

Kurs: **DA1005 Examensarbete, master, komposition, 30 hp**
2013

Konstnärlig masterexamen i musik, 120 hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Mattias Sköld

Isak Edberg

Performativ estetik

Diskursiva formationer i det konstmusikaliska fältet

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns

dokumenterat på inspelning:

Denna text är en reflektion över maktförhållanden inom det (konst)musikaliska fältet, och ett försök att beskriva hur de produceras och reproduceras genom den musikaliska diskursen, de system av normer och avgränsningar som definierar den, och det sociala rum där den verkar.

Den centrala tanken i texten är att det är verkets (och därigenom upphovspersonens) *framträdande* snarare än dess *substans* som avgör dess maktposition i förhållande till andra. Med framförallt Michel Foucault och Judith Butler använder jag mig av en teori om subjektet som något som inte är essentiellt, substantiellt och enhetligt, utan något som *konstrueras* i det performativa framträdandet i av diskursen fabricerade positioner. Musiken är således *performativ*, som utsaga *gör* den något, då den tillåter, stabiliserar och reproducera en given identitet och position.

Diskursen ses här alltså som ett maktfält, definierad av sociala och kulturella normer, avgränsningar och förbud, i vilken de subjekt som behärskar språket, koderna, handlingarna, estetikerna och praktikerna tillåts framträda.

Jag har i denna text försökt att se hur diskursens manifesta yta – musiken – på olika sätt kan verka för att *dölja* den position som upphovspersonen intar, och därmed det subjekt som reflekteras i den socialitet där den tar plats. Jag har behandlat två specifika kategorier genom vilket detta döljande kan ske: den första i musik som positionerar sig som *abstrakt*, där detta sker genom mekanismer och berättelser som beskriver/gör musiken materiell, transcendent, formell, objektiv, där subjektet ”försvinner” i framträdandet av musiken, och den andra i musik som positionerar sig som *referentiell*, som genom beskrivningar av subjektets positionering ”vid sidan av”, som om utanför eller bredvid det som sägs, döljer dess position och hur det opererar i verket.

Textens ambition är med andra ord att analysera musik utifrån en önskan om att återinstallera subjektets position i den, och de förutsättningar som låter det framträda för att sedan dölja sig, försvinna i ljudet och rummets språklöshet och iscensättningar.

INNEHÅLL

INLEDNING.....	4
ABSTRAKT MUSIK, DET DOLDA SUBJEKTET	5
REFERENTIELL MUSIK, ISCENSÄTTNING, ATT PASSERA.....	8
FOTNOTER.....	13
BIBLIOGRAFI.....	15

INLEDNING

Det cirkulerar en populär utsaga inom kulturen: att musik, och i synnerhet så kallad konstmusik, i grunden är metafysisk och utom-diskursiv, att den kommunicerar utanför tankarna, det fysiska rummet och de sociala relationerna, att den förmedlar sitt utbyte endast genom ogripbara känslor. Känslornas språk är stumt, det fäster sig utan tecken på kroppar¹, det går inte att beskriva. Det är till endast i sin fysiska form och kan bara förmedla sig som sådant. Musiken glider undan och utanför språket och det definierbara samtalet, den utgör det bortom genom vilken själva den språkliga kommunikationen avgränsas. Musiken är det ”universella språket”, det som inte kan uttalas, och inte heller samtalas med.

Det kan tyckas lätt att avfärda denna bild som stereotyp, grund ochoreflekterad; en typ av påstående som bärs upp och fäster sig i det allmänna samtalet enbart genom sin upprepade cirkulation. Men i vilken grad är denna rörelse definierande för forandet av de identiteter och positioner som upphovspersoner till musikaliska verk inom den konstmusikaliska sfären faktiskt har möjlighet att inta? Hur samspelar element av denna utsaga, som manifesterar sig tillsammans med en mängd andra berättelser om konstverket och uphovspersonens position och ursprung, till att bilda de relationer, avgränsningar och normer som konstituerar den socialitet och kulturella kontext där de blir till och uppträder? Vad är möjligt att spåra i denna och intilliggande kulturella bilder som faktiskt är formerande för de kriterier som tillåter dess aktörer att operera?

Jag ska i denna text reflektera över hur dessa subjektets² möjliga positioner produceras genom de system av normer som formar det sociala rum där de verkar, och hur de reproduceras genom konstverkets performativa framträdande i detta rum. Hur skapas dessa positioner genom berättelser som förmedlar subjektets framträdande, samtidigt som de döljer det? Är det faktum att subjektet tillåts framträda kopplat till en maktposition, en förmåga att behärska, anpassa sig till och operera i diskursen? På vilket sätt är detta döljande av positionen och det sätt som den bereds genom dominanseffekter relaterade, och hur är denna relation avgörande för dess bevarande? Vem passerar genom konstmusikens diskursiva väv, genom de socialiteter den sammanbinder, utan att märkas? Vem har möjlighet att genom det producerade objektet³ bli universell, osynlig?

Jag kommer att titta närmare på två olika modaliteter för detta passerande, detta osynliga intagande av diskursens tillåtna subjektpositioner. Den första omfattar musik som positionerar sig som materiell och formell, som menar sig inte beteckna något eller bära på några betydelser, som inte refererar till någonting utanför sin fysiska konstitution och det rum den utgör. Det är en musik som faller in i knypunkter mellan kategorier som materialism, formalism och teknik, men som vi ska se också berör begrepp som metafysik, transcendens och mystik. Jag skall i detta sammanhang diskutera hur berättelser och mekanismer som reproducera bilden av *musik som något som talar om ingenting eller något obeskrivbart* samverkar för att dölja subjektets position och de förutsättningar som låter det framträda.

