

HEKSEKUNSTER PÅ INSTAGRAM

Eller hvad er en *artfluencer*?

I sensommeren 2023 begyndte mit feed af Instagram-stories pludselig at flyde over med noget, man bedst kan beskrive som en poetisk iteration af fænomenet *unboxing*. Altså denne ganske udbredte, internet-fødte video-genre, hvor en person filmer, mens de åbner en pakke indeholdende et nyt produkt og tager det i hænderne for første gang – som oftest ledsaget af et animeret kommentarspor i skrift eller tale (Mowlabocus). Som de fleste, der indimellem scroller gennem sociale medier, vil vide, kan genstanden i centrum være nærmest hvad som helst – fra spil og legetøj over hudplejeprodukter og værktøj til avancerede teknologiske gadgets – og det enkle koncept til trods er genrens stilistiske variationsmuligheder snart sagt endeløse. Alligevel stod det ganske klart for mig, at her var noget, som rakte ud over genrens normale rækkevidde. Selvom de var postet fra mange forskellige profiler på tværs af det felt af kulturforskere, kunstnere, forfattere og øvrige litteratur-teater-kunst-design-håndarbejds-profiler, jeg følger på denne platform, og selvom de havde hver sit individuelle præg, hørte videoerne helt oplagt sammen. Ikke bare fordi den pakke, der blev åbnet, indeholdt omtrent det samme, men især i kraft af distinkte fællestræk i deres visuelle udtryk: dunkel lyssætning brudt af en gylden,

flakkende flamme fra et levende lys, krøllet sort silkepapir, der blev løftet og afslørede en fint rynket stofpose med sløjfe, et blødt voksllys, små mærkater og en konvolut i ubleget papir med sirlig håndskrift på, en trykt bog, hvis mørke omslag blev brudt af osmotisk snørklede, lysegule bogstaver. Og alle havde de samme klimaks: hænder, der forsigtigt greb om et kort med en spejlblank sort overflade og holdt det over en flamme, hvorpå en hvid lomme med en lille, trykt tekst dukkede frem af det sorte. Der var flere versioner, men alle fremstod som en mellemting mellem et digt, en opskrift og et partitur til et mystisk, magisk ritual, formuleret i bydeform, og opfordrede eksplicit både videoens ophavskvinde (m/k) og den kombinerede læser og beskuer til (magisk) handling. Og alle taggedede – og takkede – de @olgaravn, som flittigt repostede dem i sin egen story. Denne blev i dagevis transformeret til en mange minutter lang, intens unboxing-filmoplevelse med diverse variationer og vekslende lydspor. På billedsiden byggede den fysiske håndtering af de forskellige taktile overflader, der lå gemt i den poetiske *goodie bag*, op til den magiske tilsynkomst af den lille rituelle opskrift og en udgangssekvens, som var overdryset med hjerteemojis og overstrømmende taksigelser på skrift.¹

Bogen i pakkerne var Olga Ravns roman *Voksbarner*, som skulle udkomme en måneds tid senere, men allerede en rum tid havde kunnet forudbestilles i en signeret og duftinfuseret udgave på onlineboghandlen Saxo.com. Ligesom de omtrent 27.000 følgere af Ravn på Instagram måneder forinden var blevet indviet i Ravns og parfumør Lisbeth Jacobsens nærmest alkymistiske arbejde med at udvikle den duft, der skulle ledsage romanen (26.07.2023) – og som i form af bivoksbaseerede duftamuletter gemte sig i bogpakkernes små lykkeposer, der senere kom til salg via Ravns

1 Det er desværre ikke længere muligt at tilgå videoerne, da de alle blev postet i de pågældende profilers story-funktion og således kun var tilgængelige i 24 timer, efter de blev lagt op (samt i yderligere 24 timer efter, Ravn delte dem i sin egen story), og da ingen af brugerne har valgt at gemme dem under "Highlights", er de ikke arkiverede. Jeg har ad hoc dokumenteret en del af dem ved hjælp af screenshots, og min beskrivelse og analyse af fænomenet er således baseret på min erindring, understøttet af dette beskedne private arkiv.

profil (16.12.2023).² Og endnu et par måneder tidligere havde følgerne set en strøm af billeder og videoklip fra totalteaterforestillingen *Hex*, som ligesom romanen udfoldede en historie om 1600-tallets hekseprocesser og spillede på Det Kongelige Teater i foråret 2023, skrevet og udviklet af Ravn i samarbejde med bl.a. instruktør og forfatter Liv Helm, scenograf og videokunstner Freya Sif Hestnes, musiker og performer Jeanett Albeck og koreograf og danser Yael Gathon som alle, ligesom flere af de medvirkende skuespillere, postede flittigt fra arbejdsprocessen og den færdige forestilling fra deres egne Instagramprofiler og omhyggeligt taggede Ravn og hinanden. Og endnu før havde Ravns følgere fået et smugkig på bogens omslag, skabt af grafiker Laura Silke (10.03.2023), dokumenteret i billedserier (31.05.2023) og sågar i en funklende animeret udgave produceret af forlaget Gyldendal (12.09.2023). Foruden den drypvise fortsættelse af kontoens løbende dokumentation af Ravns årelange research i heksefiguren og historiske, magisk-rituelle kvindefællesskaber i form af fotos af arkivalier, tekstpassager, noter og fundne genstande, som ud over roman og teaterforestilling blandt andet har udmøntet sig i foredragsshowet *Bål og Brand* (2023-24), i udstillingen *Et henført år* (2022-23) på KØS – Museum for kunst i det offentlige rum, og hertil *field guide*-dagbogsudgivelsen *Mindesmærke for de trolddomsanklagede* (2021), DR-podcasten *Onde Anna* (2021) og en serie rituelle performances, kaldet *Magical Acts*, sat i scene på blandt andet Louisiana, Kunsten i Aalborg og Nationalmuseet (2023-24). Alt sammen tæt forbundet med den natur- og plantefarvningspraksis, som Ravn i kølvandet på moderskabsskildringen *Mit arbejde* (2020) begyndte at dokumentere på

2 Kilden til de beskrevne Instagram-relaterede aktiviteter, bortset fra unboxing-videoerne og andre tiltag baseret på stories eller direkte beskeder, er opslag postet på den permanente væg på Instagramkontoen @olgaravn i perioden fra marts 2020 til oktober 2024, som pr. 15. oktober 2024 kunne tilgås under kategorien "Opslag", samt opslag som tagger Olga Ravn postet fra andre profiler i samme periode, hentet via kategorien "Tagget" på @olgaravns profil. Hvor henvisning til specifikke opslag er relevant, angives publiceringsdatoen i parentes. Også for dette indhold gælder det, at en systematisk arkivering ikke finder sted, og det er altid muligt at redigere bagud, hvorfor opslag tilgængelige på undersøgelsestidspunktet når som helst vil kunne være fjernet fra profilen.

sin Instagram gennem visuelt overdådige, foto- og videodokumenterede opskrifter, gør-det-selv-instruktioner samt hjemmefarvede puder, T-shirts og muleposer, følgerne kunne købe gennem platformens direkte besked-funktion. Og i øvrigt med forbindelsestråde tilbage til to årtiers litterær og feministisk meme-produktion og onlineaktivisme på skiftende digitale platforme (fra blogspot, Tumblr og digte.dk til Facebook, Twitter/X, TikTok og Instagram), såsom antændingen af en #metoo-inspireret steppebrand af almindelige kvinders vidnesbyrd om forholdene for fødende i Danmark i 2020-21 og hashtaginterventionen #selfiesagainstpatriarchy, hvis forsøg på at tilbageerobre magten over kvinders selv billede på sociale medier, gik semi-viralt på Instagram i 2017-2019. Sidst men ikke mindst, havde det hele forbindelse til de lejlighedsvis aktiviteter i performancekollektivet og skrivekurset Hekseskolen, som Ravn og forfatterkollegaen Johanne Lykke Naderehvari (tidl. Holm) med skiftende intensitet har bestyret siden 2015, hvor små hold af skandinaviske skrivende har ladet sig skole i ritualistisk poetik og feministisk praksis.

MARKETINGVOKABULARIETS SKYKLAPPER

Den transmediale synergieffekt, som opstår mellem de forskellige medier i Olga Ravns således sammenfildrede værkproduktion, faciliteres navnlig af hendes personlige profil på Instagram, som i de senere år har været hendes primære platform med næsten daglig (og mindst ugentlig) aktivitet i form af posts, stories og kommentarer. Hendes følgerskare ligger i den høje ende blandt danske forfattere og overstiger umiddelbart oplagstallet på flere af hendes bogudgivelser. At udbredelsen af sociale medier, særligt over det seneste årti, har givet forfattere mulighed for "at opdyrke en mere nuanceret forfatteridentitet på tværs af flere kommunikationskanaler, og med en langt hyppigere frekvens end den bogpublicering alene kan tilbyde" er forholdsvis velbeskrevet i den del af nyere litteratursociologi, som har taget fat på digitaliseringen af det litterære kredsløb (Murray 25). Således har mange forfattere fået adgang til selv at promovere deres værker og kommunikere med deres læsere uden om forlagene eller de institutionaliserede mediers (Kristensen og From 853) mellemkomst. I Ravns tilfælde fremstår opdyrk-

ningen af en nuanceret forfatteridentitet dog langt fra dækkende i forhold til at beskrive de mange og materialemæssigt mangfoldige aktiviteter, der i tråd med det, Florian Cramer har defineret som en “post-digital” medie-situation, veksler mellem “nye” og “gamle” medier og skaber hybrider og sammenstød mellem digitale og analoge informationsteknologier (Cramer 2013). Aktiviteter som hendes Instagramkonto både leverer unikke bidrag til og samler trådene på.

