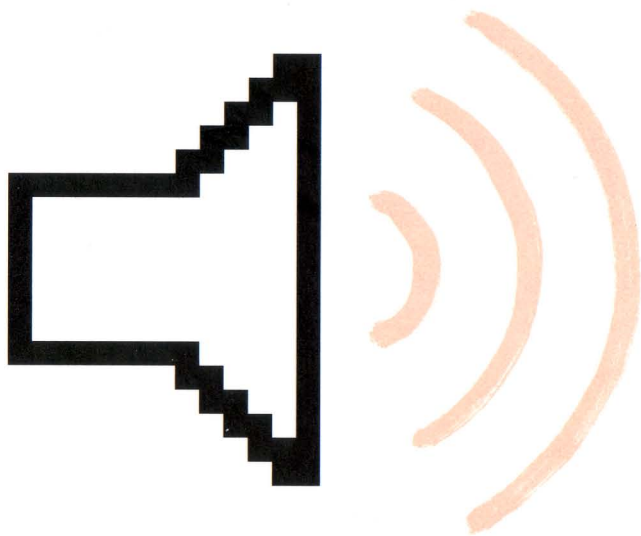


# DET POSTDIGITALA MANIFESTET

Hur musik äger rum



**RASMUS FLEISCHER**

INK BOKFÖRLAG 2009

**Det postdigitala manifestet**


*Hur musik äger rum*

**Rasmus Fleischer**

ISBN 978-91-78-00-000-0  
www.nordstedtsforlaget.se  
© 2019 Nordstedts Forlaget  
Första utgåvan 2019  
Första utgåvan 2019  
Första utgåvan 2019

**Ink Bokförlag**

[www.inkbokforlag.com](http://www.inkbokforlag.com)

Kopimi  Rasmus Fleischer 2009

*Grafisk design, omslag* Petter Hanberger

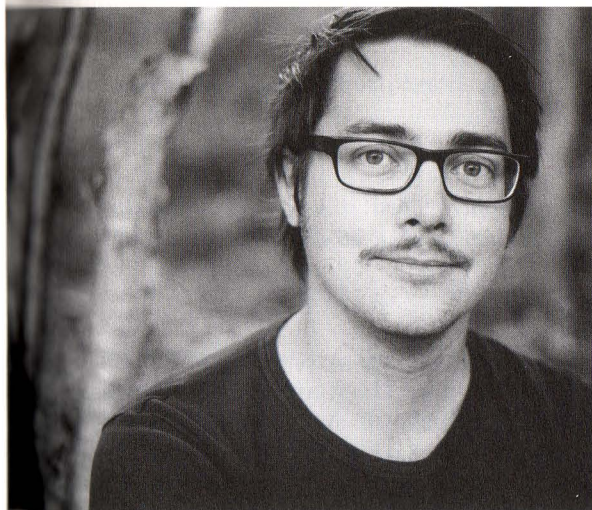
*Grafisk design, inläga* Mathias Forslund/D54.se

*Foto* Sannah Kvist

*Tryck* Munkreklam, Munkedal 2009

ISBN 978-91-973-586-9-9

**Ink Manifest** är en serie essäer skrivna av unga, radikala författare. Ink Manifest sliter och drar i vår världsbild för att hitta de öppningar där ett fördjupat samtal är möjligt. Det är ett försök att få fatt på vår samtid. Det är vår värld framskriven i förvisningen om att ord är för oss att bruka.



**Rasmus Fleischer** (f. 1978) är skribent och doktorand i samtidshistoria vid Södertörns högskola i Stockholm.

Fleischer har sedan början av 2000-talet arbetat som journalist och regelbundet medverkat i tidningar som *Expressen*, *Arena* och *Arbetaren*. Han var en av dem som 2003 grundade Piratbyrån, ett kollektiv bestående av konstnärer, hackers och teoretiker.

Sedan några år tillbaka driver Fleischer den tongivande bloggen [Copyriot.se](http://Copyriot.se) där han diskuterar filosofi, nätpolitik och samtida kulturteori. I sin kommande avhandling undersöker han hur det svenska musiklivets institutioner hanterat de dilemman som uppstått i samband med 1900-talets nya medier.

Fleischer är även utbildad barockmusiker och har spelat blockflöjt i medeltidsensemblen Vox Vulgaris. *Det postdigitala manifestet* är hans debutbok.



# 1.

Det börjar bli dags att tänka på refrängen.

# 2.

En vän utbrast: "Att alltid behöva välja all musik själv är som att alltid behöva spela all musik själv."

# 3.

En före detta popstjärna konstaterade: "Inspelad musik är en konstform som har nått vägs ände. Den hör till 1900-talet, som fossila bränslen. Kanske har vi internet att tacka för den saken. Nätet påskyndade den process som gjorde inspelad musik till någonting daterat, någonting vars värde sjunker likt den tyska marken i Weimarrepubliken."

# 4.

En advokat slutpläderade: "Det är som att ligga på rygg och låta stekta sparvar flyga in i munnen på dig, oavsett om du är hungrig eller inte. Sparvarna ligger också i drivor runt dig för att du ska kunna konsumera dem när du vill utan att det kräver någon som helst uppoffring från din sida. Naturligtvis inträder en viss mättnadskänsla."

# 5.

"Vilket slags musik gillar du?" En gång var frågan given när vänskapsband knöts. Numer framstår den snarare som oartig eller i bästa fall som komisk, i sin underförstådda referens till vardagsrummets skivhylla. Upptäckandet av ny musik går

idag oändligt mycket snabbare än före internet. Vi känner till mycket mer musik, fyller fickorna med mängder musik som för inte länge sedan vore ofattbara. Men hur är det möjligt att välja? Hur är det med vår förmåga att beröras av musik, eller mer materialistiskt uttryckt: våra kroppars förmåga att sättas i rörelse av musik. Har den blivit större eller mindre?

## 6.

Under nätets stora etableringsfas – ungefär mellan åren 1995 och 2005 – tänkte man sig en ”digital värld” dit man kunde flytta befintliga verksamheter. Sedan hände något: cyberspace imploderade, blogandet exploderade. Intresset för ”virtuella världar” slocknade, energierna riktades om mot ”sociala nätverk” vars bränsle hämtas från nätets alla gränssnitt till den materiella vardagen, från sådant som händer vid en viss tidpunkt och på en viss plats.

Kulturfenomen befinner sig i ständiga kretslopp mellan digitalt och analogt, mellan universell tillgänglighet och temporär lokalisering. Det är utgångspunkten för det postdigitala perspektivet.

## 7.

Lika länge som ljud har kunnat fixeras som digital information har den digitala informationen kunnat materialiseras som postdigital situation. På den refrängen är det nu dags att tänka. Inte för att den skulle vara ny, utan för att vi under en kort historisk period bländades av det digitala till den grad att vi tog det postdigitala för givet. Nu känner vi av en motrörelse. Den märks allra tydligast i vårt umgänge med musik.

## 8.

Musik har alltid sprungit ur överflöd. Bland alla upptänkliga sätt att förslösa det ofrånkomliga överflödet av energi – den del som inte kan lagras för att säkra en samhällsnytta eller underordnas en logik av mål och medel – hör musiken till de mest förunderliga. Energin kan kanaliseras i ljud på oändligt många sätt, men musikens förmåga att beröra människor har alltid hängt samman med gränserna för hur överflödet realiserats. För att höra viss musik har man behövt uppsöka vissa platser, eller spara pengar för att kunna köpa vissa objekt. Tillgången till musik har på olika sätt präglats av en knapphet som har gjort musikupplevelsen exklusiv.

Varje gång vi berörs av musik befinner vi oss i en situation där ett oändligt överflöd av potential – möjliga låtar, ljud, toner, rytmer, rörelser – materialiseras inom ramarna för vissa gränser, däribland de gränser som sätts av tid och rum. Det digitala har på intet vis gjort musiken gränslös, utan snarare ökat vissa gränzers betydelse på bekostnad av andra.

## 9.

Vi kan uppleva ett ständigt tilltagande musikaliskt överflöd i minst två bemärkelser. Först och främst i form av den faktiskt klingande musik som ackompanjerar en allt större del av vår levda tid. Ofta står vårt val inte längre mellan musik och tystnad utan mellan att antingen påtvingas musik utifrån eller att sluta sig i hörlurarnas självvalda bubbla. Tendensen till allestädesvaro, musikens insmältande som ständig bakgrund, är inte ny utan ett

resultat av ljudmediernas fortgående utveckling under hela 1900-talet.

Än mer påtaglig är tendensen till överflöd på det andra plan som handlar om utbud, valmöjlighet och tillgänglighet: att när- och varsomhelst med bara några klick kunna lyssna på vadsomhelst som någonsin blivit inspelat och utgivet. Digitaliseringen har i denna andra bemärkelse verkligen inneburit ett paradigmskifte för vårt vardagliga umgänge med musik. Envar får själv bestämma sin symboliska vändpunkt. Låt oss preliminärt anta att någonting skedde under 00-talets mitt, omkring år 2005.

## 10.

Vi har idag omedelbar tillgång till oändligt mycket mer musik än vad vi någonsin kan integrera i våra tidsbegränsade liv. Ett urval är därför ofrånkomligt. Våra tekniker för att hantera överflöd av sådan art är i många fall omogna och formbara. Än så länge fortsätter vi i hög grad att förlita oss på 1900-talets filter. De utvecklades för att skapa ordning kring små oaser av överflödande tillgång, i ett klimat som annars präglades av knapphet. Tekniskt talat upprätthölls knappheten å ena sidan av radiovågornas begränsade frekvensutrymme och hårda reglering, å andra sidan av att inspelningsmedierna frambringade distinkta enheter som var och en uppbar en viss kostnad och upptog ett visst fysiskt utrymme. Etermedierna och skivbolagen, väsensskilda fast i ett alltmer sofistikerat samspel med varandra, kunde hålla lyssnandets valmöjligheter på just den nivå där alla tänkbara varianter av inspelad musik, bred såväl som smal, fick sin exklusivitet och därmed även ett emotionellt och ekonomiskt värde.

Digitaliseringen rubbade i sig inte ordningen. Tvärtom nådde denna musikekonomi sin lukrativa kulmen under 1990-talet, med det tidigdigitala mediet cd. När de digitala maskinerna kopplades samman i globala nätverk och informationen från cd-skivorna samlades på hårddiskar svämmade oaserna däremot över.

## 11.

Låt oss i tanken ta sikte på en singularitetspunkt: det totala överflödet. Punkten då vi närsomhelst, varsomhelst, i vilket sammanhang som helst kan välja att lyssna på vilken förinspelad musik som helst. Vi är ännu inte där, men vi omges sedan några år av digitala lagringsmedier som gör det möjligt att föreställa sig denna punkt. Kurvan för hur mycket som ryms på billiga lagringsmedier i fickformat stiger exponentiellt. I förrgår mätte vi våra hårddiskar i megabyte, igår i gigabyte, idag i terabyte och vi rör oss stadigt mot den dag då vi bär runt på petabyte. Där någonstans börjar det bli praktiskt möjligt att i sin ficka lagra all musik som någonsin har utgivits. Ungefär ett dussintal år verkar vi ha kvar, men det vi bör uppmärksamma är att tendensen påverkar oss redan idag. Hur många människor som i praktiken kommer att vilja ha det hypotetiska fickminnet är däremot mindre relevant. Singularitetspunkten är fastställd och mot den bör vi pröva våra tankar om musikens framtid.

En konsekvens av att ha all musik som någonsin spelats in på sitt fickminne är att den kan kopieras till ett annat fickminne, från person till person, utan någon praktisk möjlighet till kontroll utifrån. En ännu viktigare konsekvens är att den omedelbara



tillgängligheten på ett eller annat sätt förändrar vår relation till musik. Om det ökar eller minskar vår förmåga att beröras av musik är än så länge en öppen fråga.

## 12.

Överflödet är en avgrund. Vi vet alla hur det är att sitta paralyserade, stirrande ner i en alldeles för stor spellista. ”16381 objekt. 63 dagar, 10 timmar, 38 minuter, 19 sekunder total tid. 131,92 GB.” Samma känsla infinner sig också när vi använder en tjänst där musiken strömmas direkt från en central server, där det bara är att söka och trycka play. Vi ges i båda fallen valmöjligheter gränsande till det oändliga. Alla alternativ ligger exakt lika nära till hands.

Om arkivet inte består av mer än 16381 spår finns dock fortfarande möjligheten att trycka shuffle, följt av ett antal blaserade framåthopp, tills en affekt uppträder som kan peka ut en riktning för fortsatt lyssnande. Men om man verkligen har tillgång till all musik som någonsin spelats in – vad innebär då möjligheten att sätta på sig hörlurarna och lyssna i shuffle-läge? Ett glatt bejakande av den totala slumpen? Frågan är om de frambringade ljuden skulle kunna klassas som musik. Två människor som lyssnar i shuffle-läge ur en samling med all musik som någonsin spelats in kommer med största sannolikhet aldrig finna en gemensam musikalisk referenspunkt.

Nästan vilket urval av låtar som helst, bara det är gemensamt för flera människor, ökar musikens förmåga att beröra. Med möjligheten att när- och varsomhelst kasta sig in i ett odifferentierat hav av all musik som någonsin spelats in, med den stän-

diga frestelsen att hoppa till nästa spår, följer risken att all inspelad musik blir lika ointressant. I det totala överflödet representerar shuffle-funktionen en total nihilism.

## 13.

Tio eller tolv år tillbaka i tiden, längre än så behöver minnet inte sträcka sig. Känslan av den lilla plastpåsen dinglande i handen, förknippat med en känsla av spänd förväntan, på väg hem från skivbutik. Man öppnade dörren, stegade fram till stereon, satte i skivan och samtidigt som man läste konvolutet lyssnade man igenom skivan från början till slut. Ritualen genomfördes även om musiken skulle visa sig vara en besvikelse. Om skivan däremot var en lyckoträff blev den strax kopierad och kunde ges bort till en vän i form av kassett, minidisc eller en bränd cd.

Glädjen i att ge bort utvald musik i present levde vidare ganska länge, en bra bit in på 00-talet. Sedan hände något: det kändes inte längre generöst att överlämna en skiva med musik, snarare uppfordrande på ett ohyfsat sätt. Som att trycka ner musiken i någons hals när det hade räckt med ett förslag. Föräldrarna fortsätter att ge skivor i julklapp till sina barn, barnen ler artigt men undrar tyst varför föräldrarna inte lika gärna kunde ha gett en muntlig rekommendation. Skiftet inträdde inte samtidigt för alla, eller över en natt. Följande kan dock tjäna som en provosten: när man inte längre upplever att inspelad musik har något värde som gåva, då har den digitala erfarenheten för alltid ändrat ens relation till musik.

Utän tvivel bidrog de personliga skivsamlingarnas begränsade omfång till att göra inspelad musik

mer exklusiv och därigenom mer värdefull. Men lika viktig var den rumsliga disponeringen. Vissa skivor låg rent materiellt närmare till hands. Alla kunde inte samtidigt befinna sig inne i spelaren. För att höra ny musik behövde en skiva bytas mot en annan. Det utgjorde ingen barriär, men ändå en liten tröskel för tillgängligheten – en av flera räfflingar i lyssnandets landskap.

## 14.

Någon form av devalvering har med andra ord skett, men vad är det som har devalverats? Frågan hade varit enklare att besvara om det var så att musikaliska upplevelser i allmänhet var på väg att tappa sitt värde för människor. Då kunde vi utropa musikens historiska slut, i linje med den estetisk-filosofiska idén om konstens slut som under de senaste tvåhundra åren återkommit i ständigt nya versioner. Blotta tanken på musikens slut är dock absurd. Detsamma gäller föreställningen om att digitaliseringen skulle kunna orsaka något slags allmän brist på musik.

