

ISBN 978-91-8009-209-8



ArtMonitor



GÖTEBORGS UNIVERSITET

**TELEVISION
WITHOUT
FRONTIERS**

TELEVISION WITHOUT FRONTIERS

HDK-Valand
Högskolan för konst och design
Konstnärliga fakulteten
Göteborgs universitet

Doktorsavhandling ledande till
konstnärlig doktorsexamen i ämnet
konstnärlig gestaltning vid HDK-Valand
– Högskolan för konst och design,
Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet.

Doktorsavhandlingen är nr 84 i serien
ArtMonitor doktorsavhandlingar och
licentiatuppsatser och ges ut av
Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet.
www.konst.gu.se/artmonitor

© Andjeas Ejiksson 2021
Grafisk design och layout:
Andjeas Ejiksson & Denise Hedström
Svensk språkgranskning:
Helena Fagertun
Engelsk språkgranskning:
Jennifer Hayashida
Tryck: Stema Specialtryck, Borås

isbn: 978-91-8009-208-1 (tryckt version)
978-91-8009-209-8 (pdf/gupea)
<http://hdl.handle.net/2077/67231>

DEL I

Titel: *Television Without Frontiers*
Format: digital HD, 16:9, färg, 74 minuter
Språk: arabiska, engelska, franska,
nederländska, polska, svenska
Produktion: Statens Konstråd

MANUS OCH REGI
ANDJEAS EJKSSON

KREATIV PRODUCENT
FREDRIK EGERSTRAND

PRODUCENT/CURATOR
EDI MUKA

VÄRDAR

SYLVIE CASPAR

AHMED EL-GHANDOUR

JACEK PONIEDZIAŁEK

ASH SARKAR

SYLVANA SIMONS

GLASSMANNEN

YANKHO KAMWENDO

HYPNOTISÖREN

JONATHAN ROYLE

STUDIOVÄRDAR

KJELL WILHELMSÉN
CHRISTIAN JACOBSSON

MIMARE

LUCAS CARLSSON
MARTA OLDENBURG
LOUISE BJURHOLM

TOLKAR

PER-MAGNUS

HEINEMANN

YASMINA KEBAIER-

DOMBROVICKI

CECILIA KLINTEBÄCK

ARTUR SEDLAR

ANNE VERBEKE

KAPELLMÄSTARE / KEYBOARD
MATTIAS BYLUND

GITARR
PER STRANDBERG

BAS
MICHAEL ENGSTRÖM

TRUMMOR
MIKO REZLER

KOMPOSITION

MATTIAS BYLUND
MARTIN RÖSSEL

BILDPRODUCENT

MARTIN MINEUR

DRAMATURGI

KRISTINA HAGSTRÖM-STÅHL

SKRIPTA

MARTA JANSSON

PRODUKTIONSKOORDINATOR
(STATENS KONSTRÅD)

ISAK MOZARD

PRODUKTIONSKOORDINATOR
(SVERIGES TELEVISION)

ANNELIE CAU NICKLASSON

TOM/BING

MARIE ECKERDAL

MIXER

SINA HAGHIGHIGILAH

KAMERAOPERATÖRER

**SARA ENGSTRÖM
TOMMIE REKSTAD
TORGNY LILLEMO**

KAMERAOPERATÖR & DOLLY

TORBJÖRN HAAG

KRANKAMERA

NIKLAS KÅRÉN

LJUDMIX

PETER SJÖLUND

GRIP

JONATHAN WOLST

PA-LJUD

JAN SVANBERG

TOLKTEKNIK

**NIELS HEMMINGSEN
(TELETECH)**

LJUSDESIGN

CHRISTIAN IRESTAD

LJUSTEKNIK

JÖRGEN ÖHRSTRÖM

PRODUKTIONSDESIGN

**ANDJEAS EJKSSON
ELLEN UTTERSTRÖM**

GRAFISK DESIGN & ANIMATION

DENISE HEDSTRÖM

KOSTYMDESIGN

ELLEN UTTERSTRÖM

KOSTYMASSISTENT

IZABELLA STEHVÉN

SMINK

CHARLOTTE SUNDBERG

LYDIA SANDÉN

MALENA ALFGÅRD

CHERIE WANDROPH

LEIDY ANNA JACOBSSON

SCENTEKNIK

JOHAN OLSSON

MIA ALLANSSON

DANIEL LILLIEQVIST

CASTING

ANDJEAS EJKSSON

CHUCK&BRUNO

REDIGERING

FREDRIK EGERSTRAND

SLUTMIX

CHRISTIAN GYLLENSTEN

KOLORIST

ANNA ANDERSSON

MANUSÖVERSÄTTNING

**DOMINIKA GÓRECK
ANKE PELCKMANS
MARIANNE SEGOL**

DJURSKÖTARE

**VIRPI HELLMARK
ISABELLA CHOWRA**

PRODUKTIONSASSISTENT

JACOB MOUNIR

PUBLIKVÄRD

BRITT-MARIE LARSSON

PUBLIKVÄRD OCH BRANDVAKT

PETER VÄLI

NIKLAS JOHANSSON

SÄKERHETSVAKT

ANDERS MELLIN

CATERING

BIBBI LIRENIUS RINGQVIST

TACK TILL

BAS AGTERBERG
ERLING BJÖRGVINSSON
HELENA FAGERTUN
ANNA FRISK
KRISTINA HAGSTRÖM-STÅHL
LOUISE HAMMAR
JENNIFER HAYASHIDA
DENISE HEDSTRÖM
KLAAS JAN HINDRIKS
MALIN ISRAELSSON
JYOTI MISTRY
OLIVIA PLENDER
AHMED EL SAYED
ANNA TOMASZEWSKA
MELISSA VERBOEKET-ACTON
NICLAS ÖSTLIND

DEL II

Disposition 39

Inledning 43

Institution 97

Dialog 117

Television 135

Public service 187

Allegori 247

Reenactment 281

Kritik 295

Åskådare 325

Epilog 375

Källor 381

Summary 397

Abstract 403

Disposition

Den här avhandlingen kretsar kring ett tv-experiment som kallades Eurikon och som genomfördes 1982 för att utforska möjligheten att skapa en public service-tjänst med räckvidd över hela Västeuropa och Medelhavsområdet. Avhandlingen består av två korresponderande delar: den ena är en film som jag oftast har beskrivit som ett dokumentärt performance i tv-format, den andra är en text som vecklar ut undersökningens perspektiv och sammanhang. Dessa två delar går in i och ut ur varandra. Det finns också en tredje del som utgörs av den iscensättning som endast återstår som spår i de två andra delarna. Om iscensättningen kan betraktas som en mångfald av riktningar som står i inbördes förhållande till varandra och filmen som ett samlande audiovisuellt flöde, handlar den textuella delen i första hand om att skriva fram åskådaren, liksom de relationer och institutionella strukturer som omger och formar tittande.

Iscensättningen ägde rum under ett par dagar hösten 2018 i en studio på Sveriges television i Göteborg. Den skedde genom tv-mediets konventioner, genom detaljer, det rumsliga arrangementet och bildproduktionen, och den visade åskådaren hur situationen konstruerades medan den utspelade sig. Här möttes några mediepersonligheter från olika delar av Europa och medelhavsområdet. En viktig förutsättning var att dialogen pågick på olika språk samtidigt som en kör av tolkar simultanöversatte i

alla riktningar. Scenen bestod också av arkivmaterial, en orkester, en publik, en svävande jättesköldpadda, en get, en tupp, en anka, en hypnotisör och en glassförsäljare som berättade passager ur en mytisk historia.

Skillnaden mellan bild, händelse och text är emellertid inte fullständig, till exempel har iscensättningen i mycket varit en skrivandeprocess som delvis har införlivats i den här boken. Men merparten av textmaterialet har skrivits i efterhand, utifrån minnet och den sjuttiofyra minuter långa film som ingår i avhandlingmaterialet.

Jag tänker inte kommentera så mycket mer om filmen och iscensättningen just här, men däremot vill jag skriva några ord om textens disposition, eftersom den inte följer avhandlingsgrens konventionella indelning i syfte, metod, teori, resultat och diskussion. Detta är avsiktligt och har att göra med undersökningens form och process, som texten försöker spegla. Texten bygger på en tanke om att dess kronologi följer iscensättningens kronologi, inte genom att den följer dess narrativ så som det organiseras i filmen men att den går in i och ut ur iscensättningens process och förlopp. På samma sätt har forskningens sammanhang vävts in löpande i texten. Om texten hade låtit sig underkastas en institutionellt definierad ordning hade det säkert varit klargörande men samtidigt riskerat att tappa bort den korrelation mellan form, innehåll, struktur och sammanhang som är central för avhandlingens metod.

Undersökningen är relationell och dialogisk i det att den har formats och förts framåt genom förhandlingar och dialoger, och expansiv i det att den omfamnar snarare än väjer för omförhandling och komplexitet. Texten följer ett disparat flöde som inte alltid har samlande riktning och betydelse, ett förhållningssätt som i Michael Cramers bok *Utopian Television: Rossellini, Watkins, and Godard beyond Cinema* knyts till televisionens ofta sammansatta format: "televisionen aktiverar också en rörlighet där saker som inte 'hör ihop' (bilder, textuella format, diskurser, kulturella funktioner) hamnar tätt intill varandra. Det är i den

meningen jag tänker att vi kan se själva överlagringen som en form av tv-tänkande, ett tänkande som både föreslås och möjliggörs av televisionen."¹ Här finns en idé om att även texten har ett visande snarare än förklarande modus, och att den fungerar som en serie avbrott, utvecklingar och parallella narrativ.

Boken är uppdelad i åtta avsnitt samt en inledning och en epilög. De fyra första avsnitten är *Institution*, som diskuterar den infrastruktur och det institutionella sammanhang där undersökningen genomförs och distribueras; *Dialog*, som är en manuspassage hämtad ur iscensättningen; *Television*, som knyter undersökningen till ett mediehistoriskt sammanhang och som kretsar kring en jämförelse mellan television och film; *Public service*, som kopplar samman iscensättningens process med idén om offentlighet och dess förutsättningar utifrån föreställningen om media som ett oberoende samtal i allmänhetens tjänst. Efter det växlar texten mot en diskurs som knyter an till undersökningens metod och en idé om en visande kritik. Till att börja med *Allegori*, som gestaltar hur undersökningen inbegriper och förhåller sig till teori samt relationerna mellan text, bild och händelse; *Reenactment*, som diskuterar iscensättningens form och metod i relation till en konstnärlig genealogi där iscensättningen av historiska händelser, situationer och sammanhang är central; *Kritik*, som diskuterar iscensättningen som ett kritiskt sammanhang i relation till allegori, tittande, främmandegörande och översättning; *Åskådare*, som diskuterar åskådarens roll och status, liksom dennes specifika status i de olika sammanhang som avhandlingen vecklar ut.

1. Cramer, Michael. *Utopian Television: Rossellini, Watkins, and Godard Beyond Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, 166. Min översättning av: "... television also activates a mobility in which things that do not 'belong' together (images, types of texts, discourses, cultural functions) find themselves in close proximity. It is in this sense that I think we can see the practice of superimposition itself as a form of televisual thinking, one both suggested and enabled by television."

Inledning

När jag först hörde talas om Eurikon var det simultantolkningen som intresserade mig. Det vill säga försöken att i sändning över-sätta ett tv-innehåll till flera olika språk samtidigt. Jag såg på experimentet, och dess vision om en paneuropeisk public service-tjänst, som en spegling av Europas snåriga nutidshistoria och strävan att bilda en gemenskap. Sedan tänkte jag att mitt intresse mer specifikt handlade om experimentets försök att skapa strukturer för en utvidgad offentlighet, något som står i direkt relation till ett komplicerat och ofullständigt förverkligande av en europeisk gemenskap. Utgångspunkten för undersökningen blev det splittrade och bitvis svårbegripliga som kom ur denna föreställning när den omsattes i simultantolkarnas röster, som går omlott med andra röster: programledare, medverkande, berättare, skådespelare och reportrar. Och jag tänkte att just det visar något om de revor som uppstår i en offentlighet som är både global och inte global, som är öppen men så genomkorsad av blockeringar att den knappast kan betraktas som öppen.

Kort uttryckt kan man säga att avhandlingen ser världen genom Eurikons format. Undersökningen utvidgar en fråga som finns implicit i Eurikon, om var föreställningar om samhället och dess ordning kommer ifrån, hur de formas och distribueras, och hur de i sin tur formar faktiska förhållanden. I centrum står begreppet public service, det vill säga media som produceras

och distribueras i allmänhetens tjänst, idén om en kritisk åskådare och offentligheten som ett utrymme för emancipatoriska processer.

Den liberala demokratins legitimitet vilar i hög grad på en sammanhållen offentlighet, en samtidighet och ett avgränsat geografiskt kontinuum som definieras av nation, nationell kultur och gemensamt språk. Eurikon kan tolkas som en svar på förändringar i dessa förutsättningar och ett försök att pröva hur de är överförbara till ett transnationellt, europeiskt sammanhang. Här följer en mängd frågor om översättning, gemenskap och åskåda-rens roll och status som avhandlingen utforskar. Utgångspunkten är att det sker ett skifte kring 1980 när de nationella avgränsningarna av etermedia i Europa börjar luckras upp. Och vidare att den processen ingår i en komplex väv av ideologiska, strukturella och materiella förhållanden som delvis sammanfaller i Eurikon.

Eurikon kan placeras i en bred ambition att skapa förutsättningar för en framtida transnationell offentlighet genom att pröva format som talade till en europeisk tittare. Projektet initierades av European Broadcast Union (EBU)² och genomfördes som ett samarbete mellan femton nationella public service-bolag från Västeuropa och Nordafrika, samt en mängd journalister, fotografer och tolkar som simultanöversatte det flerspråkiga innehållet.³ Då man tänkte sig att en gränsöverskridande television

2. European Broadcasting Union (EBU) är en sammanslutning för nationella radio- och tv-bolag som inrättades 12 februari 1950. Organisationen har 116 medlemsorganisationer i 56 länder, i och utanför Europa. Organisationen syftar till att skapa förutsättningar för samtida och framtida public service-media och har ett omfattande nätverk för delning och distribution av framför allt sport- och nyhetsinnehåll mellan de olika medlemmarna.

3. De medverkande organisationerna var brittiska IBA, österrikiska ORF, italienska RAI, nederländska NOS, västtyska ARD, algeriska RTA, finska YLE, franska TDF, grekiska ERT, irländska RTE, portugisiska RTO, spanska RTVE, schweiziska SSR, tunisiska RTT och jugoslaviska JRT.

skulle stärka en europeisk integration visade också Europeiska kommissionen stort intresse för Eurikon. Det europeiska samarbetet hade från början mest rört ekonomi och handel men under 1970-talet försökte man i allt större utsträckning stimulera framväxten av en kulturell gemenskap, mycket för att öka allmänhetens förtroende för de gemensamma institutionerna.⁴

Eurikon genomfördes som fem veckolånga sändningar, varav den första påbörjades måndagen den 24 maj 1982, klockan 17 (GMT) och inleddes med ett tal av Lord Thomas of Monifieth, styrelseordförande i brittiska IBA (Independent Broadcasting Authority):

What you are about to see is a remarkable and historic experiment. It is the first European Television Service to be transmitted by satellite straddling national frontiers. It is a foretaste of one week of one European television channel among the many that could be available to the peoples of Europe and the Mediterranean and beyond before the end of this decade.

The Independent Broadcasting Authority is proud of its association with the members of the European Broadcasting Union involved in this enterprise and proud to have the honour to launch it.⁵

Signalen nådde endast en begränsad publik, i huvudsak tittarpaneler som engagerades för att kommentera olika aspekter av försöket. Innehållet var en blandning av nyheter, sport, film, barnprogram, underhållning, kultur, dokumentärer och reportage. Det var allsidigt innehåll som skulle vända sig till det stora flertalet.

Eurikon kom ur en vilja att lösgöra medielandskapet från nationella avgränsningar och tog sikte på ett europeiskt samman-

4. Se Shore, Cris. *Building Europe: the Cultural Politics of European Integration*. London: Routledge, 2000.

5. Se BFI National Archive, London. Eurikon Experiment Week 1 [24/05/82] (1982).

hang. Sändningarna skulle tilltala en europeisk tittare ur ett europeiskt perspektiv och med ett europeiskt innehåll. Här syftade Europa framför allt på ett väst- och sydeuropeiskt sammanhang; de östra delarna av kontinenten tillhörde ett helt annat medialt landskap. Även algerisk och tunisisk public service medverkade, vilket tyder på en annan uppfattning om Medelhavsområdet än vad som är gängse idag. Europas gräns söderut var med andra ord mindre definitiv.

Ett annat viktigt incitament till experimentet var ett behov att möta de nya mediala förutsättningarna som kom med satellit-televisionen. Fram till slutet av 1970-talet hade television i Europa distribuerats via marknät och i vissa fall kabel, med begränsad räckvidd. Nu började man skicka upp satelliter med kapacitet att nå mottagare över hela kontinenten. I och med att internationella bolag på så sätt kunde frångå många rådande regelverk för radio- och tv-sändningar, som oftast var utarbetade för inomnationella förhållanden, såg man att public services ställning kunde komma att förändras avsevärt. Visserligen pågick förhandlingar om gränsöverskridande reglering, men fältet befann sig redan mitt i ett skifte och public service behövde söka nya perspektiv. Eurikon var då inte bara del i en strid om marknadsandelar utan också om vem som skulle äga ett transnationellt perspektiv i Europa. Ytterst var det tittarna och tittarnas världsbild som stod på spel.⁶

Försöken att skapa en gemensam europeisk tv-tjänst har beskrivits som det mest fascinerande experimentet i den europeiska integrationens historia, men samtidigt ett tillnyktrande.⁷ Ambitionerna var storslagna men utkomsten nedslående. Många av de dokument och rapporter som producerades i samband med Eurikon är positiva och entusiastiska trots att man stötte på en

6. Collins, Richard. *From Satellite to Single Market: New Communication Technology and European Public Service Television*. London: Routledge, 1998.

7. Theiler, Tobias. *Political Symbolism and European Integration*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

mängd problem som behövde lösas.⁸ De avgörande motgångarna kom först några år senare när en fullt fungerande kanal lanserades. Den fick namnet Europa Television (från början Olympus Television) och sändes under arton månader men försattes i konkurs i november 1985. Den direkta orsaken till haveriet var att man hade för få tittare och därmed inte kunde dra in tillräckligt med reklamintäkter; när NPO (Nederlandse Publieke Omroep) krävde tillbaka de resurser som hade lånats ut till projektet fanns det ingen möjlighet att fortsätta.

Mediehistorikern Richard Collins pekar på innehållsmässiga problem som gjorde det svårt att engagera tittarna men det tycks lika mycket ha handlat om samarbetsproblem i det konsortium som stod bakom Europa Television.⁹ Dessa samarbetsproblem berodde delvis på en misstänksamhet gentemot en paneuropeisk public service-tjänst. Visserligen fanns en oro för hur satellit-televisionen skulle förändra medielandskapet med ojämn konkurrens från kommersiella aktörer som hade andra möjligheter till gränsöverskridande verksamhet, men en public service-inriktad kanal med en sådan räckvidd skulle dessutom konkurrera med samma typ av format. Klaas Jan Hindriks, som var programansvarig för Europa Television, blir närmast upprörd när jag frågar vad som gick fel. Han menar att det berodde på att de nationella kanalerna framför allt annat värnade den egna organisationens intressen; enligt Hindriks saknade de framtidsperspektiv och vilja att se möjligheter, och därmed saknades också en vilja att tillgodose allmänhetens intressen som ju inte handlar om lojalitet till en viss organisation.

8. Se: Collectie K. J. Hindriks – Nr. 0219-13163. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid som innehåller en mängd dokument, protokoll och utvärderingar som framställdes i samband med Eurikon.

9. Se: Collins, Richard. *From Satellite to Single Market: New Communication Technology and European Public Service Television*. London: Routledge, 1998. Och även: *Television Without Frontiers: Green Paper on the Establishment of the Common Market for Broadcasting, Especially by Satellite and Cable*. Brussels: Commission of the European Communities, 1984.

Det har inte gjorts några liknande försök sedan Europa Television lades ner. Däremot beslutade den nyligen franska–tyska kanalen Arte, med inriktning mot kultur och samhälle, att utöka sin räckvidd och bredda innehållet. Framför allt har kanalen startat upp redaktioner på fler språk – engelska, italienska, polska och spanska – för att bättre kunna nå en majoritet av den europeiska befolkningen. Artes format är annorlunda och kanalen är till skillnad från Eurikon och Europa Television tematiskt nischad, men ansatsen antyder att föreställningen om en television som förenar Europa fortfarande är levande.

Det finns en hel del forskning om försöken att skapa ett gemensamt audiovisuellt Europa, framför allt ur mediehistoriska, antropologiska och sociologiska perspektiv som handlar om europeisk integration, policyproduktion och reglering inom kultur och media. I den här undersökningen har Richard Collins utförliga studie *From Satellite to Single Market*¹⁰ varit särskilt viktig, liksom Cris Shores essä ”Governing Europe: European Union audiovisual policy and the politics of identity”¹¹ där jag första gången läste om Eurikon och Europa Television.

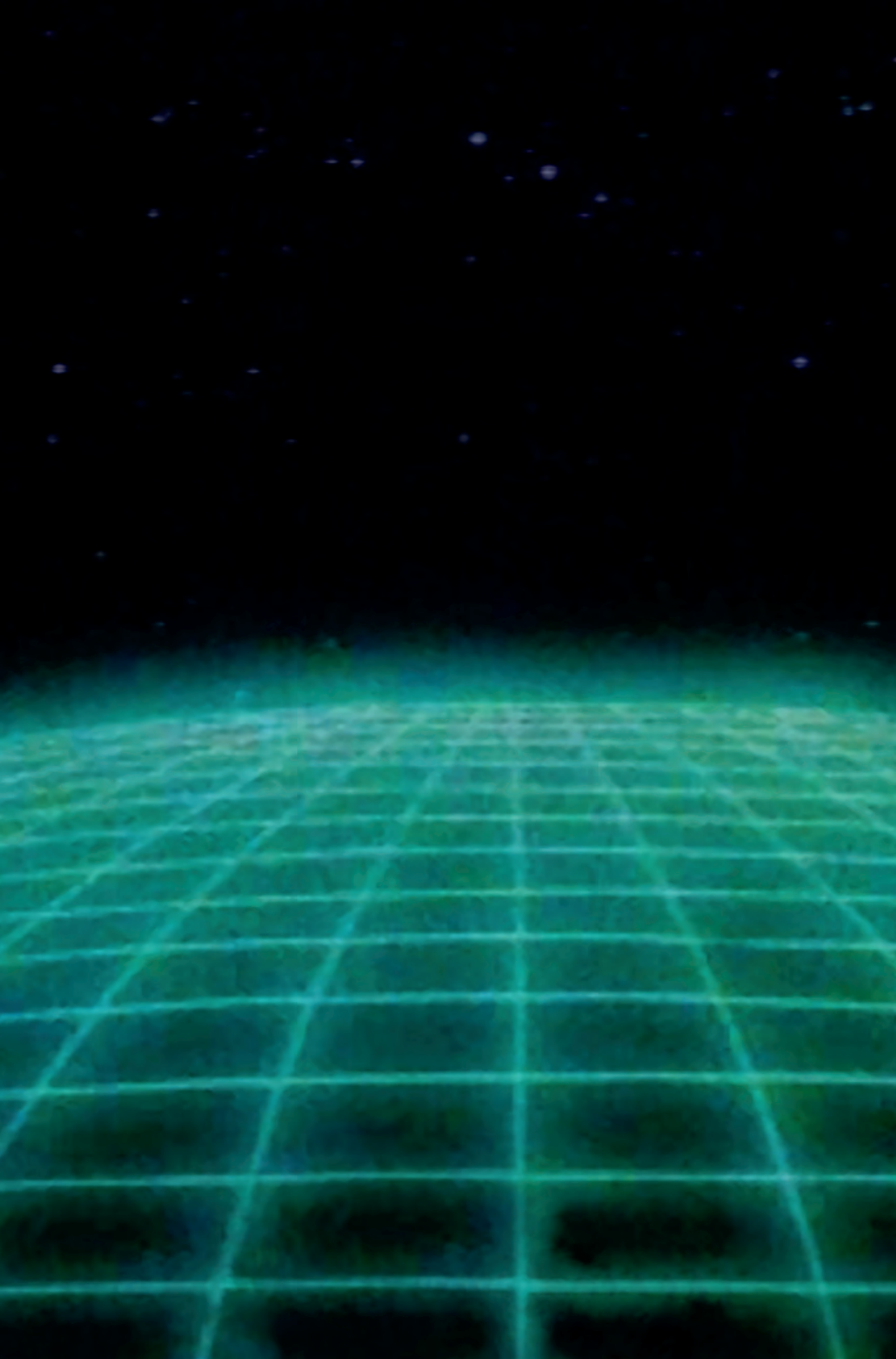
Medan Collins gör en mediehistorisk överblick över de processer som formade försöken att skapa en europeisk television är Shores essä mer specifikt orienterad mot hur policy fungerar som ett styrandeinstrument i det sammanhanget. Min undersökning rör sig i andra riktningar men tillsammans med arkivmaterial från British Film Institute i London och Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid i Hilversum och samtal med framför allt Klaas Jan Hindriks har båda texterna varit viktiga källor och material för iscensättningen.

Iscensättningen av *Television Without Frontiers* söker de praktiska, materiella, relationella och ideologiska förutsättningar

10. Collins, Richard. 1998.

11. Shore, Cris. Governing Europe: European Union Audiovisual Policy and the Politics of Identity. I *Anthropology of Policy: Critical Perspectives on Governance and Power*. Shore, Cris och Wright, Susan (red.), 165–192. London: Routledge, 1997.









A stylized world map with a glowing green grid overlay. The map is rendered in a vibrant, multi-colored palette of orange, yellow, purple, and red. The EBU logo is positioned in the top right corner.

EBU

EURIKON





















WAR



arna för en sådan formativ process som Eurikon syftade till att pröva. Men eftersom produktionen genomförs flera decennier efter Eurikon och huvudsakligen inbegriper institutioner, infrastrukturer och medverkande som verkar i samtiden är det till stor del denna verklighet och dess ideologiska strukturer som återspeglas.

Vår tids media och politik befinner sig långt ifrån det sammanhang som formade Eurikons vision om en paneuropeisk television, dels på grund av migrationspolitiska och ekonomiska konflikter som har splittrat Europa under senare decennierna, dels eftersom mediefältet har förändrats i grunden. De idéer om bildning, gemenskap och tillgänglighet som präglade public service under dess första halvsekel från 1920-talet och framåt, har fått ge plats åt ett mer marknadsreglerat format. Innehållet har blivit mindre didaktiskt men samtidigt mer ängsligt inför tittarens lojalitet. Där den linjära televisionen dominerade den mediala offentligheten i slutet av 1970-talet har dess betydelse sedermera förskjutits och delvis trängts undan av andra former av audiovisuell kommunikation. Public service har likaså fått en mindre framträdande roll i den audiovisuella offentligheten. Dessutom har den offentliga diskussionen kring mediers tillförlitlighet hårdnat, vilket delvis beror på att det mediala flödet har blivit mer decentraliserat och mindre reglerat. Men det har också att göra med ideologiska förskjutningar där liberala medier pekats ut som politiska motståndare. Som när Emanuel Macron, bara några månader efter att han valdes till president i Frankrike 2017, började uttala svepande kritik mot de franska public service-bolagen. Macron påtalade både organisatoriska och innehållsmässiga brister och kallade dem bland annat ”en skam för republiken”.¹²

12. Kuhn, Raymond. Public Service Media in France. I *Public Service Broadcasting and Media Systems in Troubled European Democracies*. Polońska, Eva och Beckett, Charlie (red.). Springer International Publishing, 2019. Bougon, François och Piquard, Alexandre. Emmanuel Macron tire à boulets rouges sur l'audiovisuel public. I *Le Monde*. 2017-12-06.

En mängd reformer har inletts i Frankrike som förändrar både bolagens ägarstruktur och deras innehållsmässiga fokus och som minskar den statliga finansieringen. Liksom flera andra ledare i Europa, och inte minst Donald Trump i ett amerikanskt sammanhang, har Macron senare också anklagat medier i allmänhet för maktfullkomlighet och påstått att de drivs av en strävan att inrätta sig själva som kvasirättsliga instanser.

Även om idén om offentligheten har dekonstruerats och avfärdats med alla tänkbara argument sedan Jürgen Habermas kom ut med boken *Borgerlig offentlighet* 1962, är begreppet fortfarande den mest distinkta bestämningen av den liberala demokratin mest specifika politiska institution.¹³ Här är offentligheten den diskursiva sfär som artikulerar en allmän opinion, och som både reglerar och skänker legitimitet åt den legislativa och styrande makten. Den ska inte blandas ihop med statistik eller röstningsförfaranden, utan måste snarast förstås som en allmänhetens heterogena röst. När Macron ifrågasätter medieinstitutionernas motiv ifrågasätter han indirekt också den politiska och ideologiska struktur som han själv representerar.

Hos Habermas framställs offentligheten som ett redan avlägset idealt förhållande som snarast hörde föregående århundraden till. Han menar att masskulturens asymmetriska struktur, där ekonomiska och politiska intressen styr både innehåll och

13. Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighet: kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*. Lund: Arkiv förlag, 1998. Termen "liberal demokrati" ges ofta ingen tydlig avgränsning. Mycket generellt syftar den på en politisk ideologi och styrandeform som den representativa demokratin verkar genom, med rötter i klassisk liberalism. Den kännetecknas av allmänna val mellan två eller flera distinkta olika politiska partier, en styrande makt som fördelas på olika grenar inom staten, ett mer eller mindre oberoende rättssystem, en mer eller mindre reglerad marknadsekonomi, privat egendom, en uppfattning om människan som en autonom agent och med skydd för människor genom grundläggande rättigheter, medborgerliga rättigheter, medborgerliga friheter och politiska friheter för alla människor (i princip men inte alltid i praktiken). Liberala demokratier bygger ofta på en konstitution som definierar regeringsmakten och som förankrar det sociala kontraktet.

distribution, innebär en mer eller mindre havererad offentlighet. Det vill säga att den istället för att skapa förutsättningar för ett kritiskt samtal gör tittaren eller läsaren till projektyta för kommersiella och ideologiska intressen. Inte heller public service verkar för Habermas vara ett åtråvärt format – åtminstone ser han det som djupt problematiskt – eftersom det trots intentionen om oberoende innebär en reglering av det känsliga relä mellan medborgarnas (gemensamma) intressen och politiken som är offentlighetens funktion.

Antaganden om att samhällets politiska och mediala institutioner är djupt förbundna med varandra genom offentligheten var också grundläggande för Eurikon. Med andra ord att de politiska institutionernas legitimitet är beroende av en viss medial offentlighet: om det inte finns några medieinstitutioner som identifierar ett europeiskt perspektiv kommer det heller inte finnas något verkligt förtroende för politiska och kulturella institutioner som identifieras som europeiska. Här behövdes nya berättelser, nya positioner, nya språkliga format; man tänkte att televisionen var den perfekta formen för ett sådant projekt.

Eurikon genomfördes på kulmen av en viss västeuropeisk massmedial offentlighet, det var en tid när etermedia hade nationell räckvidd och nationell avgränsning, där stora delar av ländernas befolkningar samtidigt tog del av ett innehåll som producerades under snarlika premisser, ofta utifrån en idé om public service. Massmedierna institutionaliserade en referensram och en gemensam närvaro i tid och rum, en samtidighet. Med Eurikon tänkte man att en sådan samtidighet gick att överföra till transnationell och kanske till och med global skala. De tekniska förutsättningarna fanns redan, nu handlade det om att hitta en modell för hur innehållet skulle produceras, organiseras och presenteras. Mot den horisonten var en gemenskapsformande och transnationell offentlighet inte bara möjlig men i sikte.

Både television och radio sänds fortfarande i linjära format, men alltfler tillgodogör sig innehållet via gränssnitt där det finns kon-

stant tillgängligt. Den linjära teknologins samtidighet bryts upp i ett myller av sammansatta rumsligheter och tidsligheter som varken är samtidiga eller inte samtidiga. Om 1900-talets liberala demokratier hade formats i samspel med mediala offentligheter som bildade både rumsligt och tidsligt sammanhängande system kom dessa nu att omformas till diskontinuerliga och mångfaldigt överlappande strukturer.

Marshall McLuhans begrepp *global village*, som han myntade på 1960-talet, fick förnyad aktualitet i det här sammanhanget. Begreppet utgick ifrån idéer om hur en massmedial produktion, distribution och konsumtion av media skapar en global publik med gemensamma referensramar, och som i förlängningen bildar ramverk för ett globalt samhälle.¹⁴ Men det var samtidigt ett begrepp som byggde på en föråldrad bild av medielandskapet. Om etermedia i Västeuropa och Nordamerika hade en homogeniserande effekt fram till slutet av 1990-talet, kan nätverksorienterade medier antas ha genererat segment och konstellationer som gör det svårare att tolka gemenskaper som diskreta formationer. Antropologen George E. Marcus började under den här tiden tala om "multi-sited ethnography" som ett sätt att ifrågasätta givna dikotomier som lokal och global, livsvärld och system.¹⁵ Där den etnografiska metoden traditionellt har handlat om att undersöka det lokala inom ett makrosystem föreslår Marcus ett förhållningssätt som undersöker cirkulation, mening, objekt och identitet i en heterogen rumtid. Den sammansatthet som Marcus talar om, det vill säga en senmodern globalisering, innebär att geografiskt avgränsade identiteter bundna till specifika geografier, bryts upp.

Vid den här tiden började man också tala om ett framväxande nätverkssamhälle, särskilt inom den marxistiska idétraditionen,

14. Se McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962, 31–32.

15. Se Marcus, George E. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. I *Annual Review of Anthropology*. Vol. 24 (1995): 95–117.

som förenklat bygger på tanken om ett konstitutivt förhållande mellan teknologi och produktionsförhållande å ena sidan och samhällssystem å den andra. Här ersattes maskin med nätverk, vara med information, löpande band med sociala relationer, vilket innebar en grundläggande förändring i hur samhällets maktstruktur manifesterades. Den hos Marx centrala konflikten mellan industrikapital och arbetarklass omformulerades till en lika konkret men begreppsligt deterritorialiserad konflikt mellan en multitud och ett ständigt undandragande globalt finanskapital som helt eller delvis kringgår nationalstaternas fördelningspolitiska program.

Här har nationalstaten fått en förändrad funktion, inte minst som ett resultat av finanspolitiska omregleringar under 1970- och 1980-talet, vilka förflyttade en avsevärd makt över de ekonomiska systemen från statens institutioner till privata banker och finansinstitut. Förändringarna i mediefältet står med andra ord i relation till bredare strukturella förändringar som ägde rum under ungefär samma tid.¹⁶ Förskjutningen är lika mycket ideologisk som strukturell och inbegriper både hur staten reglerar det privata och hur offentliga verksamheter som vård och skola styrs och optimeras. Medborgaren kom att betraktas som konsument av de tjänster som tillhandahålls av samhällets institutioner som i sin tur skulle bli mer självständiga och styras genom självutvärdering och självreglering. Argumenten för omregleringar handlade ofta om en förändrad omvärld och att det fanns en otidsenlig ineffektivitet inbyggd i samhällets institutioner.¹⁷

16. Se exempelvis Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Vol. 1 *The Rise of the Network Society*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2000. Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Vol. 2 *The power of identity*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2000. Hardt, Michael och Negri, Antonio. *Empire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.

17. Se exempelvis Power, Michael. *The Audit Society: Rituals of verification*. Oxford: Oxford University Press, 1997. Hugemark, Agneta. *Den fängslade marknaden: Ekonomiska experter om välfärdsstaten*. Lund: Arkiv förlag, 1994.

Inom det audiovisuella fältet, det vill säga radio och tv, handlade det om att public service var alltför didaktiskt, egenmäktigt och centraliserat. I Storbritannien etablerades en kommersiell tv-marknad redan på 1950-talet, men i de flesta andra europeiska länder hade staten, genom public service eller något annat slags institution, ägt monopol inom det audiovisuella fältet. Umberto Eco menar i en essä att televisionen i Europa, i och med omreglering och kommersialiseringen, gick från att handla om världen runtomkring till att handla om televisionen själv och dess interaktion med sin publik.¹⁸ I Frankrike stiftades en lag 1982 som decentraliserade och öppnade upp etern för privata radio och tv-aktörer.¹⁹ I Sverige ägnades stort utrymme i den allmänna debatten under samma tid åt förutsättningarna för en tredje kanal och frågor om dess ägarstruktur, hur den skulle finansieras och hur den skulle stå i relation till de två befintliga kanalerna som ägdes av Sveriges television. Här hann emellertid entreprenören Jan Stenbeck före lagstiftarna när han i december 1987 började sända den kommersiella kanalen TV3 från Storbritannien via satellit. På så sätt kunde han kringgå sändningstillståndet och dessutom nå hela Skandinavien.

Legitimiteten hos de liberala demokratierna i Europa vilar emellertid fortfarande på en idé om massmedial offentlighet, det vill säga en infrastruktur med ett centralt flöde av information som binder ihop människor som stora geografiskt avgränsade populationer. Människor som aldrig har mötts eller ens hört talas om varandra men som ändå kan kalla sig för ”vi”. Men med bland andra Nancy Fraser, som har varit tongivande i en anglosaxisk diskussion om Habermas begrepp, vilar det samtal som kretsar kring ett sådant ”vi” snarast på ideologiskt betingade förutsättningar som är allt annat än öppna. Fraser artikulerar sin kritik

18. Eco, Umberto. A Guide to the Neo-Television of the 1980's. I *Culture and Conflict in Postwar Italy*. Översatt av Robert Lumley. Barański, Zygmunt G. och Lumley, Robert (red.), 245–255. New York: St Martin's Press, 1990.

19. Se Cramer, Michael. 2017, 179–186.

utifrån en konflikt om vad som ingår i offentligheten, det vill säga hur den avgränsar sig mot den privata sfären och under vilka premisser ett deltagande i offentligheten blir möjligt.²⁰

Här syftar begreppet *ideologi* på de mentala ramar som samhällsklasser, sociala grupper och befolkningar tillämpar för att förstå, artikulera och förklara hur världen fungerar. Beskrivningen kommer från essän ”The Problem of Ideology: Marxism without Guarantees”²¹ där kulturteoretikern Stuart Hall försöker rekonstruera Karl Marxs ideologibegrepp i ett post-marxistiskt sammanhang. Ideologins problem avser hur ”olika slags idéer får fäste hos massorna och därmed blir en ’materiell kraft’”.²² Med stöd i Antonio Gramscis teori om hegemoni menar Hall att ideologiteorin hjälper oss att analysera hur en viss uppsättning idéer kommer att dominera en historisk period och hur dessa formar och upprätthåller en maktstruktur. Liksom i Gramscis teori handlar det om hur värderingar, normer, attityder och andra kulturella strukturer formas hos de dominerande klasserna och reproduceras i resten av samhället.²³

Habermas undersökning av offentligheten kan därmed läsas som en teori om hur ideologi reproduceras i en borgerlig samhällsbildning där just offentligheten är en central del av hegemonin. Och utifrån begreppet *hegemoni* kan offentligheten beskrivas som ett till synes neutralt ramverk som definierar förutsättningarna för politiskt deltagande och som utgör norm för öppenhet.

20. Fraser, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. I *Habermas and the Public Sphere*. Craig Calhoun (red.), 109–142. Cambridge: The MIT Press, 1992.

21. Hall, Stuart. The Problem of Ideology: Marxism without Guarantees. I *Journal of Communication Inquiry*. Vol. 10(2), June 1986: 28–44.

22. Ibid., s. 29. Min översättning av ”... the ways in which ideas of different kinds grip the minds of masses, and thereby become a ’material force.’”

23. Se: Gramsci, Antonio. *Prison Notebooks*. Översatt av Joseph A. Buttigieg och Antonio Callari. Joseph A. Buttigieg (red.). New York: Columbia University Press, 1992.

Det borgerliga samhället, i Marx mening, är den historiska fas och den samhällsbildning där den borgerliga klassen, som alltså äger produktionsmedlen i ett kapitalistiskt samhälle, blir dominerande. En tillvaro som definieras av produktion, cirkulation och konsumtion av varor.²⁴ För Marx grundar sig ideologi ytterst i produktionsförhållanden och materiella förutsättningar; hans kritik av en borgerlig ideologi riktas bland annat mot föreställningen om tänkandet som historiens motor. Det senare återspeglas i idén om offentligheten som ett rationellt och kritiskt samtal som reglerar samhällets styrsystem. Med en analys ur Marx perspektiv, vilket i mycket är Habermas utgångspunkt, framstår offentligheten som avhängig historiska och materiella förhållanden. Det vill säga att offentligheten snarare betingas av förändringar i dessa förhållanden än tvärtom.

Då den här undersökningen kretsar kring visionen om en pan-europeisk television och hur förutsättningarna för audiovisuell kommunikation har format idén om en offentlighet och i förlängningen hela samhällssystem, har flera till Marx angränsande teorier varit viktiga för arbetet. Ett exempel är Benedict Andersons sammankoppling mellan tryckteknologins standardisering av språk och en framväxande föreställning om nationell gemenskap, ett annat är det genealogiska tänkandets sätt att visa hur föreställningar framträder genom historiskt konstituerade maktrelationer.

Mediehistorikern Friedrich Kittlers teori om nedskrivningssystem försöker bestämma hur sådana samspel mellan det materiella och det diskursiva omformar strukturer.²⁵ Utgångspunkten finns i mycket hos Michel Foucault och hans teorier om hur dis-

kursen dikterar vetandets villkor. Här är diskursen historiskt relativ och vetandet är förbundet med epistemologiska system – Foucault använder termen *episteme*. Dessa vetandesystem är emellertid inte a priori införlivade i medvetandet som Kants kategorier utan kulturellt och historiskt betingade.²⁶ I ett välkänt exempel använder sig Foucault av Jorge Louis Borges novell om den kinesiska encyklopedins taxonomier där djur delas in i kategorier som ”tillhör kejsaren”, ”balsamerade” och ”herrelösa hundar” vilket naturligtvis skapar andra förutsättning för vetandet än Carl von Linnés taxonomiska system som ligger till grund för den moderna biologins systematik. Kittler introducerar begreppet *nedskrivningssystem* för att rikta uppmärksamheten mot de teknologier och institutioner som gör det möjligt för en kultur att urskilja, distribuera, lagra och producera diskurser – språk, ljud och bilder – som han menar att Foucault alltför lättvindigt bortser ifrån. En diskurs, menar Kittler, kan inte skiljas från hur den materialiseras, distribueras och lagras.

Ett övergripande argumentet i den här inledningen är alltså att den frustration som Macron ger uttryck för – han har trots allt framställt sig som liberal och progressiv – har att göra med förändrade förutsättningar för den offentlighet som ger legitimitet åt den liberala demokratin och nationalstaten. Kort sagt att den komplexa väv av ideologiska, strukturella och materiella förändringar som delvis sammanfaller i Eurikon, innebär att den legitimiteten kommit i svaj. Gentemot det sammanhanget utgör iscensättningen av *Television Without Frontiers* ett mycket litet utsnitt och en begränsad utsaga som utspelar sig på mikronivå. Iscensättningen är en komplex sammansättning av förhandlingar och erfarenheter som bottenar i både det fiktiva och det faktiska. Det faktiska sker i och omkring en tv-studio i Göteborg, under ett par dagar. Alla som passerar sammanhanget lägger till

24. Se Engels, Friedrich och Marx, Karl. *Kommunistiska manifestet*. Översatt av Per-Olof Mattson. Stockholm: Röda rummet, 1994.

25. Se: Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso (Kindle Edition), 2016. Foucault, Michel. Nietzsche, Genealogy, History. *The Foucault Reader*. Översatt av Donald F. Bouchard och Sherry Simon. Rabinow, Paul (red.), 76–100. New York: Pantheon Books, 1984. Kittler, Friedrich. *Nedskrivningssystem 1800 · 1900*. Översatt av Tommy Andersson. Göteborg: Glänta Produktion, 2012.

26. Se Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 2002, xvi–xxvi.

ett perspektiv och en agens i undersökningen: studiopersonal och administrativ personal anställda av Sveriges television, de medverkande i projektet, personal från Statens konstråd, frilansarbetare, en get, ett tupp och en anka, en jättelik svävande sköldpadda och publiken. Det gäller också de personer och institutioner som är involverade i redigering och annat för- och efterarbete samt distribution och kommunikation. Men här finns också andra agenser – objekt, idéer, institutioner, processer och berättelser – som är lika centrala i situationen som människorna som befinner sig där.

Undersökningen vilar på en idé om att ett förklarande modus tenderar att neutralisera ställningstagandet, men att visandet uppmanar till att ta ställning. Så framträder iscensättningen, men också den audiovisuella delen av avhandlingen. De visar snarare än förklarar, vilket är det modus som den här texten försöker omsätta och fördjupa. På så sätt syftar varken texten, filmen eller iscensättningen till att i första hand förmedla kunskap utan snarast att visa perspektiv och förhållanden som ger utrymme för kritik.

Författaren och dramatikern Bertolt Brecht pekar ut två slags ställningstaganden: ett hör till det som han kallar den dramatiska teatern – som han definierar som en borgerlig institution – och som skapar en identifikation med den gestalt som står inför det tragiska dilemmats omöjlighet, ett annat är kritiskt och hör till Brechts idé om en episk teater där åskådaren ska få syn på verkligheten som ideologiskt betingad och föränderlig.²⁷ Brechts episka teater och dess främmandegörande praktiker är centrala för den här undersökningens kritiska metod i det att iscensättning söker en motsvarande prövande och visande form.

27. Brecht, Bertholt. Förströrelseteater eller undervisningsteater. I *Om teater: Texter i urval av Leif Zern*. Översatt av Brita Edfelt. Stockholm: PAN/Norstedts, 1975.

I essän ”Vad är den episka teatern?” skriver Walter Benjamin – som hade en nära relation med Brecht – att textens huvudfunktion i en sådan teater är att avbryta handlingen, inte att illustrera eller berika den.²⁸ Då handlar det alltså om texten i teaterrummet. Den här texten har ett något annorlunda sammanhang. Den rör sig kring en experimentell tv-sändning och ett dokumentärt performance och i avhandlingens övergripande struktur fungerar de textuella delarna som avbrott. De stör handlingen och utvidgar vissa moment i andra riktningar än de som leder filmen och iscensättningen. Dessa avbrott söker en kritisk kunskap som står i dialog med de erfarenheter som skapas och kommuniceras i iscensättningen. Den textuella delen av undersökningen har ett genealogiskt perspektiv, det vill säga att det söker de maktdynamiker som framträder i Eurikons historiska kontext, liksom i de sammanhang där iscensättningen och filmen produceras och genomförs. Snarare än att diktera innebörder och förklara intentioner är textens roll att visa förskjutningar, perspektiv och relationer.

Magnus Bärtås begrepp *verkberättelse*, som han bland annat diskuterar i sin avhandling från 2011, söker en benämning på det narrativa skikt som tillhör konstverket: berättelser som återger verkets tillblivelseprocess, dess cirkulation, idéer och möten med publik som formar verkets sammanhang. Verkberättelsen blir särskilt framträdande i konceptuell konst och inom performance där få har upplevt den faktiska gestaltning som pekas ut som ”verket”.²⁹ Men där Bärtås idé om verkberättelser i första hand framställer detta narrativ som en del av konstverket på ett ontologiskt plan – berättelsen går inte att skilja från gestaltningen i övrigt – söker den här texten berättelser som snarast skapar

28. Benjamin, Walter. Vad är den episka teatern?: En Brechtstudie. I *Essayer om Brecht*. Översatt av Carl-Henning Wijkmark, 7–20. Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag, 1971.

29. Bärtås, Magnus. *You Told Me: Work Stories and Video Essays / Verkberättelser och videoessäer*. Göteborg: Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, 2010.

avbrott. Avbrott som blottlägger ett maskineri och ger plats för en tanke att expandera. Här finns alltså en skillnad i berättelsens modus, även om den bitvis gör just det som Bårtås beskriver.

Jag tänker på Trinh T. Minh-has *Assemblage* från 1982 där den röst som är filmens voiceover menar sig tala intill (*speak nearby*) och inte om. Minh-ha ställer sig i opposition till en antropologisk tradition och vägrar definiera det som filmen visar som en kultur. Även om iscensättningen av *Television Without Frontiers* inte ingår i en sådan diskussion är greppet överförbart, det vill säga att texten talar med eller i närheten av iscensättningen. Samtidigt skulle jag vilja se på det omvänt: som att filmen istället talar eller kanske visar i närheten av texten. Det rör sig med andra ord om en relation där texten hela tiden försöka avbryta eller överrösta filmen, och då blir det visandet och relationerna som är metod: visandet som händelse. Hur världen visas och formas genom att den tas isär och sätts samman, tas isär och sätts samman igen.

Avhandlingens olika delar och format förhåller sig allegoriskt till varandra, det vill säga som bildmässiga skikt som ersätter varandra och som i den förflyttningen har en inre relation. Undersökningen rör sig mellan text, iscensättning och film, och även om iscensättningen på många sätt står i centrum är inte det ena formatet överordnat det andra. Dispositionen har snarast att göra med olika kapaciteter. Till exempel har texten har ett bättre utrymme för en genealogisk kritik än iscensättningen, däremot saknar texten iscensättningens omedelbara händelse och situation. Likaså är inte avhandlingens mer teoretiskt orienterade delar tänkta som överordnade och bestämmande. I den allegoriska läsningen görs plats för teorin i närheten av iscensättningen, vilket skulle kunna förstås analogt med hur litteratur och konst används i teori som ett sätt att materialisera fenomen och som reflektioner av en situation.

Television Without Frontiers är på många sätt en appropriering av Eurikon-experimentet där några av de metoder som prövades genom sändningarna blivit del av processen. Utgångspunkten är att Eurikon implicit hyser en potentiell kritik av komplexet nation–media–kultur–offentlighet i meningen att Eurikon blottar strukturer som i en europeisk kontext knyter detta komplex till diskurser och former för gemenskap som möjliggör vissa kategorier och relationer, och försvårar och utesluter andra. Därmed inte sagt att Eurikon föreslår ett radikalt brott med idén om nationen utan snarare att experimentet kan ses som en omförhandling av dessa fenomen i relation till en idé om en transnationell gemenskap. Eurikon öppnar alltså för andra relationer mellan nationalstat och offentlighet, andra föreställningar om allmänhet utifrån en idé om public service och andra premisser för en europeisk gemenskap. Appropriering innebär således att *Television Without Frontiers* söker återskapa och expandera den omförhandlingen.

Här har begreppet *reenactment* – ett begrepp vars faktiska funktion jag är kluven till – och diskussionen om dess innebörd varit viktiga. När jag snubblade över Eurikon var jag på väg mot en historiografisk diskussion utifrån reenactment som kritisk metod, som jag delvis tog med mig in i den här undersökningen. Därefter har jag alltmer kommit att se det historiska som en metod för att sätta den samtida offentligheten och föreställningen om samtidighet i perspektiv. Det är en metod som är genealogisk på det sätt som tänkare efter Nietzsche och Marx använder historien för att skriva fram kritiska begrepp och perspektiv på hur makt konstitueras och distribueras i den värld och det samhälle de lever i.

Så knyter undersökningen också an till ett mediearkeologiskt fält där, som Jussi Parikka uttrycker det, arkeologi handlar om att ”gräva i de bakomliggande skälen till varför ett visst objekt, uttalande, diskurs eller, som i vårt fall, medieapparat kan uppstå och plockas upp och upprätthålla sig i en kulturell situ-

ation.”³⁰ Det rör sig om ett arkeologiskt förhållningssätt som dels handlar om att se medier som intermediala, dels om att utforska hur mediernas teknologiska och historiska lager främjar eller begränsar specifika relationer. Jag har emellertid valt att använda det hos Foucault överlappande begreppet *genealogi* istället för *arkeologi*. Detta beror framför allt på att genealogi bättre knyter an till andra begreppscomplex som jag har tillämpat.

Parikka framhäver även ett praktiskt förhållningssätt som genom faktiska interventioner ”sätter åskådaren/användaren/tittaren i en ny relation med det imaginära, och som på så sätt tvingar oss att kreativt engagera oss med mediernas närvaro”.³¹ Men de konstnärliga praktiker som han berör är uteslutande engagerade i mediernas teknologiska funktioner, vilket inte riktigt är fallet i den här undersökningen. Visserligen är teknologi aktiv i iscensättningens alla delar men det är ännu mer just relationerna och televisionens performativa, sceniska och sociala strukturer som står i fokus.

Några månader efter att vi har genomfört iscensättningen av *Television Without Frontiers* läser jag Christina Ouzounidis avhandling *Tvivel: replikernas poetik*. Den är dialogisk, på något sätt polyfon, men drivs inte alls av karaktärens eller dramats logik.³² Samtidigt är den grundad i en teaterpraktik och det är repliken som står i centrum. Ibland är Ouzounidis avhandling oklar i meningen att det är svårt att veta om författaren – det finns ju en författare – verkligen försöker säga något eller om texten helt enkelt består av det som plötsligt och i godtycklig ordning dykt

upp i huvudet; ibland är texten istället skarp på ett överväldigande sätt.

Den här undersökningen befinner sig närmare ett sådant tvivel än de ideologiskt drivna förlagorna Eurikon och Europa Television. Den är snarare driven av pessimism än optimism. Fantasin om en europeisk television blir betydelsefull för att den misslyckas, helt enkelt gör misslyckandet det så mycket enklare att se kritiskt. Det innebär inte att upphöja misslyckandet till metod, men det innebär att ta fasta på hindret snarare än att försöka lösa eller ta sig förbi det. Undersökningen handlar således inte om att förklara eller beskriva hur det är, utan om att förmå tittaren till ett kritiskt seende – att se annorlunda. Det som också Brecht hoppades på hos sina åskådare.

30. Parikka, Jussi. *What Is Media Archaeology?* Cambridge: Polity, 2012, 6. Min översättning av ”... digging into the background reasons why a certain object, statement, discourse or, for instance in our case, media apparatus is able to be born and be picked up and sustain itself in a cultural situation”.

31. Ibid., 43. Min översättning av ”... puts the spectator/user/viewer into a new relation with the imaginary, and hence forces us to engage creatively with the presence of media”.

32. Ouzounidis, Christina. *Tvivel: replikernas poetik*. Göteborg: Glänta, 2016.

Institution

Jag sitter på en toalett i Tokyo och läser mina mejl på telefonen när jag ser ett meddelande om att Statens konstråd har beslutat att producera *Television Without Froniters*. Det är såklart en rolig nyhet men jag minns mycket starkare paniken inför faktumet att jag nu måste genomföra projektet, en känsla som stämmer rätt bra överens med kommentaren från den grupp som har fattat beslutet. De menar att det i vilket fall ska bli spännande att se iscensättningen haverera – det kan ju omöjligt gå fel även om det går fel. Det senare är väl inte riktigt min känsla. Risken för kollaps präglade med andra ord projektet redan från början, och det var på många sätt det mest sannolika scenariot fram till det att vi städade ur tv-studion efter ett par kaotiska dagars inspelning.

Enligt en första skiss skulle iscensättningen av *Television Without Froniters* pågå cirka en vecka på en plats som var tillgänglig för åskådare och i vissa sekvenser skulle den också sändas digitalt för en större publik. Däri fanns en tidsmässig inramning som stod nära Eurikons veckolånga sändningar, även om innehållet skulle vara ett performance och distribueras digitalt. Initialt fanns också förslaget att samarbeta med Sveriges television eller Utbildningsradion, dels för att nå en bred publik, dels för att public service är det institutionella sammanhang som iscensättningen framför allt står i relation till. Det var förmodligen också det som från början var incitament för Statens konst-

råd att satsa så stora resurser på ett osäkert projekt: möjligheten att utforska samarbeten och audiovisuella distributionsformer som numera sällan används för just samtidskonst och särskilt inte i en utforskande och öppen process.

Efter ett par möten med olika verksamheter inom Sveriges television blev det tydligt att ett sådant experimentellt samarbete aldrig skulle komma att ske, helt enkelt för att det inte finns utrymme för den typen av projekt och särskilt inte ett med en öppen utkomst. Det handlar förstås om finansiering – vad man är beredd att lägga resurser på – men också om att kanalernas innehåll i hög utsträckning bestäms av tydligt specificerade ramar och specifika föreställningar om vad som kommer att intressera olika tittargrupper. Om ett innehåll inte faller inom någon av ramarna kommer det förmodligen aldrig att sändas.

I den situationen var alternativen att antingen arbeta i riktning mot en egen digital distribution eller att producera iscensättningen som en film eller kort serie och sedan med ett färdigt material söka samarbeten för visning och distribution. Processen vände sig snart inåt: innehållet och iscensättningens form blev mer centrala. Där iscensättningen från början var tänkt att utvecklas inom ramen för public service-sammanhanget började jag istället skriva manus i dialog med en extern producent.

I det här avsnittet behandlar jag de sammanhang som iscensättningen står i relation till, där den produceras och äger rum. Det är ett sätt att knyta dess innehåll till de format och institutioner där den planeras, produceras, distribueras och artikuleras – i förlängningen en fråga om makt, kunskap och konstens roll i samhället. Iscensättningen är belägen i och mellan tre olika men ibland överlappande strukturer: ett forskningssammanhang vid ett svenskt universitet, en statligt finansierad offentlig konstscen som organiseras av en myndighet, och till viss del inom svensk public service-television. På universitetet behandlas den som forskning, på den statliga konstinstitutionen som ett verk som är samtidigt performance, film och intervention, i tv-sammanhang-

et som en filmproduktion men också som ett problem eftersom den inte riktigt passar televisionens organisation av innehåll.

Även om public service-televisionen har präglat både formen och innehållet i projektet är det Statens konstråd som har varit drivande. Myndigheten har ett brett uppdrag som producent och inköpare av konst, men man engagerar också konstnärer i stadsutvecklingsprojekt, utreder och sprider kunskap. Iscensättningen är med andra ord genomförd inom ramen för ett program som ytterst grundar sig i kulturpolitiska mål, även om politiken inte har utrymme att styra enskilda projekt.³³ Produktionen har gjorts inom en del av verksamheten som söker alternativa och temporära former för konst i offentligheten.

Statens konstråd bildades 1937 och låg då under Ecklesiastikdepartementet, numera under Kulturdepartementet. Ideologiskt vilar verksamheten på idén att konst och kultur ska vara tillgängliga för alla som en viktig del av ett demokratiskt samhälle, därför kretsar uppdraget kring att distribuera samtidskonst till offentliga platser där människor rör sig till vardags: torg, myndighetsbyggnader, tågstationer och andra infrastrukturer, liksom publika och mediala sammanhang. Från början kom Myndighetens resurser från den så kallade enprocentsregeln som klubbades igenom av Sveriges riksdag i samband med att Statens konstråd grundades. Regelen säger att minst en procent av de medel som budgeteras vid bygnadsarbeten i of-

33. I den senaste stora kulturpropositionen (Prop. 2009/10:3) som 2009 lades fram av Fredrik Reinfeldts regering, står det att: ”Statens konstråd har till uppdrag att verka för att konsten blir ett naturligt och framträdande inslag i samhällsmiljön genom att myndigheten beställer och förvärvar god samtidskonst till statens byggnader och andra lokaler för statlig verksamhet, samt sprider kunskap om konstens betydelse för en god samhällsmiljö. Statens konstråd har också i uppdrag att på ett förebildligt sätt medverka till att konst tillförs även andra offentliga miljöer än det statliga” (79). Myndighetens uppdrag står så i linje med det övergripande politiska målet att ”[k]ulturen ska vara en dynamisk, utmanande och obunden kraft med yttrandefriheten som grund. Alla ska ha möjlighet att delta i kulturlivet. Kreativitet, mångfald och konstnärlig kvalitet ska prägla samhällets utveckling” (26).

fentliga sammanhang ska investeras i konstnärlig gestaltning. Beräkningsmodellen ersattes senare av ett årligt anslag men som fortfarande till stora delar är knutet till just byggnadsprojekt.³⁴ Istället för den diskursiva sfär som står i centrum för Habermas begrepp *offentlighet*, syftar ordet här på rum och platser som är tillgängliga för allmänheten och som förvaltas av statens institutioner och myndigheter. Indirekt handlar det emellertid om att ge plats åt konsten i befolkningens föreställningsvärld.

Statens konstråd kan betraktas som en förstatligad del av den folkbildningsverksamhet som har bedrivits av nykterhetsrörelser, frikyrkorörelser och arbetarrörelser sedan sekelskiftet 1900. Med folkbildning avses sammanhang där man har strävat efter att göra kunskap och bildning tillgängliga för alla på ett demokratiskt sätt utanför befintliga utbildningssystem, med andra ord rörelser som verkar utanför statliga eller vinstdrivande utbildningsprogram och som ser kultur och bildning som en del av ett emancipatoriskt projekt.³⁵ Men folkbildningsidén – inte minst inom arbetarrörelsen – måste också ses i ljuset av dåtidens nationsbyggande, rastänkande och kulturella hierarkier där den germanska och nordiska kulturen ansågs stå i konflikt med såväl slaviska och semitiska influenser som överklassens exploatering av den arbetande befolkningen. Här sökte man nya idéer om nation och kulturell identitet som skulle ligga till grund för en framtida socialistisk samhällsformation.

Det fanns dock delade meningar om bildningens och kulturens betydelse inom arbetarrörelsen. Dels handlade det om prioriteringar då många ansåg att det helt enkelt fanns mer angelägna problem som rörde socialt och ekonomiskt välstånd, dels ansågs dessa frågor tillhöra en liberal eller konservativ sfär och därmed en samhällsstruktur som man ville ta sig bort ifrån.

34. Se Statens konstråd. Staten och enprocentsregeln – en lång historia. www.statenskonstrad.se/arbete-med-konst-i-offentliga-miljoer/finansiering-av-offentlig-konst/staten-och-enprocentsregeln-en-lang-historia (Hämtad 2020-12-10).

35. Sundgren, Per. *Kulturen och arbetarrörelsen: kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Stockholm: Carlsson, 2007.

Socialdemokraten August Palm har ofta framställts som en motståndare i bildningsfrågan, en föreställning som Per Sundgren tonar ner i sin avhandling *Kulturen och arbetarrörelsen*. Han menar att det för Palm just handlade om ett motstånd mot de liberala rörelsernas agenda som ju också sökte stöd bland arbetare: ”Vad Palm förespråkade var en kultur i nyttans och arbetarklassens tjänst. Någon neutral kultur som stod över klasskampen trodde han inte på.”³⁶ För många andra inom arbetarrörelsen, exempelvis Hjalmar Branting, var bildningsfrågan däremot central. Och med tiden kom den också att förena konservativa, liberaler och socialdemokrater eftersom även de senare alltmer tenderade att betraktade den nationella kulturen som överordnad klasskampen, en utveckling som splittrade arbetarrörelsen i grunden.

Kulturfrågan kring 1900 handlade inte uteslutande om estetiska värden utan lika mycket om moral och seder. För en centralgestalt inom folkbildningsrörelsen som Oscar Olsson var den övergripande ambitionen att höja arbetarklassen över vardagslivets fattigdom i en nyhumanistisk anda. Det handlade om att stärka själsförmögenheterna hos befolkningen.³⁷ Här finns en sammanhängande idé om nation, kultur och offentlighet som arbetarrörelsen plockar upp och försöker förnya.