I den udstrækning, at fænomener som duftamuletter, plantefarvede muleposer, participatoriske performanceritualer, heksekunstinspirerede tekstilfarvningsopskrifter, selfier mod patriarkatet og sværme af unboxing-videoer overhovedet optræder i litteraturkritiske behandlinger af Olga Ravns værk, benævnes og beskrives de typisk ved hjælp af et marketingvokabularium: der skrives om udgivelsesevents, boglanceringer, (selv)promovering, brandingkampagner, reklamestunts, salgsfremstød. Og dét uanset, om sådanne læsninger nysgerrigt ønsker at undersøge tiltagene som æstetiske greb i egen ret, som tilfældet er med Mette-Marie Zacher Sørensens ret enestående “olfaktoriske” (duftorienterede) analyse af *Voks-barnet* (2024), eller om de ironisk vil afskrive dem som hule, selvpromoverende “gimmicks” (Zangenberg 2018) og/eller appeller til et illegitimt, “antirationalistisk og udenomsparlamentarisk” pøbelvælde (Stidsen 2019), som talrige kritiske kommentarer til Ravns værk har forsøgt det i årenes løb, med et par kritiske anmeldelser af *Voks-barnet* som seneste eksempler (Nielsen 2023, Bundgaard 2023). Det salgsorienterede ordvalg er måske ikke direkte misvisende, for disse materielt og sensorisk alsidige praksissers forbindelse til de bogudgivelser, kunstudstillinger, teaterforestillinger mv., Ravn er involveret i, kan der ikke herske tvivl om. Når det alligevel forekommer utilstrækkeligt, er det fordi, det så utvetydigt læser fænomenerne som afledte paratekster, der først og fremmest har til formål at understøtte værkernes cirkulation i sociale og institutionaliserede medier med henblik på at styrke deres kommercielle succes – og således også placerer dem som grundlæggende underordnet de mere klassiske værkkategorier, først og fremmest bogudgivelsen. Fordi et alment tilgængeligt kulturanalytisk ordforråd til at beskrive de pågældende praksisformer i vid udstrækning savnes, tyr kritikken til et marketingbaseret vokabularium, som trækker et

hierarki med sig, der implicit nedvurderer kulturelle udtryk, som primært cirkulerer digitalt ved at knytte dem til noget kommercielt og typisk også til noget feminint, måske ligefrem infantilt. Præcis som det hyppigt sker, når talen falder på influenceren – “den arketypiske Instagrambruger” – som Sophie Bishop påpeger det i sin undersøgelse af britiske billedkunstnere på Instagram (2023, 2). Jo tydeligere, dette kulturelle hierarki sætter sig igennem, desto mindre bliver, som Bishop er inde på, det rum, der efterlades til at beskrive, hvad der faktisk foregår – æstetisk, tematisk, stilistisk, teknologisk, affektivt, relationelt – i anderledes kunstneriske fænomener som f.eks. sværmen af unboxingvideoer.

Samtidig er alle disse fænomener knyttet til Ravns åbenlyst efne bemestring af sociale medieplatforme og kan således også betragtes som relaterede til den udvikling, Thomas Poell, David Nieborg og José van Dijck har defineret som platformisering, altså det, “at platformes infrastrukturer, økonomiske processer og reguleringsmekanismer gennemtrænger alle samfundets sfærer”, og specifikt i forbindelse med kulturproduktion, at “kulturelle praksisformer og forestillingsverdner reorganiseres omkring disse platforme” (2019, 5-6). Således kan de vanskeligheder, Ravns mere ukurante on- og offline-aktiviteter i vid udstrækning repræsenterer for receptionen, også føres tilbage til nogle grundlæggende kompleksiteter i selve platformsbegrebet. Frem for alt det forhold, at platforme på samme tid er markeder og infrastrukturer for kulturel produktion. Ordet dækker således over en dobbeltsidet forretningsmodel, der indfører nye incitamentsstrukturer og modeller for profitskabelse for en del af platformens brugere (influencerne), som leverer indhold og tjenester, der konsumeres af andre brugere (følgerne), mens platformens ejer (f.eks. Meta) i sidste ende profiterer på den samlede trafik. Og samtidig henviser det til en modulært opbygget, teknologisk infrastruktur, som reguleres centralt gennem interfacedesign, der via f.eks. knapper og funktionaliteter bestemmer brugernes interaktionsmuligheder, gennem algoritmer, som bl.a. afgør hvilke indholdstyper, der boostes og hvilke, der forbliver usynlige og, endelig, gennem politikker, der bestemmer hvad og hvem, der får lov at operere på platformen overhovedet.

De økonomiske og de teknisk-infrastrukturelle forhold er uvægerligt sammenfiltrede: Økonomisk interesse i at etablere dobbeltsidede markeder

har løbende informeret udviklingen af platformenes infrastruktur, og de modulære platformsdesigns åbner teknologien, så brugerne kan bygge, distribuere og tjene på deres indhold, mens platformens ejer bevarer rigelig kontrol og massiv profit (Poell et al. 2019, 3). Alligevel er ambitionen i nærværende fremstilling at skruer lidt ned for opmærksomheden på forretningsmodellen, som inviterer til betimelig kapitalismekritisk dissekering af en given praksis og de udnyttelses- og undertrykkelsesmekanismer, den er underlagt og (måske) meddelagtig i, men også har en tendens til at begrænse råderummet for den æstetiske analyse. Tilsvarende skrues der her lidt op for opmærksomheden på det infrastrukturelle aspekt, som mere inviterer til gennemlysning, af hvordan platformiseringens forandrede produktions-, distributions- og receptionsbetingelser informerer den pågældende praksis teknoæstetisk. I forlængelse af en medieøkologisk tilgang til kulturproduktionen, hvor jeg betragter kunstnere, kunstværker og publikum som principielt sidestillede elementer i et komplekst, dynamisk system (en medieøkologi), der på afgørende vis forbindes gennem de forhåndenværende medieteknologier, infrastrukturer og distributionspraksisser (Daugaard 2018, 75), er det mit håb, at en sådan tilgang vil kunne tilgodese, hvordan visse kunstneriske praksisformer, som opererer behændigt i en post-digital mediesituation, er i stand til at både udnytte og udstille platformiseringens værktøjer i efterstræbelser af helt andre agendaer, end dem der umiddelbart gennemsyrrer platformskapitalismen. F.eks. kan de indsmugle kollaborative aktionsformer, som udfordrer den neoliberale ansvarliggørelse af individet (se Daugaard et. al. 2020, 6-7) og anspore feministisk kritik af den patriarkalske kontrol, der gennemsyrrer både kunstinstitutionen og platformskapitalismen, og således kan de opføre sig som en form for kritiske parasitter på begge dele.

ARTFLUENCEREN

Denne artikels unikke bidrag til udviklingen af et kulturanalytisk ordforråd, der er bedre tilpasset den platformiserede kulturproduktion, er introduktionen af en ny tværæstetisk kunstnerfigur, jeg vil foreslå at kalde for *artfluenceren*. Med begrebet sigter jeg til den voksende gruppe af kunst- og

kulturproducenter, der dels opererer som *digital media creators*, indskrevet i en digital platforminfrastruktur, og dels inden for traditionelle, mere eller mindre etablerede, kunst- og kulturinstitutioner. Jeg betragter Olga Ravn som et eksemplarisk medlem af gruppen, og på baggrund af en række nedslag i hendes praksis hentet fra det (heksekunstneriske) keglesnit med udgangspunkt i sværmen af *Voksbarne*-unboxingvideoer på Instagram i august-september 2023, vil jeg i det følgende tegne konturerne af denne figur, som i forlængelse af en række forandrede, teknoæstetiske vilkår for kunstproduktionen behersker samspillet mellem analog og digital materialitet med stor virtuositet og er i stand til at navigere de platformsynergier og ændrede deltagelsesstrukturer, der gør sig gældende i en post-digital medievirkelighed.

Fra min situerede position som medie- og litteraturforsker, der uvægerligt også vil være farvet af mine personlige og faglige tilbøjeligheder som engageret observatør på sociale medier, vil jeg besidde en vis "litterær bias" og således givetvis kunne få øje på en overvægt af litteraturrelaterede artfluencers. I en dansk sammenhæng kunne jeg f.eks. pege på Asta Olivia Nordenhof, Casper Eric, Lucia Odoom, Thomas Korsgaard, Glenn Bech, Amina Elmi og Katherine Diez som oplagte, fremtidige artfluencer-casestudier. Selvom der er vigtige medie- og genrerelaterede forskelle, vil jeg dog insistere på den tværæstetiske komponent som afgørende for at forstå fænomenet, og jeg er således overbevist om, at det vil være lige så muligt og relevant at nærme sig artfluenceren fra f.eks. en billedkunstnerisk, musikalsk eller teater- og performancevinkel som fra en litterær – og at sådanne undersøgelser vil kunne føje vigtige aspekter til afdækningen af fænomenet.

Betegnelsen er en sammentrækning af 'art' og 'influencer' og inspireret af begrebet *momfluencer*, som i de senere år er blevet en almindelig betegnelse for den voksende og succesrige gruppe af livsstilsinfluencere med fokus på børn og forældreskab, som eksisterer på blandt andet Instagram. "Momfluencer" bruges typisk om en kvinde, der udnytter sit reproduktive arbejde som mor til at opbygge et personligt brand på sociale medieplatforme og herigennem opnå social anerkendelse, som vedkommende, hvis følgerskaren vokser sig stor og dedikeret nok, kan veksle til kulturel indflydelse og evt. økonomisk indtjening (Petersen 2023, 6). På samme

måde er artfluenceren en person, der mobiliserer et stykke arbejde – her en tværestetisk kunstnerisk produktion – ind i et platformiseret online-univers, som betinger sig en frit tilgængelig og løbende strøm af indhold samt maksimal mulighed for interaktion med dette indhold. Herved opbygger artfluenceren et sammenhængende brand, hvis kunstneriske succes, kulturelle indflydelse og eventuelle økonomiske rentabilitet afhænger af følger-skarens størrelse og engagement.

