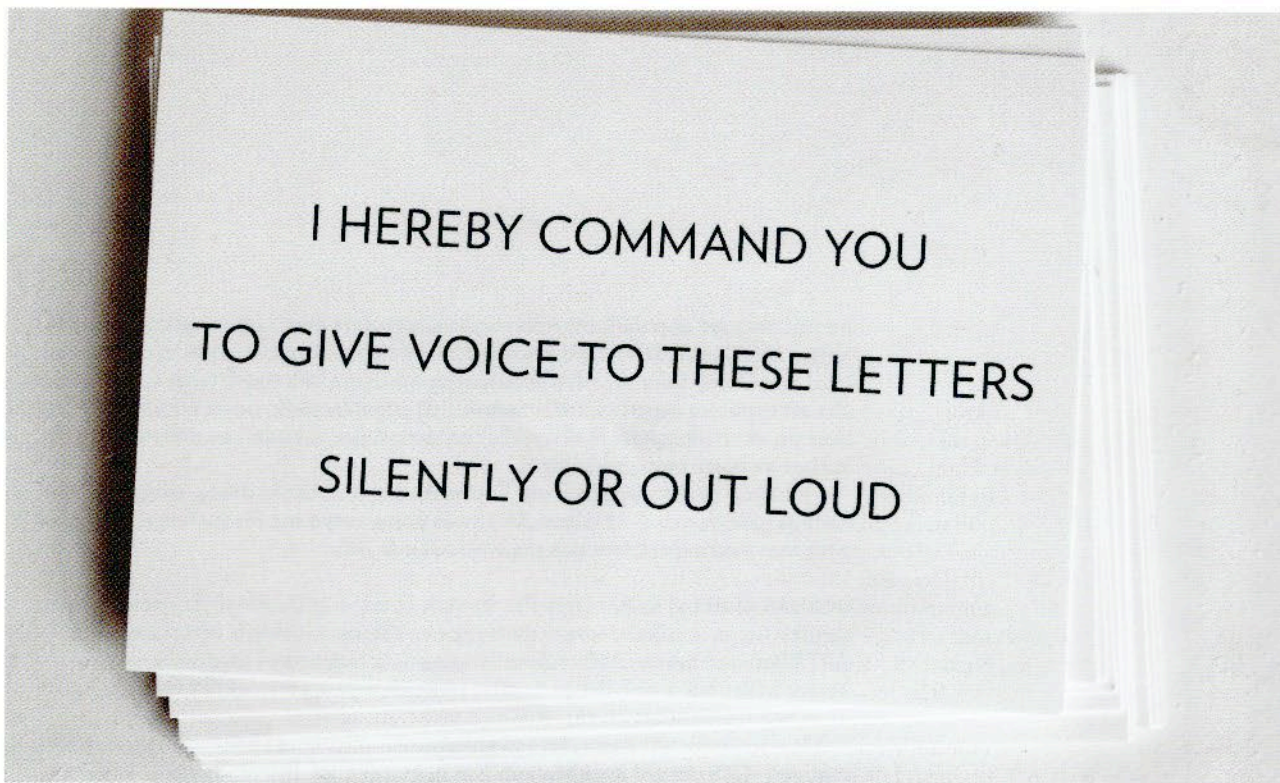




Erik Bünge intervjuas av Steven Cuzner

ERIK BÜNGER OCH jag har varit nära vänner sedan mer än ett årtionde. Jag har följt hans arbete på nära håll och den här intervjun är som en fortsättning eller variant på flertalet tidigare samtal vi har haft om hans konst.

För samtalet befinner vi oss i stockholmsförorten Hagsätra, i och omkring min lägenhet. Erik Bünge är i stan för att ge performance-föreläsningen *The Third Man* (2010) på Konstfack. Jag såg den nu för tredje gången och han framförde den för trettionde gången. Vi börjar med att diskutera den och vårt delade intresse för odödlighetens ryggrad genom tiden. Men jag har också förberett några frågor som täcker äldre delar av hans konstnärskap och som vi inte talat om på länge: *Variations on a Theme by Casey & Finch* (2002-11), *Let Them Sing It For You* (2003), *The Allens* (2004), *Moonstruck* (2008), *Gospels* (2006) och *A Lecture on Schizophrenia* (2007-11). Samt ett par av de senare verken, *The Girl Who Never Was* (2013) och *The Empire Never Ended* (2013) – ett beställningsverk för Ensemble Modern, som jag såg uruppföras i Frankfurt i våras, i ett sammanhang förment trogen Büngers bakgrund som kompositör.

När Bünge utexaminerades från Kungliga Musikhögskolans masterprogram i komposition 2003, hade han formellt sett redan slutat komponera musik. Enligt honom själv fanns

det inte någon mer anledning att göra nya musikstycken. Hans verksamhet som konstnär har sedan långsamt utvecklats till något ganska specifikt, ofta med honom själv i rollen som ett slags föreläsare.

UNDER DE SENASTE sex åren har han arbetat med en trilogi som inleddes med hans föreläsnings-performance *A Lecture on Schizophrenia*, som han först presenterade på Full Pull-festivalen i Malmö 2007. *The Third Man*, som han fortfarande framför i en mängd sammanhang, är att betrakta som del två. Den tredje och sista delen, *The Girl Who Never Was*, hade premiär i augusti på Curitiba Biennial 2013 i Brasilien.

Försedd med ett mikrofon-headset står Erik Bünge framför en projektduk. Via valda film- och ljudklipp leder han publiken genom en rad berättelser. I *Schizophrenia* kretsar dessa i första hand kring den inspelade rösten och dess hemsöka egenskaper; det inneboende personliga livet vi antar att rösten förmedlar visar sig vara lika främmande som den är familjär, då den kan återuppväckas i främmande kroppar. Den demoniska röst som intar flickans kropp i filmen *Exorcisten* (ett exempel som dyker upp i *Schizophrenia*) är plötsligt ännu mer otäck när Bünge pausar, spolar tillbaka och zoomar in på vad som verkligen sker i scenen: det visar sig att det är filmen själv

som är ansvarig för att hennes kropp har tagits över av denna röst. Under föreläsningens gång sker något annat som försätter Bünger själv i samma position. Hans egen föreläsning är delvis inspelad. Av och till mimar han till förinspelade delar av manus. Vi vet inte när han talar till oss på riktigt och när hans kropp endast agerar som en visuell representation av sig själv, eller en buktalardocka om en vill. Det obehagliga med att »fel« röst intar en kropp gäller också motsatsen; även den formellt sett »riktiga« rösten är främmande i vår egen kropp.

I *Schizophrenia* dyker också ett av Eriks Büngers tidigare verk upp: *The Allens*, ett videoverk från 2004 där Woody Allen hjälplöst försöker framföra en monolog medan Bünger fipplar med språkvalsknappen på fjärrkontrollen till dvd-spelaren. Resultatet är att Woody Allen tvingas tala i ofullständiga fragment på en mängd olika språk. Hans kropp styrs av språken snarare än tvärtom, samtidigt som språken och de olika rösterna bildar ett nytt, helt obegripligt språk. Något som kan liknas vid tungomålstal. Enligt Bünger talar Woody Allen i videon per definition i tungor.