En för Statens konstråd betydelsefull gestalt i sammanhanget är Arthur Engberg som var socialdemokratisk ecklesiastikminister mellan 1932 och 1936. Engberg intar genom åren en minst sagt skiftande ideologisk position som i mycket speglar det tidiga 1900-talets rättighetskamper och sociala reformer men också drivande idéer om ras, nation och civilisation. Det finns inte utrymme

36. Ibid., 27.

37. Ibid. Oscar Olsson var socialdemokrat och aktiv inom Godtemplarorden. Han deltog bland annat i nykterhetsrörelsens bildningsarbete och anses vara studiecirkeln upphovsman. Nyhumanismen var en rörelse med ursprung i Tyskland på sent 1700-tal, vars bildningsideal framhäver kunskaper i den klassiska antika litteraturen och deras formbildande värden, det vill säga att dessa ämnen stärker själsförmögenheterna och således personligheten. Se även Blomqvist, Håkan. *Nation, ras och civilization i svensk arbetarrörelse före nazismen*. Stockholm: Carlssons, 2006.

för en fördjupad diskussionen om Engberg här men det bör nämnas att han under 1910- och 1920-talet var en av socialdemokratiens mest uttalade antisemiter för att sedan göra en helomvändning i och med nazisternas maktövertagande i Tyskland på 1930-talet, då han blev en stark motståndare till sådana strömningar.³⁸

Även om Engberg var extrem så var han också del av en allmän tendens. Liksom Olsson ville han omforma ett borgerligt bildningsideal till en bildning som skulle omfatta hela folket, ett ideal om konsten som inte bara handlade om dess upphöjda värde men också om utbildning av de breda befolkningslagren som tidigare inte hade haft tillgång den högre kulturen. Han menade att detta skulle innebära en ömsesidig utveckling i det att folket lika mycket var en tillgång för konsten som tvärtom. För Engberg var tillgängligheten central och det var inte nog att lära massorna uppskatta konst utan konsten skulle också göras närvarande i människors liv och vardag. Men till skillnad från många andra som var engagerade i folkbildningen var han framför allt inriktad på att skapa statliga organ som kunde omsätta en sådan rörelse i kulturpolitiska mål. Bland de mest framträdande finns Riksteatern och Statens konstråd som båda med åren vuxit till omfattande verksamheter.³⁹

Den offentliga kulturen var emellertid ingen ny idé. När folkbildningen införlivades i statsapparaten var det inte bara en tillämpning av ett borgligt bildningsideal, det var också en förlängning av ett borgerligt bildningsprojekt från föregående sekel då bland annat museer och utställningsverksamheter började göra samlingar av konst, innovationer och historiska föremål tillgängliga för allmänheten. Tony Bennett beskriver i boken *The Birth of the Museum* hur offentliga museer etablerades i Storbritannien

38. Se Blomqvist, Håkan. *Socialdemokrat och antisemit?: Den dolda historien om Arthur Engberg*. Stockholm: Carlssons, 2001 och Harding, Tobias. BILDNING as a Central Concept in the Cultural Policy of the Swedish Government: From Arthur Engberg to Alice Bah Kuhnke. I *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*. 2015 (02): 162–181.

39. Se Harding, Tobias. 2015.

och jämför dessa program med de teorier om makt och styrande som Foucault utvecklar genom att utforska institutioner som psykiatri, sjukhus och fängelser, bland annat i studien *Övervakning och straff: fängelsets födelse*.⁴⁰

Om arbetarrörelsens folkbildning hade emancipatoriska motiv, framställer Bennett det borgerliga bildningsprojektet som en del av den moderna statens regulativa mekanismer. Men det är också viktigt att understryka att den idé om makt som Foucault skriver fram, och som är central för Bennetts resonemang, är reglerande snarare än förtryckande. Det vill säga att ur Foucaults perspektiv så innebar det moderna västeuropeiska samhällets styrandeformer lika mycket att individen gavs agens – den disciplinära makten producerar föreställningen om det självständiga subjektet – som de reglerar individens liv genom i första hand internaliserad självövervakning.⁴¹ I det styrandekomplexet handlar museet, enligt Bennett, inte i första hand om att göra subjektet synligt för makten, det har en annan funktion än till exempel fängelset. Museet låter folket ”veta istället för att vara föremål för vetande, bli subjekt snarare än objekt för kunskap.”⁴² Syftet är alltså inte att ”skaffa kunskap om befolkningen utan att ge

40. Se Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995 och även Foucault, Michel. *Övervakning och straff: fängelsets födelse*. Översatt av C.G. Bjurström. Lund: Arkiv förlag, 2003.

41. En central trop i *Övervakning och straff: fängelsets födelse* är Jeremy Bentham's ”Panoptikon”, vilket var en fängelsemodell som består av en cirkelformad byggnad med ett torn i mitten. Cellerna har två fönster – ett som släpper in ljus utifrån och ett som vänder sig mot tornet i mitten där vakterna befinner sig. Varje cell bebos av endast en fånge som dock inte kan se om det befinner sig någon vakt i tornet eller inte, vilket gör att de hela tiden måste bete sig som om de vore övervakade. Foucault menar att fångarna på så sätt blir sina egna fängsvaktare, att de identifieras som individer genom att fysiskt separeras, och på det här sättet kan de också studeras och dokumenteras. Panoptikon blir hos Foucault en modell för hur makten konstitueras och distribueras genom de moderna samhällets institutioner.

42. Bennett, Tony. 1995, 63. Min översättning av ”... allow the people, *en masse* rather than individually, to know rather than be known, to become the subjects rather than the objects of knowledge.”

folket kunskap, och behandla den som kunskapssubjekt snarare än administrationsobjekt: inte att göra befolkningen synlig för makten utan att göra makten synlig för folket, och samtidigt representera makten för dem som deras egen.”⁴³ På så sätt menar Bennett att det offentliga konstmuseet och andra museiinstitutioner är viktiga delar av den moderna statsapparaten, som en komponent i ett utbildnings- och uppfostringskomplex.

Det är framför allt ett brittiskt sammanhang som behandlas i studien men Bennett påpekar – i och för sig utan något fördjupat resonemang – att det fanns snarlika tendenser över större delen av Europa under den här tiden. I samband med Stockholmsutställningen 1866 – Sveriges första internationella konst- och industriutställning – öppnade Nationalmuseum sin verksamhet i de nuvarande lokalerna på Blasieholmen. Verksamheten hade visserligen startats i norra Logårdsflygeln på Kungliga slottet redan 1794, men det var först nu som man lockade till sig en bred publik att ta del av en modern utställningsverksamhet.

Statens konstråd kan betraktas som ytterligare ett steg i den politik som Bennett beskriver, även om myndigheten bildades mot en annan horisont och under andra premisser. Här finns med andra ord en kontinuitet från den borgerliga revolutionen kring 1800 och den framväxande borgerliga offentligheten vars institutionella strategier sedan anammas av socialdemokratiska statsbildningar. Så plockar de även upp och omsätter en av den borgerliga statens mest centrala problem: Hur ska de demoralisera massorna uppfostras till kritiska och socialt ansvarstagande medborgare?

När television började sändas i Sverige på 1950-talet fanns snarlika förhoppningar, både om en infrastruktur för utbildning och kunskap och om en kulturinstitution som skulle nå ännu ett steg

43. Ibid., 98. Min översättning av ”... know the populace but to allow the people, addressed as subjects of knowledge rather than as objects of administration, to know: not to render the populace visible to power but to render power visible to the people, and, at the same time, to represent to them that power as their own.”

närmare folket. I sin avhandling *Samtida konst på bästa sändningstid: Konst i svensk television 1956–1969*⁴⁴ visar David Rynell Åhlén att inställningen till konst i tv när den först introducerades var annorlunda jämfört med dagens ofta ängsliga och marknadsdrivna förhållande till tittaren. Televisionen sågs som en kulturinstitution som människor kunde få tillgång till inuti sina hem. I en inte alltför skrymmande möbel rymdes en teater, ett konserthus, en biograf och ett galleri. På så sätt kan man säga att den offentliga kulturen flyttade tillbaka in i det privata rummet, om än i en helt annan skepnad än den salongskultur som var en viktig del av den borgerliga offentligheten kring 1800. Det är en tendens som förstärks när det mediala rummet småningom blir ett alltmer socialt rum.

Televisionen kunde innehålla gestaltningar, samtal och kritik: konstnärer experimenterade med mediets specifika former och möjligheter, man gjorde reportage och besök i ateljéer, och arrangerade kritiska diskussioner. Men framför allt ville man utnyttja televisionen som en pedagogisk och folkbildande apparat som skulle vägleda allmänheten till konsten ute i samhället. Hela projektet står i tydligt samband med en artikel som Engberg publicerar i tidningen *Arbetet* i december 1921, under rubriken ”Konstens socialisering”:

Vad skulle det inte betyda för arbetarklassens andliga lyftning, om konsten kunde – må vara i aldrig så blygsam omfattning – hålla sitt intåg i arbetarhemmen! Vilken källa till trevnad vore det icke, om stil och skönhet vunne insteg i det allra enklaste!⁴⁵

Liksom i de flesta västeuropeiska länder skulle televisionen i Sverige inte kretsa kring konsumtion utan kring upplysning och bildning. Public service, med sitt monopol i etern, hade ett rela-

44. Rynell Åhlén, David. *Samtida konst på bästa sändningstid: konst i svensk television 1956–1969*. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2016.

45. Engberg, Arthur. Konstens socialisering. I *Tal och skrifter III: Kulturpolitikern*. Edberg, Rolf (red.). Stockholm: Tidens förlag, 1945, 27.

tivt didaktiskt perspektiv – inte olikt det som Engberg blottar i sin artikel – där institutionens kunniga medarbetare introducerade vad de uppfattade som ett kvalitativt och betydelsefullt innehåll som allmänheten borde ha tillgång till. På så sätt kan även public service-media betraktas som en del av det styrandekomplex som Bennett definierar.

Under senare decennier har relationen till tittarna flyttats mot ett mer marknadsorienterat format.⁴⁶ Idén om en pedagogisk och bildande verksamhet har inte försvunnit, men istället för en didaktisk inställning försöker public service skapa ett innehåll som på olika sätt förutsätts intressera tittargrupper. Innehållet styrs med andra ord av en idé om en medveten konsument där marknaden är den centrala styrandeprincipen.

Naturligtvis har massmedia alltid använt strategier för att reglera förhållandet mellan konsument och innehåll. Algoritmer som gissar tittares intressen baserat på befintliga användardata, liksom fenomen som filterbubblor, är strategier som har blivit både centrala och omdiskuterade under senare år. Men det är viktigt att påminna sig om att innehållet även tidigare har segmenterats genom olika former av programmering: hur det presenteras, utformas, annonseras och disponeras.⁴⁷ Det är emellertid inte bara en skillnad i strategi och tekniska förutsättningar utan den ideologiska bakgrunden har också förändrats. Om tittaren från början var en medborgare och programläggningen syftade till både upplysning och underhållning, vänder sig samtida public service till en konsument. Även om den inte är tänkt att konkurrera står institutionen just i konkurrens med annan media på en relativt öppen och oreglerad marknad. Om den tidigare styrandeformen, som Bennett skriver om museet, innebar att

46. Hendy, David. *Public Service Broadcasting*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

47. Kirk Sørensen, Jannick och Hutchinson, Jonathon. Algorithms and Public Service Media. I *Public Service Media in the Networked Society*. Ferrell Lowe, Gregory, Van den Bulck, Hilde och Donders, Karen (red.) Göteborg: Nordicom, 2018.

”göra makt synlig för folket, och samtidigt representera makten som deras egen” införlivas tittaren nu istället i en begärsstruktur där public services uppdrag om att utbilda, informera och underhålla reifieras. Eller snarare kvasireifieras eftersom public service inte verkar under marknadsmässiga förhållanden.

Det finns ingen jämförbar utveckling i Statens konstråds verksamhet, delvis eftersom de verk som produceras ofta har en helt annan relation till sin publik – verken är där de är, och förmodligen är det många som passerar dem år efter år utan att reflektera över vad de har för ärende. Den offentliga konsten är ofta långsiktig och mäts inte på samma sätt utifrån åskådarens intresse. Möjligen kan de tillfälliga och socialt engagerade verk som har producerats på senare år tolkas som ett förändrat förhållande till publiken. Här finns förebilder som den brittiska organisationen Artangle⁴⁸ som sedan starten 1985 har arbetat med offentlig konst i vid mening, där man har sökt och experimenterat med nya sammanhang och former för konstnärlig praktik. Ett av dem är Jeremy Deller's reenactment *The Battle of Orgreave* (2001) som diskuteras i avsnittet ”Reenactment”.

Statens konstråds mest omfattande program inom det här området är *Konst händer*,⁴⁹ ett särskilt uppdrag från regeringen där man i samarbete med organisationer i civilsamhället har involverat konstnärer i projekt kring en viss plats eller ett visst sammanhang i bostadsområden. Möjligen kan man här ana ett försök att återknyta kontakten med en folkrörelseidé men då som ett statligt initiativ att genom konsten stärka de boendes inflytande över sina närområden. Konstrådet har även genomfört flera mer utställningsorienterade projekt som *Malmös leende* (2016),⁵⁰

48. Artangle. <https://www.artangel.org.uk/> (2020-05-05).

49. Konst händer. <https://statenskonstrad.se/vara-uppdrag/konst-hander> (Hämtad 2020-05-15).

50. *Malmös leende* (utställning, Malmö). 2016. Se <https://statenskonstrad.se/konst/malmos-leende> (Hämtad 2020-04-10).

Brytningstider (2017)⁵¹ och *Choreographies of the Social* (2019)⁵² där olika gestaltningar och interventioner har tagit plats i redan befintliga sammanhang under en begränsad period. Myndigheten har med andra ord utvecklat en högst medveten strategi att tilltala och involvera en publik i sin verksamhet. Det är oklart om det beror på att Statens konstråd håller på att omformas av ett marknadsliberalt tänkande eller en ändrad förståelse av vad det innebär att som konstorganisation verka i det offentliga. Mycket möjligt är det både det ena och det andra.

Varje gång jag har presenterat *Television Without Frontiers* för någon som arbetar med tv har jag omedelbart fått frågor som ”Vad är budskapet?” och ”Vem riktar du dig till?” Det kommer liksom automatiskt och ingen har verkat särskilt nöjd med de svar jag gett. Frågorna är inte alls irrelevanta – om undersökningen handlar om visande och relationer är de ju faktiskt avgörande – men jag saknar den vokabulär som frågorna står i relation till. Eller så bär de en ideologisk dimension som vill göra produktionen till något som måste underkastas en konsumtionslogik för att få relevans. Det är en svårighet som mycket väl kan bero på det splittrade sammanhang där iscensättningen äger rum: den ska, som tidigare diskuterats, verka samtidigt i ett konstfält, inom film och tv, och inom ett forskningssammanhang på ett universitet.

Kulturinstitutionens offentlighet och dess relation till olika slags bildningsprojekt delar på många sätt ideal med forskningssammanhanget som generellt vilar på en idé om demokrati, utveckling och spridning av kunskap. Men här finns också motstridiga konventioner om diskurs, tilltal och riktning där ett både-och inte sällan blir ett varken-eller. Den komplexiteten blir tydlig i en kritisk diskussion om Lafayette Anticipations i

51. *Brytningstider* (utställning, Luleå). 2017. Se <https://statenskonstrad.se/konst/brytningstider-extrakt-ur-en-framtida-historia/medverkande-konstnarer> (Hämtad 2020-03-24).

52. *Choreographies of the Social* (utställning, Stockholm). 2019. <https://statenskonstrad.se/konst/choreographies-of-the-social> (Hämtad 2020-03-24).

Paris som Kim West publicerade i *Kunstkritikk* 2018 under titeln ”Farväl till folket”.⁵³ West jämför den nya institutionen med grannen Centre Pompidou, liksom med Fun Palace – Joan Littlewood och Cedric Princes arkitektoniska idékonstruktion som på 1960-talet planerades för en tomt i Londons East End men som aldrig blev verklighet. I dessa projekt finner West en vision, snarlik folkbildningen, som han saknar i den nya konsthallen. Om Centre Pompidou hade en demokratisk ambition, och det fanns en radikalt demokratisk idé i Fun Palace, finner West få spår av sådana föreställningar i Lafayette Anticipations, som snarast sluter sig för det öppna tilltal som han menar har varit central för den moderna konsten.

Fun Palace var tänkt som en tekniskt, socialt och estetiskt flexibel struktur där till och med väggar och våningsplan skulle vara rörliga, en miljö som helt skulle anpassa sig till besökarens önskningsar. Det är en vision som West ser avteckna sig både i Centre Pompidou och Lafayette Anticipations, åtminstone på ett tekniskt plan. Men här syns också

ett skifte mellan hur 60- och 70-talens radikalt demokratiska experimentinstitutioner tänkte sig ett abstrakt, potentiellt universellt folk som besökare, betraktare och medbestämmande, och hur en konsthall som Lafayette Anticipations reserverar sin arkitekturs flexibilitet för konstverken snarare än för användarna, samt riktar sig till en specialiserad publik snarare än en abstrakt offentlighet.⁵⁴

Och det är inte bara byggnaden som bekymrar West. I öppningsutställningen som har titeln *The Center Cannot Hold* ser han hur de flesta av verken vänder sig inåt mot omfattande och komplexa forskningsprocesser. West understryker att han inte är ute efter att avfärda hela forskningsparadigmet, som han kallar det, men

53. West, Kim. Farväl till folket. I *Kunstkritikk*, 2018-08-27.

54. Ibid.

samtidigt framställer han det som problematiskt och i konflikt med etablerade konstbegrepp. Framför allt saknar han en vilja att tilltala en bredare allmänhet och att bryta sociala hierarkier: ”vad innebär det på en mer grundläggande nivå att konsten inte längre riktar sig till en abstrakt, universell offentlighet, utan till en community of peers, efter vetenskaplig modell?”⁵⁵

Artikeln tenderar visserligen att överdriva den moderna konstens demokratiska anspråk för att ge uttryck för en samtida tendens där konstscenens ideologiska struktur inte längre inbegriper en föreställning om allmänheten som sitt primära sammanhang, men samtidigt riktar viktiga frågor till konstens forskningsparadigm: Vems ärenden uträttar det? Och vilka ideologier förstärks och etableras i ett sådant sammanhang?

Visserligen har den moderna konsten ofta framstått som svårtillgänglig för en bred allmänhet, men det problem som West identifierar handlar snarare om att konsten, inom ett forskningsparadigm, i allt högre grad vänder sig till ett internt samtal inom ett visst område som bara nominellt står i relation till en idé om konst som en aktiv del av ett offentligt samtal. Det är anspråket på angelägenhet som saknas.

Wests argument handlar om kulturhuset och utställningen samt deras roller i en demokratisk offentlighet. Även om han varken refererar till Engberg eller Bennett finns en tydlig hänvisning till folkbildningsparadigmat och till konstens plats i en upplysningstradition. Här kan både Fun Palace och Centre Pompidou ses som en radikaliseringsprojekt av 1800-talets museiprojekt där deltagande och medskapande utgjorde de drivande idéerna, en tendens som även syns i svensk kulturpolitik under 1970-talet.⁵⁶ Om sedan Lafayette Anticipations kan tolkas som ett farväl till

55. Ibid.

56. Harding, Tobias. BILDNING as a Central Concept in the Cultural Policy of the Swedish Government: From Arthur Engberg to Alice Bah Kuhnke. I *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*. 2015(2), 169: ”The cultural policy of the 1970s also contained a new approach to the issue of *folkbildning*, namely an increased focus on participation in cultural activities, as opposed to seeing access as a question of

visionen om en konst öppen för alla är svårt att säga, men det är en risk värd att ta på allvar.

Det bör emellertid nämnas att den diskussion som West för i första hand berör vad som sker när privata och kommersiella intressen tar över som förvaltare av den offentliga kulturen, i spåren av det allmännas minskande initiativ. Detta skulle också kunna betraktas som ett skäl till att konstnärer söker ändamål i specialiserade samtal: visionen om att konsten är en angelägenhet för alla har fått minskat institutionellt stöd, då växer forskningsparadigmat fram som en till folkbildningens estetiska projekt snarlik men inåtvänd idé om det allmänna.

Television Without Frontiers utspelar sig bokstavligen mellan universitetets forskningsprogram och det kulturpolitiska fält som beskrivs ovan; i den mån det finns en ambivalens om undersökningens riktning kan det tolkas mot den bakgrunden – det vill säga hur iscensättningen riktar sig, till vem och vilket sammanhang. Ambivalensen behöver varken betraktas som ett problem eller en begränsning.

Det är med den utgångspunkten som både Bertolt Brecht och Stuart Hall – deras sätt att tala om, undersöka och visa makt – har blivit viktiga referenser. Brecht ägnade en stor del av sitt liv åt att skapa en emancipatorisk teater som skulle ge åskådaren ett kritiskt utrymme, och Halls arbete utspelade sig just i mellanrummet mellan en kritisk undersökande praktik och något som kan beskriva som folkbildning. Men där Engbergs folkbildning handlade om

widening the audience of professional art forms. In order to 'give people opportunities for creativity of their own (prop. 1974:28: 295), the recommendations of the commission included increased financial support for amateur art activities' in the study associations.” För en utförlig diskussion om begreppet och fenomenet *kulturpolitik* se även Hugoson, Rolf. *Vad är kulturpolitik?: En fråga om retorik*. Umeå: Umeå universitet 2000. Hos Hugoson framställs begreppet som ett retoriskt komplex som rymmer diametralt skilda positioner. I denna avhandling används det framför allt om institutioner och program som förväntas omsätta och återspegla en viss politik.

att stärka befolkningens karaktär, om än i socialistisk anda, och där Olsson ville höja arbetarklassen över vardagslivet, intar Hall en kritisk position som snarast vill förmedla verktyg att ifrågasätta de hegemonier Engberg och Olsson lutar sig mot. Likaså framhäver Brecht en konst som är kritisk snarare än andlig.

I fokus för både Brecht och Hall står makt, men inte som ett abstrakt begrepp utan som något konkret och social. Här finns en strävan att knyta samman mening och makt, kultur och politik – dock utan att gå vilse bland ontologiska kategorier.

Om jag placerar konstnärlig praktik här – som direkt eller indirekt lyfter eller betecknar en kritisk inställning eller politisk strävan – söker den ofta en radikalitet som konstens institutioner i praktiken inte har något utrymme för. Samtidigt finns det parallella rörelser som, till skillnad från den vision om abstrakt universalism och medbestämmande som West befarar ha gått förlorad, syftar till ett mer direkt socialt engagemang. Jag tänker på begreppet *new genre public art* som Susan Lacy beskriver i sin introduktion till boken *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, där hon redogör för de socialt och politiskt engagerade praktiker som formades i Nordamerika och Västeuropa i början av 1970-talet, det vill säga parallellt med de försök att bygga medbestämmande institutioner som West beskriver.⁵⁷

På motsvarande sätt kan även forskningsparadigmet ses som ett svar på strömningar i konsten snarare än som ett resultat av institutionella ideologier. De institutionella strukturer som byggs upp kring forskning inom konstnärliga fält skulle då svara mot en tendens till sociala och kritiska processer och undersökningar som har relativt begränsad plats inom befintliga strukturer som gallerier, konsthallar och museer. Samtidigt uppstår naturligtvis problem när konstnärliga praktiker konfronteras med konventioner och processer som står i kontrast till eller konflikt med etablerade konstbegrepp, som West uttrycker det.

57. Lacy, Suzanne (red.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press 1997.

Den konst som Lacey syftar på är en konst som använder både traditionella och okonventionella former för att tilltala och interagera med en mångfaldig publik om frågor som är direkt relevanta för deras liv och vardag. Här ersätts offentligheten som konstens huvudsakliga arena med idén om en gemenskap som står i direkt relation till en konstnärlig praktik. Det är de mänskliga erfarenheterna och samvaron som är viktiga; utställningen blir en social plats bland andra som visserligen kan innehålla objekt och representationer, men de är underordnade den sociala situationen. Och även om åskådaren som figur inte är helt irrelevant så blir den åtminstone sekundär.

Utifrån en sådan idé om konstinstitutionen som en social plats – och med utgångspunkten att en samtida offentlighet definieras av en neoliberal ideologi där tillvaron reproduceras som marknadsrelationer – behövs eventuellt andra begrepp för att forma alternativa institutionella format. Med det perspektivet, och som ett försök att vara strategisk i relation till begreppet *offentlighet*, har konstforskaren Andrea Philips argumenterat för att helt lämna det, liksom angränsande begrepp som *motoffentlighet*, därhän. Även om offentligheten någon gång möjliggjorde en progressiv praktik gör den, enligt Philips, inte längre det. Istället för att söka nya vägar inom ett sådant ramverk föreslår hon att vi ska se konstinstitutioner som ”rum med potential att vara verkligt gemensamma”,⁵⁸ det vill säga gemensamma på ett faktiskt sätt och uppbyggda kring konkreta sociala sammanhang snarare än en abstrakt idé om kulturell eller politisk gemenskap. Philips uttalande är direkt riktat mot en brittisk kulturpolitik och bör läsas praktiskt. Jag tolkar det som att det delvis offentliga och delvis privata system som stödjer konsten har blivit så instrumentellt att det behövs helt nya förhållningssätt för att reprodu-

58. Public Enemy. Intervju med Andrea Philips av Joachim Helsvig. I *Kunstkritikk*, 2015-05-27. Min översättning av ”... spaces that have the potential to be properly communal”. Se även Philips, Andrea. *How to Work Together*. https://howtoworktogether.org/wp-content/uploads/htwt-think_tank-andrea_philips.pdf (Hämtad 2020-04-23).

cera vad hon kallar ”social wealth”, det vill säga de sammanhang vi behöver för att tillgodose sociala och emotionella behov.

Överfört till televisionen skulle man kunna säga att medan West sörjer en upplysningsdemokratisk public service föreslår Philips att hela organisationen demonteras till förmån för open access-television och lokala audiovisuella format som har direkt kontakt med specifika tittarsegment. Det är mycket möjligt att Philips har i åtanke det alternativa format som Ash Sarkar och Novara media försöker bygga upp i ett brittiskt medielandskap. Jag går närmare in på detta i avsnittet ”Public service”.

Konsten består naturligtvis inte enbart av institutioner, och en väsentlig del av den radikala demokrati som West åberopar finns som sagt i specifika konströrelers förhoppning om att överskrida den borgerliga sfären, som inte minst blir tydlig i Lacys idévärld. Men där Lacy beskriver praktiker som grundar sig i politiskt engagemang, beskriver West praktiker som politiskt förlitar sig på att de tilltalar en abstrakt gemenskap. Den förra strävar efter en direkt verkan, ett faktiskt engagemang som är såväl socialt som politiskt och estetiskt, medan den senares argument grundar sig på en möjlig verkan som konsten kan generera utanför sitt estetiska sammanhang. Konstens politiska betydelse skulle då vara dess förmåga att öppna möjliga framtider – vilka framtider som nu kan tänkas inrymmas i dess institutioner – där frågan om vem åskådaren är och hur åskådaren identifierar sig blir avgörande. Fast det förutsätter förstås inte att framtiden måste inrymmas i institutionerna.

Med Eurikon handlar frågan om vad som visar sig för den som söker en horisont bortom det nationella, det vill säga om den liberala demokratins och den moderna nationalstatens styrandeformer och dess sammanhang av kulturinstitutioner, kommunikationsformer och bildningspraktiker går att överföra till ett transnationellt sammanhang. Och där blir problemet att föreställningen om ett abstrakt, universellt folk i själva verket är ett specifikt folk i en specifik kultur som i ett västeuropeiskt sammanhang har varit nationellt definierad. För Eurikon var det tele-

visionen som skulle vara medel och sammanhang. Och här framträder en begynnande fråga om tilltal, publik, mottagare, tittare och konsument, om vem public service vänder sig till och försöker omfatta. Men för att kunna ställa den behövs först en mer grundlig genomlysning av vad televisionen gör.

DIALOG

(En tv-studio. Det är stökigt eftersom man håller på att bygga en scenografi. Kablar breder ut sig över golvet.

I mitten av rummets främre del installeras ett podium.

En glassbil håller på att parkeras i den inre delen av rummet. STUDIOVÄRDEN dirigerar föraren så att bilen hamnar på rätt plats.

Lampor och annat hissas upp och ner i vajrar.)

(SYLVIE CASPAR gör entré, följs av en kameraoperatör med handkamera. Passerar glassbilen som håller på att parkeras, passerar en annan kameraoperatör som ställer i ordning sin utrustning. Hon kliver upp på det halvfärdiga podiet, gör ingen ansats att sätta sig utan står upp liksom vore hon på väg att hålla en monolog inför en publik. Hon hälsar på tekniker som befinner sig utanför bild, gör en gest med handen i en annan riktning.)

(Kameran zoomar ut och söker efter ett lämpligt utsnitt. Man hör att det pågår aktiviteter i rummet.)

SYLVIE CASPAR

(Vänd mot någon i rummet som inte syns i bild. Talar som om hon skulle presentera kvällens tablå. På franska)

Den här studion, det som pågår här. Jag ska berätta vad det handlar om.

(Paus)

Men först och främst ...

(Gör en kort paus, vänder sig sedan mot kameran. Det är som att den inte riktigt får grepp om henne. Hon ser djupt in i linsen.)

... ni som tittar, det är fantastiskt att ha er här. Verkligen roligt.

(En lång paus. Fortsätter se in i kameran. Sedan, i en närmast lättsam ton)

Jag vet vad ni tänker. Jag vet vad ni tänker ... Vilka snygga skor!

(Kameran zoomar ut och sen in på skorna.)

(Hon lyfter på foten som för att granska skon. Vinklar foten på olika sätt.)

(I kontrollrummet pågår ett möte mellan BILDPRODUCENT och andra medverkande i produktionen. De går igenom kvällens körschema. De dricker kaffe. SYLVIE CASPAR syns på bildskärmar i bakgrunden.)

SYLVIE CASPAR (fortsätter tala utan avbrott)

Eller hur? Visst är de snygga?

(Paus. Står och väger på podiets kant. Ställer sig på ett ben. Tar ett steg tillbaka. Hon läser från en teleprompter.)

(En dammsugare slås på, rösten drunknar i oljudet.)

SYLVIE CASPAR (gör ett försök att överrösta)

När jag vandrar runt här sent på kvällarna är det ingen som ser. Det är tyst och mörkt, inte stökigt som nu.

(Handkameran zoomar in på något bakom SYLVIE CASPAR som hamnar ur fokus. Hon fortsätter tala som om all uppmärksamhet riktades mot henne. Talar mycket inlevelsefullt.)

Samtidigt tittar ni på tv och har glömt skorna. Men sedan, någon gång framöver upptäcker ni att ni har köpt likadana. Ni blir irriterade, men utan att märka det. Så enkelt har ni blivit manipulerade: allt det här var en plan iscensatt för att få er att köpa ett par skor.

(Kort paus. Dammsugaren slås av. Det hörs hur någon argumenterar i bakgrunden.)

Ett par väldigt snygga skor.

(Ljud av skratt. Först lite för högt men sedan planar det ut. Det är som att det fanns en publik i studion.)

(Handkameran flyttar fokus till JACEK PONIEDZIAŁEK som sitter på orkesterpodiet där han håller på att gå igenom manuset.)

(Ansträngningarna att sätta upp ett draperi som pågått i bakgrunden återupptas, men försiktigt för att inte störa.)

SYLVIE CASPAR

(Nu i en mer vardaglig samtalston. Ser ledigare ut.)

Under en period hördes jag ofta på tv, jag visade mig sällan. Min röst var inhyst i en studio, den hade en särskild identitet där. Det var kanalens röst och hörde inte riktigt till mitt ansikte. Ibland kunde jag höra den från andra riktningar. Den dök upp i mitt hem, hos vänner, i de mest skilda sammanhang. Då började jag fundera på vad det här egentligen är för något.

(Handkameran fortsätter söka sig genom studion. Vilar ett ögonblick på någon som putsar fönstren till ett av tolkbåsen.)

(Paus. SYLVIE CASPAR vänder sig återigen till någon i

rummet. En annan röst hörs. Den tillhör JACEK PONIEDZIAŁEK, men han syns ännu inte i bild.)

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Som jag ser det har vi här två teman som saknar samband med varandra. Jag menar den här situationen, tycker du inte? Jag förstår inte hur den hänger samman. Du kanske bara kan beskriva hur det är.

(Tolkens röst hörs med viss förskjutning, som ett eko.)

(JACEK PONIEDZIAŁEK i närbild.)

SYLVIE CASPAR

(En stunds tystnad. Men även då hörs tolken som ett eko.)

I början av 1980-talet gjordes ett experiment som utforskade möjligheterna till en ny tv-gemenskap i Europa. Det var ett experiment som sökte möjligheter att etablera en form av public service som gick utanför nationsgränserna, och bortom kontinentens.

(En tredje kamera visar scenen i makroperspektiv, panorererar den halvtomma studion från ovan. Sedan tillbaka till handkameran som zoomar ut. Tappar fokus ett ögonblick.)

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Det låter mest som en fantasi.

(Kort paus)

Och var befinner jag mig i allt det här?

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Du är tittaren. Du är iakttagaren som betraktar det hela från en plats som känslomässigt är någon annanstans.

(Kort paus)

(Ett högt ljud hörs, något som fallit i golvet. SYLVIE CASPAR tittar bort för att se vad det var. Tystnar ett ögonblick. Vänder sig sedan mot kameran igen.)

Jag tänker på ett inslag i de här sändningarna. En filmisk situation med två programledare. Det är inte på något sätt spontant, samtidigt får jag en obekväma känsla att de ska kyssas. Jag menar att den här mannen som är programledare ska försöka sig på att kyssa sin kollega men det är uppenbart att hon inte vill. Fast kanske inte för honom. En massa bildskärmar i bakgrunden så att man kan ana världen bortom tv-studion. Det är världen de pratar om ...

(Ljudet försvinner ett ögonblick. Istället hör vi en röst som ger instruktioner till kameraoperatörerna. Vi ser i

bild hur SYLVIE CASPAR fortsätter prata.)

Skärmarna är så märkligt frånvända, och bilderna så avlägsna och likgiltiga. Samtidigt är det som att de vill dem något, som att de vill oss något, och jag känner mig tilltalad av det ...

(SYLVIE CASPAR börjar gå mot läktaren och sätter sig småningom bredvid JACEK PONIEDZIAŁEK som fortfarande håller på med sitt manus.)

... men så vänder de sig mot kameran igen och magin är bruten. Det är en annan stämning. För nu kommer ett nytt inslag ...

(Ljudet återkommer.)

SYLVIE CASPAR (fortsätter)

Tv-sändningen flyter på utan avbrott.

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Jag känner intuitivt att du undviker något. Det handlar om att hålla samman, men det är för skört kanske. Om jag bara kunde sätta fingret på det.

(Kameran zoomar in på SYLVIE CASPAR, mycket nära. Hon ser ut att titta mot en annan kamera. Funderar ett ögonblick.)

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Jag vet inte om det bara var ett stort jävla

misstag. Det är svårt att värja sig mot entusiasmen som finns i föreställningen om framsteg. Men om vi ser det som en prototyp kanske?

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Det gör väl ingen större skillnad om det var en prototyp. Det var väl vad det var helt enkelt.

SYLVIE CASPAR

(Lätt irriterad, på franska)

Jag tror att det måste ses i sitt sammanhang.

(Byte av kamera. Ett större utsnitt. Konversationen fortsätter.)

(ORKESTERN dyker upp i studion tillsammans med två tekniker. De börjar packa upp sina instrument, kopplar in och justera instrumenten, och så vidare.)

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Du har säkert redan anat min hållning. Men om du är intresserad kan jag förklara hur jag tycker att det är. Annars spar jag gärna den energin.

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Det här projektet, dess produktion av erfarenheter, skulle öppna världen och skapa en annan

tittare. Den svåra komponenten som så lätt tråkas ut. Det är tittaren jag pratar om.

(Ljud av skratt och applåder. Kameran zoomar in på JACEK PONIEDZIAŁEK.)

JACEK PONIEDZIAŁEK

(Allvarlig, på polska)

Men om tv-tittare är ensamma människor eller i alla fall om tv:n är en befrielse från en gnagande motvilja att vara med levande människor, då måste det ju också vara så att ju mer tid du är med tv:n desto mindre tid befinner du dig i den verkliga mänskliga världen. Och ju mindre tid du befinner dig i den verkliga mänskliga världen desto svårare får du att inte känna dig alienerad från andra människor. Om det är så, det är ju mycket möjligt, eller hur?

(SYLVIE CASPAR nickar. ORKESTERN börjar soundchecka.)

JACEK PONIEDZIAŁEK (fortsätter)

Då är det väldigt märkligt att tänka på tv som något annat än en pseudogemenskap, ett substitut för en gemenskap och som i själva verket skjuter människor längre ifrån varandra? Är det inte helt idiotiskt att försöka genomföra ett sådant projekt?

(Byte av kameravinkel. SYLVIE CASPAR och JACEK PONIEDZIAŁEK i bild. Kameran zoomar ut något,

zoomar in igen. Zoomar sedan ut ganska mycket.)

(Både SYLVIE CASPAR och JACEK PONIEDZIAŁEK reser sig och lämnar läktaren. Går mot utgången Handkameran följer med. SYLVIE CASPAR tittar mot kameran, har nu samma tilltal som i inledningen, som om hon höll på att presentera ett program.)

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Du har nog rätt, men vad är tv egentligen? Är det en teknologi? En erfarenhet? Ett sätt att berätta något? En institution kanske? Jag tror att televisionens primära syfte är att göra verkligheten tvådimensionell så att den kan hanteras bättre.

JACEK PONIEDZIAŁEK

(Ironiskt, på polska)

Aha, det där är bra, poröst liksom. Du luckrar upp problemet och bryter ner det i delar.

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Jag försöker förklara vad jag menar. För mig är det rösten som står på spel. Under en period hördes den under stora delar av dygnet, ibland långt in på natten men faktumet att jag inte syntes ...

(Paus)

Jag tror att det inträffade en omsvängning efter

ett tag. Det låter kanske skumt men jag började tänka på tv som en organism liksom.

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Som ett djur då kanske?

(Just när de lämnar studion zoomar kameran hastigt in på JACEK PONIEDZIAŁEKs ansikte.)

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Jag menar inte tv-apparaten. Jag menar ...

(En ganska lång paus. Kameran fokuserar på JACEK PONIEDZIAŁEKs minspel.)

SYLVIE CASPAR (fortsätter)

... det fanns så många signaler där ute. Bilder som i själva verket är radiovågor och som skapar en sorts osynlig ekologi ungefär. Och min röst som också var en del av den ...

(Paus)

Nu pratar jag på bara.

JACEK PONIEDZIAŁEK

(Skrattar. Sedan på polska)

Visst är det något som du inte riktigt kan säga?

(Nu i en korridor. STUDIOVÄRD passerar i bakgrunden. Medarbetare som bär omkring på rekvisita. Det är väldigt stöjtigt med massor av saker som pågår.)

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Jag undviker väl inte, jag vill bara inte fastna i en kliché.

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Det kanske är det som får mig att känna mig så illa till mods. Från mitt perspektiv, där jag brukar befinna mig ... äh, det är en så dyster historia.

SYLVIE CASPAR

(Med ganska allvarlig röst, på franska)

Jag måste helt enkelt bara sätta mig in i det här experimentet ordentligt. Älskar vi det tvådimensionella membranet tillräckligt för att tillåta att det träder in i en fullt tredimensionell verklighet?

(En djurtransport passerar genom korridoren. SYLVIE CASPAR och JACEK PONIEDZIAŁEK stannar till för att klappa ett av djuren, en get. Börjar prata med djuren istället. Det går inte riktigt att höra vad de säger. Snart fortsätter de mot sminkklogen. Ljudet återvänder.)

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Det var ju en översättningsmaskin som skulle skapa något nytt. Nya erfarenheter liksom.

Men det fanns givetvis problem. Hur skulle det gå till att göra televisionen till ett sånt membran?

(Paus. Fortsätter gå. Stannar vid en kaffemaskin. JACEK PONIEDZIAŁEK gör en kaffe till sig själv, erbjuder att göra en till SYLVIE CASPAR också, men hon avböjer.)

Vad var det jag skulle säga ... Jo, det fanns ju stora visioner, och samtidigt var det en vanlig tv-kanal, med sport, kultur, nyheter, barnprogram. Sånt som folk är intresserade av.

(Kamerabyte. Någon installerar en kamera i glassbilen. Kameran är påslagen och visar hur teknikern går därifrån. GLASSMANNEN fortsätter med sina förberedelser. Stora gester. Samtidigt fortsätter SYLVIE CASPAR prata.)

SYLVIE CASPAR (fortsätter)

Det fanns också en tanke om den här kontinenten. Europa. Den var vag och motsägelsefull. Det är ju så uppenbart att det inte är en inre konflikt som kan lösas genom att alla samlas kring en gemensam idé. Alla såna idéer kommer vara omöjliga att försvara. Om man bara kunde börja på nytt.

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Det tror jag faktiskt inte.

(Ljud av skratt)

SYLVIE CASPAR

(Fortsätter utan att ta notis om
skrattet. På franska)

Ändå kommer vi fortsätta leta efter idén och vi kommer att fortsätta försvara den. Vad gör det om det inte hänger ihop liksom? Det är ju inget logiskt problem.

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Ser du verkligen inte problemet här? Först säger du att Europa borde ha gått i konkurs för länge sen, eftersom dess huvudsakliga verksamhet är att använda andras resurser. Eller det var väl det du menade? Och sen att det kanske inte spelar någon roll.

(Byte till handkameran igen.
SYLVIE CASPAR och JACEK
PONIEDZIAŁEK är på väg in i
sminklogen. Kameran följer.)

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Nu är du lite väl hård.

JACEK PONIEDZIAŁEK

(På polska)

Det tror jag faktiskt inte. Och kanske har du rätt, men i så fall, om det finns något som fortfarande är public service, så borde väl det ha som syfte att försätta kontinenten i konkurs. Allt annat skulle innebära en eller annan form av hyckleri.

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Så det handlar om en analogi alltså ... Vi kan väl tänka tillsammans.

JACEK PONIEDZIAŁEK

(Något uttråkad, på polska)

Du får kalla det vad du vill. Frågan är hur det ska berättas?

SYLVIE CASPAR

(På franska)

Det är väl mer intressant vad den skulle vara som erfarenhet.

(Paus)

Som att vi ibland upptäcker eller inser att våra mest oanade tankar och ingivelser har uttryckts i okända verkligheter och på främmande språk. I de mest egendomliga former.

(Ljud av applåder)

JACEK PONIEDZIAŁEK

(Något uttråkad, på polska)

Låt dina drömmar tala då.

SYLVIE CASPAR

Det är väl meningen att du ska hjälpa mig?
Din funktion här borde vara att hjälpa mig.

(Tystnad. Endast JACEK
PONIEDZIAŁEK i bild. I slutet
av prologen, när SYLVIE CASPAR
och JACEK PONIEDZIAŁEK är i
sminket hör vi vad som pågår i

studion som genom en läckande högtalare. Det småpratas. När orkestern börjar soundchecka stänger de som arbetar i smincket av högtalaren.)

(I studion ser vi publiken göra entré i studion.)

SYLVIE CASPAR (VO)

(Med en saklig och informativ stämma. Upprepar samma meddelande om och om igen. På franska)

Television Without Frontiers är inte bara underhållning, och det är inget drama som pågår, även om det förekommer dramatiska ögonblick. Det är inte reality-tv, det är inte en talkshow, ett spel, en komedi eller en dokumentär. Det är inte nyheter, allt har redan hänt. Vi säljer inget. Det här är tv för alla, eller för ingen. Allt kommer att vara verkligt. Allt kommer att förändras. Allt är redan annorlunda.

Television

Under 1900-talets sista decennier hade televisionen nått ett enormt inflytande i stora delar av världen, inte bara över det mediala fältet utan över hela samhällsstrukturen. Men om den initialt formades kring nationell kultur kom den i och med satellit-televisionen att successivt övergå i en internationell industri som alltmer kommit att verka utanför nationalstatens kontroll – både vad gäller produktion och distribution. Det har inneburit att marknaden fått allt större inflytande också där televisionen präglats av en idé om oberoende och statlig reglering. I de två tv-sända föreläsningarna *Sur la télévision* och *Le champ journalistique et la television* från 1996 går sociologen Pierre Bourdieu i hård polemik mot vad han menar är televisionens förödande effekter.⁵⁹ Det är egentligen hela det massmediala komplexet han vänder sig mot, men här står televisionen för dess allra djupaste verklighetskorrupcion. De mekanismer som Bourdieu finner särskilt problematiska definieras av termerna *audimat* och *faits*

59. Bourdieu, Pierre. *Sur la télévision* (tv-program). 1996. <https://www.youtube.com/watch?v=vcc6AEpjdY> (Hämtad 2020-10-06). Bourdieu, Pierre. *Le champ journalistique et la television* (tv-program). 1996. <https://www.youtube.com/watch?v=I7qlfERLJU> (Hämtad 2020-10-06). Föreläsningarna finns även utgivna i reviderad form som bok. På svenska i Bourdieu, Pierre. *Om televisionen: följd av Journalistikens herravälde*. Översatt av Mats Rosengren. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1998.

divers. Den förra är en förkortning av *audiomètre automatique*, en tillsats i tv-mottagaren som gör det möjligt att mäta tittarfrekvenser för olika program och den senare benämner nyheter som visserligen kan ha stor betydelse för enskilda individer – alltifrån kändisskandaler till småbrott och mord – men som har litet allmänintresse. Bourdieu menar att dessa två fenomen styr televisionen och dess innehåll och att de också har kommit att prägla offentligheten och samhället i stort.

Audimat blir hos Bourdieu ett begrepp om tittarintresset som ett slags kvasidemokratisk funktion som både vilar på faktiska tittarsiffror och antaganden, det vill säga ställföreträdande tittare i form av producenter och chefer som genom en vi-ger-dem-vad-de-vill-ha-retorik skapar homogenisering, likriktning och ett medium som reproducerar och ytterligare förenklar det redan vedertagna. Effekten av *faits divers* kan tolkas som en konsekvens och ytterligare förstärkning av *audimats* regim och som banaliserar det offentliga samtalet. Genom att ovidkommande, om än sensationella nyheter, får ett allt större utrymme så marginaliseras den seriösa och djupgående samhällsdebatten. Den amerikanska kanalen Fox News, som ironiskt nog skapades av mediemogulen Rupert Murdoch samma år som Bourdieu sände sina tal, kan betraktas som den mest framgångsrika tillämpningen av en sådan form av television som genom det spektakulärt banala gör vad som helst för att upprätthålla tittarens uppmärksamhet. Det är ett format som också har haft stort inflytande över amerikansk samhällsdebatt.

Bourdieu bekymrar sig kanske inte så mycket om televisionen i sig – om det hade varit ett begränsat fenomen hade diskussionen inte varit lika angelägen – utan oroas mer över televisionens enorma inflytande, alltså det faktum att de mekanismer som han menar präglar televisionen också har kommit att utöva inflytande över snart sagt alla delar av samhället, inte minst journalistik, kultur, forskning och politik. Televisionen har kommit att skapa verklighet snarare än beskriva den. Förhoppningen om televisionen som en del av ett folkbildningsprojekt byts hos Bourdieu

ut mot farhågan att televisionen – genom ett slags *audimats* demagogi – riskerar att försätta hela det emancipatoriska upplysningsprojektet i regress.

I en svensk rapport från 2018, publicerad av den fackföreningsägda tankesmedjan Katalys, beskriver Peter Jakobsson och Fredrik Stiernstedt hur televisionen helt enkelt vänder sig bort från arbetarklassen och objektifierar den. De menar att arbetaren är underrepresenterad och osynliggjord i svenska medier, i synnerhet när det gäller mer bildningsorienterade program.⁶⁰ Rapporten bygger på resultat från forskningsprojektet *Klass på TV* och deras övergripande slutsats är att ”[d]e sätt varpå både arbetarklassen och samhällets eliter (ibland) skildras, ger stöd för uppfattningen om att medierna utgår från en medelklass-blick på världen, där det som är ’annorlunda’ eller avvikande utifrån en sådan blick också anses vara intresseväckande och underhållande.”⁶¹ Om jag i avsnittet ”Institution” placerade televisionen som en förlängning av arbetarrörelsens folkbildningsprojekt framstår den i Jakobsson och Stiernstedts studie som en apparat som istället kommit att reproducera medelklassens blick på världen.

Mycket av den kritik som Bourdieu i sina föreläsningar riktar mot televisionen har – i den allmänna debatten – under det senaste decenniet riktats om mot användargenererade medieplattformar som Twitter och Facebook. Offentligheten trasslas således in i polariserade debatter som har liten förankring i faktiska förhållanden. Man kan se det som att televisionens narrativa dominans har brutits eller upplösts i en mängd variationer. Samtidigt blir det genom Bourdieu också tydligt att den oro som projiceras på mer sentida mediala fenomen och tendenser är intimt sammanflätad med televisionens historia.

Även om Bourdieu avfärdar den marknadsreglerade televisionen understryker han också att han inte söker en återgång till

60. Jakobsson, Peter och Stiernstedt, Fredrik. *Katalys No 42: Arbetarklassens symboliska utplåning av medelklassens medier*. 2018.

61. *Ibid.*, 22.

ett tidigare, som han ser det, didaktiskt format med en agenda att bilda befolkningen. Han tar även avstånd från eventuella invändningar om elitism och menar sig istället söka ett verkligt demokratiskt samtal. Det hela framstår som paradoxalt med tanke på sändningens format: Bourdieu talar direkt till tittaren och enligt egen utsago fritt och så länge han vill om vad han vill utan hänsyn till moral och konventioner och målgrupper, det vill säga de begränsningar och ramverk som enligt Bourdieu karaktäriserar televisionen. Bourdieus kritik av televisionen kan också tolkas som en besvikelse över ett brutet löfte om ett sant demokratiskt sammanhang som når alla. Han motiverar framförandet i tv med en ambition att utnyttja det han trots allt menar är televisionens stora potential – dess räckvidd. På så sätt menar han sig konfrontera televisionen på ett sätt som gör kritiken tillgänglig för alla som berörs av den. Och inte, vilket ofta är fallet för de samtal där Bourdieu ingår, i en föreläsningssal på Collège de France som få har tillgång till.

Den kritiska diskussionen är angelägen, men Bourdieus svårighet att förhålla sig till televisionen som medium och sammanhang gör det hela begränsat som gest. Frågan är vad det är han förmedlar till dem som befinner sig utanför hans egen krets. Den oförmåga att befatta sig med andras perspektiv och villkor som Bourdieu tillskriver televisionens journalister präglar också hans eget sätt att framträda. Hans kritik talar med sociologens auktoritet från ett abstrakt ingenstans, och i sin iver att få fram sitt budskap är det som att han blundar för kritikens form, liksom för faktumet att televisionen är ett komplext system av teknologier, konventioner, format och relationer.

Bourdieu pekar ut hastighet och en paradoxal tidsbrist som signifikativ för televisionen: en tendens som innebär att ingen någonsin får tala till punkt när de försöker säga något väsentligt, men att man samtidigt tycks ha all tid i världen när det gäller oväsentliga sensationer. Det är helt säkert en faktisk iakttagelse men jag saknar en mer komplex diskussion om televisionens tidslighet, om händelsen och samtidigheten som är grundläggande

för hur fenomenet television har utvecklats – det vill säga som ett audiovisuellt format som på olika sätt rekonstruerar teaterhändelsens struktur, med den väsentliga skillnaden att auditoriet har splittrats och spritts ut över ett stort geografiskt område, där scenen hela tiden är någon annanstans.

Det här avsnittet försöker veckla ut den anordning som definierar studiosituationen, men framför allt skriva fram det som formar televisionen som system i kontrast till filmen; televisionen kan betraktas som en hybrid av händelse, kommunikation och rörlig bild. Tentativt skulle televisionssystemet kunna kallas för en händelseteknologi, en teknologi som formar och iscensätter sammanhang och gemenskaper.

Filmmediet bygger på en annan men till televisionen delvis överlappande tidskonstruktion. Hösten 1999 ser jag en videoinstallation av Pierre Huyghe på konsthallen Index i Stockholm. Verkets titel är *L'Ellipse* (1998) och det består av tre projektioner där ett klipp i Wim Wenders film *Der amerikanische Freund* (1977) vidgas till ett sammanhängande förlopp, ett förlopp som också är en omväg på ungefär två decennier. Huyghe lägger till en passage där huvudpersonen, spelad av Bruno Ganz, tjugo år senare gör en förflyttning som inte är med i Wenders film. Filmen hoppar från ett telefonsamtal till ett annat på två olika adresser i Paris. I Huyghes verk promenerar Ganz från den ena adressen till den andra.

Sekvensen saknades inte, på sätt och vis fanns den redan där, och i vilket fall har väldigt få undrat vad som hände mellan de två samtalen i filmen, som ju i övrigt är hyfsat osammanhängande. Jonathan Zimmermann, en cancersjuk rammakare som bor i Hamburg, övertalas att begå två mord under oklara omständigheter. Den extra sekvensen som Huyghe lägger till ger ingen ytterligare klarhet och riktar snarast uppmärksamhet mot den tidslighet som uppstår när en film klipper från en scen till en annan. Om det hade skett något väsentligt där hade Wenders helt säkert tagit med passagen, men det kan också vara så att den utelämnas

des just för att förstärka frånvaron av en erfarenhet. Så fungerar den filmiska berättelsens retorik: den inbegriper exakt det som ska finnas där, varken mer eller mindre. Livet är otroligt långsamt och osorterat i jämförelse. Här syns en avgörande skillnad mellan filmen och televisionen där den senare till stor del består av bilder som slungas ut i etern för att kanske aldrig mer synas på en skärm. Filmen är ett mycket mer stabilt och bevarande minne.

Nu dyker alltså den åldrande människan Bruno Ganz upp och stör sin tidigare rolls kvardröjande i en både förfluten och filmisk tid. Är han fortfarande Jonathan Zimmermann? Han dog ju i slutet av filmen, fast det hade i och för sig inte hänt än i just den här passagen. Men kanske är det just bara Ganz som förflyttar sig mellan de båda adresserna. Har han ens något med Jonathan Zimmermann att göra längre? Relationen mellan skådespelare och roll destabiliseras.

Kraften i Huyghes installation ligger i att den på ett så precist sätt visar vad ett filmklipp gör, att filmens fragmenterade bildflöde konstruerar en verklighet och en historia, som i sin tur förhåller sig till en levd tid. Så om televisionens verklighetskonstruktion är händelsegenererande och bygger på en föreställning om samtidighet, är filmen snarast historiegenererande. Det som utspelar sig i montaget framträder som en konstruerad verklighet som hjälper oss att se det historiska förloppet och tiden som sammansatta och större än både individen och människan.

Ett verk som kan sägas iscensätta televisionens tidslighet på ett motsvarande sätt är samarbetet mellan Marta Minujín i Buenos Aires, Allan Kaprow i New York och Wolf Vostell i Berlin som genomfördes 1966. Samarbetet bestod av tre happenings under titeln *Three Country Happening* som ägde rum samtidigt på tre olika kontinenter och som länkades samman med hjälp av televisionens teknologier. Till skillnad från Huyghes installation uppstår här inte någon montageid som rekonstruerar en historia utan snarast en förhöjd samtidighet i det att helt skilda förlopp knyts samman genom en audivisuell bild som samtidigt är flyktig och löses upp alltmedan händelseförloppet vecklas ut.

Montaget blev tidigt utmärkande för filmkonsten. Särskilt inom den modernistiska rörelse som växer fram efter revolutionen i Ryssland 1917, med filmskapare som Sergej Eisenstein och Dziga Vertov, blir sammansättningen av bildfragment till en helhet den materiella dialektik som ger filmen sin specifika ideologiska och intellektuella kraft. Eisenstein gör en lingvistisk analogi där filmen byggs upp av motsatser, filmfragment som var och ett för sig knappt är meningsbärande men som genom sammansättning, och genom bildens konnotativa effekt, skapar ett uttryck. Filmens motiv är det som sammansättningen av bilder visar, inte som en summa av enskilda representationer utan genom relationerna mellan dem, ungefär som ett ideografiskt system.⁶² Så uppstår sinnesrörelse hos åskådaren. För Eisenstein är det också en syntes av vetenskap och konst som genererar sanning ”genom en process som formellt kan liknas vid logisk deduktion.”⁶³

Liksom ett svar på Vladimir Lenins idé om filmen som den viktigaste konstarten i det nya samhället beskriver Eisenstein sina experiment som de första stegen mot ”en renodlat intellektuell film, befriad från traditionella begränsningar, som åstadkommer direkta former för idéer, system och begrepp och som inte behöver några övergångar och parafrafer.”⁶⁴

För den samtida Vertov var detta en sanning som bara kunde framträda genom just kamerans mekaniska blick vars mångfald av maskinimpressioner syntetiserades till filmobjektets grund-

62. Eisenstein diskuterar filmen som ideografiskt teckensystem i Eisenstein, Sergej. *The Cinematographic Principle and the Ideogram*. I *Film Form: Essays in Film Theory*. Leyda, Jay (red.), 28–44. New York: Harcourt, Brace & World, 1977.

63. Metoden formuleras tydligt i bland annat Eisenstein, Sergej. *A Dialectic Approach to Film Form*. I *Film Form – Essays in Film Theory*. Leyda, Jay (red.), 45–63. New York: Harcourt, Brace & World, 1977, 62. Min översättning av: ”... a process that can be formally identified with that of logical deduction.”

64. *Ibid.*, 63. Min översättning av: ”... a purely intellectual film, freed from traditional limitations, achieving direct forms for ideas, systems, and concepts, without any need for transitions and paraphrases.”

läggande tema genom montage.⁶⁵ Om montageets dialektik hos Eisenstein uppstår i konfrontationen mellan det mekaniska och det organiska är den hos Vertov något som uppstår när kamerans mekaniska seende sammansmälter med ögats. Många av Vertovs filmer är sammansatta av fragment från världen, liksom ett försök att lämna över blicken till kameran, i kontrast till Eisensteins dramatiska narrativ. Det hela framstår som en hegelsk dystopi där den filmiska perceptionsmaskinen fullbordar historien i andens ställe. Men kanske räddas vi från hegelmaskinens dominans just genom att montageet också består av fragment som destabiliserar systemet. Kameran kan med andra ord aldrig helt ersätta ögat.

Där förändring och rörelse i ett sådant dialektiskt synsätt utgörs av en ständig ofullbordad, en rörelse från det partikulära till en alltid uppskjuten helhet, kan det immanenstänkande som Gilles Deleuze skisserar i *Cinéma 1: L'image-mouvement* – med utgångspunkt i Henri Bergsons tänkande – istället beskrivas genom en filmens inverterade dialektik.⁶⁶ Här är helheten given som en öppenhet och bestäms av en kontinuitet av relationer där det singulära, som är artificiellt slutet, alltid är inbegripet i rörelse och i helhetens varaktighet. Det är en mekanisk dialektik som möjliggörs i och med filmen, den ena sidan av ett flöde som, menar Deleuze, inte kan reduceras till en följd av statiska bilder. Argumentet är enkelt: film är rörelse och om vi tittar på stillbilder ser vi helt enkelt inte film.

65. En programmatisk beskrivning av montageets funktion i filmskapandet finns i Vertov, Dziga. From Kino-Eye to Radio-Eye. I *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Översatt av Kevin O'Brien. Michelson, Annette (red.), 85–101. Berkeley: University of California press, 1984.

66. Deleuze, Gilles. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. Se även: Deleuze, Gilles. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. Om den förra fokuserar på den rörliga bilden (*l'image-mouvement*), där Deleuze utarbetar en komplex och särpräglad filmatisk semiotik som flyttar tänkandet om filmen bort från det imaginära och lingvistik, är den senare ett försök att rekapitulera filmens faktiska innehåll och uttryck, det vill säga tid (*l'image-temps*).

Skillnaden mellan en sådan dialektik, som enligt Deleuze artikuleras av bland andra Eisenstein, och den hegelska dialektiken står mellan det ändligas negativa ofullbordad och helhetens öppenhet: ”Den senare utgörs av den ordning av transcendentala former som aktualiseras i en rörelse, medan den förra utgörs av i rörelsen immanenta, singulära punkters produktion och konfrontation.”⁶⁷ Det hela kan betraktas som en generell idé om förändring som tänks genom filmen och där varje enhet, perspektiv, scen och situation för sig betraktas som stabila, men som alltid står i relation till en öppen och därmed destabiliserande helhet. Utifrån helhetens perspektiv, det vill säga tiden som ett kontinuum, finns inga fasta singulära punkter och därför är den öppen.

Till en början förstod jag inte riktigt användningen av ordet punkter (*points*), men sedan tänkte jag att det kanske är en hänvisning till aritmetiken som är tydliggörande, det vill säga frågan om hur en endimensionell instans, ett tal, förhåller sig till ett tvådimensionellt kontinuum, en linje. Hur det ändliga förhåller sig till det oavbrutna. Här är problemet inte så mycket linjens potentiella oändlighet – att det inte finns någon diskret uppsättning tal – utan att det mellan varje punkt i ett kontinuum finns ett oändligt antal andra punkter. Frågan är hur den relationen kan beskrivas som något annat än en approximation. Hos Deleuze är helheten analog med linjens kontinuum – allt som händer, har hänt och kommer att hända – och idén om att filmen som medium och tänkande aldrig kan reduceras till en serie stillbilder kan då beskrivas som analogt med punktens paradox: den är redan på gränsen till något annat, i rörelse.

Det som viktiga här är hur filmen materialiserar en specifik historicitet och tidslighet. Till skillnad från Eisenstein vill Deleuze inte benämna filmen i termer av språk, den rörliga bilden är inte en representation utan ett tänkande som manifesterar rörelse och tid. Deleuze betraktar filmen som en maskin som sätter världen i

67. Ibid., 15. Min översättning av ”Celle-ci est l'ordre des formes transcendantes qui s'actualisent dans un mouvement, tandis que celle-là est la production et la confrontation des points singuliers immanents au mouvement.”

rörelse, en kraft som i Benjamins essä ”Konstverket i reproduktionsåldern” framställs som omstörtande: ”Dess sociala betydelse är inte ens i sina mest positiva yttringar, och speciellt inte i dem, tänkbar utan denna dess mest katartiska sida: likvideringen av traditionsvärdet i kulturarvet.”⁶⁸ Samtidigt var filmen, för Benjamin, just en dialektisk följd av stillbilder i förskjutning.

På samma sätt som Benjamin såg filmen som omstörtande menade Kittler att de medieteknologier som introducerades kring 1900 – deras perceptioner, tankeprocesser och minnesfunktioner – innebar en radikal förändring av förutsättningar för vad vi kan tänka, uppfatta och veta. Medieteknologierna är på så sätt djupt förbundna med tillvaron. Eisensteins föreställning om filmen som ett ideografiskt system och Vertovs tilltro till kamerans mekaniskt objektiva blick syns här i ett bredare sammanhang som inte handlar om en enskild konstart utan hela medieteknologiska episteme. Kittlers förändringsprocesser är sammansatta och komplexa nätverk och handlar snarast om att skriva in materiella och teknologiska system i ett strukturellt och diskursivt tänkande. Kittlers historia är inte linjär; den förgrenar sig och medieteknologiska förändringar gör sig framför allt gällande som diskontinuerliga språng där nedskrivningssystem blir namnet på sociala, politiska, institutionella, psykologiska tillstånd och relationer som vi till vardags inte skulle benämna som vare sig mediala eller teknologiska.

För Kittler är mediernas inverkan på tillvaron emellertid inte ett fenomen som är nytt för 1900-talet. Boken *Nedskrivningssystem 1800 · 1900* beskriver hur tiden kring 1800 dominerades av tryckta medier eftersom det inte fanns några andra spridda distributionskanaler.⁶⁹ Kittler ägnar stort utrymme åt rösten och den muntliga läsundervisningen, det vill säga abc-boken och

68. Benjamin, Walter. *Konstverket i reproduktionsåldern*. I *Bild och dialektik*. Översatt av Carl-Henning Wijkmark, 60–96. Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag, 1969, 65.

69. Kittler, Friedrich. *Nedskrivningssystem 1800 · 1900*. Översatt av Tommy Andersson. Göteborg: Glänta Produktion, 2012.



B

















moderns roll som språklärare i det tyska, borgerliga hemmet. Moderns uppgift blir att renodla barnets språk till en högtyska, ren från provinsialism, och hon får rollen som länk mellan språkets naturliga ursprung (talet) och tecknet (kulturen): Modern och endast hon uppfostrar människor som helt och hållet är människor. Modern är ursprunget till den pedagogiska diskurs som också försvinner i henne, bara för att återuppstå som produkt av utbildningsväsendet.⁷⁰ Här uppstår en djupt polär genusdiskurs som fortplantar sig i samhället och förstärker modernitetens dikotomier och kulturens separation från naturen.

Kittler menar att textens tre funktioner som tidigare har införlivats i den skrivna diskursen – röst, bild, text – splittras kring 1900 och delas i tre mediefunktioner: grammofon, film och skrivmaskin. Rösten kan nu lagras och upprepas mekaniskt. Den levande rösten och dess relation till textens diskursiva monopol bryts upp eftersom perception inte längre måste medieras som språk när den ska nedskrivas och lagras. Detta är en förändring som hos Benjamin innebär att tillvarons förutsättningar ställs på ända:

Våra ölkaféer och storstadsgator, våra kontor och möblerade rum, våra järnvägsstationer och fabriker tycktes hålla oss instängda och inte lämna något hopp om att slippa ut. Då kom filmen och sprängde denna fängelsevärld i bitar med tiondelsekundernas dynamit, så att vi nu med stillsam äventyrlust kan företa resor bland de vitt kringspredda resterna. Genom förstoringen töjer sig rummet, genom ultrarapiden tiden. Och lika lite som det vid förstoring bara rör sig om att helt nya strukturbildningar i materien kommer till synes, lika lite inskränker sig ultrarapiden till att låta oss se välkända rörelsemotiv, utan den uppdragar i dessa välkända motiv sådant som är helt okänt för oss, ”som inte alls gör intryck av retarderingar av snabba

70. Ibid., 94.

rörelser, utan av till sin natur glidande, svävande, överjordiska rörelser”.⁷¹

Med Deleuze kan vi säga att tänkandets kategorier och relationer förskjuts med den rörliga bilden. Men det är också en process som gör texten till något annat. Den kan naturligtvis fortfarande förmedla perceptioner men framställs alltmer som struktur och tecken. Det vill säga att texten inte ersätts av nya medier utan får en förändrad funktion, och även den förändringen innebär andra synsätt på tillvaron. Lingvisten Ferdinand de Saussure utvecklar en teori om språket där tecknet är godtyckligt och bara får betydelse i ett sammanhang.⁷² Teorin får stort inflytande långt utanför lingvistikens under seklet som följer, där inte bara språket utan även samhället och kulturen i allt högre grad framställs som struktur och ett system av inre relationer; samtidigt introducerar de nya medierna fysiska processer och förmågor som är snabbare och mer precisa än människans perception.

