



REPRESENTASJON OG PERFORMATIVITET – MARGINALITET – MATERIALITET

En oppsummering av tre forskningsseminar ved KMD 2017–18

Høst 2017–vinter 2018 ble det arrangert tre interne forskningsseminar ved Fakultet for kunst, musikk og design ved Universitetet i Bergen, med presentasjoner av pågående forskningsprosjekt, både kunstneriske og vitenskapelige. Dette var et ledd i bygging av forskningsmiljø ved det nye fakultetet. Tema og program var utviklet av en intern arbeidsgruppe med representanter fra alle tre institutt. For å sikre spor etter seminarene ble Roar Sletteland engasjert som ekstern observatør for å skrive en oppsummering. Denne teksten følger på side 3, men først kommer en oversikt over tema og bidragsyttere i seminarene.

Roar Sletteland (f. 1969) er produsent og aktivist i det bergenske kulturliv, særlig innen scenekunst, musikk, elektronisk kunst og lydkunst. Konstruerer lydutstyr, musikkinstrumenter og robotikk til egne og andres prosjekter. Tidligere daglig leder ved Bergen senter for elektronisk kunst. Arrangerer konserter for Ny Musikk Bergen og konsertserien Utmark. Medstifter av Lydgalleriet, styreleder siden 2012. Etablerte operakompaniet Ursus produksjoner i 2015 sammen med Sigurd Fischer Olsen og Lena Buchacz. Driver det eksperimentelle scenekunstprosjektet *En indeks over kollisjoner* med Thorolf Thuestad.

REPRESENTASJON OG PERFORMATIVITET Prøvesalen, Griegakademiet 30.08.2017

En musiker kan presentere sitt arbeid gjennom konserter, workshops, gjennom lyd- eller videoopptak, live streaming eller notasjon. En performancekunstner kan arbeide i et spenningsfelt eller en veksling mellom nærvær og representasjon. Og slik tilsvarende for andre kunst- og designfelt.

Hva er forholdet mellom metode, visningsform, tilstedeværelse og dokumentasjonsform?

Hva skjer med forskningsarbeidet i forflytningen fra et medium til et annet?

Hvilken innflytelse har valg av format på vår forståelse og kunnskapsutvikling?

Hvilken innflytelse har representasjonsformer på prosjektets plassering i en bredere diskurs?

Andy Lock og Sabine Popp, stipendiater Institutt for kunst:

Actions, Dialogues, Afterimages and Lines: Some Performances and Traces in Artistic Research

Professor Torleif Torgersen, førsteamanuensis Ricardo Odriozola, førsteamanuensis Signe Bakke, komponist

Knut Vaage, førsteamanuensis Hilde H. Sveen og professor Einar Røttingen – alle Griegakademiet:

(Un-)settling Sites and Styles: Performers in Search of New Expressive Means

Torkell Bernsen, førsteamanuensis Institutt for design:

Sensuous Screens for the Moving Image – Motion Graphics as part of Physical Sensuous Experiences

MARGINALITET Knut Knaus, Møllendalsvn 61, 23.11.2017

Med marginalitet menes her det som ved første øyekast ikke er mest synlig eller har størst innflytelse i samfunnet. Mange forskningsprosjekter velger på ulike måter å utforske og løfte fram noe som forstås som marginelt, enten det dreier seg om folk og situasjoner eller uttrykksformer, materialer og arbeidsmetoder. Om et prosjekt velger problemstillinger eller materiale som ligger i utkanten av fagområdet, blir kanskje det marginelle forflyttet til sentrum?

Hva gjør begrepssett som sentrum/periferi, viktig/marginelt med våre innfallsvinkler, problemstillinger og uttrykksformer i forskningsprosjektene?

Hvilke etiske utfordringer ligger det i å forstå og betegne noe som marginelt?

Brynjulf Stige, professor musikkterapi, Griegakademiet:

Child of Two Worlds. On music, music therapy, marginality, and marginalization

Åse Huus, førsteamanuensis Institutt for design: *From ordinary to extraordinary and back again*

Tom Solomon, professor musikologi Griegakademiet:

Voices from the margins: Minorities and musical activism in Turkey

Brandon LaBelle, professor Institutt for kunst: *Dreams of a sovereign citizen*

MATERIALITET Knut Knaus, Møllendalsvn. 61, 17.01.2018

Hva utgjør materialet i et forskningsprosjekt?

Hvilke symbolske eller representative verdier finnes i materialet?

Kan materialet forstås som noe aktivt; en agent eller en aktør i arbeidet?

Hvilken innvirkning har materialet på våre måter å bearbeide det?

Finnes det nøytrale materialer som kun får betydning gjennom vårt arbeid med det?

Kan en arbeidsmetode eller en dokumentasjonsform i seg selv være et forskningsmateriale?

Hvilken innflytelse har valg av materiale på den eller de kontekster vi vil sette arbeidet vårt inn i?

Johan Sandborg, professor Institutt for kunst: *In a Place Like This*

Kjetil Traavik Møster, stipendiat Griegakademiet: *Molds and Mediums*

Mette L'orange, professor Institutt for design: *Colour between art and architecture*

Jill Halstead, professor Griegakademiet: *Sounding Matter/s: Embodied Practice as Research*

Fluen på veggen

Av Roar Sletteland

1. Austin og det uutsigelige

Jostein Gundersen innledet seminaret, og dermed hele seminarrekken, med en definisjon som var en utvidelse, altså et avvik fra det som er definisjonens alminnelige definisjon, nemlig en avgrensning eller innsnevring. Med performativitet menes ikke det som har med de utøvende kunstformer å gjøre («live performance»), heller ikke performancekunst i streng forstand slik man kanskje kunne forvente når kunstfeltet skal diskutere performativitet, men noe større og videre. Han knyttet an til en viss lingvistisk tradisjon fra 1960-tallet som behandler ytringer ikke som beskrivelser av virkeligheten, men noe som skaper virkelighet. Hans eksempler var rituelle erklæringer: det kirkelige *ite, missa est*, som ikke bare rapporterer at messen er over, men i praksis avslutter den, og det mer kjente «jeg erklærer dere for rette ektefolk å være», hvor ekteskapet inngås idet ordene blir sagt. Dette er performative utsagn, talehandlinger, som griper direkte inn i den virkeligheten de ytres i, uten den distanse som deskriptive utsagn forventes å ha.

Noe av poenget hos Gundersen (og hans lingvistiske forgjengere) var at performativiteten ikke er forbeholdt disse rituelle eller deklamatoriske situasjonene, men forekommer i større eller mindre grad i alle slags ytringer, også i hverdagsspråket. Identitet, for eksempel, produseres gjennom språket, gjennom måten vi beskriver eller representerer virkeligheten på. En samtale om en gjenstand – et kunstverk eller et prosjekt kanskje – er med på å skape både gjenstanden og konteksten samtalen utspiller seg i – for eksempel et faglig fellesskap som ikke nødvendigvis eksisterer på forhånd. Implikasjonene for seminaret selv skulle derfor være ganske åpenbare: dette var første faglige møte mellom de ulike avdelingene i det nyopprettede Fakultet for kunst, musikk og design ved Universitetet i Bergen. Gjennom å snakke om kunst, diskutere prosjekter fra ulike faglige ståsted, ville man skape en felles plattform for fagtradisjoner som til nå hadde utviklet seg hver for seg; utvikle et språk, lokalisere brytninger og fellespunkter, sammenligne tilnærminger og metoder. Gjennom denne samtalen ville det også bli utviklet ny kontekst for det å lytte til, tenke rundt og se kunstverk – med andre ord, objektet selv ville endre status, bli tillagt ny mening og dermed ny identitet. Slik sett fikk Gundersens eksempler en muligens utilsiktet pregnans, ettersom samlingen var et resultat av et ekteskap – endog et tvangsekteskap – mellom to institusjoner som ikke hadde annet valg enn å gi sitt samtykke og deretter prøve å komme overens så godt det lot seg gjøre.

De to begrepene i seminarets tittel – performativitet og representasjon – sto altså, ved nærmere ettersyn og ifølge Gundersen, ikke i direkte motsetning til hverandre, snarere utgjorde de to sider av samme sak. Representasjonen er selv performativ. Enten den kommer i form av teoretiske eller kritiske analyser, dokumentasjon eller debatt, står den ikke utenfor sitt objekt som en nøytral observatør, men inngår i et felt med sine egne regler og konvensjoner, interesser og strategier, og når den fremmes, er det alltid som en konkret hendelse. Gundersens eksempel her var den tidlige plateindustriens såkalte «tone tests», hvor publikum ble utfordret til å gjette om musikken de hørte kom fra en grammofonplate eller utøveren på scenen. Gitt datidens begrensede teknologi er det vanskelig å tro at det har vært et reelt problem å høre forskjell på levende musikk og en grammofon, med mindre utøveren etterlignet lyden av grammofonen. Representasjonen må altså ha skapt et ideal for det som skulle representeres, som fremføringen måtte rette seg etter.

Det skulle vise seg, både i presentasjonene og den påfølgende diskusjonen, at kløften mellom representasjon og performativitet ikke uten videre lot seg overstige av en enkel terminologisk omorganisering, men Gundersens presisering stilte likevel opp et grunnleggende problem som

fungerte som en slags disposisjon for seminaret – og derfor denne noe omstendelige drøftingen av noe som bare var en kort introduksjon på noen minutter.

Gundersen nevnte ingen navn, men som det skulle fremgå av diskusjonen på slutten av dagen, var det flere som gjenkjente den britiske filosofen J.L. Austin og hans posthumt utgitte amerikanske forelesninger, *How to Do Things with Words* (1962) som det teoretiske forelegget for Gundersens utlegninger. En skjult referanse, forbeholdt de som visste, implisitt i det som ble sagt – underforstått og underkommunisert. Også underkommunisert var de faktiske betingelsene talehandlinger oftest utspiller seg i, preget som de er av agoni, maktspill og konfrontasjon. I stedet la Gundersen vekt på talehandlingenes kreative potensiale, hvordan «måten vi snakker sammen på skaper mening», som jo tross alt er en mer uskyldig, inviterende og konstruktiv måte å åpne et seminar på. Men allerede i eksemplene han brukte introduseres en spenning eller et maktforhold: den som avslutter en messe og den som kan erklære for rette ektefolk å være, befinner seg i en særstilling i den aktuelle situasjonen – i randsonen, så å si – i kraft av å besitte en makt de andre ikke har.

Etter hvert som seminaret utfoldet seg var det kanskje en del som også assosierte til Austins transatlantiske etterhistorie, nærmere bestemt den relativt uforsonlige samtalen, eller kanskje heller mangelen på samtale, mellom hans amerikanske og franske lesere John Searle og Jacques Derrida og deres fremstilling av en konkret utveksling (mellom Austin og Derrida), som en episode hvor «the confrontation never quite takes place» fordi betingelsene for en slik utveksling ikke var til stede.

