

# Det performerendes performativitet

## Medie- og betydningskritik i 4'33"

Af Anette Vandsø

Adskillige teoretiske positioner argumenterer for, at de performerende kunstarter ikke længere meningsfuldt kan forstås via værkkategorien, men i stedet må anskues som begivenheder eller praksis. Det er f.eks. en af hovedpointerne i Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004), hvori hun fremfører at et generelt performativt vende har fundet sted, der indsætter *opførelsen* og ikke værket som den centrale kategori for kunst- og kulturanalysen. Denne artikel vil ud fra en musikvidenskabelig vinkel foreslå, at man ikke afskaffer, men i stedet gentænker værkbegrebet og især reviderer opførelsens status. Ud fra en analyse af 4'33" – der er et af de eksempler, Fischer-Lichte giver på et performativt værk – vil artiklen diskutere det performative som begreb, og særligt sætte fokus på "det performerendes performativitet". Hermed vil artiklen hævde, at det er produktivt at anskue det medie- og betydningskritiske potentiale i 4'33" som to tæt sammenhængende, men grundlæggende forskellige kritikker: Det første vedrører opførelsens status, det andet vedrører spørgsmålet om betydningsdannelsens præmisser som sådan.

*I have nothing to say, and I am saying it*

John Cage, Lecture on Nothing

"An art without work", sådan karakteriserede den amerikanske komponist John Cage (1912-1992) selv sit famøse 'silent piece', 4'33" (1952) – kunst uden værk (Cage i Duckworth, 1999, s. 13). I dette værk skal en performer spille ingenting på et instrument, og det skal gøres i tre satser. Længden af de tre pauser kan variere fra opførelse til opførelse. I partituret står der også, at den samlede længde af pauserne udgør værkets titel, men titlen 4'33" har imidlertid hængt ved fra uropførelsen.<sup>1</sup> Det er derfor også den længde pauserne typisk har, samlet set, i senere opførelser. I dette lille værk, hvor der ikke skal spilles, bliver ideen om, at værket har stabil identitet og betydning uden for sin singulære finden sted i opførelsen, absurd. Objekt karakteren er erstattet af handlingens begivenhedskarakter. Af disse grunde konkluderer teaterforsker Erika Fischer-Lichte, at 4'33" eksemplificerer, at et "performativt vende" har fundet sted i kunstfeltet: et vende, hvor værkbegrebet er obsolet og må erstattes af en begivenhedsæstetik, der tildeler opførelsen en ny, privilegeret status (Fischer-Lichte, 2004, s.24-29)

Fischer-Lichtes æstetik, som hun fremfører i *Ästhetik des Performativen* fra 2004, er primært formuleret ud fra et teatervidenskabeligt perspektiv, men hendes pointe er, at det performative vende kan observeres i alle kunstarterne – ja, i vores kultur som sådan, og med 4'33" viser hun, at det performative vende også har fundet sted i musikfeltet. I musikvidenskaben ses en lignende kritik af værkbegrebet. Her argumenteres for, at musikfeltet snarere består af begivenheder eller kulturel praksis end af værker. Musikvidenskaberer Christoffer Small mener f.eks. at det er mere korrekt at tale om "musicking" frem for "music" (Small, 1998). Og populærmusikforskeren Richard Middleton mener, at musikfeltet snarere består af en "pop praksis" end af "ikoniske objekter", sådan som musikfeltet som oftest forstås i musikvidenskaben (Middleton, 2000).

Det, der adskiller Fischer-Lichtes ærinde fra Smalls og Middletons, er, at hun ikke blot ønsker at

---

1) Her refererer jeg til partiturversionen fra 1960, Henmar Press.

gøre op med de tekstbaserede fortolkningspraksisser i kunstvidenskaberne, som har reduceret opførelsen til et (mere eller mindre) transparent medie. Hun vil heller ikke blot rekonstruere en ny adækvat forståelsesmodel til begrebsliggørelse af opførelsen. Hun vil derimod foreslå en ny model for kulturanalyse som sådan, hvori ikke *teksten*, men *opførelsen* med dens særlige begivenhedskarakter udgør den generelle konceptuelle model for tænkning (Fischer-Lichte, 1997, p.36). Opførelsens særlige kvaliteter viser, ifølge Fischer-Lichte, de centrale aspekter af kulturen, som undviger og dermed dekonstruerer tekstbegrebet: at vi ikke blot tilgår verden ved at afkode den, men ved at agere. At vi dermed konstant *transformerer* artefakter og tekster, der derved ikke regulerer vores praksis, men indgår som elementer i en begivenhed. At publikum dermed ikke er læsere, der er betingede af tekster, men agenter, som betinger situationer. Samt at det, der skaber kultur, ikke er tekster, men mennesker, der mødes i en kropslig samtidighed (*ko-præsens*). Af disse grunde vil Fischer-Lichte opløse de konventionelle heuristiske distinktioner mellem producent, værk og recipient. Frem for at tale om værker eller tekster vil hun tale om opførelser med deres særlige begivenhedskarakter.

Dette dobbelte ærinde hos Fischer-Lichte bliver imidlertid et problem, fordi der er særlige aspekter ved de performerende kunstarter, som ikke kan ses, hvis man kun kigger efter opførelsens *begivenhedsdimension*. F.eks. er Fischer-Lichte meget lidt optaget af den værk-agtige karakter, som dog alligevel spiller en central en rolle i 4'33". Selvom 4'33" i udtalt grad fremstår som en handling (nogen skal spille ingenting i et givet tidsrum) og ikke som en tekst eller et artefakt, så indgår 4'33" i musikhistorien som et kunstmusikalsk værk. Det er f.eks. formidlet under helt konventionelle kunstmusikalske former: Det blev præsenteret af en uddannet pianist ved en uropførelse, hvor det var annonceret i et program. Det er komponeret af en komponist. Ja, det er tilmed noteret i et partitur, og Cage har endda lavet flere partiturversioner på trods af, at performeren nok skulle kunne huske værket uden. 4'33" er derudover blevet opført adskillige gange siden uropførelsen og har derfor en form for værk-agtig identitet, som rækker ud over den singulære begivenhed. Selvom 4'33" på mange måder har en begivenheds-karakter, så adskiller denne begivenhed sig dog tydeligt fra andre hverdagslige begivenheder, som følge af den tydelig rammesætning som et musikværk. Dette aspekt er dog svært at italesætte med Fischer-Lichtes vokabular, fordi hun ikke er interesseret i, hvordan kunstbegivenheder *adskiller* sig fra andre begivenheder, men derimod i hvordan kunstens eksponering af sin begivenhed kan pege på elementer af vores samfund som sådan.

For at styrke den kunstvidenskabelige analytiske tilgang til de performerende kunstarter vil nærværende artikel foreslå visse modificeringer og differentieringer vedrørende kernebegreber i Fischer-Lichtes æstetik, nemlig *opførelse*, *performativitet* *begivenhed* og *værk*. Hvor Fischer-Lichtes ærinde er at fremskrive en særlig, men præskriptiv optik, hvorigennem hun kan kigge på verden og specifikt få øje på dens begivenhedsdimension, så vil denne artikel derimod se på de performerende kunstværkers *særlige* begivenhedsdimension. Altså, hvad kendetegner opførelsens begivenhedsdimension? Hvordan adskiller denne sig f.eks. fra vores almene hverdagslige begivenheder.