Af praktiske årsager har jeg placeret mit analytiske anker i krydsningen mellem Ravens Instagram og udgivelsen af *Voksbar.net*. Anlæggelsen af et medieøkologisk helhedsblik er afgørende for at forstå det, man kunne kalde Ravens samlede værkøkologi. Essensen af artfluencerfænomenet, som analysen har til formål at afdække, er netop relationerne, processerne og konvergenserne. Af disse årsager må nærlæsninger af specifikke, afgrænsede værkobjekter uvægerligt træde i baggrunden i analysen. I artiklen “When is a Poet an Instapoet?” peger Camilla Soelseth på, hvordan det i en forskningssammenhæng er mindre hensigtsmæssigt at lade den efterhånden ganske udbredte betegnelse “instapoet” henvise til en essens eller identitet (en digter, der publicerer “instapoesi” på Instagram), end til en række opgaver og funktioner, som på forskellig vis er influerede af platformiseringen som socioteknologisk proces, og som digtere kan udfylde og således – i større eller mindre grad på forskellige karrierestadier og i forskellige kontekster – agere som platformsafhængige instapoeter (2022, 97-98). På samme måde skal heller ikke artfluenceren primært forstås som en fastlåst (arbejds)identitet – som noget, man kan være (eller ikke være) – men snarere ses som en serie funktioner (*artfluencing*), navnlig en bestemt form for platformsbaseret relationsarbejde, som kunstnere, der er kunstnerisk aktive på sociale medier, kan opfylde – altså, som noget man kan gøre. Hermed ønsker jeg at afdække det relationelle arbejde, der producerer selve sammenhængskraften – eller den energiskabende friktion – i et værks samlede medieøkologi, som en integreret del af det kunstneriske arbejde, frem for som noget separat, der kommer oveni, og som kan (og bør) udskilles fra det. Ligesom det kollektive arbejde bag enhver kunstproduktion, som Cecilie Ullerup Schmidt har synliggjort med sit begreb “produktionsæstetik” (2022), er det ikke et arbejde, kunstneren

udfører alene, men et som typisk vil være distribueret ud på mange agenter i den medieøkologiske sammenhæng, værket er indføjet i. Det er et arbejde, der understøtter relationer, både sociale og materielle, både på og hinsides platformene, og som sikrer, at værkelementer og knudepunkter i netværket er forbundne og befrugter og understøtter hinanden, og samtidig slår det, som vi skal se, igennem helt ned på detaljeniveau overalt i værket.

THE PLATFORMED INFRASTRUCTURE IS THE MESSAGE

Den medieteoritisk informerede kunsthistorik har en lang tradition for at betragte kunstens erkendelsespotentialer som indlejret i dens særlige omgang med sit medium: "The medium is the message", som det hedder med Marshall McLuhan. I boghistorikeren Jerome McGanns formulering udmærker en poetisk eller kunstnerisk praksis sig først og fremmest ved "at tykne sit medium så meget som muligt – bogstaveligt talt at stille mediets ressourcer til fuldt skue" (14). Ved således at vride mediets materielle processer og virkemidler, så de fremstår håndgribelige, åbner en kunstnerisk praksis, i McGanns optik, mediet for fremtidig intervention og kritik, også fra kunstens publikum. I forlængelse heraf er det vigtigt at understrege, at det medium, som artfluenceren opererer i, og som dennes praksis således kan "tykne" og stille til skue, ikke er de enkelte mediekomponenter (i Ravns tilfælde f.eks. romaner, digte, opskrifter, naturfarvede tekstiler, performances, digitale billeder og videoer mv.), men selve den platformiserede infrastruktur, som understøtter deres produktion, distribution og reception og binder dem sammen. Således kan artfluencing betragtes som en specifikt platformstilknyttet underkategori af den bredere samtidskunstneriske tendens til at indsætte kunstværkets infrastrukturelle betingelser som både tematisk fokus og kunstnerisk materiale, som er blevet beskrevet som en infrastrukturel æstetik (Daugaard et al. 2024).

Set i det lys er afdækningen af artfluenceren heller ikke kun relevant i en kunst- og litteraturfaglig sammenhæng, men vil kunne bidrage med vigtige indsigter, der kan uddybe forståelsen af platformiseringen bredere anskuet. Fordi de virkemidler og strategier, som af artfluenceren testes, vrides og presses til deres yderste, er de samme, som den influenceren til

daglig trækker på, kan artfluencerens praksis forstås som et kritisk koncentrat af influencerens praksis – i forlængelse af samme tradition, som foranlediger McGann til at læse eksperimenterende poesi som en slags kritisk koncentrat af bogtrykkerkulturen i det hele taget.

I de senere år er der forsket en del i “influenceringsen” af kunstnerrollen (Bishop 2022), journalistikken (Christin 2020, Moestrup 2022), kulturkritikeren (Kristensen og From 2015), digteren (Soelseth 2022; 2023, Korecka og Wehmeier 2024) og adskillige andre kulturproducerende professioner. Denne forskning har bl.a. har afdækket et stigende pres for at opfylde platformsspecifikke krav såsom den stadige investering af egen krop og personlige historie for at sikre deres profilers “autencitet” og for at opretholde en ubrudt publiceringsstrøm af nyt indhold for at tilfredsstille de algoritmiske funktioner, så de kan bevare deres synlighed og balancere de prekære eksistensvilkår på platformen, hvor risikoen for at få sin profil lukket ned og miste alt konstant er til stede. Her kan artfluenceren være en oplagt indgang til at undersøge den modsatte, og stærkt underbelyste, bevægelse. Nemlig spørgsmålet om, hvordan kunstnerrollen, ikke mindst som den er blevet bearbejdet kritisk og performativt i de historiske avantgarder, kulturhistorisk informerer influencerfiguren, som, trods en radikalt anderledes positionering i samtidens kulturelle felt, åbenlyst bygger oven på mere end 200 års komplekse forhandlinger af kunstnerrollen og det særlige forhold mellem biografi, krop og kreativ produktion, den inkarnerer (Daugaard 2018, 2019).

HVORNÅR ER EN KUNSTNER EN ARTFLUENCER?

Artfluencing kan altså overlappe med flere af de kulturproducerende roller, der optræder i en platformiseret infrastruktur. Eller rettere, de, der indtager de pågældende roller, kan agere som artfluencere, i den udstrækning de udfører artfluencing-funktioner som del af deres praksis. Således har forskningen i disse tilstødende kategorier inden for den platformiserede kulturproduktion også informeret min afdækning af artfluenceren. Det gælder den influenceriserede billedkunstner, som dels prekariseres og dels udvikler sin praksis i nye retninger i overensstemmelse med de ind-

holdstyper, der fungerer på platformen, og de tekniske værktøjer, som den understøtter, som beskrevet af Bishop (2022). Det gælder instapoeten, som man i de senere år nærmest egenhændigt har kunnet takke for at poesiens salgstal og dedikerede læserinteresse blandt helt nye samfundsgrupper mange steder i verden er vokset til hidtil usete højder (Korecka og Wehmeier 2024, Daugaard 2025). Og som tillige fremstår som en spydspids i en post-digital forandring af det litterære kredsløb, der skaber flere interaktioner og konvergenser mellem tidligere adskilte medieøkosystemer, når f.eks. instapoeter sælger bøger, kaffekrus, streambare musiknumre, håndskrevne unika-kort og tatoveringer, baseret på de samme digte, som også ligger frit tilgængeligt på Instagram i digital form, og på den måde opnår øget eksponering og fremgang, når de distribueres på tværs af flere materielle udtryk og platforme (Cramer 2016, Chasar 2020, Soelseth 2023). Det gælder også den kulturelle meningsdanner eller kulturkritiker, hvis succes i platformenes tidsalder er betinget af deres evne til at opbygge en markant og troværdig persona. Dennes autoritet indstiftes ikke længere primært af institutionaliseret kulturel kapital, men også af personlig autenticitet, og kulturkritikerens praksis kan således i langt højere grad end tidligere være funktionelt overlappende kunstnerens, som ligeledes er afhængig af en stærk personlig signatur (Kristensen og From 2015).

Kate Eichhorn har udviklet begrebet "content capital" til at beskrive den nye kapitalform, som således produceres på tværs af kunsten og kulturkritikken, og som akkumuleres på sociale medieplatforme og kan måles i antal følgere, visninger og interaktioner. Hun tegner en ny type kunstnerisk aktør, som er fuldkommen platformsafhængig, og viser samtidig, hvordan den nye kapital som følgerne inkarnerer, supplerer den økonomiske, symbolske og kulturelle kapital, der, i henhold til Pierre Bourdieus klassiske sociologiske analyse, driver bevægelserne i "det kulturelle felt" (Bourdieu 1993). Et højt niveau af "content capital" kan således i Eichhorns model omveksles til både økonomisk og kulturel kapital, hvilket indebærer en omfordeling af magten i det kulturelle felt, som ikke er i alles interesse. Navnlig ikke de traditionelle, institutionaliserede indehavere af kulturel kapital, som kan opleve at blive udfordret i deres kontrol af adgangen til kulturel anerkendelse, som repræsenteret af f.eks. prestigøse

forlagsudgivelser, omtale i institutionaliserede medier og udstillinger på anerkendte kunstinstitutioner. Og som således forventeligt vil anse de kulturproducenter som illegitime, der har opnået større adgang og udbredelse for deres kunst, helt eller delvist hjulpet på vej af en akkumulering af "content capital" (Eichhorn 82-102). Det er ikke mindst i dette lys, at vi bør anskue marketingdiskursens stædige dominans, når det kommer til den kulturelle analyse af artfluencerens praksis. At afskrive en given aktør som kommerciel er en af de ældste og mest effektive former for mistænkeliggørelse i det kulturelle felt. Trods det, at samtlige kunstarter i det borgerlige kunssystem har tætte historiske bånd til pengeøkonomien. Det er også i forlængelse heraf, at det bliver mest presserende at udvikle et alternativ til det markedsføringsorienterede begrebsapparat, som forpligter sig på at beskrive de teknoæstetiske greb, kunstnere benytter på sociale medier som en del af deres kunstneriske aktivitet.

