

## Representationer och repetitioner på musiken fält

Paper inskickat till konferensen Rock och Samhälle, Hultsfred, 7-8 juli 2009.

*Daniel Ericsson*

Ekonomihögskolan, Växjö Universitet, daniel.ericsson@vxu.se

Som ett monument över en svunnen tid reser sig hamnbyggnaderna i Albert Dock ur floden Merseys grumliga vatten med sina 23,5 miljoner tegelstenar staplade på varandra. Upprest under ett par hektiska år i början av 1840-talet mitt i Liverpool, invigd och namngiven den 30:e juli 1846 av Prins Albert, var under ett par årtionden Albert Dock själva hjärtat i det brittiska handelsimperiet och dess ostindiska affärer; ett kombinerat och slutet hamn- och lagerhuskomplex som möjliggjorde vad som då var världens snabbaste och säkraste sätt att lagra och hantera varor.

Historien bakom Albert Docks tillblivelse är dock lika märklig som dess hastiga förfall. Redan i slutet av 1890-talet är hamnen obsolet, den är underdimensionerad och kan inte ta emot den nya tidens storfartyg, och därtill börjar den brittiska exporten och importen att ändra karaktär och gå andra vägar. Sakta men säkert ser Liverpool så sina handelsprivilegier gå förlorade till konkurrerande hamnstäder, och från 1920-talet och framåt går staden och hamnen in i en ömsesidig förslumning. 1980 är Albert Dock en veritabel ruin; krigshärjad, övergiven och uträknad.

Likt fågeln Fenix reste sig ur askan, hämtar sig dock Albert Dock mirakulöst ur sin slummer. Med Margaret Thatcher vid det brittiska rodret sköljer en privatiseringsvåg över England, och med den följer Albert Dock. Den fallfärdiga hamnen kapitaliseras med vindens fart – och vitaliseras i grunden. Lagerhusen blir till lyxbostäder, gourmetrestauranger och exklusiva kontor, i hamndockan ersätts fraktfartygen av yachter och Tall Ships Race, och så flyttar kulturen in med Tate Gallery, The Beatles Story och International Slavery Museum. Inte för inte är Albert Dock det stora dragplåstret när Liverpool är Europas kulturhuvudstadsår 2008.

Att Albert Dock fortfarande är ett monument, men också över någonting helt annat än det brittiska handelsimperiets uppgång och fall, står klart för mig när jag besöker The Beatles Story en blåsig dag i maj. Museet är inhyst i källarvalven under Albert Dock, liksom för att förmedla känslan av 60-talets dystra och fattiga Liverpool så som staden måste ha tett sig för musikerna och publiken på the Cavern, klubben där the Beatles för första gången såg dagens ljus. Efter att ha insupit den magiska atmosfären av Beatles "Yesterday and Today" slår jag mig i slang med Mary, DJ på museets barnavdelning.

Mary är uppvuxen i Liverpool, Merseyside, och hon hade just blivit tonåring när the Beatles gick skilda vägar. "För ung för att ha varit där när det hände", säger hon, men hon berättar så gott hon kan om hur det var i Liverpool när det begav sig, och hur beatlarna än idag är ständigt närvarande i staden. Paul McCartney har nyligen tagit ett stort ekonomiskt ansvar för att ge dagens ungdomar möjligheter att spela musik.

Hennes egen uppgift – att få barn intresserade av the Beatles – brinner hon för, och målande berättar hon om de reaktioner hon får när hon plockar fram gamla 45:or, EP-skivor och LP-skivor. ”De har ju aldrig sett något liknande”, säger hon och pekar mot en dignande hylla av skivor. En komplett samling av de skivor som John och Paul lyssnade på när de var unga, visar det sig.