Den første konfrontasjonen kom allerede i første presentasjon, og var annonsert som nettopp det. Vi må forestille oss at det gikk til omtrent slik. Den ansvarlige komiteen som satte sammen programmet, valgte en innleder, stipendiat Andy Lock, på grunnlag av at han holdt på med et prosjekt som hadde samme tema som seminaret; man kunne anta at han gjennom sitt arbeid hadde oppnådd innsikter som han ville kunne dele med seminardeltakerne. Men siden Andy hadde arbeidet intimt med forholdet mellom performativitet og representasjon, ville han også vite at en innledning fra talerstolen, enten det var en tradisjonell presentasjon av eget prosjekt og kunstnerskap eller en mer drøftende utlegning, så å si ville undergrave det performative aspektet ved seg selv, til fordel for en re-presentasjon, den mer eller mindre vellykkede overføringen av kunnskap fra ett subjekt til et annet. Han inviterte derfor Sabine Popp, også stipendiat og samarbeidspartner, til å «respondere» på hans presentasjon, for på den måten skape en spenning eller bevegelse mellom innleggene som ville synliggjøre det performative hos begge. En dialog i utfoldelse snarere enn et statisk bilde «to be contemplated at leisure», uforutsigbart men likevel, i kraft av å utspille seg blant likesinnede, på en felles vei, mot et felles mål.

Det var i hvert fall tydelig at Andy følte et visst ubehag eller utilfredshet med presentasjonsformatet, at en omtale eller dokumentasjon av et verk – ikke minst å spole seg gjennom et opptak («I fast forward with great reluctance» kommenterte han da han viste utdrag fra en performance med Elisabeth Holmertz) - nødvendigvis gir et utilstrekkelig bilde av hva det faktisk innebærer å være til stede i situasjonen. Nå hadde det seg slik at Andys egne eksempler i seg selv dannet representasjoner av, eller forsøk på å representere, spenningen mellom en representasjon og dens (performative) innhold, og ikke minst at de iscenesatte seg selv som hendelser, eller kanskje også spenningen i deres egen doble status som representasjon og hendelse. Eksempel en: samtaler mellom kunstneren og innbyggere i visse sosialt ustabile byer resulterer i beskrivelser av turer disse innbyggerne har tatt mellom ulike steder i byene. De resulterer også i tegninger: linjer og koordinater som representerer reiserutene. En slags kart, kanskje, selv om de ikke bærer noen ytre likhet med stedenes fysiske beskaffenhet. To ulike baner altså; først føttenes ferd gjennom byrommene, deretter håndens og pennens forflytning over papiret. Og to sett representasjoner; først samtalepartnerens muntlige, flyktige beskrivelser av turene, deretter bildene av dem, fastholdt, befridd fra den bevegeligheten de representerer. Representasjon og performativitet krysser

hverandre: fra vandring til tale til tegning til samtale. Slik sett, hevdet Andy, ville ikke tegningene bare beskrive hvordan disse turene hadde forløpt, «registering the execution of trajectories, movements and punctuations, flows and hesitations» – de ville på et vis inkorporere dem, danne konkrete avtrykk av konkrete bevegelser. Linjene både representerer og utfører bevegelsene, de bærer i seg reisene som har forårsaket dem.

Eksempel to. Andy noterte en forskyvning i sitt eget kunstnerskap, en forskyvning som gjaldt hans behandling av noen gjennomgående tema, nemlig fravær og atskillelse – fra avfotografering av steder og gjenstander tydelig preget av fravær til å rette oppmerksomheten mot de begivenhetene som hadde forårsaket disse tilstandene. Motivet blir således en slags rest, et skall eller skinn – og her viste han til den antikke opprinnelsen til ordet *idola*, bilde, i skinnet som slangen kaster av seg – som ligger igjen etter ritualer, handlinger, opptredener. Heller enn å tenke disse som enestående, urepeterbare begivenheter, slik de manifesterer seg i blant annet performancekunst (i en definisjon han tok fra Mieke Bal), tok han utgangspunkt i den mer dagligdagse betydningen av ordet *to perform*, å utøve, gjøre – og trivielle handlinger som å re opp en seng eller krølle sammen en bussbillett. Fotografiene fremviste slik den opprinnelige handlingen, ritualet, gjennom dens fravær; i ett bilde en seng med en sammenrullet dyne, i et annet en sammenkrøllet papirbit. Motivet i fotografiet er altså et slags indisium på en hendelse som har funnet sted før fotografiet ble tatt. Samtidig skaper dette et nytt blikk på fotografiet, det blir selv et slikt indisium. Det å fotografere, skape et bilde, er også en aktivitet, «performance in its own right» som Andy formulerte det, den finner sted i det samme rommet som den indikerte hendelsen, i et kontinuum snarere enn atskilt fra den. Fotografiet er en avskalling eller rest av den fotograferte situasjonen. Men idet fotografiet blir forstått som kontinuerlig med sitt motiv, med begivenhetene den registrerer, blir det også nærliggende å tenke fotografiet som en tidskunst, som ikke bare fastholder et øyeblikk i situasjonen, men så å si utfolder seg parallelt med den. Forholdet mellom kamera og handling endrer seg, noe som ledet Andy til å utforske potensialet i filmmediet – mer spesifikt uttrykk som befinner seg på grensen mellom film og fotografi, de Jon Inge Faldalen omtaler som *Still Einstellung*, hvor kamera holdes i ro og all bevegelse skjer i bildet.

Eksempel tre, i denne noe vilkårlige nummereringen av Andys representasjoner, ble da Yasujirô Ozus filmer, representert ved muntlige beskrivelser og stillbilder. Presentasjonstiden var for kort til å vise levende bilder, derfor ble det i stedet gitt en kort oppsummering av en scene fra filmen *Late Spring* (1949), hvor en motvillig brud blir ført ut av sitt hjem mens kameraet og publikum blir igjen i det forlatte interiøret. Så Andy snakker om stillheten og tomrommet, en stillhet som ikke er til stede i prøvesalen ved Griegakademiet, men tvert imot blir holdt borte gjennom Andys tale. Talen erstatter det som verket sier, som det i sitt fravær ikke tillates å si, men som tilhørerne gjøres oppmerksom på. Er denne talen, Andys presentasjon, da å regne som en slik ham eller skinn som han tidligere snakket om, i kontinuitet eller kontakt med presentasjonens gjenstand? Trolig ikke, og denne konflikten eller i hvert fall spenningen mellom presentasjon forstått som stedfortreder, atskilt fra sin gjenstand, og presentasjon forstått som performativitet, skulle mer eller mindre eksplisitt komme til uttrykk flere ganger i løpet av seminaret. Han viste et opptak fra en øving med den svenske sangeren Elisabeth Holmertz, altså et intimt, semi-privat øyeblikk der utøveren (etter beste evne, får vi tro) ikke var oppmerksom på kameraets tilstedeværelse, der hun fulgte innstuderingens egen utvikling og dynamikk. På sett og vis var videoen et frempek mot seminarets andre sesjon: det viste frem noe som var i ferd med å bli til, en uferdig performance og derfor ikke en performance i det hele tatt – ennå ikke iverksatt, kunne man si – en uavklart situasjon. Opptaket brøt altså med fotografiets særegne temporalitet, som er å fastholde en fortidig begivenhet, til fordel for det Andy omtalte som en *Janus-faced* temporalitet, vendt forover og bakover på samme tid. Like mye som å gjengi en episode fra fortiden, gjengir opptaket en sekvens hvor tilskueren til enhver tid lurar på hva neste øyeblikk vil bringe. Et annet eksempel presenterte et helt ensemble av musikere gjennom deres fravær, stolene de hadde sittet på, hvor tilskueren måtte gjette seg til både hva som hadde gått forut og hva som kom etter.

Andys prosedyre i de to videoene – sette opp et kamera og la situasjonen få utfolde seg – ble på sett og vis gjentatt med hans beslutning om å overlate andre del av sesjonen til sin kollega Sabine Popp. En todelt affære, janusaktig tilbake- og fremadskuende på en gang. Først: en presentasjon og refleksjon over eksisterende verk, egne tanker og utsagn. Deretter: rigge til en situasjon, men overlate det konkrete forløpet til noen andre. På den ene siden fortid, på den andre fremtid, på den ene kontroll, den andre usikkerhet. Andy visste etter eget sigende ingenting om hva Sabine ville snakke om, annet enn at han kjente hennes arbeid og berøringspunkter mellom dem. Hans bestilling var at Sabine skulle respondere på hans innlegg – altså en invitasjon til samtale, en *call-and-response*-struktur, innlegg og motinnlegg, front mot front. Men slik skulle det ikke gå, ikke helt, konfrontasjonen kom ikke helt til å finne sted. Sabine åpnet sitt innlegg med en reservasjon: i stedet for en respons som direkte gikk inn på Andys fremstilling, ville hun levere en mer konvensjonell presentasjon av sitt eget stipendiatprosjekt (og dermed redusere forventningene, slik hun så det). Hvilken konvensjon presentasjonen skulle være i samsvar med ble ikke spesifisert nærmere; dette virket innforstått, unødvendig å si, et stykke taus kunnskap som alle kunstnere er fortrolige med – i hvert fall de som er tilknyttet utdanningssektorens stipendiatprogram siden de med jevne mellomrom kreves å verbalisere sine prosjekter overfor kolleger, komiteer og andre. Senere, i debatten i seminarets andre del, ble det uttrykt en viss frustrasjon over at slike presentasjoner har en tendens til å følge samme skjema, fanget i representasjonens nett så å si, der verket aldri selv får komme til sin rett. Arrangørene ilte da til og forsikret at det ikke hadde blitt lagt føringer på hvordan innlederne skulle legge opp sine presentasjoner; de hadde valgt formatet selv. En indikasjon på at presentasjonsformatet er blitt så institusjonalisert at det ikke lenger er nødvendig å ta stilling til hvilken form slike innlegg skal ha? For Sabines vedkommende var det heller et spørsmål om å etablere en dialog med publikum gjennom presentasjonen, å trekke dem inn i en samtale. Et lite skifte av retning, da, ikke ansikt til ansikt med sin opponent, med publikum på siden som passive tilskuere, men ved siden av sin kollega (skulder ved skulder ville man sagt om de hadde stått på podiet samtidig), som dermed ikke lenger var en opponent, men en med-taler, to ulike stemmer som adresserte et publikum som i samme grep ble inkludert som samtalepartnere. Sabines presentasjon ble dermed i mindre grad en respons på Andys innlegg enn en respons på hans intensjon, hans valg av form. En kommentar i kraft av å ikke være det.

