningsdirektiv som inte trycker på vikten av att vara och verka »kritiskt«.

Kritiken, som en gång under upplysningens sjuttonhundratal syftade till att utmana och förändra det bestående (Kants kritik gäller ju i allt väsentligt institutionerna, framförallt kyrkan och staten) har blivit en självklar del av samhällets och institutionernas egen självförståelse. Till vilken grad skulle nog Kant inte ens kunna ha drömt om. Statsministrar, businessdirektörer, generaler och till och med påven, ja alla samhällets stöttepelare och ordningsmän – alla berömmer de sig numera av att vara kritiker, kritiska inte bara mot andra, utan också mot sina egna institutioner, sina läror, mot sina handlingar och rent av mot sig själva. Alla vill vi bli »bättre«, genom kritik, ta oss igenom kriser, mot förändring och utveckling. Målet för, föremålen för kritiken har alltså själva blivit kritiska.

Vem, vilken politiker till exempel, skulle i vår tid skryta med att vara en »en okritisk människa«? Det vore ju att träda åter in i den omyndighet som det moderna, upplysningen och förnuftet befriat människan ifrån. Kant definierade ju upplysningen, som ni säkert minns, som »människans utträde ur hennes självförvållade omyndighet«. Men nu lever vi i »kritikens egentliga egentliga tidsålder« och allt vi rör vid och rör oss i präglas av kritik. Den politiska debatten, konsten, underhållningen, allt. Från Idol och Let's Dance, från politiska performances, diktsamlingar och teaterföreställningar, till de sociala mediernas rituella debatter. Det tycks och döms och värderas i varje hörn av samhället. Det hypas, hyttes med nävar, det hatas och hissas och »likas« och listas och sätts betyg dagarna i ända. Vi tycks vara besatta av att framstå och framställa oss som kritiker. Så fort något står fram som en viktig händelse, ett möjligt föremål för kritik, så – vips! – är någon där och skriver ett kritiskt tweet, som i sin tur kritiseras, som i sin tur kritiseras, etc. Maktha-

varna själva, medborgarna, moralisterna och trollen, alla, hela tiden, och alltid vill vi framstå som kritiska.

Men är allt verkligen så fräscht, omprövande och utvecklingsbenäget? Finns här inte något som luktar lite ruttet? Hur kan hela samhällsmaskinen, alla som befolkar den, alla enskilda och alla tillsammans, vara så vara så glada i kritik? Kritik gör ju ont! Hur kan samfundets stöttepelare vara så flinka i att sätta sig själva och sina intressen ifråga? Hur kan kapitalet och makten, försäljarna och trivselfixarna, moralisterna och näthorderna, alla vara så lyckliga för att ständigt vara och bli kritiserade? Hur kan själva samhällsordningen göra anspråk på att vara stadd i ständigt hälsosam kris?

Den kritik som Kant syftade på när han talade om kritikens egentliga tidsålder, den kritik alltså som vi alla berömmer oss av att utöva som fria och myndiga medborgare i demokratiska stater, som konton på Facebook och Instagram; denna kritik beror av sin förmåga att försätta i kris, av att föra till vändpunkt. Men om hela samhället ständigt och affirmativt befinner sig i en »happy crisis«. Hur ska kritiken då kunna verka? Hur försätta krisen i kris? Är det alls möjligt?

Sådana frågor sätter ljuset på att den Kantianska kritiken, upplysningsprojekts kritik, själv befinner sig i kris. Det tycks som om kritiken inte längre förmår »föra till vändpunkt«, som om allt detta tyckande, värderande, hissande och hatande, förlorat själva sin verkan. Vi kritiserar mer än någonsin, men ingenting sker egentligen, inget avgörande, ingen vändpunkt, förvandling och utveckling. Om samhället, samhällena, världen förändras idag, så inte är det följd av kritik utan snarare till följd av ekonomiska och tekniska förhållanden.