THE THIRD MAN har samma form som *Schizophrenia*. Återigen ser vi Bünger framför en projektduk presentera ett antal historier som alla var och en för sig är svåra att sudda ut och som sammantaget pekar mot samma paranoida insikt. Den här gången föreslår Bünger en avsändare från bortom människans medvetna manipulation av inspelningsteknologi. När Agnetha Fältskog sjunger »Thank You For The Music« vet hon varken vem det är hon tackar, varifrån musiken kommer, eller för den delen vem hon var innan den här musiken tog över hennes kropp. Hon verkar tacka själva melodin för att den använder just hennes kropp som verktyg för sin egen spridning samtidigt som hon helt uppenbart känner sig utnyttjad. Varje exempel Bünger visar oss erbjuder fler och fler aggressiva argument för att ta skydd från något vi vanligtvis hyllar. Men innan vi lyckas få riktig klarhet i hur – eller vem vi slutligen skall beskylla för detta intrång – är vi fast i dess grepp. Melodin har fortplantat sig i oss. Vi kan tydligt höra budskapet bakom Kylie Minogues »I Can't Get You Out Of My Head« samtidigt som detta budskap blir lika ofrivilligt sant för oss som det är för henne.

I den tredje och avslutande delen av trilogin, *The Girl Who Never Was*, kommer flera av historierna som dyker upp i de två första delarna tillbaka och förändrar skepnad. I *A Lecture on Schizophrenia* berättade Bünger om den första inspelningen någonsin av den mänskliga rösten, Léon Scott de Martinvilles hemsökta inspelning av en liten flicka som sjunger en vaggvisa. I *The Girl Who Never Was* berättar Bünger att det visat sig att inspelningen spelats upp på fel varvtal och att rösten i själva

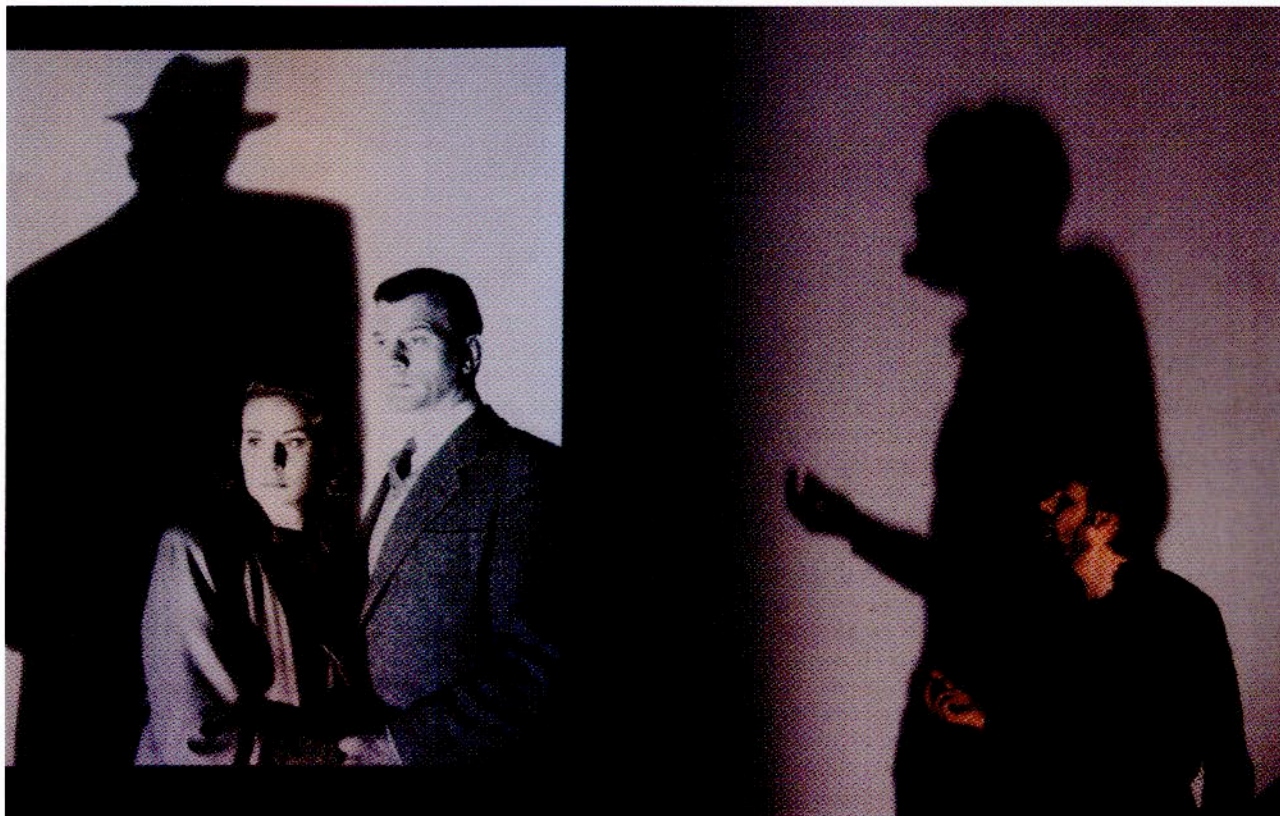
verket tillhör Martinville själv. Den som sett Büngers tidigare verk förstår att det måste ha varit en ännu större besvikelse för Bünger själv än det var för oss andra. Men varför är det en besvikelse? Den timplånga föreläsningen placerar publiken i en ny roll. Vi blir via Büngers röst metafysiska arkeologer. Likt arkeologer är vi inte helt säkra på vad det är vi söker gräva fram, eller om det vi hittar någonsin ville komma fram.

LET THEM SING *It For You*, som blev Sveriges Radios mest spridda länk på internet någonsin, är ett verktyg där användaren kan skriva valfritt meddelande, varpå varje ord sjungs fram av röster från 1900-talets pop- och rockarkiv. Applikationen skapade ett lagligt debacle och spädde på en för tiden mer och mer utmattad diskussion om upphovsrätt. I flera av Erik Büngers arbeten tycks diskussionen om upphovsrätt ligga i centrum, även om det efter mer noggrann analys i själva verket visar sig vara ett ganska sekundärt intresse. Det är för all del något mystiskt med vår moderna uppfattning av rösten som ekonomisk egendom. Och den direkta upplevelsen med *Let Them Sing It For You* är en konkret återerövring av denna egendom, parat med den sadistiska glädjen i att få avrätta en kulturell kanon genom att isolera genierna från deras avsikter. Men med bättre perspektiv på Büngers samlade konstproduktion blir det uppenbart att tematiken omöjligt låter sig begränsas till en sådan fråga. Framförallt kan man avvisa tolkningen att han skulle utmana upphovsrätten för att vara kontroversiell.