Denne lille omrokeringen av presentasjonens romlige konfigurasjon ville nok vært ubetydelig om det ikke hadde vært for at det også var tema i Sabines innlegg. Gjenstand for innlegget var representasjonen av et fraværende rom, utilgjengelig for både seminardeltakerne og det allmenne publikum. Sabine beskrev en periode i sitt stipendiatprosjekt hvor hennes eget atelier var både objekt og arena for hennes kritiske selvrefleksjon. Ting, teori, handlinger, bevegelser ble behandlet som ulike måter å aktivisere dette rommet på. Karakteristisk nok ikke demonstrert ved hjelp av den tradisjonelle powerpoint-presentasjonen, men av en serie bilder åpnet fra skrivebordet på datamaskinen – en subtil, men merkbar insistering på bildenes «materialitet», om ikke akkurat i fysisk forstand. Det ble vist et bilde av en stol i et hjørne av atelieret. Problemet var dette: Hvordan gi tenkningen et materielt og romlig uttrykk? Lesning av teoretiske skrifter ble omsatt til handlinger og former i rommet, og så registrert i en slags kartlegging, et sett av linjer, i det Sabine kalte «the layering of reading and acting» i atelieret. En projeksjon av lesingen og hennes refleksjon inn i rommet, ikke ulik linjene i byrom som Andy hadde beskrevet i sitt prosjekt. Et møtepunkt og oppdagelsen av fellestrekk, og derfra en samtale, utvekslingen av synspunkt. Beskrivelsen av aktivitetene i atelieret var altså også en forklaring på samtalens opprinnelse, på betingelsene for at den kunne oppstå, og dermed også på Sabines tilstedeværelse på podiet. Fra en form for performativitet til en annen og videre til en tredje – fra den ensomme dialektikken mellom kunstner, atelier og tenkning til samtalene med Andy til enetalen fra podiet, som altså viste seg å være denne «konvensjonelle» presentasjonen, en re-presentasjon av handlinger allerede utført, arkivert i en trygg og fastholdt fortid.

Neste bolk besto av 74 bilder hentet fra internett, bøker, feltarbeid og filmer, bilder med motiv fra marinbiologisk forskning, spesielt alger, samlet i et ennå ikke ferdigstilt arkiv. Hva slags bilder? Redskaper i forskningen, åpenbart, til bruk i undersøkelser og utveksling av kunnskap. Representasjoner av noe fraværende. Dokumentasjon av en fortidig handling. Og de er objekter. Først når de blir konvertert til objekter i en offentlighet – gjerne en begrenset offentlighet som et forskningsmiljø, kulturelt fellesskap eller seminar – blir de redskaper for en felles undersøkelse, felles samtale, forklarte Sabine. Bildene ble vist som projeksjon på lerret, et kjennetegn ved den akademiske presentasjonen, til forskjell fra Sabines vanlige måte, som ville være å la dem sirkulere i rommet, overlatt til publikums egen tid. En forskjell altså, mellom å presentere bildene i en kunstnerisk kontekst, som individuelle objekter, hvor de får virke som bilder, performativt, utlevert til et publikum som sender dem fra hånd til hånd, lett irritert ventende på neste bilde – og å presentere dem i en «akademisk» kontekst, hvor de holder seg på veggen, underlagt presentasjonens strenge tidsrammer, redusert til eksempler på et kunstnerisk prosjekt som i denne situasjonen ikke får anledning til å utfolde seg. Prosjektet er representert, men fraværende.

Til forskjell fra disse to prosjektene, besto neste sesjon av presentasjonen av et prosjekt som ennå ikke eksisterte. En gruppe ledet av pianist og professor Einar Røttingen presenterte seg selv: Torleif Torgersen, pianist og professor, komponist Knut Vaage, sanglærer Hilde Haraldsen Sveen, pianist Signe Bakke og altså Røttingen. Ricardo Odriozola var en annonsert, men ikke fremmøtt deltaker i prosjektet; et par deltakere ble ikke nevnt ved navn. Tilsammen besto gruppen av ti personer: tre sangere, tre pianister, to strykere, en komponist og en musikkviter. Prosjektet hadde en tittel, (*Un-) settling Sites and Styles: Performers in Search of New Expressive Means*. Stort mer enn dette hadde ikke gruppen å komme med – når Røttingen omtalte prosjektet som «risikabelt» var det i og for seg ikke den kunstneriske risikoen han refererte til, men at gruppen knapt hadde fått diskutert hva prosjektet skulle inneholde. Den hadde hatt et møte tidligere. Innlegget skulle altså plassere seg langt unna det Sabine hadde omtalt som en konvensjonell presentasjon, for her var det ikke noe å presentere. I stedet var den en kombinasjon av et kollektivt forsøk på å erindre hva gruppen hadde kommet frem til på det innledende møtet, og en åpen diskusjon om hva prosjektet skulle utvikle seg til. Der Andy og Sabine hadde tatt et skritt tilbake og reflektert over egen virksomhet, ble dette prosjektet presentert fra innsiden, midt i tilblivelsesprosessen, formet som en serie monologer med uferdige tanker om hva prosjektet kunne bli. Det hadde ennå ikke tatt form. Og der Andys og Sabines respektive prosjekter var soloprojekt, gjennomført av kunstneren alene i sitt studio og presentert alene fra et podium, var dette et gruppeprosjekt, bestående av et kollektiv som heller ikke hadde funnet sin form, som ikke hadde konsolidert seg.

De ytre rammene var for så vidt ganske klare: prosjektet skulle utforske nye uttrykksmåter, nye måter å realisere utvalgte komponisters intensjoner på, slik disse var nedfelt i komponistenes partiturer. Komponistene tilhørte alle kategorien «døde, hvite menn», med unntak av Knut Vaage, som gjennom sin tilstedeværelse demonstrerte at han fortsatt levde i beste velgående, og de hadde det til felles at de var, om ikke akkurat ukjente, så i hvert fall litt på siden av den etablerte kanon innen klassisk fremføringspraksis. Så det eksisterte ingen åpenbar fortolkningstradisjon som en utøver kunne støtte seg til. Komponistene det gjaldt var, i tillegg til Vaage, Harald Sæverud, Geirr Tveitt, Fartein Valen, Klaus Egge, Ludvig Irgens-Jensen og Morten Eide Pedersen. De fleste av disse hadde en fastlagt verkliste og ferdigstilte partiturer, mens nylig avdøde Morten Eide Pedersen hadde etterlatt seg flere uferdige verk og dessuten verk med stor grad av frihet for utøveren; Knut Vaage skulle komponere i tett samarbeid med cellisten John Ehde. Slik skulle prosjektet utforske flere ulike vinklinger på hvordan partitur, fortolkning og fremføring henger sammen.

Ti individer og en slump med penger – dette var de faste holdepunktene. Einar prøvde ved flere anledninger, slik Sabine hadde gjort, å senke forventningene hos publikum; gruppen hadde ingen erfaringer å dele med forsamlingen. Men samtidig ga denne mangelen på rapporterbart innhold et unikt innblikk i hvordan et faglig fellesskap oppstår, de første skrittene i etableringen av en felles

forståelse av hva prosjektet skulle være. Nå ville (og vil) det vise seg hvorvidt prosjektet er avhengig av at det utvikles en enhetlig faglig diskurs, felles metoder og spørsmål, sammenlignbare resultater etc., eller om hver deltaker vil gripe an problemet på sin egen, idiosynkratiske måte – dette ligger i slike prosjekters natur. Rammene i dette prosjektet tilsa ikke at det var nødvendig med en spesielt kollektiv tilnærming; i teorien kunne dette prosjektet bestå av innstudering og fremføring av de utvalgte verkene, der deltakerne så å si arbeidet parallelt, uten å involvere de andre i særlig grad.

Men altså, performativitet. Jostein Gundersens innledende oppløsning av motsetningen mellom performativitet og representasjon kunne for dette prosjektet fremstå som litt lite relevant. For det første skulle prosjektet utspille seg i et spenningsfelt som i en helt konvensjonell betydning sto mellom disse to polene – partituret som representasjon av musikk, og fremføringen som dens performative motsats. Utøverne er *performers*, og man trenger ingen talehandlingsteori for å se det. For det andre, dersom man ville anvende talehandlingsteoriens mer nyanserte analytiske apparat, så burde man ikke studere språket i prosjektet – hvordan deltakerne snakket om eller på annen måte representerte sine aktiviteter – men hva de faktisk gjorde. Radikaliteten (og dermed også usikkerheten i en forsamling som denne) ligger på et praktisk nivå. Å vektlegge prosessen i stedet for målet, ta vare på øyeblikkene underveis, stille spørsmål ved metodene, bli mer selvbevisst – fremsto også som uvant for deltakerne, og kanskje også ubehagelig. Torleif Torgersen bemerket på et tidspunkt at det var som å løpe maraton og fokusere på smerten, som man vanligvis vil prøve å ignorere.

Prosjektet befant seg altså i sin famlende begynnelse, stirrende inn i en uviss fremtid. Et forhold til tiden som var ganske annerledes enn Andy og Sabines, som befant seg midt i, med konkrete resultater å vise frem, et avklart forhold til hvordan prosessen frem til nå hadde vært, hva status var per i dag, og hvordan den videre utviklingen skulle bli, sånn omtrent. Dagens tredje innlegg, av Torkell Bernsen, representerte et tredje forhold, nemlig et tilbakeblikk: han presenterte to ferdige arbeider og diskuterte problemstillinger knyttet til dokumentasjon av disse. Torkell arbeider med motion graphics, videoanimasjon, og spesielt i tilknytning til integrasjon i hverdagslige kontekster. Som eksempel viste han til det populære spillet Pokemon Go, hvor animerte objekter flettes inn i den virkelige verden, spillerens egen situasjon. Problemet med skjermbaserte medier er at deres fysiske tilstedeværelse ofte underslås – man ser bare på de bevegelige bildene, ikke på rommet de opptrer i eller objektet de projiseres på. Slik sett skulle dokumentasjonen av et videoarbeid være identisk med videoarbeidet selv, og følgelig enkelt å få i stand. Men opplevelsen av å være til stede i samme rom og samme tid som verket, er noe ganske annet enn å ha det tilgjengelig på en datamaskin eller telefon. Et skjermbasert verk er også performativt, det å vise en film på en skjerm er en konkret hendelse på et konkret sted. Å dokumentere denne hendelsen innebærer noe ganske annet enn å vise selve filmen i et «nøytralt» medium, løsrevet fra den opprinnelige konteksten. Med Torkells interesse for hvordan slike uttrykk kan integreres i hverdagen blir det ekstra problematisk, ettersom dokumentasjonen nettopp vil ta bort selve integrasjonen og gjøre verket til et avsondret objekt. Det reiser også en rekke praktiske spørsmål: skal man legge vekt på hvordan verket er blitt til, eller prøve å gi et inntrykk av situasjon verket ble presentert i? I så fall, skal man ha et bevegelig eller statisk perspektiv, vise utsnitt eller helhet, vise hele forløpet, fortette det gjennom klipping eller vise et utdrag? Dokumentasjonen blir således et eget uttrykk, så å si parallelt med verket, med et eget språk og sin egen materialitet.

Denne spenningen kompliseres ytterligere ved Torkells spesifikke kontekst, som var et såkalt artistic research-prosjekt, hvor det stilles egne krav til kunnskapsproduksjon, representerbarhet, tilgjengeliggjøring og allmenngjøring. Representasjonen skal gi et spor av verket etter at det har utspilt sin rolle (så å si), som en form for bevis på at det har blitt utført et arbeid. Den inngår i en akademisk diskurs bestående av rapporter, seminarinnlegg og teoretiske refleksjoner, altså uttrykk som har en helt annen form og performativitet enn verkets. Dokumentasjonen blir i disse

sammenhengene fjernet enda mer fra verket, ved at den trekkes inn i et helt fremmed format, omdannet til eksempler på kunstnerens arbeid, eller, som i dette tilfellet, illustrasjoner i en drøfting av forholdet mellom representasjon og performativitet.