Mary berättar vidare om att hon sett Eric Clapton spela kvällen innan i nybyggda Echo Arena, granne med Albert Dock, och sin idol Bob Dylan någon vecka innan dess. ”Helt fantastiskt”, hade det varit, men också litet märkligt menar hon. Att lyssna till Eric Clapton hade varit som att lyssna till en skiva, inte ett ord hade han sagt till publiken, och Bob Dylan hade ju haft sin stora svart hatt på sig, så honom hade hon inte riktigt sett. ”*Det kanske inte var han då*”, skämtar jag och Mary skrattar med. ”*Nä, hans röst kanske bara var inspelad.*”

Det är här i vårt samtal som inte bara Albert Dock och Liverpool, utan också the Beatles och deras vänner, framträder med en monumental tydlighet för mig. Plötsligt inser jag att det nog kan föreligga i det närmaste homologi mellan Albert Dock och the Beatles, deras positioner och dispositioner i det brittiska imperiet. De är kanske inte alltigenom uttryck för samma sorts logik, men de representerar båda museala strategier. Mellan lagerhusen i Albert Dock och Marys skivhylla tycks det mig som om en röd tråd löper; och mellan Albert Dock och Echo Arena hör jag historiens vingslag i form av en vinande kall förändringsvind. På något sätt ligger något mycket gammalt förankrat i hamndockan – något som också kastar sitt ljus över dagens musikaliska och kulturella fenomen som fildelning, Spotify och Pirate Bay.

För att utforska denna homologi kan det vara på sin plats att vända sig till Jacques Attali, fransk ekonom, tidigare rådgivare till president Mitterrand och f d president för European Bank for Reconstruction and Development. Attali är dock kanske mest känd för sin bok *Noise: The Political Economy of Music* från 1977 i vilken han driver tesen att förändringar i musikens värld förebådar större samhällsliga förändringar och empiriskt belägger sitt påstående genom att tolka och ordna världshistorien i ett antal på varandra följande musikpolitiska samhällssystem: offrandets, representationens, repetitionens respektive kompositionens.

Attalis bok är ett minst sagt otillgängligt verk. Å ena sidan väver han på ett tämligen eklektiskt och profetiskt sätt samman franska pop-filosofier såsom Gilles Deleuze, Jean Baudrillard och Michel Serres med tyska ikoner såsom Friedrich Nietzsche och Karl Marx. Å andra sidan skriver han på ett sätt som om varje ord och mening vore ämnade att läsas på barrikaderna. *Noise* är en stridskrift full av politiska aforismer, och minner som sådan kanske allra mest om *Det kommunistiska manifestet* eller varför inte något ur Pierre Bourdieus senare produktion. För att försöka förstå hur Albert Dock och the Beatles hänger samman är det dock idéerna som Attali nedlagrat i *Noise* som jag vill ta fasta på.

En av utgångspunkterna för Attali är att ljud och makt är två sidor av samma mynt. Ljud är en källa till makt, skriver han (s. 6), och uppmärksammar de många olika politiska spel som förs i syfte att kontrollera människors ljud och oljud. Att tysta någon, vad är det, om inte makt? frågar sig Attali. Att harkla sig ljudligt i en konsertsal så att förste violinisten kommer av sig, vad är det, om inte makt? Och vad innebär det att tjuvlyssna, att censurera och att övervaka? Jo, det innebär att ägna sig åt

maktutövning, att använda maktens teknologier för att kontrollera och dominera i, och genom, ljud.

Utifrån Attalis maktperspektiv är musik så ingenting annat än ordnat oljud ämnat att disciplinera människorna. Och som sådant är musik sannerligen inte något oskyldigt vi har att göra med. Snarare tvärtom: Musik är maktutövning, men en försåtlig och maskerad sådan i det att den får oss att tro att vi hör något annat när vi lyssnar till den. Kanske tror vi oss t ex höra en konstnärs oförstörda själ? Eller, varför inte, kreativa och högre krafter större än vad vi någonsin kan komma att förstå? Musikens makt över oss är dock till och med större än så, hävdar nu Attali, och skriver fram sin kanske mest kontroversiella utgångspunkt, sin idé om att musik är profetisk, att förändringar i musikens värld förebådar större samhällsliga förändringar.

