

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och kommunikation

Kandidatuppsats 15 hp | Konstvetenskap | Höstterminen 2011

En dekonstruktion i ljud

– J.O. Mallanders *Extended Play*

Av: Joni Hyvönen

Handledare: Dan Karlholm

Abstract

J.O. Mallander's *Extended Play* (1968) is a sound recording, a readymade, of the counting of votes in two presidential elections in Finland, during 1962 and 1968. A voice repeats monotonously: "Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen..." Although the Finnish president Urho Kekkonen represents, almost personifies, the politics of the post World War II period in Finland, *Extended Play* does not explicitly address the political. Rather, as this essay argues, it engages in the discourses of power and politics by providing a temporalization of its fixedness, or what Jacques Derrida terms *the proper*.

Extended Play is, in parallel with Derrida's critique of western metaphysics, a deconstruction in sound that challenges the state ideologies conveyed in the process of the counting of votes, where the presuppositions of the *presence* of the voice characterizes the ambiguities of power that Kekkonen's politics of neutrality represent.

Mallander's readymade emerges as a double of the game theory strategies of the Cold War, a *mimetic surplus* of the administrative control mechanisms of sound recording. Through overturning the dialectics of the original and the copy, where repetition of sound also temporalizes the representation of *the proper*, it does not unequivocally reproduce its content. As an aural document, repeated and mass-produced as a record, it devalues, therefore, presumptions of origin. Derrida's idea of "*sous rature*" initiates, in the discussion of *Extended Play* as a specific form of conceptual sound art, the notion of *sound under erasure*, which is not reducible to an auditory or medium-specific practice.

Keywords: J.O. Mallander, Derrida, Kekkonen, Finland, the Cold War, readymade, repetition, conceptual art, sound art

Innehåll

1. Inledning 4

- 1.1 Syfte 6
- 1.2 Teori 6
- 1.3 Metod och disposition 7
- 1.4 Material och forskningsläge 7

2. Readymaden och kalla kriget 9

- 2.1 J.O. Mallander, konstnär och icke-konstnär 9
- 2.2 1968: så lite som möjligt 12
- 2.3 Mallanders schackdrag 15
- 2.4 Färgtuben som ett nollsummespel 19

3. Kekkonens apotek 25

- 3.1 Theuth presenterar skriften för Thamus 25
- 3.2 Jacques Derrida och grammatologin 28
- 3.3 Dekonstruktion av rösträkningen 31

4. Repetition: ljudet under radering 35

- 4.1 Maskinen som bevarar rösten utan benen 35
- 4.2 Att ställa Platon på huvudet, och att höra hörandet 43
- 4.3 Leken: *sous rature* 47

5. Sammanfattning 52

6. Källor och litteratur 53

7. Bilder 59

1. INLEDNING

År 1968 gör den finländska konstnären J.O. Mallander ett av sina första verk. *Extended Play* är titeln, och verket, utgivet som en skiva, är en slags readymade i form av en ljudupptagning. En röst upprepar monotont: ”Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen, Kekkonen...”. Den tretton minuter långa ljudupptagningen, uppdelad i två stycken, är från rösträkningen i två presidentval i Finland åren 1962 och 1968. Vinnaren av dessa val, Urho Kekkonen, hade suttit vid presidentposten sedan 1956. Han kom att inneha posten ända fram till 1982 och representerar, närmast personifierar, den finländska politiken under efterkrigstiden. Denna era, som inleddes efter fredsavtalet med Sovjetunionen, utmärktes av en politik som i stort anpassades efter den forne fienden vilket kom att, i en något nedsättande benämning, kallas för *finlandisering*.¹ Man undvek att gå samma öde till mötes som de sovjetstyrda staterna i Öst- och Centraleuropa, och kunde etablera en relativ självständighet, men det medförde själv censur och en försiktig, anpassad neutralitetspolitik.

Mallanders *Extended Play* kommer till under den här tiden, om inte som en kommentar på maktstyret så åtminstone som ett verk inlemmat i en politisk situation. Det har också beröringspunkter med konceptkonsten, Fluxus-rörelsen och de svenska text-ljudkompositörerna kring Fylkingen, bl.a. Öyvind Fahlström, Åke Hodell och Bengt Emil Johnsson.² En samtida motsvarighet till Mallanders utnyttjande av politiska procedurer är just Åke Hodell och hans tvångsmässiga appropriation av ett militaristiskt språkssystem, där gränsen mellan makt och lydnad ofta tycks ambivalent. Verket är heller inte långt från kompositören Steve Reichs tidiga stycken *It's Gonna Rain* (1965) och framförallt *Come Out* (1966) som utgår ifrån och tekniskt manipulerar ett redan inspelat ljudmaterial med politiska implikationer.³ Men Mallander ger inget uttalat ställningstagande till Kekkonen. Den repetitiva, mantra-liknande besvärjelsen i *Extended Play* för istället tankarna till den

¹ Niels Jørgen Haagerup, ”Western European Views on Urho Kekkonen”, Keijo Korhonen (red), *Urho Kekkonen: A Statesman for Peace*, London: Heinemann, 1975, s.132ff. Se också Roy Allison, *Finland's relations with the Soviet Union, 1944-84*, London: Macmillan, 1985

² Se Fylkingen: *Ny musik och intermediakonst*, Teddy Hultberg (red), Stockholm: Fylkingen, 1994. Leif Nylén, *Den öppna konsten*, Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1998, s.74f och s.63ff. Magnus Haglund, *Åke Hodell*, Stockholm: Natur & Kultur, 2009

³ Se Sumanth Gopinath, ”The Problem of the Political in Steve Reich's *Come Out*”, *Sound Commitments: Avant-garde music and the sixties*, Robert Adlington (red), New York: Oxford University Press, 2009, s.121-145. Mitchell Morris, ”Musical Virtues”, *Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Hearing*, Andrew Dell'Antonio (red), Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2004, s.61-64

zenbuddistiska asketismen hos både John Cage och On Kawaras datumålningar, eller Douglas Hueblers projekt att fotografera alla levande människor.

Det är ingen tillfällighet, naturligtvis. Mallander gjorde tidigt bekantskap med många av de centrala riktningarna under 1960-talet och kom att introducera dessa som skribent i *Dagens Nyheter*, *Hufvudstadsbladet* och *Taide*. Han drev galleriet Cheap Thrills i Helsingfors under 1971 till 1977, var även verksam i Sverige, och organiserade den ”post-konceptuella” utställningen *A Headmuseum for the Eighties* som visades på Moderna Museet i Stockholm, Arkivmuseet i Lund och Cheap Thrills. Samtidigt med *Extended Play* gör han verket *Röd tråd*, som av Mats B. beskrivits som det första konceptkonstverket i Norden. 1969 debuterade han även som poet.⁴ Mallander intar på så sätt en position av viss betydelse under denna tid, även om historieskrivningen tycks ha förpassat honom till marginalerna. Kanske kan något av denna tendens förklaras av en undflyende mening redan i det första verket, *Extended Play*, där också en analys av verket kunde tjäna till att ge en fördjupad förståelse av ett konstnärskap som, trots det, är lättillgängligt och även humoristiskt.

Det avgörande är ändå Mallanders ämnesval. Rösträkning är en påtaglig samhällelig demokratiprocess och maktdiskurs, både som praktik och som en föreställning; den är ett narrativ kring demokratin. I ett annat perspektiv är den en ritual kring lag, ordning och makt där den kan förvandlas till och tolkas som maktuppvisning. Och i motsättningen mellan rösten, som inkarnation av makstyret, och ljudupptagningen, där rösten och ritualen dupliceras och skrivs in i mediet, sker en förskjutning.

Denna motsättning är också av stor vikt för filosofen Jacques Derrida. Dekonstruktionen, lanserad i hans skrifter under 1960-talet som en form av teoretisk praktik, utgår från samma principiella struktur. Rösten, som en auktoritet för ursprunglig närvaro, bildar enligt Derrida den västerländska metafysikens grundläggande betingelser, vilket han också uttolkar i *Platons apotek* som en ambivalent nedvärdering av skriftkulturen. Denna tvetydighet hos texten uppsöker dekonstruktionen, för att, liksom *Extended Play*, låta dess motsägelser eller maktstrukturer framträda.

Ljud bildar därigenom ett medium som inte enbart åskådliggör Derridas teorier utan visar processen av dekonstruktion i praktik. Genom att involvera en politisk verklighet

⁴ För biografiskt material, se *J.O Mallander*, utst. kat. Sara Hildénin Taidemuseo, Tammerfors, 1986. Carolus Enckell, ”Erään epätaiteilijan ristiretki kohti eheyttä: J. O. Mallander”, *Taide*, nr.4, 1981. J. O. Mallander, *Halvoista huveista vihreään taraan*, Helsingfors: Helsingin kaupungin taidemuseo, 1993

och maktdimension utvecklar Mallander med *Extended Play* möjligheterna i en konceptuell ljudkonst.

1.1 Syfte

Extended Play är tydligt förenad med dess politiska bakgrund. Uppsatsens syfte är att undersöka vilken slags politisk verklighet, eller verklighet i sig, som den åskådliggör. Och om verket antas ha ett politiskt mål – hur förhåller sig ljudmediet, readymaden eller konst som sådant till denna verklighet? Kan makten gestaltas? Och hur kan en sådan gestaltning undvika att befästa dess hierarkier?

Den andra utgångspunkten för uppsatsen är att undersöka *Extended Play* som ett verk baserat på ljud och repetition. Vad är det specifika för den auditiva repetitionen? Och hur förhåller sig den temporala upprepningen och den repetitiva funktionen hos en readymade, som förskjuter idén om ett ursprung, till verkets gestaltade politiska bakgrund?

Dessa frågor bildar ett underlag för en bredare undersökning som rör de specifika konceptuella strategierna hos *Extended Play* och vad de betyder för ljudkonst eller för politiska förhållningssätt inom konsten generellt.

1.2 Teori

Den teoretiska utgångspunkten i uppsatsen utgår främst från Jacques Derrida och hans kritik av den västerländska metafysiken. Men det är tolkningen av Platon, i *Platons Apotek*, där Derrida utforskar en konflikt mellan skrift och tal som också inkluderar en maktstruktur, som är uppsatsens huvudsakliga referens. Platons förvisande av skrift och vad han dömer som dåliga kopior, som förvränger och endast producerar skenbilder, hänger även ihop med ljud som en form av nedskrivningssystem. Denna förutsättning, där skriften som *repetition* tillmäts en förlust av värde, kritiserar inte bara av Derrida utan också av medieteorikern Friedrich Kittler, men även av antropologen Michael Taussig och filosofen Gilles Deleuze, som på olika sätt argumenterar för ett positivt värde hos kopian eller upprepningen.

Utöver det används teorierna kring estetik och politik av Jacques Rancière, och hans idéer om den *estetiska regimen* som motsätter sig de bestämda hierarkier som *Extended Play* gestaltar, där Rancière också formulerar olika försök till en sammansmältning av estetik och politik som en form av delande av det sinnliga.

1.3 Metod och disposition

Uppsatsen är uppdelad i tre kapitel som innefattar olika perspektiv på frågeställningarna. Kapitlen rör sammanfattningsvis *maktdiskurs*, *dekonstruktion* och *repetition*. I ”Readymaden och kalla kriget” redogörs för den historiska bakgrunden för verkets tillkomst, med fokus på Mallanders övriga konstnärskap under den specifika tidsperioden kring 1960- och 70-talet. Här behandlas relationen mellan fiktion och verklighet, samt konstnär och makt. Det tjänar också som ett inringande av maktdiskursens olika positioner vilket fördjupas i det följande kapitlet, ”Kekkonens apotek”, som i stort behandlar Derridas skrifter. På samma gång fördjupas diskussionen kring readymade, verklighet och politik till frågan om ursprung och närvaro. Därefter formuleras, i ”Repetition: ljudet under radering”, de konceptuella strategier som *Extended Play* utgör, och den form av auditiva dekonstruktion som verket involverar, i vilket dess potentiella politiska betydelser också visar sig.

1.4 Material och forskningsläge

För material kring Mallander används de få tidsskriftsartiklar som behandlar honom samt utställningskataloger. För den historiska bakgrunden till *Extended Play* utnyttjas olika källor som redogör för den finska efterkrigstidens politik och skildringar av kalla kriget. Litteratur kring fonografen och ljudteknologin bildar också en bakgrund till undersökningen av ljudmediet. Den huvudsakliga litteraturen för diskussionens teoretiska infallsvinklar utgår från Jacques Derrida, Friedrich Kittler, Gilles Deleuze, Michael Taussig och Jacques Rancière men även olika skrifter av Platon, som tolkas främst utifrån Derrida och Deleuze.

Det som finns skrivet om Mallander är framförallt tidsskriften *OEIs* nummer om svensk konceptkonst (#52 – 2011), som innehåller ett längre samtal med Mallander och ett antal reproduktioner av hans verk. Dessa reproduktioner består bland annat av utdrag ur hans diktsamlingar, en längre artikel ur *Paletten* (#4 – 1972) samt ett mindre antal verk. Katalogen till en soloutställning i Tammerfors 1986-1987, på Sara Hildéns konstmuseum, innehåller den enda enhetliga verkförteckningen och bibliografin. Mallander skildrar historien bakom sitt galleri Cheap Thrills i *Halvoista huveista vihreään taraan*. Mallanders konstnärskap och några av hans utställningar behandlas också i artiklar från början av 1970-talet, i framför allt *Taide*, även om dessa är sporadiska. Vad som saknas är naturligtvis genomgripande forskning

om Mallander, med kompletta verkförteckningar och tillförlitligt biografiskt material. Framför allt har den konstvetenskapliga och teoretiska diskussionen om honom varit närmast obefintlig, där heller inget skrivits om *Extended Play*.

Det som skrivits om ljudkonst är heller inte omfattande, även om litteraturen utökats avsevärt de senaste åren. *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2006), av Brandon LaBelle, undersöker olika förhållningssätt till ljudkonst, skulpturala, arkitektoniska, sociala och platsspecifika praktiker, som har också ett historiskt perspektiv på ämnet. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* (2007), av Alan Licht, behandlar även angränsande musikaliska praktiker utanför konsten. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* (2010), av Salomé Voegelin, är en av de få som försöker formulera en estetik, en ”sonisk sensibilitet”, kring lyssnandet till ljudkonst.

Seth Kim-Cohen har, i *The Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* (2009), en liknande utgångspunkt som den här uppsatsen Hans undersökning av ljudkonst, vars utveckling han följer ur de visuella konstformerna, utgår från Derridas kritik av Edmund Husserls fenomenologi och föreställningen om ett ursprungligt närvarande nu. Vad Kim-Cohen gör är att visa på en konceptuell ljudkonst, eller vad han kallar för en *icke-cochlear* ljudkonst (som alltså inte är reducerad till det auditiva), i motsats till ljuden-i-sig-själva hos John Cage eller det *akusmatiska* lyssnandet hos Pierre Schaeffer.⁵ Dessa, menar Kim-Cohen, betonar ljuden som en entitet i sig, med en tro på en ursprunglig, egentligare verklighet i ljudens självtilräckliga närvaro. En icke-cochlear ljudkonst bildar en kritik mot idén om en specifik sinnlighet förknippad med vissa medier och lyfter fram de konceptuella strategierna som också utmärker *Extended Play*.

⁵ *Cochlea*, latin för innerörats snäcka. *Akusmatiskt lyssnande*: från *akousmatikoi*, som betecknade Pythagoras elever. Eleverna var förbjudna från att se honom under Pythagoras föreläsningar, som befann sig bakom ett skynke, för att endast fokusera på vad som lärdes ut. Enligt Schaeffer ska det akusmatiska lyssnandet fokusera på ljuden-i-sig-själva, inte på ljudkällorna eller deras upphov. Se Pierre Schaeffer, ”Acousmatics”, Christoph Cox & Daniel Warner (red), *Audio Culture*, New York & London: Continuum, 2004, s.76f.

2. READYMADEN OCH KALLA KRIGET

2.1 J.O. Mallander, konstnär och icke-konstnär

1968 kännetecknas inte enbart av politiskt uppror. 68-rörelsen eller 68-revolutionen, med upprinnelsen i de franska studentrevolterna i maj samma år, är också eran då Mallander debuterar som konstnär. Det är framförallt en tid då en ungdomskultur eller samhällsgrupp synliggörs. Studenter inskrivna vid högre utbildningar i Finland ökade 1960 från 23 552 till 58 615 tio år senare.⁶ 1960 finns i Sverige ”50 000 gymnasieelever, 1970 dubbelt så många och antalet nyinskrivna på universitetet närapå fyrdubblas under decenniet”.⁷ Reformerna under 1960-talet, som innebar i Sverige framförallt en betydande högkonjunktur, kom även att synliggöra klassklyftor, som enligt Leif Nylén medförde att fokus skiftade under 1970-talets kultur från det experimentella till en strävan efter att skapa alternativ, där ”frågan ‘vad?’ överskuggas av ‘för vem?’”.⁸ Men är frågorna åtskiljda? Föregår den ena den andre? Och i vilken ände, om det finns en sådan, ska vi placera *Extended Play*?

Om konsten under denna tid involverade en ökad samtidskänsla, med fokus på marginaliserade samhällsgrupper, fanns där en ny slags estetisk prövosten som utgick från samhälleligt eller socialt engagemang. Mallander förhöll sig dock skeptisk till den politiskt engagerade konsten.⁹ ”Jag ville göra någonting i konsten, men jag ville göra så litet som möjligt”.¹⁰ Om dessa formativa år, då Mallander ofta besökte New York och gjorde bekantskap med de centrala neoavantgardistiska riktningarna, inte utmärks av ett medvetet politiskt ansvarstagande, vilket han såg som ett ofta ensidigt bekräftande av dess kritiserade adressater, är det tydligt att han sökte efter något slags ställningstagande i den samtida, politiskt betonade konstnärsrollen.¹¹

Född 1944 i Helsingfors, som Jan Olof Mallander, är 1960-talet den tid då han först gör bekantskap med konsten, även om han inte såg sig som konstnär under denna tid, framhåller han. Efter några års studier inom Konstvetenskap och Estetik, ”samt resor till Europa och Sydamerika omkring 1966”, beskriver Mallander att han länge funderar på

⁶ Det gav Finland det största antalet studenter i västra Europa, sett till befolkningmängden. D.G. Kirby, *Finland in the Twentieth Century*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979, s.206

⁷ Nylén, 1998, s.22

⁸ Nylén, 1998, s.23

⁹ Gardar Eide Einarsson & Matias Faldbacken, ”Reluctant revolutionary”, *NIFCA*, nr.3, 2001, s.4

¹⁰ J.O. Mallander, ”Från Mallander till Mallander – Ett samtal med J.O. Mallander”, *OEI*, nr.52, 2011, s.151

¹¹ Mallander, 2011, s.151

fotografiet som sitt medium.¹² Ett av de tidigaste verken som visats av honom är just en fotoserie, *Solo för liten pojke, cykel och nysnö* (*Soolo pienelle pojalle, polkupyörälle ja ensilumelle*), 1965-67.¹³ Redan här märks Mallanders konceptuella tematik från 1960- och 70-talet.



1. Solo för en liten pojke, cykel och nysnö, 1965-67

Verket är en serie av fotografier som återger ett spår i snön, liknande konturerna av Finland, producerade av en pojke på en cykel. De närmast identiska, repetitiva bilderna ger också upphov till en illusorisk rörelse, genom omtagningarnas olika perspektiv på mönstret och pojkens rörelser i små förskjutningar. Pojken på cykeln och snöns ”lätta”, flyktiga materialitet

¹² Mallander, 1993, s.11, 52

¹³ Mallander, 1993, s.51f. Verket visades först 1976.

är en kontrast till konnotationerna av det Finlandliknande mönstret. Och om det är en icke-linjär rörelse, där ”linjerna” i snön och cykeln, ”det cykliska”, inte bildar ett helhetligt narrativ, är det också en lek med betydelsenivåer. Ett av Mallanders myntade begrepp var just *lättviktskonst*, ett tydligt ställningstagande till den traditionsbundna finländska konsten, dess seriösa, funktionella arkitektur och monument med tunga material.¹⁴

Katalogen till Mallanders utställning på Moderna Museet 1980 beskriver honom först och främst som journalist och konstkritiker från 1967 och framåt.¹⁵ Visserligen publicerar han en mängd artiklar under 70-talet, framförallt i *Taide*, och medverkar i mindre tidsskrifter som *Aura*, *Iris* och *Vargen* men det är särskilt perioden då han jobbar med sitt galleri *Cheap Thrills*. Galleriet, som utgjorde i början en plattform för konstgruppen *Skördemännen* (vilket Mallander var en del av), var under åren 1971-77 ett definitivt alternativ till kommersiella utställningsrum.¹⁶ Han etablerade också tidigt kontakt med Fluxus-rörelsen vars lekfullhet och zenbuddistiska influenser gjort tydliga avtryck. I sin artikel om Mallanders tidiga konceptkonst beskriver Marja Sakari zen som en strävan efter känslan att erfara någonting för första gången, utan förväntningar eller förutfattade meningar, där konceptkonsten och Mallander på ett likartat sätt utgör ett uppbrott från en ”linjär-verbal” gestaltning.¹⁷ Motsättningarna i en omedelbar verklighet framhävs, i kontrast till enhetlig, kommunikativ eller rationell bearbetning.

