



LASSE GAROFF (red.)
HELEN KORPAK
YLVA PERERA
HANNA YLÖSTALO

*För snabb för
att fångas i skrift*

Fyra texter om kritiken
på 2010-talet

*För snabb för
att fångas i skrift*

Fyra texter om kritiken
på 2010-talet

LASSE GAROFF (*red.*)

HELEN KORPAK

YLVA PERERA

HANNA YLÖSTALO

INTRESSEFÖRENINGEN
FÖR FINLANDSSVENSKA
FRILANSKRITIKER

INNEHÅLL

7

Förord

13

Kritikens dolda villkor

YLVA PERERA

19

Kritiken i Instagramflödet

HANNA YLÖSTALO

35

Memes som aktivism

HELEN KORPAK

45

Det stora drontloppet

– Kritiken i en manifestlös tid

LASSE GAROFF

Förord

Välkommen till en bok om vad kritiken är och kunde vara!

Denna antologi är resultatet av Svenska kulturfondens beslut att finansiera residensvistelser vid Kritikklubben i Stockholm för kritiker verksamma på svenska i Finland. Fyra finländska kritiker – Ylva Perera, Hanna Ylöstalo, Helen Korpak och Lasse Garoff – fick chansen att vid olika tidpunkter tillbringa en månad i det förnåma Bonnierhuset på Sveavägen där Kritikklubben fungerade 2016–2018. Kontakten förmedlades av Intresseföreningen för finlandssvenska frilanskritiker, som också kunnat ge ut denna bok tack vare medel från Svenska kulturfonden. För redaktörsarbetet med boken står Lasse Garoff.

Kritikklubben grundades 2016 som ett tvåårigt projekt med finansiering av Bonnier Books för att »leka, tänka och pröva sig fram till hur litteratur-, konst-, teater- och annan estetiskt grundad kritik skall kunna bedrivas på ekonomiskt hållbara villkor i den nya offentligheten.« Under sina residensvistelser var kritikerna delaktiga i detta fördomsfria experimenterande. De fick medverka i konkreta projekt som exempelvis en fältstudieresa till Bergslagen, en live-kritik-performance samt en pop up-redaktion på skuggkonstmässan Supermarket,

men deltog också i det skivarbete som Kritikklubben bedrev för att formulera kritikens framtida villkor och möjligheter.

I Kritikklubbens verksamhet ingick det att kontinuerligt publicera texter på sin webbplats. Varje text diskuterades grundligt inom klubben och fick en noggrann redigering. Texterna i denna antologi skrevs av kritikerna för Kritikklubbens webb under deras residensvistelse – med undantag av Lasse Garoffs längre essä som slutfördes först på sommaren 2020.

Kritikklubbens första fas med finansiering av Bonnier Books tog slut i juni 2018 men organisationen har fortsatt sin verksamhet i en andra fas under annan finansiering. Dess målsättning är att begrunda dagskritiken som konst- och kunskapsform i relation till ekonomiska och tekniska villkor och möjligheter. Samarbetet med kritiker, forskare och andra intressenter fortsätter. Särskilt glädjande ur en finländsk synvinkel är att kontakterna till de svenskspråkiga kritikerna i Finland förblir täta.

Trots att det finlandssvenska kulturlivet fortsätter sin vitala tillvaro i marginalen (och emellanåt lyckas slå igenom i det finska Finlands eller Sveriges kulturliv) så har den svenskspråkiga kritiken i Finland kämpat i motvind. Kring början av 2010-talet konsoliderades Finlands svenskspråkiga press i de två stora koncernerna HSS Media och KSF Media som byggdes upp kring Vasabladet respektive Hufvudstadsbladet. I denna utveckling hamnade kritiken i en prekär sits. Personalen på kulturredaktionerna krympte och frilanskritikernas arvoden minskade. I somliga fall publicerades samma recension både i »modertidningen« och i lokaltidningarna som en del av koncernens materialutbyte. Kritikerrösterna i offentligheten blev allt färre.

De senaste åren har däremot bjudit på goda nyheter. Intresseföreningen för finlandssvenska frilanskritiker (IFFF) grundades 2015 för att uppmärksamma de dalande förutsättningarna för frilanskritik. Föreningens arbete bar frukt då Svenska kulturfonden i juni 2019 meddelade att den finansierar det treåriga projektet Kritikbyrån, som fördubblar arvoden för frilanskritiker. Utöver det ordnar Kritikbyrån seminarier, fortbildningar och verkstäder för att höja kulturkritikens ställning. Experimentet är av intresse i ett nordiskt sammanhang då man på många håll överväger ändamålsenliga stödformer för den krisande konstkritiken.

Inte bara ekonomiskt utan också formmässigt befinner sig kritiken i ett brytningsskede, och residensvistelserna som ligger till grund för denna bok gav oss unga kritiker värdefulla möjligheter att reflektera både över vår egen kritiska verksamhet och över kritikens situation i stort. Att som kritiker verksamt inom ett litet språkområde som det finlandssvenska få möjlighet att för en tid andas och tänka tillsammans med Kritiklabbet i Stockholm har gagnat både vår individuella utveckling som kritiker, och vår syn på vad kritik kan vara. För det vill vi rikta ett varmt tack till Kritiklabbetts gästfrihet, i synnerhet initiativtagarna och redaktörerna Magnus William-Olsson, Axel Andersson och Hanna Svensson. Tack även till Melinda Stiernquist för redaktörsarbetet med Lasse Garoffs essä.

Texterna i denna antologi förenas av ett fokus på kritikens ställning i det digitala medielandskapet, men inte på ett allmänt plan utan med konkreta fallstudier och ett intresse för både möjligheter och problem. En annan röd tråd är hur kritiken utvecklas och förändras i takt med de materiella vill-

koren. Vi försöker att inte bara se problem, utan också kreativa möjligheter i det nya kritiklandskapet. De åtgärder som har lett till att denna bok finns till är ett tecken på att det trots allt finns aktörer som erkänner kritikens funktion och betydelse också i ett läge då strukturerna som den existerar inom är i omvälvning.

Åbo, augusti 2020

Intresseföreningen för finlandssvenska frilanskritiker rf

Ylva Perera, ordförande



Kritikens dolda villkor

YLVA PERERA

Mycket av tiden är det bara jag och datorn. Jag och böckerna. Det är inte ensamt per se; i kritiken och det skönlitterära skapandet rör jag mig genom världar bestående av andra människors texter och tankar. Det är bara det att utbytet sker tyst, hur det än skräller inombords.

Däremellan är läget ett annat. Tack vare mastersstudier och kritikresidens snubblar jag oftare än förut över andra människor som skriver, läser och tänker. Människor vars praktik intresserar mig, vars tankar jag vill umgås med.

Och ändå, när jag så befinner mig i dessa möten inser jag att det är en fråga jag vill ställa som överskuggar alla andra. En fråga som handlar mer om konsten och kritikens villkor än dess innehåll.

»Hur har du råd?«

Alla måste leva av något, och eftersom få som ägnar sig åt kritik och skapande kan leva enbart av det blir jag mer och mer intresserad av att veta vad. Arbetar du inom omsorgen eller hemtjänsten vid sidan av skrivandet? Har du fått stipendier? Har du landat några tillräckligt välbetalda uppdrag som kan väga upp för alla de dåligt betalda? Har du en rik släkt

eller partner som försörjer dig? Lyfter du studiestöd eller andra bidrag?

Svaren varierar, liksom attityden till min fråga. Vissa pratar gärna om pengar. Andra visar tydligt att det inte är det intressanta. Oftast ser korrelationen ut så att ju mer ekonomiskt oberoende en person är, desto mindre pigg är den på att tala om pengar.

Och visst kan jag också förstå motviljan. Den är igenkännbar för alla som behövt försvara sin verksamhet inför skeptiska halvbekanta som implicit anklagar en för att lalla runt med kulturjobb utan att »göra rätt för sig« – i värsta fall medan man snyltar på deras skattepengar. I den kontexten är frågan »hur har du råd?« ute efter att ifrågasätta kritikarbetets meningsfullhet. Däremot, hävdar jag, kan samma fråga ställd mellan kolleger, med betoningen »hur har *du* råd?«, öppna upp för en diskussion om konsten och kritikens materiella villkor – som omöjliga kan separeras helt och hållet från konsten och kritikens innehåll.

Hur du lever reflekterar vilka förutsättningar du har för att skapa och tänka. Inte så att den som har mest materiella förutsättningar automatiskt tänker intressantast (ofta rentav tvärtom), men faktum kvarstår att den som knappt har tid att sitta ner och tänka alls omöjliga kan slipa sina ord lika mycket som den som har all tid i världen.

För att kunna tänka i världen måste man först ha en plats att tänka på. Ett hem och mat på bordet, helst. En premis som ofta förblir outtalad. Sara Ahmed frågar sig i boken *Queer Phenomenology* i vilken utsträckning filosofin som praktik rent av kan sägas vila på döljandet av det arbete som krävs för att upprätthålla ett hem. Där pratar hon specifikt om hushålls-

arbete – städning, matlagning, barnuppfostran och så vidare, vilket är aktuellt också för dem som har en månadslön – men jag tycker samma fråga är rimlig att ställa gällande kritik och konst i det nuvarande samhällsklimatet. Det reproduktiva arbetet i hemmet som Ahmed pratar om är enligt henne förknippat med »the lack of spare time« – brist på tid för en själv, tid för reflektion. Just den bristen präglar också mången kritikers vardag. Inte bara genom frågan: har du tid att både skriva och städa huset? Utan: Har du tid till att både förtjäna ihop till ett hem och sedan skriva i det?

I linje med Ahmed skulle jag vilja fråga: i hur hög grad vilar kritiken på att dess ekonomiska förutsättningar hålls dolda? Och hur formar det kritiken som utövas?

Ett problem med döljandet är att det ger sken av att kritik föds utanför ekonomin – att det intellektuella arbetet inte är beroende av den tid som pengar möjliggör. Att det sker helt och hållet genom idealistisk inspiration. Det gör det i sin tur oroväckande lätt för redaktioner och andra uppdragsgivare att dra ner på arvoden för kritik, eftersom det ses som något man gör av kärlek till konsten, inte för pengarna. Ett annat problem om brödjobbet eller arvspengarna döljs är att det ger en falsk bild av fältet åt nya aspirerande kritiker. Det verkar lätt som om man måste vara vit och välbärgad från början för att ha en plats i spalterna, och det blir också resultatet om inte villkoren läggs fram i ljuset. Först då går det att skapa förhandlingsutrymme för alternativa strategier.

Är då lösningen att recensenter inleder varje text med att redogöra för sin socioekonomiska ställning? Nja, risken med den taktiken är att det blir koketterande snarare än samhällsförändrande. Dessutom gör det att fokus läggs på kritikern

som person snarare än på kritiken som skrivs, vilket också blir kontraproduktivt eftersom det föder sämre texter. En tredje risk är att en sådan utläggning skulle bli en stående bortförklaring till att arbetet inte är mer grundligt utfört – vilket förvisso ofta är sant, men det är ett tillstånd som behöver förändras, inte förklaras.

Syftet med att lyfta upp kritikens ekonomiska villkor är inte att kritikern ska tvingas in i en annan identitet – att kräva att folk ska låta sitt lönearbete eller kapital definiera dem är både karriäristiskt och problematiskt ur klassperspektiv. Men att inte vilja definieras av sina ekonomiska förutsättningar är inte det samma som att vägra erkänna att de existerar. Det är här frågan »hur har du råd?« får en funktion.

Istället för att göra frågan om ekonomisk försörjning till en detalj som ligger gömd avskild från kritikerrollen skulle jag vilja lyfta upp den som en självklar del av densamma. Att vara kritiker i dag är – för de allra flesta – att också vara en hel massa andra saker och utföra en hel massa andra uppgifter. Det är inte ens enbart en dålig sak, fältet i stort gynnas av att det inte är bara ett fåtal heltidsanställda kritiker som skriver om all kulturutövning, utan att folk också gör det vid sidan av annat. Problemet är bara att det inte borde vara ett privilegium att kunna ägna sig åt kritik, och i nuläget blir det oundvikligen så – även om det i praktiken ser väldigt annorlunda ut att skriva kritik i glappen mellan brödjoppen än som stipendiat.

De här privilegierna behöver erkännas innan de kan utjämnas, och det är ett måste om kritikerkåren ska kunna vara öppen för skribenter med olika klassbakgrund och ekonomiska förutsättningar. Vilket i sig är ett måste för att kritiken ska kunna verka meningsfullt i samhället.

Här tror jag frågan om solidaritet och öppenhet kritiker emellan blir särskilt viktig. Genom att blotta våra ekonomiska villkor gör vi det till en gemensam sak att verka för ett samhällsklimat där kritiken inte är till för några få. För att det här ska kunna ske behövs mötesplatser, sammanhang där ett sådant delande är möjligt. Kritiklabbet, med sina olika projekt och plattformar, är på många sätt en sådan plats. Där kritiken inte existerar fritt från ekonomin och samhället, utan navigerar mitt ibland dem, i farkoster som folk tillsammans provar ut och bygger om.

Min förhoppning är att liknande nätverk ska kunna uppstå också på svenska i Finland. Inte bara för att vi ska kunna tala om pengar, det finns mycket annat jag hellre skulle tala om. Men pengarna avgör vem som får prata, och därför måste vi prata om dem, för att alla sedan ska kunna vara med och prata om helt andra saker.

Texten publicerades på Kritiklabbet.se 9 maj 2017



A. G. Moon

Kritiken i Instagramflödet

HANNA YLÖSTALO

Dagstidningarna förlorar mark och kritikens roll på kultursidorna trappas ner. Runtom i Norden har man räknat det sjunkande antalet recensioner dagspressen (*Information* i Danmark, *Klassekampen* i Norge, Svenska Yle i Finland och *Aftonbladet* i Sverige), nu är det dags att fokusera på kritiken i andra medier. Frågan är hur kritiken i sociala medier ser ut, och hur en givande kritik kunde utformas på en plattform som Instagram.

I och med digitaliseringen under slutet av nittonhundratalet har kritikscenen förändrats, och befinner sig nu i en fas av fragmentering. Antologin *The Digital Critic. Literary Culture Online* (2017), av redaktörerna Houman Barekat, Robert Barry och David Winters, är bara ett av bidragen till diskussionen om kritikfältets förändrade skepnad. Instagramflödet myllrar av liv och ser helt olika ut beroende på vilken användare som tittar. Det är svårt att dra paralleller mellan dagstidningens kultursidor och en marknadsplats för booklovers och lästips för snäva subkulturer. En jämförelse mellan tidningskritikern och instagammaren är fruktbart för att synliggöra kritikens potential i sociala medier.

Att diskutera kritiken på Instagram väcker motstånd i mig, ändå är jag på sätt och vis en del av Instagram dygnet runt. Samtidigt som Instagramanvändarna uppgår till 800 miljoner, är det många som kritiserar bildmediet. Vikten av att lära sig en digital disciplin känns påtaglig då jag lyssnar på inslaget »Kriget om din uppmärksamhet« i Kropp & Själ på P1 (6 februari 2018).

Bild, brödtext, signatur och signal

Det kritiska arbetet på Instagram börjar med användarnas urval. Varje person kurerar sitt eget flöde. Att klicka på »publicera« kan vara ett stort steg, eftersom bilden kommer att vara en skärva av din signatur som värderas. Förutom att publicera en bild går det att publicera en bildserie eller publicera »Stories« som syns i bara 24 timmar. Därtill väljer användarna vilka konton de följer, de skraddarsyr sin egen värld.

För att undersöka kritiken på Instagram har jag etablerat en modell med fyra parametrar: bild, brödtext, signatur och signal. Genom att orientera sig längs parametrarna önskar jag att kunna illustrera en möjligast bred överblick av nätverket som helhet. Bilden är mest iögonfallande. Vad föreställer den, hurdana val har tagits och vad förmedlar innehållet? Det förekommer tre grundtyper vad gäller bilderna: den vanligaste föreställer boken på en yta, men det förekommer också bok tillsammans med läsare och bok i en miljö. Bildsättningen går att beskriva på en skala från avskalad till brokig. Den avskalade bilden erbjuder färre element att tolka. En av de rådande trenderna är att fotografera bokpärmerna tillsammans med föremål som ackompanjerar pärmens uttryck, inte sällan

en kopp kaffe eller te, eller bland obäddade lakan. I klassiskt måleri är en avbildad bok en markör för en specifik kontext, på Instagram är det tvärtom omgivningen som förankrar boken. Bilden som föreställer boken är central eftersom bilden kommunicerar verkets karaktär, och omslaget får därmed en förhöjd betydelse i kritiken online.

Den digitala kritikern behöver inte bara digital- och textkompetens, utan även en visuell vision. Instagrammaren Litteraturlivet (@litteraturlivet) bekräftar i vår mejlkonversation att bilderna är viktiga; om hon lägger upp en recension vill hon ackompanjera texten med en inspirerande, genomtänkt bild. Hennes bilder är rofyllda, bokpärmarna ligger mot en vit yta och dekorationen utgörs ofta av blommor som passar omslagets estetik. Inredningen är viktig för signaturen, vilket är en tendens på flera bokrelaterade konton. Bilderna som tas i hemmen pekar på att läsningen hör hemma i det privata, och integrerar den privata sfären i den offentliga.

Beträffande brödtexten är det av särskilt intresse för den kritiska kontexten huruvida texten är tyckande eller innehåller en värdering, samt ifall texten är affirmativ eller negativ. I majoriteten av fallen är brödtexten affirmativ eller refererande, och fyller förväntningarna på att det, vid första anblicken ytliga flödet, uppmuntrar till ensidigt gillande. Positivism är ledordet bland instagrammarna: »The common thread running through all of modern criticism is unfaltering positivity« (Neima 2017, 53). De bakomliggande orsakerna till den allmänna positiviteten är dels konsumtionsorienteringen och välviljan till litteraturen, men även en strävan efter popularitet.

En uppskattad medellängd på en bokrecension ligger på 1 000 tecken, vilket motsvarar en notis, medan de kortaste

brödtexterna kan vara utrop som »bra bok!«. Det saknas rubrik, vilket markerar hur brödtexten skiljer sig från den redaktionellt präglade recensionen. Genom scrollandet och bildfokuseringen är Instagramflödet flyktigt till sin karaktär, men det utesluter inte förekomsten av längre bildtexter. Längden på brödtexten kan tvärtom förhöja inläggets relevans, eftersom en lång bildtext oftast innebär ett budskap av emotionellt eller politiskt slag. Det aktiva kommentarfältet under bokrecensioner signalerar att längden på brödtexten inte är ett problem för den som vill delta. Det är centralt att notera att recensionen inte enbart utgörs av brödtexten, utan att samtliga komponenter utgör helheten.