Däremot lär oss historien att musiken kan värderas på radikalt olika sätt beroende på de materiella gränser för när, var och hur den äger rum. Ofta har det tagit tid att skapa begrepp som fångar människors nya relationer till musik. Dagens försök att med politiska medel stöpa om den digitala infrastrukturen motiveras i hög grad med behovet av att rädda musiken. Men det görs utifrån ett värderande av musik som grundas på föreställningen att den enskilde upplever en knapphet i sin tillgång till inspelningar – ett av många möjliga sätt att skapa en exklusivitet i musikupplevelsen.

Kanske kan allvarliga misstag undvikas genom

att överflödets problematik extrapoleras? Låt oss tänka digitaliseringen ända fram till den singularitetspunkt där vi känner svindeln av det oändliga arkivet. Efter att ha förlikat oss med överflödet som faktum kan vi åter rikta uppmärksamheten mot de postdigitala situationer där musiken äger rum.

Konsten att skapa mening ur överflöd måste förfinas, men en hel del är redan uppnått. All musik är ju inte lika ointressant. Shuffle-lyssnandets latent nihilism slår aldrig över i fullständig likgiltighet. Lyssnandets landskap är inte helt utslätat och kommer aldrig att bli det, även om det i vissa stunder av utmattning kan kännas så.

Andra stunder lyckas musiken sätta kroppar i rörelse på kanske ännu kraftfullare sätt än tidigare. Uppenbarligen existerar det andra räfflingar än de som byggde på den begränsade tillgången till inspelningar. Värdeförlusten på ett håll innebär en stegring av andra värden.

## 15.

Hur vet man vad man vill lyssna på? Så lyder det obegränsade utbudets ständiga fråga. Automatiserade rekommendationssystem förs ofta fram som standardsvar. Istället för att ständigt välja musik själva kan vi överlåta urvalet till mjukvara som hittar mönster i statistiken över våra och andras tidigare musikval. Sedan erbjuds vi en personligt anpassad radiostation som ofta visar sig vara förbluffande bra på att öppna våra öron för musik vi inte visste att vi gillade. Ändå befinner sig dessa system på en primitiv nivå. De har en funktionalitet som skiljer sig föga från nätbokhandlarnas: "Andra som köpte den här boken, köpte också..." Allting kretsar med andra ord kring individen, vars



preferenser sammanfattas i en statistisk profil. Visserligen förändras profilen när ny data läggs till, men perfektion blir synonymt med stabilisering utan utrymme för plötsliga affekter. Mjukvaran mäter upp avståndet mellan olika individuella profiler och mellan de någorlunda närliggande sker en utväxling av rekommendationer.

Vad säger att musiksmaken skulle ha sin hemvist i individen? Musiksmaken är knappast stabil. Den är tvärtom betingad av de tillfälliga förbindelser som våra kroppar inträder i. Det vi kallar ”personlig smak” kanske bättre kan beskrivas som ett aggregat av överpersonligt och underpersonligt. Vardagens musikaliska urval betingas av tiden på dygnet, veckodagen och årstiden. Det påverkas av vädret, ämnesomsättningen, eventuell berusning och hur sinnesintryck närmast slumpartat kan väcka associationer till tidigare musikaliska upplevelser. Framför allt betingas musikvalet av andra människor i rummet, av våra relationer och begär till dem. Det är aldrig så att ett antal människor som sammanstrålar på en plats har med sig varsin musiksmak som de sedan bara jämkar samman. Idéer om direktdemokrati kan inte tillämpas på de praktiska situationer som kräver ett urval av musik.

## 16.

Historien om musikens massmedier – från nothäften, via skivor och radio, till det digitala – är inte bara en historia om hur alltmer musik har förmedlats allt snabbare till en masspublik. Den handlar också om hur publiken levererat alltmer statistik tillbaka till skivbolagen, vilket har avgjort vilken musik som marknadsförs och hur. Återkopplingen har gradvis accelererat. En gång

dröjde det månader innan bolagen kunde sumnera vad som hade sålt bäst i butikerna. Efterhand bildade bolagen karteller som kunde sammanställa gemensamma topplistor vilka gavs allt större vikt. Först kom topplistan var fjortonde dag. I samband med cd-skivans genombrott och datorernas ökade beräkningsförmåga dubblades frekvensen till varje vecka. Kring sekelskiftet kunde skivbolagen med hjälp av internet inhämta försäljningsstatistik från butikerna varje dag. Vid det laget hade även en uppsjö av marknadsundersökningsföretag bildats som via telefon tog reda på radiokanalernas lyssnarantal och vilka låtar som uppskattades mest.

Automatisk återkoppling är inte möjlig från radiomottagare just eftersom de bara är mottagare. Däremot sker rekordsnabb återrapportering genom allehanda digitala överföringar. Hastigheterna har nått en punkt som gör att ett större antal icke-individuella variabler kan utvinnas ur statistiken. Utifrån dessa kan det automatiserade urvalet utvecklas i svindlande riktningar. Om man tidigare kunde jämföra försäljningen vecka för vecka, går det nu att jämföra lyssnandet timme för timme. Statistik från olika öppna källor på nätet visar hur vissa artister har en jämn popularitet över veckan, medan andra uppvisar extrema toppar just på helgafnar. Det går att undersöka hur musiklyssnandet korrelerar till årstiderna, vädret eller börskurserna, såväl som till åldrar, platser och sociala sammanhang.

Gränsen sätts av vad vi uppfattar som integritetskränkande. Om mikrofonen i ens mobiltelefon alltid skulle registrera vilken musik som hörs i dess närhet samt den exakta positionen i rummet skulle det gå att identifiera mönster för vilka konstellationer av människor som föredrar vilken

musik. Automatiserade urval skulle då bli långt mer träffsäkra än de är med dagens snäva inriktning på individuella preferenser.

## 17.

Även om framtidens mjukvarubaserade rekommendationssystem inte kommer att kunna ta hänsyn till alla över- och underindividuella faktorer – åtminstone inte utan att liera sig med en drakonisk övervakningsstat – råder det inga tvivel om att spännande resultat skulle kunna nås bara genom att föra in tiden och rummet i ekvationerna. Vad någon lyssnar på klockan tre en lördagsmorgon skulle då inte bara räknas till en individs statistiska kropp, utan bidra till att bygga en musikalisk profil av detta klockslag. En efterfests aktiva musikval kan gå igen som ett eko exakt en vecka senare på en helt annan efterfest vars deltagare föredrar den automatiserade radions passiva musikval. På samma vis kan man tänka sig hur otaliga individers musiklyssnande i bärbara enheter knyts till lyssnandets geografiska positioner, så att även platser i staden kan få musikaliska profiler. I båda fallen kan man förvänta sig spännande musikaliska smittor, där små tendenser blir självförstärkande efter att människor upptäcker hur deras lyssnande automatiskt influerar andras lyssnande.

Är man medveten om att ens egen konsumtion av musik samtidigt är en produktion av statistiska mönster får lyssnandet vissa drag av lågintensiv performance. Fenomenet kan redan idag observeras på de sajter där man kan få sitt musiklyssnande registrerat som en individuell profil. Extremversionen äger rum när vissa användare väljer att låta

datorn stå på och spela ”rätt” musik trots att de inte själva är närvarande, i syfte att generera en attraktiv personlig profil.

Om det i framtiden blir populärt med en plats-specifik radio grundad på lyssnarstatistik från mobila enheter kan man tänka sig att en form av musikalisk graffiti uppstår. Tillfälliga svärmar av amatör-dj:s skulle aktivt börja spela viss musik på en viss plats, kanske utan att själva lyssna. Andra personer som passerade samma ställe med plats-specifik radio i lurarna skulle drabbas av smitta. Som ett återknytande av musiken till specifika platser i staden är det en ganska tilltalande tanke.

Det är visserligen svårt att tänka sig ett praktiskt genomförande som inte ger enorm kontroll åt ett fåtal företag som hämtar in och bearbetar statistiken. Om det alls är önskvärt med frivillig övervakning av lyssnandet kan lämnas öppet. Oavsett vilket, förlitar sig även de mest avancerade metoderna för automatiskt urval ytterst på att det någonstans finns människor som själva väljer studens musik. Tvånget att välja kan inte avskaffas.

## 18.

Olika typer av automatiserade urval kommer att utgöra ett alltmer nödvändigt hjälpmedel för att navigera i det digitala överflödet. Hur detta genomförs är en fråga alltför viktig för att överlåtas till en liten grupp av tekniker eller, än värre, till ett enda dominerande företag. Mjukvarans utformning kommer i hög grad att avgöra vilka artister som kommer att kunna nå fram till en publik. Ett system kan leda till musikalisk likriktning och kontroll, medan ett annat kan leda till större mångfald. Idag finns en handfull tjänster att välja mellan, antingen i form



av personlig radio över nätet eller som rekommendationer bland den överskådliga mängden mp3-filer som redan finns på ens egen hårddisk. Framöver kommer antalet urvalssystem sannolikt att bli fler. Även här rör sig valmöjligheterna mot det överskådliga. Istället för att ständigt behöva välja mellan tusentals låtar från vår hårddisk måste vi välja mellan nästan lika många radiokanaler, var och en anpassad för oss personligen, det vill säga för någon av de aspekter som antas utgöra vår person. När det kommer till kritan visar det sig att även de mest avancerade digitala program för automatiska urval bara är olika sätt att göra bruk av samma råvara, nämligen postdigitala urval utförda av människor.

Förhoppningarna om att maskiners urval skulle kunna ersätta människors urval framstår som en uppdaterad och glättigare variant av en äldre farhåga. Under en stor del av 1900-talet fruktade många att människan skulle komma att rationaliseras bort från musiken. Vi skulle lyssna på en datorprodukt, framställd genom en knapptryckning och utan några musikinstrument. Slutsatsen framstod som logisk mot bakgrund av en rad konkreta erfarenheter, från ljudfilmens onödiggörande av biografmusikerna till trummaskinens utträngande av trummisar. Även komponerandet av melodier skulle sakta men säkert övertas av datorer. Allt människor skulle behöva göra var att trycka på en knapp.

Visst fick vi efterhand fantastiska musikmaskiner, mer avancerade än vad någon på 1950-talet hade kunnat ana. Men inte med en enda knapp, utan med så många knappar och parametrar att den person som bemästrade maskinen upphöjdes från en simpel tekniker till att betraktas som

konstnär. Så skedde med studioteknikern som blev musikproducent, så skedde med plattvändaren som blev dj.

Lärdomen som bör dras från 1900-talets musikhistoria är att maskiner inte ersätter människor. Däremot påverkar de vilka mänskliga insatser som värderas. Vi behöver knappast vara rädda för att det mänskliga ska trängas ut ur musiken den här gången heller. Men vi bör heller inte förlita oss på att maskinerna räddar oss från överflödets dilemma. Vi måste fortfarande vässa vår egen mänskliga förmåga att göra ett val och stå för det. Kanske är det värt att pröva drastiska metoder.

## 19.

No Music Day utropades som en direkt respons på upplevelsen av att det digitala överflödet har urvattnat vår förmåga att beröras av inspelad musik. Högtiden skulle firas fem gånger, den tjugoförsta november 2005, 2006, 2007, 2008 och 2009. Alla intresserade inbjöds att aktivt avhålla sig från all form av musik. Inte som en askes eller en protest – jämförelser med konsumtionskritiska Buy Nothing Day träffar alldeles fel – utan som en kalibrering i syfte att förhöja mottagligheten för musik under årets övriga 364 dagar.

För stadsbon är det lättare sagt än gjort att undvika musik. Att sätta foten på ett kafé eller en krog blir oftast otänkbart. Även kollektivtrafiken är farlig, med tanke på hur många människor som ogenerat tvingar på sina medresenärer högtalarmusik i form av ringsignaler. No Music Day blir en dag av kontrollerad paranoia som omedelbart skapar en förhöjd känsla av plats – dels av vilka platser som påtvingar oss musik, dels av hur våra egna begär till

musik är platsbetingade. En promenad utan soundtrack går bra, men innanför hemmets dörrar eller i annan miljö som överkodats av den ständiga bakgrundsmusikens vana växer frustrationen. Rytmer vill tränga fram genom tänderna och tårna. Hjärnan omtolkar ljuden från gångjärn och vattenledningar till fragment av musik, vilka i frånvaron av andra stimuli börjar cirkulera som inre refränger. Allt detta är led i den kalibrering som visar sitt resultat när fastan sedan bryts: musiken klingar vackrare den tjuogoandra november.

Vi var en handfull personer som hela fredagen hade undvikit all kontakt med musik. På kvällen möttes vi upp i en lägenhet söder om stan. Stumfilm kom ur en projektor, vin ur en låda, och vi skratade åt de envetna impulser som sa att något måste vara fel på en fest utan musik. Ändå blev det några timmars trivsam omväxling till de hemmafester där det uppstår en rastlös kö till datorn.

Vid tolvslaget var experimentet slut. Vi hade nu tillgång till all musik vi kunde drömma om. Frågan var bara var i denna oändlighet som återinträdet skulle ske. Alla satt som paralyserade. Någon måste ta kommandot, men ingen kunde bära ansvaret. Efter ett dygn utan musik är det ingen liten sak att återge samvaron en förprogrammerad rytm.

Situationen kan bara beskrivas som en etisk förtätning, svarande mot överflödets singularitet. Att gå direkt från ingen musik till att sätta på färdigpacketerad bakgrundsmusik vore ett övergrepp. Återgången till musik krävde ett bygge från nollpunkten. Vi letade efter neutrala ljud. Dessvärre har dagens datorer inte längre något simpelt pip, bara en lång lista över olika pling och jinglar att välja mellan. Sinustoner kändes säkrare. Loopade i lager över varandra luckrade de lång-

samt upp atmosfären, utan att korsa gränsen till musik. Tiden gick. Så hördes en mycket kort störning i ljudmattan, ett klick eller ett surr. Felkällan kan ha legat inne i ett datorprogram, i en glappande kabel eller i ett spräckt högtalarmembran. Någon hade den hursomhelst inom räckhåll och följde sin nyfikna insikt att pröva om störningen kunde upprepas. Genom upprepningen fick ljudbilden ett tempo, godtyckligt satt av den felkälla som endast delvis kunde styras. Vi kastades upp på tröskeln till musik. Ingen avsiktlig handling och inga ord hade kunnat föra oss dit. Endast slumpen kunde möjliggöra den repetition som etablerade en ny etik, där den som utfört repetitionen fick det outtalade ansvaret att leda oss vidare in bland mp3-filerna. Från någonting ytterst lågmält skedde en försiktig upptrappning till mer rytmisk musik som vi på oförklarligt vis kunde uppleva i synkronicitet med den stumfilm som råkade rulla. På morgonen åkte vi hemåt med känslan av att ha bevisat ett utbrott av någonting våldsamt.

## 20.

Känslan av gemensam närvaro är intimt sammankopplad med en outtalad överenskommelse om ansvar. Musikexperimentet som just har beskrivits visade att det under vissa förhållanden – avgränsade i tid och rum – går att etablera en känsla av ömsesidigt ansvar som är så stark att allt handlande tillfälligt upphör. Endast genom att öppna för oavsiktliga och oväntade ljud blev det möjligt att ta de steg som lät musiken återta rummet. Om detta får tjäna som exempel på en lyckad intensifiering av musikalisk närvaro väcks frågan om vem eller vad som ska ha äran. Uppnåddes resultatet av de digitala inspelningar i



mp3-format som till slut spelades och av de artister som legat bakom dem? Eller av den person som efterhand antog en dj-liknande roll och valde ut just dessa inspelningar? Eller kanske av själva rummet, med ljudanläggning och inredning?