Det vi får med oss från Kittler är att mediehistoriens diskontinuerliga brott sker i hela system, filmremsan subtraherar inte tidigare teknologier och den lägger sig inte heller som en ny komponent i ett existerande system utan omformar systemet. Även befintliga teknologier får nya eller andra funktioner. Men för de flesta medier gäller också att det som initialt varit förutsättningar fortsätter att verka som konventioner även när tekniken förändras. Ur en sådan praktisk synvinkel kan montage-tekniken härledas till filmens tekniska begränsningar; filmrullarna hade en viss längd och en längre berättelse behövde sättas samman av kortare sekvenser. Samtidigt går det att ana ett skifte när film-

71. Benjamin, Walter. Konstverket i reproduktionsåldern. 1969, 81–82. Benjamin hämtar sitt citat från författaren och filmteoretikern Rudolf Arnheims *Film als Kunst* från 1932.

72. Saussure, Ferdinand de. *Kurs i allmän lingvistik*. Översatt av Anders Löfqvist. Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag, 1970.

remsan byts ut mot analoga och digitala teknologier där varje klipp kan göras närmast oändligt långt. Om montage är benämningen på 1900-talets verklighetskonstruktion kanske det obrutna förloppet blir 2000-talets. Vi finner det i reality-televisionens dygnet-runt-sändningar men också i spelfilmen. Här blir kameran ofta hypersubjektiv som i Erik Poppes *Utøya 22 juli* (2018) som återskapar terrorattentatet i och utanför Oslo 2011. Rent narrativt är greppet inte särskilt nytt, exempelvis Alfred Hitchcocks *Rope* från 1948 har en snarlik struktur, med långa sekvenser där klippen sömlöst övergår i varandra. Poppes film är emellertid filmad i ett enda svep från början till slut, där åskådaren under nittioåtta minuter följer hela förloppet i realtid genom en enda person, en flicka i tonåren. Ingenting spelas inför kameran som istället följer efter som ett kroppslöst öga. Anders Behring Breivik, attentatsmannen, syns knappt till. Vi hör skott på avstånd, panikslagna människor som springer i alla riktningar. Ända fram till slutet är det oklart vad som pågår. Om vi inte redan hade känt till händelsens hela sammanhang hade filmen lämnat oss med irriterande många obesvarade frågor. Nu konstruerar den istället en erfarenhet som saknades i den mediala berättelsen: den enskilda människans perspektiv vars autenticitet vilar just på en det oförmedlades retorik. Men det är ett filmiskt narrativ som liksom utspelar sig mot bakgrund av en massmedial logik som inte riktigt förmår förmedla terrorns erfarenhet eftersom den hela tiden befunnit sig utanför, i nyhetsrummet eller på behörigt avstånd från polisens insats. Poppe påminner oss om krigets bildjournalistik, mitt i ett ungdomsläger.

Poppes film har en närmast rumslig närvaro i bildplanet men förlorar samtidigt något av filmens förmåga att syntetisera världens komplexa sammansatthet. På motsatt sida, med lika stort anspråk på sanning, återfinns Vertovs perceptionsmaskin där, enligt Deleuze, ”korrelationen mellan en icke-mänsklig materia och ett övermänskligt öga är själva dialektiken, eftersom den både

är identiteten hos en materians gemenskap och en människans kommunism.”⁷³ Dessa berättelser organiserar inte bara världen för att ge den betydelse och mening utan visar också föreställningar och perspektiv som vi inte hade kunnat se utan filmen. Benedict Anderson har beskrivit romanens genombrott som en förskjutning som etablerar ett perspektiv varifrån en värld kan betraktas som en helhet.⁷⁴ Så framträder möjligheten att föreställa sig en abstrakt gemenskap som ett subjekt. Man skulle kunna säga att det filmiska montagelets dialektik tar med Andersons abstrakta gemenskap in i maskinåldern.

Ett par sekel senare gör televisionen något snarlikt men i motsatt riktning. Den är inte film utan en hybrid som blandar sig i och absorberar filmens tekniker. Dess förmåga att samla en gemenskap bygger emellertid inte på en dialektisk rörelse men en kapacitet att iscensätta en bildlig samtidighet – en bild som är händelse. Den kapaciteten skiljer televisionen från både romanen och filmen eftersom den utspelar sig både med publiken och inför den: det tittaren ser på det tvådimensionella bildplanet pågår samtidigt i andra rum, förmedlat genom radiovågor och kablar. I det avseendet är televisionen snarast teater representerad som rörlig bild och distribuerad till en geografiskt utspridd massa.

Om detta är televisionens kapacitet är frågan varför den i så hög grad har fått representera en asymmetrisk offentlighet vars främsta effekt är en cementerad hegemoni och, som hos Bourdieu, ett stympat tänkande, medan filmen har betraktats som en närmast revolutionär teknologi med förmåga att både omkullkasta traditioner och förändra människan i grunden. Det är ju trots allt bara en marginell del av filmhistorien som har varit

73. Deleuze, Gilles. 1983, 60. Min översättning av: ”La corrélation d’une matière non-humaine et d’un œil surhumain, c’est la dialectique elle-même, parce qu’elle est aussi bien l’identité d’une communauté de la matière et d’un communisme de l’homme.”

74. Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso (Kindle Edition), 2016.

en sådan rörelse, medan televisionen snarast har fått representeras av sina mest konsumistiska yttringar.

En anledning är förmodligen att televisionen sällan har betraktats som en konstform, det vill säga att den inte har associerats med ett estetiskt fält. Raymond Williams menar i inledningen till *Tv: teknik och kulturell form* att ”[t]ill skillnad från alla tidigare kommunikationstekniker var radio och television *system som primärt var tänkta för överföring och mottagning av abstrakta processer, med ringa eller ingen förhandsdefinition av innehållet.*”⁷⁵ Abstrakta ska här förstås som att mediet inte formades kring ett specifikt innehåll. Åtminstone till en början var radion och televisionen därför parasiterande på redan befintliga evenemang och händelser. Williams menar att de också saknar distinkt avgränsning som teknologi, även om det finns vissa upptäckter som är avgörande för deras tillblivelse. I fråga om televisionen handlar det till exempel om elektronens inverkan på förståelsen av ljus och hur denna upptäckt öppnade för möjligheter att registrera, överföra och visa bilder på nya sätt. Samtidigt påpekar han att televisionen inte är någon diskret uppfinning utan en sammansättning av olika upptäckter och innovationer som över tid framträder som ett medieteknologiskt system: ”Den kan sägas ha utskilts som ett specifikt teknologiskt mål under perioden 1875–1890 för att sedan, med viss fördröjning, från 1920 utvecklas som specifikt tekniskt projekt fram till de första allmänna televisionssystemen på 1930-talet.”⁷⁶

Televisionen har efter det fortsatt att förändras som teknologi såväl som distribution, institution, format och innehåll. Dessa förhållanden kan visserligen vara viktiga att påpeka för den som förstorar televisionens teknologiska agens men är knappast särskiljande för just tv. Däremot kom avsaknad av en bestämd formmässig konvention liksom televisionens expansiva reper-toar att präglade dess utveckling. Även om television småningom

75. Williams, Raymond. *Tv: teknik och kulturell form*. Översatt av Gunnar Sandin. Lund: Arkiv, 2001, 23.

76. *Ibid.*, 14.

skulle stå i relation till filmen som ett format för underhållning och informations-spridning var den initialt en utveckling av telegraf, telefonen och radion, det vill säga en teknologi för att överföra bild från en plats till en annan och inte ett format för att producera eller lagra innehåll.⁷⁷

Om filmen utvecklas som en minnesteknologi och ett estetiskt fält, en maskin som producerar och reproducerar historia, tid och rörelse, bygger televisionen på flyktig samtidighet och händelsekommunikation. Just den konflikten blev en betydelsefull fråga när *Television Without Frontiers* övergick från att vara en iscensättning till att bli audiovisuella sekvenser: Vilka konventioner om narrativ, distribution och åskådare skulle styra hanteringen av det lagrade materialet? Men den frågan måste samtidigt brytas ner eftersom varken televisionen eller filmen styrs av en diskret uppsättning konventioner. I ett studiosamtal under Eurikons andra vecka försöker RAI:s programledare Beniamino Placido beskriva skillnaden mellan filmproduktion och tv-produktion genom cigarens förhållande till cigaretten:

Det sägs ofta att skillnaden mellan filmer som produceras av traditionella producenter och tv-filmer är att Hollywood-producenter, eller privata producenter var som helst i Frankrike eller Italien eller Tyskland, inte är särskilt intresserade av konst. De vill tjäna pengar, de gör det svårt för regissörerna, de har vanligtvis en stor cigarr och de är ganska oförskämda. Tv-producenten är mer raffinerad, mer bildad ... tveklöst så. Han har en mycket tunn cigarett. Alltså, jag försöker inte göra reklam för cigaretter. Filmproducenten har en mycket stark relation till publiken, han vet när publiken vill gråta och när den vill skratta. Tv-producenten har en svagare relation till publiken, han är inte så intresserad av publiken [...] Jag kanske över-

77. Se Abramson, Albert. *The Invention of Television*. I *Television: An International History*. Smith, Anthony (red.), 9–22. Oxford: Oxford University Press, 1998.

driver. Men hur som helst, filmer som produceras av privata producenter producerar mycket rök ... som försvinner. Och filmer som produceras för tv är ofta av hög kvalitet, ofta mycket svåra, men de producerar rök som varar.⁷⁸

Under senare decennier har televisionen knappast gjort sig gällande som ett utrymme för progressiv filmkonst, även om tv-serien har fått en högre status med långt större resurser och mer innovativa narrativ, liksom en mängd reality-format som i grunden har förändrat televisionens innehåll. Det tycks emellertid inte alltid ha saknats visioner om televisionen som ett konstnärligt fält. I *Utopian Television: Rossellini, Watkins, and Godard beyond Cinema* beskriver Cramer hur dessa tre filmskapare på olika sätt arbetade med televisionens progressiva potential, med produktioner som han menar inte hade kunnat genomföras utan public service-institutionens specifika förutsättningar.⁷⁹ Cramer uttrycker det som utopisk möjlighet hos televisionen, men som enligt honom raderas i och med 1980-talets avregleringar av mediefältet. Här kan också nämnas Alexander Kluge (jag återkommer till honom längre fram) och konstnären Jef Cornelis som under flera decennier arbetade på den belgiska tv-kanalen VRT.⁸⁰

I relation till Eurikon och i synnerhet RAI:s sändningsvecka som hade fokus på film, tycks Roberto Rossellinis projekt mest adekvat. 1962 vände han sig helt bort från filmen – som han ansåg hade fastnat i en återvändsgränd – för att under de följande femton åren fram till sin död producera ungefär fyrtio timmar tv, framför allt spelfilmer som skildrar situationer och processer i den europeiska historien. Rossellinis syfte är inte i första hand att berätta den västerländska kulturen som en framstegshistoria, utan att laborera med den, skriva om den och söka andra

78. BFI National Archive, London. Eurikon Experiment Week 2 [19/07/82] (1982).

79. Cramer, Michael. 2017.

80. Se Koen Brams grundliga undersökning av Cornelis praktik. Brams, Koen (red.). Jef Cornelis: TV Works. www.jefcornelis.be (Hämtad 2020-10-06).

riktningar. Hos Cramer beskrivs det som ett försök att utforska gränslandet mellan kommunikativa och estetiska praktiker där televisionen skulle utvidga och fullborda filmens potential – som en pedagogisk snarare än estetisk konst. Rossellini ville omforma konsten och bryta ner dess autonoma status för att istället bereda väg för en ny sorts kulturell funktion som han talade om som *diffusione di conscenza* (kunskapsspridning), där televisionen skulle uppfylla löftet om en intellektuell massåskådare. Senare kom han att ändra det till ”*préparation à la pensée* (förberedelse för tänkande) som framhäver undervisning som ett sätt att tänka snarare än kunskapsöverföring”.⁸¹

Här framträder en grundläggande skillnad mellan synen på film och synen på television som inte har med tid, händelse och historia att göra utan som rör distinktionen mellan ett format som är estetiskt (film) och ett som är kommunikativt (tv). Här kan televisionen bli en väg ur det estetiska projektet för att istället vända sig till åskådaren som kunskapsobjekt. Det är ett emancipatoriskt projekt som snarar lierar sig med folkbildningsrörelsen än det historiska avantgardet.⁸²

Placido har ett tydligt västeuropeiskt perspektiv när han utgår från att tv-producenten tjänar ett slags allmänintresse, en föreställning om tv som public service. Uttalandet kan med andra ord också tolkas som en kritik riktad mot det stora inflytandet från amerikansk film och tv som vid tiden för Eurikon hade kommit att prägla både europeisk television och filmkultur. Om man i europeisk public service hade försökt uppfostra en medveten och kritisk medborgare stod den amerikanska filmen och tv-kulturen för en genomgripande konsumism. Det fanns naturligtvis tv även i andra delar av världen, men under den här tiden definie-

81. Cramer, Michael. 2017, 52. Min översättning av: ”... *préparation à la pensée* (preparation of thought), which emphasizes the teaching of a way to think rather than the transmission of knowledge itself”.

82. Se Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Översatt av Michael Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1984.

rades den västeuropeiska televisionen framför allt gentemot den amerikanska.⁸³

Även om misstänksamheten mot amerikanska produktioner i mycket handlade om kultur- och handelspolitik fanns också påtagliga skillnader i synen på televisionen. I filmen *Chambre 666* bjuder Wenders, under filmfestivalen i Cannes 1982, in filmskapare från hela världen till ett hotellrum. Med en flimrande tv i bakgrunden och med kameran som enda åhörare låter han dem besvara frågan: ”Vilken är filmens framtid?” Ett återkommande svar var att reklamen, dess avbrott och förskjutningar, skulle få allt större inverkan på det filmiska berättandet eftersom film i allt högre grad hade kommit att produceras med tv i åtanke. Med andra ord en helt annan föreställning om televisionens inverkan och möjligheter än den om estetisk och kommunikativ utopi som Cramer finner hos västeuropeiska filmskapare något decennium tidigare.

I essän ”E Unibus Pluram: Television and US Fiction” beskriver David Foster Wallace, vars erfarenhet av tv hör till ett amerikanskt sammanhang, hur ”televisionens hela syfte är att återspegla det som människor vill se.”⁸⁴ Här är tv:n en spegel som visserligen är sofistikerad i sitt sätt att läsa av publikens intressen, men som snarast är en förlängning av det som Placido beskriver som biograffilmens känslostimulerande apparat. Eller kanske mer exakt det som Bourdieu beskriver i termer av auditmat – en projektion av stereotypa föreställningar om tittarens begär – men det är samtidigt ett drygt decennium efter Eurikon och i ett mediefält där det kommersiella inflytandet, som man inom projektet hade farhågor om, redan var djupt rotat.

83. Se exempelvis Bens, Els De och Smaele, Hedwig de. The Inflow of American Television Fiction on European Broadcasting Channels Revisited. I *European Journal of Communication*. Vol. 16, nr 1, 2001: 51–76.

84. Wallace, David Foster. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. I *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays And Arguments*, 21–82. Boston: Little, Brown and Co, 1997, 22. Min översättning av: ”... television's whole raison is reflecting what people want to see. It's a mirror.”

Här finns emellertid också likheter mellan de båda kontinenterna som har med mediets form att göra, till exempel det oavbrutna ”flöde” Williams ägnar stort utrymme i *Tv: teknik och kulturell form*. Han menar att ett djupgående skifte sker med etermedierna där det oavbrutna flöde av innehåll som pågår i radio och tv löser upp de klassiska mediernas diskreta format – boken, bilden, föreställningen, filmen – till ett montage som åskådaren själv måste avbryta genom att lämna eller stänga av sin apparat.⁸⁵ Till skillnad från filmens montage som Eisenstein artikulerar som ett sammanhållet, ideografiskt uttryck saknar televisionens sammansättning av bilder och sekvenser en fast meningsrymd, även om sammansättningen förstås är noga uttänkt och planerad. Denna disposition förstärks av fjärrkontrollens allt större inflytande över tittandet sedan Eugene Polley introducerar sin FlashMatic 1955. Williams publicerar sin studie under en tid när all television sänds analogt. Innehållet är sekventiellt och som Williams skriver är det

en ofta ångerfullt medgiven erfarenhet hos många av oss att vi finner det mycket svårt att stänga av, att vi ständigt, även sedan vi knäppt på för ett specifikt ”program”, finner oss titta på det följande och påföljande programmet. Det sätt på vilket flödet numera organiseras, utan bestämda pauser, uppmuntrar ju till detta. Vi kan vara inne i något innan vi samlat energi nog för att ta oss ur fåtöljen, och många program görs med denna situation i åtanke⁸⁶

Genom en sådan idé om flödet kan televisionen ses som en stegring av Deleuzes filmiska tänkande: där filmen är mekanisk och ändlig är television ett faktiskt kontinuerligt flöde av elektrokemisk bild, en bildlighet som i första hand vilar på direkt överföring i ett samtidigt och distribuerat förlopp. Den analoga linjära

televisionen är ett virtuellt pågående tidskontinuum som tittaren måste förhålla sig till, med andra ord organiseras tittandet av televisionens ständigt pågående förlopp snarare än tvärtom. Televisionen bildar en hybrid av levd och filmisk verklighet. Flödet är visserligen inte unikt för televisionen, till exempel kan tidskriften sägas en snarlik sammanvävning av innehåll, däremot domineras televisionen av flöden på ett sätt som andra mediala sammanhang inte gör.

I den analoga televisionen blir den rörliga bilden ett gytter. En elektrisk puls genereras genom en katodstråle som i horisontella band och med hög frekvens skannar av ett ljuskänsligt membran innanför kameranlinsen i ett förlopp som sedan omvänt upprepas i tv-apparaten. Med undantag för den signal som riktar om katodstrålen till nästa rad är det en helt igenom kontinuerlig signal. Det är en helt annan teknik än den senare digitala, pixeluppbyggda bilden som överförs genom ett rutnät av diskreta punkter.

I den svartvita televisionen läste katodstrålen av ljusintensitet i en tvådimensionell skala, när färgtelevisionen introducerades registrerades istället bilden som tre överlagrade färgskikt (röd, grön, blå) vilka registrerades och genererades simultant. För att undvika flimmer och samtidigt hålla så hög bildkvalitet som möjligt sände man i format där bara vartannat band byttes ut mellan varje bildruta, till skillnad från filmen där den rörliga bilden bestod av ett för ögat osynligt flimmer av på varandra följande ögonblicksfragment. Genom sammanflätningen består den analoga televisionens bildrutor – om flödet pausas – istället av två på varandra följande ögonblick som har vävts in i varandra. Med Deleuzes terminologi: en punkt som samtidigt är en annan punkt. Detta överföringsformat har emellertid fasats ut i den senare televisionen som med digital teknologi och allt större överföringskapacitet har övergått till videoformat som är mer lika filmens, det vill säga hela bildrutor som flimrar i en viss hastighet.

85. Se Williams, Raymond. 2001, 73–108.

86. Ibid., 87.

Likt en olydig föregångare till tv-tittaren berättar André Breton i en essä hur han och Jacques Vaché under en period brukade smyga in på biografen i Nantes, när som helst under föreställningen och utan att bry sig om att kolla vad som fanns på repertoaren. Med slumpen skapades ett desorienterande montage av sekvenser; vid minsta känsla av leda gav de sig av till en annan biograf.⁸⁷ På så sätt blev filmen ett drömskt utrymme i verkligheten där de i mörkret, tillsammans med ansiktslösa främlingar, abstraherades från sitt liv och gled in i en dissociativ fiktion.

Med televisionen blev Bretons åskådarstrategi en vardagspraktik. Så skildrar Michel de Certeaus tv-tittaren som en medskapare av verklighet i boken *The Practice of Everyday Life*.⁸⁸ De Certeaus är inte så bekymrad över televisionens eventuellt negativa inverkan på tänkandet. För honom är tv-tittandet snarast den psykonautiska praktik som Breton beskriver. Tittaren är inte passiv utan en meningsskapare när det narrativ som utspelar sig på skärmen tvinnas samman med associationer och parallella händelseförlopp, tolkningar, avbrott, missförstånd, tittarens specifika erfarenheter och tillvaron i stort. De Certeaus tittande praktik kan ses i relation till Vertov där kameran är medvetande, och till Deleuze där filmen är ett tänkande i vilket tittare, bild och kamera utgör en sammanhängande apparat.

Den massmediala berättelsen är, enligt de Certeau, en mångfald berättelser som också formar motstånd mot medieinstitutionernas sociala kontroll. Den är inte ett artikulerat motstånd mot något utan en friktion som splittrar den dominerande berättelsen. De Certeau menar sålunda att de maktstrukturer och ideologiska system som föregående avsnitt handlar om, liksom de medieteknologiska system som står i fokus här, bör betraktas utifrån den

87. Breton, André. As In a Wood. I *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. Översatt av Paul Hammond (red.), 72–77. San Francisco: City Lights Books, 2000.

88. Se Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Översatt av Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984. Kapitel 3 ”Making Do: Uses and Tactics”, 29–42 och kapitel 12 ”Reading as Poaching”, 165–176.

som underkastas makten snarare än de institutionella strukturer som reproducerar den. Det är en tittandets (och läsandets) poetik som understryker att tittaren inte är passiv; de Certeau vill att vi snarast frågar oss vad tittaren eller konsumenten gör med de bilder som passerar på tv-skärmen. Konsumtion av media framställs här som en taktisk praktik där ”den svage gör bruk av den starka”⁸⁹ – en tyst produktion som är allt annat än passiv. Bildflödets mening uppstår om och om igen i tittandet som alltså inte är ett liknöjt införlivande utan en pågående omskrivning.

Frågan är förstas vad tv-konsumtionens tysta produktion innebär i praktiken. Det centrala ärendet i Wallaces ovan nämnda essä är hur televisionen kom att präglade den postmoderna romanen i USA.⁹⁰ Det vill säga hur televisionen för en generation författare födda på 1950- och 1960-talen, som vuxit upp som tv-tittare, blir till en ställföreträdande verklighet. Wallace menar att romanförfattaren är en sorts åskådare som omsätter sina iakttagelser i skrivandet; när televisionen blir verklighetsfönstret förvandlas romanens gestalter från naturliga människor till människor som spelar naturliga och det litterära narrativet präglas alltmer av televisionens sammansatta bildflöde och reklamens förskjutningar och avbrott. Den fiktiva värld som då öppnar sig skapar, enligt Wallace, en kulturell rundgång eftersom den amerikanska televisionen framför allt handlar om att urskilja och representera vad tv-bolagen tror att tittarna vill höra om sig själva och den kultur de tillhör: ”Genom att ge unga, överutbildade författare en övergripande bild av hur hycklande USA:s självuppfattning var omkring 1960 bidrog den tidiga televisionen till att legitimera absurdism och ironi, inte bara som litterära verktyg utan som rimliga reaktioner på en bisarr värld.”⁹¹

89. Ibid., xvii.

90. Wallace, David Foster. 1997.

91. Ibid., 65. Min översättning av: ”In fact, by offering young, overeducated fiction writers a comprehensive view of how hypocritically the U.S.A. saw itself circa 1960, early television helped legitimize absurdism and irony as not just literary devices but sensible responses to a ridiculous world.”

Men det som allra mest fascinerar Wallace är televisionen som fantasimaskin, dess förmåga att hos tittaren skapa en illusion om att ”han kan överskrida människans individuella erfarenhet, att han kan vara inne i apparaten, förbildligad, ’vem som helst, var som helst.’”⁹² Fast Wallace påpekar genast att denna omnipotens är och förblir just en fantasi, Den tittandets poetik som de Certeau föreslår – tittaren som taktisk i relation till den rörliga bilden – ur Wallaces perspektiv blir ett förvirrande förfall som hos en författare som Mark Leyner snarast försätter roman-karaktärerna i ett desorienterat tillstånd: ”[N]är all erfarenhet kan dekonstrueras och omformas blir valmöjligheterna helt enkelt för många. Och i avsaknad av någon som helst trovärdig, icke-kommersiell vägledning i livet, är valfriheten ungefär lika ’befriande’ som en snedtripp på syra.”⁹³ När det verkliga fönstret byts ut mot tv-fönstret förvandlas fiktionens gestalt till någon som redan i källan, det vill säga i iakttagelsen av världen, agerar inför en åskådare. Fiktionens verklighet blir en redan iakttagen verklighet.

Jag tänker ofta på de Certeaus figur, ibland som en komisk föreställning om motstånd i vardagslivet, ibland som en betydelsefull detalj. Motståndet som de Certeau utforskar är inte avsiktligt i likhet med när Breton skapar spontana biografmontage utan det är snarast ett försök att rikta uppmärksamhet mot att förhållandet mellan avsändare och mottagare alltid innehåller ett moment av förmedling, tolkning och sammansättning.

Under televisionens etableringsfas och under dess guldålder i Västeuropa och Nordamerika på 1950- och 1960-talen, när pro-

92. Ibid., 74. Min översättning av: ”... that he can transcend the limitations of individual human experience, that he can be inside the set, imago’d, ’anyone, anywhere.’”

93. Ibid., 79. Min översättning av: ”... when all experience can be deconstructed and reconfigured, there become simply too many choices. And in the absence of any credible, noncommercial guides for living, the freedom to choose is about as ’liberating’ as a bad acid trip.”

duktionen av innehåll exploderade och sändningstider mångdubblades, var en stor del av det som sändes direktsändning. Televisionen utvecklades som en teknologi för direkt överföring av bild och småningom audiovisuellt innehåll. De första framgångsrika experimenten – innan begreppet television etablerades som benämning för en specifik teknologi kring 1900 – kan beskrivas som en skuggteater där man antingen genom mekanisk eller elektronisk registrering och överföring förflyttade en projektion från ett rum till ett annat. Även om också de tidiga försöken med offentliga sändningar på 1930-talet delvis innehöll film byggde televisionen framför allt på absolut samtidighet, en kapacitet som har varit definierande inom televisionens utveckling och dess teoribildning.

I den amerikanska produktionen *Marty* (1953), regisserad av Delbert Mann, möter vi en slaktare som bor i Bronx tillsammans med sin mor. Han är ogift trots påtryckningar från familjen, men en kväll övertalas han att besöka ett dansställe där han träffar lärarinnan Clara. Produktionen iscensattes i en studio och sändes direkt till publiken. Det är inte teater som spelas för en tv-publik, det finns inte alls någon sådan inramning; kameraarbetet liknar mer en enklare filmproduktion och skådespelet riktas inte till en publik i rummet utan en som befinner sig i etern. Samtidigt har iscensättningen en omedelbarhet som saknas i filmen med sitt utrymme för omtagning och efterbearbetning. Det är emellertid en annan omedelbarhet än den hypersubjektivitet som syns i Poppes *Utøya 22 juli*. Om kameran i Poppes produktion är ett ställföreträdande öga är studion med sitt komplexa system av kameror och mikrofoner snarast att betrakta som en perceptionsmaskin, liksom en sublimering av Vertovs maskinöga. Samtidigt är sammanhanget så iscensatt att televisionen blir ett slags parodi på Vertovs vision om en objektiv dokumentär blick som överskrider det mänskliga.

Den sortens direktsänt drama, som *Marty* är ett exempel på, produceras inte längre, även om *Big Brother* och snarlika dygnet-runt-produktioner kan betraktas som en sentida motsvarighet. I

Big Brother utgörs emellertid den dramatiska formen av en tävling där deltagarna, som är helt avskärmade från omvärlden och befinner sig i en bostadslig studio, kämpar för att hålla sig kvar. Förutom uppdrag och tävlingar som de då och då tilldelas är det deltagarnas förmåga eller oförmåga att hantera en laddad social situation som utgör både spel och den dramatik som lockar tittaren. Det är lika delar socialpsykologiskt experiment, såopera och spelprogram.

Fram till mitten av 1950-talet hade man stora svårigheter att lagra material som skulle sändas. Inte minst var det ett växande problem i Nordamerika där programmen behövde sändas med förskjutning i de olika tidszonerna. Man löste det tillfälligt genom en apparat som filmade av en bildskärm; filmremsorna kunde sedan snabbframkallas och återutsändas i omvänd överföring efter några timmar eller vid senare tillfälle. Proceduren var emellertid kostsam och krävde enorma mängder film.⁹⁴ Inom radion hade man löst problemet genom att den analoga signalen lagrades på magnetremsa, en teknik som man nu försökte anpassa för att även lagra audiovisuellt innehåll. Problemet var att den analoga videosignalen var mycket mer komplex och skrymmande. I april 1956 presenterades en inspelningsmaskin som radikalt skulle förändra förutsättningarna för både televisionen och den rörliga bilden i stort:

Det var en maskin med en roterande trumma som hade fyra läshuvuden, och med ett tvåtums magnetband som löpte 15 tum per sekund. Förutom bilden inkluderades både en tidkod och ett ljudspår. Bildkvaliteten var ganska bra (bättre än varje kineskopinspelning) och med över 320 linjers upplösning.

94. Se Abramson, Albert. The Invention of Television. I *Television: An International History*. Anthony Smith (red.), 9–22. Oxford: Oxford University Press, 1998 och Bourdon, Jérôme. Live television is still alive: on television as an unfulfilled promise. I *Media, Culture & Society*. Vol. 22, 2000: 531–556.

Uppspelning av ljud och bild var omedelbar, ingen bearbetning krävdes.⁹⁵

Snart kom andra kommersiella versioner av teknologin, bland annat det japanska företaget Toshiba's "helical-scan" (1959) som var både billigare och mer pålitlig. Tekniken förändrade inte bara förutsättningarna att sända och lagra material utan skapade också helt nya möjligheter att redigera. Även om sändningens samtidighet fortsatte att prägla produktionen och receptionen av tv-innehåll så innebar möjligheten att spara den elektroniska signalen på magnetremsa ett skifte, å ena sidan mot ett mer komplext berättande, å den andra mot att det filmiska montage fullt ut kunde införlivas i studioproduktionen. Televisionen tog ett steg från teatern och mot filmen, men också mot en mer komplex och hybrid uttrycksform.

När Jean-Luc Godard utforskar televisionens och filmens sammanflätade historia är det här den börjar. Magnetremsan gör inte bara den rörliga bilden mer hanterlig utan bidrar också till en ackumulation av bildligt överflöd som kan återanvändas och överlagras i oändligt nya sekvenser. I tv-produktionerna *Six fois deux / Sur et sous la communication* (1976) och *France/tour/détour/deux/enfants* (1977) utforskar Godard och Anne-Marie Miéville idén om kommunikation eller snarast frånvaron av kommunikation i den konventionella medieproduktionen. Med en ansats att undergräva televisionens konventioner och ge dem ny mening undersöker dessa videoessäer hur masskulturella bilder inverkar på det personliga och sociala livet. *Six fois deux / Sur et sous la communication* gjordes i sex avsnitt som vart och ett utgörs av två delar. Varje del börjar med en sekvens där ett

95. Abramson, Albert. 1998, 21. Min översättning av: "It was a machine with a rotating four-head drum that used two-inch magnetic tape running at 15 inches per second. In addition to the picture, it included both a cue and a radio track. The picture quality was quite good (better than any kinescope recording) and the resolution was over 320 lines. Playback of audio and picture was instantaneous, no processing was necessary."

videoband spelas i en videobandspelare. Det dokumentära formatet är tematiskt och avsnitten är gjorda som diptyker där den första delen är en övergripande vy över temat och den andra innehåller en intervju med en person som på något sätt representerar samma tema. Det är inte utan anledning som Bourdieu hänvisar till Godard i sina tv-föreläsningar: även här ska människor komma till tals i ett öppet format. Godard och Miéville tillämpar alla kommunikativa och estetiska mekanismer i den analoga redigeringen: slowmotion, textuella överlagringar, intertextuella collage av fotografiska stillbilder, film och tv-bilder. Redigeraren som auteur och manipulatör gör sig hela tiden påmind i bildflödet, ett filmskapande som bygger på tillägg, överlagring och omedelbarhet där redigeraren kan lägga till och manipulera utan fördröjning. Deleuze menar i en intervju för *Cahiers du cinéma* 1976, där han ombeds kommentera *Six fois deux*, att:

Godard är inte dialektiker. Det som räknas hos honom är inte två eller tre eller hur många det nu är, de är OCH, konjunktionen OCH. Användning av OCH hos Godard är grundläggande. Detta är viktigt eftersom alla våra tankar snarast vilar på verbet ”vara”, ”ÄR”. [...] Och:et, ”och ... och ... och ...” är just ett kreativt stammande, en främmande användning av språket, till skillnad från dess konformistiska och dominerande användning som är grundat på verbet ”vara”.⁹⁶

Och:et är ett slags mellanrum som inte är ett både-och eller ett varken-eller: det är relationen och upprepningen av relationer.

96. Deleuze, Gilles. Trois questions sur Six fois deux. Ursprungligen i *Cahiers du cinéma*. Nr 271, november 1976. Min översättning av: ”Godard n’est pas un dialecticien. Ce qui compte chez lui, ce n’est pas 2 ou 3, ou n’importe combien, c’est ET, la conjonction ET. L’usage du ET chez Godard, c’est l’essentiel. C’est important parce que toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST. [...] Le ET, ’et... et... et...’, c’est exactement le bégaiement créateur, l’usage étranger de la langue, par opposition à son usage conforme et dominant fondé sur le verbe être.”

Konjunktionen kan inte förnimmas men, menar Deleuze, den visar sig genom stamningen.

Även om dessa produktioner grundar sig i en idé om att televisionens bilder har en annan rörlighet än filmens, och ett hopp om televisionen som en revolutionerande distributionsform, står Godard och Miéville fast i ett filmiskt tänkande där den centrala frågan är hur filmen kan förändras genom televisionen. Men där deras produktioner framför allt utgår från redigeringsrummet är iscensättningen av *Television Without Frontiers* snarast utformad i relation till studio, televisionens kanske mest specifika scen som innehåller alla förutsättningar som krävs för samtidighet och fiktionen om samtidighet. För om televisionen inledningsvis är parasitär, som Williams påpekar, framträder snart studio som dess eget territorium. Och det är just denna mellanform – mellan performance, teater och film – som har varit produktionens estetiska utgångspunkt.

Nutida produktioner görs sällan i direktsändning, om det inte handlar om sport eller nyhetshändelser som annars förlorar sin aktualitet. Samtidigt finns en mängd format – talkshows, spelprogram, underhållning – som produceras som om de vore direktsända trots att de har spelats in och redigerats i förväg. Här finns ofta en publik närvarande i studio, men det går att bryta förloppet och ta om ifall något går fel. Även om man har en bildproducent som i realtid växlar mellan olika kameraperspektiv finns det stort utrymme att redigera materialet i efterhand. Det är ett sådant sammanhang som *Television Without Frontiers* iscensätter.

Om den här texten framför allt skrivs utifrån en idé om kritik och utifrån åskådarens position trevar jag nu efter en annan begreppslighet. För iscensättningen och filmen, sedda inifrån, har en helt annan struktur. Det är det jag menar när jag i inledningen skriver att de är komplementära: texten, filmen och iscensättningen verkar från olika horisonter. De utgör olika mediekomplex med olika materiella, relationella och tidsliga förutsättningar. Iscensättningsproduktionen kan varken beskrivas utifrån ett jag eller ett vi som är observatör eller auteur, utan

är en anordning sammansatt av människor och djur, av tekniska, estetiska och institutionella funktioner. Jag tänker på Gilles Deleuze och Félix Guattaris begrepp *anordning*. Även om det är diffust och svårhanterligt blir det konkret när jag erinrar mig situationen i studion. I början av *Tusen plåtår: Kapitalism och schizofreni* skriver Deleuze och Guattari:

I en bok, precis som i allt annat, finns det artikulations- och segmentaritetlinjer, strata, territorialiteter; men det finns också flyktlinjer, avterritorialiserande och avstratifierande rörelser. Flödenas jämförbara hastigheter längs dessa linjer för med sig fenomen av relativ långsamhet, av viskositet, eller tvärtom av brådska och brytningar. Allt detta, de mätbara linjerna och hastigheterna, bildar en anordning. En bok är en sådan anordning, och som sådan går den inte att tillskriva någon.⁹⁷

Här är det iscensättningen, och inte boken, som är en anordning, även om jag i skrivandet bitvis söker ett snarlikt modus. Det finns ett auteurskap som leder fram till studion och ett annat som tar vid i redigeringen av det inspelade materialet och i essäskrivandet – dessa processer är mer eller mindre kronologiska – men i studion är det en annan tidslighet som tar över och som kanske

97. Deleuze, Gilles och Guattari, Félix. *Tusen plåtår: Kapitalism och schizofreni*. Översatt av Gunnar Holmbäck och Sven-Olov Wallenstein. Hägersten: Tankekraft, 2015, 17–18. Citatet innehåller flera begrepp som skulle behöva en omfattande exkurs. Kortfattat syftar stratifiering och territorialitet till processer som skapar hierarkier och anordningar, de leder till framväxande enheter som förenar heterogena kroppar. Flyktlinjer, avterritorialisering och avstratifiering är processer som tvärtom tillåter anordningar att förändras och att forma sig efter förändringar. Begreppet *anordning* är en översättning av franskans *agencement* som enligt bokens översättare används mångtydigt och fritt av Deleuze och Guattari. Till exempel i boken *Qu'est-ce que la philosophie* används *agencement* för att beskriva det filosofiska begreppet som ”konkreta anordningar, liksom en maskins konfigurationer”. (”... des agencements concrets comme configurations d'une machine”. Se Deleuze, Gilles och Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit, 2005, 39.)

bäst kan benämnas som ett ögonblick där allt sammanfaller i ett skeende så tätt att riktningen inte kan bestämmas ur ett enskilt perspektiv. Det är en mångfald av samspelande riktningar. Senare i samma kapitel använder Deleuze och Guattari marionetten som exempel och menar att dess trådar

i egenskap av rhizom eller mångfald [...] inte [knyter] an till den förmenta viljan hos en artist eller dockspelare, utan till den mångfald av nervfiber som i sin tur skapar en annan marionett i andra dimensioner [...] En anordning är just denna dimensionernas växande i en mångfald som ofrånkomligen byter natur i samma utsträckning som den utökar sina kopplingar.”⁹⁸

Manuset och redigeringen är, om vi ska följa Eisensteins anvisningar, grammatologiska och administrativa processer som organiserar händelsen i system och kronologier, men studiosituationen har ingen sådan given ordning även om stora ansträngningar görs för att införa den. Om manuset och redigeringen är territorialiserande och stratifierande så är iscensättningen deterritorialiserande och rhizomatisk.

Anordningen definierar studiosituationen. Och det är flödet, samtidigheten och avbrottet som har format televisionen som ett specifikt medium. Så verkar den mellan det omedelbara, illusionen om det omedelbara, och nedskrivning. Detta system skulle jag vilja kalla för en händelseteknologi, alltså en teknologi som formar och iscensätter sammanhang och gemenskaper. Då menar jag inte att televisionen förmedlar händelser – det gör den visserligen också – men att den genererar händelser och relationer. Det är också det som enligt Bourdieu gör televisionen till ett potentiellt hot mot offentligheten.

Ett annat svar på frågan om varför televisionen, till skillnad från filmen, sällan har betraktats som en progressiv kraft skulle

98. Ibid., 24.

alltså kunna vara att den visst har en sådan kapacitet, men att den framför allt har kommit att tjäna andra intressen: antingen cementerar den en hegemonisk struktur eller så förstärker den vinstintressets logik, eller både-och.

Om filmens inträde i världen har beskrivits som omstörtande och som ett epistemologiskt skifte, har televisionen snarast tillämpats som en samlande och gemenskapsformande apparat där det europeiska public service-projektet är ett centralt exempel och Eurikon dess förlängning. Detta är en kapacitet som i Cramers historieskrivning hade utopiska utsikter, medan Bourdieu skulle ha invänt att det i så fall är en utopi som i praktiken har resulterat i en urvattnad offentlighet och en gemenskap som regleras av banalisering och cynism. Eller, med hänvisning till den tidiga televisionen, en sorts statsstyrd uppfostringsverksamhet. Det vill säga att det möjligtvis skulle vara en förlorad potential som aldrig aktiverades.

I boken *Citizens: A Chronicle of the French Revolution* skriver Simon Schama om en serie bilder som gestaltar den process som möjliggjorde en borgerlig revolution i Europa under slutet av 1700-talet.⁹⁹ De radikala förändringar i europeiska samhällen som följde med den franska revolutionen verkar ha föregåtts av sammanhang där skilda sociala skikt möttes. Tidigare var det mest religiösa festligheter som kunde skapa sådan mötesplatser, men nu befann sig människor från olika samhällsgrupper på boulevardteatrar, i offentliga salonger, på konserter och vetenskapliga demonstrationer.

I september 1783 samlas en jättelik folkmassa kring en plattform som har byggts upp på borggården i Versailles. En varmluftsballong påbörjar sin ostadiga färd över det kungliga palatset. Det är bokstavligen en radikal perspektivförskjutning; världen kan plötsligt betraktas uppifrån, som en karta. I korgen som dinglar under ballongen finns en get, en anka och en tupp.

99. Schama, Simon. *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*. London: Viking, 1989.

Den åtta minuter långa färden slutar i en närliggande skog där geten snart börjar tugga i sig av färska grästuvor medan tuppen och ankan gömmer sig i ett buskage. Det som nyss betraktades som absolut omöjligt är nu inom räckhåll.¹⁰⁰

Schama menar att avfärden från Versailles inte bara var ett brott mot tyngdlagen utan även mot ett politiskt protokoll. Palatset hade byggts för att bevara mystiken kring monarkins envælde. I dess centrum, både symboliskt och arkitektoniskt, huserade regenten och det som Habermas kallar en ”representativ offentlighet” och som förkroppsligas av monarken. Offentlighet i den här betydelsen är inte en social sfär utan en representation av makt inför samhället, knuten till attribut som sigill och retoriska gester. Uttrycket ”representativ” ska alltså inte förväxlas med en idé om den styrande makten som ställföreträdare, här innebär det snarast att suveränen är staten. Men ballongfärden var inte bara ett skådespel för de privilegierade, som spektakel var den oförutsägbar och svår att kontrollera. Och hos Schama framställs den som en föraning om en styrandeform där offentligheten sågs som en sfär sammansatt av fritt och rationellt tänkande individer och där masskulturens händelseteknologier, liksom de bildningsinstitutioner som beskrivs i föregående avsnitt, kom att bli centrala komponenter.¹⁰¹ Det vill säga den liberala demokratin.

Utgångspunkten för *Television Without Froniters* var hela tiden att bejaka händelseteknologin, och televisionens samtidighetslogik blev genast begränsande i redigeringen av det inspelade materialet. Filmen gjordes först i fyra separata delar som en kort serie. Tillsammans med Fredrik Egerstrand, som redigerade materialet, satte jag också samman en inledning som bestod av arkivmaterial från de olika Eurikon-sändningarna. Förloppet skulle få ordning och ett bildligt narrativ samtidigt som vi sök-

100. Ibid., 123–144.

101. Ibid., 123–144.

te bibehålla illusionen om ett faktiskt kontinuerligt förlopp. Jag hade en föreställning om att projektet var avhängigt den där illusionen om kontinuitet, som jag här kallat för samtidighet. Jag antar att det var missnöje över bildsekvensernas begränsning som småningom förvandlade dem till just rörliga bilder och inte representationer av en händelse, vilket skulle kunna beskrivas som den praktiska sidan av Deleuzes filmiska tänkande – att filmen inte representerar tid och rörelse utan producerar tid och rörelse. Här finns förstås också en motsägelse i det att projektet som helhet söker reproducera televisionens händelseteknologiska format men att det som filmisk gestaltning, och kanske också som text, hamnar närmare montaget tidslighet.

Vi började klippa in arkivmaterial från Eurikon-sändningarna i filmen. Om det fram till dess hade funnits en i huvudsak idémässig relation mellan iscensättningen och Eurikon blev experimentet plötsligt synligt som en i filmen inre dialog. Men det innebar också att hela samtidigheten bröts upp och vi kunde flytta runt material mellan olika passager av iscensättningen, det vill säga att vi kunde tänka på de olika delarna som överlappande snarare än successiva. Montaget blir då ett sätt att reterritorialisera riktninglösheten, händelsens förlopp splittras ytterligare men upprättas samtidigt som en kommunikativ ordning.

Det hela kan beskrivas som en praktisk erfarenhet av den faktiska händelsens flyktighet och svårigheten att omfatta den som något annat än en fragmentarisk rekonstruktion och spår av mening som inte rymmer helhet. På så sätt finns det ingen identitet mellan film och händelse. De artikulerar inte varandras inneböende mening utan har ett allegoriskt förhållande. I ett snarlikt resonemang menar Hall i en essä att den faktiska händelsen måste förvandlas till en berättelse innan den kan överföras genom televisionen.¹⁰² Televisionens kommunikationshändelse är

102. Hall, Stuart. Encoding and Decoding in the Television Discourse. I *Essential Essays: Vol. 1 Foundations of Cultural Studies*. Morley, David (red.), 257–276. Durham: Duke University Press, 2019.

med andra ord en särskild form av händelse som samlar åskådare kring ett lika fiktivt som faktiskt nu, lika mycket montage som anordning.

Det är möjligt att Deleuze och Guattari skulle protestera mot den här distinktionen, men jag tänker att filmen *Television Without Frontiers* snarast följer montagetets logik än begreppet *anordning* som jag ovan tillskriver studiosituationen. Det vill säga att dessa två producerar radikalt olika former av tidslighet men att de samtidigt överlappar varandra. Men jag vill också skilja produktionen från Godard och Miévilles förhållande till televisionen som är underordnad den analoga videoredigerings montagetekniker, ett format som är upptaget av det flöde som Williams talar om. I *Television Without Frontiers* är relationen mellan anordningen, den faktiska händelsen och bilden som händelseförlopp centrala för förståelsen av televisionen. Det är samspelet mellan dessa som är betydelsebärande och som står i fokus.

När jag ovan skriver att televisionen är en händelseteknologi innebär det att den har förmågan att samla människor kring en händelse och bevittna den som en gemenskap. Det är ett begrepp som både appellerar till Bennetts diskussion om 1800-talets offentliga museer, som diskuterats i avsnittet ”Institution”, liksom till föreställningen om medborgerlighet som Andersson spårar till tryckteknologins standardisering av vardagsspråket och som Schama menar grundlades i de nya offentliga sammanhang som växte fram i den franska republikens förhistoria. Det handlar då inte i första hand om att samlas kring en gemensam historia utan om att delta i en berättelse medan den äger rum.

Samtidigt håller tv-formatet på att utvidgas på ett sätt som förändrar dess betydelse som händelse. Världen är visserligen mer audiovisuellt sammankopplad nu än den var under televisionens guldålder, men allt fler ser tv via digitala plattformar där etermedias tidslinje bryts upp i ett arkiv av innehåll som oftast är öppet och tillgängligt när som helst på dygnet. Etermedias television är omedelbar och linjär, men den är också cyklisk och

repetitiv. Tablån följer en given rytm som upprepar sig; seriella produktioner har blivit signifikativa för både tv och radio. Som Williams uttrycker det uppstår här ett flöde utan egentlig början eller slut. Nätverksmedia bryter upp den rytmen i en tidslighet som är mycket mer subjektiv, den anpassar sig efter hur användaren orienterar sig. Om tablåtelevisionen skapade ett överordnat förlopp som dikterade ett mer eller mindre absolut villkor för tittandet är den digitala medieplattformen beroende av att tittaren själv desorienterar sig i oändliga val trots att det är möjligt att fortsätta titta när som helst senare. Behovet av att bibehålla tittarens och läsarens uppmärksamhet har blivit ett annat.

Public service

Både radio och tv har under det senaste seklet utgjort slagfält för olika sändningsideologier; den massmediala offentligheten har formats i spänningen mellan kommersialism, public service och statlig kontroll. Samtidigt har legitimiteten i både offentlig och privat kontroll av media förblivit ett olöst problem.

I takt med att fältets alla delar har kommit att underkastats en marknadslogik har frågan om public services innehåll och disposition blivit mer central – vad det i praktiken innebär att verka i allmänhetens tjänst när den audiovisuella offentligheten delas med andra aktörer som har andra intressen. Ett ständigt återkommande mantra från public service är att formatet måste innehålla en bredd av populärunderhållning, kunskap och nischade produktioner, för att bibehålla den stora och mångfaldiga publik som hittills varit fundament för dess legitimitet. Ett sådant uppdrag att utbilda, informera och underhålla är, enligt bland andra Jay G. Blumler, en central del i hur public service urskiljer sig som institution. Blumler menar vidare att public service som idé kräver att man upprätthåller redaktionell autonomi och självbestämmande gentemot staten genom generella mandat. Det vill säga att staten endast stipulerar generella villkor för sändningarnas form och innehåll. Han menar också att formatet utgör en central arena för politisk debatt och en viktig instans för att stärka den nationella kulturen. Och kan-

ske viktigast av allt att verksamheten inte drivs av kommersiella intressen.¹⁰³

Vart och ett av dessa kriterier utgör närmast omöjliga avgränsningar och överväganden; public service utgör en vision snarare än ett faktiskt och definierbart format. Och som jag skriver i avsnittet ”Institution” kan public service betraktas som en förlängning av folkbildningsrörelserna. Den idé om ett radikalt demokratiskt projekt som Bourdieu förespråkar vad gäller televisionen, och som utgör grunden för folkbildningen, tycks visserligen vara i linje med public service-formatet men det är oklart hur en sådan idé skulle implementeras i en befintlig struktur. Bourdieus eget format, tv-föreläsningen, är tveksamt som försök i den riktningen, åtminstone om publikens storlek och sammansättning ska vara avgörande.

Föregående avsnitt försöker artikulera televisionen som medieteknologisk struktur, dess relation till film, performance och text. Den behandlar även hur televisionen formar tänkandet och världen genom händelseteknologins gemenskapsformande som på många sätt var grundläggande för Eurikon-experimentet. Där finns också en ansats att beskriva iscensättningen som ett öppet fält och idén om en tittandets poetik som utgångspunkt för den här texten i stort. Men medier är också institutionella strukturer, förankrade i politiska och sociala system; likaså var Eurikon del av ett mediepolitiskt projekt där friktioner mellan organisationer och konventioner tycks ha varit hindrande – det vill säga svårigheter att överbrygga strukturer inom ett mediefält där distribution och presentation av nyheter står i centrum.

I det följande vill jag skissera det mediala spänningsfält som iscensättningen av *Television Without Frontiers* återspeglar, både innehållsmässigt och genom det sammanhang där projektet har

103. Se Blumler, Jay G. *Public Service Broadcasting Before the Commercial Deluge*. I *Television and the Public Interest: Vulnerable Values in West European Broadcasting*. Blumler, Jay G. (red.), 7–21. London: Sage, 1992.

producerats, som också är ett sammanhang där projektet mött svårigheter att finna utrymme.

Richard Collins gör i *From Satellite to Single Market* en uppdelning av etermedia utifrån tre politiska formationer: den totalitära staten där medier fungerar som en förlängning av den styrande makten och där staten söker full kontroll över det innehåll som distribueras, nattväktarstaten där media nästan helt regleras av marknad och civilsamhälle, och så den tredje formationen som Collins finner i den västeuropeiska liberala demokratin – en blandning mellan statlig reglering, marknad och civilsamhälle där idén om public service växer fram som ett betydelsefullt format under 1900-talets början.¹⁰⁴

Uppdelningen stämmer överens med den som jag gör i föregående avsnitt mellan en amerikansk konsumistisk television och en västeuropeisk bildningsorienterad, även om den på ett strukturellt plan är svepande och saknar viktiga nyanser. I boken *Comparing Media Systems* menar Daniel C. Hallin och Paolo Mancini att Västeuropa och Nordamerika – det som i Europa slentrianmässigt kallas västvärlden – alltför ofta generaliseras i en gemensam mediehistoria som kännetecknas av liberala idéer, tidig masscirkulation, kommersiell press och etermedia som är politiskt självständig med en professionell och faktaorienterad journalistik.¹⁰⁵ De föreslår istället en mer intrikat modell som eventuellt också bidrar till en förklaring till att försöken att skapa en paneuropeisk public service-tjänst visade sig vara så komplicerade.

När jag arbetade med iscensättningen visste jag inte att studien fanns och hur stort inflytande den haft under senare år. Jag var under den perioden fullt upptagen av frågan om det transnationella och sökte olika försök att artikulera ett postnationellt tillstånd – en mer utopisk eller dystopisk infallsvinkel på Eurikon. Till exempel genom Homi Bhabhas teorier om hybriditet och

104. Collins, Richard. 1998.

105. Hallin, Daniel C. och Mancini, Paolo. *Comparing Media Systems: Three models of media and politics*. New York: Cambridge University Press, 2004.

kulturell mimikry, liksom Keller Easterlings *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*, men det ledde ingen vart.¹⁰⁶ Bhabha har haft viss betydelse här men Easterling framstår för mig snarast som ett utanpåverk, en vision om en värld som visserligen finns men som inte tränger igenom till dem som lever bland de infrastrukturer – frihandelszoner, underjordiska förgreningar, standardiseringar – som formar den moderna världen. Det är som att *Extrastatecraft* undandrar sig erfarenhet, vilket möjligen är ett sätt för Easterling att förstärka sin poäng: världen organiseras genom en infrastruktur som är osynlig och oåtkomlig för de allra flesta, och de som rör sig inom den befinner sig i ett slags ingenmansland. Men så i februari 2019, efter inspelningen på Sveriges television, var jag ute och åt middag med en forskare i medievetenskap. Vårt möte var trevligt men det ledde inte till någon djupare vänskap. Under veckorna som följde hördes vi ett par gånger men sedan rann det ut sanden. Jag minns faktiskt inte vad hennes forskning handlade om men när jag försökte beskriva vad jag själv höll på med frågade hon genast om jag använt mig av Hallin och Mancini, som om det vore en självklar utgångspunkt för undersökningen. Det hade säkert också varit en viktig referens när jag skapade iscensättningen, om jag känt till den när jag arbetade med manuset. Nu blev det istället ett sätt att orientera sig i efterhand och en utgångspunkt för en del av de samtal som följde.

Hallin och Mancini driver tesen att en generaliserad beskrivning av det europeiska medielandskapet är alltför oprecis och gör det svårt att analysera hur olika offentligheter fungerar. I sin studie konstruerar de ett antal modeller för att tolka hur media, politik och kultur bildar sammanhängande system. Här har modell ungefär samma betydelse som Max Webers begrepp *idealtyper*, det vill säga egenskaper och element som karaktäriserar ett fenomen men som inte motsvarar något specifikt fall. Hallin och Mancini definierar tre dominerande modeller: en liberal, en de-

¹⁰⁶. Easterling, Keller. *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. Brooklyn: Verso, 2014. Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

mokratiskt-korporativistisk och en polariserad pluralistisk. Då handlar det alltså om journalistik och offentlig debatt snarare än estetiska uttrycksformer och teknologier, och de inkluderar etermedia såväl som tryckt media och digitala medier, även om de senare inte var så dominerande före 2004, när boken publicerades.

Den polariserade pluralistiska modellen inbegriper sammanhang där pressfrihet och kommersiella medier introducerades relativt sent och där nyhetspressen är starkt sammankopplad med det politiska livet, varför medier ofta är partiska med en tradition av kommenterande och agiterande journalistik. Hallin och Mancini placerar modellen i framför allt södra Europa. Här vilar pluralismen på ett brett spektrum av medieinstitutioner som ägs och finansieras av starka intressen, såsom politiska och religiösa organisationer. I de flesta av dessa sammanhang spelar även staten en nyckelroll som ägare, tillsynsmyndighet och finansiär av medier, men här har också skett en mängd avregleringar under de senaste decennierna vilket naturligtvis har präglat dynamiken. Det är till det här sammanhanget som Bourdieu talar. Det innebär inte nödvändigtvis att kritiken måste begränsas dit men det är ett medielandskap med en specifik dynamik där den intellektuella eller filosofen har en mer framträdande roll än i exempelvis i Sverige. Sven-Eric Liedman menar i ett förord till den svenska bokutgåvan av Bourdieus tv-föreläsningar att Frankrike saknar mycket av den folkbildningstradition som har präglat public service i Sverige. När Bourdieu avfärdar en tidigare television som inte var marknadsstyrd, talar han enligt Liedman också om ett för Frankrike specifikt, mästrande tilltal. Samtidigt gör Bourdieu ingen skillnad mellan public service och kommersiell tv i sin diskussion om 1990-talets franska television, vilket förstås kan ha att göra med att hela fältet hade förändrades radikalt sedan 1980-talets omregleringar.¹⁰⁷

Den demokratisk-korporativistiska modellen, som är dominerande i norra Europa, har en pressfrihet som samexisterar med

¹⁰⁷. Bourdieu, Pierre. 1998, 7–13. Se även Cramer, Michael. 2017, 180–183.

statlig reglering eftersom medier betraktas som grundläggande samhällsinstitutioner som staten har ansvar att skydda och upprätthålla genom finansiering. Det innebär oftast en institutionaliserad mediereglering och subventioner för kommersiell press, såväl som public service-organ som uppbär en central roll. I den här modellen är det snarast intern pluralism som är norm, det vill säga att medier förväntas vara neutrala i sin rapportering och därtill representera en mångfald perspektiv inom samma institution. Det gäller förstas särskilt public service eftersom hela formatet bygger på en idé om både politiskt och kommersiellt oberoende. Den polariserade pluralismen innehåller visserligen också versioner av public service men då är den i allmänhet närmare knuten till statsmakten. Skillnaden är inte nödvändigtvis formell, till exempel väljs även styrelseledamöterna för de svenska public service-bolagen av regeringen. Kanske har skillnaden mer att göra med praxis och olika uppfattningar om vad public service innebär. Det vill säga att public service i högre grad upplevs som en form av statstelevision i länder som Italien och Spanien.

I den liberala modellen som refererar till de nordatlantiska ländernas medielandskap har public service-media en begränsad roll. Det är det sammanhanget som Collins beskriver i termer av nattväktarstaten. De nordatlantiska länderna kännetecknas istället av pressfrihet med låg politisk parallellitet. Marknaden spelar en central roll och den statliga regleringen är begränsad. Här är Storbritannien det stora undantaget, med sitt starka och ofta idealiserade BBC som grundades redan 1922 och som av många ses som förlagan till det mer allmänna fenomenet public service.

Williams nämner i *Tv: teknik och kulturell form* tre omständigheter som han menar var avgörande för ”tillkomsten av ett statsreglerat och statsstött offentligt företag som inte var utsatt för direkt statlig kontroll”¹⁰⁸ i Storbritannien: i) en tidig industrialisering som hade etablerat ett omfattande nationellt kommunikationsnät, ii) en väl etablerad nationell kultur som de-

108. Williams, Raymond. 2001, 32.

finierades uppifrån av en statisk och kompakt härskande klass, och iii) en stat som tack vare samhällets klasstruktur kunde verka genom delegeringar och utnämningar, det styrande skiktet var med andra ord så homogent att maktens intressen inte behövde regleras formellt. Förutsättningarna jämförs med andra västeuropeiska länder som Italien och Frankrike där radiosändningarna från början var helt statskontrollerade och där man först senare implementerade idén om public service. Men Williams är alltså inte heller särskilt övertygad om att den brittiska staten var beredd att sätta sitt inflytande över den mediala offentligheten på spel utan menade snarare att man genom idén om public service kunde upprätthålla ett oberoende massmedialt samtal som kunde regleras mer effektivt på ett informellt plan.

Detta är en tolkning som kan ses i linje med Bennetts förståelse av det offentliga museet, det vill säga inte som ett sätt ”att göra befolkningen synlig för makten utan att göra makten synlig för folket, och samtidigt representera makten för dem som deras egen.”¹⁰⁹ Införandet av public service innebar i så fall inte, på ett faktiskt och organisatoriskt plan, ett falskt oberoende men likväl hade institutionen som funktion att upprätthålla en rådande hegemoni.

Trots att BBC ofta nämns som public service-modellens ursprung var det inte de utan IBA (Independent Broadcast Authority) som medverkade i Eurikon från brittiskt håll. IBA grundades 1954 och var till skillnad från BBC en myndighet. Organisationen hade hand om tillståndsgivande och sändarunderhåll för kommersiell tv och radio i Storbritannien; senare hade man även ansvar för satellittillstånd och utgjorde en viktig resurs för både utveckling, design och tillverkning av sändningsteknologier. Från en teknisk och organisatorisk synvinkel föll det sig med andra ord naturligt att IBA medverkade i experimentet, men när jag

109. Bennett, Tony. 1995, 98. Min översättning av: ”... to render the populace visible to power but to render power visible to the people, and, at the same time, to represent to them that power as their own.”

frågar Klaas Jan Hindriks får jag svaret: ”De [det vill säga BBC] var så snobbiga att de inte gick att arbeta med. De vill göra sin egen grej, de var inte intresserade av andra.”

Hallin och Mancinis studie är skriven före den tid när plattformar som Youtube, Facebook och Twitter fick inflytande som globala infrastrukturer. Men ett mediasystem är inte bara programvara, hårdvara och innehåll, utan det är också användare och konventioner, perspektiv och uppfattningar som även de är i ständig förändring och även bundna till komplexa genealogier. Det är också det som är studiens övergripande argument. Uttrycket ”fake news” och dess allt vanligare användning för att misskreditera kritiker kan användas som exempel. Det utgör en del av många människors vardagslingo sedan Donald Trumps presidentvalskampanj 2016. I ett amerikanskt sammanhang, med en traditionellt stark föreställning om objektiv journalistisk, blir frasen – åtminstone när den yttras av en sittande president – ett angrepp på själva fundamentet för fri media eftersom det antyder att etablerade medier, som har byggt sin trovärdighet på en objektiv och kritisk journalistik, medvetet skulle sprida felaktigheter i syfte att skada en politisk motståndare. I ett polariserat pluralistiskt sammanhang är effekten inte nödvändigtvis densamma eftersom en partisk och agiterande rapportering historiskt har varit en del av mediasystemet; det grundar sig på att du alltid behöver kombinera skilda källor om du vill bilda dig en någorlunda objektiv uppfattning. Detta innebär förstås inte att den senare modellen nödvändigtvis skulle vara mer motståndskraftig mot propaganda och desinformation; däremot kan man anta att uttryck som ”fake news”, liksom andra retoriska och narrativa troper, verkar på olika sätt i olika sammanhang.

Tillsammans med de språkliga hindren beskrivs nyhetsrapporteringen som en av de stora frågorna som Eurikon tog sig an.¹¹⁰

110. Wright, Mark. Eurikon Reviewed. I *EBU Review*. Vol. xxxiv, nr 4, juli 1983: 31–38.

Det handlade delvis om hur nyheter samlas in och presenteras, men också om nyhetsvärdering och hur tittare i olika regioner uppfattar det som presenteras. Frågan var lika mycket praktisk som ideologisk eftersom projektet i grunden gjorde anspråk på att fungera som public service. Med andra ord undersökte Eurikon-experimentet hur en konstruktion av en central samhällsfunktion, alltså media, skulle kunna fungera i ett transnationellt format. Men eftersom sådana funktioner ofta har genererat starka lokala konventioner och strukturer, som Hallin och Mancini visar i sin studie, så kommer de inte att bilda ett sammanhängande system bara för att de formellt byggs på snarlika principer. Om de nationella kanalerna under decennier hade verkat i relation till lokala konventioner och historier, och därmed etablerat specifika gemenskapsnarrativ, fanns inga självklara konventioner och historier som en transnationell public service-tjänst kunde svara mot.

Tanken var inte att Eurikon skulle ersätta de nationella medierna utan avsikten var snarare att lägga till europeiska perspektiv och berättelser till det befintliga utbudet, och man var mån om att förhålla sig till de lokala tittarna. Utgångspunkten var att ett enat Europa enbart kan uppnås om det finns ett sådant begär hos befolkningen, och befolkningen skulle bara hysa ett sådant begär om det finns en europeisk identitet. Men eftersom det varken fanns ett gemensamt språk eller en gemensam identitet hoppades man att televisionen skulle skapa eller till och med bli en sådan gemensam institution. I mycket liknade det den situation som 1800-talets nationalistiska projekt stod inför. Men frågan var förstås om det skulle fungera att kombinera nationalstatens identitetsmekanismer med masskommunikation och på så sätt framkalla ett begär efter det europeiska.

