

Indholdsfortegnelse

Executive summary	2
Motivation	3
Introduktion og optakt	5
Innovation i den økonomiske tradition.....	5
Problemfelt og struktur.....	6
Den immaterielle økonomi.....	8
Lyd som politisk fænomen.....	11
Element 1: Producing Sound	14
Fra Maler til Kunstner.....	17
Tilblivelsens jura.....	27
Yoikens praksis.....	30
Opsamling.....	34
Element 2: Producing Sound	35
Den optocentristiske kultur.....	36
Film - billed, lyd og den kinematografiske krigsmaskine.....	42
En film: Elephant.....	47
25/4 2006 Marmorkirken - lyden af et kenotafium.....	52
At sidde i Marmorkirken.....	54
Konklusioner	59
Et eksempel: ccmixter.org.....	63
Metodiske overvejelser	65
Den eksperimentelle praksis.....	67
Litteraturliste	70
Appendix	74

Executive summary

The concept of intellectual property rights has been the subject of public debate lately. Various hacker movements and file sharing services has challenged the way we normally conceptualize ownership of ideas, signs, pictures and sound – in short immaterial property. Inspired by the problems posed by these schisms, this thesis sets out to explore the phenomenon of creativity and its alledged close connection to the creative subject.

The exploration is undertaken in the two main elements of the thesis, both called '*producing sound*'. Though composed of the same two words, the two titles has different meanings, indicating the different perspectives in the chapters. The first elements title implies '*to produce sound*' and thus the focus is on the the social conditions for the production of sound. More specifically the notion of the creative subject as the sole source of new auditive expressions is deconstructed and replaced by a concept inspired by the figure of the sami yoiker.

In the second element the focus is on the productive features of auditive expressions, that is on how sound works as an active force in the shaping of subjectivity and the social. The chapter examines how sound has the capacity to transform the political expression of a movie and of smoothing out the striated space of a church and thus how sound not only is a product of a creative process but also a productive factor in the event of becoming.

Finally the thesis adresses the question of how the concept of intellectual property rights relates to creative development and how one might compose a different regime of property.

Motivation

Denne afhandling udspringer af en undren. En undren over om den måde lovgivningen vedrørende beskyttelse af kreativ tilblivelse er indrettet på i den vestlige samfundsmodel.

Der udkæmpes i disse år en række beslægtede kampe, som har påkaldt sig offentlighedens opmærksomhed. Mellem såkaldte pirater der benytter sig af fildelingstjenester på internettet og anti-pirater der arbejder for at skærpe de juridiske sanktionsmuligheder overfor disse internettjenester.¹ Mellem NGOere der insisterer på, at den medicin, der allerede er udviklet, også bør komme folk med minimal købekraft i den 3. verden til gode og medicinalindustrien der står på retten til at beskytte recepter mod ulovlig kopiering. Mellem computerbrugere der benytter hackede programmer, og softwareproducenter der kæmper for at få denne praksis anerkendt (og straffet) på lige fod med simpelt tyveri.

Musikindustrien, medicinalfirmaerne og softwaregiganterne argumentere for, at den kreative udvikling er i fare for at gå i stå, hvis ikke vi udvikler et mere restriktivt juridisk apparat, der kan beskytte den intellektuelle ejendomsret. Hackere, fildelere og kopiproducenter på deres side, peger på at kreativitet og innovation forudsætter mere åbenhed og bedre adgang til den fælles intellektuelle produktion og foreslår mere lempelige licenseringsteknologier (General Public License, Creative Commons, etc.). Under alle omstændigheder lader nogle af

¹ Piratgruppen blev dannet som en reaktion på musik- og filmindustriens initiativ, anti-piratgruppen. Piratbegrebet er således brancheorganisationernes (IFPI, FAFID, etc.) betegnelse for brugere, der ulovligt deler filer med hinanden på internettjenester som Napster og Kazaa. Se evt. www.piratgruppen.org og www.antipirat.dk

samfundets mest grundlæggende strukturer til at være under pres. Alle synes at være enige om, at kreativ udvikling er i samfundets interesse og er alligevel fundamentalt uenige om, hvordan vi understøtter en sådan.

Dette skisma aktualiserer en hel række grundlæggende filosofiske spørgsmål. Hvad skal vi forstå ved kreativitet og innovation? Hvordan bliver nye kreative udtryk til? Og hvordan skal vi indrette det sociale for at befordre den kreative tilblivelse. Det er spørgsmål som disse, der er anstødsstenen for denne kandidatafhandling og den konkrete anledningen til at undersøge en enkelt kreativ praksis nærmere, nemlig produktion af lyd.

Introduktion og optakt

Innovation har igennem en årrække hørt til blandt de begreber, der har været i tungest rotation inden for erhvervsøkonomien og managementteorien. Det har også for længst forplantet sig til den bredere offentlige debat af den samfundsøkonomiske tilstand, og det i en sådan grad at selv dette begreb, paradoksalt nok, har fået noget umiskendeligt slidt og brugt over sig. Managementteoriens catwalk er en scene, der kun tildeler begreberne et ganske kort tidsrum at gøre sig gældende indenfor. Den begyndende træthed der klæber til innovation, kunne tyde på at begrebet snart kan blive nødt til at vige pladsen på podiet. Med fare for altså at fremstå håbløst uddateret, er det ikke desto mindre i dette begreb, at denne afhandling tager sit afsæt.

Innovation i den økonomiske tradition

Innovation har inden for den neo-klassiske økonomiske teori været forstået som det element, der iværksætter den økonomiske udvikling, med andre ord det dynamiske princip der flytter det økonomiske system fra én ligevægt til den næste. Det økonomiske system har inden for denne tradition helt kort fortalt, været konceptualiseret som et marked med to forskellige typer af aktører: udbydere og aftagere, producenter og konsumenter. Dette marked vil, forudsat at det er frit, til hver en tid bevæge sig imod en stabil ligevægtssituation, indtil en innovativ nyskabelse introduceres og ligevægten forskydes. Innovationen betragtes så at sige som det nybrud, der kortvarigt suspenderer markedskræfterne, etablerer et

momentant, monopolistisk vakuum der redefinerer markedet, hvorefter de økonomiske lovmæssigheder atter vil gøre deres virkning gældende. Dette system er således, som allerede Joseph Schumpeter pegede på², karakteriseret ved, at den dynamiske kraft der flytter markedesligevægten, den innovative bevægelse, er noget der ligger uden for systemet og derfor ikke som sådan lader sig forklare af teorien. Som en følge heraf, har den neoklassiske økonomi i altovervejende grad, været optaget af den økonomiske aktivitet, der har at gøre med optimeringen af den stadige reproduktion af eksisterende produkter, mens de forhold der tilføjer økonomien en egentlig fremadrettet dynamik, har været forstået som eksternaliteter i relation til det økonomiske system.

Endvidere er det karakteristisk at denne eksogene kraft, har været forankret i forestillingen om det innovative eller kreative subjekt som ophav. Med denne begrebsliggørelse, finder den økonomiske udvikling altså sin motor i det nytænkende og -skabende individ, der ved at sammenstykke heterogene komponenter (produktionsfaktorer) i stadig nye konstellationer, redefinerer de parametre der konkurreres på i markedet³. Denne tankefigur, der er bygget op omkring det enkelte, partikulære samfundsindivid, afspejler sig også tydeligt i lovgivningen om intellektuel ophavsret⁴. Den viden og kreativitet der kommer til udtryk i rekombinationen af de givne produktionsfaktorer, kan i den sociale organisering som ophavsretten indstifter, føres tilbage til et skabende subjekt, der altså er berettiget til at gøre ejendomskrav gældende, i forhold til det udkomme den innovative proces resulterer i. Idet ophavsrettens licenseringsteknologier således trækker skarpe grænser for adgangen til og brugen af tegn, billeder, lyde osv., medvirker de til at skabe nogle ganske bestemte betingelserne for innovativ produktion.

2 Se f.eks. Joseph A. Schumpeter: *Essays on Entrepreneurs, Innovations, Business Cycles, and the Evolution of Capitalism*, p. 166.

3 Jvf. Schumpeters koncise definition på den innovative entreprenør: "The entrepreneur's function is to combine the productive factors, to bring them together" (Schumpeter: *Entrepreneurship as Innovation*, p. 58-59)

4 Se <http://www.ophavsret.dk/Ophavsret/ophavsretsloven.htm>

Problemfelt og struktur

Det er denne afhandlings intention, at stille spørgsmålstejn ved det selvfølgelige forhold mellem produkt og producent, som kommer til udtryk i lovgivningen om intellektuel ophavsret. Eller lidt anderledes formuleret, at åbne en sprække i den tætte og entydige kausale relation, der i det vestlige økonomiske system (der måske efter hånden bedre lader sig betegne som et globalt ditto) er blevet etableret imellem subjektet og den kreative udvikling.

Denne sprække bliver forsøgt åbnet, med udgangspunkt i et studie af musikproduktion. Ikke i betydningen af dét, som en producer foretager sig i et lydstudie, når der indspilles en plade, men bredere forstået som en undersøgelse af hvad det er der sker, når organiserede auditive udtryk⁵ bliver til. Denne undersøgelse vil falde i to dele: element 1: *Producing Sound*, og element 2: *Producing Sound*.

To ting skal fremhæves her: For det første, at titlerne, hvis man ser bort fra forskellene i kursivering, er helt identiske. Og dernæst, at titlerne, i en ellers dansk afhandling, er på engelsk. Det sidste er ikke en sproglig klodsethed, men sigter til den dobbeltbetydning, der gør sig gældende på engelsk og som er svær at fange på dansk: Ordene kan både optræde i betydningen *at producere lyd* og i betydningen *producerende lyd*, og det er således alene konteksten der afgør, om lyd fremstår som det der produceres eller som det der producerer. At navngive de to elementer på den måde er et forsøg på at bryde med de rigide årsagssammenhænge, som sproget ellers i reglen indstifter, eller i hvert fald pege på, at disse årsagssammenhænge først kommer til syne, idet der kastes et særligt analytisk blik. Således lægger elementerne også hvert deres analytiske snit: Element 1 beskæftiger sig med, hvordan det sociale, og den rolle som subjektet tildeles, er med til at skabe nogle ganske særlige forudsætninger for hvordan lyd kan blive til. Med andre ord kredser teksten i dette element omkring vilkårene for *at skabe lyd*. Element 2 derimod, fokuserer på hvordan auditive udtryk medvirker

⁵ *Auditive udtryk* er en betegnelse der vil gå igen igennem hele afhandlingen for at markere, at afhandlingens interesse ikke begrænser sig alene til musik, der blot én særlig måde at organisere auditive udtryk på. Interessen omfatter tillige en hel række andre former for udtryk, som f.eks. lydinstallationer, filmlyd og andre former for lyddesign.

til at forme subjektpositioner, og dermed også til at konstituere det sociale på bestemte måder. Intentionen er altså, at undersøge det forhold, at lyd ikke blot er et produkt, men i lige så høj grad virker *producerende*, og dermed skaber en distinkt social realitet. At disse to betydninger – disse to forskellige analytiske tilgange - kan rummes i titler med præcis den samme ordlyd, udgør en vigtig pointe i sig selv, en pointe der vil blive udfoldet langt mere indgående senere i afhandlingen (se side 61).

Den immaterielle økonomi

Inden vi kan tage fat på undersøgelsen af lyd og produktion, står det imidlertid stadig tilbage, at præcisere hvorfor netop dette felt er interessant at studere, i sammenhæng med innovation og intellektuel ophavsret.

I første omgang kan der peges på en række forskellige indikatorer i tiden, der vidner om at kunst og kulturliv, herunder lydproduktion, har påkaldt sig erhvervslivets interesse. I 2000 blev rapporten *Danmarks Kreative Potentiale*⁶ udgivet i et samarbejde mellem kultur- og erhvervsministerierne. I rapporten tales der om et kreativt samspil mellem kulturliv og virksomheder, som vejen til fremtidens innovative nybrud. Endvidere er det værd at bemærke at man i 2003 på Handelshøjskolen i København har oprettet et Center for Kunst og Lederskab, der har til hensigt at arbejde med hvordan kunstneriske praksisformer kan bidrage med erfaringer, der kan være nyttige i forhold til de udfordringer erhvervslivet i dag er stillet overfor.

I forhold til nærmere at identificere de træk ved den moderne økonomi, der gør det interessant at beskæftige sig med lyd i sammenhæng med en afhandling som denne, synes den italienske filosof Maurizio Lazzaratos analyser at kunne bibringe noget produktivt.

Lazzarato skelner imellem to sideordnede økonomiske kredsløb: På den ene side det materielle økonomiske kredsløb, der vedrører den fysiske bearbejdning og cirkulation af materielle ressourcer. På den anden side det immaterielle kredsløb, der har at gøre med hvad Lazzarato kalder det informationelle og kulturelle indhold

6 Danmarks kreative potentiale - Kultur- og erhvervspolitisk redegørelse 2000

i varene. Det materielle og immaterielle skal betragtes som analytiske distinktioner, da det ikke i den forstand er to afkoblede kredsløb, hvor ressourcerne strømmer fuldstændig uafhængigt af hinanden. Tværtimod er kredsløbene i stadig større grad viklet ind i hinanden, og derfor også i en vis forstand helt uadskillelige. Ikke desto mindre giver det mening, at se analytisk på hvad der hver for sig karakteriserer dem.

De materielle varestrømme produceres på det Lazzarato kalder for 'the factory', fabrikken, mens de immaterielle produceres i 'the enterprise', selskabet⁷. Så mens *fabrikken* altså er beskæftiget med den rent fysiske processering og forædling af råvarer, er *selskabet* kendetegnet ved ikke at producere objekter (varer) eller subjekter (konsumenter og arbejdere), men derimod ved at skabe de specifikke verdner hvori såvel varene som konsumenterne og arbejderne eksisterer. Ikke forstået på den måde, at selskabet suverænt dikterer en verden som subjektet uden videre passivt indføres i. I denne proces, bliver det tværtimod stadig sværere at identificere producent og konsument som rene uddifferentierede funktioner, idet konsumenten hele tiden, i kraft af sin særegne reception, også fungerer som medproducent. Analogt hertil indtager producenten ligeledes rollen som konsument i den verden der bliver til i en uophørlig oscilleren mellem de to modi. Målet for selskabets immaterielle produktion bliver derfor ikke at producere varer, der skal tilfredsstille allerede identificerede forbrugerbehov, men derimod, at skabe affektuelle arrangementer, der er attraktive for subjekter at træde ind i som medproducenter.

Resultatet af det materielle og det immaterielle arbejde, på henholdsvis fabrikken og i selskabet, er to væsensforskellige varestrømme. På den ene side materielle strømme, som har den egenskab, at de taber momentum, idet der knyttes an til dem. Et illustrativt eksempel på denne type strømme er brugsvand, der cirkulerer i et forsyningsnet. Mængden af vand, såvel som trykket i ledningsnettet, vil, forudsat at tilførslen til nettet er konstant, helt indlysende falde proportionalt med antallet af haner der åbnes på nettet - at forbruge vil derfor i denne sammenhæng være synonymt med at ødelægge. Denne dynamik, hvor den oprindelige ressource taber værdi efterhånden som den forbruges, genfinder vi i

⁷Indsæt litteraturhenvisning

alle de øvrige kredsløb hvor traditionelle, materielle forbrugsvarer cirkulerer.

På den anden side opstår der immaterielle strømme, der ikke som de materielle taber momentum ved anknudning, men derimod i mange tilfælde vil accelereres stadig mere, i takt med at konsumenter kobler sig på. En sådan dynamik kommer tydeligt til syne i forbindelse med viral markedsføring, som netop fungerer i kraft af denne effekt. Den immaterielle produktion vedbliver at stige i værdi i en selvforstærkende proces, hvor hver ny konsument tilføjer værdi indtil et givet kritisk punkt. Et eksempel på effektiv viral markedsføring er det amerikanske band Wilco, der i 2004 blev belønnet med en guldplade for deres album "Yankee Hotel Foxtrot" (YHF). Ingen af Wilcos tidligere plader havde været nævneværdige succeser, og i første omgang lykkedes det end ikke få et pladeselskab til at udgive YHF. Bandet valgte imidlertid at gøre hele udgivelsen frit tilgængelig online med flere hundrede tusinde downloads til følge. Denne historie, om bandet der med succes vendte pladeindustrien ryggen og gik egne veje, tiltog i styrke, indtil selv samme industri ikke længere kunne sidde den overhørig. Det resulterede i, at et selskab sikrede sig rettighederne til albummet og markedsførte den igennem det traditionelle distributionssystem, hvor det toppede som nummer 8 på den amerikanske Billboard.⁸

Som det ovenfor blev pointeret, er der her tale om analytiske kategorier. Det vil sige, at langt de fleste producenter vil tage del i såvel fabrikkens som selskabets produktionsmodi, og at langt de fleste af de immaterielle tegn og idéer der cirkuleres, i et eller andet omfang også vil være knyttet til et materielt kredsløb. Ikke desto mindre er der en klar tendens til, at de produktionsformer der finder sted i fabrikken, i tiltagende grad flyttes ud af den europæiske økonomiske zone og henlægges til såkaldte udviklingsøkonomier, hvor lønomkostningerne er langt lavere. Det betyder, at selskabet i stadig større omfang er blevet den dominerende virksomhedsform i den vestlige verden, og at de vigtigste samfundsøkonomiske ressource er blevet idéer, tegn, billeder og lyde.

Sideløbende med denne tendens, har der i løbet af de seneste årtier fundet en gennemgribende digitalisering og generel udbygning af IT-infrastrukturen sted.

⁸ Se Xenj, Jardin: "Music is not a loaf of bread".

Det betyder, at de transaktionsomkostninger, der er forbundet med at mangfoldiggøre og distribuere selskabets immaterielle produkter, er faldet markant. De tegn og idéer der udgør produktionscyklussens vigtigste bestandel, kan i kraft af lagringskapacitetens og båndbreddens forøgelse i princippet kopieres ubegrænset, uden at det påfører producenten yderligere udgifter. Det vil med andre ord sige, at når først originalen foreligger, vil marginalomkostningerne forbundet med at producere kopier gå mod nul.

Disse to tendenser, udbredelsen af selskabets immaterielle produktionsmodi og digitaliseringen af samfundet, har således ført til dramatisk ændrede vilkår for produktion og cirkulation af det, der i ophavsretslig sammenhæng kaldes intellektuel ejendom. Lyd og produktion af auditive udtryk hører til denne immaterielle økonomis kerneområder. Af den grund er lyd interessant at analysere med henblik på at indfri afhandlingens ambition om at undersøge vilkårene for innovation i "den nye økonomi".

Lyd som politisk fænomen

Men lyd er imidlertid ikke interessant alene set i lyset af de forandrede vilkår, der gør sig gældende for produktion og distribution af immaterielle varer, men i lige så høj grad i kraft af den måde de immaterielle produkter konsumeres på. Eller mere præcist formuleret: Organiserede auditive udtryk kan ikke alene betragtes som genstand for passivt forbrug, idet de ligeledes medvirker til at producere den sociale realitet der gør sig gældende. Lyd er således også et politisk anliggende.

I den vestlige tradition har spørgsmålet om hvordan samfundet skal indrettes, være henlagt til det parlamentariske demokratis institutioner. Inden for denne forståelsesramme er det politiske konceptualiseret som en offentlig arena, hvor argumenter kan stilles op og prøves mod hinanden, for derefter at give anledning til beslutninger om intervention i samfundsforhold. Motoren i denne proces er den fortløbende udfoldning af en rationel diskurs - en diskurs man kan træde ind i og tage del i som *politisk subjekt*.