Artiklen vil indledningsvist vise, at kritikken i 4'33" vedrører såvel et mere alment betydnings-teoretisk niveau som et mediekritisk niveau, der specifikt vedrører opførelsens status. Herefter vil artiklen ud fra en udsigelsesteoretisk optik se nærmere på begivenheds-karakteren i 4'33" – især hvordan begivenheden i 4'33" adskiller sig fra hverdagslige begivenheder, og af den grund får en form for værk-karakter. På den baggrund vil jeg foreslå, at man i stedet for at sætte værk og begivenhed som modsatte fænomener (således at man enten forkaster værkbegrebet helt eller bevarer det, men uden sensitivitet for begivenhedskarakteren), snarere reviderer værkbegrebet, så det inkluderer begivenhedskarakteren.

## Det kritiske potentiale i at spille ingenting

At 4'33" skulle få så vægtig en receptionshistorie, var der ingen, der forudså den aften i New York i 1952, hvor værket blev uropført som en del af en koncert med ny musik. Det var den unge, men allerede anerkendte pianist David Tudor, som opførte de tre satser ikke-spillen ved at lukke låget til flyglets tangenter inden hver sats og tage tid på pausen med et stopur. Der blev spillet tre pauser, som i alt varede fire minutter og treogtrediv sekunder. Flere ukonventionelle værker blev opført den aften, men alligevel var det 4'33", der vakte den største furor og fik flere til at forlade salen i vrede.<sup>2</sup> Kanoniseringen af 4'33" som et af avantgardens mesterværker sker i det hele taget relativt sent i receptionshistorien.<sup>3</sup> Det er først i 1990'erne, at 4'33" bliver et hovedværk – "the quintessential Masterpiece of conceptual art", som Cage-fortolkeren og pianisten Margaret Leng Tan formulerer det (Tan, 2002). En sådan kanonisering ses f.eks. da BBC's symfoniorkester med stjernedirigenten Lawrence Foster i 2004 opførte 4'33" (jf. BBC Entertainment, 2004). Her præsenterede speakeren 4'33" som et "mesterværk", inden det store orkester opførte de fire minutter og 33 sekunders pauser fordelt over tre satser. Koncerten blev for øvrigt streamet live over radioen (britisk *Radio 3*) og kan i dag stadig ses på internettet.

I dag er 4'33" stadig på repertoire hos uddannede musikere. I 2010 blev 4'33" f.eks. opført for akkordeon som del af den århusianske SPOR festival for ny musik i en særligt indforstået ikke-annonceret version, der tydeligt blev genkendt af størstedelen af publikum, der honorerede denne ikke-annoncerede ikke-spillen med klapsalver. 4'33" er derudover blevet indspillet flere gange blandt andet af avantgarde rock guitaristen Frank Zappa i en version for guitar (*A Change Operation*, 1993) og i en større online-aktion i 2010 under navnet *Cageagainstthemachine* forsøgte en gruppe at få en nyindspilning af 4'33" ind på den britiske hitliste som julens mest købte sang i.

I den umiddelbare reception afvises 4'33" imidlertid som en grov joke. Det er først, da avantgardistiske og modernistiske æstetikker får større accept i kunstfeltet og hermed kan tilbyde en forståelsesramme for 4'33", at det bliver accepteret som et gyldigt værk. 4'33" beskrives enten som det ultimative, højmodernistiske nul-punktsværk, hvis ikke-sigen mimer det generelle menings-sammenbrud den vestlige verden oplevede i forbindelse med II. Verdenskrig, eller som et absurd neo-dadaistisk værk, hvis hovedærinde er at negere selve værkkategorien, idet kunstnersignaturen tilføjes et ikke individuelt tilvirket materiale (Goehr, 2002, s. 264). Den sidstnævnte analyse ligger i forlængelse af Peter Bürgers indflydelsesrige analyse af avantgarderne fra 1974 *Theorie der Avantgarde*, der anskuer avantgardens kunsthandlinger som institutionskritiske negationer af værkkategorien, der sigter på en integration af kunst- og livspraksis (Bürger, 1980).

4'33" bliver dog også anskuet som mere end en subversiv gestus mod kunstinstitutionens værkkategori som sådan. Værket bliver også beskrevet som en *positiv* privilegering af en særlig dimension af kunstværket, nemlig det umiddelbare sansebarne møde mellem værk og recipient. Dette beskrives som en dimension af kunstværket, der har været fortrængt eller direkte fordømt af flere paradigmatisk positioner inden for kunstfeltet som højmodernismens mediespecifikke formalisme, de hermeneutiske fortolkningspraksisser samt den mere positivistisk orienterede musikvidenskabelige formalisme,

Formuleringer af mediespecifikke eller mediepuristiske præskriptive æstetikker ses hos flere af

2) For en videre beskrivelse af denne uropførelse og reaktionerne på koncerten se Revill, 1992, p. 165ff samt Solomon, 2004.

3) Som eksempel på den sene kanonisering kan nævnes, at Jan Maegaard (1964) i sin bog om musikalsk modernisme fra 1964, slet ikke omtaler 4'33" med ét ord, mens flere af Cages andre værker og flere Fluxus-værker indgår i fremstillingen. Dette ville efter min overbevisning være utænkeligt i dag.

højmodernismens fremtrædende teoretikere som f.eks. T.W. Adorno og Michael Fried. I Michael Friedes ekstremt indflydelsesrige *Art and Objecthood* fra 1967, beskriver han minimalismens værker som "anti-modernistiske" på grund af den måde, hvorpå de fremhæver det singulære "teatrale" møde med publikum, frem for at afsøge deres egen kunsts særlige medie (musik, billede). Fried nævner specifikt Cages og kunstneren Robert Rauschenbergs værker som eksempler på en sådan manglende mediespecificitet. Deres værker er 'ens', ifølge Fried, på grund af deres udtalte eksponering af det singulære sansebårne møde mellem recipient og værk (Fried, 2003).

Cage ser også selv en sådan forbindelse mellem sine egne værker og Rauschenbergs. Han angiver f.eks. Rauschenbergs *White Paintings* (1951-) som det direkte forlæg for 4'33". Og han beskriver ikke de monocrome, hvide flader som en negation (af indehold, af kunstinstitutionen eller lign.), men som en måde at indlemme og eksponere det situativt betingede rum mellem værk og beskuer.<sup>4</sup> Hos Cage er transparensen og åbenheden ud mod publikum altså en positiv kvalitet og et transmedialt fænomen som findes på tværs af musik, arkitektur og skulptur (Cage, 2004, s. 7-8). Hos disse to positioner (Fried og Cage) udgør kunstværkets begivenhedsdimension altså det konfliktuelle omdrejningspunkt.

Susan Sontag anskuer ligeledes Cages arbejde med stilhed, som en måde at fremhæve den singulære begivenhed, hvori kunstværker nødvendigvis altid bliver recipieret. Hun ser det imidlertid ikke som et modværge mod den mediespecifikke formalisme, men som en kritik af de hermeneutiske fortolkningspraksisser, der, ifølge Sontag, har reduceret værkets fremtræden til blot at være en formidling af et egentligt, bagvedliggende indhold (Sontag, 1969).