Alla dessa faktorer var nödvändiga, men ingen av dem var i sig tillräcklig för att i just den stunden frambringa musik. Avgörande är hela den process där människor och ting interagerar genom en ömsesidigt framväxande fördelning av ansvar. En process som i detta fall inkluderade en musikalisk tystnad, inte helt olik hur pausen mitt i en låt kan vara dess kulmen. No Music Day kan rentav förstås som en paus i musiken, utsträckt på tidsaxeln från en sekund till ett dygn.

Staden, å andra sidan, är fylld av rum där musik spelas slentrianmässigt utan att någon närvarande tar på sig ett musikaliskt ansvar inför de övriga. Sådana rum gör sig och sina besökare utbytbara. De får genom skvalet en prägel av platslöshet. Paradexemplet är den standardiserade hamburgerkedjan. Varje restaurang ser likadan ut och fylls av musik som valts ut av en anonym aktör på grundval av statistiska data om en målgrupp och dess musiksmak. Om vi vantrivs på sådana platser ligger det nära till hands att i tysthet förbanna de artister som har spelat in musiken, som om skvalet låg inneboende i själva låtarna. Men det är bara för att vi saknar någon annan att ställa till svars. Samma låt får en annan innebörd om den spelas i ett rum där någon tar på sig ett ansvar för att den spelas. Rummet blir då ett annat slags rum som inbjuder de närvarande att värdera musiken och göra ett urval, om så bara genom att gå därifrån.

Frågan i musiken spiller här över i etik. Ansvar kan inte definieras som ett isolerat agerande utifrån

en på förhand given moral, utan som en sensibilitet för hur det egna agerandet resonerar med andras. Tanken på "det gemensamma bästa" är en absurditet i musikaliska sammanhang. Ingen kan påstå att det ligger i allas intresse att låta ett a-mollackord följas av E-dur snarare än av G-dur. Inte heller kan ett automatiskt urval av låtar som statistiskt anpassats efter samtliga närvarandes smakprofiler påstås ge en bättre musikupplevelse än när en av de närvarande påtvingar de övriga i rummet sitt urval.

Däremot existerar bra och dålig tajming. Insiktsfulla improvisatörer vet att den verkliga utmaningen inte ligger i att spela de rätta tonerna, utan i att känna av exakt när det är dags att sätta punkt för solot. Olika slags musikaliska situationer struktureras av olika normer för ansvarstagande. Detta gäller inom en ensemble, där ansvaret för musiken är mer ömsesidigt om än sällan jämnt fördelat, såväl som mellan en artist och en publik, där en minoritet tar på sig ett ansvar inför en majoritet. Det vi kallar "levande musik" är helt enkelt de tidsbegränsade situationer där vi kan luta oss mot en gängse norm om vem som är ansvarig. Sedan några decennier kan även inspelade slutprodukter bli "levande" på nytt, tack vare dj-funktionen. Från att först bara ha underkastat sig publikens befintliga smak påtog sig dj:n gradvis ett ansvar, ett slags dubblering av det artistiska ansvaret. Därmed möjliggjordes en oerhörd närvaroproduktion. Vår tids postdigitala kultur väntar på att nya ansvarspositioner uppträffas.

## 21.

Musik äger rum i spänningsfältet mellan de två polerna ansvar och ansvarslöshet. När ingen är närvarande som tar något som helst ansvar för vad som



spelas går det knappast att säga att musik äger rum. Då säger vi snarare att rummet uppfylls av skval. Om däremot alla närvarande påtar sig ett fullständigt ansvar – vilket är ett nästintill hypotetiskt tillstånd – vågar ingen ta en ton. Tystnad råder, fast en musikalisk tystnad. Kollektiv improvisation kan ta sikte mot denna sistnämnda punkt av fullständigt ansvar. Om samspelet någon gång når ända fram dit innebär det att låten har nått ett slut och alla närvarande håller andan av vördnad.

Impulsen att ta ton, att från ett tillstånd av tystnad inleda en ny låt, förutsätter däremot ett steg tillbaka från det egna ansvaret. Saxofonistens första slinga, trummisens första beat, dj:ns första spår – dessa handlingar kan aldrig rättfärdigas på egna meriter, utan är ofrånkomligen klichéer. För att musik ska kunna äga rum måste den som påbörjar musiken tillfälligt gömma sig bakom någonting som andra kan relatera till. Eftersom varje musikgenre är laddad med en mängd associationer finns det mycket att gömma sig bakom. En musiker kan gömma sig bakom namnet på en känd kompositör, bakom en scenklädsel eller bakom en myt om sig själv. Att påbörja musik är alltid att skylla ifrån sig, om så bara för ett ögonblick.

Ansvarets inträde i rummet sker först när en människa imiterar en annan. Kroppen som faller in i en rytm eller rösten som stämmer in i en refräng är exempel på detta. Klichén som inledde musiken rymmer alltid ett överflöd av möjliga associationer, varav endast ett fåtal kan imiteras inom ramarna för en tidsbegränsad händelse. Upprepning är därför inte bara det som skapar klichéer. Varje repetition är ett urval och en skillnad som kan få musiken att lyfta från klichéernas nivå.

Lärdomarna från musikaliska situationer kan

med fördel tillämpas på politiken, som ju i högsta grad är en fråga om ansvar. Kring sekelskiftet 1800 framträdde parlamentet och konserthuset parallellt som den nya borgerlighetens politiska respektive musikaliska tempel. Filharmonin (dirigent/orkester/publik) är som en spegelbild av demokratin (statschef/parlament/medborgare) – båda framställer en idealiserad fördelning av ansvar, med löfte om att alla dissonanser ska upplösas i ett harmoniskt slutackord. Effektivare massmedier förändrade villkoren för politik såväl som för musik. Under 1900-talet tjänade de som överordnade filter som sållade i överflödet av åsikter så att det återstående urvalet blev möjligt för individen att överblicka. Sedan någon gång kring sekelskiftet 2000 förmår dock inte massmedierna att upprätthålla denna roll särskilt väl. Vi lämnas med uppgiften att konstruera nya tekniker för urval ur överflödet av åsikter.

Det vi kallar politik befinner sig i spänningsfältet mellan de två polerna ansvar och ansvarslöshet. Om ingen tar personligt ansvar för sitt handlande går det knappast att tala om politik, då rör det sig snarare om ren administration. Större delen av det som i massmedierna kallas för politik gör följaktligen inte skäl för sitt namn, eftersom dess utövare systematiskt skyller ifrån sig på spöken som ”den allmänna opinionen” eller ”ekonomin”. En situation där alla tvärtom påtar sig ett fullständigt ansvar, där envar känner sig medbrottslig i världens skeenden, kan bara betecknas som en revolution. Revolutionen bör då inte förstås som en explosion av handling, utan just som ett dallrande uppehåll. Ingenting händer, ingenting planeras, inget arbete utförs – de gamla syndikalisternas idé om generalstrejken. En singularitet som ligger utanför politiken

men som ändå, efter att den har upphört, återlämnar en politik med nya utgångspunkter.

Revolutionen framstår då som resultatet av en smittsam ansvarskänsla. Bland självutnämnda revolutionärer är det däremot vanligt att bara vilja peka på de andras ansvar för misären. ”Du är ond, alltså är jag god”: ressentimentets grundformel. Frånsägandet av ansvar förvandlar musiken till skval och får det politiska handlandet att ersättas av en banal ondska. Om motsatsen till detta kan kallas revolution, då kan inga partiprogram peka ut vägen dit. Däremot finns någonting revolutionärt i den musikaliska insikten om att ansvar är någonting helt annat än att underordna sig ”det gemensamma bästa”.

## 22.

Första maj. Varje år låter det likadant. ”Att demonstrera är otidsenligt”, hojtar belackarna. ”Varför gå ut på gatan för att föra fram sin åsikt, nu när digitala medier kan nå ut till så många fler?” Argumentet utgår från att demonstrationer är ett slags massmedium som ska kommunicera ett budskap till en utsida eller en överhet. Likadant resonerar vanligtvis de demonstrerande grupperingarna själva. Antingen odlar de sin megafonfetischism eller också regisserar de någonting som ska se snyggt ut för tv-kamerorna.

Postdigitalt betraktat framstår första maj helt annorlunda. En demonstration är inte i första hand ett massmedium. Det är en metod som syftar till att hantera ett överflöd av åsikter genom att göra ett urval som förankras i en rumslig närvaro. Textbaserad politik – den som förs på årsmöten, debattsidor och nätforum – kräver inte samma prioriteringar.

Det går alltid att trycka in en extra formulering för att tillgodose en yttre eller inre opposition. Demonstrationer är däremot begränsade i tiden och rummet. Ett slagord åt gången, en flagga per demonstrant. På så vis framtvings kollektiva prioriteringar och en gemensam stil kan bekräftas.

Politiken ligger dock inte bara eller ens främst i fanornas färger eller talkörernas ord. Själva organiseringen är politik, vilket blir tydligt i frågan om högtalarmembranen. Förekommer det megafoner, eller är det upp till initiativkraftiga demonstranter att initiera slagord? Megafoner förvandlar en demonstration, oavsett de verbala budskap som kommuniceras, till en manifestation av diktatur. Någon dikterar bokstavligen ett budskap, de övriga repeterar.

Allt sätts på sin spets i bruket av musik i politiska manifestationer. Å ena sidan odlas, särskilt på första maj, traditioner med anor som går tillbaka till tiden innan den högtalarförstärkta musiken. Blåsorkestrar och körer framför en dialektisk musik: från mörkret stiga vi mot ljuset, via dissonanser som upplöses i ett harmoniskt slutackord. Varje stycke som spelas eller sjungs har en titel och någon form av budskap som riktar sig till förnuftet. Blåsorkestern bär på ett militärt arv och är uppbyggd enligt arbetsdelningens princip, med varje individ specialiserad på ett visst redskap. Kören iscensätter å sin sida en humanism med den nakna människorösten som politikens utgångspunkt.

Trumslagare mobiliserar däremot kroppen på ett sätt som inte kräver någon omväg via förnuftet. Rytmen kan mobilisera till dans eller marsch, men kan aldrig ta sikte på någon dialektisk slutpunkt. En melodi har en slutpunkt men en rytm bara fortsätter att repeteras. Mellan olika slagverk finns stora



skillnader i ljudstyrka, men ingen hierarki mellan förstastämman och andrastämman som i den melodiska musiken. Om trummornas politik har utrymme för en utopi finns den i någon mening redan närvarande i sättet att mobilisera ett kollektiv.

Demonstrationsarrangörer är sällan bättre än butiksägare vad gäller bruket av musik. Tafatta försök att spela "något för alla" resulterar i en skvavlig soppa utan smak. Rörelser med ambitionen att få med sig människor av olika ålder och bakgrund inbillar sig alltför ofta att musik kan användas för att inkludera, utan att inse att musik alltid exkluderar i exakt samma grad.

Under sommaren 2008 utgjorde det självstyrande kulturhuset Cyklopen en vital scen för en rad musikaliska subkulturer i Stockholm. Olika kvällar spelades olika musik för olika publik. Vintern efter brändes Cyklopen till grunden av nazister. En välbesökt protestmanifestation följde. Ännu värre än den bitande kolden var försöket att integrera hela den musikaliska mångfald som Cyklopen hade gett utrymme för, inom ramarna för en enda händelse. Ur högtalarna kom än den ena musiken, än den andra, i hastiga kast. Istället för att tillfredsställa alla, tillfredsställdes ingen.

Musikalisk direktdemokrati är kort sagt en fångmålsättning. Om alla närvarande får turas om att välja en låt är seriediktatur ett mer passande begrepp. På det viset uppstår inga storslagna musikupplevelser. Vi föredrar att lägga ansvaret på dj:n som lokal musikediktator – men också att kunna gå till en ny lokal där en annan dj dikterar musiken för stunden. Ett bättre alternativ till seriediktatur är ett flertal parallella diktaturer, utspridda i rummet. Därav den välgörande effekt som övergivna fabrikslokaler och ockuperade hus brukar ha på en stads

musikliv, förutsatt att inte musiken reduceras till blott ett medel för politisk propaganda. Musiken i det postdigitala öppnar på egen hand upp för frågor om ägandet av rummet.

## 23.

Vi tillfrorskansade oss en gammal stadsbuss. Utan att veta någonting om motorer började vi renovera den inför en resa. Inuti bussen blev det ovanligt kännbart hur digitaliseringen har ökat betydelsen av fysisk närvaro. Vid avresan stod tjugotre personer redo att ta plats och offra tid. Ingen rese- när kände alla övriga på förhand men alla kände några. Gruppens inre relationer hade i första hand underhållits genom internet. Ur nätets överlappande vänskapsband utkristalliserades en avgränsad grupp i syfte att låta vänskapen äga rum i det postdigitala. Tröttnar vi på en nätkonversation är det bara att hoppa till nästa fönster eller gå ifrån datorn. En buss som är i rullning går däremot inte att lämna. Inuti uppnår närvaron därför en högre intensitet.

Närvaron står i urvalets tjänst och svarar mot behov som väckts av det digitala överflödet av musikfiler såväl som av vänner. Listorna över ens vänner tycks kunna bli hur långa som helst på nätverks-sajterna. Alla visar sig vara indirekt kopplade till alla andra genom några få led av vänskapsband. Potentialen i digitalt kommunicerade vänskapsband är enorm, men det är först i det postdigitala som vänskapen äger rum och urvalet sätts på sin spets. Inget rum rymmer ett obegränsat antal kroppar. Fysisk närvaro tillåter oss inte att bara fly till nästa fönster när ett samtal börjar bli tjatigt. Vi kan förflytta oss till en annan plats för ett annat samtal,

men då skriver vi inte på ett tomt ark som i ett nyöppnat chattfönster, utan måste förhålla oss till vad som redan pågår på platsen.

Någonting liknande gäller för kassetbandspelare. Om vi tröttnar på en låt och vänder på bandet eller spolar framåt kastas vi mitt in i en ny låt. Vi slipper den parad av avbrutna inledningar som kännetecknar det digitala skippandet.

Bandspelaren introducerar en viss grad av oförsäglighet i musiken, av annat slag än den kalkylerade slumpen i mp3-spelarens shuffle-funktion. När ett nytt band sätts i vet ingen exakt vad som ska spelas, men vi kan utgå ifrån att det är musik som någon i vår omgivning gillade för kanske tio eller tjugohuset sedan. Åtminstone när den tillgängliga musiken ligger i en väska, lagrad på hundra blandband som hittats i garderober och grovsoprum. Så var nämligen fallet i vår gamla buss, där det rådde en halvt uttalande överenskommelse om att inga digitala musikspelare skulle finnas till hands. Beslutet följde av det enkla faktum att vi ändå inte skulle ha tillgång till internet under resan. Ibland finns det en poäng i att ta ställning till vad man vill uppnå i varje given situation: maximal information eller maximal närvaro? Vi bestämde oss för det senare. Under loppet av en sommarvecka körde vi sedan från Sverige till Italien som ett långsamt rullande laboratorium för materialiserad internetkultur.