På avstånd kan jag undra varför man inte siktade mot något mer visionärt, det vill säga andra idéer om åskådare och gemenskap än de som formade nationsprojektens strategier. När jag påbörjade arbetet med *Television Without Frontiers* ägnade jag mig mycket åt att både leta efter och projicera mer radikala

föreställningar på Eurikon. Men när jag har sökt i dokument och sändningar på Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid och British Film Institute framstår det som att projektet framför allt har handlat om förhandling med tittare samt institutionella och tekniska strukturer. På sätt och vis var det nedslående, även om det nog var uppenbart redan från början. Men småningom kom det också att göra mig uppmärksam på detaljer, som simultantolkningen och hur vissa program introduceras. Där har jag ofta fokuserat på det som framstår som absurt, inte för att framställa Eurikon och dess idéer som mer märkvärdiga än de är, utan för att det är i de skeva momenten som projektets ideologiska botten och dess strukturella förutsättningar lyser igenom. Detta står också i relation till den kritiska metod och Brechts idé om främmandegörande som jag återkommer till längre fram.

I samtida europeiska diskussioner om public service-media finns både nya och gamla motsättningar men de är ofta artikulerade mot en annan horisont än de diskussioner som fördes kring Eurikon och Europa Television. Idag, lika mycket som på 1970- och 1980-talen, finns en ständigt återkommande fråga om institutionens vara eller icke-vara, vem public service representerar, hur man ska tilltala och förhålla sig till en gemenskap och vad idén om oberoende innebär. I Europa har också en mängd verksamheter kommit att benämnas som public service relativt nyligen, framför allt statstelevision och statsradio i de östra delarna av Europa som i början av 1990-talet övergick till att i olika grad definieras enligt liberal modell som etermedia i allmänhetens tjänst. Här har det ofta funnits en kvardröjande misstänksamhet hos tittarna och likaså kvardröjande lojaliteter och strukturer som knappast garanterar oberoende när regeringsstyrda medier ska omformas. Så introduceras andra historier och sammanhang som ytterligare komplicerar public service som ett avgränsat fenomen.

Efter revolutionen i Rumänien 1989 valdes Nationella befrielsefrontens ledare, Ion Iliescu, till president; landet påbör-

jade en anpassning till ett marknadsliberalt system och den statliga televisionen övergick långsamt till en form av public service. ”Men”, påpekar Ioana Avadani som leder Center for Independent Journalism i Rumänien, ”det innebär inte att TVR har vunnit något vidare förtroende eller att det ens går att jämföra med de nordeuropeiska public service-tjänsterna”. Under ett samtal i samband med den första visningen av *Television Without Frontiers* talar hon om BBC som en i jämförelse ideal modell. Men även i Storbritannien, där formatet har en lång historia, anklagas public service med jämna mellanrum för att vara politiserad och korrupt. Peter Osborne skriver en artikel för *The Guardian* i december 2019 där han menar att BBC under höstens val betett sig på ett sätt som gynnat det konservativa Torypartiet, inte för att verksamheten ideologiskt sett är partisk, utan för att de både nu och tidigare tenderar att vara partiska mot en sittande regering.¹¹¹ Mycket av misstron riktas mot en av verksamhetens kvinnliga reportrar, Laura Kuenssberg, och hennes samöre med Boris Johnsons kampanj. Samtidigt inkom ovanligt många klagomål från konservativa briter om att BBC:s bevakning av Boris Johnson hade varit alltför kritisk.

I ett svenskt sammanhang var den politiska diskussionen om public service ovanligt intensiv under ungefär samma period, vilket delvis kan förklaras av att Parlamentariska public service-kommittén, efter ett drygt års utredning, presenterade sitt slutbetänkande i juni 2018.¹¹² Där har man bland annat föreslagit en övergång från avgiftsfinansiering till skattefinansiering och att uppdraget framöver även ska inbegripa nätverksmedia, det vill säga att den digitala plattformen blir en del av uppdraget och inte bara ett komplement till de linjära sändningarna. Man föreslår också ett starkare fokus på audiovisuellt innehåll på de digitala plattformarna och då framför allt att det textbaserade nyhets-

111. Osborne, Peter. In Its Election Coverage, The BBC Has Let Down the People Who Believe in It. *The Guardian*. 2019-12-03.

112. SOU 2018:50. Parlamentariska public service-kommittén. *Ett oberoende public service för alla: nya möjligheter och ökat ansvar: slutbetänkande*.

innehållet ska reduceras. Men det är andra frågor som kommer upp i debatten. Det liberalt konservativa partiet Moderaterna föreslår hösten 2019 att innehållet ska bli smalare och mer specialiserat. De vill också utreda möjligheten till en delvis reklamfinansierad verksamhet, vilket har varit den rådande modellen i vissa delar av Europa under lång tid. Några månader senare publicerar det nationalkonservativa partiet Sverigedemokraterna en debattartikel där man delvis kritiserar svensk public service för att vara ”partisk”. De menar att verksamheten har en politisk ”vänsterslagsida” som de vill reformera bort genom hårdare granskning, och på så sätt ska förtroendet för verksamheten stärkas. Därtill vill artikelförfattarna utöka den digitala närvaron och framför allt stärka produktionen av svenskt och nordiskt innehåll.¹¹³ Partiets förhållande till public service visar med andra ord på en djup ambivalens: å ena sidan ser man den nuvarande verksamheten som en ideologisk motståndare, å andra sidan betraktar man den som ett effektivt format för att stärka en nationell identitet om bara innehållet får tillräcklig styrning.

I Polen har man redan gått längre än vad Sverigedemokraterna vågar föreslå. Sedan det högerpopulistiska regeringsskiftet 2015 har public service-media mer eller mindre förvandlats till ett propagandaorgan för partiet Prawo i Sprawiedliwość (PIS) och dess ledare Jaroslaw Kaczynski.¹¹⁴ Bland annat klubbade man samma år igenom en lag som i praktiken innebar att alla medarbetare på de offentligt finansierade radiokanalerna blev uppsagda och tvingades söka om sina jobb. Så kunde man bli av med oönskade element. Även privata tv-bolag som TVN, som ägs av amerikanska Discovery, utsätts för påtryckningar och Kaczynski har en uttalad ambition om att förmå utländska ägare att lämna landet. Här finns helt säkert ett begär att stärka möjligheterna till stat-

113. Emilsson, Aron, Andersson, Jonas, Bengtsson, Angelika och Sundin, Cassandra. Ett osakligt och onyanserat public service måste reformeras. I *Dagens Nyheter*. 2019-11-21.

114. Nevéus, Ingmar. Så blev Polens public service-medier en ”lögnfabrik”. I *Dagens Nyheter*. 2019-06-25.

lig kontroll även över kommersiella medier, men det har också att göra med en historia där resursstarka mediabolag från framför allt Tyskland och Schweiz slog ut lokala intressen när medie-sektorn i Polen liberaliserades under 1990-talet – något som regeringspartiet utnyttjar i sin retorik. Den utländska ägardominansen gäller emellertid inte för etermedia eftersom man tidigt införde en lagstiftning som garanterade att minst två tredjedelar av all tv och radio skulle ha lokala ägare.

Här är det förstås också viktigt att inflika att offentligt finansierade medier i Polen ofta har uppfattats som lojala med sittande regeringar, liksom i södra Europas polariserat pluralistiska sfär. Så om Polen, som många andra länder i östra Europa, genomgick vad Slavko Splichal har kallat en ”italianisering” under 1990-talet (statlig kontroll av etermedia, inflytande från politiska organisationer över medieinnehållet, en tydlig överlappning mellan politisk elit och medieelit)¹¹⁵ och sedan i nästa årtionde en allt starkare kommersialisering, är landet i skrivande stund på väg att fullborda en nästan cirkulär utveckling mot en allt starkare statlig kontroll.

När jag träffar Jacek Poniedzialek i Warszawa inför inspelningen av *Television Without Frontiers* är han tveksam till delar av manuset som jag har skickat några veckor tidigare. Det beror inte på att han tycker att det är dåligt eller felaktigt men eftersom jag har bett honom att spela sig själv undrar han över de passager där hans repliker uttrycker ambivalens kring Europa och kring föreställningen om en europeisk kultur. Bakgrunden är att det högerkonservativa Polen alltmer kommit att utmåla den europeiska gemenskapen som ett hot mot nationens självständighet, särskilt när det kommer kritik mot auktoritära tendenser från övriga EU. Han protesterar inte när jag säger att det handlar om ett annat slags ambivalens som har göra med en oförmåga att

115. Dobek-Ostrowska Bogusława. Italianization (or Mediterraneanization) of the Polish Media System. I *Comparing Media Systems Beyond the Western World*. Hallin, Daniel C. och Mancini, Paolo (red.), 26–50. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

hantera en kolonial historia och att förhålla sig kritiskt till den marknadsliberala ideologi som ligger till grund för samarbetet. ”Vad är europeisk kultur egentligen?” frågar jag mer eller mindre retoriskt. Han upprepar att han visst håller med om att det är en viktig diskussion men om han talar från ett polskt perspektiv, vilket han ju kommer göra här, så uppfattas det inte på det sättet. Det kommer helt tveklöst att tolkas som ett nationalistiskt ställningstagande. Och eftersom Poniedzialek har en helt motsatt position och dessutom är rätt frispråkig i polsk offentlighet kommer det helt enkelt inte att bli bra. Jag håller med, det är inte så mycket att diskutera egentligen. Faktum är att manuset från början var skrivet från ett ansnat perspektiv men när jag fick tag i Poniedzialek tänkte jag att han, framför allt på ett tekniskt plan, skulle göra rollen bäst. Han är trots allt en väl etablerad skådespelare till skillnad från de flesta andra som medverkar.

Jag hade varit ovillig att ändra i hans retorik till dess att vi möttes. Nu kommer vi överens om att justera några repliker och göra en omfördelning så att Sylvie Caspar, som är den huvudsakliga motparten i de delar av manuset som inte är improviserade, får överta hans yttranden i några passager. Jag lägger alltså några av hans påståenden hos henne så att han istället får utrymme att svara på dem.

Italien framställs i Hallin och Mancinis studie som det mest typiska exemplet på ett polariserat pluralistiskt system och en viktig referenspunkt. Här är det vanligt att man tillsätter nya chefer för offentligt finansierade medier efter ett val, samtidigt som det public service-orienterade RAI bygger på en idé om politiskt och kommersiellt oberoende. När Marcello Foa valdes till ny chef för bolaget i september 2018 var han redan starkt ifrågasatt.¹¹⁶ Oppositionen menade att framröstningen inte gick rätt till och det italienska journalistförbundet beskrev honom som

¹¹⁶ Giuffrida, Angela. ”Fake news” Journalist Made Chair of Italy’s State Broadcaster. I *The Guardian*. 2018-09-26.

ett hot mot den fria journalistiken då han exempelvis hade föreslagit direkt statlig styrning av public service. Samtidigt har Italien under många år haft en president med ett privat medieimperium och tre tv-kanaler. Erik Gandinis film *Videocracy* från 2009 skildrar en intrikat relation mellan politisk makt och tv i Italien genom kulturen kring Silvio Berlusconi, en personifiering av *audimat*-intuitionen vars känsla för vad publiken begär har varit grundläggande för hans framgång: en oupphörlig parad av strippande hemmafruar, popmusik, dansande halvkändisar och självupptagna bodybuildare som uppenbarar sig i rutan. En satir över masskulturens dekadens som i själva verket är suggestiv verklighet. Samtidigt har televisionen varit ett effektivt sätt för Berlusconi att samla Italien, inte olikt RAI:s funktion som en enande kraft i det splittrade Italien efter andra världskriget.

1975 kom ett beslut som gjorde lokal kabel-tv laglig och ett år senare kom man fram till att RAI:s monopol på den lokala marknaden bröt mot konstitutionen. Tanken från lagstiftarnas sida var att mindre kanaler skulle fungera som komplement till den nationella public service-tjänsten, men Berlusconi köpte successivt upp de lokala privata aktörerna och skapade på så sätt ett nätverk av kanaler med enormt medialt inflytande.¹¹⁷

När jag träffar den spanska medieforskaren och journalisten Maria Lamuedra från organisationen Teledetodos, i samband med ett publiksamtal i juni 2019, ger hon en rätt snarlik bild av Spaniens public service, även om de inte har haft någon Berlusconi.¹¹⁸ Hon menar att det saknas politisk vilja att skydda public services oberoende och att man därför, liksom i Italien, saknar ett oberoende granskande organ.

¹¹⁷ Se Cramer, Michael. 2017, 182–183

¹¹⁸ Teledetodos samlar akademiker, forskare, medborgare och grupper som värnar om en public service-orienterad media i Spanien. Bland organisationens mål finns en ambition om att sprida kunskap om public service och dess betydelse, att söka nya mediala format för public service, liksom att stödja forskning och anordna seminarier och konferenser inom området.

I Grekland stängde public service-kanalen ERT helt och hållet sin verksamhet i juni 2013, bara ett dygn efter att den sittande regeringen hade offentliggjort beslutet. Regeringen menade att det var nödvändigt som en del av den åtstramnings- och utförsäljningspolitik som landet tvingades genomföra för att tillmötesgå de långivare som annars hotade att försätta landet i konkurs. Beslutet beskrevs som en nödvändig omstrukturering; i en intervju menar Simos Kedikoglou, talesperson för regeringen, att ERT saknade ”transparens och är ett enormt slöseri”.¹¹⁹ Och det hela offentliggjordes efter att kanalens medarbetare under flera månader hade strejkat i protest mot regeringens planer. Många tolkade beslutet som en tydlig politisk markering mot public service. Även EBU (European Broadcast Union), som annars är försiktiga med att lägga sig i ärenden på nationell nivå gick ut med hård kritik och erbjöd sig att sända kanalen via satellit. De skickade även sändningsutrustning så att ERT själva skulle kunna fortsätta distribuera sitt innehåll. I ett tal i Paris motiverade EBU:s ordförande Jean-Paul Philippot organisationens agerande med att ”det är en nödvändig princip för ett demokratiskt land i Europa 2013 att ha en offentlig operatör. Och det är med hänvisning till den principen som vi har vidtagit åtgärder”.¹²⁰ Den grekiska regeringen svarade med att stämma EBU för att ha lagt sig i landets inre angelägenheter. Två år senare, efter ett regeringsskifte, återupptogs sändningarna.

Oavsett i vilken riktning man tittar tycks diskussionen om public service följa ett visst mönster. Den rör frågor om dess förhållande till ett i övrigt marknadsdominerat område, den handlar om representation och innehåll, men i första hand tycks den handla om förtroende och innebörden av anspråk och krav på opartiskhet. Här syftar jag på diskussioner om de europeiska public service-formaten, men en viktig detalj i Eurikon-experimentet som

jag inte har lyckats få vare sig någon klarhet i eller direkt kommentar till är de två nordafrikanska kanalerna som medverkade: algeriska RTA och tunisiska RTT.

RTA grundades 1957 som en gren av den franska public service-verksamheten. Kanalen har därmed tydliga kopplingar till en kolonial historia; från början sågs den också av många som ett propagandaorgan för landets fransktalande minoritet. En intressant detalj i Eurikon-sammanhanget är att kanalen redan i slutet av 1950-talet började med tvåspråkiga sändningar, det vill säga att signalen hade både en fransk och en arabisk ljudkanal.¹²¹ Strax efter Algeriets självständighet 1962, efter år av väpnad befrielsekamp och militärt förtryck från den franska staten, blev även tv-verksamheten självständig i form av organisationen RTA. Tunisien hade däremot redan blivit en självständig stat när RTT påbörjade sin verksamhet 1966 och hade därför inte samma anknytning till den forna kolonialmakten. Man sände både på franska och arabiska, dock inte simultant, och man samarbetade visserligen med andra fransktalande kanaler men då framför allt med schweizisk tv.

De båda kanalerna nämns vid några tillfällen under Eurikon-sändningarna men jag har inte kunnat hitta några kommentarer om hur man föreställde sig Medelhavsregionen i de studier och rapporter jag har läst, och heller inte fått något klagande svar när jag har pratat med Klaas Jan Hindriks. Bland innehållet i tablån för Eurikons första vecka hittar jag till exempel på fredagen ett inslag med rubriken ”This Evening’s Language Course” som hänvisar till Algeriet och Tunisien, men det framgår inte om RTA eller RTT på något sätt stod bakom produktionen. Eurikon har så vitt jag vet inte heller riktat sig till en nordafrikansk eller arabisktalande publik, varken genom tilltal, tolkning eller innehåll. Tvärtom finns det en genomgående tendens att just tilltala en eu-

119. Österberg, Hanna. Grekiska journalister trotsar nedsläckt stats-tv. I *Svenska Dagbladet* 2013-06-16.

120. EBU President: ERT Shutdown Is Gagging Democracy (transcript). 2013-06-19.

121. Boucherit, Aziza. Complexités linguistiques des programmes à la télévision algérienne. Essai d’analyse d’une production locale. I *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. Nr 47, 1988: 35–46.

ropeisk tittare med ett europeiskt innehåll ur ett europeiskt perspektiv. Det är oklart vad de båda kanalernas medverkan mer konkret handlade om. En möjlig förklaring är att de koloniala banden mellan de båda länderna och Frankrike fortfarande var så starka att man helt enkelt betraktade dem som en del av Europa. En angränsande förklaring vore att Medelhavet inte hade samma status som buffertzonen mot ett absolut utanför i början av 1980-talet, det här var ju trots allt före Schengensamarbetet, före Frontex och innan bevakningen av Europas yttre gräns blev en så central del av den inre gemenskapen. Tvärtom har Medelhavet ofta betraktats som en sammanhängande region med en komplex infrastruktur.

Eurikon genomfördes under en tid innan globaliseringsdiskussionen blev den dominerande konfliktyta där nationalstatens roll och framtid kom att ifrågasättas. Globalisering avser en övergripande integration av finansiella system, produktion, marknader, informationsflöden, teknologier och cirkulation av varor, kapital och människor som inom dessa system bryter upp både faktiska och imaginära gränser. Den politiska högern har ofta hävdats att något har gått förlorat i och med denna acceleration – det kan vara familj, nationell samhörighet eller moral – och att dessa institutioner måste återställas. Den politiska vänstern har istället pekat på avreglering, åtstramningspolitik och förlorad solidaritet där marknadsliberala intressen har kommit att dominera. Här finns överlappande förluster i det att omfördelningspolitiken, liksom kulturpolitiken som jag diskuterar i ett tidigare avsnitt, byggts upp kring en ideologiskt borgerlig och nationell struktur. Min utgångspunkt är emellertid att det som sker och har skett inom ramen för det som kallas globalisering inte är en strikt övergång från det ena till det andra utan en sorts överlagring av olika styrandesystem. Saskia Sassen menar i en diskussion om globaliseringens innebörd att nationalstaten alls inte har spelat ut sin roll eller ens tappat sin dominerande ställning, utan det är snarast dess relationer och dess sätt att fungera som har

ps

er Broek
ema /Wouter Bakkenhoven
on

ken

(semaf. 81-280)

e (semaf. 81-280)

nelis
ch
burg



verbindingen
beeld + geluid
ing
TS

=====

camera : Lex van Eldik
Mutsaers

toneel : van Meeteren of
Verhagen

a

studio 4 : 3175
journaal : 2880
1/2
teletekst : 4405
vertaalafd. : 2887

produktieteam:

Ynske Rodenhuis
Pauline Zuiderveld
Liesbeth Kyvon
Hans Verhoeven
Klaas Jan Hindriks

a

NOS trekt veelbelovend project uit het slop

Om de slag in de ether niet te verliezen, start de NOS, in samenwerking met een aantal Europese omroepen, in het voorjaar van 1985 een avondvullend Europees tv-programma. Eind vorig jaar leek realisering onmogelijk. Dank zij een nieuwe impuls van de NOS, het jawoord van de Hilversumse omroepen en de financiële toezeggingen van het ministerie van WVC, kan dit Trans-Europese tv-kanaal nu van de grond komen. Hier het verhaal van een veelbelovend project dat net op tijd uit zijn as verrees.

Koorts
(boven)
tober 19
nu van
kanaal w
Klaa
(links) zi
De kom
te
Pa

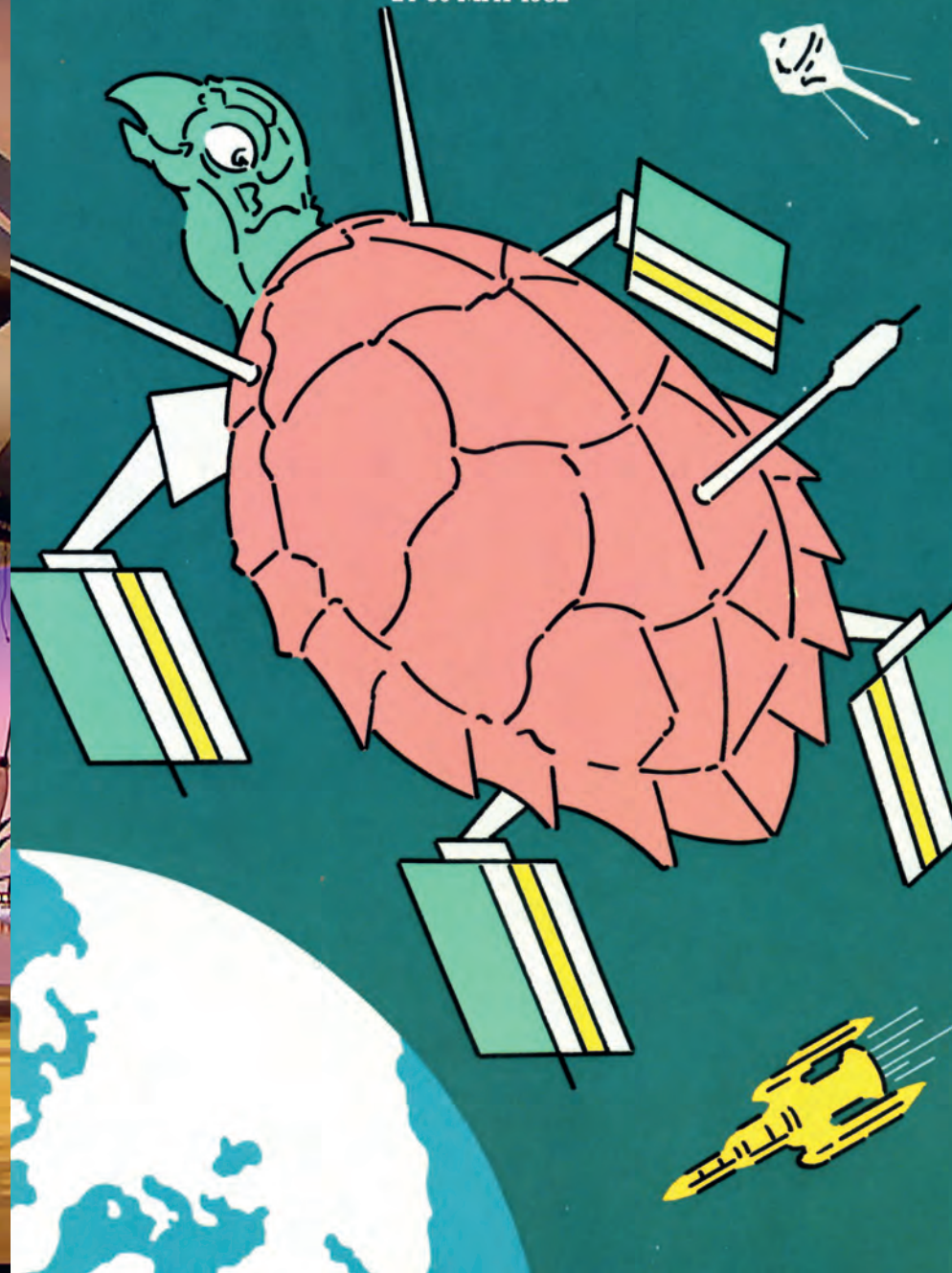


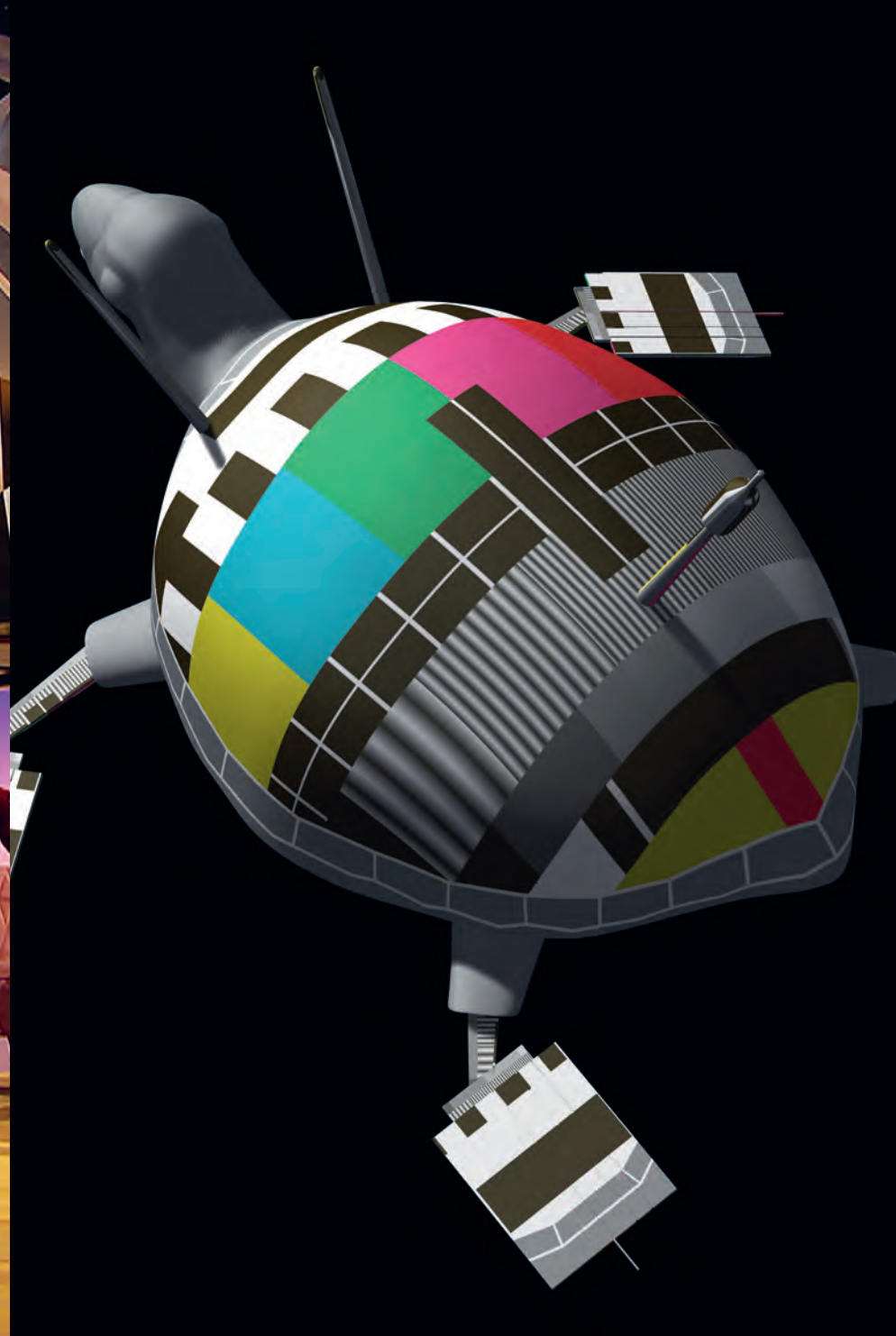


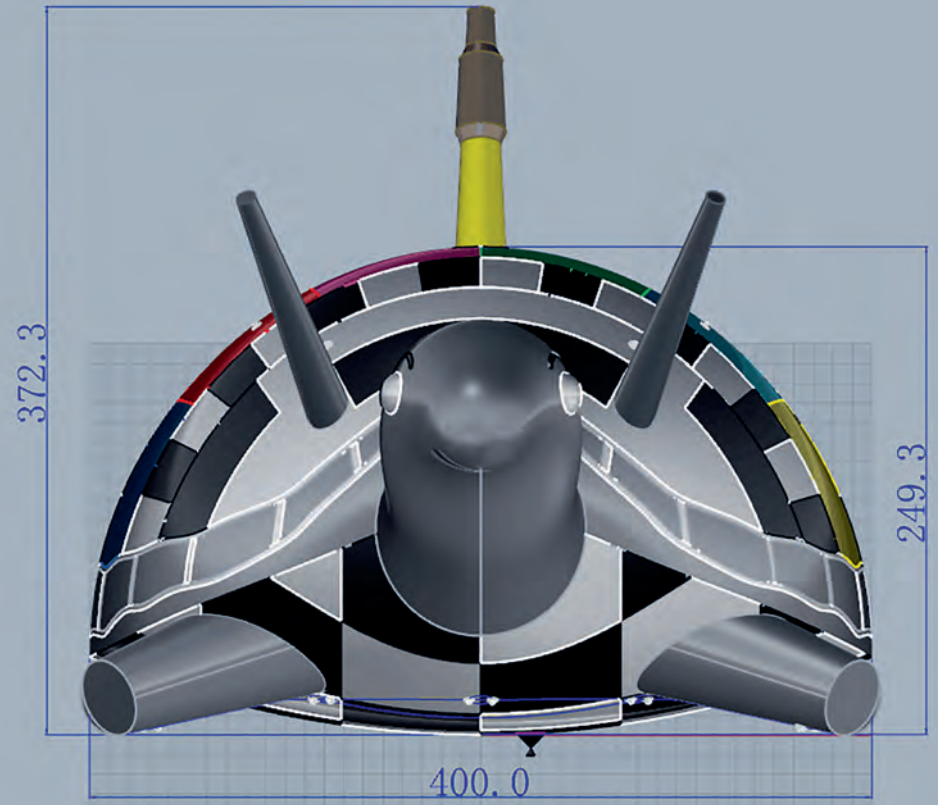


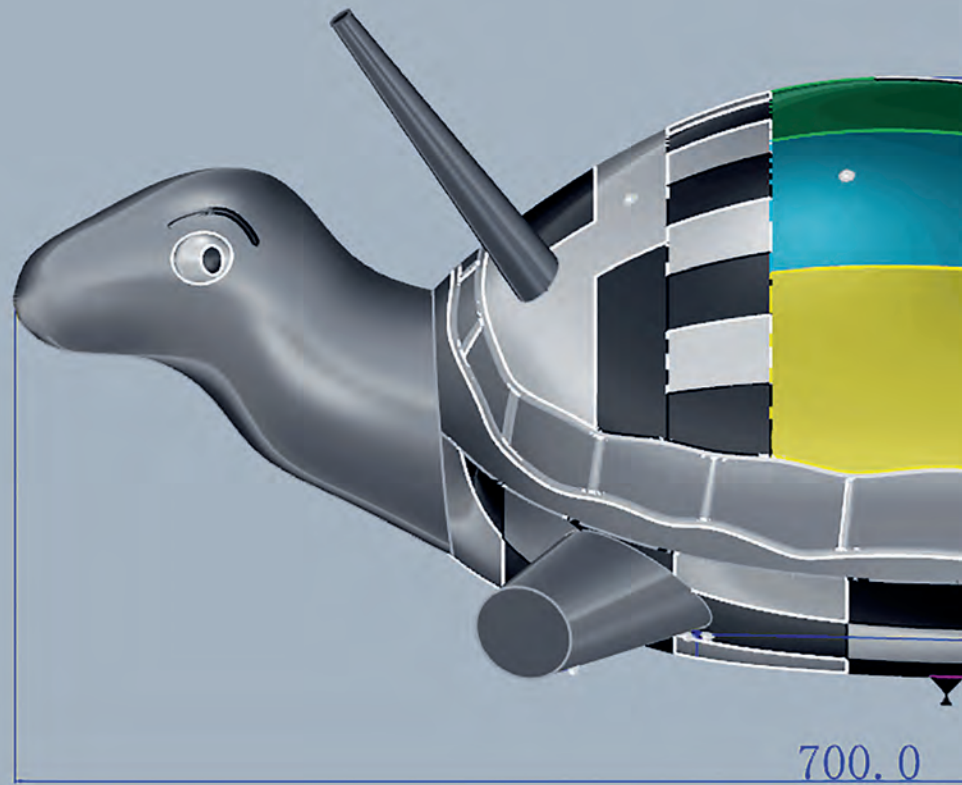
EURKON

24-30 MAY 1982











förändrats.¹²² Centralt i hennes resonemang är att nationalstaten alltid har varit integrerad i globala system. Globalisering är inget senmodernt fenomen även om den har accelererat och att maktens infrastrukturer på nya sätt har förskjutits mot globala system under senare decennier.

Sassens argument vilar framför allt på en analys av samhällets institutionella struktur som hon menar förblir någorlunda intakt även om den fått en förändrad funktion i det att makten kanaliseras på ett snarlikt sätt även om den genereras ur nya förhållanden. Den förlust som artikuleras som förlorad nationell samhörighet och förlorad solidaritet sker här snarast på vad Hall skulle kalla en diskursiv nivå. Det är ett diskursbegrepp som inte begränsar sig till språk utan syftar till ”det som ger människors handlingar och institutioner mening” och som här sker genom artikuleringer av kulturella skillnader såsom ras, etnicitet och nationalitet.¹²³ I Halls analys framställs de europeiska nationalstaternas etablering genom en föreställning om ett gemensamt språk, gemensamma ritualer och traditioner, ett etniskt arv som har artikulerats negativt i relation till den andre. Därmed, menar Hall, leder den postkoloniala migrationen från den forna periferin till den koloniala maktens centrum mot en identitär kris som osäkrar föreställningen om en homogen nationell kultur. Så även om jag håller med Sassen i hennes argument är det rimligt att invända att nationalstatens kris inte så mycket handlar om minskat ekonomiskt och politiskt självbestämmande, även om ett kristillstånd ofta projiceras på sådana förhållanden, utan om en diskursiv konflikt.

I boken *Eurafrica* skriver Peo Hansen och Stefan Jonsson fram en berättelse om det europeiska samarbetet där den koloniala historien och relationerna mellan Europa och Afrika initialt

122. Se Sassen, Saskia. *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

123. Hall, Stuart. *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation*. Mercer, Kobena (red.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2017, 31. Min översättning av: ”... that which gives human practice and institutions meaning”.

var en stridsfråga för flera av de blivande medlemsstaterna, gällande hur befintliga kolonier, deras invånare, liksom nybildade stater och organisationer skulle ingå i eller stå i relation till en institutionell europeisk gemenskap.¹²⁴ Det ska inte missförstås som att man månade om afrikanska intressen. Däremot blir det tydligt genom den historia som framträder i studien hur Afrika kom att artikuleras som ett absolut utanför mot slutet av seklet, från att under de första två tredjedelarna av 1900-talet ha artikulerats diskursivt som en integrerad del av Europa (där den förra kontinenten var en aldrig sinande källa till resurser och den senare en motor för innovation och teknologiska framsteg). Naturligtvis har Europa fortfarande stora ekonomiska och säkerhetspolitiska intressen i många delar av Afrika – de koloniala systemen är verksamma på många plan – men när den europeiska integrationen hamnade högre upp på agendan och kulturhistorien placerades i centrum för de gemenskapsskapande försöken blev det plötsligt viktigt att etablera en distinkt och avgränsad kulturhistoria. Diskursen kring en strikt europeisk identitet som skulle hålla samman kontinenten blev en uttalat intresse, ett sammanhang som Eurikon tydligt ingår i.

Oavsett om RTA:s och RTT:s medverkan i Eurikon var godtycklig, strategisk eller en kvardröjande rest från ett kolonialt förflutet var det för mig viktigt att inbegripa det perspektivet i iscensättningen. Dels för att påtala hur flytande en europeisk identitet är, dels för att ge utrymme för en position och en historia som endast tycks ha haft en nominell medverkan. Det var också en del av förproduktionen som jag hade svårt att komma till rätta med eftersom jag i princip inte vet någonting om offentligheten i vare sig Algeriet eller Tunisien, och jag inte heller kände någon som kunde guida mig där.

124. Hansen, Peo och Jonsson, Stefan. *Eurafrica: The Untold History of European Integration and Colonialism*. London: Bloomsbury, 2014.

Först tänker jag att jag ska kontakta någon på de offentligt finansierade tv-kanalerna men inser snart hur svårt det är att orientera sig när jag inte ens vet vem jag letar efter. Det har varit viktigt när vi sökt medverkande att de inte verkar från en diskursiv position som främst talar om medier utan att de har varit verksamma inom tv, helst som värdar för olika slags tv-produktioner, men att de samtidigt har ett reflekterande perspektiv. Här har jag emellertid svårt att sätta mig in i vilka allianser som finns på ett mer informellt plan och det känns inte som att slumpen är någon bra taktik.

I exempelvis Polen, som också är rätt främmande för mig, har jag haft vänner som förklarat hur olika personer uppfattas offentligt och vilka sammanhang de ingår i. Så är det inte med Algeriet och Tunisien. När jag kollar med Reportrar utan gränser beskriver de medier i Algeriet som hårt ansatta av regeringen. Deras rapport om Tunisien är visserligen positivare då samhället där har blivit öppnare sedan jasminrevolutionen 2011, men det finns fortfarande starka band mellan regeringsintressen och många medier.¹²⁵ Jag tänker att det kanske är bättre att söka i alternativa kanaler och började leta på Youtube där jag hittar en del filmer av Anes Tina som blev ett välkänt namn i samband med proteströrelsen i Algeriet omkring 2011. En av filmerna är *Rani Zaafan* [راني زعفان] från 2017 som gestaltar en man som brukade vandra runt på gatorna i Alger och ropa ”Jag är arg”. Mannen, som alltså hette Rani Zaafan, dog under oklara omständigheter 2012 men levde kvar som fenomen i sociala medier. I filmen spelas han av Tina som håller en monolog om de sociala orättvisorna i landet medan ledmotivet till James Camerons film *Titanic* (1997) spelas i bakgrunden:

Jag gråter för dig mitt land. De vill sänka dig som Titanic.
De rika har sina diplomatiska pass, de flyr för att leva utom-

125. Reporters Without Frontiers. <https://rsf.org/en/algeria>, <https://www.mom-rsf.org/en/countries/tunisia/> (Hämtad 2018-04-19).

lands och de fattiga blir kvar i väntan på döden. [...] Ja, jag är arg. Jag är arg, på dem som har berikat sig bakom ryggen på Algeriet, på dem som har skickat sina barn för att studera i Frankrike när folket lider av ett bristande utbildningssystem. Jag är arg, när *harragas* [de som brinner] riskerar sina liv för att nå Europa. Jag är arg, på dem som åker utomlands för att få vård medan gravida kvinnor fortfarande dör under förlossningen. Jag är arg, när jag ser akademiker som säljer cigaretter på gatan för att överleva medan andra, som inte ens gått ut grundskolan, gör affärer och stiftar lagar i parlamentet.¹²⁶

Jag hittar en mejladress och skriver till honom, men får inget svar. Jag provar också att kontakta honom via Messenger men även det utan svar. En bekant som arbetar med film- och teaterproduktioner i Egypten och som talar arabiska erbjuder sig att försöka få tag på Tina per telefon. Han menar att det är bättre att ringa. Vi hittar ett nummer som verkar stämma. Några signaler passera, någon svarar ”Hallå!”. ”Jag ringer från Sverige ...”, personen i andra änden lägger på. Vi ringer upp igen: ”Hallå, vem fan är det?”, säger en vresig röst. ”Lägg inte på, jag ringer från Sverige om en tv-produktion. Lyssna, det är inget skämt.” ”Vem fan är det här? Jag hör inget”, säger rösten. ”Hör du mig?” Det är tyst en stund, sedan lägger personen i andra änden på. Vi ringer ett par gånger till. Skriver sms. Provar några andra nummer. Men får inte tag i någon som kan hjälpa oss.

Jag börjar fundera på om vi ska försöka hitta någon annan. Roby, som hjälpte mig ringa, säger att han nog kan ordna kontakt med någon i Egypten. Algeriet eller Tunisien är svårare. Jag är först tveksam, vill helst hålla mig så nära Eurikon som möjligt. Samtidigt var ju inte Polen heller med i experimentet och

¹²⁶. Tina, Anes. *Rani Zaafan* [راني زعفان]. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=UvE73kS7LG8> (Hämtad 2020-03-03). Min översättning.

varför skulle jag tänka annorlunda här? Dessutom har Egypten varit centralt för både film och tv i ett arabiskspråkigt sammanhang, särskilt i mitten av 1900-talet men också senare. Roby föreslår att jag ska kontakta programledaren och satirikern Bassem Youssef som blev en viktig röst under den arabiska våren, i synnerhet i Egypten men också i andra arabisktalande länder, med sin skoningslösa kritik av religiösa ledare och politiker med totalitära anspråk. Men det blir till slut omöjligt att få till ett samarbete eftersom vi inte har råd att betala en förstaklassbiljett från Los Angeles där Youssef lever i exil.

I Egypten är situationen allvarlig för alla som kan betraktas som motståndare till regeringen eller militären – det räcker med att vara på fel plats vid fel tillfälle. Revolten mot Hosni Mubaraks styre, också den 2011, slutade visserligen med att han tvingades lämna makten, mycket på grund av militärens inblandning, men efterträdaren Muhammad Mursi avsattes snart även han av militären. Den nuvarande presidenten, Abdul Fatah al-Sisi, driver hårda kampanjer mot journalister och meningsmotståndare och det förekommer många rapporter om människor som fängslas och torteras.¹²⁷

Långt senare blir jag bjuden på picknick av några vänner i en park. Under kvällen börjar jag diskutera iscensättningen med en i sällskapet som är palestiniern och som verkar kunna en del om television i ett arabisktalande sammanhang. Hon beskriver satelittelevisionens genombrott i regionen, ungefär ett decennium efter Eurikon genomfördes, och menar att det var betydligt mer omstörtande än internet och de sociala medier som kom senare. Framför allt gäller det nyhetskanalen Al Jazeera som började sända 1996 – en kanal utformad efter anglosaxiska förlagor som BBC News och CNN. Kanalen introducerade nya former av nyhetsrapportering för en publik som i huvudsak var van vid

¹²⁷. Reporters Without Frontiers. <https://rsf.org/en/taxonomy/term/156> (Hämtad 2018-04-19).

statskontrollerade medier. Även om vissa redan hade tillgång till europeiska och amerikanska nyhetstjänster hade den arabiska publiken ofta varit missnöjd med dessa kanalers oförmåga att sätta sig in i händelser och förlopp i deras närområden. Nu kunde man ta del av en rapportering som sökte ett arabiskt perspektiv med en mer oberoende rapportering – försäljningen av satellitmottagare exploderade i många delar av Nordafrika och Mellanöstern.

Mohammed El-Nawawy och Adel Iskandar gör i boken *Al-Jazeera: The story of the network that is rattling governments and redefining modern journalism* en jämförelse mellan Al Jazeera och statskontrollerade nyheter i Egypten. Den närmast timmeslånga nyhetssändningen i den statliga kanalen ägnar en stor del av sin bästa sändningstid åt att rapportera om presidentens möten och samtal, kabinettt medlemmars invigningar av nya projekt och högre tjänstemäns dagliga aktiviteter.¹²⁸ Det kan tolkas som transparens men framstår framför allt som ett sätt att representera makten, snarlikt det som Habermas kallar representativ offentlighet när han talar om de aristokratiska styrena i Europa fram till tidigmodern tid. Här blir Al Jazeera en bjärt kontrast med sina ”djupgående och undersökande analyser av dagens händelser medan de pågår” samtidigt som kanalen avstår från presentationer av regeringstjänstemäns förehavanden.¹²⁹ På så sätt introduceras också föreställningen om en arabisk publik och en arabisk offentlighet som inte riktigt funnits tidigare, vilket förstås väcker frågan om hur den publiken tilltalas och definieras av Al Jazeera.

I sin egen avsiktsförklaring beskriver Al Jazeera kanalen som ett mångfaldigt och skiftande perspektiv som bygger på

128. El-Nawawy, Mohammed och Iskandar, Adel. *Al-Jazeera: The story of the network that is rattling governments and redefining modern journalism*. Cambridge: Westview, 2003.

129. Ibid., 46. Min översättning av ”Al-Jazeera’s news bulletins, however, provide in-depth investigative analysis of the day’s events as they unfold, eschewing government officials’ coming and going.”

mänskliga rättigheter, tolerans och demokratiska värderingar.¹³⁰ Samtidigt har man varit noga med att understryka sin oberoende och opartiska hållning i specifika konflikter. I en etnografisk studie med utgångspunkt i forskning om hur nationella perspektiv artikuleras genom nyhetssändningar, och som undersöker det panarabiska perspektivet på en av Al Jazeeras redaktioner, menar Julian Matthews och Maiya Al Habsi att

mångfald är mindre betydelsefullt än det kollektiva arabiska perspektiv som formar journalisters synvinklar. Urvalets riktning motiveras av en uppfattning att den arabiska publiken historiskt har varit ”orättvist behandlad”. En kollektiv idé om den vanliga arabens erfarenhet av att leva i ett nationellt sammanhang som begränsar informationsförsörjning och deltagande, är också viktig. Utformat som svar på dessa antagna ”realiteter” menar man att Al Jazeera ger röst åt de som ”saknar röst” (vanliga arabiska människor) och förmedlar uttryck för det politiska perspektiv som utgör deras gemensamma inställning.¹³¹

Här finns en uppenbar parallell till Eurikon och de europeiska medieprojekten där man emellertid försökte söka en mer kulturellt orienterad integration och där ett positivt definierat gemensamt perspektiv hägrade. Samtidigt brottades Eurikon och Europa Television med en språklig mångfald som Al Jazeera inte behövde göra, även om det arabisktalande språkområdet

130. Se Matthews, Julian och Al Habsi, Maiya. Addressing a region? The Arab imagined audience and newsworthiness in the production of Al Jazeera Arabic. *International Communication Gazette*. Vol. 80, december 2018: 746–763.

131. Ibid., 760. Min översättning av: ”... diversity is less significant than a collective Arab perspective that shapes journalists’ views. A belief that the Arab audience holds a view of ‘being wronged’ historically is used to justify the direction of their coverage. A collective idea of the ordinary individual Arab’s experience of living in national contexts that delimit information supply and restrict their participation is also important. Moulded in response to these assumed ‘realities’, Al Jazeera, as it is suggested, offers a voice to the ‘voiceless’ (ordinary Arab people) alongside a visibility for the political perspective of their ‘common mindset’.”

innehåller en mängd variationer som kan vara mer eller mindre svårbegripliga för varandra.

Istället för Youssef kontaktar vi till slut Youtube-profilen Ahmed EL Ghandour som gör ett slags vetenskapsorienterad humor och som just då håller på att slå igenom för en bredare arabisktalande publik. Han verkar, till skillnad från den mer uttalat regimkritiske Youssef, inte särskilt ansatt av det egyptiska styret. EL Ghandour tackar småningom ja till att medverka, men jag vet inte om det var formatet – att han är van att arbeta med ett tydligare manus – eller något annat som lämnade en känslan av att han aldrig förstod sin roll i iscensättningen. Ironiskt kanske, med tanke på Eurikon och dess historia.

GLASSMANNEN (står lutad mot bilen, ser avslappnad ut och ler)

Kulmen har nåtts, svett droppar flyter ut över handflatan.

(Gör en paus, tittar distinkt mot kameran)

Jag vill lägga till något. Jag måste, måste kanske inte, men jag vill berätta en sak som jag kom att tänka på. Nu när jag lyssnade till samtalet. Det handlar om ett fartyg på en torrlagd strand, halvvägs nedsjunket i sanden. Fartyget heter Veronica och brukade användas för fiske. Det var en trållare. Nu är den utrustad med en antenn som är monterad mellan masterna, en antenn för radiosändningar. Fast inte heller antennen används längre.

Besättningen är däremot fortfarande aktiv. De kämpar för att gräva ett hålrum kring propellrarna så att de kan snurra fritt när motorn är igång. Men hålrummet kollapsar om och om igen. Och motorn havererar om och om igen.

Jag tänker på motsägelserna som brister inom ett tankeverk och fortplantar sig i ett system. Men drabbas inte av panik. Det finns alltid någon som vill skapa ordning.

Då och då, när någon passerar fartyget, ropar besättningen ängsligt och uppmanar dem att se upp för förrädiska strömmar. Farvattnen har alltid varit välkända för de lömska grunden och vraken som omger dem. Fast nu finns det inget vatten längre. Och härifrån sänds ingen radio. Den här historien skulle verkligen behöva en skurk, en hjälte och en profet?

(Börjar plocka med något som ligger på disken, något slags verktyg som han börjar pilla med. Pratar mer inåt som att han resonerar med sig själv.)

Fartyget hade inte rört på sig på åratals, men besättningen bråkade ändå om vem som skulle styra. Var och en av dem var övertygad om sin förmåga även om ingen av dem hade brytt sig om att lära sig hur man gör. Och medan de fortsätter bråka sjunker fartyget allt djupare ner i sanden. De har det inte lätt.

Medan fartyget sjunker fortsätter världen förörens och besättningen ser på. Det är ju ändå bara sand. Sen kommer natten och då finns inga färger längre.

Och i natten går de vilse i dynerna. När solen stiger upp ger de sig tillbaka för att gräva ännu en grop. Naturligtvis är de överkliga, komiska. Det är en besättning som drömmer om en fantastisk katastrof.

Här tänker jag mig några riktigt bra poänger. En rolig. En politisk. En som anspelar på något klassiskt tema. Någon fasansfull nyhetshändel-

se, ett barn som har dött kanske. En marknadsbluff. En sarkasm om televisionen, eller radion. Eller som har med internet att göra. Och en som driver med fackföreningsrörelsernas komplicerade relation till nationsgränserna, helt lönlös förstås. Den sista poängen skulle handla om den här glassbilen.

Nästan hela den här monologen togs bort eftersom den inte behövdes längre när iscensättningen blev film. På bild blev den dessutom högstämnd och teatral på ett sätt som kanske fungerar bra på en scen men framträder som märklig på en skärm. Märklig på ett dåligt sätt. I redigeringsarbetet reducerades den successivt tills det bara var några korta repliker kvar. Det enda som behövdes var ju avbrottet som öppnade för en annan riktning i samtalet – mot alternativa föreställningar om det allmänna.

I konversationen som följer föreslår Ash Sarkar att en institutionell manifestation av det gemensamma alltid innebär någon form av styrning. Hon menar att den som söker nya format och institutioner måste leta bland mer självständiga initiativ som snarast verkar utifrån en idé om allmänning – det som inte tillhör någon och som varken är marknaden, staten eller en specifik idé om folket. Från en sådan horisont kommer ett projekt som Eurikon, i den mån det söker efter något nytt, alltid att misslyckas eftersom det mestadels reproducerar ett rådande system och de konflikter som följer med de institutioner som medverkar. Det vill säga att en dominerande ideologi redan är satt.

Sarkars position kan också tolkas som en kritik av hela föreställningen om public service och det mediasystem som har uppstått omkring den. Här finns olika strategier för att genom formella strukturer garantera oberoende från politiska och ekonomiska intressen: kontrollinstanser, ägarförhållanden och finansiering. Men det är förstås ingen garanti för ett faktiskt oberoende, särskilt inte på ett diskursivt plan, och kanske finns det anledning att ifrågasätta själva idén om oberoende som just en

ideologisk position. Dels för att man riskerar att glömma bort att oberoende alltid är relativt, dels utifrån den kritik av neutralitet som Hall artikulerar och som jag strax kommer till.

1987 grundade den tyske filmskaparen Alexander Kluge bolaget Development Company for Television Program mbH (DCTP) och inledde en omfattande produktion av tv-innehåll som består av intervjuer, magasin och kulturprogram, en verksamhet som fortfarande pågår.¹³² Kluge hade upptäckt en möjlighet att dra nytta av det tyska sändningstillståndet som tvingar stora kommersiella tv-bolag som RTL, Sat1 och VOX att upplåta utrymme för oberoende aktörer. Och här såg han utrymme för en subversiv intervention i ett fält som domineras av starka ekonomiska intressen. Liksom Kluges filmer är programmen som produceras av DCTP ofta sammansatta och komplexa. Utgångspunkten är att det konventionella tv-innehållets homogenitet och enhetlighetssträvan passiviserar befolkningen. Kluge vill vara en auteur i televisionen på samma sätt som inom filmen. Hans position är snarlik Bourdieus, men med en mycket mer intrikat och progressiv strategi. Symboliskt kan Kluges verksamhet mycket väl ha haft betydelse för tysk tv och i viss mån har ju produktionsbolaget breddat innehållet. Det är dock tveksamt om interventionerna har haft någon större inverkan på ett strukturellt plan.

Den medieplattform som Sarkar är med och driver, Novara Media, började som ett timmeslångt kvällsprogram på den öppna radiokanalen Resonance FM i södra London. ”Det vi försökte göra var att stärka en intellektuellt undernärd rörelse”, säger James Butler i en intervju med *Financial Times*.¹³³ Tillsammans med Aaron Bastani började han göra programmet för att de skapade en fungerande dialog mellan olika delar av den brittiska

132. Se <https://www.kluge-alexander.de> och <http://www.dctp.de> (Hämtad 2020-03-03).

133. Momentum: Inside Labour's Revolutionary Movement. I *Financial Times*. 2018-04-27.

vänstern: ”Den intellektuella vänstern talade inte med den protesterande vänstern.”¹³⁴ 2013, två år senare, hade projektet utvecklats till det multimediala formatet Novara Media. Det är den tweetande generationens Youtube-marxister som inte ser media som separata format; innehållet är lika mycket radio som tv och tidskrift. Till skillnad från Kluges DCTP som integrerades i de stora kommersiella kanalernas utbud och som framför allt kritiserade en kommersiell urvattning av kulturen, har Novara Media vuxit fram i samklang med en politisk rörelse som protesterade mot den brittiska toryregeringens åtstramningspolitik. Novara Media riktar också en omfattande kritik mot vad de menar är etablerade mediers snäva och, trots en idé om neutralitet och objektivitet, partiska politiska rapportering.

Jag träffar Sarkar i London i september 2018 för att prata om hennes medverkan i iscensättningen. Hon är noga med att påtala Novara Medias strävan att nå en bred allmänhet. ”Det finns redan många vänstermedier som talar till ett initierat segment”, säger hon. ”Här handlar det om att introducera ett starkare vänsterperspektiv i en allmän debatt.” Därför finns också en medveten strategi att medverka i andra medier, inte helt olik Kluges subversiva projekt. Själv medverkar Sarkar återkommande i nyhetskanalen Sky News.

I en artikel i *The Guardian* skriver Nick Robinson som är presentatör på BBC Radio 4, att Novara Media och andra medieorganisationer som Wings over Scotland, Westmonster och New European bedriver guerillakrig mot BBC och andra etablerade medier. Han menar att de undergräver allmänhetens förtroende för det offentliga samtalet:¹³⁵ ”Våra kritiker ser numera sina attacker som en viktig del av en politisk strategi. För att lyckas

134. Ibid. Min översättning av: ”The intellectual left wasn’t talking to the protest left.”

135. Robinson, Nick. If Mainstream News Wants to Win Back Trust, It Cannot Silence Dissident Voices. I *The Guardian*. 2017-09-27.

måste de övertyga människor om att inte tro på ’nyheterna’.”¹³⁶ Robinson är väl medveten om att de medieplattformar han tar upp naturligtvis inte skulle hålla med om en sådan generalisering, och det är också det som är hans poäng: oavsett vad de har för avsikter, om det handlar om att upplysa eller destabilisera, håller de på att osäkra fundamentet för brittisk offentlighet.

Sett genom Hallin och Mancinis studie är kritiken förväntad eftersom Robinson befinner sig i, och dessutom sätter sin tillit till, ett mediasystem som bygger sitt förtroende på journalistiskt oberoende och objektiv rapportering. Den strategi som Novara Media och de övriga exemplen anammar kan snarast liknas vid en polariserad pluralism där medier bygger sitt förtroende hos en intressesfär snarare än genom en föreställning om objektiv värdering. I ett svar dagen efter, också det i *The Guardian*, säger företrädare för några av de medier som Robinson pekar ut att han inte förmår se de verkliga orsakerna till människors minskade förtroende för konventionella medier.¹³⁷ De menar att det snarast handlar om att medier som BBC misstar sig om sin objektiva ställning. Sarkar konstaterar: ”Sedan 2003, och det blev värre efter finanskrisen, har de politiska klasserna – oavsett om det är etablissemangspolitiska medier eller parlamentets mittenpolitiker åt både höger eller vänster – försökt försäkra oss om att de fortfarande är ansvarsfulla makthavare, vilket folk helt enkelt inte längre köper efter det katastrofala ingripandet i Mellanöstern och en ekonomisk kataklysm.”¹³⁸ Men det hand-

136. Ibid. Min översättning av: ”Our critics now see their attacks as a key part of their political strategy. In order to succeed they need to convince people not to believe ’the news’.”

137. Ruddick, Graham och Khomami, Nadia. Alternative News Sites Attack Nick Robinson’s Claim of ’Guerrilla War’ on BBC. I *The Guardian*, 2017-09-28.

138. Ibid. Min översättning av: ”It’s that since 2003, exacerbated by the financial crisis, our political classes – whether that’s establishment political media, or the centre left and the centre right in parliament – have been trying to assure us that they are still responsible custodians of power, which after a disastrous intervention in the middle east and a financial calamity people aren’t feeling any more.”

lar inte bara om förtroende, här lurar också motsatta förståelser av begreppet *offentlighet*: där Robinsons vilar på en idé om offentlighet som en neutral sfär där alla deltar i ett samtal på lika villkor, snarlikt Habermas tidiga version av begreppet, lutar sig Sarkar mot en mycket mer konfliktorienterad förståelse av offentligheter och motoffentligheter. För även om en medieinstitution uppnår ett relativt oberoende, det vill säga att det inte finns någon direkt påverkan från specifika intressen och därtill en strävan efter neutralitet, är neutraliteten grundad i en politisk ordning, eller en hegemoni.

I en essä från 1972 analyserar Hall brittisk etermedia och framför allt behandlar han BBC och bolagets relation till ”makt-ideologi-komplexet” genom fem begrepp: *balans*, *opartiskhet*, *objektivitet*, *professionalism* och *konsensus*.¹³⁹ Hall menar att BBC:s strategi alltid är att balansera sitt innehåll så att om en uppfattning representeras bjuder man också in motsatt uppfattning så att konflikt både ges utrymme och hålls tillbaka. På så sätt ”gynnar inte televisionen en viss uppfattning men den gynnar – och reproducerar – en viss definition av politik: per definition utesluter, undertrycker eller neutraliserar den andra definitioner.”¹⁴⁰ Detta är en dynamik som även Bourdieu återkommer till i sin kritik av tv. Men Hall går djupare i sin analys. Han menar att opartiskheten står i relation till idén om balans som utgör ett slags protokoll för hur konfliktsituationer förhandlas, ett protokoll som bygger på en föreställd symmetri där alla kontroversiella frågor måste ha två sidor som behöver representeras. Det är också det misstaget som Robinson gör när han jämför Novara Medias och Westmonsters (en högerpopulistisk medieplattform

139. Hall, Stuart. External Influences on Broadcasting: The External/Internal Dialectic in Broadcasting – Television’s Double-Bind. I *Essential Essays: Vol. 1 Foundations of Cultural Studies*. Morley, David (red.), 277–297. Durham: Duke University Press, 2019.

140. Ibid., 287. Min översättning av: ”... television does not favor one point of view but it does favor – and reproduce – one definition of politics: by definition it excludes, represses, or neutralizes other definitions.”

snarlik amerikanska Breitbart) agendor. Som om de skulle vara jämförbara bara för att de intar en alternativ och kritisk position till vad de med fundamentalt olika analyser och ideologiska utgångspunkter beskriver som mainstreammedia. Genom balans och opartiskhet anlägger medieinstitutionen en konfliktlösande och pragmatiskt inriktad roll där man genom samtal söker en kompromiss som främjar ”realistiska” perspektiv. På så sätt menar Hall att man också ställer sig över konflikterna, vilket är särskilt problematiskt eftersom tittaren uppmuntras att identifiera sig med programledaren och ”så kommer [de] att se sig själv som en neutral och saklig part i en partisk och lidelsefull kamp: den oberoende åskådaren till konfliktens skådespel.”¹⁴¹

Om jag drar en parallell till teatern, och till iscensättningen av *Television Without Frontiers*, framstår public service här som själva motsatsen till den scenkonst som Brecht talar om, vars syfte är att generera ställningstagande och en potentiellt kritisk relation till rådande ideologiska och materiella förhållanden. Istället tenderar public service, så som Hall beskriver det, att reproducera och stärka en hegemoni. Likaså skapar dess idéer om objektivitet och professionalism en norm om saklighet och distans som tar för givet att det bortom de olika parternas horisonter finns en faktisk värld som de delar. Radikalt olika förståelser och tolkningar av världen riskerar därför att reduceras till åsikter.

Halls essä är skriven under en period när stora nationella medier som public service var dominerande på ett sätt som de inte är idag. Men här finns en underliggande kritik som fortfarande verkar gälla åtminstone i ett brittiskt sammanhang, det vill säga att public service är en institution som tenderar att neutralisera politiska konflikter i samhället och således blir en styrandemekanism som hjälper till att upprätthålla en rådande ordning. Det är från den horisonten Sarkars resonemang bör förstås.

141. Ibid., 289. Min översättning av: ”... thus comes to see himself as a neutral and dispassionate party to a partisan and impassioned struggle: the disinvolved spectator before the spectacle of conflict.”

I ett samtal med Sylvana Simons, inför produktionen av *Television Without Frontiers*, blir just premisserna för studiosamtalet det stora ämnet. Hon är från början tydlig med att hon inte är intresserad av den sortens iscensatta konflikt som söker den neutraliserande balans som Hall talar om. Hon är också mån om att inte hamna i den reproduktion av stereotyper som Bourdieu, liksom Jakobsson och Stiernstedts i sin rapport för Katalys, lägger fram, det vill säga medelklassblickens uteslutningsmekanismer. Det är tydligt att både Willams och Hall skrev fram sin kritik i förhållande till en brittisk offentlighet som ännu inte hade influerats av amerikanska produktioner som *Ricki Lake* och *Jerry Springer Show* – eller senare brittiska produktioner som *Jeremy Kyle Show* – vilka byggde på en idé om att iscensätta och underblåsa bisarra konflikter mellan gäster, oftast från marginaliserade delar av befolkningen.

Jerry Springer Show började sändas 1991 och var från början en någorlunda konventionell talkshow om politik och samhälle men utvecklades snart till något som mer liknar den amerikanska fribrottningen (*wrestling*) som också var populär tv-underrållning: man installerar en gonggong och tar in vakter i studion. Gäster bjuds in att mötas i konflikter under rubriker som ”You Had His Babies, But He’s My Husband!”, ”Drowning In Family Drama”, ”Mom Don’t Ruin My Tranny Wedding” och ”Bisexual Battles”. Dramaturgin är enkel: det hela börjar med en verbal konfrontation och övergår sedan i slagsmål varpå vakterna sårar på gästerna som fortsätter att skrika och förolämpa varandra. Vid första anblicken kan dessa produktioner framstå som själva motsatsen till en diskussion om offentliga angelägenheter men sett utifrån Jakobsson och Stiernstedts studie blir de samtidigt djupt politiska: arbetarklassens eller underklassens problem förminskas och förlöjligas genom ett gladiatorspel i talkshowformat som i förlängningen har kommit att prägla både hur samhällsklasser representeras i tv och konventionerna som styr hur ett samtal i en tv-studio kan se ut.

Av förståeliga skäl är Simons inte intresserad av att delta i en situation där hon ska konfronteras med ytterligheter och framför allt där hon själv tvingas in i rollen som en ytterlighet. Det är inte bara ett principiellt ställningstagande utan har också med hennes historia och hennes roll i nederländsk offentlighet att göra. Hon debuterade 1995 som VJ på musikkkanalen TMF och var sedan värd för otaliga underhållningsproduktioner, framför allt på de kommersiella kanalerna SBS6 och RTL4. De senaste åren har hon bytt bana och blivit politiker, först som representant för det antirasistiska partiet Denk för att sedan grunda det egna partiet Bij1 som ledde till att hon blev invald i Amsterdams stadsfullmäktige 2018.