I musikvidenskaben fremhæves også begivenhedskaracteren i 4'33". Her ses den dog som en modstand mod den i musikvidenskabelige sammenhænge altdominerende, positivistisk orienterede formalisme. Formalismen anskuer musikværket som værende de tonemæssige strukturer alene og er derfor meget lidt sensitiv over for opførelsens singulære begivenhedsdimension. 4'33" bliver for flere musikvidenskabere en anledning til at beskrive musik som et møde mellem mennesker i en given kontekst (Morgan, 1977, s. 52). Eller som en anledning til en øget sensitivitet over for lyden – og ikke blot de tonemæssige strukturer – jævnfør Nicholas Cooks fænomenologisk orienteret receptionsæstetiske værkbegreb, som han konstruerer ud fra 4'33", hvori musik er en "interaktion mellem lyd og lytter" (Cook, 1992, s. 10-11).

Fischer-Lichtes analyse minder om de ovenstående. Hun fæstner sig ved begivenhedskaracteren i værket i en form for fænomenologisk interesse for det sansebårne møde, hvori betydningstilskrivningen ikke er det centrale (Fischer-Lichte, 2004, s. 29). Den afgørende forskel er, at der hos Fischer-Lichte ikke er tale om et møde mellem værk og recipient, men mellem performer og publikum. Derfor er 4'33", ifølge Fischer-Lichte, ikke et kunstværk, men en lydbegivenhed (*Laut-Ereignis*) (Fischer-Lichte, 2004, s. 24), hvilket helt opløser grænsen mellem værk og publikum.

Generelt kan man sige, at alle disse forskellige udlægninger af 4'33" reagerer mod en bestemt model for betydning, nemlig den, kulturanalytiker Fredric Jameson kalder for "den moderne dybdemodel": hvori det umiddelbart fremtrædende anskues som en repræsentation af et egentligt, bagvedliggende indhold. Dette er, ifølge Jameson, en almen erkendelsesmodel for det moderne som sådan. Den kan derfor observeres i flere forskellige paradigmatiske teoridannelser og skoler. Han nævner f.eks. den hermeneutiske skelnen mellem indre og ydre samt strukturalismens modsætning mellem udtryk (signifiant) og indhold (signifié) (Jameson, 1985, s. 86ff). Disse udlægninger beskriver altså et alment betydningskritisk potentiale i 4'33", som rækker

4) Jf. Cages beskrivelse af *White Paintings*: "The white paintings were airports for the lights, shadows, and particles" (Cage, 2004, s. 102).

ud over musikfeltet, ud over kunstfeltet og vedrører vores almene modeller for erkendelse.

Visse udlægninger fokuserer dog ikke blot på det betydningskritiske potentiale som sådan, men på de konkrete konsekvenser en sådan kritik får for opførelsens status. Dette ses især i de musikvidenskabelige omtaler af 4'33". Her fokuseres specifikt på forestillingen om, at opførelsen er en mere eller mindre transparent formidling af det egentlige, bagvedliggende, men immaterielle værk, altså de komponerede musikalske tonestrukturer.

Denne kritik er selvfølgelig tæt sammenhængende med spørgsmålet om betydning. Ja, den kan slet ikke adskilles fra dette spørgsmål. Men den vedrører specifikt opførelsens status, og er dermed også en mediekritik, som særligt forholder sig til opførelsens mediemæssighed. Dette aspekt er f.eks. fraværende hos Sontag, der ikke specifikt adresserer opførelsens status.

Dette vil jeg uddybe ved kort at gennemgå det performerende og det performative som to forskellige begreber. Det første begreb refererer til en kunstpraksis, som især er institutionaliseret i teater og musik som kunstformer, men som dog også kan finde sted i relation til andre kunstarter, f.eks. i forbindelse med højtlesning af poesi. Det andet er et betydningssteoretisk begreb, som ikke er udviklet i relation til kunstarter.

### Det performerende

Musik beskrives konventionelt som en 'allografisk' kunstart, jævnfør den amerikanske filosof Nelson Goodmans sondering mellem de autografiske og allografiske kunstarter, som han blandt andet beskriver i *Problems and Projects* fra 1972 (Goodman, 1972). Ifølge Goodman er de allografiske kunstarter, som musik og litteratur, opbygget af konventionelle tegn, mens de autografiske værker består af singulært tilblivne tegn, sådan som det ses i maleriet. I maleriet er det unikke penselstrøg en del af værket, og derfor er en kopi af et maleri ikke længere samme værk, men en forfalskning. Det kendetegnende ved det, vi i den vestlige kulturkreds kalder musik, er derimod, at sangen, satsen, nummeret, visen m.v. er noget, som kan gentages. Selve nodenotationen er derfor ikke en del af det musikalske værk, og man kan derfor kopiere et partitur uden at forfalske værket som sådan. Man kan gøre den indvending mod Goodmans opdeling, at musik vel også er et autografisk udtryk, eftersom koncerten består af singulært tilblivne tegn, der bærer et unikt aftryk af deres produktion. En sådan opfattelse, er der flere der har argumenteret for. Ser man på de dominerende, moderne teorier om kunstmusik, anses koncerten dog ikke for at være værket som sådan, men som en repræsentation af det ideelle, men immaterielle værk.

Der er almen enighed om, at denne manglende sensitivitet over for opførelsen og den almene konceptualisering af musik som en tekst kan spores tilbage til et generelt skred i det kunstmusikalske felt, som finder sted ved overgangen til det 19. århundrede.

Her privilegeres komponisten i stigende grad som musikkens primære ophavsmand frem for musikerne, og i forlængelse heraf ophøjes partituret i stigende grad til at være en mere tro repræsentation af værket end selve koncertsituationen (Talbot, 2000). Selvom ideen om musik som en tekst eller et objekt ikke opnår total hegemoni (Sørensen, 2004, s. 93), bliver musik i stadig stigende grad opfattet som et strukturelt objekt, der har sin værdi immanent i sin form, snarere end som en klingende, scenisk begivenhed (Goehr, 2002). Med denne udvikling af værkbegrebet bliver opførelsens formål beskrevet som være en så tro opførelse af det i partituret noterede værk som muligt. Det performerende opfattes dermed som værende ikke blot tidsmæssigt, men også ontologisk efterhængt det egentlige værk, der får en form for immateriel væren. Ifølge musikvidenskaberer Richard Taruskin definerede en ældre version af det anerkendte opslagsværk *New Grove* ligefrem performance som: "The amount and kind of deviation from a precisely determined ideal, tolerated

(or even encouraged) by composers” (som citeret i Taruskin (1995, s. 13). Det performerende udlægges altså som en form for korruperende praksis (Taruskin, 1995).