Att korsa Alperna med en stadsbuss från 1977 får lov att kallas för ett högriskprojekt. Inte heller är det riskfritt att låta tjugotre personer som främst umgåtts via internetkommunikation tillbringa en vecka tillsammans på ett så begränsat utrymme. Särskilt när fördelningen av ansvar inte står klar på förhand. Sådan oklarhet kan vissa gånger leda

till att närvaron urvattnas och gruppen sprids för vinden, medan det andra gånger finns en materiell inramning som håller ihop händelsen så att ansvarsfrågan blir oundviklig och närvaron stegras. Allra starkast blir närvaron – och därmed förmågan att besvikas, berikas och beröras – om det är tidskrävande, svårt eller rentav omöjligt att ta sig till och från platsen. Ju mer vi erfar musik som resultatet av ett digitalt skippande från spår till spår, desto starkare blir de upplevelser som tvärt emot kräver strapatser för att ta sig till den plats där musiken äger rum.

Snart sagt varje gräns för musikens tillgänglighet kan i det postdigitala bli en resurs för närvaroproduktion. Rummet som inte rymmer mer än ett visst antal människor. Tiden som inte räcker till för att höra all musik som skulle kunna höras, vilket tvingar fram ett urval som i sin tur påkallar ett ansvar. Högtalarna som inte kan leverera ljud utöver en viss volym och ett visst frekvensomfång. Instrument som bara har trettiotvå tangenter. Polisen som beordrar festen att upphöra. Ryggen som bara orkar bära några kilo vinyl. Geografiska avstånd. Lagringsutrymme. Bränsle. Ork. Alla dessa gränser för hur musik kan äga rum är vad det postdigitala har att ta spjörn emot för att skapa minnesvärda händelser.

Familjen som sitter i tv-soffan och tittar på en danstävling befinner sig i det postdigitala lika mycket som tusen dansande människor i en fabrikslokal gör det. Båda fallen är musikaliska händelser som producerar närvaro i relation till sina gränser. Om närvaron är starkare i fabrikslokalen beror det inte på att en större skara har samlats, utan på att skaran nått närmare någon form av gemensam gränserfarenhet. Om närvaron är



svagare i tv-soffan kan det på motsvarande vis inte bara skyllas på ett dåligt programutbud. Bussen som vi åkte med uppfylldes av en närvaro som var någonting mer än vad de tjugotre passagerarna kunde bidra med. Närvaron var specifik för mötet mellan de två teknikerna buss och kassetband.

Metoden kan med visst fog anklagas för nostalgiska. Enligt den transportlogik som är allsmäktig inom turismen såväl som inom konstvärlden reser man för att nå en närvaro vid slutdestinationen. Själva resandet reduceras till just en transportsträcka mellan punkterna. Således blir flygresor mer rationella än bussresor. Enligt den hifi-logik som elektronikbranschen har intresse av att upprätthålla är ljudkvaliteten en simpel fråga om bättre eller sämre. I ljuset av den logiken är kassetband otvetydigt sämre än digitala ljudmedier.

Frågan är varför det ska anses bakåtsträvande att lyssna på kassetband, men inte att starta rockband. Skivbolagen tycks ha för vana att med några års mellanrum iscensätta någonting som ska representera en återgång till rockmusikens rötter. Förvisso utgör även rockbandet som format en uppsättning gränser för vad som kan göras i musikkväg. Men ingenting säger att dess närvaroproduktion lyckas överträffa vad andra kan göra med en bandspelare och en kasse kassetband, på rätt plats och tid.

Just eftersom bussresan så tydligt utgick från gemensamma erfarenheter av det digitala överskottet av information framträdde det postdigitala särskilt tydligt som en motrörelse. Experimentet lärde oss ovanligt mycket om materiella gränser – om stora och små gemenskaper, om höga och låga frekvenser, om framtiden och det förflutna.

## 24.

”Skalbarhet” är ett välkänt tekniskt ideal för utvecklare av digitala lösningar. Målsättningen är att det som kodas ska fungera lika bra i stor skala som i liten. En webbtjänst ska kunna gå från tio användare till tiotusen utan att braka ihop. För det postdigitala måste däremot ett annat ideal gälla. En kollektiv praktik kan aldrig vara gränslöst skalbar. Om gruppen blir alltför liten avstannar aktiviteten och medlemmarna söker sig åt andra håll. Blir den alltför stor kollapsar den tillit och ansvarskänsla som är förutsättningen för att ett gemensamt urval ska kunna ske. När det talas om sådant som musikfestivaler idealiseras ömsom storskalighet, ömsom småskalighet. Mellanskalighet tycks vara svårare att tänka sig som ideal.

Vilken storlek på gruppen som är den bästa i ett givet sammanhang beror bland annat på rummets former och händelsens varaktighet. En serie experiment ledde fram till den kuriösa slutsatsen att när de tillfälligt slutna gemenskaperna fungerar som bäst räknas antalet deltagare påfallande ofta till ett primtal: 7, 13, 17, 23, 47. För att gruppen ska fungera väl måste det också råda en lagom stor oklarhet kring vad som håller den samman. Om alla närvarande är helt överens om vilken smak de delar, exempelvis på en nostalgisk tillställning där en kär gammal idol gör sin återkomst, sker knappast något urval värt namnet. Inte heller sker ett urval i det motsatta fallet, där deltagarna helt saknar gemensamma musikaliska referenspunkter. Även detta måste vägas in i balansgången mellan småskalighet och storskalighet.

Balansgången är i princip densamma för kommunicerad gemenskap i det digitala (chattrum, forum,



listor) som för aktualiserad gemenskap i det postdigitala (möten, fester, festivaler). Om gruppen växer sig så stor att en ömsesidig tillit inte längre kan upprätthållas, måste en eller ett fåtal ta på sig ansvaret för att göra ett urval – det må gälla att sortera bort oväsentligheter ur en diskussion eller att välja vilka låtar som ska spelas. Sådant är ofrånkomligt.

Ändå är det möjligt att åstadkomma en hög grad av delaktighet i det urval som driver fram en större utveckling, exempelvis framväxten av nya musikfenomen. Förutsättningen är ett myller av överlappande gemenskaper. De bör vara tillräckligt stora och lagom långlivade för att kulturella smittor ska kunna spridas vidare, men samtidigt tillräckligt små för att en ömsesidig tillit ska kunna bibehållas. Rekommendationer sprids vidare, filteras i led efter led i kedjereaktioner. På den vägen uppstår någonting som liknar en musikalisk demokrati – även om den inte grundas på vare sig majoritetsbeslut eller representation.

Så onödiggörs också i någon utsträckning de skivbolag och radiostationer som i 1900-talets massmedieklimat påtog sig huvudansvaret för musikaliskt urval. Så skapas goda förutsättningar inte bara för nya musikaliska fenomen att nå ut till en någorlunda bred publik, utan även för gammal musik att aktualiseras på nytt. Så etableras praktiker som ger mening till små utsnitt ur det stora överflödet av inspelningar, bortom journalistikens krystade jakt på ständigt nya genrer att etikettera. Gemenskaperna som idag kan uppnå detta är ofrånkomligen beroende av ett intensivt bruk av de digitala medier som i princip har obegränsad räckvidd – men själva urvalet sker ändå i de postdigitala ögonblick där musiken realiserar inom en begränsad tidrymd, på ett begränsat ut-

rymme och bland ett begränsat antal närvarande människor.

Aningen förenklat: det finns en tillit som varken är möjlig i en konserthall eller kring ett köksbord, vare sig i den så kallade offentliga sfären eller i den rent privata, utan bara i gråzonen däremellan. Musiklivet måste dock förhålla sig till rättsliga och byråkratiska konventioner som förnekar existensen av gråzoner. Upphovsrätten som system, och särskilt de upphovsrättsliga kollektiv som tog form under 1900-talet, bygger på en strikt dualism mellan vad som kallas offentliga framföranden respektive privat bruk. Trots detta har gråzonerna gjort sig påminda i upphovsrättsliga dispyter om hur musik ska få brukas på skolor och arbetsplatser, i föreningar och religiösa samfund, och på senare tid inom ramen för olika digitala kommunikationer av halvöppen karaktär.

Privat eller offentligt? Rättsskipande organ är tvungna att klassa varje praktik som antingen det ena eller det andra. Tanken på halvslutna eller halvöppna verksamheter avfärdas på förhand. När informella kollektiv som växer i skala börjar anta fastare former tvingas de därför att välja mellan två vägar: antingen en skuggtillvaro där man sluter sig mot omvärlden men i gengäld slipper befatta sig med rättigheter, eller en typ av öppenhet som jagar efter ekonomiska skalfördelar för att kunna betala licensavgifter och strömlinjeforma sig för att klara konkurrensen. Tudelningen i privat och offentligt är inbyggd i upphovsrätten och kan knappast göras mindre stelbent genom reformer av lagtexten. Däremot bör vi tillerkänna gråzonerna en egen legitimitet på grundval av deras betydelse vid framväxten av nya kulturfenomen. Upphovsrättsliga konflikter kan då tjäna som språngbräda för att

ställa nya frågor om utrymmet för gemenskaper att samlas, vilket öppnar för en ny politik i frågan om stadens rum.

## 25.

Metoderna för att utforska musikens villkor i det postdigitala är många. Några av de mest effektiva präglas av en systematisk negation av allt som representeras av musikspelaren iPod – bort från shufflandet i ett oöverskådligt överflöd, ut ur den individuella bubbla som innesluts av små vita hörlurar, ut i kollektiva upplevelser där musiken berör på ett mer påtagligt vis. Ovan diskuterades två sådana metoder. En gick ut på att skapa musikaliska situationer genom att aktivt avstå från musik under en begränsad tid. En annan handlade om att upprätta ett tillfälligt slutet rum där det digitala överflödet uteslöts till förmån för andra musikkällor. Båda metoderna avsåg att renodla situationer som i viss mån uppträder även till vardags, i syfte att uppnå en stegrad känsla av närvaro som i sin tur kan ge insikter om musikens postdigitala villkor. Detsamma gäller för en tredje metod som är konsekvent materialistisk i förhållande till ljuden. Negationen av iPod leder oss då nedåt, mot de allra lägsta basfrekvenserna som är omöjliga att realisera med små vita hörlurar.

Vid bruk av riktigt djup bas är behovet av stora och tunga högtalarlådor – eller stora och tunga musikinstrument av annat slag – ett akustiskt faktum som ingen digital kod i världen kan undkomma. Djup bas handlar i exceptionellt hög grad om att affektera hela kroppen, inte bara öronen. Faktum är att den djupa basen även vid hög volym respekterar de trumhinnor som så ofta sargas av rockkonser-

ters högfrekventa ljud. Däremot har lågfrekventa vibrationer en notoriskt låg respekt för arkitektur. Basljud färdas, som alla grannar vet, rakt genom väggar och golv. Därför måste basbetonad musik ofta äga rum lite avsides. Typiskt sett är det i tomma industrilokaler som det digitala överflödet med dessa medel förankras i tid och rum. Flöden av människor rör sig till platser i södra London, östra Berlin och till gamla hamn- och järnvägsområden i svenska städer. Åtminstone tills de digitala kommunikationernas övereffektiva ryktesspridning gör det omöjligt att fortsätta i den skala som tillät dynamiken att uppstå. Basen får då äga rum på nya platser dit flödena riktas om. Så har det nu hållit på i flera årtionden.

Någonting karakteristiskt skedde i mitten av 00-talet, samtidigt som cyberspace imploderade och det digitala överflödet av musikfiler svämmande över alla gränser. Musikfenomenet från södra London som fick namnet dubstep uppstod inte så mycket som en genre eller en stil. Vad som höll det samman var snarare ett specifikt sätt att kombinera digitala kommunikationer med gigantiska bashögtalare, för att samla tillfälliga gemenskaper och bearbeta ett visst musikaliskt släktträd. Även låtar som härrör från en tid långt innan dubstepfenomenet kunde anses vara dubstep efter att ha körts några varv i detta kretslopp. Närradio stod för en viktig del av urvalet. Sändningarna kopplades till halvslutna chatterum där olika djs fick ögonblicklig respons från lyssnare. Alla var dock införstådda med att musiken inte kom till sin rätt förrän den realiserades på en klubb med enormt stora högtalare som lät hela kroppen drabbas av basfrekvenserna.

Samtida klubbkulturens besatthet av bas – som når långt utöver fenomenet dubstep – har gett upphov



till en ny musikalisk materialism där kollektiv rums-  
lig närvaro är det som räknas. Djupa basgångar ur  
stora högtalare realiserar någonting som inte kan  
kopieras, inte flyttas runt, inte åtnjutas i en indivi-  
duell hörlursbubbla. Det handlar om någonting som  
berör ett flertal kroppar eller ingen alls.

Går det att bli mer konsekvent än så om man vill  
negera allt som representeras av en iPod? Samtidigt  
som den lilla vita musikspelaren blir nästintill var  
mans egendom i västvärlden sprider sig ett musik-  
fenomen som strikt talat inte ryms i en ficka utan  
bara kan äga rum i närheten av stora bashögtalare.  
Negationen innebär dock inte ett förkastande av  
den digitala tekniken. Den förblir ett ofrånkomligt  
hjälpmedel för att upprätthålla en kulturell konti-  
nuitet och sammankalla besökare till klubbarna.  
Basbetonad musik kan upplevas i hörlurar men då  
bara som en simulation, utan de djupaste frekven-  
serna, utan förankrandet i hela kroppen. Värdet av  
ett individuellt lyssnande springer enbart ur min-  
net av förflutna upplevelser och förebådandet av  
framtida händelser – som av nödvändighet är kol-  
lektiva, kroppsliga och mullrande.

Basbetoningen i samtida elektronisk dansmu-  
sik bidrar till att rita om musikens kretslopp så att  
det digitala och det analoga får tydligare åtskilda  
platser. Innehavet av inspelningar sjunker i bety-  
delse, liksom framhävandet av individuella upp-  
hovsmän – även om etablerade ekonomier verkar  
för att trycka tillbaka fenomenet i sina egna krets-  
lopp. Allt detta har skett utan att de inblandade ar-  
tisterna eller arrangörerna medvetet har behövt  
sträva i en sådan riktning. Djupa basfrekvenser  
måste begripas strikt materialistiskt och med hela  
kroppen. Musiken finns inte i en iPod, även om en  
iPod kan tjäna som hjälpmedel för minnet.

## 26.

Under större delen av musikens historia fanns inga  
begrepp om "musik" som ett uttryck för individens  
innersta känslor eller som ett universellt språk.  
Snarare var musik en aktivitet som var omöjlig att  
föreställa sig utanför olika slags ritualer: högmäs-  
sor, hovliv, militärparader, lokala festligheter och  
så vidare. Olika instrument hörde till olika platser,  
olika melodier till olika tider på året. Musiken var  
kort sagt oskiljbar från sitt sammanhang.

Mellan det förmoderna och det postdigitala  
återfinner vi, liksom invikt, hela det paket som  
brukar kallas för moderniteten. Ett systematiskt  
tudelande av sådant som kropp och själ, natur och  
kultur, objekt och subjekt var dess kännetecken.  
Under 1700-talets slut uppfanns "kulturen" som  
en egen sfär, definierad som en motpol till den in-  
dustriella produktionens sfär. Samtidigt konstru-  
erade tidens idealistiska filosofer dels den mo-  
derna estetiken med sitt system av konstarter,  
dels den moderna upphovsrättens grundvalar.  
Europas bildade kretsar tog till sig idén om den  
autonoma musiken. Den antogs existera i form av  
kompositioner på ett immateriellt plan, oberoende  
inte bara av tid och rum utan även av musiker och  
deras instrument.