Torkell presenterte så en trestamme, som altså ikke var en trestamme, men en avbildning: en videodokumentasjon av hans installasjon *Silence Interrupted* som hadde stått en periode i kantinen på Høgskolen på Vestlandet. Installasjonen besto, kunne dokumentasjonen avsløre, av en trestamme hvorpå det var projisert en film av menneskekropper i bevegelse. Ettersom kameraet beveget seg rundt i rommet og viste trestammen fra alle sider, kunne man se at den projiserte filmen dekket stammen i hele sin omkrets. Musikk, komponert av Odd Torleiv Furnes, fylte rommet – altså det avbildede rommet – dette kunne ikke uten videre utledes av dokumentasjonen selv, både av strukturelle grunner og fordi opptakskvaliteten var ganske lav, det ble fortalt av Torkell. Installasjonen var altså et verk som insisterte på sin egen romlighet og fysikalitet. Bruken av en trestamme fremfor et lerret som projeksjonsflate, plasseringen midt i rommet snarere enn på en vegg, i en kantine i stedet for en kinosal eller galleri – alt sammen grep som understreker verkets objektstatus, på bekostning av videoens funksjon som representasjon. De avbildede kroppene og projeksjonens vertikale orientering satte verket i direkte relasjon til tilskuerens kropp, nesten som en annen kropp, i hvert fall som noe samtidig, innsatt i samme rom. Som tredimensjonalt objekt inviterte det tilskueren til å bevege seg rundt, betrakte det fra ulike sider, bestemme hvor mye tid man ville bruke. En stor grad av frihet. Så hvordan skulle man dokumentere noe sånt? Torkell siterte Roland Barthes, som karakteriserte publikums forhold til skjermen som et fangenskap, der man blir låst fast til en bestemt posisjon og tvunget til å følge et tidsforløp som andre har satt. Dokumentasjonen gjør nettopp det, og havner slik i et motsetningsforhold til det den skal dokumentere. Den tar valg på vegne av tilskueren – om synsvinkel, varighet, avstand etc – som tilskueren ikke nødvendigvis ville tatt selv. Den friheten som installasjonen tilbyr, er borte i dokumentasjonen.

Torkell viste så et opptak fra en annen installasjon med samme bildemateriale projisert på isskulpturer, fra Ice Music Festival på Geilo, denne gang for å illustrere et noe annet poeng: hvordan trekke tilskueren mot verket, hvordan styre publikums opplevelse, gitt at man bare kan presentere noen utvalgte trekk. Dokumentasjonen lager et forløp av noe som i utgangspunktet har en åpen tidsstruktur, den fortetter, forkorter og oppsummerer. Den tilfører en dramaturgi. Like mye som et estetisk spørsmål handler dette om hvor mye eller lite informasjon tilskueren skal få, og hva slags; om den skal skape en form for innlevelse eller avdekke verkets struktur, en «objektiv» eller «subjektiv» representasjon. I dette opptaket hadde Torkell valgt å ta med bilder fra monteringen og prosessen bak, noe som ga et distansert, «dokumentarisk» preg – et annet alternativ han drøftet var å prøve å fange inn opplevelsen til de som var til stede under festivalen. To ulike relasjoner mellom verk og tilskuer altså, skapt av måten verket representeres på i dokumentasjonen. Utfordringen er å skape en best mulig representasjon av (det man ønsker å si om) verket, gi en slags tilgang til det etter at den opprinnelige, performative presentasjonen er borte. Dermed gjeninnføres motsetningen og hierarkiet mellom performativitet og representasjon, der verket entydig plasseres på performativitetens side, mens dokumentasjonen havner i representasjonen. Pussig nok var Torkells presentasjon den mest «korrekte» presentasjonen denne dagen, uten ville påfunn. Han hadde med seg en gjennomarbeidet powerpoint, et avsluttet prosjekt og en problemstilling som han drøftet på en saklig og informativ måte. Ingen eksperimenter med formen.

Så var det lunsj.

Seminaret var organisert slik at første del var satt opp som et klasserom i nordre del av Prøvesalen. Talerstol til innlederne, tilhørerne plassert på rekke og rad ved de oppstilte bordene; lerret og projektor til å vise bilder, høyttaleranlegg. Altså en en-til-mange-struktur, der tilhørerne ble definert som tilhørere ved å sitte side om side vendt samme vei; deres oppmerksomhet var rettet mot ett

punkt, taleren foran dem. I løpet av lunsjen ble rommet omorganisert og bordene plassert i en kvadratisk formasjon, slik at deltakerne på seminaret satt vendt mot hverandre. Timeplanen var satt opp med alle innleggene først, og åpen debatt til slutt. Disse valgene fikk noen konsekvenser.

1. Diskusjonen ble relativt ufokusert og generell, og bare i liten grad knyttet til presentasjonene.
2. Ingen av deltakerne fikk noen privilegert rolle (bortsett fra Jostein Gundersen, som fungerte som en slags moderator), alle som tok ordet henvendte seg til hele forsamlingen. Alle deltakerne hadde (potensielt) blikkontakt.
3. Det pågikk flere debatter samtidig: de som tok ordet, tok gjerne opp saker som hadde blitt kommentert tidligere, men ikke nødvendigvis rett før.
4. Dette ga rom for uenighet og brytninger.

Diskusjonen holdt seg stort sett til tre-fire tema, med noen avstikkere. Det handlet for eksempel om dokumentasjon. Problemet med seminarformen. Forholdet mellom teori og kunst. Hvordan unngå metadiskusjonen og trenge dypere inn i materien. Bredde versus dybde. Møtepunkter mellom ulike kulturer og diskurser og utvikling av felles terminologi og referanser. Slike ting. Diskusjonen var til dels engasjert og følelsesladet, men også preget av et gjensidig ønske om dialog. Det ble Frans Jacobi, professor i tidsbaserte media og performance ved fakultetet som typisk nok tok på seg rollen som urokråke og kritiker, og anmeldte seminaret som en performance, og en ganske kjedelig sådan. Slike seminarer er alle helt like, mente han, alltid innenfor representasjonens domene, mens verkene glimrer med sitt fravær. Arrangørene burde lære av performancekunsten og tenke mer åpent, som en modellering av elementene kropp, rom og tid. Flere sa seg enig i dette, men mange følte også behov for å understreke at de slett ikke hadde kjedet seg under presentasjonene. Noen etterlyste mer diskusjon med utgangspunkt i presentasjonene, mens andre mente at det var behov for et felles vokabular. De fleste syntes å identifisere performativitet med kunst og representasjon med teori, snakk om eller dokumentasjon av kunst. Mange ga uttrykk for at representasjon (i den forstand) var fremmedartet og vanskelig, til dels også irrelevant for deres kunstneriske arbeid.

Kjersti Sundland: Kanskje man burde gå dypere inn i ett prosjekt?

Hilde Sveen: Nei, bredde er bra.

Frans Jacobi: Det var et interessant moment i presentasjonen av Morten Eide Pedersens komposisjon, der det ble åpnet for å strekke i tid. I slike detaljer er det mulig å finne møtepunkter.

Torleif Torgersen: Det er vanskelig å finne et felles språk. Kanskje man skulle finne frem til noen nøkkelord og gi felles definisjoner?

Steven Dixon: I så fall måtte man gi en introduksjon til Saussure. (Det var en spøk.)

Et menneske: Det er ikke slik at verkene er virkelige, mens seminarene ikke er virkelige.

Et annet menneske: Vi mangler redskapene for å uttrykke verbalt den kritiske refleksjonen.

Enda et menneske: Forsøkene på å bringe sammen de ulike miljøene ender alltid i en evig diskusjon. Vi må også forholde oss til de rigide rammene i programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid.

Jostein Gundersen: Det går an å ha en parallell kommunikasjon, bare tenk på Else Olsen S sin disputas, hvor hun spilte samtidig med å holde foredrag.

Og sånn fortsatte det en stund til.

2. Utkantens retorikk

Knut Knaus er et auditorium, laget for at ett eller noen få individer skal kunne tale til en stor forsamling (202 ifølge spesifikasjonene). Det har et podium, en mobil talerstol som også brukes som kontrollpult for rommets mangfoldige multimediale muligheter og en tribune som sikrer at alle tilhørerne har god utsikt til taleren eller skjermen. I andre seminar i rekken, titulert med det engelske ordet *Marginality*, var tribunen for anledningen skjøvet inn mot bakveggen, erstattet av rektangulære bord i rekke som tilhørerne satt rundt. Øyensynlig hadde arrangørene lyttet til kritikken fra forrige seminar og prøvd etter beste evne å unngå en for åpenbart akademisk setting. Resultatet var kanskje ikke helt i samsvar med intensjonen, for arrangementet gjorde at bare en liten

del av forsamlingen kunne se taleren uten å snu seg. Plasseringen av deltakerne rundt bord i stedet for på stolrekker ga inntrykk av en mer avslappet og intim atmosfære, men denne avspenningen gjaldt ikke for deltakernes nakker og rygger. Med unntak av lunsjen og kaffepausene var det ingen anledning der det falt naturlig for de bordsatte å snakke med hverandre; mesteparten av tiden satt de vendt mot taleren, vridd mellom 45 og 180 grader i forhold til stolretningen. Arrangørene hadde også tatt til seg at diskusjonen i det forrige seminaret hadde manglet retning, i liten grad hadde forholdt seg til innledningene, at den for en stor del hadde handlet om diskusjonen selv. Så denne gangen var det lagt opp til diskusjon etter hver presentasjon i stedet for en stor samtale på slutten. Dette førte til en helt annen form på debatten, og til dels et annet innhold (får vi tro). Der deltakerne i det første seminaret for det meste hadde diskutert med hverandre, besto denne debatten av kommentarer til innledningene. Sjangermessig kan den vel helst plasseres innenfor kategorien Q&A mer enn en egentlig diskusjon: først et spørsmål eller kommentar fra en av deltakerne, deretter et svar fra innlederen, så et nytt spørsmål fra en annen deltaker og svar fra innlederen. Dermed tjente den mer til å utdype presentasjonene enn å utveksle synspunkt; dette var et tverrfaglig seminar der de færreste av deltakerne hadde særlig innsikt i det som ble snakket om fra talerstolen, og følgelig heller ingen selvstendige synspunkt i den aktuelle saken. Så innlederne fikk en mer autoritativ rolle enn på det forrige seminaret og de andre tilstedeværende en mer definert rolle som tilhørere – om enn aktive, høyt kvalifiserte tilhørere med relevante spørsmål.