Att Mallander strävade efter att göra ”så litet som möjligt” under denna tid är på ett sätt ett eko av Marcel Duchamps sparsamma oeuvre men också en asketisk återhållsamhet i att endast utföra det nödvändiga. Som en autodidakt utan akademisk konstnärlig utbildning är Mallanders anspråkslösa kommentar i dess samtida kontext icke desto mindre ett axlande av en särskild konstnärsroll. Det är inte irrelevant och skälet till att nämna det här är, genom att påminna om vilket slags kulturellt kapital eller positionering det ändå innebär, att visa på hur konceptualismen verkar genom en effektiv gestik. Mallander reducerar sig själv som verksam faktor. Han hävdade, om än halvt lekfullt, inte att han var konstnär, ”utan sade, i zen-

¹⁴ Einarsson & Faldbacken, 2001, s.4. Mallander, 2011, s.157. *J.O. Mallander*, utst. kat., 1986, s.7

¹⁵ *Wang*, utst.kat. Moderna Museet, Stockholm: Moderna Museet, 1981

¹⁶ Mallander, 1993, s.17

¹⁷ Marja Sakari, ”Käynti mielen teatterissa: käsitetaide ja taiteilija Jan Olof Mallander”, *Taide*, nr.6, 1993, s.15. Inom zen är konceptet känt som *shoshin*, nybörjarsinne. ”When we have no thought of achievement, no thought of self, we are true beginners. Then we can really learn something. The beginner’s mind is the mind of compassion. When our mind is compassionate, it is boundless. [...] This is also the real secret of the arts: always be a beginner.” Shunryu Suzuki, *Zen Mind, Beginner’s Mind*, New York & Tokyo: Weatherhill, 2003 (1970), s.22

stil, att jag *också* var icke-konstnär”.¹⁸ Att han gör sig av med ett konstnärligt alibi, som likväl är ett konstnärligt anspråk, uttrycker en motvilja till att skilja åt konst från andra aktiviteter, vilket inte enbart kännetecknar 1960-talets politiska engagemang utan också den franska filosofen Jacques Rancières *estetiska regim*, som rör en ökad tillgång till dessa aktiviteter, till ett delande av det sinnliga, i motsats till *konstens representationella regim* som hierarkiserar sinnen liksom arbetet. Att Platon fördömer mimetikern (vilket vi återkommer till senare) har också med arbetsfördelning att göra, förklarar Rancière, där mimetikern, som tillverkar kopior av kopior, flyr statens hierarkiska strukturer där var och en tilldelas en specifik funktion.¹⁹ 1960-talets politiska konst kunde därför sägas utgöra inte enbart ett synliggörande av en ny samhällsgrupp utan en möjlighet att på nytt erfara olika former av sinnlighet. Det är inte nya alternativ, eller ett omstörtande av samhällsformer, som utannonseras i *Extended Play* utan en distribution, bokstavligen, av det redan skönjbara, som en readymade. ”Att ge åt kejsaren vad kejsaren tillhör”, som Mallander säger i en typiskt tillspetsad formulering.²⁰

2.2 1968: så lite som möjligt

Samma år som *Extended Play* (1968) görs, tillkommer ett annat verk av Mallander, *Röd tråd*, som av kritikern, curatorn och konstnären Mats B. kallats det första konceptkonstverket i Norden.²¹ Det är, som titeln antyder, en röd tråd spänd från golv till tak, en bit utanför väggen. Det konceptuella kan här förstås på flera sätt. Den dematerialiserade, idébaserade konsten, som Lucy Lippard var med om att formulera, betonade det icke-visuella, dels som en konsekvens av Duchamps intresse för immaterialitet och transparens, dels den paradoxala logiken hos Sol LeWitt; irrationella tankar som ska följas logiskt. Svårigheten hos konceptkonst, och kanske också poängen, rör hur idén ska presenteras utan att den

¹⁸ Frans Josef Petersson, ”Tio frågor: J.O. Mallander”, <www.kunstkritikk.no, <<http://www.kunstkritikk.se/artikler/tio-fragor-j-o-mallander/>>, 250111. Se också *J.O. Mallander*, utst. kat. 1986: ”Det är enkelt att vara konstnär, men verkligen svårt att vara icke-konstnär” (s.22, min övers.). Kirsi Syrjänen & Eija Alander, ”Taidekeskustelun teemoja 70-luvuilla: J.O.Mallander”, *Taide*, nr.3, 1980: ”Man måste också vara icke-konstnär, men ändå kreativ och öppen, för att inte bindas vid en enda roll” (s.20, min övers.). Även Marja Sakari nämner detta, se Sakari, 1993, s.62.

¹⁹ Jacques Rancière, ”Delandet av det sinnliga”, Christina Kullberg (övers), *Texter om politik och estetik*, Lund: Site editions, 2006, s.233

²⁰ Mallander, 2011, s.155

²¹ Frans Josef Petersson, ”Svensk konceptkonst recto & verso”, *OEI*, 2011, s.31. Det har dock inte framgått var verket först visades.

överskuggar objektet eller tvärtom, förklarar Lippard & Chandler.²² Därav, kunde tilläggas, sker en reduktion som hos den knappt synbara röda tråden uttrycker både essens och transparens. ”Man tittar och tittar tills man ser att man faktiskt inte ser tråden från golv till tak”, skrev Lars-Erik Hjertström Lappalainen om *Röd tråd* när den visades på galleri Index i Stockholm 2011.²³ ”Verket är konceptet, ändå är min relation till det mer än bara tanken på en röd tråd från golv till tak. Verket är tanken på tråden, men den tanken existerar utanför mig, i rummet, även för själva tänkandet”.²⁴ Det är ett ”perceptuellt tillbakadragande” som också kan skönjas i Robert Morris *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), där en enkel trälåda, innehållande en bandspelare som spelar upp ljudet från dess tillverkning, frångår det mediums specifika liksom betraktaren, anmärker Benjamin H.D. Buchloh, förnekas den visuella informationen.²⁵ För konceptkonsten gäller ju att idén ges företräde, men med *Röd Tråd* är det tydligt att detta inte är frånskiljt ”tanken på verket” vilket är både utanför verket och betraktaren. Idén frångår en perceptuell närvaro.

Samtidigt debuterar Mallander som poet. Diktsamlingarna *Out* (1969), *Läs drama* (1974) och *Kama Lettra* (1975) har alla en konkretistisk och materiell betoning av det textuella som sammanflätas med det visuella. Redan i *Out*, som ännu förlitar sig på text, vänder sig innebörden mot sig själv, mot en distinktion mellan betecknande och betecknat. På en sida står det kort: ”Den här dikten handlar inte om något särskilt som ni väl märker”.²⁶ I *Kama Lettra* återstår blott enstaka bokstäver eller siffror, placerade, lutade eller stående mot ett och samma naturlandskap, i en serie av likartade ”scener” utan en linjär eller läsbar struktur. Bokstäverna bildar ett ”erotiserat” förhållande till varandra, vilket också titelns antydning till *Kama Sutra* visar. ”Where flesh becomes letters and letters make love not thoughts”, beskriver bokens inledning (påminnande om Marcel Duchamps icke-retinala *eroticism*).²⁷

²² Lucy Lippard & John Chandler, ”Konstens dematerialisering”, Kim West (övers), *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein (red), Skriftserien Kairos, nr 11, Stockholm: Raster, 2006, s.71

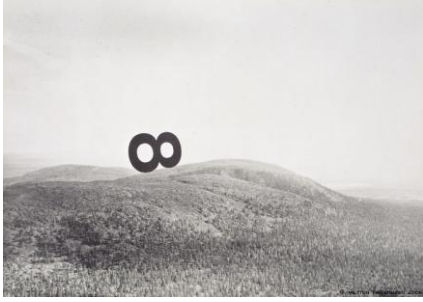
²³ Lars-Erik Hjertström Lappalainen, ”Gesten och attityden J.O. Mallander”, www.kunstkritikk.no, <
<http://www.kunstkritikk.se/kritikk/gesten-och-attityden-j-o-mallander/>>, 100211

²⁴ Lappalainen, 100211

²⁵ Benjamin H.D. Buchloh, ”Konceptuell konst 1962-1969”, Sven-Olov Wallenstein (övers), *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein (red), Skriftserien Kairos, nr 11, Stockholm: Raster, 2006, s.175

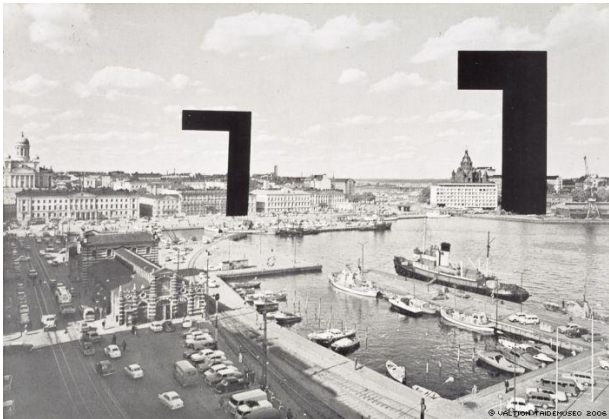
²⁶ J.O. Mallander, *OUT*, Söderströms, 1969, s.31, reproducerat i *OEI*, 2011, s.40

²⁷ J.O. Mallander, *Kama Lettra*, Editions Cheap Thrills, 1975, reproducerat i *OEI*, nr 51, 2011, s.88. För Duchamps anmärkingar om ”icke-retinal” konst, se Marcel Duchamp, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, Michael Sanouillet & Elmer Peterson (red), New York: Oxford University Press, 1973, s.135-136



2. Ur *Kama Lettra* (Editions Cheap Thrills, 1975)

Det liknar också Mallanders *Pappersskulpturer* (ca 1972-1974), en serie bildcollage från början av sjuttiotalet, där bokstäverna på ett likartat sätt placerats i olika stadslandskap. Här använder han sig av vykort vilka som massproducerade ”bilder” av staden åstadkommer ytterligare ett raster för uttolkaren.²⁸ Vad är det vi egentligen ser? Förvandlade till visuella former producerar lättheten och förgängligheten i ”pappersskulpturerna” ett motstånd till deras monumentala, arkitektoniska omgivningar men också den hierarkiska läsbarheten.



3. *Pappersskulptur* (1972-1974)

Här framskyftar en tematik. Med en nedbrytning av språket som agens eller en meningsskapande entitet i sig, som i diktsamlingarna både förtätar och uttömmar systematisk koherens, frångår Mallanders verk genomgående deras enda skönjbara funktion; en skiva som inte innehåller musik, en diktsamling som inte innehåller poesi, en röd tråd som upplöses osv. I *Läsdrama*, en utgåva av *Odysséen* omsluten av vita pärmar, upplyser baksidestexten: ”Jag har inte skrivit denna bok – jag har inte ens läst den.”²⁹ Är det readymaden som ifrågasätts

²⁸ Se Finnish National Art Gallery, “Papersculptures in a File, 1972-1974”, <<http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?si=N-1991-87%3A3>>, 161111

²⁹ J.O. Mallander, *Läsdrama*, Editions Cheap Thrills, 1974, reproducerat i *OEI*, nr 51, 2011, s.86

eller konstens uttrycksmedel? Hänvisad till bokpärmarna kring en annan bok tycks ”läsdramat” här involvera inte en gestaltning, knappt ens ett objekt eller betecknat innehåll, utan dess rester. Verket blir ett tillägg till sig själv. Bokpärmen, baksidestexten och den olästa boken bildar, liksom Morris *Box with the Sound of Its Own Making*, ett verk kring dess egen tillblivelse där frågan om ursprung konstant fördröjs.

Daniel Buren beskriver verkets ”ursprungliga” plats, vanligtvis ateljén, och dess förskjutning i galleriet eller museet, som ständigt omskapar dess plats, som två unika rum för konsten – för produktion och för utställning.³⁰ ”När verket är på plats äger det följaktligen inte rum (för betraktaren), samtidigt som det bara äger rum (för betraktaren) när det inte är på plats, det vill säga när det befinner sig i museet”.³¹ Oförenligheten är en nödvändig betingelse som med konceptkonsten och Mallander förs in i verket självt: det äger *aldrig* rum samtidigt som den måste äga rum för att bekräftas som sådant. ”Tanken på verket”, som bestämmer en temporalitet i konceptkonsten, är, i relationen mellan koncept och objekt, samma förbindelse som fenomenologen Maurice Merleau-Ponty betecknar för kroppen som är både seende och synlig: ”kroppen ser att den ser, känner att den har känsel, att den är synlig och kännbar för sig själv”.³² Det innebär att allt osynligt också kan, på ett sätt, förnimmas av kroppen, där en spegelbild skenbart förnimmer vad kroppen känner framför spegeln, så att integreringen mellan inre och yttre inte enbart påverkas av suggestioner utan är en del av dessa suggestioner.³³ Genom seendet fattar subjektet sig själv.

Allt skenbart osynligt, rest eller spår, ger Mallander företräde framför ursprung, men utan att hänvisas till ett synligt, tidigare skede. Vi ska hålla detta i åtanke, liksom anspråket i att ”göra så lite som möjligt”. Vad innebär denna positionering, ett anspråk som suddar ut sig själv, i förhållande till dess adressat som är tvingad till anspråk?

2.3 Mallanders schackdrag

Den 6 december 1968, på Finlands självständighetsdag, ges *Extended Play* ut som en sjutums-vinyl, tryckt i 200 exemplar, på M.A. Numminens och Pekka Gronowins skivbolag

³⁰ Daniel Buren, ”Ateljéns funktion”, Kim West (övers), *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein (red), Skriftserien Kairos, nr 11, Stockholm: Raster, 2006, s.135

³¹ Buren, 2006, s.135

³² Maurice Merleau-Ponty, ”Ögat och tanken”, Sölve Olsson (övers), *Res Publica*, nr 12/13, Eslöv: Symposion, 1989 (1960), s.162f.

³³ Merleau-Ponty, 1989, s.162f

Eteenpäin! (sv. Framåt!).³⁴ Ljudmaterialet kom Mallander över genom en bekant som jobbade för radion, trots att det inte var offentligt, även om själva rösträkningen, som en demokratisk process, är det.³⁵ På varsin sida av skivan är ljudupptagningen från 1962- respektive 1968-års rösträkningar för presidentvalen. Vinnarens namn, Kekkonen, läses upp av två olika röster i den första delen, även om övergången är knappt hörbar – samma monotona rytm, med en pausering efter varje femte röst, tar vid. Detta gäller också för den andra delen, från 1968, som består av endast en rösträknare, där den identiska rytmen och pauseringen bildar en nästan obruten kontinuitet från föregående val. Upprepningen hos rösträknarna, producerande genom rytmen och repetitionen en monotoni som är lika mycket ett mantra som en sövande enformighet, befinner sig på gränsen mellan passiv och aktiv ratificering.



4. J. O. Mallander: *Extended Play* (Eteenpäin NG-97, 1968)

Det är ett ljuddokument. Men med dess formalitet och ceremoniella åthävor, som performativa satser grundade i lagen, gör förskjutningen av kontexten, på en vinylskiva, att dess torra detaljer tycks betydelsefulla. Vad innebär pauseringen efter varje femte röst? Interpunkteringen bildar en abstrakt musikalitet, liksom det rytmiska uttalet av ”Kekkonen” gör namnet till en absurdistisk besvärjelse. För vem och varför läses dessa till synes meningslösa ord upp? Och varför tar det aldrig slut? Den obönhörliga repetitionen, som liknar nästan ett anklagande, ett domslut, mer än rösträkning, befäster för lyssnaren inom kort att

³⁴ Peter Widén, ”Mallander J.O: More Time – Hits and Variations 1968-1970”, www.hs.fi, <<http://www.hs.fi/kulttuuri/levyt/artikkeli/Mallander+JO+More+Time++Hits++Variations+1968-1970/HS20050110SI1KU01s6s>>, 161111. Skivan återutgavs 1977 av Love Records. A-sidan inkluderades även i samlingsskivan *Arktinen Hysteria: Suomi-Avantgarden esipuutarhureita* (Love Records, 2001). Ett utdrag av *Extended Play* var med i samlingsskivan *Voice of the Wolf* (Gump, 1974), kompilerad av Carsten Regild, som var redaktör för *Kulturmagasinet Vargen*, där Mallander medverkade.

³⁵ Mallander, 2011, s.153ff

inspelningen inte bereder ett linjärt narrativ eller förklaringar. Det finns inga hörbara klipp eller manipulationer av materialet. Vad vi hör är antalet elektorsröster som Kekkonen fick i båda valen, 199 respektive 201, vilket gav honom segern. Dessa är fördelade på varsin sida av skivan och ger verket inramningen av dokumentation eller readymade.³⁶

Titeln har en mängd betydelser, som både förlängd spel, lek, akt och duration (varaktighet). Den kan verka suggestiv, vilket den egentligen inte är: den är en readymade. ”Extended play” står på vinylskivor för EP (som ett mellanting av LP, ”long play”, och singelskivor). Mallander har helt enkelt lyft fram beteckningen där den normalt hamnar på etiketten eller i ett hörn, på samma sätt som rösträkningen, som en demokratisk process, är en performativ, konstitutionell akt som sällan uppmärksammas, än mindre görs till ett konstverk. Men lyssnaren som dras till detta verk vet, utan förbehåll, någonting om dess kontext.

Som vi har sett var det politiska inte ett självklart ämne för Mallander under 60-talet. Utan att ge några förklaringar till *Extended Play* framhåller han att någonting hos Kekkonen och den samtida politiska konsten lockade honom att ändå göra ett ”statement”. ”Men det är på lek, *extended play*”, försäkrar han.³⁷ Marcel Duchamp, förklarar Mallander, var aldrig var ute efter att chockera genom att ställa ut urinoaren, *Fontän* (1917), utan att dess sammanhang, själva juryn där Duchamp själv satt, måste tas i beräkning. I en intervju 2001 gör Mallander en annan, mer subtil referens till Duchamp, genom att kalla *Extended Play* för sitt ”schackdrag”.³⁸ Sett i ljuset av Mallanders övriga verk är det uppenbart att referensen inte är obetydlig. Den innebär Duchamp tillmätte övergången från måleriet till det redan färdigställda, till ”fördröjning” istället för bild, markerar inte enbart ett nytt förhållningssätt till ursprung och upphovsman utan hur detta ska uttryckas, representeras.³⁹ Med *Extended Play* tillförs ytterligare en dimension – politiken – där förhållandet mellan en readymade som konst och politiken som ett handlande med en specifik verklighet bildar utgångspunkten, vilket upprepningen betingar men också upphäver genom att det aldrig helt förbinds.

”Politics is the art of the possible. One must be able to adapt to exigencies and to put them to use”, sa Kekkonen, påminnande om politikens nödvändiga anpassning efter en

³⁶ För valresultaten, se Juhani Suomi, *Lohen Sukua: Urho Kekkonen*, Helsingfors: Otava, 2010, s.333, 426

³⁷ Mallander, 2011, s.153ff

³⁸ Einarsson & Faldbacken, 2001, s.4. Schack var som bekant ett av Duchamps signum.