För att ge denna idé substans formulerar Attali en andra utgångspunkt – en, som han skriver, ”hypotes” som överlagrar idén om oljud och makt som två sidor av samma mynt, men som samtidigt ger denna idé än mer radikala förtoner. Med referens till René Girard och hans teorier om de förmoderna samhällenas kanalisering av våld genom skapandet av syndabockar, på en och samma gång utstötta och dyrkade offer, argumenterar Attali för att musik fyller exakt samma samhällsliga funktion. ”*Oljud är ett vapen*”, skriver han (s. 24, i min översättning) och fortsätter; ”*och musik är, först och främst, formeringen, domesticeringen och ritualiseringen av detta vapen som en avbild (simulacrum) av rituellt mord.*”

Attalis argument för denna hypotes är inte särskilt övertygande, åtminstone inte för den som är positivistiskt bevandrad. Attali formulerar inte några logiskt deduktiva argument som leder fram till hypotesens formulering och han presenterar inte några observationer som gör att den empiriskt kan verifieras eller förkastas. Argumentationen är istället svepande och mycket kategorisk. Biologiskt sett är oljud en källa till smärta, och oljud har i alla tider erfarits som förstörelse, oordning, smuts, förorening och aggression konstaterar Attali som mer eller mindre ovedersägliga faktum. Se bara till Odysseus och sirenernas sång, och till råttfångaren i Hameln! anför Attali så i det närmaste triumfatoriskt. I alla kulturer associeras oljud med vapen, blasfemi och plågor.

För den som läser Attalis hypotetiska utgångspunkt som fan läser Bibeln, d v s positivistiskt, fungerar förmodligen inte analogin mellan Girards syndabockar och musikens symboliska offerriter, och detta är Attali väl medveten om. För den som läser hans hypotes som ingenting mindre, ingenting mer än en teoretiskt grundad spekulation, en bild ämnad att väcka den slumrande tanken, kan utfallet dock bli ett annat. Då kan den till och med anses fungera, det universella anslaget och den logocentriska världsbilden till trots. Då kan man välja att tro på Attalis hypotetiska resonemang, liksom man kan välja att tro på honom när han vidare påstår att vapnet oljud historiskt sett har formerats, domesticerats och ritualiserats i fyra olika, på varandra följande, typer av musicerande.

Den första av dessa typer är musik som offrande, och Attali skriver fram denna typ genom att sätta in musicerande i ett religiöst och idéhistoriskt perspektiv. Redan innan det fanns en värld, börjar han sin exposé, när oordning härskade existerade oljud i bakgrunden; i Gamla Testamentet uppstår inte oljudet förrän vid syndafallet; och de första oljud människan hör är guds fotsteg. Givet denna kaotiska inramning framträder musik i förmoderniteten som ordnat, systematiserat och tämjt oljud i samband med

bön och andra religiösa ceremonier där det får en tröstande funktion i det att den omvandlar rädsla till glädje, dissonans till harmoni.

Den förmoderna musiken existerar dock inte först och främst i de religiösa rummen. Snarare är den både prosaisk och profan. Den lever sitt liv på gatan och på karnevalen – där den kommer till användning och fungerar som ett slags stabilisator, en våldsabsorberare: Istället för att offra varandra i krigiska akter binder musiken människorna till de vardagliga sysslorna – till vaggsången och gnolandet på åkrarna – och till högtidernas tjo och glam. Attali använder själv inte orden, och han gör inte heller några referenser till Aristoteles eller Freud, men musikens funktion kan nog här antas utgöra ett slags samtidigt katharsis och sublimering. Rening och bortträngning av känslor i ett. Eller, med Attalis ord, ”integrerare och subverterare” (s. 31).

Enligt Attali förebådar denna typ av musik som offrande möjligheten av ett ordnat samhälle, ett samhälle av arbetsdelning och specialisering, där människors uppgifter och strävanden företrädesvis koordineras genom makt, hierarki och, inte minst, pengar. Om dess användning i vardagen gav musiken värde i offersamhället, börjar under medeltiden ett nytt värde tillskrivas musiken; utbytesvärdet. Det är ett värde som uppstår i relationen mellan producent och konsument, och som inte bara förutsätter specialiserade roller och funktioner, utan också en form av marknad där utbud kan möta efterfrågan.

Från att ha varit tämligen ospecialiserad och i det närmaste allmångods under de feodala strukturerna, börjar nu musikern framträda som en specialiserad marknadsaktör. Barden, som blott varit en funktionär, en tjänare bland andra hårt knuten till hovet och med en anonym repertoar spelad på befallning, ersätts av ett mer självständigt artistsubjekt, ett subjekt som å ena sidan approprierar och tilldelas upphovsrätt över sina verk, och å andra sidan tillåts ta betalt för sitt arbete. Musikern blir till entreprenör, skriver Attali, men vägen fram till denna position är lång, och kantad av en rad olika institutioner som måste till för att den entreprenöriella tillblivelsen skall kunna fullbordas.