Lika orimligt vore det att gå med på uppfattningen att Büngers verk kretsar kring det enfaldiga begreppet »populärkultur«, och att detta skulle vara något kontroversiellt eller utmanande. Bünger beskriver det som allt annat än kontroversiellt att använda sig av ett gemensamt arkiv av referenser. Arkivet är i det hela taget inte uppdelat i populärkulturella komponenter och komponenter som tillhör en annan, till synes högre kultur. Allt tillhör samma arkiv och samma kultur.

I INSTALLATIONSVERKET MOONSTRUCK turas ett antal pianister om att spela »Mänskenssonaten« i det ena av två rum. Upptagningen av pianot uppstår sedan live i nästa rum, fast då filtrerad på ett sätt som skall erinra oss om Beethovens hörselskada. Detta blir ett nytt soundtrack till en gigantisk projektion av en scen ur filmen *Min odödliga kärlek* från 1994, där Gary Oldman gestaltar den döve Beethoven som desperat försöker höra sin egen komposition.

Även om Erik Bünger i den här intervjun beskriver hur han på flera sätt distanserat sig från dessa tidiga verk är det relevant att se vart och ett av dem i relation till hans samlade produktion. Framförallt ett ännu tidigare verk,



Erik Bünger framför *The Third Man* på Grimmuseum, Berlin 2011. FOTO: LAURA GIANETTI

som jag för cirka 12 år sedan stötte på av en slump innan vi riktigt kände varandra. På ett sedan länge nedlagt ställe som hette Backstage i Stockholm, stod ett till synes vanligt band bestående av gitarr, bas, trummor, blås och sång på scen och spelade hysteriskt korta, avklippta, upprepade fragment av disco-refrängen »That's The Way (I Like It)« i en serie variationer. *Variations on a Theme by Casey & Finch* har sedan återuppställt på scener runtom i världen och nyligen blivit en vinylskiva, med ytterligare en störning inbyggd i den fysiska skivan, ett så kallat »locked groove«, som förvandlar den organiska upprepningen spelad av ensemblen till en mekanisk upprepning i vinylen. Det hela skulle kunna vara hysteriskt oavsett vad låten handlade om, men får givetvis en annan dimension just på grund av orden. Hela ensemblen – och tillika publiken – styrs alla av dessa bejakande ord, på samma krampaktiga och minutiöst oförlösta vis.

I *The Empire Never Ended*, är det något annat som äger rum. En upphittad inspelning av tungomålstal, utan känt ursprung och utan ett enda uttalat ord som kan härledas till något existerande språk, har fått styra en kammarensemble. Varenda stavelse från originalinspelningen av detta tungomålstal har omsatts till noter. Det ensemblen tvingas reproducera är ett språk den inte kan förlika sig med. En kompakt frustration präglar musikerna. Men det är inte utan att det påminner om hur allt språk, även orden i texten du läser nu, hela tiden smiter ifrån dig, i en vilja att bilda något annat, tredje.

Ofta pratar du om människans tvångsmässiga behov av att tala till de döda och det parallella behovet att låta något som inte äger ett egentligt liv tala genom våra levande kroppar. Men i performance- och videoverket *The Third Man* lyfter du fram att det snarare är döden som är tvångsmässig till sin natur och att livet egentligen är ett sekundärt tillstånd.

– Jag vill egentligen undvika att helt definiera vad som är död och vad som är liv. I *The Third Man* däremot, förhåller jag mig till en viss definition av det. Där får döden representera idén om avsaknaden av fri vilja, alltså i det som man talar om som den döda teknologin, *material* – som också innefattar kroppen. Avsaknad av fri vilja som avsaknad av medvetenhet. Men det är ofta väldigt produktivt att vräda och vända på de där begreppen.

Hur gör du det?

– Alltså det finns bara två saker, som jag ser det, det finns kroppar och det finns språk. Vi kan tala om teknologin och språket som någonting dött, och i kontrast till det ser vi givetvis våra kroppar som levande. Men istället för att göra som i *The Third Man*, så vill jag vända på det där nu – alltså säga att liv är någonting som finns enbart i det språkliga registret, eller i teknologin, någonting som fortsätter leva efter att vi har dött. Medan det att död är någonting som definierar oss som människor, eftersom vi föds in i döden och eftersom att, ja, all materia någon gång måste försvinna. Att livet finns inom språket, inom teknologin – just i den meningen att det är det enda som fortsätter leva, som pågår, efter att vi har dött – har börjat växa fram som en oöverstiglig fundering för mig.

»I VILKEN RELIGIÖS TEXT DU ÄN LÄSER: NÄR GUD VÄL SKALL BESKRIVAS BLIR DET GANSKA BANALT.«

Alltså vår relation till odödligheten?

– Ja. Det finns någonting ganska grundläggande i tanken om att odödligheten som hela tiden förföljer oss är förankrad i språket. Som exemplet Edens Lustgård; i samma ögonblick som Adam och Eva biter i äpplet och på så sätt lär sig tala och tänka (eftersom det i själva verket är språket de biter i) blir de utkastade från Edens Lustgård. Det som händer där är ju att Gud blir rädd att de även skall komma åt Livets Träd. Där tycks det vara uttalat att för människan är det bara språket som skall vara odödligt, inte kroppen. Så här måste Gud instifta ett tabu. Men i och med språket väcks vår medvetenhet om, och därför också strävan efter, odödlighet. Denna strävan är ju drömmen om att språket och kroppen en gång kommer att förenas, vara lika odödliga, att det inte skall vara någon skillnad längre mellan språket och kroppen. Den drömmen är samtidigt drömmen om att det en gång skall bli så att vår beskrivning av verkligheten verkligen skall motsvara denna. Att kunna beskriva exakt utan någon typ av vaghet. Och det är ju också det som Messias-tanken bygger på: språket och världen blir ett. Ordet blir till kött. Vilket genast också innebär att odödlighet uppnås.

Det känns som att utvecklingen av inspelningsteknologi kommer av just den här drömmen.

– Ja, och för varje form av teknologisk utveckling blir möjligheten att bevara oändligt mycket större. I en oral kultur var man ju tvungen att konstant prata för att hålla kunskapen levande. Därav alla de repetitioner man hittar i Homeros eller i Bibeln, som ju kan uppfattas som otroligt märkliga för oss. Men de är bara spår av att allting hela tiden måste sägas om och om igen, annars försvinner det. Sedan har de blivit text först efter att sagts precis på detta repetitiva sätt under århundraden.

De har spelats in via kroppar, skulle man kunna säga, som måste använda dessa upprepningar för att historien skall kunna arkiveras i det mänskliga minnet.

