

Lars-Erik Hjertström Lappalainen
Överdrift, pinsamhet, förställning



Kritikens medium (mikrosensibilitet och skrift)

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

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

När jag inför det här började fundera över min avsaknad av

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

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

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

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

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

Det omöjliga, det omständliga och den självupptagna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Överdrift och karikatyr

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Modet att inte vara uppriktig

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

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

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

^{*} *Bortom gott och ont* §14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pinsamhet

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

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

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

** Ibid §4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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