Dette mere tekstorienterede værkbegreb bevirker tilmed, at de strukturelle forhold, som kan noteres, får en ontologisk forrang over de musikalske kvaliteter, der tilhører opførelsen, dvs. klang, tekstur, timbre, scenisk nærvær, frasering osv. Selv i dag omtales sådanne elementer som ’ornamentale’ forhold, der ikke er konstituerende for værkets identitet, værdi eller betydning.<sup>5</sup>

Musikanalysens teori og praksis er derfor i vidt omfang udviklet i forhold til studiet af partiturer, idet man dér nemmere kan få overblik over musikkens strukturelle niveau. Inden for dette værkbegreb vil analyser af musikkens klingende form typisk have et normativt sigte og forsøge at afgøre, hvorvidt opførelsen er en mere eller mindre korrekt gengivelse af det noterede værk.<sup>6</sup> Det er på denne baggrund, at man skal forstå den definition af begrebet ”analyse” (analysis), som musikteoretikerne Ian Bent og Anthony Pople giver i det anerkendte opslagsværk New Grove. Her anfører de, at analyse er et studie af musikken i sig selv, uden hensynstagen til eksterne faktorer og fortsætter:

*Mere formelt, kan man sige at analyse inkluderer en fortolkning af strukturer i musik ved at opløse dem til deres mindre konstituerende elementer samt undersøge disse elementers relevante funktioner.<sup>7</sup> (Bent & Pople, Grove Music, Online)*

Musik er, i den optik der anvendes her, strukturer i et organisk, autonomt værk, som kan erkendes ’an sich’. Det klingende eller sceniske nævnes slet ikke, fordi det anskues som et mere eller mindre transparent medie for det egentlige, nemlig de tonemæssige strukturer.

Ideen om, at opførelsen er en transparent mediering af det egentlige værk, udfordres i voldsom grad af avantgardernes kunsthåndlinger og af det populærmusikalske felt, der op gennem det 20. århundrede bliver så påtrængende en faktor, at det fordrer nye tilgange til musikken.

Som konsekvens af disse udviklinger og som følge af den generelle opblomstring af ”performance studies”<sup>8</sup> som område ses fra midt 1990’erne og frem en bølge af musikvidenskabelig litteratur, der dekonstruerer det autonome, tekstbaserede musikvidenskabelige værkbegreb, f.eks. Lydia Goehrs *The Imaginary Museum of Musical Works. An essay in the Philosophy of Music* fra 1992, antologien *The Musical Work*, 2000, Ola Stockfelts *Musik som lyssnandets kunst: en analys av W. A. Mozarts symfoni no. 40, g moll K.550*, der allerede udgives i 1988 samt Christophers Smalls *Musicking, The Meanings of Performance and Listening*, 1998. Med denne generelle udvikling i musikfeltet bliver musikkens performerende dimension og det konkrete møde med lytteren, som dette indbefatter, i stadig større grad anerkendt som en del af værket, en del af musikken. Musik bliver hermed en udtryksform med såvel et allografisk som et autografisk niveau.<sup>9</sup>

## Det performative

Som nævnt i indledningen er Fischer-Lichtes ærinde ikke blot at ændre opførelsens status i kunstfeltet, men endog at gøre opførelsen med dens særlige begivenhedskarakter til en ny model for erkendelse af vores kultur som sådan. Det gør hun ved at overtage det performativitetsbegreb, som længe har været kendt og anvendt i lingvistikken, litteraturvidenskaben og kulturanalysen.

5) En sådan forståelse ses i stort set alle almindelige analysemetodebøger, f.eks. Brinker, 1994.

6) Som eksempel på en sådan analyse af opførelsen som en mere eller mindre korrekt gengivelse af teksten se f.eks. Narmour, 1988.

7) Min egen oversættelse.

8) Se f.eks. Carlsons *Performance. A critical introduction* fra 1996, Carlson, 2004.

9) Se f.eks. Lacasse, 2000.



Performativitetsbegrebet er udviklet som et lingvistisk begreb. Hos lingvisten J.L. Austin betegner det performative en bestemt type sproglige ytringer, der ikke konstaterer eller beskriver forhold i verden, sådan som den konstative ytring gør det, men i stedet konstituerer socialiteten, sådan som det f.eks. sker, når man siger "Tillykke". Austins forelæsningsrække fra midt 1950'erne er udgivet under den sigende titel *How to do things with words*, der meget præcist angiver hans ærinde, nemlig at sproget ikke blot kan beskrive verden, men direkte handle i verden (Austin, 1992).

Den franske dekonstruktivist Jacques Derrida foretager flere afgørende revisioner af performativitetsbegrebet. Hvor Austin fremhæver den performative ytrings singulære begivenhedskarakter og afviser forskellige citationspraksisser (som en skuespillers ytringer på scenen), som abnormale og "parasit-agtige" og derfor ikke-relevante for hans undersøgelser, så ser Derrida modsat citationspraksissen som det afgørende for, at performativen kan fungere. Vi kommunikerer netop via fraser og vendinger, som i høj grad er hørte før, hvis de da ikke er direkte gentagelser af standardvendinger. Dette afkobler på afgørende vis den performative ytring fra "begivenhedens rene singularitet" (Derrida, 1988, s. 17). Hvor Austin fremhæver, at konteksten er afgørende for, at den performative ytring kan lykkes, så påpeger Derrida, at konteksten aldrig kan bestemmes udtømmende og konkluderer derfor, at ubestemtheden må ses som en generel præmis for sproget.

Begrebet om det performative bliver allerede i 1970'erne diskuteret i en kunstvidenskabelig sammenhæng. Receptionsæstetiker Wolfgang Iser beskriver f.eks. med en direkte reference til Austin, den litterære tekst som 'performativ', fordi den ikke *refererer til* sagsforhold, men *skaber* sit indhold gennem sin egen sproghandling, jævnfør kapitlet "Das Modell der Sprechakte" (Iser, 1976, s. 89-101). En litterær tekst er, ifølge Iser, derfor egentlig ikke "fiktion", men en "fiktionsfrembringende handling" (Iser, 1989, s. 236).

I de tidlige 1990'erne udvikler den amerikanske køns- og kulturforsker Judith Butler performativtetsbegrebet i en kulturteoretisk sammenhæng, idet hun beskriver kønsidentiteten som performativ. Vores singulære handle er, ifølge Butler, ikke *udtryk for* vores kønsidentitet, men er den performative praksis, hvorigennem kønsidentiteten konstitueres. Hos Butler er den performative ytrings intentionalitet ikke lokaliseret hos subjektet, idet performativiteten konstitueres gennem ritualiserede ytringer eller handlinger, der *producerer* subjektpositioner, hvilket minder om Derridas kritik af Austin (Butler, 1999).

Begrebet om det performative refererer hos disse teoretikere ikke til det performerende blot som en real handling – "performativity is not a singular act", som Butler f.eks. understreger det (Butler, 1999, s. xv) – men derimod til betydningsdannelsens karakter: at teksten, identiteten eller ytringen ikke re-præsenterer en allerede given betydning, men i stedet er virkelighedskonstituerende og selvreferentiel via sin handling. Taler man f.eks. om kønsidentiteten som performativ, underforstår man, at det kvinder gør, når de opfører sig feminint, ikke er et udslag af et biologisk niveau, men derimod en handling, hvorigennem de konstituerer deres kvindelighed. Det gør de ved mere eller mindre bevidst at genbruge eller citere kulturelle former. Når Iser beskriver teksten som performativ, refererer han ligeledes ikke til den reale handling, hvori nogen læser en tekst, men til den implicite betydningshandling i teksten. Det Iser kalder tekstens "appelstruktur". Begrebet er altså et adjektiv, der lægger sig til artefakterne, ytringerne eller identiteterne, men samtidig har begrebet også hos disse teoretikere en universel karakter: Det er *alle* litterære tekster/identiteter/ytringer, der er performative, ifølge de respektive teoretikere. Det er altså et betydningsteoretisk begreb, der kan anskues som en kritik af den dybdemodel, som jeg har nævnt oven for.

