

Kap 4

UPPREPNING

”repetitious’ – is that the word
that means I’m telling you something
you’ve already heard?”

Rodney Graham, I’m a Time Waster

1975 skapar Brian Eno och Peter Schmidt den gemensamma kortleken *Oblique Strategies*. Idén är att man skall ta korten till hjälp när det uppstår dödlägen i den kreativa processen, till exempel under arbetet i en skivstudio. Ett av korten har texten: ”What to increase? What to reduce?” Ett annat lyder: ”You don’t have to be ashamed using your own ideas.”

Att lägga till och dra ifrån. Att säga samma sak många gånger för att upptäcka det som är skillnad och avvikelse. Serier av upprepningar, reprisar, omtagningar: det som är samma sak är aldrig samma sak. Ständigt nya ljusskiftningar och nya mörkläggningar. I återkopplingarna dubbleras bilderna och de enskilda ögonblicken dras samman och sträcks ut. Många tider och många rum, inneslutna i varandra.

I maj 1987 framför vi Erik Saties pianoverk *Vexations* två gånger under loppet av två veckor, först i Borås och sedan i Göteborg. Vi är fem pianister som spelar en timma i taget, enligt ett rullande schema. Första gången tar det sammanlagt 25 timmar att spela de 840 upprepningarna, medan framförandet i Göteborg tar nästan exakt ett dygn i anspråk. Kanske har intensiteten något att göra med det faktum att vi spelar stycket två gånger efter varandra? Efterhand blir allt lika viktigt och oviktigt, spänningarna mellan tonerna, snarkningarna från dem som ligger i sovsäckar på golvet, skuggningarna i den kopierade partitursidan, fotstegen från dem som smyger in för att lyssna och dem som lämnar rummet, tankarna som kommer och går i huvudet, frasandet när någon rättar till sina kläder.

Efter spelningen i Göteborg, som äger rum på Atalante, den då alldeles nyinvidda scenen för experimentell dans, talar jag med en flicka i publiken. Hon berättar att hon är från Stockholm och att hon dagen innan fått ett infall och satt sig på tåget till Göteborg. Väl framme hade hon promenerat omkring utan något särskilt mål och av en tillfällighet råkat hamna på Atalante. *Vexations* hade hon aldrig hört talas om, men hon blev som förhäxad av de stillsamma pianoklangerna och stannade i 19 timmar.

På Atalante är scenen inte färdigbyggd så flygeln står placerad i sand i stället för på ett regelrätt golv. Rummet blir till ett gigantiskt timglas där sandkornen faller, sekund för sekund. Snabbt och långsamt, dag och natt, enkelhet och komplexitet, det ena gömmer sig i det andra och efterhand är det som om stycket vore en innesluten déjà vu-verklighet, en upprepning av något som skett för längesedan.

Har det psykedeliska något med minnen att göra, med tid som tättnar? Jag vet att jag flera år före Vexationsframförandet hade en period när jag lyssnade intensivt på Beach Boysskivan *Pet Sounds*. Dag efter dag med de där dagboksartade popsångerna om en förälskelse som växer och sedan blir en melankoli, en tilltagande förvirring, en efterhandskonstruktion. Man befinner sig i någon sorts park och glider med vindens ilar, hör barnens röster från lekparken, förtrollas av solljuset när det silas genom trädkronorna. Skivan slutar med ett ljudkonstfragment, en fältinspelning på några få sekunder av varningssignalen vid en tågövergång, följd av dopplereffekten när ett tåg far förbi samtidigt som en hund skäller i närheten.

Men mysticismen i Brian Wilsons *Smile*-projekt, som följde direkt på skapandet av *Pet Sounds* 1966-67, var jag inte bekant med när vi framförde *Vexations*. Till exempel att Brian Wilson under senare delen av 1966 hade fyllt sin studio med sand så att han kunde sitta barfota vid flygeln, med fötterna i sanden, samtidigt som han komponerade. Det var först flera år efter Vexations-konserten på Atalante som det gick upp för mig att vi befunnit oss mitt inne i den extatiska Smiletiden, en miniatyrverklighet där de enskilda ögonblicken bildar oändliga serier av minnesbilder. Ljudet av rinnande vatten, de ekande sirenerna från brandbilar på uttryckning, en stad på avstånd och en som är nära intill, en drömversion av det som äger rum i den verkliga verkligheten. I *Smile*-musiken hörs reminiscenserna av en passerad och ålderdomlig tid, med fragment av marschmelodier, tivoliklanger, barnvisor och psalmer spelade på tramporgel. Det som gör sångerna speciella är tidsförskjutningen, känslan av att man hört de där ljuden för länge, länge sedan, men inte vet riktigt hur man skall sätta ihop dem.

Men *Smile* blev aldrig färdigställd enligt Brian Wilsons och textförfattaren Van Dyke Parks ursprungsidé. I stället cirkulerade den i bootlegversioner, ackompanjerade av otaliga skrönor om Wilsons undantagstillvaro och excentriska beteenden. 38 år senare händer dock det osannolika. Brian Wilson sammanställer, tillsammans med musikern och arrangören Darian Sahanaja, en rekonstruerad version som ges ut på skiva och sedan turnerar runt världen. Musiken i repris, spelad ännu en gång, i spåren av det som en gång försvunnit. Det är som om sångerna hade dykt upp efter att ha legat gömda på den plats som beskrivs i Beach Boys-låten

”The Nearest Faraway Place”. Vattnets gåtfulla närvaro i musiken får ytterligare en tragisk dimension när en av medlemmarna i den ackompanjerande orkestern Stockholm Strings’ n’Horns, cellisten Markus Sandlund, går bort i Tsunamikatastrofen i december 2004.

Den bisarra konstellationen Brian Wilson och Erik Satie, kombinerad med den tidiga minimalismens transtillstånd, innefattar violaspelaren, producenten, popartisten med mera John Cale, som var en av pianisterna när *Vexations* framfördes första gången på The Pocket Theater i New York i september 1963. Vid ungefär samma tid blev Cale en av medlemmarna i La Monte Youngs grupp The Theatre of Eternal Music, tillsammans med Tony Conrad, Angus McLise och Maryan Zazeela. Ytterligare en tid senare, kring 1965, är John Cale med om att starta Velvet Underground. Han tar med sig den repetitiva stökigheten och besattheten vid utdragna droneklanger i La Monte Youngs kompositioner in i Velvetlåtar som ”Sister Ray”, ”The Black Angel’s Death Song”, ”White Heat/White Light” och ”Heroin”. Gränslinjerna suddas ut. Vad är popmusik och vad är avantgardeaktivitet i dessa inspelningar? Var hör ljuden hemma? Det som är upprinnelsen till Velvets ljudäventyr är en utpräglad experimentsituation, en serie elektriska spänningsfält där melodier och brusklanger blir passager till till alternativa stadsrum, platser där ordning och oordning är intimt sammanflätade.

På John Cales soloskivor från början av 1970-talet samsas arvet efter Beach Boys och Beatles med en sällsam poetisk excentricitet. Det låter förvillande likt vanliga popsånger, men under de ljusa pastellartade klangerna öppnar sig ett bottenlöst mörker. I öppningsspåret på albumet *Slow Dazzle* från 1975, ”Mr Wilson”, sjunger John Cale om Brian Wilson. Det som klingar är en återreflektion av ljuset över sanddynerna. Popmusiken blir ett parallellt tidsspår, en drömvärld på andra sidan vattnet – ”when I listen to your music you’re still thousands miles away”. Klangerna drar ner i djupen och själva tonmaterialet hör ihop med underjordiska förflyttningar, med obevakade rörelser under ytan.

En av musikerna på ”Mr Wilson” är Brian Eno. Redan innan han började spela med Roxy Music 1972, och långt före skapandet av den experimentella skivetiketten Obscure Records 1975 (där bland annat Gavin Bryars *The Sinking of Titanic* är utgiven), hade Brian Eno intresserat sig för den minimalistiska musikens idémässiga rötter. Viktiga impulsgivare var John Cages bok *Silence* och konstnären Tom Phillips som fick Eno att börja experimentera med bandspelare när han hade honom som elev vid Ipswich Art School 1964-66. När Eno senare bytte till konstskolan Winchester Art School gjorde han våren 1967 ett framförande av La Monte Youngs *X for Henry Flynt* där en hård och tung klang skall spelas så likartat, regelbundet och starkt som möjligt under ett stort antal upprepningar. Några år senare, 1971,

medverkade Eno på skivinspelningen för Deutsche Grammophone av paragraf 2 och 7 från Cornelius Cardews kollektivistiska komposition *The Great Learning*, en musik där en repetitiv enkelhet leder in en myllrande mångfald.