Signaturen innebär det konto som kurerar innehållet. Det är av intresse om signaturen är en privatperson eller ett företag. Det går att skönja en röd tråd i signaturens innehåll, och det är av mitt intresse att få syn på det. Varumärkesbygget är centralt och det är stor skillnad på en verklig person och en signatur; signaturen är transparent till varierande grad och delvis går det att se signaturen som en fiktiv karaktär. Signalen är den sista parametern. Signalerna skapar plattformens nätverkande karaktär. De utgörs av likes och kommentarer. Litteraturrelaterade konton följer och kommenterar ofta varandra, och det finns otaliga hashtag under vilket samtal pågår. Vanligt förekommande taggar är författaren, titeln och förlaget, samt generella taggar som bookstagram (17 681 105 inlägg) och boktips (129 465 inlägg). Det finns även en trend av bokklubbar. Emma Watsons bokklubb Our shared shelf (@oursharedshelf) läser ett feministiskt verk per månad och diskuterar läsningen under hashtaggen oursharedshelf (16 826 inlägg).

Bild, brödtext, signatur och signal är delmomenten jag har haft i åtanke under stickprovet av kritik på Instagram. Materialet är ändlöst stort, och därför har jag valt att fokusera på det litteraturrelaterade innehållet och lokalisera smärtpunkter istället för att kartlägga helheten. Inför varje möte med en ny text och bild har jag frågat mig själv hur nära innehållet ligger en recension eller hur nära signaturen ligger en kritiker. En recension kan levereras genom stjärnor eller genom en flyktig film på Stories. Recensions- och kritikbegreppet tolkas på skalan från svagt till starkt kritikbegrepp, där ett starkt kritikbegrepp innebär en underbyggd diskussion med värdering, vilket är sällsynt på Instagram. Det svagaste kritikbegreppet representeras av en avskalad bild av ett verk utan stödande diskussion i brödtext.

Konsumtionens kretslopp

Det går inte att diskutera Instagram utan att diskutera konsumtion. »Online, everyone is a critic – but only insofar as everyone is also a consumer.« (Barry 2017, 78) Bokhandlare, förlag, författare och bibliotek står bakom en beskärdd del av litteraturupplysningen. Om ett svenskspråkigt konto tipsar om litteratur regelbundet och har kring tusen följare är det tänkbart att kontot mottar recensionsexemplar av förlagen. Instagrammaren tar en fin bild och skriver ett till mesta del positivt omdöme om boken i fråga. Förlagen drar nytta av den (oftast) okritiska synligheten och instagrammarna får en bok. Signaturen Litteraturlivet med 1 436 följare berättar att hon kan få recensionsexemplar om hon mejlar ett förlag och ber om det. Instagramkontot är en del av hennes karriär-

bygge: »jag vill jobba med litteratur på något sätt och som en väg dit göra något som tar mig närmare den drömmen varje dag.« Att det blev just Instagram har att göra med att mediet inte känns tidskrävande, för att hon tycker om att ta bilder och för att det är lätt att »nä ut«.

Det finlandssvenska Förlaget (@forlagetm) delar recensioner ur såväl tryckta som digitala dagstidningar och repostar recensioner från andra användarkonton. Detta görs på frekvent basis och innehållet är främst affirmativt. *Svenska dagbladets* recension »Den som inte berörs av Donners bok är förmodligen en sten« (12 februari 2018) har delats, men bilden är suddig så det finstilta blir oläsligt. Brödtexten understryker det som bilden vill förmedla: signaturen vill manifesteras att Donner tagit upp en hel sida i SvD och titeln anger den affirmativa tonen. Therese Erikssons recension saknar inte negativa stråk, men det negativa innehållet förbigår obemärkt på Instagram.

På Förlagets repost (13 februari 2018) från Annette Juhlin (@justnujusthar) går bildspråket i ton med bokomslaget till Elin Willows *Inlandet*. Juhlins tankar om *Inlandet* delas o censurerat, och här förekommer det negativa: »Än så länge blir jag däremot inte överraskad av de sociala koder som gäller på den här platsen i norr«, vilket å andra sidan vägs upp av det i övrigt affirmativa innehållet. Juhlin har varit Augustambassadör i två år och har 1 078 följare. Originalinlägget (6 februari 2018) har tolv positivt sinnade kommentarer och 100 likes. Både Förlaget och Juhlin vinner på att Förlaget repostar Juhlins inlägg om *Inlandet*. Med över tusen följare, bokblogg och en bakgrund som Augustambassadör har Juhlin ett brett nätverk, och i Instagrammått, en viss auktoritet.

Popularitet är en maktfaktor på Instagram, men för att inte stirra sig blind på antalet likes eller följare föreslår jag att räkna ut en ratio på signaler och följare för att räkna ut hur aktivt eller passivt ett konto samverkar med sina följare. Juhlin har i snitt en signal på 101 likes och kommentarer per inlägg en vecka i februari 2018. Juhlins signal/följare ratio är således 9 procent. Jämförelsevis har Förlaget, med 2 175 följare, under motsvarande tidsperiod en ratio på 2 procent, och privatpersonen Litteraturlivet, med 1 436 följare, har en ratio på 13 procent. Den rådande trenden på Instagram är att privatpersoner har ett högre ratio än företag. Det finska förlaget Like (@likekustannus) som publicerar bara ett inlägg i veckan har en ratio på 1 procent medan Novellix, Schildts & Söderströms och Albert Bonniers förlag har en ratio på 3 procent, medan Otava har en ratio på 4 procent. Att procenttalen är så låga indikerar inte mer än exakt det tidsspann och de faktorer som undersöks. Den pågående striden om uppmärksamhet innebär att många följare passerar inläggen i flödet och noterar innehållet, utan att gilla eller kommentera. Ju fler likes ett inlägg genererar, desto större synlighet får det i flödet, eftersom bilderna med flest likes placerar sig högre uppe i flödet och dessutom finns att hitta i sökfältet.

Litteraturen genom läsarna

Uli Beutter Cohens Subway Book Review (@subwaybookreview) är ett av de mer nyskapande litteraturkoncepten på Instagram, som förekom på Glamours lista över 50 inflytelserika konton 2017. Subway Book Review har 101 000 följare och en signal/följare ratio på 2 procent. Jämförelsevis

har den finska popstjärnan Alma (@cyberalma) med 100 000 följare en ratio på 8 procent, medan instagramkritikern Abbie (@ab_reads) med 20 000 följare har en ratio på 9 procent. Strand Book Store (@strandbookstore) i New York har 128 000 följare och en ratio på 1 procent. Aktiviteten på institutionen Strand Book Store ligger närmare Subway Book Review än privatpersonen Abbie och popstjärnan Alma. Subway Book Review har blivit erkänt genom att det delats av mediehus som BBC, *The Guardian*, *Vogue* och *Huffpost*. Subway Book Reviews har parallellinnehåll på Facebook, Twitter och en hemsida, och därtill är det möjligt att prenumrera på deras nyhetsbrev.

Trots att Cohen lyfter fram att kontot är »the influential literary voice« är det ändå mötet med människor som betonas på Subway Book Review. Brödtexterna är positiva, av en boktipsande karaktär och återknyter till aktuella samhällsfenomen. I ett inlägg visar den uppskattningsvis tolv år gamla Aaron upp bokryggen av Stephen Kings *It*. Brödtexten lyder: »I read 10 pages every day and I started on Christmas. The book has 1 130 pages. That means it will take me 113 days to finish it. I watched the reboot, which was awesome, and I thought why not give the ginormous book a chance. I'm not scared reading it. But I think if someone tried to read the whole book in one day it might kill them.« (9 januari 2018) Subway Book Review erbjuder inte recensioner i ordets egentliga betydelse, men har en förståelse för underhållning. Subway Book Review bjuder inte en samtalspart för en kritisk diskussion, men tillgängliggör begreppet »review« för en bred läsarkrets.

Signaturen är en kurerad helhet där den röda tråden framträder tydligt. Varje bild är svartvit och föreställer en person på tunnelbanan som håller upp en bok framför sig. I januari publicerades 13 recensionsinlägg som fick i medeltal 2 212 likes. Taggar används sparsamt och markerar enbart det mest relevanta: verkets titel, författare, person, tunnelbanestation och varje bild återkopplar även till Cohens personliga konto (@theubc), vilket pekar på ett medvetet varumärkesbygge. Att nå litteraturen genom läsarna är framgångskonceptet bakom Subway Book Review.

Nästan uteslutande förekommer internationellt erkända verk på Subway Book Review. Tendensen att lyfta aktuell litteratur, genrelitteratur och klassiker är allmänt rådande på Instagram, vilket är en naturlig påföljd av de kommersiella krafter som verkar i flödet. Två månader tillbaka hittar jag ett exempel på smal litteratur. Det är en publikation om design som kallas *Task Newsletter*, redigerad av Emmet Byrne, Alex DeArmond, och Jon Sueda. Det specifika numret »Not what if, what if not?» (2009) handlar om en subgenre inom science fiction och är tryckt i tusen exemplar. Bilden på Subway Book Review har fått 1 117 gillamarkeringar och några kommentarer som undrar var numret finns tillgängligt. Jag mejlar *Task Newsletter* och frågar om de noterat synligheten, varpå DeArmond svarar: »We weren't really paying attention, so I'm sorry I can't give you an accurate answer – we weren't trying to promote the magazine.« Det här belyser den icke-kommersiella hållningen hos *Task Newsletter*, men också Instagramplattformens marginalisering. Trots att mediet är offentligt, är det synligt bara för den som är uppmärksam.

Kommentarsfältets kraft

I en mejlkonversation med instagrammaren Ich bin ein bokmal (@ich_bin_ein_bokmal) framgår det att han inte kallar sig kritiker, då hans syfte med signaturen alltid varit att tipsa: »En recensent ska på något vis vara opartisk till sin läsning och det är ju inte jag. För jag älskar de böcker jag lägger upp. Jag är extremt partisk i mitt förhållningssätt till de böcker jag valt att lägga ut. Dessutom är det skillnader i förhållandet till utrymme.« Ich bin ein bokmal har 673 följare och en signal/följare-ratio på 18 procent, och han vill vara anonym både på Instagram och i min artikel.

Den objektiva hållningen är ett av särdragen som konstituerar kritikern. Anna Kiernan (2017, 117) lyfter därtill fram god förmåga att uttrycka sig i skrift, särskiljandet av åsikt och fakta och värdet i tolkning. Kiernan menar att det som förändrats under de senaste hundra åren är den ökade medvetenheten om mediet och uppskattningen av underhållning. Den anonyma personen bakom Ich bin ein bokmal är självreflekterande och mycket självmedveten vad gäller mediets begränsningar och karaktär.

»Kort kan vara effektivare än en lång recension i en tidning«, menar han, och tänker sig att den etablerade dagstidningskritiken och litteratursamtalet på Instagram kompletterar varann. Flödet på Ich bin ein bokmal är medvetet kurerat både vad gäller urval, upplägg och bild. Han vill vara anonym, begränsa sig till genren romaner och lyfta bortglömda verk och författarskap som »jag tycker om (dvs, inga sågningar eller halvbra böcker).« Signaturen har jobbat oavlönat och inte tagit emot recensionsexemplar. Bilderna är stilfulla och

enkla, och föreställer alltid den aktuella boken, mot en bakgrund av utdragna sidor av *En hemlig ros* av Iris Murdoch.

Då jag gör stickprov bland de 134 bokinlägg som publicerats på Ich bin ein bokmal under 2017 slås jag av kontoinnehavarens kunskap om litteratur, som uttrycks genom referenser, kontextualisering och ordval. Det här är det närmaste jag kan komma ett starkt kritikbegrepp, både vad gäller kontots signatur och brödtext. Det saknas inte kritiska omdömen trots att instagrammaren tycker om böckerna han valt. Beträffande den svenska modernisten Rut Hillarp skriver han: »Tyvärr tycker jag att Hillarps texter hamnat lite i skuggan av hennes person. Men det kanske lätt blir så, när liv och litteratur på något vis glider in i varandra?« Samtalet fortsätter i kommentarsfältet, där författaren Andrea Lundgren skriver att boken är: »för teatral på något sätt..«, varpå Ich bin ein bokmal replikerar: »Du måste ha läst under helt fel förhållanden, hehe... Nä, men kan förstå vad du menar. Hon klämmer i med sitt anslag. Det är lite do or die, take it or leave it över alltihopa.«

Här kretsar vi kring kraftfältet i Instagramflödet, den potential ur vilket den rigida kritikerkåren och kritikutvecklare kan hämta idéer. En kritisk text behöver inte avslutas när texten tryckts. Kritikläsaren är bortglömd, skriver Kiernan (2017, 117), men jag är beredd att påstå motsatsen. I de sociala medierna är alla läsare inbjudna; recensionen fortsätter i kommentarsfältet, luckras upp och bjuder in, vilket också på ett välkommet sätt skapar en ödmjuk kritiker som prövar osäkra tankegångar och kan samtala kring sin kritik.

Varför kan personen bakom Ich bin ein bokmal inte se sig själv som en kritiker? Han svarar: »Jag tror jag lägger rätt

stor vikt på förtroende, alltså vilket förtroende får jag av hens kritik i den och den frågan. Men utifrån vad detta förtroende härstammar är svårt att svara på. Det handlar nödvändigtvis inte om bildning, språkbruk m.m.« Jag tänker att kritikerrollen traditionellt inte varit möjlig att iklä sig själv, utan att kritikern behöver sin institution, redaktion, sitt forum och sina läsare. Eftersom Ich bin ein bokmal är sin egen institution och sin egen redaktion, saknar han de byggstenar som kan skapa den klassiska kritikern, som tillskrivs auktoritet.

Vad gäller Instagramkritiken som helhet är kontoinnehavaren negativt inställd. Han tycker de flesta konton liknar varandra för mycket, lyfter massans litteratur och att texterna sällan uttrycker mer än att boken varit bra eller dålig. Han lyfter litteratursamtalen men pekar på avsaknaden av kritisk blick. Ibland kan Ich bin ein bokmal känna av kravet att publicera och det »artificiella« förhållningssättet till litteraturen online. Han menar att »läsandets, för mig, väsentliga del« finns i den privata sfären, på avstånd från de sociala mediernas oupphörliga brus.

Att skriva kritik för uppdragsgivare lockar kontoinnehavaren, men det uppfattar han som ett helt annat upplägg: »Den stora rädslan skulle väl i sådana fall att vara att gå från en okritisk 'tipsare' till en kritiker som dissekerar sönder texten. Just nu har jag ju det rätt bekvämt i och med att jag själv väljer de omtyckta böcker jag de facto lägger ut.« Litteratursamtalen på Instagram har den förmånen att de inte behöver leva upp till omvärldens gemene förväntningar på kritik, att de i trygghet kan existera på de premisser de själva inrättat.

Den kritiska bilden

För att kunna åta sig rollen som kritiker och dra nytta av plattformen i en vidare utsträckning behöver Instagramkritiken organiseras. Det krävs professionella aktörer som på arbetstid lägger upp verksamheten, kunniga redaktörer med social media-kompetens och finansieringsmodeller för långvarigt arbete. Nuvarande finansieringsmodeller på Instagram fungerar via annonssamarbeten och sponsorer. Om flera bokförlag eller andra litteraturarbetare slog sig samman kunde en gemensam kritikkanal inrättas. Förutom det handfasta arbetet, behövs en omställning beträffande värderingarna i kulturvärlden. Kritiksamtalen i sociala medier kan inte längre betraktas som perifert. Som det ser ut just nu är de flesta litteraturkonton som utger sig för att vara recenserande privatpersoner som agerar impulsivt och bejakar litteraturen de läser. De får inte stöd som förlagen som instagrammar på arbetstid eller dagstidningarnas kultursidor. Men av det som sker på gräsrotsnivå i bokklubbarna och litteratursamtalen på Instagram är det särskilt två aspekter som är värdefulla. För det första integreras bilden i kritiken på ett avgörande sätt. I dagstidningen är det i regel författarens ansikte eller omslaget som får synas i samband med kritiken. Instagramkritikerna visar att det går att placera verket i ett sammanhang: i den miljö där instagrammaren läst boken, i en färgskala som anger verkets stämning, eller integrerat i en selfie. Bilden utgör en väsentlig del av kritiken online, och med vidare utarbetning, kunde den kritiska bilden bli ett användbart grepp, vilket jag under vistelsen på Kritiklabbet prövat genom att skapa bilder som formulerar läsningen av verket. Bilden av

Vegetarianen av Han Kang föreställer en växt, eftersom huvudpersonen Yeong-Hye vill bli ett träd, vatten, eftersom det är näringen som Yeong-Hye tror på och en näsduk knuten i en hård rosett för att uttrycka våld och ångest.

Förutom användningen av bild visar Instagram att det finns ett behov av samtal mellan läsare och kritiker. Kommentarsfältet hos Ich bin ein bokmal visar att recensionen inte avslutas i brödtexten utan att det kritiska samtalet fortsätter efter att inlägget publicerats. Det här skapar ett nytt läge beträffande publiceringen, som inte behöver bli lika absolut eller avslutat, utan ger utrymme åt läsarna att delta och kritikerna att lufta även mer oavslutade tankegångar.

Istället för att locka social media-användarna utanför sin bekvämlighetszon kan kritiken smälta in i deras vardagliga flöde. Genom att samla upp kritiska diskussioner ur medier så som Instagram kan samtalet kring litteratur växa och anta nya skepnader.

Texten publicerades på Kritiklabbet.se 8 mars 2018

LITTERATUR

- Kiernan, Anna. »Futurebook Critics and Cultural Curators in a Socially Networked Age«, *The Digital Critic. Literary Culture Online*, red. Houman Barekat, Robert Barry & David Winters, OR Books, New York & London 2017, s. 114–123.
- Kropp & Sjal. »Kriget om din uppmärksamhet«, *Kropp & Sjal* i P1 6 februari 2018, Sveriges Radio <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/1016668?programid=1272>. Hämtat 6 mars 2018.
- Neima, Luke. »Fragmentation and Aggregation: The Future of Criticism?«, *The Digital Critic. Literary Culture Online*, red. Houman Barekat, Robert Barry & David Winters, OR Books, New York & London 2017, s. 50–58.