– Ja, men det är en helt annan typ av inspelning. Det är en inspelning som hela tiden kräver playback. Den går inte att lagra i den mening vi talar om lagring idag. Går vi långt tillbaka i historien så vet vi ju otroligt litet om vad som försiggick.

Det finns väldigt många nu levande språk som inte har något skriftspråk, många fler än vad det finns levande språk som använder skriftspråk. Bibeln lär vara översatt till cirka 2000 språk, men totalt finns det cirka 6000 talade språk. Och många av de språk som Bibeln har översatts till hade inget skriftspråk innan den över-

sättningen. Så den skriftliga versionen av det språket uppfanns för att Bibeln skulle kunna finnas.

– Just det. Det bekräftar verkligen betydelsen av begreppet *religions of the book*; hur otroligt centralt skriftspråket som sådant är för kristendomen. Ja, för judendomen också. En sak som är intressant att tänka på är att när Jesus säger: »jag är alfa och omega« så måste man ta det ... bokstavligt. Man måste ta bokstavligheten bokstavligt, så att säga. Bokstav för bokstav.

Ha ha, han är bokstäver ... Det avslöjar också mycket om Bibelns blandade ängslighet och auktoritet. Innan skriftspråket var det allt för lätt att förvanska mytologin, genom att den vandrade via kroppar istället för via en text som är statisk. När Jesus säger att han är alfa och omega försöker han också fastställa att från och med nu så gäller det här och enbart det här, och inte en massa ständigt muterande versioner, som förvanskas från mun till mun.

– Visst, det är *fidelity* i dubbel bemärkelse. Alltså både troheten till källan och trofastheten gentemot den lag som skall följas. Det är precis som med hunden i His Master's Voice-logotypen, som är sinnebilden för *high fidelity*: han är både trolldunden av trofastheten i reproduktionen och genom denna trolldundenhet själv trofast sin husse.

Det är intressant att du jobbar med idén om *fidelity*, den oändligt exakta reproduktionen, och att du samtidigt alltid får frågor angående sanningshalten i dina verk. Du berättade hur din kompis, konstnären Manuel Saiz, kritiserade den här dimensionen i ditt arbete, eftersom han enbart ser konsten som värdefull när publiken befinner sig i samma position som konstnären. Utifrån det perspektivet är det lätt att få uppfattningen att du gör motsatsen i dina föreläsnings-performance, det vill säga får publiken att tro något när du vet att det inte är sant. Men jag har aldrig sett det som att du spelar publiken ett spratt. När det rör sig om det kanske mest centrala hotet i din konst, det vill säga hotet från musikens tvingande natur, som inte bara tvingar sig in i din kropp utan också tvingar dig att reproducera den, så är det ju uppenbart att du befinner dig i samma hjälplösa position som publiken. Men det är än värre än så, du är ännu mer utsatt än oss andra, eftersom du har rollen att övertyga oss om potentialen i varje idé. Och eftersom du måste upprepa dina exempel varje gång du framför dina verk är du ett offer varenda gång, medan vi andra får viss respekt. Du blir ju utsatt för dina

»EN KONSTNÄR SOM SÄGER ATT ALLT ÄR UPP TILL PUBLIKEN BORDE SLUTA JOBBA MED KONST OCH BÖRJA ARBETA SOM COPYWRITER ISTÄLLET.«

egna exempel, i en så obönhörlig mängd upprepningar att dessa exempel blir mer sanna och önskade inslag i din verklighet. Hegel pratade om »absoluta exempel«, där Jesus kanske står som det mest självklara. Det blir till slut oviktigt huruvida exemplet representerar fakta eller en idé. Du ger i dina verk många exempel som kanske har en spekulativ grund, men som med tiden framstår som en form av sanning. Finns det exempel på något sådant som har börjat övertala dig om sin faktiska verklighet?

– Alltså det är jävligt problematiskt det där. På sätt och vis är det ju sant ... men på sätt och vis kanske inte. I *The Third Man* blir jag ju själv utsatt för »The Harry Lime Theme« varenda gång jag framför verket. Men samtidigt – på grund av all den tankeverksamhet som jag ägnat åt just detta problem – så får jag ett avstånd. Alltså själva förståelsen skapar något slags lisa. Eller förståelse är egentligen fel ord. Medvetenhet eller medvetandegörande. Eller behandling.

Så du erbjuder en frihet där ändå?

– I den meningen att den enda lilla frihet som ges är insikten om att vi inte har någon frihet, om det nu är en frihet. Och det är någonting man hela tiden måste gestalta för sig själv. För oavsett hur säkert man uttalar sig om det, ser man bara ofriheten som något slags reva i den sociala konstruktionen – som en plötslig men alltid försvinnande sanning.

Det här med att vi saknar frihet är egentligen ett mycket mer genomgående tema i din konst än jag först förstod.

– Ja, men det är likadant för mig. För ett tag sen skulle jag hålla en föreläsning om mitt arbete i Berlin någonstans, och kände att jag var så jävla trött på att hålla föreläsningar där jag bara radar upp konstverk efter konstverk, så jag tänkte att jag håller det utifrån en princip istället. Då kom jag på att allting, åtminstone allt jag gjort som jag själv fortfarande hänvisar till, har kretsat kring just det där: omöjligheten för oss att artikulera vår grundläggande ofrihet.

Alla som ser ditt videoverk *Gospels*, som påbörjades 2006 och som fortfarande växer i omfång, blir påtvingade en obehaglig inlevelse hos personerna som talar i filmen. Det är som om varje talare i samma stund som de försöker beskriva personens underbara kvaliteter, glömmar bort vilken heroisk regissör, musiker eller annat geni de egentligen talar om. De upplevs som totalt ofria i sina hyllningar, även om det är underförstått att de fått uttrycka sig maximalt personligt och intimt.