I den andra formen för passerande som jag ska diskutera kommer jag att fokusera på musik som positionerar sig som referentiell, som kontextualiserar sig själv i förhållande till omvärlden, som ger röst åt annat eller andra än sig själv, och problematisera den uppenbara dikotomiställning dessa två modaliteter intar. Jag kommer att beskriva hur musik som faller in under denna kategori inte står utanför de förhållanden av dominans och maktrelationer som samspelar till att tillåta dess subjekt, sluta sitt rum runt det och därmed dölja det. Jag kommer att hävda att musiken, om vi ska försöka klarlägga vilken makt den besitter och vilka dominansförhållanden som präglar den, måste förstås bortom dess manifesta postulat och istället begripas genom den position den intar i diskursen – själva möjligheten för subjektet att inta den – samt det system av normer och privilegier som formar denna diskurs, och som låter vissa subjekt tala. Detta argument kommer att drivas under tesen att *oavsett vad*

ett musikaliskt verk postulerar, är det dess performativa framträdande som avgör att subjektets position tillåts.

Avslutningsvis kommer jag med utgångspunkt i denna diskussion att reflektera över hur olika former för passerande kan se ut och hur de iscensätts i den konstnärliga kontext som jag beskriver. I ett sammanhang där identiteter delvis formas i viljan att bli särskil(j)da, att utgöra brytpunkter, avbrott, separeringar, att bilda egenarter; var och hur uppstår trösklarna, gränserna för det som diskvalificeras eller räknas bort? Vem kan både försvinna i ”musikens universella språk”, och skapa sig som partikulär, markerad med en egenart, en progressivitet, en konflikt? Vem kan utifrån en maktposition iscensätta detta motstånd?

ABSTRAKT MUSIK, DET DOLDA SUBJEKTET

Uppfattningar om musik som ett abstrakt medium, en konstart som inte ingår i ett semantiskt utbyte och vars innehåll är strikt bundet till dess formella konstitution har länge funnits i musikanalytiska samtal.

Det är cirkulationen av denna typ av föreställningar som tillät Eduard Hanslick att hävda det välkända: ”musiken talar inte endast *genom* toner, den talar också *endast* toner.”⁴ Senare återkommer hos John Cage formuleringar som berör samma tematik, som i den retoriska frågan: ”Is music just sounds?”⁵ och angående musikens framtida utveckling: ”in this new music nothing takes place but sounds”⁶. Morton Feldman intar en angränsande position, om än mer artikulerat utifrån en traditionell, romantiserad identitet, då han förklarar att ”For me sound was the hero, and it still is. I feel that I am subservient. I feel that I listen to my sounds, and I do what they tell me, not what I tell them. Because I owe my life to these sounds. ... They gave me life.”⁷

Pierre Schaeffer utarbetar sin teori om ljudobjektet i en riktning som överlagrar liknande begripliggöranden, ändamål och slutsatser. Ljudet är här ett objekt som genom varseblivning uppstår som fenomen i korrelation med en särskild lyssningsmodalitet: det reducerade lyssnandet. Detta lyssnande handlar om att ”lyssna till ljudet *för dess egen skull*, som *ljudobjekt*, genom att avlägsna dess verkliga och förmodade källa och den mening denna skulle kunna förmedla.”⁸ Genom en från Edmund Husserl lånad, fenomenologisk modell, efterlyser Schaeffer ett lyssnande och en förståelse av musik som är reducerat till varseblivningen av själva objektet, där dess värden och mening återbördas till och utläses ur endast detta objekt i sig, och inte vad det refererar till eller vilka betydelser det suggererar. Reducerat lyssnande ”refererar till begreppet *fenomenologisk reduktion* [att frikoppla perceptionen från omvärlden och isolera den till förnimmelsens gränser, med andra ord en sorts ren, ”ursprunglig”, absolut perception]⁹, ...eftersom det innebär att avkläda varseblivningen av ljud allting som inte är ”ljudet självt”, för att på så vis höra enbart ljudet, i sin materialitet, sin substans, sina förnimbara dimensioner.”¹⁰

Parallellt med detta beskriver de tonsättare som var verksamma inom den mer eller mindre tydligt reglerade skola som kommit att kallas *elektronische Musik* musiken som en strikt formell sammansättning av sinustoner och tillhörande amplituder, och den musikaliska analysen följaktligen som en teknisk nedbrytning av materialet till en absolut fysisk nivå.¹¹ Denna stränga formalism och önskan att reducera musikens ursprung till en abstrakt, formell och kontrollerbar kärna har tydliga historiska kopplingar inom den konstmusikaliska kontexten. I detta sammanhang kan exempelvis Heinrich Schenker nämnas, vars musikteoretiska analys syftar till att organisera alla tänkbara musikaliska verk under en samlande princip, som genom en formalistisk nedbrytning av det manifesta materialet reducerar dess ”verkliga” innehåll till en och samma enhetliga, essentiella formel – eller för

att uttrycka det i de metafysiska termer som teorin själv implicerar: som avtäckar musikens yta och når in till dess innersta sanning, dess verkliga ursprung.¹²

Alla dessa exempel visar på en förståelse av musik som materialistisk och formalistisk, som icke-betecknande, något som inte står i semantisk relation till omvärlden och vars värden endast är konstruerade av och relaterade till sig själv.¹³ Det är föreställningar som för det första visar att musik endast är ljud och att ljudet är ett fysiskt objekt som inte betecknar eller betyder något, för det andra att musikens mening, tecken och värden analyseras endast utifrån denna materialistiska nivå av dess existens, och för det tredje utläser musikens ”ursprung” endast ur det egna materialet, utan att inräkna historiska, sociala eller kulturella positioner, som om detta ursprung på ett närmast transcendent sätt existerade före verket. Att detta bara var en produkt av denna gudomliga härkomst, och att det musikaliska materialet hade en inneboende vilja att organisera sig på ett visst sätt. Det är uppfattningar som på två sätt förskjuter bilden av upphovspersonen, och hur dess subjekt anses verka i musiken:

- a. då musiken inte kommunicerar eller betecknar, då den är universell eller befinner sig utanför det semantiska utbytet, då den analytiska diskursen endast tar som sitt objekt och ändamål dess materiella och formella nivå, antas ett kommunicerande subjekt inte operera i den,
- b. då musiken härleds till ett metafysiskt ursprung, kopplas dess karaktär, estetik, mottagande och effekt bort ifrån upphovspersonens identitet och position i det sociala rum vari den presenteras.