Åtskillnaden mellan andlig kultur och materiell  
teknik, som låg helt i linje med vad som har kallats  
modernitetens författning, möjliggjorde med tiden  
en fantastisk spridning av musikmaskiner. Samti-  
digt kunde man fortsätta att nära föreställningen  
om att själva musiken försiggick på ett annat och  
högre plan. Påståendet att musiken skulle ha bli-  
vit "reproducerbar" tack vare gramfon och ra-  
dio förutsätter idén om ett musikaliskt original

som existerar oberoende av om verket spelas upp eller inte.

Under mellankrigstiden spred sig elektriska högtalare, vilket innebar att inspelad musik för första gången kunde nå en ljudvolym motsvarande de etablerade musikinstrumentens. Först då uppfanns begreppet ”levande musik” som en motpol till all ”mekanisk musik” som hördes ur högtalarna. Under ungefär ett halvsekel antog man att det rådde en rivalitet mellan människa och maskin, och att en järnhård ekonomisk logik verkade för att ersätta framföranden med förinspelad högtalarmusik. Kulturpolitiska ambitioner som syftade till att rädda den levande musiken från fullständig utrotning satte präge på musiklivets ekonomier.

Uppdelningen av musik i de båda kategorierna ”seriös” och ”populär” blev kanske ännu viktigare. Med tiden ifrågasattes den alltmer. Kulturradikala strömningar som växte fram i slutet av 1960-talet lade mindre vikt vid traditioner och större vikt vid deltagande. Som en följd av detta uppkom ett tredje motsatspar: aktivt spelande av musik kontra passivt lyssnande. Kroppen, som 1800-talet hade förnekat, fick därmed en viss återupprättelse.

Levande/mekanisk, seriös/populär, aktiv/passiv – dessa tre axlar bildade ett slags koordinatsystem som i hög grad strukturerade värderandet av musik under 1900-talets högmoderna kulmen. Sedan kom den så kallade postmodernismen som på varje punkt sökte ogiltigförklara värdehierarkin. Även i lyssnandet fanns ett aktivt moment. Populärkultur framhölls som lika värdefull som finkultur. Gestalten som mer än någon annan personifierade en postmodern kultur blev dj:n, med förmåga att göra de massproducerade inspelningarna ”levande” på nytt.

Ändå visade sig postmodernismen oförmögen att avskaffa de uppdelningar som ärvts från modernitetens författning. Utslätandet av hierarkier kratade snarare marken för cd-bubblans 1990-tal, då skivbolagen firade sin historiska guldålder medan levande framträdanden reducerades till ett sätt att marknadsföra produkterna. Musiken framstod som mer lösryckt från sina sammanhang än någonsin tidigare. Den liknade en parodisk upprepning av den gamla idén om den autonoma musiken, men nu lagrad på digitala skivor istället för på notblad.

Musiken i det postdigitala är tvärtom musik som äger rum. Begreppet postdigital betecknar inte ett nytt kulturhistoriskt stadium, snarare en mognad av den digitala erfarenheten som får oss att åter lägga vikt vid närvaro. Urval ur överflödet blir en mer angelägen fråga än att få tillgång till ännu fler inspelningar. Att använda ännu ett begrepp med prefixet post- rättfärdigas endast av behovet att ta spjärn mot det förnekande av händelser, närvaro och samvaro som fortsätter att präglade vår tids tal om det digitala. Musikens fortgående digitalisering har inte resulterat i en ”virtuell” version av 1990-talets skivförsäljningskultur, utan snarare lett till ett återupplivande av sådant som länge tycktes hopplost omodernt. Plötsligt märker vi hur musiken i det postdigitala bär drag från den musik som föregick ljudinspelningens epok. Musikens digitalisering tycks på något vis ha vikt tiden.

## 27.

En postdigital kulturpolitik måste förhålla sig till det koordinatsystem för att värdera musik som gått i arv från 1900-talet och som i högsta grad lever kvar. Målsättningen bör vara att varsamt ersätta



de tre axlarna – seriös/populär, levande/mekanisk, aktiv/passiv – med begrepp som lämpar sig bättre för att värdera musikalisk verksamhet som på alla plan genomsyras av relationen till det digitala.

Vad gäller frågan om så kallad seriös musik gäller det först och främst att erkänna den djupa kris som de statliga symfoniorkestrarna står inför. De fortsätter att spela en snäv repertoar av säkra kort – klassiska kompositörer från 1800-talet och några decennier däromkring – i desperata försök att behålla sin åldrande kärna av konsertbesökare som kollektivt närmar sig döden. För det andra finns inget fog för farhågor om att det skulle uppstå en brist på klassisk musik, vare sig på scen eller på skiva. Kulturpolitikens mål för detta område bör inte vara att skapa tillgång, utan att förvalta en tämligen lång tradition av att nytolka noterad konstmusik. Egenvärdet ligger då inte i att klassisk musik skulle göra konsertbesökarna till bättre människor, utan i att nya generationer musiker kan skolas in i denna tradition. Däremot är det tveksamt om det behövs så många symfoniorkestrar, var och en i en storleksordning som endast är nödvändig för den mest bombastiska 1800-talsmusiken. Överlag bör en omställning ske från ett fåtal stora symfoniorkestrar till många små kammarensembler. Det skulle ge bättre förutsättningar för ett genuint närmande mellan den noterade musiktraditionen och den improvisationsbaserade. Den långsiktiga målsättningen kan sammanfattas i en enkel paroll: "Avveckla konstmusiken – men med förnuft". Förvisso är det angeläget att nya generationer av klassiskt skolade musiker fortsätter att hålla den noterade traditionen vid liv, samtidigt som de bebländar sig med musiker ur andra traditioner. Däremot är det hög tid att avveckla de högskoleutbildningar som

slussar in kompositörer i en bedrövtligt isolerad tradition av noterad konstmusik – som knappast ens kan kallas för en tradition eftersom verken nästan aldrig framförs mer än en gång. Ljudkonströrer som lyckas bryta isoleringen bör kunna finna sig till rätta i samtidskonstens värld, sedan den slutat ge förtur till det visuella. Närmandet mellan musiktraditioner måste dock få ta sin tid, för de romantiska myter som omger den klassiska musiktraditionen har i vissa samhällsklasser en oerhörd styrka. Förhastade crossoverprojekt eller plötsliga orkestrer nedläggningar leder bara till att mytologin omsätts i kitsch.

Vad gäller det andra motsatsparet – levande kontra inspelad musik – tror ingen längre på teorin om konkurrens mellan de två polerna. Tillgången till digitala inspelningar har tvärtom ökat begäret efter musikalisk närvaro, vilket lett till en tydlig omsvängning i musiksektorns ekonomi. Begreppet "live", som tyvärr är alltför färgat av rocknostalgiska klichéer, kan bara täcka en liten del av alla de situationer där musik äger rum. Musikalisk närvaroproduktion bör stödjas och värdesättas, oavsett om ljuden härrör från inspelningar eller från instrument. Digitala maskiner möjliggör en rörlig skala från lyssnande via urval och remix till spelande. Den simpla uppdelningen mellan aktivt och passivt framstår i ljuset av detta som alltför stelbent.

Samtidigt som de tre gamla motsatsparen var- samt läggs åt sidan är det lämpligt att ersätta dem med andra distinktioner, bättre anpassade för att greppa det postdigitalas kvaliteter. Gränslinjerna bör då inte främst dras mellan verk, stilar eller upphovsmän, utan mellan olika slags musikaliska situationer – i synnerhet mellan de individuella och de kollektiva sätten att uppleva musik.

Under de senaste trettio åren har hörlurar,



kopplade till musiker i fickstorlek, varit ett betydande hjälpmedel vid musiklyssnandet. Aldrig tidigare har musik i så hög grad upplevts individuellt – vilket dock inte behöver betyda att det kollektiva har tappat i betydelse. Spellistan byggs alltid med andra människor i åtanke. Musiken inne i hörlursbubblan kan knappast sätta kroppen i rörelse. Den är dock inte heller bara en bakgrund utan tjänar som ett pågående urval, och till att upprätthålla den nödvändiga illusionen om en personlig smak. En postdigital värdering av musik utgår från ett ständigt växelspel mellan individuellt lyssnande och kollektiva händelser, där det kollektiva i slutändan skattas högst.

## 28.

Omkring år 1900 blev det möjligt att fånga tiden med nya optiska och akustiska medieteknologier. Filmen respektive grammfonen skulle båda få centrala roller i det påföljande seklets masskulturella explosion, men med högst olikartade förhållanden till traditionen. Även om biograferna gjorde allt för att efterhärma teatrarne så utvecklades filmen genast till en egen konststart, separat från teatern. En avgörande orsak var att filmen från första början spelades in på remsor som det var möjligt att klippa i. Ljudinspelningen skedde däremot på skivor eller cylindrar som inte kunde redigeras i efterhand. Därför blev inspelad musik inte någon självständig konststart, utan kom att uppfattas som ett sätt att dokumentera levande musikframträdanden på.

Först efter ett halvsekel av inspelad musik blev det möjligt att klippa i inspelningarna. Bandspelaren, en militärteknologi som amerikanska trupper tagit i krigsbyte från tyskarna vid andra världss-

krigets slutfas, möjliggjorde en musik som ingen tidigare hade kunnat föreställa sig. Ändå var nyheten inte tillräckligt stor för att stuva om det estetiska systemet. Musiken fortsatte att betraktas som en enhetlig konststart. För att kunna värdera dess olika varianter i förhållande till varandra uppstod det treaxlade koordinatsystem som presenterades ovan.

Allting vore annorlunda om bandspelaren hade funnits på plats redan kring år 1900. Precis som med skilsmässan mellan teater och film hade musiken då sannolikt kluvits i två separata konstarter – en händelsernas musik, en produkternas musik. Vissa musiker skulle bara försörja sig på levande framföranden, andra bara på att framställa inspelningar. Kulturpolitik och kulturdebatt skulle behandla dem som två separata konstarter, var och en med en absolut rätt att leva vidare på sina egna villkor, såsom teater respektive film diskuterar idag. Omvänt går det att spekulera i hur vi idag hade värderat film och video som konstnärliga uttryck om det första halvseklets filmande hade lagrats på oklippbara skivor, istället för på klippbara filmremsor. Teknikens närmast slumpmässiga utveckling kring sekelskiftet 1900 har kort sagt stor betydelse för hur vi kan förstå vad som sker med kulturen under det långa sekelskiftet 2000.

Digitaliseringen sammanför text, bild och ljud i ett enda medium. Samma slags maskiner används för att läsa, titta och lyssna som för att skriva, redigera och kopiera. Frågan inställer sig om det är rimligt att bibehålla 1900-talets version av det estetiska systemet, det vill säga den outtalade listan över ett antal konstarter vars existens har ett egenvärde och som bör garanteras. Många förnekar sin tro på ett sådant estetiskt system, bara för att i nästa

stund uttrycka sin välvilja gentemot ”kreatörer” eller ”kulturskapare”. Sådana diffusa begrepp förutsätter dels att man har definierat en viss sfär av mänsklig verksamhet som har estetisk karaktär och därigenom ett egenvärde, dels att man tror sig kunna avgränsa en viss grupp av människor som till skillnad från de övriga utför denna verksamhet.

Tanken på ett estetiskt system finns inkodad i kulturpolitiken, i hela det komplex som kallas för upphovsrätt, liksom i gällande skattelagstiftning. Systemets gränser för vilka aktiviteter som får räknas som konst är trögrörliga, men ändå föränderliga. Högst förenklat premieras skapandet och framförandet av ”verk” på bekostnad av de mer flyktiga aktiviteter som inte handlar om att följa ett manus eller efterlämna ett dokument. Behovet av att ständigt producera fler verk, som om det rådde akut brist, framstår som den outtalade utgångspunkten. Urvalet ur ett överflöd, verkens konkreta kopplande till tid och rum, är däremot ingenting som premieras. Dj:s och festarrangörer, curatorer och gallerister – de kan visserligen erkännas som kulturellt värdefulla hantverkare, men ändå inte som ”kreatörer” eftersom deras insatser inte resulterar i egna ”verk”. Därför belönas de heller inte med upphovsrättsliga privilegier, vilket för övrigt vore helt orimligt. Vi hör inga dj:s kräva ensamrätt på sina spellistor, för de inser att urvalet inte görs av en isolerad individ utan på något sätt sker mellan de närvarande individerna.

## 29.

Lyran med sina sju eller åtta strängar var i det gamla Grekland inte bara en symbol för musik. Lyran var musik. Musiken var i sin tur inte bara

ett uttryck för sfärernas harmoni. Själva kosmos var musik, musik var matematik och lyran var ett magiskt ting som lät dessa principer möta människans sinnen. Sedan dess har lyran ersatts av andra stränginstrument som gitarren och pianot vars strängar stäms enligt andra matematiska principer.

För oss vore det orimligt att påstå att ett piano är musik. Någon måste använda pianot, ett urval måste ske bland dess åttiotal toner, för att det ska kunna bli tal om musik. Från musik som ting till musik som aktivitet. Som tankeexperiment kan vi pröva att genomföra samma perspektivskifte, fast med sikte på det postdigitala. Då är det bara att tänka på mp3-filer så som vi annars är vana vid att tänka på musikinstrument. Filen är inte musik, men innehåller vissa potentialer till musik som kan realiseras genom att någon använder den. Att använda en mp3-fil innebär att aktivera en viss sammankoppling av mjukvara och hårdvara, på en tid och en plats, i närvaron av ett begränsat antal människor. Lika lite som det blir musik av att slumpvis trycka ned pianots alla tangenter blir det musik av att shuffla arkivet över alla låtar som någonsin spelats in.

Att tänka så innebär i viss mening att inspelad musik nedvärderas, åtminstone i jämförelse med hur högt de inspelade slutprodukterna upphöjdes under cd-bubblan. Däremot innebär det inte att alla inspelningar eller alla mp3-filer skulle vara av samma kvalitet. Tvärtom ges en möjlighet att formulera om kvalitetskriterierna: en bra låt som fixerats och lagrats, oavsett om det är som inspelning i mp3-format eller som nedteckning på ett notblad, rymmer en större potential att realiseras som bra musik – precis som att ett välbyggt och välstämt



piano rymmer större musikaliska möjligheter än ett piano som har hittats på tippen.

Dock kan även det mest eländiga pianoskrälle, i de rätta händerna och i det rätta sammanhanget, frambringa fantastisk musik. På motsvarande vis är det fullt möjligt för en bra sångare att göra ett fantastiskt framförande av en sång som åtminstone dittills var att betrakta som dålig, eller för en remixartist att göra något motsvarande med en dålig inspelning. Råmaterialet (noter eller inspelningar) ställer då bara högre krav på artistisk förmåga genom att begränsa det musikaliska manöverutrymmet. Å andra sidan handlar alla musikinstrument, när det kommer till kritan, om att begränsa manöverutrymmet, exempelvis genom att strängarna stäms på ett visst sätt.

Under den autonoma musikens glansdagar, då kompositören på ett självklart sätt sattes överst i den estetiska och upphovsrättsliga hierarkin, tycktes utvecklandet av nya musikinstrument ha avstannat helt. Ny musik var liktydigt med nya kompositioner, inte nya instrument. Även det modernistiska avantgardet kom att acceptera det givna utbudet. Pianon preparerades och partituren kunde ålägga musikerna de mest märkliga spelsätt, men på samma gamla instrument. Inom den elektrifierade musiken inleddes däremot en smygande uppluckring av gränsen mellan kompositör, musiker, instrumentbyggare och ljudtekniker. Även om publiken såg samma elgitarrer på scen, hörde de ständigt nya sammansättningar av effektmoduler.