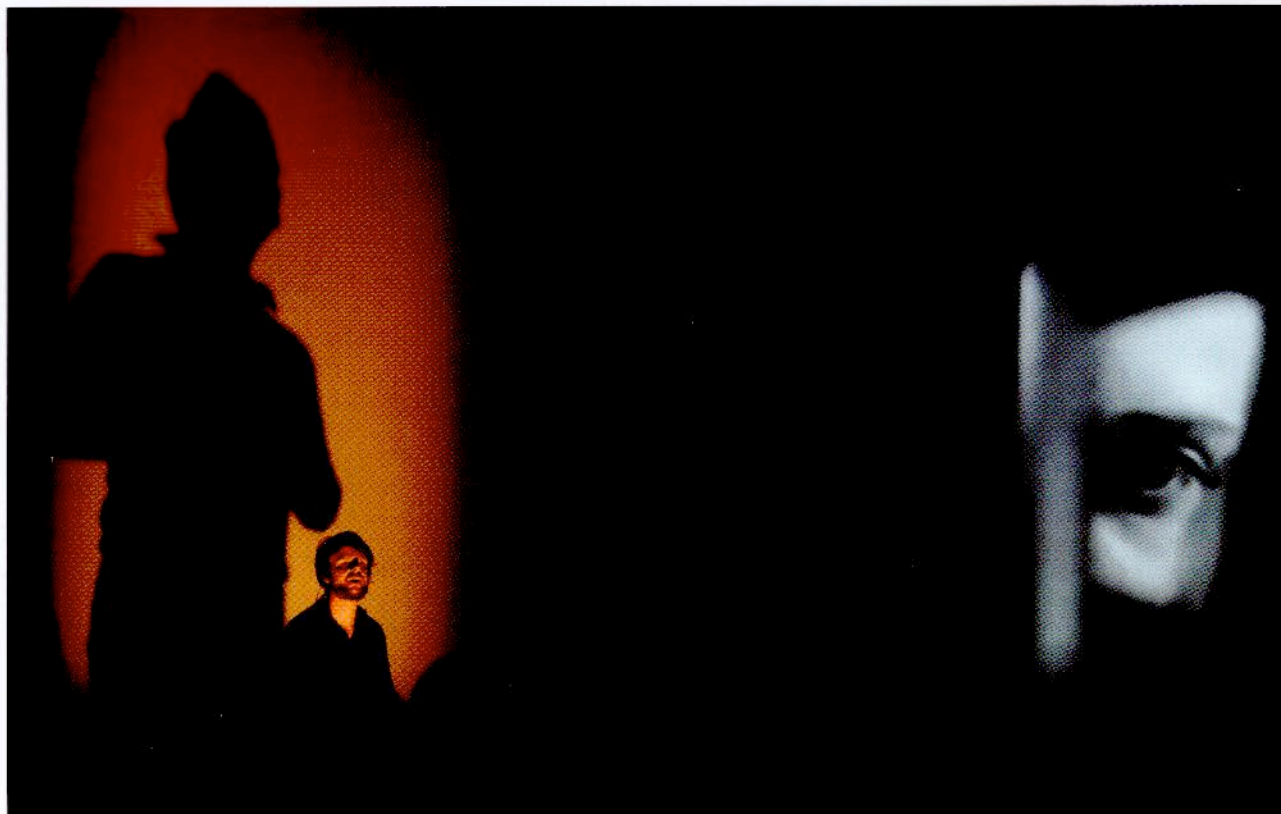
– Det som händer är att de försöker beskriva någonting som är så fantastiskt att det saknar ord. Vilket är något som är signifikativt för alla profeter. De försöker beskriva en transcendent upplevelse inom ett system som inte är transcendent. Så famlar man efter ord. Det är ganska uppenbart i vilken religiös text du än läser: när Gud väl skall beskrivas blir det ganska banalt. Ett famlande som ofta resulterar i någonting väldigt stereotyp. På samma sätt återkommer de här stereotyperna i sådana här hyllningsfilmer som jag approprierat i *Gospels*. Där döljer sig en intressant fantasi om att det utanför språket skulle kunna finnas någon typ av frihet. De berättar om ljuset, att där utanför finns det ett ljus. De försöker och försöker och försöker. Men det hela är en chimär. Om det som befinner sig utanför språket är frihet, hur exakt ser den ut? Hur ser en ospråklig frihet ut? Det är en frihet helt styrd av kroppen utan medvetenhet. Säsom musiken också ofta gestaltas; musiken påstås kunna bryta sig loss från språkets fångelse. Men vad menar man då? Där utanför måste man ju verkligen ge upp sig själv som människa, sluta existera som ett subjekt och bara bli ett med allt. Men det är väl ingen frihet, det är snarare en mycket mer total form av fångelse. För ordet frihet måste alltid förhålla sig till ett subjekt. Det måste ju vara någon som är fri.

Det är som att frihetssträvan i sig är en oavbruten språklig förträngning av en egentlig insikt om att frihet på inget vis existerar. Om den kroppsliga friheten, bortkopplad från språket skulle vara en frihet, så är det ändå en frihet som styrs av någonting gudomligt.

– Ja precis. Och då är det ingen frihet, för där är du helt i Guds makt.

Du beskriver det här på ett annat mer bokstavligt sätt i *The Allens*, där Woody Allens stackars ensamma kropp tvingas distribuera sin monolog på en rad olika språk samtidigt eller efter varandra; röster som egentligen tillhör de skådespelare som dubbar honom på spanska, franska, italienska, tyska ...

– Det verket har fått mig att tänka mycket på röstens plats i en person. Det finns ingenting vi förknippar så mycket med jaget som just rösten. Paradoxen är att rösten är subjektiv just för att den saknar fast form, för att den är evigt pågående. Du kan spela in rösten och se en visuell översättning av den, i ett sonogram, men detta säger ingenting om röstens karaktär. För att uppleva den måste du spela upp den och då måste du lyssna igenom den igen, över tid. Det är där idén om närvaro finns. Närvaro måste vara någonting som rör sig genom tiden. Samtidigt så är rösten extremt bedräglig. Den är det



Erik Bünger framför *The Third Man* på Museum Folkwang, Essen 2011. FOTO: JÜRGEN STÄACK

fenomen som allra kraftfullast kan förmedla närvaro, och samtidigt så förrädisk, för du ser ju aldrig var den kommer ifrån. Och det dubbning gör är att peka på något som egentligen sker hela tiden, det vill säga alienationen inför rösten. Att vi aldrig riktigt kan se hur den reproduceras. Det är som en ande som bara uppstår. Och även om vi kunde öppna munnen och titta ner i ... människan, så skulle man fortfarande tänka – var fan är den någonstans? Vilket gör att man kan stoppa vilken röst som helst var som helst. Plötsligt kan Woody Allen prata med en tysk röst, och det fungerar, som en typ av närvaro. I den meningen är kanske rösten ingen närvaro, eftersom den är utbytbar. Ännu mer komplicerat blir det när vi tänker på *glossolalia*, när folk talar i tungor. Att det återkommer inom så många religioner, i så många historiska skeenden, handlar förmodligen om en önskan om att producera närvaro. Anden är *där* bara precis när han produceras. Och det blir också ett obestridligt bevis, vilket är så jävligt intressant, för han *är* ju där.

Du menar för att det inte längre är subjektet som är där, att det inte är personen som talar?

– Nej precis, anden är där; vi hör ju honom.

Intressant. För att fortsätta tala om detta med glossolalia; *The Allens* och *The Empire Never Ended*, de är på sätt och vis knutna till varandra.

– Absolut. Han talar ju i tungor, Woody Allen, per definition.

På vilket sätt har egentligen idén om att frihet inte existerar en funktion?