Musiken är här en ram och ett innehåll; verket är reducerat till en samling objekt avgränsade inom ett temporalt förlopp, som inte sätts i samband med den tidpunkt, plats eller form under vilken det blir till och framträder, och som inte tillskrivs betydelse eller relationer till någonting utanför sin fysiska materialitet. Ljudet, eller tonerna, isoleras som fenomen: abstrakta, betraktade utanför sin kontext. Trots sina olika sammanhang och åsyftningar, pekar dessa citat och teorier mot samma sak: musiken begripen utifrån en formalistisk, materialistisk, hermetiskt sluten förklaringsmodell.

•

Låt oss nu återvända till den utsaga jag inledningsvis presenterade. Vad gör denna föreställning om musiken som ett universellt språk med bilden av vad musik är? På vilket sätt är den formerande för vilken musik som produceras?

Det vi har att göra med är en berättelse som låter det musikaliska verket vara avslutat i sin absoluta, fysiska form. Den beskriver musik som objektiv: den döljer upphovspersonens subjekt genom att framställa musiken som enbart materiell, den särskiljer subjektet till en transcendent position genom att hävda materialets meta-språklighet (musiken förstådd som fördiskursiv, en glatt yta utanför diskursen där betydelse, representationer, tematik och begrepp inte kan fästa sig); den medverkar till att producera en diskurs som håller sig stabil genom att hermetiskt sluta sig runt objektens former (musik är enbart ljud, ljuden betecknar inte), vilket tillåter den att vara enhetlig och solid i sin konsistens. Det är en bild där subjektet blir en separerad och abstrakt funktion, vars namn knyts ihop med men aldrig anses operera inuti verket.

Genom denna berättelses positionering av musik separeras verket ifrån upphovspersonen: musiken fyller ut och täcker rummet, men döljer samtidigt det subjekt den förmedlar. Den osynliggör hur subjektet utbreder sig och tar plats, genom att beskriva objektet som orelaterat till den position upphovspersonen intar i det sociala rummet. Det är en rörelse där subjektet tillåts framträda och i samma stund försvinna som beskrivbart subjekt: verket blir universellt genom att placeras utanför den språkliga kommunikationen och inom de universella och ogripbara känslornas sfär, genom att markera gränserna för den språkliga kommunikationens utrymme. Denna rörelse avslutas där det faktum att just det specifika verket blir till och uppträder just i det rum det gör, inte går att

sammankoppla med eller härleda till den identitet och position som upphovspersonens subjekt intar, eller att musikens faktiska karaktär är en konsekvens av dessa. Då diskursen sluts runt objektets former omöjliggörs intervenering, politisering och genomstrålning av dess positioner och relationer. Detta förhindrar analyser av hur maktförhållanden existerar och verkar i materialet.

Det är också en berättelse som mystifierar känslor, som beskriver dem som allmängiltiga och i en tydlig dikotomi separerade från den medvetna tanken. Känslor blir något som motståndslöst och likvärdigt rör sig mellan kroppar, som osynligt leder från objekt till subjekt. Dess innebörder är obeskrivbara, men dess innehåll statistiskt. Det är en uppfattning vars konsekvens är att musikens värden anses inneboende i det fysiska verket istället för att vara något som uppstår genom varseblivning, som filtreras genom lager av identifikation och därför kommunicerar och fäster sig olika på olika kroppar.

En syn på kommunikationen mellan musikaliskt verk och mottagare som en cirkulation av i den sociala och kulturella kontexten konstruerade emotioner, som får mening och bäring i och med den gemensamma identifikationen istället för genom föreställda, i musiken inneboende, universella egenskaper, skulle istället återinstallera upphovspersonens subjekts performativa funktion i verkets framträdande, som en aktör i denna utväxling och överlagring av gemensamma, kommunikativa känslor. Ett sådant synsätt skulle också tjäna till att avmystifiera känslans makt genom att förskjuta uppfattningen om var känslorna opererar, från verket som objekt till utbytet av bilder, identifikationer och samtalsformer inom den socialitet där musiken presenteras.¹⁴ På detta sätt skulle också upphovspersonens subjekt återkopplas med det som verket *gör*, de känslor det förmedlar skulle kunna betraktas som producerade och förmedlade av och genom subjektets specifika position i diskursen.

Musik som positionerar sig på detta sätt, som abstrakt, stum och materiell, bör alltså analyseras utifrån en önskan om att lokalisera subjektets position i den, och de förutsättningar som låter det framträda.

Det subjekt jag här talar om är inte en stabil enhet som förmedlar verket-meningen i ett enkelt förhållande till en publik. Jag talar om subjektet som något som *blir till* i mötet med andra, som genom maktförhållanden tillåts framträda inom en diskurs, och skapas i och med dessa framträdanden. Detta subjekt har möjlighet att träda fram då det behärskar diskursen, och dess identitet verifieras, tillåts och manifesteras då det blir synligt.