Zoomar vi ut lite framstår varje sammankoppling av instrument och ljudutrustning som ett meta-instrument. Samma sak kan sägas om de olika sätten att koppla samman mjukvara och hårdvara för musikaliska syften. Utvecklingen av musikens pro-

duktionsmedel sker genom innovationer på detta meta-instrumentella plan som i regel är resultat av ett kollektivt experimenterande utan enskild upphovsman. Tillgängligheten till digitalt kopierad musikmjukvara har sänkt både produktions-tröskeln och distributionskostnaderna påtagligt. På så vis tycks det digitala överflödet nästan föda sig självt.

## 30.

Analog information både fixeras och realiserar på nolltid. Från mikrofon till kassettband eller från skiva till högtalare förmedlas de analoga ljudsignalerna som varierande intensiteter i ett pågående flöde av elektrisk eller mekanisk energi. Lagringsmediets relation till membranet är så att säga omedelbar. Om bandet eller skivan snurrar långsammare sjunker i samma ögonblick ljudets frekvens. Svaj existerar däremot inte i det digitala. Där tystnar ljudet tvärt.

Allt bruk av digital information innebär att informationen kopieras. Även om kopierandet ofta går så snabbt att det upplevs som en omedelbar överföring är materialiseringen via högtalare, skrivare eller skärm bara sista ledet i en lång serie av identiska kopior. Varje gång någon lyssnar på en mp3-fil kopieras filens innehåll från hårddisk till arbetsminne, från arbetsminne till ljudkort, och så vidare fram till det högtalarmembran där slutligen en icke-identisk kopiering in i det postdigitala äger rum.

Allt bruk av digital information innebär att informationen raderas. Om ett datorprogram misslyckas med att radera spåren efter sig hänger sig datorn och måste i värsta fall startas om. Alla digitala

filer kommer förr eller senare att raderas. Detta är alltför svindlande för att tänka på i ens vardagliga umgänge med datorer.

När vi tar hjälp av nätet för att spela upp musik använder vi olika metaforer för att beteckna den tidslängd som kopian existerar i datorn. Om kopian behålls en mycket kort tid efter att den anlänt kallar vi det för strömmad musik eller nätradio. När vi tittar på en musikvideo i webbläsarens fönster lurar metaforen oss att tro att videon finns någon annanstans, när den i själva verket redan har kopierats till datorn. Visserligen brukar videon raderas senast när datorn stängs av. Om kopian däremot lagras längre än så brukar kopieringen kallas för nedladdning, som om det fanns ett upp och ett ner i nätverket. Mellan dessa varianter finns strikt talat bara en gradskillnad i tid – till skillnad från den tekniska artskillnad som råder mellan radiovågor och grammofonskivor, 1900-talets två regerande musikmedier.

En digital fil kan inte göras beständig, annat än genom oupphörlig kopiering. Utan att kopieras vidare är det omöjligt för en digital fil att överleva ens hälften så länge som en gammal grammofonskiva. För övrigt kan en digital fil inte säljas vidare på loppmarknaden jämte grammofonskivorna, inte ens om filen en gång skulle ha ”köpts”.

Tanken på ett pris per exemplar är och förblir därför en absurditet i digitala sammanhang. Digitala simulationer av skivbutiker utger sig för att sälja samma produkt, fast förpackad i en fil istället för i ett skivomslag, men i själva verket säljer de en licens som medger obegränsad kopiering av filen fast bara med hjälp av viss programvara och inom ramarna för en luddigt definierad privatsfär. Bondfångeriets förutsätter dels att den ständigt på-

gående kopieringen göms bakom de användarvänliga gränssnittens metaforer, dels att det oerhörda överflödet av musik överskuggas av välexponerade topplistor.

## 31.

Om en stor samling vinylskivor plötsligt går förlorad, exempelvis genom stöld eller eldsvåda, är det nästan alltid en traumatisk händelse. Så icke när ett digitalt musikarkiv förgås genom en hårddiskkrasch, vilket sker betydligt oftare. Dataförlusten brukar då tvärtom åtföljas av en förvånansvärt uppfriskande känsla av att ha fått nytt andrum. Musiksamlingen som ändå var för stor för att över-skådas, än mindre realiserats i sin helhet, kan byggas om från grunden. Efter en sådan nystart går det rentav att lyssna i shuffle-läge utan att ständigt falla in i ett rastlöst skippande. Nog för att det finns smärtsamma dataförluster. Det kan röra sig om unik data som bara lagrats på ett ställe utan erforderlig kopiering till andra enheter. Musikfiler tycks dock ha en sällsam förmåga att säkerhetskopiera sig själva.

Filer med text eller video kan man ibland ha skäl att vilja hålla för sig själv, men att beröras av musik är förbundet med en vilja att dela upplevelsen med andra. De fildelningsnätverk som vuxit fram under 00-talet har visat sig fungera som distribuerade arkiv. Så länge en handfull användare har för vana att lyssna på en viss musikfil kommer den också att kopieras vidare till andra platser i nätverket. Därifrån kan filen också återbördas, förutsatt att den indexeras i fildelningsnätverket. Om däremot ingen har för vana att lyssna på filen tenderar den att efterhand försvinna ur alla index.



Det som är digitalt existerar bara genom ett ständigt pågående växelspel mellan kopiering och radering. Alla har fått lära sig att det aktiva säkerhetskopierandet av viktiga och unika filer bör göras till en vana. Samma sak borde gälla för det aktiva raderandet av undermåliga filer. Detta har redan blivit vardag för alla dem som upplever att de konstant översköls av det digitala flödet. Lika bra att med jämna mellanrum radera låtar, artister och hela genrer ur sitt arkiv – för nöjes skull, för att ge plats åt nya musikaliska passioner, för att det raderade alltid kan återbördas från annan plats i nätverket om nostalgin skulle slå till.

Musiken i det postdigitala är en musik som är omöjlig att radera med avsikt. Därigenom svarar den mot de begär efter närvaro som uppväcks av det digitala överflödet. Minnen kan inte raderas med en knapptryckning, även om sådana fantasier stod högt i kurs medan idén om cyberspace fortfarande var vid liv. Gemensamma upplevelser förblir delade. Alla delade minnen är inte lika bra, lika lite som alla delade filer är lika bra. Närvarons urval är lika oåterkalleligt som ofrånkomligt.

## 32.

”Jag tycker mig under musikens inflytande känna vad jag egentligen icke känner, förstå vad jag icke förstår, och kunna vad jag icke kan. Jag förklarar detta så, att musiken måste ha samma verkan som gäspning och skratt. Jag är inte sömnig, men jag gäspar ändå, jag har ingen anledning att skratta, men jag skrattar när jag hör andra skratta.” Så uttryckte sig en ryss, som råkade vara huvudkaraktär i en roman, nästan samtidigt som grammofo-nen uppfanns. Redan 1800-talets konsertkultur i

Moskva upplevde han som ett musikaliskt överflöd nära kokpunkten. Musiken har makt att suggerera fram mäktiga känslöenergier. Om dessa inte får kroppsligt uttryck, menade han, kan de bli direkt farliga: ”Man spelar en krigsmarsch, soldaterna marscherar efter den, eller man spelar en dans, jag dansar och musiken har givit resultat. Man sjunger en mässa, jag deltar, musiken har också här fyllt ett ändamål. I andra fall åter rör den blott upp sinnet, men det, vartill den skall egga, fattas. Och därför har musiken så svåra, ja, ibland rent av fasansfulla verkningar. I Kina är musiken statsmonopol. Så bör det vara.”

Förvisso har musiken varit ett statsmonopol i vissa samhällen, medan den i andra inskränkts till ett minimum som en religiös askes. Ännu vanligare har det varit att endast personer inom ett visst skrä har haft rätten att framföra musik. Lika länge som människor har levt in på varandra i städer tycks de ha vidtagit förebyggande åtgärder mot en hotande musikalisk översvämning. Radion bröt vallarna genom att göra musiken tillgänglig hela tiden och överallt, men å andra sidan garanterade staten att den lät likadant överallt. Oavsett kanal kunde lyssnaren känna sig säker på att dela gemensamma musikaliska referenspunkter med en någorlunda stor grupp av andra lyssnare.

Tekniken satte under 1900-talet upp gränser för hur mycket musik som kunde spelas in och bli allmänt tillgänglig. Gränsposteringarna bemanades av en grupp män, anställda på skivbolag och radiostationer. Skyddsvallen stod som garant för att massorna slapp konfronteras med ett alltför oöverskådligt överflöd av musik. Så upprätthölls värdet i varje köpt skiva och varje undertecknat skivkontrakt.

Idag känner vi till mer musik. Fler artister kan nå ut. Vi har större möjlighet att självständigt skilja mellan bra och dålig musik. Men våra liv har fortfarande begränsad längd. Ingen individ är i närheten av att på egen hand kunna bedöma all tillgänglig musik. Vi är alla tvungna att lita till ett eller annat kollektiv. Därför måste vi nu uppfinna nya kollektiva musikaliska situationer som kan utgöra grunden för gemensamt urval. Alternativet är att förlita sig på en ruttnande topplisteregim från förra seklet.

### 33.

Varje gång som digitaliseringens verkningar på kulturområdet kommer upp till dagspolitisk debatt flockar sig åsikter mot varandra i två läger. Båda kännetecknas av ett ointresse för det postdigitala. På ena sidan uppställer sig ett läger som möjligtvis kan kallas för konservativt, då de utgår från att upphovsrätten är en orubblig mänsklig rättighet. För att kunna tro på en orubblig ensamrätt till exemplarframställning blir det nödvändigt att betrakta internet som en egen värld av metaforer dit befintliga verksamheter kan flytta. "Samma regler måste gälla i den virtuella världen som i den vanliga", är en stående fras i detta första läger, som anser sig bidra till internet genom att bygga digitala butikssimulationer. Där ska man kunna "köpa musik" och "hyra film" precis som tidigare, fast snabbare och smidigare. Om försäljningen i dessa simulerade butiker inte når upp till de nivåer som man anser sig ha rätt att sälja, vilket den aldrig gör, tas det som intäkt för att staten måste återupprätta knappheten. Fildelningsnätverk hamnar i skottlinjen, liksom sådan programvara som kan behålla filer trots att simu-

lationen kräver att de ska raderas. Ständigt nya paragrafer och rättsprocesser syftar till att uppfostra och skrämja allmänheten till att köpa filer. Inget av detta erkänns dock som politik eftersom upphovsrätten anses stå över sådant.

På motsatt sida ställer sig ett läger som lovsjunger digitaliseringen, blickar mot framtiden och bekänner sin tro på "nya affärsmodeller". Särskilt omhuldas tjänster som ger omedelbar tillgång till all musik som någonsin spelats in, utan kostnad per exemplar. Vem individen ska lita på för att kunna göra ett val utifrån detta oerhörda överflöd uppfattas inte som en relevant fråga. Anhängarna av detta läger utgår från att musik är en individuell angelägenhet och att varje gräns för individens omedelbara valfrihet måste vara av ondo. Föga förvånande kallar sig de flesta i lägret för marknadsliberaler, men där återfinns också en socialistiskt orienterad minoritet som anser att digitaliseringen påkallar upprättandet av en simulerad variant av folkbibliotek. Oavsett om den nya modellen ska finansieras via abonnemang, reklam eller skattese deln är utgångspunkten att det måste existera en exklusiv klass av "kreatörer" vilka skapar den underhållning som massorna slurpar i sig via bredbandsuppkopplingen. Debatten mellan de båda lägren fastnar således för evigt i frågan om hur pengar ska trollas från punkt A till punkt B.

### 34.

Någon gång gör sig även en tredje typ av röster hörd som vill prata om annat än hur penningssummor bäst kan skyfflas till en exklusiv klass av kreatörer. Tiden är kommen för att erkänna leken som drivkraft i kulturen, menar detta läger. Frågan



är då bara vad som ryms inom begreppet kultur. Mycket förenklat framträder två olika varianter av budskapet.

Å ena sidan uttrycks budskapet genom den utbredda vurmen för en digital remixkultur, där kultur förstås i termer av information: den enes output blir den andres input. Vanligtvis nöjer sig remixkulturens fanbärare med att vilja befria dessa digitala flöden från onödiga upphovsrättsliga barriärer. Inget större intresse visas för frågan om huruvida remixkulturen kan realiseras som postdigitala händelser eller hur människor ska kunna finna gemensamma referenspunkter i dess virvlande flöden.

Å andra sidan har det nu framträtt en mer radikal strömning som förstår kultur i termer av kollektiv närvaro. Mot en dominerande "åskådarkultur" ställer de sin vision om en ny "deltagarkultur", influerad av lika delar anarkistisk ideologi och levande rollspel. Idealet är en kultur av händelser där alla närvarande i lika hög grad betraktas som medskapare. Eftersom inte ens tillfälliga uppdelningar mellan artist och åhörare accepteras, återstår ett ytterst snävt utrymme för musik. Alla måste spela, men ingen får ta ansvar. Ingen får i princip slå an en takt för andra att följa.

Hur kan någon dansa utan att underkasta sig en rytm? Hur är det möjligt att föra en dialog som inte består av monologer? Att utgå från en absolut motsats mellan aktivt deltagande och passivt åskådande, som i de mest dogmatiska definitionerna av deltagarkultur, leder till ett nihilistiskt ideal. Deltagandet blir en jämntjock grå gröt, i förlängningen en plikt.

Ett mer pragmatiskt alternativ är att värdesätta de situationer av kollektiv närvaroproduktion där alla tar på sig visst ansvar men vissa tar på sig mer,

utan att det behöver utkristalliseras en särskild klass av människor som alltid ansvarar för musiken. Relationen mellan artist och åhörare är en tillfällig överenskommelse som mycket väl kan kastas om nästa dag. Verkligt deltagande uppstår inte ur idealiska situationer där alla hierarkier har jämnats ut. Snarare förutsätter det att en mångfald av olika kollektiva musikupplevelser lyckas ta plats i rummet.

## 35.

Kan man konsumera kultur? Kan man konsumera energi? "Konsumtion" är ett lika missvisande ord i båda fallen. Varken kulturen eller energin försvinner när den förbrukas, utan antar bara mer svärfångade former. Turnébussen bränner kolväteföreningar, den som dansar bränner kolhydrater. Både motorvägens och dansgolvet rörelser är ytterst betraktat inget annat än reflekterade solstrålar. Det är solenergi som växternas fotosyntes omvandlat till kemisk energi och som sedan lagrats. Ytterligare ett sätt att förbränna fossiliserat solljus är att frambringa basljud ur stora högtalare.

Nästan exakt samtidigt som cyberspace impoderade nådde världen sitt oljekrön. Vi står nu inför en långsam och krisartad avveckling av den fossila energibas som legat till grund för hela den industriella epoken. Överflöd av lagrad kultur utgör det postdigitala problemet, medan det postfossila problemet handlar om brist på lagrad energi. Ändå pekar båda tankebanorna i samma riktning: mot en ny materialism som betonar platsens betydelse och som avvisar alla naiva drömmar om en värld utan avstånd.