Anvisningarna i kortleken *Oblique Strategies* hör intimt samman med öppenheten och allvaret i denna experimentella praktik och ligger också till grund för de idéer om omgivningsmusik, ambient music, som Brian Eno utarbetar kring 1975-76 och som delvis har sin förebild i Erik Saties *Möblemangsmusik* från slutet av 1910-talet. Saties sentens ”tristessen är djup och hemlighetsfull” blir något av ett riktmärke. Det handlar om en medvetet opersonlig musik, där klangerna glider samman med rummets tapeter och möbler, med ljuden från gatan och melodierna som finns i samtalen, i tystnaden mellan orden, i de metalliska klanger som uppstår när gafflar och knivar möter tallrikarnas porslin.

John Cale utforskar ett motsvarande territorium under några år i slutet av 1960-talet, i en serie privatinspelningar företrädesvis gjorda i Cales New York-bostad tillsammans med musikern och tonsättaren Tony Conrad. Den officiella utgivningen sker dock först 35 år senare i form av tre cd-skivor på experimentetiketten Table of the Elements – *Sun Blindness Music*, *Dream Interpretation* och *Stainless Gamelan*. Det rör sig om utdragna och mycket långa låtar, mer ett slags transtillstånd än regelrätta kompositioner, där den linjära tiden fräts ut och ersätts med ett pulserande flöde. De gäller inte minst två av de längsta spåren, ”Sun Blindness Music” och ”At About This Time Mozart Was Dead And Joseph Conrad Was Sailing The Seven Seas Learning English”, som är 40 minuter, respektive drygt 25 minuter långa.

Här händer något viktigt i det försjunkna, i det som är på en gång tät koncentration och lojt drömmeri. Spelet är rått och oslipat, men i det informella finns en fascinerande fokusering, som om man tittade på musikens urceller i mikroskop. Man kan beskriva det som en form av akustikforskning där de inspelade ögonblicken tycks tillkomna genom en fördröjning i själva tidsrörelsen. Man stirrar på enskildheterna och efterhand framträder det närvarande som skuggor och efterbilder: allt sker i efterskott, i repris, ytterligare markerat av det faktum att styckena inte gått att lyssna på förrän långt, långt efteråt.

I låten med den kryptiska titel som förbinder Mozart och Joseph Conrad med varandra spelar John Cale duett med Velvet Undergroundgitarristen Sterling Morrison. Med en skruvmejsel mellan strängarna blir gitarren ett slagverksinstrument som påminner om det ungerska hackbrädet cimbalom. Till detta spelar John Cale utdragna droneklanger på viola samtidigt som han använder sig av pauskontrollen på en Wollensak bandspelare. Tonerna

stiger och sjunker som om de hade tillkommit med hjälp av den kammarorgel som Kapten Nemo installerat i sin undervattensbåt Nautilus.

Men här är det stadens ljud som frambringas. Hårda och larmiga klanger, en kaotisk ljudväv. Det extatiska flimmer som uppstår påminner om känslan när man står länge framför ett mycket stort hus och börjar räkna antalet fönster, dörrar eller tegelstenar som huset är byggt av. Eller hur det känns att stå i ett ymnigt snöfall och försöka räkna antalet snöflingor. En mani i själva räknandet, i upprepningsmönstren, i de oändliga variationsmöjligheterna av ett begränsat utgångsmaterial.

Här finns en förbindelse till Andy Warhols besatthet vid det repetitiva. De ändlösa screentrycken av Marilyn Monroe, Campbells soppburkar och ordförande Mao, liksom Warhols minimalistiska filmexperiment *Sleep* (åtta timmar), *Empire State Building* (24 timmar) och framväxten av ljud- och ljusshowen *The Exploding Plastic Inevitable* tillsammans med Velvet Underground 1965-66, framstår som helt naturliga kopplingar till det första framförandet av Erik Saties *Vexations*, och de ljudexperiment som ägde rum i kretsarna kring La Monte Young. Det som binder samman de olika uttrycken är hypnotiseringen i triviala handlingar och avgränsade ögonblick när de upprepas oändligt många gånger. Något sägs och så sägs det en gång till, exakt likadant men med en tidsfördröjning som i sig skapar en uttunning, en känsla av tilltagande överklighet.

En parallellutgåva till John Caleinspelningarna är Tony Conrad-boxen *Early Minimalism* (4 cd-skivor, Table of the Elements, 1998) som består av improvisationer från 1964 och 1965 med musiker som ingick i La Monte Youngs grupp. I en text om tillkomsten av ett av dessa stycken, *Four Violins* från 1964, skriver Tony Conrad om hur han började arbeta med långa, utdragna toner.

Tony Conrad hade en bakgrund som matematiker och när han kom i kontakt med La Monte Young kring 1959-60 blev matematiken en viktig källa till de gemensamma ljudäventyren. Tony Conrad förklarade de matematiska och geometriska principer som ligger till grund för de olika tonserierna, vilket i sin tur kom att bli den röda tråden i La Monte Youngs ljudskapande, framförallt från 1962 och framåt.

Under high schooltiden i början av 1950-talet hade Tony Conrad studerat för violinläraren Ronald Knudsen. Conrad hatade vibratospel och stod inte ut med den romantiska violinrepertoaren. Den insiktsfulle Knudsen gav honom då en hög noter med 1700-talsmusik där dubbelgrepp var flitigt förekommande och så väcktes Conrads experimentella nyfikenhet: hur låter två toner när de spelas samtidigt och i ett extremt långsamt tempo?

”Att spela rent, menade Knudsen, var en fråga om att spela långsamt, och att lyssna noggrant”, skriver Conrad. ”Hemligheten med att spela bestod i att spela långsammare. Det man kan spela långsamt, det kan man också spela snabbt, sade han alltid. När han förstod min mottaglighet för intonationsövningar gav han mig en bok om akustik.”

Barockspelet, slow-motion-övningarna och de akustiska utforskningarna slog snart följe med ett intresse för musik från Indien, framförallt stycken med mycket långa spellängder. Det födde i sin tur idéer om en ny sorts dronemusik, baserad på ett friare och mindre auktoritärt och traditionsbundet spelidiom. När Conrad började spela med La Monte Youngs grupp kring 1962 höll han sig till en och samma droneklang under en månad, och först månaden därpå lade han till en öppen kvint. Reaktionen från La Monte Young var extatisk. Tony Conrad gjorde ju precis det som står angivet i La Monte Youngs *Composition #7* från 1960, där partituret består av en ren kvint, ett h och ett fiss, och anvisningen ”To be held for a long time”.

Man började också att experimentera med differenstoner, toner som inte spelas men som uppstår till exempel genom skiftningar i stråktrycket eller olika placeringar av fingrarna på greppbrädan. Det kan röra sig om en klang tre oktaver lägre än det som spelas, eller olika övertonsklanger som man blir varse först efter ett långvarigt och meditativt lyssnande. Det man kan höra i ett stycke som *Four Violins* är just de spänningsfält som uppstår när olika toner hålls ut och skaver mot varandra. Poängen är de långa förloppen och den känsla av naturljud som efterhand infinner sig. Övertonsserierna upplöser den linjära tiden. Staden har blivit en vildmark.

15 oktober 1969 står Tony Conrad i sin lägenhet på Manhattan i New York. Teven står på, samtidigt som det pågår en demonstration mot Vietnamkriget i Bryant Park, alldeles intill. Han placerar en mikrofon i det öppna fönstret och en annan framför teveapparaten och spelar in alltihop. Nyhetstelegram och demonstrationstal, trafikbrus och enskilda hojtanden, kommentarer från Dick Cavett och Woody Allen, polissirener och reklamavbrott. Stycket, med titeln *Bryant Park Memorial*, kommer ut på skiva först 36 år senare, och öppnar för en romantisk tidsfördröjning. Det dokumentära materialet har fått en

märkligt utopisk klangbotten. En dörr tycks stå öppen mot en revolutionär situation och det är mångtydigheten som är poängen, staden i huvudet som väcks till liv med sina bullriga vägkorsningar och plötsliga tillstånd av dagdrömmeri och hemlighetsfull väntan.