Jag hämtar denna förståelse från Michel Foucault, som beskriver diskursen som strukturerad av formerande system bestående av normer, maktrelationer, avgränsningar och förbud. Diskursen blir här det språk för vilket utsagan är giltig. Oavsett vad som produceras och reproduceras sker det inom detta område som kalkeras mot det tal som godkänns, och det är inte ur objektet i sig, dess uttryck, symboler och signaler, som vi bör avläsa makten, utan i själva det faktum att det förmedlas, att det tillåts fylla ut rummet, att det agerar. Detta för oss in på en förståelse av makt som istället för egendom kan beskrivas som relationell, där varje subjekt är en nod i ett diskursivt spel av auktoritet, inflytande och representation, strukturerad av den diskurs som låter den framträda. Subjektet framträder inte med en fast identitet som fanns där innan själva framträdandet, utan blir till genom förmågan att inta just den position det gör. Denna skingring av den naturliga, uniforma och stabila identiteten innebär en cirkulation av positioner, som destabiliserar förståelsen av subjektet som enhetlig avsändare, och omplaceras till en rörlig och diskontinuerlig aktör i ett diskursivt nät.

... den föreslagna analysen hänvisar...inte till *ett* subjekts syntes eller enande funktion, utan vittnar om dess skingring, ...de olika platser och positioner subjektet kan inta eller erhålla då den utövar en diskurs. Till de diskontinuerliga plan från vilka det talar. Och är dessa plan förbundna genom ett system av förhållanden har detta inte skapats genom den syntetiska verksamheten hos ett medvetande identiskt med sig självt, stumt, existerande före alla ord, utan genom en diskursiv praktiks specificitet. Vi kommer alltså att avstå från att i diskursen se ett uttrycksfenomen – en

översättning i ord av en syntes som ägt rum på annat håll; vi kommer snarare att inom den söka efter ett regelbundenhetsfält för olika subjektivitetspositioner. När diskursen uppfattas på detta sätt är den inte ett majestätiskt framfört uttryck för ett subjekt som tänker, känner till och som säger det: den är tvärtom en mängd där subjektets splittring och diskontinuitet i förhållande till sig självt kan bestämmas.¹⁵

Jag ska i detta sammanhang också stödja mig mot Judith Butler, som teoretiserar hur identiteten skapas, naturaliseras och försvinner som partikulär, det vill säga synlig som konstruerad, just genom dessa upprepade framträdanden av genom diskursen tillåtna handlingar och utsagor. ”Sådana allmänt konstruerade handlingar, gester, utföranden är *performativa* i den bemärkelsen att den kärna eller identitet som de gör anspråk på att uttrycka är *fabricerad* och upprätthålls med...diskursiva medel.”¹⁶ Det är i den performativa upprepningen av för identiteten fördefinierade egenskaper och handlingar som den stabiliseras, görs universell och osynlig som maktposition. Denna position kan inträdas i och med själva förmågan att behärska och reproducera dessa handlingsmönster. I det sammanhang jag beskriver, ser jag verkets framträdande i det sociala rummet som en sådan performativ handling för subjektets formering och stabilisering.

Sammanfattningsvis: diskursen är helheten av de utsagor och objekt som passerar genom de sociala relationerna. Förmågan att förmedla utsagor och objekt är inte betydelsefull och beroende av dess innehåll, utan för att de tillåts framträda. Performativiteten skapar subjektet, och subjektet finns inte som enhet, utan endast som framträdande positioner.

Vi bör alltså igenkänna diskursen som formerad av maktrelationer vilka premierar vissa subjekt, och diskvalificerar andra. Vi bör också igenkänna det döljande av det normativa subjektet som sker genom de bilder, berättelser, föreställningar och mekanismer som cirkulerar inom kulturen, som separerar det operativa subjektet från verket, som isolerar sin analys till att sluta sig omkring musikens materiella former, som genom en transcenderande rörelse placerar verkets ursprung och material före diskursen, som mystifierar känslornas verkan till någonting essentiellt inneboende i verkets materialitet; vi bör identifiera hur allt detta reproducerar och upprätthåller förtryckande maktrelationer. Dessa relationer bestämmer vilka estetiker, subjekt och objekt som uppträder och blir dominanta, och vilka som förbjuds och trycks undan.

Den politiska problematiken för musik som positionerar sig som abstrakt, materiell och icke-betecknande är med andra ord inte denna hävdelse av diskursiv stumhet i sig; postulatet om frånvaro av betydelser, representationer, tecken och tematik. Det gäller här inte att återberätta musiken de föreställda inneboende betydelser, som diskursen ska ha dolt. Det som diskursen döljer är subjektets position och den makt det manifesterar i och med sitt framträdande, och *det är genom föreställningen om musik som icke-betecknande som detta döljande sker.*

REFERENTIELL MUSIK, ISCENSÄTTNING, ATT PASSERA

Innebär detta att musik som inte positionerar sig på detta sätt står utanför dessa förhållanden av döljande och makt? Musik som på något vis presenterar ett narrativ, musik som refererar till omvärlden, ger sig själv röst, ger andra röst, positionerar sig som en agent, redovisar en angelägenhet, ett ändamål, en tematik, en berättelse – är den genom sin agenda, sin form och disposition separerad från de system och mekanismer som definierar vilka subjekt som tillåts passera genom diskursen? I konsekvens med den tes jag driver, menar jag att det inte förhåller sig så. Men på vilket sätt sker

döljandet av subjektet i dessa fall? Hur fungerar de stabiliserande, naturaliserande mekanismerna för det i denna position?