Om den postfossila framtiden hittills varit svår

att formulera i annat än negativa termer erbjuder den postdigitala kulturen en positiv värdering av fysisk närvaro. Å andra sidan är det ofrånkomligt att det postdigitala tvingas ta sig delvis andra former i takt med att oljepriset obönhörligen skjuter i höjden. När flygresor inte längre är möjliga kommer besök på främmande kontinenter inte att pågå i dagar, utan i månader. Det innebär slutet på hetsiga världsturnéer där artisterna knappt vet namnet på staden de spelar i.

## 36.

Ett tärningskast kan aldrig upphäva slumpen. Utöver de möjliga resultaten 1, 2, 3, 4, 5 eller 6 vars sannolikhet går att beräkna, går det också tänka sig att tärningen spricker itu, försvinner eller på något oförklarligt sätt visar siffran sju. Vilken av de 16381 tillgängliga låtarna som kommer att bli den nästa när man shufflar vidare är också resultatet av en beräkning. Men något litet inslag av det genuint oförutsägbara finns alltid närvarande där musik äger rum. Om så bara i form av ett riskmoment som gör ansvaret för musiken kännbart i magen, eller en osäkerhet på hur de närvarande kommer att agera. Musikalisk improvisation handlar mycket om förmågan att blixtnsabbt bejaka det oväntat uppdykande genom att repetera det med just den grad av variation som får övriga närvarande att bli osäkra på vad som var planerat och inte.

Bruket av en shuffle-funktion urvattnar känslan av närvaro, medan den oförutsägbarhet som inte kan kalkyleras tvärtom är vad som gör en händelse minnesvärd. Betänk exempelvis vädermakternas del i festivalernas attraktionskraft. Om det på förhand går att veta exakt vad som kommer att

ske, är det tveksamt om fysisk närvaro blir särskilt meningsfull.

Risken för besvikelse är en förutsättning för ett kollektivt urval ur överflödet. En kollektiv musikupplevelse sållar i utbudet av tillgänglig musik på ett sätt som omöjligen kan simuleras på distans. Digitala kommunikationsmedel gör besvikelsen alltför lätt att fly bort från.

## 37.

För att kunna välja vad vi vill lyssna på ur ett utbud av inspelad musik som är oändligt mycket större än vad en enskild människa kan överblicka, måste vi i hög mån förlita oss på andra. Då krävs både digitala och postdigitala medel, såväl mjukvara som närvaro. Automatiska rekommendationer kan öppna individens öron för musik som de inte visste att de ville lyssna på, men bara genom att nyttja data som informerar om andra individers all dagliga musikval.

Kollektiva musikupplevelser är något mer än rekommendationer. Eftersom de inte kan kopieras, inte raderas och inte kalkyleras sätter de starka begär i rörelse. Begär kan spridas vidare som smittor i det postdigitala, från en tillfällig gemenskap till nästa, förutsatt att vissa av deltagarna återkommer. Utan internet går det knappast att samla dessa skaror. Kretsloppet mellan digital information och postdigital situation upphör aldrig, men fungerar långt ifrån optimalt. Alliansen mellan skivbolag och massmedier står fortfarande för en stor del av det urval som i slutändan är ofrånkomligt om musik ska äga rum.

Vi vill kunna upptäcka musik som berör oss tillsammans med andra, utan att reduceras till individer eller konsumenter. Skivbolag och massmedier



kan ersättas av ett tillräckligt utvecklat postdigitalt urval, utfört tillsammans av dem som musiken berör. Då räcker det inte att var och en konsulterar sin egen, inskränkta uppfattning om "personlig smak". Ett gemensamt urval uppträder mellan de berörda, i berörelsens stund, i själva rörelserna.

## 38.

Pressade av det digitala överflöd som vällde fram ur fildelningens utspridda jättarkiv såg sig skivbolagen sent omsider tvungna att erbjuda tillgång till ett centraliserat arkiv av motsvarande omfattning, utan kostnad per exemplar. Genom att musiken varvades med reklamskval sattes en del pengar i rörelse, men kontroll över mjukvaran var av större värde för skivbolagen. "Strömmad musik" betyder att ljudfiler kopieras till användarens dator, bara för att omedelbart raderas efter uppspelning. Varje lyssning kräver en ny kopiering från den centrala servern som därigenom kan sammanställa en fullständig information om exakt vem som lyssnar på vad, och därmed spåra smittsamma begär.

Isolerade individer ges tillgång till överflödet, samtidigt som statistiken låses in och allehanda redskap för kollektivt urval hålls på avstånd från gränssnittet. Det återstår för individen, ställd inför gränssnittets tomma sökruta, att skriva in ett artistnamn som hon redan känner till. Från en reklamskylt, från ett tv-program, från en tidningsintervju. Kort sagt: utan en kostsam marknadsföring blir det mycket svårt för en artist att i konkurrens med alla andra nå fram till en större publik. På så vis kan skivkontraktet fortsätta att utgöra artistens inträdesport till rampljuset, trots att skivbolag på alla andra plan framstår som alltmer onödiga.

## 39.

En postdigital musikkritik (eller vad man nu vill kalla det skriftliga värderandet av musik) måste först och främst överge recensionen som standardformat. Skivrecensionen är ett odugligt format, dels för att dess nyhetsvärde är underkastat ett alltmer abstrakt releasedatum, dels för att värderandet av skivan som artistens produkt tillåts överskugga de sammanhang som skivan både springer ur och möjliggör. Konsertrecensionen å sin sida lutar sig i allmänhet tillbaka på snäva konventioner om vad en konsert är. Konserten som kommunikation – artistens förmåga att förmedla en känsla till var och en i publiken – har företrädare framför konserten som situation. Att recensera de gemenskaper och beteenden som musik förmår mobilisera borde vara minst lika angeläget som att recensera en artists insats.

Postdigital musikkritik bör inte bedöma musik som objekt, utan i termer av händelser som kan spänna över tio sekunder eller tio år. Inom sådana händelsers ramar kan kritikern bedöma både inspelningar och instrument, artister och publik, såväl som mjukvara och arkitektur. Att däremot skriva om en skiva bara för att den har "släppts" duger inte längre.

## 40.

Ny musik måste produceras, så långt tycks alla vara överens. Under 1990-talets cd-bubbla var ny musik synonym med nya skivsläpp. Det fanns rentav de som varnade för att internet skulle kunna få tillgången till nya inspelningar att sina. Om inte upphovsrätten garanteras kommer de elektroniska

motorvägarna att gapa tomma, kraxade olycks-korporna. Tanken är idag absurd. Tillflödet av nysläppta låtar och album är större än någonsin. Ingen kan överskåda alla nya genrer och subgenrer som uppstår. Samtidigt präglas topplistorna av ett fros-sande i nostalgi: gamla artister i återutgåva, nya artister marknadsförda som en återgång till nå-gonting genuint.

Ur ett postdigitalt perspektiv är det dock sekun-därt huruvida någonting är nytt i den så kallade skivfloden. Ny musik är musik som förmår upp-rätta nya situationer, där människor berörs på nya sätt. En ny skiva är bara ett av många sätt att dra ett strå till stacken.

All musik är postdigital. Huruvida digitala ma-skiner används för att frambringa ljudet är av min-dre betydelse. Varje musikalisk situation präglas idag av det digitala utbudets överflöd. Känslor av övermättnad och rastlöshet blandas med stärkta begär efter närvaro och gemenskap.

## 41.

Alla böcker är postdigitala. I ordets mest omedel-bara bemärkelse, som materialisering av en digital fil, gäller det även för varje utskrift från exempelvis en blogg. Gapet som skilde tryckpress från datorskri-vare är på god väg att upplösas i en flytande skala, när print-on-demand följs av nya maskiner som på nå-gon minut förvandlar en pdf-fil till en pocketbok.

Ändå finns poänger i att upprätthålla en åtskill-nad mellan bloggen som flöde och boken som stopp. Bloggar bör länka maximalt, men böcker blir sällan mer attraktiva bara för att man försökt trycka in så kallad interaktivitet mellan pärnarna. Boken bör förhålla sig till nätet som ett urval ur ett överflöd.

Skrivandet börjar i att en större mängd text kopie-ras från nätet varefter en tidsödande process av sållning och redigering tar vid. När boken till slut är tryckt återbördas den till kretsloppet och ger återverkningar i det digitala.

Däremot bör föreställningen om att bokmediet måste lämna det materiella för att bli digitalt avvi-sas. När förlagen börjar se som sin uppgift att sälja digital information är de dömda att gå i skivindu-strins fotspår. Då kommer de tvingas att förklara krig mot det öppna nätet.

## 42.

När en person som anser sig vara omusikalisk träf-far en musiker ur bekantskapskretsen ombeds ofta musikern att "spela lite". Mer detaljerade önske-mål än så undviker helst den omusikaliske, som ju respekterar musikerns kompetens och inte vill besvärta.

Men ett sådant uttalande är jämförbart med att under en tystnad plötsligt öppna munnen och säga till någon: "Kan inte du prata lite?" Frasen gör den oskyldiga tystnaden till en pinsam tystnad och stämningen i rummet blir garanterat tryckt. Att uppfylla ett sådant önskemål genom att "bara prata lite" vore lika asocialt som det vore omusikaliskt att på begäran "bara spela något". Orden och tonerna måste, för att vara uppriktiga, sparas till det rätta tillfället. Ibland är tystnad det mest musikaliska.

## 43.

Musik som berör är musik som sätter kroppar i rö-relse. På nära håll genom att inbjuda till dans, få kroppar att gravitera mot dansgolvet och sättas i



rytmisk rörelse. Men även vid det stillasittande lyssnande som äger rum i en konsertsal har löftet om musik satt kroppar i rörelse. Folk har tagit sig från hemmets isolering till en kollektiv händelse.

På distans måste musiken ta omvägen via språket. ”Har ni hört vem som ska spela på festivalen?” Gänget reser dit. Musik blir till minnen som inte kan raderas. Affischnamnets spelning stod sannolikt inte för de starkaste minnena. Tydligt behovades det en kraftfull symbol för att hjälpa gänget att rättfärdiga sin kollektiva närvaro inför varandra.

## 44.

Att andas djupare, att spänna käkarna, att trumma med fingrarna, att gråta. Musik sätter organ i rörelse. Beröringen kan ske omedelbart, utan förmedling av en personlig smak. Olika kroppsdelar kan beröras i olika grad, beroende på sådant som ljudvolym och hur musiken tar plats i rummet.

Musiken får tiden att gå genom att verka på tre kroppsdelar: vi håller mun (eller sjunger med), vi fäster blicken (eller släpper den), vi rör på benen (eller stannar upp). Musik skjuter upp samtal, samkväm och samlag till förmån för en annan samvaro, en närvaro som tar tid.

## 45.

Musik är ett tidsfördriv, det vill säga en offerhandling. Genom att musik tar tid från målinriktade sysslor förs dagen mot sitt slut, kanske rentav in i en ny morgon.

Ur nyttologikens synvinkel är musik alltid en omväg till målet, men musik handlar inte så mycket om vare sig synvinklar eller mål. Dragningskraft-

ten i musikalisk närvaro kan inte förklaras genom en balansräkning mellan utgifter och upplevelser, bara genom det universella behovet av att förslösa ett överflöd utan högre syfte.

## 46.

Förr eller senare måste musiken äga rum. Musikens ägande av rum är av ett annat slag än fastighetsägarens. Men likväl är det ett ägande och ytterst ett våld. Här övergår den postdigitala kulturen i politik. Konflikten gäller inte tillgången till digitala filer utan tillgången till rum. Rum där skaror kan samlas och utveckla en tillit. Rum för gråzoner. Rum för det oförutsägbara. Rum för musiken att äga.

## 47.

Om vi fortsättningsvis ska tala om musik som berör (och inte bara om information som kopieras) föreslås tre enkla premisser. Musik samlar skaror. Musik tar tid. Musik äger rum.

## Länklista

1. Begreppet "refräng" återfinns i Gilles Deleuze & Félix Guattaris *A thousand plateaus*. Framförallt ges det en central plats i "1837: Of the refrain", en av de "platåer" som utgör boken.

2. Liknelsen ska ha formulerats av Joel Lindefors under ett samtal med Jon Cullblad. Just dessa två förtjänar ett särskilt omnämmande för sina ovärderliga bidrag till flera av resonemangen i *Det postdigitala manifestet*.

3. Bill Drummond, före detta frontfigur i The KLF, har på senare år uttalat sig på liknande sätt i en rad sammanhang. Citatet kommer från hans bok *The 17*. Se även avsnitt 19.

4. Ordagrant citerat ur den slutplädering som Monique Wadsted, juridiskt ombud för ett antal stora filmbolag, höll i den så kallade Pirate Bay-rättegången (Stockholms tingsrätt 2 mars 2009).

5. Kroppens förmåga att affekteras var en central fråga för Spinoza. Resonemanget utvecklas bland annat av Fredrika Spindler i hennes bok *Spinoza. Multitud, affekt, kraft*.

6. "Cyberspace" – eller "telerymden" som den ibland hette på svenska – är en luddig metafor med skiftande innebörd. Ändå är det en rimlig generalisering att datera cyberspaces guldålder till årtiondet 1995-2005. Enligt den allmänna föreställning som rådde då utgjorde internet en separat, immateriell och "virtuell" värld. John Perry Barlows text "A Declaration of the Independence of Cyberspace" från 1996 är karakteristisk för denna föreställning.

År 2005 kan beteckna den historiska tidpunkt då blogandet såväl som Wikipedia exploderade i omfattning. Det var samma år som YouTube startades, begreppet "web 2.0" populariserades och fildelningskulturen började stabilisera



sig kring bittorrent-protokollet. Dubstep (se avsnitt 25) såväl som No Music Day (se avsnitt 19) kan också förknippas med detta år. 2006 var visserligen det år som den "virtuella världen" Second Life rönt en enorm uppmärksamhet världen över, vilket fick Sveriges regering att öppna en "virtuell ambassad" och en lång rad artister att ordna "virtuella konserter". Men det är slående hur fort Second Life glömdes bort när en ny supersajt strax därpå drog åt sig all uppmärksamhet: Facebook.

## 7.

Frågan om värden som inte kan kopieras kan delvis ställas i strikt ekonomiska termer. Särskilt inflytelserik har då den kaliforniske ideologen Kevin Kelly varit med sin artikel "Better than free".

Ur ett estetiskt perspektiv har frågan länge varit aktuell för teater teorin. Hans-Thiess Lehmanns bok *Postdramatic Theater* utgår från hur filmmidiet tvingat teatern att återfinna sig själv (se även avsnitt 27). Närvaro framstår då som det centrala värdet som inte kan kopieras.

Hans Ulrich Gumbrecht har i boken *Production of presence* genomfört en djärv filosofisk undersökning av närvaro som ligger till grund för hur begreppet används i *Det postdigitala manifestet*. Även där förs en kort diskussion om relationen mellan digitalisering och närvaro.

## 8.

Utgångspunkten för den "generella ekonomi" som Georges Bataille utvecklade först i *Begreppet utgift* och senare i *Den fördömda delen* är behovet av att förslösa ett överflöd av energi som jorden tar emot från solen.

## 9.

Uttryckt i deleuzianska termer handlar det ena exemplet om ett överflöd av musik som aktualitet och det andra om ett överflöd av musik som möjlighet. Det är dock enklare att använda de båda begreppen "närvaro" och "information".

## 10.

1900-talet brukar ibland betecknas som en specifik mediehistorisk epok. Detta görs i syfte att antyda att digitaliseringen inte bara bör ses som det senaste ledet i teknikens marsch framåt, utan även i någon mån återupprättar drag

från en äldre kultur som under 1900-talet förnekades. För några olikartade exempel, se Bill Drummond, Friedrich Kittler och Lawrence Lessig.