Performativitetsbegrebet får gennem 90'erne en ny drejning, idet det flere steder kobles til de performerende kunstarter, særligt musik og teater, der nu i stigende grad omtales som de "perfor-

mative kunstarter”. En sådan ændring i begrebet ses særligt hos Fischer-Lichte, men ses også i den almene kunstvidenskabelige sprogbrug. Med denne udvikling sker der en substantivering af begrebet, som ikke tidligere er set. Nu betegner det performative ikke længere en bestemt kvalitet ved sit objekt – at sproget/kønsidentiteten/teksten er performativ – men snarere en særlig type af objekter: de performerende handlinger. Således vedrører tekstens performativitet ifølge Fischer-Lichte, højtlesningen som handling. Begrebet bliver dermed tendentielt ikke længere universelt, idet visse kunstarter er mere performative end andre. Begrebet får derudover en særlig affinitet til det performerende som praksis. F.eks. konkluderer den danske musikvidenskaber Søren Møller Sørensen i sin diskussion af Fischer-Lichtes performativbegreb at: “Diskussionen om det performative repræsenterer for musikvidenskaben en invitation til en fornyet og mere fokuseret beskæftigelse med musikudøvelse som praksisform” (Sørensen, 2004, p. 89).

### Det performerendes performativitet

Man kan påpege flere problemer med denne sammenblanding af begreberne det performative og det performerende. Først og fremmest er det faghistorisk problematisk udelukkende at tale om performativitet i forhold til de performerende kunstarter. Men derudover, og langt mere problematisk, er det, at performativitsbegrebet mister sin pertinens, således at man ikke længere kan skelne mellem studier af det performerende, som anskuer det som performativt, og studier som nok ser på det performerende, men ikke tager dets performativitet med i betragtning.

Ser man f.eks. på musikvidenskaberens Eric F. Clarkes (2004) studier af *music as performance*, der sammenligner forskellige opførelser af klaversonater, så er studiet ganske vist et studie af det performerende, som dog ikke inkluderer det performerendes performativitet. Clarke reducerer opførelserne til en række sammenlignelige data angående anslag, hastighed, dynamik mv., hvilket rent teknisk kan lade sig gøre, fordi han lagrer data angående opførelserne som midifiler.<sup>10</sup> Disse data kan herefter generere numeriske eller visuelle repræsentationer af opførelserne. F.eks. kan forskelle i interpretation illustreres gennem en sammenligning af to grafer. Clarke reducerer altså den performerende handling til en ny tekst eller et sæt data efter et positivistisk orienteret videnskabsideal. Han spørger ikke til, hvordan det performerende er en virkelighedskonstituerende og selvreferentiel musikfrembringende handling. Herunder kommenterer han f.eks. ikke på, at det han studerer er teknologisk fastholdte indspilninger af opførelser og faktisk ikke *music as performance* som sådan.

Selvom det er korrekt, at Fischer-Lichtes æstetik lægger op til en fornyet interesse for musik som praksisform, så er det væsentligt at holde sig for øje, at ikke alle studier af musikalske opførelser tager højde for det performerendes performativitet; altså at den opførende praksis ikke er en transparent mediering af musik.

For at operationalisere Fischer-Lichtes erkendelser ind i en kunstvidenskabelig kontekst synes det derfor produktivt at isolere det mediekritiske aspekt af hendes teori som noget, der vedrører *det performerendes performativitet*. Denne mediekritik er selvfølgelig umulig at forstå uden den betydningskritiske dimension, men til gengæld vedrører denne kritik specifikt den praksis at 'performe' noget og denne handlings særlige performativitet, som grundlæggende adskiller sig fra f.eks. tekstens performativitet.

Påstanden er ikke, at jeg hermed *præciserer* Fischer-Lichtes ærinde. Tværtimod modificerer jeg hendes begrebsapparat med henblik på at gøre det produktivt og klart i en isoleret diskussion af og forsøg på en reetablering af det performerendes status i kunstvidenskaberne.

10) Midi står for Musical Instrument Digital data, og er en datafil der fortæller computerens lydkort, hvilke musikalske parametre, der skal spilles.



Med en sådan begrebsmæssig ændring kan man for det første bevare den universelle karakter, begrebet det performative har hos Derrida, Butler og Iser, hvilket vil sige, at det ikke blot er opførelser af værker, som 4'33", der er performative; det er det performerende som sådan. Det vil sige, at også opførelser af musik med en mere konventionel tilvirket sats er performative, selvom det performerendes performativitet særligt ekspliciteres i den type åbne kunsthandlinger, som ses i 4'33".

Derudover kan man med dette begrebsapparat insistere på, at det ikke blot er det performerende, der er performativt, det er musik som udtryksform. Det vil sige, at musik også er performativ, selvom den er fikseret i en cd-indspilning eller en audiovisuel optagelse, hvilket er en pointe, jeg har udfoldet andetsteds (Vandsø, 2010), og som jeg kort vender tilbage til senere i teksten.

Af disse grunde må det performerende anskues som performativt, mens det performative ikke blot vedrører det performerende.

### Begivenheds- og værkkarakter i 4'33"

4'33" kan anskues som et værk, der i særlig grad eksponerer det performerendes performativitet – altså det performerendes egen virkelighedskonstituerende og selvreferentielle handling: Den som ikke kan tilbageføres til eller forklares på baggrund af en tekst eller en musikalsk sats.

Det performerende er kendetegnet ved at involvere en real handling udført af reale mennesker i en specifik tid, et konkret rum i en konkret kontekst jævnfør Fischer-Lichtes karakteristik af det performatives æstetik (Fischer-Lichte, 2004). Det performerende har derved en særlig begivenhedsdimension, og med sin tomme sats tydeliggør 4'33" i særlig grad denne dimension. Samtidig er der dog, som allerede pointeret, en tydelig værkkarakter i 4'33", som på sin vis dissocierer den performative akt fra begivenhedens rene singularitet, som Derrida kalder det, hvilket jeg her vil forsøge at beskrive ud fra en udsigelsesteoretisk tilgang.