Begreppsinflationen på kritikens fält kan kanske ses som ett uttryck för denna den kritiska krisens kris. Just begreppsbildningen är helt grundläggande för kritiken, eftersom kritiken beror av före-

mål, och av att begreppsligt avgränsa dessa. Jag ska återkomma till det. Men ett av de begrepp som i skrivande stund sprider sig mest »viralt«, som det heter numera, är begreppet »postkritik«. Centralt för arbetet kring detta begrepp, som alltså konstituerar ett »nytt« föremål att kritisera, är antologin *Critique and postcritique* (ed. Elizabeth S. Anker och Rita Felski, Duke University press, 2017.) I boken, vilken samlar uppsatser av alltifrån inbitna rävar som Toril Moi till nya stjärnskott som Namwali Serpell, pläderas för att kritiken som akademisk kunskapsform numera saknar verkan och därmed har spelat ut sin roll. I bokens avslutande bidrag identifierar Eric Hayot kritikens kris med teoriernas. Under mer än ett sekel, med början hos de ryska formalisterna, har teorierna avlöst varandra på universitetens humanistiska fakulteter, från nykritik till psykoanalys och kritisk teori och strukturalism och dekonstruktion och feministisk och postkolonial teori, nymaterialism etcetera. Det startade enligt Hayot i Frankrike. På 50- och 60-talen började man undervisa särskilt i »teori«. Och så småningom spred sig denna undervisning via amerikanska universitet och vidare ut över utbildningar i alla världens hörn. Vi genomlever idag, skriver Hayot en »postteori-era i så mening att planetens hela intellektuella och social livsvärld har affekterats av de intellektuella diskussioner och insikter som ägde rum under den breda rubriken Teori.« Men ur all denna alltmer diversifierade teori, ingen verkan. Löftesrika teoretiker som präglad Hayots eget 90-tal, som Frantz Fanon, Edward Said och Gayatri Spivak, lovade ett nytt och friare århundrade. Men 2000-talet kom med en helt annan politisk vändning, och en postteoreisk baksmälla. Den potentiella radikalitet som »teorin« under andra halvan av 1900-talet utlovade har sedan länge klingat av. Redan i slutet 90-talet menar Hayot att mode (fashion) kom att behärska förmedlingen och behandling av teori på universiteten,

en utveckling han tolkar som att marknadens logik tog över och naturaliserat »Teorins revolutionära kraft«.

Det paradoxala i ett sådant hävdande, en paradox som begreppet postkritik i sig självt uttrycker och kanske även bejakar, ligger förstås i att det är just en teori. Inte ens genom att uppfinna ett begrepp som »postkritik« lyckas kritiken befria sig ifrån sig från sig själv och sina anspråk. Somliga, som till exempel Anders Bartonek i sin *Kampen om kritiken* (Korpen, 2018), menar att detta tvång att inkludera det den avgränsar är ett konstitutivt drag för kritiken alltsedan Hegel och det systematiska användandet av negationen som produktiv princip. Genom att lansera postkritiska eller postteoretiska invändningar bekräftar bara den institutionaliserade kritiken sin giltighet.

Bartonek menar dock att kritiken alltsedan Hegel och knytningen till det negativa rymmer två distinkta möjligheter och traditioner. En systemgenererade (som Ankers och Felskis antologi kan sägas exemplifiera) och en systembrytande, där hans exempel är Theodor Adorno, Jaques Derrida och Luce Irigaray. De senare formulerar alla en »negation som försöker undkomma att förvandlas till konstruktiv funktion«.

Själv känner jag mig skeptisk såväl till Bartoneks tankar som till postkritikbegreppet. Det tvivel på kritikens funktion och möjlighet som de ger uttryck för delar också jag. Det är sant att vi idag står inför uppgiften att reformulera kritiken som verksam och systembrytande kunskapsform. Uppgiften är allvarlig och akut. Utan kritik, utan kritikens förmåga att föra till vändning och vändpunkt, att förändra, att utveckla, är den moderna demokratiska samhällsmodellen, helt enkelt slut och över. En tillvaro där kritiken inte längre verkar kritiskt är en veritabel mardröm. Vi står därför, med ett slags nödvändighet, inför att uppfinna kritiken på nytt. Men jag menar att ännu ett »omtag« – för att använda ett samtidsbegrepp som bjärt

blottar krisens kris – i vårt förhållande till upplysningsarvet inte räcker. Självklart måste vi alltid och på nytt tänka och tolka såväl Kant som Hegel, men jag tror att vi också måste grunda kritiken i andra kunskapsformer, utanför filosofin. Och ett sätt att göra det är att ta sin utgångspunkt inte i dialogiciteten och rationaliteten, utan i konstens kritiska kunskapande.