³⁹ Se Thierry De Duve, *Kant After Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1996, s.139f. De Duve förklarar hur hela processen kring urinoaren strategiskt planlades av Duchamp för att låta fotografiet (av Alfred Stieglitz) av verket (som inte längre finns) och tidningen (*The Blind Man* istället för utställningen) visa verket, ett massproducerat objekt signerat av en då okänd pseudonym – allt som förskjuter det traditionella konstverket.

specifik verklighet (kännetecknande också för realpolitik).⁴⁰ I Finlands fall innebar det, efter fortsättningskrigets slut, en acklimatisering efter Sovjetunionen och det kalla krigets bipolära tillstånd, som också hade uppstått ur en ny sorts verklighet. Efter USA:s första testsprängning av en vätebomb under november 1952, följt av Sovjets tester i augusti 1953, framgick att ett potentiellt vätebombskrig skulle innebära slutet för civilisationen som sådant (vilket ledde till begreppet terrorbalans).⁴¹ Intensifieringen av kalla kriget ökade påtryckningarna mot Finland, inte bara från Sovjet utan även Väst som försökte skaffa sig strategiska fördelar i Skandinavien, som hade under andra världskriget spelat rollen som buffertzona.⁴² Situationen innebar att Finland inte kunde förbli neutrala i de konflikter som kalla kriget innebar. Därför är beteckningen av Finlands politik, under ledning av Kekkonen, inte nödvändigtvis en ”anpassningspolitik” utan bestod av, som företrädare för neutralitet, en strävan efter att erhålla stabilitet för Finland i buffertzonen mellan Öst och Väst.⁴³ Med orden ”mutual confidence and constructive cooperation between states with different social systems” beskrev Kekkonen, 4 april 1973, den ”rätta” formen av *finlandisering*, som från början alltså varit en förolämpande beteckning.⁴⁴ Men den kontinuitet som Kekkonen kom att representera i utrikespolitiska frågor stod för en anpassad likformighet i inrikesrelaterade ämnen, med censur av medier som kritiserade eller ansågs porträttera Sovjetunionen i negativa uttryck.⁴⁵

Kanske blir en sådan situation tydligast inom konsten. Under slutet av 60-talet hade en framväxande undergroundrörelse i Finland etablerat ett motkulturellt alternativ till vad som sågs som en konservativ makthegemoni.⁴⁶ Karaktäriserad av en ”gör det själv”-ideologi var dess synsätt ofta en ungdomlig naivism som i en nihilistisk eller revolutionär utopi, i tidsskrifter och serietidningar till konserter och happenings, erbjöd ett motstånd och

⁴⁰ Katarina Brodin, ”Urho Kekkonen’s Foreign Policy Doctrine: Continuity and Innovation”, Keijo Korhonen (red), *Urho Kekkonen: A Statesman of Peace*, London: Heinemann, 1975, s.22

⁴¹ Aappo Kähkönen, *The Soviet Union, Finland and the Cold War*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s.89

⁴² Kähkönen, 2006, s.42ff

⁴³ Brodin, 1975, s.15

⁴⁴ Begreppets ursprung är omdebatterat. Theo Sommer använde termen, i en ledare för *Die Zeit* 1972, för att beteckna en större självständighet från Sovjetunionen som de östeuropeiska staterna ännu inte uppnått. Kekkonens egen användning av termen involverade istället ett specifikt förhållande för Finland, vilket inte är direkt tillämpligt för andra länder. Haagerup, 1975, s.132ff.

⁴⁵ Se Krister Wahlbäck, *Från Mannerheim till Kekkonen*, Stockholm: Aldus/Bonnier, 1967, s.166-194

⁴⁶ Det är också tiden då en vänsterrörelse uppkommer i Finland, som historiskt sett inte funnits i landet tidigare, där just rundradion, som det då hette, kom att utnyttjas som ett betydande medium (varifrån också Mallander fick ljudmaterialet, se ovan). *Finlands Politiska Historia 1809-1998*, Osmo Jussila, Seppo Hentilä, Jukka Nevakivi (red), Henrik Ekberg (övers), Esbo: Schildt, 1998, s.330

ett alternativ till en förhärskande kulturregression.⁴⁷ Det mest omtalade evenemanget anordnades på Gamla studenthuset i Helsingfors den 2 december 1968 (fyra dagar innan *Extended Play* gavs ut).⁴⁸ Bandet Sperm, i vilket Mallander stundtals var medlem, framförde en ”symfoni” kallad *Betlehemin tähti* (Betlehems stjärna), som gestaltade Kains och Abels försoning och ett symboliskt fredsslut av kalla kriget mellan Öst och Väst. Stycket komponerades av Mattijuhani Koponen, som under tillställningen simulerade ett samlag med en kvinna på ett flyglock, vilket skulle representera försoningsritualen. I oktober samma år, på FN-dagen, hade han uppträtt naken under en diktuppläsning, vilket tillsammans med ”flygelsamlaget” resulterade i en dom på inte mindre än sju månaders fängelse.⁴⁹ Undergroundkulturens ungdomliga tilltag hör mer ihop med det *undermedvetna*, sammanfattar Mallander dessa principiellt experimentella år, än det kulturellt subversiva.⁵⁰

Det utopiska hos undergroundkulturen är inte ett realistiskt, utförbart anspråk utan ett delande av vad som är på en gång omöjligt och endast förnimbart som konst eller, som vi ska se, som supplement. Mallander, ”icke-konstnären”, förklarar att ”schackdraget” innefattade framför allt en relation mellan konstnär och makt.⁵¹ Att makten dessutom inbegrep ett sådant inflytande under denna tid att man förbjöd *Extended Play* från att spelas i *YLE*, den finska public service radiokanalen, säger också någonting om en bredare, internationell relation.⁵²

2.4 Färgtuben som ett nollsummespel

Redan färgtuben är en readymade eftersom konstnären inte tillverkat den, menade Marcel Duchamp. Han förklarar, i en intervju med Katherine Kuh i maj 1961, hans övergång från måleriet till readymaden med omöjligheten att börja om från början. Människan måste börja

⁴⁷ Se Juha Hämmäläinen, ”’Gör det själv’ - den maktlösa motkulturens revolt”, *Shh! - Suomalainen Underground*, Inkeri Pitkäranta (red), Helsinki: Kansalliskirjasto, 2006, s.16-38

⁴⁸ En intressant bakgrund är ockupationen av Gamla studenthuset en vecka tidigare (25.11.1968), som lockade dit Kekkonen. Han höll tal och visade sitt stöd för ”en fördomsfritt reflektera[n]de ungdom”. Osmo Jussila et al., 1998, s.332. Mallander beskriver att ett av skälen bakom *Extended Play* var just Kekkonens förmåga att locka till sig de unga i Mallanders generation. Mallander, 2011, s.153

⁴⁹ Hämmäläinen, 2006, s.27ff. Koponen blev villkorligt frigiven efter fyra månader. Om kvinnan åtalades har inte framgått.

⁵⁰ J.O. Mallander, ”U2 och anpassningen till Konform”, *Shh! - Suomalainen Underground*, Inkeri Pitkäranta (red), Helsinki: Kansalliskirjasto, 2006, s.140. Nylén, 1998, s.23

⁵¹ Einarsson & Faldbacken, 2001, s.4. Mallander, 2011, s.153.

⁵² Den kom dock att spelas desto mer efter Sovjetunionens fall 1992. Sakari, 1993, s.62.

med ”det redan färdigställda”, som ens mor eller far.⁵³ Thierry de Duve påpekar att Duchamps övergång till readymaden omvandlar den konstnärliga skapelseprocessen till en fråga om val.⁵⁴ Massproduktionen och industrialiseringen av målarfärg, av konstnärens ”handlag”, förändrar inställningen till teknik, från konst som hantverk till estetik, vilket inte bara innebär en förändring av relationen mellan upphovsman och verk utan upphovsman och betraktare.⁵⁵ Samtidigt med färgtubens industrialisering sker enligt Rancièr den *estetiska revolutionen*, övergången till konstens *estetiska regim*, som bildar en ny förutsättning för ”delandet av det sinnliga”. Det inrättar en ny form för sinnlighet, inte situerad mellan aktivitet eller passivitet, som Friedrich von Schiller, i sina *Estetiska Brev* från 1795, relaterar med ”spel”.⁵⁶ Spelet, som en aktivitet utan mål utanför sig själv, skapar enligt Rancièr en form för gemensamt liv som alltså inte är bestämt utifrån *dominansens* eller *representationens* uppdelning av sinnliga former. Vad vi hör i *Extended Play* är heller inte entydigt ett verk av Mallanders hand utan erfarenheten av konst som idé, vilket skenbart överskrider en sinnligt situerad upplevelse som står i motsats till maktdiskursens nyttobetonade och ideologiska kategori av ”spel”.

Meyer Shapiro beskriver hur utmaningen från massproduktionen och även fotografiet under 1800-talet skapar en ökad betoning på ”konstnärens aktiva närvaro” inom måleriet, vilket märks inom den abstrakta konsten som ett framhävande av ”märket, penseldraget, droppandet, egenskaperna hos målarfärgens själva substans, samt dukytan som textur och operationsfält”.⁵⁷ Det är denna tradition hos måleriet som Duchamp vänder sig mot, eller, som Yve-Alain Bois beskriver, dekonstruerar.⁵⁸ Hos Mallander blir det också tydligt att massproduktionen av ljudteknologier, och olika sätt att representera eller reproducera verkligheten, sinnligheten och konsten, förändrar hur närvaro överhuvudtaget ska definieras. Närvaro till vad? Det som Michael Fried kritiserade hos konceptkonsten, eller bokstavlighetskonsten, var en ”teatraliskhet” som har utsträckning i tiden – den är *ändlig* – i motsats till det modernistiska verket som är *”helt manifest i varje ögonblick”*, en närhet som lyfter betraktaren ur tiden.⁵⁹ Mallander sätter den modernistiska närvaron i motsättning till

⁵³ Citerat av de Duve, 1996, s.162

⁵⁴ De Duve, 1996, s.162

⁵⁵ De Duve, 1996, s.163 och s.177.

⁵⁶ Rancièr, 2006, s.102f

⁵⁷ Meyer Shapiro, ”Nyare abstrakt måleri”, Leif Janzon, Nina Weibull (övers), *Modern Konst: 1800-talet och 1900-talet*, Stockholm: Forum, 1981 (1959), s.262.

⁵⁸ Yve-Alain Bois, ”Painting: The Task of Mourning”, *Painting as Model*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1993, s.237

⁵⁹ Michael Fried, ”Konst och Objektivitet”, Sven-Olov Wallenstein (övers), *Minimalism och Postminimalism*, Sven-Olov Wallenstein (red), Skriftserien Kairos nr.10, Stockholm: Raster, 2005, s.122

den idébaserade, readymadekonsten, där anpassningen efter verkliga villkor hos politiken kommer att tvinga fram ett etiskt ansvarstagande hos en konst baserad på ”valmöjligheter”.

Redan som justitieminister gjorde sig Kekkonen ryktbar för att propagera för en ”nationell realism”, som han var en av de första att omsätta i politik.⁶⁰ Efter att ha övertagit presidentposten 1956 gjorde han agendan till sitt livsprojekt. ”För att bevaka och befästa denna politik kommer jag att arbeta till mitt sista andetag”, manade Kekkonen den 5 november 1961, i samband med den omtalade s.k. notkrisen.⁶¹ Denna målsättning innebar en överdimensionering av särskilda förhållanden, i detta fall relationen till Sovjetunionen, som i allt närmar sig en estetisering av politiken, en snäv ideologisering under beteckningen *realism*.⁶² Att Kekkonen kom att inneha makten fram till 1982 visar inte enbart *finlandiseringens* följder utan är i stort en del av kalla krigets tillstånd av dödläge.

Kalla kriget, som ju aldrig var ett krig i vanlig mening, involverade dels de indirekta krigen genomförda i andra hand, med början i Koreakriget, och dels de psykologiska skrämselfstrategierna som gav konflikten dess namn. I USA hade RAND-organisationen, den första s.k. *think tank*, stort inflytande över deras strategiska tänkande, där spelteoretiska och systemanalytiska modeller utnyttjades och gjordes så småningom till populärvetenskap.⁶³ Som början på kalla kriget brukar ofta nämnas Winston Churchills tal den 5 mars 1946, om att en ”järnridå” hade delat kontinenten, i hotet efter Sovjetunionens expansion i Östeuropa, i ett sovjetstyrkt öst och demokratiskt väst.⁶⁴ Vad som kan tyckas vara en målande beskrivning bildar i själva verket början på ett narrativ som skyler över konfliktens strategiska bakgrund. Även om RAND-forskarna ägnade sig åt att finna strategier för vinst, betecknande för ett nollsummespel där, inom sport exempelvis, den ena partens vinst innebär att den andre förlorar, är icke-nollsummespel vanligare inom politisk spelteori (där alltså båda parter gynnas).⁶⁵ Ett regelrätt krig var ju efter kärnvapnens uppkomst otänkbart för båda parter, efter

⁶⁰ Allison, 1985, s.17

⁶¹ Max Jakobson, *År av fruktan och hopp*, Ulf-Erik Slotte (övers), Stockholm: Atlantis, 2002, s.330

⁶² Baron Haussmann, arkitekten bakom Paris, kom också att sträva efter en särskild realism som skulle reglera och kontrollera den nya industriella stadens villkor. Se Linda Nochlin, *Realism*, London: Penguin Books, 1971, s.210. Walter Benjamin benämner, som bekant, fascismen som en estetisering av politiken. Se Efterskrift till Walter Benjamin, ”Konstverket i reproduktionsåldern”, Carl-Henning Wijkmark (övers), *Bild och Dialektik*, Järfälla: Symposion, 1991 (1936), s.86ff

⁶³ Se Raymond J. Garthoff, *Journey Through the Cold War*, Washington D.C.: Brookings Institution Press, 2001, framför allt kapitel 2, ”The View From a Think Tank: Soviet Affairs Expert at RAND”, s.9-23

⁶⁴ Se Fraser J. Harbutt, *Iron Curtain: Churchill, America and the Origins of the Cold War*, New York: Oxford University Press, 1986, s.186

⁶⁵ Scott Gates & Brian D. Humes, *Games, Information, and Politics*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997, s.2. Spelteorin anses ofta börja med publikationen av *Theory of Games and Economic Behavior*

vilket spelteorierna utformades för att både undvika och inte undvika kriget. Därför kom både Öst och Väst att istället engageras i berättelser som på en gång skulle avleda tankarna från det och samtidigt utkämpa kriget, i termer av propaganda.⁶⁶ Terrorbalansen skulle avstyra atomkriget, liksom Kekkonens neutralitetspolitik ansågs bibehålla finländsk autonomi. Kapprustningen, för att parafasera medieteoretikern Friedrich Kittlers ord, ”minns hur man glömmer att glömma”.⁶⁷

Tillståndet av *simulacra*, av skenbilden gestaltad som verklighet, är också en markör för upptrappningen av undantagstillståndet, beskriven framför allt av Giorgio Agamben, där relationen mellan lagen och politiken inte är klart urskiljbar och rätten är tillfälligt upphävd.⁶⁸ Men i motsats till undantagstillståndet är både kalla kriget och Kekkonens utrikespolitiska linje inte en fråga om rätten, utan hur politiken fogas efter spelteorins totala lydning under dess regler. Om allt är rationellt och kalkylerbart blir varje händelse ett speldrag, eller ett narrativ, vilket producerar en illusion, då spelteorin förutsätter att den andre är delaktig i spelet. Denna suveränitet hos illusionen som heller inte bereder för ett avgörande, ett slutspel, då varje sådant drag inte enbart innebär slutet på spelet utan potentiellt sett hela mänskligheten, suspenderar undantaget, *fördröjningen*, till regel.⁶⁹

Kekkonens anpassade ”neutralitetspolitik” är ett anspråk på en specifik verklighet, en redan färdigställd gemenskap, där Extended Play som konst, vilken traditionellt sett rört sig mellan verklighet och illusion, utgör en utmaning till makten genom att dela, massproducera och distribuera den.⁷⁰ *Extended Play* är som readymade ett tillfälligt *upphävande* av illusion, vilket repetitionen som *mimik* konstant fördröjer, så att vi inte längre är säkra på gränsen mellan regenerering och degenerering i skillnaden mellan dem. Dess betecknade referent, som verket maniskt framhäver och kretsar kring, är varken reducerbar till ett innehåll eller narrativ. Det är inte orden i sig, eller ens ljuden i sig, som fokuseras. I likhet

(1944) av John von Neumann och Oskar Morgenstern. John Nash utvecklade under 50-talet de icke-nollsummespelen som kommit att förknippas med kalla kriget. Thomas Schelling's *The Strategy of Conflict* (1959) introducerade ämnet i en mer tillgänglig, samhällsvetenskaplig tillämpning. För en översikt av ämnet, som också involverar humaniora, se Shaun P. Hargreaves Heap & Yanis Varoufakis, *Game Theory: a critical text*, London/New York: Routledge, 1995

⁶⁶ Håkan Arvidsson, ”När krigets mål var freden”, *Hotad Idyll: berättelser om svenskt folkhem och kallt krig*, Kim Salomon, Lisbeth Larsson, Håkan Arvidsson (red), Lund: Nordic Academic Press, 2004, s.191

⁶⁷ Friedrich Kittler, *Maskinskrifter*, Tommy Andersson (övers), Gråbo: Anthropos, 2003a, s.56

⁶⁸ Giorgio Agamben, *Undantagstillståndet*, Sven-Olov Wallenstein (övers), Lund: Site editions, 2005, s.78ff

⁶⁹ Se Arvidsson, 2004. ”Spelarna är fastlåsta vid brädet, men utan att kunna göra något inom själva spelets ramar som kan avgöra vinst eller förlust”, s.196

⁷⁰ För en historieskrivning av konsten som ett illusionistiskt förhållningssätt till verkligheten, se E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London: Phaidon Press, 1992 (1960)

med konceptkonsten överskrids dess betecknade innehåll genom att framhäva denna in absurdam eller genom att skära ner: expansion genom reduktion.

Samtidigt är det en förhöjd fokusering på det som *Röd tråd* och den dematerialiserade konsten kan tyckas uppmärksamma: omgivningen eller tänkandet i sig. Men vad är omgivning? Ljudet, i motsats till det visuella, kan inte undflys (förutom om vi stänger av ljudkällan). Den innefattar ingen apriorisk valfrihet. Temporaliteten i ljud framvisar det: lyssnandet är aldrig en konstant. Liksom upprepandet av ”Kekkonen” inte adderar eller fyller lyssnaren med en enda Kekkonen hör vi inte mer och heller inte mindre.

”There are no boundaries to sound. We hear from all directions at once”, skrev Marshall McLuhan.⁷¹ Men för lyssnaren är omgivningen vad den vita kuban är för den visuella konsten – ett frånvarans panoptikon. Beträktaren ger själv upphov till, som Merleau-Ponty har anvisat, sin egen betraktelse som *betraktad*, men som i betraktandet av ett verk måste skärmas av det ”yttre”, vilket innebär en medvetenhet om det som inte utgör objektet; det som utgör objektet för betraktaren är alltså även det som det *inte* är. Beträktaren innesluts och fokuseras utifrån de yttre attributen – den vita kuban, väggarna eller rummet omkring – men stängs även in av dem: betraktaren själv ger upphov till ett panoptiskt öga som denne samtidigt är underkastad. Det är en rörelse som delar och sönderdelar på samma gång. En betraktare som blir betraktad av sig själv, som supplement till sig själv, har inget egentligt yttre, men heller inget inre. Samma gäller för lyssnaren, och för den som lyssnar till lyssnandet, till upprepningen som upprepas. Den kan inte undflys, liksom varje upprepning inte är samma utan en *annan*.