Jag hade bara varit i kontakt med hennes agent men lyckas få till ett möte när jag passerar Amsterdam i juli samma år. Hela arrangemanget är filmiskt. Agenten ger mig en plats men ingen tid; först på morgonen hör hon av sig med en klockslag. Simons och jag träffas på en stor öppen restaurang som ligger vid en rondell i utkanten av staden. Det är en perfekt plats för möten förklarar hon senare, dels är det öppet så att ingen kan smyga sig på, dels finns det ett garage under restaurangen så att hon inte behöver promenera längs gatan när hon ska ta sig till och från bilen. ”Det är säkrast så”, säger hon. Visserligen är hon rättfram och drar sig inte för att markera sin position i en fråga, men hon framstår inte som särskilt kontroversiell. Ändå har hon fått utstå både hot och trakasserier och är en person som många har en stark åsikt om. Hon beskriver det som att hon inte hade något annat val än att bli politiker. Åtminstone fanns ingen möjlighet att fortsätta med tv, särskilt efter ett scenframträdande där hon berättade om sin pappas erfarenheter av rasism i det nederländska samhället. ”Han är stor och väldigt svart, inte som jag”, säger hon. Men samtidigt är det som att han inte syns, det är aldrig någon som tilltalar honom i offentligheten, förutom den dagen på året när nederländarna firar Zwarte Piet, en högtid när människor klär ut sig till jultomtens ”medhjälpare” genom att sminka blackface, bära guldringar i öronen och moriska pagekläder. Då plöts-

ligt kommer människor fram till honom och skojar. Bara då, aldrig annars. Simons beskriver det där framträdandet som en brytpunkt. Efter det fanns ingen plats för henne i tv och hon var tvungen att söka sig till en annan del av offentligheten. Från att ha varit en del av media blev hon en av dem som media är satta att bevaka och kommentera.

Hos Habermas är offentligheten en förbindelse mellan medborgarna (den privata sfären) och staten (den offentliga makten) som artikulerar medborgarnas gemensamma intressen och deras kritik av styrandet. Det är den sfär där medborgarna som ett polyfont subjekt har utrymme att förmedla sin vilja och sin mening. Habermas idealiserar en spontan och dynamisk offentlighet som han tycker sig finna i det sena 1700-talets, liksom i 1800-talets, borgerliga europeiska samhälle. Alltså en tid före det som kom att kallas massmedia, när nyhetsförmedling snarast skedde genom korrespondens och det ”offentliga samtalet” pågick i borgerlighetens salonger och på kaféer. Det är därmed osäkert, även för Habermas, i vilken mån begreppet *offentlighet* går att applicera ens på gårdagens samhälle.

I relation till den samtid där *Borgerlig offentlighet* gavs ut och det västeuropeiska samhällets senare utveckling framstår begreppet som normativt snarare än deskriptivt. Habermas är naturligtvis djupt medveten om det och därför syftar *Borgerlig offentlighet* just till att skriva fram en genealogi som visar hur den moderna mediala offentligheten bildas och hur den vinner legitimitet. För även om offentligheten som projekt har brustit så finns den kvar som en ideologisk struktur. Samtidigt menar till exempel Warner att en tolkning som påstår att Habermas skriver ur en normativ nostalgi över ett förlorat borgerligt ideal, har missförstått vad undersökningen syftar till.¹⁴² Warner läser istället *Borgerlig offentlighet* som kritik mot en reaktionär libe-

142. Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2014, 21–63.

ralism som undergräver offentlighetens emancipatoriska potential. Uttryckt med Deleuze och Guattaris terminologi menar han att offentligheten som sådan är deterritorialiserande. Den gav utrymme för en kritisk och självdeterminerande rörelse som var en förutsättning för den borgerliga revolutionen, men som övergavs när samhällets egendomslösa och utbildade massor också började samla röst. Här förvandlas offentligheten till en territorialiserande funktion som snarare bevarar än destabiliserar en rådande struktur. Offentligheten blir synonym med den borgerliga dominans som definieras av masskulturens asymmetriska makt- och ägarförhållanden. Likaså menar Habermas att den statliga reglering och intervention som introduceras i europeiska offentligheter undergräver dess kritiska och emancipatoriska potential.¹⁴³

Det är dessa territorialiserande processer som Gramsci kallar för hegemoni och som Hall granskar i sin analys av de dominerande mediernas neutralitetsnorm. Så även om de Certeaus tv-tittare medskapar verklighetskonstruktionen domineras den samtidigt av specifika intressen som tittaren sannolikt inte har något inflytande över. Här finns också paralleller till Brechts kritik av teaterinstitutionen: han såg i de konventionella institutionerna en teater som återskapade samhällets strukturer för en publik som skulle identifiera sig med det som utspelade sig på scenen. Brecht ville skapa en annan teater som visade publiken att allt kunde vara annorlunda.

Frågan är om offentligheten har förlorat sin destabiliserande funktion, helt eller delvis. I en läsning av Habermas framstår begreppet som starkt knutet till nationalstatens framväxt: offentligheten förutsätter dels en befolkning som på något sätt kan avgränsas och artikuleras som en röst, dels en publicistisk infrastruktur som har någon form av politisk avgränsning. Den ”vem som helst” som är offentlighetens subjekt måste trots allt vara någon om den ska ha politisk agens. Med Nancy Fraser kan

143. Habermas, Jürgen. 1998, 139–172.

man hävda att en sådan idé om offentlighet som ett adekvat uttryck för en allmän mening, alltså en befolknings samlade röst, är ofullständig och snarast ideologiskt betingad; den reducerar allmänheten till en sammanhängande sfär som inte har någon faktisk motsvarighet. Att allmänhetens mening för Habermas inte alls är detsamma som en statistisk opinion, utan snarare en heterogen röst. Fraser vill emellertid gå ett steg längre och menar att det vi kallar offentligheten i singular i själva verket består av en mångfald offentligheter och motoffentligheter, eller ”subalternerna motoffentligheter”:

medlemmar i underordnade sociala grupper – kvinnor, arbetare, icke-vita, homosexuella och lesbiska – har ofta funnit det fördelaktigt att forma alternativa offentligheter. Jag föreslår att kalla dessa subalternerna motoffentligheter för att markera att de är parallella diskursiva arenor där medlemmar i underordnade sociala grupper skapar och distribuerar motdiskurser, vilket i sin tur gör det möjligt för dem att formulera motstridande tolkningar av deras identiteter, intressen och behov.¹⁴⁴

Fraser lånar termen *motoffentligheter* från Rita Felski och idén, som fått stort inflytande, har senare bland annat plockats upp och utvecklats av Warner i essäsamlingen *Publics and Counterpublics*.¹⁴⁵ Här vidgas den grundläggande konflikten om vad och vem som ingår i offentligheten, det vill säga vad som skiljer det offentliga från det privata, vad som är politik och vad som rör den individuella eller privata sfären, snarare än den samhälls-

144. Fraser, Nancy. 1992, 123. Min översättning av: "... members of subordinated social groups – women, workers, peoples of color, and gays and lesbians – have repeatedly found it advantageous to constitute alternative publics. I propose to call these subaltern counterpublics in order to signal that they are parallel discursive arenas where members of subordinated social groups invent and circulate counterdiscourses, which in turn permit them to formulate oppositional interpretations of their identities, interests, and needs."

145. Warner, Michael. 2014.

ga gemenskapen. Med emancipatoriska rörelser – socialistiska, feministiska, queerpolitiska, antirasistiska – följer ett ifrågasättande av offentlighetens normer, avgränsningar och möjligheten att kunna uttrycka det gemensamt goda. Motoffentlighet är visserligen delvis överlappande, men ska inte blandas samman med Hallin och Mancinis polariserade pluralistiska modell som ju definierar en annan offentlighet än den Fraser och Warner skriver mot. Dessutom handlar Hallin och Mancinis modell om det mediala systemet och inte så mycket om offentligheten som sådan. Motoffentlighet definierar inte i första hand motstridiga intressen som formar egna sfärer, utan handlar om själva premissen för offentligheten: vad som kan uttryckas i en offentlighet, vem som syns och hur någon syns. Indirekt handlar det också om vad och vem som inte syns – vems röst som definierar premisserna för samtalet.

Till exempel diskuterar Sundgren i inledningen till *Kulturen och arbetarrörelsen* huruvida arbetarrörelsens folkbildning och kulturverksamheter kan beskrivas som motoffentligheter.¹⁴⁶ Som framgår i avsnittet "Institution" är svaret både-och, folkbildningen var utan tvekan ett emancipatoriskt projekt som utmanade offentlighetens begränsningar. I många sammanhang var den underställd en borgerlig föreställning om bildning och de normer som följde med den, samtidigt skapade arbetarkulturen genom konst, litteratur och teater småningom en stark representation av arbetares tillvaro som hade stort inflytande på det offentliga samtalet. Det vill säga att den formade nya diskurser om arbetarklassen och dess livsvillkor.

Ett konkret exempel är tv-produktionen *It Ain't Half Racist, Mum* (1979), som gjordes för BBC:s Open Door-serie (1973–1983) där Stuart Hall gör en kritisk analys av hur rasism yttar sig i brittisk television. Här sker motbildsproduktionen, liksom hos Kluge, som en intervention i den breda och etablerade mediesfären. Open Door var ett format, liknande den amerikanska

146. Sundgren, Per. 2007, 14–16.

ska public access-televisionen men inom ramen för BBC:s sändningar, som på måndagskvällar gav utrymme åt medborgare och organisationer att oförmedlat sända sina produktioner. Maggie Steed introducerar:

– Hello. You may not have realised it but you’ve just been warned about this program. When the BBC says that a program like this is outside their control, what they’re telling you is that they don’t think it’s balanced, neutral, or fair. We hope to show you that many of the programs that are under the control of the BBC and ITV are themselves biased and unbalanced. Especially in the coverage they give to Britain’s black community. Not only is a lot of this coverage not neutral, it actually reinforces racism.¹⁴⁷

Här kan man säga att ett begrepp som *motoffentlighet* framträder negativt genom att en offentlighet framvisas som alltid redan genomkorsad av ideologiska strukturer och kulturella bestämmningar. *It Ain’t Half Racist, Mum* blandar korta passager från komediserier, nyheter och olika slags talkshows med en dekonstruktion av hur stereotyper artikuleras. Det handlar både om uttalad och helt oförtäckt rasism, liksom mer subtila uttryck, utslutandemekanismer och ett annangörande våld.

I en serie om tre föreläsningar som Hall höll på Harvard-universitetet i april 1994 undersöks ras, etnicitet och nation som de tre komponenter som formar föreställningar om kulturell skillnad.¹⁴⁸ Ras beskrivs som en flytande signifikant – inom semiotiken benämningen på ett tecken utan given referens som olika diskurser strider om att ge mening. Även om ras inte är en biologiskt grundad kategori har den enligt Hall en faktisk, materiell effekt eftersom den sanningsregim och maktordning

som diskurserna artikulerar har en reell inverkan på människors sociala beteenden. Hall skisserar tre positioner: en första som vidhåller att det finns faktiska biologiska, genetiska och fysiska skillnader, en andra som betraktar skillnaderna som rent lingvistiska och textuella och frånskilda det faktiska och en tredje, där Hall placerar sig själv, som utgår ifrån att världen är präglad av materiella skillnader men att det först är när de inordnas i en diskurs ”som ett system av betecknade särskiljanden”¹⁴⁹ som de får mening, blir en kulturell faktor och reglerar mänskliga beteenden.

I *It Ain’t Half Racist, Mum* är det återigen den mediala offentlighetens anspråk på oberoende och neutralitet som hamnar i blickfånget. Där mediens reproduktion och artikulation av rasistiska stereotyper betraktas som en del av det öppna samtalet bemöts kritiken som ett partiskt särintresse. Som svar på en förfrågan om att få använda nyhetsmaterial säger BBC:s ordförande Sir Michael Swann:

– We are not prepared to release news film to fulfil an avowedly partial purpose unless we are totally reassured about the context and form in which it is to be used.¹⁵⁰

Det handlar naturligtvis om kontroll: varför skulle BBC låna ut material till en kritisk granskning som de inte har något inflytande över? Samtidigt, om de värnar ett öppet samtal: Varför skulle de inte göra det? Eller mer exakt, vilken tittare tar man ansvar för när man misstänkliggör en sådan utomstående granskning? Det är här en föreställning om motoffentligheter träder i kraft. Om den breda offentligheten är ideologiskt organiserad och verkar genom olika former av utslutningsmekanismer uppstår parallella samtal som helt eller delvis överlappar varandra. Det vill säga, som Hall uttrycker sig angående public service-medias neutrali-

¹⁴⁷. Hall, Stuart och Steed, Maggie. *It Ain’t Half Racist, Mum* (tv-program). 1979.

¹⁴⁸. Hall, Stuart. 2017.

¹⁴⁹. Ibid., 50. Min översättning av: ”... as a system of marked differentiations”.

¹⁵⁰. Hall, Stuart och Steed, Maggie. 1979.

tetssträvan, att den möjliggör vissa begrepp om politik men inte andra. Vissa samtal, positioner och identiteter har inget utrymme. Vad Fraser tycks mena i sitt resonemang är att det i sig inte är något problem om det inte vore för offentlighetens universella anspråk. Åskådaren är helt enkelt inte en universell kategori.

Här vill jag återkomma till frågan om vem produktionen av *Television Without Frontiers* vänder sig till, det nödvändiga budskapet och målgruppen som tycks vara varje tv-produktions raison d'être. När jag träffar Klaas Jan Hindriks på ett hotell i Hilversum i september 2018 är det sådana frågor som står i centrum för hans uppmärksamhet: Vad är det jag försöker göra? Vem vill jag nå ut till?

Hindriks var en av dem som utvecklade Eurikon och arbetade under den tiden för EBU. Senare var han var också programansvarig för Europa Television som under en period nådde flera delar av Europa, även om tittarunderlaget var blygsamt. Han började som journalist i radio och arbetade sedan många år för både EBU och NOS, en allmän nyhets- och sportkanal som utgör en del av nederländska public service. I Nederländerna ser public service annorlunda ut än i andra europeiska länder. Verksamheten är uppdelad i flera organisationer som företräder olika folkrörelsers intressen – det borgerliga liberala AVRO, arbetarrörelsens VARA, det katolska KRO, och så vidare – och som delar på produktions- och sändningsresurser genom en paraplyorganisation som heter NPO (Nederlandse Publieke Omroep).

Omkring 1900 skapades ett samhällssystem i landet som består av så kallade pelare – olika religiösa och politiska rörelser – med egna sociala institutioner, idrottsklubbar, utbildningsorgan och medier. Målet var att låta folkrörelserna bli samhällets fundament och ge en stark röst till en mångfald grupper i det nederländska samhället, i en form av liberalism som utifrån sett framstår som mer amerikansk än europeisk. Det är bland annat utifrån den horisonten som Hindriks ställer sina frågor.

Hindriks beskriver nedläggningen av Europa Television som det enskilt största nederlaget i sitt liv, varefter han levde i Nordamerika under många år. Han vill att jag ska fortsätta där hans eget försök havererade. Sedan flytten till USA har han inte velat prata om det europeiska tv-projektet som för hans del började redan i slutet av 1970-talet med samproduktionen *Inside Europe* – ett nyhetsmagasin som samordnades av brittiska Granada Television och involverade belgiska, danska, nederländska, svenska och tyska public service. ”Men nu kanske det finns ett hopp”, säger han och lovar att komma till Göteborg om han får ta med sin assistent. Senare ändrar han sig, i själva verket ändrar han sig flera gånger. Alltid med hänvisning till sin hälsa som för all del inte verkar särskilt god. Jag la redan från början märke till att han aldrig lovar något i text utan bara i samtal, förmodligen en gammal vana. Och det är tydligt att han nu har tagit rollen som regissör, han börjar måla upp sina visioner.

Han föreslår att vi ska beställa in varsin öl och förklarar att misslyckandet framför allt berodde på intressekonflikter inom NPO men också mellan de olika public service-organisationerna som medverkade. Eurikon var ett experiment som var helt beroende av de medverkande organisationerna, likaså hade Europa Television begränsade egna resurser. Tanken var att de public service-organisationer som medproducerade kanalen (från början ett konsortium som bestod av tyska ARD, nederländska NOS, italienska RAI och irländska RTE; något senare anslöt sig också portugisiska RTP) skulle dela med sig av sitt innehåll. Men när kanalen väl började sända hade man svårt att få tillgång till både resurser och till utlovade produktioner.

Hindriks frågar återigen vad jag är ute efter: ”Om man jobbar med tv måste man ha ett tydligt budskap och man måste veta vem man talar till”, mässar han. Jag svarar trevande, något om att jag kritiskt vill utforska idén om en transnationell offentlighet och vad för slags föreställning om tittaren som formas där, att det är något jag försöker få grepp om men att jag inte riktigt vet vad det är. ”Jag tänker mig det som en genealogi”, säger jag

och föreslår att vi kan spekulera lite: ”Om public service från början tilltalar och upplyser medborgaren och sedan allteftersom har övergått till ett konsumentperspektiv – går det då att tänka sig ytterligare en annan idé om tittaren?” Jag vill inte säga att jag framför allt är intresserad av projektet för att det misslyckades eftersom jag fortfarande föreställer mig att han ska medverka i iscensättningen. När han återigen upprepar samma fråga lovar jag att jag ska formulera mig tydligare och höra av mig om det snart, alldeles snart. Då verkar han nöja sig, men inte helt, och han upprepar sina frågor ännu en gång för att understryka behovet av en klar och tydlig målsättning.

Nu är det som att han byter strategi och istället vill övertala mig om projektets stora betydelse. Vårt projekts stora betydelse. En stund senare uttrycker jag mig kritiskt om föreställningen om en europeisk kulturell identitet, mest för att försöka få grepp om vad för slags idé om det europeiska de var ute efter. Hindriks framhårdar att den europeiska kulturen är ”det största mänskligheten har åstadkommit” och att det som behövs nu är en rörelse. Han lovar att hjälpa mig, alltså med att skapa något större än ett konstprojekt eller forskning eller vad det nu är jag håller på med. Något som vänder sig till allmänheten på riktigt. Och framför allt något som samlar människor. Jag är inte intresserad av att starta en sådan rörelse även om jag visst håller med om värdet i redaktionella samarbeten och den grundläggande idén om delning av innehåll, perspektiv och format som fanns i Eurikon.

Efter lunch åker vi runt i Hilversum och tittar på byggnader som tillhör eller har tillhört olika delar av den nederländska public service-organisationen. De olika pelarna. Vi passerar också den vita villa som en gång utgjorde kontor och redaktion för Europa Television. Han släpper av mig utanför Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid som hyser en stor del av landets audiovisuella historia. Vi säger adjö. Innan jag stänger bildörren hejdar han mig och säger att han tror på mig, att jag är en bra person; han kan enkelt avgöra sådant. Vi kommer överens om att höras snart igen.

Allegori

Hindriks och jag står långt ifrån varandra i vår syn på kultur och i vår föreställning om Europa, men avståndet som uppstår mellan oss handlar lika mycket om att vi inte är överens om vad för slags diskurs vi befinner oss i. Där han är engagerad i ett faktiskt återupprättande av Eurikons vision om en europeisk kultur är jag intrasslad i en härva av betydelser och relationer. Jag ser iscensättningen som ett kritiskt projekt som är knutet till det allegoriska förhållningssätt som jag nämner i inledningen.

I den tvådelade essän ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, som publicerades i tidskriften *October* 1980, framställer Craig Owens ett epokskifte inom konsten utifrån begreppet *allegori*.¹⁵¹ Där modernismen avfärdade och fjärmade sig från allegorin ser Owens i sin samtid en tendens att omfamna allegorins modus genom konstnärliga strategier som är diskursiva, approprierande, platsspecifika, tillfälliga, hybrida, eklektiska och ackumulativa. Och han ställer dessa mot en modernistisk idé om konstverkets autonomi. Jag ska inte uppehålla mig så mycket vid det historiska skifte som Owens argumenterar för; det tycks avlägset och den pågående förskjutning som han

151. Se Owens, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. I *October*. Vol. 12, 1980: 67–86. Owens, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part II. I *October*. Vol. 13, 1980: 58–80.

beskriver har nu, några decennier senare, snarast blivit konvention. Däremot vill jag lyfta ut den dekonstruktiva och allegoriska impuls som Owens beskriver, och som han associerar med en upptagenhet vid läsarens, tittarens och åskådarens modus. Jag tänker mig att den står i relation till den agens som de Certeau tillskriver tittaren och som beskrivs som en tittandets poetik, men som Owens ser omsättas i den konstnärliga gestaltningen. Här är allegorin tätt sammankopplad med erfarenhet och med en tanke om att representation av erfarenhet alltid är fragmentarisk, ofullständig och arbiträr.

Det är en idé om allegori som i mycket är lånad från Benjamins avhandling *Ursprung des deutschen Trauerspiels* från 1928.¹⁵² Studien kretsar kring det barocka sorgespelet och i avhandlingens andra del söker Benjamin få ett begrepp om allegorin för att avtäckta den melankoliskt kontemplativa stämning och de eskatologiska struktur som han finner i dessa dramer. Likaså finns här en polemik mot en romantisk estetik – som enligt Benjamin har dolt en sann förståelse av det allegoriska – i vilken konstverket ges en symbolisk framträdelse där betydelsen är närvarande: ”Som symbolskapelse ska det sköna utan skiljelinje glida över i det gudomliga.”¹⁵³ Owens lånar alltså inte bara sitt allegoribegrepp från Benjamin utan approprierar också hans polemik och placerar den i ett senare kulturhistoriskt sammanhang.

Åtskillnaden mellan det symboliska och det allegoriska definieras hos Benjamin framför allt tidsmässigt, där allegorin pekar på betydelsens frånvaro och förlusten av dess ursprung: ”Medan i symbolen naturens transfigurerade anlete flyktigt uppenbarar sig i återlösningens ljus och förskönar undergången, framträder i allegorin historiens *facies hippocratica* [det förändrade anletsdrag som uppstår vid långvarig sjukdom eller förestående död]

152. Se Benjamin, Walter. *The Origin of Tragic Drama*. Översatt av John Osborne. London: Verso, 1998. Ett utdrag finns publicerat i svensk översättning i Benjamin, Walter. *Språkfilosofiska texter*. Översatt av Lars Bjurman. Bjurman, Lars (red.), 53–114. Göteborg: Daidalos, 2013.

153. Benjamin, Walter. Allegori och sorgespel. I *Språkfilosofiska texter*, 2013, 73.

inför betraktarens ögon som stelnat urlandskap.”¹⁵⁴ Allegorin är då ett uttryck för det historiska, dess likgiltighet och förfall, ett ruinlandskap som också står i relation till krigets sönderspruckna slagfält som präglade samtiden när Benjamin skrev sin avhandling.

Hos Owens är det allegoriska mindre dramatiskt. Det är ett tillstånd och ett sätt att erfara som knyter an till Wallaces tv-tittande romanförfattare: erfara och förmedling av en verklighet som redan är bild. I linje med detta skulle man kunna säga att televisionen genererar ett allegoriskt tänkande – ett tänkande som Cramer beskriver i termer av överlagring – och att den förstärker ett allegoriskt förhållande till världen som sedan präglar exempelvis litteraturen och bildkonsten. Särskilt om vi ser televisionen som utväxt ur teatern som också präglas av närvaro och faktiskt kroppsliga relationer, även om den skapar ett större avstånd mellan åskådare och scen. I den omedelbarheten introducerar televisionen ett element av frånvaro och avstånd.

Allegorin är också ett avbrott i handlingen, menar Owens, liksom i Brechts episka teater där allegorin stör historiens kronologiska narrativ, men den bryter samtidigt upp handlingen på en rumslig nivå. I boken *När bilderna tar ställning: Historiens öga 1*, som kretsar kring Brechts bildkollage, beskriver Georges Didi-Huberman det som att konsten ”demonterar och ommonterar” historien ”för att visa på dess politiska halt”.¹⁵⁵ Jag tänker mig det som en förskjutning genom ett telefonsamtal, eller när en tupp, en get och en anka gör entré i tv-studion. Ett slags bildmässig, visande praktik som också är kritisk. Men det är en bildmässighet som är något annat än ett dialektiskt förhållande mellan bild och verklighet. Det bildmässiga måste då förstås som ett skikt eller en scen där världen äger rum utan att det likställs med världen eller reduceras till att vara detsamma som det be-

154. Ibid., 79–80.

155. Didi-Huberman, Georges. *När bilderna tar ställning: Historiens öga, 1*. Översatt av Jonas J. Magnusson. Stockholm: OEI Editör, 2019, 98.

greppsmässiga eller det materiella. Och för att inte halka in i en hierarkisk relation mellan bild, språk och materia är det viktigt att komma ihåg att den allegoriska bildmässigheten inte är specifik för något särskilt medium.

Avbrottet skulle kunna förstås i linje med hur litteratur och konst används i teori, det vill säga som ett sätt att införliva just det som ett begreppsligt system inte förmår omfatta: en kommentar som sker genom en dubblerande förskjutning, ett ingrepp i handlingen som flyttar blicken mot något parallellt, och som både stoppar upp och ersätter:

Allegoriska bilder är approprierade bilder; allegorikern uppfinner inte bilder utan tar dem i beslag. Han gör anspråk på det kulturellt signifikativa och framträder som dess tolk. Och i hans händer blir bilden något annat (*allos* = annat + *agoreuei* = att tala). Han återskapar inte en ursprunglig mening som har gått förlorad eller fördunklats; allegori är inte hermeneutik. Det är snarare så att han lägger till en annan mening till bilden. Men om han lägger till gör han det enbart för att ersätta: den allegoriska betydelsen avlöser en tidigare, den är ett tillägg.¹⁵⁶

Överfört till *Television Without Frontiers* kan texten ses som en allegori mot filmen, filmen som en allegori mot iscensättningen och iscensättningen som en allegori mot historien om en paneuropeisk offentlighet. Enkelt uttryckt som olika bildmässiga skikt som ersätter varandra och som i den förflyttningen har en inre relation. Mot, eftersom ”mot” både anger riktning och benämner

156. Owens, Craig. 1980:1, 69. Min översättning av: ”Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands the image becomes something other (*allos* = other + *agoreuei* = to speak). He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured; allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image. If he adds, however, he does so only to replace: the allegorical meaning supplants an antecedent one; it is a supplement.”

ett slags friktion. Dessa skikt destabiliserar varandra, det vill säga att de avtäckar varandra som partiella och ofullständiga, men de bildar inget förklarande helt. Så benämner allegorin också den produkt av dekonstruktionen som Owens, med hänvisning till Paul de Man, beskriver i termer av ett produktivt misslyckande:

oförmögen att undvika de villfarelser som den [dekonstruktionen] exponerar kommer den fortsätta att göra det som den avfärdar som omöjligt, och i slutändan kommer den att bekräfta vad den avsåg att motsätta sig. Dekonstruktiva diskurser lämnar således ”en felmarginal, en kvardröjande logisk spänning” som dekonstruktivismens kritiker ofta pekar på som ett misslyckande. Men just detta misslyckande är det som höjer diskursen, med de Mans terminologi, från en tropologisk till en allegorisk nivå.¹⁵⁷

Här sker en förskjutning från det figurativa till det allegoriska som framhäver det ofullständiga hos varje dekonstruktiv gest eftersom den aldrig fullt ut kan göra upp med det system som den är del av; det skulle förutsätta den transcendens som dekonstruktionen i första hand har motsatt sig. I det här fallet, i relationen mellan Eurikon och *Television Without Frontiers*, innebär det risken att reproducera en fantasi om en integrerad europeisk kultur, ett sammanhållet och progressivt historiskt narrativ. Mitt samtal med Hindriks, och det begär det väcker hos honom, blir uttryck för ett inneboende problem.

Hos Jacques Derrida destabiliseras talets ontologiska primat genom skriftens förskjutning av mening. Om erfarenhet ges som tecken – i den mån den bär mening – är erfandet en redan pågå-

157. Owens, Craig. 1980:2, 71. Min översättning av: ”unable to avoid the very errors it exposes, it will continue to perform what it denounces as impossible and will, in the end, affirm what it set out to deny. Deconstructive discourses thus leave ‘a margin of error, a residue of logical tension’ frequently seized upon by critics of deconstructionism as its failure. But this very failure is what raises the discourse, to use de Man’s terminology, from a tropological to an allegorical level”.

ende skrift i mötet med världen. Dekonstruktionen är här inte en rockad som vill ersätta talet med skriften – en föreställning om omedelbarhet mot en annan – det är en process som låter närvaro och erfarenhet framträda som derivat.¹⁵⁸ Allegorin blir då en benämning på det som dekonstruktionen bevarar och som med Benjamin kan beskrivas som ruin, ett slags tänkandets manifestation av förlust:

När med sorgspelet historien vandrar in på skådeplatsen gör den det som skrift. I naturens anlete står ”historia” skrivet i förgängelsens tecken. Den allegoriska fysionomin hos den naturhistoria, som med sorgspelet intar scenen, får sin konkreta närvaro som ruin. Och så gestaltad framstår den inte som en process av evigt liv, utan snarare som en process av ohejdbart förfall. Därmed bekänner sig allegorin som något bortom all slags skönhet. Allegorier är i tankens rike vad ruiner är i tingens värld.¹⁵⁹

I en intervju i *Kulturmyheterna* på Sveriges Radio P1 nu på morgonen säger konstnären Walid Raads att människor ofta tolkar historiska skeenden som natur. Han tar attacken mot World Trade Centre i september 2001 som exempel och menar att man ofta framhäver väderförhållandena som rådde den dagen. Det var klar himmel och liksom idiomatiskt dök planen upp från ingenstans. Raad menar att vi ofta fokuserar på ovidkommande omständigheter när våldsamma händelser skakar tillvaron. På så sätt naturaliseras politiska och sociala katastrofer som om vi stod helt handfallna inför det som sker; i själva verket hade de kunnat förutses och kanske förhindras, helt eller delvis, eftersom de nästan alltid är resultat av långvariga politiska processer som mycket väl hade kunnat utvecklas annorlunda.¹⁶⁰

158. Se Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Översatt av Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

159. Benjamin, Walter. Allegori och sorgspel. I *Språkfilosofiska texter*. 2013, 87.

160. *Kulturmyheterna*. Sveriges radio P1, cirka 8.52, 2020-02-19.

Raad berättar om historikerna som möts varje vecka på kapplopningsbanan i Beirut – en del av den historieberättelse om det libanesiska inbördeskriget som *The Atlas Group* har satt samman. Gruppen kan beskrivas som en fiktiv men likväl verksam organisation som under cirka femton års tid och med okonventionella metoder byggde upp ett arkiv som dokumenterar fragment ur Libanons samtidshistoria.

Alla är på kapplopningsbanan, marxisterna liksom islamisterna och de konservativa, men det är inte hästarna de spelar på utan den tidsmarginal med vilken målfotografen missar ögonblicket när den vinnande hästen passerar mållinjen. Sidor ur en anteckningsbok med de olika historikernas vad och inklistrade urklipp med målfoton finns bevarade. Journalisten som intervjuar undrar först vad anekdoten har för betydelser för historien om ett krig. Raad svarar att den speglar hur krigets historieskrivning aldrig riktigt fångar den exakta bilden av en händelse: iakttagelsen är alltid för tidig eller för sen. Uttalandet framstår som en gest mot Benjamins ruin som får gestalta hur historien synliggörs i världen som allegori – fragmentet som betecknar en förlo-rad helhet. Eller som Judith Butler skriver om förlusten av förlusten i ett efterord till antologin *Loss: The Politics of Mourning*:

Någonstans, någon gång, gick något förlorat. Men ingen historia kan berätta om det; inget minne kan erinra det; en sprucken horisont reser sig genom vilken man tar sig fram likt en spöklig kraft, någon för vilken fullständig ”återhämtning” är omöjlig, någon för vilken det oåterkalleliga, paradoxalt nog, blir förut-sättningen för en ny politisk kraft.¹⁶¹

161. Butler, Judith. After Loss, What Then?. I *Lost: The Politics of Mourning*. Eng, David L. och Kazanjian, David (red.), 467–473. Berkeley: University of California Press, 2003, 467. Min översättning av: ”Somewhere, sometime, something was lost. But no story can be told about it; no memory can retrieve it; a fractured horizon looms in which to make one’s way as a spectral agency, one for whom a full ‘recovery’ is impossible, one for whom the irrecoverable becomes, paradoxically, the condition of a new political agency.”

Den allegoriska impulsen ska alltså inte reduceras till en estetisk gest, vilket trots allt tycks vara Owens övergripande ärende. Den berör faktiska kroppar och situationer. Och den risk jag nämner ovan är en faktisk risk där dekonstruktionen hela tiden balanserar mot en rekonstruktion. När jag skriver att jag är intrasslad i en härva av betydelser och relationer handlar det framför allt om hur jag ska förhålla mig till den underliggande text som är Europas historia och dess oformliga utbredning i världen. För även om Eurikon innehåller en idé om en transnationell allmänhet som jag avläser som progressiv, och som jag approprierar i min iscensättning, är det en allmänhet med ett namn som vittnar om ett faktiskt och strukturellt våld som inte bara är historiskt utan också pågående.

När Hindriks säger att Europa är det största mänskligheten har åstadkommit undrar jag om han säger det för att provocera, men det verkar inte så. Samtidigt får jag inget riktigt svar på vad han menar och om en sådan föreställning var viktig för Eurikon. Möjligen kan det läsas som ett sätt att balansera de fasansfulla minnen som präglade efterkrigstiden med en vision om ett kulturellt progressivt Europa, det vill säga berättelsen om ett Europa som reser sig ur en kris. Men som Hansen och Jonsson visar är det en berättelse som förutsätter ett tunnelseende.¹⁶² Ett kulturellt progressivt Europa kunde bara bli möjligt genom en dubbel undanträngning: om man skrev ut alla andra ur historien, särskilt de koloniala projekt som fortfarande pågick, och om man trängde undan det europeiska samhällets inre spänningar.

I slutet av 1970-talet samlas en grupp tyska filmskapare och intellektuella i en gemensam produktion under titeln *Deutschland im Herbst*, som utspelar sig veckan efter ”Dödsnatten i Stammheim”. Tidigare samma år hade medlemmar ur den militanta vänstergruppen RAF (Rote Armee Fraktion) dömts till livstidsstraff och placerats i Stammheim-fängelset i Stuttgart. Under

¹⁶². Hansen, Peo och Jonsson, Stefan. 2014.

natten mellan 17 och 18 oktober 1977 hittades Andreas Baader, Jan-Carl Raspe och Gudrun Ensslin döda i sina celler. Den officiella dödsorsaken var självmord men händelseförloppet ifrågasattes då vissa menade att de i själva verket avrättades. Filmen är en blandning av fiktion och dokumentär: den visar den statliga begravningen av chefen för det tyska industriförbundet Hanns Martin Schleyer som hade kidnappats och mördats av RAF i september, en tyst minut som äger rum vid monteringslinjen på Daimler-Benz-fabriken i Stuttgart och samtal med arbetare och terroristernas begravning. Vi ser mängder av polisuniformer. I korta sekvenser syns den spända, nästan hysteriska atmosfären. Rainer Werner Fassbinder intervjuar sin mamma över telefon. Han går till häftigt angrepp mot hennes politiska övertygelser. En man har skadat sig, han ringer på hos en pianist och ber om hjälp. Ungefär en timme in i filmen finns en passage som utspelar sig i vad som verkar vara ett konferensrum på ett tv-bolag. Den här delen är skriven av Heinrich Böll. Volker Schlöndorff spelar sig själv som en regissör vars filmatisering av Sofokles *Antigone* har censurerats eftersom en iscensättning av det antika dramat kan tolkas som en uppmuntran till lagtrots och terrorism. Hur ska staten sörja den som har satt sig upp mot staten? Eller kanske snarast: kan staten över huvud taget sörja den som satt sig upp mot staten? Situationen får konkret betydelse när de tre RAF-medlemmarnas begravning sätts i relation till Antigones vägran att följa kung Kreons edikt som förbjuder begravningen av hennes bror Polyneikes; hon vägrar låta hans kropp ligga kvar och ruttna på slagfältet utanför Tebe.¹⁶³ Den här passagen innehåller förhandlingen om ett drama, ett drama som i sig är en förhandling, och som genom historiens nyck plötsligt har aktiverats som allegori.

¹⁶³. Brustellin, Alf; Cloos, Hans Peter; Fassbinder, Rainer Werner; Kluge, Alexander; Mainka-Jellinghaus, Beate; Mainka, Maximiliane; Reitz, Edgar; Rupé, Katja; Schlöndorff, Volker; Schubert, Peter; Sinkel, Bernhard. *Deutschland im Herbst*. 1978.

Så vad händer när den symboliska strukturen hos en rådande hegemoni hamnar i gungning? Då är det alltså inte dramats inre symboliska struktur jag syftar på utan Antigones funktion i den moderna borgerliga samhällsbildningen – i Habermas värld. I dramat leder konflikten mellan stat och familj småningom till Antigones självmord och Kreons son Haimons fördärv. Den här konflikten, och formen den får i Sofokles drama, framstår som grundläggande i den tyska politiska filosofin sedan Hegel, i vars tänkande Antigone visar på den specifika gräns som skiljer stat och familj inom lagen och som ombesörjs av släktskapets kulturella och sociala normer. Det öde som drabbar Oidipus och hans barn plockas sedan upp av Sigmund Freud och fortplantar sig i en psykoanalytisk diskurs – den blir emblematiserad för den borgerliga familjens inre dynamik. Hos Jacques Lacan, som reartikulerar psykoanalysen genom ett strukturalistiskt tänkande, får Antigones begär representera ett ursprungligt instiftande av lagens domän. Inte i det att hon uppfyller lagens normer utan för att hon tvärtom, ur sitt genom släktskapet motiverade trots mot statens ordning, befinner sig på den gräns som låter lagen och den symboliska ordningen framträda som faktiska. Analogt ägnar Kittler, som tidigare berörts, ett helt kapitel i boken *Nedskrivningssystem 1800 · 1900* åt hur modern kring sekelskiftet 1800 blir till språkets första instans, gränsen mellan natur och människa, både på ett symboliskt och praktiskt plan i och med att hon under den perioden blev barnets första språklärare. Modern blev den som med röstens hjälp invigde barnet i språkets ordning, samtidigt som hon oftast stod utanför samhällets och den politiska offentlighetens diskursiva sfär. Den strukturella dynamik som manifesteras av Oidipus och hans barn är med andra ord inte bara en analytisk modell utan också en ordning som reproducerar sociala normer. I *Antigone's Claim* avgör Judith Butler skillnaden mellan Hegels och Lacans positionering av Antigone som att:

för Lacan urskiljs släktskapet som det som möjliggör de lingvistiska strukturerna, en förutsättning för symbolisk urskiljbarhet, och är således förflyttat från det socialas domän; för Hegel däremot är släktskap just ett blodsband snarare än en disposition av symboliska normer. Det vill säga att släktskapet ännu inte är introducerat i det sociala eftersom det sociala introduceras där genom ett våldsamt åsidosättande av släktskapet.¹⁶⁴

För Hegel är staten samtidigt beroende av släktskapets strukturer för sin tillblivelse och sitt upprätthållande, men med lika stor nödvändighet placerar staten familjen i en underordnad ställning. Och det är den underordningen som Antigone, enligt Hegel, bryter mot genom sitt anspråk på rättvisa. I det gör hon anspråk på en försocial rätt som innebär att hon inte kan finna någon plats i medborgarskapet eftersom hon inte kan erbjuda eller ta emot ett erkännande inom den lagiska ordningens etiska form. Det kan bara ske genom staten, det vill säga genom underordning.

Butler menar emellertid att den europeiska modernitetens diskurs har burat in Antigone i patriarkala och heteronorma strukturer, och hon försöker, genom att omtolka hennes begärs- och släktskapsförhållanden, återupprätta Antigone och hennes handlingar som att de innebär ett än mer grundläggande motstånd. Resultatet är en social ordning som alltid redan är destabiliserad. I sin omförhandling av Lacan menar Butler att den symboliska ordningen, den struktur som ordnar det sociala, inte är stabil utan performativ och att den reproduceras i det sociala. Den förskjuts hela tiden.

164. Butler, Judith. *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press, 2000, 3. Min översättning av: "... for Lacan, kinship is rarefied as enabling linguistic structure, a presupposition symbolic intelligibility, and this removed from the domain of the social; for Hegel, kinship is precisely a relation of 'blood' rather than one of norms. That is, kinship is not yet entered into the social, where the social is inaugurated through a violent supersession of kinship."

I Bölls tolkning blir Antigones motstånd analogt med den väpnade vänsterrörelsens uppror – en rätt att ta till våld när den sociala ordningen har korrumpierats. Men, vilket är det viktiga här, det är också en situation där en teoretisk figur förvandlas till allegori och hotar att försätta ett system i oordning. Något kusligt blottas när själva föreställningen om den inre konflikten i det sekulära europeiska samhället plötsligt framträder som en våg av terrorism eller, i en samtida terminologi, fundamentalism.

I Antigones värld är makten identisk med suveränen; den representativa offentligheten och kungens ord är bokstavligen lag. Bölls scen utspelar sig däremot i masskulturens epicentrum där makten, med Foucault, snarare verkar genom och härör ur samhällets förvaltningar, infrastrukturer och institutioner. Det är en konkret makt men eftersom den inte riktigt går att avgränsa som en diskret instans är det samtidigt svårt att definiera dess agens. Den liberala statens omvårdande och disciplinära institutioner verkar ha varit för Foucault vad den borgerliga oïdipala familjen var för Freud: det ramverk och den infrastruktur som konstituerar våra djupaste begär, en apparat som formar oss som individer, som varken garanterar eller förnekar oss frihet och autonomi i ett komplext nät av vård och våld som vi inte kan, inte kommer, och när allt kommer omkring kanske inte ens vill undkomma. Även hos Foucault står den borgerliga familjen modell, men här förskjuts ombesörjandets trop till arkitektoniska konstruktioner som reglerar relationen mellan vetande, makt och liv – fängelset, sjukhuset, skolan – och som definierar samhällets ordning. Den liberala staten, som är Foucaults huvudsakliga intresse och som i mycket definieras av en idé om medborgarens och individens rättigheter, innebär på så sätt en viss rörlighet i förhållande till sociala institutioner som familjen och det enskilda samhället. Likaså innebär den en förskjutning av socialt ansvar.

De troper som representerar hur verkligheten konstrueras är med resonemanget ovan också aktiva i verkligheten, där till exempel Bölls fragment om Antigone aktiverar samhällets självbild som just en allegorisk relation – ett dekonstruktivt element.





The 64,000 dollar question re European tv translations: how?

England bore the brunt of the OTS experiment. Experience then proved that they had underestimated the matter of translations. It wasn't because not everyone everywhere is as fluent in the English language as was expected, but also and mainly because not all programmes are suitable for translations by interpreters or for commentary (voice over) or even for dubbing. Each and every programme, however, can be equipped with undertitles translating the original language in which the programme was made. And with the use of teletext pages, the viewer can choose his or her language for undertitling the programme, provided of course, it has been keyed in.

Wim Hohage, head of the NOS Translating Department, prefers undertitles for various reasons. Hohage: "Each programme that is produced for a pan-European broadcasting, necessarily bears the mark of its makers, of the country of origin. The "mother" tongue, for the greater part, determines the atmosphere, the character of the programme. By dubbing a programme, it loses a lot of its animation. When using voice over texts to translate - emotional - dialogues, you create a sobering analysis of what's going on, which makes the whole picture worthless. Nature films or observations and contemplations, for instance, can stand voice over. In this respect, news programmes, which are factual topics, are very suitable for voice over because of their very to-the-point nature, and therefore necessarily impersonal note. In live broadcasting, voice over or simultaneous translations would fit very well.

Wim Hohage



England has experienced that interpreters are not trained in simultaneously translating plays, let alone difficult to understand dialects. Voice over in these cases is in principle totally unacceptable and dubbing, even when done by actors trained for this purpose, is out of the question for reasons already mentioned. Undertitles, on the other hand, do not impair the production in any sense and also have an educational value: by watching a "foreign" production and hearing that language, whilst being able to read what is being said, foreign languages become familiar and thus a piece of culture. People with impaired hearing are always glad to have undertitles and so, at the same time, this group would then also be well-served.

Finally, the expense: dubbing a one-hour feature film costs in the range of 25,000 to 30,000 guilders, undertitles cost about 6,000! When using compatible equipment, including teletext, a truly pan-European broadcasting company is possible in optimal form. That's why I have pushed for undertitles at the EBU Operations Group. But the NOS has used a scale of translation possibilities for this experiment in order to provide a complete test and to obtain optimal comparison."

(see also Today, page 18, Saturday, on Euro-film. ed.)

Studiocomplex NOS



Listening to Eurikon's European Viewers

Broadcasting television programmes is communication if the broadcaster receives systematic audience feedback to which he, in turn, may respond in his programming policy. Such feedback consists of statistically reliable information on the audience's size, composition and programme appreciation; angry telephone callers, encouraging letter writers and the opinion of the programme director's mother-in-law usually are not representative of the true audience to a programme.

All countries participating in EBU's OTS experiment dispose of domestic audience research facilities. Thus it comes as no surprise that the Operations Group feels a strong need for information of EBU's first satellite experiments with a European television service. Participating countries are encouraged to conduct qualitative audience research for which a common design has been developed by the international research coordinator.

Due to the satellite experiment's nature, the research design involves exposing heterogeneous audiences to closed circuit viewings of representative extracts out of a total evening's programme schedule. The viewers, then, express their appreciation of the programme selection, state what they consider strong and weak points in the schedule and indicate their viewing interest. Specific attention is paid to the language accessibility of foreign language programmes through voice-over and (teletext) subtitling techniques in a



Harold de Bock

number of languages simultaneously. Successful handling of the translation issue is crucial to the realisation of an acceptable European programme. The cross-national comparative audience research project is designed to assist the EBU in developing an effective programming policy through which the organisation may

Shortly before "EURIKON-PAN EUROPEAN EXPERIMENT" went to press as a special edition of TeleVizier/AVRObode, the European Broadcasting Union complimented our organization on its initiative to accompany the Dutch TV Week via the OTS in this informative and Europe-oriented way. We take pleasure in complying with their request to publish their appreciation and thanks, with the wish for a successful EBU-OTS experiment. We in turn can now already say to you - well done and thank you!

obtain the objectives of its future European television service.

Harold de Bock, Head NOS Audience Research Department

TV will be more than it has ever been

Director Theo Ordeman (AVRO) can look back on a worthy career of a good 25 years as TV programme maker. In the '70s he directed the first Eurovision live broadcastings from Amsterdam and The Hague which, taped, were also broadcast in the Latin American countries. It was then a matter of "getting used to" working for an audience of tens of millions of viewers. Theo Ordeman himself prefers to look ahead rather than back. "The developments in the way of television have been fascinating for years, but now in the '80s and '90s we are ready for the step towards making TV more than it has ever been. Unfortunately many experts, including broadcasting companies, didn't realize this and so as not to be too late they have to act quickly to catch up on the facts. Taking part in the OTS experiment is not only a way of

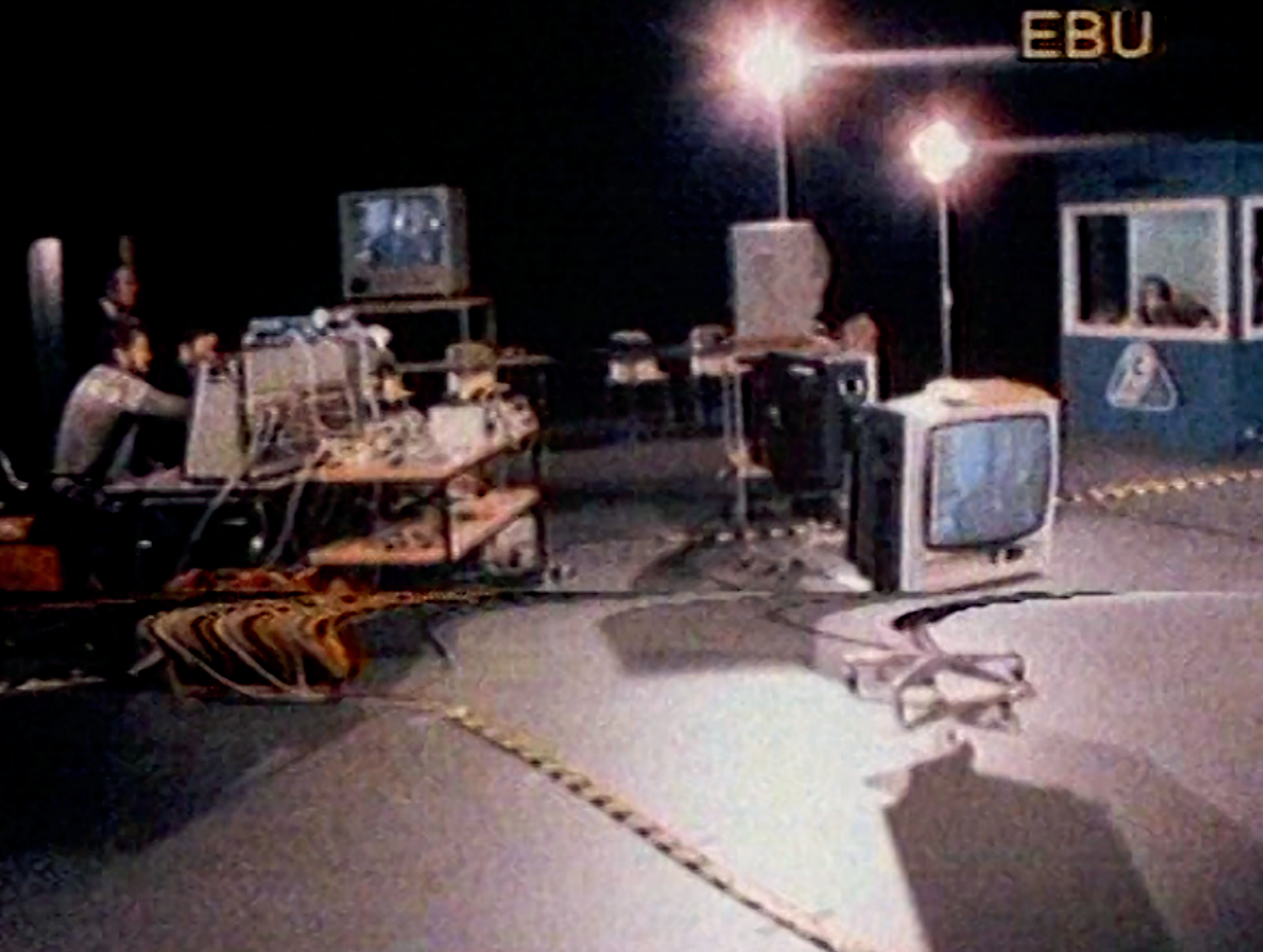


Theo Ordeman

"keeping up", but also of thinking along and participating in steering the satellite TV of the near future into the proper channels. I'll be very happy if one-tenth of your own experiment can contribute to the success of such a venture. We are offering as an experiment for a link between the individual programmes, symbolic signs, in a graphic design, which must be identifiable to everyone."



EBU

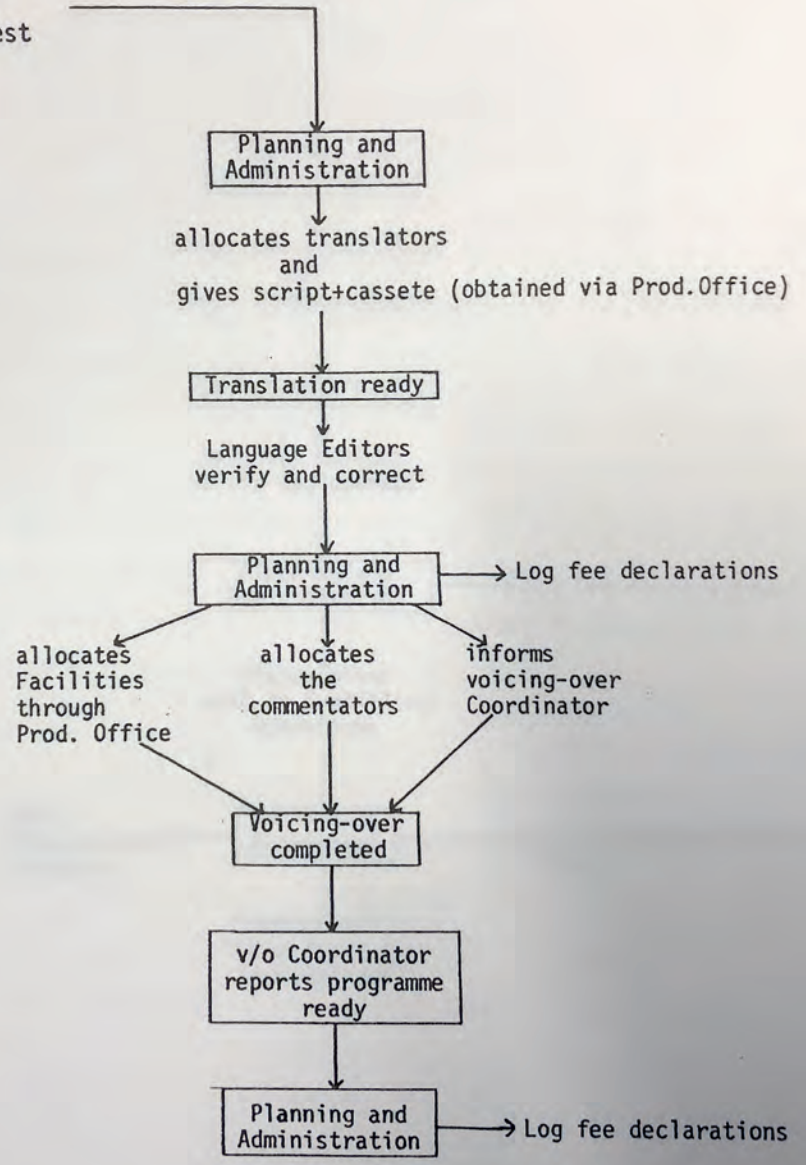






over

me schedule
r
tion request







Här finns en bildmässighet som antropologen och filmskaparen Elizabeth Povinelli plockar upp när hon i *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* ifrågasätter om begrepp som *biopolitik* och *nekropolitik* fortfarande representerar de maktformationer som senliberalismen verkar genom:

Har vi blivit så hänförda av bilden av en makt som verkar genom liv att vi inte har lagt märke till de nya problem, troper, strategier och begrepp som framträder omkring oss, och som vittnar om att den senliberala makten har bildat en annan formation – eller uppenbarelsen av en formation som är grundläggande för men också döljs av begreppet biomakt?¹⁶⁵

Och, frågar sig Povinelli, innebär det också att vi har förbisett det faktum att de troper som tillhör en sådan föreställning om makt – den hysteriska kvinnan, det onanerande barnet, lägret, fängelset och sjukhuset – kanske inte alls artikulerar en samtida situation. Frågan är helt enkelt vem Antigone är i den globaliserade och marknadsliberala samhällsstrukturens tidsålder vars sammansättning försätter nationalstatens identitära system i kris. Povinelli föreslår att vi introducerar nya troper som ”öknen”, ”animisten” och ”viruset” och att vi söker infallsvinklar utanför den västeuropeiska samhällsbildningens historia, i hennes fall den australiska ursprungsbefolkningens sätt att förhålla sig till den koloniala staten.

Den 31 maj 1982 genomförs en tre timmar lång direktsändning från Covent Garden i London, som avslutar Eurikons första vecka. Det är som en karneval med dansare, popband, skådespe-

165. Povinelli, Elizabeth. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press, 2016, 4. Min översättning av: ”Have we been so entranced by the image of power working through life that we haven’t noticed the new problems, figures, strategies, and concepts emerging all around us, suggesting another formation of late liberal power – or the revelation of a formation that is fundamental to but hidden by the concept of biopower?”

lare, dockteater och en konstnär som gör en stor landskapsmålning i direktsändning. Neville Clarke, som var projektets chefskoordinator, har bjudits in för att skära upp en tårta som bakats i formen av en sköldpadda. Han berättar en anekdot om hur någon under ett möte om Eurikon hade sagt: "It would be easier to make a turtle fly than to launch this project!" Detta tycks ha blivit till ett internt skämt, en grafisk symbol som angränsar till en logotyp och småningom en slogan: "Keep the turtle flying!"

När jag bläddrar igenom de dokument rörande Eurikon och Europa Television som finns på Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid hittar jag ett protokoll på vars framsida någon har ritat en sköldpadda med vingar och klistrat dit ett fotografi av Klaas Jan Hindrik som huvud: sköldpaddan skiter guld i sin flykt. Jag vet inte riktigt hur jag ska tolka det, att den skiter guld alltså. Kanske är det bara ett moln av glittrande konfetti, men någon har ritat små vågiga linjer ovanför guldets som för att visa att det luktar. I vilket fall är det en rätt vacker bild av ögonblicket när det såg ut som att Europa skulle få sin gemensamma television.

Med det allegoriska förhållningssätt som återfinns hos Owens och Brecht kan man säga att bilden av en guldskitande sköldpadda destabiliserar, det vill säga avtäcker, de övriga dokumenten som ligger upptravade framför mig. Det innebär inte att teckningen ersätter dokumenten men att den artikulerar något som annars skulle vara svårt att se. Så kommer jag att tänka på Roland Barthes samling med essäer under titeln *Mytologier* från 1957, där han skriver fram en idé om en mytologisk semiologi som tar sig uttryck genom olika fenomen i vardagen.¹⁶⁶ Under rubriken "Tvättmedel och rengöringsmedel" speglas hur dessa produkter framställs i reklamen, med både en vårdande och renande funktion som liksom genererar en bredare föreställningsvärld än själva produkten. Och cykeltävlingen Tour de France är en hjältedikt som

uttrycker och befriar fransmännen genom en unik fabel där de traditionella bedrägerierna (egenskapernas psykologi, stridsmoralen, naturkatastrofernas magi, rangordningen mellan övermänskorna och tjänarna) blandas med former av positivt intresse, med den utopiska bilden av en värld som envist söker försonas genom ett fullständigt klart och tydligt skådespel om relationerna mellan människan, människorna och naturen.¹⁶⁷

Så undersöker Barthes hur den borgerliga konsumtionskulturen växer fram som en mytologisk struktur i efterkrigstidens Frankrike. Ansatsen är inte helt olik Benjamins *Passagearbetet* som rör sig genom Paris hundra år tidigare och möter kapitalismens anstormning. Här blir allegorin verksam på nytt, i relationen till varufetischismens hemlösa tecken och människans alienation i en modern värld. Det är en vandring som senare återspeglas i den reklamfinansierade televisionens ständiga avbrott.¹⁶⁸

Liksom Benjamin definierar Barthes sitt begrepp i relation till symbolen. Om allegorin är en tankens ruin eller ett hemlöst tecken är emellertid myten en semiotisk struktur som naturaliserar föreställningar. Liksom den klara himlen när de två planen rammade World Trade Center. Enligt Barthes är även myten historisk, den formas historiskt och förändras över tid, men där allegorin hos Benjamin blottar historiens förfallna ansikte döljer myten sin historia. Det ligger i mytens specifika kraft att ingen undrar var den kommer ifrån, man tror helt enkelt på den:

Semiologin har lärt oss att mytens uppgift är att grunda en historisk avsikt i naturen, en möjlighet i evigheten. Men detta är själva den borgerliga ideologins inställning. Om vårt samhälle

166. Barthes, Roland. *Mytologier*. Översatt av Karin Frisendahl, Elin Clason och David Lindberg. Lund: Arkiv förlag, 2007.

167. Ibid., 122–123.

168. Benjamin, Walter. *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad. Band 1 & 2*. Översatt av Ulf Peter Hallberg. Stockholm: Atlantis, 2015.

objektivt sett är de mytiska betydelsearnas privilegierade plats beror det på att myten formellt sett är det instrument som bäst lämpar sig för den ideologiska omkastning som definierar den: på alla nivåer där mänsklig kommunikation förekommer utför myten omkastningen från *antiphysis* till *pseudophysis*.¹⁶⁹

Det vill säga från icke-natur till skenbar natur. Myten tycks alltså formas i en snarlik process som det betecknade särskiljandet Hall använder för att beskriva hur ras blir en bestämmande kategori: världen är präglad av materiella skillnader men det är först när de inordnas i diskurs som de blir en kulturell faktor som reglerar mänskliga beteenden. Barthes talar om mytologierna som ett språkets andra nivå där vissa fenomen och företeelser genom association också blir tecken, ett slags inkarnationer av kollektiva värden som kanske enklast kan beskrivas som faktiska och analyserbara uttryck för en hegemoni. Liksom Gramsci menade Barthes att dominerande idéer i samhället blir så uppenbara att de undandrar sig uppmärksamhet i det att de är den normalitet mot vilken allt annat kan jämföras och där

*myten är ett avpolitiserat yttrande. Man måste naturligtvis förstå politik i dess djupare betydelse, som summan av de mänskliga relationerna i deras verkliga och sociala sammanhang, i deras möjlighet att skapa världen; man måste i synnerhet ge suffixet av- ett aktivt värde; det representerar här en operativ rörelse, det aktualiserar ständigt ett avfall.*¹⁷⁰

På så sätt återför Barthes myten till ett modernt vardagsliv som han menar är lika genomsyrad av mytologisk struktur som livet i det antika samhälle där Antigone har sitt ursprung. Mytologier är historiskt och kulturellt relativa men de är allmänna och tillhör en social struktur. Men varför tror människor på my-

ter? Därför att mytens sken är mycket starkare än de rationella förklaringar som kan motbevisa den. Därför är inte heller förklaringen ett produktivt sätt att blottlägga myten som myt.

Brechts episka teater använder främmandegörandet för att blottlägga de element som organiserar samhällets mytologiska struktur, dess skenbara naturlighet. Med det kan allegorin hos Brecht beskrivas som en mytens *antiphysis*, det vill säga en form för att dekonstruera en borgerlig ideologi som ett stelrat ruinalskap. Liksom Raad laborerar Brecht med en metod för kritik som visar hur sanning konstrueras. Från var sitt håll påvisar de historieberättelsens bristfälliga och motsägelsefulla karaktär, men där Raad genom fiktionen söker rekonstruera en historia som redan är sönderslagen, söker Brecht slå sönder en hegemoni som blir sann genom historien. Och där Brecht söker väcka en kritisk medvetenhet som han vill att åskådaren ska rikta mot verkligheten frågar sig Raad vad en sådan kritik innebär i en tid där historien estetiseras och identifikationen teatraliseras. På så vis får allegorin också en social funktion, hos Brecht som ett pedagogiskt grepp, hos Raad som ett sätt att återskapa ett kollektivt minne. På så sätt blir *The Atlas Group* också formeln för en mytologi, det vill säga det oåterkalleliga som, menar Butler, likväl blir förutsättningen för en politisk kraft.

Tv-arkivet är som en överskådlig avlagring av audiovisuellt sediment som bara finns och som formar en lika slående bild av historiens materialisering i nuet som Benjamins ruin – det kollektiva minnets fossil. Ett minne och en historia som i fallet Eurikon aldrig ens blev ett kollektivs eftersom sändningarna endast nådde en begränsad skara utvalda tittare. Eurikons sköldpadda förblev en parallell bild som inte riktigt fick fäste i någon mytologisk struktur. På så sätt handlar *Television Without Frontiers* lika mycket om att rekonstruera som att dekonstruera en mytologisk struktur. Här får begreppet *reenactment* central betydelse.

¹⁶⁹ Barthes, Roland. 2007, 236.

¹⁷⁰ Ibid., 237.

Reenactment

I filmen *Videogramme einer Revolution* från 1992 skildrar Harun Farocki och Andrei Ujica upproret mot Nicolae Ceaușescu i Bukarest 1989 som snabbt utvecklas till full revolution. Men Farocki och Ujicas film är också ett mediehistoriskt dokument som består av material från rumänska tv-arkiv och amatörfilmare som dokumenterade händelserna på gatorna i Bukarest, ofta från hustak, snett uppifrån. Under revolutionens mest intensiva dagar filmades nästan alla avgörande händelser i staden – mellan den 21 december, när Ceaușescu gjorde sitt sista framträdande på balkongen i regeringspalatset, och 26 december. Samtidigt ockuperade demonstranter den statliga tv-stationen i Bukarest och sände oavbrutet under dessa 120 timmar. Visst hade många av 1900-talets viktiga ögonblick filmats eller fotograferats, inte minst de väpnade konflikterna, men här skedde det från befolkningens perspektiv och i en omfattning som aldrig tidigare hade skett – mycket tack vare videokameran som mot slutet av 1980-talet blivit allt billigare och enklare att använda. Men det handlade inte bara om att händelserna dokumenterades utan också om hur videomaterial och uppdateringar distribuerades genom tv-sändningar och på så sätt blev en del av det revolutionära förloppet. Att motståndsrörelsen så tidigt kunde ta kontroll över tv-stationen hade stor betydelse för allmänhetens stöd för revolutionen. Det är svårt att inte komma att tänka på The Last

Poets låt *When The Revolution Comes* från 1970, även om den grundar sig i en helt annan tittarerfarenhet:

When the revolution comes
Some of us will probably catch it on TV,
with chicken hanging from our mouths
You'll know it's revolution because
there won't be no commercials
When the revolution comes

Sedan dess har videomaterial fått en allt viktigare roll vid sociala och politiska uppror eftersom både kameran och distribution av bilder har blivit nästan symbiotiska med tillvaron för många människor i världen. Inte ens totalitära regimer kan nöja sig med att kontrollera tryckta upplagor och etermedia eftersom materialet i vilket fall sprids via sociala plattformar och användargenererade kanaler som är svåra att stoppa utan att helt stänga ner viktiga infrastrukturer. Inte minst skedde detta under den våg av motståndsrörelser i Nordafrika och Mellanöstern som inleddes 2010, med krav på bland annat regeringsavgångar och demokratiska reformer, och som kom att kallas den arabiska våren. Eller mer nyligen när Hongkongbor hösten 2019 gav sig ut på gatorna i protest mot lagförslag som skulle öka den kinesiska statsapparaten kontroll över regionen. I dessa förlopp aktiverades den audiovisuella distributionen – televisionen eller sociala medier – som händelseteknologier. De är samtidiga och medskapande i det historiska förloppet.