Den samtida minimalist som står närmast Tony Conrads idéer är förmodligen New Yorktonsättaren Phill Niblock, verksam sedan mitten av 1960-talet (Niblock är dock sedan några år bosatt i Ghent i Belgien). Hans verk utgår från en liknande matematisk exakthet i förhållandet mellan de olika intervallen, samtidigt som det finns en stark känslighet för rummets egna vibrationer. Phill Niblock arbetar även i installationsform och har också skapat en serie experimentfilmer som utgår från dokumentärinspelningar gjorda i bland annat Ungern, Mexiko, Hong Kong och Peru. I de långsamma tidsförloppen och i koncentrationen på klangernas mikroförändringar – eller, i filmerna, i fokuseringen på enskilda rörelser, till exempel under arbete på risfälten, i hamnen, vid mattvävning eller under fisketurer – uppstår liknande överlagringar som i Conrads musik.

Från 1995 och framåt har en närmast oöverblickbar mängd med arkivinspelningar från 1960-talet och början av 1970-talet kommit ut på cd. Förutom John Cale, Tony Conrad och Phill Niblock handlar det om tonsättare, konstnärer och musiker som Terry Riley, Henry Flynt, Charlemagne Palestine, Pauline Oliveros, La Monte Young, Yoko Ono, Philip Corner, Annea Lockwood, Ben Patterson, Pierre Henry, Rhys Chatham, Angus MacLise och, för svensk del, Pärson Sound, Folke Rabe, Jan Bark, Åke Hodell och Sten Hanson. Det som förenar dessa sinsemellan mycket olika ljudkonstnärer är förankringen i en undergroundtradition, i något som skulle kunna rubriceras ”den alternativa minimalismen”.

Genom det nyväckta intresset för dessa utkantsexperiment, blir det uppenbart att de etablerade kategoriseringarna och genrebeteckningarna missat väsentliga inslag i de kreativa idéflödena. Det avvikande och bullriga, som tidigare i hög grad negligerats, visar sig härbärgera viktiga energifält. Det tumultartade och icke-ordnade blir en påminnelse om hur konsten ofta utvecklas genom kollisioner, irrationella förbindelser och händelser i marginalen.

Det här är en historia som fortfarande håller på att skrivas om, och en del av tilläggen och de förskjutna perspektiven har att göra med framväxten av ett nytt och mer integrerat konstbegrepp. Det handlar om att vara mitt i, ungefär som Tony Conrad när han spelar in Vietnamdemonstrationen: genom fältinspelningar, dokumentära arbetsmetoder och olika

former av interaktion blir rikedom och komplexiteten i varje enskilt ögonblick uppenbarade.

I maj 2006 intervjuas jag av Henrik Rylander och Joachim Nordwall för radioprogrammet Frispel, om noisemusikens olika förgreningar. Vi sitter i en korridor på musikhögskolan i Göteborg. Timmarna före har jag hållit i ett seminarium med skådespelaren Henric Holmberg och pianisten Maria Rostotsky, kring en pianosonat av Beethoven. Vi har bland annat diskuterat tystnadens roll i sonaten. Vad betyder det som låter inne i huvudet för det konkreta lyssnandet hos den som spelar? Gömmer det sig ett slags tinnituseffekt i musikens pauser och ögonblick av klanglig tvetydighet? Vad är det för inre oväsen som är förutsättningen för Beethovens tånjande av tiden?

När jag talar med Henrik Rylander och Joachim Nordwall slår det mig att Beethovens musik, i just denna bemärkelse, står förbluffande nära uttrycket i den japanske noisemusikern Merzbows öronbedövande framträdanden. I båda fallen drivs musiken mot ett tillstånd av entropi där krafterna tycks upphäva sig själva. Merzbow har själv uttryckt viljan att använda oväsen som ett sätt att skapa en alternativ tystnad, en absolut motvikt till den högljudda hyperaktiviteten i det japanska samhället. Den omtalade *Merzbox*, bestående av 50 cd-skivor, kan förefalla som ett tröttsamt upprepande av samma sak. Men också i det extremt repetitiva kan ett oändligt antal variationer ge sig tillkänna. Eller som ett av korten i *Oblique Strategies* uttrycker det: "Repetition is a form of change".

Från Beethoven till Merzbow och tillbaka igen. Så blir ljudkonsten en serie närstudier av hur klanger förhåller sig till rum, en konceptuell vridning av det som kan förefalla fixerat i sina betydelser. Det som är känt och etablerat blir plötsligt ett landskap att gå vilse i, ett ofantligt bibliotek med volymerna tätt, tätt intill varandra men placerade huller om buller. De kreativa missförstånd som uppstår leder till nya oväntade läsningar, nya ljudkartor. Det är inte det minsta säkert var det ena börjar och var det andra tar vid. Genrebegreppen kolliderar med varandra.

En nyckeltext för förståelsen av hur intimt exempelvis minimalismen och konceptkonsten hänger samman är tonsättaren, musikern och ljudkonstnären Henry Flynts essä "La Monte Young in New York 1960-62" (ingår i antologin *Sound and Light: La Monte Young Marian*

Zazeela, ed. William Duckworth & Richard Fleming, Bucknell University Press 1996). Det handlar konkret om hur La Monte Young flyttar från Kalifornien till New York i oktober 1960 (efter att konstnärskollegan Robert Morris gjort detsamma och börjat arbeta på ett postkontor i New York under sommaren samma år). Under perioden december 1960-juni 1961 producerar La Monte Young en serie konserter i Yoko Onos loft med bland andra Terry Jennings, Henry Flynt, Jackson Mac Low och Robert Morris. Därefter skapar han ensemblen The Theatre of Eternal Music för att utveckla sina idéer om ett musikskapande baserat på monotont utdragna klanger och långsam föränderlighet.

Men i sin detaljrika och tankesprångsteta text visar Henry Flynt samtidigt hur idén om det minimala är på en gång för diffus och för definierad, och pekar på betydelsen av andra, mer divergerande tankelinjer, alltifrån cooljazz och amerikanska folksånger till konceptkonstens experiment med språkingrepp och politiska provokationer.

Henry Flynt är också den som först myntar begreppet concept art genom ett verk skapat i juli 1961, med den långa och kryptiska titeln "Concept Art: Work Such That No One Knows What's Going On (July 1961) (One just has to guess whether this work exists and if it does what it is like.)" Under en konsert på The Dramatic Arts Center i Ann Arbor, i december 1961, gör La Monte Young ett framförande som också är en kommentar till Henry Flynts konceptstycke, nu med titeln "Realization of Henry Flynt's Work Such That No One Knows What's Going On, December 8, 1961, La Monte Young (My guess is that this work exists and that it is of such a nature that one just has to guess whether this work exists and if it does, what it is like.)"

Under några få månader, strax före och strax efter 1960, förskjuts perspektiven och ett nytt, öppnare konstbegrepp växer fram. Det handlar om konstnärer med kopplingar till Fluxusgruppen som George Brecht, Dick Higgins, Yoko Ono och La Monte Young, om musiker och tonsättare som Terry Jennings, Richard Maxfield och Toshi Ichianagi, om konceptuellt inriktade konstnärer som Robert Morris, Nam June Paik och Walter De Maria. I många av dessa aktiviteter står intresset för språk i centrum, något som i sin tur, för flera av de inblandade, är ett resultat av mötena med John Cage när denne undervisade på The New School of Social Research i New York 1957-59. Cages undervisning gick ut på att de medverkande presenterade nya verk för varandra. Processartade stycken med en öppenhet mot vardagens ljud och händelser. Konsten osynliggjord, införlivad med det som äger rum ändå.

Ett av de verk som skapades i klassrummet var George Brechts *Time-Table Music* från sommaren 1959. Det byggde på att de medverkande samlades på en tågstation och använde

klockslagen i tågtidtabellerna som angivelser för när ljuden skulle skapas, men utan att tala om för de förbipasserande att någon form av konstaktivitet ägde rum.