Som allerede påpeget, forekommer det ikke produktivt at forsøge at indsnævre artfluencerens område til en bestemt medie- eller genretilknytning, en specifik platform eller et givent mindsteantal følgere. I stedet har jeg indkredset følgende tre faktorer, som jeg betragter som særligt kendetegnende for artfluencerens praksis.

- 1) Platformstilknytning
- 2) Tværæstetiske sammenstød og konvergenser
- 3) Kollaborative produktionsformer og fællesskabet som brand

På de resterende sider vil jeg udfolde disse tre faktorer og gennem analytiske nedslag illustrere, hvordan de hver især manifesteres i Ravns praksis – artfluenceren som heksekunstner. Alle trækkes de i en kunstnerisk retning, hvor de bruger de infrastrukturelle betingelser aktivt.

PLATFORMSTILKNYTNING

Ravns Instagramprofil har været aktiv siden 2012, men begyndte for alvor at generere aktivitet og følgertilslutning i 2020, hvor hun fik stor opmærksomhed omkring udgivelsen af romanen *Mit arbejde* og omtrent samtidig

påbegyndte en plantefarvningspraksis, hun løbende dokumenterede på sin profil. Siden da har Ravns Instagramaktivitet været tilpasset en af platformens mest grundlæggende algoritmiske styringsprincipper, nemlig at indholdsstrømmen skal være relativt konstant, for at en profils synlighed opretholdes (Duffy 2017). F.eks. udkom der i månederne omkring udgivelsen af *Voksbarne* i 2023 næsten dagligt nyt, varieret og visuelt gennemarbejdet indhold på hendes profil. Således opnår Ravn på en måde som ikke havde været mulig udenom platformen, at hendes praksis på daglig basis distribueres direkte ind i publikums – følgernes – hverdagsliv, når de scroller gennem Instagram på deres telefoner. Den sammenhængende fortælling, som en personlig profil på f.eks. Instagram etablerer, kaldes typisk en persona eller et personligt brand. Colten Meisner og Andrew Ledbetter har introduceret begrebet “participatory branding” for at beskrive, hvordan en sådan persona fungerer, idet dens opbygning afhænger af følgernes interaktioner mindst lige så meget, som den afhænger af profilindehaverens egne opslag (2020). En sådan personas autenticitet afhænger således altid af et relationelt og affektivt arbejde, som skal etablere en genuin følelsesmæssig tilknytning mellem profilen og dens følgere. Således også Ravns profil, der løbende skaber indgange til interaktion med hendes følgerskare. Konkret udnytter hun platformens participatoriske infrastruktur til at aktivere følgerne. Dels til at dele og udbrede hendes eget indhold og versionere og tilpasse det i overensstemmelse med *prosumer*-figuren, hvor forbrugeren gøres til producent, i samme baner som det f.eks. ses hos instapoeter (jf. Soelseth 2022, Edmond 2019, 6). Men i mindst lige så høj grad til at producere nyt indhold, som bidrager til et projekt, en praksis eller en dagsorden, som hendes eget indhold slår an, men hvormed fokus også forskubbes væk fra hendes individuelle persona i retning af det fællesskab af kunst- og kulturproducenter, hun indgår i på platformen, og hvis udveksling og samskabelse både på og uden for de digitale platforme tydeligt indgår i deres samlede kunstneriske udtryk. Der foregår et synligt relationsarbejde på platformen, hvor gensidig tagging og engagement i andre kreative indholdsproducenters arbejde bliver en bærende indholdsform i egen ret. Den personlige profils opbygning af en troværdig og autentisk persona (“Olga Ravn”) indgår således i opbygningen af et større participatorisk netværks-

brand ("heksecirklen"), der henter sin autenticitet og sin affektive intensitet i relationerne mellem dets medlemmer, som alle hver især besidder en vis portion synlighed og en vis autenticitet på platformen, og som sammen fremstår som et attraktivt, emotionelt og kreativt fællesskab.

Hashtag- og vidnesbyrds-kampagnerne er platformsspecifikke tiltag, der aktiverer følgerne uden nødvendigvis at bidrage til en recentrering af Ravns onlinepersona. Men sådanne bevægelser kan desuden materialisere sig uden for platformen. F.eks. i udgivelsen af *Min barsel* (2021), som er en skriv-selv-barselsdagbog til nybagte forældre, Ravn udviklede i kølvandet på strømmen af vidnesbyrd, der fulgte efter det indgreb i debatten om bl.a. fødselsdepression, moderrollen og forholdene for fødende på danske sygehuse, hun havde initieret med udgivelsen af *Mit arbejde*. Med *Min barsel* fremfører Ravn samtidig en form for amatøristisk poetik, hvor skriften betragtes mere som en livspraksis og terapiform i form af note- og dagbogsskrivning / forældreskabs-refleksion end som en forfinet kunstnerisk praksis (jf. Ravn 2021b og 2021c). Med sådanne tiltag lægger Ravn sig umiddelbart i forlængelse af den store fremgang, håndarbejds-influencere godt hjulpet på vej af coronanedlukningerne oplevede i samme periode, ved at adaptere nogle af de samme strategier. Her er Ravns plantefarvningspraksis et eksempel på en åben og ikke-professionaliseret praksisform, der ikke, som promoveringen af en amatøristisk life writing i nogen grad gør det, støder sammen med hendes virke som professionel forfatter med ry som en stor stilist. Her deler Ravn på sin Instagramprofil løbende opskrifter, som hun dels udvikler selv, dels finder frem til gennem sin historiske research, og som følgerne inviteres til at realisere og bygge videre på. Plantefarvningsaktiviteterne begyndte som ret enkle gør-det-selv-opslag på Instagram i foråret 2020 (jf. f.eks. 11.05.2020), men blev hurtigt mere visuelt og historisk avancerede og kulminerede omkring bogudgivelsen *Mindesmærke for de trolddomsanklagede* (2021), lavet som led i en gruppeudstilling på KØS samt soloudstillingen *Et henført år*, der blev vist samme sted fra maj 2022 til maj 2023, der begge kredser om farvning med udgangspunkt i plantelivet omkring Ellebækken i Køge. Det er et sted med sagnomspunden tilknytning til byens mest omsiggribende hekseproces, kendt som Køge Huskors, hvori 16 kvinder blev anklaget i starten af

1600-tallet, og de 13 brændt på bål. Plantefarvningspraksissen er altså både iscenesat som en hverdags hobby, hvor følgerne tilskyndes til at give nyt liv til gamle gardiner og forvaskede T-shirts og knyttes samtidig eksplicit til det historisk-feministiske heksespor i Ravns praksis, hvor "heksekunst" er at forstå som naturmedicinske, omsorgsgivende, subversive og æstetisk-ritualistiske praksisformer, der udvikledes og dyrkedes i historiske kvindefællesskaber, men som gennem århundreder er blevet fortiet og fortrængt og ikke mindst voldeligt bekæmpet af kapitalismens og patriarkatets institutioner. Mest spektakulært i hekseprocesserne, der, i den italienske feminist Silvia Federicis indflydelsesrige formulering, var rettede mod "[...] den verden af kvindelige subjekter, som kapitalismen var nødt til at ødelægge: kætteren, healeren, den ulydige hustru, kvinden som vovede at bo alene, medicinkvinden som forgiftede herrens mad og inspirerede slaverne til oprør" (11). Således bliver plantefarvningen en vigtig komponent i den stærke tilskyndelse af følgerne til at opdyrke en feministisk, solidarisk og kreativ egenpraksis, som er så karakteristisk for Ravn som artfluencer. Sværmen af unboxingvideoer omkring udgivelsen af *Voksbarneret*, som jeg indledte med og skal uddybe yderligere i det følgende, er udtryk for en beslægtet værkkomponent, som dog desuden spiller på nogle andre tangenter i den platformiserede infrastruktur for kulturproduktion, herunder den modulære platformsarkitektur, hvor lettilgængelige formater understøtter brugernes egenproduktion.

Den overordnede kunstneriske strategi – som trækker intensivt på platformiseringens infrastrukturelle logik – er her at skabe indhold med en tydelig konceptuel, symbolsk og/eller sanselig kerne, der let lader sig reproducere, kopiere, omforme, adaptere og således smitter 'almindelige' platformbrugere til at udvikle en egenpraksis på hobbyplan. På den måde genereres mere indhold, som artfluenceren selv ikke længere producerer, men som bidrager til at udbrede deres praksis og sikre, at den bevarer sin synlighed gennem en strøm af nyt indhold. Hertil giver det, som jeg skal beskrive i den afsluttende sektion, følgerne som nye indholdsproducenter adgang til (at føle sig forbundet med) et attraktivt kreativt fællesskab, som i dette tilfælde spejler de subversive, historiske kvindefællesskaber, Ravn kredser om i sin praksis.