Det är med den ambition och mot den bakgrunden som jag, tillsammans med en lång rad konstnärer, filosofer, kritiker och forskare under många år har arbetat med begreppet »performativ kritik«.

För Kant var kritiken en förnuftig, somliga skulle säga rationalistisk, kunskapsväg. Redan under hans egen tid fanns röster som opponerade sig just mot detta. 1700-talet rymde även andra idéer om kritik (till exempel hos Johan Georg Hamann eller ännu tidigare hos Gottlieb Baumgartner). Men det är i allt väsentligt den kantianska traditionen, med dess »förnuftiga argumentation« som numera behärskar vår tids självförståelse och som är ett fundament i det vi tänker på som det västerländska, demokratiska, samhället. Det är upplysningens och Kants kritik, förnuftets väg, som präglar också vår tids kritik. Och det är – som vi har sett – just den kritiska traditionen som befinner sig i kris, ja som nu kanske är stadd i upplösning. Tänk bara på den populistisk högern, som jag framförallt skulle vilja definiera som en *anti-kritisk* rörelse, en rörelse som därtill besitter världens mäktigaste ämbete och en rörelse som just ifrågasätter det kritiska förnuftets politiska legitimitet. Och som dessutom gör det med viss rätt, eftersom kritiken, när vi nu lever dess kris, inte längre förmår föra till vändpunkt. Vi önskar förändring, utveckling, men det kritiska förnuftet, förmår inte längre leda oss. Tycks det som.

Kritik är dock ingen uppfinning av Kant eller 1700-talet även

om det var då ordet fick sin moderna betydelse. Och för att reformulera den som kunskapsform räcker det inte med att ännu en gång ta sig an upplysningsarvet.

Vi måste gå ända till den grekiska antiken och filosofins födelse för att försöka finna sätt att reformulera kritikens anspråk på att kunna föra till vändpunkt.

När jag har försökt tänka kring begreppet performativ kritik har en av mina utgångspunkter varit animositeten mellan poesi och filosofi, som löper genom hela historien med början i antiken och som ännu är ytterst kännbar. Varken hos Sokrates, Platon eller Aristoteles – eller för all del hos naturfilosoferna – är »kritik« något framträdande begrepp. Men det Sokrates och hans efterföljare uppfinner och talar om är i stort sätt detsamma som vi idag kallar kritik. Sokrates kallade det för »dialegesthai« att samtala, att förnuftigt prövande tänka tillsammans genom talet, orden.

Det var ju i kraft av logos, av ordet, det förnuftiga, filosofiska begreppet som filosofin än gång föddes. Och det är genom skapandet av ett särskilt logos som filosofin tar sanningen i anspråk. Och den gör så i direkt och öppen kamp med poesin. Innan filosofin etablerar sig var det som bekant poeten, siaren, prästen och härskaren som uppbar sanningsprivilegiet. Men det antika Grekland uppfann filosofen, den – i Kants mening – myndiga människan, hon som själv utifrån sitt förnuft och sin kärlek till sanningen, till visheten, prövade, tog ställning och försvarade sin ståndpunkt i och genom dialogen.

Det låter ju underbart! Vem vill inte vara en sådan filosof? En myndig människa! Men för mig – som ju är poet – har den där aversionen mot poeter alltid tett sig svår att hantera. Varför går Sokrates så hårt åt Homeros? Varför förvisar Platon poeten ut ur idealstaten? Varför är Aristoteles så överlägsen mot diktarna i Poetiken?

Grunden till denna animositet gäller inte förnuftet som sådant, utan relationen till ordet, till logos.

För mig är det dialogiska därför ett djupt problematiskt fält. Jag vet att »dialog« i dagligt tal är ett begrepp som väcker positiva känslor och förväntningar. Men i mitt tänkande är det inte så. Och det har just med grunden för hur jag förstår *kritik* att göra.