Vad innebär readymaden i detta fall? Färgtuben representerar redan en tradition medan readymaden är ett begrepp utan bestämt objekt. Som en eroticism utan retinala omvägar, vilket Duchamp eftersökte, är readymaden impotent, i färgtubens bemärkelse av maktfetischistiskt objekt. Färgtuben är ett *narrativt absolut* – den är inbäddad i en historisk genealogi, och ett industriellt utnyttjande av historien, där varje försök att måla något nytt, liksom den paradoxala strävan efter ett ”eget” uttryck, autenticitet eller närvaro, endast reproducerar ett historiskt narrativ.⁷² Den är alltid inbäddad i en teleologisk rörelse, det vill

⁷¹ Marshall McLuhan, “Visual and Acoustic Space”, Christoph Cox & Daniel Warner (red), *Audio Culture*, New York & London: Continuum, 2004, s.68

⁷² Ordets referens till absolution (eller avlösning) kan även göras till Meyer Shapiro. Hans tolkning av det abstrakta måleriets frånvaro av kommunikation, som ett sätt att framhäva både det individuella (i bemärkelsen av frigörelse) och att motsätta sig det mekaniska, industrialiserade i samhället, är icke desto mindre ett anspråk på en liknande ”absolut” kommunikation (frågan om hur måleriets kan belysa historiska villkor och samtidigt lyfta en ur tiden är naturligtvis en hegelsk uppfattning), som vedergäller inte enbart ”syndernas förlåtelse” utan även

säga ett nollsummespel med en linjär historicitet; en projekterad, *re*-produktiv dialektik med en binär logik. Readymaden utgörs alltid av brist, i den meningen som konstnärens material inte utgör en historisk horisont, där dess estetiska betydelse är, i jämförelse med måleriet, frigjort från *techné*.⁷³ Att Mallander inte ville hävda sig som konstnär, genom att fylla beteckningen med ett negerande prefix, placerar honom vid Duchamps sida, vid oviljan att producera eller reproducera, för att i likhet med icke-nollsummespelet låta delandet av det sinnliga bestämma utgången vid varje tärningskast.⁷⁴

Samtidigt finns här två olika former av anspråk på en gemenskap, som kan liknas med representationens och estetikens regimer hos Rancière. Men om den förra söker att hierarkisera den senare och dennes förmåga till motstånd, är det heller inte frågan om ett delande av sinnlighet i *Extended Play* utan just en betoning på olika former av spel. Verket är, som vi sett, inte entydigt en kritik av den politiska situationen utan snarare ett *svar* på den, på sättet den angriper själva uppfattningen om verklighet, realism, auktoritet, upphovsman och de ideologiska anspråken på dessa. Och som ett svar är den också en förfrågan. Istället för att se det som kritik ska vi alltså fråga vad den lägger till. Om *re* tas bort ur representerar – vilken slags *gåva* överräsks? Som *gåva* innefattar det reglerna inom ett spel men utan förpliktelser.⁷⁵

Både Kekkonen och rösträknaren, som artikulerade, kroppslösa stavelser i *Extended Play*, transformeras av Mallander till ett narrativ utan upplösning, i *upplösningen* av en närvarande referent. *Extended Play* avväpnar maktens berättigande anspråk, där det kalla, det vill säga impotenta kriget, gjorde kriget till *simulacrum*. Readymaden är kalla krigets dubbelgångare. Båda är redan förbrukade och har samtidigt aldrig ägt rum. *Extended Play* imiterar på så sätt dess gestaltade referent, Kekkonen och hans styre, genom att utnyttja dess logik med eller mot den. Skillnaden ligger naturligtvis i den förskjutning som inspelningen utgör, som skiva, konstobjekt eller som återupprepat ljud.

historien. Shapiro, 1981 (1959). Se också diskussionen nedan om *tokos* (son, ränta, avkastning) för en motsvarande logik.

⁷³ *Techné* refererar inom den grekiska filosofin till både hantverk och konst. Se nedan om Platon.

⁷⁴ Jmf Deleuze: "Nietzsche och Mallarmé har givit oss tillbaka visionen av en världs-Tanke, en tanke som är ett tärningskast. Men hos dem handlar det om en värld utan princip, som har förlorat alla sina principer: därför är tärningskastet förmågan att bejaka Slumpen", Gilles Deleuze, *Vecket*, Sven-Olov Wallenstein (övers), Göteborg: Glänta, 2004 (1988), s.119. "The throw of the dice carries out the calculations of problems, the determination of differential elements or the distribution of singular points which constitute a structure. Once chance is affirmed, divergence itself is the object of affirmation within a problem", Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Paul Patton (övers), New York: Columbia University Press, 1994 (1968), s.198

⁷⁵ Det är också så Roger Caillois har definierat ett spel, i Roger Caillois, *Man, play, and games*, Urbana: University of Illinois Press, 2001 (1958)

3. Kekkonens apotek

3.1 Theuth presenterar skriften för Thamus

Platons *Faidros* återger i slutavsnittet en märkvärdig myt om skriftens ursprung. Utformad som en dialog mellan Sokrates och Faidros, som uppmanas av Sokrates att återberätta ett tal av Lysias som Faidros hört tidigare under dagen, behandlar avsnittet till en början minnestekniker. Dialogen utspelas också utanför Aten, i naturen. Faidros liknar Sokrates vid en ”främling som behöver vägledning”, som inte tycks ”vara härifrån”, eftersom han aldrig lämnar stadsmurarnas inhägnader.⁷⁶ Men drogen (*farmakon*) som kan få ut honom, förklarar Sokrates, är det som Faidros håller gömt under manteln, *skriften*. Dessa skriftrullar, som alltså innehåller Faidros förberedda tal och som han inte klarar sig utan för att återberätta talet, förknippas med någonting förledande, med gift. ”När boskapen är hungrig lockar man den med sig genom att vifta med en grönskande gren eller kanske en frukt, och på samma sätt håller du fram tal skrivna på rullar framför mig”, säger Sokrates.⁷⁷ Men, vilket är viktigt, ”det skrivna ordets lämplighet och olämplighet” bygger enligt Sokrates på en skillnad mellan riktig kunskap och det som endast upprepar utan att veta.⁷⁸ Faidros medger också att talskrivarna, logograferna, ringaktas då logografen skriver tal som inte framförs av denna själv, i frånvaron, och därför inte utgör vad denne, i den specifika talsituationen, skulle sagt eller ens vill säga. Logografen är ”en ickenärvarons och ickesanningens man”, förklarar Derrida.⁷⁹

Samma skillnad gör Sokrates i *Staten*, där konsten bestäms som efterbildning, *mimesis*, tillverkning av kopior. En konstnär tillverkar ”det synliga”, liksom spegeln endast återger objekten som återspeglas. För idé- eller formläran (*eidos*) gäller ju att varje ting har en idé, där hantverkarna tillverkar, eller avbildar tingen, efter den specifika idén vars upphov är Gud, så att konstnären står ”två steg från sanningen”.⁸⁰ Genom att alltid endast förhålla sig till föremålen utan egentlig kunskap om dem, efterbildar konsten inte sanningen utan *skenet* av sanningen. Förnuftet är istället ett ”mätande, räknande och vägande” som bedömer skenet, där poesins och tragedins vädjande till de sämre egenskaperna undergräver förmågan att urskilja

⁷⁶ Platon, ”Faidros”, *Skrifter bok 2*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2001, s.311

⁷⁷ Platon, 2001, s.311

⁷⁸ Jacques Derrida, ”Platons apotek”, Jan Stolpe (övers), *Apoteket*, Lund: Propexus, 2007, s.25

⁷⁹ Derrida, 2007, s.18

⁸⁰ Platon, ”Staten”, *Skrifter bok 3*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2003, s.412 och s.420

kunskapen om det sköna.⁸¹ Som *techne*, hantverk eller teknik, är poesin och konsten inte principiellt skadlig, framkastar Sokrates, om den kan framställa ”hymner till gudar och lovprisningar av dugliga män”.⁸² Filosofin, som en strävan efter att igenkänna det beständiga i det partikulära, ska urskilja detta ädla, sköna och eviga som ”är självt för sig själv och med sig själv och har alltid en och samma form”.⁸³ I Derridas läsning är skillnaden, liksom åtskillnaden av skriftens lämplighet och olämplighet, inte otvetydig, vilket visar sig i den egyptiska myt Sokrates återger i *Faidros*. Den sanning som endast upptäcks ”av oss själva i oss själva” lånar till synes ett drag av skriften, vilket utgör en strukturell ambivalens hos en instiftande makt.⁸⁴

Theuth, förklarar Sokrates, var en av Egyptens gamla gudar. ”Han hade uppfunnit siffrorna, räkningen, geometrin och astronomin och dessutom brädspelen och tävningsspelet och så bokstäverna (*grammata*)”.⁸⁵ Theuth beger sig till Thamus (eller Ammon), kung över Egypten, för att visa sina konster och deras nytta. Efter att ha presenterat dem var och en besvarade Thamus med invändningar eller så berömde han Theuths förklaringar. ”Min konung! Om egyptierna lär sig det här”, sa Theuth när han slutligen kom till bokstäverna, ”blir de visare och mer minnesgodare, för det här har jag uppfunnit som en drog (*farmakon*) för minne och vishet! Kungen svarade...”.⁸⁶

Där avbryter vi, liksom Derrida gör, kungens svar. Vi ska låta avbrottet belysa något av fördröjningen och uppskjutandet som dekonstruktionen och även *Extended Play* innefattar. Vad innebär mötet med kungen, mellan Theuth och Thamus?

Gudakungen-som-talar (och heller inte kan skriva) handlar som en far.⁸⁷ Utan hans godkännande har den inget värde. *Logos* är inte fadern, men, utvecklar Derrida, ”*logos*’ ursprung är *dess fader*”, och ”det ’talande subjektet’ är *far* till sitt tal”.⁸⁸ Utan fadern är ju *logos* endast skrift, samtidigt som den utgörs av faderns frånvaro. Som skrift ”behöver den alltid bistånd av sin far”, säger Sokrates.⁸⁹ Om skriften inte finns till ”i sig själv” är den ett

⁸¹ Platon, 2003, s.420

⁸² Platon, 2003, s.428

⁸³ Platon, ”Gästabudet”, *Skrifter bok 1*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2000, s.194

⁸⁴ Derrida, 2007, s.25

⁸⁵ Derrida, 2007, s.27. Originalordet ”*grammata*” återges inte i Stolpes version av de samlade översättningarna av Platon. Då samma översättare förekommer till båda texter är det den relevanta versionen för argumenten som följs.

⁸⁶ Derrida, 2007, s.27

⁸⁷ Derrida, 2007, s.28

⁸⁸ Derrida, 2007, s.29

⁸⁹ Derrida, 2007, s.29

livlöst tecken. Theuth, eller Thot, är i den egyptiska mytologin också dödens gud som mäter, väger och antecknar den dödas hjärta, själ eller livslängd.⁹⁰ I Platons version av myten framhävs skriftens fördubblade funktion som utmanar och ”påstår att den klarar sig utan *logos* far, den levande, källan till liv”.⁹¹ Ur kungens perspektiv är detta jämfällt med fadermord. Det är endast det levande talet, vilket Sokrates jämför med en levande kropp, som kan ha någonting som en far, och därför *står i skuld* till honom.⁹²

I den välkända grottligheten, i *Statens* sjunde bok, hindras de i mörkret fjättrade människorna från att erfara den verkliga världen genom att endast se dess avbilder, skuggorna inuti grottan. Tog de sig upp ur grottan skulle deras vid skuggor vanda ögon bländas av solen. De skulle behöva *vänja* sig vid att se i den verkliga världen, menar Sokrates.⁹³ Den synliga världens sol är därför också osynlig, i det att den måste fattas genom förnuftet, genom *analogi*.⁹⁴ På ett annat ställe förklarar Sokrates det godas son och avbild genom att *inte* tala om det. Han omnämner det som *tokos* (son, ränta och avkastning) där han i en ordlek säger sig betala tillbaka sin skuld genom en omväg, en ränta.⁹⁵ Det goda av gud givna, *logos* resurser, människor, djur eller jordbruk måste regleras, vars uppgift tilldelats Statens väktare, filosoferna.⁹⁶ Och om väktarna inte ska förledas eller förföras av det goda måste de också *skyddas mot den*. ”*Logos representerar det som den står i skuld till*”, skriver Derrida.⁹⁷ Skulden till fadern, det goda och solen innebär också en rädsla för förlust, menar Derrida, där Sokrates förklarar att han i betraktandet av en solförmörkelse (som tvingar betraktaren att se på dess speglingar i vatten eller liknande) förstod att ta tillflykt till resonemangen, till studiet av sanningen, för att inte förblindas av tingen.⁹⁸ Här markeras i Platons text, i Derridas läsning, ett specifikt tvivel. ”Död, slocknad eller dold” är solen, fadern eller det goda farligare än någonsin.⁹⁹ Theuth är alltså ett supplement, och som ett tillägg hotar han också att ersätta det han går emot. Och med begreppet *supplement* krävs ytterligare en omväg.

⁹⁰ Derrida, 2007, s.48

⁹¹ Derrida, 2007, s.48

⁹² Derrida, 2007, s.32-34. Senare i texten kallar han sonen också för en faderlös eller en förlorad son, där Sokrates intar faderns roll eller röst. Se kapitel 8, s.111-125

⁹³ Platon, 2003, s.295

⁹⁴ Derrida, 2007, s.35

⁹⁵ Platon, 2003, s.284

⁹⁶ Derrida, 2007, s.34-35

⁹⁷ Derrida, 2007, s.34

⁹⁸ Derrida, 2007, s.37

⁹⁹ Derrida, 2007, s.37

3.2 Jacques Derrida och grammatologin

I den programmatiska första delen av *De la Grammatologie* (1967, eng. *Of Grammatology*), där idén om grammatologin fokuseras utifrån en kritik av traditionell lingvistik och i synnerhet Ferdinand de Saussure, beskriver Derrida föreställningen om den naturliga inskriptionen. Idén om en läsbar natur, eller naturen som ett språk, fungerar som en metafor, från Platon till Descartes och medeltida teologer, för ett allomfattande, universellt skrivande. Som kultur eller teknik föreställs skrift paradoxalt nog som ändligt: den är relaterad till en dödlig kropp.¹⁰⁰ Den är, liksom skriften hos Theuth, ett dött språk som för med sig död. Ett naturligt skrivande *hör ihop* med rösten och andetaget där det ändliga skrivandet avvisas som frånvaro.¹⁰¹ Observationen finns även i *La voix et le phénomène* (sv. *Rösten och fenomenet*), där rösten förenar Husserls projekt. Derrida skriver: ”När jag talar, hör det till denna operations fenomenologiska väsen att *jag hör och förstår mig själv på samma gång som jag talar*”.¹⁰²

Detta naturliga, närvarande språk förknippar Derrida med *logocentrism*, där *logos*, ordet, har uppfattats som central för meningsskapande i ett system genom den västerländska idéhistorien.¹⁰³ Det beslutar om Theuths och skriftens öde som ju inte finns till utan faderns erkännande värde, och är påtagligt i *Extended Play* vars betecknade Kekkonen konstituerar upprepningen som heller inte Mallander klarar sig utan. Derrida inkluderar här också *phonocentrism*, där *phono*, rösten, ges absolut företräde, på samma sätt som *logos*. Företräde framför vad? Rösträkningen i *Extended Play*, där dess *logos* är kluvet i en temporal och spatial dislokation, förskjuter skillnaden mellan dess betecknande och betecknade *phono*. De tre olika rösträkningarna, i två skilda platser (åtminstone två *hörbara* platser), åtskiljda av tid och sammanförda av ett ord, som genom upprepning uttömmar dess närvaro i-sig-själv och samtidigt endast kan närvara, höras och spelas i det medium de lagrats, i lyssnarens närvaro.

¹⁰⁰ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (övers), Baltimore: John Hopkins University Press (corrected edition), 1997 (1967), s.15

¹⁰¹ Derrida, 1997, s.17

¹⁰² Jacques Derrida, *Rösten och fenomenet*, Daniel Birnbaum & Sven Olov Wallenstein (övers), Stockholm: Thales, 1991b, s.147. Se också Derrida, 1997: “The system of ‘hearing (understanding)-oneself-speak’ through the phonic substance – which *presents itself* as the nonexterior [...] has necessarily dominated the history of the world during an entire epoch, and has even produced the idea of the world” (s.7f). Jämför Jacques Derrida, ”La parole soufflée”, Alan Bass (övers), *Writing and difference*, London: Routledge, 1978: “the I who hears *itself*, who hears *me*, becomes the I who speaks and takes speech from the I who thinks that he speaks and is heard in his own name” (s.177). Subjektet, Antonin Artaud närmare bestämt, är från början rämnad.

¹⁰³ Derrida, 1997. Se framför allt s.3ff och s.11f

Ljudmediet står uppenbart i ett antinomiskt förhållande till den logo- och phonocentrism som ger ”det levande ordet” företräde framför skriften samtidigt som den är betingad av *phono*.

Vad Derrida beskriver som grammatologi står i motsättning till den västerländska logocentrismens uppdelning av tal och skrift, där skrift inbegriper allt som ger upphov till en inskription: ”cinematography, choreography, of course, but also pictorial, musical, sculptural ’writing’”.¹⁰⁴ Men som Gayatri Chakravorty Spivak, översättaren till den engelska utgåvan av *De la Grammatologie*, skriver i sin inledning, så finns en inneboende motsättning skönjbar i ordet *grammatologi*. Där ”grammè” är det skrivna och ”logos” är både ordet och maktordningen håller *grammatologin* konflikten vid liv.¹⁰⁵ Det är detta Thamus och Sokrates bevakar och som rösträkningens procedurer i *Extended Play* utgör.

Konflikten har hos Derrida många namn. *Supplementet*, det som är både tillägg och ersättning, hämtar han från Jean-Jacques Rousseau, som genom att ta tillflykt till skrivandet kompenserar för en levd erfarenhet. Rousseau förstod att språket berövar den begärda närvaron i själva försöket att fånga det.¹⁰⁶ I *Bekännelser* beskriver Rousseau närvaron som förråder sig själv i talet, vilket endast skriften kan bevara och uttrycka. ”If I were present, one would never know what I was worth”, försäkrar han.¹⁰⁷ Därför kan skrivandet, liksom Thérèse ersätter modern i Rousseaus *Bekännelser*, och uppfostran eller kulturen som kompenserar för naturens brister, *supplera* vad som saknas och ersätta vad som inte kan gripas. Men Rousseau inser att det också hotar att korrumpas och pervertera den. Bland de olika betydelser som supplementet står för hos Rousseau är det ett som är synnerligen ambivalent. ”I learned that dangerous means of assisting it [*ce dangereux supplément*], which cheats Nature”, skriver han och alluderar till sin ofta omnämnda onanism, vilken alltså vilseleder och ersätter den ”egentliga” naturen.¹⁰⁸ Derrida förklarar: då begärets objekt hålls på avstånd, som ett bemästrande av närvaro genom en fantasi, är det en närvaro som också fruktas. Subjektet skrivs på så sätt av allt som inte konstituerar det, av begärets hägring som

¹⁰⁴ Derrida, 1997, s.9

¹⁰⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, “Translator’s preface”, Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (övers), Baltimore: John Hopkins University Press (corrected edition), 1997 (1967), 1

¹⁰⁶ Derrida, 1997, s.141

¹⁰⁷ Derrida, 1997, s.142

¹⁰⁸ Derrida, 1997, s.150. Jämför Kittler: “Samma sjuttonhundratals som gjorde självtillfredsställelse till ett medicinskt begrepp uppfann också ett självtal och introducerade därmed författarfunktionen i de litterära diskurserna”, Kittler, 2003a, s. 88

producerar vad det själv refererar till, genom en improduktiv lockelse som, trots det, skapar ett värde.¹⁰⁹ Supplementets referent blir allt svårare att urskilja från supplementet själv.

Ambivalensen hos den egyptiske Thot handlar om denna dubblering. Som gud över både de rationella, logiska vetenskaperna och de ockulta vetenskaperna, som alkemin, är han som övervakare av övergången mellan liv och död även medicinens gud, menar Derrida.¹¹⁰ Och med detta: gud över *farmakon*, det tvetydiga ordet som etymologiskt sett betyder både gift och botemedel, vilket användes av Platon för skriften och som presenteras av Theuth inför kungen.

Vi läser nu Thamus svar:

Kungen svarade: - Mångkunniga Theuth! En kan framföda konstprodukter, en annan avgöra vilken skada och nytta de medför för dem som ska använda dem. Nu är du bokstävernas far, och av välvilja säger du att deras verkan är motsatsen till den verkliga. När man lär sig dem försummar man nämligen minnet, vilket leder till glömska, för i förlitan på skriften låter man sig påminnas av främmande tecken utifrån, inte inifrån av egen kraft. Du har alltså uppfunnit en drog som inte hjälper människan att stärka minnet, utan hjälper henne att påminna sig. Dina lärjungar ger du skenvishet, inte sann vishet.¹¹¹

Skriften, det yttre och konstgjorda, motverkar det naturliga minnet. Så är också fallet med sjukdomarna, som enligt Sokrates ska ha sitt naturliga förlopp, utan yttre botemedel, liksom hälsan härstammar ur det inre. Som del av polemiken mot sofisterna ställer Sokrates minnesfunktionen mot det blott hantverksmässiga hos en materiell administration. ”Sofisten säljer alltså vetandets tecken och insignier: inte minnet självt (*mnēmē*), bara minnesmärkena (*hypomnēmata*)”, skriver Derrida.¹¹² Men: ”att öva minnet istället för att anförtro spår åt något yttre” gäller för sofisternas praktik i hög grad, där Sokrates vänder dem mot sig själva och

¹⁰⁹ Derrida, 1997, s.155. Derridas kritik av ”närvarons metafysik” tar sin egentliga begynnelse i hans läsningar av filosofen Edmund Husserls fenomenologi. Enligt Derrida förblir fenomenologin fixerad vid en idé om närvaro som en ursprunglig åskådning, där ett tänkt ”rent” medvetande upplever sig själv. Antagandet, visar Derrida, bygger på att allt som inte tillhör närvaro tillerkänns ett fundamentalt värde. Närvaro kan på så sätt inte erfaras utom i negationen eller i återblickandet, som frånvaro. I *La voix et le phénomène* demonstrerar Derrida hur den fenomenologiska reduktionen hos Husserl, som utifrån läran om fenomenen söker att visa oss det transcendentala jagets ”förmedvetna” erfarenhet, utgörs av temporalisering, och stängs in av den. ”Tiden’ kan inte vara en ’absolut subjektivitet’, just på grund av att man inte kan tänka den med utgångspunkt i nuet och ett närvarande varandes självnärvaro”. Derrida, 1991b, s.159. Se också Jacques Derrida, *Husserl och geometris ursprung*, Hans Ruin (övers), Stockholm: Thales, 1991a.

