



LUND UNIVERSITY

Det postdigitala manifestet. Hur musik äger rum

Arvidson, Mats

Published in:
Svensk tidskrift för musikforskning

2011

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Arvidson, M. (2011). Det postdigitala manifestet. Hur musik äger rum. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 93, 104-106.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Det postdigitala manifestet

Rasmus Fleischer: *Det postdigitala manifestet: Hur musik äger rum*. Stockholm: Ink, 2009. 80 s. ISBN 9-789197-358699

Vad är digital kultur? Hur framträder den, och hur förhåller vi oss till den? Inte sällan framställs den digitala kulturen som något i allt väsentligt revolutionerande för vårt vardagliga liv. I en krönika publicerad i *Svenska Dagbladet* i december 2009 beskrivs exempelvis CD-skivan som ett föråldrat tekniskt medium. Den "digitala kulturrevolutionen" har gjort musiklyssnandet mer kvalitativt. Men vad är det för kvalitativt "språng" i musiklyssnandet som skett? Kvalitativt bättre än det analoga? Är det så att den omedelbara tillgängligheten till "hela musikhistorien" också möjliggör ett mer anpassningsbart personligt "soundtrack"? Detta är den positiva konsekvensen av överflödets tillvaro. Det finns dock även negativa konsekvenser, vilka jag återkommer till nedan.

Krönikören menar att digitala musikbutiker som iTunes och Spotify inte bara har förändrat vår inställning till vad musik är, utan också vårt sätt att lyssna (Hanna Fahl: "Vemodigt farväl till cd-samlingen", i *SvD*, 18/12 2009). Det är möjligt att det är så, men vår förändrade inställning till vad musik är för något har en längre historia, och bör ses mot denna historiska bakgrund. Ur ett bredare musikhistoriskt perspektiv har det skett en förskjutning i värderingen av musik som en konsekvens av ett teknologiskt framsteg – från verket (musiken i sig) till receptionen (lyssnandet). Men denna värdeförskjutning är alltså inte ny, utan kan spåras tillbaka till slutet av 1800-talet. Walter Benjamin lyfter fram förskjutningen i sin artikel "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (urspr. 1936, 2 uppl. Frankfurt a.m.: Suhrkamp, 1968) genom att visa hur den mekaniska reproduktionen av konst problematiserar vårt bruk och vår värdering av den – auran, d.v.s. det unika sammanhang som verket framträder i, och som gör det autentiskt, vittrar sönder när verket genom sin reproducerbarhet lyfts ur detta sammanhang. Verket blir till en vara som tillskrivs ett bruksvärde snarare än ett rituellt sådant, och där tillgängligheten lyfts fram till förmån för någon form av samtida gemensam upplevelse.

Hur skall då den digitala kulturen förstås? Vanligtvis förknippas den digitala kulturen med den teknologi (ettor och nollor) som har möjliggjort nya sätt för kommunikation genom och interaktion med tekniska medier (med iPaden som 'idealtyp'). Mediehistorikern Charlie Gere poängterar dock en viktig aspekt i förståelsen av den digitala kulturen som går bortom det teknologiska: "Digital culture in its present specific form is a historically contingent phenomenon, the various components of which first emerge as a response to the exigencies of modern capitalism" (*Digital Culture*,

London: Reaktion, 2002, s. 14). Det är m.a.o. nödvändigt i ett första led, för att förstå den digitala kulturen, att urskilja de heterogena komponenter som har möjliggjort framväxten av den, och där teknologi således bara är en komponent av flera som drivit den framåt till den form som den har i dag. Vetenskapliga och kulturella komponenter såsom filosofi, kulturteori och kritisk teori – inklusive det man kan kalla för det postdigitala perspektivet – måste tas i beaktande för en fördjupad förståelse av den samtida digitala kulturen. Det postdigitala perspektivet är också det som Rasmus Fleischer, doktorand och samtidshistoriker, lyfter fram i sin bok *Det postdigitala manifestet: Hur musik äger rum*. I 47 punkter ringar Fleischer in en rad aspekter som dels söker förklara vad den digitala kulturen är, och dels hur människan förhåller sig till den – vad den digitala gör med människan och vad människan gör med det digitala. Det är i denna skärningspunkt som vi i dag befinner oss.

Det postdigitala perspektivet blir enbart relevant förutsatt att vi tar den digitala kulturrevolutionen för given; med postdigital avses, inom detta ramverk, inte en ny fas utan snarare en betoning av den "digitala erfarenheten" (Fleischer, s. 45). Kulturfenomen av i dag framträder i mångt och mycket i ett kretslopp mellan det digitala och det analoga, eller som Fleischer uttrycker det "mellan universell tillgänglighet och temporär lokalisering" (s. 10). Att det skulle föreligga någon kvalitativ uppgradering i och med den digitala kulturrevolutionen i musikupplevelsen framstår således inte som något självklart; däremot framtvingar den digitala kulturen en annan värdering av den musikaliska upplevelsen. Med begreppet "postdigital" går vi in i en tidsålder där bruket av medier syftar till att erkänna det nutida tillståndet av teknologi, samtidigt som den kritiserar det som krönikören ovan benämner som en digital kulturrevolution. Det