Selvom der ikke siges noget i 4'33", så siges *det*. Og netop fordi værket er tomt på det semiotiske niveau, så tydeliggøres denne udsigende akt, man med den franske lingvist Émile Benveniste kan kalde for udsigelsen (Benveniste, 1966, 1974). Udsigelsen defineres hos Benveniste som den akt, hvori et udsagn produceres. Udsigelsesakten er ikke et transparent medie for sproget – tværtimod findes udsagnet, ifølge Benveniste, ikke før udsigelsesakten. Udsigelse er ikke det samme som *parole*, der er de faktiske ytringer, men derimod den medieringsstruktur, hvorigennem sprogsystemet omsættes til diskurs. En udsigelseshandling forudsætter altid en afsender, en handling, i en konkret kontekst, en specifik tid og et specifikt rum, og implicerer en modtager (Benveniste, 1974, s. 80). Udsigelse er oprindeligt en lingvistisk kategori, men beskrives flere steder som et transmedialt fænomen, der forudsætter kommunikation som sådan. På den måde er udsigelsesakten også en forudsætning for kommunikative handlinger, der ikke tager udgangspunkt i et semiotisk tegnsystem (Vandsø, 2010, Lund & Thygesen, 2009)

Med udsigelsesteorien kan man foretage væsentlige distinktioner i selve betydningshandlingen og dens begivenhedskarakter. Herunder f.eks. hvordan 4'33" adskiller sig fra almindelige hverdagslige talehandlinger og almindelige begivenheder.<sup>11</sup>

Når 4'33" adskiller sig fra almindelige kommunikative handlinger, skyldes det for det første, at denne ikke-sigen er udsagt, konstrueret eller komponeret. 4'33" er netop ikke blot en real udsigelseshandling, som David Tudor spontant besluttede sig for at gøre den dag i 1952. 4'33" er

11) I en diskussion af "det performatives æstetik" påpeger den danske æstetikteoretiker og litteraturforsker Morten Kyndrup, at der allerede inden for udsigelsesteorien foreligger en sådan forståelse af betydning som handling, hvorved Fischer-Lichte til en vis grad "løber åbne døre ind". Det er i høj grad Kyndrups konception af det udsigelsesteoretiske, som denne artikel bygger på. Kyndrup, 2006.

tværtimod en konstruktion af en udsigelsesakt, hvori nogen skal sige ingenting i et vist tidsrum.

Det er oprindeligt Cage, der har dikteret denne udsigelsesakt, idet han som en real person komponerede værket. Men nu hvor akten *er* konstrueret, er denne dikterende handling ikke en real persons, men en funktion i værket, forstået på den måde, at værket *er* en sådan instruktion om, at nogen skal spille ingenting i et vist tidsrum. Der er altså en form for instruerende instans i værket, hvilket man med narratologien kan kalde en implicit afsender. Det er der sådan set i al musik.

Ved at anvende begreber fra litteraturteorien som udsagt udsigelse og implicit afsender forsøger jeg ikke at gøre musik til tekst, men at vise, hvordan man konceptuelt kan forstå, at musik har en betydningshandlingskvalitet, som ikke er sammenfaldende eller den samme som den konkrete handling, der gøres af en musiker. Det er denne dynamiske effekt, som begrebet om en udsagt udsigelse her skal beskrive. Den udsagte udsigelse er altså ikke lig selve partituret, men er den gestus, som kan nedfældes i et partitur eller gentages. Med begrebet udsigelse forstås dermed heller ikke, at musik er komponistens udsigelse, og at der er en sådan direkte forbindelse mellem den lyd vi hører og komponistens indre. Tværtimod understreger udsigelsesteorien dels, at den implicitte afsender blot er en position i diskursen og ikke en beholder for det psykologiske subjekt, samt at den egentlige enunciator faktisk er recipienten, eftersom det er læseren/lytteren/beskueren/publikum, der betyder det, de oplever via selve receptionsakten.<sup>12</sup>

Eftersom 4'33" ikke er rammesat som et billede eller som litteratur men som musik, er det et performerende værk. Det vil sige, at udsigelseskonstruktionen ikke skal læses, men opføres for at virke. Når vi oplever 4'33", fremstår udsigelseshandlingen som regel tydeligt som en re-iteration. Altså som en fremførelse af noget allerede konstrueret, eftersom 4'33" som oftest annonceres som et værk. Eftersom der ikke fremstilles et tilvirket materiale i 4'33" har værket dog en særlig evne til at lege mellem grænsen for værk og ikke-værk. I den før omtalte ikke-annoncerede opførelse ved SPOR festival i 2010 henvendte musikeren sig til en skare af lyttere med et indgående kendskab til avantgardemusik, som derfor hurtigt fangede, at der var tale om en opførelse af 4'33". Min sidemand kendte dog ikke værket og oplevede det ikke som en fremførelse af en allerede konstrueret udsigelsesakt.

Når jeg her siger, at opførelsen opfører en allerede komponeret udsigelsesakt, er det ikke ensbetydende med, at opførelsen blot er en tekst-*reproduktion*. Dét, som opførelsen opfører og gentager, er netop en akt, en *handling*. Og som vi ved, er handlinger altid unikke og singulære, også selvom de er gentagelser af tidligere handlinger. Ellers ville det ikke give meget mening at fejre fødselsdag. Det er f.eks. åbenlyst, at pausen i 4'33" er unik for hver opførelse, også selv om udsigelseskonstruktionen – det at sige ingenting – er 'den samme'. Den pause, der inden værket opføres, blot er en idé, får i opførelsen en konkret stofflig, udstrækning, en tidslighed. Fra partitur til koncert er der derfor ikke tale om en transport af det samme, altså værket forstået som en autonom, lukket enhed eller et objekt, men om en udførelse af en handling. Ud fra sådan en forståelsesramme kan værket have en værkkarakter uden at have en stabil betydning, identitet og værdi og uden at være forankret i et ideelt, immaterielt, tidsløst ikke-rum. Værket kan hermed være dét, Gilles Deleuze kalder en 'ikke-identisk repetition', eftersom der ikke er en forestilling om én primær bagvedliggende identitet bag handlingerne (Deleuze, 1969, p. 306 ff.).

Den performerende udsigelse er altså karakteriseret ved på den ene side at være en real udsigelsesakt, der er kendetegnet ved, at den finder sted i en singulær begivenhed, som involverer et kropslig samvær mellem musiker og publikum, men samtidig er den karakteriseret ved, at den performer

12) Barthes, 2004, Greimas & Courtés, 1988.

noget allerede udsagt. Selv de værker, som er improviserede og ikke har noget forlæg, er forskellige fra vores reale kommunikative handlinger, fordi de er rammesatte som teater eller musik og således fungerer som teater- eller musikfrembringende handlinger, der derved alligevel opfører 'noget', der dog konstrueres på stedet. Sådanne teater- eller musikfrembringende handlinger adskiller sig først og fremmest fra de hverdagslige kommunikative handlinger ved ikke at pege ud i vores almene formålsrationelle socialitet. Intentionaliteten er formålsrettet *uden* formål (Kant, 1996, s. 155). Modsat har biblydene ved lyskrydsets fodgængerovergang en konkret funktion i forhold til at fortælle synshæmmede, hvornår der er grønt lys, ligesom sigende stilheder i al almindelighed kan have alle mulige funktioner i vores sociale verden. Det kan være en måde at gennemtrumfe ens vilje på over for en diskussionspartner, eller det kan være en smuk gestus i et rørende øjeblik at være stille sammen. Stilheden i 4'33" har derimod ikke en sådan direkte funktion i vores socialitet. Den er i stedet del af en musikfrembringende handling, der blot har til formål at frembringe musik. De ikonoklastiske effekter i 4'33" skyldes netop, at værket udsiges som musik, men samtidig fremviser ingenting, der hvor værket – dét privilegerede sted for betydning i den kunstmusikalske institution – skulle være. De betragtelige nærværelseffekter i forhold til den konkrete sceniske situation skyldes ligeledes, at 4'33" aktiverer et særligt æstetisk fokuseret lyttemodus uden dog at tilbyde publikum noget at lytte på. Værket har tilmed et refleksivt oplevelsespotentiale, idet lytteren kan opleve ikke blot lyde, men også betingelserne for sin egen lytteakt. Herunder de diskursivt konstituerede ideer om, hvad musik er og kan samt selve koncertsalens ideologiske konstruktion: dens aftegning af kommunikative positioner i salen, altså de pladser, hvorfra der må spilles og de pladser, hvor der lyttes.