TVÆRÆSTETISKE SAMMENSTØD OG KONVERGENSER

Ovenstående understreger vanskeligheden af at underordne Ravns artfluen-
cing hendes forfatterskab som en særlig fantasifuld platformiseret reklame-
virksomhed for en (analog eller digital) primærproduktion, som sker i regi
af de klassiske kulturinstitutioner som forlag, teatre og museer. Samtidig
forekommer det næsten lige så misvisende at udnævne profilens indhold til
en kunstnerisk produktion i egen ret, fordi dens modus operandi netop er at
sammenkoble sociale og materielle entiteter, der traditionelt tilhører adskil-
te institutionelle og sociale sammenhænge. Hvis vi igen vender blikket mod
sværmen af unboxingvideoer, så er pointen altså ikke at ophæve de enkelte
videoer postet i Ravns netværk til små selvstændige kunstværker – eller at
udnævne sværmen af dem til ét stort. Pointen er dels den uddelegering af
agens, som de er udtryk for, og som rækker ud over de videoproducerende
mediatorer, helt ud til slutbrugeren, som ser videoerne på sin telefon, og
dels den multisensoriske stimulans, de er med til at generere.

Agensen først. Det er værd at bemærke, at ingen af videoerne har
bogen, hvis forestående udgivelse er den umiddelbare anledning til udsen-
delsen af goodie bags, som deres visuelle klimaks. Den bliver en sekundær
rekvisit i forhold til afsløringen af de små rituelle opskrifter, som er gemt
bag overfladen på de blanke kort, indtil de holdes over en flamme. Der
optræder flere forskellige tekster, en af dem lyder sådan her:

At stille vrede

Tag en svale. Tag hendes hjerte, og steg det på en pind. Tag så svaletungen, og læg
den under din tunge. Æd så svalehertet. Bær siden svaletungen hos dig, og når
nogen er vred på dig, så læg svaletungen under din tunge, og tal til den vrede, så
stilles hendes vrede straks mod dig.

Disse magiske opskrifter er, ligesom i øvrigt kogebøger, rejseguides, brugs-
anvisninger og avantgardistiske performance-partiturer, tekster, der ikke
afbilder verden, men forandrer den, handler i den. Men kun i den udstræk-
ning, deres læser samarbejder med dem og beslutter sig for at tage deres
opfordring op (jf. Daugaard 2022, 6). Læseren eller beskueren anråbes altså
til at gå ud og udføre mere eller mindre urimelige og umulige ritualer. Og,
underforstået for den, der kender lidt af konteksten fra Ravns øvrige værk,

medvirke til at undergrave den maskuline orden og rationalitet, som er blevet os indprentet i århundreder af misogyne institutioner og har tvunget os til at glemme og afvise sådanne former for kvindfolkelig visdom. Opskrifternes ophav er kollektivt, Ravn har hentet dem i folkemindesamlinger og lignende historiske kilder (jf. Ravn 2023, 201), og ligeledes har de en kollektiv modtager.

Det er næppe tilfældigt, at disse opskrifter er nogle af de mest fremtrædende knudepunkter i værket. De går igen mellem flere af Ravns bogudgivelser, de rituelle performanceværker, podcasten *Onde Anna*, udstillingen *Et henført år* og mange forskellige Instagramopslag, både forfattet af Ravn selv og, som videoerne, af andre i det udvidede netværk. I teaterforestillingen *Hex* optræder de i scenograf Freya Sif Hestnes' stærke arrangement. I samtidskostumer og med brug af udstyr og ingredienser som mælk i kartoner, plastiklignende og læbestift, og således koblet tættere til tilskuerens virkelighed end til det 1600-talsunivers, karaktererne i øvrigt færdes i, udfører de trolddomsanklagede kvinder en række ritualer på et hvidt kakkelbord på scenen, som videofilmes oppefra og live-projiceres op på en storskærm, så selve ingrediensernes materialiteter og sammenstødet mellem dem får en fremtrædende rolle i forestillingens visuelle design. Som en lystfuld, tværmedial og transhistorisk modstandsform mod patriarkatets fortvivlende almagt (alle kvinderne i forestillingen ender med at blive brændt! – i overensstemmelse med det historiske forlæg). En modstandsform, som tilskuerne gives adgang til at fortsætte hjemme.

Dernæst til den multisensoriske stimulans, som involverer både sværmen af videoer og selve bogobjektet. Selvom video som udgangspunkt er en audiovisuel indholdsform, er disse tillige kraftigt orienterede mod andre sanser. Følesansen er allerede i udgangspunktet aktiveret, idet brugeren ser videoerne med sin telefon i hænderne og nødes til at interagere taktilt med billedstrømmen, gennem mulighederne for at like, swipe og dele i egen story, som er fremtrædende i det grafiske interface under visningen af Instagram-stories. Effekten forstærkes desuden af selve unboxinggenren, hvor den fysiske håndtering af genstanden – at vise hænderne, der rører ved tingene, at situere kroppen i forhold til genstanden og formidle den taktile tilfredsstillelse i at bryde forseglinger, rive papir i stykker, køre hånden

hen over en hidtil uberørt overflade – typisk er et omdrejningspunkt. Med afsløringen af noget tildækket, overskridelsen af en grænse og berøringen af noget hidtil uberørt er genrens grundlæggende affekttopbygning blevet beskrevet som i familie med pornografiske genrer som striptease (Lewis). Videoerne fra *Voksbarnet* er hver især en visuel repræsentation af en taktile interaktion med en række fysiske objekter, som ikke kan opleves med synet alene. Lugte- og navnlig følesansen betones kraftigt, hvilket vækker lysten i følgeren til selv at røre ved objekterne, tage dem i hænderne, lugte til dem og interagere med dem.

Således også bogobjektet i pakkerne. Selvom læseren af trykt litteratur altid har siddet med bogen i hænderne og således har kunnet føle, lugte og høre den, samtidig med at den bliver taget ind med øjnene, er denne del af receptionsoplevelsen blevet trængt i baggrunden i en printkulturel æra. Duftinfuseringen af *Voksbarnet* medvirker til at styrke oplevelsen af bogen som et medium hvor flere sanser er på arbejde samtidig. Med begrebet “bookishness” har Jessica Pressman opsummeret, hvordan bøgers materielle realisering, herunder deres visuelle, skulpturelle, taktile og sågar olfaktoriske kvaliteter recentrerer i en tid med digitalt genereret informationsoverflod (2020). Florian Cramer har peget på, hvordan den sensoriske genfortryllelse af den fysiske bog i en post-digital kontekst, hvor en fornyet betoning af mediers tvetydige rolle som på samme tid kanal og materiale har medført, at “de visuelle, taktile og håndværksmæssige kvaliteter [...] ofte overskygger eller helt erstatter det skriftlige indhold” (2016, 22). I romanen *Voksbarnet*, hvor fortælleren er en genstand, en magisk dukke lavet af bivoks, som oplever verden gennem synæstetiske kortslutninger mellem sanserne og således beskriver alt i et multisensorisk, adjektivisk overlæst, nærmest materiemættet, sprog, arbejder det skriftlige indhold imidlertid aktivt sammen med disse udenomstekstlige kvaliteter.

Samtidig er det vigtigt at forstå, at den multisensoriske effekt ikke står i modsætning til, men er betinget af tilstedeværelsen af digitale teknologier og infrastrukturer. Allerede før smartphones og touchskærme blev almindelige, fremhævede medieæstetisk forskning en privilegeret forbindelse mellem det digitale og det taktile, eksemplificeret ved den bevægelsesdrevne interaktion med grafiske brugerinterfaces: *click*, *drag* og *scroll* (jf.

Hansen 2006). Som Cecilia Lindhé har peget på, var antikkens statuer og billeder kultiske objekter, som kaldte på fysisk interaktion, og helt frem i 1600-tallet var det almindeligt at røre ved kunstgenstande som skulpturer og malerier. Modsat er der i en moderne kunstforståelse indført et strengt berøringsforbud, en isolering af kunsten på bogsiden eller i den hvide kube og en omhyggelig opdeling af den i adskilte kunstarter. Hun beskriver videre, hvordan *det digitale* – hun fremhæver ordets afledning af *digitalis*, latin for fingre – på ny udfordrer en kompartmentaliseret, mediespecifik kunstteori knyttet til modernitetens printkulturelle regime, der er styret af synssansen. Hun finder her en videreførelse af de historiske avantgarders tværæstetiske eksperimenter, hvor grænserne mellem kunstarterne var under angreb. Den taktile æstetik, som understøttes af det digitale, betoner ifølge Lindhé følesansens sammenfiltrering med de øvrige sanser og hele kroppens betydning for at generere umiddelbare og affektstærke æstetiske erfaringer (2013). Både i den gennemgående optagethed af ritualer som en kropsligt forankret æstetisk praksis med et subversivt potentiale i forhold til en dominerende formålsrationalitet i samfundet, og i erklæret affinitet med en før-moderne kunstforståelse, "hvor 'rene', opdelte, kunstgenrer, som vi kender dem i dag, endnu ikke fandtes", som det f.eks. hedder i udstillingsbeskrivelsen af *Et henført år* på KØS (2022), genlyder Ravns praksis af en multisensorisk søgen hinsides den puristisk mediespecifikke kunst, der favoriserer den fra kroppen abstraherede synsoplevelse. Mette-Marie Zacher Sørensens førnævnte olfaktoriske læsning af *Voksbarner* ræsonnerer stærkt med disse pointer, idet lugtesansen, som hun i sin læsning vil restituere, ligesom følesansen, er blandt de lavest rangerende sanser i det modernes synscentrerede regime (82).