Det är ett sedan länge återkommande och dominant mönster inom musikalisk analys att organisera musik efter binära kategorier. Så har motsattpar som absolut-narrativt, abstrakt-konkret, fenomenologiskt-semantiskt, referentiellt-materiellt och så vidare, uppstått, fäst sig i diskursen och vid behov transformerats för att fogas in i och sammanbinda tiden och rummets föränderliga samtalsformer. Detta skapande av dikotomier antyder redan i sin grundläggande form att dess kategorier inte är mot varandra stående diskurser som utgör konfliktförhållanden, utan korrelerande par som inom diskursens område definierar positioner och kriterier för maktförhållandena. Parterna i dessa dikotomier uppträder alltid som reflektioner av varandra, som del av varandras existens. Att tala om det ena är att tala också om det andra, det korrelat som förutsätter dess egen definition, dess gräns.

Vi kan förtydliga detta resonemang med stöd av Pierre Bourdieu, som menar att den specifika position en aktör intar, innehar, utgör i (exempelvis) det konstnärliga fältet inte är substantiell; bestående av egentliga och essentiellt inneboende egenskaper, utan *relationell*, det vill säga definierad och producerad av dess *skillnad* i förhållande till andra positioner i fältet. I denna följd kan vi tala om en mot detta fält av positioner svarande struktur av dispositioner, som för varje aktör avgör förmågan att identifiera och imitera beteenden, handlingar, språk, smak och stil hos grupper av aktörer med korresponderande dispositiv, och därigenom orientera sig mot dem. På så vis kan vi i detta sammanhang se hur estetiska formeringar och motstånd bildas och avgränsas i *relation till andra, varandra*, och att det är genom en lyckad imitation av det för gruppen gemensamma sociala, teoretiska, praktiska och estetiska språket, som ett subjekt intar en position i en sådan formering på diskursens fält.¹⁷

När diskursiva formeringar uppstår i dualistiska förhållanden, präglade av det motstånd, den maktkamp och konflikt som binder dem samman, bör vi alltså inte förstå dem som opponerande enheter, utan som av varandra beroende och definierade områden inom samma helhet. Vi bör istället för i konflikt motstående diskurser betrakta dem som *platser inom det diskursiva fältet*.

Detta innebär att vi kan förstå också det subjekt som står bakom, befinner sig i, ett musikaliskt verk som positionerar sig som referentiellt, narrativt, som redovisar en agenda eller på något sätt behandlar en utomstående verklighet, som en nod i den diskursiva väven, en position som tillåts framträda i och med att den passerat genom dess avgränsande kriterier. Jag ska nu genom några typiska nedslag beskriva hur denna position kan produceras, intas och bevaras.

Vi kan till att börja med se hur en tonsättare som Trevor Wishart positionerar och definierar sin musik i termer av en motståndsetetik, en behandling av och opposition mot en politisk och social verklighet utanför musikens materialitet. Han skisserar en estetik som aktivt utarbetar ett landskap av ljud, strukturerat genom nät av relationer mellan material, vilka genom association och allegori till kulturella, kollektiva och mytologiska bilder bildar metaforer, symboler och värden som formar musikens mening och innehåll – en *metaforisk diskurs*. För Wishart är musiken mytisk, och det är i narrativet som uppstår genom att i verket iscensätta konfliktrelationer mellan olika musikaliska material, som dess symboliska språk och metaforik framträder. Denna iscensättning är genomgripande också över musikens alla plan, och är ofta på sin mest fundamentala nivå artikulerad genom just en grundläggande dikotomi; två storheter och den konflikt som utspelar sig emellan dem.¹⁸

Liknande iscensättningar går att finna hos exempelvis Luigi Nono. I Nonos verk ageras ofta en tydlig dikotomi ut genom igenkännbara musikaliska symboler och dess kulturella associationer (människan mot tekniken, rösten mot maskinen, folket mot industrin, gruppen mot individen etc.), som genom sin konflikt utformar musikens innebörd och dynamik.¹⁹ På samma sätt som hos Wishart blir verket en metaforisk väv där det till samhället och kulturen refererande materialet allegoriskt och dramatiserat återspeglar spänningar i den sociala verkligheten. Verket kommer på detta sätt att tyckas vara och handla om någonting bortanför sig självt, och sin upphovsperson.

En parallell går även att dra till delar av Karlheinz Stockhausens produktion. Kanske tydligast kan vi se det i *Hymnen*, där en politisk konflikt iscensätts, och en global utopi frammanas genom dess dramaturgi.²⁰ Med ett symboliskt laddat material – nationalstaternas hymner – vars realpolitiska konflikter implicit är inbyggda i det nät av relationer de bildar när de ställs mot varandra, formas i en elektronisk väv en politisk allegori. Verket förstås alltså i utgångsläget som en enkel återspeglning av förhållanden som fanns redan innan det. Men i dynamiken mellan det sammanförda konkreta materialet och den elektroniska bearbetningen, som slutligen förenar allt i en trans-nationalistisk politisk vision, finns också en speciell idealisering av konstverkets roll. Här framträder på ett närmast klassiskt sätt ett starkt subjekt i verket, med sin idealism och sitt storslagna utopiska anslag, men det framträder som en visionär humanistisk agent, det iscensätter sig i en roll där den konstnärliga oegennyttan är det företrädande incitamentet för musiken. Det subjekt som syns i dessa verk befinner sig med andra ord redan bortom verket som sådant, det syns som konstnären för vilken den omkringliggande agendan överskrider verkets och personens betydelse.