Arrangørenes regi på seminaret var altså mer merkbart til stede denne gang. Dette var muligens grunnen til at seminaret fremsto med en tydeligere dramaturgisk struktur enn sist (men dette kan også ha vært tilfeldig). På ett plan kunne man se en A-B-A-B-struktur – muligens bare en følge av rekkefølgen på de talendes faglige, institusjonelle og geografiske tilhørighet, henholdsvis musikk og kunst, Lars Hillesgate og Møllendalsveien, Griegakademiet og gamle KHiB. Også presentasjonenes sjanger fulgte denne inndelingen, der bidragene fra musikkfeltet holdt seg innenfor den tradisjonelle forskningsformidlingens formspråk, mens de andre hadde en mer essayistisk tilnærming. Man kunne også, på et annet plan, se en slags utviklingskurve mellom de ulike presentasjonene, fra Brynjulf Stiges praktisk orienterte musikkforståelse til Brandon LaBelles poetiske utlegning, en utvikling fra heteronomi til autonomi. Aslaug Nyernes bemerket etter Brandons presentasjon at det var en forbilledlig måte å snakke om kunst på, ettersom presentasjonen i sin form tok opp i seg innholdet – den besto av passasjer og handlet om passasjer. Så før lunsj var det de anvendte disiplinene musikkterapi og design, etter lunsj de «rene» formene musikk og kunst; fra uttrykk til nytte for samfunnet til uttrykk som stilte seg antagonistisk til samfunnet; fra saklighet til formeksperiment; fra en instrumentell kunstforståelse til en romantisk. De to innleggene i midten, av Åse Huus og Tom Solomon, kunne man si utgjorde et slags problematiserende mellomledd som ikke direkte falt inn i de to båsene, men dannet formidlingen mellom dem.

Tema for dagen var altså marginalitet, uttrykt i noe som for de fleste til stede var et fremmedspråk, nemlig engelsk, og definert i den utleverte programteksten med den svenske termen *det marginelle*. Allerede her altså, i de unnselige parerga og paralipomena i randsonene av seminarets konstante talestrøm, finner vi marginaliseringen i en av sine klassiske operative former, nemlig i språket: beherskelsen og mangelen på beherskelse av språk, sjanger og stil; i hvem som snakker flytende, autoritativt og overbevisende og hvem som stotrer og stammer; i hvem som har definisjonsmakten og hvem som utsettes for den. Det ville kanskje vært en smule taktløst å nevne Bente Irmingers gebrokne opplesing av programteksten hadde det ikke vært for at nettopp usikkerheten i hennes introduksjon demonstrerte et potensiale i seminaret til å være noe annet enn en institusjons nødvendigvis mislykkede forsøk på å omfavne sitt Andre, som i kraft av omfavnelsen blir enda mer marginalisert. Bildet var mer nyansert enn som så. Internasjonalisering er normalisering, og normalisering er marginalisering. Opprettelsen av et universelt standardspråk innen academia – en relativt ny trend som alle i dag forventes å tilpasse seg – innebærer også at de som ikke gidder eller makter overgangen (eller er født inn i det nye regimet) blir forvist til de kulturelle provinsene. En

prosess som for mange oppleves som en til dels brutal maktbruk, kanskje nettopp fordi den utspiller seg i et felt som gjerne vil se på seg selv som fritt, inkluderende og åpent.

Programteksten inneholdt altså en definisjon av dagens tema, den påberopte seg en definisjonsmakt. En definisjon er som nevnt over en grensesetting, opptegning av en ytterkant; den plasserer visse ting innenfor og andre ting på utsiden. Den marginaliserer. Derfor er det verdt å ta en kikk på hvordan et seminar om marginalitet definerer sin gjenstand.

Med marginalitet menes her det som ved første øyekast ikke er mest synlig eller har størst innflytelse i samfunnet. Mange forskningsprosjekter velger på ulike måter å utforske og løfte fram noe som forstås som marginelt, enten det dreier seg om folk og situasjoner eller uttrykksformer, materialer og arbeidsmetoder.

Om et prosjekt velger problemstillinger eller materiale som ligger i utkanten av fagområdet, blir kanskje det marginelle forflyttet til sentrum?

Hva gjør begrepssett som sentrum/periferi, viktig/marginelt med våre innfallsvinkler, problemstillinger og uttrykksformer i forskningsprosjektene?

Hvilke etiske utfordringer ligger det i å forstå og betegne noe som marginelt?

Så hva er det her som *ved første øyekast ikke er mest synlig*? Vel, det som det marginale eller marginelle definerer seg som marginalisert fra, kanskje, den lille forskjellen som utgjør selve definisjonen. Vi får noen pekepinner: marginaliteten står overfor *samfunnet*, som noe usynlig og maktesløst, og den står langt fra et *sentrum*. Vi får noen eksempler: folk, situasjoner, uttrykksformer, materialer, metoder. Dette er hva vi kaller en substansiell definisjon: det marginelle/marginale er disse tingene her (folk etc) og det har disse og disse egenskapene (usynlig etc). Det som dermed usynliggjøres (jada, marginaliseres), er at marginaliteten opptrer som en spesifikk relasjon til dette andre som den defineres ut fra. Dette kan være en form for normalitet, en institusjon, en standard, en moral, en estetikk. Uten en klargjøring av hva dette andre er for noe, og uten å se på de konkrete relasjonene, vil ikke begrepet marginalitet få noen mening; man har ikke egentlig sett på det marginale, bare fremvist eksempler på ting som er marginalisert. For så vidt kan man ha funnet et hendig og lett definerbart forskningsobjekt, noe som ser ut til å ha vært tilfelle her. Flere av innleiderne skulle demonstrere nettopp en slik holdning til marginaliteten, som et kjennetegn ved bestemte mennesker og grupperinger som av en eller annen grunn hadde havnet på utsiden av samfunnet (rusmisbrukere, kulturelle minoriteter, politiske aktivister, kunstnere).

Så hvorfor denne unnlatsen? En forklaring kan være at seminaret ble ført av en institusjon, attpåtil av en nyopprettet institusjon med behov for å konsolidere og legitimere seg selv. Å gå for dypt inn i hvordan marginalisering faktisk arter seg ville rette søkelyset mot institusjonens egne utskillelsesmekanismer, noe som kunne undergrave dens autoritet og handlekraft. Det klassiske problemet med å diskutere marginalitet fra et institusjonsperspektiv: man snakker på vegne av den Andre, som man gjennom sin autoritative snakk utestenger. (Igjen er det som om Derrida stikker hodet frem fra kulissene: man minnes hans kritikk av Michel Foucaults *Galskapens historie*, hvor Foucault prøver å la ufornuften selv komme til orde, noe som selvsagt er umulig siden Foucaults bok i kraft av sin rasjonalitet og overbevisningskraft er med på å utestenge det den ønsker å slippe til.) En mulig forklaring, men unyansert og utilstrekkelig. En institusjon er ikke en solid, homogen og uforanderlig blokk med klare regler og konturer; den er selv et relasjonelt felt med sine egne bevegelige sentre og randsoner, barrierer og åpninger. Allerede på første presentasjon fikk vi et eksempel på dette: musikkterapi er en etablert forskningsdisiplin ved Griegakademiet, men marginalisert i forhold til den «seriøse» (autonome) musikkforskningen siden den forsker på praktisk anvendelse av musikk snarere enn musikken selv, og gjerne i sammenhenger der den kunstneriske verdien av musikken ikke spiller noen avgjørende rolle, som i palliativ behandling. På den annen side er den marginalisert overfor helsevesenet ettersom den mangler redskapene for å måle og dokumentere resultater av terapien den anvender. Og siden tilgang til disse er forbeholdt de

som forvalter økonomiske ressurser til å gjennomføre storskala forskningsprosjekter, altså de som allerede befinner seg innenfor den etablerte medisinske forskningen, vil systemet opprettholde seg selv, holde de utenforstående på utsiden og konsolidere posisjonen til de som er på innsiden – samtidig som det tillater slike «løse fugler» som musikkterapi å holde på. Man kunne for så vidt si at seminaret selv sto i en slik spagat, dobbelt marginalisert, mellom kunst og forskning. Splittet mellom kunstfeltets og forskningsmiljøenes høyst ulike forventninger og krav og avhengig av legitimitet fra begge. En interessant posisjon å operere fra: en marginalisert forsamlings perspektiv på det marginale.

Det var fire inviterte innledere, som alle tilhørte det segment av samfunnet som gjerne omtales som «hvit, vestlig middelklasse». Tre av inn lederne var menn, en var kvinne, noe som også er i samsvar med den hvite vestlige middelklassens forhold til kvinner (og nynorsk): likestilling er bra, men ikke for mye. 25% representasjon er passe. Ironisk nok var det de mannlige inn lederne som brukte seg selv og sin virksomhet som eksempler på marginalisering. Brynjulf Stige presenterte musikkterapi i det nevnte spenningsforholdet mellom musikkvitenskap og medisin, mens Tom Solomon gjorde et lignende grep i forhold til etnomusikologi – hvordan faget for det første definerer sitt eget forskningsobjekt som noe marginalt («alt annet enn klassisk») og for det andre gjør seg til advokat for det som studeres. Slik blir etnomusikologien en representant for den samme paternalistiske og kolonialistiske musikkforståelsen som den utgår fra, bare med motsatt fortegn. Brandon LaBelle fortalte om sin bakgrunn som dropout og marginalisert ungdom i USA og om sine senere erfaringer med motkulturer i Berlin og Madrid. Åse Huus, på sin side, snakket ikke om sin egen posisjon, men prøvde i stedet å nyansere begrepet om marginalitet. Hun knyttet marginalitet til makt og til praksis: at noen bestemmer hva som er viktig og mindre viktig, hva som er sentrum og periferi, og at de gjør det av bestemte grunner. Marginalisering er en dynamisk prosess, det er en kamp og et maktspill. Men i forholdet mellom det sentrale og det perifere finnes en annen slags marginalitet, nemlig på grensen mellom dem – i det usikre, tvetydige og gjerne omstridte området som er verken er det ene eller det andre. En blanding av det kjente og ukjente, nyttig og unyttig. Marginaliserte fenomener eller grupper kan godt få oppmerksomhet i kraft av å være marginaliserte (tenk på kriminelle), mens andre dermed blir usynliggjort (tenk på husmødre). For hva er det marginale marginalisert i forhold til? Hva er det motsatte av det marginale? (spurte Åse) Det hverdagslige, det normale, det velkjente. Men mye av det vi oppfatter som normalt er det fordi vi ikke ser det. Normaliteten gjennomsyrrer tilværelsen og danner grunnlag for våre handlinger, vurderinger, rutiner og ferdigheter, men den blir sjelden stilt spørsmål ved, blir ikke gjenstand for undring og refleksjon. Så det finnes en marginalitet midt i det hverdagslige. Når det en sjelden gang får komme til syne, erfares det som uvant, uhyggelig. Det handler om perspektiv. Det som erfares som selvsagt hos en person, kan fremstå som høyst merkelig av andre, fordi de har andre oppfatninger av det normale. Hver for seg har de sine forestillinger om normalitet som de ikke har reflektert noe særlig over, og først i konfrontasjonen mellom dem kommer disse forestillingene i forgrunnen. Å synliggjøre det marginaliserte er altså en funksjon av hvilket perspektiv man har på saken. Nå kan man også si at Åse sitt bidrag på seminaret var et slikt skifte av perspektiv, fra et substansielt til et relasjonelt begrep om marginalitet. Kanskje dette skyldtes at Åse (for å ta en svipptur innom Simone de Beauvoir) allerede befant seg i en marginalisert posisjon som det Annet kjønn, og derfor ikke så på en ytterligere marginalisering i sitt profesjonelle eller private liv som særlig oppsiktsvekkende. Det var like mye et selvfølgelig utgangspunkt, refleksjonens naturlige habitat så å si, hvor neste skritt ville være å studere *betingelsene* for å tenke noe som marginalt eller sentralt. Altså hvilket perspektiv man anlegger i sin analyse, hvilke begreper man bruker til å tenke, forstå og artikulere fenomenet med. Hvordan det nå forholdt seg, så hadde Åse en annen tilnærming til spørsmålet enn både programteksten og sine kolleger på podiet, uten at man dermed kan si at hun var en spesielt marginalisert skikkelse i dette scenariet. Men den lille forskjellen hun innførte, en tilsynelatende ubetydelig perspektivforskyvning, gjorde at selve begrepet om marginalitet fikk en kontrast, en valør som til da hadde vært usynlig, fordi den var innvevd i en felles, normalisert forståelse av marginalitet.