INSTAGRAM

- Förlaget. Inlandet, 13 februari 2018. Hämtat från <<https://www.instagram.com/p/BfIRuNZh8Nj/?taken-by=forgetm>>. Hämtat 23 februari 2018.
- Förlaget. Människan är ett känsligt djur, 12.2 2018. Hämtat från <<https://www.instagram.com/p/BfGAjzTBGu2/?taken-by=forgetm>>. Hämtat 23 februari 2018.
- Ich_bin_ein_bokmal. Blodförmörkelse, 17 december 2017. Hämtat från <https://www.instagram.com/p/BcyAFnShkbr/?taken-by=ich_bin_ein_bokmal>. Hämtat 24 februari 2018.
- Kritiklabbet. Vegetarianen, 7 februari 2018. Hämtat från <<https://www.instagram.com/p/Be5TnR6DU17/?taken-by=kritiklabbet>>. Hämtat 24 februari 2018.
- Litteraturlivet. Kejsaren av Portugallien, 21 februari 2018. Hämtat från <<https://www.instagram.com/p/BfbA02XH6O7/?taken-by=litteraturlivet>>. Hämtat 23 februari 2018.
- Subway Book Review, It, 9 januari 2018. Hämtat från <<https://www.instagram.com/p/BdvF7cpHfEj/?taken-by=subwaybookreview>>. Hämtat 24 februari 2018.
- Subway Book Review, Not what if, what if not?, 20 november 2017. Hämtat från <<https://www.instagram.com/p/BbuBXnzsZa/?taken-by=subwaybookreview>>. Hämtat 24 februari 2018.



Memes som aktivism

HELEN KORPAK

Ibland funderar jag över hur diverse försäljningstrick pakerade som politisk aktivism – till exempel Spice Girls Girl Power-koncept – påverkat mig under min uppväxt. Dessa tankegångar föranleds delvis av att det inkomstbringande politiska budskapetets närvaro inom populärkulturen känns allt mer utbredd, från Pepsis groteska reklamfilm om en mysig demonstration till heterosexuella kändisars ofta lite väl strategiska viftande med LGBT-flaggan. Känntecknande är att kommersiella populärkulturella aktörer approprierar en urvattnad form av politisk aktivism när ämnena i fråga blivit mainstream. Därav Girl Power-uttrycket snarare än ordet feminism, för vilket västvärldens kändisar inte var mogna förrän på 2010-talet. Parallellt med denna kommersialisering av politiskt ställningstagande har också ett nytt och demokratiskt sätt att analysera, dissekera och kritisera populärkulturen vuxit fram: memes.

I min barndom sträckte sig politikens närvaro inte längre än till just Girl Power. Främst läste jag harmlösa serietidningar som jag gömde i stora vetenskapsböcker eller Kitty-romaner som doldes under *Sofies värld*. Populärkultur var inte

önskvärt i mitt barndomshem, och den möttes allt som oftast med ett mått av cynism vare sig budskapet var »gott« (Girl Power!) eller inte. Mina lågstadieår var ett evigt smygande och en balansgång mellan fult och fint, utan att jag helt förstod varför.

Jag tror inte att mitt intresse för kommersialiserad kultur uppvigglades av Disneyförbud. Det var inte fråga om fascination av förbjuden frukt, utan om en genuin nyfikenhet som gällde all snabbabsorberad kultur. För första gången vågade jag också känna efter vad jag egentligen tyckte om något: *Tvillingarna i Sweet Valley*-böckerna var helt fruktansvärt dåliga, det insåg jag redan då med rysningar av förtjust hat när jag i bok efter bok läste den standardiserade inledningen om de tolvåriga kaliforniska enäggstvillingarna med turkosa ögon, perfekt solbränna och sexig familj. Konsumtionen av populärkultur utgjorde en inkörsport till att lära känna den egna magkänslan och när jag i puberteten upptäckte möjligheten att på nätet diskutera med liksinnade människor fungerade det som en fördjupning i ämnen jag redan var intresserad av.

I teorin kan så klart vad som helst vara allmänbildande, även när det inte ligger pedagogiska avsikter bakom. I all information finns det potentiellt något slags värde eftersom hjärnan ständigt processerar och analyserar, vare sig vi läser Proust eller spelar Pokemon Go. Detta förhållningssätt har hjälpt mig att som kritiker ruska av mig den återkommande pliktskyldiga känslan av att jag borde läsa och kunna allt för att ha rätt att uttala mig. Mycket av den kunskap jag äger går att spåra till livet utanför skolan och utbildningen: till och med de andefattiga *Sweet Valley*-böckerna har erbjudit små smulor av allmänbildning om det amerikanska skolsystemet.

Ibland begråter jag det faktum att internet delvis tagit över böckernas plats i vardagen. Däremot kan jag inte fördöma slösurfande och vill påstå att jag lär mig nästan lika mycket när jag slappt kollar på memes som när jag läser en eskapistisk bok. Det är ett inlärningssätt besläktat med barndomens smygande med dåliga ungdomsböcker, ett i vilket man nästan i misstag tar till sig ny information som en följd av att ha bombarderats med uttryck eller referenser. Den stora skillnaden är att barndomens populärkultur så gott som uteslutande var kommersiell, medan memes i sin ursprungliga form saknar vinstintresse. Därmed kan alltså memes vara både ett populärkulturellt fenomen och en trovärdig motkultur, medan aktivismen i den kommersiella dominanta populärkulturen alltid har varit tyglad av konservativ kapitalism och av rådande politiskt klimat. Till exempel är Sweet Valley-bokserien djupt rotad i Reagans USA: homosexualitet lyser med sin frånvaro i de nästan 200 originalböckerna från 1980-talet och det tidiga 1990-talet. Memes kan vara ett effektivt sätt att synliggöra och kritisera just den sortens problematik (om än exemplet Sweet Valley är så pass inaktuell populärkultur att det enbart gett upphov till tama memes baserade på böckernas absurda pärmillustrationer).

Memes fungerar givetvis inte enbart som snabbkonsumerad kritik och analys av populärkultur. Genrerna är många och det visuella språket förändras ständigt, om än kombinationen av bild och text ofta är det kännetecknande. Den föränderliga digitala estetiken dikterar formatets begränsningar och möjligheter, och det enda konstanta är humorn som nästan alltid baserar sig på igenkänning, både av eget och andras uppförande.

Inom genren av kritiska eller analytiska memes är historia, religion och teori relativt populära ämnen, delvis för att de gör svåra fenomen lättillgängliga. Dessutom är diskurs och institutionskritik tacksamma ämnen i jämförelse med till exempel vetenskap. Eftersom det sistnämnda baserar sig på »torra fakta« finns det inte samma möjlighet att vara elak eller provokativ som det gör i memes som är bundna till samhället och till populärkultur. Facebookgruppen Michel Foucault's Dank Meme Stash utgör potentiellt en mer intressant och lärorik inkörsport till Michel Foucault än vad en grundläggande universitetskurs gör, men det samma kan knappast sägas om mikrobiologi.

Mängden begrepp, personer och problem som jag själv blivit bekant med tack vare små jpg-bilder på nätet är enorm. För ett tag sedan löpte jag till exempel i ett tillstånd av vild och förvirrad prokrastinering amok på Facebook och lajkade obskyra memesidor. Ostentatious Austro-Hungarian Memes, en numera död grupp tillkommen år 2015 under en period när memes om diverse historiska riken var populära. Krumbly Kierkegaard Memes, med fokus på den danska filosofen. Broddingnagian Brueghel the Elder memes, i vilken allt bildmaterial härstammar från målningar av Pieter Brueghel den äldre. Dessa är exempel på memesidor i vilka kunskap kombineras med nonsens, men som inte nödvändigtvis förutsätter att mottagaren har förkunskap om ämnet. Det intressanta är att man ofta skrattar åt något som inte helt går att förklara eller åt något vars kontext man inte helt förstår. Ofta kryper ny kunskap in på efter ett tag när fler och fler referenser blir bekanta.

Memes är på många sätt antielitistiska, trots att deras avkodning ofta kräver ett visst mått av införståddhet. Huvudsakligen beror detta på att förutsättningarna för att ta del i

memevärlden är relativt demokratiska: vem som helst med en smarttelefon kan skapa och dela memes. Att skaparna för det mesta är okända utgör en viktig aspekt av memens natur: fram tills helt nyligen var upphovspersonen irrelevant. I och med att Instagram erbjudit en plattform för människor att konceptualisera sig själva och möjligen tjäna pengar på det har allt flera personer bakom memekonton med stora följarsantal valt att stiga ut ur skuggan. »DM for business inquiries« står det i profilerna, alternativt återfinns instruktioner för hur man kan donera pengar. Den ursprungliga memekulturen är ändå djupt rotad i upplevelsen av anonymitet, vilket är själva orsaken till att fenomenet utvecklats till en snårig djungel av absurdism, självreferens, metanivåer samt att det inspirerat människor att behandla ämnen som annars är tabu. Andra intressanta aspekt av memes är syfte och relevans, det vill säga att en meme görs för att spridas och att den lever så länge den delas. Om ett träd faller i skogen och ingen hör det, gör det då något ljud? Om en meme skapas men aldrig når en publik eller sprids, är det då en meme? Nej.

Därmed inte sagt att en meme måste sträva efter att nå en bred målgrupp. Tvärtom ligger humorn ofta i det faktum att mottagaren relaterar på en personlig nivå. »Precis så där är just jag!«, alternativt »det här ju jag också intresserad av« eller »precis såhär tycker jag också«. På internet har även relativt nischade fenomen möjlighet att nå en bred publik: Declasscucking memes for commie proles (neomarxistiska memes) har i skrivande stund nästan 85 000 följare på Facebook. Reddit, världens sjätte mest besökta sajt som består av olika diskussionsforum – i skrivande stund långt över en miljon stycken – hyser otroliga mängder forum tillägnade memes,

varav vissa vuxit sig till monstruös storlek. Mer än en miljon användare följer det stundvis dubiösa och chockerade forumet Dankmemes. Kristendomsrelaterade Dankchristianmemes är å sin sida uppe i nästan 300 000 följare medan Izlam som för tillfället främst består av memes om ramadan och Israel-Palestina konflikten fortfarande är litet: bara drygt 25 000 aktiva följare. Slutsatsen: det konstiga, specifika eller chockerande är mainstream.

Både Dankchristianmemes och Izlam är intressanta forum eftersom de består av en blandning ironiska men ändå gudfruktiga memes och av religionskritiska eller politiska memes. I Izlam, som modereras av (anonyma) muslimer, tas också ofta frågor om familj och om muslimsk uppfostran i västerländska samhällen upp, och fungerar därmed som både ett slags humoristisk och självironiskt stödforum och som ett allmänbildande forum för icke-muslimer.

År 2018 är alltså en stor del av memes direkt relaterade till något slags aktivism eller (oavsiktlig) allmänbildning. Foucault-memes är starkt förknippade med institutionskritik, medan Reddit-forumet 2meirl4meirl består av grova och plumpa skämt om självhat, depression och suicidala tankar. Det intressanta med det sistnämnda kontot är att det aldrig består av memes skapade på andras bekostnad, utan att det består av memes gjorda av personer som processerar och absurdiserar sin mentala hälsa. Däremot kan stora öppna forum givetvis aldrig uppnå samma konceptualiserade uttalade aktivism som ett privat instagramkonto. Till exempel kan ovannämnda Izlam jämföras med @baqalahgirl, som på instagram introducerar sig som »postcolonial theory and chill – all memes certified 100 % halal«. Kontots memes behandlar

vardagen som feministisk och socialistisk ung muslim, och är ett praktexempel på att det personliga är politiskt och på att memes är ett extremt smidigt och samtidigt vasst sätt att utöva aktivism i form av institutionskritik. På sätt och vis är det också ett lömskt och stundvis ensidigt sätt att lägga fram åsikter, men utforskandet av nya möjligheter att sprida information och att påverka är ett centralt verktyg för all aktivism.

Likt företag och »influencers« använder sociala medier för att generera kapital kan också aktivism framgångsrikt utövas online. En anonym amerikansk grupp som kallar sig för @art.exit har inom loppet av drygt ett år vuxit sig till en veritabel rörelse tack vare ett instagramkonto fyllt av memes som kritiserar flashig, dyr och exklusiv konst och som sprider information om vad som pågår bakom fasaderna på museer och gallerier. Det är portionsförpackad institutionskritik i ett format som är lättillgängligt och som introducerar följare till konstvärldens problematiska makthierarkier och dess tendens till gentrifiering.

För att en text som publiceras online ska kunna tas på allvar krävs upphovspersonens namn och en seriös publiceringsplattform. I jämförelse med det är memes ett lätt sätt att uttrycka kritik. Ingenting kommer någonsin att ersätta djuplodande teoretisk analys som metod för att definiera problemen omkring oss, men dagens memes kan också skapa en ingång till olika former av samhällskritik. Ibland – om än allt mer sällan – avfärdas onlinekultur och memes som fördommande eller irrelevant. Det är att direkt underskatta sina medmänniskor och att glömma bort att historien är full av protomemes och samhällskritik i lättillgänglig och metaforisk form (case in point: Jonathan Swift eller t-skjortor med fyndiga politiska sloganer).

Det bästa med memes är att fenomenet är så svårt att greppa. Memes existerar i symbios med populärkulturen och samhället, men är även ett slags outsider trots den omnipotenta onlinenärvaron. De som gör memes identifierar sig ofta med utanförskapet: memes ska inte vara rumsrena och kan därför aldrig finna sin plats inom traditionell media. Genom att skriva om dem är man destinerad att producera en text som ofrånkomligen är lite töntig eftersom man försöker definiera något som rör sig för snabbt för att kunna fångas i skrift. På Reddit, detta ymnighetshorn av memes, håller forumet Meme Economy koll på relevansen av memes i ett slags pastisch på börsen. SELL SELL SELL lyder det när media i en clickbaittext dissekerar en meme, eller – ännu värre – när ett företag approprierar en meme i sina officiella kanaler.

Så länge som memes existerar utanför maskineriet, utanför det institutionella, utgör det alltså ett medieformat som kan tjäna kritiken och framförallt demokratisera den genom sin genomslagskraft. Att analysera memes är därmed ett Sisyfosarbete, med en direkt negativ inverkan: ingenting får Meme Economy att snabbare ta avstånd från en meme än när den omskrivs i media. När *Vice* gör en clickbaitartikel om ett memeformat finns det ett vinstintresse och en agenda bakom, och memens trovärdighet rämnar i och med att den plötsligt tjänar en identifierbar korporations syfte. Men oberoende av hur många memes som plundras är bottnet aldrig nått, eftersom vi i fenomenet har en modern inkarnation av hydran: för varje version som dör uppstår flera nya.

Texten publicerades på Kritiklabbet.se 5 juni 2018



Det stora drontloppet – Kritiken i en manifestlös tid

LASSE GAROFF

I. Inledning

Denna text fick sin början i april 2018 då jag gjorde en månads residens på Kritikklubben i Stockholm. Där började jag skriva på vad jag trodde skulle vara en enkel text som reflekterade kring de begrepp som fanns i omlopp i diskussionerna kring kritikens plats i samhället: begrepp som uppmärksamhetsekonomi, mediekris, kritikens kris, den nya offentligheten ... Jag märkte snabbt att jag i mitt skrivarbete var tvungen att förankra mina resonemang i någon form av konkret erfarenhet eller fallstudie för att bekämpa den molande känslan att mina resonemang spann runt i en bekväm men viktlös abstraktion.

(En anteckning av den sovjetiske författaren Daniil Charms lyder citerad ur minnet ungefär så här: »Skriv så att om dikten träffar ett fönster så går rutan sönder«. Den uppmaningen följer jag gärna.)

För att hitta min fasta punkt för resonemangen fick jag gå tillbaka till januari 2015 då den finlandssvenska kulturtidskriften *Ny Tid* som jag arbetade vid genomgick en stor

utgivningsreform. Jag arbetade som redaktionssekreterare med huvudansvaret för kulturbevakningen och fick ta mig en tankeställare över dess relevans i den nya utgivningstakten.

Drygt fem år har förflutit sedan dess och den publicistiska utvecklingen har varit så snabb att flera av de fenomen som vid den tidpunkten kändes omskakande och oöverskådliga nu har etablerats och blivit alldagliga delar av ett nytt normaltillstånd. Därmed har jag inte lyckats förhindra att denna text om kulturbevakning och kritik även spiller över i betraktelser över samhällsutvecklingen i stort.

Texten muterade också till en reflektion kring mina egna erfarenheter av att skriva kritik och vilken typ av skrivande som i min erfarenhet varit mest givande och meningsfull. Att skriva om konst handlar för mig mindre om utvärdering och mer om att formulera mening och vilja genom en process av association som, då slutresultatet mera liknar skönlitteratur än vetenskap, på ett intressant sätt frigör skrivarbetet från de sanningsanspråk som vanligen förknippas med offentligt skrivande. Den här texten blev ett försök att tillämpa min egen konstkritiska poetik på den kritiska verksamheten och slutresultatet är i motsvarande grad litterärt – trevande, opålitligt, ovetenskapligt. Ett lekfullt manifest mer än någonting annat. Och i den utsträckning som jag förvanskar teori eller fakta så må texten stå som en katalog över mina missförstånd.

II. »Lever man i nuet blir man dum i huvet«

Vid nyåret 2014–2015 fyllde kultur- och samhällstidskriften *Ny Tid* 70 år. Dess position som anrik kulturtidskrift hade grundlagts redan under det sena 1940-talet då den publi-

cerade Tove Janssons första Muminserie *Mumin och jordens undergång*, och sedan 1970- och 1980-talet har merparten av Finlands svenskspråkiga författare, namn som exempelvis Monika Fagerholm, Kjell Westö och Claes Andersson, bidragit till eller arbetat vid tidningen under längre eller kortare perioder. I många decennier hade tidningen utkommit i stort sett i samma format, som ett tolvsidigt veckoblad i tabloidstorlek. I augusti 2014 tillträdde Janne Wass som chefredaktör och jag som redaktionssekreterare, med en beställning på en utgivningsreform från styrelsen som innebar att vi skulle bli tvungna att stöpa om det traditionella formatet helt och hållet.