En sådan institution är, förstås, lagstiftningen. För att artisten skall kunna ta betalt för sitt arbete måste hon erkännas rättigheterna till det. Men det krävs så otroligt mycket mer. För att bevaka musikernas intressen, och samtidigt tillskapa nya egenvärden, krävs musikförlag; för att utbilda musiker som kompositörer krävs musikaliska akademier och konservatorier; och för att musiker skall kunna ge konserter med ekonomiska skalfördelar krävs konserthus och inträdesbiljetter. Listan kan göras lång, och Attalis bok kan mycket väl i detta sammanhang läsas som en kartografi över musikfältets många olika institutioner och deras framväxter.

Bland de många institutionella förändringar som måste till för att främja det musikaliska entreprenörskapet är det dock två som överskuggar alla andra; å ena sidan en förändrad syn på musikens bruksvärde, och å andra sidan en utbredning av föreställningen om artisten som varandes särskilt begåvad eller benådad – en stjärna. Båda dessa två omständigheter bidrar till att skapa ett nytt musikpolitiskt samhällssystem, *representationens*, vilket förutsätter från varandra självständiga marknadsvärderingar av original och av tolkningar av dessa original. Den förra värderingen förutsätter att originalet är tillräckligt originellt och/eller bär en stjärnas signatur; den senare att representationen (i betydelsen tolkning) är tillräckligt originellt och/eller bär en stjärnas signatur.

Dessa två värderingar bidrar till att skapa en marknad för artister, musiker och uttolkare. Men de bidrar också till att skapa en efterfrågan efter klassiker – original som är så pass originella att de bedöms vara värda att uppföra om och om och om igen. Och det är nu musik på allvar börjar att kodifieras på ett systematiskt sätt, för att därigenom på allvar kommodifieras och bli till en handelsvara – en stapelvara – bland andra. Med symboliska representationer såsom noter, partitur och sånghäften säljs idéerna in om originalet och dess tolkningar, och på köparsidan trängs den framväxande bourgeoisien för att tillförskansa sig den nya maktens statussymboler. Det organiserade oljudet är nu inte längre något man nödvändigtvis lyssnar till. Musik är något man äger – och något man samlar på.

Bruksvärde blir så till utbytesvärde, och utbytesvärde blir till lagervärde. Och det inte bara för bourgeoisien. Allt fler och fler strömmar till de snabbt växande klassikermarknaderna, som om de själva genom att spela eller lyssna till andra spela denna musik, skriver Attila (s. 69), skulle kunna återuppleva den tid som flytt och för en kort, kort stund bli sina egna herrar. I Attilas ögon är detta ingenting annat än ett spektakel, ett "make-believe" ämnat att få massorna, och då särskilt proletariatet, att tro på en värld i harmoni, utan konflikter och motsättningar mellan de kämpande klasserna.

I detta representationsspektakel äger (symfoni)orkestern, enligt Attila, något av en särställning. På ett metaforiskt plan illustrerar själva dess plats i de gigantiska konsertsalarna de processer som gör utbytesvärde till lagervärde och som ger ekonomiska skalfördelar av att sälja musikaliska stapelvaror. Den representerar med andra ord själva representationen – men förebådar just i detta förhållande också den gryende industrialismen med dess inneboende maktstrukturer. Här har vi embryot till den moderna företagsledningen i form av strikt arbetsdelning, anonyma arbetare som följer en på förhand bestämd algoritm, ett partitur, utan möjlighet att själva definiera och äga produkten av sitt arbete, förvisso fast avlönade, men ledda av en omnipotent dirigent som med subtila käpprörelser dompterar sina underställda att på kommando ömsom vara tysta, ömsom ta ton.

Inte för inte, skriver Attali (s. 67), identifierar sig den ekonomiska överheten i samhället just med dirigenten. Men överheten identifierar sig också med det musikpolitiska samhällssystem den orkestrerade maskinen förebådar; repetitionens ekonomi. En överflödets ekonomi där utbudet standardiseras och maximeras för att tillfredsställa den glupska marknadens aptit; en ekonomi där du kan få din T-Ford i vilken färg du vill, så länge den är svart; en ekonomi där man, likt orkestern, skapar värde genom att repetera för att repetera en etablerad, normaliserad och begränsad repertoar.