Det här avsnittet placerar iscensättningen i ett fält inom framför allt bildkonsten som återskapar händelser, förlopp, situationer eller relationer i det förflutna för att på olika sätt ställa dem i relation till en samtid. Det är en genealogisk metod som jag delvis vill knyta till televisionen, men det börjar i ett annat slags masspektakel.

Stormningen av Vinterpalatset, som genomfördes i Sankt Petersburg 1920, ett par år efter det faktiska övertagandet av palatset, kan knappast beskrivas som kritisk även om den drastiskt underkänner en, ur de revolutionära rörelsernas synvinkel, korrumpierad borgerlig politik. Det var en massiv iscensättning, ett mytiskt monument över massans frigörelse. För Nikolai Evreinov, som ledde produktionen, var det också ett sätt att överbrygga den socialt och kulturellt definierade gränsen mellan liv och teater. Till skillnad från den samtida Brecht som också försökte bryta igenom den osynliga vägg som skiljer publiken från scenen, men som ville att teatern skulle generera kritisk reflektion, menade Evreinov att livet i sig var teatraliskt – lika mycket i naturen som i samhället. Teatraliteten är, enligt Evreinov, inte bara en estetisk form för att framkalla en kritisk medvetenhet utan också en grundläggande del av det levande.¹⁷¹ Teatern tjänade revolutionen och revolutionen tjänade teatern; båda tjänade livet.

Iscensättningen utspelade sig utomhus på Uritskijtorget framför Vinterpalatset i Sankt Petersburg. Man ansträngde sig för att göra skådespelet levande: maskingevär smattrade, lastbilar med dundrande motorer rusade över torget och som skådespelare engagerades en del av dem som deltagit i den faktiska stormningen. Men åskådarna var en lika viktig komponent eftersom de både representerade massan och var de som skulle erfa och sedan minnas ett slags komprimerad manifestation av historien. Under cirka en timme upplevde de hela det revolutionära dramat på en och samma plats, även om den faktiska revolutionen i första hand hade ägt rum någon annanstans. Palatset hade varit en relativt stillsam plats när strider rasade i St Petersburg. Det röda gardet väntade tills de flesta av regeringssoldaterna hade gett upp för att undvika egna förluster. Men iscensättningen handlade inte om att återskapa en faktisk händelse utan om att iscensätta en vi-

171. Se Evreinov, Nikolai. *The Theatre in Life*. Eastford: Martino Fine Books, 2013.

sion i det kollektiva minnet: ”att skapa en högre sanning, ett destillat av oktoberrevolutionens grundläggande värden i en enda symbolisk händelse.”¹⁷²

Nu, tre år efter stormningen, har nästan hundratusen människor samlats på torget framför palatset. En skur av kanonsalvor bryter tystnaden och en jättelik orkester börjar spela. Dramat är koncentrerat till två plattformar, en röd och en vit. Först introduceras den vita sidan: ett hundratal strålkastare monterade på de omgivande byggnaderna slås på och utflödar ett bländande sken. Den tillförordnade regeringschefen Aleksandr Kerenskij och hans styre skildras som korrupt och maktfullkomligt. Men uppmärksamheten flyttas snart mot den röda plattformen där ett drama utspelar sig i små kollektiva formationer, varje formation bildas av en grupp skådespelare; det finns inga individer. Några hundra arbetare strömmar ut från fabriker som byggts upp som en fond. Plötsligt stannar de upp. De lyssnar efter något. Ett ögonblicks tystnad och sedan en svag melodi. Knappt hörbart spelar orkestern *Internationalen*, liksom på avstånd, men ljudet växer till ett öronbedövande rop: ”Lenin! Lenin! Lenin!”. Åskådarna ropar tills orden löses upp i ett enda mullrande dån. Under tiden har den röda plattformen förvandlats, strålkastarljuset har intensifierats och den kaotiska floden av lemningar som rör sig på scenen börjar organisera sig och samlas kring en röd banderoll. När *Internationalen* bryter ut i full kraft har tumultet blivit ett rött garde. De attackerar de vita. Kerenskij försöker samla sin regering men scenen svajar. Männerna som samlats tumlar och faller. Kerenskij rymmer i en bil som stått och väntat framför scenen. Ministrarna följer efter i en annan. Under tiden intensifieras kampen mellan det röda gardet och de vita soldaterna. Ljuset tänds inuti palatset och projicerar en skuggstrid på fönstren. Olika faser i revolutionen

172. Corney, Frederick C. *Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 2004, 76. Min översättning av: ”... to produce a greater truth, the distillation in a single emblematic event of the October Revolution’s essential qualities.”

utspelar sig mot olika fönster och gradvis ökar de rödas övertag. Det är ett filmiskt förlopp där själva byggnadens fönster blir ett kollage av bildskärmar. När hela den vita armén har besegrats är revolutionen fullbordad. Pansarkryssaren Aurora som har lyst upp palatset bakifrån, från floden, riktar om sina strålkastare ovanför taket. Där, mot den mörka himlen, vajar en jättelik röd banderoll.¹⁷³

Sedan *Stormningen av Vinterpalatset* genomfördes har begreppet *reenactment* fått en stor betydelse i både konstfältet och populärkulturen, inte minst genom tv-produktioner där man på olika sätt har iscensatt historiska situationer och förhållanden. Det är ofta blandningar av historisk dokumentär, rollspel och reality-tv. I ett brittiskt public service-sammanhang finns till exempel *Coal House* (2007) där några familjer lämnar sin bekväma samtidstillvaro och flyttar in i ett hus på en walesisk kolgruveort, iscensatt som vore det 1927 och där alla män som är över 14 år måste arbeta i gruvorna. Eller *24 Hours in the Past* (2015) där sex brittiska kändisar under ett dygn får uppleva hur det är att leva i fattigdom under den viktorianska eran. Det kan betraktas som ett sätt skapa intresse och kunskap om historiska levnadsförhållanden hos en bredare publik, men har också kritiserats för att producera falsk autenticitet.¹⁷⁴

Formatet och den kritiska diskussionen har en lång historia. I *Tv: teknik och kulturell form* diskuterar Williams dramadokumentären som en tv-specifik företeelse vilken bygger på vad han beskriver som en inneboende förmåga hos televisionen att ”gå in

173. Se Arns, Inke, Chubarov, Igor och Sasse, Sylvia (red.). *Nikolai Evreinov & Others: "The Storming of the Winter Palace"*. Zürich: Diaphanes, 2017. Corney, Frederick C. *Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 2004, 75–78. Stites, Richard. *Revolutionary Dreams: Utopian Visions and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 1989, 96–97.

174. Se exempelvis Cook, Alexander. The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History. I *Criticism*. Vol 46, nr 3, 2004: 487–496.

i en situation och visa vad som faktiskt händer där.”¹⁷⁵ Visst kan sammanblandningen av format – oklara relationer mellan verklighet och fakta – skapa förvirring men, menar Williams, att dra en absolut gräns mellan dessa kategorier innebär också en fiktion om verkligheten. Här etableras en för televisionen specifik möjlighet som förstärks av dess omedelbarhet och flödeslogik.

Så även om jag här utgår från en snävare förståelse av reenactment – ett upprättande av en situation som ett slags kritisk tolkning och undersökning av en händelse, en process eller ett fenomen genom performance eller iscensättning – bör dessa praktiker likväl betraktas i relation till hur televisionen förändrar berättelsen om verkligheten, och hur den berättas. I likhet med hur Wallace menar att televisionen skapar nya förutsättningar för den amerikanska romanen har den också format ett filmiskt och sceniskt berättande som flyter mellan kommentar, reportage, dokument och drama. Detta är visserligen inget nytt som kommer med televisionen, men dess förmåga att glida mellan perspektiv och uttrycksformer skapar nya och mer effektiva förutsättningar för en sådan gestaltning. Därtill innebär televisionen som händeseteknologi ett format som effektivt kan iscensätta den sortens masspektakel som *Stormningen av Vinterpalatset* representerar, det vill säga en apparat som förstärker mytologier och genererar kollektiva berättelser om verkligheten hos en bred allmänhet, propagandistiska eller ej.

Peter Watkins nästan sex timmar långa dokumentära iscensättning som blev filmen *La Commune (de Paris, 1871)* från 2000 är en kritisk rekonstruktion av de centrala händelserna i Pariskommunen 1871. Här skildras hur proletariatet sätter sig upp mot de styrande, den revolutionära euforin och hur regeringsstyrkor småningom slår ner upproret. Till sitt innehåll är det en produktion som inte är helt olik Evreinovs iscensättning, men hos Watkins är anakronismen ett centralt och avgörande grepp.

Till skillnad från iscensättningen i BBC:s historiska reality-tv ger Watkins inte sken av att presentera verkligheten som den var. Redan den inledande sekvensen låter oss förstå att iscensättningen genomförs i en studio många år efter att den historiska händelsen ägde rum. Produktionens kommunarder hade värvats bland aktivister och politiskt militanta i Frankrike; borgare och regeringssoldater rekryterades genom att man satte ut en annons i tidningen *Le Figaro* och frågade efter personer som tyckte att det var bra att kommunen hade slagits ner.

Alla medverkande bär tidstypisk kostym och rekvisita – ser det ut som i alla fall – men hela berättelsen är gjord som ett nyhetsreportage för tv: intervjuer med människor på gatan och reportrar med mikrofoner som försöker få en kommentar i händelsernas mitt. Här finns två tv-kanaler, å ena sidan statstelevisionen Versailles TV som kommenterar och analyserar händelserna med hjälp av experter i en studio, å den andra Commune TV som befinner sig i händelsernas mitt och söker kommunardernas perspektiv. Iscensättningen vecklas ut i konflikten mellan två motsatta mediala perspektiv, den ena utan förankring och den andra utan analys.¹⁷⁶

Till skillnad från Watkins tidigare filmer, som till exempel *Culloden* (1964) som med tv-reportagets formspråk skildrar ett fältslag som ägde rum 1746 där den brittiska armén slog ner det skotska jakobitupproret, är *La Commune (de Paris, 1871)* i mycket resultatet av en kollektiv process. De medverkande gjorde en stor del av efterforskningarna om Pariskommunen på egen hand. Watkins menade att det var viktigt eftersom det dels skulle skapa en mer nyanserad historia, dels ge de medverkande en erfarenhet som de också kunde använda för att analysera det nuvarande franska samhället – eftersom inte heller det lever upp till sitt ansvar att erbjuda medborgarna en demokratisk och deltagande process. I Watkins produktion är det alltså inte bara

175. Williams, Raymond. 2001, 66.

176. Se Watkins, Peter. *La Commune (de Paris, 1871)*. <http://p Watkins.mnsi.net/commune.htm#> (Hämtad 2020-09-19).

det förflutna som studeras och skildras utan även nutiden, en utforskande process som fördjupar metoden till något mer än ett narrativt format. Iscensättningen blir i sig ett möte som förflyttar perspektiv och genererar mening.

I kontrast mot den historiska dekoren och kostymen framträder nyhetsrapporteringen som en genre och ett format för att berätta en historia som är lika konstruerad som romanen eller spelfilmen. Så även om det ser ut att handla om dåtid är det minst lika mycket filmens samtid som iscensätts, och historien blir en kontrasterande dekor. Det är ett sätt att använda ett historiskt material som tycks hämtat från Brecht, det vill säga en metod för att skapa kontraster och perspektiv som hjälper publiken att se kritiskt och tolka inte bara den föreställning de ser utan även samhället de lever i.

Jeremy Dellers *The Battle of Orgreave* (2001) använder sig också av tv-produktionen som format, både som ett sätt att dokumentera ett reenactment och för att spegla det kollektiva minnet av en faktisk händelse. Verket var ett försök att återskapa en konfrontation mellan strejkande gruvarbetare och polis som ägde rum i Orgreave 1984, och det sändes senare som ett dokumentärreportage på brittiska BBC.¹⁷⁷

Iscensättningen syftade inte till att återskapa hela den historiska situationen utan avgränsades till händelserna under en dag. Deller samarbetade med amatörhistoriesällskap som ägnar sig åt att återskapa historiska händelser, i huvudsak fältslag. De viktigaste samarbetsparterna var dock de gruvarbetare och poliser som hade varit delaktiga i konfrontationerna på 1980-talet. *The Battle of Orgreave* innehöll flera olika manifestationer: iscensättningen av fysiska sammandrabbningar, filmen som regisserades av Mike Figgis – samproducerad av Artangel och UK Channel 4 – och en social sammankomst komplett med öltält och allt. Här fanns även åskådare som såg på när det hela utspelade sig.

¹⁷⁷. Se: Figgis, Mike. *The Battle of Orgreave* (film). 2001. <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnLjg> (Hämtad 2016-01-08).

Deller har beskrivit verket som ett sätt att ”gräva upp ett lik och ge det ett ordentligt post-mortem”.¹⁷⁸ Deltagarnas instruktioner var ganska öppna men man krävde en professionell inställning liksom en överenskommelse att hålla sig till en viss struktur och att följa en klädkod. Eftersom projektet omfattade så många delar och ett stort antal deltagare med olika och delvis motstridiga ärenden, blev berättelsen och det faktiska resultatet oförutsägbart. *The Battle of Orgreave*, och det sätt som iscensättningen bearbetar det kollektiva minnet och söker möten, var alltså i många avseenden en skildring av kaos och oordning. Kanske ligger dess specifika precision just i den flexibilitet och den öppna form som tillät motsägelser och vitt skilda perspektiv att samexistera.

Ett annat, senare exempel, är Marcus Lindeens dokumentärfilm *The Raft* (2018) som skildrar ett experiment som gjordes 1973 och som utforskade våldets, aggressionens och den sexuella attraktionens sociologi. En del av experimentet bestod i att man sjösatte en flotte med fem män och sex kvinnor som drev ut över Atlanten. I Lindeens film har en modell av flottan byggts upp i en studio där några av deltagarna från det ursprungliga experimentet återförenas. Men frågan är vad som är motivet till att återskapa flottan. Det händer inte så mycket i studion som Lindeen bygger upp, särskilt inte i jämförelse med och i relation till det ursprungliga experimentet. Det finns likheter mellan *The Raft* och *The Battle of Orgreave*, men medan Lindeen huvudsakligen använder sitt reenactment som en narrativ strategi, ett sätt att erinra och visualisera en situation, syftade Deller till att aktivera ett socialt möte och producera en form för att hantera en konflikt som fortfarande är ett öppet sår. Hos Deller finns ett intresse för erfarenheten framför berättelsen. Som curatorn Grégory Castéra uttryckte det i en konversation: ”*The Battle of Orgreave* handlade först och främst om försoning.” Genom att reproducera

¹⁷⁸. Deller, Jeremy. *The Battle Of Orgreave*. http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php (Hämtad 2016-01-08).

konfrontationen tillsammans med människor som var involverade i den historiska händelsen bidrog iscensättningen med utbyten av perspektiv och skapade möten och tolkningar som åtminstone skulle kunna innebära begynnelsen till en ömsesidig förståelse av situationen och de respektive gruppernas villkor.

Andra reenactmentpraktiker placerar sig närmare social intervention och aktivism, som Alexandra Piricis *Arbetets Monument* som uppfördes första gången i Göteborg 2015 eller Kathleen Chang och Suzanne Lacy *The Life and Times of Donaldina Cameron* som iscensattes 1977 i San Franciscobukten. Piricis verk, som även det producerades av Statens konstråd, utgår ifrån industriarbetares rörelsemönster och beskrivs som ett monument över den industriella produktionen, lagrad i levande kroppar och utförd som en repetitiv akt i stadsrummet. *The Life and Times of Donaldina Cameron* iscensattes inför en publik som befann sig på en färja på väg mot Angel Island, landningsplats för många av de som invandrade till Nordamerika från Asien. Verket var en del i utställningen *(H)er-rata*, producerad som en kritisk respons till en utställning på San Francisco Museum med platsspecifik konst som helt hade uteslutit kvinnliga konstnärer.

När färjan med publiken närmar sig Angel Island seglar en skonare med två kvinnor förbi i riktning mot ön – en vit missionär och en kinesisk kvinna. De ser ut att vara från ett föregående sekel. Publiken går småningom i land på ön och samlas snart kring de två kvinnorna som redan har funnit sig till rätta där. Här iscensätts två delvis fiktiva perspektiv: Lacy gör en tolkning av Donaldina Cameron och hennes strävan att undsätta kinesiska flickor som smugglades in i landet för prostitution och slaveri, och Chang återberättar en rekonstruktion av en avlägsen släktings flykt från Kina till den nya världen. En komplex väv av rasistiska strukturer vecklas ut där missionärerna ofta var det enda hoppet för kvinnorna, en hjälp som kom till priset att tvingas fjärma sig från sin historia och sitt kulturella sammanhang för att istället omfamna ett liv som kristen. Efteråt bjöds publiken in till

te och diskussion om hur olika aspekter av ras och kön i 1970-talets Kalifornien skapade hinder för intersektionell organisering. I Lacy och Changs version av reenactment finns med andra ord också ett pedagogiskt element där åskådarna uppmanas att omsätta iscensättningen i ett gemensamt samtal, och ytterst till sociala och politiska strategier. Det är med andra ord ett sätt att förhålla sig till historien som oavslutad, där även åskådaren involveras i den kritiska processen.

Även om reenactments ofta betonar erfarenheten av en situation eller händelse med en monumental eller antikvarisk effekt, är den inom konstfältet framför allt en kritisk metod, eller möjligen en genealogisk. Jag tänker på Friedrich Nietzsches *Till moralens genealogi* där han skriver fram en kritisk diskurs om begreppet *moral* genom en historiskt skiftande maktdynamik.¹⁷⁹ Den moralens historia som Nietzsche beskriver är ingen utveckling mot en högre medvetenhet eller en evolutionär förfining, och den är inte heller ett sökande efter ett moralens ursprung – det vill säga föreställningen om en essens som föregår det diskursiva, och som också föregår ett materiellt, historiskt tillstånd. Tvärtom handlar genealogin om att visa att det inte finns något essentiellt moraliskt fundament. Moral härleds till ett begrepp om makt och en dominerande ordning som inte är statisk utan diskontinuerlig – ungefär det som Gramsci senare kommer kalla för hegemoni. Foucault beskriver genealogi som

att identifiera olyckorna, de minimala avvikelserna – eller motsatt, hela omsvängningar – misstagen, de oriktiga bedömningarna och de felaktiga beräkningar som gav upphov till allt det som fortsätter finnas och vara värdefullt för oss; det är att upp

179. Nietzsche, Friedrich. *Till moralens genealogi: en stridsskrift i Samlade skrifter Band 7*. Översatt av Peter Handberg. Stockholm: Symposion, 2002.

täcka att sanning eller varande inte ligger till grund för vad vi vet och vad vi är, utan olyckshändelser.¹⁸⁰

Det handlar här inte om ett sätt att förhålla sig till historien och tillblivelsen av olika fenomen utan ett begrepp om just historien som diskontinuerlig, instabil och splittrad och som därför är ett verktyg för att demontera anspråk på grundläggande sanningar.

I inledningen skriver jag att texten har en större kapacitet att hantera en genealogisk metod än exempelvis filmen eller iscensättningen; begreppet *genealogi* står ofta i relation till arkiv och styrande strukturer. Förslaget här är att reenactment ringar in ett annat slags genealogisk praktik som framhäver levd erfarenhet framför strukturella och textuella förhållanden. Då är det avgörande i Watkins *La Commune (de Paris, 1871)* att de medverkande involveras i efterforskningarna så att förloppet liksom inbegriper deras erfarenheter, vilket också är det av de exempel jag tagit upp som ligger närmast iscensättningen av *Television Without Frontiers*. De medverkande har rekryterats från sammanhang som står i relation till Eurikon, och det finns en idé om en korrelation mellan ett samtida sammanhang och Eurikons sammanhang. Däremot har de som medverkar inte involverats i processen på det sätt som Watkins gör; i *Television Without Frontiers* står de medverkandes erfarenheter snarast i kontrast mot och dialog med en historisk fond.

Samtidigt är jämförelsen problematisk eftersom det handlar om så vitt skilda historiska sammanhang som skapar olika förutsättningar för en iscensättning, liksom *Stormningen av*

Vinterpalatset och *The Battle of Orgreave* kretsar *La Commune (de Paris, 1871)* kring en våldsamt konfrontation mellan två sidor som de medverkande redan har tagit eller måste ta ställning för. Eurikon saknar en sådan konfrontationens dramatik och ställningstagandet är mer komplicerat. Det finns ingen distinkt sida att stå på och heller ingen tydlig konflikt som behöver hanteras, däremot en mängd positioner och förhållanden – frågor om Europa och översättning, om mediala strukturer och sammanhang – som de medverkande måste ta ställning till. Jag föreställer mig att det skapar ett kritiskt perspektiv, genom resonans och dissonans.

Vad för slags ställningstagande det genererar hos en åskådare är naturligtvis mindre säkert, och det kanske inte heller är eftersträvsvärt att försöka uppnå en specifik reaktion. När Brecht talar om att den episka teatern vill framkalla en reaktion hos åskådaren handlar det i första hand om att sätta en omvärdering av tillvarons förutsättningar i rörelse.

Vid ett tillfälle lämnar en man biografialongen mitt i en visning av *Television Without Frontiers*. På väg ut får han syn på mig och börjar prata med rätt hög röst: ”Det var helt meningslöst! Helt obegripligt faktiskt! Det är fantastiskt! Det måste jag ju säga i alla fall. Helt fantastiskt att något kan vara så meningslöst. Jag förstod ingenting! Men det är fantastiskt!” Han ser glad ut, ler med hela ansiktet, men verkar samtidigt så aggressiv att jag har svårt att förstå vad han menar. Om han kanske skojar eller uttalar någon sorts ironisk kritik av filmen. Eller om han helt enkelt är arg. Jag svarar trevande, försöker få grepp om stämningen. Och nu är det som att han faktiskt blir arg, eller frustrerad över att jag inte förstått vad han vill säga, och kanske därför börjar han jämföra filmen med Johan Rencks historiska dramaserie *Chernobyl* (2019) som nyss hade haft premiär på HBO. Det är bra tv tycker han. ”Väldigt bra!” Och jag säger att jag håller med om att den var spännande och liksom aktualiserade en kuslig och ovisst tid i min barndom som jag inte har tänkt så mycket på under många år. Men jag kontrar också med att det är en märklig jämförelse eftersom det ju är en helt annan typ av produktion.

180. Foucault, Michel. Nietzsche, Genealogy, History. I *The Foucault Reader*. Översatt av Donald F. Bouchard och Sherry Simon. Rabinow, Paul (red.), 76–100. New York: Pantheon Books, 1984, 81. Min översättning av: ”... to identify the accidents, the minute deviations – or conversely, the complete reversals – the errors, the false appraisals, and the faulty calculations that gave birth to those things that continue to exist and have value for us; it is to discover that truth or being does not lie at the root of what we know and what we are, but the exteriority of accidents.”

”Om alla historier berättas på det där hyperrealistiska sättet blir världen väldigt förenklad”, försöker jag med som svar. Han ser på mig med djup misstro, fast det är också tydligt att han inte ens reflekterar över vad jag just har sagt. Och så säger jag att *Chernobyl* mest reproducerar det vi redan vet med dramats konserverande effekt, ungefär så. Jag vill väl provocera honom lite, med en rätt snygg Brecht-hänvisning dessutom. Men det gör honom bara ännu mer ur balans. Han är verkligen inte sugen på att inleda en dialog. ”Men det här är ju helt obegripligt. Helt fantastiskt alltså”, upprepar han igen för kanske femte gången, och går sedan därifrån.

Faktum är att han gjorde mig förvirrad och efteråt önskar jag att jag tydligare hade artikulerat vad jag saknar i Rencks historieberättande, bland annat att han inte använder sig av den kritiska kraft som finns i televisionens förmåga att glida mellan format och perspektiv, det vill säga dess destabiliserande funktion som jag i nästa avsnitt ”Kritik” knyter an till Brecht och hans föreställningar om den teatrala situationen som ett sätt att aktivera ett kritiskt tänkande. Renck skapar snarast en sömlöshet, en sluten och sammanhållen värld som stabiliserar istället för att ifrågasätta, vilket framstår som särskilt motsägelsefullt med tanke på den historiska ruin som han skildrar – ett pågående läckage som kommer fortsätta i mer eller mindre en evighet.

Följande avsnitt söker också låta televisionen och idén om händelseteknologin, tittandets poetik och idén om den allegoriska impulsen, närma sig det teatrala och begreppet *anordning*: om iscensättningen är en anordning som inte i första hand drivs av en diskret observatör eller auteur, utan är sammansatt av människor och djur, och av tekniska, estetiska och institutionella funktioner, vad gör den i så fall om den ska betraktas genom begreppet *kritik*?

Kritik

I de föregående avsnitten har iscensättningen framställts som ett kritiskt visande där allegori, reenactment och television på olika sätt definierar och driver undersökningen. I det som följer söker jag mer specifikt vad kritiskt visande innebär. Jag samlar också ihop några av de troper och begrepp som lämnats utspridda i texten.

I likhet med Brecht tänker jag att det är i görandet som kritiken sker. Brechts korta text om dialektisk kritik beskriver kritik som att försätta något i kris, där krisen är ett tillstånd som öppnar för handling, ett tillstånd där vi kan engagera oss och på det sättet begripa.¹⁸¹ En sådan kritik gränsar mot nödvändighet och den kritiska rörelsen bildar ett slags flyktlinje som söker något annat – vad som helst – för att vi måste göra det. I krisen får vi syn på tillvarons orimlighet och handlingen sker närmast instinktivt eftersom det inte finns någon annan utväg. Brechts kritiska iscensättning går ut på att framkalla en sådan nödvändighet i teatterrummet. Här finns ett antagande om att om åskådarna, som för Brecht primärt är arbetarklassen, genom teatern blir varse sin belägenhet och tillvarons förutsätt-

181. Brecht, Bertolt. *Dialectical Critique*. I *Brecht on Art and Politics*. Översatt av Laura Bradley, Thomas Kuhn och Steve Giles. Kuhn, Thomas och Giles, Steve (red.), 104–105. London: Methuen, 2003.

ningar, då kommer de också att agera utifrån den medvetenheten. Brechts metod handlar om att söka former för ett sådant medvetandegörande.

Inom den kritiska filosofin, hos bland andra Immanuel Kant, handlar kritiken istället om att begrunda förutsättningar, villkor och begränsningar hos tankeverk och föreställningar. Här undersöks implicita strukturer eller tankeelement, en metod som överlappas av Brechts idé om teatern genom att den handlar om att urskilja och medvetandegöra förutsättningarna för till exempel handlandet. Däremot är det kritiska tänkandets riktning och ärende annorlunda. Det ligger nära till hands att beskriva det som en mer passiv form av kritik, men det vore att likställa tänkande och passivitet på ett olyckligt sätt. Det kritiska tänkandet är i allra högsta grad aktivt, men det förutsätter att det sker från en position utanför det som är föremål för tankeakten. Detta är också ett inneboende problem, eftersom de förutsättningar som är föremål för en kritisk filosofi också är del av kritikens förutsättningar.

Marx avslutar sina ”Tesar om Feurbach” med ett ofta citerat stycke som lyder: ”Filosoferna har bara tolkat världen på en rad olika sätt, men det gäller att förändra den.”¹⁸² Den utgångspunkten blir senare viktig för Frankfurtskolan och den kritiska teorin, hos tänkare som Theodor Adorno, Max Horkheimer och småningom även Habermas. Det vill säga att kritiken måste handla både om att utforska hur begrepp och föreställningar om världen är konstruerade och om att driva fram en samhällsförändring genom att tillvaron blir belyst som historiskt och ideologiskt betingad. Marx korta reflektion kan alltså tolkas som en uppmaning att föra kritiken i den riktning som Brecht föreslår – att även den filosofiska kritiken bör sträva mot att göra handlingen nödvändig.

Men det finns en annan möjlig tolkning som istället berör förståelsen av tittandet. Jag tänker att kritik alltid på något sätt utgår från tittande och åskådaren, att den förutsätter ett avstånd som gör kritikens föremål synligt. Tittande och åskådare ska då förstås i bred mening som ett förhållningssätt och ett tillstånd. Och här vill jag återknyta till det som jag benämnt som en tittandets poetik hos de Certeau, det vill säga tittandet som ett medskapande och omformande av verkligheter som också står i relation till ett kritiskt visande. Ur ett sådant perspektiv kan kritik aldrig vara ett neutralt betraktande utan innebär alltid ett (om)formande och en (om)förhandling av verkligheter. De Certeaus position är mer diffus och oformlig än Brechts; det är ingen explicit metod utan snarast en impuls som finns implicit i allt tittande. Men den kan, om jag tar vid där avsnittet ”Allegori” avslutas, också om sättas som en allegorisk impuls, som i sin tur skulle kunna utgöra en öppning mellan konstnärlig praktik, tittandets poetik och kritiskt tänkande. Formen för ett sådant görande kan benämnas som en kritisk poetik. Att söka grepp om en kritisk poetik handlar om att definiera en kritik som inte i första hand är en produktion av utsagor om något utan snarare pågår i en situation.

I avsnittet ”Television” ovan använder jag mig av begreppet *anordning* när jag beskriver studiosituationen, där manuset och den redigering som pågår under och efter händelsen är grammatologiska och administrativa processer som organiserar situationen i system och kronologier. Emellertid har studiosituationen som händelse inte någon given ordning även om stora ansträngningar görs för att upprätthålla den. Om manus och redigering är territorialiserande och stratifierande så är alltså iscensättningen deterritorialiserande och rhizomatisk. I den här relationen uppstår det som Brecht beskriver som en kris, framför allt en kris i representationen, men också en återspeglning av den både territorialiserande och deterritorialiserande rörelse som definierar en tittandets poetik hos de Certeau. Jag söker ett slags ordnad instabilitet.

¹⁸² Marx, Karl. *Tesar om Feurbach*. I *Människans frigörelse: ett urval ur Karl Marx skrifter* av Sven-Eric Liedman. Översatt av Sven-Eric Liedman. Göteborg: Daidalos, 1995.

Brechts teater vilar på en snarlik konflikt mellan berättelse och situation. Han vill riva ner den osynliga vägg som skiljer publik och scen. Åskådarna ska befinna sig i situationen, samtidigt behöver de också befinna sig utanför i betydelsen att det krävs en förskjutning för att sammanhanget ska bli synligt som situation och struktur. Brechts idé om främmandegörande, det vill säga att framställa det som tas för givet som främmande, blir då avgörande. Främmandegörandet är också en metod för att bryta med det som Brecht betraktar som en borgerlig teaterinstitution och som enligt honom snarare förstärker rådande strukturer än ifrågasätter dem. Han refererar till den borgerliga teatern som dramatisk och ser den som grundad i Aristoteles poetik:

Den dramatiska teaterns åskådare säger: – Ja, så har jag också känt det. – Sådan är jag. – Det är bara naturligt. – Så kommer det alltid att vara. – Den här människans lidande gör mig upprörd därför att det inte finns någon utväg för henne. – Det här är stor konst: där är allt självklart. – Jag gråter med den gråtande, jag skrattar med den skrattande.¹⁸³

Istället för en sådan teater utan utväg söker Brecht vad han kallar en episk teater. Han vill inte att publiken ska identifiera sig med skådespelets gestalter och genomlida förloppet genom dem, utan att publiken ska se det som sker, och de ska se gestalterna, relationerna och händelseförloppet med en kritisk blick riktad mot föreställningens premisser. Helt enkelt att det uppstår en kris som i grunden ifrågasätter varför de olika rollerna agerar som de gör och hur det hade kunnat vara annorlunda:

Den episka teaterns åskådare säger: – Det hade jag inte tänkt mig. – Så där får man inte göra det. – Det är högst besynnerligt,

183. Brecht, Bertholt. Förströseteater eller undervisningsteater. I *Om teater: Texter i urval av Leif Zern*. Översatt av Brita Edfelt. Stockholm: PAN/Norstedts, 1975, 62.

nästan otroligt. – Det måste få ett slut. – Den här människans lidande gör mig upprörd, eftersom det ändå finns en utväg. – Det är stor konst: här är ingenting självklart. – Jag skrattar åt den gråtande, jag gråter över den skrattande.¹⁸⁴

I den klassiska tragedin var allt redan förutbestämt och det som fanns att förhålla sig till var det olösliga i dilemmat. Fram till det att Oidipus sticker ut sina egna ögon har hans liv varit en enda lång strävan att undvika just det som redan var bestämt, och detta trots att han inte ens känt till vad som väntade. Dottern Antigones öde var avgjort redan innan hennes far kom till världen. Inte ens de mäktigaste av antikens gudar, som kunde se tiden liksom utifrån, rådde på moirerna som spann ödet. Så lyckades till slut Zeus störta titanernas valde även fast Kronos gång på gång ätit upp sin avkomma för att hindra den son som skulle bli hans fall, och så skulle Zeus också bli störtad eftersom det alltid redan var så. Publiken kände till historierna och gick till teatern för att höra vackra gestaltningar. Som det heter i Antigone: ”Ödet hinner upp alla till slut.”¹⁸⁵ Men det är ett ställningstagande som naturligtvis inte begränsar sig till den klassiska litteraturen; det går också att applicera på den mer sentida filmens, televisionens och litteraturens konventionsstyrda och statiska relationer.

Brechts värld var däremot föränderlig och historien kunde i varje situation ta en annan riktning; det var teaterns uppgift att visa att de sociala strukturerna gick att förändra. Om folkbildningen som den beskrivs ovan vilar på ett borgerligt bildningsideal – även om den också syftar till en emancipatorisk rörelse – skulle Brechts teater kunna beskrivas som grunden till ett anti-borgerligt bildningsprojekt. Det vill säga ett bildningsprojekt som inte bara vill förmedla ett kritiskt perspektiv och en kun-

184. Ibid., 62–63.

185. Hagström-Ståhl, Kristina (regi). *Antigone* (teateruppsättning). Göteborgs Stadsteater (2019-09-27).

skap om tillvarons förutsättningar, utan också riva ner den borgerliga hegemoni som Brecht ser förkroppsligad i den dramatiska teatern.

När Hall dekonstruerar begreppet neutralitet inom public service-media framträder ett komplex av lojaliteter: ideologiska och institutionella strukturer som bestämmer förutsättningarna för neutralitet. Samma sak gäller för begreppet *kritik*, det vill säga att kritiken alltid sker utifrån en viss horisont som är såväl ideologisk som institutionell och relationell. Brecht vill inte ge åskådaren en sådan domarposition som står över faktiska konflikter och skeenden. Han söker en rörelse, en riktning.

Teaterns kritiska kapacitet handlar hos Brecht både om hur en historia berättas och hur den sätts samman, men också om förskjutningar som äger rum på scenen och som förmår publiken att se hur de olika komponenterna är konstruerade och relaterade. Bourdieu pekar på en annan tendens hos televisionen som han menar döljer genom

att visa andra saker än vad den borde om den gjorde vad den anses göra, det vill säga informera; eller att visa vad den bör visa men på ett sådant sätt att den inte visar det eller gör det betydelseöst, eller genom att konstruera det på ett sådant sätt att det ges en innebörd som inte svarar mot verkligheten.¹⁸⁶

Han föreslår att det har att göra med televisionens jakt på dramatisk effekt, dess konstruktion av verkligheten som en serie betydelsemättade händelser som ger tittaren en känsla av tillgång till verkligheten men som inte visar något annat än ett spektakel. Därför är också televisionen en effektiv produktion av mytologier, det vill säga ideologiska representationer som präglar människors uppfattning om verkligheten.

¹⁸⁶ Bourdieu, Pierre. 1998.

Det handlar om att blottlägga mytologier och därför vill Brecht, liksom Bourdieu, ta avstånd från det dramatiska som han alltså menar har en motsatt effekt. I det sammanhanget är främmandegörandet ”en teknik som tar mänskliga sociala händelser och framställer och definierar dem som överraskande, något som kräver förklaring, som inte kan tas för givet, helt enkelt inte naturligt”.¹⁸⁷ Främmandegörande är ett kritiskt visande som, menar Brecht, låter åskådarna känna och uppleva något annat än det som utspelar sig och som de med den utgångspunkten kan kritisera ur ett socialt perspektiv. Brecht använder sig av en trafikolycka som exempel, där ett ögonvittne försöker demonstrera vad som har hänt för en grupp åskådare som strax efteråt har samlats på platsen:

En av åskådarna kanske säger: ”Men om offret gick ner från trottoarkanten med sin högra fot, som du visade att han gjorde ...” Personen som demonstrerar kanske då avbryter sig och säger: ”Jag visade hur han gick ner med sin vänstra fot.” Genom att i sin demonstration argumentera om vilken fot han faktiskt tog steget med, och dessutom hur offret själv agerade, kan demonstrationen förändras så att främmandegörandeeffekten uppstår. Detta åstadkoms genom att den som demonstrerar nu uppmärksammar sina rörelser exakt, utför dem noggrant, förmodligen långsamt; på så sätt gör han den här lilla

¹⁸⁷ Brecht, Bertholt. *The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre. I Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Översatt av Jack Davis, Romy Fursland, Steve Giles, Victoria Hill, Kristopher Imbrigotta, Marc Silberman och John Willett. Marc Silberman, Steve Giles och Tom Kuhn (red.), 203–211. London; Bloomsbury Methuen Drama, 2015, 208. Min översättning av: ”... a technique of taking the human social incidents to be portrayed and labeling them as something striking, something that calls for explanation, that is not to be taken for granted, not just natural.”

bisaken främmande, betonar dess betydelse, gör den viktig att uppmärksamma.¹⁸⁸

Brecht menar att främmandegörande inte är någon uppfinning, inte någon teknik som strikt hör till teatern eller konsten i stort, utan den finns implicit i människors sätt att förhålla sig till och samtala om det som sker i omgivningen. Främmandegörandet kan på så sätt beskrivas som en kritisk kapacitet eller impuls som är lika vardaglig som tittandets poetik är hos de Certeau. Det är så vi får syn på saker och det är så vi kan granska och ifrågasätta. Den episka teatern är en metod som förstärker den kapaciteten och riktar den mot de strukturella förutsättningar som definierar tillvaron.

Det är inte bara Brecht som använder sig av begreppet *främmandegörande* vid den här tiden, några årtionden in på 1900-talet. De ryska formalisterna och i synnerhet litteraturkritikern Viktor Sklovskij tillämpar det snarlika begreppet *ostranenie* som för honom definierar den litterära texten och det som skiljer ett poetiskt språk från vardagsspråket.¹⁸⁹ Konsten står i opposition till det invanda; främmandegörandet skärper perceptionen och låter oss se saker som obekanta – det stör igenkännandet och skapar nya relationer. Brecht rör sig i motsatt riktning, från vardagen till teatern, genom att på teaterscenen introducera demonstrationens sätt att visa och förklara. Men det är inte demonstrationen i sig som är det viktiga här utan demonstrationens sätt att visa

188. Ibid., 208–209. Min översättning av: "One of the spectators might say: But if the victim stepped off the curb with his right foot, as you showed him doing ... The demonstrator might interrupt saying: I showed him stepping off with his left foot. By arguing about which foot he really stepped off with in his demonstration, and, even more, about how the victim himself acted, the demonstration can be so transformed that the V-effect occurs. The demonstrator achieves it by paying exact attention to his movements this time, executing them carefully, probably in slow motion; in this way he estranges the little sub-incident, emphasizes its importance, makes it worthy of notice."

189. Se Sklovskij, Viktor. *Theory of Prose*. Översatt av Benjamin Sher. Dalkey Archive Press, 1990.

visandet som Brecht vill göra till scenisk metod. Didi-Huberman skriver att visandet av visandet "innebär att göra bilden till en *fråga om kunskap* och inte om illusion".¹⁹⁰ Främmandegörande är att visa och att samtidigt skapa "kris i representationen"¹⁹¹ genom att visandet visas. Här syns en möjlig parallell till Owens idé om den allegoriska impulsen, det vill säga ett erfalande och en förmedling av en verklighet som redan är bild. Men också som en impuls som avbryter och öppnar för ett dekonstruktivt perspektiv, som stannar upp och bryter bildens illusion genom en form av dubblering.

De som medverkar i iscensättningen av *Television Without Frontiers* är inte primärt skådespelare; de har blivit ombedda att vara, eller kanske snarast spela, sig själva. Men de har också blivit ombedda att förhålla sig till television som ett teatralt sammanhang – vad det innebär att göra entré i en tv-studio – där glidningen mellan person och roll är flytande. Det är samma slags överlagring av bild som Wallace skriver om, att televisionen är en verklighet som alltid redan utspelar sig inför någon.

I essän "Vad är den episka teatern?" skriver Benjamin om att falla ur rollen: "Brecht säger: Skådespelaren måste visa en sak, och han måste visa sig själv. Han visar saken på ett naturligt sätt genom att visa sig själv; och han visar sig själv genom att visa saken."¹⁹² Bruno Ganz faller dubbelt ur rollen i Huyghes *L'Ellipse*; han visar sig själv men det jag han visar är så långt ifrån den Bruno Ganz som spelade Zimmerman att det också uppstår ett inre avstånd hos personen Ganz. En reflektion över relationen mellan film och liv.

Filmen är ett nästan alltför enkelt exempel när vi söker en bild av det främmande. Kanske var det också därför som filmens

190. Didi-Huberman, Georges. 2019, 55.

191. Ibid., 55.

192. Se Benjamin, Walter. Vad är den episka teatern?. I *Essayer om Brecht*. Översatt av Carl-Henning Wijkmark, 21–28. Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag, 1971, 27.

ontologi blev ett så centralt tema inom konsten under 1990-talet, som kännetecknades av kritiska bearbetningar av hur filmen reproducerar verklighet. *L'Ellipse* är en av dem. Jag minns också ett publiksamtal med Douglas Gordon där han berättar om verket *24 Hour Psycho* från 1993. Gordon hade befunnit sig hemma, jag tror att det var under en jul, och sett på film. Det var åtminstone vinter i hans berättelse. Den här kvällen satt han och tittade på Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960). Plötsligt kom han åt den knapp som brukade finnas på de flesta VHS-kontroller och som drar ner tempot så att filmen visas bild för bild. Och det är som att den där funktionen på något sätt blottar filmens inre; relationer inuti filmen som dolts av det snabba bildflödet gör sig gällande. I Deleuzes mening handlar det om relationen mellan singulära element som hela tiden destabiliseras eftersom de ingår i ett kontinuum, ett flöde. I motsats till tidiga fotografier som Marey och Muybridge, som för första gången fångade kroppens rörelse som en serie frusna ögonblick, var det för Gordon snarast mediet som framträdde på ett nytt sätt. Som ett montage inuti montage.

Inledningen till Don DeLillos roman *Point Omega* utspelar sig i en installation av Gordons *24 Hour Psycho*. En man, knappt synlig, står vid ena väggen och ser hur filmen liksom materialiseras när tempot planar ut men också hur långsamheten bereder utrymme för besökarna och vakterna som finns i rummet. Det är som om det långsamma bildintervallet öppnar en scen där åskådaren kan ta plats som gestalt. Filmen blir ett rumsligt flöde i slowmotion där bara museets öppettider avgränsar den diskreta tidsrymd som vanligtvis ramar in en film. Anthony Perkins som spelar motellägaren Norman Bates vänder stegvis på huvudet, varken likt eller olik något annat.

Det kändes verkligt, tempot var paradoxalt verkligt, kroppar som rörde sig musikaliskt, knappt rörliga, tolvtoner, saker som knappt sker, orsak och verkan som dras isär så drastiskt att det

för honom framstod som verkligt, liksom allt i den fysiska världen som vi inte förstår, sägs vara verkliga.¹⁹³

När montage inuti montage framträder demonteras meningsrymden i Eisensteins ideografiska system. Inte bara rörelsen bryts upp utan även berättelsen. Så kan främmandegörandet beskrivas som en metod som bryter sönder den mytiska naturligheten hos den historiska narrationen, den naturlighet som Raad beskriver med flygplanen som kraschar in i World Trade Center. Didi-Huberman skriver att främmandegörandet

extraherar dess skillnader och rekonstruerar det i grunden 'kritiska' värdet hos all historicitet genom att sätta samman dess skillnader inbördes. Att främmandegöra innebär att kunna hantera sitt visuella eller narrativa material som ett *montage av citat* som refererar till den verkliga historien – i första hand den samtidshistoria som dramaturgen själv skriver in sig i.¹⁹⁴

Det är ett montage som skiljer sig från Eisensteins eftersom det inte söker konstruera en sanning. Här aktualiseras snarast Benjamins ruinallegori som i likhet med främmandegörandet syftar till att blotta visandet som visande.

Främmandegörandet är lika mycket demonstration som demontering och det finns ett oupplösligt samspel mellan den kritiska metoden och historien. Det är bara genom en kritisk relation till historien, ett slags förvåning inför ”hur det är”, som vi kan se världen som potentiellt annorlunda. En position som knyter an till det genealogiska tänkandet som nämns ovan, alltså som det tar form hos Nietzsche och senare hos Foucault. Med andra ord

193. DeLillo, Don. *Point Omega*. London: Picador, 2010, 18. Min översättning av: ”It felt real, the pace was paradoxically real, bodies moving musically, barely moving, twelve-tone, things barely happening, cause and effect so drastically drawn apart that it seemed real to him, the way all the things in the physical world that we don't understand are said to be real.”

194. Didi-Huberman, Georges. 2019, 55.

en metod som genom synliggörande av historia blottlägger det inflytande som makten har på det som tas för givet.

I *La Commune (de Paris, 1871)* tillämpar Watkins ett annat slags främmandegörande, som han lånar från televisionens nyhetsrapportering, till ett filmiskt och sceniskt berättande som flyter mellan kommentar, reportage, dokument och drama. Och det understryker att den kritiska kunskap som finns att inhämta är situerad och historiskt relativ. Här uppstår en stämning som i Brechts mening ”rimmar med det icke-självklara och egendomliga”¹⁹⁵ men som inte ska blandas samman med det som är underligt och obegripligt; främmandegörandet är en process där det ännu inte begripliga blir begripligt.

YANKHO KAMWENDO

Hur hänger den här berättelsen ihop? Jag menar vart tog geten och tuppen och ankan vägen? Det fick vi aldrig veta.

(Paus)

Ja, nu är det ju inte det vi ska prata om, vi ska få träffa tolkarna. Vad är en tolk? Vad innebär det att tolka? Det ska vi ta reda på.

(Paus)

Hur är en bra tolk?

CECILIA KLINTEBÄCK

Neutral. Den ska bara föra vidare budskapet utan att färga det med sina egna tankar eller åsikter.

PER-MAGNUS HEINEMANN

Eller utan att lägga någon värdering i det som sägs.

YANKHO KAMWENDO

Är det svårt att lyssna såhär intensivt?

PER-MAGNUS HEINEMANN

Man lyssnar inte så mycket, man bara hör snarare. Om man börjar lyssna så kommer man att tappa bort sig. Man tar in det och man omvandlar det och man presenterar det på ett annat språk. Det är väldigt svårt ibland när det är ett otroligt intressant föredrag som man skulle vilja lyssna på. För två dagar senare har du glömt vad du har tolkat.

YANKHO KAMWENDO

Jaha, det fastnar inte. Tänker ni på era egna röster när ni tolkar?

CECILIA KLINTEBÄCK

Det är inte våra vanliga röster ofta.

PER-MAGNUS HEINEMANN

Nej, det är det inte. Det finns en jämnhet ...

ANNE VERBEKE

Det blir lite monotont ibland, för det ska gå så fort.

PER-MAGNUS HEINEMANN

Det kan bli så, men man försöker undvika det. Eller det blir ett annat fokus. Det är inte som att sitta runt pubbordet med vännerna. Det skulle kännas väldigt pretentiöst.

YANKHO KAMWENDO

Varför måste det vara en annan röst?

¹⁹⁵ Ibid., 57.

ANNE VERBEKE

Det blir så. Det är olika på olika språk också.
Olika röster på olika språk.

CECILIA KLINTEBÄCK

Det är också för att klienten ska förstå. Man måste, till exempel om man är kvinna, ha en ganska låg röst. Också för att folk lyssnar många timmar i rad så måste de inte bli trötta på att lyssna. Det måste vara lågt, man måste betona saker, göra det lättare att förstå genom att betona rätt. Och ändra rytmen litegrann så att de inte börjar tänka på annat.

PER-MAGNUS HEINEMANN

Frasera, variera lite.

YANKHO KAMWENDO

Kan ni beskriva en situation som är särskilt svår att tolka?

PER-MAGNUS HEINEMANN

Ordvitsar.

YANKHO KAMWENDO

Ordvitsar? Varför då?

PER-MAGNUS HEINEMANN

Därför att de sällan går att översätta.

YANKHO KAMWENDO

Vad gör ni då?

PER-MAGNUS HEINEMANN

Man kan göra det här klassiska knepet att man påpekar för lyssnarna att nu håller han på att berätta en dålig vits, jag säger till när ni ska skratta. Och om man tajmar det rätt så kan man få till "skratta" vid punchline och så skrattar de på beställning. Förhoppningsvis.

YASMINA KEBAIER-DOBROVICKI

Man kan också göra så att man med sin översättning säger att nu kommer jag berätta en rolig historia för er, och folk förväntar sig en rolig historia. Kommer poängen fram genom min översättning så skrattar folk och har skrattat över vitsen, gör den inte det så skrattar de sannolikt inte. Men jag har inte lovat något.

YANKHO KAMWENDO

Händer det att ni tvekar att översätta något?

ANNE VERBEKE

Nej, det får vi inte göra.

CECILIA KLINTEBÄCK

Vi är inte oss själva utan vi är personen som pratar, talaren. Vi finns inte, vi är hans röst fast på ett annat språk.

YANKHO KAMWENDO

Men ni tvekar ändå inte? Om nån skulle använda en grov vokabulär till exempel. Det finns ingen tvekan?

YASMINA KEBAIER-DOBROVICKI

Absolut inte.

PER-MAGNUS HEINEMANN

Problemet kan vara att balansera så att man får rätt nivå på den grova vokabulären på språket man tolkar till. Det kan vara lite av en avvägning.

CECILIA KLINTEBÄCK

Det är bäst att tona ner litegrann om man ska välja mellan två uttryck.

YANKHO KAMWENDO

Vad gör ni om ni inte hänger med?
(Skrattar)
Hittar ni på då?

PER-MAGNUS HEINEMANN

Springer ikapp.

ANNE VERBEKE

Precis. Hoppas några grejer och kommer ikapp.

YASMINA KEBAIER-DOBROVICKI

Drar ihop saker. Fast du inte hänger med så har du ju uppfattat vad det är du inte har hängt med i. Och då drar du ihop och kommer ikapp talaren.

YANKHO KAMWENDO

Så man försöker ändå fånga essensen?

YASMINA KEBAIER-DOBROVICKI

Säg att jag har fyra adjektiv jag inte hunnit med så tar jag bort två och då är jag redan två adjektiv närmare.

YANKHO KAMWENDO

Jag tror jag förstår.
(Till publiken)
Förstår ni?

ANNE VERBEKE

Du ser inte riktigt ut som att du förstår.
(Alla skrattar)

YANKHO KAMWENDO

Vad är ett språk då?

PER-MAGNUS HEINEMANN

Man säger att ett språk är en dialekt med en egen armé och en egen flotta. Och det finns nog ett korn av sanning i det.

YANKHO KAMWENDO

Har det hänt att den ni tolkar lägger sig i er översättning?

YASMINA KEBAIER-DOBROVICKI

Det är inte jobbigt om klienten lägger sig i för att jag på något sätt har gjort bort mig, det är helt okej och så ska det vara. Men det blir jobbigt när klienten inte förstår sitt eget bästa. Om klienten tror sig kunna språket bättre än den som är där för att tolka för klienten. Då blir det svårt.

PER-MAGNUS HEINEMANN

Och det här sker ofta i kontakttolkning eller konsekutiv tolkning. I rätten, polisförhör, so-

cialförsäkringssammanhang. Såna saker, när man inte tolkar simultant.

Även om Brechts politiska position skiftar över tid och även om det går att läsa Brechts texter om teater, radio och film som del av en diskussion om konstens och i synnerhet teaterns form och uttryck, finns oftast ett implicit eller explicit begär att skapa ett kritiskt förhållningssätt till en rådande samhällsstruktur. Brecht hyste tilltro till masspublikens agens. I en krönika för *Berliner-Börsen Courier* från februari 1926 sneglar Brecht på sportarenornas publik; det är det oförmedlade engagemanget han vill åt. Men istället för att om vartannat hylla och kritisera spelet, uppmärksam på varje ny rörelse som vore publiken medspelare i laget, är det ett då av politisk och social medvetenhet som han vill väcka hos teaterummets publik. Här är det alltså sportpublikens starka känsla och deltagande som Brecht är ute efter, samtidigt behöver teaterns åskådare också utrymme att noga överväga det som sker.¹⁹⁶

I inledningen skriver jag att Eurikon hyser en implicit omförhandling av komplexet nation–media–kultur–offentlighet, och projektet öppnar för förskjutningar i relationen mellan nationalstat och offentlighet, i föreställningen om en allmänhet som baseras på en idé om public service och en europeisk gemenskap. Men där Eurikon försökte överbrygga hinder och finna lösningar som skulle möjliggöra ett sådant projekt, handlar *Television Without Frontiers* om att synliggöra dem och omsätta konflikten mellan olika konventioner, i synnerhet de språkliga barriärerna,

196. Se Brecht, Bertholt. More Good Sport. I *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Översatt av Jack Davis, Romy Fursland, Steve Giles, Victoria Hill, Kristopher Imbrigotta, Marc Silberman och John Willett. Marc Silberman, Steve Giles och Tom Kuhn (red.), 30–33. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015. Se även Benjamin, Walter. Vad är den episka teatern. I *Essayer om Brecht*. Översatt av Carl-Henning Wijkmark, 21–28. Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag, 1971.

till formen för en kritisk poetik.¹⁹⁷ Då syftar jag framför allt på hur de talade språken hanteras och iscensätts; simultanöversättningen är det som tydligast innebär ett visande av visandet i det här sammanhanget.

Här syns hur översättningen sker och hur den fortplantar sig i samtalet, dels som kommunikation, dels som ett oöverskådligt virrvarr av överlappande betydelsestrukturer. Sklovskijs begrepp *ostranenie* blir till viss del användbart, men där Sklovskij menar att främmandegörandet skiljer det poetiska språket från det vardagliga handlar det nu om att översättningen bryter upp studiosamtalets kontinuitet och förstärker dess materialitet. Det är visserligen ett konstnärligt grepp men det är också ett samtal som följer vardagsspråkets premisser. Simultanöversättningen var under Eurikon-sändningarna en funktion med syfte att överbrygga språkklyftor, men här blir det lika mycket en främmandegörande metod. Den låter oss få syn på samtalet – både talet och kommunikationen.

Jag funderar fortfarande på hur jag ska hantera undertexterna, om jag ska ha några över huvud taget eller om filmen bara delvis ska textas. I studion hade åskådarna själva möjlighet att växla mellan olika språk och röster. Varje medverkande, även publiken, hade en mottagare med hörlurar där de kunde välja vilket språk de vill höra, genom att skifta kanal. I filmen pendlar ljudspåret mellan olika språk och övergår ibland i ett sammelsurium av röster. Det är en efterkonstruktion som söker en mångtydighet som kan destabilisera.

Innebär det inte att neutralisera synliggörandet om jag samtidigt lägger till en påstått neutral kommunikation av samtalets innehåll? En översättning som fungerar som ett slags referens. Ja, det måste det göra. Frågan är snarast om innehållet, det vill säga kommunikationen, kanske spelar en lika avgörande roll i det att den bibehåller ett intresse hos den som tittar.

197. Collins, Richard. 1998. Wright, Mark. 1983.

Inför den första visningen av filmen hade jag bara textat filmen bitvis, och resultatet blev att det verkade som om något hade blivit fel. Fem minuter in i filmen ringde producenten från salongen och frågade om vi kanske skulle starta om eftersom undertexterna hade försvunnit. Efteråt tänkte jag att biograf-sammanhanget inte riktigt kunde ta emot en sådan hantering av filmens metatext. Jag la till resten av undertexterna inför nästa visning men funderar på om det inte skulle fungera att visa den helt utan undertexter i sammanhang med utrymme att hantera ljudet annorlunda, exempelvis där publiken kan röra sig genom ett rum som rymmer fler än ett ljudlandskap. På så sätt skulle filmen få en rumslig dimension, men det är inte säkert att synliggörandet därmed blir mer distinkt.

I essän "Översättarens uppgift" från 1923 skriver Benjamin att det är formen och meningen snarare än innehållet som är det väsentliga i översättning.¹⁹⁸ Utgångspunkten är att en litterär text har ett liv. Det litterära verket förändras över tid och översättningen är en del av den ackumulativa processen. I översättningen "går originalets liv in i den senaste och rikaste fasen av en kontinuerlig vidareutveckling."¹⁹⁹ Därför, menar Benjamin, måste översättningen av en litterär text också inbegripa dess historia. Översättning handlar alltså inte i första hand om att överföra ett innehåll från ett symbolsystem till ett annat utan om att uttrycka relationen mellan språk. Ur det perspektivet ligger betydelsen i iscensättningens samtal lika mycket i det begripliga som det obegripliga.

Benjamin talar visserligen om översättning av dikt men resonemanget är överförbart, dels eftersom Benjamins text handlar om relationen mellan språk vilket framträder än tydligare i tolkningen, dels eftersom han framhäver det oöversättbara som översättningens mening. Simultantolkningen sker genom att en

198. Benjamin, Walter. Översättarens uppgift. I *Språkfilosofiska texter*. Översatt av Lars Bjurman. Bjurman, Lars (red.), 39–52. Göteborg: Daidalos, 2013.

199. *Ibid.*, 41.

person talar och en tolk så samtidigt som möjligt upprepar samma sak på ett annat språk. Det handlar om att så effektivt och tydligt som möjligt överföra information från en som talar till en som lyssnar, från ett språk till ett annat. Det är ett översättningsarbete som i många avseenden blir ett misslyckande för den som söker något stabilt och konsistent. Även om tolken är skicklig uppstår hela tiden små förskjutningar och lakuner. Ibland stora. Det är tidsrymden och situationen som skiljer sig från översättning i allmänhet.

Benjamin skriver fram en mytisk föreställning om ett "rent språk" som den samlade relationen mellan alla språk: "totaliteten av deras sinsemellan kompletterande intentioner."²⁰⁰ Och det är översättarens uppgift att bidra till en successiv förlösning av det rena språket. Det finns med andra ord ett messianskt anslag hos Benjamin, en yttersta riktpunkt där alla språk sammanfaller, men det är naturligtvis omöjligt för den enskilde översättaren att få grepp om en sådan helhet. Emellertid finns det i varje översättning en möjlig rörelse mot en förståelse av den helheten.

I samtalet som återges ovan ger den fransk-engelska tolken Cecilia Klintebäck en väldigt precis beskrivning av vad en tolks roll innebär: "Vi är inte oss själva utan vi är personen som pratar, talaren. Vi finns inte, vi är hans röst fast på ett annat språk." Här sker också en dubbling: två röster som är samma röst men som samtidigt talar i olika riktningar. Förutsättningen är att två språk i slutändan kan reduceras till ett närmast kontinuerligt system. Samtidigt visar dialogen ovan att tolkningen inte alls fungerar så; om tolkarna istället ges i uppgift att visa just det får vi en scen som liknar Brechts olycksplats. Det vill säga att en tolk hela tiden arbetar med premissen att informationen inte kan överföras i full överensstämmelse och att hennes jobb är att dölja just det.

Den språkrelation som Benjamin talar om blir i tolknings-situationen en oundviklig samtidighet som visserligen är vagare och mer flyktig än den litterära textens fortlevnad, men där de

200. *Ibid.*, 44.

enskilda språken oundvikligen läcker in i varandra. I tolksituationen finns översättningen i sitt sammanhang som till skillnad från den litterära textens översättning inbegriper inte bara en språklig korpus utan också rum, gestik, tonfall, kroppar och interaktion mellan talare.

Översättningen kan ur Benjamins perspektiv förstås som en form av reenactment som återskapar textens historia och dess menande i det nya språket, en process som alltså har till syfte att vidga det enskilda språket till något mer fullständigt. Benjamins föreställning om språk är metafysisk och teologisk; han menar att översättningen vittnar om ett slags ursprunglighet som grundar sig i tingen.

I en föreläsning på ALTA-kongressen (American Literary Translators' Association) 2016, med rubriken "Translation Is a Mode=Translation Is an Anti-Neocolonial Mode", gör poeten och översättaren Don Mee Choi en genealogisk omtolkning av Benjamins essä.²⁰¹ Om översättning inbegriper historia menar Choi, tvärtemot vad Benjamin föreslår, att det inte handlar om att söka ett a priori, ursprungligt språk utan om att dekonstruera den maktdynamik som formar språket. Hon placerar sin tolkning i en koreansk-amerikansk språkrymd, en tvillingposition som hon själv uttrycker det. Det är också där hon verkar som poet. Efter att USA inrättade ett tillfälligt militärt styre i Korea 1945 har de amerikanska styrkorna aldrig lämnat den södra delen av halvön. Och eftersom Nordkorea och Sydkorea aldrig skrev något fredsavtal efter att landet slitits isär har den amerikanska militären tekniskt sett operativ kontroll över de sydkoreanska styrkorna. Sydkorea är en självständig stat men i praktiken också ett ockupera territorium.

Choi knyter denna neokoloniala situation till språket, sin biografi, sin skrivande praktik och sina översättningar av kore-

201. Choi, Don Mee. *Translation Is a Mode=Translation Is an Anti-Neocolonial Mode*. New York: Ugly Duckling Presse, 2020.

ansk poesi till engelska. Med en begreppsrymd som hon hämtar från Deleuze och Guattaris *Tusen platåer* beskriver hon det som att det inte finns något modersmål i ockupationszonen, istället rör det sig om ett dominerande språk som tagit över, som har ockuperat och format det som kallas modersmål. Choi förvandlar Benjamins idé om översättning till ett maktspel av koloniala och neokoloniala historier som har arkiverats i språket och sätter föreställningen om ett rent språk i obalans. Därför menar hon att översättning måste vara antineokolonial, en praktik som på genealogisk väg destabiliserar ett dominerande språk och där översättningen i sig är ett slags kritik.

Koreanskan är redan överlagrad med engelskan, likaså med franskan och japanskan, men det är inte en öppning mot ett mytiskt språk utan snarast spår av en repressiv och våldsam historia som översättaren måste hantera. Den relation mellan språk som Benjamin talar om blir genom Choi en politisk snarare än metafysisk historia som iscensätts genom översättningen.

Hos Benjamin finns en ansats att ge översättaren i uppgift att integrera språk, att även om språken i sina enskilda utsagor aldrig kan bli ense är översättningen trots allt ett försök att få dem att komma överens. Det kan läsas som en helt praktisk beskrivning av översättarens arbete, liksom en vision som i mycket liknar Eurikons. Benjamin är visserligen kritisk till den kommunikativa överföringen av information som finns i tv-experimentets tolkprogram. Samtidigt finns det ett samband i tanken på översättningen som en praktik som skapar ett större och mer gemensamt språk. Och då handlar det inte om att som med esperanto söka en minsta gemensamma nämnare i ett universalspråk utan tvärtom en språkighet som är större än vad ett enskilt språk någonsin kan vara.

Genom en sådan analogi kan Chois genealogiska tolkning av "Översättarens uppgift" indirekt läsas som ett möjligt perspektiv på Eurikon. Den maktkritiska analys hon gör av språkets och översättningens relationer visar gemenskapens till ytan neutra-

la element som djupt präglade av maktdynamiker och att den språkgemenskap som uppstår i tolkningen också iscensätter en sådan dynamik.

Benedict Anderson beskriver i boken *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* hur Europas lingvistiska landskap, innan tryckpressen introducerades i mitten av 1400-talet, breddade ut sig som ett kontinuum utan de distinkta skillnader som tillskrivs vår tids språkgeografi.²⁰² Enligt Anderson är etableringen av nationella språk och deras senare dominans nära förbunden med boktryckarkonsten som förde med sig en ökad standardisering av det skrivna språket. Därtill började människor i högre grad identifiera och associera sig med en avgränsad språkgemenskap. ”Det tryckta språket”, skriver Anderson, ”la grunden för nationell medvetenhet i tre specifika avseenden.”²⁰³ För det första etablerades ett språkligt skikt som

skapade ett sammanhållet fält för utbyte och kommunikation underordnat latinet men överordnat de lokala språkvariationerna. [...] För det andra gav tryckkapitalismen språken en ny beständighet som på sikt hjälpte till att bygga bilden av ursprunglighet som blev central för nationens subjektiva idé. [...] För det tredje skapade tryckkapitalismen maktspråk av ett slag som skiljde sig från de äldre, inhemska, administrativa språken.²⁰⁴

202. Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso (Kindle Edition), 2016.