Beslutet som styrelsen hade fattat var att tidskriften skulle utkomma antingen varannan vecka eller en gång per månad. Beslutet var inte huvudsakligen ekonomiskt motiverat, även om inbesparingarna var en betydande faktor. Sedan posten i Finland privatiserades 2007 har kostnaderna för distribution stigit avsevärt och färre nummer att leverera innebar betydligt lägre distributionskostnader. Men det huvudsakliga motivet för reformen var redaktionellt. Att fylla veckotidningens tolv sidor med material tog i stort sett all redaktionens arbetstid i anspråk och lämnade väldigt lite tid över för att planera innehållet eller ge respons på texter. Eventuella temanummer var vi tvungna att planera med lång framförhållning och krävde vanligen en extra redaktörs insats, vilket medförde lönekostnader som måste täckas med separata bidrag från privata fonder.

Vi i den nya redaktionen gjorde en omsorgsfull planering av tidskriftens utformning i nära samråd med tidskriftens långvariga grafiker Otto Donner, övervägde sidstorlek och

papperskvalitet, med en klar och läsarvänlig formgivning av texterna. Vi förnyade även webbplatsen och gjorde upp planer för ett innehåll som förhoppningsvis kunde intressera även målgrupper utöver de trogna läsare som prenumererat på *Ny Tid* i årtionden.

Det var en pirrig väntan då utgivningsdagen för det första månadsnumret närmade sig. Risken var, som alltid då en produkt ska förnya sig, att vi skulle lägga om utseendet för att tilltala nya läsare men att den gamla målgruppen istället skulle göra uppror och överge sina prenumerationer.

Slutligen gick allting så väl som vi över huvud taget kunde hoppas. Tidskriften behöll sina gamla prenumeranter, höjde sin profil, gjorde en liten inbesparing, och redaktionen fick betydligt mer arbetsro. Den totala mängden utgiven text minskade med ca 30 procent, men i gengäld blev kvaliteten på innehållet bättre och betydligt jämnare. Responsen från läsarna var att de nu kände att de hade tid att läsa tidskriften, i motsats till tidigare då de olästa veckobladen samlades på hög i pappersinsamlingen. Men den lyckade reformen tvingade oss att tänka över hur vi skulle anpassa innehållet och framför allt kultursidorna – mitt ansvarsområde – till det nya format vi hade utvecklat.

I efterhand betraktat fanns det egentligen inga fördelar med att utkomma en gång i veckan. Medielandskapet hade för länge sedan har frångått den dagliga nyhetscykeln för att istället omfatta ett oavbrutet nyhetsflöde. Till och med dagstidningarnas utgivning måste kompletteras med utgivning i realtid på webben för att etablera ett trovärdigt aktualitetsvärde. Således var det inget kontroversiellt beslut för oss att gå ner från veckovis till månadsvis utgivning. Snarare re-

presenterade långsamheten ett slags radikalt tillbakadragande från en offentlighet som vi redan kring 2015 upplevde att på ett oroande sätt hade blivit nutidsfixerad. Att utkomma en gång per månad gav oss möjligheten att höja blicken från de utspel och provokationer som i allt högre grad dominerade det snabba nyhetsflödet. Istället kunde vi strukturera vår rapportering i tematiska helheter som åskådliggjorde underliggande samband och trender.

Denna strävan mot långsamhet kunde uppfattas som en lätt bakåtsträvande hållning gentemot teknologiska framsteg, alternativt som en simpel bortförklaring för att skyla över en glesare utgivningstakt. Men under arbetets gång kom jag att betrakta långsamheten allt mer som en nödvändighet för att bevara ett visst mått av klarsyn då den världsbild som presenterades i offentligheten allt mer framstod som fragmentarisk och instabil. Kort sagt hade den mediala offentligheten ett problem som en långsam utgivning löste.

Redan år 2015 var de tendenser synliga som gjorde 2016 till ett så politiskt omvälvande år med Brexit-sidans seger i Storbritanniens folkomröstning om EU-medlemskapet och sedan Donald Trumps seger i det amerikanska presidentvalet. Mycket har skrivits om dessa valrörelser populistiska drag och ryska inblandning, men det som jag såg som det främsta gemensamma draget för Donald Trumps och Vote Leaves valkampanjer var deras förmåga att suga upp allt syre i offentligheten med en strid ström av provokativa utspel och skandaler som faktabaserade invändningar inte förmådde sätta stopp för.

Min upplevelse av denna period var rent konkret att en massa upprörande nonsens plötsligt översvämmade det of-

fentliga samtalet (som exempelvis då den sannfinländska partifunktionären Matti Putkonen i oktober 2016 hävdade att infraljudet från vindkraftverk får fladdermöss att explodera) och att all offentlig diskussion mycket plötsligt började gå ut på att alla parter tvingades positionera sig i förhållande till detta nonsens om så bara för att ta avstånd från det. Tonläget skärptes, stämningen blev orolig och samtiden kändes plötsligt väldigt kaotisk.

En viktig insikt för mig var att denna framställning av världen som kaotisk inte var något oavsiktligt resultat. Det var till exempel inte bara en oväntad följd av att sociala medier segmenterade offentligheten i »filterbubblor« där användare bara såg inlägg av människor som höll med dem. Tvärtom utnyttjade valkampanjerna medvetet en svaghet inom den nya mediala offentligheten till att strukturera den politiska diskursen kring icke-faktiska påståenden och hotbilder. Känslan av kaos och oro uppstod inte av misstag utan var resultatet av en effektiv kommunikationsstrategi. Dess återkomst i offentligheten 2016 sammanföll med den radikala förändringen av medielandskapet som den ökade användningen av sociala medier gav upphov till.

De gamla massmediernas roll som offentlighetens »portvakter« (ett begrepp myntat av socialpsykologen Kurt Lewin 1943) tog i auktoritära samhällen formen av en maktutövning där olika typer av statliga propagandaministerier kunde kontrollera vilka röster som fick tillträde till offentligheten, och kunde kontrollera vilka budskap som fick spridning. I samhällen med större yttrandefrihet blev det istället resursstarka medier som övertog portvaktsfunktionen. Genom att tillämpa en pressetisk självreglering kunde de upprätthålla

vissa gemensamma regler för fakticitet och logisk konsekvens inom den offentliga diskursen.

De sociala mediernas breda genomslag under 2010-talet gav privata aktörer betydligt större möjligheter att publicera sig själva, vilket försvagade de traditionella mediernas portvaktsfunktion och öppnade möjligheter för en betydligt mer tendentiös informationsspridning i samhället. Donald Trump själv myntade den slagkraftiga termen »fake news« för att beskriva de opålitliga eller uppdiktade nyheter som hade börjat cirkulera online. Men en rapport för Columbia Journalism Review av forskarna Yochai Benkler, Robert Faris, Hal Roberts, och Ethan Zuckerman beskriver hur termen »fake news« i själva verket är något av en eufemism. Rapporten visar hur ett kluster av ytterhögersajter med Breitbart och Infowars i spetsen under det amerikanska presidentvalet 2016 lyckades sprida ett extremt vinklat budskap som även kom att dominera rapporteringen i mediernas mittfåra. Rapporten kullkastar påståendet att insatsen skulle vara en oavsiktlig följd av sociala medier som teknologi. Spridningen av ytterhögers budskap var en koordinerad insats, och någon motsvarande utveckling inte kunde upptäckas till vänster i det politiska spektret.

»Många av de mest delade artiklarna var inte 'fake news' i bemärkelsen av helt fabricerade osanningar. Snarare kan de mer träffande beskrivas som desinformation: det avsiktliga sammanfogandet av sann och delvis sann information till ett budskap som i grunden är vilseledande,« konstaterar forskarna (min övers.).

Desinformation var en speciell typ av vilseledande propaganda som under det kalla kriget särskilt tillämpades av

den sovjetiska säkerhetstjänsten, som definierades som falsk information med syftet att vilseleda den allmänna opinionen. Enligt Andrej Soldatov, chefredaktören och grundaren av journalistnätverket Agentura.ru är denna tradition fortfarande stark inom den ryska säkerhetstjänsten. På de europeiska kulturtidskrifternas samarbetsförening Eurozines seminarium den 4 november 2018 i Wien konstaterade Soldatov att västerländska säkerhetstjänster hittills fokuserat på cyberhot och cyberkrigföring, det vill säga risken för att infrastruktur eller »hårdvara« utsätts för sabotage. Den ryska säkerhetstjänsten har däremot konsekvent betonat den destruktiva potentialen i att sprida polariserande eller vilseledande information. Dessa lärdomar har visat sig vara obehagligt aktuella och givit Ryssland möjligheten att använda »trollfabriker« som kostnadseffektiva instrument för informationspåverkan. Rysslands användning av falska konton på sociala medier för att skapa polarisering och påverka det amerikanska presidentvalet 2016 är ett väldokumenterat exempel.

Vid sidan av alla de positiva effekter som sociala medier haft för gräsrotsorganisering och informationsförmedling har de också möjliggjort desinformationens återkomst som politiskt verktyg. Till desinformationens standardverktyg hör enligt forskarna paranoid logik och misstänkliggörandet av meningsmotståndare. I det avseendet har sociala medier bidragit till att skapa en fragmenterad offentlighet där motsatta läger har svårt att finna en gemensam grund för diskussion.

Sedan 2016 upplever jag att mainstreammedier runt om i världen gradvis har utvecklat en starkare motståndskraft mot den här typen av strategier, eller kanske helt enkelt tappat intresset för kalkylerat antirationella utspel (vilket eventuellt

är samma sak). Men 2016 var det inte uppenbart hur dessa utspel skulle bemötas trots att det fanns en viss aning om att det var fråga om en kalkylerad strategi. Varje försök att lyfta upp utspelen till diskussion gav dem bara mer publicitet och alla försök att kullkasta till och med de mest absurda påståendena föreföll verkningslösa.

Dessa provokativa utspel var medvetet utformade för att skapa en snabb och häftig reaktion i offentligheten, många gånger utan att innehålla någon väsentlig politisk substans. De enskilda utspelen faller snabbt i glömska. Men ett kontinuerligt flöde av provokationer kan dominera nyhetsflödet i långa perioder då allmänhetens uppmärksamhet fjättras i ett uttänjt nu fyllt av ilska och indignation. Affekten hämmar mottagarens självständiga tankeverksamhet och proportioner och perspektiv går förlorade.

Kolumnisten Frank Bruni beskrev i en krönika för *New York Times* i november 2019 det dilemma som Donald Trump utgör för de traditionella nyhetsmedierna. Vid en tidpunkt då mainstreammediernas publikunderlag sviktade och de var i desperat behov av läsare fungerade Trump som en kraftigt magnet för läsarnas uppmärksamhet. Trumps twitterkonto utgör enligt Bruni fortsättningsvis en svår lockelse för ansvarskännande medier. Det är så enkelt att be Trumps politiska motståndare om en kommentar på den senaste tweeten, och sedan be Trump om en kommentar på kommentaren, vilket låter Trump dominera den politiska diskursen och leder bort bevakningen från viktigare ämnen. Redaktionerna förstår den här dynamiken men har svårt att motarbeta den. Läsarna och tittarna kritiserar den ytliga rapporteringen men uppmuntrar den samtidigt med sin konsumtion. Artiklar där

Trump förekommer i rubriken i rollen som gnällspik, tölp eller buse är det innehåll som mest pålitligt genererar läsare.

Det visade sig att *Ny Tids* övergång till månadsvis utgivning hade gynnsamma effekter. Den långsamma utgivningen gjorde det lätt för oss vid redaktionen att avgöra vilka utspel det alls var värt att uppmärksamma och vilka vi kunde låta sjunka ner i den glömska där de hörde hemma.

För att parafrasera en långvarig läsare som periodvis höll tät kontakt med redaktionen: Lever man i nuet blir man dum i huvet. I det rådande medielandskapet blir långsamheten en motståndshandling.

III. Mellan motstridiga krav

För *Ny Tid* blev långsamheten således både en överlevnadsstrategi och ett nyttigt verktyg. Men utgivningstakten aktualiserade frågor om hur kulturkritiken skulle utformas på ett ändamålsenligt sätt. Mitt inledande huvudbry var teaterkritiken, som också var det område där jag inledde min bana som kritiker.

I Svenskfinland finns en speciell efterfrågan på teaterkritik. Teatern har en upphöjd plats bland konsterna och utgör tillsammans med litteraturen kärnan av den kulturella aktivitet som konstruerar och reproducerar det som kunde kallas för »den finlandssvenska identiteten«. Det här är det som statsvetaren Benedict Anderson kallar för en föreställd gemenskap: den gemensamma uppfattningen bland människor som aldrig har mött varandra att de ingår i samma avgränsade grupp och delar ett ursprung eller ett öde.

Språket är givetvis en definierande del av den finlandssvenska gemenskapen. Teatern och litteraturen som är språk-specifika konstarter är därför centrala för den kulturella produktion som reproducerar den finlandssvenska identiteten. Denna särställning kommer med institutionella fördelar. Litteratur och teater har sina egna svenskspråkiga högskoleutbildningar och konstinstitutioner (teatrar, förlag) vars uppgift definieras som att producera svenskspråkig kultur i Finland. Därför är det också meningsfullt att tala om det finlandssvenska teaterfältet som någonting separat från det finskspråkiga. Litteratur- och teaterkritiken läses med en viss hetta, och periodvis debatteras teaterkritiken på insändarsidor och i diskussionstrådar med en häftighet som kan överraska en iakttagare med större distans till fältet.

Det var således givet att vi fortsättningsvis skulle betona teaterkritiken i *Ny Tids* kulturrapportering. Men problemet i förhållande till tidskriftens nya utgivningstakt var att många teaterproduktioner har en relativt kort spelperiod, och den långa tiden mellan pressläggning och utgivning ledde inte sällan till att en recension utkom i papperstidningen först då produktionen hade spelat klart. Dessutom ville vi gärna recensera även gästspel och kortvarigare performanser.

Texterna publicerades givetvis på webbplatsen så snabbt som möjligt efter premiären, men texten behövde ändå motivera sin plats i papperstidningen. Vad var meningen med att trycka en recension av en föreställning som ingen längre kunde se?

En central egenskap av all scenkonst är att den är förgänglig och bunden till en plats. Då teaterföreställningen saknar bokens, filmens eller målningens varaktighet blir verket över tid otillgängligt för den som läser kritiken. Jag upplevde att

den tryckta kritiken i värsta fall riskerade att reduceras till en artig gest från redaktionen till konstnärerna, och av föga intresse för tidningens övriga läsare. Denna farhåga bekräftades delvis av en läsarundersökning som *Ny Tid* hade gjort 2013, som gav vid handen att teaterkritiken hörde till det minst intressanta innehållet för de som svarade. Resultatet var knappast representativt för alla läsare, men gav hur som helst en oroande signal.

Ett annat alternativ var att enbart publicera teaterkritiken på webben som en slags snabb konsumentupplysning, men det hade inneburit ytterligare en domänförlust för en pressad kritikform. Texter publicerade på webben försvinner väldigt snabbt i flödet. Att ta ifrån teaterkritiken sin plats i papperstidningen skulle signalera att kritiken nedprioriterades, vilket skulle minska recensenternas motivation att skriva ambitiösa texter. Min slutsats var att om teaterkritiken skulle försvara sin plats på pappersidorna så var det nödvändigt att recensionerna skulle vara intressanta *som texter*.

Kritikens rådande utformning verkade i Svenskfinland uppfattas som ganska otillfredsställande. Sedan jag började skriva teaterkritik någon gång i början av 00-talet har jag suttit på ett flertal paneldiskussioner om teaterkritiken, där deltagare och publik diskuterat teaterkritikens tillkortakommanden med hetta och engagemang, efterlyst analys och insikt, stränghet och kärlek, och varefter kritikerna stigit upp från sina stolar och gått tillbaka till samma arbetsplatser med samma inflexibla deadlines och knappa teckenmängder som tidigare. Kritiken begränsades av mycket mer än kritikernas bristande ambitioner. Trots de retoriska hyllningarna till kritikens oberoende är kritikern allt annat än fri.

En viktig insikt för mig var att kritiken som produkt existerar i ett spänningsfält av aktörer som alla har egna intressen och krav på den kritiska produkten, vilket tar sig uttryck i både konkreta och motsägelsefulla beställningar på kritikern. Aktörerna är enskilda konstutövare, konstinstitutioner och publiken. Den sista och kanske mest uppenbara beställaren är mediet där kritiken publiceras, som med sin egen medielogik utövar ett betydande inflytande över kritikens utformning. Beroende på vems behov kritikern väljer att lägga främst kan den kritiska texten utformas på ganska olika sätt. I viss utsträckning kan de här intressena sammanfalla i en och samma text. Kritikern kan uppnå ett visst mått av autonomi i sin utövning genom att balansera de här intressena mot varandra, men det kräver skicklighet och ett självförtroende som backas upp av ett förtroende från fältet.

Schematiskt är min erfarenhet (i fallet av en teaterföreställning) att utövarna vill bli sedda och uppmärksammade, helst i positiva ordalag, men i grunden ligger en genuin önskan att få respons på sitt arbete. Ofta ligger utövarnas intresse i det som kunde kallas för hantverksfrågor, de efterlyser diskussioner om konstnärliga val och omdömen om utförandet. Det finns även ett kollegialt intresse för att motspelare eller konkurrenter får välförtjänt ris eller ros. Ibland har jag som kritiker ställts inför förväntningen att jag borde kunna rekonstruera och ha förståelse för ensemblens konstnärliga process då jag faller omdömen om produktionen – vilket givetvis är omöjligt eftersom det skulle förutsätta en förmåga som jag bara kan uppfatta som någon slags klärvoajans.

I mitt arbete betraktades det som god ton att var och en som varit delaktig i en föreställning skulle få ett omnäm-

nande, vilket kunde bli omständligt om det var fråga om en stor produktion. Att kommentera mindre uppenbara element som ljus- och ljuddesign var ett knep jag kunde använda för att demonstrera trovärdighet då jag kände mig osäker i min kritikerroll. Jag säger inte att dessa element inte förtjänar att uppmärksammas; inte sällan är de helt centrala för föreställningen. Men det finns en sådan frestelse som kritikern i svaga stunder kan ge efter för. Genom att gå igenom samtliga element av uppsättningen och kommentera dem kände jag att jag kunde gardera mig mot negativ respons, men det gjorde sällan texten bättre. I värsta fall kan en teaterrecension bli en orimligt uppräknande historia.