Produktion af lyd har derimod været betragtet som en kunstnerisk praksis,

og dermed tilhørende en uddifferentieret sfære, der har adskilt sig skarpt fra politikens område - politikken har beskæftiget sig med det *gode* mens kunsten har været optaget af det *skønne*. Med credoet *l'art pour l'art* har kunstens anliggende således været at skabe æstetiske oplevelser, der ikke som sådan har haft til formål at ændre på tingenes tilstand, men tværtimod har båret deres eget formål i sig selv. Givet dette kunstbegreb, har det i sagens natur været problematisk, hvis kunsten dristede sig til at krydse linien og lod sig besmitte med det politiske livs profane spørgsmål. Schopenhauer og romantikerne besang den interesseløse og passive erfaring af det sublime som idealet for den kunstneriske oplevelse, og er i den forstand betegnende eksponenter for denne tænkning.

Det synes dog stadig mere vanskeligt at begribe politik og kunst som isolerede størrelser, der fungerer efter hver deres særegne logik. Tværtimod er der meget, der peger på, at de samfundsproblematikker der i dag gør sig gældende, i stigende grad går på tværs af og gennemskærer de før uddifferentierede sfærer. Det politiske felt er i høj grad iscenesat og dramatiseret, og der er således opstået en uskelnelighedszone, hvor politik og kunst opererer på samme plan. Med andre ord er politikens sfære blevet transformeret til en zone, hvor grænserne ikke længere er klart aftegnede, og hvor argumentationsstrukturernes in- og eksklusionsmekanismer ikke længere er entydige. Som den italienske sociolog Tiziana Terranova peger på i artiklen *Communication Biopower*, kan meningsdanneren i den politiske offentlighed ikke vinde indflydelse, alene ved at hævde at have sandheden på sin side og henvise til tilstrækkelige, rationelle begrundelser. Det er mindst lige så vigtigt for den politiske aktør, at være i stand til at skabe affektiv appel, og dermed attraktive anknætningspunkter for deltagerne i det politiske rum. De moderne massemediers lyd- og billedstrøm kan altså ikke alene forstås som dokumentation af sagsforhold i verden, der kan bedømmes på baggrund af deres overensstemmelse med sandheden. Terranova taler i stedet som *biovåben*, der sættes ind i forsøget på at påvirke modtagerens perceptioner:

"It is no longer a matter of illusion or deception, but of the tactical or strategic deployment of the *power of affection* of images as such. It is no longer a matter of truth and appearance (...) but of images as *bioweapons*, let loose into

the informational ecology with a mission to infect.”⁹

Produktionen af affektive forbindelsesmuligheder bliver med andre ord et helt centralt element, ikke bare, som beskrevet ovenfor, i den immaterielle økonomi, men også kampen om hvordan politikens fundamentale spørgsmål lader sig formulere. Kunst kan i den sammenhæng ikke betragtes som skabelse af værker, der lukker sig om sig selv og er genstand for passiv, æstetisk iagttagelse, men derimod som en aktiv kraft, der involverer sig i det felt, hvor tilblivelsen af nye måder at forstå mennesket og samfundet på produceres.

Med denne samtidsdiagnostik er der således opridset et felt, hvor lyd træder frem som relevant genstand for et studie grundet to forskellige (og dog sammenhængende) udviklinger: Fremvæksten af den immaterielle økonomi og transformationen af det politiske felt. Det er disse to aspekter, lyd som produkt og lyd som producerende, der vil blive forfulgt i de følgende to kapitler.

⁹ Tiziana Terranova: *Network Culture. Politics for the Information Age*. Pluto Press 2005

Element 1: *Producing Sound*

"Neither a lofty degree of intelligence nor imagination nor both together go to the making of genius. Love, love, love, that is the soul of genius."

Wolfgang A. Mozart In: Maynard Solomon: *Mozart: A Life*, p. 312

"A man of genius is unbearable, unless he possess at least two things besides: gratitude and purity."

Friedrich Nietzsche: Beyond Good and Evil, Aphorism 74

Som det antydes med kursivering i titlen på dette kapitel, vil teksten i denne del være vægtet således, at fokus primært vil være på produktion, og i mindre grad på den lyd der produceres. Det vil sige, at anledningen til at undersøge vilkårene for produktion godt nok vil være skabelsen af et specifikt musikalsk udtryk i et musikstudie, men dette auditve udtryk vil ikke som sådan være genstand for undersøgelsen. Derimod vil analysen blive bredt ud til at behandle vilkårene for tilblivelse som sådan, særligt med henblik på at undersøge subjektets rolle i hvad man kunne kalde den kreative udvikling.

I 1995 var den britiske forfatter Geoff Dyer inviteret med i studiet under indspilningerne af Rabih Abou-Khalils album '*Arabian Walz*'. I liner-noterne til CD'en har han efterfølgende beskrevet oplevelsen af at følge disse optagelser som tilskuer. Han hæfter sig i den forbindelse særligt ved det forhold, at musikernes fokus op til en studiesessions begyndelse lader til at være vendt mod noget andet end det, man umiddelbart skulle forvente. Deres opmærksomhed synes at glide væk fra instrumenterne, noderne og den rent tekniske udførelse, for i stedet at rette sig mod noget andet:

"As the moment to record a piece of music draws near everyone in the studio become quiet. (...) Such is the musicians' stillness, in fact, that they seem less to be producing music than to be listening, waiting. To what? For what? (...) The air itself seems to become more silent, as if something were about to take shape within it, as if the music were about to appear. Imagine, then, that instead of music being made by musicians they have, instead, to catch it. More precisely still, imagine that the music on this record was in the world, was (...) in the air. It offered itself to the musicians..."¹⁰

Det Dyers iagttagelser i første omgang peger på, er at det særlige musikalske udtryk, der blev til i et lydstudie i Baden-Baden, Tyskland, i 1995, ikke

¹⁰ Geoff Dyer: Essay uden titel, in Rabih Abou-Khalil: *Arabian Walz*

lader sig udtømmende forklare med henvisning til de deltagende musikeres *personlige* bidrag. Den musik der, som et resultat af studiesessionen, er blevet præget ned i sporene på *Arabian Walz*, kan med andre, en smule mere pompøse, ord ikke føres tilbage til en række unikke bevidsthedskonfigurationers intentionelle omgang med musikinstrumenter, nodepapirer og optageudstyr. Musikkens udspring er, ifølge Dyer (og tilsyneladende Abou-Khalil, der har ladet essayet trykke i liner-noterne), et andet end de musikere, der ellers er krediteret i CD'ens liner-noter. Netop derfor leder den moderne mytologi¹¹ der omgærder samtidens vestlige musik forgæves, når den i jagten på den store musiks ophav, går til personen, der menes at stå bag - bagmanden. Det er denne mytologi, man ser artikulerer sig i kultursektionernes nærgående og ærlige kunstnerportrætter, eller gennem TV-dokumentarernes *talking heads*¹², der redegør for et givent værks tilblivelse¹³. Mytologien der går igen i disse udtryk, kunne muligvis på kort form sammenfattes i grundsætningen: "Bag al stor kunst, står en stor kunstner" (i den mere reaktionære aftapning med fortsættelsen "og bag denne en stærk kvinde"). Det er her imidlertid værd, at kastet et nærmere blik på syntaksen i ovenstående sætning, idet der i begrundelser af denne type, hvor begreber står *bag*, ligger *til grund for*, bygger *oven på* og fører *videre til* (etc. ad infinitum) andre begreber, af forholdsordene indstiftes en særlig begrebsgeometriske orden, der danner betydninger der forekommer umiddelbare og naturlige, som f.eks. her: kunstneren som værkets ophav. En lidt nøjere etymologisk granskning kan imidlertid vise, at denne betydning ikke altid har været selvindlysende.

11 For mange vil mytologibegrebet bære på konnotationer i retning af Roland Barthes berømte bog fra 1957 (*Mythologies*) - en forbindelse der også er tilstede i denne afhandling, idet værket har været blandt inspirationskilderne til dette kapitel. Barthes bruger mytologibegrebet som betegnelse for de falske selvfølgeligheder der ofte bliver fremlagt som sund fornuft. *Mythologies* er et forsøg på at vise at disse selvfølgeligheder ikke er naturlige eller ahistoriske sandheder, og denne brug af begrebet tilslutter afhandlingen sig. Imidlertid har mytologibegrebet hos Barthes en stærk tilknytning til hans strukturalistiske litteraturanalyser. En streng strukturalistisk udlægning af mytebegrebet kan denne afhandling ikke abonnere på, hvilket vil fremgå længere fremme i kapitlet, se s. 19.

12 Betegnelse for den genre inden for TV-dokumentar, hvor fortællingen bygges op omkring interviewsekvenser med de involverede personer, *talking heads*, der udlægger og begrunder de begivenheder dokumentaren beskæftiger sig med.

13 Det er interessant at bemærke at der indenfor en beslægtet kunstart, filmen, i forbindelse med alle større premierer (og senere igen ved DVD-udgivelsen), altid produceres et hav af dokumentarer skåret over 'behind the camera'-læsten, der alle postulerer at det er bag kameraet, og ikke foran, man skal lede for at finde den egentlige forklaring på de spørgsmål der rejses i filmen. Kompositionen af lyd og billed på lærredet fungerer i denne sammenhæng altså alene som anledning til, at tematisere det egentlige anliggende: det psykologiske drama internt på filmholdet.

Det der ovenfor med en ikke særlig præcis betegnelse blev kaldt den moderne mytologi om musikkens tilblivelse er kendetegnet ved, at kredse omkring begrebet den store kunstner - det musikalske *geni* - som kunstværkets oprindelse, og dermed om den idé, at værket har sit udspring og ophav i et subjekt, et skabende individ. *Geni* kommer af det latinske *genius*, der oprindeligt (i antikken) har betydet slægts gud eller skytsånd, men også er blevet brugt i betydningen det guddommelige aspekt eller den åndelige dimension, der knyttede sig til et bestemt sted (*genius loci*). *Genius* stod i modsætning til *animus*, det vil sige den iboende personlige drift, der drev og motiverede det enkelte menneske, og har altså i den forstand betegnet noget, der har ligget ud over eller gennemtrængt individet; det der i en vis forstand tillod den enkelte at overskride sig selv. Eller måske mere præcist formuleret, har tilladt den enkelte at træde ud af den første natur som rent instinktstyret driftsvæsen, og ind i den anden - og dermed også træde i karakter som et menneske, der er i stand til at handle i modsætning til, hvad de umiddelbare tilbøjeligheder måtte tilsige det. Endvidere var *genius* passiv, hvilket vil sige, at det betegnede 'det der blev til' (slægten), og derfor ikke som sådan har peget tilbage på en intentionel skaber (den personlige guddom) eller et kreativt subjekt (en afdød forfar).

Fra Maler til Kunstner

Med denne begrebsliggørelse af geniet, spiller det enkelte subjekt altså ikke nogen hovedrolle i den kreative udviklings transformationer. Dette perspektiv forskydes imidlertid markant senere i historien, nærmere betegnet i det 15. og 16. århundrede, med de omvæltninger der tog deres begyndelse omkring renæssancen. Ud over, som selve ordet renæssance indikerer, at markere en tilbagevenden til en række af antikkens idealer og forestillinger (antikkens genfødsel), indvarslede renæssancen også den moderne epokes begyndelse i det europæiske åndsliv¹⁴. Nu er 'det moderne' langt fra nogen entydig epokal

¹⁴ Det er en stående diskussion inden for historievitenskaben, om 'renaissance' når det kommer til stykket er en misvisende betegnelse, idet perioden ikke alene er kendetegnet ved en retrospektiv orientering tilbage mod antikkens græsk-romerske kulturelle udtryksformer, men i lige så høj grad ved at være tidspunkt i historien, hvor moderniteten så småt begynder at bryde igennem. Hvis perioden

afgrænsning, hvis begyndelse og afslutning der hersker almindelig konsensus omkring. F.eks. taler man i dansk sammenhæng ofte om det moderne gennembrud i slutningen af det 19. århundrede, hvorfor det kan forekomme paradoksalt at tale om modernitetens gennembrud allerede i renæssancen. Ikke desto mindre indfinder der sig i renæssancen en række fundamentale nybrud, som i vidt omfang kommer til at lægge grunden for det moderne samfund. En af de figurer der i den forbindelse begynder at tage form, og spille en vigtig rolle på den psyko-sociale scene, er det autonome, selvrådende individ.

Denne generelle udvikling, i retning af i tiltagende grad at forstå verden med udgangspunkt i individet, slår også tydeligt igennem i renæssancens dominerende kunstform, billedkunsten¹⁵. I sin bog *Synspunktet i kunsten*, viser den spanske filosof José Ortega Y Gasset, hvordan kunstnerens blik i løbet af renæssancen synes at forskyde sig hen imod individets perspektiv, og efter hånden begynder at tage form af et egentligt subjektivt synspunkt. Ortega Y Gassets analyse er forholdsvis kompleks og omfatter store dele af den vestlige kulturkreds' kunsthistorie, men i det følgende vil der med udgangspunkt i hans begrebsapparat¹⁶ alene blive fokuseret på forskellene på 'det tidlige' maleri og 'det sene' – to æstetiske udtryk der er adskilt af den erkendelsesmæssige kløft, der etableres i løbet af renæssancen.

I middelalderen er kunstværket kendetegnet ved, at alle figurer er afbilledet, som de tager sig ud på nært hold – betragteren befinder sig helt tæt på figurerne, er så at sige ude blandt tingene. I den forstand er alt på billedfladen i samme fokus – alle objekter har den samme detaljeringsgrad og tekstur, og er kun differentieret i størrelsen, alt efter hvilken afstand de har til betragteren. Der etableres således ét plan hvor alle figurer optræder sideordnet, og hvor den

først og fremmest skal forstås som et nybrud, der peger fremad, giver betegnelsen re-næssance mindre mening, og det har derfor været foreslået i stedet at betegne perioden 'det tidligt moderne'. Se f.eks. introduktionen til Cambridge Modern History, Volume I - The Renaissance. I denne afhandlings sammenhæng, betegner renæssancen først og fremmest de processer, der fandt sted i den langstrakte overgang fra middelalderen til det moderne.

¹⁵ Billedkunstens og det visuelle dominans i renæssancen, vil blive bearbejdet mere indgående i kapitlet element 2: producing sound i nærværende afhandling. Se side 37

¹⁶ Ambitionen er altså ikke at redegøre for Ortega Y Gassets analyse som den fremsættes i *Synspunktet i kunsten*, men derimod at tage udgangspunkt i og lade sig inspirere af en måde at begrebsætte feltet på, med henblik på at indarbejde det i skriften og afstemme det med afhandlingens specifikke sigte.

enkelte figur har et selvstændigt udtryk, der i princippet uden videre kunne rives løs fra den overordnede sammenhæng som billedet danner. Disse simple kompositioner skaber hvad man kunne kalde et homogent synsfelt, hvor alt træder frem på samme niveau. Et eksempel på dette kunne være Hieronymous Boschs *Lysternes have* (se appendix 1) fra den helt tidlige renæssance (der måske ikke er stilistisk repræsentativ for perioden, men i sin radikalitet så meget mere eksemplarisk), der er sammensat af en overvældende mangfoldighed af små figurer og scenerier. Hver af disse skaber deres eget isolerede, særegne udtryk, der ikke uden videre lader sig indordne under en overordnet fortælling. Ganske vist er billedet med sine tre adskilte fløje, komponeret med afsæt i den kristne forestilling om jordelivet, omgivet af henholdsvis himmel og helvede, men denne figur organiserer ikke i den forstand de enkelte elementer på lærredets flade, men danner nærmere rammen omkring dem. Det må være billeder af denne type Ortega Y Gasset har i tankerne, når han siger:

”Vi bliver aldrig færdig med at betragte dem. For stadig opdager vi et eller andet lille enkelt billede, som vi indtil da havde overset. Et samlet indtryk af billedet er det derimod umuligt at opnå. Vore pupiller må skridt for skridt vandre hen over den bemalede flade og dvæle ved netop de synspunkter, som maleren et efter et har valgt”¹⁷.

Om det tidlige maleri kan man altså sige, at der skiftes mellem en hel række forskellige synspunkter – malerens blik synes, præcis som betragterens blik sidenhen kommer til det, at have bevæget sig rundt på lærredet, stoppet op og kredset om en genstand, for derefter at bevæge sig videre til det næste fokuspunkt.

I det sene maleri derimod, fokuseres der på ét enkelt punkt i værket, som derved træder frem som det centrale. De øvrige dele af billedet, kommer til at fungere som bag - eller forgrund, som de mere eller mindre ufokuserede omgivelser, for de fokuserede og dermed dominerende objekter. Fornemmelsen af

17 Ortega Y Gasset, José: Synspunktet i kunsten, p. XXI

en kunstner der fra punkt til punkt har ladet blikket arbejde sig henover billedfladen er fraværende; der fastholdes ét og samme blik og billedet kommer til at fremstå som en enkelt synsakt, der syntetiserer alle enkeltelementerne i et synspunkt. Idet alt ses fra det samme synspunkt introduceres således perspektivet i maleriet, og billedfladen kommer til at udgøre en stor gennemkomponeret helhed, hvor alt står i forhold til hinanden og de enkelte figurer kun lader sig forstå i relationen til de øvrige. Det sene maleris subjektive synspunkt "ordner (...) synsfeltet og opretter et optisk hieraki: et privilegeret synsobjekt, stående i midtpunktet fremhævet fra sine omgivelser"¹⁸. Et værk der med al ønskelig tydelighed eksemplificerer denne kompositionsform er Raffaello Sanzios klassiske *Skolen i Athen* (se appendix 2). Som hos Bosch er billedet sammensat af et mylder af karakterer og scenerier, men hos Raffaello refererer alt til det samme centrale punkt hvorfra værkets udtryk orkestreres: Platon og Aristotele der mødes i en diskussion af filosofiens grundlæggende epistemologiske problemer. Billedets mening strømmer så at sige fra dette punkt, og alle de øvrige figurer spiller en nøje defineret rolle, i fremstillingen af den over-ordnede problematik der organiserer værket som helhed. Hele denne orden konstitueres af – og peger dermed tilbage på – det blik som kastes og indstifter perspektivet, nemlig kunstnerens. Mens der ikke var nogen kunstner tilstede i det tidlige maleri, blot et menneske der malede, finder meningen i det sene maleri sin garant i det skabende subjekt; det subjektive synspunkt bliver billedets ultimative autoritet. Det der således finder sted i løbet af renæssancen, er en transformation af det penselførende subjekt fra maler til kunstner. Det vil videre sige at fokus bevæger sig væk fra det skabte, her de malede objekter, tilbage mod det skabende subjekt. Denne bevægelse fortsættes og intensiveres op igennem kunsthistorien i takt med at det moderne projekt, der tog sin begyndelse i renæssancen, udfoldes, kulminerende med impressionismen hvor selve det kunstneriske projekt består i, at gribe og repræsentere det personlige og unikke i den enkelte kunstners måde at opfatte verden på; eller med andre ord: kunstneren bliver mere end noget andet optaget af at male sig selv.