203. *Ibid.*, 46. Min översättning av: ”[P]rint-languages laid the bases for national consciousness in three distinct ways.”

204. *Ibid.*, 46. Min översättning av: ”created a unified field of exchange and communication below Latin and above the spoken vernaculars. [...] Second, print capitalism gave a new fixity to language, which in the long run helped to build that image of antiquity so central to the subjective idea of the nation. [...] Third, print-capitalism created languages-of-power of a kind different from the older administrative vernaculars.”

Anderson drar slutsatsen att samspelet mellan kapitalism och boktryckarkonst gav möjligheten till en ny föreställning om samhällelig gemenskap som var språklig och som skapade en scen för den moderna nationen. Med andra ord formar inte de nedskrivningssystem som Kittler talar om bara människans perception och kunskapsförmåga utan de lägger även grund för identitet och politiska formationer, som till exempel den renodling av högtyskan som Kittler diskuterar i relation till abc-boken och moderns språkundervisning.

Sett genom Andersons forskning framträder Eurikon som ett försök att genom ny medieteknik skapa nya föreställningar om språklig och kulturell identitet. Eller mer precist uttryckt: experimentet skulle identifiera och kanalisera världen ur ett europeiskt perspektiv som i sin tur skulle förstärka ett europeiskt sammanhang. Och eftersom sändningarna hade som målsättning att tilltala alla tittare på deras respektive officiella språk skulle Europa vävas samman genom översättning. En översättningsgemenskap som, sedd genom Chois läsning av Benjamin, snarast skulle komma att blotta en dissonans.

Liksom Europeiska unionen hade Eurikon inget officiellt språk och inte heller något standardspråk. De fem kanaler som stod värd för de fem sändningsveckorna – brittiska IBA, italienska RAI, österrikiska ORF, nederländska NOS och tyska ARF – producerade sändningarna på de språk de brukade använda. Sändningarna simultantolkades i separata ljudkanaler och beroende på var mottagaren befann sig hördes en stämma som översatte allt innehåll så att tittaren kunde förstå vad som sades. Man använde sig alltså inte av dubbing utan av en voiceover; rösterna som tolkas hörs i bakgrunden vilket förstärker både samtidigheten och glappet mellan tolkens tal och talarens tal. Det gör att översättningen blir central på ett sätt som annars inte skulle vara fallet. Det kan naturligtvis vara en vanesak, men i det att tolkrösten hela tiden står i relation till en annan röst skapas en dissonans där översättningsmomentet blir synligt.

Även om tolkningen uteslutande skulle handla om kommunikation finns det en gräns, både för översättbarhet och den enskilda tolkens förmåga, som stör förhoppningen om en översättningens betydelsekontinuitet som skulle kunna identifieras som europeisk. I en kort essä av Boris Buden som behandlar idén om Europa som en ”översättningsrymd” (*translational space*) finns en öppning för men också en kritik av det som Eurikonprojektet försökte göra. Buden menar att det ”inte är den politiska betydelsen av översättning” som står på spel utan ”den politiska logiken bakom en viss förståelse av översättning”.²⁰⁵ Resonemanget hos Buden kan jämföras med Chois genealogiska idé om översättning som ett antineokolonialt modus, men här handlar det mer specifikt om hur en gemenskap etableras. Buden menar att Europeiska unionen i allt väsentligt försöker återskapa nationalstatens språkpolitik på en transnationell nivå med en idé om översättning som i mycket liknar Benjamins. Unionen är i denna tolkning en sfär som grundar sig i ett imaginärt gemensamt språk som finns just i och genom översättningen: inom EU-administrationen har alla översättningar av ett dokument samma status, oavsett i vilken ordning de olika språkversionerna har tillkommit. I den meningen är all översättning samtidig eftersom det inte finns någon egentlig källa utan bara variationer av samma källa. Språket är transparent och kommunikationen är samtidigt både universell och mångfaldig. Som Cecilia Klintebäck uttrycker tolkens roll: ”Vi finns inte.” Det innebär ett osynliggörande av översättningsprocessen och översättarens röst. Buden menar att man därmed, istället för att erkänna unionens komplexa sammansatt, iscensätter en relation mellan yttre och inre som

styr över utvidgningsprocesserna genom att omsluta den europeiska politiska konstruktionen som en homogen, transparent,

205. Buden, Boris. *Translating Beyond Europe*. Eipcp, 2013. Min översättning av: ”...is not the political meaning of linguistic translation [...] rather the political logic of a particular understanding of translation.”

samtida, ”god” insida och samtidigt gör den uteslutningens smutsjobb genom att ständigt återskapa Europas ”dåliga”, det vill säga dunkla, obegripliga, outvecklade yttre som är alltför annorlunda för att kunna integreras.²⁰⁶

Här ser Buden en motsvarande tendens i språkpolitiken som den Hansen och Jonsson visar i sin studie av det europeiska projektets relation till den afrikanska kontinenten och den koloniala historien där tendensen att avgränsa berättelsen om Europa som en homogen och inomkontinental historia stärktes i takt med att den europeiska integrationen hamnade högre upp på agendan och kulturhistorien fick allt större politisk betydelse. Utifrån en sådan horisont vill Buden utmana föreställningen om att översättningen skapar kulturell integration och administrativ effektivitet, en trop som symboliseras av just tolken som ett neutralt relä och som bildar en närmast perfekt analogi till det europeiska liberala projektets ideologiska självbild, det vill säga en manifestation av offentlighetens universella anspråk och neutralitet. En sådan strategi för att jämna ut gränser förkastar enligt Buden språkets komplexa, atypiska och antagonistiska karaktär. Istället gynnas en uppfattning om samtalet – det demokratiska samtalet i synnerhet – som en förhandling mellan intressen som strävar efter konsensus. Den kritiska och emancipatoriska offentlighet som också Habermas efterlyste blir än mer avlägsen.

Jag tänker på Halls kritik av den brittiska public service-institutionens neutralitet, dess föreställning om balans, konsensus, opartiskhet och objektivitet, som oavsett intentioner

206. Ibid. Min översättning av: ”... draws the boundary lines, both within the EU and at its outer fringes, upon which it ideologically filters all sorts of political and cultural contents, creating and purifying the so-called Europeanness; it governs over the processes of enlargement by enclosing the European political edifice as a space of a homogeneous, transparent, contemporary, 'good' interiority and at the same time does the dirty job of exclusions, constantly recreating Europe's 'bad,' i.e., obscure, incomprehensible, belated exteriority that is all too different to integrate”

om att ge röst åt olika positioner och perspektiv också fungerar som en regleringsmekanism. Den ordnar offentligheten enligt en ideologiskt etablerad likvärdighetsprincip, en princip som enligt Hall nivellerar utsikterna för verkligt ställningstagande och engagemang.

Med tänkare som Chantal Mouffe och Ernesto Laclau söker Buden en mer radikalt agonistisk offentlighet där han menar att översättning har en viktig funktion. Men med en sådan syn måste översättning förstås som ett sätt att hantera det oöversättbara snarare än en strävan efter ekvivalens eller, som hos Benjamin, ett närmande till ett absolut helt. Liksom Brechts främmandegörande handlar då översättning i första hand om att splittra representationens enhet, genom att även det enskilda språket betraktas som heterogent. Med andra ord blir de relationer mellan språk som Benjamin ser blottade i översättningen, liksom hos Choi, också relationer inom språk.

Om den imaginära gemenskap som Andersson menar möjliggörs genom tryckteknologins homogenisering av språket föreslår Buden att en språkpolitik som snarast bejaktar heterogenitet kan leda oss till andra former av gemenskap. Förslaget är spekulativt men härör också ur en konkret förståelse av verkligheten som Buden på många sätt delar med de Certeau. I likhet med honom pekar Buden på en öppning till omformande och omförhandling av verkligheter som finns som en aspekt i all kommunikation. Men också på att språk i praktiken alltid är heterogena i relation till språknormer och ideologiska avgränsningar.

Eurikon sökte också ett omformande av verkligheter, men den var precis motsatt, det vill säga att man sökte en sömlös övergång i både språk och kultur. Genom simultantolkningen hade man som ambition att konstruera ett format där hela den europeiska befolkningen kunde tilltalas på lika villkor, oavsett var man bodde och vilken språklig gemenskap man var associerad med. Förutom problemen med själva översättningen fanns en grundläggande motsättning kring om man skulle använda undertexter eller dubbning eller både-och. De tre huvudsakliga

formerna för förmedling som definieras inom AVT (audiovisual translation) är undertexter, dubbning och voiceover. Skillnaden mellan dubbning och voiceover beror helt enkelt på huruvida man behåller produktionens ursprungliga ljud eller inte: i det senare lägger man helt sonika till röstöversättning på samma sätt som undertexter placeras ovanpå bilden, medan dubbningen producerar en helt ny ljudbild, oftast med skådespelare som tolkar de olika rollerna.²⁰⁷ Skiftande konventioner på området blev naturligtvis ett problem när man skulle söka ett enhetligt format för Eurikon och Europa Television. I norra Europa använde man sig framför allt av undertexter, söderut var det vanligare med dubbning och voiceover. De tolkröster som hörs i merparten av sändningarna fick också ett svalt mottagande från de flesta håll. I en nederländsk rapport står det att tittarna uppfattade tolkningen som förvirrande, onaturlig och otillförlitlig eftersom kvintessensen i programmen gick förlorad, tråkig i det att programmets atmosfär förstördes och på det hela taget en märklig upplevelse.²⁰⁸

Om vi accepterar den idé om översättning som finns hos Benjamin kan vi säga att översättning handlar om att blottlägga de historiska och nuvarande relationer som finns inskrivna i och mellan språk. Men som Choi understryker är det mytiska rena språket allt annat än rent ens i fantasin. Det som återstår, och som kanske trots allt är det viktiga även i Benjamins essä, är en översättning som söker en kritisk position som synliggör inte bara språket utan också dess sammanhang och relationer.

Chois kritik är i allt väsentligt en praktisk kritik som grundar sig i översättarens och poetens görande och gestaltande. I diktsamlingarna framträder den som samtidigt en pågående

207. Díaz-Cintas, Jorge (red.). *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

208. 11.16-EBU/OTS rapport door H. de Bock: EBU-OTS satellite experiment proposal for a cross-national audience study, sept. 1982. I Collectie K. J. Hindriks – nr. 0219-13163. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.

förhandling och ett avtäckande där språket – både engelskan och koreanskan – visar biografiska, politiska, sociala och historiska relationer. Översättningen är liksom invävd i kroppar, landskap och minnen.²⁰⁹

Television Without Frontiers innehåller en mer kaotisk uppsättning relationer och förlopp där den genealogiska poetik som Choi använder sig av inte helt går att applicera. Även om syftet är detsamma – att visa biografiska, politiska, sociala och historiska relationer – är synliggörandet mer flyktigt. Om, som Foucault uttrycker det, genealogin tillämpar historien som diskontinuerlig och instabil i sin formel för kritik är det kritiska argumentet likväl en reterritorialiserande rörelse. Den formar ett argument.

Även om den här texten söker ett slags tv-tänkande modus, ett dissociativt flöde, bildar den liksom filmen en samlande struktur som korresponderar mot iscensättningsanordningen, det vill säga en växande mångfald av kopplingar som visserligen appellerar till genealogins modus, men som undflyr den argumentets samlande riktning som formar sig i det textuella. Iscensättningen kan sägas öppna för en kritik genom olika former av visande men det är först i texten och filmen som kritiken formar sig som ett genealogiskt argument – genom åskådarens perspektiv. Tittande och åskådare ska då förstås, liksom hos Owens, som ett förhållningssätt och ett tillstånd som ger utrymme för det jag ovan benämner en kritisk poetik. Det är en kritik som uppstår i relationen mellan det diskontinuerligt instabila och argumentets textuella struktur, och som söker uppehålla sig i det spänningsfältet. Här är det textuella på sätt och vis koextensivt med åskådarens både kritiska och syntetiserande roll.

Åskådare

Brecht ser två sidor hos teatern som han söker förena: å ena sidan avståndet mellan åskådare och scen som ger en passivitet inför skeenden men också en möjlighet att få syn på något, å den andra en gemenskap av kroppar som tillsammans bevittnar och genomlever något, och som hyser en inneboende förmåga till handling. Den radikala teater som Brecht utformar har som mål att minska avståndet mellan åskådare och handling, och på så sätt aktivera teaterummets gemenskap som en politisk kraft. I jämförelse har televisionen fått representera en förstärkning av teaterns passiviserande tendens där den fysiska närvaron bryts upp i ett myller av ensamheter, och där ett faktiskt fönster skiljer åskådaren från skeendet. Om de som omfamnat televisionen talade om dess enorma spridning och en abstrakt ”gemenskap i skyn” – som Sergio Zavoli, dåvarande chef för RAI uttrycker det i en Eurikon-sändning²¹⁰ – är den i förhållande till teatern just förlusten av massa, tyngd och rumslig kontakt.

När Apollo 11 lyckas genomföra den första månlandningen 1969 sitter en halv miljard människor klistrade vid tv-apparaterna. Här kulminerar televisionen som händelseteknologi i det att hela Occidenten följer med när människan bryter igenom firmamentet och för ett ögonblick kan se sin livsvärld från en annan

209. Se Choi, Don Mee. *Hardly War*. Seattle: Wave Books, 2016. Choi, Don Mee. *DMZ Colony*. Seattle: Wave Books, 2020.

210. Se: BFI National Archive, London. Eurikon Experiment Week 2 [19/07/82].

himlakroppss utsikt. Om ballongfärden över Versailles två sekel tidigare innebar en perspektivförskjutning där världen kunde betraktas uppfifrån så kunde den nu betraktas utifrån. Men om den förra också innebar en mötesplats för människor ur olika samhällsskikt som knappt hade sett varandra tidigare, innebar den senare en näst intill abstrakt gemenskap som förmedlades genom radiokommunikation och elektronisk bild. Om vi talar med Habermas är det just förskjutningen från möte till asymmetri som riskerar att göra offentligheten som radikalt demokratiskt fenomen till en regulativ mekanism i en borgerlig och marknadsliberal hegemoni. En värld som, med Bourdieus terminologi, styrs av *audimat*, det vill säga föreställningen om vad tittarna vill ha.

Genom det tryck som *audimat* utöver drabbar ekonomins tyngd televisionen och via televisionens tyngd drabbas journalistiken, tidningarna (också de mest ”rena” [sic!]) och journalister, vilka undan för undan låter sig påtvingas televisionens problem. Och på samma sätt tynger ekonomin, via det journalistiska fältets tyngd, på alla fält för kulturell produktion.²¹¹

Om de europeiska folkbildningsprojekten, och i förlängningen även public service-projekten, handlade om att stärka folksjäl och fostra medborgarna till att aktivt delta i det offentliga livet, reduceras åskådaren här till en abstrakt styrmekanism. Det innebär inte nödvändigtvis att innehållet blir meningslöst, däremot uppstår en väldigt annorlunda relation till åskådaren.

I boken *The Emancipated Spectator* knyter Jacques Rancière samman en diskussion om åskådaren med den om lärandets förutsättningar som han skrivit fram i en tidigare bok med titeln *Den okunnige läraren: Fem lektioner om intellektuell frigörel-*

211. Bourdieu, Pierre. 1998, 80.

se.²¹² Den senare kretsar kring en fransk lärare vid namn Joseph Jacotot, som provocerade idén om lärarens auktoritet genom att hävda att det krävs kunskaper i ett ämne för att lära ut det. Jacotot föreslår en lärandesituation som inte innebär överföring av kunskap från en som vet till en som inte vet utan som istället handlar om att få någon att själv vända sin uppmärksamhet och kapacitet mot något som den vill begripa. Det medför en ömsidig relation mellan lärare och student, en utjämning av hierarkier och en självständighet i lärande. Detta kan jämföras med förhållandet mellan att förklara och att visa, som ju har varit en viktigt distinktion i den här undersökningen. Där det förra innebär att en redan avgränsad kunskap förväntas införlivas av den som ännu inte har den, innebär det senare att skapa förutsättningar att se och ta ställning till något. Här är förutsättningen att det hos alla finns en grundläggande förmåga att tolka, förstå och kritisera. Här anas en utgångspunkt för det radikalt liberala demokratiska samtal som Bourdieu inte riktigt förmår artikulera i sin kritik av televisionen, som varken är didaktisk eller konsumistisk.

De Certeau skulle kanske invända att det inte går att göra en sådan enkel distinktion som Rancière gör: även mottagaren av förklaringen kommer att tolka, associera och generera andra perspektiv än de som förmedlas. Det vill säga att det inte finns någon ogrumlad överföring av kunskap. Det måste förstås Jacotot hålla med om eftersom också han menar att dessa förmågor är grundläggande. I Rancières läsning handlar det emellertid i första hand om vilka slags relationer som lärandesituationen skapar. Om förklaringen bygger hierarkier mellan den som förklarar och den som lyssnar, innebär Jacotots modell en öppning för radikal utjämning. I anknytning till folkbildningsrörelserna är studiecirkeln ett bra exempel: här bygger lärandeprocessen

212. Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Översatt av Gregory Elliott. London: Verso, 2011. Rancière, Jacques. *Den okunnige läraren: Fem lektioner om intellektuell frigörelse*. Översatt av Kim West. Göteborg: Glänta, 2011.

på ett aktivt deltagande från de som medverkar. Snarare än att agera föreläsare eller kunskapsförmedlare har cirkelledaren en sammanhållande uppgift. På måsnga sätt påminner det också om hur Rossellini talar om sina tv-produktioner som *préparation à la pensée*, det vill säga en förberedelse för tänkande snarare än en kommunikation av kunskap. Ett pedagogiskt paradigm inom filmen som Cramer menar vilar på två centrala idéer:

för det första att en pedagogisk audiovisuell praktik inte behöver göra sina egna representationsprocesser till sitt huvudsakliga fokus (som så ofta är fallet i politisk modernistisk film), och för det andra att informationstextens värde inte kommer ur den kunskap eller information som den eller dess auteur besitter, inte heller ur överföringen av denna kunskap till åskådaren, utan snarare genom dess sätt att föra eleven/åskådaren bortom eller bort från texten, tvinga henne att söka efter kunskap någon annanstans.²¹³

Det kan jämföras med den idé om en kritisk poetik som diskuteras ovan. Det vill säga ett visande som inte syftar till att förmedla en viss kunskap utan snarare blir en utgångspunkt för ett ställningstagande.

På samma sätt som folkbildningsrörelserna var del av ett emancipatoriskt projekt överför Rancière i *The Emancipated Spectator* idén om den okunnige läraren till åskådaren och begreppet *emancipation* som han beskriver som just ”utsuddandet av gränsen mellan de som handlar och de som tittar; mellan in-

213. Cramer, Michael. 2017, 67. Min översättning av: ”... first, that a pedagogical audiovisual practice need not make its own processes of representation its primary focus (as in so much political modernism cinema), and second, that the value of the informational text derives not from the knowledge or information it or its author possesses, nor from the transmission of this knowledge to the spectator, but rather through the way in which it propels the pupil/spectator beyond or outside the text, forcing her to undertake the search for knowledge elsewhere.”

divider och medlemmar i en kollektiv kropp.”²¹⁴ Den emancipatoriska rörelse som Rancière talar om är, i linje med den okunnige läraren, inte en strävan att inta den lärdes position utan om att genom den egna erfarenheten tillryggalägga ”vägen från vad man redan vet till vad man ännu inte vet”.²¹⁵ Det handlar om en kunskap som tar sin utgångspunkt i erfarenhet och delande av erfarenhet, och som alltså står i motsats till kunskap som ett abstrakt innehåll som förmedlas utifrån. Men, frågar sig Rancière, mycket i linje med de Certeaus tittandets poetik, varför måste åskådarens tittande och lyssnande så starkt associeras med passivitet? För Rancière menar att emancipationen börjar just

när vi utmanar motsättningen mellan att titta och att handla; när vi inser att också de givna faktum som strukturerar relationerna mellan att tala, se och göra tillhör en struktur som skapar dominans och underkastelse. Den börjar när vi förstår att tittandet också är en handling som bekräftar eller förändrar denna fördelning av positioner.²¹⁶

En kritisk, emancipatorisk handling innebär då att blottlägga dessa förhållanden utan att diktera villkor för åskådaren. I en sådan situation blir, enligt Rancière, konstverket, texten eller föreställningen en avgörande tredje part i relationen mellan auteur och åskådare eftersom den borgar för en öppenhet. Med andra

214. Rancière, Jacques. 2011, 19. Min översättning av: ”... the blurring of the boundary between those who act and those who look; between individuals and members of a collective body.”

215. Ibid., 11. Min översättning av: ”... the path from what she already knows to what she does not yet know”.

216. Ibid., 13. Min översättning av: ”Emancipation begins when we challenge the opposition between viewing and acting; when we understand that the self-evident facts that structure the relations between saying, seeing and doing themselves belong to the structure of domination and subjection. It begins when we understand that viewing is also an action that confirms or transforms this distribution of positions.”

ord bör relationen inte handla om överföring av konstnärens kunskaper eller idéer utan snarare vila på något fundamentalt öppet som inte tillhör någon. Emellertid är det framför allt Rancières påföljande fråga som är mest relevant för *Television Without Frontiers* – frågan om de kritiska metoder som bland annat Brecht artikulerar har bäring i en värld där förhållandet mellan verklighet och bild mer eller mindre har lösts upp.

Om det kritiska och emancipatoriska projektet vilar på en möjlighet att visa eller blotta en underliggande verklighet kommer det att haverera i en värld som bara är sken. Sken är då alltså inte detsamma som illusion eftersom illusion förutsätter att det finns en verkligare verklighet som döljer sig bakom skenet, där kritiken syftar till att radera illusionen och blotta den värld som finns bakom. Det är här som genealogin blir oumbärlig eftersom den inte handlar om att söka en ursprunglig eller bakomliggande sanning utan om att blottlägga de maktrelationer som konstituerar skenet. Den impulsen finns även hos Brecht just i kritiken av det realistiska dramat, där Brechts metod, istället för att visa verkligheten som den är, handlar om att blottlägga den apparat som skapar teaterns verklighet och i förlängningen den apparatur som framställer den sociala verkligheten ”som den är”. Men det är ingen enkel motsättning mellan Brecht och den borgerliga ideologin utan också en konflikt inom den emancipatoriska vänstern som kanske tydligast tar sig uttryck i en serie textreflektioner under 1930-talet, där Brecht står på ena sidan och den marxistiska filosofen Georg Lukács på den andra. Motsättningen skulle kunna tolkas som en mellan praktikern och filosofen, men här finns också konkret skillnad i synen på hur den sociala verkligheten bäst kan blottläggas. Medan Brecht vidhåller sin experimentella position framställer Lukács 1800-talets realistiska litteratur, som den tar sig uttryck hos författare som Balzac and Tolstoj, som den verkligt progressiva konsten. För honom avspeglade de experimentella former som anammades av modernistiska författare snarast realismens fall och den borgerliga konstens dekadens. Han avfärdade med andra ord Brechts tilltro till



















förskjutningar i teaterns form och struktur som ett sätt att blottlägga den sociala verkligheten.²¹⁷

I Barthes epokgörande essä "Författarens död" från 1968 flyttas uppmärksamheten från det skrivande subjektets intentioner och erfarenheter till texten och läsandet, det vill säga till det som ordkonstellationerna gör.²¹⁸ Textens mening uppstår om och om igen i läsprocessen som alltså inte är ett passivt införlivande utan en pågående omskrivning av textens innebörd. Barthes essä riktar sig i första hand till en litteraturkritik som söker tolka författaren istället för texten och som tycks se texten i första hand som ett chiffer ur vilket författarens intentioner och motiv framträder. För Barthes finns ingen författare utanför texten och de erfarenheter som litteraturen hyser är språkliga erfarenheter.

När Choi säger att översättning måste vara antineokolonial utgår hon just från att det inte finns något skrivande subjekt som föregår texten och som mer eller mindre förmår förmedla sina erfarenheter genom språket: erfarenheten är alltid redan underkastad den maktdynamik som finns inom språket. Därför menar Choi att översättarens uppgift är en genealogisk kritik.

Barthes härleder författarsubjektets dominans till ett tidigmodernt sammanhang, till engelsk empiricism, fransk rationalism och reformationens individualiserade relation till gud – en framväxande kapitalistisk ideologi. Det vill säga i samma miljö som Benedict Anderson ser hur en föreställning om nationell identitet formar sig och som han sätter i samband med tryckteknologins avgränsning av vardagsspråken. Det är även ur dessa alltmer dominerande idéer som de, med Foucaults terminologi, disciplinära och biopolitiska styrandeformerna växer fram. Och med utgångspunkt i Kittler är själva den bartheska vändningen också en produkt av samma framväxande modernitet, genom ett

²¹⁷. Se Bjurman, Lars (red.). *Lukács/Brecht: Det gäller realismen: En 30-talsdebatt*. Staffanstorps: Cavefors, 1975.

²¹⁸. Barthes, Roland. La Mort de l'auteur. I *Le Bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

mediehistoriskt skifte som sker omkring 1900. Barthes förståelse av språket och litteraturen står i relation till mediala teknologier som grammfonen och filmen, där texten blir en mer självständig erfarenhetssfär. När Barthes skriver att läsandet är det textuella centrum där textens betydelseskikt och associationer sammanfaller så är det utifrån en bestämning av språk som delad erfarenhet. Språket är en gemensam erfarenhet som inte bara överskrider utan även reproducerar det enskilda subjektet. Men, skriver Barthes, ”för att skrivandet ska återfå sin framtid måste vi vända på myten: läsarens födelse måste lösas mot författarens död.”²¹⁹ Det vill säga att texten måste frigöras från föreställningen att dess erfarenhet vilar på något som finns utanför språket.

Frågan är vad den här förskjutningen leder till. Om vi ska tro Owens är det ett slags skendöd. I hans artikulation av den allegoriska impulsen dör inte författaren utan återupptäcks som åskådare, uttolkare eller kritiker som sällar sig till och approprierar åskådarens modus. Wallace är inne på en snarlik linje i sin essä ”E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, där den amerikanska litteraturen har knuffats in i en absurd rundgång i och med att författaren allt mindre tittar på verklighet och allt mer på iscensatt verklighet och gränsen mellan erfarenhet och television suddas ut.

Vad är det för ansvar som hamnar hos åskådaren när alla är åskådare? Vi blir åskådare tillsammans med andra, när vi med Breton smälter in i biografmörkrets anonyma massa, när vi som de Certeaus medskapande tittare slår på tv-apparaten och sjunker ner i fåtöljen. Inom socialpsykologin har man talat om en åskådareffekt som har sin begynnelse i mordet på en ung kvinna på öppen gata i New York 1964. Man undrade varför ingen av flertalet vittnen vare sig ingrep eller kontaktade polisen. Två psykologer intresserade sig för fenomenet och genom experiment

kom de fram till att människor generellt är mindre benägna att ingripa om det finns flera andra vittnen. Slutsatsen har emellertid ifrågasatts och på senare tid har man kommit fram till att det förmodligen inte finns någon sådan korrelation.²²⁰ Samtidigt fortsätter teorin att spegla en stark uppfattning om vad åskådaren gör, det vill säga ingenting.

Åskådaren har också en mer aktiv position som i den estetiska och politiska filosofin tillskrivs en viss förmåga att ge handlingen eller tinget mening bortom det omedelbara, särskilt sedan Kants kritiska undersökningar där åskådaren är en återkommande figur. Han spanar ut genom fönstret från sitt arbetsrum i Königsberg och ser hur världen hastigt förändras. Han vill inte ingripa. De är ju idioter, tänker han, och drivs i bästa fall av barnslig fåfänga. Däremot hoppas han, i egenskap av just åskådare, kunna urskilja en högre ordning som framträder ur kaoset:

Det enda alternativet för filosofen är, eftersom han inte kan förutsätta att människan drivs av något *eget rationellt syfte*, att försöka finna ett sådant *syfte i naturen* bortom människans handlingar, ett syfte genom vilket en historia kan bäras av existens utan egen plan, men ändå enligt en bestämd naturplan.²²¹

220. Philpot, Richard, Liebst, Lasse Suonperä, Levine, Mark, Bernasco, Wim och Lindegaard, Marie Rosenkrantz. Would I Be Helped? Cross-National CCTV Footage Shows That Intervention Is the Norm in Public Conflicts. I *The American Psychologist*. Vol. 75, Nr 1, 2020: 66–75.

221. Kant, Immanuel. Idea for a Universal History from a Cosmopolitan Perspective. I *Toward Perpetual Peace and Other Writings on Politics, Peace, and History*. Översatt av David L. Colclasure. Paulin Kleingel (red.). New Haven and London: Yale University Press, 2006, 4. Min översättning av: ”The only option for the philosopher here, since he cannot presuppose that human beings pursue any rational end of their own in their endeavors, is that he attempt to discover an end of nature behind this absurd course of human activity, an end on the basis of which a history could be given of beings that proceed without a plan of their own, but nevertheless according to a definite plan of nature.”

219. Ibid., 67. Min översättning av: ”... pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.”

I tredje säsongen av tv-serien *The Crown* får Prins Philip, hertig av Edinburgh, tillfälle att möta de tre astronauterna från Apollo 11. Enligt seriens manusförfattare befinner sig Prins Philip under den här perioden i andligt missmod och söker hos gästerna en existentiell vision. Men när han ber dem berätta om sina erfarenheter från expeditionen får han till svar att uppdraget har varit framgångsrikt och att det inte funnits tid till att tänka på annat än tekniska detaljer och ett avancerat protokoll. När de äntligen fick en paus under några timmar innan avfärden från månen bestämde de sig för att slumra några timmar.

Även om det är handlingarna som driver förloppet är det enligt Kant bara åskådaren som kan urskilja deras verkliga mening och sätta handlingarna i perspektiv. Han föreställer sig att de europeiska länderna rör sig mot en federation baserad på en universalistisk och kosmopolitisk struktur och då är det alltså åskådarens ansvar att se de större strukturerna och borga för historiens riktning.

Hos Brecht har avståndet mellan åskådare och handling krympt, och åskådaren befinner sig liksom i skeendet men ändå utanför. Brecht skickar med andra ord vidare Marx uppmaning till filosofen om att göra skillnad men nu i riktning mot teaterns åskådare. Det handlar om att förmå åskådaren att se världen som potentiellt annorlunda och på så sätt öppen för handling. I den socialt engagerade konsten som Lacy talar om sker ytterligare en upplösning av åskådarens position. Här handlar det istället om att förhålla sig direkt till en faktiskt social situation och att engagera sig både estetiskt och politiskt där man befinner sig. Det kan läsas som ett svar på en reifiering av kulturen och en reaktion mot den allt starkare asymmetri som Habermas såg i offentligheten, det vill säga ett underkännande av bildens möjlighet eftersom bilden inte är öppen utan, som Wallace beskriver det, ett allt starkare beroende som genomsyrar och förvränger verklighet:

Tv-tittandets lockelse har alltid handlat om fantasi. Och den samtida televisionen har blivit mycket bättre på att aktivera tit-

tarens fantasi så att han kan överskrida människans individuella erfarenhet, att han kan vara inne i apparaten, förbildligad, ”vem som helst, var som helst”.²²²

Men det är alltså ett överskridande som enligt Wallace sker till priset av att fantasin externaliseras. Antingen kan vi med de Certeau och andra framhärda att tv-tittaren samtidigt är kritisk i den meningen att tittaren omformar och reartikulerar – det vill säga att fantasin alltid är både extern och intern, och att tittandet har en poetik som formar sig allegoriskt. Eller så kan vi vända oss mot själva passiviteten som, i en absurd förlängning, också kan beskrivas som ett slags kritik. Ett blottläggande av tillvaron som i *Bartleby* ”I would prefer not to”.²²³

Den oviljan eller oförmågan plockas upp av 1990-talets slackerkultur som blev ett populärkulturellt fenomen i och med Richard Linklaters film *Slacker* (1991). Det var ingen rörelse, möjligen en tendens, och ett passivt uppror både mot föregående generationers politiska engagemang och marknadssamhällets framgångsideal. Filmens narrativ är ett flöde av händelser och samtal som av ren tillfällighet verkar utspela sig i närheten av varandra. När Paul flyttar ut från ett kollektiv – ingen vet vart han har tagit vägen – lämnar han efter sig en hög med vykort som innehåller korta sentenser:

Juan Apegado spends a lot of time wandering around town.

He tried college for a while but it consumed too much time so now he is looking for a job that doesn't involve much work. He

222. Wallace, David Foster. 1997, 74. Min översättning av: ”The appeal of watching television has always involved fantasy. And contemporary TV has gotten vastly better at enabling the viewer's fantasy that he can transcend the limitations of individual human experience, that he can be inside the set, imago'd, 'anyone, anywhere.'”

223. Melville, Herman. *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*. Book Jungle, 2008.

rents a room in a large house and rarely sees the people he lives with. One is called Frank something and he thinks there are some more but he can't be sure.

He comes from a light-blue collar family. He doesn't see his parents much anymore. He quit going to visit when they quit sending him money. One of his grandparents died last month but he can't remember which.

Last summer he thought about sticking his index finger into a fan. Someone told him his finger prints are unique and he believes there are too much direct evidence against uniqueness. He thinks that differences are minor compared to similarities.

All his days are about the same. He wakes up at 11:00 or 12:00 and eats cereal or toast, reads the newspaper or looks out the front door, takes a walk, goes to a movie matinee, listens to the radio, watches sitcom reruns until 01:00, and usually falls asleep about 02:00. He likes to sleep. Sometimes he has good dreams.

Watch the next episode. Juan joins up in an emerging European terrorist organization and soon returns to the US with a supply of homemade nuclear weapons.²²⁴

Samtidigt kan man fråga sig vem som har råd att inta en sådan position. Det är väl ingen tillfällighet att epitetet ”slacker” i Linklaters film huvudsakligen sätts på unga, vita och välutbildade medelklassmän som helt enkelt har insett att de inte har så mycket annat att kämpa för än rätten till ovilja i ett liv som kommer att passera hur mycket de än stretar emot. Däremot saknar inte Linklaters version av slackern förmåga till kritisk reflektion; i själva verket väller det ut reflektioner om världens beskaffenhet

i filmens oavbrutna dialog. Det är bara det att den är oändligt passiv: tiden går, världen pågår, det är inte så mycket mer med det. Här framstår Brechts föreställning om åskådaren som ett orimligt krav. Och där Kants åskådare personifierade visionen om framsteg verkar inget annat återstå än leda.

Nyligen berättade en vän att hon hade varit och sett Ruben Östlunds film *The Square* (2017) i Kairo med några bekanta som bor där. Jag hade för egen del tyckt att filmen var rätt uddlös som kritik eller satir eller vad den nu var. Det brukar i och för sig vara så när man får sin egen värld, i det här fallet konstvärlden och den intellektuella medelklassen i Sverige, beskriven för sig på ett förenklat sätt. Och det förvånade mig att filmen blev så pass hyllad, särskilt internationellt. Men denna blick utifrån gjorde nu att jag plötsligt förstod vad som gjorde den intressant. Hennes vänner hade fascinerats av detaljer som jag själv tagit för givna och uppfattat som enbart ironiska, som att en pappa tagit med sig ett några månader gammalt barn till ett arbetsmöte och att barnet sedan tilläts diktera mötet villkor. Filmen var kanske inte bara den meningslösa interna drift med en vit svensk emanciperad medelklassfarsas självinsiktslösa jämställdhetssträvan som jag hade sett. De såg snarare ett antropologiskt porträtt eller självporträtt av en värld som jag inte kunnat få syn på eftersom jag deltar i den. Och för att hastigt återknyta till de Certeau syntes plötsligt hur filmen liksom vävts in i de egyptiska åskådarnas sammanhang och genererat andra betydelser. Och det var först när jag fick filmen beskriven för mig på det sättet som jag kunde bli en åskådare i kritisk mening.

Jag tänker att det är något sådant Brecht menar när han tar upp gatudemonstrationen som exempel på hur den episka teatern fungerar. Först när visandet visar sig, när det som berättaren tar för givet framträder som osäkert, kan åskådaren se något annat än det som gestaltningen demonstrerar, och därmed sin egen belägenhet. Det är den politiska potentialen som Hannah Arendt utforskar i de postumt publicerade föreläs-

224. Linklater, Richard. *Slacker* (film). 1991.

ningarna i volymen *Lectures on Kant's Political Philosophy*.²²⁵ Arendt skriver att ”i och med att Kant inte formulerade någon politisk filosofi är det genom *Kritik av omdömeskraften* som vi kan ta reda på vad han tänkte i den frågan, eftersom han där konfronterar ett analogt problem när han diskuterar konstverkets tillblivelse i relation till smak”.²²⁶ Analogin ligger i förhållandet mellan aktören och åskådaren, mellan det specifika och det generella.

I ett förord till utgåvan av föreläsningsmanuskripten skriver Roland Beiners att Arendts filosofi innehåller två olika teorier om omdömet: i sina tidiga arbeten, som kretsar kring begreppet *vita activa*, grundar sig omdömet i det praktiska som en del av det politiska livet. Här vilar det på förmågan att sätta sig in i andras potentiella ståndpunkter. Så kan människor dela värld med andra som politiska varelser. I Arendts senare verk, som tycks ha präglats av mötet med SS-obersturbannführern Adolf Eichmann när han 1961 ställdes inför rätta i Israel, härleds omdömet snarast från åskådarens position. Eichmanns brist är i Arendts beskrivning just passivitet, men det är inte slackerns passivitet han uppvisar utan en oroande oförmåga att se den tyska nazistregimens industriella massmord. Han kunde inte förmå urskilja sig från den apparat han var del av.

Var det så att Arendt började identifiera sig som just åskådare när hon bevakade den nio månader långa rättegången som hölls i Beit Ha'am i centrala Jerusalem? Byggnaden gjordes om så att journalister kunde följa förfarandet via intern-tv; det fanns också 750 platser i det auditorium där rättegången hölls och på vars

225. Arendt, Hannah. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Roland Beiner (red.). Chicago: University of Chicago Press, 1992.

226. Ibid., 61. Min översättning av: "Since Kant did not write his political philosophy, the best way to find out what he thought about this matter is to turn to his 'Critique of Aesthetic Judgment,' where, in discussing the production of art works in their relation to taste, which judges and decides about them, he confronts an analogous problem." Se även: Kant, Immanuel. *Kritik av omdömeskraften*. Översatt av Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Thales, 2003.

scen Eichmann satt inglasad i ett skottsäkert bås. Den israeliska allmänheten kunde se rättegången via dagliga direktsändningar i tv; varje dag flögs dessa inspelningar till USA där allt tv-sändes med en dags förskjutning. Arendt kan inte låta bli att reflektera över det teatrala i situationen:

Det är inget tvivel om att det är domare Landau som från första början anger tonen och att han gör sitt allra bästa för att hindra att denna rättegång på grund av åklagarens förkärlek för det teatrala blir en skådeprocess. Ett av skälen till att han inte alltid lyckas är det enkla faktumet att förhandlingarna försiggår på en scen inför en publik och att rättstjänarens obeskrivliga rop vid varje session framkallar ungefär samma stämning som när ridån går upp.²²⁷

Rättegången var med andra ord inte bara en juridisk process utan också en teatral och medial händelse där televisionen spelade en central roll, det var ett masspektakel och en process som försökte reda ut ansvaret i hela förintelseapparaten. Utifrån begreppet *händeseteknologi* formar sig här en gemenskap inför det oerhörda men också ett slags åskådarens passivitet som speglar Eichmanns oförmåga. Det vill säga ett tittande som står i konflikt med den aktiva, deltagande gemenskap som präglar Arendts tidiga filosofi.

Vi skulle kunna se Arendts omsvängning som ett försök att borra sig in i Eichmanns passivitet för att hitta en väg ut ur den dubbla passiviteten. Ett försök att förstå människans förmåga att både handla och inte handla. Varför gjorde han inte motstånd när han såg vad det nazistiska deportationsprogrammet gjorde? Arendt menar att Eichmann saknade personliga motiv och förklarar istället kallsinnigheten genom vad hon kallar en banal ondskas: "Eichmann var inte en Jago och inte en Macbeth och

227. Arendt, Hannah. *Den banala ondskan: Eichmann i Jerusalem*. Översatt av Barbro Lundberg och Ingemar Lundberg. Göteborg: Daidalos, 2013, 4.

ingenting skulle vara honom mer främmande än att med Richard III vilja 'bli en skurk'. Bortsett från den enastående iver han visade när det gällde att ta sig upp i världen, saknade han alla motiv."²²⁸ Arendt föreslår att han helt enkelt "aldrig insåg vad han gjorde".²²⁹ Med andra ord var han inte dum tanklös men, och denna tanklöshet är det som gör honom till en av sin tids värsta brottslingar. Och vidare menar hon att det även med bästa vilja vore omöjligt att finna något diaboliskt eller demoniskt djup hos Eichmann. Ondskans banalitet är helt enkelt en brist på omdöme. Här bestämmer omdömet den öppning som tar oss ur ett dödläge, en förmåga som snarlikt tittandets poetik hos de Certeau ger utrymme att tänka något annat även inom en totalitär och disciplinär politisk struktur.

Arendt söker alltså inte en neutrala, oberoende domare för att rädda mänskligheten utan snarast den kritiska åskådare som hos Brecht befinner sig på randen till handling. För även om den senare Arendt undersöker omdömet utifrån åskådarens position är det fortfarande en form av deltagande: omdömet är bara meningsfullt i förhållande till andra människors omdömen och ska därför förstås som ett sätt att förankra sig i en värld. Arendt menar inte att Eichmanns värld var meningslös men att han var oförmögen att skilja sitt eget omdöme från den organisation han arbetade för – hans värld var alltså bara meningsfull i mekanisk mening.

Här syns också en parallell till Habermas oro över masshällets offentlighet där han tycker sig se ett asymmetriskt och enkelriktat medielandskap, som snarare upprätthåller en ideologisk dominans, än ett kritiskt samtal. Det är just avståndet till händelserna och till erfarenheterna hos de människor som berörs, som enligt Arendt förstärker Eichmanns oförmåga, och kanske också det som präglar rättegångsförfarandet som händelse. Det avstånd som hos Kant är en förutsättning för social och

politisk utveckling är således också den faktor som distanserar åskådaren från erfarenheten.

Efter att ha sett de första två klippningarna av *Television Without Frontiers* insisterar Jyoti Mistry – som är filmskapare och professor i filmisk gestaltning vid Göteborgs Universitet – på att jag måste förhålla mig mer till vad jag skulle vilja beskriva som ett kommersiellt och nordamerikanskt tv-format: framför allt ett högre tempo och ett mer komprimerat berättande. Om det nu är tv jag är ute efter, lägger hon till. Hon har så klart rätt, om jag vill att den ska visas på konventionell tv måste den klippas så att den passar det formatet, inte för att det nödvändigtvis måste vara på ett visst sätt utan för att ingen kommer att köpa in produktionen annars.

Det är emellertid inte entydigt vad ett tv-format innebär och det finns också andra aspekter som rör iscensättningens intentioner. Till exempel har det varit centralt för *Television Without Frontiers* att television är, och ännu mer har varit, kulturellt differentierad. Men det är först i samtalet med Mistry som jag lägger märke till i vilken hög grad det också gäller estetiska uttryck. Tidigare hade jag snarast tänkt mig den skillnaden längs en tidsaxel där underhållning och snabba intryck alltmer har kommit att präglade innehållet på tv. Men nu anar jag också i vilken mån jag förhåller mig till ett uttryck, eller en ton kanske, som specifikt tillhör nordeuropeisk public service. Mistry föreslår att jag ska ta hjälp av en redigerare från ett tv-bolag, men samtidigt är det just det jag har gjort.

Det som Mistry talar om har rätt mycket med tempot att göra, liksom med tilltalet, och att televisionen är förknippad med en oro för att tittaren ska försvinna. Samtidigt har public service utvecklats med ett annat förtroende för tittarens intresse, vilket förstås delvis har att göra med dess ursprungligen dominerande ställning i många europeiska länder. Det som jag ofta slentrianmässigt har refererat till som public service-television grundar sig alltså i en väldigt specifik nordeuropeisk erfarenhet hos en ge-

228. Ibid., 287.

229. Ibid., 287.

neration som föddes innan de kommersiella kanalerna fick sitt genombrott. Det jag fram tills nu har beskrivit som institution är också en erfarenhet av en viss långsam och folkbildande television med ett särpräglat uttryck, som inte minst riktade sig till barn och som skulle fungera som ett komplement till skolan och andra institutioner i barnets utveckling.

Perioden från slutet av 1960-talet och två decennier framåt innebar en specifik erfarenhet för unga tittare. Sveriges television var redan vid starten, och i synnerhet sedan man inrättade en särskild barnredaktion i och med lanseringen av en andra kanal 1969, mån om att utveckla seriösa program för den yngre publiken. Barnredaktionen hade dels som ambition att involvera barnets perspektiv, dels som utgångspunkt att inga frågor var för svåra eller olämpliga för barn. Televisionen skulle inte vara en passiv förströelse, utan den skulle aktivera och ge nya perspektiv och kunskaper.

När den amerikanska barnproduktionen *Sesame Street* – som småningom introducerades på kanaler i sextio länder – presenterades för Sveriges television i början av 1970-talet möttes den av stor tveksamhet. Formatet ansågs alldeles för kommersiellt med alltför högt tempo och man befarade att det skulle passivisera barnpubliken. Detta framstår på sätt och vis som ironiskt eftersom *Sesame Street* utvecklades av PBS (Public Broadcasting Service) för att vända trenden av minskad läsförmåga bland amerikanska barn, en trend som delvis kopplades till tv-tittande. Stora resurser lades ner på forskning när programmet utvecklades, och den kommersiella televisionens uttryck och former skulle omvandlas för att stimulera barnens lärande och reflektionsförmåga. Men, menar Ingrid Edström när vi träffas för ett samtal i hennes villaträdgård hösten 2020, formatet passade inte svenska barn vid den tiden. Inom svensk television hade man en mindre effektorienterad pedagogik. Edström, som var chef för SVT2:s barnredaktion när den grundades, berättar att de tackade nej till *Sesame Street* som det presenterades. Dels på grund av det främmande formatet, dels för att scenografierna och innehållet helt enkelt skulle vara alltför obekant för barn som levde i Sverige.

Vid den här tiden hade Sveriges Radio en egen forskningsavdelning som ägnade sig åt publik- och programforskning. I Ingegerd Rydins bok *Växa med tv: Om bild, ljud och ord i barns tänkande*, som gavs ut av Sveriges Radio 1983, är *Sesame Street* en återkommande referens.²³⁰ Rydin gör en sammanställning av det då aktuella forskningsläget om barnets möjlighet att tillgodogöra sig ett audiovisuellt innehåll vid olika utvecklingsstadier. Och hon kommer bland annat fram till att ”tv i viss utsträckning kan tränga undan läsningen, så att läsförmågan inte övas upp tillräckligt eller att läsintresset avtar.”²³¹ Enligt studien är det också mycket som tyder på att ett rapsodiskt och livligt visuellt innehåll med starka ljudeffekter kan ha en avtrubbande verkan som gör det svårare för barn att tillgodogöra sig långsammare material med ett mer subtilt innehåll. Detta var enligt Edström också ett av de avgörande skälen till att Sveriges television istället valde att satsa på det egna språkutvecklingsprogrammet *Fem myror är fler än fyra elefanter* (1973).

Edström berättar om hur det gick till när PBS sedan fortsatte förhandla med Sveriges television om ett eventuellt inköp av produktionen. Förhandlingarna pågick under flera år. Från början ville bolaget sälja in färdiga program – ”de var väldigt måna om sin produkt”, säger hon – men successivt insåg PBS:s förhandlare att det inte gick att sälja ett pedagogiskt format som var så kulturellt specifikt. Först 1981 började SVT sända det kraftigt anpassade *Svenska Sesam* enligt en modell som med tiden har gjort *Sesame Street* till en av de första riktigt framgångsrika franchiseproduktionerna där innehållet varierar och anpassas till lokala kulturella sammanhang.

Det fanns visserligen en oro att televisionen skulle hämma barnets utveckling men att döma av *Växa med tv: Om bild, ljud och*

230. Rydin, Ingegerd. *Växa med tv: Om bild, ljud och ord i barns tänkande*. Stockholm: Sveriges Radio, 1983.

231. *Ibid.*, 22.

ord i barns tänkande var mediets positiva effekter övervägande. I linje med de Certeau avfärdar Rydin föreställningen om att televisionen är ett passivt medium som passiviserar barnen:

Man tänker sig att barn registrerar intryck på ett mekaniskt sätt. Så är det inte, intryck sällas och bearbetas genom syn och hörsel. Man väljer och binder samman information utifrån mognad och erfarenheter. [...] Man är också mer eller mindre aktiv när man ser på tv beroende på programmets form och innehåll. En del program går så snabbt och är så rapsodiskt uppbyggda, att bearbetningen av intryck inte blir tillräckligt djupgående.²³²

Risken är med andra ord inte så mycket att tittaren passiviserar utan att särskilt yngre barn har svårt att tillgodogöra sig ett innehåll som inte noga anpassats till deras förmåga. Och i sin avslutande diskussion menar Rydin att det inte går att dra slutsatser om ett medium i sig är lämpligt eller inte för att förmedla kunskap och underhållning; det som måste studeras är hur mediet används.

Rydins bok publiceras bara ett år efter Eurikon-experimentets avslut och det är tydligt att satellittelevison är ett centralt ämne även inom svensk barn-tv. Undersökningen landar i en fråga om hur situationen kommer att förändras när de svenska barnen nås av sändningar som har ställt upp andra premisser för sitt innehåll:

Hur ska ett public-service-företag som Sveriges Radio möta denna konkurrens? Troligen finns bara en möjlighet; att göra barnprogram som förenar ett angeläget innehåll med en begriplig och engagerande form. [...] Den stora utmaningen blir hur man lyckas hitta ett *formspråk* som klarar en konkurrenssituation utan att det ges avkall på de målsättningar man hittills försökt förverkliga.²³³

²³². Ibid., 109.

²³³. Ibid., 111–112.

Eurikon var på många sätt ett försök att göra just detta: att upprätt hålla målsättningen för public service i den konkurrenssituation som uppstod med satellittelevison och fältets avregleringar. Man försökte utveckla ett format för att överbrygga skillnader både bland europeiska tittare och mellan mediaorganisationer. Men om Rydins fråga gäller ett lokalt problem för en specifik public service-organisation handlade Eurikon snarast om att utforska vad en idé om public service kunde vara i ett transnationellt sammanhang.

Idén om public service blev emellertid inte drivande för internationaliseringen av televisionen. Under de senaste två-tre decennierna har franchising av innehåll i tv eskalerat. Handeln med tv-format som *Big Brother*, *The X Factor*, *Expedition Robinson*, som säljs internationellt för lokal anpassning, har mångfaldigats. Satellittelevison och senare den digitala televisionen och dess kommersiella ekosystem gör dessutom tv allt mindre beroende av nationella institutioner och gränsdragningar. Det behövs således inte längre någon sändare eller något sändningstillstånd för att distribuera tv i en region. Den transnationalisering som Eurikon strävade efter tycks alltså ha skett men inte alls på de villkor som organisationen hoppades. Här är det marknaden och inte föreställningar om kulturell eller politisk gemenskap som styr. Visserligen innebär även marknaden en form av gemenskap som vilar på en idé om dess inneboende regulativa mekanism, med andra ord på konsumenten snarare än det kritiska subjektet eller föreställningen om kulturellt definierad samhörighet.

Konstnären Hinrich Sachs expanderande verk *Kami*, *Khokha*, *Bert and Ernie*, som påbörjades 2004, har i olika versioner undersökt *Sesame Street* som ett globalt franchise och de olika lokala variationer och uttryck som har producerats genom åren. Den senaste versionen har titeln *Ernest, R2D2, Trépido (parler aux humains)* och är ett videoverk där en snigel som heter Trépido förmedlar historien om fransk public service-television från en samtida horisont. Catherine Coste, som var karaktärens ursprungliga röst, medverkar som Trépido även här. I de flesta

sammanhang där programmet etablerades tog man fram nya karaktärer för att skapa lokal förankring, och Trépidó var specifik för den franska produktionen av Sesame Street.

Sachs projekt överlappar på många sätt *Television Without Frontiers*: det har ett allegoriskt drag som också knyter an till Owens och Wallace, till de relationer och kulturella system som formas av televisionen. Samtidigt tycks Sachs verk snarast vila på en föreställning om att visa verkligheten som den är. Han berör kulturella konventioner och hur dessa iscensätts, men de olika delarna av *Kami, Khokha, Bert and Ernie* tycks också ta för givet att konventionerna redan är synliga för åskådaren. Därför tenderar de förskjutningar och förhandlingar som verken iscensätter att nivelleras. Då uppstår ungefär samma problem som i *The Square*, det vill säga att en oöversättbarhet pekats ut samtidigt som översättbarheten tas för given.

Möjligen handlar problemet om att verken snarare reproducerar än synliggör det system som projektet berör, alltså om den marknadsreglerade översättbarhet som är grundläggande för franchisekulturen och som innebär att ett format kan överföras genom att byta ut ett antal element. Och kanske handlar det åtminstone delvis om att den samtida konstscen som Sachs är en del av hyser ett lika starkt begär efter kulturell översättbarhet och internationell rörlighet som televisionen.²³⁴ Frågan är vad den översättningskulturen gör?

I Budens kritik av den europeiska gemenskapen är det just den föreställningen om översättning som synas. Det vill säga föreställningen om en översättning som skapar kulturell integration och som enligt Buden förkastar offentlighetens komplexa, atypiska och antagonistiska karaktär. Kanske är det ett sådant försök att sätta åskådaren i relation till det oöversättbara som saknas här.

234. Se exempelvis Rosendal, Lisa. Konst i den totala byråkratiseringens tidsålder. Översatt av Andjeas Ejiksson. I *Ord & Bild*. Nr 1, 2017: 31–42.

I december 2019 arrangerade Statens konstråd en visning av *Television Without Frontiers* i Luleå, med ett efterföljande publik-samtal. Från början planerades ett samtal som skulle handla om just public service ur ett transnationellt perspektiv och som bland annat skulle involvera Amelie Leerhard från tv-kanalen Arte. Men i förberedande samtal med Asrin Haidari och Emily Fahlén som hjälpte till att producera arrangemanget blev det lokala alltmer i fokus, det vill säga lokal media och journalistik. Medan ett fokus på vad idén om offentligheten innebär i ett postnationellt perspektiv hade präglat arbetet med iscensättningen uppstod nu en parallell berättelse om hur den lokala offentligheten påverkas av medial centralisering och hur det i sin tur påverkar politiska föreställningar. Är idén om en transnationell offentlighet ens relevant sett från en redan på nationell nivå perifer geograf?

Både Kerstin Wixe och Po Tidholm, som medverkade i samtalet, pekade på att de senaste decennierna har inneburit en successiv uttunning av lokal journalistik. Det har naturligtvis inverkan på det politiska samtalet eftersom det till exempel inte finns många som har tid att bevaka debatter i kommunfullmäktige. I samtalet föreslås också att den tendens till polarisering som många har pekat på under senare år delvis beror på att det politiska samtalet för många människor pågår någon annanstans. Det vill säga att en medial centralisering upprättar ett avstånd som undergräver delaktighet. Och på något sätt var det först här som frågan om tittaren blev riktigt framträdande i *Television Without Frontiers*, för även om givna dikotomier som lokal och global, livsvärld och system, i linje med George E. Marcus resonemang, har blivit mindre relevanta, så innebär inte det att den mindre offentligheten har försvunnit eller att det lokala skulle ha spelat ut sin roll.²³⁵ Det är dikotomierna som har förändrats, inte behovet av samtal och förankring.

I tydlig kontrast mot diskussionen på Folkets bio i Luleå sökte Eurikon-projektet omvandla ett institutionellt format, beläget

235. Marcus, George E. 1995.

i en mycket specifik uppsättning av förbindelser – nationalstaten, allmänheten och det gemensamma – till en makropolitisk skala som syftade till att överbrygga befintliga gränser. Med andra ord lämnade inte experimentet den liberala demokratiska statens infrastruktur utan försökte snarare anpassa dess idé om public service till ett format bortom staten. Föreställningen om tittaren skulle, liksom Kants visionära åskådare, frammana ett nytt universalistiskt och kosmopolitiskt Europa. Här blev åskådaren ett översättningsrelä som till skillnad från tolken inte skulle suddas ut utan snarare aktiveras.

Eurikon hade också en mycket praktisk inställning till åskådaren: man ville helt enkelt veta hur olika tittarsegment reagerade på innehåll och format. I ett inslag under Eurikons tredje sändningsvecka som ORF stod värd för visar man ett samtal från en av tittarpanelerna.²³⁶

VOICE OVER

Tisdagen den 28 september 1982 sitter en grupp om femton personer och tittar på OTS-sändningen i tv-stationens besöksrum.²³⁷ De utgör ett representativt tvärsnitt av Österrikes befolkning,

236. BFI National Archive, London. Eurikon Experiment Week 3 [03/10/82] (1982). Min översättning av dialogen från tyska och engelska.

237. ORFärens förkortning av "Österreichischer Rundfunk", det vill säga Österrikes public service-bolag. OTS, eller "Orbital Test Satellite" var ett experimentellt satellitsystem som grundades av European Space Research Organisation (ESRO) och som sedan togs över av 1975 European Space Agency (ESA). Det var alltså detta satellitsystem som användes när man genomförde Eurikon-sändningarna. Tabblån för tisdagen den 28 september hade följande innehåll: (GMT) 18.15 *Programmbeginn; Österreich-Quiz; News; Teletext-Europawetter; Der Verschwender* (2. Teil). 19.00 *Musikladen – Popmusik* (ARD); *The Lie of the Land* (RTE); *Ars Electronica* (ORF); *Prix Italia – Satelliten-diskussion* (RAI); *Victims of Violence* (RTE); *L'uomo europeo* (RAI); *Frankfurter Hauptbahnhof* (ARD); *Vom Essen besessen* (SRG/SSR/TSI); *Where There is Life* (IBA). 20.00 *News*. 20.30: *Hauptabendprogramm "Österreich I" – Politische Dokumentation* (ORF). 22.30 *Domestic top news; Quiz Auflösung*. 22.45 *Sendeschluss*.

emellertid med en relativt hög intelligens. Huvudfokus för tisdagens program är dokumentärfilm. Panelen har inte i förväg informerats om hur OTS-programmet är organiserat. De har nu en diskussion, under ledning av en psykolog, för att komplettera den kvalitativa utvärderingen av programmet.

PSYKOLOG

Nu har vi tittat på det här nya satellitprogrammet i ett antal timmar och jag skulle vilja diskutera det vi har sett. Vi har haft tillfälle att se hur ORF har organiserat och förberett sitt program som ska sändas till andra tv-organisationer i Europa. Som ni ju vet är det här satellittestprogrammet något helt nytt och ingen av oss har sett det tidigare. Vi är en testpublik som kanske har fått se en glimt av televisionens framtid. Och för de som är intresserade av att ytterligare utveckla televisionen är det väldigt angeläget att få höra era spontana reaktioner. Så jag skulle vilja be er berätta hur ni har upplevt programmet. Vad har ni fått för intryck? Vem vill börja?

MAN I MÖRKBLÅ KOSTYM

Jag skulle vilja säga att det var väldigt intressant och jag är mycket tacksam för att ha fått möjlighet att titta på programmet. Jag kanske inte skulle kalla det för underhållning, men det var väldigt lärorikt. Den del som kan beskrivas som underhållning var väldigt kort, musikdelen menar jag. Men om satellittelevisionen i framtiden kommer att sända det

viktigaste från olika länder, som till exempel bärgningen av skeppet Mary Rose, då är jag säker på att det skulle vara intressant för alla. Jag skulle definitivt vara intresserad.

PSYKOLOG

Tack så mycket.

KVINNA I LJUSBLÅ BLUS

Kan jag säga en sak?

PSYKOLOG

(Nickar)

KVINNA I LJUSBLÅ BLUS

Ibland var det förvirrande. Övergångarna var för snabba. Och jag tycker personligen inte att "Spendthrift" passar så bra i det här programmet.²³⁸ Jag tror inte att en utlänning skulle uppskatta det. Barnen har gjort sig stort besvär, det ser man, men ibland skulle man kunna tro att de är dockor. Min åsikt kanske skiljer sig från andras men ...

RÅGBLOND MAN

Vad gäller "Spendthrift", alltså det som presenteras som barnprogram, så var det rätt komiskt. Jag tror inte att det är meningsfullt att visa barnprogram vid den tiden. Kanske på

238. "Spendthrift" syftar på *Der Verschwendter* [Slösaren] av den österrikiska skådespelaren Ferdinand Raimund (1790–1836), författaren till flera populära folkdramer. Under denna Eurikons tredje vecka sändes dramat som en tv-filmatisering spelad av barn, uppdelad i avsnitt som visades dagligen.

eftermiddagen, men så sent på kvällen är det väl ingen som tittar på barnprogram. Och vad "Spendthrift" beträffar skulle det kanske vara en bra jul-underhållning. Men jag tror inte att den passar att sändas över hela Europa.

KVINNA I LJUSBLÅ BLUS

Jag tycker verkligen inte att det passade. Och det var för kort också. För de som inte känner till "Spendthrift" skulle det vara svårt att hänga med när det bara är en del om dagen.

PSYKOLOG

Vi ska nog ha i åtanke att det här är ett testprogram, där ett antal olika saker prövas, helt enkelt. Har ni några andra förslag?

RÅGBLOND MAN

Absolut. Det var förvirrande med det ena programmet efter den andra. Övergångarna är alldeles för snabba. Jag vet inte om det kommer att vara så i framtiden eller om det var ett sätt att visa exempel. Naturligtvis tycker jag att några av dokumentärerna var väldigt intressanta. Vi kan se en del sånt på österrikisk tv men inte på en sån internationella nivå. Och även sammansättningen av innehåll var väldigt intressant. De olika dokumentärerna.

PSYKOLOG

Så ni tror att dokumentärer kan vara en viktig del av satellittelevisionen?

KVINNA I LJUSBLÅ BLUS

Och ett bidrag till fred och internationell öm-

sesidighet. Ömsesidig förståelse över gränserna. Men det finns en annan sak som jag skulle vilja nämna. Jag gillar de två programledarna, en som talar tyska och den andra engelska. Naturligtvis kan det bli svårt att följa med för en person som inte kan engelska så bra, men många människor över hela världen lär sig ju engelska. Jag tror att det var väldigt lärorikt för dem. Alltså att kunna lyssna på den engelska programledaren. Och jag tycker verkligen om henne.

MAN I GUL SKJORTA

Jag uppskattade sändningen men det finns en sak jag skulle vilja invända emot, och det är att om Österrike gör ett bidrag borde det ha ett mer österrikiskt innehåll. Österrike är ju trots allt ett turistland och man kunde därför visa mer av det österrikiska landskapet. Annars har jag ingen kritik.

MAN MED RUNDA GLASÖGON

Jag skulle vilja säga något om nyheterna. Jag kanske har blivit bortskämd av de österrikiska nyhetsprogram jag brukar titta på men jag blev lite irriterad över hur nyheterna presenterades. Hur nyhetsuppläsaren helt enkelt bara läste upp nyheterna och sedan visades inslag, men det fanns ingen introduktion till inslagen. Nyheterna var inte riktigt organiserade. Det fanns ingen skillnad mellan utrikesnyheter, inrikesnyheter, ekonominyheter, kulturnyheter och så vidare. Jag tycker att man borde göra som vi gör här i Österrike där nyheterna ordnas i olika kategorier så att man lättare kan följa med.

PSYKOLOG

Så du upplevde det som förvirrande?

MAN MED RUNDA GLASÖGON

Ja, och jag är väldigt intresserad av nyheter. Jag tycker att nyhetssändningarna borde vara minst en kvart, men helst längre.

MAN I BLÅ SKJORTA

Jag tror också att programmet måste organiseras bättre. Hittills har det bara varit en följd av för sig intressanta nyheter men som inte relaterar till varandra. Plötsligt går vi över från politik till kultur, sedan ett bidrag från ett land och efter det något från ytterligare från ett annat land. Det blir bara rörigt.

PSYKOLOG

Ja, det där är ju väldigt intressant men det är just en sån sak som bara är problem i de här provsändningarna.

MAN I BLÅ KOSTYM

Jag tycker att simultantolkningen är spännande eftersom den hjälper till att introducera nya begrepp. Men det borde vara mer på tyska, för man måste koncentrera sig mycket intensivt om det inte är mer tyskt innehåll, för de tysktalande tittarna alltså.