Repetitionens ekonomi är, skriver Attali (s. 85), till början en biprodukt till representationens ekonomi, men snart nog vänds detta ekonomiska förhållande upp och ned på så sätt att representationen snarare understödjer repetitionen. Framförandet av musik blir inte längre nödvändigtvis repetitivt som under representationens lagar, utan en engångsföreteelse (om än kanske med många omtagningar och pålägg) – en form att pressa och mångfaldiga skivor i, och, genom.

Enligt Attali har vi härvid att göra med ett veritabelt paradigmskifte vad gäller sättet att överhuvudtaget förhålla sig till musik, men också vad gäller sättet att förhålla sig till samhället, de Andra – och sig själv. I repetitionens samhällssystem

omkonstrueras subjektpositionerna i mångt och mycket i grunden. Representationens originella aktörskap centraliseras samtidigt det avpersonifieras. Artistisk originalitet är inte längre per automatik ett plus.

Framförallt är det fonografen, och sedermera grammfonen, som banar väg för detta paradigmskifte, och Attali granskar med rätta detta teknologisprång in i minsta detalj. Vad betyder det egentligen att kunna spela in ljud? Och vad får det för samhälleliga konsekvenser? I sista analysen, konstaterar han, med indirekt hänvisning till Lenin, måste det innebära möjligheten att på en och samma gång kontrollera historien och samtiden, att påtvinga andra historiens oljud och samtidigt tysta samtidens sammelsurium av dissidenter.

Men vad konstituerar då denna möjlighet? Attali väver nogsamt fram sina argument med hjälp av ett antal teoretiska resonemang och empiriska observationer. För det första möjliggör lagring på skiva en deterritorialisering av musikens ekonomi: Musik kan nu konsumeras var som helst utan hänsyn till offrandets eller representationens fysiska lokalisering vare sig i tid eller rum. En ny musikalisk tidsgeografi kan så sägas öppnas upp, en verklighet där makten över lyssnaren späs ut, maskeras och anonymiseras.

Denna verklighet konstitueras, för det andra, av en förändrad lagerlogik. Det är inte i första hand de fysiska objekten som tilldelas lagervärde utan den tid som finns nedlagrad i dem och som kan ”packas upp” vid en eventuell lyssning. Att köpa inspelad musik är att köpa möjligheten att tillförsäkna sig en annan människas tid, samtidigt som själva transaktionen kan ses som införskaffandet av ett löfte om att frigöra den användartid som krävs för att ”packa upp” den i objektet nedlagrade tiden. Den dignade skivhyllan fungerar härvid som ett substitut för lyssning, vilket i sin tur förklarar varför människor köper fler skivor än de faktiskt har tid att lyssna på. De samlar, skriver Attali (s. 101), vad de vill finna tid att lyssna på – när det i själva verket, symboliskt sett, är ”död” de samlar på (s. 125).

Som en konsekvens av denna rums- och tidsförskjutning menar Attali att den inspelade musiken förlorar sin relation till människors levda erfarenheter – och därmed sin mening. Denna meningslöshet späs dessutom på av den massproduktion som, för det tredje, ristas in i inspelningens spår i termer av ekonomiska skalfördelar. Meningen med den först deterritorialiserade, sedan vitt spridda musiken måste därför skapas: Konsumenter måste utbildas för att inte alieneras och efterfrågan måste produceras på ett meningsfullt sätt. Ett sätt bland många är att använda sig av manipulativa teknologier såsom hitlistan – en uppfinning ämnad att tillskapa bruksvärde, men som enligt Attali snarare leder till banalisering samtidigt som den berövar ungdomarna, det primära konsumtionsobjektet, deras frihet – för att inte säga deras socialitet. Konsumtionen av musik förväntas inte längre ske kollektivt som under representationens ekonomi, utan i tyst ensamhet.

Attalis argument är övertygande, och det tycks som om han har en brunn att ösa ur när han till sist dystopiskt ringar in musikerns nya livsbetingelser som inspelningsartist, och beskriver de som varandes under en ”nonsensregim”. Denna regimen förslavar musikerna under ett ok av positivism, imperialism och elitism, men sätter dem samtidigt på piedestal. De förlorar sitt aktörskap men vinner berömmelse som formpressande och formpressade former. Syndabocken har blivit en

identitetsmodell tom på kreativ mening, konstaterar Attali, och nämner passande nog the Beatles som ett slags primus inter pares.