För institutionerna på fältet är kritiken värdefull som en slags extern revision över hur väl dess produktioner utfallit. Teaterinstitutionerna har även ett ekonomiskt intresse av att deras produktioner recenserar och behandlar i vissa fall kritiken som en förlängning av sin egen marknadsföring. Positiva recensioner delas på sociala medier och väljudande fraser ur kritiken lyfts upp i affischerna, ibland lösryckta från sin egentliga kontext. Ibland känns det som om teatrar förväntar sig att kritikerna borde agera inkastare till föreställningarna, och då tongångarna på det finlandssvenska teaterfältet varit infekterade har det hänt att kritikerna i offentliga och halvoffentliga sammanhang ställts inför missriktade krav på »lojalitet« till konsten eller dess utövare. Det är väldigt missklädsamt. Då de aktiva kritikerna är rätt få och ensamma i sitt arbete innebär på sikt den här typen av påtryckningar en belastning för kritikens autonomi.

Den teaterintresserade allmänheten har ett behov av konsumentupplysning. I förhållande till den breda publiken har

kritiken funktionen att beskriva utbudet, ge rekommendationer och beskriva och betygsätta produkterna. I regel har kritikerna ett minst sagt ambivalent förhållande till den här delen av jobbet – att ge tumme upp eller ner, hur många stjärnor. Den sortens betygsättande kan funka bra för att värdera genremässigt väldefinierade underhållningsprodukter som är enkla att ställa i förhållande till en implicit förväntan hos åskådaren. Till exempel romantiska komedier på bio följer ett visst mönster som både kritikern och läsaren är medvetna om, och det är både enkelt och informativt att på en skala från ett till fem beskriva hur väl produkten uppfyllde denna förväntan.

Men personer med ett mer ambitiöst konstintresse (vilket man får anta att kritiker är) tenderar att söka sig till verk som utmanar genrekonventioner och därför blir svårare att betygsätta, och av den orsaken brukar de också utveckla en misstro mot en enkelspårig utvärdering. En del av kritikernas motstånd mot betygsättningen stammar ur en känsla av att de genom betygsättandet tvingas diskutera konstverk med samma diskursiva verktyg som lämpar sig bäst för rätlinjiga underhållningsprodukter, och därigenom bidrar de mot sin vilja till att trivialisera konsten i det offentliga samtalet.

Dessutom skapar publiceringsmediet sina egna konventioner kring hur recensionen utformas. Graden av yttre kontroll kan variera, från tidningsredaktionernas strikta krav på längd och snabbhet till självständiga bloggares relativa frihet i urval och utformning. Men även självpublicerande amatörkritiker vill få en spridning för sina texter genom att bygga upp en varaktig relation till en intresserad publik, och i denna strävan tvingas även de förhålla sig till konventioner i läsarbeteende och de digitala plattformernas medielogik.

IV. Uppmärksamhet som handelsvara

Det finns skäl att reflektera över hur snabb och omvälvande utvecklingen har varit. Då jag studerade journalistik vid Helsingfors universitet under början av 00-talet cirkulerade vaga spekulationer om att det skulle vara möjligt att bedriva journalistik på webben, och att detta kunde ha en omvälvande inverkan på medielandskapet och det journalistiska hantverket. Men de mest vidlyftiga av den tidens framtidsvisioner framstår idag som blyga underdrifter. Många av tankarna om journalistikens nya former – möjligheten att kombinera text och rörlig bild, kravet på journalister att behärska flera olika sorters medieproduktion, med mera – har visat sig helt korrekta i sak. Ingen förutsåg däremot hur digitala produkter plötsligt skulle bli tillgängliga för användaren på ett radikalt annorlunda sätt. Musik och filmer såldes ännu i första hand på fysiska skivor och nyheter såldes i tryckta blad eller sändes i TV eller radio. Den enskilda individens tillgång begränsades av priset och till de lokalt tillgängliga distributionskanalernas urval. Idag, ca femton år senare, finns otaliga distributionskanaler och allt är i praktiken gratis. Ingen kan ta till sig allt, eller ens en bråkdel. För den enskilda individen, användaren, konsumenten, medborgaren är överflödet av medieprodukter väldigt påtagligt.

Detta tillstånd av överflöd har givit upphov till en riktning av ekonomiskt tänkande som kallas för *post-scarcity economics*, som utforskar följderna då sektorer av samhällsekonomin uppnår ett tillstånd av överflöd. Denna beskrivning gäller särskilt digitala produkter som kan kopieras och distribueras i ett oändligt antal exemplar utan att kvaliteten på produk-

ten försämras. När produktionskostnaden, oberoende hur hög den är, sprids ut på ett obegränsat antal kopior närmar sig enhetspriset alltid noll.

Då ekonomins syfte formellt sett definieras som optimal allokering av begränsade resurser blir tanken om en »överflödsekonomi« något av en begreppslogisk självmotsägelse. Ett sätt att hålla kvar den ekonomiska analogin är att vända på resonemanget och istället granska situationen utifrån den resurs som i det nya läget framstår som mest begränsad. I medielandskapet är denna resurs människors uppmärksamhet och ett myller av nya kanaler och plattformar för social interaktion konkurrerar om den. Professorn i litteratur Yves Citton prövar hur väl idén om en »uppmärksamhetsekonomi« fungerar som analogi i sin bok *Pour une écologie de l'attention* (2014).

Enligt klassisk ekonomisk teori skulle den intensiva konkurrensen om individens uppmärksamhet leda till en optimal allokering av uppmärksamheten som samhällsresurs. Men istället förefaller uppmärksamhetsekonomi leda till en slags antites: ett tillstånd av ändlösa distraktioner och förströdd, fragmenterad varseblivning.

Citton beskriver utvecklingen i marxistiska termer som uppmärksamhetens underordning under kapitalet och jämför dagens situation med arbetet under industrialiseringen. Då arbetet underordnades kapitalet genomgick det otaliga förändringar för att bli mer kvantifierbart och kontrollerbart, och arbetsuppgifterna förenklades för att göra den enskilda arbetaren utbytbar. På ett liknande sätt kan man tolka situationen som att uppmärksamhetens art förändras då den förvandlas till en handelsvara.

På samma sätt som arbetets art förändrades då det påfördes timlöner, arbetsskift och stämpelklockor, så kommer den kraftigaste förändringen av uppmärksamhetens art från kravet på mätbarhet. De grundläggande enheterna för att mäta uppmärksamhet blir klicket, gillningen, kommentaren eller visningen, och denna siffra anger vilken grad av framgång en produkt har, och varje klick genererar inkomst för producenten. Även om mätenheterna utvecklats till att omfatta total lästid eller hur mycket av artikeln som faktiskt läses skapar konkurrensen om uppmärksamhet starka incitament för att rubriker och hela artiklar formuleras för att väcka en snabb, ytlig och förutsägbar respons hos läsaren, vilket genererar det efterlängtade klicket.

Olika medier, eller till och med olika redaktioner inom samma medium, lägger varierande vikt vid nödvändigheten att generera trafik på sina sidor. En ambitiös kulturredaktion kan i viss utsträckning rycka på axlarna åt att tabloidens kändisskvaller får mer visningar. Men då klicket har etablerats som deras gemensamma grundenhet på marknaden skapar det incitament som påverkar utformningen även av den kritiska produkten.

Kulturredaktören och kritikern Cecilia Djurberg beskriver i en intervju med mig i Stockholm den 19 april 2018 sina observationer av hur kulturenvisionerna förändrats då nätjournalistiken blivit en allt viktigare distributionskanal för dagstidningarna. Det som kallas för den andra generationens internet, där i stort sett statiska webbplatser ersätts av digitala plattformar som möjliggör en allt högre nivå av interaktion med användarna, har enligt henne fört nätjournalistiken till en brytpunkt. Medan krönikor, ledartexter och andra typer

av åsiktsjournalistik utnyttjar sin starka potential att engagera läsare saknar kultursidorna en lika klar vision för sin framtida utveckling.

Enligt Djurberg sitter kulturredaktionerna fast i sitt uppdrag som konsumentupplysare, i att beskriva och utvärdera produkterna på marknaden. Det är, krasst sett, motivationen till att hålla kritiken kvar på sidorna. Det gör att verk gärna ska recenserar så snabbt som möjligt efter premiär eller utgivning. Ifall redaktionen missar en premiär är det väldigt sällan som den väntar en vecka och publicerar en försenad recension, för då känns ämnet redan gammalt. Möjligheter att senare lyfta upp ett verk till diskussion finns inte heller. Samtidigt skapar uppmärksamhetsekonomins krav på att fånga läsarnas intresse en dragning åt överdrifter i bedömningen, som står i konflikt med seriös konstkritik.

– Enligt gammal tradition ville kvällstidningarna drämma till med underhållande sågningar. Rockjournalistiken kan antingen sabla ner eller tokhylla en artist, till exempel då Bruce Springsteens spelning fick sex getingar av fem möjliga, och det blir i sig något att undra över eller skratta åt, säger Djurberg.

Den tendensen har börjat visa sig mer i den övriga recensionsverksamheten. Det går en inflation i superlativa uttryck som »magisk«.

– Ju mer konst man ser, desto mer inser man att det mesta placerar sig någonstans där i mitten av skalan, och då blir man kanske lite snålare i sitt omdöme. Men många föreställningar har någonting intressant, det finns spelstilar och former som man kan prata om. Som kritiker blir man gladast när man ser nåt nytt som man inte sett förut, säger Djurberg.

Vid dagstidningar syns även en tendens att positiva texter delas mer än kritiska eller ambivalenta texter.

– Det är inte ett gott betyg att kritikern blir delad av konstnären alltför mycket. Det är en fara som ingår i medielogiken. Inom konstarter som streetdance finns det artister som har jättestora och aktiva fanskaror på sociala medier. Om jag skulle hylla de artisterna skulle mina texter bli otroligt mycket delade och jag skulle säkert bli veckans medarbetare på redaktionen. Den ekvationen passar inte ihop med det kritiska uppdraget, men däremot nog med ägarens ekonomiska intresse, säger Djurberg.

I den här typen av integritet ser Djurberg något som särskiljer den professionella kritikern från bloggarna och amatörkritikerna.

– I kritikerrollen tror jag det har blivit ännu viktigare med integritet. På nätet blir alla ifrågasatta, så är det jätteviktigt med transparens. Om jag skulle vara jävig så skulle det också komma ut. Vi är jättenoga med att aldrig känna de människor vi recenserar. Där finns en skillnad mellan proffskritik och amatörtyckande. Det finns massor av bokbloggar, och teatern jobbar också med viss typ av smygmarknadsföring på sociala medier. Men jag kan inte tänka mig att det skulle konkurrera ut den professionella kritiken. Det skulle i så fall bero på att det fanns alltför få oberoende kritiker kvar.

En positiv utveckling ser Djurberg i att texter nu finns tillgängliga för läsarna i digitala arkiv på ett helt annat sätt än tidigare, vilket ger texterna en långsiktig relevans och stärker redaktionernas möjligheter att följa upp enskilda konstnärskap. Det öppnar i sin tur för möjligheten att stärka och ta tillvara kompetensen inom kritikerkåren.

– Vi proffskritiker ska profilera oss som de som kan ämnet bra, och redaktionerna vill också profilera sig med att ha de bästa skribenterna, säger hon.

Många redaktioner ser att de har ett bevakningsuppdrag, och vill uppmärksamma också intressanta gästspel som kanske bara visas två eller tre gånger. Även om texten ur konsumentupplysningsperspektiv kanske inte har så stor betydelse så ligger den kvar i arkivet, och nästa gång konstnären kommer med ett nytt verk så syns det att redaktionen uppmärksammade också det förra verket. Redaktionen är konstant också på jakt efter nästa nya fenomen.

– Den digitala kritiken blir allt mer ett länkarkiv som kan ge en större bild av ett helt konstnärskap, som man inte hinner ta upp på ett begränsat utrymme i tidningen. Också om man skriver en kort sammanfattning måste man tänka på att man skriver för arkivet. Den kompetensen blir tydlig på nätet, och därför vill vi också förvalta den. Om vi har en kritiker som recenserat det förra och förrförra verket så ska den också skriva om det följande.

Därför ser Djurberg också att kritiken har goda möjligheter på sikt. Utöver de toksågningar och tokhyllningar som är omtyckta bland läsarna i stunden så finns det nu också ett längre perspektiv.

Men den riktigt stora utvecklingspotentialen ser Djurberg i ett mer utvecklat samtal mellan kritiker, utövare och publik, både online men till exempel också vid publikevenemang.

– Publiken uppskattar kunniga skribenter. Men på diskussioner efter föreställningar eller vid bokprat är alla väldigt snälla. Jag önskar mig att om jag som kritiker ser något oväntat i en föreställning, och nämner det i en recension, så kunde

regissören svara och säga »oj, intressant«. Det kräver förstås att jag är saklig i min kritik, och en ömsesidig respekt. Idag finns det en väldig polarisering mellan alla parter, säger hon.

Spänningen mellan kritiker och utövare kan vara svår att bli av med, och delvis är den en ofrånkomlig produkt av bägge parternas yrkesutövning.

– Jag tycker vi ska vara hårda med stora institutioner med resurser och rutinerade skådisar och regissörer. Om de gör nåt halvdant så måste de få höra det. Visst ger skådisarna mycket av sig själva i sitt arbete. Men det gör kritikerna också, om jag sätter namnet under en recension måste jag kunna stå för den. Ifall någon har invändningar mot det jag skrivit så måste de kunna peka på vad det är som är fel i texten. Om jag har missuppfattat något, så kan jag kanske ta till mig den invändningen. Men vi måste slå hål på myten att det finns ett facit för konst, säger Djurberg.

Bryggan mellan proffskritiker och publik kan också vara en utmaning att överbygga. Djurberg noterar att recensioner till exempel får ganska lite kommentarer på webben, trots att konst är ett ämne där det är okej att ha olika åsikter.

– Traditionellt har det funnits en väldigt hög respekt för kulturskribenter. Vi är ju inte självutnämnda experter, utan vi är experter. Då vi skriver öppnar vi ju inte för vagare reflektioner som »det här funderade jag mera kring«, utan vi ska formulera en färdig bild av verket, vilket kan kännas som om det utestänger övriga kommentarer, säger hon.

Men det är ändå i kontakten med den läsande och kulturintresserade publiken, och i kontakten med amatörkritiken online, som Djurberg ser att betydande framsteg kan göras.

– Där finns ett mellanled mellan kritiker och läsare som man ofta glömmer bort. Kultursidorna kunde hitta nya läsargrupper genom att engagera sig i onlinediskussioner. I vissa internationella sammanhang har jag stött på inställningen att man borde bekämpa bokbloggar, men de konkurrerar inte med den professionella kritiken. Man kunde prata mer om estetik, där det inte handlar om bra och dåligt utan om konstnärliga vägval. Att hitta de seriösa mötena online skulle vara en utopi för mig, säger Djurberg.

Djurbergs iakttagelser visar hur den nya mediala offentligheten utövar en innehållsmässig påverkan på konstkritiken. Incitamenten är klara: för att locka fler läsare lönar det sig för kritikern att skriva svulstigt och underhållande, antingen överdrivet positivt eller riktigt hårda sàgningar. Delvis handlar det om en gammal tendens som bland annat Pierre Bourdieu beskriver i *Konstens regler*: att konstkritiken som fält struktureras enligt samma krafter som konstfältet. Fältet delas grovt sett upp mellan å ena sidan brett profilerade aktörer som producerar snabbt säljande kultur enligt bekanta mönster för en befintlig publik, och å andra sidan de »seriösa« aktörerna som producerar »smal« eller mer svårsåld kultur som riktar sig till avantgarden och en publik med högt kulturellt kapital. Kritiken delas upp enligt samma skiljelinjer i å ena sidan en »bred« kritik, vars yviga stil med underhållande sàgningar och tokhyllningar snabbt får många läsare och väcker engagemang, och å andra sidan en »smal« kritik som är mer återhållsam i sina omdömen och letar efter nya fenomen. Då konkurrensen om publikens uppmärksamhet hårdnat har den yviga stilen som traditionellt hört hemma i kvällspressen börjat synas allt mer i det breda medielandskapet.

Sociala medier utövar ett kraftigt inflytande på kritiken i de traditionella medierna men utgör givetvis också plattformar för publicering av konstkritik i sin egen rätt. I sin artikel »Kritiken i Instagramflödet« utforskar kritikern och redaktören Hanna Ylöstalo vilken form litteraturkritiken tar på den bildbaserade mikrobloggen Instagram. Formatet ger i princip användaren stor flexibilitet och frihet. Kontot fungerar som signatur och tillåter anonymitet för de användare som önskar det. Bilden tar den centrala platsen i varje post, och många bokbloggare utnyttjar Instagram som ett starkt och mångsidigt uttrycksmedel för att både etablera en visuell profil för sitt konto och för att ge en visuell kommentar om verket. Bildtexten ger plats för koncisa recensioner och i kommentarsfältet kan publiken fortsätta diskussionen och dela med sig av sina egna läsoplevelser. Förläggare och författare, bokklubbar och bokhandlar deltar även i diskussionen.

I princip ger alltså mediet förutsättningar för en fri och kritisk diskussion mellan konstnärer, institutioner och publik, men Ylöstalo konstaterar att recensionsverksamheten i praktiken styrs av starka konventioner. Den dominerande konventionen är en genomgående positivit, vilket har flera bidragande orsaker. Många litteraturintresserade bloggare driver sina Instagramkonton som ett led i planeringen av sina framtida karriärer. Ylöstalo beskriver hur en dynamik av ömsesidig bekräftelse kan uppstå mellan förlag och bloggare som inte främjar kritikens möjligheter att uttrycka sitt självständiga omdöme.

»Om ett svenskspråkigt konto tipsar om litteratur regelbundet och har kring tusen följare är det tänkbart att kontot mottar recensionsexemplar av förlagen. Instagrammaren tar en fin bild och skriver ett till mesta del positivt omdöme om

boken i fråga. Förlagen drar nytta av den (oftast) okritiska synligheten och instagrammarna får en bok.«

Positiva inlägg delas givetvis lättare av författarna själva, av deras förlag och fans, vilket ger inlägget en större spridning, vilket genererar fler följare åt bloggaren. Kritiska inlägg löper en betydligt större risk att försvinna i flödet, och trots att någon aktiv censur eller negativa följder knappast förekommer så är det förmodligen en ganska ineffektiv strategi för att bygga en följarskara. Antalet följare är den centrala enheten för att mäta vilken position en bloggare har »på fältet«.