Senare samma år höll George Brecht, som hade en bakgrund som målare med en dragning till den abstrakta expressionismen, en utställning på Reuben Gallery i New York med titeln *Towards Events*. Den bestod av olika spelmoduler och kortinstruktioner för besökarna, bland annat ett konceptuellt patiencespel. Termen Event kom George Brecht därefter att använda som samlande beteckning för sina olika aktiviteter och framträdanden. ”Event-partituren är poesi som genom musik destillerats till fakta”, lyder ett Brecht-citat från början av 1960-talet.

Idén till hans första Event dök upp under en vårdag 1960. George Brecht stod i en skogsdunge utanför sitt hus i New York-förorten East Brunswick och väntade på sin fru. Hans engelska Ford stationsvagn hade motorn igång och vänster blinkers stod och tickade. Plötsligt gick det upp för honom att ett verkligt Event skulle kunna skapas ur situationen, och resultatet blev *Motor Vehicle Sundown (Event)* där ett antal bilar samlas i skymningen med motorerna på och där förarna utför olika handlingar som finns angivna på instruktionskort. Av sammanlagt 44 kort har varje förare 22 stycken och av dessa anger 11 enbart tystnad medan den andra hälften talar om att man exempelvis skall sätta på eller stänga av ljuset, öppna eller stänga dörrarna, använda tutan etc. Varje förare bestämmer själv hur länge de olika händelserna skall pågå.

Motor Vehicle Sundown kom senare att ingå i *Water Yam*, en låda med partitur och anvisningar till olika performancestycken skapade under åren 1960-63. Ett av de mest omtalade verken, och numera något av en Fluxusklassiker, är *Drip Music (Drip Event)* från 1959-62. ”För en eller flera utövare. En källa med droppande vatten och en tom behållare ordnas så att vattnet hamnar i behållaren. Version två: Droppande.” Några har ännu kortare och mer lakoniskt utformade anvisningar. Det mest radikala i denna bemärkelse är ett stycke från våren 1961 med titeln *Bach*. Det består av ett enda ord: Brasilien.

I ett samtal mellan George Brecht och Michael Nyman, publicerat i tidskriften *Studio International* 1976, frågar Nyman om stycket möjligtvis är inspirerat av Heitor Villa-Lobos verkcykel *Bachianas Brasilieras* från 1930-talet, där Villa-Lobos kombinerade Bachtranskriptioner med brasiliansk folkmusik. Nej, absolut inte, svarar George Brecht. ”I så fall hade stycket reducerats till en gåta som man skulle försöka finna svaret på. Jag har ingenting emot gåtor, men en gåta har oftast bara ett svar, medan Bach har en hel uppsättning av möjliga svar.”

Michael Nyman nämner att vardagliga föremål som stolar, bord och pallar är flitigt förekommande i anvisningarna till de olika eventstyckena. Han frågar hur deras användning

skiljer sig från La Monte Youngs *Poem for Chairs, Tables, Benches etc and Other Sound Sources* från april 1960, där stolarna, borden och bänkarna skall dras, skjutas, halas och skrapas utmed golvytan enligt tidsangivelser som hämtats slumpmässigt från olika nummertabeller och telefonkataloger (en anteckning till stycket säger också att det kan pågå upp till tio dagar).

George Brecht svarar att för hans del var vardagligheten själva poängen. ”Och att använda vanliga stolar och bord var så vardagligt det kunde bli. Ibland, när de användes i någon föreställning, blev de helt förbisedda av publiken. På slutet av en vernissage kunde bordet, där jag placerat några speciellt utvalda objekt, vara helt täckt av glas som det blev ringar kvar efter. Så nog lyckades detta uppsåt alltid. I La Monte Youngs fall rörde sig mer uppenbart om ett musikaliskt verk. Men även där, minns jag från det första framförandet på The Living Theatre, rörde det sig om helt vanliga, uttjänta bänkar och bord.”

Men har dessa obskyra konstaktiviteter och anti-musik-framföranden så mycket med ljudkonstens erövringar och estetiska inbrytningar att göra? Är de inte bara uttryck för en nydadaistisk experimentlusta som blev ett slags avantgardemode kring just 1960 och som i efterhand har fått ett nostalgiskt skimmer över sig?

Det är lätt att stirra sig blind på det visuellt extravaganta och komiskt utmanande, till exempel i George Brechts *Piano Piece* från 1962, där en blomvas placeras ovanpå ett piano, eller hans stråkkvartett från samma år, där musikernas enda aktivitet består i att skaka hand med varandra. Men det väsentliga i Fluxuskonsten äger rum i det osynliga och icke-manifesterade, i inflätningarna av drömd verklighet och påtaglig materialitet, något som i synnerhet gäller La Monte Youngs verk från åren kring 1960.

Det monotona och enträgna i La Monte Youngs tidiga experiment fungerar som matriser för aktioner och händelser långt fram i tiden. Det rör sig om ett metodiskt upprepande av ett ytterst begränsat material, till exempel i *Poem for Chairs, Tables, Benches etc and Other Sound Sources*, i *Composition 1960 #10*, eller i *Compositions 1961* – där frasen om att dra ett rakt streck som skall följas blir utgångspunkt för en serie identiska variationer, sammanlagt 29 stycken, utförda under perioden 1 januari-18 december 1961. De till synes enkla och obetydliga handlingarna får, genom det statiska upprepandet, översinnliga betydelser. Och de fortsätter in i en ny tid, där gränsdragningarna mellan konst och musik, människa och samhälle är än svårare att göra.

Det är detta som är så stimulerande, inte minst i kommunikationen mellan La Monte Young och Robert Morris: upplösningen av dualismen mellan det tänkta och det verkliga. I ett brev från Morris till Young, poststämplat 7 september 1960, formuleras paradoxen om det nya i det

som upprepas: ”På vilken nivå är något inte delbart från något annat och på vilken nivå är det (utför det andra på exakt samma vis som det första) utan relation till det föregående?”. Detta är ju onekligen kryptiskt formulerat. Läs meningen en gång till, långsamt.

Robert Morris lägger till att det nya har monokroma förtecken och att det uppstår, som ett högre tillstånd, genom upprepning och detaljfixering. Han avslutar med en verkidé: ”Gör en låda, även en som innehåller någonting, och lämna den på ett fält.” Det är en hänvisning till Marcel Duchamps ready made från 1916, *Med gömt oväsen*, men förebådar också Robert Morris verk från 1961 ”Gör ett objekt som försvinner”.

Ett annat Robert Morrisverk med mer uppenbara ljudkopplingar är ”Låda med ljuden från sin egen tillverkning” från 1961. Det består av en liten låda i valnötsträ med en bandspelare och högtalare inuti som återger ljuden från när objektet sattes ihop. En liknande kombination av konkretion och mysticism finns i ett verk av Walter De Maria, också det från 1961: ”Pelare med en boll ovanpå” (titeln är en hänvisning till Robert Morris som 1961 gjorde en serie skulpturer med titeln *Columns*). Walter De Maria har beskrivit verkets idé som ett spel mellan det synliga och osynliga: ”Jag har byggt en låda som är 2,5 meter hög. Längst upp placeras en liten guldboll. Givetvis kommer ingen att kunna se bollen som ligger där ovanpå lådan. Det är bara jag som vet att den är där.”

Under sin första tid i New York, 1961-62, arbetade Walter De Maria enbart i trä. Han gjorde bland annat en sju meter hög skulptur, *A Statue of John Cage*, som både är en hyllning till och en kritik av romantiken i Cages fria estetik. Den visar ett fyrkantigt rum med galler runt. Fyra år senare, 1965, gjorde Walter De Maria om skulpturen, men nu i rostfri stål, och kallade den *Cage II*.

Vid ungefär samma tid spelar Walter De Maria trummor i en tidig upplaga av Velvet Underground. Hans primitiva och reducerade trumspel kan höras på en skramlig arkivinspelning från 1966 med gruppen Henry Flynt & the Insurrections (*I Don't Wanna*, Locust Music 2004). Också denna udda kombination av Bob Dylan och Bo Diddley, boogierytm och konceptkonst hör till berättelsen om de esoteriska idéernas förflyttningar mellan konstformerna, över skaklarna mellan det skrämiga och det sublima.