Detta bruk av från kulturen och samhället hämtade bilder, röster och material, som omarbetats och vävts in i en subjekt- och identitetsskapande estetik, har en lång historia inom den västerländska konstmusiken. Att på detta sätt använda och artikulera sociala och kulturella ”röster” och uttryck genom den egna konsten anknyter till ett mönster av kulturell appropriering som funnits i denna musikaliska tradition mycket länge. Det ”andra” som här återges kan vara en röst från en förtryckt social grupp, reella eller symboliska kamper för ideologier, en från den västerländska avgränsad och åtskild, ”annan” kultur, eller en del av en närliggande men estetiskt och socialt exkluderad musikalisk tradition, som de vanligt förekommande exemplen med olika former av folkmusik och utom-europeiska konstmusikaliska traditioner. Det kan i dessa fall visserligen röra sig om allt ifrånoreflekterad exotifiering eller positiv stereotypisering till aktiva politiska ställningstaganden – men den gemensamma nämnaren är den implicita maktordning som finns mellan det assimilerade materialet och det subjekt som, filtrerat genom sin estetik, låter det komma till tals. Frågan är med andra ord i vilken grad det är möjligt att hävda att en ”röst” eller ett uttryck i ett konstverk kan tillhöra någon annan än verkets upphovsperson.

Vad vi ser är en förståelse av musik som konsekvens av och kommentar till det samhälle och den sociala verklighet i vilken den blir till (vilket i och för sig är oproblemiskt), och där detta innebär att verket i ett enkelt kausalsamband förstås som en beskrivning av förhållanden och strukturer som fanns avslutade redan innan det tillkom (snarare än något som det deltar i och bidrar till att producera, artikulera och definiera). Denna förståelse överlagrar verkets och upphovspersonens synlighet som aktivt subjekt i dess framträdande och som operator i den diskurs den placerar sig i.

Även om detta verk i sin manifesta form postulerar en interaktion med omvärlden, ett givande av röst åt annat eller andra, framträder det från en plats inom diskursen som beretts åt dess subjekt, ett rum som det tar i besittning och dominerar. Det är från den platsen detta ”givande av röst” sker. Även verket som refererar ”bortom sig själv” gör alltså det utifrån en specifik subjektsposition inom diskursen, med samma makt och effekt som den kategori av verk det ställs i motsats till. Detta ”givande av röst” åt annat eller andra, blir här i sig en mekanism som döljer den position från vilken utsagan förmedlas, och det subjekt som därifrån förmedlar den. Också här framträder subjektet, fyller ut diskursen och rummet, och försvinner i detta framträdande genom att ge sken av att ställa sig bredvid det andra, de andra, och låta det eller dem tala. I själva verket döljer sig subjektet bakom detta andra och dessa andras masker, organiserar, regisserar och spelar dem, låter dem agera dess eget uttryck, iscensätter den knippa av röster eller referenser som inte är de andras, utan sammanbinder och strukturerar de komponenter som bildar dess egen identitet. Den röst som talar och förmedlar sig genom objektet är inte en splittrad, referentiell, diskontinuerlig eller multipel röst; ur maktsynpunkt utgörs den fortfarande av ett hegemoniskt subjekt, som tar plats i rummet, känner, tänker och utsäger det. Det handlar här alltså om att skapa och manifestera identitet genom en sorts konsumtion av

skillnad, förskjutning och relationer. Det referentiella material av annat och andra som ingår i denna process, blir redskap i subjektets identitetsarbete och effekt inom de maktförhållanden som låter det framträda i det diskursiva fältet.²¹ Vi måste med andra ord för den politiska analysen betrakta det musikaliska verket bortom dess manifesta postulat och se till den position dess subjekt intar i diskursen. Vad vi bör utläsa i musikens manifesta, estetiska ytskikt, är istället hur det med olika medel verkar till att dölja denna subjektspostition och i olika former separera dess påverkan till en autonom, konstruerad röst som inte ska vara subjektets egen, utan konstverkets universella, mytiska röst.

Vad jag vill visa är, att det inte är tänkta konflikter mellan mot varandra positionerade diskurser som avgör formeringen av de normsystem, kriterier och avgränsningar som definierar vem och vad som får komma till tals. De subjekt som agerar gör detta utifrån en redan intagen position i diskursen, det är bara de som behärskar diskursen som kan operera inom den, och det är bara inom diskursens fördefinierade ramar som dessa konflikter och maktförhållanden utspelas. Följande utsnitt, hämtat från Foucault, sammanfattar detta resonemang väl:

Det som särskiljer diskursernas kamp och kännetecknar den är den plats som var och en av motståndarna intar: det som ger dem möjlighet att med dominanseffekter använda en diskurs som är accepterad av alla och som är spridd i alla läger. Det är inte därför att man tänker på olika sätt eller därför att man hävdar rakt motsatta teser som diskurserna hamnar mot varandra. Det är i första hand därför att diskursen är vapen för makt, kontroll, underkuvande, kvalificering och diskvalificering som den blir föremål för en grundläggande strid.²²

Konflikten handlar med andra ord möjligen inte så mycket om politiska, estetiska, teoretiska, det vill säga; diskursiva motstånd och meningsskiljaktigheter, utan om dominans, makt och begär till de positioner där subjektet får känna, veta och komma till tals, där identiteten blir verifierad och igenkänd i återspeglings av diskursens väv. Det är förmågan att behärska språket, koderna, handlingarna, teorierna, estetikerna och praktikerna som avgör att subjektet får träda fram och agera i detta fält av maktförhållanden.

Diskursen – själva det förhållandet att man talar, använder ord, använder de andras ord ..., ord som de andra förstår och godtar ... – det förhållandet är i sig en makt. För maktförhållandena är diskursen inte bara en yta att fästa tecken på, den är en operator.²³

•

Vi har behandlat hur subjekt, vissa subjekt och inte andra, passerar genom diskursens nät, genom detta passerande framträder i samtalen, rummet, och i denna operation performativt bildar och stabiliserar sin identitet och maktposition. Vi har sett hur förmågan att försvinna som utmärkande subjekt är avgörande för möjligheten att på detta sätt passera, och hur de mekanismer som befäster subjektet och objektet som universellt och osynligt medverkar till att bevara och bereda den plats det intar.