– Det är väl för en fundamental kritiskhet gentemot ideologi, som man måste ha för att kunna tänka politiskt. Det mest ideologiska tillståndet är det omedvetna. Du är ju aldrig mer ideologisk än när du själv *inte* analyserar din kultur. Jag blev kritiserad efter en föreläsning jag höll nyligen, för att förhålla mig till språket som en kontrollmekanism snarare än någonting emanciperande. En snubbe blev upprörd och tyckte att jag såg allting utifrån ett ideologiskt perspektiv. Men när det framkom att han aldrig tänkt på den ideologiska kraften som döljer sig i uppfattningen att vi inte ständigt omges av ideologi, så upplevde jag honom som mycket mer ideologiskt drabbad än vad jag är. Man kommer förvisso aldrig utanför ideologin, men vetenskapen om att man lever i en ideologi är otroligt väsentlig eftersom att det tillåter en att vägra läsa ideologin. Det enda man kan göra som politiskt subjekt är att konstant dra undan marken under sina egna fötter.

Men om man betraktar konsten i relation till publiken, vilken begärd effekt på publiken kan du inte bortse ifrån?

– Att publiken skall försättas i en evig oscillering. I flera av mina verk tror jag att en sådan oscillering kan påbörjas, mellan ett tankesystem och ett annat. När det gäller till exempel *Gospels* har jag hört att många säger att de kommer in och blir väldigt lyckliga av det verket. Och det är definitivt inte så att jag gör konstverk för att folk skall bli glada. Jag sysslar inte med underhållning. Men: att man känner den där lyckan först kan förhoppningsvis bidra till en förståelse och sedan till en kris. Det är den krisen som är värdefull.

»ATT MAN KÄNNER DEN DÄR LYCKAN FÖRST KAN FÖRHOPPNINGSVIS BIDRA TILL EN FÖRSTÅELSE OCH SEDAN TILL EN KRIS. DET ÄR DEN KRISEN SOM ÄR VÄRDEFULL.«

En del konstnärer skulle ha vägrat svara på vad de som konstnär vill nå för effekt.

– Men det känns absurt att vara rädd för konstens instrumentalisering. En konstnär som säger att allt är upp till publiken borde sluta jobba med konst och börja arbeta som copywriter istället.

Så du har verkligen en ambition med den här effekten? Det gör att ett sådant här samtal kan vara intressant tycker jag.

– En konstnär som inte har en ambition gentemot sin publik är helt meningslös att intervjua. Men det täcker ju ungefär 99 procent av alla intervjuer egentligen.

Nyligen skrev du en komposition för en kammarensemble, *The Empire Never Ended*, ett beställningsverk av Ensemble Modern. Där har du låtit transkribera en inspelning av en man som talar i tungor under nio minuter. Vi vet inte någonting om inspelningen, varken vad personen har för modersmål, vilken religion personen tillhör eller varför inspelningen gjordes. Det skall tilläggas att du accepterade det här uppdraget motvilligt. Alla inblandade styrs av någon annan. Ensemblen tvingas slaviskt följa en röst som talar utan något känt önskemål, och därför är ursprunget till tonerna inte musikaliskt motiverade. Du har inte ändrat någonting över huvud taget utan förhåller dig själv också slaviskt till den upphittade inspelningen. På sätt och vis har du inte komponerat. Jag ser det som att du har satt upp ett förbud för att lyckas genomföra uppdraget. Allt annat hade krävt av dig att göra något du inte vill, det vill säga komponera.

– Jag gick igenom en process där jag faktiskt först tänkte att jag skulle kunna komponera någonting, men så blev jag successivt mer och mer illamående vid tanken och insåg till sist att det helt enkelt inte lät sig göras. Hade jag blivit tillfrågad av ett teaterkompani att göra ett nytt teaterverk så hade jag förmodligen inte hamnat i den fällan. Då hade jag direkt börjat tänka på vad jag sätter upp för restriktioner kring hur jag arbetar. Men just eftersom jag är utbildad till kompositör, och har den musikaliska bakgrund jag har, så blev allting otroligt mycket svårare. All den ångest som det innebär att presentera ett verk inför den typen av publik ... Det är som att ställa sig inför ett stort pekfinger. Man pratar ofta inom modern konst-musik om att saker och ting är välskrivna, vilket är ett helt absurt begrepp. Någonting ges legitimitet för att det motsvarar en önskan som egentligen bara handlar om retorik. Men hela min konstnärliga bana föddes trots allt ur den världen.

Därför blev allting så jävla problematiskt att jag inte kunde sova på flera veckor. Det är å andra sidan lätt att missuppfatta det jag säger här som något slags framstegstanke, som att konsten måste framåt. Jag skiter i om det är nyskapande eller inte, det är inte det som är intressant.

Varför är det inte intressant med framsteg?

– Framsteg vilar på idén om att historien går framåt. Det tror jag inte att den gör. Men det är viktigt att understryka att det här skiljer sig från uppfattningen om att skapa en ny lag, för det är ju självklart att vi hela tiden måste upprätta en ny lag. Men frågan är om man kan göra det inom konsten.

Det beror på. Det är en mardröm att tänka att allt det vi uppfattar som framsteg för evigt skulle vara knutet till liberalismens drömmar, som konstant framhäver det nya för att själva nyheten, snarare än något annat värde, skall stå i centrum. Det gör att allt egentligen planas ut, vi erbjuder varandra till sist bara en kultur av oavbrutna stilbrott – det Julia Kristeva pratar om som *adolescent transgression*; oändliga små uppror mot sina föräldrar och inget annat. Men något annat nytt, med en annan agenda, är snarare akut i nuläget.

– Jag tror att konsten, snarare än att ständigt uppfylla en barnslig idé om framsteg eller överträdelse i själva verket måste ha en nästintill paranoid besatthet av traditionen. Något jag har insett de senaste åren i förhållande till det här, är att jag absolut inte tillhör de konstnärer som håller på med något slags populärkulturell remix. Som att det skulle vara litet kontroversiellt att använda sig av populärkultur; som att man fortfarande tror att man befinner sig i något slags finkultur och visar upp vilken allmän smak man tillåter sig ha. All sådan typ av fetish är ju totalt ointressant. Men jag tror att det också rör sig om en omedvetenhet om vad man gör, att fascinerar så mycket av de här referenserna i sig och sen bara vilja vara en del av dem, bara vidarebefordra.

Den typen av upprepningar handlar ju också om den sociala ritualen som alla vill vara del av.

– Ja precis, men då är det ju en helt okritisk typ av konst. Egentligen menar jag att det inte ens är konst. För den ifrågasätter inte sin egen tillblivelse, vilket konst måste göra för att få kallas konst.

I ditt senaste verk, *The Girl Who Never Was*, återkommer figurer och historier du presenterat i de två första delarna av din trilogi och ändrar sin egen historia. Det handlar på sätt och vis om uppvaknande från en

»DU KAN SPELA IN RÖSTEN OCH SE EN VISUELL ÖVERSÄTTNING AV DEN, I ETT SONOGRAM, MEN DETTA SÄGER INGENTING OM RÖSTENS KARAKTÄR.«

död som egentligen aldrig ägde rum. Du visar i din uppföljare – *sequel* – hur en sådan fungerar; plötsligt skall döden från förra avsnittet dementeras (som i alla *Fredagen den trettonde-sequels* till exempel). Såg du ett samband mellan den här funktionen i kommersiell film och dina idéer?