Som ett svar på John Cages anekdotiska berättelser i föredraget ”Indeterminacy” hade La Monte Young våren 1960 skapat textverket *Lecture 1960*. Det var ett försök att ta sig förbi och bortom Cages influens på konst- och musikscenen och innehöll bland annat frågan ”Vem är John Cage?”. La Monte Youngs huvudpoäng var att det verkligt nya i musiken bestod i att befinna sig mitt i ljudflödet, att övermannas av ljuden, i stället för det brukliga och mer distanserade förhållningssättet inom den etablerade konstmusikkulturen.

Under våren 1960 samarbetade La Monte Young vid ett flertal tillfällen med dansaren Ann Helprin. Ett av styckena för Helprins dansworkshop var *2 Sounds* från april 1960, där La Monte Young och Terry Riley utgick från två klanger, dels konservburkar som skrapas mot glas och dels en trumpinne som dras över ytan av en gong. Det blev ett formidabelt och öronbedövande oväsen. Under samma aprilmånad utforskade La Monte Young denna "noise-monotoni" i en improvisation tillsammans med Helprin, där han slog med underarmarna mot klaviaturen så att det blev oupphörligt buller av upprepade klusterklanger. Varje klang exakt lika lång och lika hårt spelad och med exakt lika långa pauser, ungefär en sekund, mellan klangerna; det är detta stycke som året därpå får titeln *566 to Henry Flynt*, och därefter kallas *X for Henry Flynt*, alternativt *Arabic Numeral (Any Integer) to H F*.

Både La Monte Young och Robert Morris brukar beskrivas som minimalister, men vad betyder egentligen denna stilbeteckning mer än att de som konstnärer använder sig av ett begränsat material? Hösten 1962 får Henry Flynt ett brev från Robert Morris där han fångar svårigheten att skapa en ny konst i förhållande till den som har varit, inklusive idékonstens alla genombrott. "Svårigheten med nya idéer är att de är så svåra att få till. Även de främsta har bara haft ett par verkligt bra (... vad jag menar med 'nya idéer' är inte primärt de som kan hänföras till 'konceptkonst', de rör snarare påverkan på konstformernas strukturer än det specifika innehållet eller formen). När man väl med passion gett sig kast med dessa ansträngningar – och försökt ett tag – blir man medveten om nödvändigheten av att upprepa sig själv innan nya saker kan uppträda: en position som är svår för att inte säga omöjlig att acceptera för den som har stora 'idémassiga' ambitioner."

Att upprepa sig för att ta sig igenom och hitta det nya: kanske är det också något som måste ske över tid, på samma sätt som det tog 70 år innan Erik Saties *Vexations* framfördes första gången? Har ljudkonstens förskjutningar och omformuleringar något med denna repetitiva tidsrörelse att göra? Med drömnivåerna i La Monte Youngs överträdelser och esoteriska ljudexperiment kring 1960? Med ett överlämnande som också är en transformation, en tillblivelse?

1960 publiceras Ulf Lindes bok om den öppna konsten, *Spejare, en essä om konst*. Lindes resonemang kom att bli avgörande för de kretsar av författare, tonsättare och konstnärer som några år in på 60-talet ritade om konstkartan och skapade förbindelser mellan det svenska och det amerikanska avantgardet. Själva upplägget i Lindes essä, med tre underavdelningar inklusive fem konstnärspresentationer som exemplifierar det estetiska programmet, har fungerat som en matris för min egen bok. Det handlar om en lek med formen och konstruktionen, ett måhända ansvarslost sätt att förhålla sig till ett tidigare arbete. Men jag vill

pröva om ljudkonsten i dag står vid ungefär samma position som det informella måleriet i Lindes tappning befann sig kring 1960.

I avslutningskapitlet skriver Ulf Linde något som jag tror fortfarande gäller, men i överförd form, med ljudkonsten som en av passagerna in i en ny konst och musik: ”Till skillnad från de äldre generationerna gjorde de informella inte sin utbrytning i namn av något som utgavs för att vara överlägset. Tvärt om betonade de det värdelösa – smutsen, den drällda färgen, plumpen, fläcken. Sådant som utmanade varje tanke på så höga värden som renhet och sanning.” Detta är också en del av ljudkonstens självförståelse. Den förhåller sig interaktivt till sina omgivningar, den är inte isolerad, den säger ja till det skräpiga och ofullständiga.

En av dem som i början av 1960-talet tar intryck av La Monte Youngs estetik är Åke Hodell. Han befinner sig i publiken på Atelierteatern i Stockholm 1-3 mars 1963 när Dick Higgins och Alison Knowles framför olika Fluxusverk. Ett av de stycken som ingår är La Monte Youngs Composition nr 7, ”To be held for a long Time”, och enligt Bengt af Klintberg är upplevelsen av denna enda klang på tramporgel, utsträckt i 45 minuter, förmodligen den utlösande faktor som gör att Hodell senare under året tar steget över i ljudkonsten med sitt verk *Igevä*. Upprepningen som metod kommer hädanefter att bli något av den röda tråden i Hodells konstnärskap, med vissa nyckelfraser som kommer tillbaka om och om igen, som ett ständigt återvändande till brottsplatsen, de mentala fixeringspunkterna. Att repetera som ett sätt att arbeta sig in mot kärnan.

En annan person som tidigt tar intryck av La Monte Youngs och Terry Rileys upprepningsteknik är tonsättaren Folke Rabe. Han lärde känna Terry Riley 1963 under dennes besök i Finland tillsammans med regissören Ken Dewey, strax efter att Riley gjort sin fantastiska musik till Ken Deweys teaterföreställning *The Gift* i Paris (där Riley använde bandspelare för att manipulera, förlänga och förkorta klangerna från Chet Bakers kvartett, kanske det första exemplet på en genuint psykedelisk musik; verket finns utgivet på cd på skivan *Music for the Gift*, skivmärke Organ of Corti).

Samma år gjorde Folke Rabe en resa genom Europa och såg bland annat Ann Helprins danskompani göra ett framträdande på Venedigbiennalen. Helprin flyttade runt tre tomma läskedrycksflaskor på scenen, enligt ett noggrant och precist schema.

”Det var en omtumlande upplevelse, på samma gång delikat och omstörtande”, säger Folke Rabe. ”Många blev förbannade på grund av det långsamma, närmast sömngångaraktiga

tempot, men jag blev helt uppslukad av koncentrationen i uttryck. Det var magiskt, som en visuell form av Terry Rileymusik, men innan den sortens musik egentligen skapats.”

Efter mötet i Finland – där Terry Riley tillsammans med Henrik Otto Donner och Ken Dewey skapade performancestycket *Street Piece Helsinki* med aktiviteter på fyra olika platser samtidigt i Helsingfors centrum – åkte Folke Rabe och Jan Bark över till USA våren 1965 och samarbetade med Terry Riley, Morton Subotnick och Pauline Oliveros vid San Francisco Tape Center. Här komponerade de varsitt verk; Rabe gjorde collagestycket *ARGH!*, där fragment från olika popstationer manipulerats, medan Bark skapade *Ach Chamberlin* där utgångspunkten är ljud från den analoga syntesizern Chamberlin, ett slags tidig sampler med förinspelade klanger (båda styckena finns med på skivan Folke Rabe/Jan Bark *ARGH!/King Disk* 2006). Under samma resa fick Rabe höra La Monte Youngs ensemble i New York. Musiken var på så stark ljudvolym att han fick tinnitus.

Jag träffar Folke Rabe i konstnären Dan Fröbergs kök på Risåsgatan i Göteborg för att tala om Rabes banbrytande ljudverk *Va??* från 1967. Det kom till i EMS gamla klangverkstad, ett kontrollrum på Sveriges Radio som var en temporär plats innan den stora datorstyrda elektronmusikstudion stod färdig året därpå. Rabes stycke gavs ut på skiva några år senare på den tyska skivetiketten Wergo, då med titeln *Was??* och med Bo-Anders Perssons bandstycke *Proteinimperialism* på baksidan, också det tillkommet 1967. På omslagets baksida ser man Rabe och Persson fotograferade tillsammans i Liljansskogen i Stockholm. Från träden hänger det bananklasar samt bilder av gamla spelmän, indianer och områden skövlade av miljöförstöring.