Åses strategi for å bringe det marginaliserte frem i lyset var riktignok ikke konfrontasjon – kontrasten mellom hennes og de andres perspektiv var aldri uttalt, trolig bare et tilfeldig biprodukt av arrangørenes valg av innledere – men det hun kalte «stille observasjon». Det ordinære kan gjøres ekstraordinært simpelthen ved å vie det oppmerksomhet. Den langsomme, stille observasjon skaper en distanse til det hverdagslige som gjør at det ikke lenger fremstår som selvsagt, noe man befinner seg midt i, men viser seg i all sin tvetydighet, som kilde til undring, abstraksjon, fantasi og dagdrømmer. Således finner vi en spenning mellom presentasjonens form og dens innhold, siden talen fra podiet, med sin kompleksitet og kommunikativitet, sin innforståtte og kodifiserte språkbruk, nødvendigvis motvirker en slik stille observasjon som Åse snakket om. Symptomatisk nok besto hennes presentasjon av relativt få ord, men med lange sekvenser fra Michelangelo Frammartinos film *Le Quattro Volte* (2010) og egne arbeider, der seminardeltakerne ble eksponert for stillestående filmklipp (geiter, natur) som de selv måtte orientere seg i og finne en mening i. En forelesnings-tid konfrontert med en observasjons-tid altså, som på sett og vis satte dem begge i relieff. Siden tidsplanen ikke tillot annet enn utdrag, ble oppmerksomheten intensivert og selvbevisst sammenlignet med hva den ville vært i et galleri eller en kinosal, hvor hele forløpet står til tilskuerens disposisjon. På den annen side demonstrerte dette plutselige skifte av persepsjonsmodus midt i presentasjonen avstanden mellom det som ble presentert og formen det ble presentert i. Temaets marginalisering, kunne man vel si.

Denne avstanden mellom hva det ble snakket om og hva formatet tillater å uttrykke, var naturlig nok et gjennomgående problem i hele seminaret. Fordelingen mellom viktig og uviktig, hva som skal diskuteres og hva som forties, hvem som snakker og hvem som lytter, er nødvendigvis investert i selve situasjonen, samtidig som denne fordelingen utgjør kjernen i temaet under behandling. Det gjelder i enda større grad i en oppsummering, som jo er ment å gjengi de viktigste momentene fra hendelsen og luke ut de mindre viktige. Det som er nevnt i oppsummeringen er liksom det som hever seg over situasjonen, det som kan ha interesse for allmennheten, det som er «relevant», det som angår «saken selv». Skriften fastholder, bevarer for ettertiden og potensielt inn i evigheten, skaper en mulig plass i den akademiske kanon. Og omvendt: det som er utelatt er det uviktige, flyktige, lokale. I en oppsummering ligger altså en makt: man slår fast hva som skal plasseres i hvilken gruppe, hva som er essensielt og hva som er marginalt. Men det marginale vil i så fall være det som blir utelatt, mens det i dette tilfelle skulle være nettopp det seminaret, og derfor oppsummeringen, handler om. Så oppsummeringen utdefinerer strukturelt sitt eget tema. Man kunne være fristet til å hevde det motsatte: det verdifulle i dette seminaret er ikke det bevaringsverdige, men kanskje heller de små riftene i oppstillingen, øyeblikkene hvor arrangementet om ikke akkurat bryter sammen, så i hvert fall avslører sin egen, spesifikke, vilkårlige normalitet, selv om (eller fordi) det innebærer tap av eleganse, flyt og veltalenhet. Disse øyeblikkene – poetiske, kunne man si – er noe som utspiller seg blant de som er til stede, og utilgjengelig for andre enn dem, og, om man skal tro Åse Huus, ikke en gang alle disse, ettersom det krever en spesiell form for oppmerksomhet, en lytting til ikke bare ordene som blir sagt fra podiet eller salen, men det som ligger bak ordene, deres selvfølgelige og ubevisste felles grunn.

3. Show not tell

Tredje og siste del i seminarrekken handlet om materialitet. En fullstendig serie av begivenheter nå, hvor konturene av en helhet begynte å vise seg. Så kunne man se de enkelte seminarene i forhold til hverandre, studere forskjeller og likheter, finne utviklingstrekk. En tydelig forskjell mellom de to foregående og denne siste lå i måten problemstillingen ble presentert på. Det første seminaret opererte med et begrepspar, performativitet og representasjon, hvor de to termene definerte hverandre (en motsetning som ble nyansert i løpet av seminaret). Det marginale må nødvendigvis være marginalt i forhold til noe, så seminar nummer to hadde i seg denne motsetningen som en grunnleggende akse. Materialitet, derimot, fikk ikke noe motstykke å definere seg selv i forhold til,

det hang liksom i løse luften, uten annen referanse enn seg selv. Ordet fremsto dermed som en smule vagt, og det var vanskelig å få øye på en definisjon som de fire presentasjonene holdt seg til. Men om temaet ikke var presist definert språklig sett, var det i det minste forankret et sted, nærmere bestemt i en tradisjon – eller snarere to tradisjoner – i kunsten. For det første refererte inn lederne til en modernistisk forståelse av *materiale*, det vil si kunstens råstoff: toner, farger, klanger – alt dette som kunstneren gir form slik at det kan bli til et verk. For det andre refererte de til verkets *materialitet*, dets fysikalitet eller objekt-het, dets tilstedeværelse i verden og relasjon til en betrakter, slik dette er manifestert i (for eksempel) en del minimalistisk kunst. Presentasjonene skulle grovt sett holde seg innenfor disse to måtene å tenke materialitet på, ikke akkurat en motsetning, men kanskje heller som to akser de beveget seg langs. I programteksten var det en litt pussig sammenblanding av de to retningene som gjorde at den inkorporerte dem begge, men på en ganske tilfeldig måte. Overskriften *Materialitet* eller *Materiality* gir en forsiktig indikasjon på at det skal handle om materialitet i «minimalistisk» forstand, mens et spørsmål som «Hva utgjør materialet i et forskningsprosjekt?» plasserer det entydig i den modernistiske betydningen (og i et motsetningsforhold til overskriften). I den engelske teksten holdes dette åpent, ettersom «the material» kan oversettes med både «materialet» og «det materielle». Hvorvidt man tolker teksten i den «minimalistiske» eller «modernistiske» betydningen, og dermed hva seminaret handler om, er altså avhengig av hvilket språk man leser teksten på. Dette hadde i og for seg liten praktisk betydning, for inn lederne forholdt seg i liten grad til programteksten og de rammene som var lagt opp der. I stedet presenterte de sine prosjekter relativt fritt med utgangspunkt i seminarets tittel (i den betydningen som passet dem best). For så vidt kan man se en slags konvergens mellom den minimalistiske og den modernistiske perspektivet ved at inn lederne prøvde å gripe materialiteten i materialet: Kjetil Møster prøvde å komme seg bort fra den kulturelle kodifiseringen av saksofonen, Johan Sandborg bort fra fotografiet som gjennomsliktig medium, Jill Halstead bort fra gitaren som agent for musikalsk og teknisk virtuositet, Mette L'orange bort fra farge som utsmykning av fasader – for i stedet å fokusere på deres mest primitive bestanddeler: rør, pust, pickup, streng, papir, pigment.

Om man kan finne noen fellesnevner for de fire inn leggene denne dagen, må det trolig være *kropp*, om ikke i vid forstand, så i hvert fall i noen ulike sjatteringer av dette ordet: den sosiale kroppen (Halstead, Sandborg), utøverens kropp (Møster, Halstead), bygningskropp (L'orange), samspillet mellom kropp og objekt (Sandborg, Møster). Det var som om materialiteten i objektet smittet over på subjektet som studerte det, som om man ikke kan gå tett på et objekt uten at ens egen nærhet til det blir satt på spill. Seminaret denne gang var i hvert fall i større grad enn tidligere preget av nærhet til verkene. De foregående seminarene hadde også presentert verk og kunstprosjekter, men da som utgangspunkt for drøfting av en problemstilling. Denne sesjonen var for det meste praktisk orientert og relativt lite teoretisk. Før lunsj besto presentasjonene også av faktiske møter, ikke bare representasjoner av verkene. Dermed ble også deltakernes kropper satt i bevegelse, deres intimsoner utfordret, distansens trygghet opphevet.

I sin presentasjon uttrykte Johan Sandborg en viss skepsis til begrepet materialitet. Han ønsket ikke å bruke det i det hele tatt – i stedet lanserte han *fysikalitet* som det operative begrep i sitt prosjekt. For å se, oppleve, engasjere seg i et kunstverk, er det nødvendig at man er fysisk til stede foran det, sa han. Erfaringen er nødvendigvis kroppslig, også når den er (tilsynelatende) intellektuell, som når man leser en bok. Prosjektet han presenterte, gjort i samarbeid med Duncan Higgins, handlet om en slik kroppsliggjøring av lesehandlingen, ved at det tvang leseren til å engasjere seg fysisk med objektene. Det gikk slik til. Først holdt Johan en kort introduksjon hvor han gjorde rede for disse tankene, samt prosjektet som helhet. Deretter inviterte han deltakerne til å komme frem til podiet, hvor tre store bøker (60x45cm) var lagt frem på hvert sitt bord. Bøkene inneholdt fotografier, akvareller, tegninger, noe tekst, fargelagte sider. Deltakerne fikk se på bøkene, ta i dem og bla i dem. Rundt bordene var det trangt om plassen, så man måtte også forhandle om plassen, om hvem som skulle få bla og hvem som bare måtte være tilskuer, hvor lenge man kunne holde på en plass og

så videre. Så det utspilte seg et lite maktspill på plassen – en sosial differensiering og etablering av normativitet – der den som bladde kontrollerte tempoet og rytmen på vegne av hele gruppen. Denne personen hadde også et delvis monopol på den taktile siden av opplevelsen og derfor et annet forhold til bøkene som objekter. Noen gikk fra bord til bord mens andre oppholdt seg på samme sted over tid. Noen prøvde å komme tettest mulig på mens andre holdt seg i bakgrunnen. Noen diskuterte mens andre betraktet. Som et miniatyrsamfunn samlet omkring et totem.