Dialogos, betyder på grekiska »genom ordet«. *Dialegein* betyder »genom att tala«. Den filosofiska kunskapen sker genom det förnuftiga, begripliga talet. Filosofin föds, med andra ord, ur anspråket på alltings omtalbarhet. Dess hävdande är att det inte finns något eller i alla fall inte något som vi kan ha kunskap om som inte också låter sig omtalas.

Poesin omfattar inte detta grundanspråk. Den vilar inte på *logos* eller, för all del, på att sätta *logos* ifråga. Dikten är inte dia-logisk, den verkar inte genom orden eller talet, eller snarare inte *enbart* eller ens *väsentligen* genom orden och talet.

Dikten ställer oss inför språket, som allt det kan vara, i dess högsta potentialitet.

För filosofen är konflikten om *logos* konstitutiv. Den löper genom kunskapsteorins långa och vindlande historia och artikulerar sig just som en konflikt mellan filosofi och poesi med jämna mellanrum. Det här är inte rätt tillfälle för att gå närmare in på denna historia, men den som intresserar sig för den ser snart att filosofin gärna, för att inte säga tvångsmässigt, söker sig till poesin i tider av kris. Om det Sokrates kallade *dialegesthai* av ett eller annat skäl vacklar vänder filosofen strax sin uppmärksamhet mot poesin i en närmast rituell upprepning av filosofins tillblivelse.

Men låt oss släppa filosofin och de oförrätter vi poeter tycker att den utsatt diktkonsten för. Det var ju i poesin som sådan, och inte i filosofins sätt att tänka den, som jag menade att kritiken bör pröva alternativa utgångspunkter.

Jag brukar tänka poesin som »språket i dess högsta potentialitet för någon.« Det vill säga allt vad språket kan vara, för mig. Jag ska inte gå vidare in på de poetologiska implikationerna av detta. Jag har skrivit och talat mycket om det i andra sammanhang (se till exempel *Läsningen föregår skriften – poesi och aktualitet*, Ariel 2011) Men jag vill ändå anföra definitionen här eftersom den har en avgörande betydelse för hur jag tänker kritiken, och på hur kritiken eventuellt kan reformuleras i vår tid.

Det grekiska verbet *krínein* som betyder »att urskilja«, »att bedöma«, »att avgöra«, har, enligt uppgift, sin tidigaste kända användning i agrara sammanhang. Det används till exempel när det handlar om att urskilja fruktbart utsäde från ofruktbart. Homeros använder verbet ibland, inte jättemycket, men ändå flera gånger, till exempel när Odysseus ska välja ut mannar för ett särskilt uppdrag. I det ljuset framgår det att *krínein*, i ursprunglig mening, inte betecknade en akt begränsad till förnuftet, tanken, skallen och orden, utan att den involverade hela varelsen, hela kritikerns väsen. När man ska »urskilja« eller »bedöma« utsädets nytta och kvalitet eller välja rätt människa för ett särskilt uppdrag, då räcker det inte med *förnuft*, med *nous*, då måste man använda alla sina förmågor, »allt man har« – förnuft och erfarenhet, sinnlighet, känsla, »skills«, klokskap, intuition, inlevelseförmåga, fantasi – allt.

Ordet *krínein* betecknar alltså en långt mer sammansatt kunskapsakt än den Kant talar om i termer av kritik, eller för all del den Sokrates talar om som »dialegesthai«.

Som poeter, som konstnärer, känner vi väl igen den där akten som kräver att vi mobiliserar inte bara vårt förnuft, utan ALLT, allt vi äger, är och har. Det är ju precis det vi gör när vi skapar: Vi tycker att vi får till något, skriver en mening eller spelar en fras, och i samma ögonblick prövar vi såväl frasen som görandet av frasen genom ett *krínein*, vi »känner efter«, prövar med kroppen och

känslan och tanken och erfarenheten, med »allt vi har« – »Är det rätt?«, »ska jag skriva om?«, »hur känns det gjorda, för mig, för andra?«, »ska det göras på något annat vis?«, »borde jag spela frasen annorlunda?« … Och så gör vi ett nytt försök, prövar på nytt, och i samma stund urskiljer, bedömer, värderar vi, gör om, känner efter, tänker igenom, lyssnar, prövar – kort sagt utövar vi kritik, på homeriskt vis, tills vi upplever att meningen, att frasen, att formuleringen är »som den ska vara«. Vi har urskilt, vi har bedömt, vi har valt det »rätta«, det »fruktbara«, det som äger *verkan*, det som funkar, ja kanske rentav det som i någon mening åtminstone för stunden är *sant*.