”Ja, det skulle ju vara bananer under de åren”, kommenterar Folke Rabe. ”Bo-Anders kom senare att utveckla det visuella inslaget med sina grupper International Harvester och Träd, Gräs & Stenar. Under konserterna lät de ofta projektioner ackompanjera det dronebaserade spelet, fotografier av vanliga bostadsområden, oljeutsläpp, ursprungsbefolkningar. Det skapade känslan av en sammansatt civilisation på väg mot sin undergång.”

Det som gör *Va??* till så starkt och genomgripande verk är inte minst transparensen i strukturen: man hör verkligen varje mikroförändring, hur musiken successivt vrider sig, från utgångspunkten 100 hz, ettstrukna g, och de tillagda frekvenserna som skapar ett G-

durackord, och hur klangspektrumet sedan förskjuts och gör den ursprungliga grundtonen till tersen i ett Essdurackord. Folke Rabe berättar att stycket under lång tid bara fanns i tankeform och att han hade funderat i säkert ett år innan det fick sin tekniska realisering. Som Folke Rabe uttrycker det ville han inte komponera i den tidiga minimalismens anda. ”Upprepning ansåg jag vara kört.”

Musiken utgår från sinustoner, men dessa har sedan bearbetats och förvrängts och bland annat körts genom ett Hammond Lesleykabinett. Det som fascinerar är inte minst hur ett slags smuts eller dammoln lägger sig över tonmaterialet och får klangerna att virvla runt. Stycket tycks bryta sig ur sin egen struktur. Det börjar i en fokusering på den enskilda punkten, men de fysiska vibrationer som de allt tätare lagren av övertoner ger upphov till skapar efterhand en påtaglig rörlighet. Klangerna flyttar sig. Hela tiden.

Om musiken handlar om något så är det själva lyssnandet. I känsligheten för mikrovariationerna i varje enskilt ögonblick blir stycket en spegelbild av det som aldrig är likadant, hur lika det i förstone än kan verka. Det rör sig om naturens musik, inklusive skillnaderna som gör att ett löv aldrig är identiskt med ett annat löv. Denna aspekt av Rabes stycke blir om inte annat uppenbar när man i svit lyssnar på de två versionerna av *Va??* (finns på cd-versionen av stycket, utgiven under titeln *What??*, på etiketten Dexter's Cigar). Den andra versionen är dubbelt så lång som den första, helt enkelt därför att den går på halva hastigheten. I långsamheten blir rörligheten ännu tydligare, känslan av oupphörliga förflyttningar utmed musikens flyktlinjer.

Något liknande äger rum på inspelningarna med Bo Anders Perssons grupp Pärson Sound från 1967-68, en konstellation som senare under 1968 byter namn till International Harvester. I det enträget repetitiva tar musiken upp spåret från Terry Riley som våren 1967 besökt Sverige och bland annat skapat stycket *Olson III* tillsammans med elever i Nacka musikklasser.

Pärson Sound-låtarna har en sällsam psykedelisk tyngd. Tempot är genomgående långsamt och dröjande, som om spelet kommit till i ett tillstånd av kollektiv försjunkhet. Det finns också en märklig sorgsenhet, till exempel i den långa improvisationen ”How to Survive” som avslutar skivan *Sov Gott Rose-Marie* (Love Records 1968, utgiven på cd 2001 av Silence

Records). Låten spelades in under en konsert i Vitabergsparken i Stockholm sommaren 1968; musik med en gåtfull utsträckthet i klangrummet, parkmusik med spridda ljud och spridda tankar. Det återhållsamma spelet från handtrummor, cello, flöjt och gitarr och den inåtvända, nynnande sången, blandar sig med hundskall och ljudet av barn som leker. Från La Monte Young och Terry Riley rätt in i den svenska vanligheten.

Jag har vid ett flertal tillfällen sett och hört konstnärduon Guds Söner, det vill säga Leif Elggren och Kent Tankred, utföra sitt verk *Guds Söner kör stolar*. Varje gång har det varit lika fascinerande och överväldigande (och dessutom lika öronbedövande; prova själv att dra en stol utmed golvet och pressa den mot golvytan – ljudet kan bli väldigt starkt). Man skulle kunna tro att deras performance tillkommit som en parafra på La Monte Youngs stol-, bords- och bänkskraparpoem, men när Guds Söner framförde verket första gången, i slutet av 1980-talet på Fylkingen i Stockholm, kände de inte till La Monte Youngs stycke. Det var bara det att stolarna stod där, staplade på varandra, väntande på att användas. Det lät helt fantastiskt när man drog dem utmed golvet och de blev omedelbart en del av Guds Söners föreställning denna kväll. Sedan har det blivit ett repetitivt och återkommande inslag i Guds Söners framträdanden. Leif Elggren tror att de har dragit stolar vid kanske 20 olika tillfällen under den senaste tioårsperioden.

När vi ses för att prata om det repetitivs betydelse, både vad gäller detta specifika verk och i hans konstnärskap över huvud taget, talar Leif Elggren om behovet av enträgenhet. Att gå runt, runt i cirklar, eller som huvudpersonen i Greven av Monte-Christo, som använder en sked för att gräva sig ut ur fängelsehålan. Han säger att stolarna fungerar som en påminnelse både om kroppens begränsningar och om behovet av omöjliga uppgifter, som trotsar tyngdlagarna och de allmänna överenskommelserna om vad man exempelvis får göra med en stol. Under framträdandena kan stolarna bli föremål för rena cirkusakter, när de kastas upp i luften. Det förekommer också att Guds Söner-medlemmarna lägger sig ned och drar stolarna över sig, som om de vore tunga pråmar.

Ett av dessa framträdanden ägde rum på Konsthallen i Göteborg, i samband med Leif Elggrens utställning *Flown Over by an Old King*. Efter en serie teatraliska förflyttningar med stolarna inne på museet, fortsatte det hela ut på Götaplatsen, förbi Poseidonstatyn och sedan nerför Avenyn. Det var en rent sublim upplevelse att se Leif Elggren och Kent Tankred dra varsin stol utmed trottoarytorna och till slut försvinna i fjärran, bland människorna som var ute på lördagsshopping.

Att det blev stolar hör delvis samman med ett intresse för vardagsföremål och ting i den närmaste omgivningen som möjliga instrument i ljudskapandet. Guds Söner har till exempel

gjort framträdanden där de använder krattor, förstärkta med kontaktmikrofoner, och en av deras föreställningar har titeln *Guds Söner möblerar om*. Den består av ett vardagsrum med bord och stolar, bokhylla och klädhängare, dammsugare och primuskök, skrivbord och brödrost, som efterhand demoleras och slås sönder. En annan sorts möblemangsmusik än den Satie tänkte sig. Men likväl: möblemang som blir musik.

Leif Elggren säger att han inte är främmande för tanken att *Guds Söner kör stolar* ändå blir ett La Monte Young-verk, även om det inte ursprungligen fanns någon sådan avsikt att citera eller apostrofera. Han har flera gånger besökt La Monte Youngs och Marian Zazeelas Dream House i New York där några av deras kompositioner står på för jämnan, som evighetslånga installationsverk. Han säger att han attraheras av det zenbuddistiska draget; att skala bort för att nå kärnan, samtidigt som musiken uppenbart hör ihop med rummet, med de energier och klanger som skapas när ljuden vibrerar tillsammans med väggarna, golvet, taket och människorna i rummet.

”Det intressanta med den sortens upprepning som *Drar stolar* är uttryck för, är att det också handlar om ett frågande”, säger Leif Elggren. ”Själva utgångsidén finns där som en fråga som inte blir till fyllest besvarad. Så kommer andra personer till och ställer samma fråga och efterhand uppstår nya möjligheter och nya svar. Man hjälps åt helt enkelt.”

La Monte Young dyker upp som en oavsiktlig referens även i en tidigare performance av Leif Elggren, *63 krypningar* från 1981, som var en del av föreställningen *Vavd/Trans/Aktion* på Fylkingen. När La Monte Young framförde *Composition #7* i början av 1960-talet brukade han använda en lina som han spände utmed golvytan, för att sedan dra ett rakt streck med krita som följde linans sträckning. I sin performance följde Leif Elggren också ett streck som han dragit med tejp över Fylkingengolvet, från den ena väggsidan till den andra. Vid streckets båda slut hade han placerat masonitskivor med tavelbelysning och där skrev han, efter varje krypning, ett efter ett de 63 orden i en egenkonstruerad ordbok (den börjar med liv, jord, kött, död, sten, eld, järn och slutar med regn, dörr, gud, snö, värme, glas, måne).