Omkring udgivelsen af *Voksbarner* tegner der sig tydeligt en kunstnerisk produktion, som overskrider konventionelle grænsedragninger mellem kunstarterne og indskriver sig i flere forskellige medieøkologiske kredsløb, der almindeligvis behandles som adskilte, dvs. omfattede af adskilte produktionssammenhænge, distributionskanaler og receptionsfællesskaber. Dette forhold afspejler sig på en interessant måde i romanens litteraturkritiske reception. I det store hele var den kritiske modtagelse, i alt fra lokalaviser over toneangivende dagblade til modemagasin, be-

gejstret, og romanen blev næsten øjeblikkeligt solgt til oversættelse til adskillige sprog. Imidlertid skilte et par mere kritiske anmeldelser sig ud, som har dét til fælles, at de begge forsøger at trække romanen fri af den øvrige værkøkologi, frem for alt Instagram-hypen, og sætter sig for at læse den isoleret (Nielsen; Bundgaard). Begge forholder sig ironisk til duftinfuseringen og udsendelsen af goodie bags til influencersegmentet, som afskrives som smart markedsføring, og som således ikke tillades at influere (eller infusere) læseoplevelsen. I stedet insisterer de på, at læsningen af bogen skal stå alene, hvilket den åbenbart ikke formår, for både romanens fortællerkonstruktion, (billed)sprog, historiske plot og meget mere bliver fundet stærkt mangelfuldt i de pågældende anmeldelser. Mest påfaldende trættes de ved et træk, som ellers ganske samstemmende lovprises i de øvrige anmeldelser, nemlig romanens insisteren på at kollektivisere og dehumanisere sin fortællestemme og lade et kor af stemmer, herunder fra planter, dyr, metaller, mineraler, kropssekreter og andre substanser tale gennem voksbarnet. I stedet efterspørger de to kritikere en tydeligere formidling af en central personlighed. Mest eksplicit Rebekka Bundgaard, som brændende ønsker sig, at Ravn havde ladet sin historiske hovedkilde, den trolddomsanklagede adelskvinde Christenze Krukow, som også er voksbarnets skaber, træde i karakter som rigtig fortæller og hovedperson. En konstruktion, som unægtelig er et genreablerende træk for romanen i det moderne, men også ét, som *Voksbarnet* meget eksplicit vil udfordre med en kollektivistisk og nymaterialistisk poetik. Samtidig rammer ønsket netop ned i Christenze-figurens mest ømme punkt i romanen. Med sin adelige byrd tror hun sig, i alvorens time indespærret i kasematterne, bedre end de andre kvinder i sin angivelige hekserude. Hun vil pludselig lægge afstand til disse "bønder" og skille sig ud fra deres tidligere så tætte fællesskab. Den eneste rigtige forskel, hendes byrd gør i romanens slutning, er, at hun får lov at få sit hoved hugget af, før hun brændes på bålet. Samtidig er hendes således forsmåede *main character syndrome* det eneste karaktertræk hos hende, som voksbarnsfortælleren, der ellers er opfyldt af synæstetisk blomstrende hengivenhed for sin frue, tydeligvis ikke billiger.

Her lokker *Voksbarnet* behændigt de kritiske anmeldere i samme fælde som romankarakteren, sat af længslen efter det moderne, centre-

rede og suveræne individ. Kritikerne køber ikke ind på bogens subversive, anti-individualistiske 'sværmens' poetik, ligesom de ikke køber ind på Ravns platformiserede artfluencer-sværmeri. Og hermed tegner der sig et interessant mønster i receptionen af Ravns værk, hvor afvisningen af artfluencingaspekterne som legitime værkbestanddele i *Voksbarnets* tilfælde kommer til at skygge for romanens kunstneriske projekt. Når teksten søges isoleret og læst igennem en monomedial, litterær referenceramme kolliderer noget af dens synæstetiske kraft tilsyneladende. Modsat når den læses i samklang med den øvrige praksis, som Zacher Sørensen, der aktivt inddrager duftamuletterne under sin læsning af romanens eksperimenter med synæstetisk billedsprog, eller de øvrige anmeldere, som alle tillader Ravns ikke-bogbårne praksisser, hvad enten det er heksestof på Instagram (Enghoff), den mentalitetshistoriske research (Kappel Schmidt), teaterforestillingen *Hex* (Thomsen; Rösing) eller udstillingen på KØS og den dertilhørende field guide (Bukdahl), at informere deres læsning, og således får de alle formidlet en langt mere overbevist, multisensorisk oplevelse af værket.

KOLLABORATIVE PRODUKTIONSFORMER OG FÆLLESSKABET SOM BRAND

Unboxingvideoen er, i løbet af de knap 20 år den har eksisteret, blevet en af de mest benyttede videogenrer online. Selvom den ikke er udviklet som marketingredskab, er dens effekt – at initiere et begær efter en genstand, du måske ikke engang vidste fandtes – stærkt kompatibel med platformkapitalismen og de indtjeneringer, genren genererer i f.eks. Youtubes økonomi, er gigantiske (Mowlabocus 564). Samtidig har genren fungeret som lidt af et ormehul for nørder og *aficionados*, der gennem de muligheder for kreativ variation, den rummer, kan mødes om stærkt specialiserede interesser og dele deres begejstring i de kreative fællesskaber, der opstår omkring videoproduktionen (Craig og Cunningham). Netop dette genretæk udnyttedes i videostrømmen omkring *Voksbarnet*. Trods deres tydelige fællestæk, formidlede videoerne også vidt forskellige personligheder, interesser, materialeforståelser og visuelle signaturer. De var skabt og postet af en løst sammenrystet flok af digitale *content creators* på tværs af genrer, brancher

og kunstarter, de fleste uden direkte tilknytning til litteraturmiljøet, som var fælles om at være på så venskabelig fod med Ravn (i hvert fald på Instagram), at hun havde sendt dem sin eksklusive goodie bag. Og om at have en god portion følgere på platformen. En del af videoernes effekt var således udbredelsen af kendskabet til og opbygningen af spændingen omkring Ravns kommende roman til en bredere kreds end hendes egne venner og følgere. Her trækker Ravn på det, man med McIntyre og Srinivasan kan kalde platformens netværkseffekt: "direkte netværkseffekter opstår når en brugers fordel ved netværksdeltagelse afhænger af det antal andre netværksbrugere, de kan interagere med." (143) På den måde har sociale medier været i stand til at platformisere et socialt relationsarbejde, som de fleste mennesker alligevel bedriver i deres private og professionelle liv, men som det nu bliver muligt for platformen at kapitalisere på. Men i Ravns artfluencerpraksis integreres netværkseffekten også på en anden måde, hvor den virale komponent, dyrkelsen af sværmen, kommer til at underbygge værkets eksplicite problematisering af den (implicit mandlige) postromantiske kunstnerfigur. Holdt op imod det borgerlige kunstbegrebs forestilling om det selvstændige, skabende subjekt, omkalfatres forholdet mellem individet og det kunstneriske udtryk i den platformiserede infrastruktur, fordi den i højere grad understøtter forskellige former for participatorisk indholdsproduktion, som kunstneren er afhængig af for at lykkes på platformen.

Som allerede etableret indgår Olga Ravns Instagramprofil som en byggesten i et mere omfangsrigt, participatorisk brand, der består af hele det kreative netværk, som unboxingvideosværmen i sin helhed eksemplarisk billedliggør. Selvom videoerne tilhører en åben prosumer-genre, er det i dette tilfælde kun muligt for de få, særligt udvalgte at producere dem, og de kommer således også til at illustrere et eksklusivt fællesskab, der ikke er åbent for alle. Sammen med den udbredte, gensidige tagging, som praktiseres mellem Ravns profil og et netværk af andre profiler, medvirker de til at opbygge et fællesskab, der tilbyder kollaborative muligheder for tværmedial, kreativ samproduktion, og som samtidig er synligt for (resten af) følgerne – både gennem den kunstneriske produktion, dets medlemmer realiserer i samarbejde og dokumenterer på platformen, og gennem et gen-

sidigt krediterings- og relationsarbejde, herunder fotos, der dokumenterer deres fysiske samvær til sociale og faglige begivenheder, og et synligt engagement i hinandens arbejde på tværs af traditionelt adskilte kunstarter. Netværket tæller dels Ravns mange kunstneriske og kulturproducerende samarbejdspartnere: billedkunstnere, grafiske designere, tekstildesignere, historikere, naturfarvere, parfumører, instruktører, dramaturger, koreografer, musikere; dels fotografer, journalister, designere, stylist, manicurister mv. involveret i Ravns interviews og forfatterfotos, og dels mange flere influencere og artfluencere på tværs af kunst, livsstil og design, som mere eller mindre aktivt deltager i et platformsbaseret onlinefællesskab, som løst knytter an til den feministiske heksefigur.