Men vad innebär det, när vi talar specifikt om en konstnärlig kontext, att ”passera”? I vilken grad premieras här identifikationer av att befinna sig i motstånd, av att ”nästan-passera”, eller att iscensätta sig som förbjuden? I denna kontext formas identiteten ofta i anspråket och kravet att utgöra brytpunkter, avbrott, separeringar, att bilda positioner som definierar sig mot andra, och definieras genom konflikter, att förmedla sig som varande i ett estetiskt, socialt, eller praktiskt motstånd. Som tidigare påpekats, är förmågan att kunna positionera sig inom diskursen avgörande för möjligheten att förmedla en identitet och dess utgångspunkt. Det är därmed först utifrån den positionen som det är möjligt att manifesteras en plats som definieras av ett motstånd. Motståndet blir här alltså en del av

passerandets norm, en egenskap som integreras i identiteten, och subjektets begär och strävan i det diskursiva fältet. Iscensättandet av denna position fungerar som ett redskap för att uttrycka prefabricerade, och av diskursen upprätthållna, bilder av subjektets konstitution.

Detta mönster är också avgörande för möjligheten att positionera sig på den plats i det diskursiva fältet där subjektet sorteras in och verkar. Detta sker på samma sätt genom en mer eller mindre artikulerad imitation av inom diskursen redan kategoriserade estetiska ideal. För att accepteras som aktör inom ett sådant område, krävs att subjektet och objektet lyckas efterlikna och inträda i en sådan estetisk avgränsning, och därigenom flyta samman, bli oskiljaktiga. Låt oss återknyta till den av Bourdieu hämtade modellen: imitationen och det passerande det träder fram genom, kopplas till det som anses vara det riktiga eller fullkomnade ”konstnärliga omvandlandet”, subjektets förmåga att positionera sig inom de sanktionerade ramarna för en given estetik, eller: passerandet sker genom att subjektet kvalificerar sig för kriterierna till en igenkännbar ”stil”, att det med sitt språkliga, praktiska och estetiska beteende lyckas hålla sig inom avgränsningarna för denna formerings smakriterier. Det är i denna imitationsprocess som subjektet glider in i diskursens väv, försvinner i dess fördefinierade kategorier och samspelar i dess maktförhållanden.

Vem är det då som egentligen diskvalificeras? Den som aldrig hörs – eller: den som inte behärskar diskursen, den som i sina försök att passera genom motstånd träder för långt, förbi trösklar, gränslinjer där den inte längre anses höra till. Den som blir avslöjad då den agerar i fältet, den som blir påkommen med att inte kunna, eller inte riktigt kunna språket, som visar för många luckor eller blir för naken. Den som faller ur sin roll, som glömmer repliker. Den vars imitation av idealet (det normativa subjektet och objektet) misslyckas, håller samman för illa, visar för många revor, för många glipor av sig själv. Det här är inte skevheter som tillåts bli del i ett konstnärligt identitetsarbete och positionsintagande, det är skevheter som skaver i det sociala rummet, i den diskursiva väven som alla tillåtna objekt och utsagor utgör.

För att sammanknyta detta till förståelsen av normsystem som formativa för såväl objektet som subjektet, ska framhållas att den granskning som föranleder detta ”avslöjande” givetvis inte ser likadan ut för alla. Vissa kroppar misstänkliggörs mer än andra. Vissa subjekt är redan genom sitt inträde i den specifika socialiteten markerade med inristningar som kategoriserar dem, differentierar dem, märker dem med förutsättningar och föreställer krav; åtskiljer dem, särskiljer dem. Privilegiet att kunna passera obemärkt avgränsas till de som, genom likhet med vad som erkänns och igenkänns som den kunskapsbärande kroppen och identiteten, inte riskerar att fastna i nätet av blickar som utgör, och ständigt verkar i, det system som med kvalificerande och diskvalificerande kriterier urskiljer avvikelser, revor, glipor, håligheter, masker, imitationer och iscensättningar.

Det är dessa formerande system som måste genomlysas, analyseras och uppenbaras. Det är *inom* diskursen som mekaniken måste stoppas, brytas ned, omformas, utjämnas och förskjutats. Det är inom dess ramar som positioner, relationer och maktförhållanden måste osäkras. Det är först genom detta uppsprättande och genomstrålning av den diskursiva väven som musiken verkligen kommer att kunna handla om någonting bortom, någonting annat än de förhållanden av makt och de system av normer som producerar och reproducerar den.