Vilket osökt för oss tillbaka till Albert Dock, The Beatles Story, Echo Arena och Mary där hon står i sitt DJ-bås och spelar plattor för oförstående barnaöron. Vad säger oss egentligen Jacques Attalis profetiska och musikaliska samhällsteori om dessa olika fenomen? Och vad kan vi lära om samtidens musikpolitiska fenomen?

I mina öron hörsammar jag åtminstone tre tydliga ljudkulisser. För det första låter det som om de två fenomenen Albert Dock och the Beatles, om än i olika tidsepoker, befinner sig i brytningspunkten mellan representationens och repetitionens ekonomier. Albert Dock blir till vid en tidpunkt då varucirkulationen på allvar tagit fart, men underdimensioneras så pass att den inte förmår möta säljrepresentanternas marknadskrav, och än mindre parera massproduktionens tillskapade efterfrågekurvor. Verksamheten var helt enkelt anpassad efter utbytesvärden, och inte lagervärden.

The Beatles uppgång, å andra sidan, sker i representationens ekonomi där de tillkämpar sig en plats på Liverpools musikscener genom att först framföra covers, för att därefter bli till originella stjärnor, medan deras fall sker i repetitionens ekonomi. I samma stund John, Paul, George och Ringo kliver av de representativa konsertarenorna och specialiserar sig som inspelningsartister inunder repetitionens nonsensregim inträder alienationen hos dem. Och precis som Albert Dock tycks det mig som om Beatlarna var anpassade efter utbytesvärden, och inte lagervärden. I John Lennons fall finns det till och med fog för Attalis tes om att den repetitiva musiken inte bara lagrar utan också förebådar ond bråd död.

För det andra låter det som om dagens Albert Dock med alla sina museer återuppstått i representationens ekonomi, och att verksamheternas olika inriktningar, i sig, med stor symbolisk tydlighet inringar representationens logik. Tate Gallery med sina modernistiska original och International Slave Museum med sina vittnesmål över borgerlighetens representativa egendomsanspråk pekar båda i samma riktning, mot maktens teknologier för att tvinga människor till tystnad. I stum beundran eller i tyst protest inför kanaliseringen av våld som sköljer över besökarna.

På The Beatles Story får besökarna i samma anda ta på sig otympliga hörlurar ur vilka det strömmar ord, ord, ord uppblandat med musik och anvisningar om varthän vi skall vända blicken. Stumma föses vi runt museet, utestängda från omvärlden, inneslutna i oss själva, i just den riktning som den mäktige kuratorn – tänk vilken passande titel! – bestämmer. Attali har bestämt en poäng.

För det tredje låter det som om Echo Arena inte riktigt passar in i homologin mellan då och nu, mellan där och här. Det skorrar rejält om både Bob Dylan och Eric Clapton, och kanske har det att göra med att de befinner sig i representationens arena, men representerar repetitionens ekonomi. Ekot som förmedlas är helt enkelt alienerande för den som lyssnar.

Representationens makt vilar så tungt över Albert Dock – och frågan är om detta också är signifikativt för musikens och kulturens fält i övrigt? Frågan är öppet ställd, men nog går mycket av dagens musikpolitiska diskussioner att hänföra till representationens ekonomiska diskurs, snarare än den repetitiva. Och nog tycks det som om mycket av den teknikutveckling som skett rycker undan repetitionens själva existensberättigande.

En återgång till representationens ekonomi var dock inte riktigt det som Attali förutspådde när han skrev sin bok 1977. Det han såg framför sig var en ny ekonomi, kompositionens: Ett musikpolitiskt samhällssystem som i grunden negerar allt de övriga samhällssystemen vilat på, och där aktörerna skriver om dem utifrån ett förkastande av maktens alla etablerade dikotomier. I själva verket var det nog ett postmodernt musiklandskap han såg framför sig, där aktörerna själva tar ansvar för att skapa sina livsberättelser, ett samhälle där aktörerna skapar sina egna instrument och skapar musik tillsammans utifrån nya, ännu ohörda värdeskalor. Och där är vi nog inte. Om vi än någonsin kommer dithän.