18 Ibid. p. XV

Genibegrebets betydning lader til at have gennemløbet en parallel udvikling. Fra at have betegnet noget der overskred individet og manifesterede sig uden for den enkelte, transformeres begrebet og begynder at betegne en karakteregenskab, der knytter sig til en person. Det vil sige, at 'geni' glider i retning af at optræde med betydningen, noget man kan være eller et talent, man kan besidde og lade komme til udfoldelse. Dog er det værd at bemærke, at der er tale om en langsom og gradvis forskydning, og langt op igennem historien har begrebet bibeholdt en ejendommelig tvetydighed. Således også i romantikken, langt efter at ordet ellers fortrinsvis var begyndt at blive brugt som substantiv, betegnende den 'særligt talentfulde eller exceptionelt begavede person'. Romantikerne excellerede ganske vist i en til tider nærmest dekadent dyrkelse af de store geniens person¹⁹, men disse genier blev også i vidt omfang betragtet som *inspirerede* kunstnere (af latin *in* - og *spiritus* - ånd). Det vil sige som kunstnere der var grebet og henført af en udefrakommende ånd. Således skriver den romantiske, amerikanske poet og kritiker James Russell Lowell "talent is that which is in a man's power: genius is that in whose power a man is"²⁰. Så mens kunstværket på sin vis blev udlagt som produktet af den menneskelige subjektivitet, med andre ord som et udsagn der knyttede sig til en bevidsthed, var tiden ligeledes præget af forestillinger om 'the divine madness' i kunsten, hvor kunstnerens person stod i direkte modsætning til de kræfter der manifesterede sig i kunstværket (en figur der ligner animus / genius modstillingen fra antikken), og 'der Zeitgeist' der med kunstnerens mellemkomst (men samtidig bag om ryggen på denne) , gav sig til kende i musikken, litteraturen og de øvrige kulturelle udtryksformer.

Den tvetydighed, som altså stadig prægede romantikken, kan være svær at få øje på i dagens reception af kunst, herunder de musikalske udtryk der var afsættet for dette kapitel. Den moderne tilblivelsesmytologi synes i dag at have bagmanden, det skabende subjekt, som entydigt referencepunkt, og genibegrebet lader på tilsvarende vis til, at have mistet de betydningslag der begriber den

19 Se f.eks. Isaac D'Israeli: Literary Character of men of Genius

20 Literary Essays, vol. II (1870-1890) - citeret fra wikiquote.org

kreative udvikling, som noget der finder sit udspring andre steder end hos det enkelte individ.

Hvis man endvidere skulle pege på ét enkelt træk, der i dag synes at kendetegne den teoretiske behandling af den kunstneriske produktion, synes det at være, at der næsten fuldstændig afstås fra positive definitioner af, hvad kunst er. Institutionsteorien forekommer at være dominerende – en teori der i korte træk går ud på, at kunst er kunst alene fordi kunstinstitutionerne inkluderer det som sådan, og ikke i kraft af nogle værket iboende essensielle træk. I og med at denne ambition om at opstille almene og universelle kriterier for, hvad der adskiller kunst fra ikke-kunst og hvad der endvidere adskiller god kunst fra dårlig, efterhånden er blevet reduceret til enkelte insisterende forsøg (i den danske offentlighed måske mest monumentalt eksemplificeret ved udviklingen af David Favrhøldts parameterteori i "Æstetik og Filosofi" fra 2000), er det samtidig og som en reaktion herpå, blevet et udbredt credo inden for kunstkritikken at "stil er alt". Stilbegrebet er i den sammenhæng en tvetydig størrelse, der antager vidt forskellige betydninger, men ofte (i modsætning til mere traditionelle kategorialbestemmelser som *genre* eller *type*) refererer direkte til en signatur – nemlig kunstneren bag værket. Det vil sige, at når det i tiltagende grad bliver svært at indkredse meningsfulde, kategoriale bestemmelser, der ligger uden for det enkelte værk, men som al kunst nødvendigvis må tage del i, peges der i stedet tilbage på den enkelte kunstners særlige stilistiske egenart – de personlige, unikke og rent individuelle karakteristika der kendetegner et værk eller en kunstners praksis. At denne særlig udlægning af stilbegrebet har vundet udbredelse, går hånd i hånd med en anden omsiggribende tendens i tiden, nemlig biografismen. Et hurtigt studie af udgivelses- og oplagsstatistikkerne for bøger i Danmark, vidner klart om at biografien er en genre i vækst²¹. Politik, litteratur, filosofi, historie, musik (fænomener som sådan og i det hele taget), lader til i stigende grad til at blive udlagt og begrundet med udgangspunkt i den biografiske historiefortælling. Inden for den moderne, mytologiske ramme, der således institueres omkring det skabende subjekt, søges udlægningen af værket altid begrundet i det der

²¹ Data fra DanBib-databasen viser en klar tendens til at antallet af årlige udgivne biografier har været støt stigende i løbet af de seneste 30 år. Også boghandlernes bestseller-liste taler deres tydelige sprog om at biografier, og ikke mindst selvbiografier, hører til de bedst sælgende udgivelser.

identificeres som ophavsmanden. Mytologien artikulerer sig igennem en art psyko-biografisk positivisme, hvor der indsættes entydige kausale forbindelser mellem hændelsesforløb i skaberens levede liv på den ene side, og produktets karakter, i dette tilfælde musikken, på den anden.

På den måde lægges værkets betydning fast i nær relation til producentens person og liv. Om denne kausal-biografiske forbindelse kunne man med Roland Barthes sige: "At give en tekst en forfatter" (eller et stykke musik en musiker) "er at påtvinge den en stopklods, det er at forsyne den med et sidste indhold, det er at lukke skriften"²² (eller musikken). Det er denne stopklods Geoff Dyer med sin udlægning af begivenhederne ved en studiesession i Baden Baden har intentioner om at sparke væk for atter, at sætte spørgsmålet om hvad musik er i bevægelse.

Der er imidlertid det mærkværdige ved Dyers argument, at det reducerer de signaturer der betegner *Arabian Walz*, til fuldstændig vilkårligt vedhæftede egennavne, i den tilblivelsens begivenhed som musikken på pladen udgør. Kunstnerne får nærmest karakter af en art passive medier eller statister, når Dyer i forundring over musikkens skabelse og ophav foreslår, at den må være opstået uafhængigt af musikerne - at musikernes bidrag i en vis forstand blot har været, at indfange den og give den sit fysiske udtryk i form af lydbølger. Forsøget på at gøre op med den mytologiske udlægning af tilblivelsen - at musikken manifesterer sig alene i kraft af det musikalske genis krængen sit indre ud - leder Dyer til den slutning, at musikken allerede må have været tilstede som latens i luften, og derfor i princippet kunne være blevet indfriet som lydæssigt udtryk af hvem som helst med de fornødne tekniske forudsætninger.

Man kunne derfor hævde (alle øvrige forskelle ufortalt) at Dyers analyse i mange henseender deler vigtige fællestræk med strukturalismen. I hvert fald ville Dyer og strukturalisterne sikkert kunne enes om, at musikeren der frembringer lyd er at betragte som et overfladefænomen, der der er intimt forbundet med de skjulte strukturer/dynamikker, der ligger bag den umiddelbare forekomst. Denne

²² Roland Barthes: Forfatterens død og andre essays, p. 181

tænkte konsensus kunne formentlig udstrækkes til, at de tilsynekomster der gør sig gældende på overfladen (musikkere, lyd, plader) på sin vis er ligegyldige epifænomener, der kun er interessante i den egenskab at de peger tilbage på de, i første omgang skjulte, men ikke desto mindre egentlige årsager. Hvis vi endnu et øjeblik skulle fastholde denne, indrømmet, lidt anstrengte forening af synspunkter, er det åbenbart, at hvis vi vil gøre os forhåbninger om at trænge ind i og forklare tilblivelsens begivenhed, må vi opsøge og kortlægge den verden der ligger upåvirket hen under overfladens tilsynekomster.

Som den franske filosof Nicolas Bourriaud peger på i sit essay om *det æstetiske paradigme*²³, udgør det blik strukturalisternes kaster, et forsøg på at betragte verden på et kunstigt nedkølet niveau, der netop har til formål at fremhæve disse det sociale urokkelige strukturer. Men hvis det forholder sig sådan, at musikken bliver til i konkrete musikeres anknytning til den musik, der allerede spiller "*in the air*", så går den strukturalistiske analyse glip af noget. Som Bourriaud citerer Félix Guattari for, så mangler vi "*stadig at finde en vis ligevægt mellem de absolut ikke ubetydelige strukturalistiske opdagelser og deres pragmatiske forvaltning*"²⁴. Vi må med andre ord ophøre med at forstå strukturerne som entydige kausale årsager, for i stedet at undersøge hvordan de er aktive i de specifikke arrangementer, hvor ny musik bliver til.

Den forståelse, som såvel Dyer som strukturalisterne anfører, kommer på en paradoksal (paradoksal i den forstand at det for Dyers vedkommende netop er den begivenhed, han forsøger at gribe om) måde til at negligere mødet mellem hvad man kunne kalde *musikken der spiller*, og de deltagende musikere der alle er bærere af en unik historie, som, i lighed med et væld af andre faktorer, spiller med i musikkens tilblivelse. Hvis vi bedre skal begribe hvad der sker i dette møde må det, med en Bourriaud-parafrazering, i denne sammenhæng dreje sig om at undersøge musikkens subjektiveringsprocesser, ikke ved at kortlægge de kunstigt nedkølede strukturelle formationer, men ved at undersøge subjektets dynamiske, bølgende tilblivelse i mødet med subjektiveringsvektorer, under de mellem menneskelige relationers "normale" temperaturforhold²⁵. Med andre ord må

23 I Nicolas Bourriaud: *Relationel Æstetik*

24 Ibid. p. 100

25 Ibid., p. 100

vi betragte hver af de deltagende musikere, ikke som ligegyldige overfladefænomener, men som faktorer der træder ind i musikken som en krop, på hvis overflade et kompleks af begivenheder har sat deres distinkte præg, hvilket sætter den i stand til at knytte an til musikken på sin særlige måde. Hvad der her er vigtigt at bemærke er, at musikkens "hemmelighed" dermed ikke skal findes et sted skjult langt inde i udøvernes indre, et domæne hvortil dybdepsykologien har privilegeret adgang, men at musikken i en vis forstand udspiller sig på overfladen; på den overflade hvor kroppene sætter sig i forbindelse med hinanden på stadig nye måder. Disse kroppenes overfladiske indprægninger, der indgår blandt det utal af *faktorer*, der udgør betingelserne for, at musikken kunne blive til præcis som den blev til, kan Dyer (og strukturalisterne) med sit (deres) blik nødvendigvis ikke fokusere på, idet han (de) antager at musikken "was in the world [and] offered itself to the musicians"²⁶.

I denne sammenhæng er det dog vigtigt at præcisere, at musikken ikke skal forstås som et nødvendigt og uafvendeligt resultat af fortidige begivenheders sammenspil, og i den forbindelse forekommer 'faktorer' derfor også at være en ret upræcis og ikke særlig velvalgt betegnelse. Termen trækker nemlig på en række grundbetydninger, der stammer fra matematikken: Idet faktorerne (alle de mange forhold der spiller ind i tilblivelsesprocessen) multi-plieres, giver de anledning til et resultat (det musikalske udtryk), der indfinder sig på den anden side af et lighedstegn. Dette lighedstegn der adskiller faktorer og resultat, implikerer at der er tale om en fuld reversibilitet imellem de to, det vil sige, at resultatet restløst går op i, og derfor kan reduceres til, faktorerne. Med denne tankefigur har vi således forstået *hvad* musikken er, idet vi har redegjort for betingelserne for dens tilblivelse: "Constitutional psychopathic state manifested by drug addiction (marijuana, barbiturates), chronic alcoholism, and nomadism ... A purely disciplinary problem", kommer dermed til at udgøre en tilstrækkelig opgørelse, der tillader Lester Youngs psykiater at konkludere: "As an afterthought, as if in summary, he added: "Jazz.""²⁷

26 Geoff Dyer i Rabih Abou-Khalil: Arabian Walz

27 Geoff Dyer: But Beautiful

Hvis resultatet således på forhånd er defineret ved faktorernes sammenspil (multiplicering), iværksættes der et kontinuerligt *evolutionært* forløb hvor fremtiden – skabelsen af den nye musik – altid er en funktion af fortiden. *Evolution* kommer af latin *evolvere*, 'at rulle ud' – og betegner derfor ikke som sådan en skabelsesproces, hvor noget nyt bliver til, men derimod en åbenbaring, en tilsynekomst af det der før var skjult: "...time is only there now as a screen that hides the eternal from us, or that shows us successively what a God or a superhuman intelligence would see in a single glance."²⁸ Det nye var i en hvis forstand allerede givet på forhånd, som det eneste mulige udfald givet faktorenes konstitution. Det der finder sted under det evolutionære forløb er altså en *realisering* af det *potentiale* som situationen på forhånd var ladet med. Med andre ord udstrækkes der et linært forløb, hvor det *mulige* i et ensartet flow kommer til syne som *det virkelige*. Det mulige som kategori rummer verdenshistorien i sin totalitet, der lidt efter lidt med tidens mellemkomst åbenbares for os.

Men hvis vi imidlertid ønsker at fastholde, at resultatet, her musikken, er andet og mere end de forhold der betinger det, og det gør vi, forekommer det langt mere præcist, med reference til den franske filosof Gilles Deleuze, at betragte de mangfoldige forhold, der spiller ind i musikkens tilblivelse, som *virtualiteter*, der tillader musikkens begivenhed at *aktualisere* sig. Når denne distinktion kløver tilblivelsen i stedet for det mulige / det virkelige, må vi forstå den som en bevægelse fra det virtuelle til det aktuelle, hvor der afsættes en kvalitativ forskel, "a difference of kind"²⁹, hvorved der skabes rum for en emergent skabelsesproces; en proces hvor det uforudsigeligt nye kan komme til syne og tilblivelsens udfaldsrum dermed holdes åbent. At tilblivelsen i den forstand er grundlæggende uforudsigelig, betyder dog ikke at den er tilfældig, idet ethvert udviklingsforløb altid vil tendere i en vis retning (Bach skriver ikke pludselig en Beatles-sang), men der er i denne proces ikke tale om allerede tilstedeværende potentialer, der blot realiseres (the music that offered itself to the musicians³⁰). Det aktuelle ligger ikke allerede indfoldet som kimform i det virtuelle, ventende på at blive indfriet; tværtimod instituerer bevægelsen fra det ene til det andet en

28 Gilles Deleuze: Bergsonism, p. 104

29 Gilles Deleuze: Bergsonism

30 Geoff Dyer i Rabih Abou-Khalil: Arabian Walz

forskellssætning, hvor det virtuelle aktualiseres som singulariteter langs distinkte differentieringslinier. Distinktionen det virtuelle / det aktuelle tillader os altså at begribe tilblivelsen på en måde, hvor noget uforudsigeligt nyt emergerer, uden at det den forbindelse er nødvendigt at henvise til det skabende subjekts mystiske indre.

Tilblivelsens jura

Som det fremgik af afhandlingens indledende kapitel, er en af hensigterne med denne del, element 1, at undersøge forholdet mellem subjektet, tilblivelsen og det produkt, som processen resulterer i, set i forhold til lovgivningen om intellektuel ophavsret. I den henseende kunne det være interessant, at vende tilbage til genibegrebet, og forfølge den etymologiske afsøgning som blev påbegyndt ovenfor lidt yderligere. Genius kommer af den samme rod (gen-) som både 'genesis' og 'genitiv'. Genesis betyder oprindelse eller skabelse, mens genitiv betegner den grammatiske kasus, der indikerer ejendomsforhold. Denne nære etymologisk forbindelse imellem begreberne er interessant, netop fordi den peger på relationen mellem det subjekt, der er involveret i tilblivelsens begivenhed og det, der aktualiserer sig som produkt. De betydninger, der er aflejret i sproget, indikerer med andre ord, at der gør sig et ejendomsforhold gældende mellem værket og den instans, der iværksætter det - mellem frembringelsens genstand og tilblivelsens ophav.

Når ordet geni ikke længere forstås som noget udefrakommende der bevæger kunstneren, men i stedet kommer til at antage betydningen 'kreativt individ', sættes dette individ altså i en position, hvor det kan gøre et retsmæssigt ejerskabsforhold gældende. Geniets transformation fra at betegne noget der ligger udenfor, men gennemstrømmer den enkelte, til slet og ret at betegne det enkelte skabende subjekt, giver anledning til en forståelse, som den man finder i den danske lov om intellektuel ophavsret:

“§1. Den, som frembringer et litterært eller kunstnerisk værk, har ophavsret til værket, hvad enten dette fremtræder som en i skrift eller tale udtrykt

skønlitterær eller faglitterær fremstilling, som musikværk eller sceneværk, som filmværk eller fotografisk værk, som værk af billedkunst, bygningskunst eller brugskunst, eller det er kommet til udtryk på anden måde. ”

”§2. Ophavsretten medfører, med de i denne lov angivne indskrænkninger, eneret til at råde over værket ved at fremstille eksemplarer af det og ved at gøre det tilgængeligt for almenheden i oprindelig eller ændret skikkelse, i oversættelse, omarbejdelse i anden litteratur- eller kunstart eller i anden teknik.”³¹

Juraen omkring de intellektuelle ophavsrettigheder i de moderne vestlige økonomier er funderet på forestillingen om den individuelt nyttemaksimerende, rationelle agent, som den drivende motor i den kreative udvikling, og trækker i den forstand på de samme betydningsdannelser som den moderne mytologi om musikkens oprindelse: Den samfundsmæssige udvikling finder sit ophav i det skabende subjekt. For at befordre udviklingen er det derfor nødvendigt, at subjektet sættes i stand til at beskytte sine frembringelser mod de øvrige nyttemaksimerende subjekter, for derved at kunne drage økonomisk fordel af at skabe. Idéen er således at skabe incitamentsstrukturer, der har til hensigt at motivere det skabende individ til at tage del i, og bidrage til, den kreative udvikling. Det er med andre ord forestillingen om den sagnomspundne usynlige hånd, der går igen i den gældende lov om ophavsret: Den mest effektive måde at understøtte udviklingen til det fælles bedste, er ved at give den enkelte de bedst mulige betingelser for at forfølge sin egeninteresse.

Men hvis nu relationen mellem subjektet og tilblivelsen ikke er så entydig, som den forekommer i ophavsrettens optik - hvis tilblivelsens ophav ikke uden videre kan lokaliseres hos det skabende, kreative individ - er der god grund til at overveje om den sociale organisering, der indstiftes af licenseringsteknologier som copyright- og patentbeskyttelse, er hensigtsmæssig.

Den amerikanske juraprofessor Lawrence Lessig har i sin bog *Free Culture*

31 Fra Bekendtgørelse af lov om ophavsret - Lbk. nr. 725 af 6. juli 2005. Tilgængelig på <http://www.ophavsret.dk/Ophavsret/ophavsretsloven.htm>

gennem en lang række eksempler vist, hvordan individets (eller virksomheder med samme juridiske status som individet) eksklusive approprieringsret over de kreative udtryk, som på den ene eller anden måde bliver dem tilskrevet, i mange henseender virker direkte kontraproduktivt i forhold til den kreative udvikling. Eksemplerne er mange, men til de mere illustrative hører dem Lessig trækker på fra filmindustrien, heriblandt The Walt Disney Corporation. Walt Disney slog i sin tid netop sit virke som kulturproducent op på, at "stjæle" med arme og ben fra den overleverede fortælletradition³², og stykke den sammen i nye sammenhænge for derefter at introducere den for offentligheden. Disney har således fået status som noget der ligner ikonografisk eksponent, for det Lessig identificerer som kreativitetens grundlæggende credo: "Rip, mix and burn"³³.