Som vi så det med dyrkelsen af genrer som opskriften og ritualer, som fungerer strukturelt efter modeller, der ligner platformens, udmærker også netværksaspektet af Ravns artfluencerpraksis sig ved opbygningen af en ikke-platformsbaseret del, der eksisterer parallelt og delvist overlappende med den rent platformsafhængige. Som Camilla Soelseth har peget på, kan platformsaktører, f.eks. instapoeter, ved hjælp af sådanne strategier opbygge en større robusthed over for platformens prekarisering (2023). Selvom Ravns netværk af forfatterkolleger er stort og aktivt, og også løbende kan ses repræsenteret på hendes Instagram, er dette samtidig et netværk, som ikke primært er platformsbundet. Skrivekurset Hekseskolen, som Ravn og Johanne Lykke Naderahvandi over en årrække har drevet, er det mest håndgribelige eksempel på, hvordan netværkseffekten i særlig grad har været integreret med et kollektivistisk kunstnerisk projekt over lang tid. Hekseskolens undervisningsforløb udgør et vedvarende pædagogisk relationsarbejde inden for en specifikt afgrænset gruppe af mennesker; de, der er indskrevne på Hekseskolen. Samtidig er denne gruppe blevet repræsenteret udad mod offentligheden som en særligt indviet heksecirkel, hvor poetisk skrift, feministisk aktivisme og rituel mysticisme går op i en højere enhed. Både i beskrivelser og markedsføring af skolens kurser, og i øvrigt løbende i de to underviseres medieoptrædener, hvor de f.eks. beskriver heksen som en "feministisk superhelt" i grænseoverskridende modstandskamp mod patriarkatet (se f.eks. Hansen 2017). Også tidligere elevers efterfølgende praksis føder ind i denne fortælling. F.eks. det feministiske skriftkollektiv

BMS (Blod Måne Søndag, f. 2016) hvis medlemmer (Dorte Limkilde, Mette Kirstein, Ronja Johansen og Fine Gråbøl) aktivt søger at udviske den individuelle forfattersignatur ved, informeret af rituelle dogmer at skrive sammen i et googledoc og performe deres digte i råbekor (BMS 2020). Også i de lange perioder, hvor Heksekolen ikke har været åben for studerende, er Hekseskolen som en fortælling om et fælles feministisk projekt og en ritualistisk poetik blevet cirkuleret flittigt – også på sociale medier – den informerer således også løbende det platformiserede, tværæstetiske onlinenfælleskab og er med til at forme og styrke dets brand.

Før de sociale medier blev filtret sammen med det litterære kredsløb, var det først og fremmest de institutionaliserede medier, og heri navnlig anmelderne, som havde til opgave at formidle en ny udgivelse til almenheden. Nu kan en del af denne opgave tillige løftes af artfluenceren og dennes netværk på platformen. Den måde, hvorpå unboxingvideoerne indgår i dette arbejde, stiller med største tydelighed forskellene til skue mellem, hvordan opgaven løses af kritikeren på den ene side og af influenceren eller artfluenceren på den anden. Genrekarakteristisk formidler videoerne en umiddelbar sensorisk oplevelse, snarere end en analytisk og intellektuel, og de er holdt i en affektiv modus, der er præget af animeret begejstring snarere end kritisk refleksion. Hvilket peger på, hvorfor Ravn og hendes forlag tilsyneladende valgte at fokusere på et andet udsnit af hendes netværk end de litterære kredse, da de sendte de særlige bogpakker ud, og f.eks. ikke sendte dem til anmelderne (Jf. Sørensen 2024, Nielsen 2023). Samtidig er selve selektionen og den offentlige performance af udvalghed, den producerer, værd at dvæle ved. At åbne en goodie bag, som det sker i disse videoer, kan betragtes som en influencerspecifik subgenre af unboxingvideoen, som involverer en gave, der ikke er udbudt til salg på det frie marked. Ved at dokumentere en relationel udveksling, som ikke er direkte økonomisk transaktionsbåret, genererer videoen en anden form for eksklusivitet: et begær, ikke blot efter tingen, der pakkes ud, men endnu mere efter at være en del af fællesskabet – efter at indgå i den relation, som tingen er uddelt på baggrund af.

Ravns artfluencerpraksis indgår således i et repræsenteret fællesskab, som følgerne kan betragte og spejle sig i, og det på en måde der umiddelbart

har store ligheder med 'almindelig' berømteddsdyrkelse, som den foregår i kulørte blade og på TV. Men det platformiserede fællesskab kører i to parallelle spor. Det ene spor fastholder en demonstrativ eksklusivitet, når der, som med bogpakkerne, sendes gaver, der inviterer til at blive flashet på platformen, ud til en udvalgt gruppe. Og ligeledes når der – privat, uden om platformens åbne interface – udgår særlige invitationer til f.eks. rituelle solhvervsfester og eksklusive heksemiddagsselskaber. Disse begivenheder dokumenteres typisk efterfølgende i offentligt tilgængelige opslag og stories, som de særligt indviede så kan kommentere på. Ofte holdes dokumentation lettere indforstået, så "man skulle have været der" for helt at forstå (se f.eks. opslaget 21.06.2024 med en gådefuld billedserie og caption'en "About last night", lagt op dagen efter sommersolhverv). Hermed flashes det for alle følgerne, men efter the fact, at en hemmelig begivenhed har fundet sted, og en række medlemmer af heksecirklen har været der og haft det fantastisk sammen. Således foregår der, samtidig med at det kritisk-feministiske netværksbrand styrkes, en udgrænsning af de følgere, som ikke var med til festen, hvilket, i tråd med basal kapitalistisk varelogik, kan puste til disses mangel og mindreværd og vække begæret efter det, man ikke er i besiddelse af.

Et begær som til gengæld bidrager med drivkraft i det andet spor, som eksisterer sideløbende. Vi har allerede set det udfoldet med farveopskrifterne og hashtagskampagnerne, og det aktiveres også, når Ravn i forbindelse med sine annoncerede performanceritualer, *Magical Acts*, søger deltagere, der ønsker at medvirke over Instagram (se f.eks. opslag 16.08.2023). Her åbnes et rent amatørisk spor i heksefællesskabet, hvor alle følgere er inviteret til at deltage og således føle sig inkluderet i det glamourøse kunstnerfællesskab, eller i hvert fald tættere på det. Her trækkes der aktivt på platformens infrastrukturer til at udbrede en kritisk praksis, hvor feminister af alle køn inviteres til at indtage alle de positioner, som kapitalismen i Federicis analyse skyr (heks, kætter, enlig kvinde, queer etc.), og indgå i mangfoldige fællesskaber, der opfører sig subversivt i forhold til en række samfundsinstitutioner, inklusive den konforme, borgerlige kernefamilienhed og den solistiske og mediemæssigt kompartmentaliserede kunstinstitution. Men ikke i forhold til platformen. I en vis forstand bliver

heksekunstnerne en slags parasitter på platformen, en trojansk hest, som smugler feministisk kritik af kapitalismen ind ved at udnytte platformkapitalismens strategier. Men hermed kan markedsaspektet heller ikke længere holdes ude af den infrastrukturelle analyse, for samtidig bidrager de naturligvis til platformens udbytningssøkonomi. I platformskapitalismen er indholdsproduktion netop det ulønnede arbejde, der genererer trafik på platformen og således sikrer platformejerens løbende indtjening (Fuchs). Når artfluenceren producerer indhold, der fører til følgernes produktion af mere indhold, bidrager hun til denne model, samtidig med at hun drager nytte af den. På den måde kan man indvende, at den feministiske onlineaktivisme bliver den honning, der får kritiske typer *hooked* på platformens limpind; at udbredelsen af en eventuel subversiv agenda således forbliver ligegyldig for platformen, så længe den genererer trafik. Dette bør imidlertid ikke afholde os fra at afdække de vildtvoksende teknoæstetiske nydannelser, artfluenceren producerer, både for værkøkonomiernes egen skyld – for deres æstetisk interessante sammenstød mellem forskellige medier, materialiteter og agenser – og for deres potentiale til få nogle af de funktionaliteter og logikker, som, i forlængelse af platformiseringen, er i færd med at sætte sig igennem på alle niveauer af vores samfund, til at træde tydeligere og mere håndgribeligt frem.

SOLVEIG DAUGAARD, oversætter og kritiker. Ph.D. i Litteratur, mediehistorie og informationskulturer fra Linköping Universitet. De seneste fire år tilknyttet forskningscentret Kunsten som Forum på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Har publiceret bøger og artikler om de historiske avantgarders poesi, samt litteraturens infrastrukturer i det postdigitale og sammen med Cecilie Ullerup Schmidt og Frederik Tygstrup redigeret antologien *Infrastructure Aesthetics* (Berlin: De Gruyter, 2024).

WITCHCRAFT ON INSTAGRAM

Or, What Is an Artfluencer?

Based on the practice of Danish writer, performance artist, and visual artist Olga Ravn who maintains an active presence on social media platforms such as Instagram, this article explores a new cross-aesthetic artistic figure it coins as the artfluencer. It uses Ravn's practice as a tread stone for a broader

exploration of this figure and the changing techno-aesthetic conditions of art production, it is a result of. Such post-digital media conditions stimulate artistic practices that, like Ravn's, master the interplay between analog and digital materiality and can navigate platform synergies and changing structures of participation. By challenging a marketing-oriented vocabulary that has characterized research in the field, the article contributes with a new approach to the growing group of art and cultural producers who operate partly as digital media creators inscribed in the infrastructures of digital platforms, and partly as actors within more traditional, established institutions of art and culture. It also discusses the platform-dependent community of artists and cultural producers whose exchange and co-creation are part of their overall artistic expression and to which Ravn belongs. The art production in this cross-aesthetic and post-digital intersection draws on a cult of personality rooted in the Romantic notion of genius while also challenging the notion of the solo artist and the boundaries between art forms through co-creation and protest strategies known from the historical avant-gardes.

KEYWORDS

EN: Platformisation, Olga Ravn, media ecology, infrastructure aesthetics, post-digital literature, digital cultural heritage, Instagram, unboxing videos, artfluencer

LITTERATUR

Alle links er tilgængeligt 15. oktober 2024.

Bishop, Sophie. "Influencer creep: How artists strategically navigate the platformisation of art worlds". *New Media and Society*. vol 00 nr. 0, 2023, 1-18.

BMS. "Enquete: kollektiver i dansk samtidskunst". *Peripeti* nr. 31, 2020 ("Kollektiv"), s. 40-42.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press, 1993.

Bukdahl, Lars. "Stå stille ild i din glød". *Weekendavisen*, 22. september 2023.

Bundgaard, Rebekka. "Magisk stemning". *Atlas magasin*, 22. september 2023, s. 3-4.

Chasar, Mike. *Poetry Unbound. Poems and New Media from the Magic Lantern to Instagram*. Columbia University Press, 2020.