Inom ett medium som i princip har goda förutsättningar för fri och nyanserad kritik, skapar aktörernas egna intressen starka incitament som i praktiken formar debatten enligt begränsande konventioner.

Somliga bloggare är medvetna om begränsningarna och drar sig för att kalla sig kritiker, snarare ser de sig som tipsare. »Som det ser ut just nu är de flesta litteraturkonton som utger sig för att vara recenserande [egentligen] privatpersoner som agerar impulsivt och bejakar litteraturen de läser«, konstaterar Ylöstalo. Hon efterlyser någon form av starkare organisering av litteraturdiskussionerna på plattformen för att diskussionen skulle kunna lyfta.

Det blir tydligt att kritikerna är verksamma i ett medielandskap vars interna dynamik skapar starka incitament till positivitet, yvighet och snabbhet som står i kontrast till (den påstådda) integriteten och eftertanken som är centrala för den »smala« konstkritiken. Men innan man börjar diskutera hur en önskvärd framtida utveckling skulle se ut är det nödvändigt att försöka sig på det vanskliga företaget att fråga vad kritiken ska eftersträva.

Kritiken är alltid en produkt av det fält som den existerar i och underkastad medielogikernas incitament. I det avseendet är det ett misstag att drömma om en »ren« kritik fri från yttre påverkan, eller att anta att konstkritik som publiceras i vissa medier per definition skulle vara bättre än kritik i andra medier. Men för att utforska konstkritikens särart som litterär form, och drömma om ett syfte för den som något mer än bara en effektiv medial produkt, är det värt att fråga vad det är som gör konstkritiken meningsfull? Vad är det möjligt för konstkritiken att sträva efter?

I dubbelessän *Framtidens kritik* beskriver Kritiklabets redaktör Axel Andersson kritiken som »epokskapande«. Epoken är en tidlig markör som förstås bäst i efterhand som ett nära eller avlägset förflutet, medan det levda nuet tenderar att uppfattas som ett oöverskådligt flöde vars riktning är oklar för oss. Den exponentiella ökningen av information som mediernas digitalisering gjort tillgänglig för oss råder inte bot på detta tillstånd. Istället skärps känslan av melankoli som upplevelsen av att befinna sig i ett utsträckt och formlost nu för med sig.

Andersson citerar essäsamlingen *Tapirskrift* där historikern Rasmus Fleischer beskriver internets nuvarande struktur som en »kontrarevolutionär« form av »flyktiga flöden« som vägrar oss tillgång till arkiven, och därmed förmågan att navigera i tiden, utan istället konstant leder oss tillbaka till flödets eviga nu. I det farliga nuet löper individen löper risken att förfalla i hyperuppmärksamhet, distraktion och melankoli och, i korthet, bli *dum i huvet*.

Lektorn i filosofi Jason Read beskriver i en recension av Cittons *Pour une écologie de l'attention* den kollektiva menings-

skapande handling som har möjlighet att motverka den digitala »kontrarevolutionen«, nämligen att bryta med det nutidsfixerade flödet:

»Den första akten av kollektiv intelligens, och kollektiv handling, är att bryta med det konstant senaste nytt, den senaste skandalen eller analysen som kräver omedelbar uppmärksamhet och som binder oss i ett tillstånd av konstant medvetenhet. Att konstruera en kollektiv intelligens förutsätter att man griper efter de gemensamma nämnare som passerar bakom rubrikerna och skandalerna, och ser de gemensamerheter som definierar vår kollektiva existens.« (Min övers.)

Genom den medvetna strävan att se bortom de senaste skandalerna och utspelen, och skifta perspektivet till att identifiera trender och sammanhang, är det möjligt att kollektivt utveckla en mer sammanhängande bild av det levda nuet.

Andersson liknar kritiken vid att rita upp en karta med koordinater över samtiden, och som med all kartläggning krävs det grader av generalisering för att kunna orientera sig. Ordet »kritik« kommer från grekiskans *krinein* som betyder att skilja saker åt, och genom att kritiskt urskilja väsentliga skeenden från oväsentliga blir det möjligt att, med tveksam hand, teckna fram konturerna av kausala samband och strömmar som leder fram emot vår egen tid. I denna strävan är litteraturen, i dess vidaste bemärkelse inbegripande all gestaltning av mänskliga relationer och känslor, en av våra mest pålitliga vägvisare. Genom den kan vi nå en djupare förståelse om våra individuella men samtidigt kollektiva upplevelser. Inte sällan är det delade stråk av känslotillstånd snarare än faktiska händelser som utgör epokenas samlande element. Genom litteraturen kan vi nå en djupare

förståelse för epokerna än vad ett avskalat fokus på historiska händelser kan förmedla.

Genom att kontextualisera konstnärliga verk kan kritiken förankra dem vid landmärken i vårt kollektiva medvetande. Gradvis förändras denna mentala omgivning, bekanta hållpunkter förefaller plötsligt avlägsna och förlorar sin omedelbara relevans för oss, medan andra tagit deras plats. Då märker vi att vi har färdats, och att vår epok har blivit en annan.

V. Hegemonen som försvann

Som följd av informationsöverflödet och medielandskapets omvälvningar har den klassiska kritikerns auktoritet förminskats, och en vildvuxen flora av mindre meriterat tyckande har vuxit upp i dess ställe. Förlusten av kritikerns auktoritet är intimt förknippad med förändringarna inom medielandskapet i stort.

I inledningen till antologin *The Digital Critic* kallar Kaisa Boddy kritikerns traditionella roll inom konstfältet för »professional tastemaker«, ett smakproffs. Smakproffsets uppgift är att berätta för allmänheten – eller snarare den snäva klick av välbärgad medel- och överklass som alltid varit den huvudsakliga konsumenten av högkultur – vad som är god smak. Det är i denna funktion som kritiken har kommit att förknippas med maktutövning och snobberi, vilket fortfarande ger begreppen kritik och högkultur deras negativa associationer. Smakproffset gjorde anspråk på »universalitet« i sina bedömningar. Implikationen var att konstens kvalitet är ett absolut värde, konstant genom alla tider och alla människor, som kritikern påstår sig kunna urskilja i verken. Men som

Boddy påpekar var universalitetsanspråket i själva verket bara ett alibi för värderingar som producerades av socioekonomiska maktförhållanden i samhället.

I en cynisk tolkning strävar kritikern bara efter att nästla in sig med överklassen för att uppnå en position där hen kan utöva makt över vilka konstutövare som får tillträde till fältet för konstnärlig produktion. Historiskt sett är maktutövning också en viktig aspekt av kritikerrollen. Det är iögonfallande ofta som inflytelserika kritiker har liknats vid kungar eller enväldshärskare som utövar en oinskränkt makt inom sitt eget rike. Till exempel vinkritikern Robert Parker beskrivs av Stephen Buranyi i *The Guardian* som en »smakdiktator« i en »kejsarlig hegemoni« på grund av det väldiga inflytandet som han utövade över hela världens vinindustri från och med 1980-talet. Från sin unika position drev Robert Parker en kraftig likriktning av världens vinproduktion som började luckras upp först under senare hälften av 2010-talet. Ett annat exempel är den legendariske konstkritikern Clement Greenberg som under efterkrigstiden formulerade ett konsthistoriskt narrativ som starkt bidrog till att abstrakt expressionism blev den dominerande strömningen inom bildkonsten i USA och Västeuropa.

Filosofen och konstkritikern Arthur Danto analyserar Greenbergs konsthistoriska narrativ i sin bok *After the End of Art*. Efter konstens »upptäckt« under renässansen, då den europeiska bildkonsten för första gången identifierades som någonting väsensskilt från hantverk eller kyrkokonst, genomgick den ett »mimetiskt« stadium då dess ideal var att efterlikna yttervärlden så väl som möjligt.

Konsthistorien framskred genom att nya konstnärliga tekniker utvecklades som gjorde bildkonsten bättre och bättre på att efterlikna världen. Fotografins genomslag drev konsten att övergå till ett modernistiskt stadium då den fotografiska likheten med yttervärlden inte längre kändes lika relevant, utan istället betonades dess expressivitet för att beskriva själ-
 landskap eller känslotillstånd.

Clement Greenberg drog en parallell mellan modernismen inom konsten och inom filosofin. Greenberg betraktade Immanuel Kant som den första modernistiska tänkaren då han riktade den kritiska filosofin mot det mänskliga tänkandet självt. Enligt Kant var filosofins syfte egentligen inte att öka det mänskliga vetandet, utan att fråga vad det är som gör vetandet möjligt. På samma sätt skulle den modernistiska konsten enligt Greenberg varken ägna sig åt någon inre eller yttre avbildning, utan istället utforska vad det är som gör själva konsten möjlig.

I kraft av denna insikt lämnade slutligen bildkonsten även känslolandskapen efter sig och utvecklades vidare, först genom kubismen mot en ökande »platthet« då perspektiv och djup gradvis sållades bort ur verken, mot en ökande abstraktion och avskalning. Vid Greenbergs egen tid kunde konstvärlden slutligen artikulera insikten att konstens syfte inte var avbildande över huvud taget, utan istället en utforskning av konsten själv.

I det kraftfulla konsthistoriska narrativ som Greenberg formulerade utsåg han med predestinationens kraft den abstrakta konsten till konsthistoriens krona. Sitt eget narrativ tog han som faktum, och i sin kritiska verksamhet uteslöt han med bestämdhet sådana konststilar som inte platsade

inom det. Det är fascinerande hur han förankrar den ytters-
ta motiveringen till detta i ett universellt smakanspråk, utan
några som helst relativistiska eftergifter. Konst som inte var
abstrakt, eller som han inte gillade, var enligt honom själv
objektivt dålig.

I artikeln »The Identity of Art« från 1961 skriver Greenberg:

»Erfarenheten själv – och inom konst är erfarenheten den
enda överklagningsinstansen – har visat att det finns både
dåligt och bra inom abstrakt konst. Den har också avslöjat
att det goda i en slags konst i grunden alltid liknar det goda i
andra slags konst mer än det liknar det dåliga i sitt eget slag.
Under alla skenbara likheter har en bra Mondrian eller en bra
Pollock mer gemensamt med en bra Vermeer än en dålig Dalí
har gemensamt med den. En dålig Dalí har betydligt mer ge-
mensamt med inte bara en dålig Maxfield Parrish, utan med
en dålig abstrakt målning.« (min övers.)

»För Greenberg fanns det inga bra Dalíer«, tillägger Art-
hur Danto.

Greenbergs avsky för Dalí och surrealismen var välkänd,
och stammade ur att surrealismen som konstnärlig strömning
bröt så markant mot Greenbergs prydliga beskrivning av bild-
konsten som gradvis avancerade mot en allt större konceptu-
ell renhet, där konsten var fri att utforska sitt innersta väsen.
Surrealismen gjorde istället en tvär gir bort från de räta linjer-
nas värld och dök ner i drömmarna och det undermedvetna.
Dess verk kryllade av erotisk laddning, förträngda begär och
oro. Surrealismen utgjorde i praktiken den förkroppsligade
antitesen till Greenbergs renhetsfixerade historieskrivning.

Greenberg handskades med surrealismen genom en metod
som kunde beskrivas som den konsthistoriska motsvarigheten

till förträngning – vilket freudianska kritiker av Greenberg fann ett särskilt nöje i att påpeka. Konstnärer som inte platsade inom Greenbergs konsthistoriska narrativ producerade enligt honom visserligen konst i den breda bemärkelse som inkluderar barnteckningar och akvareller från medborgarinstitutens målningsskurser, men tematiskt befann de sig så fjärran från de strömningar som enligt honom strukturerade historiens flöde att de diskvalificerade sig själva från all konsthistorisk relevans.

Genom att rita upp sitt konsthistoriska narrativ kunde Greenberg smidigt dela upp den konstnärliga produktionen i konst och Konst, där den gemena konsten var konsten i dess bredaste bemärkelse, inkluderande, trivial och hobbyaktigt, medan Konsten med stor begynnelsebokstav var en utforskning av skapandets väsen. Ur detta perspektiv såg han surrealismen något som visserligen hände, men som var irrelevant.

Den maktutövning som döljer sig bakom det universalistiska smakanspråket blir särskilt tydlig i detta fall. Jag associerar snabbt till Georg Brandes ökända kritik av Victoria Benedictssons bok *Fru Marianne*, som enligt honom bara var »en damroman« – Litteraturen med stort L skulle förmodligen skildra manligare teman. Brandes själv hade förmodligen beskrivit detta som ett universellt faktum om konsten, snarare än ett uttryck för en preferens rotad i sociala maktordningar.

Det vore förstås förenklande att utifrån några färgstarka exempel beskriva kritiken som en naken strävan efter hegemonisk makt. Analysen av estetiska stilarter och deras utveckling är en livsnerv inom konstkritiken och en väsentlig del av den epokskapande funktion som Axel Andersson beskriver.

På samma sätt som varje ny generation av konstnärer traditionellt har samlat sig bakom nya konstnärliga fanor och gått till storms mot etablissemanget, så har de backats upp av en ung generation av kritiker som i skrift framhåvt deras relevans. Således har kritikerfältet och konstfältet strukturerats enligt samma generationsklyftor och skiljelinjer. Medan konstnärerna tävlar om att bli berömda eller »kanoniserade« tävlar kritikerna om makten och rätten att kanonisera verk. Ur detta perspektiv struktureras konsthistorien av generationsväxlingarna och följderna av successiva konstinriktningars kortlivade hegemonier.

Arthur Danto gör i *After the End of Art* en fördjupad analys av vad som konstituterar en estetisk stilart eller konstinriktning. Han väljer att läsa de konstnärliga manifestens innehåll med ett större allvar och ger också en förklaring till utvecklingen sedan 1960-talet då (bild-)konstvärlden frångick de hegemoniska konstinriktningarnas era.

Enligt Danto var de konstnärliga manifesten en av de huvudsakliga konstprodukterna under första hälften av 1900-talet. Somliga av dem, som de futuristiska och surrealistiska manifesten, är nästan mer berömda än de uppsättningar av konstverk som de strävade efter att inspirera och upphöja. Vart och ett av manifesten vill definiera en specifik inriktning och utpekar en särskild konstnärlig rörelse som i stort sett den enda konstform som är värd att eftersträvasvärda.

»Var och en av rörelserna drevs av en uppfattning om konstens filosofiska sanning: att konst i grunden är X och allt som inte är X är inte – eller inte till sitt väsen – konst.« En konstnärlig rörelse eller stil bestod både av vissa estetiska (yttre) kännetecken som delades av en viss uppsättning konstverk,

men även av ett (uttalat eller outtalat) filosofiskt påstående om vad konsten och dess syfte är.

Med andra ord handlade det om att göra skillnad mellan konst och Konst. Att betrakta ett visst verk som Konst innebär att man erkände den filosofi som bemyndigade verket. Dessa filosofier gjorde ett påstående om vad som var konstens väsen, och tolkade på Greenbergskt vis konsthistorien som konsternas gradvisa utveckling fram till uppenbarelsen av denna specifika sanning.

Men då varje rivaliserande konstinriktning inte bara konkurrerade om framgång, kanonisering och makt, utan också riktade en grundläggande filosofisk utmaning mot alla de andra konstinriktningarnas existensberättigande, så var det uppenbart att en fredlig samexistens mellan de olika -ismerna var omöjlig. Att byta läger betraktades som förräderi. Danto noterar att särskilt kritikernas agerande under den modernistiska epoken manifesterade denna inställning. Han liknar kritikernas verksamhet vid den spanska inkquisitionens auto-daféer – förkunnandet av kättardomar och brännandet av kättare eller kätterska skrifter – med implikationen att konsten måste tuktas och den som inte följer lärans rena tolkning måste rensas ut.

Men utöver den uppskruvade fiendskapen mellan individer och inriktningar i konsthistorien förklarar Dantos analys även hur synen på konst förändras då samhället fortskrider. Andy Warhols och popkonstens genombrott på 1960-talet signalerade en monumental förändring i samhället, nämligen att modernismen, manifestens tidsålder, tog slut och det som man kan kalla för postmodernismen inträdde i dess ställe.

Danto sammanfattar förändringen med ett citat av Andy Warhol: »How can you say any style is better than another? You ought to be able to be an Abstract Expressionist next week or a Pop artist, or a realist, without feeling that you have given up something.«

Postmodernismen gjorde i teorin alla stilar till aktuella konstnärliga alternativ. Mångfalden av konstinriktningar var ju inget som uppstod i samband med postmodernismen – konflikterna mellan olika skolor var ju ett av modernismens kännetecken – men postmodernismen förkastade kravet på en enda sannings giltighet, och därmed försvann den inneboende konflikten i det modernistiska konstfältet.

Det som Danto kallar för »the End of Art« är egentligen slutet på de konstnärliga manifestens era. Frasen avser varken att »allt är konst« eller att »all konst är lika bra«. Den sammanfattar bara insikten att det inte längre finns några yttre kännetecken man kan peka på för att avgöra vilken sorts konst som befinner sig i tiden eller hör hemma på konsthistoriens skräp hög.

Det är lätt att se hur kritiker kan hämta självförtroende i sådana modernistiska konstperspektiv eller estetiska program som Greenberg företrädde och med stöd i deras klara regler fälla domar om konstverks och konstnärers kvalitet. Helt konkret, utför verket detta X som programmet P definierar som konstens syfte?

Sådan kritik kunde lätt avfärdas som steril och dogmatisk. Entydigt definierade -ismer existerar inte längre på samma sätt, eller åtminstone har deras makt över konstfältet brutits. Den konstnärliga produktionen är uppdelad i genrer och subgenrer som var och en gör anspråk på att vara »seriös konst«,

men ingen påstår sig ensam representera konstens innersta väsen. Kritikern kan fortfarande argumentera för att använda en viss uppsättning av estetiska riktlinjer som måttstock för sin bedömning, men det råder ingen konsensus om vilka riktlinjer som skulle vara relevanta för tolkningen. Det finns fortfarande instanser och kritiker som håller fast vid en kvalitativ distinktion mellan hög- och lågkultur. Men utan stöd i ett estetiskt program är det svårare att motivera vari skillnaden består, utom i klassmässiga konsumtionspreferenser. Kritikerns position som auktoritet på konstfältet blir svårare att legitimera.