– För det första var det aldrig min mening att det skulle bli en trilogi. Men sedan upptäckte jag via hemsidan *First Sound* att den här forskargruppen som hittat världens äldsta inspelning av den mänskliga rösten, hade insett att rösten i själva verket inte tillhörde någon flicka, utan att de helt enkelt hade valt fel uppspelningshastighet. När jag först upptäckte det kände jag: helvete, jag hade ju baserat hela *Lecture on Schizophrenia* på det faktum att rösten tillhörde en liten flicka. Men sen insåg jag genast därefter, att det var någonting fascinerande med denna besvikelse. Varför det skulle vara en besvikelse är ju jävligt intressant.

Det var en besvikelse för att du ville att det skulle vara en flicka?

– Ja, för det stämde ju med min argumentation, i det första verket. Men jag insåg sedan att det inte spelar någon roll. Eller rättare sagt att det förstärkte mitt argument. För jag argumenterar ju inte för något slags historisk korrekthet, utan snarare för språkets roll i historieskrivningen.

Språkets auktoritet över historieskrivningen?

– Alltså, det finns ju ingen historieskrivning utan språket. Jag upptäckte en artikel i Dagens Nyheter för bara ungefär ett halvår sen, där de fortfarande hävdar samma historia om den här flickan. Historien spreds en gång som en löpeld. Den har nu dementerats, av forskarna själva. Men den här idén om att det var en flicka kommer fortleva. Det har blivit som ett slags urban myt. Och detta pekar ju på röstens funktion i sig. Det som spelar roll för att den här myten får en så stor spridning, är helt enkelt att det var en flicka. Det har med rösten att göra. En röst är inte binär, den är inte sann eller falsk. Den är bara. Det jag vill säga med *The Girl Who Never Was* är att det inte spelar roll att den här flickan aldrig fanns, för när hon väl har sjungit så finns hon. Då går det inte att bortse från henne.

Men varför är det viktigt för oss att den här rösten tillhör en flicka?

– Det allra första man tänker är att det är oskulden. Och just den kvinnliga rösten är ju någonting som i språkhistorien alltid haft en osynlig roll, för att den har tryckts undan. Därför får den kvinnliga rösten här representera någonting som är så att säga oskyldigt.

Men det är ju inte bara oskuld. Det är väl också ett sätt att hävda att den kvinnliga rösten bär med sig element från det mörker som lagen inte tror sig innehålla? En påminnelse om att hon bär på någonting från det där »andra«, som inte ingår i formeringen av den patriarkala lagen?

– Exakt. Allt det som är uteslutet från det symboliska systemet, det måste på något sätt ändå få ett namn, eftersom vi egentligen vet att det finns där. Och så tillskrivs den kvinnliga rösten denna demoniska dimension.

Du menar att lagstiftaren – den patriarkala rösten – ständigt behöver introducera den kvinnliga rösten som något främmande att skylla på, som ett sätt att förtränga den ofrivilliga dimensionen av rösten i sig? Som ett sätt att dölja att rösten har en egen vilja?

– Ja. Och samtidigt som detta kallas för oskuld, så skyller Adam på Eva för att ha bitit äpplet, som ju är språket. Han beskyller henne för att introducera språket. Och därefter finns det ingen återvändo; »What once was, suddenly was no longer«, det vill säga oskulden, stadiet innan språket. Så Adam gör språket till sitt, för att från den stunden behålla detta önskade språk i mannens domän, att styra över och stifta verkligheten med.

Jag tänker ofta på ett återkommande samtal som vi haft, som handlar om huruvida det är intressant att göra konst som är i samspel med sin egen samtid. Jag kan ha förstått det här fel, men det där exemplet med att Bach var mycket mindre populär än hans numera relativt bortglömda söner tycks ha berott på att Bach inte var med i sin samtid stilmässigt. Han bara fortsatte jobba metodiskt. Är det värt att ignorera tendenser i samtiden eller tycker du att det finns särskilda skäl för att sätta sin konst i relation till en samtida diskurs?

– Det är klart att det gör, men jag är väl inte så intresserad av konstdiskursen *per se*, om jag skall vara ärlig. Jag tänker mig konst som något slags experimentell filosofi snarare. Som konstnär måste man definitivt ta ställning. Men man har också möjligheten att utforska olika världsåskådningar. Jag använder filosofiska idéer som olika protagonister i mina arbeten. Utan att behöva ta den polemiska position som en filosof på en fakultet alltid måste ta – vilket är en lyx man har som konstnär. Detta leder så klart ändå i slutändan till att man blir mer ideologiskt medveten och att man på så sätt tvingas ta ställning.

»NÅGOT JAG HAR INSETT DE SENASTE ÅREN I FÖRHÅLLANDE TILL DET HÄR, ÄR ATT JAG ABSOLUT INTE TILLHÖR DE KONSTNÄRER SOM HÅLLER PÅ MED NÅGOT SLAGS POPULÄRKULTURELL REMIX.«

Jag har undrat om du med *Moonstruck* egentligen var så intresserad av processen som Beethoven gick igenom som hörselskadad, eller om du ville placera vår gemensamma överdramatiserade fetisch för det galna geniet i en metaposition. Men är inte en meta-fetish egentligen också en fetisch?

– Jag tycker numera att det är ointressant att fetischisera våra fetisher på det sättet. Därför har jag ärligt talat svårt för den installationen i dagsläget. Det jag fortfarande kan se som en intressant idé, är idén att hörselskadan, som är så stor del av vår bild av Beethoven, också blir vår inneboende hörselskada inför historien. Att han var fruktansvärt ful och puckerlyggig men ändå framställs som en vacker åskgud. Eller att »Mänssenssonaten« inte fick sitt namn förrän efter Beethovens död, den hette pianosonat nummer ... jag kommer inte ihåg vilket nummer det är. Men effekten är hur som helst att det nu blir helt omöjligt att höra den utan att tänka på månsken. Mitt syfte är inte att kritisera det där. Det är inte som att det finns en riktig Beethoven att lyssna på. Jag menar att hörselskadan är konstitutiv. I filmen som jag använder, där Gary Oldman spelar Beethoven och försöker höra det han själv har skrivit, hör vi »Mänssenssonaten« så som någon i samma rum skulle höra den. Men i installationen hör vi den genom den mytologiska hörselskadan. Vi hör fiktionen, den fiktive Beethovens inre. Jag försökte aldrig ta reda på exakt hur Beethovens egentliga hörselskada skulle ha återgivit ljudet, jag presenterar bara den fiktiva hörselskadan. Men utan den andra extremen är upplevelsen helt värdelös enligt mig. Alltså det bygger på att man parallellt bryter fiktionen. Men man kan bara bryta den efter att först ha blivit förförd av den. Där uppstår också det hemsöka, i en ständig oscillering mellan att känna sig hemma och att förfrämligas.