Christin, Angèle. *Metrics at Work: Journalism and the Contested Meaning of Algorithms*. Princeton University Press, 2020.

- Craig, David og Stuart Cunningham. "Toy unboxing: Living in a(n unregulated) material world". *Media International Australia* 163, 2017, 77–86.
- Cramer, Florian. "What is Post-digital?" i *APRJA* 2013, <http://www.aprja.net/what-is-post-digital/>
- Cramer, Florian. "Post-Digital Literary Studies". *MATLIT* 4.1, 2016, 11–27. http://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_4-1_1
- Cramer, Florian. *Collaborating with Gertrude Stein. Media Ecologies, Reception, Poetics* (Phd-afhandling.), Linköping University, 2018.
- Cramer, Florian. "Medieøkologien og jungleloven: Christina Hagens forfatterskab og bogens fremtid". *Tidsskriftet Spring* 45, 2019.
- Cramer, Florian. "Forord". *Shannon Mattern Reparationsmanualer*. Billedkunstskolernes Forlag, 2023, 5–8.
- Cramer, Florian. "Printed Poetry". *Poetry in the Digital Age: An Interdisciplinary Handbook*. Redigeret af Claudia Benthien, Vadim Keylin og Henrik Wehmeier, De Gruyter 2025 [kommende].
- Daugaard, Solveig, Stina Hasse Jørgensen, Mette Tranholm og Cecilie Ullerup Schmidt. "Forord: Kollektiv" *Peripeti* nr. 31, 2020 ("Kollektiv"). 6–21.
- Daugaard, Solveig, Cecilie Ullerup Schmidt og Frederik Tygstrup. "Surfacing Infrastructure in the Arts". *Infrastructure Aesthetics*. redigeret af Daugaard, Schmidt, Tygstrup. <https://doi.org/10.1515/9783111349961-001>. De Gruyter, 2024.
- Duffy, Brooke Erin. *(Not) Getting Paid to Do What You Love: Gender, Social Media, and Aspirational Work*. Yale University Press, 2017.
- Edmond, Jakob. *Make It the Same: Poetry in the Age of Global Media*. Columbia University Press. 2019.
- Eichhorn, Kate. *Content*. The MIT Press, 2022.
- Enghoff, Caroline. "Olga Ravn skriver uhumsk, smukt og poetisk om folkemagi". *Berlingske*, 23. september 2023, 2. Sektion, s. 16.
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch. Women, the Body, and Primitive Accumulation*. Second revised edition. Autonomedia 2014 [2004].
- Fuchs, Christian. "Capitalism, Patriarchy, Slavery, and Racism in the Age of Digital Capitalism and Digital Labour". *Critical Sociology*, Vol. 44 No. 4-5, 2017, s. 677–702.
- Hansen, Mark B. N. *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. Routledge, 2006.
- Hansen, Tine Kirkensgaard. "Kom i hekseskole på hovedbiblioteket: 'Heksen er en kvinde, der ikke er bange for at gå over grænser'". *Politiken* 2. oktober 2017.
- Korecka, Magalena Elisabeth og Henrik Wehmeier, "Die inszenierte Erfüllung des lyrischen Ich(s)? Epitexte der Instapoetry als Schwelle zwischen lyrischem Text, auktorialer Selbstinszenierung, Plattforminterface und Rezipierenden". *De Gruyter Open Access* 2024, doi: <https://doi.org/10.1515/9783111322537-013>
- Kristensen, Nete Nørgaard og Unni From. "From Ivory Tower to Cross-Media Personas. The heterogeneous cultural critic in the media". *Journalism Practice*, Vol. 9 Nr. 6, 2015, 853–871.
- Lewis, Tania (red.) *TV Transformations: Revealing the Makeover Show*. London: Routledge, 2013.

- Lindhé, Cecilia, 2017. "A Visual Sense is Born in the Fingertips: Towards a Digital Ekphrasis". *DHQ: Digital Humanities Quarterly* Vol. 7 Nr. 1, 2013.
- McGann, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton University Press, 1991.
- McIntyre, D. P., & Srinivasan, A. "Networks, platforms, and strategy: Emerging views and next steps". *Strategic Management Journal*, Vol. 38 Nr. 1, 2017, s. 141-160.
- Colten Meisner og Andrew Ledbetter. "Participatory branding on social media: The affordances of live streaming for creative labor". *New Media & Society*, Vol. 24 No. 5, 2020, <https://doi.org/10.1177/1461444820972392>
- Moestrup, Steffen. "Theatricality, Body, Voice, Spatiality: Applying Performance Analysis to Persona-Driven Literary Journalism". *Literary Journalism Studies*, Vol. 14, No. 1, June 2022, 52-73.
- Mowlabocus, Sharif. "'Let's get this thing open': The pleasures of unboxing videos". *European Journal of Cultural Studies* Vol. 23 No. 4, 2018, <https://doi.org/10.1177/1367549418810098>
- Murray, Simone. *The Digital Literary Sphere. Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era*. Johns Hopkins University Press, 2018.
- Nielsen, Bodil Skovgaard. "Til eksamen på Hekseskolen". *Information* 22. september 2023, BØGER s. 4.
- Petersen, Sara. *Momfluenced. Inside the maddening, picture-perfect world of the momfluencer*. Beacon Press, 2023.
- Poell, Thomas, David Nieborg og José van Dijck "Platformisation". *Internet Policy Review* Vol. 8, Nr. 4 2019, s.1-13.
- Pressman, Jessica. *Bookishness. Loving Books in a Digital Age*. Columbia University Press, 2020.
- Ravn, Olga. Instagram: @olgaravn, maj 2012-okt. 2024.
- Ravn, Olga. *Voksbarneet*. Gyldendal 2023a.
- Ravn, Olga. *Five Magical Acts*. Performance på Louisiana Museum for Moderne Kunst, 18. august 2023b.
- Ravn, Olga. *Magical Acts / Vinterritualer*. Performance på Kunsten Aalborg, 13. december 2023c.
- Ravn, Olga. *Olga Ravn: Et Henført År*. KØS Museum for kunst i det offentlige rum, 2022, <https://koes.dk/udstillinger/tidligere-udstillinger/et-henfoert-aar-et-udstillings-rum-af-olga-ravn>
- Ravn, Olga. *Mindesmærke for de trolddomsanklagede. Eller: Logbog for at huske 16 kvinder 13 blev brændt levende, to begik selvmord og en lykkedes med at undslippe, 1612-1615 samt 2021, omskrevet, indsamlet, drømt af en kvinde på 34, altså mig, en stjerne blandt alle disse respirerende stjerner, der er menneskene. Del 1 af 12, marts*. Køge: KØS Museum for kunst i det offentlige rum, 2021a.
- Ravn, Olga. *Min barsel. En dagbog til nye forældre*. Gyldendal 2021b.
- Ravn, Olga. "Min Barsel – Olga Ravn – Gyldendal Forlag" YouTube, 29. jun. 2021c, <https://www.youtube.com/watch?v=9jAR0YxbqV8>
- Ravn, Olga. *Mit arbejde*. Gyldendal 2020.
- Ravn, Olga. *Den hvide rose*. Gyldendal 2016.

Ravn, Olga. *Celestine*. Gyldendal 2015.

Ravn, Olga. *Three Magical Acts*.

Ravn Olga and friends. *Stavbærerne*. Rituel performance på Nationalmuseet, 9. november 2024.

Ravn, Olga, Liv Helm, Freya Sif Hestnes og Jeanett Albek. *Hex*. Det Kongelige Teater, 28.04-08.06 2023.

Ravn, Olga og Ruth Storm. *Onde Anna* (Episode 1-5). Redaktion af Line Fabricius. Lyddesign af Jakob Heldt. DR Lyd, 2021.

Ravn, Olga og Johanne Lykke Holm, Hekseskolen, København 2015, <https://olga-ravn.blogspot.com/2015/02/hekseskolen-hekseskolen-er-aben.html> + Akademi Valand Göteborgs Universitet, 2016, <https://olga-ravn.blogspot.com/2016/03/nu-kan-du-sge-hekseskolen-igen-vi-har-i.html>

Rösing, Lillian Munk. "Olga Ravns nye roman er forrygende heksekunst. Vellykket og perspektivrig". *Politiken*, 2. oktober 2023, s. 12.

Schmidt, Cecilie Ullerup. *Produktionsæstetik – En feministisk arbejdskritik mellem kunst og liv*. Laboratory for Aesthetics and Ecology, 2022.

Schmidt, Rigmor Kappel. "Mundløs fortællekunst". *Standart*, 10. april 2024, sektion 1, s. 31.

Soelseth, Camilla Holm. "When is a Poet an Instapoet?" *BALTIC SCREEN MEDIA REVIEW* Vol. 10. 2022, s. 97-120.

Soelseth, Camilla Holm. "The media ecologies of Norwegian instapoet Trygve Skaug: tracing the post-digital circulation process of (insta)poetry through participatory-made Instagram archives". *European Journal of English Studies*, Vol. 27. 2023, Issue 1, s. 33-59.

Stidsen, Marianne. "Den sejrende heks M/K+". *Information* 15. november 2019, sektion 3, s. 28.

Sørensen, Mette-Marie Zacher "Grønne æbler under armhulerne: Olga Ravns "Voksbar-net" og dufte". *Standart*. 38.2 2024, s. 79-82.

Thomsen, Anne Skov. "I hænderne på Olga Ravn bliver sproget til voks". *Kristeligt Dagblad*. 23. september 2023. 2. sektion, s. 5.

Zangenberg, Mikkel Bruun. "Kvindekampen genoptaget". *Weekendavisen*, 26. januar 2018, sektion 3, s. 16.