Denna akt av att pröva något mot allt man är och har, kan och bör förstås som en kunskapsakt. Det är visserligen nästan alltid omöjligt att sätta ord på varför man valde som man gjorde, men i rätt hög utsträckning kan man precisera valet utifrån vad man tidigare prövat men inte gjorde. Här finns med andra ord en kunskapsartikulation även om den undflyr logos. På vilket sätt och i vad mån denna art av kunskap låter sig teoretiseras, förstås och förmedlas är vad den performativa kritiken sysslar med.

Genom att pröva, reflektera och tänka över skapandet framförallt i termer av interpretation och uppmärksamhet har den performativa kritiken inlett ett försök att formulera en annan kritikens tradition som, möjligen, kan bidra till att reformulera kritiken som kunskapsform.

*

Jag ska avsluta denna föreläsning med att tala lite om en bok jag publicerade förra året, en bok som är ett försök till en performativ litteraturkritik. Boken heter *Poetens verk* (Ariel, 2017) och reser frågan – vad är det poeten sätter något i när hen sätter det i verket?

Utgångspunkten är den argentinska poeten Alejandra Pizarnik som föddes 1936 och dog, för egen hand, 1972. Hon gav ut en handfull diktsamlingar och lämnade efter sig ett ganska omfattande material som väsentligen finns bevarat i ett arkiv i Princeton samt i två boksamlingar med mariginalia i Buenos Aires. *Poetens verk* rymmer en rad olika slags texter. Flera av hennes hela diktsamlingar i översättning, kommentarer, anteckningar och läsningar av hennes dikter, brev, prosa, dramatik, av anekdoter och av annan forskning om henne. Vidare en lång essä om vad ett poetiskt verk kan tänkas vara. En biografi över Pizarniks liv. En kommenterad bibliografi, och en hel del annat. Tanken är att läsaren fritt skall hoppa mellan texterna och på så vis finna sig egna vägar genom boken och därmed aktualisera verket.

Bokens främsta fråga gäller också verket. Vad är poetens verk? Hur ska det tänkas och hur kan det komma till kritiskt uttryck? Och här återkommer vi genast till frågan om filosofin och dialogiciteten.

Ända sedan antiken har det poetiska verket i litteraturkritiken framstått som något omtalbart, ett föremål för talet. Och åtminstone sedan 300- och 200-talen före Kristus har detta objekt förståtts som text, som texter vilka kan tillföras en eller annan signatur och formera avgränsade filologiska *corpora*. Det är denna filologiska process som gör att vi över huvud taget kan tala om Pindaros diktning, eller för all del Hedvig Charlotta Nordenflychts eller Alejandra Pizarniks verk. Och med utgångspunkt i detta filologiska verk har litteraturkritiken följaktligen kunnat analysera och omtala till exempel Pindaros bildspråk, hans ideologi eller Nordenflychts traditionstillhörighet eller Pizarniks stil, genom att studera textobjektens sammansättning.

Men poeter sysslar ju inte med att sätta samman texter! Det är helt enkelt inte det vi gör. Poeter är intresserade av verket inte som

objekt utan *i dess verkan*, vad som händer, vad som *sker*, och hur man *gör* för att något särskilt kanske ska ske i världen, i läsaren, i livet.

Vad är det alltså *poeten* sätter något i när hen sätter det i verket?

Denna fråga om verket är avgörande för kritiken och dess legitimitet. Om kritiken aldrig egentligen förmått rikta sin uppmärksamhet mot poetens verk, innebär det också att den kritiska kunskapen om poesin kretsar kring ett fundamentalt tomrum. Men frågan om verket ställer också kritiken inför dess begränsning.

I föreläsningen *Vad är kritik?* gör Michel Foucault ett enkelt men avgörande påpekande: »Kritik existerar trots allt endast i förhållande till något annat än sig själv«. (övers. Leif Dahlberg och Florence Fröhling, *Fronesis* nr 36–37, 2011). Den kräver kort sagt ett föremål. Föremålet är, så att säga, kritikens själva *raison d'être*. Kritikern måste ju ha *något* att kritisera, annars går det inte. Man kan inte ställa sig kritisk till ingenting, eller hur? – för så vitt man inte gör ingenting till ett föremål för talet förstås. Men föremålet är också kritikens blinda fläck.