Nyligen har det slagit mig att ditt tidiga interaktiva verk *Let Them Sing It For You* är ett långt mer hemsökt verktyg än jag förut kunde tänka mig, inte bara genom att de bekanta rösterna för evigt sitter inlåsta i sin odödliga funktion att sjunga varje gång på samma sätt, oavsett kontext.

– Jag har själv inte formulerat det så men det är ett intressant sätt att se på det verket faktiskt. Det är nästan som ett skriftspråk, som fråntar rösten sin dynamik. Och identitet.

Jag tänker också att även om du ger användaren något som tycks vara en form av befrielse – som en sadistisk njutning av att äntligen få frånta rösterna sin plats i sångernas insisterande ursprungliga låtkontext – är det något mycket värre som händer. I beskrivningen

står det tydligt att användaren här kan ta tillbaka alla dessa ord som är klädda i kända melodier genom att placera dem i en ny kontext och genom att säga det användaren själv vill med sångfragmenten. Den verkliga effekten däremot blir litet lik den som du utsätts för när du ger dina performances; användaren blir själv sirenen som förmedlar det hotfulla med den här läsningen. Och då är inte längre det verkliga problemet med de här sångerna att de har stulit våra känslor. Det verkliga problemet är att vi alla förkunnar samma sak och får samma hemska öde.

– Absolut. Odödligheten framstår som ett fruktansvärt sterilt och odynamiskt tillstånd. Det blev ganska tydligt redan då, när Philips, Atlantic Records och alla andra plötsligt ville köpa det där verket. Min kompis Fabian sa till mig: »Herregud, skall du behöva höra det från varenda mobiltelefon? Du kommer bli påmind om det monster du har skapat varenda gång du går utanför dörren.« Där någonstans fattade jag att monstret på sätt och vis redan existerade, utan Philips inblandning. Hur som helst är det en ganska naiv inställning till konst, att konst skall kunna ha en emanciperande funktion utan att samtidigt ifrågasätta sig själv. Om man gör sådan typ av meta-fetishistisk konst så måste man göra det med en medvetenhet om att man samtidigt gör saker och ting värre. Man kanske fortfarande kan tycka att det är ett bra konstverk, att det ändå är intressant, om man exempelvis drar de växlarna som du gjorde nu. Den där texten som jag presenterade verket med, den skulle ju kunna vara förrädisk. Jag kommer ihåg att jag gjorde den mer lismande och äcklig när jag skrev den. Men så tog producenten bort just de formuleringarna, för hon tyckte det blev för cheesy liksom. Kommer du ihåg att vi hade den diskussion, när vi hängde i Berlin för vad var det, tio år sen? Det var kanske inte så välformulerat men jag tror att jag hade den känslan, att det här redan är någonting som ligger precis på gränsen.

Hur tror du att ett ännu äldre verk, *Variations on a Theme by Casey & Finch* uppfattas nu?

– Att det har blivit missuppfattat som ett slags glitch-verk är nog mitt eget fel. Idén om en upphakad cd-skiva fungerade som ett incitament till verket men jag fattade snart att det inte i första hand handlar om defekten i sig utan om repetition, repetition som smärta och som lycka. Utsuddandet av gränserna mellan organisk upprepning och mekanisk fastlästhet. Samma som jag säger i *The Third Man*: »between embrace and seizure«. Värdet ligger mycket mer i exakt vad låten säger – »that's the way I like it« – i kombination med vad som händer med upprepningen, än i någon fascination för skönheten hos en defekt. Det upplever jag konstigt nog fortfarande som ett



A Lecture On Schizophrenia som installation, från utställningen *Awake Are Only the Spirits* på Hartware MedienKunstVerein i Dortmund 2009. FOTO: THOMAS WUCHERPFENNIG

av mina bästa verk. Det var inte en så medveten idé, men trots det en idé som fått stor betydelse i min senare produktion.

Det är svårt att förstå hur formalism kan leda till nya tankar. Men det gör det förmodligen. Exempelvis inom det ryska avantgardet. Det är intressant att detta kritiserades av många i arbetarrörelsen för att vara helt uppbundet i formella experiment med former, helt utan relation till arbetares verklighet. Egentligen var ju den socialistiska realismen inte en propagandaapparat uppifrån, den kom från konstnärer som en reaktion på avantgardet.

– Jag kommer ihåg hur jag började som tonsättare, eller som elev, och undrade: hur kan jag göra musik? Jag måste bryta ner den till sina mest minimala beståndsdelar. Det ledde mig ändå till att göra *Variations on a Theme by Casey & Finch* som rent formellt använder sig av klassiska, minimalistiska tekniker. Det viktiga är att allting ändras just för att det är »that's the way I like it« som är materialet.

Den enkla frasen blir otroligt hysterisk och skrämmande mitt i allt bejakande. Det påminner på sätt och vis om ett av dina senare verk, där du valt att trycka texten »I HEREBY COMMAND YOU TO GIVE VOICE TO THESE LETTERS SILENTLY OR OUT LOUD« på ett vykort. Först tänkte jag att det var befallningen utifrån som var hotfull, men med tiden blir det min egen interna röst.

– Ja, för när du väl har lärt dig läsa så kan du inte *inte* höra textens röst. Om vi benar upp hela meningen så är det först »I« – vem är »I«? Är det konstnären eller är det läsarens röst, eller är det texten i sig – om vi nu inte blandar in Gud för

då blir det så mycket att tänka på. Och sen: »HEREBY« – »härmed« är en indikator på att någonting blir genomfört genom själva talakten i sig. Det måste sägas och det är först när du säger det som det får effekt.

Men när »hereby« står i en text ligger den ju kvar där och lurar och återuppstår varje gång den läses.

– Precis. Sen har du »COMMAND«. Det är ju en befallning som *inte* går att *inte* uppfylla när du väl har läst texten. Och så rösten: »TO GIVE VOICE« – att läsaren måste ge upp sin egen röst åt texten.

Faktumet att det här aktualiseras varje gång någon läser vykortet gör det till ytterligare en hemsökt befallning. Befallningen är mer våldsam än om den inte var skriven. Nu är du tvingad varje gång, det behövs inte ens en annan röst för att befallningen skall börja fungera.

– Exakt. Det var därför jag gjorde ett vykort av den, för att man skulle ta med den hem, sätta den på väggen eller kylskåpet. Varje gång du råkar snegla på den så fyras den av som en besvärjelse som inte går att stoppa. All din ångest skulle kunna rymmas i en sådan liten pappersbit med text.

Steven Cuzner

Konstnär och musiker, översättare och skribent, bosatt i Stockholm.

steven@stevencuzner.com

Under hösten 2014 visas en soloutställning med Erik Büngers verk på Marabouparken i Sundbyberg utanför Stockholm. Bland annat kommer hela trilogin som omtalas i texten att visas.
www.erikbunger.com