Siffran 63 är viktig i Leif Elggrens konstnärskap. Under 1970-talet arbetade han mycket med koppargravyr och i hans ljudkonst kommer koppar, vars atomvikt är just 63, att fortsätta att vara ett viktigt element. Själva överträdelsen från det visuella till det ljudande äger rum 1981 i form av verket *Cu* där Elggren fyller en kopparplåt, försedd med kontaktmikroner på undersidan, med olika streck och repor. De sju minuter som akten pågår blir ena sidan av en singelskiva. På den andra hörs ljuden när Elggren polerar plåten med stål. Verket är lika mycket uttryck för en mental förvandlingsprocess som ett ljudstycke.

Under ett telefonsamtal hösten 2002, när Leif Elggren befinner sig i Mexico City för invigningen av en ambassad för konungariket Elgaland-Vargaland (där Leif Elggren och Carl Michael von Hausswolff är kungar), berättar Leif om en upplevelse dagen före som påminner om Walter De Marias trälåda med en guldboll högst upp. Leif hade besökt de berömda sol- och månpyramiderna i Teotihuacán, strax utanför Mexiko City. Det tog flera timmar att nå toppen av en av pyramiderna och när han till slut kom upp låg det en hund och sov på toppen. ”Det var en mystisk känsla med den där hunden, hur hade den kommit dit? Kanske var detta alla hundars hund, kanske hundarnas kung?”

På ett kafé vid Norrmalmstorg i Stockholm träffar jag Carl Michael von Hausswolff. Han har med sig sitt exemplar av La Monte Youngs Composition 1961, en liten, fyrkantig trycksak i blå färg. Hausswolff har själv, vid flera tillfällen, framfört La Monte Youngs ”Draw a Straight Line and Follow It”. Första gången ägde rum 1981, på Fylkingen i Stockholm, och därefter har han bland annat utfört det under en Fluxuskväll på Moderna Museet där han framförde verket tillsammans med konstnären Bodil Blå. Hon drog den tejpade linjen och sedan följde Hausswolff efter med krita. De stannade dock inte i rummet utan fortsatte ut på parkeringsplatsen, som en markering av att linjen kan ha en evighetslång fortsättning.

”Det intressanta med utförandet av Draw a Straight Line, speciellt när man gör det många gånger, är att det tillkommer konceptuella nivåer som ligger utanför La Monte Youngs ursprungliga avsikter”, säger Carl Michael von Hausswolff. ”Man kan till exempel uppfatta det tankemässigt, där linjen är något man skall följa i det egna livet. Det jag tycker om med Fluxusverken är samtidigt enkelheten och kärnfullheten. De har en speciell kombination av koncentration och humor, men met ett enormt allvar i botten. Det är som Gunnar Ekelöf brukade säga: kan man inte se allvaret i humorn är det något fundamentalt fel. För mig har Fluxusverken fungerat som en påminnelse: man måste verkligen göra dem på sitt eget sätt, man kan inte förlita sig på någon annan, inte härma andra som har utfört dem tidigare, de kräver en fullständig närvaro.”

Det finns en tydlig förbindelse mellan La Monte Youngs raka streck och Carl Michael von Hausswolffs egna inspelningar. Ett talande exempel är Ström från 2001 (raster-noton) där en baston på 50 hz ljuder genom den 48 minuter långa kompositionen, som en enda lång, obruten linje, samtidigt som man hör elektriska störningar som Hausswolff har spelat in med telefonavlyssningsutrustning på olika platser runt om i världen. Den minimala estetiken präglar också de fyra spåren på skivan Leech från 2006 (raster-noton), där Hausswolff använt sig av ljud och energitillstånd hämtade från elektrisk apparatur som varit utgångspunkten för verk av konstnärerna/artisterna Olafur Eliasson, Carsten Höller, Tommi Grönlund/Petteri

Nisunen och Richard D James. Det är stramt så det räcker, minimal techno utan rytm, med bara knastret kvar. Musik från tomma rum där det som samplats är själva tomheten, strecken i luften när tonerna klingat ut.

Ett liknande uttryck kan man hitta hos artister som Pan Sonic, Ryoji Ikeda, Alva Noto och Rafael Toral liksom hos de improvisationsmusiker och laptopmusiker som brukar nämnas i samband med genrebegreppet ”den nya reduktionismen”, till exempel Thomas Lehn, Keith Rowe, Sachiko M, Bernard Günther och Mark Wastell. Det finns mängder av ytterligare namn att nämna, men det väsentliga i det här sammanhanget är inte fullständigheten i historieskrivningen. Denna text har inga som helst representativa anspråk (det räcker för övrigt med namn och namedropping nu, inte sant?).

Det avgörande är i stället drömnivån som gör 1960 till ett närvarande tillstånd, en vibration som också är en tillblivelse, en väg in i nuets ljudkonst. Ett verk som Henry Flynts konceptstycke *Concept Art: Work Such That No One Knows What's Going On (July 1961)* (*One just has to guess whether this work exists and if it does what it is like*) handlar i första hand om en tänkt musik, en musik som eventuellt skulle kunna låta, men lika gärna kan befinna sig i tystnadens väntläge.

I detta tankerum återreflekteras skärvorna av det konceptuella idématerial som Marcel Duchamp sysselsatte sig med knappt 50 år tidigare. En konstnär som Robert Morris var intensivt upptagen av Duchamps idéer under åren strax efter 1960 och detsamma gäller Ulf Linde. 1960 är för övrigt det år som den franske författaren Raymond Queneau skapar OuLiPou, Verkstaden för potentiell litteratur, där några av de framträdande medlemmarna kommer att bli Italo Calvino, Georges Perec, Harry Mathews, Jacques Roubaud – och, från 1962, Marcel Duchamp.

Nu, ytterligare närmare 50 år senare, återkommer reflexerna i mycket av den samtida ljudkonsten. Man kan se och höra det i ett verk som Christian Marclays installation *Klockan och glaset (ljud och tystnad)*, visad under våren 2006 på Moderna Museet. Utgångspunkten är dubblingen av sprickan i den amerikanska frihetsklockan, The Liberty Bell, och sprickan i Marcel Duchamps verk Det stora glaset. Verket består bland annat av ett filmcollage där mängder av mer eller mindre slumpartade korrespondenser och parallella skeenden flimrar förbi.

Under en sekvens dyker ordet Drone upp, som en av flera kapitelrubriker. Det följs av bilderna av spjälorna i ett trappräcke och någon som går långsamt nedför trappstegen samtidigt som man hör skrapklanger från en cello. Poängen är den naiva förtjusningen i detaljerna, samtidigt som det ena inte nödvändigtvis har med det andra att göra. Det som visas

är fantasten Duchamp, Jules Verne-konstruktören och Houdini-magikern som upplöser gränserna mellan ljud och icke-ljud, tomhet och fulländning, dröm och verklighet.

Och kanske är det just här, i de suddiga gräns- och fantasizonerna, som La Monte Youngs idéer tar vid? Efter de Fluxusartade textverken kring 1960 började La Monte Young arbeta med en utpräglad drömmusik med långa och utdragna tidsförlopp. Bland det första han komponerade i denna nya anda var verkcykeln *The Four Dreams of China*, som kom till under en bilresa mellan San Francisco och New York i december 1962. På en restaurang utmed vägen skrev La Monte Young ned en första skiss på en servett.

I dessa stycken, med sina karaktäristiskt långa titlar som till exempel *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer*, återskapar La Monte Young ljudminnena från barndomen i det lilla samhället Bern i Idaho. Som 4-5-åring brukade La Monte Young gå till en speciell telefonstolpe, i en vägkorsning strax utanför Bern. Han ställde sig intill stolpen och lyssnade som förhäxad till de ihållande toner som hördes i ledningarna.

En annan klang som fångade honom var det elektriska ljudet från den lilla kraftstationen, precis bredvid den Conoco bensinstation som ägdes av La Monte Youngs farfar och där hans far arbetade. ”Jag ställde mig precis utanför det inhägnade område som innehöll omkring tjugo transformatorer och lyssnade på det starka och komplexa ljudet. Under varma dagar kunde jag klättra upp på de stora bensintankarna och i det heta solskenet, omgiven av bensinångorna, lyssnade jag till ljuden, dagdrömde och såg bort mot bergen i fjärran.”