Uanset hvad man i øvrigt måtte mene om Walt Disneys værkkatalog, forekommer det rimeligt at hævde, at han formåede at knytte an til en fortælletradition, sætte sin pen i forbindelse med de figurer og narrativer, der allerede var sat i verden og blev ham overleveret på en måde, der resulterede i et nyt kreativt udtryk. Hvad der imidlertid synes paradoksalt er, at den krop som Disneys eget værk udgør, danner en glat, lukket flade der glider af på alle anknytningsforsøg, lige med undtagelse af ét: det passive forbrugs tilbagelænedede iagttagelse. De juridiske beskyttelsesforanstaltninger som Disneys produktioner er omgærdet med, gør det noget nær umuligt for andre at omgås selskabets intellektuelle ejendom med den kreative strategi, som Disney selv har levet af at praktisere. Et forsøg på at rippe, sample eller citere noget, der kan identificeres som tilhørende Disneyuniverset, vil, for så vidt det gøres tilgængeligt for offentligheden, helt uvilkaarligt resultere i et søgsmål. Micky Mouse kan aldrig blive til andet end det, der måtte forekomme Disneys marketingsafdeling opportunt.

Det kan muligvis umiddelbart forekomme de fleste svært at se den store tagedie i det, men den praksis som Disneyeksemplet eksponerer, er langt fra

32 En meget stor del af hovedfigurerne fra Disneys fortællinger, er hentet fra andre historier af nyere eller ældre dato. Lige fra Mickey Mouse der er taget fra Steamboat Bill, til Robin Hood, Snevide, Den Lille Havfrue osv. Listen er nærmest uden ende.

33 Lawrence Lessig: *Free Culture*, p. 38. Lessigs formulering af kreativitetens grundsætning, har en slående lighed med den måde Schumpeter allerede 70 år forinden definerede innovation på: Rekombinationen af allerede eksisterende produktionsfaktorer. Se Peter Schumpeter: *Entrepreneurship as Innovation*, p. 51.

enestående. Listen over film, der er blevet stoppet før premieren på et mere eller mindre absurd grundlag, er lang³⁴. Lessig beretter bl.a. om film der er blevet bremset, fordi en retighedsbeskyttet designerstol havde sneget sig ind i billedrammen, fordi kameraet på et tidspunkt panorerede igennem et gårdanlæg hvor arkitekten gjorde ophavsret gældende, eller fordi en billedkunstner mente at kunne identificere et af sine værker i baggrunden.

Hver især er dette eksempler på, at den lovgivning der i udgangspunktet, ved hjælp af incitamentstrukturer, har til hensigt at understøtte de kreative processer, hvor nye udtryk bliver til, i vidt omfang kommer til at stå i vejen for netop disse processers udfoldelse. Kroppenes mulighed for at knytte an til hinanden begrænses, og der sættes et omfattende regelsæt for hvornår og under hvilke omstændigheder, der kan skabes forbindelser, der tillader nye tilsynekomster at aktualisere sig. Licenserings- og approprieringsteknologierne kommer med andre ord til at fungere som barrierer eller, med en Barthes parafrase, som stopklodser, der organiserer de kreative udtryk som ejendom, der refererer til juridiske subjekter. Udtrykkene vareliggøres således på en ganske særlig måde, og det Lessig kalder rip-mix-and-burn kreativiteten bremses op.

Yoikens praksis

Her er det på sin plads nok engang at gribe tilbage til det sted, hvor kapitlet her tog sin begyndelse; til undersøgelsen af vilkårene for produktion af auditive udtryk og subjektets rolle i denne tilblivelsesproces. Nærmere bestemt ved at undersøge en helt anden (rets)praksis:

I den samiske kultur finder man en fundamentalt anderledes måde at begribe musikkens ophav på end den, der gør sig gældende i den moderne vestlige mytologi. Det dominerende musikalske udtryk i den samiske kultur har traditionelt været *yoiken*. At yoike er en særlig måde at synge på, der, som en følge af protestantismens udbredelse mod nord, i flere hundrede år var forbudt

³⁴ I dansk sammenhæng kan man fremhæve Niels Malmros, der i forbindelse med sin seneste film *Kærestesorger*, måtte opgive at inkludere bare nogle få sekunders Beatles musik på lydsiden. Malmros har til Danmarks Radios p1 fortalt, om hvordan han i lang tid så Beatles som en helt uomgængelig del af lydkulissen til en film, der finder sted på et gymnasium i 60'erne, men til trods for et af dansk filmhistories største budgetter, måtte han altså reviderer sin opfattelse.

ved lov – et forbud der blev håndhævet med hård hånd af de skandinaviske kirker. Det til trods har traditionen overlevet, og er i dag, efter næsten fuldstændig at have været fortrængt fra det offentlige rum, igen begyndt at spille en rolle som socialt ritual. Man yoiker i reglen uden akkompagnement, men undertiden kan den yoikende lade sangen ledsage af en samisk rammetromme. Yoiken adskiller sig på en hel række forskellige punkter fra den vesteuropæiske sangtradition. For det første ved at den ikke handler om nogen eller noget. Den yoikene besynger ikke som sådan noget og yoiken kan derfor ikke siges at have et objekt. Man kan yoike en person, et dyr, et sted, et begreb eller en følelse, men disse optræder ikke i den forstand som genstand for yoiken – som den samiske litterat Harald Gaski udtrykker det: "one does not yoik about somebody or something, there is a direct connection; one yoiks something or someone."³⁵ Der er altså ikke tale om et subjekt som *skaber* et auditivt udtryk, der betegner et objekt, og ej heller, som i den spirituelle shamanisme, at subjektet i trancen simpelt søger at lade sig besætte af objektets ånd og dermed blive objektet. Målet i den folkelige samiske yoik er i stedet at bevæge sig i mellemrummet mellem disse to positioner, og sætte sig i forbindelse med det yoikede. Yoiker og jurist Ánde Somby:

"... a yoik has no object. In fact, it is altogether impossible to envision yoik in terms of subject and object. The yoiker may perhaps be considered an integral part of the yoik..."³⁶

Såvel den yoikende som det yoikede tager altså del i yoikens begivenhed, uden at nogen af dem i den forstand kan identificeres som entydig årsag til den. Der kan ikke peges tilbage på en skaber eller et ophav, men derimod på en række forskellige elementer eller kroppe, der forbinder sig med hinanden og giver anledning til, at yoiken opstår. Denne måde at begribe begivenheden på, minder i mange henseender om den canadiske violinist Hillary Hahns beskrivelse af at spille Johan Sebastian Bachs chaconne (5. sats i den 2. violin partita i D mol, BWV 1004):

35 Harald Gaski: The secretive text: Yoik Lyrics as Litterature and Tradition

36 Ánde Somby: Joik and the theory of knowledge

"It's one of those solo pieces where you don't feel alone on stage, because you have all these different voices that are interweaving – you don't feel exposed, you feel like your part of some larger performance experience that is going on."³⁷

Her er det værd at præcisere, at violinisten ganske vist "finder sig selv" på scenen midt iblandt alle disse stemmer, der væver sig ud og ind imellem hinanden, men ikke af den grund blot er passivt vidne til en koncertoplevelse, eller forløser et musikstykke 1:1 i overensstemmelse med det partitur der foreligger. Hun tager derimod, som yoikeren også gør det, del i musikkens begivenhed:

"I suddenly realised in the middle of the chaconne, oh yeah I am actually playing this - ok, I guess I am responsible for this, I am not just listening to it passively. So, I guess I better start paying more attention."³⁸

For violinisten drejer det sig altså ikke bare om at *koncentrere* sig om at afvikle værket i overensstemmelse med partituret, men om *paying attention*, at være *opmærksom*; opmærksom på den musik der spiller – tilstede i den begivenhed der udfolder sig. Den koncentrerede musiker forsøger at lukke omgivelserne ude for bedre at kunne fokusere, mens den opmærksomme bestæber sig på at åbne sig mod omverden.

I den samiske musikforståelse er det endvidere karakteristisk, at yoiken ikke som den vesteuropæiske sang har en defineret begyndelse og slutning. Yoiken opstår eller emergerer så at sige, og derfor vil det variere fra gang til gang, hvor og hvordan den finder sin begyndelse og afslutning, ligesom melodiforløbet og intonering undervejs i yoiken, også vil være forskelligt. Dette er også grunden til, at yoiken højst lader sig akkompagnere af en rammetromme og aldrig af et egentligt orkester, da det ville forudsætte at man på forhånd kunne definere en

37 Hilary Hahn hører til blandt de mest anerkendte fortolkere af Bachs violinsonator. Citatet stammer fra et interview d. 13 oktober 2004, på det amerikanske *National Public Radio* – den kanal der vel kommer nærmest en amerikansk public service radio. Tilgængeligt online på <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4107716>
38 Ibid.

toneart og et mere eller mindre fastlagt metrisk forløb³⁹. Nok tegner yoikens forløb et særegent og genkendeligt mønster, men er ikke desto mindre blottet for den vesteuropæiske sangs struktur. Harald Gaski i liner-noterne til Mari Boines CD *Radiant Warmth*:

"[R]epetitions are not to be confused with a refrain, but represent an accentuation of a specific passage or (musical) statement. In many ways they are parallel to the way a yoik circles around the fundamental melodic element."⁴⁰

Yoiken refererer altså ikke som sådan til en identitet eller til afviklingen af et program på samme måde som sangen gør det, men derimod til en maskinel samføjning af heterogene elementer. En stemme, et landskab, et begreb, en tradition, en - der kobles sammen og giver anledning til et udtryk, der altid forskyder sig lidt fra gang til gang, fordi elementerne også er forandrede set i forhold til sidst, de blev koblet. At yoike er således at improvisere, for så vidt "...to improvise is to join with the world, or meld with it".⁴¹

At yoiken ikke knytter sig direkte til et skabende subjekt, og i en hvis forstand hver gang opstår på en ny måde, har en afgørende betydning for, hvordan der kan opstå en socialitet omkring den, og i sagens natur derfor også for hvordan ophavsretsforholdene lader sig anskue. Eller sagt på en anden måde, bliver det problematisk at tale om egentligt ophavsret og dermed yoikens retsmæssige ejer, når ophavet ikke som sådan lader sig entydigt identificere. Derfor ser man undertiden den eller det der yoikes (hvilket som bekendt kan være alt lige fra en sten til et begreb) krediteret som værkets juridiske ophav, men ofte vil yoiken blot være opført som det samiske folks, eller den samiske ånds (genis) ejendom. Der opereres ikke med et egentligt begreb om en *kunstner* – istedet

39 På den verdensmusikscene der er opstået indenfor de sidste par årtier, finder man ofte yoik akkompagneret af et band eller af elektronisk musik, hvilket naturligvis transformerer yoikens udtryk ganske betydeligt. Mange vil hævde at dette fænomen modsiger selve yoikens begreb, ligesom man kunne mene, at alene det at indspille en yoik er en misforståelse i udgangspunktet. Efter at yoiken er blevet til en del af musikindustrien, har den antaget en hybridform der måske bedst kan betegnes som yoik-sang. Der er således en del af yoikens oprindelige funktioner der er gået tabt, men den er i samme ombæring blevet tilføjet nogle nye. F.eks. havde yoiken, uden optageteknologiens mellemkomst sandsynligvis aldrig fundet vej til dette speciale.

40 Harald Gaski: Essay uden titel, in Mari Boine: *Radiant Warmth*.

41 Gilles Deleuze: 1837: Of the Refrain, in a thousand plateaus, p. 311

benævnes den udøvende slet og ret ved sin funktion, som yoiker (præcis som maleren før renæssancen). Yoikens producent anerkendes altså som sådan, men tilkendes ikke af den grund fuld råderet over sit produkt. Producent og ophav er angiveligt adskilte instanser i samisk retsbevidsthed, og den samiske udlægning af geniet, er således helt i tråd med den forståelse som vi indkredsede i begyndelsen af dette kapitel: den skabende ånd som noget der gennemstrømmer og overskrider det enkelte individ.

Opsamling

Dette kapitels dekonstruering af det skabende subjekt og forestillingen om den autonome kunstner, som ophav til det musikalske udtryk, efterlader os et sted, hvor det i og for sig er misvisende at tale om, at *musikeren spiller musik*. Når musikeren betragtes som en krop, der tager del i musikkens tilblivelsesbegivenhed, er der (den ikke særlig mundrette ordlyd til trods) i lige så høj grad tale om, at *musikeren spilles af musikken*, og dermed i en hvis forstand bliver til sammen med musikken. Tager man denne formulering alvorligt, kan en analyse af musikkens tilblivelsesvilkår ikke stoppe med en afdækning af subjektets rolle i processen. Det forekommer lige så relevant at undersøge nærmere, i hvilken forstand musikken kan siges at være produktiv og medskabende i forhold til subjektet og det sociale. Netop dette vil være anliggendet i det følgende kapitel.

Element 2: Producing *Sound*

"What like a bullet can undeceive!"

Herman Melville: *Shiloh: A Requiem*

Som kursiveringen ovenfor markerer det, vil dette kapitel skifte perspektivet i forhold til det forudgående. På sin vis er intentionen blot at forskyde fokus en ganske lille smule, ved at betone det andet led i titlen, sound, men i øvrigt blive inden for den samme overordnede ramme. Alligevel vil det også være rigtigt at sige, at tilgangen til feltet med dette kapitel vendes 180 grader: frem for at undersøge hvordan lyd produceres under givne sociale betingelser, vil kapitlet tage udgangspunkt i hvordan lyd som fænomen, kan være produktivt i forhold til konstitueringen af subjektet og det sociale. sig skriftligt med lyd byder dog på nogle ganske betemte udfordringer.

Den optocentristiske kultur

At beskæftige sig skriftligt med lyd byder dog på nogle ganske betemte udfordringer. Det danske sprog er forholdsvis begrænset i forhold til at begribe auditive fænomener og det er betegnende at det er markant rigere og mere nuanceret, når det kommer til at beskrive visuelle komplekser. Til trods for at musikverdenen har sin helt egen fag-jargon, støder man ret hurtigt på en grænse, hvis man forsøger at kommunikere om lyde, klange og toner. Ofte må man ty til rumlige, kropslige eller (måske hyppigst) visuelle metaforer, for at gøre en auditiv oplevelse begribelig for andre, og klange og toner kan således beskrives som runde, sprøde, lyse eller blå. Derimod er det svært at komme på auditive metaforer, der kan forklare andre sansefænomener.

At sproget har udviklet sig på den måde er på ikke nogen en tilfældighed, men hænger sammen med at synssansen har en særlig privilegeret status i den vestlige kultur. Dette fokus på synet og det visuelle kan ifølge organisationsteoretikeren (og musikeren) J. Martin Corbett føres tilbage til en række transformationer, der fandt 'sted' omkring den europæiske renæssance. Før den tid, det vil sige i middelalderens samfund, var det offentlige rum i vidt omfang domineret af og organiseret omkring lyde: Den gadehandlende, der med sine råb kodede torvets territorium som plads for udveksling af varer. Den omrejsende

skjald, der med visen (og vandrehistorien) bandt de forskellige egne og lokalsamfund sammen, og på den måde skabte en politisk kontekst der rakte ud over landsbyen. Præsten der på latin, højt hævet over menigheden messede til de forsamlede, og med stemmen dermed indstiftede en umisforståelig magtrelation – det til trods for (eller måske netop i kraft af) at det semantiske indhold i bogstaveligste forstand forblev sort snak for det store flertal. Nattevægteren, der med sin sang udspandt en sonisk sikkerhedszone, og således markerede gaderummet som civiliseret og beboet område, i modsætning til den faretruende og påtrængende natur der henlå i mørke omkring byen. Endelig og måske vigtigst kirkeklokken, der så langt som dens lydbølger udstrakte sig, skabte en lokal tidszone og dermed en social puls og et fælles referencepunkt for de lokale beboere. Hele denne, alt efter temperament, sym- eller kakofoni af forskelligartede auditive udtryk, udgjorde en eklatant social realitet, der virkede regulerende for adfærden i det offentlige.

Imidlertid indvarslede middelalderens afslutning, hvad man kunne kalde en visuel revolution, der etablerede nogle andre tyngdepunkter, som det sociale begyndte at kredse om. Det vil sige at renæssancens nybrud ikke blot, som tidligere nævnt, spillede en helt afgørende rolle i forhold til at forskyde det blik, mennesket kastede på verden (se afsnittet om bevægelsen fra maler til kunstner, side 17) - også i forholdet mellem det auditive og det visuelle skete der fundamentale forandringer i denne periode. Dog skal det heller ikke her forstås som revolutionerende omvæltninger, der fuldstændig ændrede den samfundsmæssige virkelighed i det 15. eller 16. århundrede, men nærmere som en tendens der har sat sig igennem, efterhånden som det moderne er kommet til udfoldelse. Det renæssancen gav anledning til, kunne man således kaldes en langsom og gradvis transformation af måden man perciperer det sociale på.

Inden for periodens vigtigste og mest indflydelsesrige kunstart, malerkunsten⁴², var det skelsættende nybrud, som allerede nævnt, en

42 At netop maleriet var den mest indflydelsesrige kunstart er i sig selv er en pointe der er værd at bemærke. Alle de største ikoner fra den italienske renæssance, Da Vinci, Raffaello, Michelangelo, var optagede af øjet, synet, proportioner og perspektiver, og arbejdede i visuelle medier som maleri, skulptur og arkitektur.

perspektivforskydning; fra det tidlige maleris simple kompositioner, hvor kunstneren som integrerende instans endnu ikke var tilstede, til det antropocentrisk perspektiv hvor alt på billedfladen refererede tilbage til et blik, et synspunkt. For så vidt man kan bruge kunsten som indikator for de sociale forhold, vil det altså sige, at det menneskelige blik, og dermed synssansen, blev konstitutivt for subjektets forståelse af sig selv og samfundet.

I tråd med denne udvikling inden for kunsten begyndte videnskaben samtidig at orientere sig mere og mere imod eksperimentet, hvilket betød at observationen, igen det menneskelige blik, afløste spekuleringen som primær metodisk tilgang til den omkringliggende verden: Galilei der på baggrund af sine studier af himmellegemernes baner, populært krediteres som astronomiens far - Borelli der i *De Motu Animalium* studerede dyrenes bevægelsesmønstre og dermed grundlagde biomekanikken - Da Vinci der lod sit blik granske menneskekroppen ved obduktion af lig og således lagde grundstenen til anatomien.

Såvel skjalden som præsten fandt også i trykpressen deres optiske afløsere som formidlere af viden. De masseproducerede skrifttegn ændrede grundlæggende vilkårene for udveksling af information, og de verbale kommunikationsformer mistede i nogen henseender deres status som eksklusive. Her var der ganske vist i særlig grad tale om en tendens med lang inkubationstid, idet analfabetisme og en i øvrigt hierarkisk vidensorganisering, der begrænsede skrifttegnenes cirkulation til en forholdsvis sluttet kreds, ikke uden videre lod sig suspendere.

Renæssancen markerede endvidere den begyndende udbredelse af det mekaniske urværk, hvorved også udmålingen af tid fik et visuelt udtryk, der lidt efter lidt fortrængte klokkens slag som primært referencepunkt. Givet alle disse divergente, men nært beslægtede udviklinger, forekommer det rimeligt at tale om en optocentrisk vending, der stadig sætter sit distinkte præg på de vestlige samfund.