MAN I GRÅ KOSTYM

Naturligtvis har vi haft en del tekniska problem. Men engelskan var utmärkt och jag tror att det skulle vara positivt att ha engelska filmer på god engelska.

PSYKOLOG

Det förstås, det här var filmerna på originalspråk.

KVINNA MED ÖLFLASKA

I stort sett tycker jag att det var väldigt bra. Jag har visserligen kabel-tv hemma och ser ingen skillnad i tekniskt avseende, men jag tycker att om sändningarna fortsätter så borde de innehålla mer österrikiskt. Vi har så vackra vyer och platser att visa för omvärlden. Vissa dokumentärer från Österrike kan säkert vara ännu vackrare än den vi såg från Irland. Och jag tror att en stor del av befolkningen inte talar flera språk, så de kommer förstås alltid att ha ett handikapp. Men jag är själv mycket öppensinnad, jag välkomnar all innovation, och jag är säker på att det här kommer vara givande för många människor.

PSYKOLOG

Så vad tror du folk kan få ut av ett sånt här satellitprogram?

KVINNA MED ÖLFLASKA

De kan lära sig om hur människor lever i andra länder. Till exempel filmen om mat. Man kan ju inte föreställa sig här i Wien att människor äter så annorlunda. Det är ju trots allt på andra sidan havet. Så jag tror att mycket av det här kan vara intressant. Men textningen är för liten. Den måste förstoras.

MAN I BLÅ KOSTYM

Det går att välja storlek på texten.

KVINNA MED ÖLFLASKA

Jaha, det visste jag inte. Det var intressant.

PSYKOLOG

Så, vad skulle ni säga är det mest utmärkande för den här satellitsändningen? Vad är det som skiljer den från de nationella sändningarna?

MAN I GRÅ KOSTYM

Jag tycker att det är internationellt, kulturellt och vetenskapligt. Det är mer allmänbildande.

MAN I LOAFERS

Och det finns bidrag från länder som jag inte känner till så väl, som jag kanske aldrig får tillfälle att besöka. Sånt som jag inte ens kan se på kabel-tv.

KVINNA I LJUSBLÅ BLUS

Jag tyckte att det var spännande att få se ett land uppifrån, som i dokumentären om Irland. Jag tyckte mycket om det bidraget. Och jag tror att den sortens bidrag är väldigt informativa och allmänbildande för tittarna.

Inslaget avslutas med en kommentar från "Man med runda glasögon" som säger att även om Eurikon kommer att leda till förändring så återstår det att se om den bär något gott med sig. Han påpekar att det finns en asymmetri i experimentet där ett fåtal organisationer står för merparten av innehållet i och att med att flertalet av de organisationer som är involverade uteslutande förmedlar andra organisationers innehåll. Det, menar han, innebär en risk för att projektet får omvänd effekt, att produktionen av innehåll centraliseras istället för att ge tittarna tillgång till nya

perspektiv. Kommentrar återspeglar på många sätt Wixes och Tidholms erfarenheter av den minskade lokaljournalistiken. Oavsett intentionerna fanns alltså redan på experimentstadiet finns en tendens till homogenisering.

I franchisekulturen har man löst det problemet genom en form av kulturell översättning, det vill säga genom att skapa lokala variationer som iscensätter ungefär samma sak. I en efterföljande kommentar till det samtal som delvis återges ovan sammanfattar medieforskaren Peter Diem att panelen varit övervägande positiv även om de medverkande också har pekat ut viktiga brister som naturligtvis måste övervägas i framtida projekt. Men hur ett framtida Eurikon skulle hanterat just den frågan finns det inget riktigt svar på. Europa Television hade alldeles för små resurser och, som jag förstår Hindriks, hade man svårt att över huvud taget få en bredd i innehållet.

Om vi accepterar föreställningen att offentlighet per definition är destabiliserande, det vill säga att den idealt sett har en emancipatorisk funktion, borde de problem som man stötte på i Eurikonexperimentet snarare bejakas än korrigeras. Och de friktioner som uppstod mellan olika variationer måste värnas istället för att neutraliseras. Här finns ju, som jag skriver i inledningen, en potentiell omförhandling av komplexet nation–media–kultur–of-fentlighet där Eurikon öppnar för en omvärdering av relationen mellan nationalstat och offentlighet och föreställningen om en allmänhet utifrån en idé om public service. En påföljande fråga blir varför emancipation är betydelsefull, vilket ju trots allt varit en hittills inte diskuterad utgångspunkt för den här undersökningen. Vad är meningen med en kritik som vill sudda ut gränsen mellan att titta och handla?

Att sudda ut gränsen är då inte detsamma som deltagande teater eller interaktivitet, format som ofta har en motsatt effekt eftersom de innebär att åskådarna inlemmas i ett narrativ eller ett system snarare än att de får utrymme att kritisera och handla i en annan riktning. Emancipationen, enligt Brecht, handlar snarast

om att vidga avståndet mellan åskådare och berättelse, så mycket att de kan frigöra sig från den, eller åtminstone förändra dess förutsättningar.

I likhet med Brecht tänker jag att världen hela tiden befinner sig i förändring, och en central fråga blir i så fall vilka krafter som orsakar och driver förändringen. Kritikens och offentlighetens funktion, om den fungerar, är att blottlägga och medvetandegöra sådana strukturer och hegemonier. Det är det som är emancipation, att få syn på och inflytande över tillvarons villkor. Då handlar det inte bara om social frigörelse utan också, som Rancière uttrycker det, estetisk, det vill säga att bryta med hur man har lärt sig känna, se och uttrycka sig inom en viss ordning.²³⁹

Ironiskt nog är Rancière själv den mest problematiska figuren här, tillsammans med konstkritikern, intendenten, läraren, bildningsförbundet och public service-bolaget, liksom den här texten. Alltså de ställföreträdande åskådare som ska borga för kunskapen och verklighetsproduktionen. Även om dessa instanser har för avsikt att producera kritik kommer de också att producera ideologi och reproducera en viss ordning. Men att istället förlita sig på en abstrakt, regulativ mekanism som det marknadsliberala systemet är heller ingen garanti för öppenhet. Här förväntas istället åskådarens spontana begär borga för ett slags kritisk instinkt, vilket förutsätter att alla antaganden om samhället som struktur måste avfärdas. Även om föreställningen om medborgaren som konsument – vilket har präglat reformer inom europeisk offentlig sektor de senaste tre–fyra decennierna – tolkas som ett försök att just sudda ut gränsen mellan tittande och handlande är det ett försök som havererar i det att marknaden inte på något sätt är en neutral styrmekanism. När jag i inledningen skriver att offentligheten är den liberala demokratins allra viktigaste institution är det just för att den har som syfte att destabilisera sådana system, antaganden och ideologier.

239. Se Rancière, Jacques. 2011, 51–82.

Epilog

Precis i slutet av Thomas Manns roman *Bergtagen* (1924) förvandlas berättaren till åskådare och Hans Castorp springer ut över första världskrigets slagfält och försvinner i krutröken, eller om det är dimman. Efter år i kosmopolitisk tuberkulosexil kastas han in i världens våldsamma skeenden. Det är ungefär så jag ser på undersökningen härifrån, att den liksom försvinner från synfältet ut i en historia som jag saknar inblick i. Möjligen stupar den precis innanför dimman eller så finns där en ytterligare historia som ännu inte är berättad.²⁴⁰

Mistry hade förstås rätt i sin kommentar. Efter en lång konversation som i spridda samtal sträcker sig över flera år, bestämmer sig redaktionen K Special på Sveriges television för att definitivt avvisa produktionen. Man hade visserligen varit rätt tveksam redan från början, men då framför allt för att skissen var väldigt spekulativ och scenisk. Nu menar man att även om det är ett intressant projekt finns det ingen plats för den i någon av kanalerna, att det är en film som ”gör sig bäst i en konstkontext och på filmfestival”. Som skäl anges framför allt publikkravet och att det inte finns något utrymme för konstproduktioner inom verksamheten.

²⁴⁰ Mann, Thomas. *Bergtagen*. Översatt av Karin Boye. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2001.

Argumenten har inte så mycket med klippningen att göra utan hänvisar till genre och publikens förväntningar. Om jag utgår från att det faktiskt funnits ett genuint intresse att visa filmen är meddelandet både komiskt och betydelsefullt eftersom det innebär att det institutionella sammanhang som den undersöker och öppnar sig mot också avvisar den. Samtidigt tenderar jag att hålla med: även om projektet handlar om televisionen och i många avseenden återspeglar televisionen, så kanske den inte behöver vara tv. Givet förutsättningarna för samtida television och dess antaganden om tittarens förväntningar är det en produktion som gör sig bättre i en biograf eller ett offentligt sammanhang där åskådaren är mer inställd på en komplex och inte så följsam berättelse. Poängen att visa den på tv vore emellertid att just ställa den i relation till sitt sammanhang som ett slags främmande-görande återspeglings. Men att försöka anpassa produktionen till televisionens villkor skulle vara att göra det eventuella kritiska projektet till något som i bästa fall driver med televisionens illusioner men som samtidigt återskapar dess logik.

Den här undersökningen slutförs i samband med utbrottet av Covid-19 i Europa och dess enorma effekter på samhällssystemet. Plötsligt återuppstår samhället som en agens som från olika håll förväntas agera och ta ansvar. Nyss var det reducerat till en samling individer som bara godtyckligt skulle hållas samman av lagar och normer. I ett meddelande beklagar en vän att Benedict Anderson har gått bort: tänk om Anderson hade fått bevittna hur stark föreställningen om nationalstaten och tilltron till staten som organ fortfarande är? Och det är som att samhället plötsligt blir synligt genom den marknadsideologi som legat som ett raster över samhället i decennier. Även om det bara är för ett ögonblick.

På Facebook och Twitter följer jag Jonathan Royle, hypnotisören som vi engagerade för att hypnotisera iscensättningens publik. Han gör otaliga inlägg och dagliga livesändningar: marknadsföring av egna produkter, undervisning, nyhetsanalys, uppmaningar till försiktighet och konspirationsteorier som blandas

med bilder från middagar, semestrar och dottern i olika utklädnader. Det är svårt att avgöra var han befinner sig politiskt då han varken tycks vara lojal mot höger eller vänster, men han uppvisar däremot en genuin misstänksamhet mot alla former av etablissemang. I dokumentärfilmen *Extreme Danger, Extreme Hypnosis* (2019) som Royle gjorde tillsammans med Richard Willett framställs hela det globala samhället som en illusionsfabrik, ett slags hypnotisk styrandeform som reglerar människornas beteenden. Det hela påminner rätt mycket om Edward Bernays krassa verklighetsbeskrivning i boken *Propaganda* från 1928 där han menar att människan styrs av flockbeteenden som i den liberala demokratin regleras av propaganda: ”Den medvetna och genomtänkta manipulationen av massornas organiserade vanor och åsikter är en viktig del av det demokratiska samhället.”²⁴¹ Men i Bernays vokabulär har ordet propaganda ingen negativ betydelse, det är en benämning på hur olika intressen i samhället etablerar sina verkligheter. Bara om man medvetet sprider lögnen och felaktigheter blir propagandan destruktiv; i händerna på goda krafter skapar den snarast gemenskap och produktivitet. Boken skrevs innan televisionen hade etablerats som massmedium, men det är just den allt snabbare och bredare spridningen av information som Bernays pekar ut som avgörande för propagandans betydelse. Intressen och idéer knyter på så sätt samman människor spridda över stora geografiska områden; då är det inte närheten mellan människor som skapar gemenskap utan hur bilder av världen artikuleras och distribueras.

Royle har ingen tillit till några som helst goda avsikter hos samhällets styrande och ägande skikt. Och det hör väl till sammanhanget att Bernays är mest känd för sin propagandakampanj åt United Fruit Company i Guatemala i början av 1950-talet, som småningom ledde till att den demokratiskt valda presidenten

241. Bernays, Edward. *Propaganda*. New York: Ig Publishing, 2005, 37. Min översättning av: ”The conscious and intelligent manipulation of the organized habits of and opinions of the masses is an important element in democratic society.”

Jacobo Arbenz Guzmán störtades i en militärkupp ledd av Carlos Castillo Armas, understödd av den amerikanska underrättelse-tjänsten. Från det perspektivet tycks alla försök att upprätthålla eller rädda offentligheten meningslösa. Emellertid är det hypnotiska styrandesystemet svagt på en punkt, och det är just i hypnosens eftersom den, enligt Royle, också är nyckeln till självkontroll. Om makten kan styra våra beteenden kan vi också lära oss att styra oss själva. Därför har han gjort det till sin uppgift att sprida kunskap om bluffhypnos och hypnotiska grepp; han erbjuder också kurser i hypnosteknik och olika former av självhjälp.

De utgångsförbud, karantän och förbud mot folksamlingar som införts på många håll i världen har också inneburit att evenemang och utställningar skjutits upp eller helt ställts in. För att fylla tomrummet har kulturinstitutioner och arrangörer ironiskt nog fått ett förnyat intresse för televisionen som infrastruktur för både konst, scenkonst, musik och film. Institutioner ordnar digitala visningar av befintliga produktioner men börjar också söka innehåll och format som anpassats till ett digitalt audiovisuellt sammanhang. Trots att nätverksmedia kom med en vision om nya visnings- och distributionsformer har dessa medier och plattformar framför allt använts som ett sätt att nå ut med information om verksamheten, och väldigt lite som ett utrymme för gestaltning och konstnärlig produktion. CPH:DOX, där *Television Without Frontiers* hade sin internationella premiär, omvandlades på en vecka i mars från en biograffestival med tusentals besökare och gäster till en onlineplattform med seminarier och digitala visningar som säkert var en besvikelse för många men som också nådde en annan publik.

Jag vet inte om den här situationen har varit direkt positiv för *Television Without Frontiers*, eftersom det också har inneburit att vissa samtal och möten inte har kunnat genomföras. Samtidigt visar den att det finns ett utrymme för nya format och en möjlig framtida decentralisering av public service som kan byggas utifrån mer samtida premisser. För oavsett om vi ser public service som en nödvändig del av en öppen offentlighet eller inte så lider

institutionen av att den i mycket fortfarande formas av tekniska och administrativa förutsättningar som rådde när formatet grundades. Men här finns också ett potentiellt problem som jag diskuterar redan i inledningen: att den liberala demokratin, särskilt i norra Europa, har byggts upp sida vid sida med en starkt sammanbindande offentlighet där public service och etermedia har varit avgörande komponenter. Det har både givit utrymme för breda och progressiva ideologiska förändringar och skapat en likformig offentlighet som fungerar uteslutande och som negerar det som Fraser kallar för motoffentligheter. En decentraliserad public service ger större utrymme för det senare men begränsar däremot den liberala demokratin ideologiska kraft.

I slutet av essän "Fatzer ± Kreuner" skriver dramatikern och författaren Heiner Müller: "Att använda sig av Brecht utan att kritisera honom är ett förräderi."²⁴² Jag känner mig lite som en förrädare när jag läser det. Eller kanske inte, det finns ju fortfarande utrymme. För Brecht var teatern progressiv: den skulle skola en publik att kritiskt ta ställning till sin samtids politiska strukturer. Det var en radikal folkbildningstanke rotad i ett konstnärligt projekt. För Müller handlade teaterpraktiken snarare om att hantera 1900-talets ideologiska arv – död och förstörelse. Müller ägnar sig framför allt åt det liberala Europas totalitära spöken. Med dialektikens tragik upprepas samma figur när den europeiska gemenskapen försöker återskapa en progressiv självbild under efterkrigstiden, samtidigt som man fortsätter att reproducera ett totalitärt våld i de kvarvarande kolonierna. Och samtidigt som den här texten blir till sliter man sitt hår i parlament runt om i Europa för att finna kryphål som gör det möjligt att kringgå de avtal om mänskliga rättigheter som man själv har varit med och skapat. Allt för att slippa ta ställning till emancipationens offer – de andra.

242. Müller, Heiner. Fatzer ± Kreuner. I *Hamletmaskinen och andra texter*. Översatt av Lars Bjurman. Bjurman, Lars (red.). Stockholm: Bonniers, 1986.

Källor

- Abramson, Albert. The Invention of Television. I *Television: An International History*. Smith, Anthony (red.), 9–22. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Adorno, Theodor W och Horkheimer, Max. *Upplysningens dialektik: filosofiska fragment*. Översatt av Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark. Göteborg: Daidalos, 1997.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso (Kindle Edition), 2016.
- Arendt, Hannah. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Roland Beiner (red.). Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Arendt, Hannah. *Den banala ondskan: Eichmann i Jerusalem*. Översatt av Barbro Lundberg och Ingemar Lundberg. Göteborg: Daidalos, 2013.
- Arns, Inke, Chubarov, Igor och Sasse, Sylvia (red.). *Nikolai Evreinov & Others: "The Storming of the Winter Palace"*. Zürich: Diaphanes, 2017.
- Artangle. <https://www.artangel.org.uk/> (Hämtad 2020-05-05).
- Barthes, Roland. *Mytologier*. Översatt av Karin Frisendahl, Elin Clason och David Lindberg. Lund: Arkiv förlag, 2007.
- Barthes, Roland. La Mort de l'auteur. I *Le Bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

- Benjamin, Walter. Konstverket i reproduktionsåldern. I *Bild och dialektik*. Översatt av Carl-Henning Wijkmark, 60–96. Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag, 1969.
- Benjamin, Walter. Vad är den episka teatern?: En Brechtstudie. I *Essayer om Brecht*. Översatt av Carl-Henning Wijkmark, 7–20. Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag, 1971.
- Benjamin, Walter. Vad är den episka teatern. I *Essayer om Brecht*. Översatt av Carl-Henning Wijkmark, 21–28. Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag, 1971.
- Benjamin, Walter. *The Origin of Tragic Drama*. Översatt av John Osborne. London: Verso, 1998.
- Benjamin, Walter. Allegori och sorgespel. I *Språkfilosofiska texter*. Översatt av Lars Bjurman. Bjurman, Lars (red.), 53–114. Göteborg: Daidalos, 2013.
- Benjamin, Walter. Översättarens uppgift. I *Språkfilosofiska texter*. Översatt av Lars Bjurman. Bjurman, Lars (red.), 39–52. Göteborg: Daidalos, 2013.
- Benjamin, Walter. *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad. Band 1 & 2*. Översatt av Ulf Peter Hallberg. Stockholm: Atlantis, 2015.
- Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.
- Bens, Els De och Smaele, Hedwig de. The Inflow of American Television Fiction on European Broadcasting Channels Revisited. I *European Journal of Communication*. Vol. 16, nr 1, 2001: 51–76. <https://doi.org/10.1177/0267323101016001003> (Hämtad 2020-09-16).
- Bernays, Edward. *Propaganda*. New York: Ig Publishing, 1955.
- BFI National Archive, London. Eurikon Experiment Week 1 [24/05/82] (1982); Eurikon Experiment Week 1 [30/05/82] (1982); Eurikon Experiment Week 2 [19/07/82] (1982); Eurikon Experiment Week 2 [25/07/82] (1982); Eurikon Experiment Week 3 [27/09/82] (1982); Eurikon Experiment Week 3 [03/10/82] (1982); Eurikon Experiment Week 4 [30/10/82] (1982); Eurikon Experiment Week 4 [31/10/82] (1982); Eurikon Experiment Week 5 [22/11/82] (1982); Eurikon Experiment Week 5 [28/11/82] (1982).
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bjurman, Lars (red.). *Lukács/Brecht: Det gäller realismen: En 30-talsdebatt*. Staffanstorps: Cavefors, 1975.
- Blumler, Jay G. Public Service Broadcasting Before the Commercial Deluge. I *Television and the Public Interest: Vulnerable Values in West European Broadcasting*. Blumler, Jay G. (red.), 7–21. London: Sage, 1992.
- Boucherit, Aziza. Complexités linguistiques des programmes à la télévision algérienne. Essai d'analyse d'une production locale. I *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*. Nr 47, 1988: 35–46. <https://doi.org/10.3406/remmm.1988.2208> (Hämtad 2020-03-20).
- Bougon, François och Piquard, Alexandre. Emmanuel Macron tire à boulets rouges sur l'audiovisuel public. I *Le Monde*. 2017-12-06. https://www.lemonde.fr/economie/article/2017/12/06/emmanuel-macron-tire-a-boulets-rouges-sur-l-audiovisuel-public_5225447_3234.html (Hämtad 2020-04-02).
- Bourdieu, Pierre. *Sur la télévision* (tv-program). 1996. <https://www.youtube.com/watch?v=vcc6AEpjdY> (Hämtad 2020-10-06).
- Bourdieu, Pierre. *Le champ journalistique et la télévision* (tv-program). 1996. <https://www.youtube.com/watch?v=I7qlfERLJU> (Hämtad 2020-10-06).
- Bourdieu, Pierre. *Om televisionen: följd av Journalistikens herravälde*. Översatt av Mats Rosengren. Förord av Sven-Eric Liedman. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1998.
- Bourdon, Jérôme. Live television is still alive: on television as an unfilled promise. I *Media, Culture & Society*. Vol. 22, 2000: 531–556. <https://doi.org/10.1177/016344300022005001> (Hämtad 2020-02-18).
- Brams, Koen (red.). Jef Cornelis: TV Works. www.jefcornelis.be (Hämtad 2020-10-06).
- Breton, André. As In a Wood. I *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. Översatt av Paul Hammond. Hammond, Paul (red.), 72–77. San Francisco: City Lights Books, 2000.

- Brecht, Bertolt. *Dialectical Critique*. I *Brecht on Art and Politics*. Översatt av Laura Bradley, Thomas Kuhn och Steve Giles. Kuhn, Thomas och Giles, Steve (red.), 104–105. London: Methuen, 2003.
- Brecht, Bertholt. *More Good Sport*. I *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Översatt av Jack Davis, Romy Fursland, Steve Giles, Victoria Hill, Kristopher Imbrigotta, Marc Silberman och John Willett. Silberman, Marc, Giles, Steve och Kuhn, Tom (red.), 30–33. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- Brecht, Bertholt. Förströrelseteater eller undervisningsteater. I *Om teater: Texter i urval av Leif Zern*. Översatt av Brita Edfelt. Stockholm: PAN/Norstedts, 1975.
- Brecht, Bertholt. *The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre*. I *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, 203–211. Översatt av Jack Davis, Romy Fursland, Steve Giles, Victoria Hill, Kristopher Imbrigotta, Marc Silberman och John Willett. Silberman, Marc, Giles, Steve och Kuhn, Tom (red.). London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- Brustellin, Alf och Cloos, Hans Peter; Fassbinder, Rainer Werner; Kluge, Alexander; Mainka-Jellinghaus, Beate; Mainka, Maximiliane; Reitz, Edgar; Rupé, Katja Schlöndorff, Volker; Schubert, Peter; Sinkel, Bernhard. *Deutschland im Herbst*. 1978.
- Brytningstider* (utställning, Luleå). 2017. <https://statenskonstrad.se/konst/brytningstider-extrakt-ur-en-framtida-historia/medverkande-konstnarer> (Hämtad 2020-03-24).
- Buden, Boris. *Translating Beyond Europe*. Eipcp, 2013. <http://eipcp.net/transversal/0613/Buden/en> (Hämtad 2017-11-14).
- Butler, Judith. *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Butler, Judith. *After Loss, What Then?*. I *Lost: The Politics of Mourning*. Eng, David L. och Kazanjian, David (red.), 467–473. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Översatt av Michael Shaw. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Bårtås, Magnus. *You Told Me: Work Stories and Video Essays / Verkberättelser och videoessäer*. Göteborg: Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, 2010.
- Cameron, James. *Titanic* (film). 1997.
- Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture: Vol. 1 The Rise of the Network Society*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2000.
- Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture: Vol. 2 The Power of Identity*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2000.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Översatt av Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Choi, Don Mee. *Hardly War*. Seattle: Wave Books, 2016.
- Choi, Don Mee. *DMZ Colony*. Seattle: Wave Books, 2020.
- Choi, Don Mee. *Translation Is a Mode=Translation Is an Anti-Neocolonial Mode*. New York: Ugly Duckling Presse, 2020.
- Choreographies of the Social* (utställning, Stockholm). 2019. <https://statenskonstrad.se/konst/choreographies-of-the-social> (Hämtad 2020-03-24).
- Chang, Kathleen och Lacy, Suzanne. *The Life and Times of Donaldina Cameron* (performance). 1977.
- Coal House* (tv-program). BBC One Wales. 2007.
- Collectie K. J. Hindriks – nr 0219-13163. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.
- Collins, Richard. *From Satellite to Single Market: New Communication Technology and European Public Service Television*. London: Routledge, 1998.
- Cook, Alexander. *The Use and Abuse of Historical Reenactment: Thoughts on Recent Trends in Public History*. I *Criticism*. Vol 46, nr 3, 2004: 487–496. <https://search-proquest-com.ezproxy.ub.gu.se/scholarly-journals/use-abuse-historical-reenactment-thoughts-on/docview/200434843/se-2?accountid=11162> (Hämtad 2020-04-30).

- Corney, Frederick C. *Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- Cramer, Michael. *Utopian Television: Rossellini, Watkins, and Godard beyond Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Deleuze, Gilles. Trois questions sur Six fois deux. Ursprungligen i *Cahiers du cinéma*. Nr 271, november 1976. Se <http://derives.tv/Sur-et-sous-la-communication> (Hämtad 2020-11-27).
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles och Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit, 2005.
- Deleuze, Gilles och Félix Guattari. *Tusen platåer: Kapitalism och schizofreni*. Översatt av Gunnar Holmbäck och Sven-Olov Wallenstein. Hägersten: Tankekraft, 2015.
- Deller, Jeremy. *The Battle of Orgreave* (performance). 2001. http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php (Hämtad 2016-01-08).
- DeLillo, Don. *Point Omega*. London: Picador, 2010.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Översatt av Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Development Company for Television Program mbH (DCTP). <https://www.kluge-alexander.de> och <http://www.dctp.de> (Hämtad 2020-04-12).
- Díaz-Cintas, Jorge (red.). *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *När bilderna tar ställning: Historiens öga 1*. Översatt av Jonas J. Magnusson. Stockholm: OEI Editör, 2019.
- Dobek-Ostrowska Bogusława. Italianization (or Mediterraneanization) of the Polish Media System. I *Comparing Media Systems Beyond the Western World*. Hallin, Daniel C. och Mancini, Paolo (red.), 26–50. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Easterling, Keller. *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. Brooklyn: Verso, 2014.
- EBU President: *ERT Shutdown Is Gagging Democracy* (transcript). 2013-06-19. <https://www.ebu.ch/news/2013/06/ebu-president-philippot-ert-shut> (Hämtad 2020-03-14).
- Eco, Umberto. A Guide to the Neo-Television of the 1980's. Översatt av Robert Lumley. I *Culture and Conflict in Postwar Italy*. Barański, Zygmunt G. och Lumley, Robert (red.), 245–255. New York: St Martin's Press, 1990.
- Eisenstein, Sergej. The Cinematographic Principle and the Ideogram. I *Film Form: Essays in Film Theory*. Leyda, Jay (red.), 28–44. New York: Harcourt, Brace & World, 1977.
- Eisenstein, Sergej. A Dialectic Approach to Film Form. I *Film Form: Essays in Film Theory*. Leyda, Jay (red.), 45–63. New York: Harcourt, Brace & World, 1977.
- El-Nawawy, Mohammed och Iskandar, Adel. *Al-Jazeera: The story of the Network that Is Rattling Governments and Redefining Modern Journalism*. Cambridge: Westview, 2003.
- Emilsson, Aron, Andersson, Jonas, Bengtsson, Angelika och Sundin, Cassandra. Ett osakligt och onyanserat public service måste reformeras. I *Dagens Nyheter*. 2019-11-21. <https://www.dn.se/debatt/ett-osakligt-och-onyanserat-public-service-maste-reformeras/> (Hämtad 2020-03-12).
- Engberg, Arthur. Konstens socialisering. I *Tal och skrifter III: Kulturpolitikern*. Rolf Edberg (red.), 25–28. Stockholm: Tidens förlag, 1945.
- Engels, Friedrich och Marx, Karl. *Kommunistiska manifestet*. Översatt av Per-Olof Mattson. Stockholm: Röda rummet, 1994.
- Englund Dimitrova, Birgitta & Hyltenstam, Kenneth (red.). *Language Processing and Simultaneous Interpreting: Interdisciplinary Perspectives*. Amsterdam: Benjamins cop., 2000.
- Evreinov, Nikolai. *Stormningen av Vinterpalatset* (performance). 1920.
- Evreinov, Nikolai. *The Theatre in Life*. Eastford: Martino Fine Books, 2013.
- Farocki, Harun och Ujica, Andrei. Videogramme einer Revolution (film). 1992.

- Foucault, Michel. *Nietzsche, Genealogy, History*. The Foucault Reader. Översatt av Donald F. Bouchard och Sherry Simon. Rabinow, Paul (red.), 76–100. New York: Pantheon Books, 1984.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge, 2002.
- Foucault, Michel. *Övervakning och straff: fängelsets födelse*. Översatt av C.G. Bjurström. Lund: Arkiv förlag, 2003.
- Figgis, Mike. *The Battle of Orgreave* (film). 2001. <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg> (Hämtad 2019-02-12).
- Fraser, Nancy. Rethinking the public sphere : A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. I *Habermas and the Public Sphere*. Calhoun, Craig (red.), 109–142. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- Fraser, Nancy. *Den radikala fantasin: mellan omfördelning och erkännande*. Översatt av Sven-Erik Torhell. Göteborg: Daidalos, 2003.
- Fraser, Nancy. *Rättvisans mått: texter om omfördelning, erkännande och representation i en globaliserad värld*. Översatt av Henrik Gundenäs. Lindgren, Johan (red.). Stockholm: Atlas, 2011.
- Gandini, Erik. *Videocracy* (film). 2009.
- Giuffrida, Angela. "Fake news" Journalist Made Chair of Italy's State Broadcaster. I *The Guardian*. 2018-09-26. <https://www.theguardian.com/world/2018/sep/26/fake-news-journalist-made-chair-of-italys-state-broadcaster> (Hämtad 2020-03-12).
- Godard, Jean-Luc och Miéville, Anne-Marie. *Six fois deux / Sur et sous la communication* (tv-program). 1976.
- Godard, Jean-Luc och Miéville, Anne-Marie. *France/tour/détour/deux/enfants* (tv-program). 1977.
- Gordon, Douglas. *24 Hour Psycho* (videoinstallation). 1993.
- Gramsci, Antonio. *Prison Notebooks*. Översatt av Joseph A. Buttigieg och Antonio Callari. Buttigieg, Joseph A. (red.). New York: Columbia University Press, 1992.
- Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighet: kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*. Fjärde upplagan. Översatt av Joachim Retzlaff. Lund: Arkiv förlag, 1998.
- Hagström-Ståhl, Kristina (regi). *Antigone* (teateruppsättning). Göteborgs Stadsteater (2019-09-27).
- Hall, Stuart och Steed, Maggie. *It Ain't Half Racist, Mum* (tv-program). 1979.
- Hall, Stuart. The Problem of Ideology: Marxism without Guarantees. I *Journal of Communication Inquiry*. Vol. 10(2), June 1986: 28–44. <https://doi.org/10.1177/019685998601000203> (Hämtad 2020-05-14).
- Hall, Stuart. *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation*. Mercer, Kobena (red.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2017.
- Hall, Stuart. Encoding and Decoding in the Television Discourse. I *Essential essays: Vol. 1 Foundations of cultural studies*. Morley, David (red.), 257–276. Durham: Duke University Press, 2019.
- Hall, Stuart. External Influences on Broadcasting: The External/Internal Dialectic in Broadcasting – Television's Double-Bind. I *Essential essays: Vol. 1 Foundations of cultural studies*. Morley, David (red.), 277–297. Durham: Duke University Press, 2019.
- Hallin, Daniel C. och Mancini, Paolo. *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Hansen, Peo och Jonsson, Stefan. *Eurafrica: The Untold History of European Integration and Colonialism*. London: Bloomsbury, 2014.
- Harding, Tobias. BILDNING as a Central Concept in the Cultural Policy of the Swedish Government: From Arthur Engberg to Alice Bah Kuhnke. I *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*. 2015(2): 162–181.
- Hardt, Michael och Negri, Antonio. *Empire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000.
- Harvey, David. *Spaces of Global Capitalism: A Theory of Uneven Geographical Development*. London: Verso, 2006.
- Hendy, David. *Public Service Broadcasting*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Hitchcock, Alfred. *Rope* (film). 1948.

- Hugemark, Agneta. *Den fängslade marknaden: Ekonomiska experter om välfärdsstaten*. Lund: Arkiv förlag, 1994.
- Hugoson, Rolf. *Vad är kulturpolitik?: en fråga om retorik*. Umeå: Umeå universitet, 2000.
- Huyghe, Pierre. *L'Ellipse* (videoinstallation). 1998.
- Jakobsson, Peter och Stiernstedt, Fredrik. *Katalys No 42: Arbetarklassens symboliska utplåning av medelklassens medier*. 2018.
- Kant, Immanuel. Idea for a Universal History from a Cosmopolitan Perspective. I *Toward Perpetual Peace and Other Writings on Politics, Peace, and History*. Översatt av David L. Colclasure. Kleingel, Paulin (red.). New Haven and London: Yale University Press, 2006.
- Kant, Immanuel. *Kritik av omdömeskraften*. Översatt av Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Thales, 2003.
- Kaprow, Allan, Minujín, Marta och Vostell, Wolf. *Three Country Happening*. 1966.
- Kirk Sørensen, Jannick och Hutchinson, Jonathon. Algorithms and Public Service Media. I *Public Service Media in the Networked Society*. Lowe, Gregory Ferrell, Van den Bulck, Hilde och Donders, Karen (red.). Göteborg: Nordicom, 2018.
- Kittler, Friedrich. *Nedskrivningssystem 1800 · 1900*. Översatt av Tommy Andersson. Göteborg: Glänta Produktion, 2012.
- Kleberg, Lars. *Teatern som handling: sovjetisk avantgardeestetik 1917–1927*. Stockholm: Akademitrattur, 1977.
- Kluge, Alexander. <https://www.kluge-alexander.de> (Hämtad 2020-03-03).s
- Kuhn, Raymond. Public Service Media in France. I *Public Service Broadcasting and Media Systems in Troubled European Democracies*. Polońska, Eva och Beckett, Charlie (red.). Springer International Publishing, 2019.
- Kultrnyheterna*, Sveriges Radio P1, cirka 8.52. 2020-02-19.
- Laclau, Ernesto och Mouffe, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic politics*. London: Verso, 2001.
- Lacy, Suzanne (red.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press 1997.
- Lindeen, Marcus. *The Raft* (film). 2018.
- Linklater, Richard. *Slacker* (film). 1991.
- Lütticken, Sven. *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*. Berlin: Sternberg Press, 2013.
- Malmös leende* (utställning, Malmö). 2016. <https://statenskonstrad.se/konst/malmos-leende> (Hämtad 2020-04-10).
- Mann, Delbert. *Marty* (tv-program). 1953.
- Mann, Thomas. *Bergtagen*. Översatt av Karin Boye. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2001.
- Marcus, George E. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. I *Annual Review of Anthropology*. Vol. 24 (1995): 95–117. <https://www.jstor.org/stable/2155931> (Hämtad 2019-10-30).
- Marx, Karl. Teser om Feurbach. I *Människans frigörelse: ett urval ur Karl Marx skrifter av Sven-Eric Liedman*. Översatt av Sven-Eric Liedman. Göteborg: Daidalos, 1995.
- Matthews, Julian och Al Habsi, Maiya. Addressing a region? The Arab imagined audience and newsworthiness in the production of Al Jazeera Arabic. I *International Communication Gazette*. Vol. 80, december 2018: 746–763. <https://doi.org/10.1177/1748048518755210> (Hämtad 2020-09-21)
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge, 2001.
- Melville, Herman. *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*. Book Jungle, 2008.
- Minh-ha, Trinh T. *Assemblage* (film). 1982.
- Momentum: Inside Labour's Revolutionary Movement. I *Financial Times*. 2018-04-27. <https://www.ft.com/content/0e99fc98-4872-11e8-8ae9-4b5ddcca99b3> (Hämtad 2019-11-11).
- Mouffe, Chantal. *The Democratic Paradox*. London: Verso, 2000.

- Müller, Heiner. Fatzer ± Kreuner. I *Hamletmaskinen och andra texter*. Översatt av Lars Bjurman. Bjurman, Lars (red.). Stockholm: Bonniers, 1986.
- Nevéus, Ingmar. Så blev Polens public service-medier en ”lögnfabrik”. I *Dagens Nyheter*. 2019-06-25. <https://www.dn.se/kultur-noje-sa-blev-polens-public-service-medier-en-lognfabrik/> (Hämtad 2020-03-12).
- Nietzsche, Friedrich. *Till moralens genealogi: en stridsskrift*. I *Samlade skrifter, band 7*. Översatt av Peter Handberg. Stockholm: Symposion, 2002.
- Orborne, Peter. In Its Election Coverage, the BBC Has Let Down the People Who Believe in It. *The Guardian*. 2019-12-03. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/dec/03/election-coverage-bbc-tories> (Hämtad 2020-03-12).
- Om konst händer. <https://statenskonstrad.se/konst/konst-hander/om-konst-hander> (Hämtad 2020-05-15).
- Ouzounidis, Christina. *Tvivel: replikernas poetik*. Göteborg: Glänta, 2016.
- Owens, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. I *October*. Vol. 12, 1980: 67–86. <https://doi.org/10.2307/778575> (Hämtad 2020-06-22).
- Owens, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part II. I *October*. Vol. 13, 1980: 58–80. <https://doi.org/10.2307/3397702> (Hämtad 2020-06-22).
- Parikka, Jussi. *What Is Media Archaeology?* Cambridge: Polity, 2012.
- Parkin, Chris. *24 Hours in the Past* (tv-program). BBC One. 2015.
- Philips, Andrea. *How to Work Together*. https://howtoworktogether.org/wp-content/uploads/htwt-think_tank-andrea_phillips.pdf (Hämtad 2020-04-23).
- Philpot, Richard, Liebst, Lasse, Suonperä, Levine, Mark, Bernasco, Wim och Lindegaard, Marie Rosenkrantz. Would I Be Helped? Cross-National CCTV Footage Shows That Intervention Is the Norm in Public Conflicts. I *The American Psychologist*. Nr 1, vol. 75, 2020: 66–75. <http://dx.doi.org/10.1037/amp0000469> (Hämtad 2020-05-07).
- Pirici, Alexandra. *Arbetets Monument* (performance). 2015.
- Poppe, Erik. *Utøya 22 juli* (film). 2018.
- Povinelli, Elizabeth. *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Power, Michael. *The Audit Society: Rituals of verification*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Proposition 2009/10:3. *Tid för kultur*. Regeringens proposition.
- Raad, Walid. *The Atlas Group*. 1989–2004.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Översatt av Gregory Elliott. London: Verso, 2011.
- Rancière, Jacques. *Den okunnige läraren: Fem lektioner om intellektuell frigörelse*. Översatt av Kim West. Göteborg: Glänta, 2011.
- Public Enemy. Intervju med Andrea Philips av Joachim Helvig. I *Kunstkritikk*. 2015-05-27. <https://kunstkritikk.com/public-enemy/> (Hämtad 2020-04-22).
- Renck, Johan. *Chernobyl* (tv-program). 2019.
- Reporters Without Frontiers. <https://rsf.org/en/algeria>, <https://www.mom-rsf.org/en/countries/tunisia/> och <https://rsf.org/en/taxonomy/term/156> (Hämtad 2018-04-19).
- Ricki Lake* (tv-program). Columbia Pictures. 1993–2004.
- Robinson, Nick. If Mainstream News Wants to Win Back Trust, It Cannot Silence Dissident Voices. I *The Guardian*. 2017-09-27. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/sep/27/mainstream-news-win-back-trust-dissident-voices> (Hämtad 2019-11-11).
- Rosendal, Lisa. Konst i den totala byråkratiseringens tidsålder. Översatt av Andjeas Ejiksson. I *Ord & Bild*. Nr 1, 2017: 31–42.
- Ruddick, Graham och Khomami, Nadia. Alternative News Sites Attack Nick Robinson’s Claim of ‘Guerrilla War’ on BBC. I *The Guardian*. 2017-09-28. <https://www.theguardian.com/media/2017/sep/28/alternative-news-sites-attack-nick-robinsons-claim-of-guerrilla-war-on-bbc> (Hämtad 2019-11-11).
- Rydin, Ingegerd. *Växa med tv: Om bild, ljud och ord i barns tänkande*. Stockholm: Sveriges Radio, 1983.
- Rynell Åhlén, David. *Samtida konst på bästa sändningstid: konst i svensk television 1956–1969*. Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2016.

- Sachs, Hinrich. Kami, *Khokha, Bert and Ernie*. 2004–2020.
- Sachs, Hinrich. *Ernest, R2D2, Trépidó (parler aux humains)*. 2019.
- Sassen, Saskia. *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Saussure, Ferdinand de. *Kurs i allmän lingvistik*. Översatt av Anders Löfqvist. Staffanstorps: Bo Cavefors bokförlag, 1970.
- Schama, Simon. *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*. London: Viking, 1989.
- Shore, Cris. Governing Europe: European Union audiovisual policy and the politics of identity. I *Anthropology of Policy: Critical Perspectives on Governance and Power*. Shore, Cris och Wright, Susan (red.), 165–192. London: Routledge, 1997.
- Shore, Cris. *Building Europe: The Cultural Politics of European Integration*. London: Routledge, 2000.
- Sklovskij, Viktor. *Theory of Prose*. Översatt av Benjamin Sher. Dalkey Archive Press, 1990.
- SOU 2018:50. Parlamentariska public service-kommittén. *Ett oberoende public service för alla: nya möjligheter och ökat ansvar: slutbetänkande*.
- Statens konstråd. Staten och enprocentsregeln – en lång historia. www.statenskonstrad.se/arbete-med-konst-i-offentliga-miljoer/finansiering-av-offentlig-konst/staten-och-enprocentsregeln-en-lang-historia (Hämtad 2020-12-10).
- Stites, Richard. *Revolutionary Dreams: Utopian Visions and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Sundgren, Per. *Kulturen och arbetarrörelsen: kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Stockholm: Carlsson, 2007.
- Television Without Frontiers: Green Paper on the Establishment of the Common Market for Broadcasting, Especially by Satellite and Cable. Brussels: Commission of the European Communities, 1984.
- The Jeremy Kyle Show* (tv-program). ITV. 2005–2019.
- The Jerry Springer Show* (tv-program). NBC. 1991–2008.
- The Last Poets. *When The Revolution Comes* (musik). 1970.
- Theiler, Tobias. *Political Symbolism and European Integration*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Tina, Anes. *Rani Zaafan* [راني زعفان] (film). 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=UvE73kS7LG8> (Hämtad 2020-03-03).
- Tolstoy, Vladimir et al. *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918–1933*. London: Thames and Hudson, 1999.
- Vertov, Dziga. From Kino-Eye to Radio-Eye. I *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Översatt av Kevin O'Brien. Michelson, Annette (red.), 85–101. Berkeley: University of California press, 1984.
- Wallace, David Foster. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. I *A supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*, 21–82. Boston: Little, Brown and Co, 1997.
- Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2014.
- Watkins, Peter. *Culloden* (film). 1964.
- Watkins, Peter. *La Commune* (de Paris, 1871) (film). 2000.
- Watkins, Peter. *La Commune* (de Paris, 1871), <http://pwwatkins.mnsi.net/commune.htm#> (Hämtad 2020-09-19).
- Wenders, Wim. *The American Friend* (film). 1977.
- Wenders, Wim. *Chambre 666* (film). 1982.
- West, Kim. Farväl till folket. I *Kunstkritikk*. 2018-08-27. <https://kunstkritikk.se/farval-till-folket> (Hämtad 2019-05-20).
- Willett, Richard. *Extreme Danger, Extreme Hypnosis* (film). 2019.
- Williams, Raymond. *Tv: teknik och kulturell form*. Översatt av Gunnar Sandin. Lund: Arkiv, 2001.
- Wright, Mark. Eurikon Reviewed. I *EBU Review*. Vol. xxxiv, nr 4, juli 1983: 31–38.
- Österberg, Hanna. Grekiska journalister trotsar nedsläckt stats-tv. I *Svenska Dagbladet* 2013-06-16. <https://www.svd.se/grekiska-journalister-trotsar-nedslackt-stats-tv> (Hämtad 2020-03-12).
- Östlund, Ruben. *The Square* (film). 2017.

TELEVISION WITHOUT FRONTIERS / TREATMENT

Author/Director: Andjeas Ejiksson

Creative Producer: Fredrik Egerstrand

Producer: Public Art Agency Sweden

Title: *Television Without Frontiers*

Genre: documentary / performance / television

Introduction

This dissertation consists of two corresponding elements: one is a film that I primarily describe as a documentary performance that follows a TV format; the other is a text which expands upon perspectives and contexts in the documentary performance. These two elements converge and diverge as they unfold. There is also a third element, consisting of an enactment which remains only as traces in the film and the text. If the enactment is understood as a multiplicity of movements, inherently related to each other, and the film as the convergence of an audio-visual flow, the textual component primarily seeks to bring the viewer to light, as well as the relationships and institutional structures which surround and determine the act of viewing. At the center of all three elements of the dissertation is a TV experiment titled *Eurikon*, realized in 1982 in an effort to explore the possibility of developing a public service channel spanning the entirety of western Europe and the Mediterranean region. This treatment summarizes the content, form, and framework of the enactment.

Summary

The enactment of *Television Without Frontiers* is divided into four short episodes, each seeking to understand the meaning of "common ground" in a world organized by consumerism and fractured by waves of nationalism. TV personalities from disparate European nation-state contexts meet in a TV talk show bordering on an alternative history.

Background

In order to attempt to deepen the affiliation between European nation-states, a series of culture and media programs were launched throughout the 1980s and the decades that followed. The aim was to lay the groundwork for a cultural and public sphere that would extend across the continent. New possibilities for broadcasting television via satellite were seen as ideal for this pur-

pose, and in 1982 an experimental attempt was launched under the name Eurikon. The experiment was initiated by the European Broadcast Union (EBU) and organised as a collaboration between fifteen national public service networks based in Europe and North Africa. There were five separate, weeklong transmissions.

The experiment was intended to test different program facilities, investigate how a pan-European public service channel would be received by viewers, and to assess how such a channel would affect existing national networks. Furthermore, the purpose was to test, evaluate, and pursue new avenues for producing programming for a multilingual audience and, to the greatest extent possible, resolve the technical, legal, and financial issues involved. Eurikon was an experiment and was never intended to reach a general audience. A few years later, a fully functioning service called "Europa Television" was launched, but those broadcasts were cancelled after eighteen months. There have been no similar attempts since.

More than three decades later, Europe seems to be heading towards nationalist fragmentation, with most of public life and social administration regulated by free market idealism. In the outset of this investigation is a conviction that Eurikon and public service – the function and status of public service television in the building of community – might tell us something about this contemporary European landscape. What happened to the vision of a transnational community? What does the idea of public service mean beyond the nation-state? And what are the alternatives to the market and nation in constructing a notion of common ground?

The Eurikon project serves as a framework and point of reference for *Television Without Frontiers*, which seeks to explore Eurikon's mission: What are the conditions for, and significance of, attempts to deploy television to imagine a transnational public?

Format

Television Without Frontiers is a documentary performance that follows a TV format. It consists of four episodes: a prologue shot during the building of the set, followed by three subsequent parts shot in sequence on the same occasion and with a live audience. The entirety of the project takes place in a TV studio owned and operated by SVT, the Swedish public service television company.

Narrative

The outset of the production is to create a situation of parallel actions, with a tentative approach.

The enactment centres on a talk show where all participants are media personalities from disparate parts of Europe – from different formats and conventions – who in various ways reflect the experiences that Eurikon sought to construct, not least through the fact that they speak different languages and that their conversations must be simultaneously translated. The dialogue is organised around a set of themes and questions, but the conversation is mostly improvised. In other words, the enactment is as much about the disparate perspectives as it is about the languages, conventions, and gestures articulated by the different hosts.

A basic condition for the enactment is that the dialogue unfolds simultaneously in different languages. In order to navigate this linguistic complexity, especially in the final part of the film, translations will be generated via English. Each interpreter is, in other words, translating to and from English and another language. The audio – dialogue and translations in particular – forms a composition of interrelated layers.

Simultaneously, a giant turtle is slowly inflated. Every now and then, an ice cream vendor recounts a passage from a postnational mythology. In the studio is also an orchestra, and alongside the stage sit booths holding a chorus of interpreters who, through their efforts to provide simultaneous translations of the increasingly complex conversations, in many ways become the main characters of the enactment.

The scene descriptions below indicate the camera's main focus during the course of the enactment. However, it is important to keep in mind that the situation consists of several simultaneously unfolding processes.

Set

The scenes takes place in a television studio that belongs to Sveriges Television. The prologue takes place in the studio as the set and technical equipment is installed. In the three subsequent parts, the set is complete but gradually transforms. The set evokes a range of TV production conventions, leaning towards the absurdity of mediated action.

In the middle of the room stands a circular carpeted stage with four upholstered chairs: a rather conventional talk show set. The studio audience is seated and half-reclined on a bleacher-like structure with wide ledges and large pillows. Some of them are gathered in front of the ice cream truck that has been parked next to the circular stage. Everyone in the audience wears

headphones reminiscent of stethoscopes, but without the diaphragm that is held against the chest. The audience can hear the interpreters' voices through these headphones and can select which language to listen to based on a range of available channels.

An ice cream truck has been parked in the studio. Inside is an ice cream vendor, preparing imaginative creations with flavours and shapes rarely seen. At the back of the studio room, right behind the stage, unfolds a curious situation as people in futuristic costumes silently assemble an inflatable turtle.

Initially, the turtle is flat and emptied of air, its different parts scattered across the studio as if this were the scene of a society that fell from the sky. A chorus of interpreters is also involved, interpreting everything that is said. To some extent, they also intervene in the conversations.

There are other set details, mostly consisting of elements from Eurikon, including a clock from a quiz game. In the back is a colourful cyclorama, open during the prologue so that the back of the studio is visible. When the first act begins, the cyclorama closes and concludes the scene.

Photo

The enactment investigates television conventions – camera movements and angles, editing, and so on – which in different ways represent the fiction of an uninterrupted and more or less spontaneous event taking place in the studio. At the same time, the enactment also seeks to explore disruptive elements that don't really fit into the narrative form, what I term "dead angles": minor displacements, a camera that lingers a bit too long after someone has stopped talking or begun to move out of frame, a camera angle that captures activities on the margins of a scene, switching to a camera focused on background activity during an ongoing conversation. In other words, aspects of the production which, according to convention, are not supposed to be visible to the viewer. The intention is, in short, to reveal the arrangement that surrounds the creation of the images, thereby letting the viewer see the choreography of the situation as it happens.

HOSTS:	Sylvie Caspar, Ahmed EL-Ghandour, Klaas Jan Hindriks, Jacek Poniedziątek, Ash Sarkar, Sylvana Simons
ICE CREAM MAN:	Yankho Kamwendo
STUDIO HOST:	Kjell Wilhelmsen
ORCHESTRA:	Mattias Bylund, Per Strandberg, Michael Engström, Miko Rezler
MIMES:	Marta Oldenburg, Louise Bjurholm, Lucas Carlsson
HYPNOTIST:	Jonathan Royle
INTERPRETERS:	Per-Magnus Heinemann, Yasmina Kebaier-Dombrovicki, Cecilia Klintebäck, Artur Sedlar, Anne Verbeke

Prologue (20 minutes)

SYLVIE CASPAR and JACEK PONIEDZIAŁEK engage in a form of introduction. The context unfolds through a story about the background of the enactment. They talk about an experimental television project that sought a new public and an experience of transnationalism – a "common ground." They disagree about whether or not it is possible to build something new from within a prevalent order of things. This passage is also a deconstruction of the studio setting. The prologue takes place in the studio and other adjoining spaces during the preparation of the enactment. The set is being built, fragments of the enactment pass by, the ice cream truck is parked, etc. The camera seems to be interested in everything but the two hosts. The conversation is simultaneously translated by the interpreters.

Episode I (20 minutes)

JACEK PONIEDZIAŁEK and SYLVANA SIMONS appear and engage in introductions. Soon two other hosts appear, each with experience of a range of television contexts. The beginning of the act is about presenting and representing oneself, about making an entrance, hosting. Positions are shifted. At the end of this first scene, AHMED EL-GHANDOUR and ASH SARKAR take the lead as hosts. In the second half of the act, a GOAT, DUCK, and ROOSTER appear in the studio. In the studio is also the ICE CREAM VENDOR serving ice cream to the hosts. He has a pedagogical role, introducing a story which in various ways mirrors the scene of the enactment. As a preface to the following act, the ICE CREAM VENDOR tells a fable about common ground.

Episode II (20 minutes)

The second act features a conversation with one of the central figures behind the experimental satellite project Eurikon: journalist KLAAS JAN HINDRIKS.

AHMED EL-GHANDOUR and ASH SARKAR, hosts of the show towards the end of ACT I, are now presenting. SYLVANA SIMONS is also present. Soon, KLAAS JAN HINDRIKS appears and the three of them sit down for a conversation about the Eurikon project and the notion of "common ground." The ICE CREAM VENDOR interrupts midway to tell a story. In the background, assembly of the giant inflatable turtle continues. The set has changed significantly since the previous act.

Episode III (20 minutes)

This is the final act where there is another shift, focusing on the INTERPRETERS: the mediators of the negotiation are now at the centre of the enactment. In the first scene, they have gathered in front of the ice cream truck and the ICE CREAM VENDOR tells a story. The turtle levitates. Soon, the ICE CREAM VENDOR and the INTERPRETERS sit down on stage. It is a playful conversation where the ICE CREAM VENDOR interviews the INTERPRETERS, following the format of a children's show. In other words, the approach is pedagogical and permeated by a spirit of sincere, even naïve, curiosity. There is a limited time frame and a clock is ticking. When the time is up, the turtle is released and ascends. Everyone leaves the scene. A voice reads the weather. The ORCHESTRA plays and the lights are dimmed. Then a HYPNOTIST enters in a cloud of golden confetti. Hypnosis is explored and there is an attempt to hypnotise the audience.

Title: *Television Without Frontiers*

Author: Andjeas Ejiksson

Subject: Artistic Practice

Language: Swedish and Arabic, Dutch, English, French, Polish

Keywords: allegory, Bertolt Brecht, critique, Eurikon, Europa Television, institution, public service, reenactment, spectator, television

isbn: 978-91-8009-208-1 (print), 978-91-8009-209-8 (PDF)

url: <http://hdl.handle.net/2077/67231>

Abstract

Television Without Frontiers revolves around a TV experiment titled Eurikon, realized in 1982 in an effort to explore the possibility of developing a public service channel spanning the entirety of Western Europe and the Mediterranean region. The experiment was initiated by the European Broadcast Union and organised as a collaboration between fifteen national public service networks. The outset of the investigation is that Eurikon marks a significant shift in geopolitical media politics, where national boundaries of broadcast media in Europe began to dissolve. Furthermore, the project explores how this shift was part of a complex web of ideological, structural, and material conditions that partly converge in Eurikon.

Through a genealogical inquiry, the dissertation seeks to shed light on the significance of public service in contemporary European society. The project consists of two corresponding elements: one is a film that can be described as a documentary performance that follows a tv format; the other is a text which seeks to bring the viewer to light, as well as the relationships and institutional structures which surround the documentary performance and the act of viewing. These two elements converge and diverge as they unfold. There is also a third element, consisting of an enactment which remains only as traces in film and text. The enactment is a complex composition of negotiations and experiences based on both the fictional and the actual.

The legitimacy of liberal democracy to a large extent rests on notions of a cohesive public sphere, simultaneity, and a delimited geographical continuum defined by nation, national culture, and common language. Through its critical investigations of translation, community, and the role and status of the spectator, the argument of this dissertation is that changes in these conditions have led to a crisis of legitimacy of European liberal democracy. Eurikon's attempt to test how these structures and institutional formats can be transferred or transformed into a transnational, European context can be read as an early response to this predicament.

Doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser publicerade vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

1. Monica Lindgren *Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006
2. Jeoung-Ah Kim. *Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006.
3. Kaja Tooming. *Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design* ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007.
4. Vidar Vikören. *Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med et tillegg om registreringspraksis*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007.
5. Maria Bania. "Sweetenings" and "Babylonish Gabble": *Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008.
6. Svein Erik Tandberg. *Imagination, Form, Movement and Sound – Studies in Musical Improvisation*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008.
7. Mike Bode & Staffan Schmidt. *Off the Grid*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008.
8. Otto von Busch. *Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008.
9. Magali Ljungar Chapelon. *Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008.
10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson. *Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehörs- och musiklära inom gymnasieskolan*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009.
11. Bryndís Snæbjörnsdóttir. *Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009.
12. Anders Tykesson. *Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009.
13. Harald Stenström. *Free Ensemble Improvisation*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009.
14. Ragnhild Sandberg Jurström. *Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009.
15. David Crawford. *Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009.
16. Kajsa G Eriksson. *Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009.
17. Henric Benesch. *Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010.
18. Olle Zandén. *Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musiklärarens dialoger om ensemblespel på gymnasiet*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010.
19. Magnus Bårtås. *You Told Me – work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010.
20. Sven Kristersson. *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010.
21. Cecilia Wallerstedt. *Att peka ut det osynliga i rörelse. En didaktisk studie av taktart i musik*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010.
22. Cecilia Björck. *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
23. Andreas Gedin *Jag hör röster överallt – Step by Step*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011.
24. Lars Wallsten. *Anteckningar om Spår*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011.
25. Elisabeth Belgrano. "Lasciatemi morire" o farò "La Finta Pazza": *Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th century Operatic Laments and Mad Scenes*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011.
26. Christian Wideberg. *Atejljesamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011.

27. Katharina Dahlbäck. *Musik och språk i samverkan. En aktionsforskningsstudie i årskurs 1*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011.
28. Katharina Wetter Edman. *Service design – a conceptualization of an emerging practice*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011.
29. Tina Carlsson. *the sky is blue*. Kning Disk, diss. Göteborg, 2011.
30. Per Anders Nilsson. *A Field of Possibilities: Designing and Playing Digital Musical Instruments*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011.
31. Katarina A Karlsson. *Think'st thou to seduce me then? Impersonating female personas in songs by Thomas Campion (1567-1620)*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011.
32. Lena Dahlén. *Jag går från lösning till gestaltning – beskrivningar ur en monologpraktik*. Gidlunds förlag, diss. Göteborg, 2012.
33. Martín Avila. *Devices. On Hospitality, Hostility and Design*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012.
34. Anniqa Lagergren. *Barns musikkomponerande i tradition och förändring*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012.
35. Ulrika Wänström Lindh. *Light Shapes Spaces: Experience of Distribution of Light and Visual Spatial Boundaries*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012.
36. Sten Sandell. *På insidan av fystnaden*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013.
37. Per Högberg. *Orgelsång och psalmspel. Musikalisk gestaltning av församlings-sång*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013.
38. Fredrik Nyberg. *Hur låter dikten? Att bli ved II*. Autor, diss. Göteborg, 2013.
39. Marco Muñoz. *Infraces: Essays on the Artistic Interaction*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013.
40. Kim Hedö. *Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013.
41. Annika Hellman. *Intermezzon i medieundervisningen – gymnasieelevers visuella röster och subjekspositioneringar*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2013.
42. Marcus Jahnke. *Meaning in the Making. An Experimental Study on Conveying the Innovation Potential of Design Practice to Non-designerly Companies*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013.
43. Anders Hultqvist. *Komposition. Trädgården – som förgrenar sig. Några ingångar till en kompositörsk praktik*. Skrifter från musikvetenskap nr. 102, diss. Göteborg 2013. Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, i samverkan med Högskolan för scen och musik.
44. Ulf Friberg (Scenisk gestaltning). *Den kapitalistiska skådespelaren – aktör eller leverantör?*. Bokförlaget Korpen, diss. Göteborg, 2014.
45. Katarina Wetter Edman. *Design for Service: A framework for exploring designers' contribution as interpreter of users' experience*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2014.
46. Niclas Östlund. *Performing History. Fotografi i Sverige 1970–2014*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2014.
47. Carina Borgström Källén. *När musik gör skillnad – genus och genrepraktiker i samspel*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2014.
48. Tina Kullenberg. *Signing and Singing – Children in Teaching Dialogues*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2014.
49. Helga Krook. *Minnesrörelser*. Autor, diss. Göteborg, 2015.
50. Mara Lee Gerdén. *När andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*. Glänta produktion, diss. Göteborg 2014.
51. João Segurado. *Never Heard Before – A Musical Exploration of Organ Voicing*. ArtMonitor, diss. Göteborg/LTU 2015.
52. Marie-Louise Hansson Stenhammar. *En avestetiserad skol- och lärandekultur. En studie om läroprocessers estetiska dimensioner*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2015.
53. Lisa Tan. *For every word has its own shadow: Sunsets, Notes From Underground, Waves*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2015.
54. Elke Marhöfer. *Ecologies of Practices and Thinking*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2015.
55. Birgitta Nordström. *I ritens rum – om mötet mellan tyg och människa*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2016.
56. Thomas Laurien. *Händelser på ytan – shibori som kunskapande rörelse*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2016.
57. Annica Karlsson Rixon. *Queer Community through Photographic Acts. Three Entrances to an Artistic Research Project Approaching LGBTQIA Russia*. Art and Theory Publishing, diss. Stockholm, 2016.
58. Johan Petri. *The Rhythm of Thinking. Immanence and Ethics in Theater Performance*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2016.
59. Cecilia Grönberg. *Händelsehorisont || Event horizon. Distribuerad fotografi*. Oel editör, diss. Stockholm, 2016.
60. Andrew Whitcomb. *(re)Forming Accounts of Ethics in Design: Anecdote as a Way to Express the Experience of Designing Together*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2016.
61. Märtha Pastorek Gripson. *Positioner i dans – om genus, handlingsutrymme och dansrörelser i grundskolans praktik*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2016.
62. Märten Medbo. *Lerbaserad erfarenhet och språkighet*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2016.
63. Ariana Amacker. *Embodying Openness: A Pragmatist Unfolding into the Aesthetic Experience of Design Form-piano performance*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2017.
64. Lena O Magnusson. *Treåringar, kameror och förskola – en serie diffraktiva rörelser*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2017.
65. Arne Kjell Vikhagen. *When Art Is Put Into Play. A Practice-based Research Project on Game Art*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2017.
66. Helena Kraff. *Exploring pitfalls of participation and ways towards just practices through a participatory design process in Kisumu, Kenya*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2018.
67. Hanna Nordenhök. *Det svarta blocket I världen. Läsningar, samtal, transkript*. Råmus., diss. Göteborg, 2018.
68. David N.E. McCallum. *Glitching the Fabric: Strategies of New Media Art Applied to the Codes of Knitting and Weaving*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2018.
69. Åsa Stjerna. *Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2018.
70. Frida Hällander. *Vems hand är det som gör? En systemtext om konst/hantverk, klass, feminin och om viljan att ta strid*. ArtMonitor/Konstfack Collection, diss. Stockholm, 2019. HDK – Högskolan för design och konstantverk, Göteborgs universitet, i samverkan med Konstfack.
71. Thomas Nyström. *Adaptive Design for Circular Business Models in the Automotive Manufacturing Industry*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2019.
72. Marina Cyrino. *An Inexplicable Hunger – flutist(flute (dis)encounters...*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2019.
73. Imri Sandström. *Tvärsöver otysta tider: Att skriva genom Västerbottens och New Englands historier och språk tillsammans med texter av Susan Howe*. Autor, diss. Göteborg, 2019.
74. Patrik Eriksson. *Melankoliska fragment. Om essäfilm och tänkande*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2019.
75. Nicolas Cheng. *World Wide Workshop: The Craft of Noticing*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2019.
76. Magdalena Mayas. *Orchestrating timbre – Unfolding processes of timbre and memory in improvisational piano performance*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020.
77. Ingrid Hedin Wahlberg. *Att göra plats för traditioner. Antagonism och kunskapsproduktion inom folk- och världsmusik*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020.
78. Cecilia Jeppsson. *”Rörlig och stabil, bred och spetsig”. Kulturell reproduktion och strategier för breddat deltagande i den svenska kulturskolan*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020.
79. Annelies Vaneycken. *Designing 'for' and 'with' ambiguity: actualising democratic processes in participatory design practices with children*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020.
80. Niklas Rudbäck. *Circumscribing Tonality: Upper Secondary Music Students Learning the Circle of Fifths*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020.
81. Eva Weinmayr. *Noun to Verb: an investigation into the micro-politics of publishing through artistic practice*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020.
82. Khashayar Naderehvandi. *Vem vittar för vittnet? Det litterära verket som vittnesmål och översättning*. Autor, Göteborg 2020.
83. Joakim Andersson. *Kommunikation i slöjd och hantverksbaserad undervisning*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2021.