¹¹⁰ Derrida, 2007, s.50

¹¹¹ Platon, 2001, s.371

¹¹² Derrida, 2007, s.65

därtill begagnar sig av deras retorik.¹¹³ *Farmakon* måste, förklarar Derrida, vara dubbeltydigt för att få verkan och som sådan måste dess makt kontrolleras av Platon i kungens gestalt, vilken upprättar dikotomierna inre/yttre eller gott/ont.¹¹⁴ Och som återberättad skildring, traderad ur den egyptiska mytologin, är stycket både ett kulturellt lån och ett paradoxalt upprepande av supplementets logik.

Hotet från skriften, som *farmakon*, tycks visa på det inres betingade exterioritet, där tecknet undgår närvarons och frånvarons distinktioner, och underminerar därför själva anspråket på *det egentliga*, vad Derrida kallar *le propre*, med betydelseerna av ”det riktiga” och ”det egna” (också egennamn och egendom).¹¹⁵ Samma gäller för repetitionen i *Extended Play*, på flera nivåer. Från titelns dubbelbottnade *play* (som lek, spel, akt och duration) till *rösten* (som tal, stämma och votering), eller till utsuddandet av konstnärens mediering, genom readymaden, förhindras vi att fastlägga upprepningens exakta betecknade eller betecknande. Enumerationen Kekkonen suddar ut grundsatsen Kekkonen. ”Så snart ett supplements yttre öppnas implicerar dess struktur att det självt kan låta sig ’avtryckas’ och ersättas av sin dubbelgångare och att ett supplements supplement blir möjligt och nödvändigt”, framhåller Derrida.¹¹⁶

3.3 Dekonstruktion av rösträkningen

Valresultaten i *Extended Play*, som allegoriska upprepningar av den historiska Kekkonens styre och en historisk händelse, upprepad i 1968-valet, är som ljudkonstverk och skiva ett fördubblande som upphäver ursprungets enhetlighet och teleologi. Skrift, i meningen som Platon tillskriver den, börjar nu urgröpas och utkristalliseras som den utvidgade och konfliktartade men inte dialektiska meningen hos *grammatologin* (som alltså innefattar ”grammè”, det skrivna, och ”logos”, ordet eller maktordningen).

Sokrates vill avfärda skriften men öppnar upp, genom handlingens själva struktur, sina egna grundläggande gränser. Med supplementet detroniserar Rousseau, menar Derrida, själva enheten mellan betecknande och betecknat genom att både använda och beskriva begreppet, genom att förtälja vad han önskar att tala om och beskriva vad han inte

¹¹³ Derrida, 2007, s.67

¹¹⁴ Derrida, 2007, s.59-61

¹¹⁵ Ett central koncept hos Derrida. Se Spivak, 1997, lxxxiii-lxxxiv. Se också Jacques Derrida, *Margins of philosophy*, Alan Bass (övers), Chicago: The University of Chicago Press, 1982, s.4 not 1

¹¹⁶ Derrida, 2007, s.69

vill konstatera: "that the positive (is) the negative, life (is) death, presence (is) absence and that this repetitive supplementarity is not comprised in any dialectic".¹¹⁷

Rösträknarens upprepade stavelser i *Extended Play* anger inte en teleologisk temporalisering av mening; ordens innebörd är alltid redan markerad, som en röst i *valet*, ett votum. Stavelserna är snarare tecken, *betecknande* en relation i ritualens betydelsekedja. Deras tilldelade funktion och innebörd är, via valet, upprepningens. Meningen hos det talade ordet är alltså ett yttre, själva ceremonin. Vad ceremonins åskådare hör är inte det talade, "levande" ordet, liksom lyssnaren av inspelningen hör dess representation, dess inskription i ljud. Lyssnaren vet också redan utkomsten av båda valen, rösten har så att säga alltid redan ägt rum, och som ett verk alltid *riktat* till en publik, en annan publik än dess "ursprungliga", har den heller ingen plats i sig själv, den kan aldrig äga rum (som Daniel Buren har beskrivit konstverket).¹¹⁸ Som röst i båda bemärkelsen, votum och mänskligt tal, är namnet som rösträknaren uttalar både ett betecknat och ett betecknande. Men det är heller inte ett platoniskt naturligt tal, närvarande i sig själv, då den också består av uppläst text, av namnet på en valsedel. Rösten i denna bemärkelse, som ett individuellt votum gjort av en specifik (frånvarande, anonym) person producerar ytterligare ett supplement i betydelsekedjan. Rösträknaren, som är ännu en maska i väven av "röster", blir på så sätt en närmast orimlig personifikation av funktionen: som en *rösträknare*, som en röst och någon som *räknar upp* rösterna, där själva beteckningen röst-räknare gestaltar och innefattar grammatologins innebörd och konflikt; han är en personifikation av både röst och skrift.

Rösträknaren är, genom att funktionen är uppdelad på tre rösträknare, också ett supplement till sig själv som funktion. Den tidigare nämnda Merleau-Ponty, som beskrev kroppen som också ser att den ser och förnimmer i dess spegelbild skenbart vad kroppen i spegeln gör, anvisar hur sammanflätningen mellan inre och yttre, genom att underminera perceptionens och objektets åtskillnader, är beroende av en supplementär inflikning. Supplementet synliggör sig själv genom ytterligare ett supplement. Men den är alltid bestämd av ett yttre, i den bemärkelsen att en ren närvaro, autonom subjektivitet eller totalitet obstrueras. Den problematiserade "rösten" i *Extended Play*, som i inspelningen uppenbarar funktionen genom att förskjuta denna, ta dess plats och uppskjuta, i den temporala upprepningen, stavelsen *Kekkonens* betydelse genom att den konstant förlängs, upprepas och materialiseras som någonting annat än sig själv. Supplementet är därför ett spår, supplement

¹¹⁷ Derrida, 1997, s.246

¹¹⁸ Buren, 2006, s.135. Se tidigare kapitel, s.14

av supplement, utgjord av frånvaro, och av den anledningen, förkunnar Derrida, *finns ingenting utanför texten*.¹¹⁹ Spåret måste alltså tänkas innan ursprunget, där ”denna arke-skrift är i verksamhet i meningens ursprung”.¹²⁰ Därför poängterar Derrida att spåret inte existerar i sig självt.¹²¹ Den har inget enhetligt vara: ”The trace must be thought before the entity”.¹²² Liksom det upprepade ”Kekkonen” anvisar omöjligheten att fastställa dess egentliga, ursprungliga betydelse, som alltid bestäms men aldrig infångas av det temporala, är det *levande* ordet alltid bestämt av dess inneboende motsats, döden.

Genom upprepningens förskjutningar börjar nu maktens dekonstruktion i *Extended Play* tydliggöras. Rösträkningen, som en textuell och ceremoniell inflikning, inkarnerar makten *som* röst, en röst som är *synliggjord* i dess betingade frånvaro. Samtidigt är det synbara och spatiala förvägrat lyssnarna av inspelningen, så att själva innehållet eller referenten konstant undermineras. Kekkonen, den frånvarande referenten, vars förlängda, absoluta regerande är materialiserad som sjutumsvinyl eller ljudspår, blir föremål för en lek med en duration på tretton minuter och tjugo sekunder.

Dekonstruktionen är också, som en metodisk tillämpning av läsande, mer än en specifik metod, en både produktiv och distanserad läsning som varken ska duplicera eller styra den mot ett annat yttre.¹²³ ”And what we call production is necessarily a text, the system of a writing and of a reading which we know is ordered around its own blind spot”, klagör Derrida.¹²⁴ Den blinda fläcken är också den tvetydiga innebörden hos Rousseaus supplement och *farmakon* hos Platon, eller rösträkningens polysemi hos *Extended Play* som öppnar dess skenbart instrumentella bruk (utan att här antyda ett dominerande betydelsecentra). *Extended Play* utnyttjar talets och skriftens operationella bruk som grammatologi. Den gestaltar inte maktdiskursen, utan är en produktiv eller dekonstruktiv läsning av den, där den undviker kategorierna av passivitet och aktivitet för att inte generera ett otvetydigt motstånd till det.

Trollkonst är också en del av talets förförelse, vilket förstås Platon inte nämner.¹²⁵ Och vad Diotima beskriver som Kärleken, i *Gästabudet*, använder trollkonstens

¹¹⁹ Det franska *il n'y a pas de hors-texte* kan också översättas som ”det finns ingen yttre-text”. Derrida, 1997, s.158

¹²⁰ Derrida, 1991b, s.158

¹²¹ Derrida, 1997, s.167

¹²² Derrida, 1997, s.47

¹²³ Derrida, 1997, s.158. Derrida intygar: dekonstruktionen kräver ingående kunskap om dess kritiserade eller adresserade objekt/ämne. Derrida, 1982, s.39. Och: dekonstruktionen ”kräver ett historiskt och tolkande minne”, Jacques Derrida, *Lagens kraft*, Fredrika Spindler (övers), Stockholm/Stehag, Symposion, 2005, s.28.

¹²⁴ Derrida, 1997, s.164

¹²⁵ Derrida, 2007, s.75f

attribut: ”offer, ritualer och förtrollningar, allt som är profetering och magi”.¹²⁶ Sokrates beskrivs också ofta som en magiker (*farmakeus*). Hans ord verkar ”som ett gift”, ett ”huggormsbett” som ”förtrollar, drogar” och ”besvärjer”.¹²⁷ Men för att Sokrates *farmakon* ska hållas i skick måste dess bruk hållas i schack, i vad Derrida ger namnet *apotek*.¹²⁸ Det är också i detta förråd och institutionalisering av *farmakon* vi återfinner Kekkonen. Apoteket är den skenbara neutralitetspolitiken, stundtals benämnd som *finlandisering*, som i likhet med kalla kriget gjorde suspenderingen av icke-nollsummespelet, där ingen förlorar men heller inte har något att vinna, till den *enda* regeln. ”Det tillhör reglerna för detta spel att det ska *tyckas stanna*” skriver Derrida om *farmakon*.¹²⁹ Det inre, kroppen eller staden, renar sig som var brukligt i de så kallade *farmakos*-ritualerna, där en syndabock offrades, dödades eller fördrevs ut ur staden för att fördriva det onda.¹³⁰ Denna upprepning hos riten, som stabiliserar *farmakons* verkan genom att tillgripa ett yttre, utgör i egentlig mening maktens befästande. Och det är denna upprepning som *Extended Play* använder och återupprepar med eller mot makten.

¹²⁶ Platon, 2000, s.183

¹²⁷ Derrida, 2007, s.80

¹²⁸ Derrida, 2007, s.91

¹²⁹ Derrida, 2007, s.93

¹³⁰ Derrida, 2007, s.96ff

4. Repetition: ljudet under radering

4.1 Maskinen som bevarar rösten utan benen

1960- och 70-talets konst, film och musik har många gånger tolkats utifrån frågor om kontroll och övervakning.¹³¹ Kalla kriget, med dess schackparti utan slut, är en del av bakgrunden till tematiken kring paranoia och förföljelse samt de olika försöken att frigöra sig från dem. Liksom fotografiet och filmen har ljudmediet en särskild dokumentaristisk tillämpning som gör skillnaden mellan en ren indexikal registrering och förmedlad gestaltning en ibland svårskönjbar gräns. Det är i denna ambivalenta skillnad mellan original och kopia som *Extended Play*, genom upprepningen av det redan färdigställda ljudmaterialet och upprepningen som utgör inspelningen, åskådliggör de administrativa och byråkratiserade statsmekanismer som döljer ideologin. Men ljudet, som förbinder skrift med röst, tycks också frångå kroppen och identiteten och därmed anvisa ett annat sätt att förhålla sig till original och kopia eller skillnad och repetition.

”Halloo!” var det första inspelade ljudet Thomas Alva Edison gjorde med fonografen, hans patenterade uppfinning från 1877. Som om någon vore där som kunde svara, anmärker Douglas Kahn. Edison och hans assistent hörde maskinens nyfödda skrik och för att bistå skriken sjöng Edison ”Mary had a little lamb” till den. ”Making it the first baby in history to sing its own lullaby”, skriver Kahn.¹³²

¹³¹ Jesper Olsson, *Remanens: eller bandspelaren som re-pro-du-da-ktionsteknologi*, Munkedal: CO-OP [editions], 2011, s.46f. Flera av sextiotalets centrala figurer inom ljudkonsten, bland annat Max Neuhaus (som ofta omtalas som upphovsmannen till ljudkonst), La Monte Young och Alvin Lucier har tolkats av Branden W. Joseph i dessa termer. Se Branden W. Joseph, ”Biomusic”, *Grey Room*, nr. 45, ”Special Issue: On Brainwashing: Mind Control, Media, and Warfare,” Andreas Killen, Stefan Andriopoulos (red), 2001, s.128-150. Joseph tolkar även den repetitiva övervakningen hos Andy Warhols filmer på liknande sätt. Se Branden W. Joseph, ”Nothing Special: Andy Warhol and the Rise of Surveillance”, *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (red), Cambridge: MIT Press, 2002, s. 119-133. Se också Stephen Paul Miller, *The Seventies Now: Culture as Surveillance*, Durham & London: Duke University Press, 1999

¹³² Douglas Kahn, ”Death in Light of the Phonograph: Raymond Roussel’s *Locus Solus*”, *Wireless Imagination*, Douglas Kahn & Gregory Whitehead (red), Cambridge: MIT Press, 1992, s.87. Edisons ”Mary had a little lamb”, ofta omtalad som den första ljudupptagningen, gjordes på en prototyp av fonografen, utvecklad av Edisons medarbetare John Kruesi. Därtill hade Edison och fonografen en mängd föregångare: Charles Cros, Thomas Young, Léon Scott och Victor Hensen. Efter fonografen kom också grafofonen, utvecklad av Alexander Graham Bell och två assistenter, och grammofonen, ofta förknippad med Emile Berliner. Se Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph*, London: Cassell, 1956

Fonografen, som upprepade eller reproducerade det auditiva, placerar dekonstruktionen av rösten ett sekel tidigare än Derrida. Sammanfogandet av ljud och skrift i ett och samma medium kom att förändra själva erfarenheten av kroppen, där fonografen (bokstavligen *ljudskrivaren*) eller ”den talande maskinen” som den också kallades, underminerar den auktoritativa, naturliga röstens hemvist. Upplevelsen av att höra ens egen röst, simultant spelad genom en lagring av tiden, som den tycktes ställa dess uppfinnare och publik inför, var inte bara ett annat förhållande till verkligheten utan till vad som tycktes överskrida det. För att höra ens egen röst, förklarar Kahn, leds ljudet via skelettbenen, medan den fonografiska rösten återvänder till talaren genom luften, det vill säga, utan benen: ”the phonographed selfsame voice is deboned”.¹³³

Rösten, tillfälligt avskuren från kroppen, hamnar i sällskap med det av Platon fördömda, med det förfalskade, med skrivandet och döden, eller vad han kallar för skenbilder. Inskriptionen av kroppens avtryck i ljudmediet, eller illusionen av röstens närvaro, ger den ett skenbart eget liv. För konsten, som hos Platon baseras på efterbildning, är det en förvrängning av det avbildade, där skulptören som producerar verk som inte står i proportion till verkliga kroppar sysslar enligt Platon med imitationen av detaljer som *verkar* sköna. ”Ska vi inte kalla det skenbild, eftersom det skenbart är likt men faktiskt inte är likt?” anför Platon i *Sofisten*.¹³⁴ Fonografens förmänskligade attribut, som förlänade den egenskaperna av hallucinatoriska skenbilder (vilket många tidiga redogörelser beskriver), formar en diskurs mellan det nedtecknade och ordlösa.¹³⁵ Någoting tycks försvinna i överföringen mellan människa och maskin, samtidigt som den avlagrade informationen förändrar dess mänskliga referent och bildar, som supplement, en diskurs utan en ursprunglig referent.

Mediehistorikern Friedrich Kittler gör av Derridas abstrakta grammatologi en medieteoretisk åskådlighet av nedskrivningssystemen. ”Inget minne arbetar isolerat”, skriver

¹³³ Kahn, 1992, s.93

¹³⁴ Platon, 2006, s.276

¹³⁵ Den 23 oktober 1878 rapporterade Dagens Nyheter om en av de första fonograferna i Sverige: ”Med dessa sina stora förtjenster har han emellertid äfven sina olater. Vi tala ej om hans benägenhet att härma folk, det är ju hans natur: men värre är att han ofta gör det på ett sätt som väcker löje. Han är äfven något lågmält, nyckfull och mycket kinkig, så att han uppslukar hela meningar, om han ej med ömhet behandlas. Är emellertid en genomstuderad komiker, som nog kommer att ha framtid för sig”, Tony Franzén, Gunnar Sundberg & Lars Thelander, *Den talande maskinen: de första inspelade ljuden i Sverige och nordnorden*, Helsingfors: Suomen Äänitearkisto, 2008, s.20. Även Edison gav uttryck åt fonografens förmänskligade attribut och ”skenenbilder”: ”This tongueless, toothless instrument, without larynx or pharynx, dumb, voiceless matter, nevertheless utters your words, and centuries after you have crumbled to dust will repeat again and again to a generation that will never know you, every idle thought, every fond fancy, every vain word that you choose to whisper against this thin iron diaphragm”, citerad av Kahn, 1992, s.93

han i en Derrida-klingande mening; ”arkiv är kopplade till arkiv, direkt eller via gränssnitt, och arkiverade i andra arkiv”.¹³⁶ Trots det är arkiven beroende av den mänskliga mellanhanden. De har en materialitet och genealogi som påverkar all ”in- och utmatning av uppgifter”.¹³⁷ Men Derrida talar också om en maskinell eller teknologisk struktur hos skriften, tydligt i Freuds föreställningar om det undermedvetna. ”The machine – and consequently, representation – is death and finitude *within* the psyche”, förklarar Derrida.¹³⁸ Den kan inte, framhåller han, reduceras till den individuella eller kollektiva psykologin, eller antropologin, utan är oskiljaktigt från vad Derrida beskriver som horisonten för ”världens scen”.¹³⁹ Men ifråga om skenbilder, eller *simulacra*, är maskinen som teknologi (Kittler) och som döden (Derrida) inte nödvändigtvis oförenliga. Platon frågar: ”vilket är riktigast att säga: att ögonen är det som vi ser *med* och öronen det som vi hör *med*, eller att de är det som vi ser *genom* och hör *genom*?”¹⁴⁰. Vi vet redan Platons svar. Vi kan istället fråga: hur producerar maskinen och gränssnitten de öron som vi hör *med* och vad betyder det för den *administrativa* proceduren som *Extended Play* approprierar?

Mark Katz menar att ljudets inspelningsteknik, som en ”verklighetsdiskurs”, har förstärkt idén om inspelade ljud som en spegelbild av verkligheten – samtidigt som den skyler över dess teknologiska betingelser.¹⁴¹ Om människan inte blir till innan medierna, som Kittler ständigt påpekar, innebär den *fonografiska effekten*, som Katz kallar det, de spår som fonografen avsätter i musikens utveckling.¹⁴² Från kompositörer till etnografer och populärmusikens födelse anpassades människan och hennes uttryck efter mediet, det vill säga fonografen och grammfonen.¹⁴³ I *Mimesis and Alterity* beskriver antropologen Michael

¹³⁶ Kittler, 2003a, s.59

¹³⁷ Kittler, 2003a, s.59

¹³⁸ Jacques Derrida, ”Freud and the Scene of Writing”, Alan Bass (övers), *Writing and Difference*, London: Routledge, 1978 (1967), s.228

¹³⁹ Derrida, 1978, s.229

¹⁴⁰ Platon, ”Theaitetos”, *Skrifter bok 4*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2006, s.199f

¹⁴¹ Samma utgångspunkt driver Kittler som betonar teknologins samexistens med militära utvecklingar och ändamål. ”Oavsett om det gäller kristna eller hedningar, människor eller djur, lärare eller elever, tycks makten finnas i kontrollen av de medier som förblir okända eller otillgängliga för de maktlösa”, Kittler, 2003a, s.157.