Michel Foucault har i en række af sine værker behandlet netop denne visuelle dominans og undersøgt, hvilken betydning det har at det menneskelige blik i vidt omfang bliver konstituerende for det sociale. Martin Jay viser i sin artikel *In the*

*Empire of the Gaze*⁴³, hvordan der, med det visuelle som fokus, kan trækkes en linje tværs igennem Foucaults forfatterskab, og således hvordan det et langt stykke ad vejen kan læses som en udforskning af blikkets historie. Denne historie hænger tæt sammen med oplysningens historie, da oplysnings projekt, med alle dets konnotationer, netop er fokuseret på at blottlægge verden for øjet, og dermed lade lyset gennemtrænge alle hidtidige vildfarelsers dunkle afkroge. Naturvidenskabens gennembrud i renæssancen betegner Foucault som det visuelle triumf, og det er også med dette gennembrud at den moderne medicin fødes. Fra at have bevæget sig på overfladen, begynder det medicinske blik (le regard medical) at penetrere den menneskelige krop og afdække de indre organers funktioner. Ved således at gøre verden, og ikke mindst mennesket selv, til genstand for videnskabens gennemtrængende blik, udøves der en særlig form for magt. Mennesket gøres så at sige til objekt for sig selv. Denne måde at underlægge verden blikket på, begrænser sig imidlertid ikke til det naturvidenskabelige felt og medicinen, men kan genfindes i den måde som mennesket i samtiden forholder sig til det politiske på. Således også i den franske revolutions omorganisering af det sociale:

"This medical field, restored to its pristine truth, pervaded wholly by the gaze, without obstacle and without alteration, is strangely similar, in its implicit geometry, to the social space dreamt of by the Revolution (...) The ideological theme that guides all structural reforms from 1789 to Thermidor Year II is that of the sovereign liberty of truth: the majestic violence of light, which is in itself supreme, brings to an end the bounded, dark kingdom of privileged knowledge and establishes the unimpeded empire of the gaze."⁴⁴

I den forstand betragter Foucault Bentham's panoptikon som komplementært til oplysningsfilosofien⁴⁵. Mennesket gennemlyser ikke blot samfundet og lægger verden åben for sit blik, men kommer til selv at være underlagt det vilkår, konstant at være synlig (hvilket ikke er ensbetydende med permanent overvåget). Gennem det moderne samfunds institutioner formes borgeren således, at oplysningens

43 Martin Jay: *In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*.

44 Michel Foucault: *The Birth of the Clinic*, p. 38-39. Citeret fra Jay: *The Empire of the Gaze*, p. 190-91.

45 Martin Jay: *The Empire of the Gaze*, p. 192

normaliserende blik bliver internaliseret. Det moderne menneske har således med Foucaults ord karakter af en altid *observeret iagtager*.⁴⁶ Blikket tjener ikke alene til at fravriste verden sine hemmeligheder, men disciplinerer tillige det menneske der ser.

Også den måde arbejdet i dag organiseres på i moderne virksomheder bærer præg af den vestlige optocentrisme. J. Martin Corbett viser i sin artikel om *Sound Organization*⁴⁷, hvordan det visuelle dominans kommer tydeligt til syne i tidens mainstream organisationsteori. Synssansen opererer i høj grad ved at identificere regelmæssighed, det vil sige former i synsfeltet, der er mere eller mindre stabile og uforanderlige og derfor lader sig udpege og navngive. Det visuelle knytter sig af den grund til størrelser som sted, position, stabilitet og identitet. Hørelsen derimod, virker først og fremmest ved at registrere bevægelse og forandring - fundamentalt set lader lyd som sådan sig definere som en særlig form for bevægelse. Synlighed er med andre ord en reaktiv attribut, mens det forudsætter en aktivitet, hvis noget skal være hørbart: Stolen er synlig, også mens den står stille, i kraft af at den reflekterer lyset, mens den først bliver hørbar idet den trækkes hen over gulvet eller støder mod væggen.

I Corbetts analyse kommer teoriudviklingens overvejende visuelle dominans til udtryk ved, at mainstream organisationsteorien i høj grad centrerer sig om begreber som struktur, diagram og organisation og ikke i samme grad beskæftiger sig med dynamik, forandring og organisering. Organisationsteorien er så at sige mere optaget af identitet end af forandring, mere af sted end af tid⁴⁸.

46 Ibid. p. 189

47 J. Martin Corbett: *Sound Organization: A brief history of psychosonic management*

48 Jævnfør den vestlige kulturs visualitet, er vægtningen af sted frem for tid, ikke noget der alene gør sig gældende indenfor organisationsteorien. Undertegnede har i en anden sammenhæng (det videregående integrerede projekt på CM-fil) behandlet hvordan tid i den vestlige tradition, i vidt omfang er defineret i forhold til sted, nærmere betegnet ud fra såkaldte fikspunkter (det spatialiserede tidsbegreb), og hvordan tidsbegrebet således nødvendigvis bliver til en paradoksal størrelse. Dette forhold blev allerede tematiseret i Zenons paradokser, der viste at i et system der er bygget op omkring det spatialiserede tidsbegreb, bliver det umuligt konceptualisere bevægelse. Tid, bevægelse og forandring er altså nært beslægtede begreber, der ikke lader sig forstå uafhængigt af hinanden, og tilblivelse, som er et af denne afhandlings nøglebegreber, er derfor også intimt forbundet med tidsbegrebet.

Også på et andet niveau har optocentrismen sat sig igennem, nemlig i den måde som den vestlige billedkultur har udviklet sig på igennem de sidste 150 år. Orientering mod de visuelle repræsentationer synes at være blevet intensiveret, op til i dag hvor såvel det offentlige som det private rum (for så vidt en sådan distinktion giver mening), i en hidtil uset grad penetreres og organiseres af en ubrudt billedstrøm.⁴⁹

Bevægelsen i retning af billedmediernes dominans, tog for alvor fart i slutningen af det 19. århundrede, da fotografiet udviklede sig til et regulært massemedie.⁵⁰ Selv om det efterfølgende har vist sig, at fotografiet aldrig blev den afløser for malerkunsten, det blev udråbt til, havde kameraet og den nye billedteknologi ikke desto mindre den konsekvens, at billeder kunne produceres, distribues og mangfoldiggøres i et omfang, det aldrig tidligere havde været muligt, da penslen var det primære arbejdsredskab. Få årtier senere accelereredes det visuelle dominans endnu mere i takt med, at filmen vandt udbredelse i løbet af 1920'erne og 30'erne, og efterhånden udviklede sig til suverænt det vigtigste masse-underholdningsmedie. Denne status som underholdningsmediet par excellence, bibeholdt og udbyggede filmen op igennem hele det forrige århundrede. Hvor det tidligere havde været i billedkunsten og litteraturen at mennesket gjorde sig overvejelser om sin egen eksistens, blev det i 1900-tallet i vidt omfang filmen (og senere TVet), der frembragte de billeder, det moderne menneske forstod sig selv ved hjælp af. Filmens projektioner kom til at fungere som et fælles referencepunkt, og var således en vigtig faktor i produktionen af den kollektive bevidsthed.⁵¹

49 Vinduet udgjorde i adskillige århundreder den eneste åbning, der var mellem det private, indrammet af hjemmets fire vægge, og det offentlige rum. Siden telegrafens vandt udbredelse i begyndelsen af det 19. århundrede er væggene, der afskærmer det private, imidlertid blevet penetreret i stadig større omfang, og i dag gennemhulles de af telefoner, højhastigheds internetforbindelser, kabel-tv og mobilteknologier i forskellige varianter. Men det er ikke blot det offentlige der finder vej ind i det private rum – bevægelsen går i vidt omfang også den anden vej. Det private bliver i stigende grad også eksponeret i det offentlige rum i form af boligprogrammer i alle afskygninger, vægt-vogter-programmer der nysgerrigt undrøgger hvad køleskabet gemmer og småeksibitionistiske realityshows, der udstiller intimsfæren.

50 Se Don Slater: *Photography and modern vision*. Slater viser hvordan det *synlige* i den moderne kultur har haft en intim forbindelse med det *sande*, og hvordan fotografiet dermed i vidt omfang blev betragtet som den ultimative sandhedsbærer.

51 N. Mirzoeff, *What is Visual Culture*, p.

Interessen i dette kapitel er imidlertid, som allerede nævnt, at undersøge hvordan det auditive medvirker til at producere en social realitet, og i den forstand kan udgøre et modstykke til den optocentrisme der gør sig gældende. Med andre ord, har denne forholdsvis omfattende gennemgang af det visuelle hegemoni til formål, at sætte rammen for en undersøgelse af, hvordan lyd kan modaktualisere blikkets formationer. I den forbindelse er der en hel række forhold, der gør filmen til et interessant sted at begynde en analyse.

For det første er der det rent praktiske forhold, at den fastholder et ellers flygtigt fænomen i en fast montering. Hvor et strøg på et lærred eller et billede der først en gang er fremkaldt, har en vis stabilitet over sig, der er lyd, jævnfør Corbetts analyse af organisationsteorien, en dynamisk størrelse der er bundet til tiden på en anden måde. Men i filmen fastholdes lyd og billed i en specifik komposition, der lader et (gentageligt, men ikke identisk) krydsfelt opstå, hvor samspillet mellem de to elementer, det auditive og det visuelle, lader sig studere. Desuden er filmens univers en rendyrket sammenstyknings af lyd og billed, hvor indtryk fra de øvrige sansedomæner, lugte- smags- og følesansen, ikke i udgangspunktet gør sig gældende. Af disse grunde vil dette kapitel tage sit afsæt i filmens verden.

Film - billed, lyd og den kinematografiske krigsmaskine

Traditionelt har film i altdominerende grad været forbundet med synssansen og det at se, mens filmens andet element, lydsiden, har været betragtet som et ledsagefænomen, der ganske vist har knyttet sig uløseligt til filmens visuelle objekter, men kun har haft sekundær og afledt betydning, som noget der kunne understøtte billederne.

Dette fokus på billedsiden har også sat sig sine tydelige spor i sproget og den diskurs der udfolder sig omkring filmmediet. Det viser sig i dagligsproget, ved at vi *ser*, og ikke *hører* eller *oplever* film, ligesom filmjournalistik så godt som altid beskæftiger sig med dels filmens billedside – komposition, æstetik, symbolik etc., og dels med handlingsforløb, plot etc. Lydsiden derimod, kommenteres højst en passant, og i så tilfælde er det normalt musikken der bemærkes. Også i den

akademiske verden⁵², har tilgangen til film helt overvejende været koncentreret omkring den visuelle æstetik og filmen som narrativ – sidstnævnte måske som en følge af at filmvidenskaben oprindeligt udspringer af og har sine rødder i litteraturvidenskaben.

Alligevel kender de fleste, der har stiftet bare en smule bekendtskab med film til lydsidens betydning for en filmoplevelse. F.eks. hører det nærmest til almenviddet, at den mest effektive måde at punktere frygten forbundet med en uhyggelig scene på, er ved at slukke for lyden, hvilket indikerer at de auditive forhold spiller en central rolle for dramatiseringen af en scene. For oldtidens kinesere var øjet et yang-sanseorgan, dvs. forbundet med det maskuline, dominerende, rationelle, overfladeorienterede og analyserende, mens øret blev opfattet som et yin-sanseorgan, hvilket vil sige det der har at gøre med det feminine, receptive, følelsesmæssige, intuitive og spirituelle⁵³. Synet og hørelsen er i denne forståelse altså komplementære, og lader sig kun rigtigt forstå i sammenhæng med hinanden. Uden i øvrigt at inddrage oldtidens kineseres bud på en sanselære, vil denne afhandling tage dette til efterretning, og undersøge hvordan der i mødet mellem lyd og lys på filmværket, skabes særlige kinematografiske affekter, der medvirker til at producere den sociale virkelighed vi er en del af.

Lyd som sådan er en mangetydig størrelse, og det er selvsagt umuligt at formulere præcist, hvad det generelt har gjort ved filmen, at man i slutningen af 1920'erne begyndte at montere billederne med et lydspor. Dog synes det klart, at filmen i overgangen fra stum- til tonefilm bliver tilføjet et dynamisk element. Til trods for at stumfilmene kan være overordentlig voldsomme og actionfyldte, er det alligevel, givet fraværet af lydbølger der kan forplante sig og udbredes i rummet, bevægelser der ikke som sådan bliver en kropslig oplevelse for tilskueren. I det

52 Ifølge sounddesigneren Walter Murch, måske bedst kendt for sit samarbejde med Francis Ford Coppola på filmene *Apocalypse Now* og *Godfather* trilogien, er produktionen af teori vedrørende filmlyd nærmest fuldstændig fraværende, mens mængden af publikationer der omhandler den visuelle æstetik i film er uoverskuelig stor. Blandt de relativt få der har beskæftiget sig indgående med lyd i forbindelse med film, er den franske komponist, filminstruktør og professor ved Sorbonne universitetet (Paris III), Michel Chion. Han har udgivet en række forskellige titler om emnet, heriblandt *Audio-vision – Sound on Screen*, som bliver inddraget i denne afhandling.

53 Se Randolph Jordans artikel "The Echopeople: Reflections on the Concept of Echolocation in Gerry"

lyden introduceres, bliver bevægelse (og dermed tid) nærværende i filmens univers på en anden måde.

Et mere udfoldet bud på, hvordan lyd medvirker til at organisere affekter, kan vi nærme os med udgangspunkt i begreber hentet hos Michel Chion⁵⁴, der har opstillet en typologi for lyddesignet, hvori der bestemmes (mindst) tre grundlæggende funktionsmodi for lyddesignet i film:

1. For det første lyde der umiddelbart kan identificeres direkte med en kilde i filmens univers, for eksempel en dør der smækkes, et gulv der knirker eller trafik der støjer.
2. Dernæst lyde der er designet med henblik på at formidle et semantisk indhold, hvilket i princippet kan være alt fra morsekoder til tegnsprog, men typisk vil være samtale mellem mennesker.
3. Endelig lyde der hverken refererer direkte til en kilde i filmen eller er bærer af et semantisk budskab, men så at sige har et selvstændigt udtryk uafhængigt af årsag og betydning.

De tre forskellige typer af lyde udelukker naturligvis ikke hinanden, men vil oftest være sideordnede elementer i det samme lyddesign, hvor de spiller op til, og imod hinanden.

Den første type af lyde har den primære funktion at skabe genkendelse, troværdighed og identifikation. Formålet er altså i en vis forstand, at få ting til at lyde, som det de er – at skabe et lydunivers som tilskueren er fortrolig med og kan orientere sig i. Et af de vigtigste greb i den forbindelse er anvendelse af *follies*, som indgår i snart sagt alle moderne filmproduktioner. *Follies* er optagelser af "kunstigt" producerede lyde for eksempel åndedrag, fodtrin, tøj der knitrer - eller endog cigaretgløder der brænder (som hos Coen-brødrenes kæderygende *Ed Crane* i *The Man who wasn't there*). De lægges helt frem i lydbilledet, således at man, til trods for kameraets distance til figurerne, får en fornemmelse af at befinde sig langt inde i personernes intimsfære – så at sige at være tilstede i filmen sammen med personerne. En sådan auditiv iscenesættelse har, når det lykkes, den effekt, at

54 Chion, Michel: Audio-Vision – Sound on Screen

filmen fra at have været en konstruktion man iagttog på afstand, transformeres til en begivenhed man lever sig ind i, og dermed i en vis forstand bliver en del af.

Ud over at gøre filmoplevelsen intim og nærværende, har lydende der kan placeres i den første kategori endvidere den hensigt, at understøtte handlingen efterhånden som den udspiller sig: hastigheden i en bil fremhæves ved trække motorstøjen længere frem i lydbilledet, intensiteten i et skænderi understreges af lyden af en smækkende dør etc.

Lydende i den anden kategori, det vil sige den del af lyddesignet, der sigter mod at overlevere tilskueren semantisk information, spiller en åbenbar rolle i forhold til at drive filmens plot fremad, og gøre handlingsforløbet overbevisende ved at ekspliciterer figurernes motiver og motivationer. Selve indholdet i filmens dialog ligger dog i sagens natur uden for lyddesignets område. De to første typer af lyde, vil i reglen være i et vist modsætningsforhold til hinanden. Lydene i gruppe 1, sigter mod at opnå en autencitet og skabe overensstemmelse med forestillingen om et ægte miljø, mens lydene i den anden gruppe, giver narrativet forrang og er designet med henblik på at gøre et budskab så klart og umisforståeligt som muligt. Den vestlige filmtradition har, ifølge Chion, været såvel vococentristisk som verbocentristisk⁵⁵, hvilket for det første vil sige fokuseret på at fremhæve en type lyde frem for alle andre – nemlig den menneskelige stemme – og for det andet næsten altid med henblik på, så tydeligt som muligt at befordre den verbale kommunikation. Det betyder ofte at de øvrige lyde i miljøet, typisk lydene fra gruppe 1, falder udenfor kategori som støj, og derfor må lægges så langt tilbage i lydbilledet, at de ikke længere forstyrre narrativets afvikling.

Den sidste og tredie kategori omfatter som sagt lyde, der ikke i udgangspunktet refererer til objekter i filmen. Selve den teknologiske mulighed for overhovedet at optage lyd, indbefatter samtidig muligheden for at løsrive lyden fra kilden der emitterer den, og indsætte den i en anden sammenhæng. Når en lyds originale kilde således adskilles fra dens elektroakustiske reproduktion, opstår der

55 Ibid. p. 5-6

det R. Murray Schafer⁵⁶ kalder skizofoni. Det vil sige at filmskaberens sættes i stand til at trække nye forbindelser mellem billeder, objekter og lyde, der ikke som sådan har noget "naturligt" med hinanden at gøre. Udviklingen af optageteknikken muliggør med andre ord, at der sammenstykses små kinematografiske krigsmaskiner, der opererer ved at ombryde allerede etablerede æstetiske formationer. Som når lyden af junglefugle kobles med billederne af en halvnøgen mand, alene på et hotelværelse midt i Saigon (Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*) – eller når desertøren møder sit endeligt, stirrende ind i et geværløb, og vi i stedet for smældet fra et skud, hører bruset fra en bølge der slår mod en strand idet der trykkes på aftrækkeren (Terrence Malicks *The Thin Red Line*). Betydningskondenseringen udsættes og der åbnes et skizofonisk mellemrum – et rum hvori der opstår en "unsettledness", en uro, når de antagelser vi mødte scenen med forskydes og sedimenterede konfigurationer bringes i bevægelse. Den forudindtagede forståelse af hvordan filmens elementer refererer til hinanden forstyrres, og må vige pladsen for en undren, som ikke nødvendigvis efterfølges af en ny betydningsdannelse der lader tingene falde til ro og på plads, men derimod rummer potentialet for at producere særegne affektive intensiteter.

Disse skizofoniske effekter, er ikke noget der alene sættes i værk af lydene i Chions tredje kategori. Også i samspillet mellem filmens lyddesign, og den underlægningsmusik der ledsager langt de fleste filmproduktioner, kan skizofonien gøre sig gældende. Mere præcist formuleret, kan mødet mellem filmens diegetiske og ikke-diegetiske auditive elementer give anledning til, at der åbnes en sprække i filmens ellers etablerede betydningsdannelse.