Under sin första tid i New York börjar La Monte Young att fantisera kring en möjlig sköldpaddsmusik, och från och med 1964 kommer ”The Tortoise, His Dreams and Journeys” bli ett samlande namn på många av de stycken som framförs av The Theatre of Eternal Music. Sköldpaddan blir själva symbolen för ”den andra tiden”, den utsträckta drömtid som bara pågår och pågår. Eller, som La Monte Young uttrycker det: ”Sköldpaddorna har varit sköldpaddor i 200 miljoner år, det är 199 miljoner år längre än människorna har varit människor.”

Det finns ett slags återsken av de extrema tidslängderna i La Monte Youngs kinesiska drömmusik i W G Sebalds promenadessä *Saturnus ringar* (Panache, Bonniers, 2007). Under Sebalds färd till fots genom det engelska grevskapet Suffolk, stöter han på en smal metallbro över floden Blyth. Bron byggdes 1875 för den smalspåriga järnvägen mellan Halesworth och Southwold, men enligt lokalhistorikerna, skriver Sebald, var järnvägen ursprungligen avsedd för kejsaren av Kina, möjligtvis som en förbindelse mellan palatset i Peking och ett av kejsarfamiljens sommarresidens. Järnvägsvagnarna pryddes i alla fall av en målad drake,

något som i sin tur sätter igång Sebalds fantasier kring kejsarfamiljens isolerade och ritualiserade liv i den förbjudna staden i slutet av 1800-talet.

Huvudpersonen i denna passage är den konservativa och maktfullkomliga änkekejsarinnan Cixi som styrde över det kinesiska hovet från 1860-talet fram till sin död 1908. Sebald beskriver kejsarträdgårdens bisarra skugglandskap där änkekejsarinnan rör sig som i slowmotion. I timmar kan hon stå vid fönstret i sin våning och stirra ut över den tysta och stilla sjön i norr som mest av allt liknar en akvarellmålning. Tiden försvinner när hon förlorar sig i det undersköna ljudet av silkesmaskarna som äter sig igenom mullbärsträdens lövverk.

Eskapismen får en mer personlig klangbotten längre fram i texten när Sebald beskriver mötet och samtalet med författarkollegan Michael Hamburger, vars familj hade flytt från Berlin till England efter Hitlers makttillträde 1933, när Hamburger var nio år. Hamburger berättar om ett återbesök i det utbombade Berlin 1947 när han, efter en lång och hallucinatorisk promenad, når en öppen plats där tegelstenar från ruinerna staplats i noggranna högar, tusen och åter tusen stenar, som om det vore en version av kinesiska muren som reste sig upp mot Berlins novemberhimmel. Hamburger säger att han i efterhand minns det som om slutackorden i ouvertüren till Webers *Friskyttan* ljöd över den öde platsen, samtidigt som han i sitt huvud kunde höra skrapet av en grammofonnål.

Men hur låter den ljudkonst som fångar upp dessa drömsignaler? Två exempel, bland många: Eliane Radigue från Frankrike, född 1932, och Lina Selander från Sverige, född 1973.

Kring 1970 börjar Eliane Radigue, efter att under några år i slutet av 1950-talet ha varit assistent till Pierre Schaeffer och Pierre Henry vid RTF:s elektronmusikstudio i Paris, att skriva en serie särpräglade och extremt minimala stycken. Lyssnar man förstrött tycks musiken bestå av en enda utdragen linje, en ton som bara ligger där, till synes statisk och oföränderlig. Men i denna drömmusik – som genomgående baseras på den tibetanska buddismens berättelser och legender, i stycken som *Trilogie de la Mort*, *Adnos I-III* och *Songs of Milarepa* – sker alla förändringar på mikronivån, i knappt noterbara klangförskjutningar. Det monokroma tillståndet gömmer en paradox. Ju längre man försjunker i den uttänjda tidslinjen, desto mer tenderar det raka strecket att förvandlas till en cirkel.

En liknande paradox präglar Lina Selanders videoarbeten, som till exempel *27 Kilometer Drawing*, *Inner Pond* och *Repetition*. Det handlar om ett enskilt material som genomgår en förvandlingsprocess och blir ett helt annat material. *Inner Pond* utgår från en rektangel som

tryckts ihop och i stället blivit en cirkel. De starka färgskikten vibrerar som mönstren i en mandala, samtidigt som man hör en repetitiv röstklang som om och om igen tycks säga orden ”save me, save me”. Frasen kommer från Thomas Tallis renässansmotett *If ye love me*, men musiken går baklänges och har dessutom kombinerats med knastret från en vinylskiva som står och snurrar på innerspåret.

Transformationen som metod gäller också den serie av verk där Lina Selander har använt sig av fotografier ur familjealbum. Hon har sytt på baksidan av bilderna så att stygnen förbinder vissa detaljer och sedan låtit stygnen bli utgångspunkt för nya verk. I *Reconstruction* blir de abstrakta mönstren ett partitur som, via ett datorprogram, omvandlas till elektroniska klanger; på videon ser man hur en röd färgprick successivt läser av mönstren från vänster till höger, som om de vore en serie hålkort. *117 av 146 instamaticbilder* består av korta texter som beskriver de detaljer i bilderna som framhävs genom stygnen. Samma texter finns också inlästa och spelas upp som delar av en performance.

Inför hennes separatutställning *Brytning*, på Sveriges Allmänna Konstförening i Stockholm i mars-april 2006, har konstnärskollegan Dan Wolgers i förväg ställt ett antal frågor som Lina Selander svarar på i brevform. En av frågorna rör skillnaden mellan manliga och kvinnliga konstnärer. Lina Selanders svar handlar om influensen från några amerikanska konstnärer, verksamma i brytningen mellan minimalismen och konceptkonsten.

”Jag kan nämna De Maria, Sol LeWitt, Smithson, alla tre är

amerikaner som slog igenom på 60-talet. Dem uppfattar jag som just manliga: systemen, allvaret, det storslagna och självhärliga, gesterna. I den mån jag är en kvinnlig konstnär är det kanske för att jag talar dessa mäns språk, men med egna ord, eller uttalar dessa mäns ord på ett eget språk, undergrävande men utan ironi. Jag agerar för att manifesteras liknande saker fast på en annan scen. Mer kvinnlig än så är jag inte, det angår mig inte.”

Lina Selanders markering är intressant därför att den antyder ett oavsiktligt, men inte desto mindre personligt svar på Walter De Marias Cageskulptur från 1961. På samma sätt som De Maria formulerar en kritik av det som, framförallt under en viss period, tycktes göra själva friheten i Cages estetik till ett fängelse, finns det också i Lina Selanders verk en lika lågmäld som nödvändig omvandling av minimalismens formmässiga utgångspunkter.

Mötet med Walter De Marias Earth Room, en permanent installation på DIA Art Center i New York som hon såg i slutet av 1990-talet, innebar en viktig förändring i hennes konstnärskap. I själva den fysiska kontaktet med verket och dess förening av abstraktion och konkret materialitet, förstod Lina Selander plötsligt hur hon skulle göra för att ta sig igenom det personligt utlevande i sina tidigare arbeten.

Jag träffar Lina Selander i hennes ateljé i närheten av Slussen i Stockholm, en dryg månad före vernissagen på Allmänna konstföreningen. Vi tittar på några av videorna, bland annat den extremt repetitiva *27 Kilometer Drawing* som består av el- och

kraftledningarna filmade från tågfönster, och den minst lika långsamma och kontemplativa *Repetition* där Lina Selander filmat olika gravrum i Port-Bou, gränsstaden mellan Spanien och Frankrike där Walter Benjamin begick självmord 1940 på flykt undan nazisterna. Gravrum för gravrum med olika utspridda detaljer som fångas in av kameran – stanniolpapper, yoghurtförpackningar, spindelväv, plastblommor; i bakgrunden hörs bruset från en motorled. Det finns en sorg i de repetitiva sekvenserna, en sorg som också är en fråga: Vems värld är det som perforeras och vems värld är det som blir till?