4'33" kan altså karakteriseres som et værk med en indfældet skuffende kadence, som en musikfrembringende handling, hvor der ikke frembringes musik, hvilket kan give anledning til meget forskellige smagsdomsafsigelse: Det kan enten opleves som pinligt, provokerende eller interessant.

Fischer-Lichte hæfter sig ved, at det er publikum, der er lydproducerende i 4'33", hvilket for hende opløser skellet mellem værk og publikum. Man kunne også sige, at stilheden afslører opførelsesmediets støj forstået som den betydningsproduktion, der sker alene som følge af mediets medierende funktion. I en sådan forståelse er publikum ikke blot reale personer, men også funktioner i en kommunikativ situation: Funktioner eller positioner, som reale personer kan indtage, forhandle og herved blive publikum. Derved er dét, publikum oplever i 4'33", ikke blot en real handling, men en betydningsproducerende, virkelighedskonstituerende handling. Det som eksponeres er dermed det *performerendes performativitet*: altså den måde, hvorpå man som del af en performerende handling reproducerer normer, som går forud for, betinger og overskrider ens egen vilje og valg, hvilket er Butlers definition på performativitet (Butler, 1993, s. 224). I 4'33" kan man f.eks. erfare, at vores lyttepraksis er performativ: at den hosten fra sidemanden, der i én lyttemodus er støj, i en anden modus bliver til musik.

På samme måde som Derrida påpeger, at citationspraksissen dissocierer den performative ytring fra begivenhedens rene singularitet (Derrida, 1988, s. 17), så peger 4'33" ikke blot på begivenhedens rene singularitet, men også på, hvordan vi er adskilte fra denne og bundet til at kommunikere via en form for ritualiseret citationspraksis. Værket har på én og samme tid nærværelseffekter samt et refleksivt potentiale angående hele den kommunikative handlings betingelser. Den enkelte lytter indstiftes på den ene side som fænomenologisk sansende subjekt i dette værk, der udgøres af netop de lyde, *jeg* hører her og nu, men tydeliggøres på den anden side som en diskursivt konstitueret lytter tilbudt en snæver ramme af muligheder, som følge af de normer og konventioner for lytning, der eksisterer i kunstfeltet og manifesteres i koncertsalen.

Selvom 4'33" er tomt på det semiotiske niveau, og der ikke er noget at afkode, synes værket derfor *ikke* at give mulighed for en ren sansning eller en oplevelse, som er ved siden af eller før betydnin-  
gerne. Det skel Fischer-Lichte opstiller mellem den afkodende fortolkningsaktivitet og præsens, bryder sammen i dette værk, hvor de kropslige handlinger og sansninger så tydeligt fremstår som diskursivt betingede og som allerede indskrevne i et betydet rum (Fischer-Lichte, 2004, s. 255-269). Dermed siger jeg ikke, at vi tilgår værket gennem en hermeneutisk, bevidst og intellektuel fortolkningsproces. Selvom der er set eksempler på sådanne analyser af 4'33", er det ikke en oplagt tilgang. Snarere synes det produktivt at udvide vores ideer om betydningsdannelse, så vi forstår denne som noget processuelt, som en dynamisk handling, der ikke blot vedrører den intellektuelle afkodning af tegn i form af verbalsproglige betydninger, men også forhold som brug af lyttemodi og kropslig ageren.

### Det performative værk: kontingens som præmis

I 1967 opfører John Cage 4'33" for flygel på Harvard Square i Boston, hvilket er forevigt på video af Nam June Paik (Paik, 1976). Her ser man hvordan instrumentet i sig selv også uden for koncertsalen, gør 4'33" til en musikfrembringende handling, der aktiverer en særlig opmærksomhed hos publikum. Eftersom opførelsen er rykket uden for koncertsalen, er publikum ikke i samme grad iscenesatte som lyttere. De er snarere publikum, der slutter ring om manden og klaveret, der får en form for skulpturel karakter. Folk stopper op, fordi iscenesættelsen af manden ved klaveret indikerer, at der her laves musik, eller at han måske snart går i gang med at spille. Den musikfrembringende gestus, som ikke frembringer musik, peger her ikke på koncertmediets støj eftersom begivenheden ikke finder sted i en koncertsal. Snarere er det placeringen af et instrument i byrummet, som udgør værkets centrale element.

I 2004 hvor BBC's symfoniorkester spiller 4'33" for stort orkester bliver det ikonoklastiske element forstærket alene på grund af mængden af højtuddannede og dyre musikere, der ikke spiller. Alligevel vækker 4'33" ikke den store furor. Publikum bliver pænt siddende under alle tre satser, sådan som det kan ses i de optagelser, der er tilgængelige på internettet. Manglen på protester skyldes især, at de diskursive formationer er ændret siden 1952: I 2004 er publikum så vant til den gestus, hvormed noget ukonventionelt udpeges som kunst – ja, i et kunstfelt, hvor såvel lorte på dåse, udstoppede hundehvalpe og meget andet kan være kunst, er 4'33" nærmest en lidt tandløs gestus.

Yderligere komplekst er det, at jeg faktisk ikke har oplevet opførelserne i 1967 og 2004. Jeg har derimod set teknologisk fastholdte opførelser. Der er derfor ikke nogen kropslig sameksistens mellem mig og musikerne, men jeg ser på en reproduktion af en real situation, som var engang. Et "nu", som er blevet et "da", der er fastholdt som et permanent "nu" i optagelsen. Denne teknologiske reproduktion er dermed ikke blot en transparent mediering af det performerende, men er i sig selv en performativ betydningshandling, en udsigelsesakt. F.eks. giver det håndholdte kamera i Nam June Paiks video en spontan og dokumentarisk kvalitet, som nedtoner det iscenesatte. Mens optagelsen fra 2004 f.eks. har en speaker, der udlægger værket i en direkte henvendelse til den, der ser optagelsen.