¹⁴² ”När man glömmer ordet *glömma* sammanfaller utsägelsen med utsagan. Svindel i detta sammanfall är sanningen. ’Människan’ har emellertid språket för att motstå denna svindel. Eller är det språket som har människan?”, Kittler, 2003a, s.56. ”Givetvis finns det inga egna ord. De språkliga symbolernas och diskursnätets värld är helt enkelt en värld av maskiner”, *Ibid.*, s.100.

¹⁴³ Katz beskriver bland annat hur kompositörer som Stravinskij, Elgar, Fauré och Weill började skriva musiken efter grammfonens begränsningar. Mark Katz, *Capturing sound: how technology has changed music*, Berkeley: University of California Press, 2004, s.3 och 34ff. Se också kapitlet ”Aesthetics out of Exigency: Violin Vibrato and the Phonograph” (s.85-98) där Katz beskriver hur vibratotekniken uppkom både som ett medel att skylä över misstag under inspelningar men också för att framhäva individuella särdrag.

Taussig hur fonografen kom att utgöra ett medium för mimetisk kontroll och hur den blev i sin tur föremål för en märklig återanvändning av en kulturellt laddad symbol.

Utvecklad under 1800-talets framväxande antropologi tycktes den nya ljudteknologin att sammanfalla med ett magiskt tänkande, producerad i västvärldens möte med de koloniserade ländernas kulturer. Taussigs tolkning av en form av mimetisk magi, hämtad i mycket från James Frazers *sympatetiska magi*, uppehåller sig vid idén om att en kopia förmår att påverka ett original till den grad att representationen delar eller övertar dess representerade egenskaper.¹⁴⁴ Men samtidigt som mimesis involverar en mängd olikartade syften är den alltid kommunikativ, ett spel av skillnader, där den imiterande är ofta svår att skilja från det imiterade.

Taussigs tillämpning av mimesis-begreppet är omfångsrikt och betecknar i stort ett förhållningssätt till ens omgivning, vilket innebär representation eller kontrollering genom efterhärming. På så sätt tjänar beskrivningen av den i ord (eller ljud) samma syfte, varför det också innefattar en historisk representation.¹⁴⁵ Taussig skildrar Charles Darwins första möte med eldsländarna i Tierra del Fuego 1832, där urinvånarnas imitation av engelsmännens språk och uppträdanden gav upphov till engelsmännens idiomatiska imitation av deras imitationer.¹⁴⁶ Vad engelsmännen såg som eldsländarnas ursprungliga språk producerades i själva verket av detta möte. Darwins beskrivning av deras språk och vad han tolkade som

¹⁴⁴ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, New York/London: Routledge, 1993, s.47f. Frazers mycket inflytelserika antropologiska och mytologiska forskningsstudie *The Golden Bough* (först publicerad 1890; svensk översättning 1925 som *Den gyllene grenen*) gör en tvådelad distinktion av *sympatetisk magi*: ”1) att lika framkallar lika eller att en verkan liknar sin orsak; och 2) att ting som en gång ha varit i beröring med varandra, fortsätta att påverka varandra på avstånd, sedan den fysiska beröringen har upphört. Den första principen kan kallas likhetens lag, den senare beröringens eller överföringens lag”, James G. Frazer, *Den gyllene grenen*, reviderad version 1922, Ernst Klein (övers), Stockholm: Natur och kultur, 1994 (1925), s.24. Det är framför allt den första kategorin som är av intresse för oss. ”Ur den första av dessa principer, likhetens lag, drar magikern den slutsatsen, att han kan framkalla vilken företeelse han vill, endast genom att efterhärma densamma” (Ibid.)

¹⁴⁵ Taussig betonar att den mimetiska förmågan inte rör överlevnad (såsom *mimicry* vanligtvis förstås inom biologin) utan konst och politik: ”The practice of mimesis in our day, inseparable from imaging and thinking itself, involves the rehearsal of the practices of the body associated with primitivism. As the nature that culture uses to make second nature, mimesis cannot be outside of history, just as history cannot lie outside of the mimetic faculty” Taussig, 1993, s.70. Därför är Taussigs synsätt inte reducerbar till en (post)strukturalistisk uppfattning om naturen som en social konstruktion. Och inte heller historien kan, enligt Taussig, reduceras till en essentiell natur (Ibid.). ”Once the mimetic has sprung into being, a terrifically ambiguous power is established; there is born the power to represent the world, yet that same power is a power to falsify, mask, and pose [...] an almost drug-like addiction to mime, to merge, to become other [...] a vast, perhaps infinitely extended chain of images”, skriver han (s.43).

¹⁴⁶ Taussig, 1993, s.80

djurläten och imitation av ”naturljud” inbegriper både Darwins specifika uppfattning om naturen och hans sätt att härma den. Taussig skriver:

He imitates the imitation in order to better imitate the imitators. And in his imitating we become aware of the sound of sound – of its physical presence in action – and are reminded once again of the two-layered nature of mimesis as sentience and copying.¹⁴⁷

Taussigs otaliga exempel på den mimetiska förmågan, och vad han kallar för *mimetiskt överflöd*, vilket följer av den förändring som imiteringen av imitationen ger upphov till, är synnerligen explicit när det kommer till fonografen.

Tidigt utnyttjad av etnografer, för dokumentation men också, som Taussig påpekar, som en fascination vid andra människors fascination, blev fonografen i ett fall också approprierad av de dokumenterades egen bildkultur. R. O. Marsh ledde 1924 en amerikansk etnologisk expedition till Darién-provinsen i Panama för att, i en osannolik och förvriden upplysningsidé finansierad av Smithsonian Institution, leta efter ”vita indianer” hos Kuna-folket.¹⁴⁸ Bland materialet han hade med sig – en utombordsmotor, runt ett ton trådlös utrustning, en 18 meter hög teleskopisk mast, en fälttugn, skjutvapen, dynamit och fyrverkerier – visade sig de två fonograferna vara mest användbara. Att fonograferna lyckades förmedla i hotfulla situationer genom att spela musik verkar också ha stillat expeditionens fascination vid ”de andras” fascination.¹⁴⁹ Liksom systemet för statlig kontroll genom fingeravtryck (utvecklad av Charles Darwins kusin Sir Francis Galton), och bruket av fotografier för identifikationen av brottslingar (s.k. *mug shots*), står den koloniala *administrationen* bakom mycket av denna form av dokumentation, menar Taussig.¹⁵⁰ Det märkliga är också hur bruket återspeglas i en omvänd symbolik, hos Kuna-folkets appropriering av den välkända logon för RCA Victor, *His Master's Voice*. Logon, som prydde både grammofonskivor och skivspelare, kom så småningom att användas som designat motiv i Kuna-folkets kläder, s.k. *molas*.¹⁵¹ Marsh expedition, i hans besynnerliga dokumentation av vita indianer, och hans deltagande i Kuna-indianernas uppror mot Panama, är berättelsen om villkoren för en mimetisk inversion

¹⁴⁷ Taussig, 1993, s.80

¹⁴⁸ Taussig, 1993, s.151ff

¹⁴⁹ Taussig, 1993, s.193ff. ”Fonograferna” rörde sig egentligen om två *Victrolas*, en förbättrad version av fonografen, utvecklad av Eldridge Johnson. Se William Howland Kenney, *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory (1890-1945)*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1999, s.46, 51

¹⁵⁰ Taussig, 1993, s.222

¹⁵¹ Taussig, 1993, s.212. Det finns också andra motiv som Kuna återanvände, även om ”den talande hunden” är den mest kända. Taussig, 1993, s.226-229

som också *Extended Play* gestaltar i en temporal dislokation av original och kopia. Kanske är det då passande att *His Master's Voice* återfinns som motiv i omslaget till den andra utgåvan av *Extended Play*.



5. RCA Victors *His Master's Voice*



6. Kuna Mola med RCA Victors *His Master's Voice*



7. J. O. Mallander: *Extended Play* (Love Records, 1978)

Ursprungligen målad av engelsmannen Francis Barraud, som avbildade sin döde brors hund lyssnande till rösten från en fonograf, blev *His Master's Voice* sedermera uppköpt och

ommålad av *Victor Talking Machine Company* för att inkludera en av deras fonografer.¹⁵² Vanligtvis omnämnd som *The talking dog* framvisar motivet en rad paradoxer. Den förmänskligade maskinens attribut överförs här till hunden, som lyssnande till sin ”husses röst”, den abstrakta illusionen i maskinen, frammanar genom bilden fascinationen vid teknologin och framför allt vad som tycks överskrida det. Rösten utan benen är i detta fall också stum. Vad bilden vill förmedla är en sinnlighet oåtkomlig för det visuella. Det denoterade innehållet är försäljningsproduktens produkt, ljudmediets *reproduktion*, som bevarar och gör rösten upprepbar, vilket både nödvändiggör repetition, som försäljningsvara, och att den alltid är utom räckhåll, som ett oförklarligt begär.¹⁵³ Den som åhör *His Master's Voice* är alltså, som William Howland Kenney påpekar, även konsumenten som i början av nittonhundratalet, då bilden togs i bruk, upplevde samma godtrogna fascination inför ljudreproduktionen.¹⁵⁴ I återanvändningen hos Kuna har *master*, som husse, herre och *fidelity* (trohet men också naturtrogen ljudåtergiven) särskilda underbetydelser. ”Emerging from the transgression of the taboo, their very mastery of fidelity is the sign of their infidelity”, skriver Taussig.¹⁵⁵ ”Herrens röst” får naturligtvis en annan, specifik innebörd i *Extended Play*.

Omslaget till *Extended Play*, ursprungligen en akvarellmålning, gjordes av Olli Lyytikäinen.¹⁵⁶ Med ett motiv som redan återanvänts till den grad att den förlorat all ursprunglig innebörd är den också en repetition av konsumtionssamhällets eller teknologins bildkultur. Det är en esteticering, i likhet med Andy Warhols silkscreentryck, av dess repetitiva logik. Reklamen och teknologins utbredning (ännu inte fullt ut införlivad 1978) avfordrar, såsom Guy Debord tolkade det, passivitet eller undergivenhet, vilket ger upphov till samhället som spektakel eller skådespel.¹⁵⁷ I liknande termer beskriver sociologen Jean

¹⁵² Taussig, 1993, 224. Kenney, 1999, s.54

¹⁵³ Roland Barthes gör i essän ”Bildens retorik” skillnaden mellan *denotation*, bildens primära, direkta meddelande, och *konnotation*, de associativa, indirekta element som bilden ger upphov till. Det konnoterade innehållet, betonar han, är också kulturellt betingat; ”konnotationssignifikatens gemensamma fält är *ideologin*”. Roland Barthes, ”Bildens retorik”, *Tecken och tydning: till konsternas semiotik*, Kurt Aspelin, Bengt A. Lundberg (red), Stockholm: Pan/Norstedt, 1976, s.128. Bildens retorik gömmer ideologin via illusionen om en naturlig denotation, vilket också gäller för den ”naturliga” röstens närvaro och ljudmediet som skyler över dess teknologiska betingelser.

¹⁵⁴ Kenney, 1999, s.54f. Se även kapitlet ”His Master's Voice: The Victor Talking Machine Company and the Social Reconstruction of the Phonograph”, där Kenney skildrar Eldridge R. Johnson, grundaren av *Victor Talking Machine Company* och uppfinnaren av grammfonen, som utövade ett enormt inflytande och såg till att utnyttja allmänhetens okunnighet inför ljudmediet. Johnsons underbyggande av den vita medelklassens värderingar konstruerade de musikaliska och teknologiska normerna ofta betecknade som smak.

¹⁵⁵ Taussig, 1993, s.126

¹⁵⁶ Mallander, 1993, s.51

¹⁵⁷ Se Guy Debord, *Skådespelssamhället*, Bengt Ericson (övers), Göteborg: Daidalos, 2002 (1967)

Baudrillard *simulacrum*, där varje modell förlorat relationen till en verklighet och blivit en *simulation* av den, i vilket *hyperrealiteten* är den enda existerande verkligheten samtidigt som dess egentliga betingelser, dess förebilder är förbrukade, meningslösa.¹⁵⁸ Men återanvändningen i *Extended Play* av *His Master's Voice* anvisar andra möjligheter, utan att framföra ett motstånd som upprättar ett dialektiskt eller binärt förhållande till dess behandlade material – det är i maktens ”egna” uttryckliga gestaltningar, i rösträkningen exempelvis, där den måste bli röst, performativ akt eller personifieras, åskådliggöras och representeras, som dess egentliga ambivalenta konflikter framträder. Där makten måste låna av estetiken, där rösten inte längre klarar sig utan skrift eller medier, är den inte längre reducerbar till politik. Här blir dess ideologier också påtagliga.

I *Extended Play* är det makten som avlyssnas, massproduceras, tillgängliggörs och delas. Men liksom Taussigs skildring, där en ambivalens mellan förtryck och motstånd, mellan skillnad och repetition, eller original och kopia, involverar mångfald framför identitet, kan makten i denna mening inte skiljas från ett maktlöst subjekt. Värdet utgår från ett *delande som avgör*. Återanvändningen av rösträkningens autentiska eller historiska händelse framkallar en osäkerhet, en skenbild framför de dokumentaristiska kontrollteknologier som fotografiet och fingeravtrycket också utgör. Det är en samtidig *sönderdelning* av *det egentliga*, vad Derrida kallar *le propre* (det egna eller egendom), och en temporal förening genom repetitionens utsträckning i tid.

”Vad än demokrati må vara, så är den i alla fall baserad på den maskinmässiga bearbetningen av anonyma diskurser” befäster Kittler lakoniskt.¹⁵⁹ ”Diskursmaskingevärets” byråkratisering av människan och samhället, i vilket också den automatiserade rösträkningen i *Extended Play* återfinns som blott performativitet, är en repetition av en redan färdigställd ordning. Det är en upprepning som endast förstärker, assimilerar eller underbygger.¹⁶⁰

Den administrativa proceduren hos rösträkningen, som genom den performativa akten förbinder det yttre, det vill säga den demokratiska mellanmänskliga gemenskapen, med

¹⁵⁸ Se Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation*, Sheila Faria Glaser (övers), Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994 (1981)

¹⁵⁹ Friedrich Kittler, ”Arvet efter Dracula”, Håkan Forsell (övers), *Maskinskrifter*, Gråbo: Anthropos, 2003b, s.182

¹⁶⁰ I Kittlers ”Arvet efter Dracula” är det kvinnorna som övertar ”diskursmaskingevärets” byråkratiska upprepning av en diskurs oåtkomlig för dem (krigsmetaforen gör Kittler av faktumet att maskinskrivartillverkaren Remington också tillverkade vapen under inbördeskriget). ”Under de medietekniska betingelser som gäller 1890 har kvinnor två möjligheter: skrivmaskiner eller vampyrismen” fastslår han. Kittler, 2003b, s.189

statsmaktens inre, den skenbart autonoma, maskinella sammansättningen, fungerar i motsvarande termer. Staten är ett nedskrivningssystem. Den fungerar i form av en upprepning baserad på dess axiomatiska struktur och hårdvara. Gränssnitten och användarna är principiellt utestängda från påverkan. Dess system baseras, liksom Kekkonens neutralitetspolitik, på det alltigenom samma.

Genom den mimetiska förmågan, beskriven av Taussig, som både utgör en kontroll och påverkan av det avbildade, är skenbilden eller kopian i form av den fonografiska rösten eller ljudupptagningen i *Extended Play* inte en upprepning av *det samma*. Att höra *med* öronen, liksom delandet i det mångfaldiga, inberäknar en omväg genom skriften, genom supplementet. Repetitionen som undgår det alltigenom samma måste som nedskrivningssystem utgöra en *radering av sig själv* på samma gång.

4.2 Att ställa Platon på huvudet, och att höra hörandet

Det är associationerna, sammanvävningen av formerna eller *idéerna*, som gör allt tal möjligt, förklarar Platon.¹⁶¹ Den omtalade liknelsen av statsmannen som en vävare, där alla detaljer innesluts i maskorna och olikheter bildar en enhet i ”den kungliga sammanvävningen”, är enligt Derrida en modell som lånar av skriften.¹⁶² Den metod, eller dekonstruktion, som Derrida utnyttjar, utgår i *Platons apotek* från att just sprätta isär väven i en dubbel rörelse av läsande och skrivande.¹⁶³ Genom att utnyttja textens logik mot sig själv, där Platons motsägelser kan framträda, är utgångspunkten i *Extended Play* en motsvarande strategi: readymaden som vänder ut och in på redan färdigställda. Men hur kan kopian eller upprepningen få företräde?

Den franska filosofen Gilles Deleuze argumenterar för identitet som en sekundär grundsats, principen hos ett *blivande*.¹⁶⁴ Skillnad och upprepning underminerar representation, som alltid framhäver det samma, likartade eller synonyma, och frångår därför också en dialektik genom att den alltid decentrerade och divergerande periferin hos detta perspektiv inte bekräftar eller negerar ett centrum eller en platonsk Idé hos representation. Deleuze föreslår att tänka blivandet via en omväg, genom vad Platon kallar för skenbilder,

¹⁶¹ Platon, ”Sofisten”, *Skrifter bok 4*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2006, s.316

¹⁶² Derrida, 2007, s.15, not 2. Liknelsen av vävaren finns i Platon, 2006, s.407ff

¹⁶³ Derrida, 2007, s.12

¹⁶⁴ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Paul Patton (övers), New York: Columbia University Press, 1994 (1968), s.40

eller *simulacra*. ”*Re*-petition opposes *re*-presentation: the prefix changes its meaning, since in the one case difference is said only in relation to the identical, while in the other it is the univocal which is said of the different”, förklarar Deleuze.¹⁶⁵ Formen hos repetitionen är det formlösa, en oförenlighet som både betingar och frångår representation. Det samma är endast det som skiljer sig åt. Negationen är illusorisk och påbjuder i själva verket en öppning för *kopian* framför modellen. *Blivandet* är en tankefigur som sammanfattar denna öppning.¹⁶⁶

Den moderna filosofins uppgift har definierats, förklarar Deleuze programmatiskt, som ett ”omstörtande av platonismen”: att vända upp och ner på platonismen.¹⁶⁷ Den platoniska filosofin, menar Deleuze, är en dialektik av rivalitet, om genealogi och vem som har arvsrätt. Därav åtskillnaderna av sanna och falska kopior.¹⁶⁸ Om skenbilden, som Platon också tillstår, inte har *likhet* med originalet så har kopian ett skenbart eget liv. Deleuze jämför med katekesens kosmogoni: Gud skapade människan i Guds avbild och likhet. Genom synden förlorar människan denna likhet men bevarar avbilden. Människan har blivit simulacrum (och därigenom trätt in i en estetisk existens, anför Deleuze).¹⁶⁹ Vi kan inte längre tala om simulacrum utifrån likhet, som en kopia av en modell, som det samma. Den måste utgå från en annan modell, ur den Andre.¹⁷⁰ Simulacrum innebär att det disparata värderas i sig självt, utan att en tidigare identitet ges företräde. Liksom Rancière hävdar, att arbetsfördelningen i Platons Stat är en del av det strukturella fördömandet av mimetikern, vilket konstens estetiska regim *vänder upp och ned på*, genom att inte åtskilja värdet mellan

¹⁶⁵ Deleuze, 1994, s.57

¹⁶⁶ Idén om blivande, ursprungligen från Nietzsche, utvecklas av Deleuze till ett slags ”affirmativ differentiering”, där också *begäret* inom psykoanalysen tolkas i *L’anti-Edipe* (1972, författad med Félix Guattari) som en idé motsvarande uppvärderingen av simulacrum, med ”en skillnad i sig”, som inte är sekundär eller hänvisad till ett ursprung, liksom *rhizom*, *deterritorialisering* och *nomaden* bildar motsvarande koncept i *Mille plateaux* (1980, också med Guattari) som ett sätt att kringgå essens, enhetlighet och identitet. För en genomgång av Deleuze tänkande, se Claire Colebrook, *Gilles Deleuze: en introduktion*, Victor Andreasson (övers), Mikael Müller, Göteborg: Korpen, 2010.

I *Mille plateaux* hänvisar Deleuze och Guattari till ett ställe i *Timaios* (28-29) där Platon under ett kort ögonblick tänker sig att blivandet är en modell som rivaliserar med det Identiska. De skriver: ”Om blivandet är en modell, så måste inte bara dualiteten mellan modell och kopia, mellan modell och reproduktion, försvinna, utan också själva begreppen modell och reproduktion tenderar att förlora all mening”, Gilles Deleuze och Félix Guattari, ”1227 – Traktat om nomadologin: krigsmaskinen”, Sven-Olov Wallenstein (övers), *Nomadologin*, Skriftserien Kairos, nr 4, Stockholm: Raster, 1998, s.205, not 46

¹⁶⁷ Hänvisningen är till ett fragment hos Nietzsche. Deleuze, 1994, s.59

¹⁶⁸ Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Mark Lester, Charles Stivale (övers), London: Continuum, 2004, s.292. Deleuze förklarar också att myterna i Faidros tjänar funktionen av en modell (den idealiserande rörelse som Derrida menar att Platon lånar av skriften), där dess oändliga genealogi omöjliggör åtskillnader eller olikheter i namn av Idén.