## 11.

Den ökande lagringskapacitetens relevans uppmärksammades våren 2008 av Daniel Johansson i blogginlägget "The Future of Private Copying".

Piratbyrån fixerade det totala överflödet som en singularitet genom att vid Valborg 2007 ta rituellt farväl av den så kallade fildelningsdebatten. Det draget framstår i efterhand som begynnelsen av ett kollektivt utforskande av det postdigitala.

## 12.

När avsnittet skrevs fanns just 16381 mp3-filer att välja mellan på hårddisken.

Frågan om shuffle-lyssnandets nihilism har utvecklats i en serie föreläsningar som olika företrädare för Piratbyrån har hållit runt om i Europa under 2008 och 2009.

## 13.

Begreppet "räffling" används av Gilles Deleuze och Félix Guattari i deras "Traktat om nomadologin". Det är för övrigt den enda av platåerna i *A thousand plateaus* som har översatts till svenska.

## 14.

Idén om konstens slut återfinns exempelvis i G.W.F. Hegels *Estetiken*. Se särskilt Sven-Olof Wallensteins förord till senaste svenska utgåvan.

Svindeln av det oändliga arkivet är vad Jorge Luis Borges frammanar i sin novell "Biblioteket i Babylon".

## 15.

Automatiska rekommendationssystem av det slag som här diskuteras finns inkodade i snart sagt alla större nätsajter. Mest känd är kanske den algoritm som används av Amazon.com. På musikområdet heter det för tillfället mest utvecklade systemet Audioscrobbler och är integrerat i webbsidan Last.fm.

Angående möjligheten att tänka sig musiksmak och andra vanor som någonting icke-individuellt, se Fredrika Spindlers

bok om Spinoza, Christopher Kullenberg och Karl Palmås artikel "Smitto(nto)logi" i *Glänta* 4/2008 samt Gilles Deleuze korta text "Postskriptum om kontrollsamhällena".

## 16.

Forskningen som ligger till grund för flera av avsnittets resonemang bedrivs av Daniel Johansson. Se hans artikel "An Automated System for Analyzing Music Usage and Metadata Exchange on Digital Music Services".

## 17.

Angående smittor, se Karl Palmås *En liten bok om slem* och Christopher Kullenberg och Karl Palmås ovan nämnda artikel "Smitto(nto)logi".

## 18.

"Rationalisering och manipulation av musik genom datateknik har kommit för att stanna. Så småningom kan musik produceras som en egen dataprodukt utan insats från spelande musiker. Effekterna kan få allvarliga konsekvenser, där ekonomiska överväganden kan komma att styra den tekniska utvecklingens frammarsch, till nackdel för levande musiker och levande musik." Så formulerade Musikerförbundets ordförande den dystopi om en hotande "musikmekanisering" som var kulturpolitiskt inflytelserik långt in på 1980-talet (se *Musikern* 6-7/1985). Se även min artikel "Kampen mot musikmekaniseringen och makten över högtalarna" i antologin *Mediernas kulturhistoria* för en ofullständig version av ett kapitel i min kommande avhandling.

## 19.

Initiativet till No Music Day ([www.nomusicday.com](http://www.nomusicday.com)) togs av Bill Drummond (citerad i avsnitt 3). Bakgrunden till No Music Day diskuteras ingående i hans bok *The 17*. Firandet den 21 november 2008 ägde rum hemma hos Jon Cullblad. Den som tog på sig ansvaret för att försiktigt leda sällskapet tillbaka in i musiken var Thomas Frössman. Han dokumenterade även hela sin spellista: <http://framtiden.medeltiden.org/backtomusic.txt>

## 20.

För ett typexempel på den traditionella muzak-kritik som lägger skulden på någonting i låtarnas struktur snarare än på

hur musiken sätts i bruk i rummet, se exempelvis Max Horkheimer och Theodor Adornos *Upplysningens dialektik*.

## 21.

Hannah Arendt låter frågan om ansvaret som grund för politik löpa genom sin bok *Människans villkor*. I *Den banala ondskan* gör hon en undersökning av icke-ansvarets politik.

Idén om generalstrejk som handlandets nollpunkt presenteras av Walter Benjamin i hans essä "Försök till en kritik av våldet" och har utvecklats av Werner Hamacher i artikeln "Afformative, Strike: Benjamin's 'Critique of Violence'".

En sammanfattande definition av begreppet ressentiment ges av Gilles Deleuze i hans bok *Nietzsche och filosofin*.

Parallellen mellan parlamentet och konserthuset dras av Jacques Attali i boken *Noise – The Political Economy of Music*.

## 22.

Observationerna av hur musik och megafoner kan brukas under demonstrationståg gjordes särskilt i anslutning till vänsterpartiets tåg i Stockholm den 1 maj 2009. Se även inlägget på Copyriot som gjordes samma dag.

Manifestationen vid det nedbrända kulturhuset Cyklopen hölls den 13 december 2008. Se även Copyriot 25/4 2009.

## 23.

Bussresan som beskrivs gick under beteckningen *S23M* och genomfördes som ett konstprojekt i juli 2008 efter att Piratbyrå inbjudits att medverka på biennalen Manifesta7 i italienska Bolzano. Omfattande dokumentation i olika format finns bland annat på nätet. Se särskilt den remixade artikeln av konstteoretikern Victor Misiano samt Simon Klos kommande dokumentärfilm *TPB AFK*.

Frågan om de eventuella kvaliteterna hos kassetband stöttes och blöttes i ett stort antal läsarkommentarer till två inlägg på Copyriot, 3/5 2009 och 5/5 2009.

Mikael Altemark stod för de hundra kassetbanden.

## 24.

Frågorna om gemenskapers ideala storlek och grad av öppenhet undersöktes också med hjälp av den buss som



presenterades i avsnitt 23, i synnerhet under den uppföljande bussresan S23X som i november 2008 tog oss från Bolzano till Belgrad.

Ett primtal är ett tal som inte kan delas jämnt med något annat tal än sig självt samt talet 1. En viktig tillämpning av primtalens matematik sker inom kryptologin där upptäckandet av nya och mycket stora primtal möjliggör kraftfullare datakryptering.

Gråzonen mellan det privata och offentliga som upphovsrättsligt problem – såväl inom digitala som rumsliga sammanhang – har diskuterats av företrädare för Piratbyrån sedan 2006. Särskilt tänkvärda exempel på upphovsrättsliga gråzoner i det postdigitala utgörs av piratbiografer som *Pirate Cinema Berlin* och *Piratbion Stockholm*.

## 25.

Michael Koraszewski och Nisse Hellberg har lämnat ovärderliga bidrag till frågan om bas.

Tanken på dubstep som en negation av cyberspace har antytts av Londonartisten Burial då han intervjuades av dubstepscenens främste ideolog Kode9.

## 26.

Beskrivningen av musikens integrering i ritualer under en epok som kan kallas förmodern är lånad av Jacques Attali. Han menar dock att detta försvann i samband med den moderna kapitalismen. Om vi däremot likt Bruno Latour väljer att förstå moderniteten som en "konstitution" snarare än en epok kan vi utgå från att musiken aldrig klippte banden till sina kollektiva och materiella sammanhang.

1900-talets idé om mekanisk reproduktion diskuteras ingående av Walter Benjamin i hans berömda essä om konstverkets reproducerbarhet. Han stannar dock inom ramarna för den moderna konstitutionen genom att förutsätta ett icke-reproducerat original. Detta påpekas bland annat av Bruno Latour och Antoine Hennion i deras bidrag till antologin *Mapping Benjamin*.

Motsatsparet levande/mekanisk ligger till grund för den välkända teori som formulerats av ekonomerna William Baumol och William Bowen om att en järnhård ekonomisk logik verkar för att successivt ersätta närvarande musiker med förinspelad musik (se även avsnitt 18).

Motsatsparet seriös/populär utvecklades kanske allra

mest konsekvent av Horkheimer och Adorno i *Upplysningens dialektik*.

Motsatsparet aktiv/passiv formaliserades bland annat av Roland Barthes i essän "Musica Practica". Det förefaller ha haft sin storhetstid något senare än de två andra, inte minst i samband med 1970-talets kulturpolitiska ideal om deltagande.

Angående dj:n som postmodern symbolgestalt, se boken *Last night a DJ saved my life* av Bill Brewster och Frank Broughton.

## 27.

Seriös/populär: Analysen av symfoniorkestrernas kris, liksom av noterade och improvisationsbaserade musiktraditioner som "två kraftfält", följer i breda drag Orkestretredningen (SOU 2006:34). Förslaget om att avveckla konstmusiken med förnuft, influerat av linje två i 1980 års kärnkraftsombestämning, utvecklades i ett gammalt inlägg på Copyriot 16/12 2006.

Levande/inspelat: se avsnitt 18, samt Philip Auslander som i boken *Liveness* gör ett försök att utjämna värdehierarkin mellan "levande" och "medierad" musik utan att egentligen ifrågasätta själva motsatsförhållandet.

Behovet av att utveckla nya dualismer, om så bara för att undkomma de gamla, diskuteras av Deleuze och Guattari i början av *A thousand plateaus*.

## 28.

Friedrich Kittler har i en rad artiklar och böcker historiserat 1900-talets analoga ljudmedier.

Skilsmässan mellan teater och film diskuteras i Hans-Thies Lehmanns bok om postdramatisk teater. Se även Jacob Wrens artikel "Världen som liknar en dålig film" i *Visslingar & Rop* 22-23/07.

## 29.

Om lyran och den grekiska enheten bestående av musik och matematik, se Friedrich Kittlers artikel "Number and Numeral" i *Theory, Culture & Society* 7-8/2006.

## 30.

Wolfgang Ernst diskuterar i boken *Sorlet från arkiven* konsekvenserna av att digital information måste kopieras för att fortleva.

## 31.

Om relationen till en digital musiksamling, se Magnus Erikssons blogginslagg "My music collection – the world" 3/7 2007 på Blay.se.

Att minnen skulle kunna raderas med en knapptryckning var en fantasi i linje med den gamla idén om cyberspace, kraftfullt skildrad i den japanska animerade serien *Serial Experiments Lain* från 1998.

Om kultur som urval, se Gilles Deleuze bok *Nietzsche och filosofin*, särskilt avsnitten 4.11 och 5.13.

## 32.

Citaten är hämtade från Leo Tolstojs roman *Kreutzersonaten*.

Några exempel på musiklivets reglering i svensk historia ges i min artikel "Bönhasarnas revansch?" i *Fronesis* 31/2009.

## 33.

Avsnittet är ett försök till en kort sammanfattning av de dominerande positionerna i den så kallade fildelningsdebatten, särskilt såsom den ter sig när debattörer i bloggosfären reagerar på vad som skrivs i massmedierna.

## 34.

För visioner om remixkultur, se framförallt de böcker som skrivits av Lawrence Lessig och de föredrag han hållit runt om i världen. Här syftas i första hand på den retorik som präglat diskussioner om Creative Commons, en organisation som Lessig grundat.

För en mer ingående kritik, se Eva Hemmungs Wirtén: "Out of sight and out of mind" i *Cultural studies* 2-3/2006.

Kommentaren om deltagarkultur åsyftar de likartade definitioner som under 2008 gavs i två svenska böcker. Den ena i kapitlet "Fri kultur" i Johan Söderbergs bok *Allt mitt är ditt*. Den andra i antologin som heter just *Deltagarkultur*, skriven av ett författarkollektiv från Interacting Arts bestående av Kristoffer Haggren, Elge Larsson, Leo Nordwall och Gabriel Widing. Dessa båda böcker har kommenterats mer ingående på Copyriot 6/9 2008 och 12/8 2008.

## 35.

Oljekrönet är en svensk term för vad som på engelska kallas "peak oil", introducerad av Daniel Berg i artikeln "Bortom

petroleum?" i *Ordfront magasin* 7-8/2008. Två böcker som utvecklar frågan i riktningar med särskild relevans i detta sammanhang är John Michael Greers *The Long Descent* samt Allan Stoekls *Bataille's Peak*.

## 36.

Om skillnaden mellan två sorters slump, se den nätpublicerade boken *Words made flesh* av Florian Cramer.

## 37.

Om automatiska rekommendationer, se avsnitten 15-18.

## 38.

Utgångspunkten för stycket är den omtalade musiktjänsten Spotify.

## 39.

Tyvärr är det svårt att ge goda exempel på den postdigitala musikkritik som här efterlyses.

## 40.

"Men utan ett innehåll skapat av människor blir de nya elektroniska autostradorna tomma spökvägar." (*Stimnytt* 2/1994)

"Å andra sidan ska ju konstnärer, underhållare, programmerare och ingenjörer ha betalt för sina idéer, annars upphör flödet och vi sitter där och fingrar i tomheten i cyberspace." Lars Weiss på DN:s ledarsida 15/1 2008.

## 41.

Maskinen som skriver ut pocketböcker kallas Espresso Book Machine och diskuterades i ett par inlägg på Copyriot 19/3 2009 och 25/3 2009. Diskussionen föranledde Carl-Michael Edenborg att fastslå den åtskillnad mellan stopp och flöde som här görs.

Den relaterade frågan om bibliotekens roll diskuterades i min artikel "Den postdigitala vägen" i *Sydsvenskan* 23/8 2009.

## 42.

För en diskussion om uppriktighet som deltagarkulturens största styrka, se Johan Söderbergs ovan nämnda bok *Allt mitt är ditt*.



43.

Svaret på den sista frågan hänger ihop med frågan om en postdigital musikkritik (se avsnitt 40).

44.

Om affekt som en fysisk rörelse hos kroppen, se Brian Massumis bok *Parables for the Virtual* samt Fredrika Spindlers bok om Spinoza.

45.

Ur den generella ekonomins perspektiv, konstaterade Georges Bataille, är överksamhet den enklaste tänkbara offerhandlingen. Ändå återkom han till frågan om hur det i någon mening är omöjligt att bara låta tiden gå.

”Teaterns funktion är att få tid att gå”, sade Heiner Müller i ett av sina sista samtal, återgivet av Alexander Kluge. ”Tiden går, för att ögonen till slut ska falla ihop. Någon gång måste dagen vara slut. Att sätta punkt för den är teaterns funktion.”

Tematiken utvecklas även av ovan nämnda Hans-Thies Lehmann och Hans Ulrich Gumbrecht.

46.

Fåglar äger rum genom att sjunga.

47.

Är detta en musikdefinition? Nej, för musik är långt ifrån den enda aktivitet som har förmåga att samla skaror, ta tid och äga rum.

”Upptäckandet av ny musik går idag oändligt mycket snabbare än före internet. Vi känner till mycket mer musik, fyller fickorna med mängder musik som för inte länge sedan vore ofattbara. Men hur är det möjligt att välja? Hur är det med vår förmåga att sättas i rörelse av musik?”

Det senaste decenniets digitalisering har skapat helt nya villkor för vårt förhållande till musik. Fram till i slutet av 1990-talet kunde skivbolagen och etermedierna fortfarande reglera utbudet. Sedan sprack cd-bubblan och musiklandskapet svämmade över. Idag är musikutbudet oöverblickbart.

I *Det postdigitala manifestet* sonderar Rasmus Fleischer överflödets terräng. Den utmaning som vi ställs inför i den postdigitala kulturen är inte att producera ännu fler låtar, utan att gallra i överflödet. Någon måste välja. Detta ofrånkomliga urval aktualiserar frågor om makt och ansvar. Musik är inte ljudfiler på en hårddisk eller noter på ett blad, utan en form av samvaro och gemenskap.