Den egentlige enunciatør (udsiger) er, ifølge Greimas og Cortés recipienten (Greimas & Cortés, 1988). Selve receptionen af et kunstværk er den betydningshandling, som i sidste ende skaber værket – dets betydning, identitet og værdi. Denne betydningshandling kan rent teoretisk differentieres fra såvel den udsagte, den performerende og den teknologisk reproducerende udsigelsesakt. Ganske vist har jeg beskrevet værkets begivenhedskarakter som forskellig fra de begivenheder, vi befinder os i i vores hverdagslige kommunikation, men stadigvæk er betingelserne for værket, at

det nødvendigvis må opleves i en real persons receptionsakt, der – ganske som Fischer-Lichte beskriver det – ikke blot er en intellektuel afkodende bevægelse, men også en kropslig ageren, en aktivering af særlige lyttemodi, måder at opføre sig på i salen (eller foran computeren) etc. Værkets betydnings- eller oplevelsesmæssige indhold kan derfor ikke afdækkes én gang for alle, selvom man nok kan sige noget generelt om de *potentielle* effekter værket har inden for en given kulturel og historisk kontekst.

Alle musikværkers grundlæggende betingelse er derfor denne kontingens. Denne åbenhed, som bevirker at musikens værdi, betydning, identitet bliver til på ny igen og igen for hver enkelt receptionsakt.

### Afslutning

Opsummerende har jeg i det ovenstående forsøgt at gentænke kategorierne *opførelse*, *performativitet*, *begivenhed* og *værk* og forslået nye grænsedragningerne, nye måder at tænke værkkategorien på, således at begivenhedskaracteren bliver en del af værket og ikke dets modsætning. Værket er i denne optik ikke et objekt, ikke en ophobning semiotiske tegn, men en musikfrembringende handling, der er karakteriseret ved en kompleks, flerlaget udsigelseskonstruktion, hvori der indgår såvel et udsagt, et performerende, evt. et teknologisk reproduceret samt et reelt udsigelseslag. En sådan konceptualisering af værkbegrebet er især effektiv, hvis man vil italesætte og differentiere i den begivenhedskaracter, som er så fremtrædende i det senmoderne, at man med rette kan tale om et performativt vende: Et vende, der afslører – og dermed fordrer, at vi konceptuelt kan begribe – det performerendes performativitet.

### Litteratur

Austin, J.L.: *How to Do Things with Words: the William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Oxford: Oxford University Press, 1992

BBC Entertainment: "Radio 3 plays 'silent symphony', 19. Januar, 2004.url: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3401901.stm>

Barthes, Roland: *Forfatterens død og andre essays*, København: Gyldendal, 2004

Bent, Ian & Pople, Anthony: "Analysis", netdokument: *Grove Music Online*, besøgt d. 21.11.09 url: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1>

Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale*, bnd I og II, Paris: Gallimard, 1966 og 1974

Brincker, Jens: *Musiklære og musikalsk analyse. IV Form*, Århus: Engstrøm og Sødring Musikforlag A/S, 1994

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980

Butler, Judith: *Bodies that Matter*, London & New York: Routledge, 1993

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York: Routledge, 1999

Cage, John: *Silence*, London: Marion Boyars, 2004

Cage, John: *4'33*, partitur, New York: Henmar Press, Edition Peters, 1960.

Carlson, Marvin: *Performance. A Critical Introduction*, New York & London: Routledge, 2004

Clarke, Eric: "Empirical Methods in the Study of Performance", i Cook & Clarke (red.), *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 77-103

- Cook, Nicholas: *Music, Imagination & Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1992
- Deleuze, Gilles: *Logique du sens*, Paris: Éditions de Minuit, 1969
- Derrida, Jaques: "Signature Event Context", Evanston: Northwestern University Press i *Limited Inc.*, 1988
- Duckworth, William: "John Cage", in: *Talking Music*, New York: Da Capo Press, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2004
- Fischer-Lichte, Erika: "Performance Art and Ritual: Bodies in Performance" i: *Theatre Research International*, Vol.22, no.1, 1997, pp. 22-37
- Fried, Michael: Fried, Michael: "Art and Objecthood" (1967): i: *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Harrison and Wood (ed), Oxford (UK) & Malden (US) Blackwell Publishing, 2003, p. 835-846
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press, 2002.
- Goodman, Nelson: *Problems and Projects*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1972
- Greimas, Algidas & Courtés, Joseph: *Semiotik. Sprogteoretisk ordbog*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1988
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976
- Iser, Wolfgang: *Prospecting*, London: Johns Hopkins University press, 1989
- Jameson, Fredric: "Post-modernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik", i: *Kultur & Klasse*, nr. 51, 1985, pp. 82-10
- Kahn, Douglas: "John Cage: Silence and Silencing", i: *The Music Quarterly*, Vol. 81, no. 4, 1997, pp. 556-598
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch, 1996
- Kyndrup, Morten: "Performativitet, æstetik, udsigelse", i *Peripeti* nr. 6, 2006, s. 37-46
- Lacasse, Serge: "Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music", i: Talbot (red.) *The Musical Work*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000, s.35-58
- Lund, Jacob & Thygesen, Mads (red.): *Kunstværk og udsigelse*, arbejdspapir, Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, Århus: Århus Universitet, 2009
- Maegaard, Jan: *Musikalsk modernisme*, København: Stig Vendelkærs forlag, 1964
- Middleton, Richard: "Work-in(g)-Practice: Configurations of the Popular Music Intertext", i: Michael Talbot (red.), *The Musical Work*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000, pp. 60-87
- Morgan, Robert P: "On the Analysis of Recent Music" i: *Critical Inquiry*, Vol.4.nr.1. efteråret 1977, pp. 33-53
- Narmour, Eugene: "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation" i: *Explorations in Music, the Arts, and Ideas, Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Festschrift series nr.7., 1988, pp. 317-340
- Paik, Nam June: *Hommage à Cage*, EAI, 1976
- Revill, David: *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York: Arcade Publishing, 1992
- Small, Christopher: *Musicking. The Meanings of Performance and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998



Solomon, Larry: "The Sounds of Silence", essay ifbm. cd'en *A Call for Silence*, London: Sonic Arts Network, 2004

Sontag, Susan *Styles of Radical Will*, Toronto: Doubleday Canada Ltd, 1969

Stockfelt, Ola: *Musik som lyssnandets konst: en analys av W. A. Mozarts symfoni no. 40, g moll K.550*, Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen, 1988

Sørensen, Søren Møller: "Studiet af det performative. Begreb og projekt" i: *Musik og forskning* nr. 29, København, Musikvidenskabeligt institut, 2004

Talbot, Michael: "The Work-Concept and Composer-Centredness" i: Michael Talbot (red.), *The Musical Work*, Liverpool: Liverpool University press, 2000, pp. 168-186

Tan, Magaret Leng: "Silent Revolution", *Andante Magazine* (Online magasin), April, 2002.

Taruskin, Richard: *Text and Act. Essays om Music and Performance*, Oxford: Oxford University Press, 1995

Zappa, Frank: *4'33"* (John Cage, 1952) på: *A Change Operation – The John Cage Tribute*, Koch International (Koch 3-7238-2), 1993.

Vandsø, Anette: *Musik og udsigelse*, unpubl. ph.d. afhandling fra Aarhus Universitet afdeling for Æstetik og kultur, 2010

---

### **Anette Vandsø**

Videnskabelige assistent ved Institut for Æstetiske fag, cand. mag. i æstetik og kultur, ph.d. (2010) med afhandlingen *Musik og udsigelse*. Forfatter til flere udgivelser om musik og lydkunst med et tværfagligt afsæt.

---