¹⁶⁹ Deleuze, 2004, s.295. Deleuze, 1994, s.127f

¹⁷⁰ Deleuze, 2004, s.295

arbetet och konsten, så är likhet inte en hierarkisk fördelning.¹⁷¹ Likheter produceras istället endast av en inre skillnad. Hierarkier, liksom ett privilegierat perspektiv, devalveras.¹⁷²

En omvänd platonism skulle därför motstå det av Kekkonens apotek ordinerade ”samma”, som är underkastad en modell i namn av realism, genom att originalet, röstens auktoritet eller närvarons metafysik inte ges företräde. En omvänd platonism innebär i *Extended Play* att kopian, det vill säga readymaden, överger det samma. Men de räknade rösterna är inte heller det samma. Varje röst har ett specifikt värde, som i ljudupptagningen bildar kopior som förskjuter eller gör sig av med värdet: de har inte längre en unik plats i tiden, eller i tidsperioden hos valet. Och som uppräknade röster, vilket endast repeterar valresultatet, har de heller inte något sådant som en unik plats, ett specifikt Här och Nu. Som supplement, där rösträkningen är en performativ utsaga för att redogöra resultatet, skapas deras värde alltid på nytt, för varje repetition.

Vad producerar, om *Extended Play* destruerar själva grunden för det Identiska, repetitionens inversion? Hur ska *skillnaden* i *Extended Play* definieras?

För Deleuze, som vill revalvera kopian status, är det, trots det, inte en fråga om ekonomi. Repetitionen i *Extended Play*, som alltid kan återupplivas på nytt genom återuppspelning, implicerar redan ett inneboende värde, såsom readymaden också anvisar. Blivandet omförgrenar skillnad. Rösträknaren och ljudskrivaren markerar, som *simulacra*, vad som alltid redan fanns där. ”It is in repetition and by repetition that Forgetting becomes a positive power while the unconscious becomes a positive and superior unconscious”, sammanfattar Deleuze den affirmativa kraften hos skillnad.¹⁷³ Repetitionens skillnad är på detta sätt en alltid positiv immanens.

Derrida betecknar istället ordet, i en medveten felstavning, som *différance* (åtskillnad, fördröjning eller omväg) som är endast läsbar (då det franska uttalet av orden låter likadant).¹⁷⁴ Ordets betecknade referent glider undan, liksom ”rösten”, i dess flerdelade betydelse, betingas i *Extended Play* av referenten Kekkonen utan att vara reducerad till det: rösten är alltid en annan. *Différance* har en inneboende motsättning, på samma sätt som *pharmakon*, och kunde, i motsats till Deleuze, beskrivas som *en affirmativ glömska i*

¹⁷¹ Rancière, 2006, s.234f

¹⁷² Deleuze, 2004, s.299f

¹⁷³ Deleuze, 1994, s.7f

¹⁷⁴ Begreppet återfinns närmast genomgående i Derridas författarskap. För hans egen förklaring av ordet, se Jacques Derrida, ”Différance”, i Derrida, 1982. För en jämförande undersökning av Derrida och Deleuze, se *Between Deleuze & Derrida*, Paul Patton, John Protevi (red), London/New York: Continuum, 2003

skriften.¹⁷⁵ Att höra ens egen röst, som både lånar av skriften och av det som inte utgör subjektet, av frånvaron, inbegriper en skillnad: ”den producerar det samma som en självrelation i skillnaden gentemot sig själv, detta samma som det icke-identiska”, förklarar Derrida.¹⁷⁶ Att höra *med* öronen, eller att höra hörandet, är på motsvarande sätt en positiv skillnad hos en skenbild som utgörs av spår, supplement och *différance* genom att också låna av skriften.

Motsättningen i *différance* är en grundläggande erfarenhet av döden, eller en dödens ekonomi, som förvaltar en icke-reserv, ett överflöd.¹⁷⁷ I denna mening är repetitionen i *Extended Play*, med Derridas formulering, ett spel där den som förlorar vinner, och i vilken den som förlorar vinner vid varje kast.¹⁷⁸ Det är så titelns ”förlängda” spel kan tolkas: ett spel utsträckt i tiden, eller som tiden självt; ett uttryck för dess egen inneboende förlust av närvaro vilket inte kan erfaras annat än i förlust. Den av Theuth (re)presenterade skriften, det döda ordet, är ett hot mot en maktordning som heller inte klarar sig utan det, i formen av botemedel, vilket *Extended Play* gestaltar *med* makten, som readymade: för varje upprepad röst söker makten sin befästelse, vilket Kekkonen i realiteten redan förfogade över och endast återupprepar, och som för varje räknad röst undgår ceremonin den, genom själva ändligheten, markerad också av inspelningens duration. Statsmaktens nedskrivningssystem är ändlig, vilket den performativa rösträkningen avslöjar genom ljudinspelningens fördubbling, på samma sätt som Derrida gör gällande i kritiken av performativa yttranden, beskrivna av J. L. Austin – de talhandlingar som i likhet med rösträkningen utför någonting (dop, vigsel eller också olika former av spel). Enligt Austin blir performativa yttranden meningslösa när de förflyttas till en annan kontext, yttrade av en skådespelare på en scen exempelvis.¹⁷⁹ Detta *parasitära* bruk

¹⁷⁵ Inte Derridas formulering. Men idén finns närvarande i hans influenser från Freud. Derridas idé om skrift har framför allt en motsvarighet i Freuds ”underblock”, som han beskrev i en text från 1925, ”Notiz über den ‚Wunderblock‘”, som en form av skrift för minnet i den ”psykiska apparaten”. För Derrida är minnesspåret istället ett spår innan perceptionen, innan varat. Se Derrida, 1978, s.223ff. Se också Spivak, 1997, xxxix-xl.

¹⁷⁶ Derrida, 1991b, s.154

¹⁷⁷ Det ohörbara a:t i *différance* liknar Derrida vid ”tystnaden” hos en egyptisk grav. ”And thereby let us anticipate the delineation of a site, the familial residence and tomb of the proper in which is produced, by *différance*, the *economy of death*”, Derrida, 1982, s.4. Derrida påpekar också influensen från Georges Batailles ”generella ekonomi” (s.19). Se även Jacques Derrida, ”From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve”, *Writing and Difference*, Alan Bass (övers), London: Routledge, 1978 (1967). I *De la Grammatologie* skriver Derrida: “Death is the movement of difference to the extent that that movement is necessarily finite. This means that difference makes the opposition of presence and absence possible”, och antyder någonting av den betydelse som denna idé om döden intar i hans tänkande. Derrida, 1997, s.143

¹⁷⁸ Derrida, 1982, s.20

¹⁷⁹ Jacques Derrida, *Signatur händelse kontext*, Mats Rosengren (övers), *Filosofin genom tiderna. 1900-talet. Efter 1950*, Stockholm: Thales, 2008, andra reviderade och utökade upplagan (1981), s.131

omvärderar Derrida, som så ofta, och framhåller varje performativ utsaga som ”en ’kodad’ eller iterabel utsaga” som är alltid ”i överensstämmelse med en iterabel modell”.¹⁸⁰ Ordet *iterabel* anvisar språkets nödvändiga *uppreparhet*. ”Denna iterabilitet (jag påminner om att *iter* kommer av *itara*, *annan* på sanskrit – och allt som följer kan läsas som en utläggning av denna logik som förenar repetition och annanhet [alterité]”, förklarar Derrida, är också baserad på skillnad.¹⁸¹ Austins betoning på kontext underbygger, liksom Kekkonens tvångsmässiga neutralitetspolitik, redan etablerade samhällliga konventioner och hierarkier.

Repetitionen kräver därför en ansvarstyngd skillnad som inte understödjer det samma men heller inte helt utplånar det. Mallander ger med sitt verk inga sådana angivelser, liksom han avstod från politiska ställningstaganden under denna tid, där beteckningen icke-konstnär också antyder en reserverad utblick.

Mitchell Morris talar om ett byråkratiskt och administrativt våld av rösten i Steve Reich *Come Out*, där teknologin som Reich utnyttjar, liksom manipulationen av inspelningen, utövar ett maskinellt våld genom att likna statsmaktens instrumentella utnyttjande av individer. På så sätt exploaterar Reich också Daniel Hamms röst (som hörs i ljudinspelningen och som stod felaktigt anklagad för mord; i den ursprungliga ljudupptagningen beskriver han den misshandel han utsattes för av polisen och som ledde till fallets uppmärksammande i media). Innehållet *har* betydelse, kan Mitchell således konstatera.¹⁸² Reich har flera gånger också uttryckt en okunskap om omständigheterna kring fallet, i vilket hans gestaltning av den kan upplevas som en fikionalisering för andra ändamål.¹⁸³ För vårt syfte, i undersökningen av Mallanders readymade, som ju baseras på frånvaron av kommunikativa indikatorer, är det värt att ha i åtanke när vi diskuterar ljudet som akt av utplåning, där dekonstruktion, på samma sätt, kräver förtrogenhet med materialet.

4.3 Leken: *sous rature*

Freuds *undermedvetna* fungerar som en maskin, menar Derrida. Men den är ändlig, det vill säga att den fungerar utan egen energi.¹⁸⁴ Maskinen som skriver in rösten utan benen och

¹⁸⁰ Derrida, 2008, s.133

¹⁸¹ Derrida, 2008, s.119

¹⁸² Morris, 2004, s.63

¹⁸³ Gopinath, 2009, s.142

¹⁸⁴ Derrida, 1978, s.227. För en utveckling av detta, se Peter Kemp, *Döden och maskinen: en introduktion till Jacques Derrida*, Ulf I Eriksson (övers), Stockholm/Stehag: Symposion, 1993

tiden som sådan, i en läsbar eller hörbar inspelning, är också det som raderar sig själv. Ljudet sammanbinder maskinen som teknologi och som döden, vilket *Extended Play* också gestaltar som statens nedskrivningssystem och den temporala upprepningen sätter ”under radering”. Derridas term för det, *sous rature*, översätter Spivak med *under erasure* (under överstrykning eller radering) – ett överstruket ord som får stå kvar.¹⁸⁵ Det betecknade är på så sätt obstruerat av det betecknande eller tvärtom. Termen är delvis Derridas lösning på kritiken av metafysiken, som istället för att ersätta metafysiken med ett annat håller sig kvar inom den, men där närvaron, varat eller ursprunget är förhindrat av *différance*, en immanent skillnad.

Rösträkningsprocessen i *Extended Play*, som är en uppskjutning och fördröjning genom tretton minuter, etablerar en påtaglig monoton i rösträknarnas dröjande tempo och bedövande intonation. Efter några minuter urskiljs inte längre orden i sig, stavelserna eller rösträkningsprocessen. Det rytmiska uppräknandet, och de korta pauseringarna efter varje femte röst, *suddar långsamt ut* ordet och den verkliga referenten Kekkonen. Upprepningen binder lyssnandet ihop med ljudet; lyssnaren skrivs in i rösten. Att höra hörandet inbegriper en skillnad som inte är det samma och frångår det mediespecifika.¹⁸⁶

Repetitionen innebär uttryckligen att höra vad vi hör, en skenbild med ett skenbart eget liv som är en positiv skillnad ”under radering”. Störningen, brus eller oljudet övertar ljudet självt, men utan en dialektisk skillnad. Oljud, brus, störning förhindrar återkoppling, fördröjer det egentliga, *le propre*. Att höra hörandet är ett lyssnande utan sinnlig nedskrivning – ljudet under radering. En sådan *konceptualisering* av ljud frångår dess materialisering och sinnligt situerade erfarenhet. Seth Kim-Cohen utvecklar:

The *absence* of sound (thus silence) in a given context (an *intentional* context) retains the constituting trace of sound, according to the play of difference. The signalless sound object is made of (absent) sound. Music may proceed without the burden of materiality, without resolving to the opposition of *physis* and *nomos*.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Bruket av överstrykning uppkommer först hos Martin Heidegger. Derridas bruk motsätter sig dock det ursprungliga varats metafysik hos Heidegger. Spivak förklarar: ”Heidegger’s *Being* might point at an inarticulate presence. Derrida’s *trace* is the mark of the absence of a presence, an always already absent present, of the lack at the origin that is the condition of thought and experience”, Spivak, 1997, xvii. För Derridas egna anmärkningar av *sous rature*, se Derrida, 1997, s.19, 23, 61f, 66f, 75. Kittler skriver: ”Under teknologins betingelser försvinner litteraturen (på samma sätt som metafysiken hos Heidegger) in i den odöd som är dess ändlösa slut”, Kittler, 2003b, s.203.

¹⁸⁶ Jmf Duchamp: ”one can look at (see) seeing; one cannot hear hearing”. Duchamp, 1973, s.23

¹⁸⁷ Seth Kim-Cohen, *In The Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York/London: Continuum, 2009 s.16. Kim-Cohen, som menar att ljudkonsten ända sedan Schaeffer och Cage underbyggt ljudens materialitet framför det konceptuella, föreslår även att ett verk som Alvin Luciers *I am sitting in a room* (1969) inte behöver höras, kanske inte ens *bör* höras, på grundval av dess konceptuella överskridande av det sinnligt

Readymaden involverar på samma sätt en intervention i konstens textualitet, menar Kim-Cohen. Objektet kan inte fattas enbart via ögonen (eller öronen) utan fordrar en textuell avläsning.¹⁸⁸ Den kontextuella betydelsen hos *Extended Play* är utan tvekan en del av om inte hela verket. Men den har en materialitet, den kvalité som det temporala innebär; det måste höras. Verket är också ”tanken på verket”, som Lappalainen beskrev *Röd Tråd*, vilket är utanför betraktaren och tanken, och som förbinds av det temporala med det som *samtidigt* frångår objektet i ett *sönderdelande* och delande av det sinnliga.

Repetitionen är preliminär, både som fördröjning och tillägg – den är ämnad att ersättas, att förgå. Därtill: en utgångspunkt som fylls med andra, likartade begrepp; en *symplokē* (hopvävning). Repetitionen kan inte förbli. Vi kan inte vara säkra på att repetition, som ett omdöme, ska bestå, hur länge vår tillfälliga bestämning förblir. Samma gäller förhållandet till makten, till staten, vars maktstyre alltid är i samma mening en upprepning, eller en preliminär sammansättning. Ljud befinner sig alltid, som *pre-liminaire*, mellan original och kopia, då de förskjuter och förändrar ljudkällan, genom akustik, teknologi eller effekter och utsträckningen i tid, som gör att ljudet alltid är momentant, inte än, nästan.¹⁸⁹ De är, som Platon ville, fördrivna från Staten. Men raderingen kan tjäna, som statlig övervakning, ett döljande av någonting, som Stephen Paul Miller illustrerar med de berömda Nixon-banden från 1973. Den 18.5 minuters långa luckan, som sägs innehålla bevis för presidentens inblandning i Watergateaffären, har enligt Miller raderats upprepade gånger vilket har till följd ett brus eller oljud som betecknar desto mer.¹⁹⁰ Ljudet ”under radering” *producerar* i detta fall information som inte nödvändigtvis fanns där från början så att ljuden-i-sig-själva inte kan åtskiljas från diskursiva eller epistemologiska betydelser. Det är ett *spår*, eller med en

situerade (s.193). Samma gäller för Jacob Kirkegaards *Four Rooms* (2006), som utnyttjar en liknande teknik (han spelade in ljudet från ett rum i Tjernobyli, som sedan spelades upp i samma rum, vilket spelades in på nytt, upp till tio gånger i fyra olika rum): ”We hear the hum of Kirkegaard’s piece through the filter of what we know about Chernobyl. What we hear is haunted not by the actuality of the human beings who once inhabited the rooms but by their histories and by history. The actual is constituted by the intertwining texts of the sound, not in and of itself, but of what it takes from and gives to the stories that accompany it” (s.132).

¹⁸⁸ Kim-Cohen, 2009, s.113

¹⁸⁹ Antropologen Victor Turner har skrivit om Arnold van Genneps (1909) formulerade övergångsriter, där *pre-liminaire* betecknar en separation från samhället eller gruppen. ”The first phase (of separation) comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure, from a set of cultural conditions (a ”state”), or from both”, Victor Turner, *The Ritual Process*, New York: Cornell university press, 1977, s. 94

¹⁹⁰ Miller, 1999, s.294f. Miller tolkar banden som en form av elektronisk musik, vars historia ofta sägs hänga ihop med just övervakning. Det 18.5 minuter långa bandet kan höras här:

http://nixontapeaudio.org/smokinggun/342-016a_gap.mp3>, 120110

teknologisk term, *remanens*: ett raderat band vilket innehåller residuala partiklar av tidigare inspelningar, även om de är ohörbara, som en form av *teknologiskt omedvetet*.¹⁹¹

Samtidigt som Duchamp utforskar sin första readymade gör han även sitt första musikaliska verk, *Erratum Musical*, som likaledes består av mellanrum, luckor. Det är ett verk som inte går att höra eller ens spela. Även den första readymaden, *Bicycle Wheel*, kan tolkas som ett ljudverk, en skulptur eller ”målning av frekvenser”, menar Craig Adcock.¹⁹² Det involverar alla sinnen, även det osynliga och ohörbara. Adcock förklarar:

Duchamp's music is also empty or hollow. It is gap music, 'musique en creux' as he called it, and it does not tell a story. Neither does it sing a song or play a melody. It is not to be listened to or performed. Duchamp's music is readymade.¹⁹³

Helt tyst är emellertid inte *Extended Play*. Det betydelsefulla är hur Mallanders influenser av Duchamp och konceptuella praktiker under 1960-talet har konsekvenser för hans ljudkonst genom en textualitet, en erfarenhet av ljud som frångår det auditivt perceptuella. Det är i den bemärkelsen som *ljudet under radering* ska förstås. Och det är också i detta medvetna bruk av repetition som dess gestaltade ~~makt~~ förblir ”under radering” och vilket *Extended Play* inte fullgör en upprepning av, som det samma. Då heller inte kopian, som vi har undersökt, bildar en repetition av det samma, blir *Extended Play* en *re-presentation* som ger och överger av sig själv, det egentliga, *le propre*, som ett delande av det sinnliga. Den är en form av gåva, vilket Derrida också har beskrivit, som är utanför kategorier av passivitet och aktivitet eller vinstmedvetenhet, och är ett delande av vad i själva verket inte kan ges, erhållas eller delas, ett villkorslöst delande av tid.¹⁹⁴ Det är i denna mening som *Extended Play* är en *improduktiv* repetition eller *utsående (dissémination)* som ger och överger i form av ett spel eller en lek.¹⁹⁵

¹⁹¹ Olsson, 2011, s.27. Referensen är också till Benjamins *optiskt omedvetna*, se Benjamin, 1991, s.81f

¹⁹² Craig Adcock, ”Marcel Duchamp's Gap Music: Operations in the Space Between Art and Noise”, *Wireless Imagination*, Douglas Kahn & Gregory Whitehead (red), Cambridge: MIT Press, 1992, s.108. ”It is also possible that the moving *Bicycle Wheel* is intended to stand for a four-dimensionally expanded 'point of hearing'”, skriver Adcock (s.109).

¹⁹³ Adcock, 1992, s.112

¹⁹⁴ En genuin gåva innefattar inte profit eller förpliktelser, menar Derrida, utan är, i likhet med tid, något som samtidigt *inte* kan ges eller erhållas. Jacques Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money*, Peggy Kamuf (övers), Chicago: University of Chicago Press, 1992 (1991), s.28ff. Jmf: ”Så snart leken når varat och språket *utplånar den sig som sådan*”, Derrida, 2007, s.128

¹⁹⁵ Utsåendet är en alltid påbörjad rörelse som inte kan följas till början eller kontrolleras. Derrida, 2007, s.119

”Läsningens eller skriftens supplement måste vara strängt föreskrivet, men av nödvändigheten hos ett *spel*, en *lek*”, skriver Derrida.¹⁹⁶ ”Lekens frihet är motsatsen till arbetets träldom”, förklarar Rancière, ”dessa kategorier – framträdande, spel, arbete – utgör i själva verket kategorier för ett delande av det sinnliga”¹⁹⁷ Med ett ”fritt framträdande” anvisar Rancière det ”sysslolösa” verket som ”är inbegripet i den aktiva inaktivitetens oupplösliga cirkelgång”.¹⁹⁸ Schiller beskriver, i *Estetiska Brev*, att människan endast leker ”när hon i ordets fulla bemärkelse är människa, och hon är bara helt och hållet människa när hon leker.”¹⁹⁹ Han beskriver också två former av drifter, en ”formdrift” (eller skapardrift) och en sinnlig drift, vilket förenas av ”lekdriften” som gör dem tillfälliga eller *preliminära*: ”den kommer alltså, just eftersom den gör bägge tillfälliga, och eftersom med nödvändigheten också det tillfälliga försvinner, återigen upphäva det tillfälliga i bägge”.²⁰⁰ Det är en rörelse som även gäller för repetitionen, som ett delande och *sönderdelande* på samma gång.