Danto placerar brytningen mellan modernismen och det postmoderna inom konsten på 1960-talet. Trots att universella smakanspråk av det grandiosa slag som Clement Greenberg förespråkade småningom försvann från offentligheten så kunde enstaka kritikerprofiler fortsätta att dominera olika konstfält under resten av 1900-talet.

Delvis kan det förklaras med att de stora medieinstitutionernas positioner under slutet av 1900-talet i stort sett förblev orubbade. Ännu in på 2000-talet har kritikerprofiler kunnat stärka sin position genom att låna auktoriteten hos det medium som publicerar kritiken. Teaterarbetare i Helsingfors kan exempelvis fortfarande tala med en viss nostalgisk vördnad om Jukka Kajava, den fruktade teaterkritikern vid Finlands största dagstidning *Helsingin Sanomat*, vars recensioner hade en enorm betydelse för pjäsers framgång eller fall ända tills hans plötsliga frånfalle år 2005.

Då en kritiker kan fälla smakomdömen som får ett gensvar från konstfältets aktörer och institutioner är det ett synligt uttryck för kritikerns auktoritet inom fältet. Och då kritikern

fäller ett omdöme med stöd i ett förmodat universellt smakanspråk och får ett gensvar för det på konstfältet – tänk på Greenbergs uttalande om objektivt dåliga Dalier – är det ett uttryck för en hegemonisk position där kritikern har makten att helt själv definiera konstnärlig kvalitet. Liknelserna med kejsare eller diktatorer är inte slumpmässiga, det handlar om en slags autokrati.

Däremot förefaller dessa kraftfulla positioner i modern tid vara intimt förknippade med ganska specifika mediala omständigheter. Hegemoniska ställningar förutsätter medielandskap som är förhållandevis starkt centraliserade kring ett relativt litet antal inflytelserika medier. I ett decentraliserat medielandskap blir rösterna betydligt fler och hierarkin mellan dem mindre tydlig, och starka auktoriteter verkar bli allt mer sällsynta med den ökade mångfalden av kanaler för analys och meningsutbyten om konst.

Kritikerns auktoritet verkar vara intimt förknippad med mediernas ställning. Då mediernas position har eroderat, och likaså kritikens position inom medierna, står kritikern snart ensam för sitt omdöme.

I antologin *Taidekritiikin perusteet* (ung. Konstkritikens grunder, min övers.) konstaterar redaktören Martta Heikkilä att det skrivs mer om konst än någonsin tidigare, medan forskarnas och kritikernas position som auktoriteter har försvagats. Samtidigt har det blivit mindre tydligt vilka drag det är som kännetecknar kritiken som genre, och enligt Heikkilä är det värt att fråga huruvida allt som skrivs om konst alls kan kallas för kritik. Utvecklingen har enligt Heikkilä givit upphov till den rådande situationen som i flera sammanhang har kallats för »kritikens kris«.

Heikkilä noterar sambanden mellan dessa omvälvningar och de traditionella medieinstitutionernas kris. Tidningshusens intäkter har minskat då upplagor och annonsintäkter sjunkit. Kvalitetsjournalistikens ställning försvagas då medier kommersialiserats och innehållet fått en starkare betoning på underhållning och yta.

Förändringen har varit särskilt tydlig inom dagstidningarnas kultursidor där utrymme som tidigare ägnades åt kritik har övergått till rapportering om snackisar och aktualiteter. Konstnärlig sakkunnighet och journalistisk stil har på sätt och vis ställts emot varandra. På grund av den här utvecklingen har mängden kritik i pressen minskat och uppfattningen om den »riktiga« kulturjournalistikens målsättningar och medel blivit oklara kanske även för redaktörerna.

Enligt Heikkilä har konstkritik blivit en obekvämlig genre för dagstidningarna då dess subjektivitet och fokus på skribentens person avviker från nyhetsmediernas objektivitetsbaserade praxis. Dessutom har kritikerdiskursen kring att tolka, utvärdera och jämföra konst fått en prägel av elitism, medan kulturredaktörens journalistiska stil betonar tilltalet till en bredare publik och ett mer vardagligt förhållningssätt till konsten och dess skapare. Krisen är således en fråga om både mediernas ekonomiska vinstkrav och en omvälvning i samhällsstrukturerna. Kritikens samhälleliga position och syfte är svåra att definiera idag.

Det betyder givetvis inte att makten att kanonisera konstverk försvinner från fältet. Men det är inte längre kritikerna som sitter på den positionen. Martta Heikkilä konstaterar att det produceras allt mer konst, allt fler personer ägnar sig åt att utvärdera konst och kulturella fenomen, men

samtidigt finns det allt färre odiskutabla auktoriteter inom kritiken. Istället har makten att kanonisera konstnärer, skapa nya konstuppfattningar och definiera vad som är bra eller viktig konst sedan 1990-talet i allt större utsträckning övergått till kuratorer.

Flera olika utvecklingar undergräver kritikens tidigare självklara plats i dagspressen. Läsarnas svala intresse för kultursidorna är inte heller ett nytt fenomen. Det går inte att skylla på att nya medieformer har förändrat publikens läsarvanor. Men flera utvecklingar har gjort konstkritikens plats i utgivningen mindre trygg. Då konkurrensen om människors uppmärksamhet har hårdnat – och möjligheterna att följa med läsarstatistiken har förbättrats – så har de traditionella mediehusen tvingats utvärdera hur stor nytta de har av att allokeras knappa resurser till ett så pass marginellt ämne som konstkritik. Kritiken har som följd fått mindre utrymme i utgivningen och specialiserade konstkritiker blir allt mer sällsynta bland mediehusens anställda. Istället sköts kulturrapporteringen i växande grad av allmänjournalister som använder mer journalistiska metoder.

Samtidigt ger nätbaserade medier och plattformar i stort sett obegränsade och kostnadsfria möjligheter för självpublicering. Många användare har också varit snabba att utnyttja de nya formerna för publikation och det existerar en stor och vildvuxen flora av bloggar, poddar, mikrobloggar och så vidare som behandlar konst på användarnas egna villkor. Det har sina givna fördelar då kritikern i princip har full kontroll över publikationstakt, format och stilnivå. Men fortfarande kvarstår de incitamenten som plattformens medielogik skapar.

Nya medier och format ger stora möjligheter att hitta publik och generera engagemang. Skickligt skötta konton och bloggar kan på sikt bygga en omfattande följarskara och det är viktigt att understryka att inga medier är dåliga medier för kritik. Men ifall kritiken publiceras på plattformar som saknar en etablerad publik löper den risken att förbli en marginell företeelse i offentligheten. En stor del av kritikens problem är att arbetet har blivit så lågavlönat och självpublicering är ingen lösning på det problemet. Snarare är det en inbjudan till obegränsade mängder gratisarbete. Sociala medier är utmärkta verktyg för debatt och distribution och har en större potential för tillväxt än exempelvis tryckta medier, men de kan inte fullständigt ersätta bortfallet av gammalmediernas proffskritik.

Med risk för att romantisera den krympande kritiken i dagspressen upplever jag att det finns ett mervärde i att konstkritiken publiceras i anslutning till den professionella nyhetsförmedlingen. Det har varit snudd på tradition att större dagstidningars kultursidor intar positionen av en slags intern opposition till tidningens officiella linje. Ibland i strid med ledarsidorna har kultursidorna fört fram mjukare humanistiska värderingar. Det innebär även att kulturkritiken anknyter till dagsaktuella händelser, vilket synliggör kulturens relevans i samhället.

Kritikens placering i dagstidningen som forum ger den en tyngd i offentligheten som den saknar om den exempelvis publiceras i tidskrifter eller bloggar ägnade åt ett visst ämne som exempelvis film-, litteratur eller konstpublikationer. Kritiken behöver ett brett sammanhang för att presenteras som något annat än ett marginellt fenomen eller en produkt för entusiaster.

Ledda av denna vaga intuition beslöt vi på *Ny Tids* redaktion oss för att luckra upp kritikens isolerade plats på tidskriftens sidor. Grovt sett följer de enskilda numren en indelning där politik, ekonomi- och samhällsfrågor utgör den första hälften av numret, och kultursidorna kommer i slutet. Men många av våra mest långvariga medarbetare var kritiker, och många av de mest högkvalitativa texterna i tidskriften var olika slags recensioner.

Vi strävade efter att varje nummer skulle ha ett eller två teman. Tidigt började vi infoga lämpliga recensionstexter i temahelheterna för att lätta upp dem med material från kultursidorna. Det gav kulturartiklarna en mer framskjuten plats i tidningen, och hade den positiva effekten att de öppnade för en mer mångsidig behandling av det aktuella ämnet. Ur redaktionens synvinkel var det intressant att upptäcka ett nytt sätt att göra bruk av kulturecensionerna.

På ett seminarium arrangerat av Intresseföreningen för finlandssvenska frilanskritiker (IFFF) och Kritiklabbet i Helsingfors den 11 januari 2018 höll Kritiklabnets redaktör Axel Andersson en föreläsning om uppmärksamhet, redaktionen och kritikens predikament (även publicerad på Kritiklabnets webbplats), där han lyfte fram just redaktionen som en central institution för att hantera det nygamla problemet med ett överflöd av information. Redan under renässansen utarbetades lösningar som notsystem, innehållsförteckningar och index för att göra den tillgängliga informationen mer överskådlig. Men också redaktionen som organisation uppstod för att sortera i informationsflödet och fungera som en brygga mellan offentlighetens olika delar.

Det finns en förståelse för kritikens betydelse bland tidsningsredaktioner, fältets aktörer och finansiärerna. Exempelvis har Svenska kulturfonden finansierat det treåriga projektet Kritikbyrån, som har som syfte att främja kritikens position i offentligheten genom att fördubbla frilanskritikernas arvoden.

Det är förstås vanskligt att uttala sig om i vilka forum kritik bör eller borde publiceras. Men jag ser att kritiken har en potential i att söka sig tillbaka mot någon form av mittfåra i offentligheten och engagera sig starkare med de existerande redaktioner som tillhandahåller nyhetsrapportering och analys. Det innebär givetvis en utmaning att hitta en egen plats i den breda offentligheten, med de kompromisser och den förhandling som detta innebär.

Som mångdisciplinär och gränsöverskridande form är kritiken väl lämpad för att komplettera nyhetsförmedlingen genom att flytta blicken från en snabb nyhetscykel till längre trender. Jag upplever att det är där som kritiken kan förnya sin relevans och bygga en profil snarare än i idealiserandet av den skenbara kravlöshet som egna separata plattformar erbjuder.

VI. Dålig attityd och drontkritik

I augusti 2018 lanserade streamingtjänsten HBO Nordic en marknadsföringskampanj som företaget beskrev som »Ärliga recensioner av riktiga människor.« Beskrivningen fortsatte med frågan »Är du trött på överdrivna, svårlästa och onödigt långa recensioner? Här hittar du ett urval av äkta serierekommendationer – från fans som du.«

Att racka ner på kritikerna kan verka som ett ganska paradoxalt utspel av HBO, vars serier *Mad Men*, *Sopranos* och *Game of Thrones* höjts till skyarna i världens kultursidor. Men för en streamingtjänst som är ute efter att utöka sin marknadsandel kan det potentiellt vara skadligt att framstå alltför mycket som »finkultur« och därmed avskräcka publik som är intresserad av mindre krävande innehåll. Reklamkampanjens provokation lyckades så tillvida att ilska mothugg på kultursidorna (av exempelvis Hynek Pallas i *Göteborgs-Posten* den 21 augusti 2018) gav kampanjen draghjälp i offentligheten.

Men trots all sin inställsamma populism och (*let's be honest*) ett mått av smygande publikförakt, så kommer HBO:s reklamkampanj i närheten av att formulera ett relevant problem för proffskritiken. Kritikern närmar sig ibland verket med helt andra intentioner än publiken, vilket å ena sidan är nödvändigt men å andra sidan kan blåsa liv i gamla stereotyper om kritikernas elitism.

Jag kommer särskilt att tänka på ett exempel: *Mamma Mia!* som spelade på Svenska Teatern i Helsingfors 2014–15.

Popmusikal är en krävande genre som lever och dör med sin lätthet. Därför upplevde jag det som ett våghalsigt spel av Svenska Teatern att sätta upp just *Mamma Mia!*. Det finns egentligen ingen utbildning för musikalartister på svenska i Finland och därför har Svenska teatern ofta anställt artister i Sverige där det finns högklassiga utbildningar med motiverade studerande. Svenska Teatern har dock kritiserats för detta och för *Mamma Mia!* valde Svenska Teatern att sätta sina egna skådespelare i centrala roller. Och tyvärr märktes det att flera av de finlandssvenska skådespelarna saknade för-

utsättningarna för att röra sig obehindrat på scenen samtidigt som de levererade krävande sångtolkningar.

Ansträngningen blev uppenbar i deras röster och rörelser, koreografin blev operalikt stel. Det är ett problem för en föreställning som borde skapa illusionen av en lätt och sorglös lek. Jag är medveten om hur svårt det är att få det svåra att verka lätt, men dessvärre är det så det borde göras.

De svenska kollegerna med Lineah Svärd i spetsen (i rollen som dottern Sofie) hade i sin tur en gedigen musikalutbildning bakom sig, vilket märktes tydligt i deras scenutstrålning. Kören lyfte flera av sångnumren då solistens röstresurser inte räckte till. För föreställningen var den svenska kompetensen outhärlig, men jämförelsen var inte särskilt smickrande.

Humorn i föreställningen byggde helt och hållet enbart på yttre markeringar. Det var i sig ingenting roligt som hände på scenen utan skådespelarna bara signalerade skämt för publiken. Det var som ett implicit kontrakt; skådespelarna signalerade för publiken att något roligt var på gång genom att grimasera eller tafsa på varandra, och då visste publiken att de skulle skratta. Och så skrattade de.

Det var något pavlovskt över det hela. Även om det är en effektiv metod för att få en publik att känna sig underhållen är det den raka motsatsen till den oförutsägbarhet som jag upplever som humorns förlösande kärna.

Min bedömning av föreställningen: Som hantverk ytterst ojämnt, kompetent framfört av svenskarna, medelmåttigt av finlandssvenskarna.

Samtidigt blev *Mamma Mia!* den näst mest sålda föreställningen i Finland genom tiderna. Teatern nådde en omfattande publik och satsningen var lyckad, säkert ekonomiskt, men

också värdefull ur ett minoritetsperspektiv. Föreställningen lockade massor av finskspråkiga åskådare.

Mina föräldrar såg föreställningen, och de tyckte att den var härlig och sympatisk. En av mina vänner som är sångare såg föreställningen och gick i pausen för att hon tyckte utförandet var så amatörmässigt.

En lång tid hade jag svårt att förstå hur olika människor verkade ha sett två helt olika föreställningar. Det fanns en härlig och sympatisk föreställning som mina föräldrar och tusentals andra åskådare såg, och så fanns det en ojämn och beklämmande föreställning, som jag såg.

Till slut insåg jag att det måste finnas en skillnad i hur man tittar på föreställningen. Jag som kritiker tittade på föreställningen med en utvärderande avsikt, och det var en avsikt som mina föräldrar helt saknade. De, liksom största delen av publiken, kom för att ha roligt. De hade betalat för sina biljetter och var mer eller mindre fast beslutna att njuta av showen. Föreställningens innehåll var välbekant från tidigare. Publiken hade sett filmen och hört låtarna, och fick någonting som liknade, tillräckligt mycket, det som de hade förväntat sig.

Den publiken har inte heller nödvändigtvis någon användning för den kritikers insats som går ut på att ifrågasätta och utvärdera prestationen. Istället skulle de snarare vara betjänta av det som HBO Nordic skulle kalla för »ärliga recensioner av riktiga människor«. Som kritiker tror jag det är viktigt att jag inte förskansar mig i ett surmulet försvar av min sakkunskap. Istället är det bättre att dra lärdomarna av att kritikern inte alltid närmar sig verket med samma intention som resten av publiken.

Traditionellt har kritikerkårer ägnat sig åt att upphöja olika typer av »seriös« konst som kan identifieras med vissa yttre språkliga och tematiska kännetecken. I vissa fall kan det vara en fråga om kvaliteten på konsthantverket, men andra gånger härstammar dessa kännetecken ur socioekonomiskt rotade preferenser. Målsättningen att hylla det seriösa förbiser det faktum att det finns många olika sorters konsumentbetenden i förhållande till kultur. Alla läsare eller åskådare eller lyssnare är inte ute efter samma sak.

Då kritikerns legitimitet eroderas i takt med medielandskapets förändring kan det maktanspråk som förknippas med en offentlig utvärdering allt oftare framstå som missklädsamt om det inte svarar emot den gängse publikens uppfattning. Utvärderingen som handling, eller rentav som verksamhetsmodell, innebär ofrånkomligen att recensenten tar sig auktoriteten att sätta sig till doms över både ett verk och utövarnas konstnärskap, och i vissa fall kan det urarta i svepande avfärdanden av hela genrer. I förlängningen sätter sig kritikern även till doms över smaken hos den publik som uppskattar kulturyttringen i fråga, och en sådan gest kan i längden knappast väcka annat än antipati bland den publik som känner sig utpekad.

Frågan är vilken väg framåt en sådan insikt visar för kritiken. Lösningen kan inte vara att jag som kritiker ständigt skulle sätta mig i den gängse publikens ställe och stryka den medhårs. Det centrala i kritikerns yrkesutövning är givetvis att kunna stå för sin åsikt.

Under min utövning har jag också från kritikerhåll fått höra upprop om att vägen till att återupprätta kritikerns position i offentligheten skulle gå genom att fälla starkare

omdömen. Bra eller dåligt, var bestämd! Jag tvivlar på nytan av att ha en sådan hållning som ledstjärna. Dels kommer en kritiker som ser många verk att konstatera, som Cecilia Djurberg gör, att de flesta av konstverken givetvis placeras sig någonstans där på mitten av skalan. Om kritikern börjar fälla kraftiga omdömen om verk som i regel är ganska bra kommer resultatet att likna Djurbergs beskrivning av den klassiska kvällstidningskritikens underhållande tokhyllningar och toksågningar. Den enda skillnaden är att impulsen till överdrifter skulle komma ur ett program inom kritikerkåren istället för uppmärksamhetsekonomens krav på att locka läsares intresse.