De diegetiske elementer i lydsiden er de lyde, der er indskrevet som en integreret del af filmens narrativ. Det vil sige lyde, der også kan høres af de figurer der optræder i filmen. De ikke-diegetiske, undertiden kaldet ekstra-diegetiske lyde,

⁵⁶Se R. Murray Schafer: *The Tuning of the World*. Schafer, canadisk komponist og forfatter, er i udgangspunktet bekymret over udviklingen af elektronisk lydteknologi, der løsriver lyden fra sin kilde og fører til at vi i stadig højere grad ser os omgivet af et skizofonisk sonisk miljø. F.eks. påpeger Schafer, at når den menneskelige stemme reproduceres og udbredes elektronisk, er den i fare for at miste sin afgørende kropslige forankring. Når de lyd miljøer vi færdes således bliver domineret af lyd, der har mistet enhver forbindelse til de materielle forhold der har udløst den, hævder Schafer at vi kommer til at opleve et tab af autenticitet og ægthed, og dermed en kulturel forarming. I denne sammenhæng vil jeg imidlertid ikke tage denne nostalgiladede udlægning af skizofonibegrebet op, men i stedet forsøge at arbejde med hvilke produktive erkendelsespotentialer der måtte ligge i begrebet.

er de lyde der ledsager, men ikke er en del af filmens soniske univers, og derfor ikke kan høres af personerne i filmen. Det kan f.eks. være lydende fra Chions kategori 3 eller en fortællerstemme, en såkaldt voice-over, der redegør for handlingen undervejs i filmen, men vil typisk være underlægningsmusik. I stumfilmens tid, markerede filmpianistens tilstedeværelse i biografen tydeligt, at de ikke-diegetiske lyde lå uden for filmens univers og fulgte filmen som et paralleludtryk, der understøttede og forstærkede filmens handling, ved at stemme rummet filmen projiceredes i på en særlig måde. Også efter at filmpianisterne forlængst er forsvundet ud af biografens, fungerer det diegetiske og ikke-diegetiske som to separate modi for lydsiden, der normalt uden viderer lader sig adskille⁵⁷. Men hvis denne skarpe adskillelse mellem de to typer lyde imidlertid ophæves, som det er muligt med tonefilmens soundtrack, og der opstår tvivl om, hvad der er diegetisk og hvad der ikke er, ombrydes nogle af de kausale relationer der binder filmens komponenter sammen. Disse bindingers brydning kan skabe plads for et skizofonisk rum. Som i Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*, hvor en tilsyneladende ikke-diegetiske vals af Shostakovich i åbningsscenen brat forstummes, idet Tom Cruise slukker for stereoanlægget, og det der først fungerede som en del af det miljø der omgav filmen, med et trækkes med ind som et aktivt element i afviklingen af filmens narrativ⁵⁸.

En film: Elephant

Elephant er anden del af Gus Van Sants dødstrilogi og efterfølger til den tæt beslægtede *Gerry* fra 2002 (*Last Days* er den sidste film i trilogien). I *Gerry* følger vi to unge mænd (begge kaldet Gerry) på vandretur i ørkenen – det afsløres aldrig, hvad deres relation er, hvor de kommer fra eller hvor de er på vej hen, vi følger blot, hvordan de farer vild og lidt efter lidt fortabes i ørkenlandskabets store intet. *Elephant* på sin side handler om to unge mænd, der fortabes i high school-verdenens sociale landskab, og ender som gerningsmændene i en brutal

57 Lyddesigneren Leslie Schatz har i et interview fortalt om den dybe skepsis mange filmkomponister og lyddesignere gensidigt nærer for hinandens arbejde. Blandt lyddesignere skulle det angiveligt være betragtet som en falliterklæring, når en instruktør må ty til musik for at fortælle sit publikum hvad det skal føle på et givet tidspunkt i handlingen. En kuriøs kommentar til forholdet mellem det diegetiske og ikke-diegetiske. Albrechtsen, Madsen, Weingaarde: *Videointerview med Leslie Schatz*.

58 Eksemplet stammer fra Randolph Jordans artikel *Squalid Infidelities, part 2*.

nedskydning af adskillige af deres skolekammerater. Eller "handler om" er måske så meget sagt: der bliver ikke som sådan udpeget nogen omdrejningsfigurer i filmen, og derfor heller ikke indstiftet et hierarki, som identificerer bi- og hovedpersoner, hvor førstnævnte udelukkende optræder i det omfang, de kan bidrage til den overordnede fortælling om sidstnævnte. Derimod præsenteres vi for en hel række sideordnede figurers trivielle, dagligdags forehavender i løbet af en skoledag. Vi følger de forskellige personers færden rundt på- og uden for skolens område, uden at der er noget stramt narrativ, der organiserer hvordan de enkelte forløb afløser og krydser hinanden. Der opstår aldrig nogen tyngdepunkter, der kaster deres forklarende lys på resten af handlingen - der gives ikke noget sted hvorfra filmen kan betragtes som én sammenhængende, meningsfuld komposition, og således består store dele af filmen af "meningsløse", lange tracking shots, hvor vi følger figurerne, filmet bagfra, rundt i skolens enorme gangsystem, uden at der i øvrigt indtræffer noget påfaldende.

Med hensyn til filmens lydside, så er det mest bemærkelsesværdige måske det fuldstændige fravær af follies⁵⁹. I *Elephant* er stort set alle lyde indspillet på stedet i forbindelse med optagelserne, og der er lavet meget lidt efterarbejde på reallydene efterfølgende i studiet. Det bevirker, at lydende på skolen fremstår tynde og en smule fjerne - der udspændes ingen auditiv intimzone, der lader os identificere os og føle samhørighed med de karakterer vi følger. Vi er altså på den ene side til stede helt nede i gangene, i øjenhøjde med high school-eleverne, og alligevel forekommer hele miljøet fremmed og uvirkeligt. Vi er hverken helt i berøring med begivenhederne på skolen eller rigtig på afstand af dem, idet der heller ikke gives nogen billeder i fugleperspektiv, der tillader os at få et overblik. Vi befinder os i en slags mellem-rum, og billederne bliver ladet med en dobbelthed, hvor scenerne på en og samme tid forekommer på den ene side familiære og genkendelige og på den anden side mærkværdige og distancerede.

59 Leslie Schatz, lyddesigner på *Elephant*, har i et interview berettet om, hvordan netop valget om ikke at anvende follies, var genstand for en større kontrovers imellem filmholdet og producenten. Produktionselskabet nægtede i lang tid at stå bag en film uden de næsten obligatoriske follies, ifølge Schatz bl.a. på grund af angsten for "moments of awkward silence".

Også skuddene, da de to drenge omsider entrerer skolen med deres automatrifler, lyder flade og "pappede" – nærmest som legetøjsvåben. Dermed bliver massakren aldrig til det dramatiske klimaks man kunne have forventet. Vi placeres hverken i den ene eller den anden ende af projektilernes bane: ikke på det sted hvor det sendes afsted (som i den klassiske western - braget) eller der hvor kroppen modtager det (som i Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* - svirpelyden). I stedet efterlades vi i et vakuum som fremmedgjorte vidner til begivenhedernes absurditet: vi er tæt på og kunne alligevel ikke være længere fra.

Denne effekt understøttes og forstærkes af filmens musik, der lader det diegetiske og det ikke-diegetiske mødes på en måde, der åbner et skizofonisk rum. Den musikalske nøglescene er ca. midtvejs i filmen, hvor den ene af de kommende mordere, Alex, på klaver spiller Beethovens *Für Elise* iført kampuniform (i sig selv en bizar og urovækkende sammenstilling), mens vennen, Eric, ligger på sofaen og spiller et såkaldt first-person-shooter spil på computeren⁶⁰. Musikken fra denne scene bliver brugt flere andre steder i filmen, uafhængigt af de billeder som den "hører sammen med". For eksempel til sidst i filmen, længe efter der er klippet væk fra drengeværelset, i en sekvens hvor kameraet er rettet mod himlen. Billederne skifter her tidsfornemmelse, og skyerne flyger over himlen med kunstig høj hastighed. *Für Elise* fortsætter imidlertid på lydsiden i et roligt (adagio) tempo i teenagedrengens lidt klodsede udgave. Kilden, drengen ved klaveret, som musikken før åbenlyst var forbundet med, forlades, mens musikken spiller videre, men nu med en klar ikke-diegetisk karakter. De auditive og de visuelle elementer trækker altså i en vis forstand fra hinanden: musikken mister sin reference til filmens univers, og lyd og billed finder ind i hver sin asynkrone puls. Det skizofone rum, der således åbnes op, lader den dobbeltydighed, som filmen i øvrigt er ladet med, træde helt tydeligt frem, og de ellers oplagte kausalsammenhænge synes at blive suspenderet.

⁶⁰ Sceneriet og figurene i spillet har en slående lighed med den tidligere omtalte forgænger til *Elephant*, *Gerry*. Eric løber således rundt i et virtuelt ørkenlandskab og skyder på de to hovedfigurer fra *Gerry*-filmen.

Selvom der ikke noget sted i filmen refereres eksplicit til Columbine High massakren i 1999 (i rulleteksterne hedder det, som juraen foreskriver: Any similarity with actual events or persons is purely coincidental... etc.), er filmen helt indlysende en kommentar til denne begivenhed. I kølvandet på tragedien, var den offentlige debat præget af en nærmest hysterisk søgen efter forklaringer på hvad der kunne få to teenagedrenge til at myrde uskyldige medstuderende. Michael Moore gav sit bredt eksponerede bud med filmen *Bowling for Columbine*, hvor han mener at finde grunden til hændelsen i den amerikanske våbenlovgivning, og dermed i sidste ende får placeret skylden hos National Rifle Association og regeringen i det hvide hus. Han bevæger sig dermed inden for den traditionelle politiks referenceramme, og etablerer en subjektposition, hvor den politisk korrekte venstrefløjssympatisør (Moores kernepublikum) kan synke veltilfreds ned i biografsædet, med en sikker bevidsthed om hvordan problemet skal forstås. Problematikken afproblematiseres så at sige. Moores afproblematisering er blot en blandt mange, der hver på deres måde skaber muligheden for at forholde sig, forarget måske, men passivt til krisens realitet. Der peges på myndighederne, forældrene eller lærerne som ansvarlige, men produceres ingen nye affektive anknætningsmuligheder, og hvis der flyttes noget, er det formentlig højest en stemme ved det næste valg.

Elephant er i den forbindelse alt andet end et forsøg på at indskrive tragedien på Columbine High i en narrativ struktur, der etablerer kausale sammenhænge og udpeger begivenhedens årsager. Den har ingen ambition om at give et indblik i gerningsmændenes psyke og livsverden for derved at kunne forklare, hvordan det kunne gå så galt. Filmens specifikke sammenstykning af lyd og billede afstår fra at skabe identifikation med sine figurer – den auditive iscenesættelse af massakren placerer os hverken i gerningsmandens sted (braget) eller i ofrets (svirpet). Vi tilbydes således ikke et skræmmende (og dog pirrende) smugkig ind i "the twisted mind of a killer", og forsøges heller ikke inficeret med den desperate frygt der, gennemryster ofret.

Derimod er filmen et forsøg på at se den tilstand i øjnene, som Columbine High massakren producerer. Gus Van Sant bestræber sig ikke på at udrede og

beskrive præcis hvad det var for et handlingsforløb, der førte frem til, at Columbine High kunne eksplodere i et blodigt inferno. *Elephant* insisterer i stedet på at fastholde begivenheden i det audio-visuelle vakuum, hvor den endegyldige betydningstilskrivelse endnu ikke er indtruffet. Hvor pacificeringsstrategierne i det uendelige vedbliver at gentage, at hvis vi lader vores verdenssyn og livsform påvirke af meningssammenbrud som dette, så tilstår vi terroren og voldsforbryderne en sejr, der fastholder *Elephant*, at vi må forholde os sensitivt til begivenheden. Kun ved at se krisen i øjnene kan vi gøre os forhåbninger om at ophæve den herskende tilstands immunitet, og ændre på de affektive arrangementer der producerer den sociale virkelighed.

Til trods for at *Elephant* altså først som sidst er et politisk værk, er den blevet afskrevet som en amoralsk film, der har udnyttet Columbine High massakren til et kunstnerisk formål, men uden at tage stilling til den som politisk begivenhed. I et sådan argument sættes politik og kunst op som hinandens modsætninger, som praksisser der ikke blot arbejder i forskellige traditioner, men endvidere bør holdes skarpt adskilte, for ikke at blive moralsk anløbne. Det var præcis den samme brug af begreberne, der blev gjort gældende i forbindelse med det ramaskrig der rejste sig i kølvandet på Karlheinz Stockhausens kontroversielle kommentarer til katastrofen ved World Trade Center d. 11/9 2001. I medier verden over hævdedes det, at han ved en pressekonference i Hamburg havde beskrevet begivenhederne d. 11. september som verdenshistoriens største kunstværk⁶¹. Stockhausens forsøg på at tage hul på en diskussion af tragedien i New York, druknede øjeblikkeligt i foragelse over brugen af kunstbegrebet i sammenhæng med en politisk katastrofe.

Denne argumentation opererer netop med den forståelse, hvor politik er begrænset til at udfolde sig inde for rammerne af det parlamentariske demokratis institutioner – den lovgivende, den udøvende og den dømmende magt. Det politiske er således konceptualiseret som en særskilt, i vidt omfang professionaliseret, praksis, der arbejder i sin egen kode. Al udenomsparlamentarisk aktivitet har kun

61 Det Stockhausen egentlig havde sagt til pressekonferencen var, at planen bag attentaterne d. 11. september lod til at være Lucifers største kunstværk. *Of course I used the designation "work of art" to mean the work of destruction personified in Lucifer.*
http://www.stockhausen.org/message_from_karlheinz.html

relevans for det politiske, for så vidt som den, på den ene eller anden måde, refererer til dette magtens treenige centrum og giver sig udtryk i en kode, der er operationel inden for det politiske system. For filmen betyder det, som i Moores tilfælde, at den må adressere de politiske magthavere og udpege fejlagtige beslutninger som årsager til tingenes tilstand.

Elephant derimod, arbejder med et politikbegreb der ikke lader sig forstå inden for de rammer det traditionelle politiske system udstikker, men nærmere inden for det Félix Guattari har kaldt det etiko-æstetisk paradigme⁶². Den afviser de præmisser der normalt ellers er filmens, ved hverken at producere ren action-underholdning eller postulere en autentisk rekonstruktion af massakren. *Elephant* accepterer således ikke at etiken begrænses til et spørgsmål at opstille rationelle maksimer eller æstetikken til passiv nydelse (eskapisme), men dekonstruerer og åbner i stedet begivenheden ved at trække en diagonal på tværs af de ellers adskilte domæner.

Elephant er således et eksempel på en film, hvor lyden ikke begrænses til at understøtte og befordre det narrativ der defineres af billedsiden og dialogen. Den lader så at sige ikke blot billederne være hvad de er, men virker ved at forskyde og omkonfigurere de visuelle betydningsdannelserne.

I det følgende vil fokus være på, hvordan også den betydning der kommer til syne i noget så stationært og stabilt som en bygnings arkitektoniske udtryk, kan deterritorialiseres og sættes i bevægelse af et rums auditive iscenesættelse.

25/4 2006 Marmorkirken - lyden af et kenotafium

Den 25. april 1986 sent om aftenen nedsmeltede reaktor nummer 4 på det daværende Sovjetunionens største atomkraftværk i Tjernobyl, Ukraine. Ved denne katastrofe blev der frigivet radioaktiv stråling med en intensitet, der udgjorde en akut trussel for alle levende organismer i umiddelbar nærhed og 500.000 beboer i et område på 30 km² blev af den grund omgående evakueret⁶³. Alle ejendele, ud

62 Félix Guattari: Chaosmosis – an ethico-aesthetic paradigm

63 Kilde: Mads Eskesen: Tjernobyl, 20 år – 20 liv. Af de 500.000 evakuerede fik 140.000 aldrig lov at vende tilbage igen. Mere end 2.000 byer og landsbyer er blev endvidere jævnet med jorden umiddelbart efter katastrofen, mens omkring 100 byer blot blev forladt men ikke revet ned.

over hvad der lod sig pakke i en håndtaske, blev efterladt på stedet. Ulykken på Tjernobyl-kraftværket skabte således en zone, der helt op til i dag, fremstår som et stort undergangens kenotafium, et gravmæle på et sted hvor afdøde ikke ligger begravet, idet området ikke alene er forladt og blottet for al menneskelig aktivitet, men ud over denne forladthed, også er præget af et monumentalt fravær, i kraft af at rammerne omkring det liv der engang udspillede sig på stedet, stadig står intakte tilbage.⁶⁴

Den 25. april 2006 sent om aftenen, blev værket AION⁶⁵ opført live i Marmorkirken i København i anledning af 20 årsdagen for ulykken på kraftværket i Tjernobyl. Værket er komponeret af reallysoptagelser og billedmateriale fra den stadig hermetisk lukkede zone omkring den nedsmeltede reaktor 4, der i dag ligger indkapslet i et betonsarkofag. Værket falder i fire dele, der hver især refererer til et af de fire steder, hvor optagelserne er lavet: en kirke i landsbyen Krasno, en gymnastiksal, et auditorium og en svømmehal i byen Prypiat. De fire lokaliteter er alle steder, der oprindeligt er bygget og indrettet som samlingssteder og knudepunkter for det sociale liv i området, og derfor også steder hvor ekkoet fra fortiden i særlig grad kastes mellem væggene og således fremhæver fraværet af det liv, der var engang.

Dette fravær lader imidlertid ikke blot *tomhed* tilbage, men skaber i stedet rum for at noget andet kan blive til, og det er dette *andet* komponisten Jacob Kirkegaard har forsøgt at indfange med værket AION. Hvor musikoptagelser normalt altid vil være centrerede om, at opsamle intenderede lyde frembragt på instrumenter eller med stemmen, har det med AION altså været væsentligt at

64 At kalde zonen for fuldstændig forladt er en tilsnigelse. Til trods for at det er ulovligt at opholde sig i området uden en særlig tilladelse og at indfaldsvejene er bevogtet af militære checkpoints, er flere af de forladte landsbyer atter blevet beboede. De er i vidt omfang blevet indtaget af folk på flugt, fortrinsvis fra andre lande i regionen, ligesom flere hundrede af de oprindelige beboere der blev permanent evakuerede, har trodset forbudet og igen er flyttet ind deres gamle boliger. Kilde: Mads Eskesen: Tjernobyl, 20 år – 20 liv.

65 Titlen AION refererer i første omgang til det græske ord for *den evige tid*. Således siger kunstneren Jacob Kirkegaard selv om værket: "Værket tager udgangspunkt i de radioaktive atomers tid; tiden som strækker sig længere end vores forstand og bliver en kosmisk dimension. (...) Det er denne ubegribelige tid som lever i zonen [omkring Tjernobyl, red.]. Formålet med installationen AION er at skabe et indblik i et fragment af denne tid." (Fra www.samtidskunst.dk) Imidlertid er det værd at bemærke at AION også er en forkortelse af *Anterior ischemic optic neuropathy* - en medicinsk tilstand, der medfører synsforstyrrelser (grundet utilstrækkelig blodtilførsel til den optiske nerve). Denne forbindelse er muligvis ikke tilsigtet, men ikke desto mindre meget sigende i forhold til den analyse der vil blive udfoldet i dette kapitel.

undgå enhver udefrakommende, "kunstig" lydkilde, der atter ville kunne fortrænge det *andet*, der er opstået i fravær af hverdagslivet omkring Tjernoby. Optageteknikken har derfor været simpel: en mikrofon er blevet stillet op i midten af det forladte rum for ganske enkelt at optage lyden af stedet i et afgrænset udsnit på 10 minutter. Denne optagelse af rummets egenlyd er så blevet afspillet tilbage ud i samme rum, og samtidig igen blevet opfanget af mikrofonen, resulterende i en optagelse af den resonans der opstår, når rummets lyd så at sige kastes tilbage ud i rummet. Denne nye optagelse nummer to er så atter simultant blevet afspillet og optaget, og så fremdeles lag på lag, indtil der er opstået et komplekst udtryk, sammenvævet af et væld af toner, overtoner og droneagtige undertoner. Hver af værkets fire satser udgøres således af lyden af et rum, der ved gentagende repetitioner forskudt i tid, kommer til at interferere med sig selv. Hvad der umiddelbart kunne forekomme som et rums simple baggrundstone, viser sig i AIONs manipulering, at være et kompleks sammensat af et hav af forskellige frekvenser, der nu træder frem som distinkte og hørbare. Til trods for at det i en vis forstand blot er lyden af det samme rum der gentages og gentages, omformes det auditive udtryk ved hver forskydning, og skaber dermed en sammensat komposition der overskrider hvad der måske umiddelbart kunne forekomme som en banal registrering af *ingenting*.