Trots upprepningen har *Extended Play* ett slut, vilket tillkommer den som en ljudinspelning, som i sig kan alltid återupprepas. Ändpunkten markerar också en distansering från materialet, en medvetenhet tydlig i det försiktiga skratt som utbryter i publiken efter att den sista rösten räknats. Rösträknaren, som med det sista votumet bryter för första gången den femstaviga rytmiken, tycks nästan förvånad, som om rösterna egentligen var oändliga och att han endast bröt kontinuiteten. *Play* blir plötsligt *stop*. Närvaron, som i detta fall bryter den hypnotiserande eller sövande monotonin hos rösträknarens mantra, återinförs. Men den blir, i samma sekund, förvägrad genom att speltiden, durationen hos inspelningen, når slutpunkten (inte att rösterna är färdigräknade). Valresultatet liksom durationen är ju dess redan inskrivna gräns. Som en readymade utsträckt i tid är det just det beständiga, det vill säga en absolut närvaro, som nekans lyssnaren. Avbrottet är en markör för ifrågasättandet av det varaktiga, det egentliga, *le propre*, eller det realistiska anspråket hos Kekkonens styre, som rättfärdigade dess politiska förhållningssätt. Det korta skrattet i slutet av inspelningen poängterar valets absurditet, att det blott erfars som en formalitet. Valet är över, nu kan vi gå hem.

¹⁹⁶ Derrida, 2007, s.12

¹⁹⁷ Rancière, 2006, s.103

¹⁹⁸ Rancière, 2006, s.103

¹⁹⁹ Friedrich von Schiller, *Schillers estetiska brev*, Göran Fant (övers), Järna: Kosmos, 1995, s.84

²⁰⁰ Schiller, 1995, s.78

5. Sammanfattning

J.O. Mallanders *Extended Play*, tydligt uppkommen ur 1960-talets konceptuella konst och den finska efterkrigstidens politik, är en readymade i ljud som genom repetitionen utnyttjar maktens och politikens logik mot makten själv. Producerad under en era märkt av relationen till Sovjetunionen är det också i retrospektion som dess värde, liksom Mallanders förbisedda konstnärskap, kan uppdagas.

Utgiven som en vinylskiva är *Extended Play* ett objekt som kunde sägas röra sig från dokument till massproduktion, där konsumtionsvaran på ett sätt devalverar ett ursprungligt värde. Reproduktionen och återupprepningen av ljudupptagningen, som med rösträkningen transponerar en kollektiv akt till det individuella, undergräver motsättningen mellan offentligt och privat samt statsmakt och medborgare, där delandet av det sinnliga också är en lek som devalverar det egna, *le propre* (det riktiga eller egendom). Det är detta anspråk, *le propre*, som möjliggör de totalitära anspråken på makt och identitet, som *Extended Play* dekonstruerar, och tydliggörs genom Jacques Derridas kritik av närvarons metafysik och röstens auktoritet. Denna underminering av maktens närvarande nu är också en lekfull gest som möjliggörs lika mycket av lekens preliminära struktur som ljudets repetitiva supplement.

De olika teorierna som förts fram, av det mimetiska överflödet, den fonografiska effekten, remanens, supplement etc., involverar repetitionen och kopian som inte är en upprepning av ett original, av det samma, men heller inte kan tänkas utan det. Idén om ”ljudet under radering” engagerar politiska, kontextuella och konceptuella betydelser, där det som sätts ”under radering” är de givna meningar om ljuden-i-sig-själva och den performativa talhandlingen som makten konstituerar i rösträkningen, i 1962-års respektive 1968-årsval, vilket tillerkänner rösten, ljudet eller närvaron ett autentiskt, instiftande ursprung. ”Under radering” innebär en *iterabilitet* som i motsats till logiken hos nollsummespelet och färgtuben, där readymaden är ett *utsående* (*dissémination*) som inte kan följas till ett ursprung, inte är definierad av de hierarkiska maktstrukturer som den gestaltar. Den temporal repetitionen är ett delande och *sönderdelande* av det sinnliga.

Mallander utmanar rösten som en auktoritativ representant för makten eller för en ursprunglig närvaro, liksom en sinnlighet förknippad med specifika medier, och visar på möjligheterna i ljudmediet, som öppnar upp för en konceptuell ljudkonst inte reducerbar till ljud, utan inbegriper politiska, kontextuella och icke-mediespecifika praktiker.

6. Källor och litteratur

Tryckt material:

Adcock, Craig, "Marcel Duchamp's Gap Music: Operations in the Space Between Art and Noise", *Wireless Imagination*, Douglas Kahn & Gregory Whitehead (red), Cambridge: MIT Press, 1992

Agamben, Giorgio, *Undantagstillståndet*, Sven-Olov Wallenstein (övers), Lund: Site editions, 2005

Allison Roy, *Finland's relations with the Soviet Union, 1944-84*, London: Macmillan 1985

Arvidsson, Håkan, "När krigets mål var freden", *Hotad Idyll: berättelser om svenskt folkhem och kallt krig*, Kim Salomon, Lisbeth Larsson, Håkan Arvidsson (red), Lund: Nordic Academic Press, 2004

Barthes, Roland, "Bildens retorik", *Tecken och tydning: till konsternas semiotik*, Kurt Aspelin, Bengt A. Lundberg (red), Stockholm: Pan/Norstedt, 1976

Baudrillard, Jean, *Simulacra and simulation*, Sheila Faria Glaser (övers), Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994 (1981)

Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern", Carl-Henning Wijkmark (övers), *Bild och Dialektik*, Järfälla: Symposion, 1991 (1936)

Brodin, Katarina, "Urho Kekkonen's Foreign Policy Doctrine: Continuity and Innovation", Keijo Korhonen (red), *Urho Kekkonen: A Statesman of Peace*, London: Heinemann, 1975

Buchloh, Benjamin H.D., "Konceptuell konst 1962-1969", Sven-Olov Wallenstein (övers), *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein (red), Skriftserien Kairos, nr 11, Stockholm: Raster, 2006

Buren, Daniel, "Ateljéns funktion", Kim West (övers), *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein (red), Skriftserien Kairos, nr 11, Stockholm: Raster, 2006

Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, Paul Patton (övers), New York: Columbia University Press, 1994 (1968)

Caillois, Roger, *Man, play, and games*, Urbana: University of Illinois Press, 2001 (1958)

Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze: en introduktion*, Victor Andreasson (övers), Mikael Müller, Göteborg: Korpen, 2010

De Duve, Thierry, *Kant After Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1996

Debord, Guy, *Skådespelssamhället*, Bengt Ericson (övers), Göteborg: Daidalos, 2002 (1967)

- Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, Paul Patton (övers), New York: Columbia University Press, 1994 (1968)
- Deleuze, Gilles, *Vecket*, Sven-Olov Wallenstein (övers), Göteborg: Glänta, 2004 (1988)
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari, ”1227 – Traktat om nomadologin: krigsmaskinen”, Sven-Olov Wallenstein (övers), *Nomadologin*, Skriftserien Kairos, nr 4, Stockholm: Raster, 1998
- Deleuze, Gilles, *The Logic of Sense*, Mark Lester, Charles Stivale (övers), London: Continuum, 2004
- Derrida, Jacques, ”From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve”, *Writing and Difference*, Alan Bass (övers), London: Routledge, 1978 (1967)
- Derrida, Jacques, ”La parole soufflée”, Alan Bass (övers), *Writing and difference*, London: Routledge, 1978
- Derrida, Jacques, ”Freud and the Scene of Writing”, Alan Bass (övers), *Writing and Difference*, London: Routledge, 1978
- Derrida, Jacques, *Margins of philosophy*, Alan Bass (övers), Chicago: The University of Chicago Press, 1982
- Derrida, Jacques, *Husserl och geometrins ursprung*, Hans Ruin (övers), Stockholm: Thales, 1991a
- Derrida, Jacques, *Rösten och fenomenet*, Daniel Birnbaum & Sven Olov Wallenstein (övers), Stockholm: Thales, 1991b
- Derrida, Jacques, *Given Time: I. Counterfeit Money*, Peggy Kamuf (övers), Chicago: University of Chicago Press, 1992 (1991)
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (övers), Baltimore: John Hopkins University Press (corrected edition), 1997 (1967)
- Derrida, Jacques, *Lagens kraft*, Fredrika Spindler (övers), Stockholm/Stehag, Symposium, 2005
- Derrida, Jacques, ”Platons apotek”, Jan Stolpe (övers), *Apoteket*, Lund: Propexus, 2007
- Derrida, Jacques, *Signatur händelse kontext*, Mats Rosengren (övers), *Filosofin genom tiderna. 1900-talet. Efter 1950*, Stockholm: Thales, andra reviderade och utökade upplagan, 2008 (1981)
- Duchamp, Marcel, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, Michael Sanouillet & Elmer Peterson (red), New York: Oxford University Press, 1973
- Einarsson, Gardar Eide & Matias Faldbacken, ”Reluctant revolutionary”, *NIFCA*, nr.3, 2001

- Franzén, Tony, Gunnar Sundberg & Lars Thelander, *Den talande maskinen: de första inspelade ljuden i Sverige och nordén*, Helsingfors: Suomen Äänitearkisto, 2008
- Frazer, James G., *Den gyllene grenen*, reviderad version 1922, Ernst Klein (övers), Stockholm: Natur och kultur, 1994 (1925)
- Fried, Michael, ”Konst och Objektivitet”, Sven-Olov Wallenstein (övers), *Minimalism och Postminimalism*, Sven-Olov Wallenstein (red), Skriftserien Kairos nr.10, Stockholm: Raster, 2005
- Enckell, Carolus, ”Erään epätaiteilijan ristiretki kohti eheyttä: J. O. Mallander”, *Taide*, nr.4, 1981
- Garthoff, Raymond J., *Journey Through the Cold War*, Washington D.C.: Brookings Institution Press, 2001
- Gates, Scott & Brian D. Humes, *Games, Information, and Politics*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997
- Gelatt, Roland, *The Fabulous Phonograph*, London: Cassell, 1956
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, London: Phaidon Press, 1992 (1960)
- Gopinath, Sumanth, ”The Problem of the Political in Steve Reich’s *Come Out*”, *Sound Commitments: Avant-garde music and the sixties*, Robert Adlington (red), New York: Oxford University Press, 2009
- Haagerup, Niels Jørgen, ”Western European Views on Urho Kekkonen”, Keijo Korhonen (red), *Urho Kekkonen: A Statesman for Peace*, London: Heinemann, 1975
- Haglund, Magnus, *Åke Hodell*, Stockholm: Natur & Kultur, 2009
- Harbutt, Fraser J., *Iron Curtain: Churchill, America and the Origins of the Cold War*, New York: Oxford University Press, 1986
- Hargreaves Heap, Shaun P. & Yanis Varoufakis, *Game Theory: a critical text*, London/New York: Routledge, 1995
- Hultberg, Teddy (red), *Fylkingen: Ny musik och intermediakonst*, Stockholm: Fylkingen, 1994
- Hämäläinen, Juha, ”’Gör det själv’ - den maktlösa motkulturens revolt”, *Shh! - Suomalainen Underground*, Inkeri Pitkäranta (red), Helsinki: Kansalliskirjasto, 2006
- Jakobson, Max, *År av fruktan och hopp*, Ulf-Erik Slotte (övers), Stockholm: Atlantis, 2002
- J.O. Mallander, ”U2 och anpassningen till Konform”, *Shh! - Suomalainen Underground*, Inkeri Pitkäranta (red), Helsinki: Kansalliskirjasto, 2006

- J.O Mallander*, utst. kat. Sara Hildénin Taidemuseo, Tammerfors, 1986
- Joseph, Branden W., "Biomusic", *Grey Room*, nr. 45, "Special Issue: On Brainwashing: Mind Control, Media, and Warfare," Andreas Killen, Stefan Andriopoulos (red), 2001
- Joseph, Branden W., "Nothing Special: Andy Warhol and the Rise of Surveillance", *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (red), Cambridge: MIT Press, 2002
- Jussila, Osmo, Seppo Hentilä, Jukka Nevakivi (red), *Finlands Politiska Historia 1809-1998*, Henrik Ekberg (övers), Esbo: Schildt, 1998
- Kahn, Douglas, "Death in Light of the Phonograph: Raymond Roussel's *Locus Solus*", Douglas Kahn, Gregory Whitehead (red), *Wireless Imagination*, Cambridge: MIT Press, 1992
- Katz Mark, *Capturing sound: how technology has changed music*, Berkeley: University of California Press, 2004
- Kemp, Peter, *Döden och maskinen: en introduktion till Jacques Derrida*, Ulf I Eriksson (övers), Stockholm/Stehag: Symposion, 1993
- Kenney, William Howland, *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory (1890-1945)*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1999
- Kim-Cohen, Seth, *In The Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York/London: Continuum, 2009
- Kirby, D.G., *Finland in the Twentieth Century*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979
- Kittler, Friedrich, *Maskinskrifter*, Tommy Andersson (övers), Gråbo: Anthropos, 2003a
- Kittler Friedrich, "Arvet efter Dracula", Håkan Forsell (övers), *Maskinskrifter*, Gråbo: Anthropos, 2003b
- Kähönen, Aappo, *The Soviet Union, Finland and the Cold War*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2006
- Lippard, Lucy & John Chandler, "Konstens dematerialisering", Kim West (övers), *Konceptkonst*, Sven-Olov Wallenstein (red), Skriftserien Kairos, nr 11, Stockholm: Raster, 2006
- Mallander, J. O., *Halvoista huveista vihreään taraan*, Helsingfors: Helsingin kaupungin taidemuseo, 1993
- Mallander, J.O., "Från Mallander till Mallander – Ett samtal med J.O. Mallander", i *OEI*, nr.52, 2011

- McLuhan, Marshall, "Visual and Acoustic Space", Christoph Cox & Daniel Warner (red), *Audio Culture*, New York & London: Continuum, 2004
- Merleau-Ponty, Maurice, "Ögat och tanken", Sölve Olsson (övers), *Res Publica* nr 12/13, Eslöv: Symposion, 1989 (1960)
- Miller, Stephen Paul, *The Seventies Now: Culture as Surveillance*, Durham & London: Duke University Press, 1999
- Morris, Mitchell, "Musical Virtues", *Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Hearing*, Andrew Dell'Antonio (red), Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2004
- Nochlin, Linda, *Realism*, London: Penguin Books, 1971
- Nylén, Leif, *Den öppna konsten*, Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, 1998
- Olsson, Jesper, *Remanens: eller bandspelaren som re-pro-du-da-ktionsteknologi*, Munkedal: CO-OP [editions], 2011
- Patton, Paul, John Protevi (red), *Between Deleuze & Derrida*, London/New York: Continuum, 2003
- Platon, "Gästabudet", *Skrifter bok 1*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2000
- Platon, "Faidros", *Skrifter bok 2*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2001
- Platon, "Staten", *Skrifter bok 3*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2003
- Platon, "Sofisten", *Skrifter bok 4*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2006
- Platon, "Theaitetos", *Skrifter bok 4*, Jan Stolpe (övers), Stockholm: Atlantis, 2006
- Petersson, Frans Josef, "Svensk konceptkonst recto & verso", *OEI*, 2011
- Rancière, Jacques, "Delandet av det sinnliga", Christina Kullberg (övers), *Texter om politik och estetik*, Lund, Site editions, 2006
- Sakari, Marja, "Käynti mielen teatterissa: käsitetaide ja taiteilija Jan Olof Mallander", *Taide*, nr.6, 1993
- Schaeffer, Pierre, "Acousmatics", Christoph Cox & Daniel Warner (red), *Audio Culture*, New York & London: Continuum, 2004
- Schiller, Friedrich von, *Schillers estetiska brev*, Göran Fant (övers), Järna: Kosmos, 1995
- Shapiro, Meyer, "Nyare abstrakt måleri", Leif Janzon, Nina Weibull (övers), *Modern Konst: 1800-talet och 1900-talet*, Stockholm: Forum, 1981 (1959)

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Translator's preface", Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (övers), Baltimore: John Hopkins University Press (corrected edition), 1997 (1967)

Suomi, Juhani, *Lohen Sukua: Urho Kekkonen*, Helsingfors: Otava, 2010

Suzuki, Shunryu, *Zen Mind, Beginner's Mind*, New York & Tokyo: Weatherhill, 2003 (1970)

Syrjänen, Kirsi & Eija Alander, "Taidekeskustelun teemoja 70-luvuilla: J.O.Mallander", *Taide*, nr.3, 1980

Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity*, New York/London: Routledge, 1993

Turner, Victor, *The Ritual Process*, New York: Cornell university press, 1977

Wahlbäck, Krister, *Från Mannerheim till Kekkonen*, Stockholm: Aldus/Bonnier, 1967

Wang, utst.kat. Moderna Museet, Stockholm: Moderna Museet, 1981

Internet:

Petersson, Frans Josef, "Tio frågor: J.O. Mallander", <www.kunstkritikk.no, <<http://www.kunstkritikk.se/artikler/tio-fragor-j-o-mallander/>>, 250111

Lars-Erik Hjertström Lappalainen, "Gesten och attityden J.O. Mallander", www.kunstkritikk.no, < <http://www.kunstkritikk.se/kritikk/gesten-och-attityden-j-o-mallander/>>, 100211

Finnish National Art Gallery, "Papersculptures in a File, 1972-1974", <<http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?si=N-1991-87%3A3>>, 161111

Peter Widén, "Mallander J.O: More Time – Hits and Variations 1968-1970", www.hs.fi, < <http://www.hs.fi/kulttuuri/levyt/artikkeli/Mallander+JO+More+Time++Hits++Variations+1968-1970/HS20050110SIIKU01s6s>>, 161111

Nixon-banden, <http://nixontapeaudio.org/smokinggun/342-016a_gap.mp3>, 120110

Skivor:

Arktinen Hysteria: Suomi-Avantgarden esipuutarhureita (Love Records, LXCD 635, 2001)

J.O. Mallander, *Extended Play* (Eteenpäin!, NG-97, 1968), (2:a utgåva Love Records, 1978)

J.O. Mallander, *More Time – Hits & Variations 1968-1970* (Anoema Recordings, NOCD020, 2004)

Voice of the Wolf (Gump, Gump7, 1974)

7. Bilder

1. *Solo för en liten pojke, cykel och nysnö*, 1965-67. Skärmdump från Statens Konstmuseum, <<http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?si=N-1991-86&lang=se>>, 120102
2. Ur *Kama Lettra* (Editions Cheap Thrills, 1975). Källa OEI, 2011, s.94. Offset på papper. Skärmdump från Statens Konstmuseum, <<http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?si=N-1991-87%3A22>>, 120108
3. *Pappersskulptur* (1972-1974). Offset på papper. Skärmdump från Statens Konstmuseum, <<http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?si=N-1991-87%3A5>>, 120108
4. J. O. Mallander: *Extended Play* (Eteenpäin NG-97, 1968). Skärmdump från Phinnweb, <http://www.phinnweb.org/early/early_discog.html>, 120102
5. RCA Victors *His Master's Voice*. In England, artist Francis Barraud (1856-1924) painted his brother's dog Nipper listening to the horn of an early phonograph during the winter of 1898. Victor Talking Machine Company began using the symbol in 1900, and Nipper joined the RCA family in 1929. Bild från Wikimedia Commons, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:His_Master%27s_Voice.jpg>, 120102
6. Kuna Mola med RCA Victors *His Master's Voice*. Bild från utställningen *Kuna Mola: Maintaining Tradition Amid Change*, december 13, 2011 – januari 27, 2012, Coburn Gallery. Skärmdump från I.D.E.A., <<http://blog.coloradocollege.edu/ideaspace/2011/11/22/kuna-mola-maintaining-tradition-amid-change/>> 120102
7. J. O. Mallander: *Extended Play* (Love Records, 1978). Bild från utställningen *J.O. Mallander, In Short*, 26 januari – 27 mars, galleri Index. Skärmdump från Kunstkritikk, <<http://www.kunstkritikk.se/kritikk/gesten-och-attityden-j-o-mallander/?d=se>>, 120102