Jag tror inte heller på att någon identitetsmässig »resning« inom kritikerkåren är ett konstruktivt svar på de utmaningar som uppstår då samhället och medielandskapet utvecklas i en mer komplex riktning. Jag ifrågasätter hellre hur produktivt det är för kritikern att sträva tillbaka mot positionen som en smakdomare. Lösningen på kritikens kris är kanske inte att kritikern ska återerövra sin forna position som kejsare inom ett smakimperium. En sådan kritiker liknar i min föreställning främst domargardet i talangsåpor: maktfullkomliga, nyckfulla och underhållande i sin arrogans. »You've got it«, »you don't have it«, »you're fired!«

Istället återvänder jag till tanken om att recensionerna måste skrivas på ett sådant sätt att de är intressanta som texter också efter att verket har slutat spela eller av andra orsaker är otillgängligt för läsaren. Det mest intressanta som finns att säga om ett verk är sällan huruvida det är bra eller dåligt.

Som kritiker upplever jag att jag kan göra misstaget att anlända till en föreställning med en utvärderande blick, som

kommer emellan mig och en genuin upplevelse av verket. Blicken består av en uppsättning av outtalade förväntningar och i botten finns något som är misstänkt likt en dålig attityd – korsade armar, *imponera mig* ...

Den utvärderande blicken knuffar ut mig ur en kravlös och öppen upplevelse av verket och drar mig tillbaka till den envisa frågan: är det här *bra*? Jag upplever att den begränsar mig som kritiker och dikterar vilka texter det är möjligt för mig att skriva. Jag tror att det är väsentligt att jag söker mig bortom det sättet att betrakta för att jag ska kunna skriva text som känns meningsfull.

För att nå längre behöver kritikern sträva bortom utvärderingen mot ett skrivande som frigör sig från förpliktelsen att fälla domar över kulturyttringar och inte heller tävlar om makten att konsekra. Ett annorlunda skrivande kan frigöra sig från den förmätna verksamheten att dra upp skrankor mellan högt och lågt, och istället omfatta den subversiva insikten att det faktiskt inte finns något facit för konstverks utvärdering eller tolkning. Kritikern kan fortsätta hålla sin bedömning som sann även om konstfältets maktspel – bildkonstbiennialerna, litteraturprisen, filmgalorna – kommer att fortsätta att dela in sina spelare i de framstående och de försumbara. Kritiken uppnår en egen autonomi inte genom att vinna spelet om makten, utan genom att dra sig ur det och se vilka nya insikter och vyer som öppnar sig.

Kapitel tre av Lewis Carrolls roman *Alice i underlandet* börjar med att Alice i sällskap med en mus, en kanariefågel, en dront och »flera andra märkliga djur« kryper upp ur en sjö och sitter genomvåta och huttrande på stranden. För att de ska bli torra utlyser Dronten en löptävling kring sjön och

strax springer alla iväg utan att hålla koll på hur långt eller snabbt de andra springer. När alla är torra och Dronten till slut avbryter loppet frågar de vem har vunnit. Efter en lång tankepaus svarar Dronten: »Alla har vunnit och alla måste få ett pris.«

Inspirerad av denna scen myntade den amerikanska psykologen Saul Rosenzweig år 1936 begreppet »the Dodo bird verdict« för att illustrera fenomenet att alla terapiformer trots sina inbördes olikheter föreföll vara lika effektiva (i motsats till att vissa terapiformer exempelvis skulle vara mer effektiva för att behandla specifika typer av trauma). Utan att jag direkt har avsett det så märker jag att mitt resonemang leder mot en motsvarande »drontkritik« med den egalitära utgångspunkten att alla typer av konstutövning i grunden är lika bra – eller åtminstone ifrågasätter meningsfullheten i att kröna en vinnare.

Det drontkritiska påståendet att »all konst är lika bra« kunde med visst fog sägas innebära slutet på all konstkritik. Om allt är lika bra, vad finns då att diskutera? Men Saul Rosenzweigs »Dodo bird verdict« blev början på en diskussion om terapiformer istället för slutet på den – begreppets giltighet och implikationer är fortsättningsvis ett diskussionsämne inom akademisk forskning. Drontkritiken ser jag som en nyttig antites till konstkritikens hierarkiska tendenser som leder den att söka sitt sterila existensberättigande i en påstådd förmåga att kunna urskilja »kvalitet« från dess motsats.

Det här sättet att betrakta kan kanske framstå som onödigt överslättande eller ursäktande för en kritiker, som ett försök att smita undan den genanta plikten att peka ut skönhetsfläckar, uttrycka sin ärliga åsikt och stå för den. Men helt

riskfritt är det inte. Det är istället andra typer av fulhet och slarv som börjar sticka i ögonen.

På Malmö stadsteater spelade år 2015 föreställningen *Ottar och kärleken* som handlade om RFSU:s grundare Elise Ottesen Jensen (1886–1973). Hon var journalist och skrev för den syndikalistiska tidningen *Arbetaren* under signaturen Ottar, och hon gjorde sig avskydd inom det borgerligt dominerade samhället för att hon förespråkade sexualupplysning och preventivmedel. I *Ottar och kärleken* framställdes hon som en obändig rättvisekämpe mot ett patriarkalt samhälle där kvinnorna förtrycktes inom och utanför äktenskapet. Konsekvent hade hon i föreställningen fullständigt rätt medan hennes motståndare hade fullständigt fel. Vem, utom den mest bakåtsträvande mansgris, kunde motsätta sig hennes viktiga uppdrag? Ingen, det vore absurt.

I en scen mot slutet av föreställningen läste Ottar ett brev från en kvinna på landsbygden, som hade fött otaliga barn och vars kropp var utsliten av de många graviditeterna. Hon bad Ottar om hjälp och råd i sin tröstlösa situation – för nu var hon gravid på nytt.

»Åh gud,« viskade en dam i bänkraden bakom mig i teatral förfasan.

I *Varats olidliga lätthet* diskuterar Milan Kundera kitschen, och dess släktskap med propaganda. Kitsch är en framställning som påbjuder en entydig, omedelbar och förutsägbar emotionell respons hos åskådaren: kattungar, bebisar. Åh, så underbart, gärna får man gråta en skvätt. Kitschen är nyttig för politisk propaganda eftersom den har en starkt likriktande effekt. Försök att ifrågasätta kitschen ter sig till och med suspekta – vad är du för en, som inte älskar bebisar,

eller sexualupplysning i Sveriges tidiga industrisamhälle?

Ottar framställdes som en förkämpe för i vår samhällsordning »trygga« ämnen, rätten till preventivmedel och reproduktiv hälsa, medan hennes obekväma bakgrund som anarkistisk agitator tystades ner. Ottars anarkistiska övertygelse torde rimligtvis ha varit en förutsättning för hennes radikala ifrågasättande av den patriarkala familjestrukturen, men den hade äventyrat fantasin om att kvinnlig frigörelse framföddes ur det liberala borgerskapet i en obefläckad avlelse.

Pjäsen fick ett varmt och respektfullt mottagande på kultursidorna. Det var ju på sitt sätt den trygga offentliga responsen till ett »viktigt ämne« som detta. Det hade varit betydligt riskablare för en kulturkritiker att påpeka att *Ottar och kärleken* rätt och slätt var socialporr som lät en konservativ publik känna att den befann sig på rätt sida av historien.

Genom att undvika detta otrygga ämne kunde teatermakarna förskansa sig i en moralisk position som gjorde det riskabelt att utmana dem. Men det är ju inte konstnärligt mod, utan dess raka motsats.

Ett av mina favoritexempel på konstkritik är dokumentärfilmen *The Pervert's Guide to Cinema* (2006, regi Sophie Fiennes) med den filosofiska rabulisten Slavoj Žižek i centrum. Dokumentären visar ikoniska scener ur klassiska filmer som *Psycho* och *Doctor Strangelove till Mulholland Drive* och *Matrix*, och därefter står Žižek själv i en scenografi som liknar scenen som nyss visades och gör liksom inifrån filmen psykoanalytiska läsningar av vad som pågår i den fantasi som filmen visar upp.

Tolkningarna är ett hämningslöst flöde av associationer om snusk och bajs huller om buller med svindlande perspektiv på

det mänskliga psyket och de begär som utgör drivkrafterna för mänskligt handlande. Som titeln anger handlar dokumentären om hur filmen som konstform utgör ett suveränt medel för att konstruera och förmedla begär åt åskådaren. »Cinema is the ultimate pervert art. It doesn't give you what you desire, it tells you how to desire«, lyder filmens inledande motto.

En intressant aspekt av dokumentären är att fans av filmerna som analyseras inte sällan är oense om analyserna, ofta upplever de att scenerna framställs lösryckta ur filmens dramaturgiska kontext. Medan invändningen säkert stämmer och kunde vara ursprunget till en intressant diskussion i sig – kanske handlingen bara är det torftiga svepskäl som ger åskådaren tillåtelsen att leva sig in i förbjudna fantasier? – så upplever jag ändå att den på sitt sätt missar någon väsentlig poäng med dokumentären. I grund och botten är det mindre intressant huruvida det Žižek läser ur filmscenerna är sant i någon faktisk mening. Hur som helst rör sig den här typen av diskussion huvudsakligen utanför den domän av påståenden som är möjliga att verifiera eller falsifiera. Det intressanta är det faktum att Žižek formulerar detta påstående, och de nya perspektiv på verket och läsningen som han öppnar.

The Pervert's Guide to Cinema är ett värdefullt exempel på en slags olydig kritik som avsäger sig ansvaret att göra verket eller verken som granskas till kritikens huvudsakliga fokus. Istället tar den sig friheten att använda konstverken som verktyg att tänka med. Den associerar utifrån sina intryck och skriver fram de spår som associationerna följer, vare sig de leder ut i dagspolitik, litteraturhistoria eller vilket annat kunskapsfack som helst, och lånar in de verktyg eller perspektiv som leder tanken vidare.

Istället för att vara en trogen tjänare (eller rättvis domare) som sätter verket i centrum strövar läsningen iväg i vidare cirklar från sin upplevelse och kommer på det viset att skriva fram ett perspektiv där verket får en plats i världen. Fokus skiftar från huruvida verket är bra till vad det betyder. Det betyder också att kritiken lösgör sig från funktionerna som bihang till ett verk eller ett stöd för framtida konsumtionsbeslut.

I antologin *Kritiken i den nya offentligheten* (Ariel Litterär Kritik, 2018) påminner konstkritikern Lars Erik Hjertström-Lappalainen i sin insiktsfulla essä »Överdrift, pinsamhet, förställning« om att det som konstkritikern sysslar med inte är kunskapsproduktion. Enligt honom ska god kritik »inte ha något som helst akademiskt värde och ingen bas i kunskap.« Även om recensioner med tiden kan komma att utgöra det första steget av konsthistoria så är kritikerns stundtals navelskådande redogörelser för sina möten med konstverk inte vetenskap i sig. Försök att inom kritiken nå fram till slutgiltiga eller oantastliga sanningar om verken löper risken att resultera i antingen dålig vetenskap eller dåligt skrivande. Jag ser något djärvt i Hjertström-Lappalainens konstaterande. Han skär av de sista banden som förankrar kritikern vid rollen som smakdomaren med ett universellt smakanspråk, och lämnar kritikern svävande utan något annat fäste än sina egna erfarenheter, associationer och upplevelser.

Det är knappast entydigt för mig hur den här viktlösa rollen ska kunna möta Cecilia Djurbergs berättigade krav på att kritiker inte är självutnämnda experter utan verkliga experter. Men samtidigt finns källan till konstens styrka och öppenhet i att det inte existerar något facit för hur verk ska

tolkas. Och jag upplever att de fulla implikationerna av detta banala påstående fortfarande dröjer med att sjunka in hos kritikens utövare och publik. Därför förefaller det mig som om dagens och morgondagens kritiker måste söka sin legitimitet i någonting annat än anspråket att företräda sanning.

Mitt absoluta favoritexempel på konstkritik finns i en klassisk scen i Miloš Formans film *Amadeus* från 1984. Efter ett dramatiskt självmordsförsök bekänner den ålderstigne kompositören Salieri (spelad av F. Murray Abraham) sina synder för en ung präst. Han beskriver sina intryck då han för första gången läser Mozarts noter och får höra musik som han aldrig hört förut, fylld av en sådan »ouppfyllbar längtan« att han tror sig höra Guds egen röst. Musikstycket, Mozarts Serenad nr 10, spelar över monologen medan Salieri beskriver hur hans skepsis övergår i häpnad och sedan hänförelse. Scenen är ett av filmens centrala partier, där Forman lär åskådaren hur man lyssnar till och uppskattar musik. Eller kanske Slavoj Žižeks formulering, att filmen lär oss att »åtrå«, är en mer träffande beskrivning. Det handlar om ett sinnligt och otämjt begär bortom all tam uppskattning. Hänförelsen över Mozarts musik övergår hos Salieri i en frätande avund som blir filmens djupa drivkraft och som skapar en stark identifikation med antihjälten hos åskådaren.

Detta utsökta stycke konstkritik som ligger inbäddat där i filmens inledning lägger i min upplevelse fingret på något väsentligt i konstupplevelser då den beskriver dem som en värkande längtan efter någonting ouppnåeligt. Även vissa poplåtar kan drabba en väldigt djupt, särskilt i ungdomen, och få en att längta intensivt efter någonting som man aldrig tidigare har känt till. Det är en känsla som liknar nostalgi

eller hemlängtan, förutom att den istället för att rikta sig mot ett förflutet pekar mot någonting nytt, en dröm om att bli en ny människa.

Salieris beskrivning av sin längtan upplever jag som en gestaltning av den transformativa potential som bor i konsten. Konsten har en alldeles verklig förmåga att sträcka sig ut i världen och med sin beröring förvandla människor till någon som de aldrig varit förut, genom att tända en längtan hos dem efter något de inte förstår. Det är någonstans där som jag, i min personliga poetik, upplever att de mest meningsfulla och engagerande diskussionerna om konst finns och kan föras.

LITTERATUR

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London & New York 2006.
- Andersson, Axel. »Kritiken om 100 år«. *Framtidens kritik*, Axel Andersson & Alexander Svedberg, Ariel Litterär Kritik, Ariel förlag, Knopparp 2018.
- Boddy, Kaisa. »Foreword«. *The Digital Critic. Literary Culture Online*, red. Houman Barekat, Robert Barry & David Winters, OR Books, New York & London 2017.
- Bourdieu, Pierre. *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000.
- Danto, Arthur C. »Three Decades after the End of Art«. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997.
- Heikkilä, Martta. »Johdanto. Taiteesta puheeseen«. *Taidekriittikin perusteet*, red. Martta Heikkilä. Gaudeamus Helsinki University Press, 2012.
- Hjertström Lappalainen, Lars-Erik. »Överdrift, pinsamhet, förställning« *Kritiken i den nya offentligheten: Kritiken som konst- och kunskapsform*, red. Magnus William-Olsson, Ariel Litterär Kritik, Ariel förlag, 2018.

ARTIKLAR OCH DIGITALA KÄLLOR

- Andersson, Axel (2018), »Kritiklabbet, redaktionen och den kritiska kontexten idag – föreläsning av Axel Andersson i Helsingfors«. Kritiklabbet (12 januari 2018). Hämtat från <<http://kritiklabbet.se/2018/01/12/kritiklabbet-redaktionen-och-den-kritiska-kontexten-idag-forelasning-av-axel-andersson-helsingfors/>>. Hämtat 18 mars 2020.
- Benkler, Yochai; Faris, Robert; Roberts, Hal och Zuckerman, Ethan (2017), »Study: Breitbart-led right-wing media ecosystem altered broader media agenda.« *Columbia Journalism Review* (3 mars 2017). Hämtat från <<https://www.cjr.org/analysis/breitbart-media-trump-harvard-study.php>>. Hämtat 18 mars 2020.
- Bruni, Frank (2019), »Will the Media Be Trump's Accomplice Again in 2020? We have a second chance. Let's not blow it.« *New York*

- Times* (1 november 2019). Hämtat från <<https://www.nytimes.com/2019/01/11/opinion/trump-2020-media.html>>. Hämtat 18 mars 2020.
- Buranyi, Stephen (2018), »Has Wine Gone Bad?« *The Guardian* (15 maj 2018). Hämtat från <<https://www.theguardian.com/news/2018/may/15/has-wine-gone-bad-organic-biodynamic-natural-wine>>. Hämtat 18 mars 2020.
- Caroll, Lewis (1865), *Alice's Adventures in Wonderland*. Project Gutenberg (25 juni 2008). Hämtat från <<http://www.gutenberg.org/files/11/11-h/11-h.htm>>. Hämtat 18 mars 2020.
- Pallas, Hynek (2018), »HBO:s kritikerförakt ligger i tiden«. *Göteborgs-Posten* (21 augusti 2018). Hämtat från <<https://www.gp.se/kultur/kultur/hbo-s-kritikerf%C3%B6rakt-ligger-i-tiden-1.7785600>>. Hämtat 18 mars 2020.
- Read, Jason (2014), »Distracted by Attention. The New Inquiry« (18 december 2014). Hämtat från <<https://thenewinquiry.com/distracted-by-attention/>>. Hämtat 18 mars 2020.

BILDMATERIAL

- Omslaget: Shaw, George. General Research Division, The New York Public Library. »Dodo«. The New York Public Library Digital Collections. 1809.
- s. 12: Sander, Frederick. General Research Division, The New York Public Library. »Cypripedium sanderianum.« The New York Public Library Digital Collections. 1888–1894.
- s. 18: Sander, Frederick. General Research Division, The New York Public Library. »Oncidium concolor«. The New York Public Library Digital Collections. 1888–1894.
- s. 34: Sander, Frederick. General Research Division, The New York Public Library. »Cattleya dowiana aurea.« The New York Public Library Digital Collections. 1888–1894.
- s. 44: Schomburg Center for Research in Black Culture, Jean Blackwell Hutson Research and Reference Division, The New York Public Library. »*Listrostachys caudata*, an epiphytic orchid of Westren Africa (1/3 nat. size)« The New York Public Library Digital Collections. 1906.

Denna antologi har sammanställts med
stöd av Svenska kulturfonden.

© Ylva Perera (2017); Hanna Ylöstalo,
Helen Korpak (2018); Lasse Garoff (2020)
Utgivare: Intresseföreningen för finlandssvenska
frilanskritiker (IFFF) rf

ISBN 978-952-69568-0-0 (tryckt)

ISBN 978-952-69568-1-7 (PDF)

Grafisk form: Emma Strömberg
Tryckt hos Nord Print, Helsingfors 2020