FOTNOTER

1. Jag syftar med begreppen *kropp* och *kroppslighet* i denna text på samspelet mellan identitet och kroppens performativa funktioner i en social kontext; det sätt som kroppar genom normer och avgränsningar *läses* i samhället som specifika identiteter, det sätt som kroppen alltså *inristas* med identitetsmarkörer, gränser, symboler och värden, och det sätt på vilket en specifik identitet accepteras i samhället genom en enligt dess normer korresponderande kropp och kroppslighet. I den följande diskussionen betraktas med andra ord kropp, subjekt och identitet som tätt sammanflätade och samspelande delar av samma helhet.
2. Begreppet *subjekt* används i denna text som likvärdigt med upphovspersonen; det jag som uttrycker och manifesterar sig i verket.
3. Jag använder här, och genomgående i hela texten, begreppet objekt som synonym för det musikaliska verket.
4. Eduard Hanslick, *Om det sköna i musiken*, s. 96.
5. John Cage, *Silence*, s. 41.
6. *Ibid.*, s. 7.
7. *Patterns in a chromatic field*, æon 2008 (CD). Citatet är hämtat ur häftet till utgåvan.
8. Michel Chion, *Guide to Sound Objects*, s. 30. Översättningen till svenska är min.
9. *Ibid.* s. 28-30.
10. *Ibid.* s. 31.
11. Se exempelvis Herbert Eimert citerad i Peter Manning, *Electronic and Computer music*, s. 42.
12. Min kritik av Schenker är till stor del hämtad från Susan McClary, *Feminine Endings*, s. 12ff.
13. Jag kommer inom ramen för den här texten inte att försöka visa att denna diskurs är konsekvent i denna mening, att dess präglning av och fokus på materialism, formalism och abstraktion är hegemonisk eller ens alltid entydig för de individuella aktörerna inom den. Att göra en grundlig undersökning av hur, när och var dessa föreställningar, uppfattningar, utsagor och teorier uppstår och börjar cirkulera, hur de relaterar till varandra och sammanbinds till större enheter, vad de ställer sig och skapas i motsats till, vilka motsägelser de innebär och vilka diskursiva fält som bildas som konsekvens av detta, faller inte inom ramen för denna text. Här är jag främst inriktad på att behandla vad den diskursiva kategori detta utgör (och även den kategori som ställer sig i konflikt mot denna, vilket jag skall återkomma till senare) gör med själva bilden av subjektets-upphovspersonens status och position, och hur den är formerande för de system av normer som präglar dessa. Jag tar med andra ord upp dessa exempel inte som en kritik riktad mot de aktörer som står bakom dem, utan som exempel på ett mera generellt mönster.
14. Jag hämtar denna tanke till stor del från Sara Ahmed, och hennes teori om affektekonomier, ”en teori om känslor som ekonomi, som relationer som bygger på olikhet och förskjutning utan absoluta värden. Känslor...som en sorts kapital: Affekten är inte bokstavligen inneboende...utan produceras endast genom cirkulationen”. Denna teori berör specifikt identifikationer av vithet, men är som generell modell även användbar för att inom skilda sammanhang beskriva hur identifikation och samhörighet uppstår genom en cirkulation och performativ upprepning av känslor, där känslan förstås som en konstruerad relation mellan kroppar, med betingat värde, snarare än en enbart psykisk upplevelse som essentiellt är innesluten i, och exklusiv för, kroppen. Se Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni*, s. 65-89.
15. Michel Foucault, *Vetandets arkeologi*, s. 76-77. För fördjupning i Foucaults arbete om de för diskursen formerande systemen refererar jag i stort till hela denna bok.

16. Judith Butler, *Genustrubbel*, s. 214. För fördjupning i Butlers performativitetsteori refererar jag i stort till hela denna bok, och specifikt till s. 205-221.
17. Pierre Bourdieu, *Praktiskt förnuft – Bidrag till en handlingsteori*. Enligt Bourdieu är denna typ av för kapitalet differentierande och reproducerande mekanismer antagligen tillämpbara på alla nivåer av den samhälleliga strukturen (åtminstone genom viss anpassning till det tillämpade fältets utformning), se exempelvis s. 11-24. Jag refererar här huvudsakligen till hans tillämpning på det konstnärliga fältet, se s. 44-67.
18. Trevor Wishart, *On Sonic Art*, s. 163-176. Wishart exemplifierar här med verket *Red Bird* från 1977.
19. Simon Emmerson gör i *Relation of Language to Materials*, en för mig värdefull läsning av dessa aspekter av Nonos arbeten, och då framförallt verket *La Fabbrica Illuminata* från 1964.
20. En dramaturgisk konflikt liknande denna återfinns även i Stockhausens *Gesang der Jünglinge*, från 1956. En allegori formas här i sammanfogningen (men helt separerade behandlingen – ingen syntes eller bearbetning av rösten förekommer) av det syntetiska materialet och den av pojken sjungna bibeltexten, som återger berättelsen om de tre judiska männen Shadrak, Meshak och Aved-Nego, vilka genom Guds intervention mirakulöst överlever en avrättning utförd av kung Nebukadnessar under den judiska fångenskapen i Babylon. Att detta verk inte i högre grad läses metaforiskt och allegoriskt, med anknytning till den tid, plats, och kontext det producerades i, liksom till Stockhausens religiositet och senare religiösa fanatism, tycker jag är märkligt, och intressant.
21. Se Sara Ahmed, *Vithetens hegemoni*, s. 35-63 för en diskussion om att strukturera identiteten genom att konsumera det andra, de andra.
22. Michel Foucault, *Diskursernas kamp*, s. 181-182.
23. *Ibid.*, s. 182.

BIBLIOGRAFI

- Ahmed, Sara, *Vithetens hegemoni*, Tankekraft förlag, 2011
- Bourdieu, Pierre, *Praktiskt förnuft – Bidrag till en handlingsteori*, Bokförlaget Daidalos, 1995.
- Butler, Judith, *Genustrubbel*, övers. Suzanne Almqvist, Bokförlaget Daidalos, 2007.
- Cage, John, *Silence*, Wesleyan University Press, 1973.
- Chion, Michel, *Guide to Sound Objects*, övers. John Dack, Christine North, EARS Online Publications, 2009.
- Emmerson, Simon, *The Relation of Language to Materials*, ur Emmerson, Simon (red), *The Language of Electroacoustic Music*, Macmillan Publishers, 1986.
- Foucault, Michel, *Diskursernas kamp*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2008.
- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi*, övers. C G Bjurström, Arkiv Förlag, 2002.
- Hanslick, Eduard, *Om det sköna i musiken*, övers. Britta Collinder, Institutionen för estetik, Uppsala universitet, 1989.
- Manning, Peter, *Electronic and Computer music*, Oxford University Press, 2004.
- McClary, Susan, *Feminine Endings*, University of Minnesota Press, 1991.
- Wishart, Trevor, *On Sonic Art*, Harwood Academic Publishers, 1996.