Just därför att kritiken för att vara kritik beror av ett föremål, något kritikern kan rikta sin kritik emot, så är utpekandet av föremålet en akt som inte hör till kritiken, en förkritisk akt, kanske man skulle kunna säga.

Kritikerns första uppgift, innan själva kritiserandet kan ta vid, består alltså i att igenkänna föremålet som ett objekt för kritik. Och det är sannerligen inget oskyldigt uppmärksammande. Vad som styr utpekandet av föremålet är snarare ett slagfält av intressen, smak, passioner, makt och slump. Sådana slagfält kan, förvisso, också göras till föremål för kritik, men bara genom att de på nytt kritiskt avgränsas och utpekas.

Kritiken grundar sig med andra ord i en akt som ständigt *föregår*, något *på förhand* givet, och som därför inte själv låter sig kriti-

seras. Just detta moment, denna blinda fläck, utgör kritikens gräns, som måste besinnas i det kritiska utövandet.

När det gäller konst- och litteraturkritik handlar besinningen först och främst om verket, eftersom det vanligen är kritikens föremål. Denna insikt var en av orsakerna till att jag skrev *Poetens verk*, vars hävdande helt enkelt är att poesikritiken aldrig, eller i alla fall ytterst sällan, har tagit sig an poetens verk – som, jag upprepar, alltså inte är en text, inte heller händelse, som inte ens är omtalbart eller avgränsbart, utan som vi måste tänka på inte som ett ting, ett objekt eller ens ett avgränsbart föremål, utan i och genom dess *verkan*.

Vad slags kritik kan utövas i relation till verket i dess verkan? Sanningen är ju att vi i allt väsentligt saknar språk för att uttrycka det konsten gör med oss och det vi igenkänner som vår värld. Inför konstverket i dess verkan är man inte bara ensam och oense (också med sig själv), man är dessutom i allt väsentligt stum, språklös, om också aktualiserande det man förmår uppfatta av verkets möjligheter. Mot dikten, förstådd som *språket i dess högsta potens* kan jag som mest svara med allt jag är och har. Och – ärligt talat – ytterst lite av det är över huvud taget omtalbart.

Och här står vi då igen inför filosofins dialogiska sanningsanspråk.

Ytterst lite av det verk som verkar framför, i och genom oss när vi till exempel läser en dikt låter sig överhuvudtaget uttryckas i ord. När dikten står fram för oss som verk kan vi noga räknat inte svara den med mindre än våra levande liv.

Det vi kan göra är att aktualisera en del av diktens möjligheter, en del av dess fulla potentialitet. Jag brukar tänka över det vi består dikten med när den står fram för oss som poesi, som »språk i dess högsta potens«, i termer av *uppmärksamhet*. Vi kan som mest erbjuda dikten vår fulla uppmärksamhet, allt vi har och är. Och det

är ändå aldrig tillräckligt, dikten förblir även när vi mött den med »allt vi har och är« fundamentalt ouppmärksammad. Det är därför den alltid på nytt står fram som oläst, när vi har läst den.

Uppmärksamheten föregår språket. När vi aktualiserar en dikt gör vi det genom att forma vår uppmärksamhet, så att dikten genom oss får en verkan. Denna verkan, detta *verk* eller *verkblivande* är ibland till en del något språkligt, men det är alltid också och framförallt kropp, handling, liv.

Detta slags bortomspråkliga kunskapande, som är och gör poesin, har filosofin, alltsedan den kom till, stött ifrån sig. Konst och i synnerhet poesi har alltid gjort filosofer rasande. Jag brukar tänka på det som det *dialogiska raseriet*. Dess uttryck är tämligen konstant alltsedan antiken. I stort går det ut på att förminska och avfärda poesin som otalbar, eller oförnuftigt lallande (se vidare min lilla essä »Poesi och filosofi – gräns och (o)möjlighet«, i *Ad Marciam* (red, Bornemark och Ruin), Södertörn Philosophical Studies, 2017).