Man kan forstå hvorfor Johan vegret seg mot å bruke materialitetsbegrepet i denne sammenhengen, for selv om bøkene i høyeste grad fremsto som taktile, tunge og håndfaste objekter, var det ikke materialiteten i seg selv som var hovedsaken, men samspillet mellom objektene og noe utenfor dem. Dette kunne for eksempel være publikum, og samspillet var selvsagt avhengig av objektenes materialitet, men ikke identisk med den. Det vesentlige var ikke deres materielle egenskaper, men det faktum at de hadde en fysisk eksistens i et rom, stilt overfor et subjekt. Paradoksalt nok var altså insisteringen på objektenes materialitet et middel til å komme seg *bort* fra verket som isolert objekt (for estetisk kontemplasjon, bærer av intensjon). For det første var prosjektet som sådan et resultat av en dialog mellom to individer, et samarbeid hvor det ikke var mulig å identifisere hvem som hadde stått bak hvilke deler (Johan hevdet at han ville nekte å svare på spørsmål om dette). Bøkene skulle ikke betraktes som medium for en enkelt stemme, budskap eller subjektivitet – de ble i stedet kompakte og grumsete, lukket om seg selv. For det andre dannet bøkene en serie, men en ikke-hierarkisk sådan, identifisert gjennom sine farger: den gule, den grå og den blå boken. Det var ikke angitt noen rekkefølge eller prioritering for lesing, verken av serien eller hver enkelt bok; dette måtte leseren selv bestemme. Det fantes ingen overordnet plan for hvordan de skulle stilles sammen, men en klar indikasjon på at de skulle gjøre det. For det tredje tvang bøkene frem et samspill mellom de tilstedeværende, som ble stilt overfor en ganske uvanlig leseopplevelse. Vanligvis leses en bok i ensomhet, der leseren selv kontrollerer opplevelsen, kun styrt av bokens eget forløp. Men her var leseren et kollektiv, en ustabil masse hvor de enkelte individene av og til samarbeidet og av og til sto i et konfliktfylt (om enn høflig) forhold til hverandre. Forhandlingen og knivingen om tilgang til bøkene, samtalen som utspilte seg over dem, parallelt med lesingen, organiseringen av menneskene stående rundt et bord – alt dette forhindret en direkte, umiddelbar relasjon mellom bok og leser, til fordel for en relasjon mellom de fremmøtte individene. Og for det fjerde: samspillet mellom publikum og objektet, hvordan verket ikke bare skulle bli sett på og kontemplert over, men bli tatt på, forhandlet over, diskutert, brukt og slitt ned.

For selv om dette «materielt» sett var bøker, med permer, ark og skrift og bilder, plassert slik at man kunne bla i dem, var konteksten alt annet enn boklig. Johan ville helst unngå å kalle dem bøker i det hele tatt, han foretrakk å si objekter – selv om han forsnakket seg en hel del. Men først og fremst var det størrelsen som motvirket en tradisjonell lese måte – de formidable dimensjonene fremhevet på den ene siden bøkens fysiske egenskaper, gjorde dem nærmest til skulpturer, taktile volumer man kunne holde og kjenne på. På den annen side skapte dimensjonene en distanse. Det var umulig å plukke dem opp slik man ville gjort med en bok, i beste fall kunne de holdes opp på en armlengdes avstand. De fleste lot dem ligge på bordet mens de bladde forsiktig i dem. Man kunne ikke å la seg bli oppslukt, glemme omgivelsene, forsvinne inn i bokens verden, slik man for eksempel kunne med en roman. Presentasjonsformen hadde nok en del å si her. En bok på utstilling er noe annet enn en bok man disponerer selv – i sitt hjem eller på sin kropp, kunne man si – den har blant annet et annet forhold til tiden, påført utenfra, bundet av åpningstider og den tid man har satt av til utstillingen, i konkurranse med andre verk, eller, som her på seminaret, med timeplanen. En bok som leses fra perm til perm har derimot sin egen, immanente tidsstruktur, som man må henge seg på under lesningen. Boken inviterer til en sammensmelting mellom subjekt og objekt, der objektet fullstendig går opp i sin rolle som formidler av et innhold, hvor dets materialitet – papiret, skriften – ignoreres for at innholdet skal slippe mest mulig intakt gjennom. Utstillingen vanskeliggjør en slik sammensmelting, både fordi den fremhever bokens objektstatus og fordi den etablerer et kollektivt subjekt.

Johan delte altså sitt innlegg i tre. Først en muntlig introduksjon, deretter en felles interaksjon med objektene, og til slutt en samtale i plenum, som programmet for så vidt hadde lagt opp til. Fra diskurs til objekt og tilbake til diskurs kunne man si, hadde det ikke vært for at andre etappe også var diskursiv og at første og siste var det på to forskjellige måter. De tre delene representerte på sett og vis de tre polene i Johans prosjekt, eller i hvert fall noen av problemstillinger knyttet til det. Introduksjonen var en monolog, et budskap og en serie synspunkt fremført av en enkeltperson til en forsamling. La oss si at seminarformen – rommet, møblene, rommets inndeling i podium og publikums plass – var monologens transparente medium, som ikke hadde og heller ikke burde få noen oppmerksomhet. I den grad materialiteten gjorde seg gjeldende, som da det viste seg at lydanlegget ikke virket, var det utelukkende en forstyrrelse, om enn en ubetydelig forstyrrelse. Budskapet nådde frem. Del to var tilsynelatende monologens motsetning, med de «språkløse» objektene distribuert i rommet, ikke-kommunikative, hvilende i sin taushet og materialitet. Ingen uttrykker seg, bøkene bare ligger der. Og fordi de er bøker, ting som vanligvis brukes til å kommunisere med, blir denne tausheten desto mer påtrengende. På den annen side var denne etappen i seminaret alt annet enn stille; folk snakket ustanselig, diskuterte hva de så og hvordan de opplevde det. Man kunne til og med si at denne samtalen var med på å fremheve bøkens tilstedeværelse som objekter, siden de jo var samtalsens gjenstand, det det ble snakket om. Samtalen omkring objektet understreket distansen som størrelsen og plasseringen hadde skapt. I del tre var det dialogen som fikk spille seg ut, brytningen mellom ulike individer og det potensielt uforutsigbare resultatet som kom ut av dette. Igjen var samtalen løsrevet fra objektene og den konkrete erfaringen med dem: den besto av en serie innlegg og svar, fikk sitt eget liv, produserte en diskurs. Medium – objekt – samspill, de tre polene eller aksene i Johan sin presentasjon, som prosjektet var organisert rundt. Til grunn for prosjektet, fortalte Johan, lå det forhold at fotografiet blir sett på som et nøytralt og gjennomsiktig medium, uten egen eksistens. Fotografiet som sådan har en tendens til å være usynlig, oversett, kun et redskap for å formidle informasjon til en betrakter. Det eksisterer ikke som objekt. Prosjektet handlet om å løfte fotografiet inn i objektenes verden, gi det en form for materialitet og tilstedeværelse. Så på den eneaksen ville man finne verkets status: gjennomsiktig medium på en side og kompakt objekt på den andre. Den andreaksen ville handle om kunstnerens status: i den ene enden som avsender (formidlet gjennom mediet) og det signaturløse samarbeidet i den andre. Den tredjeaksen ville strekke fra publikum som mottaker av et budskap til deltaker i en samtale, fra et enkeltsubjekt til et kollektiv, fra privat erfaring til interaksjon og samtale.

En saksofon er et metallrør, konvekst i formen slik at det er videre i den ene enden, det har strategisk plasserte hull som modererer frekvensene når de dekkes til, tilpasset den vestlige tempererte toneskalaen. Lyden genereres ved at luft beveger seg gjennom et munnstykke; man puster inn i det. I seg selv er instrumentet død materie, en form uten innhold, eller *mold* som Kjetil Møster kalte det, men med potensiale til å skape et kunstnerisk uttrykk. Om Johan sin presentasjon prøvde å bevege seg fra det ekspressive til det materielle, så kan man kanskje si at Kjetil gikk motsatt vei. For ham var det et mål å *overskride* instrumentets materialitet, blåse liv i det (så å si), transformere det til noe man kan uttrykke seg gjennom. Johan ønsket å viske ut det ekspressive kunstnersubjektet gjennom samarbeid med en kollega, mens Kjetil ville trene det opp. Johan ville omdanne fotografiet fra transparent medium til gjenstand, mens Kjetil ville omdanne saksofonen fra rør til instrument, til redskap for å uttrykke ideer. Dette ble gjort, ikke ved å fjerne eller undergrave instrumentets materielle særegenheter, men ved å bli kjent med dem, oppnå størst mulig nærhet, komme i tettest mulig kontakt med dem. Kroppen måtte tilpasse seg instrumentet, huske hvordan det fungerer, overvinne motstanden som lå i det. Instrumentet er svært umiddelbart, forklarte han, det har et intimt forhold til kroppen. Mellomgulv, lunger, lepper, munnhule, tunge, fingre – alle disse organene måtte bli en forlengelse av instrumentet, eller instrumentet ble en forlengelse av dem. Denne prosedyren begynte på nytt hver dag, et møysommelig, hverdagslig arbeid som ville sette sine permanente spor på kroppen. Ikke alle dager fungerte like bra; noen dager ville det ta lang

tid å oppnå kontakt, andre ganger oppsto den umiddelbart. Et vennskap kalte han det, som måtte fornyes daglig, i en stadig påminnelse om hvorfor han hadde valgt å tilbringe livet sitt med denne gjenstanden.

Et samspill mellom instrument og utøver altså, der instrumentet underkaster seg utøverens vilje samtidig som utøveren tilpasser seg instrumentets særheter. Kjetil presenterte denne fremgangsmåten, som også var en holdning, en *ethos*, ved å gå ned fra podiet og inn blant tilhørerne, fremføre noen av øvelsene som måtte gjøres for å komme i spillemodus, mens han samtidig beskrev den. To parallelle uttrykk, øvelsen og dens forklaring, mens han beveget seg langsomt rundt i rommet, tett på deltakerne. Deltakerne fikk se på nært hold hvordan instrumentet fungerte, og de ble oppfordret til å berøre det. Den nærheten som eksisterte – eller ble opprettet – mellom utøver og instrument ble på et vis (forsøkt) overført til publikum, som dermed opphørte å være et publikum og ble delaktige. En tilvenning, etablering av et vennskap? I hvert fall en reduksjon av avstanden mellom tilhører og utøver, utvisking av terskelen mellom scene og sal, en måte å inkludere publikum i prosessen på. I løpet av denne sekvensen ble kommentarene stadig kortere og de lydlige strekkene stadig lengre og mer musikalske, for til slutt å ende opp i en liten konsert.