Ved opførelsen af AION i Marmorkirken d. 25. april var hver sats bygget op på en måde, så lagene i lydoptagelserne blev lagt på kronologisk i den rækkefølge som de oprindeligt blev optaget i, således at udtrykket tiltog gradvist i kompleksitet og man derved kunne følge de transformationer, det pågældende rums lyd undergik i takt med de stadige repetitioner. Værket blev afspillet på et 18-kanals lydanlæg, med højttalerne placeret i to cirkler langs væggen i den runde kirke – en i gulvhøjde og en i loftet.

At sidde i Marmorkirken

Marmorkirkens rum er, i lighed med andre kirkerum, præget af en åbenbar symbolik, der lader stedet med en distinkt betydning. Rent visuelt er rummet særlig domineret af to objekter, dels alteret med korset, der retter fokus fremad i kirken,

og dels den enorme kuppel der vender blikket opad mod himmelen. Marmorkirken udgør i den forstand et gennemfuret rum, hvor al opmærksomhed og energi bevæger sig ad to akser – en horisontal der går fra bagerst i kirken og frem mod alteret og en vertikal der går fra gulvet mod kuplens zenit og videre peger på det der ligger på den anden side af loftet, det hinsides. Der er ikke nogen transversale akser, der gør sig gældende i Marmorkirken - ingen linier der gennemskærer rummet på tværs og tiltrækker sig opmærksomheden på en måde, der bryder med de entydige vertikale og horisontale akser, og i den forstand befinder det gudstjenende subjekt sig i et strengt todimensionalt rum.

Også lyden i rummet er organiseret i forhold til disse to akser. Den primære lydkilde, orgelet, er placeret bagerst i kirkerummet og blæser lyd ud, der for det første forplanter sig frem i kirken op mod alteret, og dernæst frembringer et langt ekko, der synes at bevæge sig opad og forsvinde i kuppelen. Menighedens sang bevæger sig på samme måde *frem* i kirken og *op* i kuppelen og understøtter dermed dette mønster for lydens udbredelse. Musikken i kirkerummet producerer på den måde en opmærksomhed, der bevæger sig i de samme to dimensioner, den vertikale og den horisontale: Den horisontale opmærksomhed bevæger sig i niveau med menigheden, og involverer dermed det mellem menneskelige, (det sociale,) det samfundsmæssige og det hverdagslige, mens den vertikale opmærksomhed retter sig mod noget, der ligger uden for denne verden og uden for den tid, der konstitueres af det sociale.

Den gudsforestilling der således produceres i dette kirkens furede rum, kendetegnes ved:

1. På den horisontale akse at udgøre et fokuspunkt, der udstikker en retning den gudstjenende kan orientere sig efter, ikke blot i kirkens rum (alteret og korset) men også i livet generelt. Der genereres således en forestilling om en Gud der har karakter af et alment, etisk princip, der klart udpeger, hvad der bør handles med hen-blik på, og dermed udstrækker kirkens furede rum til også at gøre sig gældende i samfundet uden for de mure, der afgrænser kirkerummet. Den

vertikale akse vedrører som sagt også det mellemmenneskelige, men det er medmennesket i ganske særlig anonymiseret udgave, der produceres i det furede rum. De øvrige kirkegængere er udelukkende synlige fra ryggen og vender alle ansigtet mod alter og kors – medmennesket fremtræder således som en generaliseret næste, der befinder sig i den samme gudsrelation som den gudstjenende selv.

2. På den vertikale akse at træde frem som et åndeligt væsen, der transcenderer det verdslige og befinder sig i det hinsides. Kirkegænger på bænken kommer dermed til at referere til en metafysisk skaber, som er årsag til- og holder hånden under eksistensen. Det betyder endvidere at den gudstjenendes forhåbninger for fremtiden, ultimativt bliver rettet mod udfrielse fra det timelige og dennesidige og vendes i retning af (gen)forening med det guddommelige og en sandere eksistens i det evige og hinsides.

Det er dette rum man som koncert- og kirkegænger træder ind i d. 26. april forud for opførelsen af AION. Man sætter sig på bænken (der er naglet fast til gulvet) i den eneste mulige position – ryggen mod udgangen og ansigtet mod alteret – og indskrives i de ovenfor beskrevne relationer, kirkerummet udstikker. Umiddelbart inden værket opføres, slukkes alt lys i lokalet i nogle få sekunder, for igen at tone langsomt frem i de første minutter efter, at AION har taget sin begyndelse. Da rummets konturer gradvis viser sig igen, nu ledsaget af en helt anden lydsætning end den de sidst var synlige i, synes det at have skiftet karakter – den symbolske overkodning, der definerede stedet, begynder at fortage sig.

Kirken fyldes med lyd, men det er ikke muligt at udpege nogen præcis lydkilde. Der er, som allerede nævnt, 18 af slagsen fordelt rundt i lokalet, hvilket er nok til, at det menneskelige øre ikke kan skelne dem fra hinanden og identificere nogen enkelt kilde som udgangspunktet for de frekvenser, der udbredes i rummet. Det opleves med andre ord som om, at lyden kommer alle steder fra og udbreder sig i alle retninger – der peges ikke tilbage på noget ophav og heller ikke frem mod nogen endelig destination. Det bevirker, at de fokuspunkter den gudstjenende før orienterede sig efter og dermed forstod sig selv i forhold til, mister deres dominans.

I det rum AION skaber, er det ikke længere muligt at fikserer hvor i rummet det vigtige foregår, og bestemme hvor dén autoritative betydningskondenseringen finder sted - det auditive tyngdepunkt er derimod dynamisk og synes hele tiden at forskydes og bevæge sig rundt i det soniske felt værket danner. De entydige linier der før gennemfurede rummet og organiserede opmærksomhedsproduktionen opløses lidt efter lidt, og den gudstjenende⁶⁶ kan ikke længere indplaceres som et punkt i det todimensionale koordinatsystem, der var defineret i forhold til alter og kuppelzenit. I stedet skabes der et glat rum, hvor der for det første ikke gives nogle klare pejlemærker for opmærksomheden og et rum der dernæst i en hvis forstand lukker sig om sig selv, idet det ikke peger ud over sig selv og finder sin begrundelse i en transcendens. Disse forhold har således betydning for den gudsforestilling der produceres i rummet. Subjektpositionen der i det furede rum blev til i en relation til Gud, som henholdsvis etisk diktum (alteret) og metafysisk instans (kuppelen) dekonstrueres, og den gudsforestilling der i stedet træder frem i rummet, har nærmere karakter af et eksistentielt vilkår.

Denne opløsning af rummets opmærksomhedsvektorer, lader også de medgudstjenende træde frem på en andenledes måde. Efter hånden som AION indtager rummet, begynder kirkegængerne at lade blikket vandre rundt i kirkerummet, for dernæst også at vende hovederne og dreje sig rundt på bænkene (i det omfang konstruktionen tillader det). Hvor kroppene før var organiserede i forhold til et ensartet, rigtigt mønster, begynder de at orientere sig forskellige steder hen i rummet, og ikke mindst mod hinanden. Man er ikke længere alene konfronteret med de andres nakke, men sidder derimod ansigt til ansigt med en del af de øvrige gudstjenende. Dvs. at fra at have været en generaliseret næste, får de øvrige i kirken karakter af, ganske vist ukendte, men ikke desto mindre konkrete medmennesker. Dette forhold træder særlig tydeligt frem i pauserne mellem de fire satser, hvor kirkerummet igen fyldes af stilhed. I løbet af det minut pauserne ca. varer, begynder man atter at ane det furede rums konturer og derfor at orientere

⁶⁶Når termen *gudstjenende* igennem hele dette kapitel bruges i stedet for *kirkegænger*, *koncertgænger* eller bare *publikum*, er det for at pege på at produktionen (og transformationen) af en gudsforestilling forudsætter, at den gudstjenende forstår sig selv netop som sådan, det vil sige som et subjekt der træder ind i en relation til en Gud. Mange af de tilstedeværende ved opførelsen af AION d. 26. april, har givetvis ikke haft oplevelsen af at befinde sig i et religiøst kodet rum, men blot betragtet kirken som en koncertsal, der givet de særlige akustiske forhold er særlig velegnet til denne type koncert.

sig i forhold til de to vinkelrette akser. Man får dermed øje på medkirkegængerne, der ikke længere indtager positionen som anonymiserede gudstjenende, men i stedet træder frem som personer. Der opstår den særlige, lettere ubekvemme intimitet, der kan opstå når der bliver stille, mens fremmede mennesker er sammen.

Endvidere kendetegner det AION, at værket ikke, som det ellers normalt er gældende for (kirke)musik, er metrisk inddelt, bygget op af enkelt toner med præcise nodeværdier, der afløser og overlapper hinanden. AION er komponeret af store, sammenhængende klangflader, der gradvis, efterhånden som lagene lægges oven på hinanden, modulerer og flytter sig rundt i rummet. Disse flader brydes ind imellem af genkendelige reallyde fra det første af de optagede spor/lag (vand der drypper etc.), men disse brud, der ganske vist indstifter en vis puls og en rytme, markerer ikke nogen regularitet og producerer ikke tilbagevendende cykler eller underopdeler værket i identiske taktenheder. Der indfinder sig altså en rytme i den zone, som udspændes af AION på trods af fraværet af en metrisk regularitet – eller måske netop i kraft af dette fravær: "It is the difference that is rhythmic, not the repetition, which nevertheless produces it: productive repetition has nothing to do with reproductive meter (...) Meter is dogmatic, but rhythm is critical"⁶⁷

Bruddene giver således ikke anledning til, at der opstår et refræn⁶⁸ værket organiseres omkring. Eller rettere: der opstår ikke hvad Gilles Deleuze kalder det territorialiserende refræn, der atter ville kunne gennemføre rummet. I stedet iværksætter AION en bevægelse, hvor det territorialiserende, monterede (*assembled*) refræn afløses af et kosmisk, maskinelt ditto.⁶⁹ Der rides ikke nye fure op, og installeres ikke nogen ny overkodende moralitet men skabes i stedet et åbent og dynamisk rum.

67 Gilles Deleuze: *1837: Of the Refrain, in a thousand plateaus*, p. 313

68 Refræn kommer af latin, *re-* (gen-) og *frangere* (bryde), og betegner dermed den regelmæssigt tilbagevendende blok af toner der opdeler de øvrige toneforløb. I komposition af sange, markerer refrænet det sted som resten af sangen dels er bygget op omkring og dels henter sin betydning i.

69 Gilles Deleuze: *1837: Of the Refrain, in a thousand plateaus*, p. 350

Konklusioner

"It's wrong to ask, "What is the incentive for people to create?" It's an emergent property of connected human minds that they do create. (...) The question to ask is, "What is the resistance of the network?"

Eben Moglen: *Freeing the Mind: Free Software and the Death of Proprietary Culture*

"To be an artisan and no longer an artist, creator, or founder, is the only way to become cosmic, to leave the milieu and the earth behind."

Gilles Deleuze: *1837: Of the Refrain, in a thousand plateaus*, p. 345

Som det fremgår af metodekapitlet (se side 68), vil konklusionen i denne afhandling ikke være udformet på helt samme måde, som den normalt er i et problemorienteret projektarbejde. Konklusionen vil derimod udgøre et selvstændigt kapitel, der vil forholde afhandlingens to hovedelementer til det skisma, der indledningsvist blev ridset op i motivationen.

Afhandlingen er bygget op over to hoveddele, der optegner hver deres bevægelse. I element 1 er anliggendet at undersøge subjektet og det sociale som årsag til eller betingelse for tilblivelsen af auditive udtryk. I element 2 er bevægelsen den omvendte, nemlig auditive udtryk som årsag til eller betingelse for tilblivelsen af subjektet og den sociale realitet.

I element 1 er der således sat fokus på dét autonome, skabende subjekt, som er hovedpersonen i den moderne tilblivelsesmytologi, og som loven vedrørende intellektuel ophavsret også sætter som sin omdrejningsfigur. Denne forestilling om subjektet som den kreative udviklings ophav dekonstrueres, og den direkte kausalitet som mytologien etablerer mellem værk og kunstner, produkt og producent brydes. I stedet for at opholde sig ved punktet, der angives som de kreative nybruds udspring (subjektet), foreslår element 1, at den kreative udvikling begribes som en bevægelse, som det produktive subjekt kan sætte sig i forbindelse med og tage aktiv del i. Altså en bevægelse der ikke defineres i forhold til fikspunkter, men forstås som en kontinuerlig tilblivelsesproces.

Element 1 afviser dermed en entydig årsagssammenhæng mellem kunstner og værk, hvor kunstneren udpeges som årsag til værket, og introducerer i stedet en tankefigur fra den samiske yoiktradition, hvor yoikeren nok anerkendes som producent (lydbølgerne udspringer fra den yoikendes strubehoved), men ikke som kunstner der er den direkte årsag til et værk. Yoikeren har således del i yoikens begivenhed men udpeges ikke som årsag til den. Det ville i den forbindelse derfor være udtryk for en misforståelse at gøre krav på eksklusivt ejerskab.

I element 2 er ærindet at vise, hvordan auditive udtryk ikke blot er at betragte som produkter, der bliver til som resultatet af en kreativ proces. De fungerer i lige så høj grad, som det Nicolas Bourriaud kalder subjektiveringsvektorer, det vil sige som et aktivt element i formningen af subjekter. De vestlige samfund er i høj grad prægede af en optocentristisk kultur, hvor det menneskelige blik derfor spiller en central rolle i konstitueringen af det sociale. Disse visuelt betingede faste konfigurationer kan auditive udtryk og lyddesign medvirke til at ombryde og sætte i bevægelse. Det vil i praksis sige, at lyd rummer potentialet til at modaktualisere det visuelle hegemonis stabile identiteter, og i yderste instans medvirke til at producere nye måder at være til på som menneske.⁷⁰ Lyd kan således betragtes som biopolitikens produktionsfaktor par excellence.

Givet det felt, der således rides op gennem element 1 og 2, kan der ikke meningsfuldt udpeges en autonom, selvrådende skaber eller nogen anden identitet som årsagen til den kreative udvikling. Som Henri Bergson formulerer det: "... *there is change, but there are not things which change.*"⁷¹ Og man kunne tilføje, der er forandring, men ikke *nogen* der forandrer. Såvel det auditive udtryk som subjektet, det der af *common sense* identificeres som henholdsvis produkt og producentet, tager aktivt del i tilblivelsens begivenhed. Netop af den grund er element 1 og 2 navngivet, som de er. At de for det første er benævnt elementer og for det andet har identiske titler, markerer at de til sammen udgør en enhed, der skiller sig ud fra resten af afhandlingen. En enhed der, med to forskellige analytiske snit, forsøger at skitsere tilblivelsens begivenhed og den kreative dynamik, der virker på tværs af den "sunde fornufts" afgrænsninger. Element 1 og 2 tegner således en chiasmisk figur⁷², ved at lade to modsatrettede bevægelser skære

70 Det er vigtigt at understrege at pointen ikke her er at erklære de visuelle kunstarter for mindreværdig og konserverende endsige voldige. Ej heller at udråbe hørelsen som den gode sans og synet som den onde. Som Gilles Deleuze siger om lyd: "*Since its force of deterritorialization is the strongest, it also effects the most massive of reterritorializations, the most numbing, the most redundant.*" (Deleuze: a thousand plateaus, p. 348). Hensigten i denne sammenhæng er således ikke at indstifte et sansernes hieraki, men derimod at pege på nogle grundlæggende forskelle i de to perceptionsmodi.

71 Henri Bergson: "The Creative Mind", i "key writings", p. 261

72 Anvendelsen af den chiasmiske figur er inspireret af Maurice Merleau-Ponty og Luce Irigaray, der begge har beskiftiget sig med Figuren. Irigaray kritiserer i *Elemental Passions* Merleau-Ponty for hans fremstilling af subjektivitet som noget der produceres i en chiasmisk vekselvirkning mellem *kødet* og

hinanden i begivenhedens midte.

Chiasme betyder 'krydsstilling' eller 'korsstilling'. Etymologisk kommer ordet af det græske bogstav *chi*, der i det græske alfabet skrives χ og dermed som figur tegner chiasmets korsstilling. Inden for litteraturvidenskaben benævner et chiasme en gentagelse af modstillede ord i omvendt rækkefølge, eller en gentagelse af den grammatiske struktur i udtryk, der indeholder ord-modstillinger.

En kiastisk struktur tillader således afhandlingen, at lade to forskellige læsninger af tilblivelsens begivenhed, der umiddelbart gensidigt ville udelukke hinanden, sameksistere og mødes i tilblivelsens begivenhed. Chiasmet opløser de entydige årsagssammenhænge, ikke ved at negere dem, men ved i stedet at skabe en midte, hvor begivenheden kan udfolde sig.

Imidlertid er det også værd at lægge mærke til at bogstavet χ ikke tegner et fuldstændig symmetrisk kryds, men at armene i begge ender beskriver en buende bevægelse, der indikerer at de formationer, der gennemløber den chiasiske bevægelse, undervejs trans-formeres eller vrides, således at betydningen forskyder sig. Det vil med andre ord sige, at resultatet af en kreativ proces ikke kan reduceres til de produktionsfaktorer, der var udgangspunktet. Tilblivelsens begivenhed er derimod en differentieringsproces, hvor der sættes en kvalitativ forskel (*a difference of kind*), hvilket vil sige at forestillingen om tidens teoretiske reversabilitet derfor også må falde.

At tilblivelsens begivenhed er kendetegnet ved en sådan chiasisk dynamik har en række vigtige implikationer for loven om ophavsret. Ophavsretslovgivningen kan, for så vidt at den som sit eksplicitte formål har at kontrollere kreativiteten og udpege identiteter (rettighedshavere), hævdes at have rod i det visuelle hegemoni.

verden, idet hun mener at det kropsbegreb der er omdrejningpunktet i Merleau-Pontys filosofi er domineret af visuelle perceptioner og et fravær af taktile. Resultatet er ifølge Irigaray en tænkning der er falocentristisk og derfor tilbøjelig til at være kontrollerende og voldelig. Imidlertid synes såvel Merleau-Ponty som Irigaray at operere med en fundamental chiasisk ontologi som denne afhandling ikke kan tilslutte sig. Den chiasiske struktur i denne sammenhæng har ikke i den forstand en ontologisk status, men er resultatet af et analytisk snit af handlingen lægger. Det vil sige, at den chiasiske figur først tegner sig, idet der formuleres en specifik interesse i at undersøge hvordan subjektet forholder sig til de auditive udtryk der produceres. Tilblivelsens begivenhed er som sådan en langt mere kompleks størrelse end den chiasiske struktur kunne antyde.

Håndhævelsen af den intellektuelle ophavsret lægger beslag på en mængde ressourcer, der bruges på at dominere tilblivelsens begivenhed, bemestre sig den og udpege den som ejendom, der knytter sig til et subjekt. Givet tilblivelsens chiasiske dynamik, er det ressourcer der, i forhold til at understøtte den kreative udvikling, synes spildte. Hvis målet er at iværksætte innovative differentieringsprocesser, og skabe rum for at begivenheden kan udfolde sig, forekommer det langt mere produktivt at forholde sig lyttende, receptiv (hvilket ikke er det samme som passiv) og tage del i tilblivelsen begivenhed. Det er imidlertid langt fra en sådan indstilling den gældende jura vedrørende intellektuel ophavsret ansporer til. Der er dog, som tematiseret i den indledende motivation, en række bevægelser der de senere år har udfordret den herskende opfattelse af ophavsret.