I detta raseri kan man också skönja en av orsakerna till kritikens kris i vår tid. Anspråket på alltings omtalbarhet är ju också ett uttryck för den förhärskande rationalitetens objektiveringstvång, »pedanternas världsherravälde« för att tala med Jonna Bornemark (*Det omätbaras renässans. En uppgörelse med pedanternas världsherravälde*, Volante, 2018.)

Exemplet med poetens verk, förstått inte som text eller ting, utan i och genom dess verkan, visar att så länge kritiken själv förstår sig som en dia-logisk disciplin så kommer den paradoxalt nog sakna relevans vad gäller föremålet. Poesikritiken, förstådd som *dialegein*, kommer aldrig att kunna tala om *poetens* verk, om *själva poesin*, om det konsten, i själva *verket* gör och begär. Kritiken kommer istället att om och om igen vända sig mot just det den inte kan kritisera, det som alltid föregår den, den blinda fläcken. Just i det den

inte kan omfatta kommer den att skönja det ting, det föremål, som står i konstverkets ställe – texten, artefakten, verket som objekt.

Arbetet med att formulera en performativ kritik, att förstå och utveckla kritiken som »konstform«, är ett försök att bryta med denna filosofins underordning av konsten och likväl insistera på kritiken som kunskapande.

Medverkande

Axel Andersson är historiker, kritiker och författare. Mellan 2016 och 2018 var han redaktör för Kritiklabbet. Han var en av författarna till *Framtidens kritik*, Ariel Litterär kritik [9], 2018.

Tatjana Brandt är författare, kritiker och litteraturvetare. Hon var redaktör för *Korsstygn, rastplats – Om den finlandssvenska poesins belägenhet*, Ariel Litterär kritik [8], 2016.

Marcia Sá Cavalcante Schuback är filosof, översättare och professor i filosofi vid Södertörns Högskola. Hon medverkar även i *Performativ kritik*, Ariel Litterär kritik [3], 2013.

Leif Dahlberg är litteraturvetare, översättare och professor i kommunikation vid Kungliga Tekniska Högskolan.

Anneli Dufva är kritiker. Under många år arbetade hon vid kulturredaktionen på Sveriges Radio. Idag är hon anställd på Kungliga Dramatiska Teatern.

Carin Franzén är litteraturvetare, översättare och professor vid institutionen för kultur och kommunikation på Linköpings universitet. Hon är författare till *När vi talar om oss själva – nedslag i subjektivitetens historia från Montaigne till Norén*, Ariel Litterär kritik [10], 2018.

Lars-Erik Hjertström Lappalainen är filosof, översättare och konstkritiker.

Pamela Schultz Nybacka är kritiker, litteraturvetare och forskare i både företagsekonomi och humaniora. Hon förestår förlagsutbildningen vid Stockholms Universitet och programmet Konst, kultur och ekonomi vid Södertörns Högskola.

Jesper Olsson är kritiker, en av grundarna av tidskriften OEI, litteraturvetare och professor vid institutionen för kultur och kommunikation på Linköpings universitet.

Magnus William-Olsson är poet, översättare, kritiker och redaktör för skriftserien Ariel, Litterär kritik, samt författare till *Läsningen föregår skriften – Poesins aktualitet*, Ariel Litterär kritik [1], 2011.

Innehåll

Inledning 5

Axel Andersson 11
Det kritiska gångjärnet: redaktionen och offentligheten

Marcia Sá Cavalcante Schuback 33
Kants kritiska revolution

Pamela Schultz Nybacka 53
Om kritiken som gest: bidrag till en tolkningsteori

Jesper Olsson 97
Infrastruktur, posthumaniora & kunskapstrafik

Leif Dahlberg 119
Följeslagarna. Om framtidens kritik och kritikens framtid

Carin Franzén 141
Kritiken och det omedvetna

Lars-Erik Hjertström Lappalainen 159
Överdrift, pinsamhet, förställning

Tatjana Brandt 187
Madame de Staël och kenneln för ovidkommande ansträngningar

Anneli Dufva 203
Kritiken, jaget – och tiden som rör sig

Magnus William-Olsson 225
Postkritik och performativ kritik

Medverkande 243