handlar m.a.o. om hur det är att vara människa i en specifik teknologisk verklighet (man skulle kunna tala om en ny ontologi för musik). Det är alltså erfarenheten – den musikaliska upplevelsen – som står i centrum för många av Fleischers resonemang. Denna erfarenhet kopplar han till ett antal föreställningar om vad den digitala kulturen har fört med sig och vad vi förväntar oss av den. En föreställning handlar, som nämns ovan, om tillgång och tillgänglighet: "Tillgången till musik har på olika sätt präglats av en knapphet som har gjort musikupplevelsen exklusiv" (s. 11) – ett resonemang som kan kopplas till Benjamins aurabegrepp. Men när tillgången är oändlig möts vi också av ett överflöd som påverkar inte bara vår musikaliska erfarenhet utan också vår värdering av den på ett annat sätt än det Benjamin anför; musiken värderas på olika sätt beroende på de "materiella gränser för när, var och hur den äger rum", och detta innebär att vi måste lära oss att skapa mening ur överflödet (s. 17). Överflödet framträder i form av utbud, valmöjlighet och tillgänglighet, och här föreställer sig Fleischer idén om det totala överflödet för att illustrera sina resonemang; han tänker sig en "singularitetspunkt", d.v.s. en punkt "då vi närsomhelst, varsomhelst, i vilket sammanhang som helst kan välja att lyssna på vilken förinspelad musik som helst" (s. 13). Som konsekvens av denna singularitetspunkt framträder en brist på kontroll utifrån (såsom upphovsrättsliga problemområden), men också en brist på gemensam musikalisk referenspunkt. Detta sammantaget minskar möjligheten för musik att beröra.

Den omedelbara och oändliga tillgängligheten påverkar den musikaliska upplevelsen. I detta sammanhang framstår vidare närvaron som central (liksom den gör hos Benjamin). Det tycks nämligen vara så, enligt Fleischer, att "[v]arje gräns för musikens tillgänglighet kan i det postdigitala bli en resurs för

närvaroproduktion", där rumsliga och tidliga dimensioner utgör viktiga gränser (s. 34). Rummet som gräns rymmer exempelvis ett begränsat antal människor, och tiden räcker inte till för att höra all musik – dessa två dimensioner tvingar vidare fram ett urval som påkallar ansvar. Överflödet framträder nämligen också i form av en ständig närvaro av (o) ljud – detta är en konsekvens av ansvarslöshet. Om ingen tar ansvar för urvalet upplever vi rummet fyllt av skval. För Fleischer framstår närvaroaspekten som central för framträdandet av starka upplevelser. De "gemensamma erfarenheter av det digitala överflödet av information" framtvingar i viss mån det postdigitala som en slags motrörelse (s. 36). Den musikaliska upplevelsen i denna digitala överflödets tillvaro kan ta sig olika uttryck, som t.ex. en form av negation av "iPod-kulturen", d.v.s. bort från den individuella upplevelsen som riskerar en slags värdenihilism, och mot den kollektiva där närvaro och samvaro blir viktiga aspekter. Syftet med denna negation är att uppnå en stegrad känsla av närvaro där musik berör. Men negationen innebär på intet vis ett förkastande av den digitala tekniken, utan den "förblir ett ofrånkomligt hjälpmedel för att upprätthålla en kulturell kontinuitet" (s. 42). Snarare är det så att det postdigitala perspektivet frammanar en ny slags materialism, där platsen och rummet betonas, d.v.s. en ny slags materialism som avfärdar drömmen "om en värld utan avstånd" (s. 61).

Avslutningsvis kan man fråga sig på vad sätt som Fleischers bok kan betraktas som ett manifest – det är åtminstone så boken framställs. Men vad är ett manifest, och vad syftar det till? Stilistiskt passar Fleischers bok in i 'manifesttraditionen', skriven i punktform, men går det därmed också att säga att den utgör en grund för, eller förespråkar, en specifik ideologi? Jämfört med det manifest som de konstnärliga modernisterna, konkretisterna,

formulerade i slutet av 1940-talet, där t.ex. bildkonsten delvis syftade till att bli mer jämförbar med musiken i 'kompositionell frihet', d.v.s. autonom – en estetisk och i viss mån också etisk ideologi med socialt ansvarstagande – framstår Fleischers bok åtminstone till ytan ideologiskt oklar. Vad han beskriver är snarare ett tillstånd, och hur vi skall förhålla oss till detta tillstånd. Men han formulerar också en postdigital kulturpolitik, en politik som måste förhålla sig till den klassiska uppdelningen mellan människa-maskin, seriös-populär och aktivt spelande-passivt lyssnande. Det handlar om en kulturpolitik vars målsättning bl.a. är, som Fleischer uttrycker det, att "[a]vveckla konstmusiken – men med förnuft" (s. 46), d.v.s. en postdigital kulturpolitik som "utgår från ett ständigt växelspel mellan individuellt lyssnande och kollektiva händelser, där det kollektiva i slutändan skattas högst" (s. 48). Strävan efter gemenskap, *Gemeinschaft*, är kanske ett nödvändigt måste i ett marknadsliberalt och individualistiskt präglat samhälle, d.v.s. en gemenskap som den digitala erfarenheten tvingar fram. På så sätt blir det postdigitala perspektivet en lösning på det problem som överflödets tillvaro skapar.

Mats Arvidson