Kjetils metode representerte nok dermed en mer modernistisk forståelse av materialitet enn sin forgjenger. Instrumentet er formbar materie, et rør med visse materielle egenskaper som setter grenser for hva som kan uttrykkes. Utøverens rolle er å uttrykke seg innenfor disse grensene, og kanskje tøye dem litt. Et forhold mellom to altså, utøveren og hans instrument, hvor verket så å si er fullført idet det forlater dem, for å bli transportert mest mulig intakt til et publikum. Eventuelle kommentarer eller språklige bidrag er utvendige, kanskje til og med forstyrrende element – i motsetning til Johans bøker, som til dels ble konstituert som objekter gjennom samtalen omkring dem. Kjetil ga ved flere anledninger uttrykk for at det var vanskelig å sette ord på det han holdt på med, og hans valg av presentasjonsform bar også preg av dette. Språket ble i liten grad brukt til å forklare det kunstneriske prosjektet, men i større grad til å inkludere tilhørerne i prosessen. Under diskusjonen bemerket Hans Knut Sveen at presentasjonen hadde begynt på en slik måte at man gradvis ble innlemmet i prosjektet, med det resultatet at forventningene til musikken ble annerledes; oppvarmingen gikk gradvis over i musikk, men da det var kommet så langt hadde man sluttet å tenke på instrumentet som en saksofon – man kunne forvente seg hva som helst.

Noe av utgangspunktet for Kjetils prosjekt var at saksofonen i tillegg til et spesifikt lydregister også har bestemte kulturelle konnotasjoner, konnotasjoner som fremkalles idet publikum hører første tone. Jazz, easy listening, åttitalldspop, fra Poirot til *Careless Whisper*, fra Bruce Springsteen til Kenny G. For Kjetil som ikke spilte innenfor disse sjangrene var det vanskelig å løsrive seg fra forventningene knyttet til saksofonen, noe som gjerne skapte forvirring hos publikum. Hans strategi var å skape distanse mellom saksofonens lydlige uttrykksregister og det som faktisk møtte publikum ved å bearbeide musikken elektronisk. Dersom lydens opprinnelse ikke var umiddelbart identifiserbar, ville publikum kanskje (ufrivillig) havne i en tilstand av fullstendig åpenhet, tenkte han, mottakelig for verket slik det faktisk var, upåvirket av instrumentets kulturelle historie. For å gi et eksempel på dette, valgte han, noe impulsivt, å spille til en av Johan sine bøker, som ble plassert på podiet foran ham. Som et *open form* partitur kanskje, inspirasjonskilde, en måte å strukturere det musikalske forløpet på? I hvert fall ble det gjort innenfor et relativt konvensjonelt konsertformat, der utøveren sto på scenen og spilte, mens publikum satt stille og lyttet. Slik sett var det et interessant møte, for det innebar ikke bare møtet mellom to ulike kunstprosjekt, men også to måter å tenke materialitet på, to måter å tenke samspill på, to forskjellige relasjoner mellom verk og publikum.

Det var trolig ikke tilsiktet, men i siste del av seminaret ble rommet organisert på samme måte som det hadde vært første del av første seminar i rekken, med deltakerne presset sammen i et

klasseromsoppsett, på rad og rekke foran innlederen, eller kanskje først og fremst foran en formidabel skjerm. Bakgrunnen var nok mer prosaisk, eller materiell om man skal holde seg til dagens sjargong, nemlig at husets projektor ikke holdt høy nok kvalitet til å vise Mette L'oranges bilder på en tilfredsstillende måte. Selv om skjermen var stor, var den langt mindre enn et lerret, så deltakerne ble tvunget til å sitte tettere sammen og nærmere innlederen enn vanlig. Dette skapte en egen (pussig) form for intimitet som ble forsterket av rommets betydelige dimensjoner, med deltakerne presset sammen i midten. Men i akkurat denne sammenhengen hadde nok ikke disse forholdene så mye å si annet enn at de ga deltakerne bedre tilgang til det som ble sagt og vist. For av de fire innlederne i dag var nok Mette den som mest konsekvent anla et modernistisk perspektiv, både i forhold til materialitetsbegrepet og generelt estetisk. Hun snakket om farger som materiale, om forholdet mellom farge og arkitektur, knyttet til både enkeltbygninger og større miljø. Hennes doble bakgrunn som arkitekt og billedkunstner var utgangspunktet for hennes mangeårige arbeid med fargelegging av bygninger, men også for hennes erfaring av forholdet mellom arkitektur og farge som et påtrengende problem. Innen arkitektur er nemlig farge et høyst underprioritert område, og allerede i studietiden hadde hun møtt motstand mot sine forsøk på å inkludere farger i de arkitektoniske modellene. Arkitektur skulle handle om rom, form og volum, ble hun fortalt, mens farge var noe billedkunstnere holdt på med, og for arkitekturens del noe man satte på i etterkant. Senere fant hun ut at denne tankegangen på ingen måte hadde universell gyldighet, men skyldtes en splittelse mellom kunst og arkitektur som hadde oppstått relativt nylig. Så for å overvinne splittelsen gikk hun til historiske eksempler fra tiden før den oppsto, fra modernismens storhetstid med Bruno Taut og Le Corbusier, som arbeidet med farger grunnleggende integrert i sitt arkitektoniske arbeid.

Problemet i dag, påpekte Mette, var at fargene enten forsvant fra bygningene, med en overvekt av grått, hvitt og beige, at de ble overlesset av skarpe, datagenererte farger som ikke hadde noe med bygningen å gjøre, eller at fargene som ble brukt var standardiserte og upersonlige, tatt fra en begrenset palett som eksisterte av rent kommersielle grunner. Feller for disse er at de *mangler* materialitet, fargene blir redusert til rene effekter. Målet hennes var derimot å skape en enhet mellom farge og bygningskropp. Fargen leder deg inn i formen, sa hun med en referanse til fenomenologen Merleau-Ponty. Så på den ene siden gjaldt det å skaffe passende farger til bygningene, på den andre siden å få kontakt med fargenes egen materialitet, noe som resulterte i et arbeid med malingens tekstur og valør, pigmentenes sammensetning, tilnærminger som hentet inspirasjon og erfaringer fra gamle håndverkstradisjoner. Mange av hennes eksempler var restaureringsprosjekter med historiske bygninger og bymiljø som Haugesund og Voss, hvor man ville tilbakeføre bygningene til noe mer autentisk. Vel å merke var det ikke snakk om å gjenskape de samme fargene som da husene ble bygget, men å skape et organisk forhold mellom bygningskropp og farge, noe som ga et større, men fortsatt begrenset spekter av farger å bruke.

Jill Halstead åpnet seminarrekkens siste innlegg med å vise et utdrag fra filmen *It Might Get Loud* der musikeren Jack White satte sammen en primitiv elektrisk gitar av et par plankebiter, en streng, en flaske, noen spiker og en pickup, hvorpå han spilte på den. Denne videoen inneholdt ifølge Jill alle de tre fundamentale ingrediensene i musikkfremførelse: en kropp i bevegelse, et objekt som genererer vibrasjoner som følge av bevegelsen, og lydbølgene som oppstår av dette. De kunne beskrives som tre former for materialitet, både i den «modernistiske» og den «minimalistiske» betydningen. Instrumenter er for eksempel materialer for å skape musikk, og i denne filmen ble en gitar fremvist i sin konkrete tilblivelse, i overgangen fra materie til noe som kan generere musikk. Filmen stilte spørsmål ved hva som skal regnes som instrument, siden den tok vekk alle ytre kjennetegn ved et instrument og bare lot det grunnleggende materielle stå igjen. Lyden selv er selvsagt også et materiale, siden musikk består av lyd. Men lyd er, selv om det ikke har en materiell fremtoning på linje med gitarstrengen og pickupen, i høyeste grad en følbare materie. Man føler den, hører den, blir berørt av den – den setter bokstavelig talt kroppens organer i bevegelse. For det tredje, kroppen som frembringer lyden, som kanskje i minst grad blir lagt merke til, er både

materiale og materie. Musikk er en kroppslig aktivitet, den involverer bevegelse, pust, fingre, hender, skuldre, føtter, munn. Å interagere med instrumenter er en kroppslig kunnskap.

Man kan kanskje si at Jills perspektiv lå mellom Johan sitt og Kjetil sitt. I likhet med Kjetil fokuserte hun på det tette samspillet mellom utøver og instrument, hvordan de opptrer i et nærmest symbiotisk forhold, definerer hverandre og setter spor i hverandre. Men hennes tilnærming var ikke normativ, hun satte ikke opp et ideal om å være tettest mulig på instrumentet. Under debatten fikk hun spørsmål om hvor mye øving som skal til for å skape musikk som beveger andre, og da svarte hun at tre minutter gjerne er nok. Øving i seg selv er fetisjert, det interessante er ikke hvor mye kontroll man har over instrumentet, men hvordan øving og gjentakelse påvirker kroppen, hvordan instrument og kropp eksisterer i et gjensidig forhold. Jill så på kroppen som en sosial enhet, et sett av relasjoner mer enn en biologisk enhet, satt i forbindelse med andre kropper, menneskelige så vel som ikke-menneskelige, til praksis, teknikker, teknologier og objekter (med referanse til Lisa Blackman). Så forholdet mellom instrument og utøver var for henne ikke spesifikt rettet mot å skape musikk for et publikum – i en konsertsituasjon eller lignende – men var tenkt som en praksis, noe som kan utspille seg i mange forskjellige sammenhenger. Og her kan man se et visst slektskap med Johan sitt forhold til sine objekter, som heller ikke var «instrumentelt» i tradisjonell forstand, de skulle ikke brukes til spesifikke ting, men settes i konkrete relasjoner til mennesker, relasjoner som gjerne var uforutsigbare.

Summa summarum

I den katolske tradisjon er en *summa* et kompendium eller en oversikt over nødvendig kunnskap, beregnet på studenter og andre som ikke skulle utdanne seg videre, men sette sin lærdom ut i livet. Hensikten var å oppsummere de viktigste momentene og argumentene i en debatt, for at leseren skulle ha dem lett tilgjengelig og for at han (alltid en han) skulle være kjent med de riktige svarene. Summaen var autoritativ og endelig; den stilte seg utenfor debatten og bedømte hva som var rett og galt, hvilke argumenter som var gyldige og hvilke som ikke var det. Den mest kjente av disse, Thomas Aquinas' *Summa Theologica* fra 1274, var skrevet som en slik oversikt til teologistudenter og lekfolk og inneholdt alle de kjente argumentene og standpunktene innen datidens teologi; det ypperste fra datidens vitenskap. Nå hadde det seg slik at boken med tidens løp ble kanonisert, den ble en del av filosofihistorien og ble dermed innlemmet i en århundrelang, uavsluttet debatt. Dens ståsted var ikke lenger på utsiden av debatten som en observatør og dommer, men midt i den. Dens stemme blandet seg med andre stemmer, måtte kjempe om plassen i en endeløs babling og summing, inntil den ikke lenger ble lest, knapt nok registrert av andre enn spesialister.

En vegg er en grense, midt mellom inne og ute. Den sørger for at det finnes et inne og et ute, et sted hvor en orden hersker, og noe annet på utsiden; man kan si at den har en definisjonsmakt. Å befinne seg på veggen er et privilegium (lat. *legis*, av *lex*, lov), om ikke en lovløs posisjon, så i hvert fall unntatt regelverket som gjelder på innsiden, der deltakerne holder på. En observasjonspost, men også unyttig siden man forholder seg passiv og taus, uten å bidra. Man står der og stirrer, lytter. Så hva skal man si. Minervas ugle flyr i skumringen. Fluen på veggen flyr når det ikke lenger er noe å se på. Den virrer avgårde, og alt man hører er dens irriterende summing.