Et eksempel: ccmixter.org

Blandt de fænomener der opererer med en retsorden, der adskiller sig fra den statslige lovgivning, er hjemmesiden ccmixter.org. Siden er en musikremixingtjenste, hvor al materiale automatisk lægges op under Creative Commons-licens⁷³. Det grundlæggende princip er yderst enkelt og består i at enhver har adgang til at up- og downloade audio-filer på siden, og at alle brugere i øvrigt har ret til frit at omorganisere, manipulere og redigere det uploadede materiale, som de måtte have lyst til. Den eneste mulige begrænsning man kan pålægge remixere er, at materialet man har uploadet ikke bliver udnyttet til kommercielle formål.

Således er den skarpe adskillelse mellem producent og konsument, som gør sig gældende i forbindelse med den traditionelle distribution af musik (Cder der langes over en disk) ophævet, hvilket endvidere betyder, at det ikke længere er muligt at fastlægge, hvornår en sang eller et nummer har fundet sin endelige form. Eller rettere: selv om der konstant skabes kompositioner, og nogle af disse opnår udbredelse og bliver referencepunkter, er alle spor principielt til forhandling og uophørligt i færd med at blive til. Der gives ikke nogen autoritativ kunstner, der kan

⁷³ Creative commons er et initiativ startet af juristen Lawrence Lessig. Projektet har til hensigt at tilbyde "...free tools that let authors, scientists, artists, and educators easily mark their creative work with the freedoms they want it to carry." Kilde: <http://creativecommons.org/>

sætte det endegyldige punktum.

Dette udviklingsprincip er således grundlæggende uhierarkisk opbygget uden én centralt placeret person eller gruppe, der ud- og gennemtænker projekterne i deres helhed og dermed fastlægger den overordnede arkitektur. Der dannes en porøs brugergrænseflade, og materialet er derfor langt nemmere for langt flere at gøre noget med. Som krop betragtet danner materialet på ccmixer.org således en flade med et utal af fleksible ankoblingspunkter. Hjemmesiden udgør et løstkoblet netværk, der ikke som sådan refererer til én central koordinerende instans, men tvært imod sammentrækker flere divergerende agendaer og intentioner, der samles omkring udviklingen af fælles projekter. Der er med andre ord ikke noget centrum, der samler trådende og overkoder resten af netværket. Det betyder ikke, at udviklingen er retningsløs og kaotisk, men derimod at retningen og den organisatoriske orden emergerer efter hånden som projekterne udvikler sig.

Ccmixer.org er således et eksempel på en ikke-proprietær kreativitet, hvor den kreative bevægelse ikke straks reterritorialiseres på det autoritative, enerådende subjekts krop. I højere grad end den proprietære praksis, der sanktioneres af den gældende lov om intellektuel ophavsret, synes den praksis, der kommer til udfoldelse på ccmixer, i stand til at skabe rum for tilblivelsens begivenhed.

Metodiske overvejelser

Metodebegrebet bærer på en dobbelt betydning: dels foregriber det den vej der skal følges, dels, retrospektivt, begriber det den vej der blev fulgt. Herved tjener et sådant forehavende to formål, idet det, for det første, foregriber de begreber og teorier en opgave vil gøre brug af, og, for det andet, opruller opgavens kontinuitet. Endvidere vil sådanne metodiske udredninger i samme forbindelse sigte på at lave en skarp sondring mellem teori og empiri, idet indstiftelsen af denne distinktion agererer mulighedsbetingelse for at forholde sig til spørgsmål vedrørende projektets reliabilitet og validitet.

Denne sondring bliver imidlertid problematisk, når skriften anskues som en eksperimenterende praksis, der organiserer sit materiale uden indstiftelsen af et allerede forudgivent plan, der skulle give denne organisering legitimitet.

Det er derfor her på sin plads at præcisere, hvorfor den her producerede form ikke er blevet til på baggrund af en traditionel metodik, og samtidig søge at skitsere, hvad der forstås herved. Det bliver derfor indledningsvist væsentligt at stille spørgsmålet: hvad er det i det hele taget, der karakteriserer "metodens" måde at organisere på?

Enhver metode synes at kunne karakteriseres som følger: nogen siger noget om nogen (eller noget andet), i kraft af noget tredje. Dette tredje er metoden. Metoden er det, der indstifter kriteriet og begrundelsen for, at noget er sandt eller falsk. Den er derfor, det der udefra regulerer forholdet mellem, det der siges, og de kriterier der kan gives for, at det der siges er sandt.

I samfundsvidenskabelige sammenhænge generelt, og i særdeleshed i forbindelse med projektarbejdsformen, synes kravet om metodiske refleksivitet at fordrer, at man begrunder en given skrifs legitimitet gennem en klargørelse af de anvendte teories paradigmatisk tilhørsforhold. Der er således forskellige paradigmer, man som studerende kan vælge at skrive sig ind i og/eller positionere sig i forhold til. Paradigmer, der alle sætter henholdsvis teori og empiri som noget bestemt, men ikke desto mindre stadig godtager denne distinktion, med den forskydning paradigmebegrebet indstifter.⁷⁴ Det bliver derfor muligt at tale om både teori og empiri i flertal, idet de forskellige paradigmatisk tilgange angiveligt er det, der regulerer, hvad der kan gælde som henholdsvis teori og empiri.

Samtidig med vidensbegrebets generelle relativisering ser vi derfor en simultan og hertil knyttet forskydning i retning af metodebegrebets relativisering, idet der ikke bare er forskellige teorier inden for natur-, samfunds- og humanvidenskab, men samtidig også finder en udparcellering sted af forskellige tilgange til studiet af det naturlige, sociale og humane, idet de hertil knyttede videnskaber selv foretager yderligere interne differentieringer.

Hvad der i denne sammenhæng synes lidet reflekteret, er det forhold, at paradigmebegrebets popularisering indenfor samfundsvidenskaberne er foranlediget af videnskabsteoretikeren Thomas Kuhn, hvis værk, "Videnskabelige revolutioner", imidlertid udelukkende behandler naturvidenskabelige revolutioner.

Selvom paradigmebegrebets appropriation i samfundsvidenskabelig sammenhæng synes at have været ensbetydende med "plads til pluralistisk tænkning", er det i denne forbindelse vigtigt at fremhæve, at dette begrebs indtog, som overbegreb og metateoretisk referentialitet for de socialvidenskabelige teorier, samtidig synes at have bundet tanken til et bestemt repræsentationelt anliggende. Hermed sigtes til, at paradigmebegrebet, på trods af dets evne til at rumme stort set alle samfundsvidenskabelige teoriretninger, synes at indebære, at enhver teoris skæbne er at repræsentere det foreliggende. Paradigmebegrebet synes således at

⁷⁴ Denne forskydning indebærer, at man kun kan tale om paradigme-produceret og -afhængig sandhed. Enhver videnskabelig teori finder således sin berettigelse og sit gyldighedskriterium indenfor et bestemt paradigme.

reproducerer distinktionen teori/empiri på et andet abstraktionsniveau, idet teorien om videnskabelige revolutioner producerer teori om teorier (der i denne forbindelse derfor får karakter af empiri).

Man kunne i denne forbindelse derfor indvende at metodeafsnit, der reflekterer en given opgaves teoretiske forankring og paradigmatisk tilhørsforhold, reproducerer det repræsentationelle anliggende, og derfor på ingen måde tematiserer den givne opgaves præmisser og forudsætninger på neutral grund.

Metodeafklarende svar og paradigmatisk begrundelser for valg af fremgangsmåde synes derfor først og fremmest at reproducerer en bestemt common sense tilgang til hvad det vil sige at bedrive videnskab. En common sense tilgang, der tror sig i stand til at reflekterer omsætteligheden i og valget af de videnskabelige teorier i et tilstræbt neutralt sprog. Denne praksis synes samtidig også at have givet anledning til den forestilling, at man, umiddelbart inden man vælger "sin teori", skulle befinde sig på teorifri grund. Som om valget af teori var foregribet af en umiddelbart forudgående teorifri situation, der skulle tillade én at foretrække en teori frem for en anden – på neutral grund? Det omvendte synes snarere at være tilfældet: teorier har det med at vælge os.

Den eksperimentelle praksis

Ikke desto mindre er det stadig på sin plads med en udlægning af den metodiske tilgang i denne afhandling. En udlægning, der, på trods af at den ikke kan hæve sig over den hidtil producerede skrift og give den berettigelse, peger i retning af det foreliggende eksperiments karakter. En sådan udlægning bliver derfor snarere en yderligere forskydning, end etableringen af et grundlag. Men hvorledes udlægge en sådan praksis; hvordan retrospektivt give den præcision? Måske er Michel Foucault den der mest præcist har ramt det, der kendetegner eksperimentets praksis:

"I am an experimenter and not a theorist. I call a theorist someone who constructs a general system, either deductive or analytical, and applies it to different fields in a uniform way. That isn't my case. I'm an experimenter in the

sense that I write in order to change myself and in order not to think the same thing as before. (...) What I've written is never prescriptive either for me or for others – at most it's instrumental and tentative."⁷⁵

Det traditionelle problemorienterede projektarbejde synes uegnet til at iværksætte en sådan eksperimenterende praksis. Det opererer ved at installere et allerede præetableret problem der kalder på entydige svar. Til det formål etableres et teoretisk apparat, der kan processere en given empiri og efterfølgende præsentere det svar, hvis udfaldsrum allerede var defineret af problemformuleringen. Det efterspurgte svar bliver således leveret, men teorien forbliver den samme og den projektskrivende kan således fortsætte upåvirket som hidtil - "to think the same thing as before".

Den eksperimenterende praksis kan ikke arbejde ved hjælp af et effektivt, men immunt, teoriapparat men må derimod forholde sig improviserende til sit materiale. Det vil sige at skiften må bevare en sensitivitet i forhold til de fænomener den sætter sig i forbindelse med, eller med Deleuzes ord "... join with the world, or meld with it".⁷⁶ Det betyder også at det konkluderende kapitel ikke kan udgøre en endelig resultatopgørelse, der reducerer tekstens begivenhed til enkle handlingsanvisninger. Konklusionen må derimod fortsætte den eksperimenterende praksis og sætte nye møder i stand, der kan sende skriften i en ny retning.

Foucaultcitateret ovenfor giver dermed ikke bare præcision til den praksis, der her har tegnet sig. Det giver også anledning til at tematisere, hvorledes denne praksis har gjort brug af forskellige begreber og andre delkomponenter fra diverse sammenhænge; sammenhænge hvis radikale forskellighed har givet eksperimentet dets sammensatte karakter. Disse delmomenter og begreber er først og fremmest blevet selekteret og sammensat efter en fornemmelse for, hvorvidt de kunne bidrage til at indstifte bevægelse i de begrebskomplekserne der har været tekstens anliggende. I denne forbindelse er skriften blevet sat i forbindelse med så forskelligartede komponenter som en yoiktradition, en film, en lydinstallation, etc.

75 "Interview with Michel Foucault" s. 240 i: "Power – Essential works of Foucault" (red. af James D. Faubion).

76 Gilles Deleuze: 1837: Of the Refrain, in a thousand plateaus, p. 311

Kriteriet for skriftens organisering har derfor først og fremmest været fokuseret på, hvorvidt der, i de begreber, sociale processer og fænomener skriften i denne sammenhæng er gået i forbindelse med, har været genereret en intensitet, der kunne løsrive eller omorganisere en given konstellation således at skriften blev sendt i en ny retning.

Disse tanker og begreber er mestendels løbende blevet introduceret i de sammenhænge, hvori de dukker op. De er bevidst ikke blevet præsenteret i et sammenhængende teori-afsnit, med henblik på efterfølgende applikation ("... og jeg vil nu tage "Deleuze-brillen" på ...), idet en sådan tilgang ikke bare ville stride os og, formentlig også, dem imod, men også, som nævnt, hæmme den eksperimentelle karakter, der her har været drivkraften.

Litteraturliste

- Barthes, Roland: *Forfatterens død og andre essays*, Gyldendal 2004.
- Barthes, Roland: *Mytologier*, Gyldendal, København 1996.
- Bergson, Henri: *The Creative Mind*, trykt i udvalg i: Pearson, Keith Ansell & Mullarky, John: *Bergson – Key Writings*, Continuum 2002.
- Bourriaud, Nicolas: *relationel æstetik*, Det Kongelige Danske Kunstakademi 2005.
- Cambridge Modern History*, Cambridge University Press. Cambridge 1903.
Kan endvidere findes i Universitæt Mannheims online tekstsamling på
<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/cmh/cmh.html#cmh1>
- Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*, Columbia University Press 1994.
- Corbett, J. Martin: *Sound Organization: A brief history of psychosonic management*. In: *ephemera – theory in politics and organisation*, Volume 3, number 4 (November 2003).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Anti-Oedipus – capitalism & schizophrenia I*, Continuum 1983.
- Deleuze, Gilles: *a thousand plateaus – capitalism & schizophrenia II*, Continuum 1987.
- Deleuze, Gilles: *Bergsonism*, Zone Books 1988.
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2 – The Time-Image*, Continuum 1985.
- Dyer, Geoff: *But Beautiful – a book about Jazz*, Vintage 1992.
- Dyer, Geoff: essay uden titel, in Abou-Khalils, Rabih: *Arabian Walz*, Enya Records 1996.

- Eskesen, Mads: *Tjernobyli, 20 år – 20 liv*, Informations Forlag 2006.
- Favrholdt, David: *Æstetik og filosofi*, Seks essays, Høst & Søns Forlag 2000.
- Foucault, Michel: *Power: Essential Works of Foucault, 1954-1984*, New Press 2001.
- Foucault, Michel: *The birth of the clinic*, Routhledge 1997.
- Foucault, Michel: *The Political Technology of Individuals*, In: *Power*, The Penguin Press 1988.
- Gaski, Harald: *The secretive text: Yoik Lyrics as Litterature and Tradition*. In: *Sami Folkloristics*, J Pentikäinen (ed.), NFF Publications 6, Turku 2000.
Er endvidere tilgængelig på
<http://www.hum.uit.no/nordlit/5/gaski.html>
- Gaski, Harald: Essay uden titel, in Boine, Mari: *Radiant Warmth*, Polygram 1996.
- Guattari, Félix: *Chaosmosis – an ethico-aesthetic paradigm*, Power Publications 1995.
- Hardt, Michael: *Affective Labour*
Tilgængelig på <http://makeworlds.org/node/60>
- Jay, Martin: *In the Empire of the Gaze: Foucault and the denigration of vision in twentieth-century French Thought*. In: David Couzens Hoy: *Foucault: A Critical Reader*, Blackwell Publishers Ltd. 1986.
- Jordan, Randolph: *The Echopeople: Reflections on the Concept of Echolocation in Gerry: Part 1 & 2*.
Tilgængelig på:
http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/gerry3_pt1.html
http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/gerry3_pt2.html
- Jordan, Randolph: *Squalid Infidelities Part 1 & 2*.
Tilgængelige på:
[_http://www.synoptique.ca/core/en/articles/squalid/](http://www.synoptique.ca/core/en/articles/squalid/)
<http://www.synoptique.ca/core/en/articles/squalid2/>
- Kuhn, Thomas S.: *Videnskabens revolutioner*, Fremad 1973.
- Kulturministeriet og Erhvervsministeriet: *Danmarks kreative potentiale - Kultur- og erhvervspolitisk redegørelse 2000*.
Er endvidere tilgængelig på
<http://www.oem.dk/publikationer/html/kulturerhv/default.htm>
- Langkjær, Biger: *Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film*, Museum Tusulanums Forlag 2000.

Lazzarato, Maurizio: *Immaterial Labour*

May, Todd: *How might one live, I Gilles Deleuze. An Introduction*, Routledge 2005.

McKibbin, Tony: *Too Cool for School: Social Problems in Elephant*, 2004.

Tilgængelig på: <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/elephant.html>

Melville, Herman: *The Poems of Herman Melville*, Kent State University Press 2000.

Mirzoeff, Nicholas: *What is Visual Culture*. In: *The Visual Culture Reader*, Routledge 1998.

Moglen, Eben: *Freeing the Mind: Free Software and the Death of Proprietary Culture*.

Tilgængelig på: <http://emoglen.law.columbia.edu/publications/maine-speech.html>

Nietzsche, Friedrich: *Beyond Good and Evil*, Project Gutenberg 2003, Etext-No. 4363.

Tilgængelig på: <http://www.gutenberg.org/etext/4363>

Ondaatje, Michael: *The Conversations. Walter Murch and the art of editing film*, Knopf 2002.

Ortega y Gasset, José: *Synspunktet i kunsten*, Brøndums forlag 1968.

Raymond, Eric Steven: *The Cathedral and the Bazaar*.

<http://www.catb.org/~esr/writings/cathedral-bazaar/cathedral-bazaar/>

Schafer, R. Murray. *The Tuning of the World*, McLeland and Stewart 1977.

Schumpeter, Joseph A.: *Entrepreneurship as Innovation*, Kap. 2 fra *Theory of Economic Development*, 1934, in: Swedberg, Richard (ed.): *Entrepreneurship – The Social Science View*, Oxford University Press 2000.

Schumpeter, Joseph A.: *Preface to the Japanese Edition of "Theorie Der Wirtschaftlichen Entwicklung"*, 1937, in: Schumpeter, Joseph A.: *Essays on Entrepreneurs, Innovations, Business Cycles, and the Evolution of Capitalism*, Transaction Publishers 1991.

Scott, Neera: *Sublime Anarchy in Gus Van Sant's Elephant*, 2005.

Tilgængelig på: <http://www.sensesofcinema.com/contents/05/36/elephant.html>

Sjoholm, Cecilia: *Crossing Lovers: Luce Irigaray's Elemental Passions*. In *Hypatia, Volume 15.3*, Indiana University Press 2000.

Solomon, Maynard: *Mozart: a life*, HarperPerennial 1996.

Somby, Ánde: *Joik and the theory of knowledge*

Tilgængelig på: <http://www.uit.no/ssweb/dok/Somby/Ande/95.htm>

Slater, Don: *Photography and modern vision*. In: Jenks, Chris (Red.): *Visual Culture*, Routhledge, London 1995.

Sørensen, Bent Meier: *Making Events Work – Or How to Multiply Your Crises*, Samfundslitteratur 2004.

Terranova, Tiziana: *Network Culture. Politics for the Information Age*. Pluto Press 2005.

Xeni, Jardin: *Music is not a Loaf of Bread*. Wired Magazine, nov. 2004.
http://wired.com/news/culture/0,1284,65688,00.html?tw=wn_tophead_1

Internet-resourcer:

Den engelske udgave af internetleksikonnet Wikipedia på:
http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

<http://creativecommons.org>

www.stockhausen.org

Billedmateriale:

Bosch, Hieronymus: *Lysternes Have*, ca. 1504.

Sanzio, Raffaello: *Skolen i Athen*, 1510.

Lyd, film, og Videomateriale:

Hahn, Hilary: *Musicians in Their Own Words: Hilary Hahn*, National Public Radio 13. oktober 2004.

Tilgængelig på: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4107716>

Van Sant, Gus: *Elephant*, HBO-Films 2003.

Van Sant, Gus: *Gerry*, Independent Films 2002.

Albrechtsen, Peter & Madsen, Michael & Weingarde, Øivind: *Videointerview med Leslie Schatz*, produceret som undervisningsmateriale i forbindelse med et forløb på Filmskolen i København. Upubliceret.

Appendix